Univerza *v Ljubljani*
Filozofska fakulteta

Univerza *v Ljubljani*
Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*





Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika

slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav

Uredila Barbara Orel

Ljubljana 2017

UPRIZORITVENE UMETNOSTI, MIGRACIJE, POLITIKA

SLOVENSKO GLEDALIŠČE KOT SOOBLIKOVALEC MEDKULTURNIH IZMENJAV

Urednica: Barbara Orel
Recenzenta: Milena Dragičević Šešić, Jure Gantar

Strokovni pregled razprav: Blaž Lukan, Aldo Milohnić, Barbara Orel, Katarina Podbevšek, Gašper Troha
Strokovna obdelava podatkov o uprizoritvah: Nika Leskovšek, Barbara Orel, Katarina Podbevšek, Maja Šorli, Gašper Troha
Prevod razprav v slovenščino: Aleksandra Rekar
Prevod povzetkov v angleščino: Jana Renée Wilcoxen
Jezikovni pregled češkihzapisov: Nives Vidrih
Jezikovni pregled makedonskih in bolgarskih zapisov: Namita Subiotto
Lektura: Eva Vrbnjak
Prelom: Aleš Cimprič
Urednica fotografskega gradiva: Jerneja Šorli
Fotografija na naslovnici: prizor iz predstave *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim*. Režija: Matjaž Berger. Slovensko mladinsko gledališče, 1997. Foto: B. G.

© Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Filozofska fakulteta, 2017
Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Izdala: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani
Za izdajatelja: Tomaž Gubenšek, dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Ljubljana, 2017
Prva izdaja, e-izdaja
Publikacija je brezplačna in dostopna na https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba.

Znanstvena monografija je rezultat raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6–0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID=297727488
ISBN 978-961-06-0140-1 (pdf)

Vsebina

Predgovor 5
Barbara Orel

Medkulturnost in slovenstvo

Vrednote(nje) medkulturnega uprizarjanja 13
Janelle Reinelt

Med slovenstvom in svetovljanstvom 25
Aleš Gabrič

Slovensko gledališče na križišču kultur

Nemško gledališče na Slovenskem 47
Sandra Jenko

Evropska kulturna migracija in ljubljanska Opera
v obdobju Mirka Poliča (1925–1939) 65
Darja Koter

Gledališki nomadi: o delu treh slovenskih režiserjev
na jugoslovanskih odrih v prvi polovici 20. stoletja 85
Aldo Milohnić

Češko-slovenski gledališki stiki v prvi polovici 20. stoletja 107
Hasan Zahirović

Lutkovne niti med Slovenci in Čehi 131
Uroš Trefalt

Reprezentacije slovenskega gledališča v jugovzhodni Evropi

Prispevek slovenskih umetnikov k srbskemu gledališču v Beogradu 149
Dragana Čolić Biljanovski

Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016) 175
Katarina Pejović

Slovensko gledališče v bosansko-hercegovski reviji Pozorište 195
Almir Bašović

Medkulturne izmenjave: slovenski umetniki na odrih gledališč v Republiki Srbski (v Bosni in Hercegovini) 211
Nataša Glišić

Slovensko-črnogorska gledališka sodelovanja – postjugoslovanska izkušnja 259
Janko Ljumović

Makedonsko-slovenske gledališke povezave 281
Ana Stojanoska

Slovensko-bolgarski gledališki stiki: uprizoritve, prevodi, recepcija 307
Mateja Pezdirc Bartol, Ljudmil Dimitrov

Politika, estetika in etika medkulturnih izmenjav

Vpliv medkulturnih in medjezikovnih stikov na slovenski odrski govor 329
Katarina Podbevšek

Prevodi in uprizoritve slovenske dramatike v mednarodnem prostoru 345
Gašper Troha

Ristić v Sloveniji 395
Blaž Lukan

Percepcija slovenskega postdramskega gledališča na vzhodu in zahodu, severu in jugu 413
Tomaž Toporišič

Festival Ex Ponto: pobudnik medkulturnih izmenjav 429
Barbara Orel

Sodobne scenske prakse onkraj statusa razlike 441
Nenad Jelesijević

Povzetki 455
Abstracts 463
O avtorjih 473
About authors 481
Imensko kazalo 489

Predgovor

Predmet pričujoče raziskave so politika, estetika in etika medkulturnih izmenjav, ki so potekale na področju slovenske gledališke ustvarjalnosti v 20. in 21. stoletju. Kako so gledališki umetniki sodelovali v čezmejnem pretoku kultur na stičišču slovanske, germanske in romanske kulture? To je osrednje vprašanje, ki vodi skozi razprave v znanstveni monografiji *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Z naslovom želimo poudariti pomen gledališča kot dejavnega protagonista pri vzpostavljanju stikov s sosednjimi deželami in njihovimi raznorodnimi kulturami ter tako izpostaviti vlogo gledališča pri oblikovanju družbenopolitičnega prostora. Ne gre (le) za to, kako so uprizoritvene umetnosti reflektirale družbeno stvarnost, temveč za to, na kakšne načine so jo soustvarjale.

Prevzemanje, izposojanje, prisvajanje elementov drugih (sosednjih in daljnih) kultur je bilo skozi zgodovino prisotno v vseh prostorih in družbenopolitičnih formacijah. Prepletanje različnih kultur v slovenskem prostoru pa se zastavlja kot eminentno raziskovalno vprašanje, saj Slovenija leži na stičišču slovanske, germanske in romanske kulture. Njihov preplet je dobro razviden tudi v podobi in razvoju slovenskih uprizoritvenih umetnosti. Že prva pričevanja o slovenskem gledališču izkazujejo njegovo hibridno kulturno poreklo. Prvo ohranjeno dramsko besedilo v slovenskem jeziku je prevod nekaj prizorov iz Molièrovega *Georgea Dandina* iz leta 1670. Iz prirejenega in izvirno lokaliziranega besedila hrvaškega grofa Frana Krsta Frankopana je razvidno, da je bilo zasnovano dvojezično, v slovenskem in hrvaškem jeziku. *Škofjeloški pasijon* kapucina Lovrenca Marušiča – to je najstarejše v celoti ohranjeno besedilo, ki je bilo na Slovenskem namenjeno uprizarjanju (1721) – je trijezičen: napisan je bil v slovenskem, nemškem in latinskem jeziku. Prva posvetna gledališka igra, ki je bila napisana v slovenskem jeziku, Linhartova *Županova Micka* (1789), temelji na avtorski priredbi igre dunajskega pisca Josepha Richterja. K profesionalizaciji in institucionalizaciji slovenskega gledališča so v začetku 20. stoletja odločilno prispevali režiserji in igralci iz sosednjih slovanskih kultur ter iz germanskega prostora. Njegova evropeizacija (kakor teatrolog Filip Kumbatovič Kalan imenuje proces modernizacije v prvi polovici 20. stoletja) je bila spodbujena prav z medkulturnimi stiki s sosednjimi deželami. Ti so skozi stoletje tvorno sooblikovali področje uprizoritvenih umetnosti, kot so ga krojile migracijske politike v različnih družbenopolitičnih sistemih: do leta 1918 v avstro-ogrski monarhiji, za tem v večkulturni skupnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti (od 1918 v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev, od 1929 v Kraljevini Jugoslaviji, v obdobju 1945–1963 v Federativni ljudski republiki Jugoslaviji, ki je bila v letih 1963–1991 imenovana Socialistična federativna republika Jugoslavija), po letu 1991 v Republiki Sloveniji.

V raziskavi smo poskušali zajeti obdobje 20. stoletja, ko je slovenski prostor postal sestavni del večkulturne skupnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti, in 21. stoletja, v katerem se je pridružil evropski integraciji, ob tem pa je predstavljal tudi nekakšen most med vzhodom in zahodom. Pri tem so nas vodila naslednja vprašanja: kako so sodelovanja med slovenskimi gledališkimi umetniki in njihovimi kolegi v tujini prispevala k razvoju uprizoritvenih praks, krojila strategije njihove produkcije, promocije in percepcije, kako so usmerjala kulturne trende in vplivala na oblikovanje družbenega prostora? Raziskava ima v svoji osnovi dve težišči: na eni strani se osredinja na pretok kultur v slovenskem gledališču, na drugi pa evidentira in vrednoti ustvarjalnost slovenskih gledaliških umetnikov v srednjeevropskih državah in državah jugovzhodne Evrope, ki so bile zgodovinsko in družbenopolitično povezane s slovenskim prostorom. Slovenski raziskovalci so proučili, kako so sosednje kulture sooblikovale slovensko gledališče. Vabljeni tuji avtorji pa so raziskali, kako je bila slovenska gledališka ustvarjalnost sprejeta v tujini: na kakšne načine je soustvarjala tamkajšnje »matično« gledališče in kako je bila reflektirana (v kritiki, teoriji, publicistiki). Takšen pristop k raziskavi je prinesel študije, ki temeljno dopolnjujejo vrzeli v slovenskem gledališkem zgodovinopisju.

Podatki o sodelovanjih umetnikov v različnih geografskih okoljih so sicer imanentno vpisani v biografije ustvarjalcev, vendar so stiki z drugimi kulturami v temeljni literaturi o slovenskem gledališču slabo obdelani oziroma zapostavljeni. Študije, ki se problemsko osredotočajo na medkulturnost v gledališču, pa so redke. V preteklosti so se jih lotili npr. Dušan Moravec (*Vezi med slovensko in češko dramo*, 1963), Filip Kumbatovič Kalan (»Evropeizacija slovenske gledališke kulture«, 1957; *Živo gledališko izročilo*, 1980), v zadnjem času Barbara Sušec Michieli (*Marija Vera: igralka v dinamičnem labirintu kultur*, 2005), Bogomila Kravos (*Slovensko stalno gledališče v Trstu. Tradicija v medkulturni stvarnosti*, 2011). Razprave v pričujoči monografiji z izbranih tematskih vidikov na novo osvetljujejo medkulturne izmenjave v slovenskih uprizoritvenih umetnostih. Dopolnjujejo jih s študijami o: nemškem gledališču na Slovenskem, sicer zapostavljenem poglavju gledališke zgodovine (Sandra Jenko), kulturni migraciji in ljubljanski Operi v obdobju ravnateljevanja Mirka Poliča (Darja Koter), delu slovenskih režiserjev na jugoslovanskih odrih v prvi polovici 20. stoletja (Aldo Milohnić), ustvarjanju slovenskih dramskih umetnikov na Češkem (Hasan Zahirović), doslej povsem neraziskanem vplivu češkega lutkarstva na lutkovno gledališče na Slovenskem (Uroš Trefalt), vplivu nemških in južnoslovanskih jezikovnih okolij na estetiko slovenskega odrskega govora od sredine 20. stoletja do sodobnosti (Katarina Podbevšek), prevodih in uprizoritvah slovenske dramatike v tujini po letu 1980 (Gašper Troha), vplivu razvpitega srbskega oziroma jugoslovanskega režiserja Ljubiše Ristića na podobo slovenskega gledališča (Blaž Lukan), percepciji slovenske postdramske gledališke produkcije na vzhodu in zahodu (Tomaž Toporišič), festivalu Ex Ponto kot pobudniku povezav z nekdanjimi jugoslovanskimi republikami po slovenski osamosvojitvi v devetdesetih letih (Barbara Orel),

sodobnih scenskih praksah, ki prispevajo k politični emancipaciji onkraj statusa razlike, ki je vpisan v medkulturnost (Nenad Jelesijević).

Poleg tega v pričujoči monografiji objavljamo raziskave o ustvarjanju slovenskih gledaliških umetnikov v nekdanjih jugoslovanskih republikah, ki po letu 1991 zaradi političnih razmer in vojne v nekdaj skupni državi ni bilo deležno obravnav. Tako obsežne tematike seveda ni mogoče zajeti v celovitosti sodelovanj, ki so potekala na tem področju v 20. in 21. stoletju. Za to bi bile potrebne večje ekipe, ki bi se dolgoročneje posvetile tovrstnim raziskavam v posameznih novonastalih državah; tako kot je bila na primer opravljena raziskava za področje Hrvaške, kjer je leta 2011 v Zagrebu izšla pregledna študija *Slovenski umetniki na hrvaških odrih/Slovenski umjetnici na hrvatskim pozornicama* (ur. Branko Hećimović, Marija Barbieri in Henrik Neubauer). Ob tem velja posebej opozoriti na pragmatični vidik pri izvedbi raziskav: njihova realizacija je odvisna tudi od pripravljenosti tujih avtorjev, da svoje delo usmerijo v proučevanje ustvarjalnosti slovenskih umetnikov. Za področje Srbije smo pridobili raziskavo o vlogi slovenskih umetnikov pri profesionalizaciji srbskega gledališča v Beogradu (opravila jo je Dragana Čolić Biljanovski) in opredelitvi pomena kontinuirane 50-letne prisotnosti slovenskih gledališč na osrednjem jugoslovanskem festivalu Bitef v Beogradu (Katarina Pejović). Področje Bosne in Hercegovine je zastopano z analizo odmevnosti slovenskega gledališča v Jugoslaviji, kot je bila evidentirana v reviji Pozorište (Almir Bašović), in s celovitim pregledom slovenskih umetnikov na gledaliških odrih na območju današnje Republike Srbske (Nataša Glišić). Prve pregledne študije o ustvarjanju slovenskih gledališčnikov na tujih odrih so bile opravljene tudi za področja Črne gore (Janko Ljumović), Makedonije (Ana Stojanoska) in Bolgarije (Mateja Pezdirc Bartol, Ljudmil Dimitrov).

Razprave o reprezentacijah slovenskega gledališča v jugovzhodni Evropi so opremljene s popisi uprizoritev, ki so jih v tujini (so)ustvarili slovenski gledališki umetniki. Pripravili so jih avtorji posameznih razprav. Podatke so zbrali v arhivih gledaliških inštitutov, posameznih gledališč in festivalov. Črpali so jih iz gledaliških listov, plakatov in raznovrstnih dokumentacijskih gradiv, objavljenih monografij posameznih gledališč in druge obstoječe literature, zbrali pa so jih tudi na osnovi pričevanj, s pomočjo ustnih virov in na osnovi lastnih ogledov uprizoritev; to velja za novejše uprizoritve, ki še niso bile predmet gledaliških obravnav. Tako so seznami uprizoritev rezultat temeljitosti in natančnosti pri zbiranju gradiv, pa tudi raziskovalne iznajdljivosti. Popise uprizoritev, ki so jih sestavili avtorji, je strokovno obdelala ekipa našega raziskovalnega programa, in sicer po zgledu obdelave podatkov v *Slovenskem gledališkem letopisu*. Podatki o vsaki uprizoritvi vključujejo: ime dramatika, naslov drame, ime režiserja, datum premiere in ime gledališča, v katerem je bila igrana. Če so slovenski ustvarjalci pri uprizoritvi sodelovali tudi kot igralci, scenografi, kostumografi, producenti, so poleg navedenih obveznih podatkov zabeležena tudi njihova imena. Naslovi uprizoritev so navedeni tako, da je na prvem mestu zapisan naslov uprizoritve v jeziku, v katerem je bila igrana predstava, na

drugem mestu je naslov drame v izvirniku in na tretjem mestu naslov v slovenščini; slovenski naslov drame je zapisan v primeru, da je bila prevedena v slovenščino (če drama v slovenščino ni bila prevedena, te kategorije ni v popisu uprizoritve). Imena gledališč so zapisana v izvirnikih. Pri razvrščanju in obdelavi podatkov o slovenskih ustvarjalcih na tujih gledaliških odrih smo se spoprijeli tudi z vprašanjem o poreklu umetnikov oziroma z vprašanjem o tem, koga doživljamo kot slovenskega umetnika in koga kot tujca. V marsikaterem primeru je bil namreč potreben premislek o merilu za uvrstitev na seznam. Odločili smo se, da na seznam uvrstimo tudi tiste umetnike, ki sicer niso slovenskega rodu, a ustvarjajo v Sloveniji in tvorno sooblikujejo podobo slovenskega gledališča.

Vprašanje o tem, kaj je naše in kaj je tuje, je imanentno problematiki medkulturnega uprizarjanja. Premislek o razmejevanju med domačim in tujim v gradivih gledaliških uprizoritev je bil v poznih sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja tudi predmet žgočih razprav o medkulturnih uprizoritvah. Za uprizoritve, ki vključujejo gledališke tradicije, različne od svoje lastne, je bil takrat izdelan koncept »medkulturno gledališče«. Nov termin (za uprizoritvene postopke, ki so v zgodovini gledališča sicer vseskozi prisotni od antike dalje) je izšel iz potrebe po problematiziranju postkolonialističnih hierarhičnih razmerij moči v načinih sposojanja in prisvajanja gledaliških elementov iz drugih kultur. V tistem času so bile medkulturne uprizoritve osrednja tema gledaliških raziskovalcev po svetu, v slovenskem prostoru pa – razen redkih izjem – niso bile deležne raziskovalne pozornosti. To vrzel v slovenski teatrologiji zapolnjuje programska skupina *Gledališke in medumetnostne raziskave*, in sicer v času, ko so raziskave medkulturnosti v gledališču znova postale aktualne. To potrjujejo tudi revizije koncepta medkulturnega gledališča, ki so v zadnjih letih izšle v študijah Rica Knowlesa *Theatre & Interculturalism* (2010), Camile Bauer Brönstrup *Théâtre et interculturalité* (2010), tematski številki revije Theatre Journal *Rethinking Intercultural Performance* (2011), monografiji *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism* (2014) v uredništvu Erike Fischer-Lichte.

Okvir naši raziskavi vzpostavljata dve razpravi. Uvod v metodologije proučevanja medkulturnega uprizarjanja je delo Janelle Reinelt, zaslužne profesorice britanske Univerze v Warwicku in nekdanje predsednice mednarodne organizacije gledaliških raziskovalcev International Federation for Theatre Research. V razpravi razgrne pomen in aktualnost raziskovanja medkulturnih stikov v študijih gledališča in performansa in se zavzame za njihovo proučevanje z vidika politik predstavljanja. Aleš Gabrič, zgodovinar in raziskovalec na Inštitutu za novejšo zgodovino, pa predstavi problematiko politik raziskovanja preteklosti na Slovenskem glede na nacionalne meje in osvetli pretok kultur na območju današnje Slovenije z vidika razumevanja procesov evropeizacije.

Znanstvena monografija je nastala v okviru raziskovalnega programa *Gledališke in medumetnostne raziskave*, ki ga izvaja programska skupina na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani in sofinancira Javna agencija za raziskovalno

dejavnost RS. Zahvaljujemo se Alji Predan, ki je kot umetniška direktorica Festivala Borštnikovo srečanje gostoljubno podprla znanstveno srečanje vseh udeleženih raziskovalcev in na jubilejni 50. izdaji festivala omogočila prvo soočenje mnenj in izmenjavo stališč. Hvala kolegicam in kolegom s Centra za teatrologijo in filmologijo ter vsem strokovnim sodelavkam in sodelavcem na UL AGRFT, ki so poskrbeli za tekoče delo, ter dekanu Tomažu Gubenšku za izkazano podporo naši raziskovalni dejavnosti. Petri Jager se zahvaljujemo za natančna napotila pri obdelavi podatkovnih baz in Evi Vrbnjak za temeljito opravljeno lektorsko delo. Za vso pomoč in naklonjeno sodelovanje pri pripravi knjige pa se toplo zahvaljujemo Matevžu Rudolfu, vodji Znanstvene založbe Filozofske Fakultete, ki je omogočila objavo izsledkov raziskav.

Barbara Orel

Medkulturnost in slovenstvo

Vrednote(nje) medkulturnega uprizarjanja

Janelle Reinelt

Preden lahko spregovorimo o tem, zakaj so medkulturne uprizoritve pomembne, se moramo seveda najprej odločiti, kaj imamo v mislih, ko govorimo o medkulturnem, in katera so merila, po katerih določamo, ali lahko posamezno uprizoritev razumemo kot »medkulturno«. Kot izhodišče bom vzela knjigo *Theatre & Interculturalism* iz leta 2010 Kanadčana Rica Knowlesa, ki je najboljši razpoložljivi uvod, ko gre za intelektualno področje, ki je predmet moje razprave. Ko se v trenutku uprizarjanja srečata dve ali več tradicij, to postane »mesto nenehnega preizpraševanja kulturnih pomenov ter preoblikovanja individualnih in skupnostnih identitet ter položajev subjekta« (4–5). Menim, da ta opredelitev elegantno opiše ta pojav, ob tem pa odpre novo skupino vprašanj: ali je pomembno, da pri tem, tj. pri samem preizpraševanju, sodeluje tudi občinstvo tega izpraševanja? In če pri tem pride do preoblikovanja identitet, ali bi morale biti te v trenutku uprizoritve, še pred preizpraševanjem, destabilizirane – sicer ne more priti do njihovega preoblikovanja (nekateri teoretiki bi temu utegnili reči »transformacija«)? In če se v trenutku uprizoritve sploh ne zgodi nič takega? Če utrjeni pomeni, afekti in čustva, povezani z vsako od teh kultur, preprosto še naprej obstajajo ob tistih, ki so značilni za njihove sosede? Imamo potem sploh opraviti z medkulturno uprizoritvijo?

To so nekatera od vprašanj, ki jih želim obravnavati v tej razpravi. Začela bom z nekaj opombami k zgodovini medkulturnih uprizoritev, nato pa se bom posvetila razpravam teoretikov gledališča in performansa iz osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja, ki se dandanes zdijo zastarele in zahtevajo nove formulacije. Proučila bom nekatere od novejših razmislekov o tej temi in ponudila sklepe, o katerih menim, da so trdni. Vse to bom poskušala doseči z upoštevanjem posebnega položaja Slovenije na »križišču kultur«, kjer so bile, in so danes nemara še posebno, možnosti za kulturno preizpraševanje na odrih še posebej obetavne, vendar tudi zahtevne.

Zgodovinski pogled

Medkulturne uprizoritve imajo dolgo – ali tudi kratko – zgodovino, odvisno od našega zornega kota. Če na uprizarjanje gledamo v njegovi širši, antropološki razsežnosti, vidimo, da ima dinamično pretakanje kultur onkraj meja, kot se kaže v posameznih primerih kulturne produkcije, korenine v davnih časih, do njega pa je prihajalo na slehernem križišču, na katerem so komunicirala »tuja« in »staroselska« ljudstva. Naj je šlo za staroselska ljudstva v Severni Ameriki ali prebivalce tihomorskih otokov, za Afričane

ali Japonce, vsepovsod so ljudje že od svojega prvega srečanja z Drugimi kulturne razlike premagovali s pomočjo uprizoritvenih oblik. Trgovanje, osvajanje, iskanje novih naravnih virov – vse to spada med številne razloge za interakcije s tujci, ki so pripeljale do tega, da so se različna ljudstva sporazumevala in se izražala tudi prek performativnih dogodkov. To je širši pogled, ki prikazuje ontološko strukturo človeških stikov. Ko pride do srečanj med tujci, nastane družbeno razmerje, ki spremeni obe strani. Tako je denimo Christopher Balme, tudi sam Novozelandec, ki se je preselil v Nemčijo, obširno pisal o prvih gledaliških srečanjih med zahodnimi raziskovalci in staroselci s tihomorskih otočij:

> »Transformativna moč, ki je integralni del gledališča […], se je razširila na vsakodnevne izkušnje v medkulturnih stikih. Ko se srečajo pripadniki različnih kultur in si poskušajo razložiti kulturne znake drug drugega, lahko kretnja ali kos oblačila postane gledališki znak. Tovrstna gledališkost je še posebno močna ob prvih stikih, vendar se nadaljuje tudi takrat, ko sta kulturi že bolje seznanjeni druga z drugo. Ko pride do prikazovanja teh srečanj v obliki formaliziranih uprizoritev – plesov, pesmi, obredov, iger –, se intenzivnost stika in možnosti za nesporazum povečajo. Ko se utelešeni objekti premikajo od ene kulture k drugi, postanejo nabiti s presežkom različnih pomenov.« (6)

Zgodovina medkulturnega srečevanja se je začela pisati že stoletja pred nastopom zahodnega kolonializma, vseeno pa sta prav kolonialno osvajanje in ekspanzija v 17. in 18. stoletju pospešila stike med kulturnimi oblikami in njihovo prisvajanje. Četudi je bila izmenjava v določeni meri recipročna, pa ni bila prostovoljna in je pogosto imela za posledico kulturno plenjenje. Modernizem z začetka 20. stoletja je ustvaril prve trajne medkulturne gledališke eksperimente. Pomislimo na Williama Butlerja Yeatsa in njegove igre no, uporabo *hanamichija* pri Maxu Reinhardtu ter seveda na Artaudovo zanimanje za balijski ples ter Brechtovo za kitajski način igranja. Gledališki strokovnjaki so sem in tja pripomnili, da so si ti zahodni umetniki napačno razlagali svoje vire, vendar so se nad novimi eksperimenti in oblikami, ki so nastale kot njihov rezultat, večinoma navduševali.

Diskurz o medkulturnem uprizarjanju v resnici pripada veliko poznejšemu obdobju – osemdesetim letom 20. stoletja. Na področju študijev gledališča in performansa se je to zgodilo v času, ko je prišlo do teoretske obravnave in obširnih razprav o medkulturnem gledališču ter do njegovega opevanja ali obsojanja. Tako se je začelo to, čemur pravim »kratka zgodovina«, to pa zato, ker prezre in se tudi ne zanima prav veliko za povezovanje z obširnejšim zgodovinskim okvirom, ki sem ga pravkar orisala. Brian Singleton začetek te »kratke zgodovine« vidi v izjavi Richarda Schechnerja iz leta 1977: »Človeška skupnost, vzeta kot celota, vstopa v postmoderno fazo, za katero je ključno konstruiranje medkulturne estetike in obreda.« (nav. po Singleton 80) Singletonu se zdi

ta postmoderna naklonjenost do »potovanja, izposojanja in vnovičnega sestavljanja« še posebno plodna v primeru medkulturnih uprizoritev. Na področju gledališča je bil to obenem čas, ko so prišli v ospredje številni znameniti medkulturni gledališki ustvarjalci. V mislih imam Petra Brooka, Ariane Mnouchkine, Tadashija Suzukija in, nekoliko pozneje, Roberta Wilsona. Zaradi slovesa njihovih številnih produkcij in različic uprizoritev, ki so gostovale tudi po drugih celinah, se je pozornost javnosti usmerila na medkulturno gledališče po vsem svetu. Erika Fischer-Lichte poudarja še tretji dejavnik – postkolonializem. Postkolonializem kot zgodovinsko dogajanje in tudi kritična praksa je povzročil, da Zahod ni več mogel prezreti izpodbijanja avtoritete in hegemonije. Fischer-Lichte zapiše: »Prvi postkolonialni desetletji, sedemdeseta in osemdeseta leta 20. stoletja, nista več dopuščali tovrstne superiornosti; vpeljavi pojma 'medkulturno gledališče' sta podelili še poseben pomen.« (5) To misel želim nekoliko razširiti z opombo, da je dekolonizacija, ki se je začela več kot dve desetletji prej, v kolonialne prestolnice pripeljala nove državljane iz nekdanjih kolonij, to pa je pomenilo pritisk na sleherno zahodno razumevanje kulturne čistosti ali konsolidirane identitete. Postkolonialna kritika je vzniknila iz vsakodnevnega življenja teh, šele kratek čas neodvisnih ljudi kot tudi iz migrantskega toka na Zahod – vsaj v tolikšni meri, kot jo je v akademskih krogih spodbudilo pisanje Edwarda Saida, Gayatri Spivak, Ngũgĩja wa Thiong'a in številnih drugih postkolonialnih kritikov. Indijski gledališki strokovnjak Rustom Bharucha, ki je bil v tistih letih vodilni na področju kritike medkulturnega gledališča, je študiral na Univerzi Yale v Združenih državah Amerike. Leta 1993 je Bharucha na osnovi svoje izkušnje iz prve roke in tudi svojega znanstvenega delovanja zapisal naslednje: »Naj si še tako želimo sprejeti dozdevno odprtost evropskih in ameriških zagovornikov medkulturnosti za druge kulture, verjamem, da je širša ekonomska in politična nadvlada Zahoda nedvoumno zavrla, če ne celo zanikala sleherno možnost pristnega dialoga.« (2) Začetek množične mobilnosti in tudi tehnoloških inovacij na področju komunikacij je naglo vodil proti globalizaciji, ki jo dandanes najpogosteje povezujemo z internetom, nadnacionalnim kapitalizmom in obsežnimi migracijami. Ta dogajanja iz življenja so proizvedla še več medkulturnega gradiva in obenem ustvarila razmere za njegovo kritiko.

Peter Brook in *Mahabharata*

V naslednjem delu svoje razprave se želim lotiti najbrž najznamenitejše med medkulturnimi gledališkimi diskusijami iz tistega časa ter podrobneje proučiti njene teme in argumente.

Peter Brook se je v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja v Angliji uveljavil kot virtuozen režiser, zlasti z osupljivimi uprizoritvami v produkciji Royal Shakespeare Company. Leta 1970 se je preselil v Francijo in ustanovil Centre International de

Recherche Théâtrale (CIRT), večnacionalno skupino igralcev, plesalcev, glasbenikov in drugih ustvarjalcev, ki je na začetku sedemdesetih let 20. stoletja intenzivno potovala po Bližnjem vzhodu in Afriki. Od leta 1974 je imela skupina sedež v Parizu, v gledališču Bouffes du Nord. Uprizoritev *Mahabharata* je doživela premiero na Avignonskem festivalu leta 1985, čemur je v letih 1987 in 1988 sledila svetovna turneja v angleškem jeziku; pozneje je doživela predelavo za film, ki so ga leta 1989 predvajali na televiziji. Sama sem ga videla leta 1987 v Los Angelesu. *Mahabharata* je starodavni sveti indijski ep, izredno dolgo besedilo, ki obsega 1,8 milijona besed, s čimer je približno desetkrat obsežnejše od *Iliade* in *Odiseje* skupaj. Brook ga je skupaj z Jeanom-Claudom Carrièrjem predelal v deveturno predstavo v treh delih. Skupino je sestavljalo 21 igralcev iz 16 držav, za uprizoritev pa so značilni Brookova prislovična preprostost, hitre spremembe, impresivno urni telesni gibi in kretnje igralcev ter vrsta gledaliških učinkov, med katerimi številni temeljijo na ognju, vodi in zemlji. Osvetljava in glasba sta ustvarjali razpoloženje in tempo, celotni vtis pa je številne gledališke obiskovalce prikoval na sedeže. Uprizoritev je bila deležna navdušenih pohval in kritiškega odobravanja, vendar je sprožila tudi eno od najsilovitejših kritiških razprav, kar sem jim bila kadar koli priča. Zakaj je moralo biti tako?

Eden od najzgovornejših in tudi najpodrobnejših kritikov je bil Rustom Bharucha, vendar pa nikakor ni bil edini. O uprizoritvi je menil, da gre za »vreščavo prisvojitev indijske kulture«, za »preureditev nezahodnega gradiva znotraj orientalističnega miselnega okvira in dogajanja, zasnovanega izključno za mednarodni trg« (*Theatre and the World* 68).

Ugovori, povezani s to uprizoritvijo, so bili številni, vendar jih je mogoče v grobem povzeti v štirih točkah: 1) Preoblikovanje gradiva ni prepoznalo kontekstualnega bogastva ter zapletenosti indijskega vira in ne njegove vloge v nekdanji in zdajšnji indijski kulturi. 2) Dramaturgija, kot jo je zasnoval Brook, je ep preobrazila v shakespearsko strukturo, gradivo pa je strnila tako, da ustreza zahodni potrebi po razvoju dogajanja, vrhuncu in sklepu – z aristotelskim začetkom, sredino in koncem. Izvirna *Mahabharata* je ciklična, nelinearna, napreduje pa ob pomoči opisovanja, razlaganja in čedalje večje intenzivnosti. Na drugi strani je bila v Brookovem delu uporabljena metoda pripovedovanja zgodbe, ki je linearna, se zaveda časa, je progresivna in dokončna. Brook je torej zgrešil temeljne lastnosti epa in jih nadomestil z značilno zahodno dramaturgijo, ki jo je poimenoval za univerzalno. 3) Odnosi med Brookom, njegovo skupino in indijskimi ljudmi, s katerimi je prišel v stik ob obisku Indije, po mnenju številnih kritikov niso bili vselej spoštljivi in etični. 4) Indijska vlada je bila Brooku nadvse naklonjena, priskrbela mu je celo državno podporo. Bharucha je še posebno razburilo, da je indijska vlada takrat za zahodno adaptacijo porabila več denarja, kot ga je kadar koli namenila kakemu nacionalnemu kulturnemu ali umetnostnemu projektu. Šlo je za nekakšen kolonializem z drugimi sredstvi.

V razpravo o tej uprizoritvi so se vpletli številni kritiki in strokovnjaki. Za Evropejce, kot so bili David Williams, ki je o tej uprizoritvi in njeni recepciji napisal knjigo,

Patrice Pavis, ki je za razlaganje medkulturnih uprizoritev, kakršna je bila ta, razvil model peščene ure, s tokom med izvirno in ciljno kulturo, ki se zdi uravnotežen, ter kritičarka in znanstvenica Maria Shevtsova, je bila ta uprizoritev inovativna in izvirna, njena privlačnost pa univerzalna. Shevtsova je zapisala: »Njeno estetiko žene vizija, postavljena na razpadajoče hierarhije med nacijami, rasami, kastami, razredi ali kakršnimi koli drugimi družbeno določenimi privilegiji.« (221–222) Ali povedano z drugimi besedami, obstajala so velika nestrinjanja o tem, kako gledati na Brookova prizadevanja. Osebno menim, da so se Evropejci in nekateri ameriški navdušenci nad uprizoritvijo zdeli nekoliko defenzivni, kot da so bili kritik deležni oni sami in ne režiser Peter Brook. Toda to je bilo – in je še vedno – razumljivo, saj je bilo po svoje res. Nemara najpronicljivejši komentator medkulturnega gledališča iz tistega časa je bil Daryl Chin, ki je za revijo Performing Arts Journal napisal esej, v katerem je povezal romantiko postmodernizma ter gledališko delo Petra Brooka, Leeja Breuerja, Roberta Wilsona in drugih. Težavo je videl v tem, da se je Zahod s priznavanjem drugih kultur odločil za politiko ekvivalence, ki ni spoštovala različnosti drugih. »Medkulturnost je odvisna od vprašanj avtonomije in opolnomočenja.« (Chin 174) Toda namesto da bi prepoznala vrednost kulture drugega, vzpostavljena ekvivalenca vztraja pri enakem ravnovesju moči. Chin je zapisal: »Razvijanje prvin simbolnega sistema kake druge kulture je občutljiv podvig […] Prevzemanje iz drugih kultur je lahko tudi zgolj oblika poznavalstva, nova oblika svetovljanstva. […] Medkulturnih vprašanj se je treba lotevati skrajno diplomatsko […] Medkulturnost zlahka vsebuje tudi prvine kulturnega imperializma,« kot so pokazali Breuer, Wilson in Brook. »Pri teh podvigih,« sklene, »je vseprisoten občutek nekakšnega vsiljevanja« (prav tam).

Do sredine devetdesetih let 20. stoletja se je večina ljudi s področja gledališča in performansa tako ali drugače opredelila do pomena teh medkulturnih eksperimentov. Po svoje se je razprava o tem končala. Samo občasno je bilo še slišati kak poziv k vnovičnem razmisleku določil razpravljanja o medkulturnosti, denimo knjiga Julie Holledge in Joanne Tompkins *Women's Intercultural Performance* iz leta 2000, ki je opredelila prizorišča uprizarjanja (odre, narode, trge) kot prostore, na katerih potekajo pogajanja med subjekti in konteksti. Avtorici sta se osredotočili na prostor med namero in recepcijo, poleg tega sta kritično vlogo v medkulturnem procesu podelili občinstvu. Leta 2002 sta Jacqueline Lo in Helen Gilbert v reviji TDR objavili članek, ki je sam postal predmet medkulturnih razprav. Lo in Gilbert sta ga naslovili »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis«, v njem pa sta se ukvarjali tudi s pojmoma prizorišča in pokrajine, s čimer sta problematizirali predhodne konceptualizacije medkulturnega gledališča. Članek kritizira Pavisov model peščene ure, češ da pretirano privilegira zahodno »ciljno« kulturo, ter pokazali, da v njegovih metodah estetska vprašanja prevladujejo nad političnimi. Namesto tega sta Lo in Gilbert ugotovili, da globalizacija spreminja razmerja med vsemi protagonisti medkulturnosti. Predlagali sta podkategorije nadkulturno, znotrajkulturno

in zunajkulturno ter tako razširili naravo dvosmerne izmenjave. Toda tudi na začetku novega tisočletja so bile te izmenjave še naprej večinoma razumljene kot binarne, kot »mi« in »oni« (čeprav so napredni kritiki ugovarjali natanko tovrstnemu označevanju), celoten vpliv interneta na kroženje popularne kulture pa še ni bil v celoti raziskan.

Toda v zadnjih nekaj letih, vse od izida dela Rica Knowlesa *Theatre & Interculturalism* iz leta 2010, so se razprave o teh vprašanjih vrnile in se na novo formulirale, s to temo pa se ukvarjajo na ustreznejši način. V naslednjem delu razprave bom očrtala, kako te nove ideje spreminjajo stare paradigme, in ugibala, kaj se utegne dogajati v prihodnje.

Vrnitev vprašanja medkulturnosti in uprizarjanja

Menim, da so si v zadnjih letih medkulturne uprizoritve zaslužile vnovičen razmislek in teoretsko obravnavo, in sicer iz treh razlogov. Prvič, dozdevno jasna binarnost »mi« in »oni«, ki je zaznamovala prejšnje faze razprave, ne opisuje več položaja gledaliških umetnikov, ki sodelujejo v medkulturnih uprizoritvah, pa tudi njihovega občinstva ne. Številni ljudje iz nekdanjih kolonij zahodnoevropskih narodov so se ustalili v zahodnih središčih in si v njih ustvarili družino, tako da se zdaj pojmujejo za, denimo, britanske državljane, ali pa so s problematičnim dvojnim državljanstvom razpeti med staro in novo državo, med zgodovinsko domovino in rodnim narodom ter sodobnim življenjem. Podobno kot pri britanski jedi balti (navdihuje se pri indijski kuhinji, vendar je bila ustvarjena v Združenem kraljestvu) je včasih težko slediti izvorom kulturnih praks, saj se pod novimi geopolitičnimi pritiski premikajo in spreminjajo, enako težko je tudi vedeti, kako jih ustrezno označiti. Ko so Nemci na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja začeli ustvarjati hiphop glasbo, je zelo spominjala na ameriški rap, pogosto je imela tudi angleška besedila, kar je vzbujalo nelagoden občutek, da gre za kulturni imperializem, še posebno zato, ker so bili nemški ustvarjalci hiphopa pretežno belci in pripadniki srednjega razreda, prvotni ustvarjalci hiphopa v Združenih državah Amerike pa temnopolti in revni. Toda na eni strani so tudi Združene države Amerike sila kulturnega imperializma, na drugi pa se je z minevanjem let in vstopom v novo stoletje v Nemčiji razvil hiphop v nemškem, vendar tudi v turškem jeziku. Turški imigrantski delavci oziroma njihovi potomci druge in tretje generacije so se namreč bolj poistovetili z urbanimi revnimi ljudmi v ZDA, od koder je izvirala ta glasbena zvrst, in jo tudi bolje prilagodili nemškemu kontekstu; izražali so svoj položaj, povezan z državljanstvom, politiko in marginalizacijo priseljencev. Čeprav so torej te uprizoritve očitno medkulturne, pa se ne prilegajo binarnosti tipa mi-oni iz zgodnejših teoretskih razprav. Lahko bi dejali, da je pri medkulturnem uprizarjanju vodoravna os zasenčila navpično.

Kot je v svoji knjigi iz leta 1993 nakazal Rustom Bharucha, ko je govoril o lastni uprizoritveni praksi, v okviru katere je v številnih azijskih mestih postavljal Kroetzov

Request Concert, se zdi medkulturnost – v obliki eksperimentiranja z uprizarjanjem številnih, med sabo že povezanih kultur z namenom ugotavljanja, kako se utegnejo kazati specifične razlike med »nami« in »njimi« – bolj produktivna in etično pozitivna kot velike in pogosto pretirano posplošene uprizoritve, namenjene globalnemu turizmu. Ta tip uprizoritev je v zadnjih letih postal veliko pogostejši; nastajajo namreč številne uprizoritve, ki ugotavljajo, kako posamezne kulture gledajo na svoj tesno povezani obstoj v novi globalni sferi čedalje večje mobilnosti.

Po razpadu nekdanje Jugoslavije in vojnah v devetdesetih letih 20. stoletja so se številni ljudje iz te regije izselili, nekateri sami od sebe, nekateri pa so se bili prisiljeni preseliti. Ena od stvari, s katerimi se zdaj srečujejo umetniki iz držav, nastalih na območju nekdanje Jugoslavije, je razmerje med njihovo nekdanjo in zdajšnjo nacionalno kulturo. Ali pa je to nemara nepomembno? Je vse to nadomestil nacionalizem, prevladujoči motiv številnih držav, ki so se po letu 1989 na novo oblikovale na območju nekdanje ZSSR in njenih satelitov? Ali pa so se ostaline kulture ohranile v spominu, zdaj pa brskajo po njih, podobno, kot se iz kosti trupla jemlje material za potrebe vnovične uporabe?

Še en dejavnik in obenem drugi od treh razlogov, zakaj si moramo znova ogledati medkulturno uprizarjanje, je vpliv interneta na to, kar velja za gradivo ustvarjalnih praks. Če so njegova zgodnja leta zaznamovale kritike omejenega dostopa do interneta, smo zdaj v položaju, ko se informacije, podobe in komunikacije na veliko pretakajo po večini predelov sveta, celo tistih najnedostopnejših, ali vsaj v tolikšnem obsegu, da je poenoteni besednjak globalne kulture last vseh. Seveda lahko postavimo pod vprašaj njegovo uporabnost in vrednost, ne pa tudi njegovega mesta, ko gre za možnosti posnemanja ter oskrbovanje s skupnimi točkami prepoznavanja in včasih tudi kritike. Tako ni več mogoče prav zlahka določiti, kaj je kulturni imperializem, kaj pa *lingua franca*. Kdo ima v lasti podobe na YouTubu? Na to vprašanje je težko odgovoriti.

Tretji dejavnik, ki zaplete vrednotenje medkulturnega gledališča, je vprašanje gledalca. Hkrati z vnovičnim premislekom o tem, kaj sestavlja medkulturno uprizoritev, se zastavi tudi vprašanje, komu je sploh namenjena. Če se strinjamo, da uprizoritve del svoje vrednosti in pomena dobijo s procesom recepcije pri občinstvu in da je novi poudarek na udeležbi kot dozdevno demokratični in hkrati sredstvu za opolnomočenje, si moramo vnovič ogledati vprašanji, zastavljeni na začetku: komu je namenjena uprizoritev in kako si jo gledalci razlagajo.

To rahljanje in premikanje pojmov, povezanih s kompleksom medkulturnega uprizarjanja, je tudi razlog za rahljanje našega političnega analiziranja teh praks in domneve, da so se ogorčeni postkolonialni glasovi iz osemdesetih let 20. stoletja umaknili harmoničnima soustvarjanju in recepciji. Zato želim za sklep kritizirati eno od novih medkulturnih paradigem: poskus svoje spoštovane kolegice Erike Fischer-Lichte, da bi pojem medkulturno uprizarjanje nadomestila z oznako »prepletanje kultur uprizarjanja«. Ko si je prizadevala ustvariti »novo obliko transformativne estetike« (12), je Fischer-Lichte

prišla do metafore prepletanja kot pozitivnega koraka, ki seže onkraj antagonizmov postkolonialnega kljubovanja kulturnemu imperializmu. To novo teoretsko paradigmo označuje kot utopično in pravi, da je to »jedro koncepta prepletanja kultur uprizarjanja« (11). Besedo »prepletanje« uporabi kot nadomestek za »medkulturno« zaradi njene sposobnosti priklicevanja različnih pomenov – denimo »številna vlakna, združena v niti« in vtkana v tkanino, v kateri »ne ostanejo nujno individualno prepoznavna« (prav tam). Všeč ji je tudi, da je takšno prepletanje povezano z »napakami, pomotami, neuspehi in celo s pravcatimi malimi katastrofami« – in da gre obenem za naporno delo. Po njenem mnenju poudarja procesno naravo, vsebovano v »logiki vzajemne povezanosti« (prav tam 11). Fischer-Lichte to formulacijo ponuja že vse od leta 2008, v upanju, da bo na področju študijev gledališča in performansa sčasoma postala dominantna. Ko v ospredje postavlja estetiko procesov, ne pa njihove politične kritike, trdi, da si »nova transformativna estetika prizadeva proizvajati največjo možno odprtost« (prav tam 12). Iz naslova njenega najnovejšega zbornika je razvidno, da po njenem mnenju največ težav očitno povzroča prav postkolonializem. V delu *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism* izrecno trdi, da lahko prepletanje »seže *onkraj postkolonializma*, saj udeleženim, četudi še tako bežno, omogoči izkusiti nekaj, kar sega *onkraj* rasizma, s tem pa jim ponudi nove načine, kako misliti *onkraj* vseprisotnih binarnih konceptov tipa Jaz nasproti Drugemu, Vzhod nasproti Zahodu, Sever nasproti Jugu, lastno nasproti tujemu ter estetsko […] nasproti političnemu in etičnemu (tj. postkolonialna teorija).« (Fischer-Lichte 13–14) Četudi se strinjam, da so se razmere kulturne produkcije, skupaj z uprizarjanjem, v zadnjih tridesetih letih radikalno spremenile, zlasti ko gre za to, čemur pravim konfliktne identitete migrantskih umetnikov in njihovih občinstev, ter za odsotnost čistih ali kulturno specifičnih načinov uporabe gradiva pri ustvarjanju uprizoritev, pa ne mislim, da bi bilo treba napetosti, značilne za medkulturno gledališče, preobraziti v nekaj benignega. Naj se še enkrat vrnem k Rustomu Bharuchu, ki v razpravi v knjigi Erike Fischer-Lichte zapiše: »Naj jasno povem, da je lahkotna odprava 'postkolonialnega' kot izrabljene sile nekam pretirana« (»Hauntings of the Intercultural« 185). Poleg tega poudari, da metafora prepletanja ni tako nedolžna, če si jo ogledamo v kontekstu neoliberalne tekstilne panoge in revščine indijskih tkalcev, ki spadajo »med najbolj zatirane v neformalno najnižji kasti delovnega sektorja« (prav tam). Spominjam se tudi, da je Maria Todorova kritiko »orientalizma« Edwarda Saida uporabila na primeru Balkana, ko je ta pojem uporabila kot »zrcalo in folijo«, usmerjeno v Balkan, da bi pokazala, kako ga Zahod pozicionira v »diskurz oziroma stabilen sistem stereotipov, ki Balkanu nadeva kognitivni prisilni jopič« (prav tam 193). Ko premišljujem o nagnjenju zahodnih hegemonij k razglašanju, češ da je »vse dobro, pošteno in enakopravno, čemu bi se torej kdor koli vznemirjal zaradi ravnovesja moči v medkulturnih uprizoritvah?«, se mi zdi ustreznost metafore prepletanja močno kompromitirana. Pojmovanje, po katerem se lahko politika umakne iz analize uprizarjanja, se mi zdi tako naivno kot tudi

samozadovoljno; samozadovoljno s položaja nadvlade ali kot je že leta 1989 ugotovil Daryl Chin, »evropocentrični ego je sprejel deklaracijo: če si ne more več lastiti nadvlade in premoči, če je treba skrbeti za pravičnost, če si evropocentrični ego ne more več obetati občutka lastne pomembnosti, tedaj nič več ni pomembno« (165). Prav nič manj kot južnoazijske lahko tudi vzhodnoevropske države občutijo neupoštevanje pomembnosti razlike v novi zahtevi po prepletanju, ki je lahko utopično in estetsko preoblikovalno, samo če opusti razlike v moči med kulturami, izbranimi za tovrstno prepletanje. Navsezadnje so na koncu vse enake. Na čigavem koncu? V katerih primerih? In komu naj bi bilo mar za odpravo razlike?

Ali povedano z drugimi besedami, vprašanja moči, suverenosti, nadvlade in prekarnosti ne bodo izginila. Na eni strani drži, da je v nekaterih primerih pomembno politično in estetsko dejanje že zgolj pritegniti pozornost na znotrajkulturne uprizoritve, ki se neposredno sploh ne ukvarjajo z nekdanjimi zahodnimi silami, ali na medkulturne uprizoritve, ki sicer uporabljajo gradiva iz več kultur, ki pa so si geopolitično sorodne in za katere je Zahod samo skupna prezenca, ne pa središčno ustvarjalno vprašanje; na drugi strani se temeljna vprašanja medkulturne izmenjave še naprej nanašajo na oblast, zakonitost, moč in širitev. V resnici se ni spremenilo prav veliko.

V uprizoritvi *Common Ground*, delu, prikazanem leta 2014 v Maxim Gorki Theatru v Berlinu, je njegova snovalka, hišna režiserka Yael Ronen, prikazala skupino ljudi iz nekdanje Jugoslavije, ki so se bili po vojnah v devetdesetih letih 20. stoletja prisiljeni izseliti. Zdaj so Berlinčani, vendar so prišli iz Beograda in Sarajeva, Novega Sada in Prijedora. Kaj je njihova skupna točka? Uprizoritev je nastajala skupinsko, na osnovi skupnega obiska Bosne in Hercegovine, ter ob pomoči srečanj z izvedenci in z družinskimi člani protagonistov. Namen tega je bil, da bi gledališče postalo »varen prostor za razpravljanje o vprašanjih, kot so krivda in sprava, odpuščanje in pozabljanje – vendar ob sočasnem razburljivem trkanju stereotipov, predsodkov in nasprotujočih si pripovedi«.[1] To je novo medkulturno gledališče. Gre za politično obremenjeno gledališče, ki ga je mogoče presojati estetsko, vendar pa ga je treba presojati tudi politično. Uprizoritev, kakršno so ustvarili v Berlinu, bi zlahka našla občinstvo – bodisi lastne migrantske skupnosti bodisi Berlinčane kakega drugega rodu; trenutno razmišljajo o tem, da bi zaživela v državi gostiteljici, ki je mogočna neoliberalna sila, produkcija pa je bila prikazana tudi na gledališkem festivalu MESS v Sarajevu, festivalu, ki se ne razlikuje veliko od Borštnikovega srečanja v Mariboru. Mar si ne moremo predstavljati, da gre za nekoliko različne stvari, da je ravnotežje »medkulturnih« potez nekoliko drugačno, da recepcija občinstva kaže na različno raven intimnosti in prepoznavanja? Menim, da prepletanje ne zaobseže glavnega vprašanja – kaj pomeni iskati ali imeti »skupno točko«. Moj kolega iz Warwicka, Milija Gluhovic, tudi sam priseljenec iz Bosne in Hercegovine, si je *Common*

1 Maxim Gorki Theater. Splet. 10. 5. 2016. http://english.gorki.de/programme/common-ground/

Ground ogledal v Sarajevu in o tem zapisal:

> »Ti mladi ljudje so otroci žrtev in storilcev – vendar so v glavnem toku pripovedi žrtve vselej izključno bosanski Muslimani, storilci pa bosanski Srbi. […] Uprizoritev so prikazali v narodnem gledališču v središču mesta in je bila deležna stoječih ovacij. Toda sprašujem se, kaj bi se primerilo, če bi jo predstavili v banjaluškem narodnem gledališču – v prestolnici Republike Srbske, torej v delu Bosne in Hercegovine s pretežno srbskim prebivalstvom. Vseeno menim, da gre za močno uprizoritev, četudi bi bilo mogoče njeno politično plat postaviti pod vprašaj in jo tudi izpodbiti. Ali prispeva k spravi, k sobivanju, k vzajemnemu spoštovanju itn.? Menim, da le stežka. Mikrokozmos te uprizoritve ne more v celoti, produktivno in pravično zrcaliti večjih vprašanj, povezanih z državljansko vojno, in tudi ne tém ter vprašanj zdajšnje bosanske politike in življenja.«[2]

V tem kontekstu bi bil morda uporabnejši stari jezik medkulturnega uprizarjanja kot pa raba pojma prepletanje kultur uprizarjanja.

Kaj pa zdajšnji trenutek? Slovenija je bila na meje tako imenovane »nove Evrope« postavljena v trenutku, ko je bilo kljubovanje slehernemu naprednemu konceptu take entitete pod velikim pritiskom. Nova begunska kriza postavlja pod vprašaj same demokratične temelje Evropske unije. V luči svoje dosedanje medkulturne zgodovine je Slovenija nemara v privilegiranem položaju, saj lahko ustvarja medkulturno gledališče, ki utegne poseči v razmišljanje evropskih državljanov o etično-političnem položaju, v katerem trenutno živimo. Zdaj, ko je za begunce črta krivde začela slediti vzhodnoevropskim mejam, države pa so jih postopoma potisnile zunaj svojih meja, se sprašujem, kdo bo govoril za pregnance, begunce, za tiste, ki (kot pravi Rancière), niso udeleženi.

Bibliografija

Balme, Christopher. *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Bharucha, Rustom. *Theatre and the World*. London in New York: Routledge, 1993.

_____. »Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure.« *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Ur. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost in Saskya Iris Jain. New York in Abindon: Routledge, 2014. 179–200.

2 Osebno e-sporočilo. 20. oktober 2015.

Chin, Daryl. »Interculturalism, Postmodernism, Pluralism.« *Performing Arts Journal* 11/12.3/1 (1989): 163–175.

Fischer-Lichte, Erika. »Introduction: Interweaving Performance Cultures — Rethinking 'Intercultural Theatre': Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism.« *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Ur. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost in Saskya Iris Jain. New York in Abindon: Routledge, 2014. 1–21.

Holledge, Julie in Joanne Tompkins. *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge, 2000.

Knowles, Ric. *Theatre & Interculturalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Lo, Jacqueline in Helen Gilbert. »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.« *TDR: The Drama Review* 46.3 (2002): 31–53.

Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York in Abindon: Routledge, 1991.

Shevtsova, Maria. »Interaction-Interpretation: *The Mahabharata* from a Socio-Cultural Perspective.« *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives.* Ur. David Williams. London in New York: Routledge, 1991.

Singleton, Brian. »Performing Orientalist, Intercultural, and Globalized Modernities: The Case of *Les Naufragés du Fol Espoir* by the Théâtre Du Soleil.« *The Politics of Interweaving Performamce Cultures: Beyond Postcolonialism*. Eds. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost in Saskya Iris Jain. New York in Abindon: Routledge, 2014. 77–94.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2009.

Williams, David. *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives.* London in New York: Routledge, 1991.

Prevedla Aleksandra Rekar

Med slovenstvom in svetovljanstvom

Aleš Gabrič

Evropeizacija – kaj je to?

Zahodni del Evrope se je začel združevati sredi 20. stoletja, po koncu hladne vojne pa se je proces združevanja širil proti vzhodu. S poudarjanjem, da se moramo tudi Slovenci pridružiti tem procesom in se vključiti v Evropo, so politiki in propagandisti po osamosvojitvi Slovenije izpostavljali zgolj politične okvire, pozabljali pa na neprekinjeno duhovno in kulturno povezanost naših prednikov s kulturnimi tokovi na stari celini. Ločevanje kulturne, umetniške ali znanstvene preteklosti po nacionalnih mejah je bolj posledica proučevanja minulih dob od 19. stoletja, od stoletja nacionalizmov dalje. Usmerjenost v nacionalno »naše« kulturne dosežke je bila tudi značilnost dobršnega dela slovenske humanistike.

Za gledališko dejavnost je soodvisnost od širših duhovnih tokov že pred več kot pol stoletja Filip Kalan naslovil kot »Evropeizacija slovenske gledališke kulture« (1957). Toda kako lahko sploh razumemo pojem »evropeizacije«, ki ga je v naslovu svojega prispevka, ki je obvezna študijska literatura za vse bodoče gledališke ustvarjalce na Slovenskem, uporabil Kalan? Uvodoma ga ni podrobneje definiral in se je definiranja lotil šele v poglavju o gledališču ob prehodu v jugoslovansko obdobje. Na tem mestu ga je označil kot »evropeizacijo slovenske gledališke umetnosti tako v repertoarnem pogledu kakor tudi po delovnem sistemu, ansambelski igri in vrhunskih umetniških stvaritvah na igralskem, scenografskem in režiserskem področju« (30). Že ob tej pa tudi pri naslednjih uporabah pojma evropeizacija v omenjenem Kalanovem članku (77, 82, 91) se bralec nehote vpraša, ali ga ne bi bilo mogoče zamenjati s kakršnim drugim izrazom, denimo modernizacija oz. posodabljanje. Konec koncev je rdeča nit Kalanove zgodbe (tudi) prehod iz skromnih nebogljenih amaterskih začetkov v resno profesionalno gledališko dejavnost, primerljivo s tistimi v močnejših kulturnih središčih.

Pojem evropeizacije je v politični terminologiji v devetdesetih letih 20. stoletja ob širitvi Evropske unije proti vzhodu dobil nov pomen in pomeni širjenje oz. poenotenje zakonodaje in politik v vseh članicah te zveze. Pomeni torej uvajanje nečesa novega (oz. širjenje dobrih zgledov, ki so jih posamezne večje države že imele uzakonjene), kar naj bi ustvarilo enoten politični, gospodarski, socialni, raziskovalni, visokošolski in še kakšen prostor. Če analogno temu izhodišču postavimo pojem evropeizacije tudi v kulturno in umetniško sfero, bi torej morali slovensko gledališče približati evropskim zgledom. Toda – ali ni že Linhart, ki ga štejemo za začetnika slovenske dramatike, ob koncu 18. stoletja svoji dve gledališki deli priredil po tujih vzorih? *Županova Micka*, prvič

uprizorjena leta 1789, sledi misli igre, v izvirniku napisane v nemškem jeziku; *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, prvič uprizorjen leta 1848, pa je nastal na osnovi francoskega dela. In kakšna dela so prevladovala na odrskih deskah slovenskega Dramatičnega društva v Ljubljani po njegovi ustanovitvi leta 1867? Saj so v njegovi knjižni zbirki Slovenska Talija prevladovali prevodi iz nemškega, češkega, poljskega, francoskega in še kakšnega jezika, med temi pa je bilo samo šest izvirnih slovenskih del (Troha 122). Ko so začeli amaterska gledališka društva ustanavljati tudi v manjših mestih, so ta posegala po delih, izdanih v omenjeni zbirki in že odigranih na osrednjem odru v deželni prestolnici, saj so se tako izognila morebitnim sitnostim s cenzurnimi predpisi.

Rečeno drugače – slovensko gledališče je bilo že pred prvo svetovno vojno primerljivo s sorodno velikimi in (provincionalno) (ne)pomembnimi gledališči po Evropi, ni pa še bilo primerljivo z največjimi ustanovami osrednjega nacionalnega pomena. Na to pot pa se je dejansko podalo po uveljavljanju slovenstva v jugoslovanski državi.

»Nacionalizacija« znanstvenega delovanja v 19. stoletju

Ustvarjanje podobe naše kulturne preteklosti kot zgolj ali vsaj večinsko slovenske – kakor še danes minule čase ocenjuje velik del Slovenk in Slovencev – je rezultat političnega in duhovnega razvoja v zadnjem stoletju in pol. O tem, da je slovenski jezik glavni dejavnik slovenske identitete, ni dvoma, saj je tisti element, ki nas izrazito loči od naših sosedskih narodov. Malce bolj kritični pogled na zgodovino pokaže, da slovenstvo, nastalo na jezikovnem temelju, le ni samoumevni in posledično edini (ali izrazito prevladujoči) element kulturne preteklosti naših krajev v malce bolj odmaknjenih časih.

Oblikovanje podobe preteklosti po ozkih nacionalnih obrazcih vsekakor ni nikakršna slovenska posebnost, saj je šla skozi podoben razvoj celotna srednja Evropa oz. kar celotna Evropa. V zborniku o nacionalizaciji znanstvenih spoznanj v habsburški monarhiji od revolucije 1848 dalje sta njegova urednika, zgodovinarja znanosti Mitchell G. Ash in Jan Surman, ocenila, da so v vodilnih državnih strukturah podcenjevali moč centrifugalnih sil, ki so jih povzročala trenja med narodi v večnacionalni državi. S tem, ko so dotlej manj pomembnim jezikom v državi dopustili pomembnejšo vlogo, so spodbudili kulturno in znanstveno delovanje v različnih jezikih. Najpomembnejša vloga v državnih strukturah je bila sicer odmerjena nemščini, toda v znanstveni dejavnosti ta ni mogla zasesti nekdanjega mesta latinščine. V oblikovanju zahtev so se voditelji narodnih gibanj delili na zagovornike »Kulturnation«, tistih, ki se sklicujejo na pravice, izhajajoče iz posebnosti jezika in kulturnega razvoja naroda, ter zagovornike »Staatsnation«, ki so večji pomen svojega naroda utemeljevali z zgodovinskimi pravicami. Tehtnica razvoja se je začela polagoma nagibati na stran prvega in vloga »Kulturnation« je začela pridobivati na pomenu. Med slovanskimi jeziki sta se v monarhiji tudi v znanstvenem razvoju

najhitreje uveljavila poljščina in češčina, znanstveniki pa so s svojim delovanjem pravzaprav dobili dvojni pomen. V svoji stroki so ohranjali stik z drugojezičnim akademskim svetom in svoja temeljna spoznanja objavljali tudi v tujih jezikih v tujini. Na domačem prizorišču pa so s krepitvijo strokovne terminologije v maternem jeziku (posredno ali neposredno) sodelovali pri oblikovanju narodnega programa in krepitvi narodne zavesti (Ash in Surman).

Razvoj slovenske znanosti je zaostajal za hitrostjo sprememb, ki so se odvijale pri večjih narodih v avstrijskem delu habsburške monarhije. Slovenski jezik ni postal jezik poučevanja na univerzitetnem študiju, je pa po šolski reformi po marčni revoluciji leta 1848 postal predmet proučevanja, saj je bila na univerzi na Dunaju ustanovljena katedra za slovenski jezik. Znanstvena društva, ki naj bi v slovenskem jeziku spodbujala raziskovalno delo na Slovenskem, so bila ustanovljena z nekaj desetletno zamudo za poljskimi in predvsem češkimi vzori; predvsem pri slednjih so se zgledovali Slovenci pri oblikovanju svojih najpomembnejših kulturnih ustanov. V nasprotju s Češko in Poljsko, ki sta imeli državno tradicijo in so se lahko njuni politiki sklicevali tudi na pravice »Staatsnation«, se slovenski politični voditelji niso mogli ozirati proti kakšni pomembnejši slovenski srednjeveški državi, a so prav zaradi tega med Slovenci že v habsburškem obdobju v slovenskem narodnem programu prevladale zahteve, izhajajoče iz posebnosti lastnega jezika (»Kulturnation«). Po ustanovitvi novih slovanskih držav v osrednji Evropi po prvi svetovni vojni, Poljske, Češkoslovaške in Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, se je povečala tudi vloga jezikov teh narodov v znanosti. Raziskovalci so v domačih znanstvenih revijah praviloma objavljali le še v svojem jeziku, stik z akademskim svetom pa so ohranjali tako, da so objavljali tudi v jezikih večjih narodov v tujini v njihovih znanstvenih revijah.

Na akademski ravni se je slovenski jezik močneje uveljavil po reformi visokošolskega študija v Avstrijskem cesarstvu po revoluciji leta 1848. Na dunajski univerzi so bile ustanovljene nove stolice za nekatere slovanske jezike, med temi tudi za slovenskega. Državna oblast je na takšen način hotela utrditi pripadnost manjših narodov monarhiji. Za prva profesorja slovenskega in slovaškega jezika na Filozofski fakulteti Univerze na Dunaju sta bila imenovana Franc Miklošič in Ján Kollár. Državna oblast ju je štela za zvesta avstrijska državljana, toda nehote je s svojo odločitvijo posredno pripomogla tudi zagovornikom zahtev za večjo emancipacijo manjših narodov in snovalcem njihovih narodnih programov. Oblast je Miklošiča in Kollárja potrebovala kot strokovnjaka jezikoslovca, ko je bilo treba na novo oblikovati jezikovne predpise in pravno terminologijo v jezikih, ki sta ju predavala na dunajski univerzi. Za slovensko in slovaško narodno gibanje pa sta velika jezikoslovca postala osrednji jezikovni avtoriteti pri uveljavljanju narodnega jezika nasproti centralni oblasti in kot osebi, ki sta pripomogli pri dviganju pomena svojega jezika v šolskem in pravnem redu države. Terminološko poenotenje in jezikoslovno unifikacijo je podpirala tudi državna oblast. Posledica dejstva, da je po

šolski reformi narasel pomen jezikov nekaterih manjših narodov monarhije, je bilo v naslednjih desetletjih tudi oblikovanje močnejših narodnih gibanj, ki so svoje zahteve utemeljevala na pravicah jezika lastnega naroda (Feichtinger 67–8).

Nov korak je ob tem doživel tudi pogled na lastno zgodovino. Pripadniki politične in izobraženske elite so začeli politične poglede svojega časa pripisovati pomembnim osebnostim iz preteklosti od renesanse dalje. V znanosti je to pomenilo, da so začeli z narodnostnimi in jezikovnimi specifikami svojega časa označevati tudi pomembne ljudi iz prejšnjih stoletij, ki so živeli v precej drugačnih časih in katerih identiteta se ni nujno skladala s pogledi »stoletja nacionalizmov« na minule čase.

Slovensko in nemško na kulturnem prizorišču do leta 1918

Slovenci so v kulturnem razvoju delili usodo z drugimi narodi Avstrije in možnosti, ki so se ponujale, kar uspešno izkoriščali. Pri utemeljevanju zahtev za svoje pravice se niso mogli sklicevati na slavno slovensko državno preteklost, temveč so glasno izpostavljali narodne pravice. Eden temeljnih ciljev je bil doseči enakopravnost slovenskega jezika s položajem drugih jezikov v monarhiji. Slovenščina je po reformi srednjega šolstva po revoluciji leta 1848 postala izbirni predmet na gimnazijah in odtlej so se bodoči slovenski izobraženci učili po istem učnem načrtu. Zagon kulturnim dejavnostim je dala osnovnošolska reforma leta 1869, saj se je po njej naglo dvigal delež pismenih v državi, potencialnih bralcev knjig. Slovenci so bili med tistimi narodi, ki so dosegli najvišjo stopnjo pismenosti in ob začetku prve svetovne vojne je bilo branja veščih že približno devet od desetih Slovencev (Šifrer 19–20). Ti so lahko posegali po vse bogatejši ponudbi, saj je začelo naraščati tudi število slovenskih kulturnih in znanstvenih društev ter založb, ki so izdajale vse večje število knjig. Med beletristiko so prevladovala lahkotnejša dela, znanstvena dela pa so dostikrat bolehala za pomanjkanjem kritičnosti. Zlasti v humanističnih vedah so kulturno ustvarjalnost na tleh današnje Slovenije ocenjevali izrazito skozi prizmo nacionalno emancipacijskega dejavnika in dokazovanja zrelosti slovenskega naroda, manj pa z vidika muzam ustreznejših kriterijev, ki upoštevajo tudi druge dejavnike. Prenašanje pogledov sodobnosti v orise preteklosti in spreminjanje le-te z očmi slovenstva ni bila nikakršna slovenska posebnost, saj so mitski pogled na slavno preteklost ustvarjali tudi predstavniki drugih, večjih narodov.

Svet realnosti pa je bil dosti bolj pisan kot so ga že tedaj, še bolj pa v poznejših obdobjih opisovali strokovnjaki različnih strok. Kulturni prostor današnje Slovenije ni bil zgolj slovenski, niti ne v veliki meri večinsko slovenski, temveč izrazito večnacionalno obarvan. Tudi slovenski izobraženci so bili sredi 19. stoletja del dveh jezikovnih kulturnih prostorov, slovenskega in nemškega. Po ljudski šoli, ki so bile večinoma slovenske, so nadaljevali šolanje na gimnazijah, ki so imele nemški učni jezik. Bolj izobraženi so knjige

in časopise večinoma prebirali v nemščini, večji del predstav na osrednjih odrih gledališč je prav tako potekal v nemškem jeziku. Ko je slovenščina postala izbirni predmet na gimnazijah, je postalo kar običajno, da so si ga kot obveznost izbrali dijaki slovenskih staršev. To jim je omogočilo, da so začeli v večjem deležu prebirati slovenske časopise, ki so začeli bolj redno izhajati od sedemdesetih let 19. stoletja dalje. Za večjo kulturno ponudbo v slovenskem jeziku so začele skrbeti najprej čitalnice, ustanovljene v šestdesetih letih v vseh večjih krajih na Slovenskem, nato pa še osrednja slovenska kulturna društva. To so bila Društvo sv. Mohorja, ustanovljeno leta 1853, Južni Sokol, ustanovljen leta 1963, Slovenska matica, ustanovljena leta 1865, Dramatično društvo, ustanovljeno leta 1867, leta 1872 pa je začela delovati še Glasbena matica. Pestrejša ponudba kulturnih prireditev in dobrin v slovenskem jeziku je k aktivnemu ali bolj pasivnemu sodelovanju pritegovala vse več Slovencev in Slovenk.

Vpliv hitrega razvoja slovenske kulturne ponudbe je opazen skozi prebiranje spominov ljudi tedanjega časa. Za primer si izberimo po enega slovenskega izobraženca obeh spolov, ki sta se uveljavila v drugi polovici 19. stoletja. Leta 1842 je bil rojen Jakob Alešovec, eden prvih slovenskih humoristov, za gledališki razvoj pomemben kot prevajalec tujih del v slovenščino, poskusil pa se je tudi v pisanju gledaliških iger. Gimnazijska leta je preživel še v času pred ustanovitvijo pomembnejših slovenskih kulturnih društev, dotlej skromne slovenske ustvarjalnosti ni poznal, saj je v šolskih učnih načrtih v času njegovega šolanja še ni bilo. Kot velik del njegovih šolanih sonarodnjakov je o zahtevnejših temah samoumevno govoril v nemščini. Na počitniškem potepu v gimnazijskih letih mu je na obisku pri slovenskem župniku postalo zelo nerodno, ker ga je ta spraševal o poznavanju slovenske literature, pa mu ni znal odgovoriti. Tudi župnikovo vprašanje, zakaj se zateka k nemščini in ali jo uporablja lažje kot slovenščino, je Alešovca precej presenetilo. Šele na tem obisku se je začel seznanjati s tistim, kar so v kulturno zakladnico prispevali njegovi sonarodnjaki, v svoje opravičilo pa je desetletja pozneje v spominih zapisal, da ga tedanji šolski sistem pač ni spodbujal k temu, da bi se o tej tematiki sploh pozanimal. »Kaj pa sem prej vedel o Slovanih, kaj celo o slovenskih pesnikih in pisateljih! Kar sram me je bilo, ko me je povpraševal gospod župnik, če že kaj vem o tem in onem, pa mu nisem mogel nič povedati,« je odkritosrčno priznal Alešovec (201–2).

Stoletje nacionalizmov je zaostrilo nacionalne odnose po celotni evropski celini in slovensko ozemlje pri tem ni bilo nikakršna izjema. Zaostrovanje slovensko-nemških odnosov na Slovenskem je zarisovalo vse ostrejše meje med eno in drugo kulturno sredino. Za slovenske voditelje je postajalo vse pomembnejše, da naj Slovenci podpirajo nacionalno slovenske kulturne ustanove in prireditve in se po drugi strani izogibajo nacionalno drugačni, zlasti nemški kulturi. Enak odnos do tujejezične kulturne ustvarjalnosti so spodbujali tudi Nemci, pri njih pa je bilo to še lažje, saj so v primerjavi s slovenskimi izobraženci, ki so bili (vsaj) dvojezični in so enakovredno uporabljali oba jezika, večinoma bolje obvladovali le svojo materinščino, nemščino. Zato so bili bolj kot

Slovenci omejeni le na obiskovanje prireditev v njihovem maternem, tj. nemškem jeziku. V večjih mestih, v Ljubljani, Mariboru, Celju in na Ptuju, so tako delovala nemška gledališča, Filharmonična družba v Ljubljani se je ponašala z odličnim orkestrom, nekatera nemška društva so imela bogato založene knjižnice.

Posamezniki naj bi se tako izrekali za kulturno pripadnost enemu krogu, javno izkazovanje podpore kulturni sceni drugih (oz. »nasprotnikov«) pa je lahko pripeljalo do tega, da so takšno osebo zaničevali kot narodnega renegata oziroma odpadnika (Grdina 66). Tovrstni pogledi naj bi torej pomenili, da naj bi se Slovenci zanimali za predstave slovenskega gledališča in za glasbene prireditve Glasbene matice, medtem ko naj bi bili Nemci v občinstvu na gledaliških predstavah nemškega teatra in na glasbenih prireditvah Filharmonične družbe. Manj izobraženi Slovenci so imeli na voljo vse bogatejšo ponudbo slovenskih knjig, slovenski izobraženci so lahko posegali tako po slovenskih kot po nemških, medtem ko so bili Nemci zaradi nepoznavanja slovenščine običajno omejeni na branje del v nemškem jeziku. Orisani model v idealizirani podobi, kot bi jo radi videli nekateri sodobniki in kot je bila pozneje opisana v številnih delih, je bil dejansko redkost in zanimanje ali obiskovanje predstav kulturnih ustanov zgolj ene nacionalne kulture v enem nacionalnem jeziku ni bilo samoumevno.

Postopno in težavno uveljavljanje slovenščine v javnosti je razvidno iz knjige *Spomini na Prešerna*, ki jih je o svojem očetu, pesniku in avtorju slovenske himne Francetu Prešernu, v letih 1875 in 1876 v nemškem jeziku napisala njegova hči Ernestina Jelovškova. Slovenski prevod spominov je izšel (šele) leta 1903, v predgovoru k tej izdaji pa je Jelovškova pojasnila: »Da sem pisala takrat po nemški, temu, mislim, se pač ne bode čudil noben rojak, če pomisli, da sem hodila v nemške šole, s štirinajstimi leti ostavila rojstno mesto in odsihdob občevala z ljudmi samo po nemški. Poleg tega sem živela le med Nemci ter mi je bilo nemško čtivo v obilici na razpolago, dočim nisem imela, žal, dvajset let slovenske knjige v rokah. Danes pišem lahko tudi v svojem materinem jeziku« (Jelovškova V).

S tem, da lahko tudi zahtevnejša literarna in znanstvena dela pišejo v maternem slovenskem jeziku, se je proti koncu 19. stoletja lahko pohvalilo vse večje in večje število Slovenk in Slovencev. Prav knjižnozaložniška dejavnost lahko izvrstno ponazori, kako hitro se je uveljavljala raba slovenskega jezika na kulturnem prizorišču. Naraščanje pismenosti, saj je bilo nepismenih pred prvo svetovno vojno le nekaj več desetina Slovencev, je dvigovalo zanimanje za branje in vplivalo na naraščanje ponudbe. Z lažjo literaturo za širši krog bralstva je slovenski knjižni trg zalagala Družba sv. Mohorja, njene knjige so bile cenovno zelo ugodne in dosegljive tudi ne posebej bogatim, zato je naklada letnega kompleta za člane družbe nezadržno rasla in dosegla približno 90.000 izvodov; tej številki se pozneje ni uspelo niti približati nobeni slovenski založbi. V zadovoljevanje bralnih potreb zahtevnejšega bralstva je dejavnost usmerila Slovenska matica. Vse bogatejši je bil tudi izbor slovenskih kulturnih oz. literarnih revij.

V času, ko je Ernestina Jelovškova v nemščini pisala knjigo o očetu, so bile slovenske knjižnice še redkost, imele so le majhen izbor del, pa še te so bile večinoma namenjene le ožjemu krogu članstva posameznega društva. V prvem desetletju 20. stoletja, ko so izšli *Spomini na Prešerna* Jelovškove v slovenskem prevodu, so bile slovenske knjižnice že v večini nekoliko večjih krajev, bile so bolje založene in postajale so dostopne vse širšemu krogu zainteresiranih. Naraščajočemu številu izvirnih slovenskih del so založbe dodajale še vse večje število sistematično izdane prevodne literature. Če se omejimo le na gledališko literaturo, je za njeno izdajanje – ob skrbi za pripravo predstav v slovenskem jeziku – začelo sistematično skrbeti Dramatično društvo. Z izdajo posebne zbirke dramskih del naj bi hkrati spodbudili slovenske pisce k pisanju izvirnih slovenskih dramskih del. V zbirki so sprva prevladovali prevodi veseloiger in lahkotnih operet, delež izvirno slovenskih del pa je sicer počasi, a vendarle naraščal (Trstenjak 111–45).

Kulturna ponudba slovenskih kulturnih ustanov je v letih pred prvo svetovno vojno narasla do te mere, da je lahko zadovoljila tudi nekoliko bolj zahtevno občinstvo. Opredeljevanje (zgolj) za eno (nacionalno) kulturo je postajalo v letih pred vojno vse bolj samoumevno, nacionalno zaostrovanje pa je doseglo vrhunec v letih vojne. Vse bolj strogo ločevanje na slovensko in nemško kulturo pa ni avtomatsko pomenilo, da bolj izobraženi ne bi vedeli in videli, kaj se dogaja na kulturnem prizorišču drugega. To še posebej velja za Slovence, ki so poznali in uporabljali oba jezika, medtem ko so številni nemški izobraženci kazali vzvišen odnos do (manj razvite) slovenske oz. slovanske kulture.

Uveljavljanje slovenskega in izginjanje nemškega s kulturnega prizorišča na Slovenskem

Po prvi svetovni vojni je večji del slovenskega naroda vstopil v novo državo. Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev so sprva sprejemali kot svojo narodno državo, v kateri naj bi bile izpolnjene nacionalne želje Slovencev. Čeprav so sledila razočaranja, je državni prevrat v nacionalne konflikte na Slovenskem prinesel pomemben preobrat, saj so v sporih med Slovenci in Nemci glavno besedo prevzeli Slovenci. Slovenščina je prevzela mesto nemščine kot učnega jezika na vseh stopnjah šolanja, nemščina pa je postala (zgolj) šolski predmet tujega jezika. Slovenci in slovenske kulturne ustanove so postopoma prevzeli nadzor in lastništvo nad nekdaj nemškimi kulturnimi ustanovami. V Ljubljani je v poslopju slovenskega gledališča ostala Opera Narodnega gledališča, v (bivše) nemško gledališče pa se je vselila Drama Narodnega gledališča (Dolenc, »Deavstrizacija v politiki«). Simbolno so nove razmere ponazorili s tem, da so kot prvo predstavo v odtlej slovenskem gledališkem hramu februarja 1919 odigrali dramo *Tugomer* Josipa Jurčiča. Igra, ki prikazuje usodo polabskih Slovanov v 10. stoletju, ko so jih zavojevali Germani, naj bi nakazovala, da so deset stoletij pozneje zmagovalci dolgotrajnega spopada med Slovenci

in Nemci na slovenskih tleh vendarle Slovenci. Hinko Nučič, ki je režiral predstavo, ki je dočakala veliko ponovitev in bučnih ovacij slovenskega občinstva, je brez ovinkarjenja zapisal, da izbor nikakor ni bil naključen, saj ga je »tembolj mikala njena prva uprizoritev ravno v tem gledališču, ki je doslej služilo Tugomerjevim preganjalcem in germanizaciji Slovencev« (Nučič 74).

Beg od nemškega kulturnega vpliva je prinesel tesnejše sodelovanje in naslonitev zlasti na francosko in angleško duhovno tradicijo. Toda starih vezi ni bilo mogoče preprosto presekati, saj tega tudi niso omogočale okoliščine. Slovenski izobraženci so od tujih jezikov pač najbolje obvladali nemščino in precejšen del strokovne literature v slovenskih knjižnicah je bil v nemškem jeziku. Leta 1931 je Knjižnica Delavske zbornice v Ljubljani objavila izsledke prve resnejše analize branja na Slovenskem. Pokazala je, da so zahtevnejši bralci še vedno najpogosteje posegali po knjigah v nemškem jeziku. Velik del strokovne literature je bil namreč dosegljiv le v tujih jezikih, precejšen del svetovne literarne klasike pa še ni dočakal prevoda v slovenski jezik. Delež prevodne literature je sicer začel naglo naraščati, toda v času med vojnama Slovenci niso brali v nemškem jeziku le nemške literature, temveč so pogosto tudi svetovne klasike drugih narodov prebirali v nemškem prevodu (*Poročilo prosvetnega odseka* 14–8).

V nasprotju z opisovanji zgolj ene plati kulturne preteklosti se ta v realnosti ni mogla izolirati od vsestranskih vplivov, po eni strani prijetnih in zaželenih, po drugi malce manj zaželenih. Politično zaostreni odnosi so lahko prinesli le kratkotrajno omejevanje določenih kulturnih vplivov ali začasno prekinitev kulturnega sodelovanja s kakšno državo oz. njeno kulturno ustvarjalnostjo. Zaradi nemške politike v letih, ki so vodila v drugo svetovno vojno, so se npr. v vodstvu Radia Ljubljana, kot je v svojih spominih opisal urednik France Koblar, odločili, da so iz oddaj izločili nemško in italijansko glasbo, svoje simpatije pa jasno izrazili z izborom in oddajanjem slovanske, francoske in angleške glasbe (Koblar 162).

Procesu usmerjanja raziskovanja kulturne preteklosti v ožje nacionalne okvire, ki se je začel že v 19. stoletju, se je v srednji Evropi, kjer je nastala vrsta novih držav, še poglobil po prvi svetovni vojni. V Ljubljani je bila leta 1919 ustanovljena slovenska univerza, njeni profesorji pa so se naslonili na tradicijo, ki so jo spoznali že med študijem ali službovanjem na avstrijskih univerzah pred vojno. Ko so se odločili za izdajanje nove znanstvene revije, so se samoumevno odločili, da bo natisnjena v slovenskem jeziku in da bodo za tujo strokovno publiko objavljali v tujem jeziku v tujini. Kot ena od osrednjih znanstvenih revij, ki naj bi prinašala izsledke proučevanja kulturne preteklosti na Slovenskem, je začel leta 1919 izhajati Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino. Najpomembnejši sodelavci so bili profesorji Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Že ime revije je nakazovalo, da naj bi se lingvistično, literarno in historiografsko proučevanje bolj poglabljalo le v en del kulturne preteklosti, v njegov *slovenski* del. Za obdobja, ki jih niso zaznamovala nacionalna nasprotja, to ni pomenilo velike ovire, saj tedaj tudi

slovenski jezik še ni bil uveljavljen v širši javni komunikaciji in je bilo raziskovanje pač nujno potrebno razširiti na širši spekter vprašanj. Pri raziskovanju problemov od začetkov nacionalnih sporov od 19. stoletja dalje pa je prišla v ospredje slovenska plat zgodbe, medtem ko je tematika zaobšla kulturne dejavnosti, ki so na Slovenskem potekale v neslovenskem jeziku in so bile svojevrstna konkurenca slovenskim ustanovam. Tako zamejena raziskovalna tematika ni bila le začasne narave, saj se je vlekla skozi večino 20. stoletja in jo je pred nove izzive pravzaprav postavil šele veliki politični prelom po padcu železne zavese v Evropi.

To ni bila niti popolna novost niti slovenska posebnost. Bila je del širših evropskih pogledov, vidnih pri večjih in manjših narodih. Za pripadnike malih narodov, kot je slovenski, pa je poudarek na proučevanju tradicije kulturne ustvarjalnosti v lastnem jeziku še nekoliko bolj razumljiv, saj se je zaradi jezikovnih ovir dotika le ozek krog tujejezičnih raziskovalcev. Če najprej pogledamo proučevanje gledališke zgodovine na Slovenskem, lahko že iz naslova knjige iz leta 1892 ugotovimo, da je avtor opisoval zgolj en del te ustvarjalnosti. Anton Trstenjak je v knjigi *Slovensko gledališče* (1892) uvodoma na kratko opisal razvoj gledališča v Ljubljani, ko so še igrali v nemščini. A je povsem jasno izpostavil, da ni njegov poglavitni cilj orisati tega bolj podrobno, temveč da se misli omejiti na predstave v slovenskem jeziku. Po letu 1918 je bilo takšno omejevanje nekaj običajnega. Osrednje ime slovenske gledališke zgodovine je postal Dušan Moravec, ki je tudi pri raziskovanju obdobja do prve svetovne vojne zavestno izpustil delovanje nemških gledališč na Slovenskem. To nam pove že naslov obsežne znanstvene monografije o tem času – *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918),* ki je izšla leta 1974.

Podobne značilnosti so vidne tudi v drugih delih, ki govorijo pregledno o gledališču na Slovenskem ali pa le o gledališki dejavnosti v enem mestu. Če je ta segala v čas, ko slovenskega dramatičnega društva v mestu še ni bilo, so vsekakor morali omenjati dejavnost v nemškem jeziku, a je bila temu, bodisi zaradi pomanjkanja gradiva bodisi zaradi manjšega interesa za to, odmerjena le skromna bera informacij. V brošuri *Ptujsko gledališče 1786–1958* (1988) so npr. obdobje, ko so v ptujskem Talijinem hramu odmevale zgolj nemške predstave, orisali na skopih treh straneh. Nato pa je v drugem obdobju, ko so v mestu igrali predstave v dveh jezikih, nemškem in slovenskem, sledil obsežen oris slovenske gledališke dejavnosti. Pa tudi objavljeni seznam predstav za čas pred prvo svetovno vojno je v publikaciji omejen le na izvedbe v slovenskem jeziku (Mavrič 53). Enako značilnost pa najdemo tudi v eminentni izdaji Slovenskega gledališkega muzeja iz leta 1967, izdani ob stoletnici ustanovitve slovenskega Dramatičnega društva v Ljubljani. *Repertoar slovenskih gledališč* namreč za obdobje do leta 1918, ko so na Slovenskem ob slovenskih dramatičnih društvih predstave pripravljala še nemška ali italijanska gledališča, navaja le seznam odigranih predstav v slovenskih gledališčih.

Zgodovinopisje drugih kulturnih dejavnosti na slovenskih tleh se ne razlikuje od vzorca, nakazanega na primeru gledališke preteklosti. Prav tako omenjeni vzorec ne

odstopa od raziskovanja kulturne preteklosti v drugih deželah ali državah, kjer so prav tako poskušali dokazovati dolgotrajnost korenin nacionalno zasnovane kulturne ustvarjalnosti. Slovencem zunaj Kraljevine SHS/Jugoslavije se je dogajalo še huje. Če pogledamo preko meje v sosednje države, lahko vidimo, da so v obdobju med obema svetovnima vojnama v Italiji in Avstriji ne le dokazovali pripadnost svojih predelov njihovi kulturni tradiciji, temveč so celo postopoma prepovedovali rabo slovenskega jezika v javnosti in ukinjali slovenska kulturna društva.

Tako kot pri najpomembnejšem zgodovinarju gledališke preteklosti Dušanu Moravcu na tendenco osredotočanja le na nacionalno slovensko kulturno tradicijo naletimo tudi pri osrednji osebnosti glasbenega zgodovinopisja druge polovice 20. stoletja na Slovenskem Dragotinu Cvetku. Njegova *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* v treh zvezkih se v prvem delu, ko nacionalna problematika še ni prišla na vrsto, ne ozira na jezikovne meje. Filharmonična družba, ki je delovala v nemškem jeziku, ima pomembno vlogo v orisu do pomladi narodov leta 1848. Za čas po revoluciji, ki so ji sledila desetletja zaostrovanj nacionalnih odnosov, je Cvetko Filharmonični družbi odmerjal vse manj pomena. Ko je glasbeno prizorišče popestrilo delovanje slovenskih društev, čitalnic, Dramatičnega društva in Glasbene matice, je bil interes avtorja za Filharmonično družbo v Ljubljani, ki se je vsekakor lahko pohvalila z najboljšim orkestrom tedanjega časa na Slovenskem, vse manjši. Največkrat jo je omenil le še pri orisu nacionalnih napetosti med Slovenci in Nemci, kot nekakšno oviro, zaradi katere se slovenska glasbena ustvarjalnost ni hitreje razvijala (Cvetko, *Zgodovina III* 334).

Tovrstni pogled na preteklost je postal kar nekako standardiziran tudi za druga področja kulturne, umetniške, znanstvene ali izobraževalne ustvarjalnosti na slovenskih tleh v preteklosti. Najdemo ga npr. v zgodovini šolstva (Schmidt) in zgodovini novinarstva (Vatovec), medtem ko je pri literarni zgodovini zaradi navezanosti na jezik bolj razumljiv. Razumljivo je seveda, da se je tovrstni pogled zapisal tudi v šolske učne načrte. Najdemo pa ga tudi pri nekaterih »standardnih« delih slovenskega zgodovinopisja. Tako je tudi *Zgodovina Slovencev* iz leta 1979 namenila več prostora kulturni ustvarjalnosti v nemškem jeziku za čas do 19. stoletja. Po preobratu po revoluciji 1848 in ustanavljanju osrednjih slovenskih kulturnih društev v naslednjih desetletjih pa so opisi od druge polovice 19. stoletja dalje omejeni na slovenski kulturni razvoj (Čepič idr.); kaj se je zgodilo z dotlej prevladujočo nemško kulturno ustvarjalnostjo, pa se lahko bralec zgolj sprašuje.

»Veliki Slovenci« na tolarskih bankovcih

Poudarjanje lastne samobitnosti je dobilo velikansko spodbudo ob osamosvajanju Slovenije, ko so izhajale knjige, ki so slovensko preteklost poskušale prikazati kot neprekinjeni

vzpon narodne misli od časov pred nekaj stoletji ali celo kot tisočletne sanje vse do končne stopnje narodne emancipacije v obliki samostojne države. Zlasti politična elita je ob vzpostavljanju nove politične podobe Evrope rada poudarjala, da se moramo »evropeizirati« oziroma se vključiti in postati sestavni del Evrope. Bolj ali manj neposredno so to nakazovali številni propagandno zaznamovani slogani od gesla *Evropa zdaj!* dalje. Bolj študiozni ljudje pa so ob analiziranju *evropeizacije slovenske politike* nakazali, da gre vendarle le za poenotenje različnih družbenih in političnih sistemov, oblikovanih v večinoma enonacionalnih državah, da ta proces ne bo lahek in bo naletel na številna nasprotovanja in ovire in da bo oblikovanje bolj enotne evropske identitete dolgotrajen in naporen proces, za katerega niti približno ni mogoče napovedati, kakšne bodo njegove posledice (Zajc).

Ob tem se znova soočamo z isto dilemo, nakazano že v uvodu članka ob omenjanju Kalanove razprave o evropeizaciji slovenskega gledališča. Ali se je bilo Slovencem in Sloveniji res treba (na novo) vključevati v evropski svet in evropski politični (ter gospodarski, socialni) prostor? Prevečkrat je ob tem prišlo do zamenjevanja pojmov Evrope in Evropske skupnosti oz. nato Evropske unije. Združevanje zahodnega dela Evrope se je širilo proti vzhodu in članica Evropske unije je v tem širjenju postala tudi Slovenija. Toda prepričevanje politične elite iz devetdesetih let 20. stoletja, da se moramo čim prej evropeizirati in postati sestavni del Evrope, je pri marsikom vzbujalo vprašanje – kaj je mišljeno z Evropo? Ali ne živimo že ves čas v njej? Ali nismo že vse od naseljevanja Slovanov na te prostore sestavni del celine z imenom Evropa in sestavni del njenih stoletnih kulturno-duhovnih tokov? Po osamosvojitvi Slovenije je bil pred stavbo Univerze v Ljubljani postavljen kip Evropi, feničanski princesi, ki se ji je starogrški bog vseh bogov Zevs približal v obliki bika in ki je »poklonila« svoje ime naši Evropi.

Problematičnost tovrstnih pristopov »nacionalizacije« preteklosti in potrebe po vnovični »evropeizaciji« lahko ponazorimo na številnih primerih. Kakšen je bil prevladujoči pogled na slovenstvo v preteklosti ob osamosvojitvi Slovenije, si bomo ogledali na primeru tedaj na novo uvedene slovenske denarne valute, slovenskega tolarja. Snovalci ideje so menili, da bi morali biti »na slovenskih bankovcih in morda tudi na kovancih upodobljeni portreti mož in žena, ki so s svojim znanstvenim ali umetniškim delovanjem posebno pripomogli k utrjevanju naše nacionalne zavesti ali bili vredni predstavniki slovenskega naroda v svetu« (Majce 71).

Katera so bila torej tista na koncu izbrana imena, ki naj bi najbolj pripomogla k *utrjevanju nacionalne identitete* in ki so bila *predstavniki slovenskega naroda v svetu*? Nikakor ne gre dvomiti, da gre za ugledna imena, vprašljivo pa je, ali jih dejansko lahko štejemo zgolj za Slovence, ali so se sami sploh kot takšni identificirali in koga oz. kaj so pravzaprav predstavljali.

Na desettolarskem bankovcu vidimo Primoža Trubarja, ki je prve slovenske knjige izdal na ozemlju današnje Nemčije. Toda ta je bila tedaj v okviru istega Svetega rimskega

cesarstva kot tedanja Kranjska, iz katere je Trubar bežal. In Trubarja kot pomembnega misleca in reformatorja upoštevajo tudi v mestih njegovega delovanja na Nemškem. S svojim delom je postavil temelje slovenskemu jeziku, ki se je začel hitreje razvijati po prevodu svetega pisma v narodni jezik, tako kot pri številnih drugih evropskih jezikih, ki so prvi prevod dobili v istem stoletju kot Slovenci. Prav Trubarjev prevod novega testamenta najdemo tudi na hrbtni strani desettolarskega bankovca.

Že drugi s slovenskih bankovcev je dosti bolj vprašljiv pri uvrščanju v kategorijo »slovenstva« ali »predstavljanja slovenskega naroda v svetu«. Janez Vajkard Valvazor, upodobljen na bankovcu za dvajset tolarjev, se je vedno predstavljal kot kranjski plemič, bil je častnik kranjskih vojaških enot in kot najobsežnejše delo, ki naj bi poneslo v svet ime njegove domovine, je napisal *Slavo vojvodine Kranjske*. Za razlago vzrokov presihanja Cerkniškega jezera je bil nagrajen s sprejemom v elitno angleško znanstveno združbo Royal Society (Kraljevo društvo). Omembe slovenskega jezika v *Slavi vojvodine Kranjske* ne najdemo, gre za velik slavospev deželi, ki mu je bila domovina. In v uvodni poklonitveni sliki na začetku knjige je domovina, ki ji je sam osebno pripadal, povsem jasno definirana – prispodoba Kranjske se približuje prestolu, na katerem sedi Avstrija, napis pa obljublja zvesto vdanost avstrijskemu vojvodi (Valvasor 1–2). Na Kranjskem naj bi govorili »kranjski ali slovanski jezik« (prav tam 112), pojma slovenski ali slovenski jezik pa Valvazor ni poznal. Označevanje Valvazorja kot pomembnega Slovenca je torej tipičen primer prenašanja identitet 19. in 20. stoletja v obdobja, ko so se ljudje identificirali po drugačnih merilih. S tem pa seveda nikakor ne moremo zanikati pomena njegovega epohalnega dela, na katerega smo lahko Slovenci upravičeno zelo ponosni.

Ali lahko za pomembnega Slovenca in sooblikovalca slovenske narodne identitete štejemo lik iz petdesettolarskega bankovca? Jurij Vega je eden od utemeljiteljev balistike, njegov izračun števila π (pi) je dolgo časa veljal za najnatančnejšega na svetu, bil je član številnih znanstvenih združenj po Evropi, njegove natančno izračunane logaritemske tabele pa so po vsem svetu ponatiskovali še stoletje po prvi izdaji. Svoje teoretske izračune leta krogle, ki jih najdemo na petdesettolarskem bankovcu, je poskušal kot učitelj matematike preizkusiti v praksi in se je prijavil v vojsko, da bi ga poslali na fronto. Številna mesta, ki so jih obstreljevali možnarji njegove artilerije, so se zaradi dotlej precej neznane natančnosti izstrelkov vdala avstrijski vojski. Tudi on se je, kot Valvazor, štel predvsem za Kranjca in Avstrijca. V posvetilih in predgovorih k svojim knjigam se je označeval predvsem kot učitelj matematike, artilerijski oficir, zvesti pripadnik cesarsko-kraljeve vojske in član številnih akademij iz različnih evropskih držav (»Prevodi« 328–94). Da bi se označeval tudi za Slovenca, ni znano, kar pa ne pomeni, da je pozabil na domače kraje. Med ostalim je rad omenjal tudi to, da je odlične temelje za svoj nadaljnji študij dobil od svojih profesorjev na liceju v Ljubljani. Zaradi znanstvenikov in učiteljev, ki so Vegova spoznanja ponesli po svetu, in ponatiskovanja njegovih del še dolgo po njegovi smrti,

lahko za Jurija Vego zatrdimo, da je bistveno bolj kot s »slovenstvom« zaznamovan s svetovljanstvom. Pravzaprav Vegovo ime ni bilo in ni znano le na tem svetu, saj njegovo ime nosi tudi krater na Luni. Pomen njegovega dela je neprecenljiv, toda ali imamo dokaze, da se je imel za predstavnika Slovencev in da je njegovo delo sledilo željam za ustvarjanje slovenske nacionalne identitete?

Tudi drugi, upodobljeni na tolarskih bankovcih, so bili dosti več kot le pomembni Slovenci. Slikar Rihard Jakopič (s stotolarskega bankovca) se je šolal v Münchnu, skladatelj Jacobus Gallus Carniolus (z bankovca za 200 tolarjev) je večino svojih najbolj znanih skladb napisal v Olomucu in Pragi. V tem očarljivem kulturnem središču lahko občudujemo tudi izjemnega duha arhitekta Jožeta Plečnika, čigar umetnine poleg na 500-tolarskem bankovcu »srečujemo« tudi v številnih domačih krajih. Naš največji pesnik France Prešeren, čigar lik krasi tisočtolarski bankovec, je študiral na Dunaju, v času, ko je živel v Ljubljani, pa je lahko prebiral večinoma nemške časopise, knjige v nemškem jeziku in obiskoval predstave v Stanovskem gledališču v nemškem jeziku; kulturna ponudba v slovenskem jeziku je bila v njegovem času še zanemarljivo majhna. Njegov prispevek k slovenskemu svetovljanstvu je tudi naša sedanja himna. V nasprotju s himnami držav, ki slavijo lastni narod, ki nagovarjajo sinove domovine, želijo kralju oz. kraljici dolgo življenje, omenjajo svojo državo nad vsem, naša himna nagovarja vse narode, »ki hrepené dočakat' dan, / da koder sonce hodi, / prepir iz svéta bo pregnan«.

Za časa Prešernovega življenja sta se pojma slovenski in Slovenec že uveljavila med izobraženci, ob koncu njegovega življenja je nastal tudi že politični program Zedinjena Slovenija. Osebnosti, upodobljeni na tolarskih bankovcih največje vrednosti, Ivana Kobilca in Ivan Cankar, sta živeli v času, ko je bilo identificiranje po nacionalnih merilih kot Slovenka in Slovenec že samoumevno. Toda tudi njuni življenjski poti sta zaznamovani s študijem, delom in uspehi na domačih tleh in v tujini. Tako kot za številne druge naše prednike bi lahko celo namignili, da sta imela včasih celo več težav in nasprotnikov na domačih kot pa na tujih kulturnih obzorjih.

Tisti Slovenci, ki te (in še nekatere druge) kulturne velikane naše preteklosti označujejo zgolj kot pomembne Slovence, kot sooblikovalce slovenske kulturne identitete in kot pomembne predstavnike slovenskega naroda v svetu, jim – po mojem mnenju – delajo neznansko krivico. Gre za ljudi, katerih dela so bila in so znana tudi daleč zunaj slovenskega okolja. Spoštovali so jih zaradi njihovih znanstvenih in umetniških dosežkov, ne pa kot ustvarjalce identitete malega naroda. Poznali so jih zato, ker so njihova dela prevajali tudi v tuje jezike ali pa so v teh pisali že sami, »jezik« glasbe, arhitekture ali slikarstva pa je še bistveno manj zamejen z nacionalnimi okviri. Svet jih torej ne pozna kot velike Slovence, temveč predvsem kot svetovljane. Če jim torej poskušamo nadeti (samo) slovenske okove, lahko povsem zgrešimo pomen njihovega dela. In – ali niso ravno njihova dela dokaz, da nam po osamosvojitvi sploh ni bilo treba (na novo) odkrivati Evrope in njene kulturne tradicije?

Odpiranje novih pogledov na kulturno tradicijo na Slovenskem

Politične spremembe po padcu železne zavese so spodbudile nova iskanja tudi v znanstvenoraziskovalnem delu. V slovenski humanistiki je nekdanje omejevanje raziskovanja (zgolj) slovenske preteklosti vse bolj nadgrajevalo spraševanje, kaj je tisto, kar nas je že od nekdaj povezovalo z narodi v soseščini, širše v Evropi oz. s celotnim svetovnim duhovnim prostorom. Prve tovrstne razprave so bile sicer objavljene že pred zatonom komunističnega režima v Sloveniji (oz. Jugoslaviji), a so bile bolj parcialne. Širši obseg je tovrstno raziskovanje doživelo proti koncu 20. in v začetku 21. stoletja.

Med poglobljenimi in obsežnimi monografijami o kulturni preteklosti velja najprej omeniti delo Primoža Kureta o Filharmonični družbi. Njegova knjiga, izdana leta 2006, je bila prva monografija o pomembni kulturni ustanovi na naših tleh, ki v stoletju nacionalizmov ni delovala v slovenskem jeziku. Medtem ko je bila pred desetletji Filharmonična družba v literaturi omenjana po večini z vidika »nacionaliziranega« pogleda na preteklost, je Kuret že s podnaslovom knjige *Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, nakazal, da je v ospredje postavil funkcijo in pomen ustanove za kulturni razvoj Ljubljane. Nekdaj prevladujočim nacionalnim vprašanjem se sicer ni izogibal, vendar jim je dal le toliko mesta in pomena, kolikor si ga zaslužijo pri razlagi delovanja ustanove, ki je skrbela za kulturna doživetja in razvedrilo kranjskega meščanstva, ne glede na to, kakšen je bil njegov materni jezik.

Podobnemu vzorcu je, na srečo, sledilo še več analiz naše kulturne preteklosti, ki so bile objavljene v zadnjem desetletju. Tudi pri teh ni več v ospredju iskanje razlik med slovenstvom in nemštvom s prenašanjem pogledov iz obdobij zaostrenih nacionalnih razmer v preteklost, kamor to ne sodi. Avtorje mlajših generacij očitno več ne obremenjujejo pogledi, oblikovani v stoletjih nacionalizmov. Monografija Vlada Kotnika *Operno občinstvu v Ljubljani*, objavljena leta 2012, že z naslovom nakazuje, da ga ne zanima zgolj preteklost slovenske opere, temveč operno delovanje v celoti. Avtor je že z naslovi poglavij pokazal na razliko med obdobji, ko je to bilo kraj javnega razkazovanja družbenih razlik, in poznejšim časom, ko je za »nacionalno občinstvo« obisk Talijinega hrama že pomenil nekakšno družbeno obveznost. Nacionalni problem je torej omejil zgolj na obdobje, ko so nacionalna nasprotja dejansko dosegla vrhunec, ni pa teh nasprotij na splošno prenesel na celotno kulturno preteklost, kar smo lahko opažali v precejšnjem delu znanstvene produkcije 20. stoletja.

Iz gledališke zgodovine je pomembno novost prispevala Sandra Jenko, saj lahko zdaj analizam slovenskega gledališča v letih pred prvo svetovno vojno ob bok postavimo še njeno raziskavo o delovanju drugega ljubljanskega poklicnega odra, Jubilejnega gledališča cesarja Franca Jožefa. Tudi proučevanje slovenskih kulturnih ustanov v najnovejših analizah odkriva nove poglede na kulturno izmenjavo v preteklosti. Nataša

Cigoj Krstulović je v monografiji o slovenskem odgovoru na Filharmonično družbo, o slovenski Glasbeni matici, prišla do nekaterih svežih spoznanj. Knjiga, ki je izšla leta 2015, nakazuje, da nasprotja na kulturnem področju niso potekala le po nacionalnih tirnicah, temveč da je do nesoglasij prihajalo tudi zaradi idejnih, generacijskih ali povsem osebnih vzrokov. Prav tako nekdaj ostro nacionalno zamejeno raziskovanje zgolj slovenskega časnikarstva se je v zadnjem obdobju obogatilo z več monografijami o časopisih, ki so nekoč izhajali na sedanjem ozemlju Republike Slovenije, pa smo jih iz naše kulturne preteklosti izrivali, ker so pač informirali ljudi v neslovenskem oz. v nemškem jeziku (Žigon, *Nemško časopisje*; Žigon, *Nemški časnik*; Peternel, *Cillier Wochenblatt*).

Naša kulturna preteklost, v kateri ima vse večjo vlogo povezovanje in sodelovanje ljudi različnih identitet, kulturnih navad in narodov na tem ozemlju v preteklosti, dobiva – če bi se izrazili s sodobnim poimenovanjem – vse bolj multikulturno podobo. Še vedno obstajajo precejšnje bele lise, toda podoba prostora današnje Slovenije v preteklosti se vse bolj kaže kot podoba območja, skozi katerega so se pretakali različni kulturni vplivi z zahoda in vzhoda, s severa in juga. Ti vplivi so se precej razlikovali od današnjih, prenašanje sodobnih vzorcev v preteklost pa lahko vodi – kot je bilo omenjeno – do sila enostranskih spoznanj in zaključkov.

Naj se za zaključek, kot opozorilo, kako se spreminja pojem, kaj je sodobno ali evropsko, vrnem k uvodoma omenjeni Kalanovi razpravi o evropeizaciji slovenskega gledališča, objavljeni v knjigi *Linhartovo izročilo*. Knjiga ima na koncu povzetke v treh jezikih, med njimi pa ni nemškega, ki je domoval v kulturnem življenju na slovenskih tleh vse do prve svetovne vojne. Prvi povzetek je objavljen v francoskem prevodu, sledi mu ruščina. Šele kot tretji pa je bil objavljen prevod povzetka v tistem jeziku, v katerem danes običajno govorimo na mednarodnih konferencah, torej v angleščini.

Literatura

Ash, Mitchell G. in Jan Surman. »The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth--Century Central Europe: An Introduction.« *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*. Ur. Mitchell G. Ash in Jan Surman. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. 1–29.

Alešovec, Jakob. *Kako sem se jaz likal: povest slovenskega trpina*. Ljubljana: Prešernova družba, 1973.

Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.

Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960 (3 zvezki).

Čepič, Zdenko idr. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

Dolenc, Ervin. »Deavstrizacija v politiki, upravi in kulturi v Sloveniji.« *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju = Slowenisch-österreichische Beziehungen in 20. Jahrhundert*. Ur. Dušan Nećak idr. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2004. 81–94.

Feichtinger, Johannes. »'Staatsnation', 'Kulturnation', 'Nationalstaat': The Role of National Politics in the Advancement of Science and Scholarship in Austria from 1848 to 1938.« *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*. Ur. Mitchell G. Ash in Jan Surman. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. 57–82.

Grdina, Igor. »Doživljanje Nemcev in nemške kulture pri slovenskih razumnikih od prosvetljenstva do moderne.« *Zgodovinski časopis* 47.1 (1993): 57–67.

Jelovškova, Ernestina. *Spomini na Prešerna*. Ljubljana: L. Schwentner, 1903.

Jenko, Sandra. *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani: zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2014.

Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture.« *Linhartovo izročilo*. Ur. Lojze Filipič. Ljubljana: Drama slovenskega narodnega gledališča, 1957. 30–120.

Koblar, France. *Moj obračun*. Ljubljana: Slovenska matica, 1976.

Kotnik, Vlado. *Operno občinstvo v Ljubljani: vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010*. Koper: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales, 2012.

Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2006.

Majce, Janez. *Slovenski denar: kronika nastajanja vrednostnih bonov, tolarskih bankovcev in kovancev ter priložnostnih kovancev od 1990 do 2000*. Ljubljana: Banka Slovenije, 2001.

Mavrič, Irena. *Ptujsko gledališče: 1786–1958*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988.

Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika III*. Ljubljana: Mesto gledališče ljubljansko, 1964.

Peternel, Marija Mojca. *Cillier Wochenblatt (Zeitung): celjski nemški časopis iz leta 1848*. Celje: Zgodovinsko društvo, 2006.

Poročilo prosvetnega odseka Delavske zbornice v Ljubljani za leta 1926–1931. Ljubljana: Delavska zbornica, 1931.

»Prevodi naslovnih strani, uvodov in posvetil v Vegovih knjigah« = »Translations of title pages, introductions and dedications in Vega's books.« Iz nemščine prevedla Anton Suhadolc in Agata Tiegl. *Jurij baron Vega in njegov čas*. Ur. Tomaž Pisanski idr. Ljubljana: DMFA, Arhiv Republike Slovenije, 2006. 328–94.

Repertoar slovenskih gledališč. Ur. Dušan Moravec idr. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

Schmidt, Vlado. *Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963–1966 (3 zvezki).

Surman, Jan. »Science and Its Publics: Internationality and National Languages in Central Europe.« *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*. Ur. Mitchell G. Ash in Jan Surman. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. 30–56.

Šifrer, Živko. »Pismenost prebivalstva.« Prikazi in študije, 10.5 (1964): 11–34.

Troha, Gašper. »Dramatično društvo in njegov vpliv na razvoj slovenske dramatike med letoma 1867 in 1892.« *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe*. Ur. Štefan Vevar in Barbara Orel. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017. 122–137.

Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.

Valvasor, Janez Vajkard. *Slava vojvodine Kranjske: izbrana poglavja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

Vatovec, Fran. *Slovenski časnik 1557–1843*. Maribor: založba Obzorja, 1961.

Zajc, Drago (ur.). *Evropeizacija slovenske politike: zbornik referatov*. Ljubljana: Slovensko politološko društvo, 1998.

Žigon, Tanja. *Nemško časopisje na Slovenskem*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.

_____. *Nemški časnik za slovenske interese – Triglav (1865–1870)*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2004.

Predgovor

k slovenski izdaji mojih „Spominov na Prešérna."

Jé „Spomine" sem bila napisala v letih 1875. in 1876. na prigovarjanje pokojnega drja. Razlaga in jih bila tudi njemu izročila s pogojem, da jih sme samo on porabiti.

„Spomine" sem bila napisala v nemškem jeziku ter jim dala zaglavje: „Erinnerungen an Dr. Franz Prešéren."

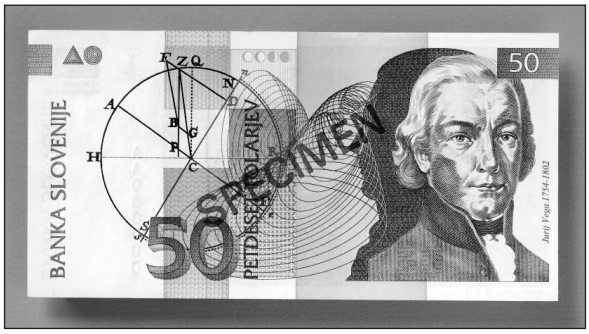
Da sem pisala takrat po nemški, temu, mislim, se pač ne bode čudil nobeden rojak, če pomisli, da sem hodila v nemške šole, s štirinajstimi leti ostavila rojstno mesto in odsihdob občevala z ljudmi samo po nemški. Poleg tega sem živela le med Nemci ter mi je bilo nemško čtivo v obilici na razpolago, dočim nisem imela, žal, dvajset let slovenske knjige v rokah. Danes pišem lahko tudi v svojem materinem jeziku.

V

»Opravičilo« Ernestine Jelovšek, ker je spomine na očeta sprva napisala v nemškem jeziku. Vir: Knjiga Ernestine Jelovšek *Spomini na Prešerna*, 1903.



Kip Primoža Trubarja v Bad Urachu (Baden-Württemberg, Nemčija), kjer je postavil prvo tiskarno za slovenske in hrvaške knjige. Napis na podstavku je na eni strani v nemškem, na drugi pa v slovenskem jeziku. Foto: Aleš Gabrič. Vir: zasebni arhiv Aleša Gabriča.



Med pomembnimi Slovenci na tolarskih bankovcih je bil upodobljen tudi Jurij Vega, za katerega sicer ni znano, da bi se označeval kot Slovenec. Vir: Banka Slovenije.

Slovensko gledališče na križišču kultur

Nemško gledališče na Slovenskem

Sandra Jenko

Nemško gledališče v Ljubljani in na celotnem slovenskem ozemlju je v času svojega poklicnega delovanja med večino Slovenci veljalo kot nezaželena, privilegirana manjšinska ustanova, ki je močno zavirala razvoj slovenskega gledališča. Ta negativna asociacija, podkrepljena z izkušnjo dveh svetovnih vojn, se je med Slovenci še dolgo ohranila, kar je med drugim vodilo do zavestne odklonitve raziskovanja zgodovinskih tem, ki so povezane z Nemci in njihovim kulturnim ustvarjanjem na naših tleh. Posledično je tudi tematika nemškega gledališča na Slovenskem znanstveno dokaj neobdelana. Med najbolj znani raziskavi na tem področju sodita *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach* (Peter pl. Radics, 1912) in *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* (Dušan Ludvik, 1957). V zadnjem desetletju je opaziti porast znanstvenoraziskovalnih del, ki se posvečajo vprašanju delovanja nemških poklicnih odrov v Ljubljani, Celju, Mariboru in na Ptuju v 19. in na začetku 20. stoletja.

Nemško profesionalno gledališče tega obdobja na območju današnje štajerske in osrednjeslovenske regije zaznamujejo naslednje prelomnice: leto 1765, ko so v Ljubljani odprli Stanovsko gledališče, leto 1786, ko so zgradili mestno gledališče na Ptuju, leto 1822, ko je bilo ustanovljeno gledališko društvo v Celju, leto 1852, ko je tudi Maribor odprl svojo mestno gledališče, leto 1887, ko je ljubljansko Stanovsko gledališče iz neznanih razlogov pogorelo, leto 1892, ko so odprli novo Deželno gledališče na Kranjskem, leto 1911, ko se je nemški oder v Ljubljani preselil v Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa, in leto 1919, ko so padli zadnji zastori nemških gledališč na Slovenskem.

Gledališko življenje tega časa je zrcalilo tudi demografske in družbenopolitične razmere na slovenskih jezikovnih območjih habsburške monarhije. V Ljubljani je okoli leta 1910 živelo 46.630 prebivalcev, od tega 37.818 Slovencev (81,1 %) in 6.742 Nemcev (14,5 %) (nav. po *Specialni krajevni repertorij za Kranjsko*). Ravno obratne razmere so po podatkih ljudskega štetja takrat vladale na Štajerskem. Maribor je imel 27.994 prebivalcev, pri čemer se jih je več kot 80 % opredelilo za nemško govoreče (22.653) in manj kot 14 % za slovensko govoreče (3.823) (nav. po *Specialni krajevni repertorij za Štajersko*). V Celju je živelo 6.919 prebivalcev, med njimi 4.625 Nemcev (66,8 %) in 2.027 Slovencev (29,2 %). Ptuj pa je imel 4.631 prebivalcev, od tega 3.672 nemško govorečih (79,3 %) in 608 slovensko govorečih (13,1 %). Kjer sta bila delež nemškega prebivalstva in politični vpliv Nemcev večja, je bilo tudi nemško gledališče bolj trdno zasidrano, kar velja predvsem za Štajersko, kjer je bil sedež deželne vlade v avstrijskem Gradcu. Toda ko je na celotnem slovenskem ozemlju rasla slovenska narodna zavest, je vzporedno rasel tudi

vpliv Slovencev na gledališko življenje. Na Kranjskem se je ta proces sprožil že v drugi polovici 19. stoletja, medtem ko se je na Štajerskem začel z zamikom.

Pri analizah razvoja domačega in tujejezičnega gledališča na Slovenskem pa ne smemo pozabiti na pomemben dejavnik, ki vzpostavlja glavno razliko med obema odroma: »Nemško gledališče v Ljubljani je rezultat splošnega razvoja nemškega in avstrijskega igralstva. Nemška dramatika v Ljubljani ni pognala iz domačih korenin, temveč je importirana iz tuje jezikovno-kulturne sfere.« (Ludvik, *Nemško gledališče* 20) Enako velja za nemške odre v Mariboru, Celju in na Ptuju. Nemško poklicno gledališče v teh krajih torej ni rezultat igralskih prizadevanj nemških domačinov ali priseljencev, temveč temelji na principu potujočih gledaliških družb, ki so v slovenske kraje prihajale že v 17. stoletju.

Od hiše do hiše

Nemško gledališče na Slovenskem se je razvilo iz migracij igralskih skupin, ki so se poklicno ukvarjale z gledališčem in so prihajale iz nemško govorečega območja. Potovale so po nemškem ozemlju in po vseh deželah Avstro-Ogrske, na svojih poteh pa obiskale tudi Ljubljano, Celje, Maribor in Ptuj. Za kratkotrajna gostovanja so svoje potujoče odre postavili kar na javnih trgih mesta. Toda z rastočim zanimanjem publike in ustrezno podporo določenih družbenih krogov, zlasti maloštevilnega, a toliko bolj vplivnega nemškega družbenega sloja, so si skupine našle druga, zasebna zatočišča in gostovanja so postajala pogostejša in daljša (Ludvik, *Nemško gledališče* 19–20). Razen nemških potujočih gledaliških družin so v naše kraje prihajale tudi skupine italijanske commedie dell'arte in italijanske operne družbe, ki so bile vse bolj priljubljene.

Za Ljubljano vemo, da so potujoče gledališke skupine že od sredine 17. stoletja nastopale v Auerspergovi palači in drugih zasebnih dvorcih, v deželni jahalnici, v Vicedomski palači, v Lontovžu in Rotovžu, kjer so jim v 18. stoletju postavili neke vrste stalna gledališča. Mestna hiša je v Comedi Haus am Rathaus gostila nemške gledališčnike, medtem ko je Deželna hiša v tako imenovani Italienische Nobelbühne sprejemala izključno italijanske operne družbe (Radics 33–43). V Mariboru so potujoče skupine od začetka nastopale na odru svobodne hiše, v tako imenovanem Freihaus, na današnji Vetrinjski ulici, ki so ga morali leta 1806 zaradi požarne nevarnosti zapreti. Odtlej so gledališke družbe gostovale v opuščeni cerkvi sv. Duha (Adler 58). Prvi znani prostor v Celju, kjer so v 19. stoletju zagotovo nastopale potujoče gledališke skupine, je bilo srednjeveško poslopje z mučilnim stolpom, ki so ga pozneje preimenovali kar v gledališki stolp. Na Ptuju pa naj bi nemške in italijanske gledališke družbe na začetku sprejemali kar na ptujskem gradu (Babšek 11). Toda vsem tem improviziranim odrom 18. in 19. stoletja je skupno, da nikakor niso zadoščali zahtevam gledaliških družb in publike ter

niso omogočali stalne gledališke dejavnosti. Prej ali slej je bilo v vseh večjih mestih potrebno zgraditi namenske gledališke stavbe.

Stanovsko gledališče

Prva gledališču namenjena zgradba je zrasla v Ljubljani, čeprav dejansko ni šlo za novo, namensko gradnjo, temveč samo za preureditev stare deželne jahalnice v kapucinskem predmestju. Na mestu današnje Slovenske filharmonije na Kongresnem trgu so leta 1765 odprli Stanovsko gledališče, ki je bilo zgrajeno na pobudo kranjskih fevdalcev in premožnejših meščanov iz vrst deželnih stanov, večinoma pripadnikov nemškega dela prebivalstva. Ti so finančno omogočili izgradnjo stavbe in si v zameno zagotovili pravico do nakupa lože in do soodločanja o upravi gledališča. Zasebni investitorji in lastniki lož so bili dolžni subvencionirati gledališko dejavnost v Stanovskem gledališču s tako imenovanim gledališkim fondom, hkrati pa so v tako imenovanem Theater-Comité med drugim odločali o oddaji gledališča (Ludvik, *Nemško gledališče* 37–39). Za slovensko Ljubljano je to pomenilo, da je politično in ekonomsko močna nemška manjšina konec koncev odločala o gledališkem repertoarju. Prva leta so po okusu občinstva prevladale italijanske operne družbe, toda sčasoma so Stanovsko gledališče vedno bolj zavzemale nemške gledališke skupine (Radics 44–57). Od leta 1790 je Ljubljana vsako sezono, ki je praviloma trajala od oktobra do aprila, gostila profesionalno gledališko skupino iz nemškega jezikovnega prostora, medtem ko je bila domača oziroma slovenska gledališka dejavnost v prvih desetletjih omejena na posamezne ljubiteljske nastope. Šele po ustanovitvi Dramatičnega društva v Ljubljani v letu 1867 in vztrajnem pogajanju so si Slovenci leta 1869 priborili pravico do ene predstave na mesec v sicer nemškem Stanovskem gledališču. Zaradi velikega zanimanja občinstva in močnih prizadevanj slovenskih ustvarjalcev je število slovenskih gledaliških večerov do leta 1871 naraslo že na štiri predstave mesečno. Toda v sezoni 1884/85 se je Dramatično društvo, »ki je bilo tiste čase nekaj opešalo, na željo deželnega odbora [odpovedalo] svoji dodeljeni pravici do štirikratne mesečne porabe deželnega gledišča. Ali ta odpoved bila je samo začasna, ter se je dala z dostavkom, da se sme društvo vsaki hip zopet poslužiti prejšnje podeljene mu pravice« (*Obravnave,* 26. knjiga, 324). Kljub vsem prizadevanjem Slovencev v gledališkem in deželnem odboru niso imeli posluha zanje, omejili so jih na dve predstavi mesečno ter zavirali razvoj slovenskega igralstva in slovenske dramatike, medtem ko so Nemci iz sezone v sezono ohranjali svoj privilegiran položaj v Stanovskem gledališču in pod nemško upravo z nemškim ravnateljem nadaljevali uvoženo gledališko dejavnost.

Gledališke stavbe na Ptuju, v Celju in Mariboru

Gledališča na Štajerskem na prvi pogled niso bila toliko podvržena narodnostnim bojem kot na Kranjskem, ker je bil položaj Slovencev v tej deželi že sam po sebi šibkejši in je bila prevlada Nemcev na gledališkem področju še bolj neomajna. Na Ptuju naj bi okoli leta 1786 zgradili prvo gledališče z imenom Städtisches Comödienhaus, a prvi dokazi o dejanskih predstavah potujočih gledaliških skupin so šele iz leta 1798. Namenska stavba je omogočala redno gledališko dejavnost, četudi do razpada habsburške monarhije samo v nemškem ali italijanskem jeziku. Slovenska gledališka prizadevanja na Ptuju so se podobno kot v Ljubljani začela institucionalizirati z ustanovitvijo čitalnice (1863), z velikim zamikom tudi v obliki dramatičnega društva, ki je začelo delovati leta 1912 (Babšek 11). Z odra ptujskega mestnega gledališča naj bi se slovenska beseda prvič slišala šele leta 1919.

Celjsko mestno gledališče je delovalo, kot že omenjeno, v prostorih ob srednjeveškem mučilnem stolpu. Dejanska redna gledališka dejavnost naj bi se začela po ustanovitvi gledališkega društva v letu 1822. Oder je podobno kot na Ptuju služil predvsem potujočim skupinam iz nemškega ali italijanskega jezikovnega območja, a drugače kot na Ptuju so si Slovenci v Celju po letu 1848 priborili pravico do gledaliških predstav v slovenskem jeziku, in sicer pod vodstvom Janeza Krstnika Jeretina, pozneje pa Josipa Drobniča, ki je že leta 1851 ustanovil slovensko čitalnico. Toda vsa gledališka prizadevanja Slovencev so bila zaman, saj so leta 1866 prepovedali predstave v slovenskem jeziku in celjsko gledališče, ki je konec 19. stoletja doživelo temeljito predelavo, so do konca prve svetovne vojne spremenili v povsem nemški kulturni hram.

Veliko pozneje kot Celje in Ptuj je tudi Maribor, kot drugo največje mesto v deželi Štajerski, leta 1852 dobil svoje mestno gledališče. Vse do takrat je gledališka dejavnost potujočih nemških družb potekala v skromnih pogojih preurejene cerkve. Pobudnik za gradnjo gledališča je bil svet mariborskih meščanov, ki je bil ustanovljen leta 1847 (Adler 58). Z njihovimi finančnimi sredstvi so zgradili gledališko stavbo, pozneje pa še dogradili kazinsko poslopje. »H gradnji so denar prispevali tudi posamezni mariborski Slovenci, toda ko so se začele narodnostne napetosti v mestu, so si ju prilastili Nemci, tako da sta bili na razpolago samo za nemško kulturo« (Hartman 19).

Tako mestno gledališče kot kazina, pod oskrbo leta 1864 ustanovljenega Gledališkega in kazinskega društva (Hartman 353), sta torej vse do razpada Avstro-Ogrske tvorila nemško kulturno in družabno središče Maribora. Medtem so se slovenske gledališke predstave odvijale predvsem v raznih gostilniških prostorih in salonih, dokler niso leta 1899 zgradili Narodni dom, v katerem je lahko potekala stalna slovenska gledališka dejavnost, sprva v okviru Slovenske čitalnice, od leta 1909 pa pod vodstvom novoustanovljenega Dramatičnega društva, ki se je tako kot v Ljubljani zavzemalo za profesionalizacijo slovenskega igralstva (Hartman 19–20). Toda domača, izvirna, poklicna gledališka

dejavnost je morala tudi v Mariboru počakati na leto 1919 in na umik nemških predstav iz mestne gledališke stavbe.

Prve samostojne, namenske gledališke stavbe v Mariboru, Celju in na Ptuju so se ohranile do danes, medtem ko je Talijin hram v Ljubljani moral večkrat zamenjati svojo streho. Stanovsko gledališče, katerega finance v obliki gledališkega fonda so bile od leta 1842 sicer pod deželnim nadzorom (*Obravnave,* 26. knjiga, 333), a je še zmeraj delovalo pod upravo gledališkega odbora lastnikov lož, je svojo zadnjo gledališko predstavo doživelo 16. februarja 1887. Še isto noč je iz neznanih razlogov pogorelo do tal in nemško gledališče v Ljubljani je nenadoma ostalo brez prostorov. Slovensko gledališče je imelo prednost, da je lahko svojo sezono nadaljevalo na odru Dramatičnega društva, medtem ko so Nemci morali iskati ustrezno rešitev za tisto in prihodnje gledališke sezone. Lahko bi celo trdili, da se je privilegiranost in razmerje med obema odroma po gledališkem požaru vsaj za določen čas obrnilo v prid ljubljanskim Slovencem.

V opisanem obdobju je nemško poklicno gledališče v slovenskih mestih pravzaprav nenaravno prevladalo na kulturnem prizorišču in bilo deležno številnih privilegijev, čeprav svojih korenin ni imelo na slovenskem ozemlju. Bilo je rezultat ugodnega in živahnega gledališkega razvoja v Nemčiji in Avstriji ter »posebnih prilik politično zasužnjenega malega, zamudniškega, ozemeljsko razdrobljenega naroda« (Ludvik, *Nemško gledališče* 163), ne nazadnje pa tudi podcenjevanja in razvrednotenja slovenskega izvirnega gledališkega dela. Toda z naraščanjem slovenske narodne zavesti se je v gledališčih proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja pripravljal preobrat.

Deželno gledališče v Ljubljani

Prvi korak v to smer je bila gradnja in otvoritev novega Deželnega gledališča v Ljubljani, stavbe današnjega SNG Opera in balet Ljubljana; pod njegovo streho sta enakopravno delovala tako nemški kot slovenski oder. Odprli so ga 29. septembra 1892 s slovensko predstavo, praizvedbo tragedije *Veronika Deseniška* Josipa Jurčiča, medtem ko je nemška otvoritev sledila šele dva dni pozneje, in sicer z Goethejevo igro *Die Geschwister* in Schillerjevo dramo *Wallensteins Lager*. Simbolično je ta odločitev kranjskega deželnega odbora, ki je skrbel za gradnjo, financiranje in upravljanje gledališke stavbe, že nakazala smer, v katero se bosta razvila nemško in slovensko poklicno gledališče v Ljubljani, in sicer stran od privilegiranja enega izmed odrov. Da bi imela oba odra enake možnosti za razvoj, je deželni odbor porazdelil prostore v gledališču, tako slovenskemu Dramatičnemu društvu kot Nemškemu gledališkemu društvu (Deutscher Theaterverein, ustanovljen 1888) dodelil subvencijo v enaki višini, uvedel dva ločena abonmaja za nemške in slovenske predstave ter razdelil igralske dneve. Na začetku so imeli Slovenci po lastni želji gledališče na voljo le dva večera v tednu, Nemci pa pet (Moravec 14–16). V sezoni

1893/94 so Slovencem dodali, Nemcem pa odvzeli en dan. Od sezone 1894/95 pa sta si oba odra enakopravno razdelila večere, tako da je eno gledališče imelo štiri predstave na teden, drugo pa tri, v naslednjem tednu pa obratno.

Organizacijsko se za nemški oder v Deželnem gledališču pravzaprav ni veliko spremenilo. Namesto odbora lastnikov lož (kot v času Stanovskega gledališča) je zdaj Nemško gledališko društvo skrbelo za razpis in oddajo gledališča. Vsako sezono so morali najti primernega ravnatelja, ki je prevzel vodstvo nemškega odra, in njegovo dejavnost ustrezno subvencionirati. Ravnatelj pa je v Deželno gledališče pripeljal svoj ansambel, svoje kostume in svojo gledališko knjižnico z uprizoritvenimi pravicami. Pod nadzorom gledališkega društva je bil ravnatelj odgovoren za pripravo repertoarja, uprizoritve in plačilo osebja. Nemški oder je v Deželnem gledališču deloval pod vodstvom naslednjih ravnateljev: Rudolf Frinke (1892–1894), Adolf Oppenheimer (1894–1897), Franz Schlesinger (1897–1899), Karl Dietrich (1899/00), Berthold Wolf (1900–1909) in Karl Richter (1909–1911) (Ohm-Januschowsky 10–19).

Za slovenski oder je bila v Deželnem gledališču morda največja sprememba v primerjavi z dotedanjim delovanjem, da se je od Dramatičnega društva pričakovalo redno izvajanje določenega števila predstav na določene dni v tednu – red, kot ga društvo do takrat ni poznalo in ki je zahteval večje število uprizoritev in več igralcev. V nasprotju z Nemci je Dramatično društvo skrbelo za vsa upravna vprašanja svojega odra: repertoar, knjižnico, uprizoritvene pravice iger, kostume, ansambel, finančna sredstva in podobno. Umetniški vodja slovenskih predstav je imel manj obveznosti, hkrati pa tudi manj pravic in svobode kot nemški ravnatelj. Slovenski oder so vodili Ignacij Borštnik (1892–1894), Rudolf Inemann (1894–1900), Adolf Dobrovolný (1900–1906), Friderik Juvančič (1906–1908) in Fran Govekar (1908–1912).

Glede na narodnostne gledališke borbe, ki jih poznamo še iz časov Stanovskega gledališča, morda preseneča, da sta oba odra »v miroljubni slogi delovala drug poleg drugega, se celo podpirala«[1] (Ohm-Januschowsky 18), kot je morda rahlo olepševalno zapisalo Nemško gledališko društvo. Razlog za to sožitje lahko najdemo v deželni politiki Kranjske. V teh časih so se namreč za prevlado v deželi borile tri stranke: slovenski klerikalci (Slovenska ljudska stranka), slovenski liberalci (Narodna napredna stranka) in nemška stranka (Matić, *Kulturni utrip* 10). V obdobju, ko se je gradilo in odprlo Deželno gledališče, sta slovenski stranki še sodelovali v koaliciji in posledično skrbeli za ugodne razmere za slovenski oder. Toda stranki sta se vse bolj razdvajali in na naslednjih volitvah leta 1895 nastopali ločeno, kar je pomenilo, da sta tekmovali, katera bo sklenila koalicijo z nemško stranko (Matić, *Nemci* 301). Nazadnje so se Nemci po volitvah odločili, da s slovenskimi liberalci sklenejo koalicijsko pogodbo, ki je med drugim zajemala tudi določila, povezana z gledališčem. Kajti obe stranki sta se močno zavzemali

1 V izvirniku: »in friedlichem Einvernehmen nebeneinander wirkten, ja sich gegenseitig unterstützten«.

za ohranitev svojega gledališča, medtem ko so bili klerikalci mnenja, da je gledališče nepotrebno, nemoralno in celo škodljivo, kot je izpostavil tudi Ivan Hribar, poslanec liberalne stranke in borec za slovensko gledališče: »Gledališče pa ima za razvoj jezika in za družabno življenje velik pomen. Zaradi tega pa se mora obžalovati, da se od take strani ljudem, ki nikdar ne hodijo v gledališče in ki mislijo, kako pohujšljivo da je in da spravlja obiskovalce v nasprotje z vestjo in z verskimi dolžnostmi, vedno in vedno govori proti gledališču, kakor se je tudi letos zgodilo na mnogih shodih« (*Obravnave,* 35. knjiga, 50).

Če zdaj pomislimo na razmere, ki so vladale v Deželnem gledališču po njegovem odprtju, izstopa dejstvo, da so od leta 1895 gledališki večeri razdeljeni enakomerno in pravično. V bistvu po letu 1895, torej po sklenitvi koalicijske pogodbe, ni prišlo do večjih sprememb v upravi gledališča, dokler ni zavel drugačen politični veter v deželi. Kajti po obsežnih volilnih reformah je na volitvah leta 1908 zmagala klerikalna stranka in vladala z absolutno večino. Za gledališče je to pomenilo krčenje subvencij obeh odrov, zaostritev cenzure in preureditev razmer. Leta 1909 je bilo konec enakopravnega in mirnega sožitja v Deželnem gledališču. Deželni odbor je Nemcem zmanjšal število predstav na le tri na teden, medtem ko so Slovenci odtlej imeli na voljo štiri večere. Ta ukrep je Nemško gledališko društvo še dodatno spodbudil k odločitvi, da je dokončno napočil čas za umik iz skupnega Deželnega gledališča.

Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani

Posledično so Nemci obrnili hrbet Deželnemu gledališču in Ljubljana je leta 1911 dobila že svojo tretjo namensko gledališko stavbo, ki jo je zgradilo, vzdrževalo, upravljalo in financiralo Nemško gledališko društvo s pomočjo Kranjske hranilnice. Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa je bilo zasebno, a profesionalno gledališče, ki je bilo namenjeno izključno predstavam v nemškem jeziku. Brez bistvenega oviranja s strani dežele ali mesta in brez aktivnega omejevanja slovenskega gledališča je lahko nemški oder nemoteno deloval v lastnih prostorih in igral, kolikor je želel in zmogel. Praviloma so imeli pet predstav na teden. Tudi Slovenci so imeli zdaj gledališče na voljo samo za svoje predstave in bi se lahko dokončno uveljavili kot glavni oder v deželi. Toda podpore s strani dežele, na primer v obliki subvencije, skorajda ni bilo, Dramatično društvo pa je iz lastnih sredstev težko samo vzdrževalo Deželno gledališče, ansambel in predstave. Po treh manj uspešnih sezonah so bili Slovenci prisiljeni zaključiti svojo dejavnost in se še pred izbruhom prve svetovne vojne umakniti iz Deželnega gledališča. Medtem je nemški oder tudi v času prve svetovne vojne nadaljeval svojo dejavnost, resda prilagojeno izrednim razmeram. Kot nemška trdnjava je imelo Jubilejno gledališče med vojno še poseben pomen. Vodila ga je patriotska misija, da s svojim narodnostno usmerjenim programom ohranja upanje in narodno zavest Nemcev na slovenskem ozemlju. Od 1914

do 1918 je bilo nemško gledališče spet v privilegiranem položaju, da je na Kranjskem delovalo kot edini poklicni oder, a tokrat brez načrtne diskriminacije Slovencev. Ti so se ob koncu vojne ponovno zbrali in oživili svojo gledališko dejavnost. Ko so januarja 1919 v Kraljevini SHS prepovedali nemške predstave v Ljubljani in drugih mestih, so bili slovenski gledališčniki že pripravljeni, da prevzamejo nemško gledališko stavbo, v kateri še danes deluje Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana.

Nemško gledališko društvo je kot »lastnik in koncesionar« (»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater« 2204) v Jubilejnem gledališču od 1911 do njegovega zaprtja ohranilo že od nekdaj uveljavljen in dobro utečen sistem sezonskega oddajanja gledališča nemškim ravnateljem, ki so skrbeli za repertoar, osebje in garderobo. Prvi dve sezoni je vodenje gledališča prevzel Karl Richter, ki je že zadnji dve leti upravljal nemški oder v Deželnem gledališču. Leta 1913 ga je nasledil Hermann Roché in zadnjo sezono je Kurt Seder prevzel funkcijo ravnatelja Jubilejnega gledališča. Karl Richter in Hermann Roché sta poleg ljubljanskega gledališča vodila še mestno gledališče v Celovcu, torej je bilo Jubilejno gledališče za oba upravnika nekakšna podružnica večjega celovškega odra. Za Ljubljano je imelo to razmerje pravzaprav samo prednosti, saj so ob posameznih, včasih tudi obsežnejših gostovanjih koristili tudi celovški ansambel, ki je ljubljanski oder oskrboval z opernimi in operetnimi predstavami. Zlasti med prvo svetovno vojno je bilo sodelovanje ključno za preživetje obeh gledališč.

Sistem podružničnih gledališč in gostovanj

Sodelovanje in izmenjava igralcev in predstav med dvema gledališčema (tako rekoč čez mejo) pravzaprav ni bila novost na slovenskem ozemlju, ki bi jo uvedli šele z Jubilejnim gledališčem, ampak je bila že od nekdaj uveljavljena praksa, ne samo v Ljubljani. Tako za Celje kot za Ptuj velja, da nista imela v vsaki sezoni zagotovljene nemške gledališke družbe, ki bi od oktobra do aprila redno prirejala predstave. Zato je bilo velikega pomena, da so bile družbe, ki so delovale v gledališčih v Ljubljani in Mariboru, pripravljene gostovati.[2] V nekaterih letih je to pomenilo nekaj posameznih nastopov ljubljanske skupine v Celju ter mariborske na Ptuju, včasih pa tudi redne predstave skozi celotno sezono. Pri nekaterih nemških ravnateljih Deželnega gledališča najdemo na primer navedbe, da so poleg ljubljanskega gledališča upravljali tudi celjsko gledališče, kar bi pomenilo, da je bilo mestno gledališče v Celju neke vrste podružnično gledališče ljubljanskega, morda celo z lastnim ansamblom in repertoarjem (Kosch 1699; Deutsches Theater-Adressbuch 177). To teorijo, da je v nekaterih sezonah ravnatelj gledališča v Ljubljani hkrati

2 Enako velja tudi za dramatični društvi v Ljubljani in Mariboru, ki sta celjsko in ptujsko publiko nagovarjali s predstavami v slovenskem jeziku.

vodil tudi gledališče v Celju, podkrepi še naslednja izjava: »Zaradi štiriletne izkušnje, ki je dokazala velike prednosti skupnega ravnateljskega vodenja gledališč v Celovcu, Ljubljani in Celju, […] se je odbor Nemškega gledališkega društva v Ljubljani enoglasno odločil, da ravnateljstvo Nemškega gledališča v Ljubljani preda gospodu Hermannu Rochéju za obdobje enega leta«[3] (»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater«, Laibacher Zeitung, 22. 2. 1913, 400).

Na osnovi teh podatkov lahko trdimo, da so bila gledališča v Celovcu, Ljubljani in Celju vsaj od 1909 do 1914 pod skupnim vodstvom ravnateljev Richterja oziroma Rochéja. Ta podružnični sistem sodelovanja več gledališč je imel veliko prednosti, tako za lastnika gledališča kot za ravnatelja in ne nazadnje tudi za občinstvo. Poleg rednih gostovanj so si lahko med seboj izmenjali osebje, librete, besedila, kostume in podobno. Hkrati je imel tudi upravnik gledališč dodatno finančno varnost. V primeru, da en oder ne bi tako uspešno deloval, bi lahko drug oder kljub temu normalno obratoval, kar bi ublažilo morebitni primanjkljaj. Poleg tega je upravnik od vsakega lastnika gledališča praviloma prejel subvencijo, kar bi v našem primeru pomenilo tri subvencije za upravljanje treh nemških gledališč.

Imamo pa tudi dokaze, da so se zgodili tudi obratni primeri, ko je družba, ki je bila ustaljena v Celju, gostovala v Ljubljani, ko ta ni imela lastne dejavnosti, kot na primer po požaru.[4] Zagotovo ta primer ni bil edini v zgodovini nemškega gledališča na Slovenskem. Vsekakor pa velja, da ljubljansko nemško gledališče brez sodelovanja s Celovcem ne bi delovalo tako uspešno. In brez nemških (in slovenskih) gostovanj gledališko življenje v Celju in na Ptuju v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju zagotovo tudi ne bi bilo tako bogato in pestro.

Migracije ustvarjalcev

A gostovanja in izmenjave osebja med gledališči niso bile edine oblike gledaliških migracij tistega časa. Dejansko je nemško gledališče v takratnem prostoru in obdobju temeljilo na načelu migracije, ker je bilo »import iz tuje kulturne in jezikovne sfere, saj je jasno, da ni moglo organično zrasti na slovenskem ozemlju« (Ludvik, *Nemško gledališče* 163). Enako velja tudi za ostale nemške manjšinske odre v drugih tujejezičnih deželah Avstro-Ogrske, saj večina nemških poklicnih gledališč ni imela stalnega ansambla,

3 V izvirniku: »Auf Grund einer vierjährigen Erfahrung, welche die großen Vorteile einer gemeinsamen Direktionsführung der Theater in Klagenfurt, Laibach und Cilli bewies, […] hat der Ausschuß des Deutschen Theatervereines in Laibach einstimmig den Beschluß gefaßt, die Direktion des Deutschen Theaters in Laibach Herrn Hermann Roché auf die Dauer eines Jahres zu übertragen.«

4 Ravnatelj Dorn je v sezoni 1888/89 vodil gledališče v Celju in je svojo dejavnost razširil še na Ljubljano (»Theater-Nachricht« 2217).

temveč se je osebje menjavalo iz sezone v sezono. Toda razlog za to nestalnost ni bilo samo dejstvo, da nemško gledališče ni izviralo iz teh krajev, temveč sistemska organiziranost nemškega poklicnega igralstvo nasploh.

Ravnatelji iz nemško govorečega prostora so prišli za eno ali več sezon v nemška gledališča na Slovenskem in med njihove dolžnosti je sodila tudi skrb za osebje. Večina ravnateljev ni imela svojega stalnega ansambla, ki bi se z njimi selil od gledališča do gledališča. Praviloma so morali pred vsako sezono najprej poiskati igralce in sestaviti skupino, ki je obsegala vse potrebne igralske profile, od komične starke do ljubimca. Ravnatelji so gledališke igralce in igralke večinoma angažirali preko gledaliških agencij, ki so imele svoj sedež na primer na Dunaju. Te posredovalne agencije so seveda hvalile vse svoje igralce, saj so bile plačane za to, da umetnikom pomagajo dobiti angažma. Posledično se je velikokrat zgodilo, da so ravnatelji angažirali igralce, ki niso izpolnili njihovih pričakovanj, tako da so po poskusnem obdobju prekinili pogodbo z njimi in sredi sezone po potrebi zamenjali osebje (»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater«, Laibacher Zeitung, 7. 10. 1913, 2115). Gledališki ravnatelji, ki niso vodili katerega izmed velikih, uglednih odrov nemško govorečega prostora, so še posebej težko sestavili ansambel, kajti vsak igralec si je seveda želel, da bi igral v večjem in pomembnejšem gledališču, ne pa na manjšinskem, provincialnem odru kot na primer v Ljubljani, Mariboru, Celju ali na Ptuju. Zato so v naše kraje v manjša nemška gledališča večinoma prihajali mladi in neizkušeni igralci, ki se umetniško še niso uveljavili, ali pa tisti, ki v večjih gledališčih niso dobili angažmaja. »Dobri igralci niso radi potovali v oddaljeno, etnično tuje okolje z le maloštevilno nemško manjšino in samo pod pogojem dobrih prihodkov«[5] (Ludvik, »Die Beziehungen« 220).

Toda za ravnatelja provincialnega gledališča je bila sestava pravega ansambla ključnega pomena, ker je lahko uprizoril najboljše in najbolj priljubljene igre in ni imel uspeha pri gledalcih, če so bili ti nezadovoljni z igralskimi dosežki. V primeru, da je imel srečno roko pri izboru igralcev, jih je poskušal obdržati v svojem ansamblu, čeprav je večina uspešnih hrepenela po boljših angažmajih. Tako je bilo tudi v Ljubljani, kjer so marsikateri igralci začeli svojo karierno pot in jo v primeru nadarjenosti in uspešnosti nadaljevali na primer v celovškem gledališču. Primerjave seznamov osebja jasno kažejo, da je le malo nemško-avstrijskih igralcev prihajalo iz Celovca v Ljubljano, v obratni smeri pa je bil pritok mladih talentov kar precejšen. Iz Celovca je ravnatelj v ljubljansko gledališče poslal predvsem izkušeno osebje, ki je v Ljubljani prevzelo vodilne funkcije, kot na primer umetniško vodstvo ali režije, saj je ravnatelj na ta način vedel, v čigave roke je položil vodenje gledališča. Ena izmed redkih izjem je bil igralec Georg Stöger, ki je bil več sezon redni član nemškega ansambla Deželnega in Jubilejnega gledališča.

5 V izvirniku: »Gute Schauspieler reisen in das entlegene, ethnisch fremdartige Milieu mit nur einer geringen deutschen Minderheit ungern und nur unter Vorraussetzung guter Einnahmen.«

Predvidoma je živel v Ljubljani, saj so v gledališču občasno nastopali tudi njegovi otroci in žena.

Provincialni odri so bili za mlade igralce večinoma le stopnička na njihovi karierni lestvi in so jim služili kot odskočna deska v gledališki svet. Posledično so imela nemška gledališča na Slovenskem precejšno fluktuacijo igralcev in skoraj vsako sezono je na odru stal nov ansambel. Komaj se je občinstvo navadilo na določeno umetniško osebje, že se je to zamenjalo. A hkrati so se gledalci tudi razvadili in prav pričakovali redne zamenjave nastopajočih, mogoče tudi v upanju, da med njimi odkrijejo kakšen še neodkriti dragulj. Tudi to se je dogajalo, da so na naših nemških odrih začeli svojo poklicno pot igralci, ki so pozneje z velikim uspehom nastopali na zelo uglednih odrih. »Med igralci je bilo nekaj danes znamenitih imen, npr. dramatik Ludwig Anzengruber, zvezdnik dunajskega grajskega gledališča (Burgtheatra), Josef Kainz in dr. Max Pohl, ki so ga slavili kot karakternega igralca v Berlinu […]. V Mariboru so začeli svojo umetniško pot, v mestu pa so ostali samo za eno sezono« (Hartman 354). Le kdo bi si mislil, da bo prav vojna v naše kraje pripeljala ugledne in izkušene igralce? Veliko moških je moralo ob začetku prve svetovne vojne pustiti igralstvo zaradi vojaškega vpoklica. Prav tako je bilo veliko gledališč med vojno prisiljenih prekiniti svoje delovanje. Posledično je dosti igralcev ostalo brez angažmajev in so bili srečni, če so sploh imeli možnost delati. Ravnatelji so sicer imeli težave s sestavo ansambla, toda vsaj na začetku vojne so nekatera gledališča, ki so se praviloma morala zadovoljiti z začetniki, na svojih odrih gostila »umetniško privlačen igralski ansambel«[6] (»Sturmidyll« 1890), kakršnega so dotlej le redkokdaj doživela.

Nemška provincialna gledališča na Slovenskem so torej delovala iz sezone v sezono, s pravzaprav nejasno prihodnostjo in brez prave vizije, ki je zaradi nekontinuiranega dela tudi niso mogli imeti. Posledično ti odri igralcem niso mogli prav veliko ponuditi. Velikost ansambla v nemškem gledališču, kot je bilo v Ljubljani, se je v povprečju gibala med 20 do 40 igralcev na sezono. Ker so imela ta gledališča zelo raznolik spored in hitro menjajoč se program, so bili člani ansambla zelo obremenjeni in pod velikim pritiskom, saj so sodelovali skoraj v vsaki uprizoritvi in so se morali v zelo kratkem času naučiti veliko vlog, kar se je negativno izražalo v kakovosti predstav. Prav zato je bil sistem igralskih strok še zelo priročen in upravičen, kajti ravnatelj, ki je sestavljal ansambel, je pri izbiranju osebja vedel, katere klasične, standardne vloge bi moral igralec določene stroke že obvladati in kako ga lahko uporabi (Österreichische Bühnenvereins-Zeitung, letnik 11, številka 16, 15. 6. 1914). Igralci, ki te zahteve niso izpolnili ali niso uspeli slediti hitremu tempu menjav predstav, so se morali kar sredi sezone posloviti od svojega angažmaja. Večinoma pa se je najpozneje po koncu sezone ansambel razšel, da so v naslednji sezoni spet sestavili novega. Za igralce je to pomenilo, da so skoraj vsako leto zamenjali oder in se morali vsakič znova pred novim vodstvom in novim občinstvom dokazati ter

6 V izvirniku: »ein künstlerisch ansprechendes Schauspiel-Ensemble«.

si priboriti svoj položaj in ugled. Poleg tega so bili igralci tudi delno odgovorni za svojo garderobo, kot je stanje opisal slovenski igralec Hinko Nučič:

> »Vsem nam slovenskim igralcem je moralo biti dobro znano, da je bil vsak angažiran član po pogodbi obvezen imeti svoje lastne civilne obleke, obuvala, perilo itd., a prav tako je moral imeti tudi svoje lastne šminke (Leichner), kit za modeliranje nosov, puder, vazelin za odmaskiranje, brisačo in drugo. Uprava gledališča je bila dolžna dati članu le historične in narodne kostume, perike, krep za brade, brke in mastiks.« (*Igralčeva kronika II*, 129)

Zaradi slabih delovnih pogojev in pomanjkljive socialne varnosti je bil igralski poklic v teh časih precej zahteven in tvegan. Toda v nemško-avstrijskem prostoru so obstajala združenja, ki so se močno zavzemala za pravice ustvarjalcev.[7] Želela so izboljšati materialni in pravni položaj zastopanih ustvarjalcev ter zaščititi skupne poklicne interese in združeno ukrepati proti nepravilnostim v gledališčih. To je zajemalo tudi prekinitve igralskih angažmajev sredi sezone (Wiener Neustadt: Novi arhivski fondi II, št. 199, št. 183). Poleg tega pa sta združenje igralcev in ravnateljev sklenila dogovor, da člani Združenja avstrijskih gledaliških ravnateljev lahko angažirajo le igralce, ki so člani Avstrijskega odrskega društva (Österreichische Bühnenvereins-Zeitung, letnik 9, številka 8, 10. 3. 1912). Torej vsi igralci, ki niso bili člani tega združenja, so bili prisiljeni, da se priključijo ustanovi, če želijo imeti sploh možnost za angažma. Za Jubilejno gledališče v Ljubljani vemo zagotovo, da sta bila ravnatelja Richter in Rochè del tega združenja in so da so bili posledično vanj včlanjeni tudi igralci.[8]

Igralci nemških gledališč so torej z vseh vetrov prišli na Slovensko, se za kratek čas poskusili uveljaviti na provincialnem odru in nato spet sledili splošni gledališki migraciji te dobe. Nemška poklicna gledališča na slovenskih tleh oziroma njihove lastnike pa ta nestalnost pravzaprav sploh ni motila, ker je za njih veljal zgolj princip »Uspešno delovati in obstajati!«, da jim ne bi Slovenci odvzeli gledališkega primata.

V sožitju s Slovenci

V Ljubljani, Mariboru, Celju in na Ptuju so sočasno delovali tako nemški kot slovenski poklicni odri. Občinstvo je lahko izbiralo, katero gledališče bo podprlo – odvisno od

7 Med drugim: Avstrijsko odrsko društvo (Österreichischer Bühnenverein), Avstrijsko združenje glasbenikov (Österreichischer Musikerverband), Združenje avstrijskih gledaliških ravnateljev (Verband österreichischer Theaterdirektoren).

8 Slovenski igralec Anton Cerar (Danilo) je v svojih spominih zapisal, da so jih nemški igralci spodbujali, naj se zaradi večje socialne varnosti tudi oni včlanijo v Avstrijsko odrsko društvo. »Ker pa je bil ta fond namenjen po pravilih izključno nemškim igralcem, so nas morali odkloniti« (Cerar 112).

svoje jezikovne, politične in narodne naravnanosti. Toda kot vemo, veliko Slovencev ni videlo interesnega konflikta, če so obiskali kar predstave obeh, četudi so jih nekateri časnikarji, misleci in politiki nenehno pozivali k lojalnosti do lastnega gledališča in zavračanju tujejezičnega. »V vseh krogih slovenskega prebivalstva v Ljubljani je zavladalo […] prepričanje, da ne more nobeden zaveden Slovenec in nobena zavedna Slovenka prestopiti več praga nemškega gledališča« (»Slovensko gledališče« 3).

Zanimivo pa je dejstvo, kako zelo so slovenske in nemške predstave v Ljubljani pritegnile občinstvo iz drugih krajev Slovenije. Tako za Slovence kot za Nemce je znano, da so organizirali posebne gledališke vlake iz Maribora ali Celja, da bi si šli ogledat predstave v svojem domačem jeziku in na ta način izrazili podporo gledališkim prizadevanjem svoje narodne skupnosti (»Posebni gledališki vlak iz Štajerske« 304; »Kunst, Schriftthum, Bühne« 6; »Gledališki vlak v Ljubljano« 261).

Vsako gledališče se je moralo enako boriti za obstoj in za dober obisk, ne glede na svojo narodnost. Nemci so imeli edino to prednost, da so imela njihova gledališča manj finančnih skrbi zaradi dobre situiranosti lastnikov in podpornikov. Poleg tega sta se profesionalni gledališki dejavnosti Nemcev in Slovencev razlikovali še v tem, da so slovenska združenja (čitalnice in dramatična društva) poskušala sestaviti stalni ansambel domačih igralcev. V ta namen so ustanovili dramske šole ter pošiljali mlade, obetavne igralce na študijska potovanja v tujino, da bi se tam dodatno izobrazili. Gradili so torej slovensko domače poklicno igralstvo, v nasprotju z uvoženimi nemškimi igralci. Načeloma se osebje na slovenskih odrih ni tako pogosto menjavalo kot na nemških, toda popolnoma izvirno in domače tudi ni bilo. Zlasti v obdobju, ko so Slovenci dobili priložnost, da v ljubljanskem Deželnem gledališču enakopravno delujejo ob Nemcih, se je izkazalo, da je bilo slovenskega osebja za redno gledališko dejavnost enostavno premalo. Žal je tudi nadarjene slovenske igralce, ki so bili deležni boljše izobrazbe, imeli več odrskih izkušenj in se lahko merili s tujimi umetniki, vleklo v svet na večje, pomembnejše odre ali, kot se je izrazil Hinko Nučič, »so odšli v svet – s trebuhom za kruhom« (*Igralčeva kronika II*, 94). Torej so tudi to usodo delili z Nemci. Posledično so Slovenci svoj ansambel morali okrepiti s češkimi in hrvaškimi igralci. V tem obdobju, ko sta v Ljubljani oba odra delovala pod eno streho in sta si morala deliti prostore, kulise, pohištvo, rekvizite ter čas za vaje in nastope, so se igralci vseh narodnosti po besedah slovenskih igralcev radi družili in si izmenjevali izkušnje, ne samo v gledališču, temveč tudi v prostem času (Nučič, *Igralčeva kronika I,* 60–61; Rasberger 77–78).

> »Naše predstave so obiskovali nemški igralci, mi pa smo hodili k njihovim. To je bilo tudi nekakšno medsebojno šolanje. Mene so zanimale predvsem karakterne vloge in karakterni igralci. Všeč so mi bili komični ljudski tipi. Pri nemških predstavah v Deželnem gledališču sem rad gledal nekega drastičnega komika – pisal se je Schüller – ki mi je zelo ugajal. Žal mi je bilo, ko ga drugo sezono ni bilo več. Zamenjal ga je neki Lang, ki je bil obenem tudi režiser.

> Vendar sem kaj kmalu opazil veliko razliko med Schüllerjem in Langom, slednjemu v prid. Medtem ko je prvi vplival name le zunanje, je bila Langova igra – četudi v komični vlogi – globoka, doživljena.« (Rasberger 86)

Za igralce je večnarodnost v gledališču očitno pomenila obogatitev in prispevek k lastnemu razvoju, sistem gostovanja in fluktuacije nemškega osebja pa je vsako sezono pripeljal nove odrske ustvarjalce, po katerih so se lahko Slovenci zgledovali.

> »Prav nič se mi ne zdi nenavadnega, da smo slovenski igralci kopirali in ustvarjali po nemškem vzorcu. To, kar smatra 'Zvonov' kritik za napako, je bil tedanji stil govora vseh nemških gledališč. Posebno gostje – umetniki svetovnega slovesa, ki so prihajali v Ljubljano gostovat, so imeli to metodo govora. Dobro sem opazoval tako sunkoma pretrgano govorico in hitri izbruh iz portamenta prehajajoči valoviti govor v šepetanje. Seveda je bilo treba ta stil prilagoditi slovenskemu jeziku, medtem ko so nemški igralci imeli že iz šole nekako tradicijo, katere so se držali.« (Cerar 78–79)

V tem kontekstu je seveda zanimivo tudi vprašanje, ali se je slovenski oder zgledoval tudi po repertoarju nemškega odra. Seveda Slovenci niso imeli toliko prevodov dramskih del, kot bi jih želeli in potrebovali. Posledično so bili v primerjavi z Nemci do neke mere omejeni. Toda ob pogledu na spored Deželnega gledališča opazimo, da se program obeh odrov v nekaterih segmentih prekriva. Razlog za to je jasen: oba odra sta imela skorajda isto publiko, po kateri sta se morala ravnati, če sta želela napolniti gledališko dvorano in si zagotoviti nadaljnji obstoj. Občinstvo je seveda želelo videti novosti in uspešnice, tako da so jih včasih v Ljubljani imeli možnost gledati tako v nemški kot v slovenski različici, morda z nekajtedenskim zamikom. Med vodstvi obeh odrov načeloma ni bilo dogovorov glede sporeda, temveč ga je vsak ravnatelj oblikoval samostojno. Čeprav se je njun program delno prekrival, sta se gledališči tudi dopolnjevali, kajti nasploh je veljalo, da so Slovenci v Deželnem gledališču igrali predvsem evropski repertoar z dramami in operami, Nemci pa pretežno nemško-avstrijski repertoar z operetami in dramami. Tako so lahko Ljubljančani uživali v vseh tedanjih zvrsteh ter bili deležni truda in prizadevanja dveh odrov, ki sta kljub navideznem sožitju še vedno bila narodnostni boj.

Sklepna misel

Obstoj in ohranitev nemške besede v gledališčih na slovenskem ozemlju je bila vselej pomembna misija Nemcev. Ni dvoma, da so bili nemški prebivalci ljubitelji gledališke umetnosti, a še bolj so bili narodno zavedni. Vsako pomembno mesto Avstro-Ogrske je

potrebovalo gledališče kot statusni simbol, še bolj pa mesta v tujejezičnem okolju, kjer so bila nemška poklicna gledališča kulturna središča manjšine. Preko gledališke umetnosti so se ljudje počutili bolj povezani z Dunajem, z ostalimi avstrijskimi mesti in z drugimi evropskimi velemesti. Obstoj nemškega gledališča na Slovenskem je bil tudi dokaz, kako pomembna naj bi še vedno bila nemški jezik in nemška kultura na Kranjskem in Štajerskem. Četudi nemško gledališče ni imelo svojih korenin na Slovenskem, čeprav se ni naravno razvilo iz lastnih igralskih moči, je v obdobjih, ko Slovenci še niso razvili lastne igralske dejavnosti, skrbelo za pestro in bogato gledališko in kulturno življenje v slovenskih mestih. Bila so sicer obdobja v zgodovini gledališča, ko so bili Nemci privilegirani, Slovenci pa na lastnih tleh potlačeni, da so svoje poklicno gledališče le stežka razvili. Toda lahko bi tudi rekli, da je vztrajna nemška gledališka dejavnost, ki se je na naših tleh že od 17. stoletja predstavljala v obliki potujočih skupin, celo spodbudila, če ne celo izzvala Slovence k oblikovanju lastnega gledališča.

Literatura in viri

Adler, Josef in Clemens M. Gruber. *Deutschsprachige Theater der Jahrhundertwende in alten Photografien*. Wien: Bundesverlag, 1987.

Babšek, Andreja. *Mejniki v razvoju ptujskega gledališča: 1918–1958*. Ptuj: Gledališče, 2001.

Cerar, Anton. *Spomini. Danilo.* Ljubljana: samozaložba, 1930.

Deutsches Theater-Adreßbuch, letnik 4. Berlin: Oesterheld & Co., 1914.

»Gledališki vlak v Ljubljano.« *Domovina* 2.21 (5. 11. 1892): 261.

Hartman, Bruno. *Kultura v Mariboru: gibanja, zvrsti, osebnosti*. Maribor: Obzorja, 2001.

»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater.« *Laibacher Zeitung* 130.233 (11. 10. 1911): 2204.

»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater.« *Laibacher Zeitung* 132.44 (22. 2. 1913): 400.

»Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater.« *Laibacher Zeitung* 132.230 (7. 10. 1913): 2115.

Kosch, Wilhelm. *Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*. 2. knjiga. Klagenfurt, Wien: Kleinmayr, 1960.

»Kunst, Schriftthum, Bühne.« *Deutsche Wacht* 17.80 (6. 10. 1892): 6.

Ludvik, Dušan. *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze Ljubljane, 1957.

_____. »Die Beziehungen zwischen dem Laibacher und dem Wiener Vorstadttheater zwischen 1790 und 1848.« *Maske und Kothurn. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft*. Graz, Wien, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG., 1966.

Matić, Dragan. *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: Kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 1995.

_____. *Nemci v Ljubljani: 1861–1918*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002.

Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika I*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1960. (Knjižnica MGL, 12.)

_____. *Igralčeva kronika II*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1961. (Knjižnica MGL, 15.)

Obravnave deželnega zbora Kranjskega v Ljubljani – Berichte über die Verhandlungen des krainischen Landtages zu Laibach. Ljubljana: Deželni odbor kranjski, 1887–1911.

Ohm-Januschowsky, Julius Ritter von. *Das Kaiser Franz Joseph-Jubiläums-Theater in Laibach: Denkschrift aus Anlaß seiner Eröffnung am 4. Oktober 1911*. Laibach: Deutschen Theaterverein zu Laibach, 1911.

Österreichische Bühnenvereins-Zeitung: Offizielles Organ des unter dem hohen Protektorate Sr. k.u.k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzog Rainer stehenden Österreichischen Bühnenvereines. Wien: o.V., 1912–1914.

»Posebni gledališki vlak iz Štajerske.« *Domovina* 2.24 (17. 12. 1892): 304.

Radics, Peter von. *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach: Kulturbilder anläßlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters; erster Teil*. Laibach: Selbstverlag, 1912.

Rasberger, Pavel: *Moji Spomini*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1965 (Knjižnica MGL, 31).

»Slovensko gledališče.« *Slovenski narod* 41.224 (25. 9. 1908): 3.

Specialni krajevni repertorij za Kranjsko. Dunaj: C. kr. dvorna in državna tiskarna, 1919.

Specialni krajevni repertorij za Štajersko. Dunaj: C. kr. dvorna in državna tiskarna, 1918.

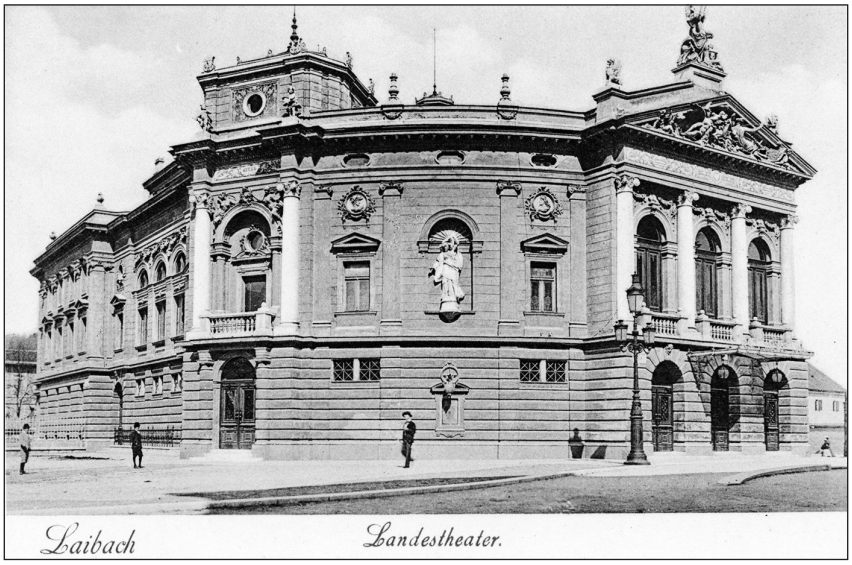
»Sturmidyll.« *Laibacher Zeitung* 134.262 (15. 11. 1915): 1890.

»Theater-Nachricht.« *Laibacher Zeitung* 107.260 (12. 11. 1888): 2217.

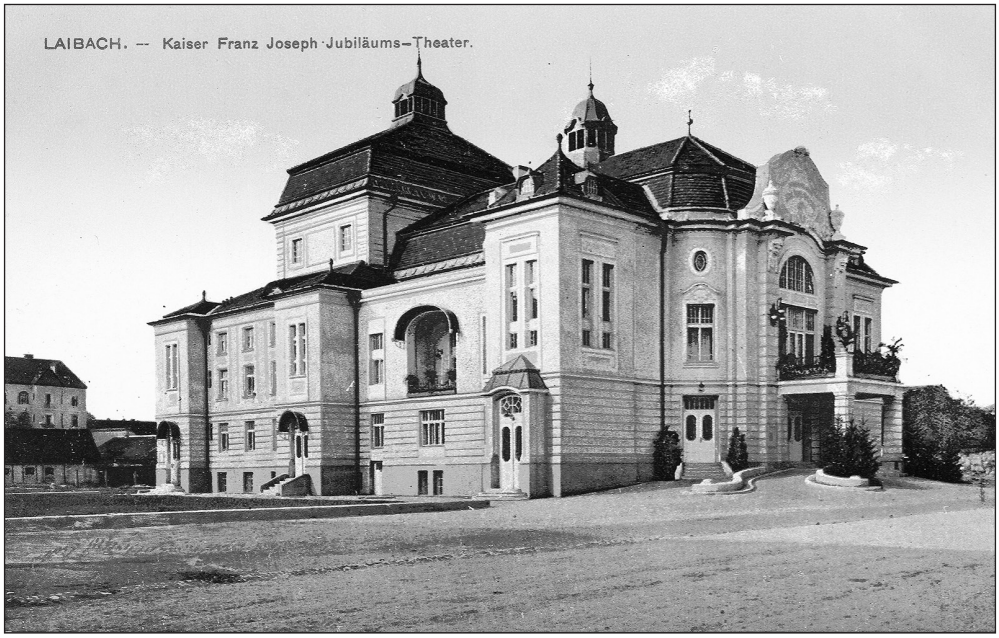
Wiener Neustadt: Novi arhivski fondi II, Združenje nemško-avstrijskih gledališč (Neuer Archivbestand II, Verband deutsch-österreichischer Theater).



Stanovsko gledališče v Ljubljani, 1836 (reprodukcija barvne litografije). Avtor: Georg Pajk po Franzu Kurzu zum Thurn und Goldenstein. Vir: zasebna zbirka Sandre Jenko.



Deželno gledališče v Ljubljani (razglednica). Vir: zasebna zbirka Sandre Jenko.



Jubilejno gledališče Cesarja Franca Jožefa (razglednica). Vir: zasebna zbirka Sandre Jenko.

Evropska kulturna migracija in ljubljanska Opera v obdobju Mirka Poliča (1925–1939)

Darja Koter

Kali kulturne migracije na Slovenskem do prve svetovne vojne

Za ozemlje današnje Slovenije je kulturna migracija v glasbi in z njo povezanimi refleksijami dokazana vsaj od 16. stoletja. Od takrat namreč beležimo pogostejša migracijska gibanja glasbenikov različnih profilov, pretežno iz italijanskega in širšega nemškega prostora, od 18. stoletja tudi iz češkihkrajev in od drugod. Nekatere dosedanje študije potrjujejo migracijo izdelovalcev glasbil, pa tudi drugih glasbenikov, ustvarjalcev in poustvarjalcev.[1] Migracija je tesno vpeta v politično sliko avstrijske monarhije, ki je povezovala slovensko, italijansko, nemško, češko in nekatere druge kulture, na intenzivnost preseljevanja glasbenikov pa so vplivala tudi splošna družbena gibanja ter razvoj gospodarstva in izobraževalnih ustanov. V slovenskih krajih razen izjemoma do začetka 19. stoletja ni bilo ustreznih izobraževalnih možnosti za glasbene poklice, zato so se posamezniki šolali v avstrijskih, čeških in italijanskih mestih ter postali skladatelji, instrumentalisti, pevci, kapelniki …, vendar se zaradi slabših možnosti profesionalnega delovanja večinoma niso vračali v domače okolje. Edini ustanovi, ki sta od konca 16. oziroma v 17. stoletju sistematično izobraževali na različnih glasbenih področjih, sta bili jezuitski kolegij v Ljubljani in tamkajšnja stolnica sv. Nikolaja. Obe sta vplivali na glasbeno izobrazbo duhovniškega naraščaja pa tudi študentov svetnih študijev. Ob njiju so ostale številne izobraževalne vrzeli, ki so jih deloma zapolnjevali domači učitelji. Pomanjkanje ali celo neprisotnost določenih glasbenih poklicev na slovenskem ozemlju kaže na neenakomeren razvoj posameznih okolij znotraj monarhije in s tem na spodbujanje migracijskih valov. Potrebe po izobraženih glasbenikih so bile na Slovenskem večplastne, zaznane znotraj poustvarjalnih praks v plemiškem, cerkvenem in meščanskem okolju, in so se skladno z evropskimi kulturnimi gibanji stopnjevale ter dosegle vrhunec v 19. in zgodnjem 20. stoletju.

Večji poustvarjalni in ustvarjalni impulz sta prinesli evropsko pomembni glasbeni združenji, Academia philharmonicorum (ustanovljena leta 1701) in Filharmonična

1 Navajam temeljno literaturo: Darja Koter: »Migracijski tokovi orglarjev ter vplivi in prepletanje orglarskih šol na ozemlju današnje Slovenije do začetka 20. stoletja«; Darja Koter: »The interdependence of instrument making in Slovenija with other European movements«; Primož Kuret: *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*; Primož Kuret: *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*; Jernej Weiss: *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*; Jernej Weiss: »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20. stoletje«.

družba (ustanovljena leta 1794), obe delujoči v Ljubljani, ki sta razvijali instrumentalno in vokalno-instrumentalno poustvarjalnost in težili k profesionalni ravni. Če so v prvi skladno z društvenimi pravili sodelovali zgolj primerno izobraženi poustvarjalci domačega okolja, večinoma plemiči in duhovniki, je Filharmonična družba postala jedro meščanskega glasbenega življenja nekdanje Ljubljane in vez z evropskim glasbenim svetom. Imela je stike z največjimi osebnostmi, kot so bili Haydn, Beethoven, Paganini in številni drugi, na njenih koncertih pa so praviloma sodelovali eminentni glasbeni gostje, večinoma solisti in dirigenti.[2] Vzporedno z razvojem Filharmonične družbe se je intenzivirala tudi gledališka poustvarjalnost, še bolj naklonjena profesionalnim akterjem, ki so jih v Ljubljano in druge kraje privabljali z razpisi (Sivec 61–92). Lep primer kulturne migracije sta češki skladatelj in glasbeni pedagog Gašpar Mašek in njegova žena pevka Amalija, doma iz Gradca, ki sta bila kot obetajoča glasbenika povabljena v Ljubljano ob velikem kongresu leta 1821, ko sta svojo nalogo kot vodilna akterja Stanovskega gledališča opravila odlično in ostala (Grdina 17–26).

Skladno s kulturnopolitičnimi težnjami se je v šestdesetih letih 19. stoletja prebudila tudi slovenska Talija, ki je spodbujala besedno in glasbeno umetniško izražanje, imela velike apetite in željo po profesionalizaciji, s čimer je želela doseči in preseči glasbeno-gledališko tradicijo Ljubljane in drugih mest. V tedanjem ljubljanskem Stanovskem gledališču s pretežno nemškim in italijanskim repertoarjem je bila slovenska beseda redka izjema. Prav zato je kot protiutež leta 1867 nastalo Dramatično društvo, ki je na svoj oder praviloma uvrščalo v slovenščino prevedena krajša glasbena dela čeških in nemških avtorjev, kot so spevoigre, igre s petjem in podobne »gledališke enodnevnice«, med domačimi pa so bila uprizorjena takrat še zelo redka slovenska dela (*Tičnik* Benjamina Ipavca, *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja, *Gorenjski slavček* Antona Foersterja in *Čarovnica* Antona Stöckla). Ansambel so sestavljali večinoma domači diletanti z igralskim in hkrati pevskim talentom, kar je bila ustaljena praksa provincialnih gledališč povsod po Evropi. Vodilni akter glasbeno-gledaliških predstav je bil Josip Nolli (1841–1902), operni pevec, režiser, dramatik in publicist, ki se je pri svojem delu opiral na znani priročnik češkega avtorja Josefa Mikuláša Boleslavskega (*Příruční kniha pro divadelní ochotníky, zvláště pro ředitele a pořadatele her a pro spolky českých divadelních ochotníků vůbec*, Praga 1866) ter tako poskrbel, da se je slovenska glasbeno-gledališka scena ravnala po priznanih evropskih standardih. Dve leti pozneje je skupaj s slavistom in prevajalcem Josipom Staretom ter pravnikom, politikom in pozneje prvim slovenskim ljubljanskim županom Petrom Grasselijem po omenjenem vzoru izdal *Priročno knjigo za gledališke diletante*, ki je veljala za temeljno delo razvoja slovenskega gledališča (Koter, »Glasbeno-gledališka režija« 57–72). Nolli je v nadaljnjih letih vpeljeval sodobnejšo

2 Temeljni deli, ki obravnavata omenjeno tematiko, sta monografiji Primoža Kureta *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum: 1701–2001* in *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919*.

organizacijo gledališča, vzpostavil sistem izobraževanja pevcev in igralcev ter pripomogel k ustanovitvi stalnega odra s poklicnimi igralci in pevci, kar naj bi bil vrhunec umetniškega delovanja društva. Njegova velika naslednika sta bila Ignacij Borštnik, vodilni akter slovenske Talije med letoma 1887 in 1894, ko je odšel v Zagreb, in za njim Rudolf Inemann iz Prage, ki je naredil odločilen korak k profesionalizaciji gledališča, v Ljubljano pa privabil številne češke igralce in režiserje, ki so prevladovali do začetka prve svetovne vojne in pomenili vrhunec kulturne migracije, povezane z ljubljanskim nacionalnim gledališčem (Moravec, *Vezi* 212–287).

Profesionalizacija slovenske Talije in glasbeno-gledališkega poustvarjanja, utemeljena z leta 1892 zgrajenim Deželnim gledališčem v Ljubljani, je prinesla tudi razvoj opernega ansambla, za katerega je najzaslužnejši operni pevec, skladatelj in pedagog Fran Gerbič (1840–1917), prvi umetniški vodja in dirigent ljubljanskega Deželnega gledališča. Nolli in Gerbič sta si izborila stalno nastavitev za sedem solistov in 27 zboristov, medtem ko je imela Drama, vodil jo je Borštnik, ob odprtju 12 poklicnih igralcev, ob njih pa več kot dvajset diletantov (Kalan 571). Smeli načrti Opere so spodbujali poustvarjanje del evropsko uveljavljenih in domačih avtorjev, kar je zahtevalo vse več dobro izobraženih pevcev, zboristov, dirigentov, režiserjev in drugih profilov, ki jih na Slovenskem ni bilo mogoče zadovoljivo izobraziti. Med pomembnimi akterji Opere je bil češki dirigent Hilarij Benišek (1863–1919), v Ljubljani je deloval med letoma 1894 in 1910, ki je uspešno nadomestil Gerbiča in za predstave pripravljal tudi operni zbor. Ob njem sta predstave vodila še dva priseljena dirigenta: Čeh Václav Talich (1883–1961) in Fritz Reiner (1888–1963) iz Budimpešte, oba obetavna in pozneje svetovno znana (Weiss, »Češki dirigenti« 31–37). Ljubljanska Opera je na prehodu stoletij utemeljila svoje nacionalno poslanstvo in potrjevala evropsko naravnanost, kar ji je uspevalo tudi po zaslugi pri nas delujočih odlično izobraženih glasbenikov sosednjih dežel, ki so s seboj prinašali izkušnje in tradicijo razvitejših sredin.

Doba nadarjenih diletantov, ki so bili neredko edini akterji glavnih solističnih vlog, je ob koncu 19. stoletja dokončno minila. Potrebe po profesionalnih glasbenikih so bile pogoste tudi v večjih in ambicioznejših glasbenih šolah, denimo pri ljubljanski Glasbeni matici in Filharmonični družbi, prav tako pa so ustrezne kadre iskala glasbena društva v Mariboru, Celju, na Ptuju in drugod (Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* 268–271). Od sredine 19. stoletja, po revolucionarnem preobratu in pomladi narodov, se je narodnostna slika prišlekov, ki so v slovenskih krajih našli možnost zaposlitve in delovanja na svojem poklicnem področju, spreminjala. Na razpise za mesta glasbenih poklicev (pretežno učiteljev in instrumentalistov), tradicionalno objavljenih v vseh pomembnih časnikih monarhije, se je poleg kandidatov iz avstrijskih in nemških mest oglašalo vse več Čehov oziroma čeških Nemcev, ki v matični domovini zaradi velikega števila dobro izobraženih glasbenikov niso našli ustrezne zaposlitve (Weiss, *Češki glasbeniki* 173–205, 214–253). Slovenski prostor je bil za migrante zanimiv iz več razlogov: prijavljali so se

lahko na mesta učiteljev v splošnem in naraščajočem glasbenem šolstvu, kapelnikov mestnih pihalnih godb, ki so po prelomnem letu 1848 nastajale v domala vseh slovenskih mestih in večjih krajih, delovali pa so tudi kot dirigenti, instrumentalisti, pevci, organisti in skladatelji. Posledično so se v deželo naseljevali številni glasbeniki in bili, na primer v orkestrih, v večini. Tako je bilo tudi s članstvom v prvi Slovenski filharmoniji, ustanovljeni v Ljubljani leta 1908, vodil jo je Václav Talich. Vodstvo ljubljanske Glasbene matice, vodilne tudi v glasbenem izobraževanju, si je sicer prizadevalo dvigniti raven svoje glasbene šole na srednjo in višjo stopnjo, vendar s svojimi načrti ni uspelo prepričati lokalnih in državnih veljakov. Namero so uresničili šele leta 1919 z ustanovitvijo t. i. Prvega jugoslovanskega konservatorija Glasbene matice. Tik pred prvo svetovno vojno se je glasbena dejavnost na Slovenskem osiromašila, politična slika je sprožila migracijo proti severu, strankarske zdrahe domačega okolja pa so poskrbele, da je Opera zaprla vrata že spomladi leta 1913, še preden se je začela vojna morija. Člani ansambla so se razpršili na vse strani, nekateri na fronto, drugi v Zagreb ali manjša hrvaška gledališča (Neubauer 41–42).

Ljubljanska Opera – destinacija migrantov in emigrantov med obema vojnama

Čas po prvi svetovni vojni je prinesel nove razmere tudi na glasbenem področju, nemški kulturni središči Filharmonična družba in gledališče sta bili ukinjeni, manjša društva pa so usahnila. S tem se je končalo obdobje intenzivnega preseljevanja nemških glasbenikov iz širšega avstrijskega in nemškega prostora v slovenske kraje. Po letu 1919 se je število domačih izobraženih glasbenikov sicer povečevalo, saj so posamezniki tik pred vojno ali po njej pogosteje študirali na Dunaju ali v Pragi ter se večinoma vračali v rodne kraje in delovali v domačem okolju. K zmanjševanju glasbene migracije je pripomogel tudi novoustanovljeni konservatorij Glasbene matice, ki je utemeljil glasbeno šolstvo na srednji stopnji, dotlej večini nedosegljivo, pa tudi program za gledališke profile. Ker je bilo na njegove absolvente moč računati šele čez nekaj let, so bili umetniki od drugod še vedno zaželeni, celo nujni (Koter, *Slovenska glasba 1918–1991,* 39–63). Eden najuspešnejših programov konservatorija je bil oddelek za operno petje, ki ga je vodil Julij Betetto, prvak dunajske Opere, od leta 1922 pa pevski pedagog in član ljubljanske Opere (Bohak 70–84). Prvi slovenski glasbeni zavod z akademsko stopnjo, po programu primerljiv s podobnimi po Evropi, je bila ljubljanska Glasbena akademija, ustanovljena leta 1939. Kljub razvoju šolstva in naraščanju ustreznih glasbenih profilov pa operna hiša, po vojni je ponovno zaživela tudi v Mariboru, še vedno ni imela dovolj primerno izobraženega kadra, ki bi prevzemal vodilna mesta v orkestrih, pevskih in baletnih ansamblih ter naloge režiserjev, koreografov, scenografov ipd., kar je pomenilo, da je bil slovenski prostor

še naprej privlačna destinacija kulturne migracije. Skladno s političnimi razmerami je bila po vojni najintenzivnejša iz slovanskih dežel, nezanemarljiva pa so bila tudi politično motivirana preseljevanja ruskih emigrantov in tržaških Slovencev, bežečih pred fašizmom.

Meščanske oz. buržoazne revolucije 19. stoletja, ki so bile povod množičnih političnih migracij, so na začetku novega stoletja odsevale tudi v navidezno nezlomljivi carski Rusiji. Oktobrska revolucija in za njo državljanska vojna sta sprožili obširne valove ruske emigracije, katere del se je zatekel tudi v Kraljevino SHS, večinoma v Beograd oziroma Srbijo, kjer je bilo glede na politične in religiozne danosti pričakovati možnosti za novo življenje in poklicno udejstvovanje. Na območja nove slovanske kraljevine so se emigranti zatekli po letu 1917 in nato po letu 1921, v tako imenovanem drugem valu ruske emigracije, po porazu vojaških protirevolucionarnih formacij, ki so sprožile državljansko vojno in bitko izgubile (Milin 65–80). Med več kot sedemdeset tisočimi priseljenci so bili tudi številni akademiki, univerzitetni profesorji, umetniki, gledališčniki, pevci, plesalci …, ki pa se niso naselili zgolj v Srbiji, temveč tudi na Hrvaškem in v Sloveniji. Večinoma so čez čas odšli proti zahodu, nekateri pa so se uspešno asimilirali. Na ljubljanski univerzi, ki se je prva leta delovanja prav tako srečevala z velikim pomanjkanjem ustreznega osebja, so našli delo številni znanstveniki in profesorji, ki so bistveno pripomogli k razvoju slovenske univerze (Seljak 9–11). Dejavnost posameznih poklicnih profilov ruskih emigrantov na Slovenskem še ni v celoti proučena in bo deloma tudi predmet pričujočega prispevka.

Najobsežnejše študije, ki vključujejo problematiko kulturne migracije opernega in baletnega poustvarjanja na odru ljubljanske Opere v obdobju med obema vojnama, so nastale za področje baleta (Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji*), posamezne tudi o operni režiji (Koter, »Opera directing« 109–116), medtem ko je najmanj proučenega o pevcih solističnega ansambla, za katerega je sicer znano, da so v njem poleg Slovencev sodelovali pripadniki češke, ruske, poljske, hrvaške in srbske narodnosti (Moravec idr., *Repertoar*). Namen pričujoče raziskave je ugotoviti vzroke za kulturno migracijo medvojnega časa, proučiti njeno dinamiko ter prepoznati najpomembnejše akterje in njihovo vlogo v slovenski operni poustvarjalnosti. Predvidevamo, da je bila glasbena migracija med obema vojnama v Ljubljani najmočnejša iz slovanskih dežel. Osrednji vir raziskave so bili Gledališki listi, ki jih je v sezoni 1920/21 začela izdajati uprava Narodnega gledališča v Ljubljani, h kateremu sta sodili tako Drama kot Opera. Listi prinašajo podroben pregled repertoarja in članstvo v obeh ansamblih, komentarje k predstavam, programske in estetske usmeritve in pomembne dogodke. Zgovorni pričevalci omenjene problematike pa so tudi nekatera dela o zgodovini slovenskih gledališč, razvoju baleta in posamezne študije o opernem poustvarjanju. V pričujočem prispevku bodo predstavljeni vsi pomembnejši protagonisti ljubljanske operne hiše v času ravnatelja Mirka Poliča (med letoma 1925 in 1939), ki jih povezujemo s kulturno migracijo. Poskušali bomo

ugotoviti, s kakšnimi kadrovskimi problemi se je takrat spopadala Opera in kako jih je reševala. Upoštevajoč dejstvo, da razmere pred Poličem, v času ravnatelja in umetniškega vodje Friderika Rukavine (ljubljansko Opero je vodil med letoma 1918 in 1925), niso bile spodbudne, je Poliča ob prevzemu opernega gledališča čakalo zahtevno delo. Za Rukavinovo obdobje je bil značilen izjemno heterogen ansambel, ki so mu kritiki očitali številne pomanjkljivosti, prav tako se niso strinjali z ravnateljevo programsko politiko. Številni očitki so Rukavino pahnili v agonijo, zato je ob koncu sezone 1924/25 odstopil in odšel v Osijek. V raziskavi poskušamo odgovoriti na vprašanje, kakšno vlogo je imela kulturna migracija v Poličevem času, ali so jo razmere spodbujale ali zavirale in kako so odsevale v splošnem razvoju slovenskega glasbeno-gledališkega delovanja.

Ljubljanska Opera v času Mirka Poliča

Mirko Polič (1890–1951), po rodu Tržačan, ki se je kot dirigent najprej dokazal na odru domačega gledališča in v Osijeku, je prišel v ljubljansko Opero leta 1925 na povabilo takratnega intendanta Narodnega gledališča Mateja Hubada, ki je bil velika glasbena eminenca (Cvetko 46). To je bilo v času, ko se je ljubljanska umetniška scena vse bolj ravnala po sodobnih evropskih zgledih in obračala hrbet vsemu, kar je dišalo po pretirani tradiciji in všečnosti. Njeni akterji, literati, likovniki, glasbeniki in gledališčniki, so se spogledovali z avantgardnimi stili in jih vsak po svoje pionirsko uveljavljali na različnih umetniških področjih. V teh za umetnost prelomnih časih pa ja država v ospredje potiskala zgolj slovansko kulturo in domačo umetniško ustvarjalnost ter naravnanost do slovanskih bratov. O širši evropeizaciji vsaj na področju umetnosti ni sistematično razmišljala in ni uvidela potreb po dejavnem povezovanju z razvitejšimi sredinami, posebno odklonilen pa je bil odnos do nemških dežel. Na področju opere je to pomenilo programsko slediti politični naravnanosti mlade slovanske, nacionalno orientirane države. Odmik od okvirjev lastne države in njenih kulturnih danosti je bil torej v rokah posameznikov ali umetniških krogov, ki so neodvisno od državne kulturne politike iskali stik z evropskimi deželami, predvsem germanskega in slovanskega prostora, in poskušali slediti novim miselnim tokovom. Pot, ki jo je v zgodnjih dvajsetih letih začrtala »novomeška pomlad« in je utrjevala ekspresionizem, je v naslednjih letih slovensko umetnost približala abstrakciji. Druga polovica dvajsetih je v ospredje potisnila konstruktivizem, najvidneje skozi dela slikarja Avgusta Černigoja, režiserja Ferda Delaka in njegovega Novega odra, pisatelja in režiserja Bratka Krefta, in ne nazadnje pesnika Srečka Kosovela. Slovensko umetniško poustvarjanje so z avantgardnimi stili oplajali tudi posamezniki, ki so odhajali na krajša ali daljša strokovna potovanja, kot sta na primer gledališka režiserja Osip Šest in Milan Skrbinšek, k stikom z evropsko sodobnostjo pa sta pripomogli tudi kulturna migracija in ruska emigracija, ki sta pronicali v pore kulturnega razvoja. Skoznje se je tudi pri nas

uveljavljala priznana ruska gledališka šola, utelešena v Opernem studiu Bolšoj teatra (ustanovljen 1918), ki je dajala prednost partituri in jo objektivizirala skozi združevanje besede, glasbe in giba. Tako imenovani »duhovni realizem« je prežel modernizem in avantgardo, vključujoč naturalizem, simbolizem in konstruktivizem – tako v evropskem kot ameriškem okolju (Koter, »Razvoj profila« 111).

Polič si je ob prevzemu vodenja ljubljanske Opere zadal visoke cilje, s katerimi je skušal doseči repertoarno in umetniško raven primerljivih evropskih glasbenih gledališč. V ta namen je spremljal glasbeno-gledališko ustvarjalnost različnih dežel, primerno oblikoval repertoar, razvijal pevski, baletni in zborovski ansambel ter skrbel za aktualne režijske, scenografske in kostumografske prijeme. Pri kadrovanju se je opiral predvsem na lastno strokovno presojo, kar je pomenilo, da je angažiral tako domače kot tuje protagoniste in skrbel za dostojen poustvarjalni nivo. Sledil je prepričanju, da mora nacionalna opera sloneti na domačih pevcih (mednje je prišteval tudi hrvaške) in uspelo mu je pritegniti nekaj že uveljavljenih osebnosti, kot so bili Robert Primožič, Zinka Kunčeva, Cirila Medvedova, Vilma Kavčnik-Thierry, Mario Šimenc in drugi (Cvetko 149). V primerjavi s prejšnjim obdobjem se je delovanje posameznih akterjev gledališča daljšalo, kar je oblikovalo bolj homogene in usklajene ansamble. Polič je med drugim dokazal, da je mogoča simbioza med nacionalnim in »evropskim« (Cvetko 46–58). Sledil je prepričanju, da je opera »vzlic svoji problematični naturi […] postala eden najmočnejših faktorjev v kulturnem udejstvovanju človeštva« in da je treba upoštevati vse njene umetniške prvine, kot so »pesniško-dramska, glasbeno-pevska, plesno-igralska in slikarsko-arhitektonska, […] s čimer se najlažje afirmira in izživi umetniška potenca naroda« (Polič 51–52). Kot pravi, »je postala opera nujna potreba za afirmacijo umetniških stremljenj naroda, in obratno, merilo njega umetniške potence« (prav tam). V svojem štirinajstletnem vodenju ljubljanske Opere je uvedel številne spremembe in novosti, ki so ustanovo pripeljale na vrh slovenskih in jugoslovanskih glasbeno-gledaliških hiš. Med drugim je ljubljanska Opera izvajala trendovska dela v ritmu tanga, fokstrota, svinga in dela z različnimi jazzovskimi prvinami, kar se je najbolj izražalo v opereti.[3] S takšnim izborom je prevzela tudi izobraževalno vlogo, pozneje predano radiu. Polič je repertoar znatno razširil z eminentnimi in zahtevnejšimi deli klasičnega formata. Izvajali so Mozarta, Rossinija, Donizettija, Verdija, Wagnerja, med slovanskimi Smetano, Musorgskega, Čajkovskega, Dvořáka, Janáčka, francoske opere Gounoda, Offenbacha, Bizeta, Massneta, pa dela jugoslovanskih skladateljev Petra Konjovića, Jakova Gotovca idr. (Gledališki listi Narodnega gledališča v Ljubljani 1925–1939). Med slovenskimi skladatelji, ki so izrazito sledili modernističnim tokovom, sta bila Marij Kogoj in Slavko Osterc. Oba sta zaznamovala tudi operno poustvarjalnost Poličevega časa in poskrbela

3 Poličev prispevek k razvoju ljubljanske Opere je najbolj razviden iz *Gledaliških listov Narodnega gledališča v Ljubljani*, letniki 1925/26 do 1938/39.

za njeno internacionalizacijo. Če so bile Kogojeve *Črne maske* (praizvedene leta 1929) primer ekspresionistične in simbolistične umetnosti po meri ruskega literata Leonida Andrejeva in opere Albana Berga *Wozzeck* (praizvedba 1925), je Osterčev opus t. i. »minutnih oper« odmev na dela vplivne francoske šesterice in enega največjih skladateljev prve polovice 20. stoletja Dariusa Milhauda. *Črne maske* je na primer režiral Boris Krivecki (1883–1941), ruski emigrant, delujoč v Zagrebu, ki so ga v Ljubljano povabili prav v ta namen. Pred tem je v sezoni 1926/27 na ljubljanskem odru režiral odmevno predstavo Wagnerjeve *Valkire* (Moravec idr. 633). Polič je na repertoar uvrščal tudi dela takrat vodilnih inovatorjev glasbenega gledališča, kot so bili Igor Stravinski (*Oidipus Rex*), Dmitrij Šostakovič (*Zaljubljen v tri oranže*), Ernest Křenek (*Johnny igra*), Sergej Prokofjev (*Lady Macbeth iz Mcenska*), Kurt Weill (*Car se dá fotografirati*) in nekateri drugi. Tovrstni repertoar, ki je od umetniškega vodje Opere in vseh protagonistov zahteval veliko smelosti, je bil za ljubljansko laično in strokovno publiko prava poslastica in za večino prvi tesnejši stik z velikimi evropskimi odri. Poličevo politiko je odkrito podpiral tudi vplivni kritik Slavko Osterc, ki je med drugim zapisal: »Slišati hočemo novih ali vsaj novejših del, da bomo lahko primerjali z njimi kvaliteto lastnih proizvodov; slišati hočemo krepkih del, ki bi pozitivno učinkovala na produktivno generacijo« (Osterc, »Kronika. Koncerti« 122–123). Več kot pohvalno je pospremil tudi uprizoritev opere *Zaljubljen v tri oranže* Sergeja Prokofjeva leta 1927 (krstna uprizoritev 1921), ko je zapisal: »Dan uprizoritve 'Treh oranž' je za našo Opero zgodovinski dan prve vrste, za našo glasbeno kulturo pa epohalen. Koliko navdušene mladine je ta dan dobilo zaupanje v idejo kulturnega napredka, koliko konservativnejše orientiranih glasbenikov je revidiralo na tihem svoje stališče k moderni in koliko umetnikov vseh panog je ta dan vzkliknilo: Vendar enkrat!« (Osterc, »Kronika. Opera« 703–704). Opero Prokofjeva je režiral slovenski režiser Osip Šest, prežet z ruskimi in dunajskimi vzori, ki si je na gledaliških odrih in v Operi prizadeval uvajati sodobne odrske prijeme in bil eden vidnejših režiserjev dvajsetih let 20. stoletja. Kot svetovljan je vplival na celo generacijo mlajših, ki so nastopili v naslednjem desetletju. To so bili Ciril Debevec, Bratko Kreft in Bojan Stupica (Koter, »Razvoj profila« 116–117). Med najbolj avantgardnimi režiserji tridesetih let je bil Bratko Kreft, ki se je od leta 1928 kalil na ljubljanskem Delavskem odru. Na Dunaju se je seznanil z novo rusko šolo režije porevolucionarne dobe, katere predstavnika sta Aleksander Tairov in Vsevolod Mejerhold. Njene prvine je preizkušal na odru ljubljanske Opere in jih oplemenitil z lastnimi nazori o sodobni režiji. S svojimi prijemi je sicer večkrat šokiral, vendar mu je Polič zaupal in mu prepustil najbolj avantgardna slovenska dela, kot so bile Osterčeve minutne opere (prav tam 118–119). Z režiserji pa so v Ljubljano prihajali tudi vplivi praške šole, kot je bila slovita nemška akademija za glasbo in igro (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst), kjer se je izšolal Ciril Debevec. Bil je eden najplodovitejših slovenskih opernih režiserjev, saj je podpisal okrog petdeset različnih režij. Kot nasprotnik realizma se je posvečal meditativnim in

poetičnim prvinam, spodbujal razmišljanje in se zatekal k stilizaciji in stopnjevanju ekspresionističnih prvin (Moravec, *Slovensko* 222–225). Socialno tematiko, ki je prežemala duh časa in se odražala tudi v operni ustvarjalnosti, je na ljubljanskem odru prezentirala opera *Hlapec Jernej* nemškega avtorja Alfreda Mahowskega (nastala 1932), istoimensko Cankarjevo delo pa je nekoliko pozneje (1936) uglasbil tudi slovenski skladatelj Matija Bravničar (*Hlapec Jernej in njegova pravica*, praizvedba 1941). Libreto sta zasnovala Bravničar in Ferdo Delak, skladateljev operni ideal pa je bil *Oidipus Rex* Igorja Stravinskega kot opera množic oziroma t. i. oratorijska opera. Prav to epohalno delo Stravinskega, prvič izvedeno v dunajski državni operi leta 1928, je bilo na ljubljanskem odru le nekaj mesecev za svetovno premiero (Gledališki list 1928/29, št. 4, str. 27).

Polič se je prav tako ubadal s kadrovskimi težavami in jih reševal s pripadniki kulturne migracije in ruskimi emigranti. Omenili smo že, da je slovenski glasbeno-izobraževalni sistem, uveden po letu 1919, zadovoljivo deloval in skrbel za glasbeni podmladek vseh profilov, pa tudi to, da smo prvi visokošolski zavod, Glasbeno akademijo, dobili šele leta 1939. Dotlej so mladi glasbeniki, instrumentalisti, pevci in dirigenti, svoje znanje do akademske stopnje nadgrajevali večinoma na Dunaju, v Pragi in nekateri tudi drugod po Evropi. V veliki večini so se po študiju vrnili domov, se tako ali drugače vključili v različne glasbene institucije ter svoje znanje in pridobljene izkušnje delili s tukajšnjimi kolegi. Takšno neformalno oplajanje slovenskega prostora z evropskimi umetnostnimi gibanji je bilo izjemnega pomena, kajti v času med obema vojnama je bil strokovno izobražen kader najpomembnejši vir za stik z razvitejšim svetom. Čeprav je tradicionalna družba novosti in radikalne spremembe običajno zavračala, so se te sčasoma utrdile in razširjale v nov krog.

Baletni ansambel je bil po koncu zadnje Rukavinove sezone zaradi krčenja sredstev odpuščen, vključno s takratnim plesnim mojstrom Alexandrom Felixom Trobischem (tudi Trobiš). Trobiš, šolan na priznani umetniški šoli v Dresdnu (Fachschule für Tanzkunst), je prišel iz Münchna in bil izbran po priporočilu nemške posredovalnice za delo iz Charlottenburga. V dveh sezonah (1923/24, 1924/25) je v Ljubljani med drugim pripravil nekaj samostojnih baletnih predstav, tudi premiero prvega baleta slovenskega avtorja *Možiček* Josipa Ipavca in požel pohvalne kritike (Neubauer, *Razvoj I*, 96–97). V tem času sta bili v ansamblu le dve solistki, mlada obetavna Ljubljančanka Ruth Vavpotič (hči slikarja in scenografa Ivana Vavpotiča), ki se je nato šolala v Parizu, in izkušena Čehinja Marija Svobodova, medtem ko je bil baletni zbor pretežno slovenski, kar sicer kaže na uspešno delo baletne šole, delujoče od leta 1918, ko jo je ustanovil Čeh Václav Vlček (prav tam 86–100). Polič je ob prevzemu mesta ravnatelja za baletno mojstrico nastavil Marijo Tuljakovo, mlado plesalko ruskega rodu, s katero se je seznanil kot dirigent opere v Osijeku. Izkazala se je kot zahtevna, a odlična baletna pedagoginja, ki je postavila ljubljanski baletni ansambel na zavidljivo raven. Po dveh letih uspešnega dela je nepričakovano odšla v Beograd, vendar je v Ljubljani pustila pomembne sledi

(Gresserov-Golovin 38). Leta 1924 je v ljubljanskem baletu prvič nastopil ruski plesalec Peter Gresserov, z umetniškim imenom Golovin (1894–1981), pozneje priznani koreograf, režiser in baletni učitelj, ki se je v Ljubljani ustalil in v dobi Mirka Poliča postal osrednja osebnost glasbeno-gledališke umetnosti na Slovenskem. V baletu se je izobrazil v domači Moskvi, začel študirati elektrotehniko in bil nato vpoklican k vojakom. V Ljubljano je prišel kot bivši vojak prve svetovne vojne, da bi našel možnost dokončanja študija, kar mu je leta 1928 tudi uspelo. Vodenje ljubljanskega baleta je prevzel v sezoni 1928/29 in tako začrtal svojo dolgoletno uspešno pot plesalca, koreografa in režiserja. Hkrati je bil povabljen, da na ljubljanskem konservatoriju organizira in vodi operno šolo, ki je obsegala vsestranski študij opernih prizorov, vključno z odrskim gibom. Njen vodja je ostal dvajset let, dokler ni bil leta 1946 prestavljen v Maribor. Golovin je tako postal vplivna osebnost izobraževanja in umetniškega snovanja ljubljanske Opere. Začel je s skromnim ansamblom, ki ga je z leti dopolnjeval (večinoma s slovenskimi plesalci), pri čemer se je boril z administrativnim vodjem gledališča Karlom Mahkoto, saj je bilo v določenih krogih še vedno prisotno mnenje, da je balet nepotreben privesek. Z leti se je baletni ansambel sicer krepil, vendar velikih samostojnih predstav ni zmogel. Golovin je v svoji karieri podpisal vrsto samostojnih baletov in nekaj opernih režij ter številne koreografije v opernih in operetnih predstavah (Testen 101–126). Zavedal se je pomanjkljivosti ansambla, zato je v skladu z možnostmi občasno vabil eminentne goste, da bi spodbujal ustvarjalnost višjega kova in slogovno usmerjenost k sodobnejšim vzorom velikih baletnih središč. Ena večjih prelomnic, ko so se plesalci pobliže seznanili z najnovejšimi trendi sodobnega plesa, ki ga v Ljubljani niso redno gojili, je bila sezona 1932/33, ko sta prvič gostovala Pia (roj. Scholz) in Pino Mlakar. Oba sta se šolala v Hamburgu, kjer je delovala ekspresionistično naravnana šola Rudolfa Labana (Hamburger Bewegungschöre), ki je gojila izrazni ples. Njune koreografije so bile za Ljubljano pravo odkritje, za domače plesalke pa odlična šola sodobnega plesa (Neubauer, *Razvoj I,* 129–150). K izpopolnjevanju v klasičnem baletu ruske šole pa je pripomoglo večkratno gostovanje Margarite Froman (1890–1970), baletne umetnice, pedagoginje in koreografinje, ruske emigrantke, delujoče v zagrebški Operi. Fromanova, doma iz Moskve, je bila že kot deklica solistka v Bolšoj teatru. Z baletnim ansamblom Djagileva, katerega člani so bili v njenem času tudi velike zvezde, kot so Pavlova, Nižinski, Fokin, je pred prvo svetovno vojno gostovala v evropskih gledališčih, bila primabalerina bolšojskega baleta, po oktobrski revoluciji pa je z bratom Maksom Fromanom pristala v Beogradu in nato v Zagrebu, kjer je delovala štirideset let. Z njo se začenja zgodovina poklicnega baleta na Hrvaškem (prav tam 135–136). Med obema vojnama je delovala med Zagrebom in Beogradom ter večkrat gostovala na ljubljanskem odru (prav tam 161–163). Prav gostujoči umetniki so bili največji impulz razvoja ljubljanskega baleta. Kljub neprestanemu boju za obstanek baleta je Golovin težave premagoval in dosegel njegov ponovni vzpon, ki se je začel z zadnjo Poličevo sezono (1938/39), s povsem slovenskim ansamblom in z

gostovanjem takrat že evropsko priznane slovenske primabalerine Lidije Wisiakove, ki je izhajala iz šole Václava Vlčka (prav tam 168–169).

Poličeva skrb je prvenstveno veljala zasedbi opernih solistov, orkestra in zbora, ob tem pa je uvedel poenoteno izvajanje oper in operet v slovenskem jeziku. V ta namen je spodbujal prevajanje libretov, v čemer je bil najuspešnejši Niko Štritof (1890–1944), ki velja za izjemnega prevajalskega mojstra. S to potezo je bilo v ljubljanski Operi konec jezikovne raznolikosti in s tem popačenja izvirnikov. V prvih Poličevih sezonah so bili v ansamblu dokaj številčni solisti ruskega porekla, ki so večinoma prišli na Poličevo povabilo. Baritonist Pavle Holodkov (1888–1967), ruski emigrant, šolan v Peterburgu in Moskvi, je kariero začel v Odesi in leta 1920 prišel v Beograd. Sodi v prvo generacijo opernih pevcev, ki se je kot del ruske emigracije ustalila v beograjski Operi in jo povzdignila na zavidljivo raven, primerljivo celo z Dunajem. Nekateri ruski pevci so bili v Srbiji le krajši čas, saj so stremeli k velikim opernim hišam zahodnega sveta, Holodkov pa je postal steber beograjske operne hiše. Z ruskimi pevci je prišla na območje nekdanje Jugoslavije tudi drugačna operna šola, t. i. »italijanski stil« opernega petja ruske šole je bil namreč drugačen od »nemškega«, ki je bil značilen za domače pevce, šolane v nemškem okolju. Vpliv opernih pevcev ruskega porekla se je po letu 1930 močno zmanjšal, starejši so prenehali nastopati, večina mlajših pa je odšla s trebuhom za kruhom proti zahodu, po Evropi in v Združene države Amerike (Milin 70–71). Pavle Holodkov je v Ljubljani prvič gostoval leta 1921, in sicer skupaj z zagrebško primadono Tinko Wessel-Polla (1890–1944) na koncertu operne hiše (Gledališki list 1921/22, št. 8, str. 10). Naslednjič je nastopil z recitalom opernih arij in samospevov (Gledališki list 1923/24, št. 17, str. 10), nato pa je bil leta 1925 angažiran na opernem odru. V Poličevem času se je proslavil kot odličen interpret Beethovnovega *Fidelia*, uprizorili so ga ob 100. obletnici skladateljeve smrti, ki je veljal za vrhunec sezone 1926/27 (Gledališki list 1946/47, št. 11/12, str. 145) in z vlogo Holandca Wagnerjevega *Večnega mornarja* (»Operna in koncertna kronika« 14). Ljubljanska Opera je morala ob koncu sezone 1927/28 zaradi denarne krize in nerazumevanja oblasti kljub javnim protestom ravnatelja Poliča in drugih gledališčnikov odpustiti številne soliste in druge akterje gledališča (Gledališki list 1927/28, št. 12). Odpuščen je bil tudi Pavle Holodkov, ki je nato kariero nadaljeval v Beogradu. Z ljubljansko Opero je ostajal v stiku in se večkrat ponudil za morebitna gostovanja, ki pa jih ni dobil (SLOGI, Personalna mapa Pavle Holodkov). Med ruskimi emigranti Poličevega obdobja izstopa tudi baritonist iz Latvije Aleksander Balaban, ki je na ljubljanskem odru prvič nastopil leta 1923 z vlogo Rigoletta in nato pel v *Tosci* in *Evgeniju Onjeginu*. Tako kot številni prišleki je bil tudi Balaban zaradi finančne krize gledališča v naslednji sezoni primoran oditi v Beograd, kar so v Ljubljani sicer obžalovali (SLOGI, Personalna mapa Aleksander Balaban). Ponovno je bil angažiran v prvi Poličevi sezoni in bil ob Holodkovu vodilni steber baritonskih vlog (Gledališki list 1925/26, št. 1–9). Od začetka leta 1926 njegovega imena ni več med člani ansambla.

Med tenoristi ruske emigracije, ki so na ljubljanskem odru veliko obetali, je bil Dimitrij Mihajlovič Orloff Tschekorsky (tudi Dimitrij Orlov), ki je bil angažiran že ob koncu Rukavinovega obdobja, angažma pa je nadaljeval tudi pod novim vodstvom. Kot dramatičen tenor je pel Radamesa v *Aidi*, Cania v *Glumačih* in Tannhäuserja v istoimenski operi (Gledališki list 1925/26, 1926/27). Ker ni upravičil pričakovanj, ga je ravnatelj in umetniški vodja Polič pozval k odstopu, kar se je tudi zgodilo (Gledališki list 1927/28, št. 1, str. 12). Njegovo mesto naj bi zasedel Vladimir Bajdarof, delujoč v Beogradu, ki je v predstavitvenem pismu poudaril nastope v Monte Carlu, Barceloni, Parizu in v ruski državni operi ter zapisal, da poje v izvirnih jezikih (SLOGI, Personalna mapa Vladimir Bajdarof). O njegovem angažmaju v Ljubljani ni podatkov. Tako kot za beograjsko, je tudi za slovensko opero značilno, da se je z leti vse bolj postavljala na lastne noge, zato se je vpliv kulturne migracije manjšal in v drugi polovici tridesetih letih pravzaprav usahnil (Gledališki list 1930/31–1938/39).

Prvi večji Poličev korak k evropsko primerljivemu repertoarju sodobnega časa je bil narejen v sezoni 1928/29, ki so jo obeleževali kot desetletnico samostojne slovanske države in v Ljubljani izvedli dela ameriškega skladatelja avstrijskega porekla Ernesta Křeneka *Jonny igra*, Stravinskega *Oidipus Rex* in Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (Gledališki list 1928/29, št. 2, str. 12–13). Ta sezona je bila tudi svojstven vrhunec slovenske glasbene poustvarjalnosti med obema vojnama, kar je potrdila tudi kritika. Glavni dosežek slovenske operne ustvarjalnosti je bila premiera Kogojevih *Črnih mask*. Polič je dokazal, da zmore ansambel motivirati za najsodobnejša dela takratnega časa, s čimer se je Ljubljana opazno pomaknila proti sodobni evropski operni sceni. O slovenskih opernih novitetah na slovenskem odru v vodilnih avstrijskih časopisih ni bilo posebno veliko napisanega. Izjema je bila opera Matije Bravničarja *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1930), ki jo je graški Tagespost označil za »velik uspeh«, dunajski Neues Wiener Journal je dogodek označil kot »senzacionalen«, zagrebški Morgenblatt pa je izpostavil Bravničarjev talent (Cvetko 69–70).

Ob vseh uspehih pa kritiki tudi Poliču niso prizanesli. Očitali so mu marsikaj, pomanjkljivosti pevskega ansambla, slabo zasedbo orkestra, premalo novitet in preveč operet (prav tam 72–74). Ko njegovo delo presojamo z današnjimi očmi, se zdi, da je bilo v danih razmerah zelo uspešno, odmevno in v repertoarju evropsko primerljivo. Na ljubljanskem odru se je uveljavilo lepo število domačih pevcev, med gostujočimi pa je bilo nekaj zvenečih imen. V opernih sezonah tridesetih let je bilo iz leta v leto manj tujih in vedno več domačih pevcev, med katerimi so bili tudi veliki talenti, denimo Julij Betetto, Svetozar Banovec, Josip Križaj, Anton Dermota, Marjan Rus, Alda Nolli, Ksenija Vidali, Valerija Heybal, Mila Kogejeva, Vilma Bukovec, Štefka Polič, Friderik Lupša, Josip Gostič, Robert Primožič … (Gledališki list 1933/34–1938/39), od katerih so številni uspešno gostovali drugod ali bili angažirani v prestižnih opernih hišah. Gostič, Rus in Dermota so na primer uspeli na Dunaju! V Ljubljani je debitirala

tudi Zinka Kunc (1927), po rodu Zagrebčanka, pozneje primadona metropolitanske opere, med hrvaškimi pevkami pa je bila večletna članica ljubljanskega ansambla tudi odlična Zlata Gjungjenac (1898–1982). Angažirana je bila v letih 1930–37, po vojni pa se je proslavila kot dolgoletna profesorica solopetja na Akademiji za glasbo v Ljubljani (Gledališki list 1948/49, št. 8, str. 101–125). Vse to kaže na to, da je Polič prepoznaval dobre pevce in jih uspel prepričati za delovanje v Ljubljani. Med dirigenti je bila ob Poliču večina Slovencev: kratek čas Marij Kogoj, med vodilnimi pa Anton Neffat (po rodu iz Rovinja, vendar delujoč na Slovenskem), Niko Štritof in Danilo Švara. Do leta 1929 je na ljubljanskem odru dirigiral tudi Čeh Antonín Balatka (1895–1958), ki je v ljubljanski Operi deloval od leta 1919 in na njenem odru uspešno promoviral češka operna dela (Šaffková 26–56). Od leta 1936 se je kot dirigent uveljavil Dimitrij Žebre (1912–1970), šolan v Pragi pri že omenjenem Václavu Talichu, takrat priznanemu dirigentu evropskega kova (Gledališki list 1936/37–1938/39). Polič si je prizadeval tudi za dvig scenografskega dela predstav, za kar sta uspešno skrbela dva, po mnenju gledališčnikov imenitna moža, slikar in priznani scenograf Václav Skrušný (1873–1949), po rodu Čeh, in Vasilij Uljaniščev (1887–1934), ruski emigrant, odlično šolan in z odmevnimi referencami. Oba je Golovin predstavil kot »najboljša, kar jih je Ljubljana imela v njegovem času« (Gresserov-Golovin 28).

Uspehom navkljub in očitnemu napredku celotnega ansambla ljubljanske Opere se je tudi Poličeva doba končala proti njegovi volji. Proti koncu tridesetih let se je nanj vsul plaz časopisnih člankov z namenom diskreditacije njegovega dela. Zdi se, da so mu posamezniki dirigirano očitali, da »repertoar ni smotrno in racionalno sestavljen, da se v Operi dela brez načrta, brez smisla za praktično sistematiko« (Cvetko 92). Med pisci, ki so ocenjevali Poličevo delo in ga večkrat grajali, je bil tudi Vilko Ukmar, njegov naslednik, ki je veljal za politično primernejšega vodjo ljubljanskega opernega ansambla, saj je pripadal krščansko usmerjeni politični eliti, ki je bila v tistem času v boljšem položaju, medtem ko je Polič vejal za liberalca. Z mesta ravnatelja je bil razrešen sredi leta 1939. Čeprav je bil povabljen, da bi nato redno deloval pri ljubljanski Glasbeni matici, s katero je že dlje sodeloval, je odšel je v Beograd, kjer so ga kot izkušenega dirigenta sprejeli v tamkajšnjo Opero. Njegova politična ali svetovnonazorska etiketa jih ni zanimala. Leta 1941 se je vrnil v Slovenijo in bil povabljen, da požene pedagoško kolesje operne šole na ljubljanski Glasbeni akademiji. Polič je bil tudi na tem področju nadvse uspešen in je vzgojil vrsto mladih pevcev, ki so po vojni oblikovali slovensko operno sceno, številni pa so uspeli tudi v mednarodnem prostoru (Cvetko 136–139). Vilko Ukmar (1905–1991), muzikolog, skladatelj in kritik, je ravnateljsko mesto ljubljanske Opere nastopil jeseni 1939 in direktoroval do pomladi 1945, in to v ničemer uspešneje kot Polič. Ko je nastopila nova oblast, je paradoksalno ugotovila, da je Polič politično primernejši od Ukmarja in ga povabila k sodelovanju. Nekdaj odstavljeni ravnatelj se je odzval in ustanovo uspešno vodil do leta 1948, ko se je upokojil (Koter, »Ljubljanska Opera« 35–47).

Zaključne misli

Kulturna migracija na Slovenskem je v času med obema vojnama tesno povezana z več dejavniki. Med pomembne štejemo veliko pomanjkanje profesionalnega osebja, potrebnega za vehementno in strokovno neoporečno delovanje kulturnih in izobraževalnih ustanov. Najbolj razgledani kulturniki so že pred koncem prve svetovne vojne ugotovili, da določenih umetniških dejavnosti ne bo mogoče ponovno zagnati brez povabljenih ustrezno šolanih posameznikov iz razvitejših dežel, še posebno, ker so se številni kulturniki nemškega in češkega rodu, delujoči na Slovenskem, pred ali med vojno odselili ali kako drugače prenehali z delovanjem. Te problematike so se dobro zavedali tudi člani Slovenskega gledališkega konzorcija. Zbrana druščina zanesenjakov in osveščenih kulturnikov s Franom Govekarjem na čelu si je zadala nalogo obuditi narodno gledališče z dramsko in glasbeno dejavnostjo. Prizadevanja so podprli tudi Čehi in Hrvati, prav tako je bilo čutiti enotnost med Slovenci, ne glede na politične barve, kar je bilo sicer redko. O tem, kje bodo iskali primeren kader za slovensko Talijo, najbrž ni bilo veliko razprav, saj so se tudi v političnem oziru najbolj naslanjali na druge Slovane, posebno Čehe, ki so od nekdaj veljali za politične podpornike in ne nazadnje tudi za dobro izobražene v različnih umetniških poklicih. Govekarjevo potovanje v Prago spomladi leta 1918 z namenom, da nagovori tamkajšnje operne pevce, baletnike, koreografe, režiserje in jih povabi v ljubljansko gledališče, je obrodilo sadove in ponovno spodbudilo kulturno migracijo, kakršno poznamo iz časa Avstro-Ogrske. Zaradi neprestanih družbenopolitičnih gibanj takratne Evrope so se po oktobrski revoluciji še pred koncem vojne po svetu dobesedno razbežali ruski umetniki, posebno tisti višjih slojev, in sprožili velik val ruske emigracije, ki je oplazil tudi slovenski prostor. Prvemu valu je po porazu kontrarevolucionarjev leta 1921 sledil novi, nič manj intenziven. Ruski pribežniki, ki so se zatekli v Beograd in Novi Sad, so bili tam sicer dobrodošli, saj so tako kakor Čehi na Slovenskem oplemenitili tamkajšnje kulturno življenje. Kljub temu pa so iskali nove priložnosti po svetu, nekateri so bili povabljeni tudi v slovensko okolje, kjer so delovali krajši ali daljši čas. Oboji, češki in ruski umetniki, ki so delovali v ljubljanski Operi med obema vojnama, so bili med letoma 1921 in 1930 večinoma vodilni operni pevci, baletni plesalci, koncertni mojstri in koreografi, kar je pomenilo, da so v slovensko okolje prinašali svoje znanje in estetske vzore, kar je močno vplivalo na slogovne, repertoarne in estetske smernice gledališča. Širši evropski vzori so k nam pronicali tudi po zaslugi slovenskih gledališčnikov, ki so se šolali v Pragi, na Dunaju, v nemških mestih in drugod, saj so tudi oni prenašali različne vzore in jih oplajali v domačem gledališču. Med pripadniki kulturne migracije so bili tudi taki, ki so se ob umetniškem izražanju posvečali tudi pedagoškemu delu in vplivali na razvoj slovenskih orkestrov, pevskih in baletnih ansamblov oziroma odrske umetnosti v vseh njenih odtenkih. Če je pevski naraščaj najbolj dejavno in uspešno vzgajal Julij Betetto, na Dunaju šolani basist evropskega kova, so se slovenski baletniki kalili ob čeških in ruskih baletnih mojstrih, ki so bili večinoma

izobraženi v najprestižnejših šolah. Ugotavljamo, da so pripadniki kulturne migracije v času med obema vojnama močno vplivali na razvoj slovenske glasbeno-gledališke poustvarjalnosti. V dobi ravnatelja Friderika Rukavine so obvladovali skorajda vse vitalne vloge gledališkega odra, medtem ko se je v času Mirka Poliča ta vpliv nekoliko omilil. Če je bil Polič ob nastopu mandata zaradi izjemno zdesetkanih ansamblov primoran v Ljubljano privabiti češke, ruske, srbske in hrvaške umetnike, mu tega od zgodnjih tridesetih ni bilo več treba početi. Ljubljanska Opera je takrat že žela sadove domačih izobraževalnih ustanov, kar pa ni pomenilo, da so slovenski umetniki postali samozadostni. Polič se je zavedal pomena stikov z razvitejšimi sredinami, zato je še naprej sledil razvojnim trendom glasbeno-gledališke umetnosti, ki so jih v Ljubljano prinašali gostujoči umetniki in puščali sledi v splošnem kulturnem razvoju in slovenski glasbeno-gledališki poustvarjalnosti.

Literatura in viri

Bohak, Tina. *Julij Betetto (1885–1963): nestor opernih in koncertnih pevcev*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015.

Cvetko, Ciril. *Mirko Polič: dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.

Debevec, Pavel (ur.). *Ljubljansko Narodno gledališče v letu 1928*. Ljubljana: Razgled, 1928.

Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, 1921–1939.

Gledališki list SNG Ljubljana, Opera, 1946–1949.

Grdina, Igor. »Gašpar Mašek v navzkrižjih časa meščanov.« *Maškov zbornik*. Ur. Edo Škulj. Ljubljana: Družina, 2002. 17–26.

Gresserov-Golovin, Peter. *Moja ljuba Slovenija: spomini na moje delo v slovenskih operah od 1924 do 1951*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.

Kalan, Filip. »Obris gledališke zgodovine pri Slovencih.« Ljubljana: *Novi svet* IV (1948): 571.

Koter, Darja. »Migracijski tokovi orglarjev ter vplivi in prepletanje orglarskih šol na ozemlju današnje Slovenije do začetka 20. stoletja.« *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 75.2/3 (2004): 715–724.

_____. »The interdependence of instrument making in Slovenija with other European movements«, Erik Fischer, Annelie Kürsten in Brasack Sara (ur.), *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs*, zv 1. (Stuttgart: Franz Steiner, 2006), 13–32.

_____. »Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja (1939–1945).« *Vilko Ukmar 1905–1995*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006. 35–47.

_____. »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču.« *Muzikološki zbornik* 46.1 (2010): 57–72.

_____. »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama.« *Muzikološki zbornik* 46.2 (2010): 109–122.

_____. »Opera directing in Slovenia between the two wars: between the aesthetics of the drama theatre and opera aesthetics.« *Muzikološki zbornik* 48.1 (2012): 109–116.

_____. *Slovenska glasba 1848–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
_____. *Slovenska glasba 1918–1991.* Ljubljana: Študentska založba, 2012.
Kuret, Primož. *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum: 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001.
_____. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2006.
_____. *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani.* Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011.
Milin, Melita. »The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917.« *Muzikologija* 3 (2003): 65–80.
Moravec, Dušan. *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana: Slovenska matica, 1963.
_____. *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
Moravec, Dušan idr. (ur.). *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*. Ljubljana: Društvo baletnih umetnikov Slovenije, Forma 7, 1997.
_____. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II*. Ljubljana: Društvo baletnih umetnikov Slovenije, Forma 7, 1999.
»Operna in koncertna kronika.« *Zbori* 2.3 (1926): 14.
Osterc, Slavko. »Kronika. Opera.« *Ljubljanski zvon* 56.11 (1927): 703–704.
_____. »Kronika. Koncerti.« *Ljubljanski zvon* 57.2 (1928): 122–123.
Polič, Mirko. »Naš operni problem.« *Ljubljansko Narodno gledališče v letu 1928*. Ljubljana: Razgled, 1928.
Seljak, Matej. *Ruske emigrantske izobraževalne organizacije in organizacije ruskih znanstvenikov v Sloveniji 1920–1945*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo - ICK, 2007.
Sibinović, Miodrag (ur.). *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX. veka*. Beograd: Univerzitet Beograd, Filološki fakultet, 1994.
Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.
SLOGI, Arhiv. Personalne mape: Vladimir Bajdarov, Antonín Balatka, Aleksander Balaban, Pavle Holodkov, Dimitrij Orlov, Václav Skrušný.
Šaffková, Blanka. *Antonín Balatka a Lublaň (Příspěvek k problematice česko-slovinských vztahů v oblasti hudby)*, dipl. delo. Masarykova univerza v Brnu – Filozofska fakulteta, 2008.
Testen, Petra. »Peter Gresserov - Golovin (1894–1981), Moja ljuba Slovenija«. *Monitor ISH* 17.1 (2015), 39–78.
Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera in Pedagoška fakulteta, 2012.
_____. »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20 stoletje.« *Glasba in (za) oder: koncerti, delavnice in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij.* Ur. P. Kuret. Ljubljana: Festival, 2014. 31–37.



Ravnatelj ljubljanske opere Mirko Polič (1890–1951).
Vir: Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK, dLib.



Peter Golovin kot Gopak v operi *Majska noč* Nikolaja Rimskega - Korsakova. Ljubljanska Opera, sezona 1924/25. Vir: Arhiv SLOGI.



Operni pevec Pavle Holodkov. Vir: Arhiv SLOGI.

Gledališki nomadi: o delu treh slovenskih režiserjev na jugoslovanskih odrih v prvi polovici 20. stoletja

Aldo Milohnić

V antologiji slovenskih gledaliških umetnikov so si Rade Pregarc, Ferdo Delak in Bojan Stupica prislužili laskavo oznako »slavne triperesne deteljice slovenskih avantgardnih režiserjev« (Hećimović 125), ki je delovala na nekdanjem jugoslovanskem prostoru v prvi polovici 20. stoletja in delno tudi v prvih desetletjih po drugi svetovni vojni. Zaradi nemirnega duha in prepričanja, da je – kot je trdil Stupica – prava le tista umetnost, zaradi katere izgorevaš, so pogosto prihajali navzkriž z gledališkimi upravami, se selili iz mesta v mesto in tako pustili pomembno sled v številnih jugoslovanskih gledališčih.

Zakaj so slovenski režiserji odhajali v gledališča drugod po Jugoslaviji? Razlogov je bilo več, od njihovih osebnih nagnjenj in ambicij do spleta raznih okoliščin in naključij (kot npr. pri Stupici), vsekakor tudi odklonilnega odnosa domačega okolja do njihove radikalnosti, kar se je jasno izrazilo zlasti v primeru Delakovega avantgardizma in politično angažiranega gledališča. K temu je nemara prispeval tudi sindikalistični aktivizem, zaradi katerega je Pregarc prišel v konflikt z gledališko upravo v Ljubljani. Poleg tega sta Pregarc in Delak urejala revije in tudi sama rada pisala, s čimer sta se prav tako izpostavljala. Vsekakor so slovenske režiserje – poleg njihovih umetniških ambicij – k odhodu v druge dele takratne skupne države in v tujino silile tudi skromne materialne razmere in slabi pogoji dela v slovenskih gledališčih. Poglejmo na hitro, kakšne so bile te razmere.

Leta 1919 je ministrstvo za izobraževanje pripravilo reformo mreže gledališč v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev (Kraljevina SHS). Vodja oddelka za umetnost pri tem ministrstvu je bil Branislav Nušić, ki je aktivno sodeloval tudi v komisiji za reformo Zakona o narodnem gledališču. Na tej zakonski podlagi so bila gledališča v Kraljevini SHS kategorizirana v tri skupine: narodna gledališča (Beograd, Zagreb, Ljubljana), regionalna gledališča (Skopje, Novi Sad, Sarajevo, Split, Osijek) ter mestna in potujoča gledališča (Maribor, Niš, Kragujevac, Varaždin).

Obe slovenski gledališki hiši (v Ljubljani in Mariboru) sta bili med najslabše subvencioniranimi v državi (Kalan 31). Po besedah Radovana Brenčiča, ki je bil ravnatelj mariborskega gledališča med prvo in drugo svetovno vojno, se je finančna kalvarija tega gledališča začela v sezoni 1924/25 in je trajala naslednjih deset let. Vzrok je bil prav v prenizkih državnih subvencijah:

> »Zlasti v letih 1921/24 se je draginja v Jugoslaviji zelo povišala. V novem državnem budžetu 1924/25 […] se je to upoštevalo tudi pri subvencijah, ki

> so jih prejemala državna gledališča. Oblastnih gledališč je bilo 6 v državi. Vsa druga so dobila zdaj po 300 000 din *več* subvencije kakor so jih imela dotlej, edinole mariborsko je dobilo zdaj za 300 000 din *manj*, kakor je prejemalo do takrat. […] Tako je bil Maribor v primeri z drugimi prikrajšan kar za 600 000 letno.« (Brenčič, »Spomini 1969« 189)

O težkem gmotnem položaju slovenskih gledališč priča tudi korespondenca med upravnikom Brenčičem in Radom Pregarcem, ko sta se dogovarjala za njegov prestop iz splitskega v mariborsko gledališče (prim. Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru«). Finančne težave gledališča je Pregarc omenil tudi v pogovoru z novinarjem Jutra ob koncu svoje prve sezone v Mariboru: »Država je našemu gledališču znižala subvencijo od 720.000 Din na 320.000 Din.« (L. A. 11) Država je sicer radikalno znižala subvencije vsem gledališčem, a mariborsko je bilo prikrajšano za še nekoliko več sredstev kot druga gledališča. »Treba bi bilo resno razmišljati, kje tiči povod temu očividnemu zapostavljanju Maribora,« je še povedal Pregarc novinarju Jutra (prav tam).

Tudi v Ljubljani niso bili nič kaj na boljšem, le da so imeli več občinstva in so bile cene vstopnic nekoliko višje kot v Mariboru, zato je ljubljansko gledališče v tem času ustvarilo več prihodka iz »inkasa«, kot so ga lahko v Mariboru. Možni delokrog slovenskih režiserjev (seveda tudi igralcev in drugega gledališkega osebja) se je še dodatno zožil po izgubi tretjega pomembnega slovenskega gledališča – Narodnega doma v Trstu, ki so ga fašisti zažgali leta 1920. Poleg tega zelo hudega udarca slovenskemu gledališču onkraj rapalske meje, so bili (z Mussolinijevo zakonodajo) od leta 1927 do konca 2. svetovne vojne prepovedani vsi javni nastopi v slovenskem jeziku.

V nadaljevanju bom na kratko orisal potepanje vsakega izmed treh režiserskih »nomadov« (Pregarc, Delak, Stupica) po jugoslovanskih odrih, na koncu pa bom iz obdelanega dokumentarnega in arhivskega gradiva izluščil nekatere ključne ugotovitve o skupnih značilnostih njihovega dela, ki je pomembno vplivalo na gledališko življenje v številnih jugoslovanskih mestih v prvi polovici 20. stoletja.

Rade Pregarc: »Ne teater poze, ne teater efekta – teater psihologije«

Rada Pregarca so sodobniki uvrščali »med tiste kulturne delavce, katerim je posredovanje med slovenskim in srbohrvaškim kulturnim življenjem radostna naloga in življenjsko poslanstvo« (Borko 9). Bil je izraziti gledališki nomad, pogosto je spreminjal okolja, v katerih je ustvarjal, »večno nezadovoljen z vsem okrog sebe in s seboj« (Lešić 8), hkrati pa se je moral boriti z boleznijo, ki ga je spremljala ves čas njegovega aktivnega delovanja v slovenskih in jugoslovanskih gledališčih. Vselej je trmasto vztrajal pri visokih umetniških in organizacijskih standardih; ta značilna poteza njegove osebnosti ga je pogosto

gnala v prerekanje z upravniki. Mahničev lakonični komentar korespondence, ki je potekala med Pregarcem in Brenčičem v času, ko ga je upravnik skušal ogreti za prihod v mariborsko gledališče: »Težko bo to – Pregarc najprej visoka umetnost, Brenčič najprej denar!« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 54), lepo ponazori razmerje, v katerem je bil Pregarc z domala vsemi upravniki gledališč, v katerih je bil angažiran kot igralec in režiser, čeprav je o njih pogosto – javno in zasebno – izrekal tudi zelo pohvalne besede. Podobno lahko ugotovimo tudi za njegovo videnje igralskih ansamblov, s katerimi je sodeloval kot režiser; njegove ocene umetniških (z)možnosti posameznih članov in članic ansamblov so tako variirale od hvalospevov do ostre kritike, zlasti pa ga je motilo, če igralci niso bili docela predani svojemu poklicu.

Za Pregarca je bilo, ne le igralsko ali režisersko, temveč katerokoli delo v gledališču hkrati poklic in poslanstvo. Bil je prepričan, da je predpogoj za vrhunske umetniške dosežke popolna predanost delu ter brezmejna in brezpogojna ljubezen do gledališča. To je bil njegov umetniški *credo*, ki ga je nenehno ponavljal, tako v zasebni korespondenci kot v javnih objavah. Npr. v pismu Brenčiču pravi, da gledališki umetniki »ne smejo hrepeneti po slavi, naslovih in karieri, ampak morajo delati iz *ljubezni*, *strasti* in nepremagljive *volje* za umetnost, za idejo« (prav tam 54), v vabilu k vpisu v »dramatično šolo«, ki jo je vodil v času angažmaja v mariborskem gledališču, pa poudari, da se naslavlja na tiste, ki »stremijo po pravi in resnični umetnosti« (Pregarc, »Otvoritev« 1). Zato vabi v šolo »vse tiste, ki imajo čas, voljo, veselje in potrpljenje, predvsem pa neomejeno ljubezen in strast za teater; vse tiste, ki se ne strašijo nobenih naporov, dela, učenja; vse tiste, katerim ni do osebnih uspehov ali zabave, temveč do resnega, smotrnega dela, do popolne ubranosti na odru, do umetniškega razmaha našega teatra« (prav tam). V tem duhu je oblikoval tudi preprosto, a zgovorno formulo, ki lahko pojasni občasne krize v gledališču: gledališče namreč neogibno zaide v krizo »kadarkoli je v nekem gledališču več ljudi, ki živijo *od* gledališča, kot tistih, ki živijo *za* gledališče« (Lešić 27). Od gledališča ga je lahko oddaljila zgolj bolezen, ki je bila žal njegova zvesta spremljevalka, a tudi ona le začasno, kajti kot Josip Lešić lepo parafrazira omenjeno Pregarčevo »formulo«, zdravil se je »samo *zaradi* gledališča, kajti živeti – je pomenilo zanj *biti v gledališču*« (8). Najbolj pa je sovražil zunanji bliščˇ in pozerstvo v gledališču, ki ga takrat ni manjkalo (in ga ni prav nič manj tudi danes). Ko mu je Mestni odbor Udruženja gledaliških igralcev ponudil angažma v Celju, Pregarc povabila sicer ni izrecno odklonil, a je v odgovoru poudaril, da je »hud nasprotnik šarlatanstva, cirkuštva, komedijanstva in sploh gledališke kabaretne zabave in kratkočasja« in pristavil: »Gledališče ne bodi obiskovalcem kraj, da izlagajo na ogled svoje svilene obleke, gole roke, napudrane obraze in parfimirana telesa, ne bodi promenada napihnjenosti, bahatosti, tudi ne brezsmiselne zabave, ampak duševna potreba jim bodi.« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 47)

Pregarc se je navdušil za gledališče v rojstnem Trstu, ki je takrat, kot se je spominjal ob 25-letnici svojega umetniškega dela, »plaval v blagostanju in si je lahko privoščil

najboljša gostovanja«.[1] Leta 1912, ko je bil star le 18 let, se je z vstopom v slovensko gledališče v Trstu začela njegova gledališka odisejada. V Trstu je ostal le dve sezoni, potem pa se je odpravil na Akademijo lepih umetnosti v Firence, kjer si je veliko obetal od predavanj prof. Luigija Rasija (igralca in dramatika, pri katerem se je učila tudi znamenita Eleonora Duse), ki so ga močno razočarala, zato se je po enem letu odpravil naprej – na izpopolnjevanje pri Maxu Reinhardtu v Berlinu, obiskal je tudi Dunaj, Prago, München in Pariz.

Njegovo prihodnje delo v gledališču je gotovo najbolj zaznamovalo bivanje v Rusiji, o katerem še vedno nimamo povsem zanesljivih informacij. Po nekaterih pričevanjih naj bi se leta 1914 »kar v civilu vtihotapil v Rusijo, še predno je ona vstopila v vojno« (V. S. 2); poročevalec Slovenca trdi, da je »kot politični begunec zašel med vojno v Rusijo« (K. D. 8); iz nekaterih ohranjenih dokumentov izhaja, da je bil vojni ujetnik; sam pravi, da naj bi bil dezerter in hkrati udeleženec oktobrske revolucije, da naj bi ga obsodili na smrt, a naj bi se eksekuciji čudežno izognil;[2] po nekaterih virih naj bi preživel v Rusiji tri leta, po drugih pa kar pet let itn. Kakorkoli že, v teh nekaj letih, ki jih je preživel v Rusiji, se je seznanil z delom Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka v MHAT, kar je imelo odločilen vpliv na njegovo poznejše delo v gledališču (od tod izhaja npr. njegovo nenehno poudarjanje pomena realistično-psihološke igre kot temeljnega igralskega prijema v modernem gledališču).

Po vrnitvi iz Rusije je bil Pregarc dve sezoni (1919–1921) angažiran v ljubljanskem gledališču, v tem obdobju je bil tudi predsednik igralskega združenja in glavni urednik gledališke revije Maska. Ko je prišlo do konflikta z gledališko upravo, se je pogumno izpostavil in se srčno boril za ureditev delovnih in gmotnih razmer v gledališču. Ker je gledališka uprava zavračala zahteve združenja in zavlačevala z izvrševanjem kompromisnega dogovora iz septembra 1920, je Pregarc v začetku novembra razglasil stavko igralcev, ki je trajala dva tedna; končala se je po obisku inšpektorja ministrstva za prosveto iz Beograda, ki je dosegel, da so se igralci spet vrnili na delo, kar je bil pogoj uprave za nadaljevanje pogajanj. A ko je inšpektor zapustil Ljubljano, je gledališka uprava nadaljevala z ignorantsko politiko do zahtev združenja ter na koncu dosegla, da so prišli na čelo združenja njej lojalni člani, saj je Pregarc na koncu obupal in – tako kot je to pogosto počel prej in tudi po tem – spakiral kovčke.

---

1 Omenil je tudi nekatera znana imena gostujočih umetnikov: »Gledali smo Eleonoro Duse, Emmo Gramatico, Tino de Lorenzo, Ermete Novellija, Ermete Zacconija in druge. Poleg italijanskih so prihajala tudi nemška gostovanja, npr. Aleksander Moissi, Kainz itd. Medtem ko so moji sošolci pisali pesmice, sem jaz režiral, igral in plesal. Ko sem na neki dijaški prireditvi odigral z velikim uspehom glavno vlogo, me je tako prevzelo, da sem sklenil postati igralec« (Borko 9).

2 V njegovem članku »Naša drama, igralci in kritika« tako najdemo tale odstavek: »Da, spominjam se, da sem bil takrat, ko je avstrijska vojska zasedla Odeso, kjer sem živel in sem bil kot avstrijski državljan-dezerter, veleizdajalec, avstrijski državi nevaren človek, za kar so me imeli, sojen in obsojen na smrt. Pozneje je prišla čudovita rešitev – no, to so pač moje osebne zadeve in ne sodijo sem« (Pregarc, »Naša drama« – 3. del, 2).

Preselil se je v Split, kjer je bil igralec in režiser v tamkajšnjem gledališču od leta 1921 do leta 1927. Pozneje, ob 25-letnici Pregarčevega umetniškega ustvarjanja, je Niko Bartulović, upravnik splitskega gledališča, o njem povedal: »Kot režiser je bil duša in glavni zagonski motor pri nastajanju sarajevskega in splitskega gledališča« (»Jubilej«). Ob tej upravnikovi oceni bi se lahko vprašali, ali je bila Pregarčeva »zagonska« vloga v splitskem gledališču omejena zgolj na režijsko delo? Čeprav je v tem času, ko se je v jugoslovanskih gledališčih še vedno uporabljala Uredba o Narodnem gledališču v Beogradu, repertoar lahko sestavljal le upravnik (ravnatelj oz. intendant), historiograf splitskega gledališča Šimon Jurišić meni, da lahko to Bartulovićevo trditev interpretiramo tudi v širšem pomenu, saj »glede na ugled, ki ga je užival pri ravnatelju [Bartuloviću], lahko domnevamo, da je Pregarc imel svoj delež pri izboru del, ki so jih uprizarjali« (»Rade Pregarc u Splitu« 461; Jurišić, *Splitsko kazalište* 123). Navsezadnje je bil po Jurišićevem mnenju prav Pregarc najbolj vsestranska umetniška osebnost, ki je delovala v splitskem gledališču; bil je namreč režiser, scenograf, igralec, vodja igralske šole, publicist in morda še kaj. Jurišić meni, da je prav on v srbohrvaščino prevedel *Kralja na Betajnovi*, ki so ga v splitskem gledališču uprizorili decembra 1923, sicer za osiješkim gledališčem, a vendar pred beograjskim in zagrebškim.[3] Pregarc je v splitskem gledališču režiral 66 predstav, od operet (med njimi npr. zelo popularno Tijardovićevo *Malo Floramye*) do svetovne dramske klasike (npr. od šestih Shakespearovih besedil, ki so jih uprizorili v času, ko je bil angažiran v splitskem gledališču, je režiral kar štiri). O njegovih režijah iz splitskega obdobja žal ne vemo kaj dosti, ker ni ohranjenih ne zvočnih posnetkov ne režijskih ali inšpicientskih knjig, gledališke kritike iz tega obdobja so dokaj nezanesljive, vrh vsega pa le redko sploh kaj poročajo o režijski zasnovi uprizoritve.[4] Prav natančne gotovo niso mogle biti, saj so takratne uprizoritve v splitskem gledališču morale pred občinstvo že po desetih (nekatere celo manj) skušnjah, medtem ko so jih imeli v zagrebškem gledališču najmanj dvajset. Kaj naj bi bila za Pregarca ključna značilnost kakovostnega gledališča, izvemo iz pisma, ki ga je v tem času poslal upravniku mariborskega gledališča Radovanu Brenčiču: »ne teater poze, ne teater efekta – teater psihologije« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 53).

Ohranjena korespondenca med Pregarcem in Brenčičem priča o postopnem zbliževanju njunih stališč in »pripravi terena« za Pregarčevo preselitev iz Splita v Maribor, ki se je zgodila konec avgusta 1927. V mariborskem gledališču je bil angažiran kot

3 Jurišićevo mnenje je sicer zgolj njegova domneva, saj rokopis prevoda žal ni ohranjen (prim. njegova članka »Rade Pregarc u Splitu« 462 in »Slovenski gledališki umetniki« 18).

4 Kot pravi Jurišić, »osrednji dnevnik Novo doba, ki je redno spremljal gledališke dogodke v Splitu, o njih izčrpno poročal, imel najboljše kritike ipd., pogosto ni navajal niti imena režiserja, kar je bilo značilno tudi za nekatere druge časnike« (»Rade Pregarc u Splitu« 466; Jurišić, »Slovenski gledališki umetniki« 15). V tem času sta bili funkciji igralca in režiserja še tesno povezani; kot pravi hrvaški zgodovinar gledališča Slavko Batušić, na prehodu iz 19. v 20. stoletje »je bila navada, da režiserjevega imena ni bilo na plakatu, ker je bil redno nosilec glavne vloge« (14).

»igralec, režiser in učitelj igralskega naraščaja« v dveh sezonah (1927–1929). Če lahko zaupamo izjavam v takratnem tisku, je bilo navdušenje obojestransko; Pregarc je govoril o prebujanju in napredovanju mariborskega gledališča, igralci pa so izpostavljali njegov poglobljeni pristop k režiji in so bili prepričani, da bodo z njim postali slovenski »Burgtheater«. Sodelovanje med Pregarcem in upravnikom Brenčičem bi lahko na kratko orisali kot ambivalentno – spoštljivo in hkrati težavno. V nasprotju s splitskim upravnikom Bartulovićem ima Brenčič deljene občutke glede Pregarca; po njegovem mnenju naj bi bil odličen kot režiser pri delu z igralci, toda nevešč v komunikaciji s tehničnim osebjem in sploh slab organizator, naj bi celo »rafinirano in zahrbtno rovaril« proti glavnemu hišnemu režiserju Jožetu Koviču (Brenčič, »Spomini« 1967, 386). Kakorkoli že, v dveh mariborskih sezonah je Pregarc nanizal nekaj uspešnih predstav, a kot se je pozneje spominjal, čeprav so v mariborskem gledališču podpirali njegova stremljenja, »razmah na žalost ni bil mogoč« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 76). Spet je napočil čas, da se odpravi naprej in v novem okolju preizkusi ideje »hudožestvenega« gledališča.

Ta priložnost je bil angažma v Narodnem gledališču v Sarajevu, v katerem je ostal šest sezon (1930–1936). Po besedah Josipa Lešića, odličnega poznavalca zgodovine sarajevskega gledališča, niti slutil ni, kaj ga čaka, ko je prišel v Sarajevo z velikimi ambicijami in ustvarjalnimi načrti. »Sarajevsko gledališče je bilo podobno ladji, ki sta jo zajela strašno neurje in panika.« (11) V tamkajšnjem ansamblu so namreč kraljevali občutki negotovosti in apatije, vladala je precejšnja zmeda: »Najboljši igralci in režiserji so zapustili gledališče. Položaj je bil več kot kritičen. Delo v gledališču je potekalo v ozračju obupa in nemoči, denarja ni bilo, plače so bile zmeraj manjše, usoda gledališča negotova, upanja na skorajšnje izboljšanje pa ni bilo.« (11) V teh dokaj neurejenih razmerah je Pregarc ubral edino smiselno taktiko: izogibal se je klanskim delitvam in kuloarskim intrigam ter se docela posvetil le delu – ustvarjanju predstav, ki jih je režiral (75 predstav; v povprečju 12 na sezono) in/ali v njih nastopal kot igralec (skupaj je odigral 33 vlog). Lešić pravi, da je bil kot režiser in igralec vedno v središču pozornosti. Po njegovi (gotovo povsem meritorni) presoji ima Pregarc pomembno mesto v zgodovini sarajevskega gledališča: »Za *modernizacijo* sarajevskega gledališča je naredil kot malokdo pred njim in za njim. Vanj je prinesel sveže režijske ideje in nove, sodobne poglede na dramatiko.« (12) Prav tako je bilo sarajevsko obdobje obenem višek njegovega ustvarjalnega dela v gledališču.

Kljub vsem uspehom je nenadoma, tako rekoč čez noč, zapustil sarajevsko gledališče (uradno zato, ker uprava gledališča ni hotela povišati plače njegovi ženi, igralki Dragici Stiplovšek Pregarc, bolj verjetno pa zato, ker ni bil zadovoljen z razmerami v gledališču) in se odpravil v Banjaluko, kjer je ostal samo eno sezono (1936–1937), saj zaradi bolezni ni več zmogel opravljati praktičnega dela v gledališču. Iz Banjaluke se je preselil najprej v Beograd, kjer je sodeloval pri delu sindikalnih gledaliških organizacij in urejal revije igralskega združenja (Mi i vi, Glumačka reč, Gluma), potem v Zagreb in po koncu druge svetovne vojne na Reko, ki je bila zadnja postaja tega večnega gledališkega

nomada. Leta 1950 je bil še zadnjič na obisku v Sloveniji – nekaj dni je preživel na Bledu in v Ljubljani. Srečanje z njim v Mestnem gledališču ljubljanskem je orisal Dušan Moravec v članku »Pregarčeve zadnje vezi z Ljubljano«, iz katerega izvemo, kako zelo je bil Pregarc vesel tega obiska in tudi, kako težka so bila zadnja leta njegovega življenja, ko se mu je zdravje vztrajno slabšalo. Čeprav je še komaj držal svinčnik v rokah, je za MGL prevedel komedijo *Draga Ruth* in jo (skupaj s spremnim pismom, v katerem pravi, da ga je občasno prijela taka slabost, da ni mogel znova prebrati, kar je zapisal, zato kolege iz MGL prosi, da mu ne zamerijo morebitnih napak) poslal v Ljubljano v začetku junija 1952. To je bilo zadnje, kar mu je uspelo narediti, preden ga je zgodnja smrt (26. julija, ko je bil v oseminpetdesetem letu) odrešila zdravstvenih tegob in trpljenja.[5]

Ferdo Delak: »Režija ni reproduktivna, temveč produktivna umetnost«

Za spoznavanje z gledališkim opusom Ferda Delaka je še vedno ključna knjiga Dušana Moravca *Iskanje in delo Ferda Delaka*, v kateri je ta neutrudni zgodovinar slovenskega gledališča orisal njegovo življenjsko pot in delo. Skoraj pol stoletja po izidu te temeljne študije je korpus zgodovinskih in teoretskih prispevkov o Delaku bogatejši za nekaj člankov, univerzitetnih diplom in disertacij, a tudi v teh primerih so avtorji veliko črpali prav iz te Moravčeve knjige. Pomembna objava v tem vmesnem času je bil ponatis Delakove avantgardistične revije Tank (s spremnimi študijami) leta 1987, eden vidnejših raziskovalnih dosežkov pa objava Delakovega dramskega besedila *Kača na nebesnem svodu*, ki ga je odkrila Tea Štoka konec devetdesetih (Štoka, »Ferdo Delak« 86 in *Avantgardistična dejavnost* 109–121). Pregled objav po izidu Moravčeve knjige pokaže, da je zanimanje raziskovalcev pritegnilo predvsem zgodnje (avantgardistično) obdobje Delakovega umetniškega in publicističnega delovanja. Obstajata namreč dva povsem različna Delaka: od sredine dvajsetih do konca tridesetih let, ko je bil radikalni avantgardist in gotovo eden najpomembnejših eksperimentatorjev v tedanjem slovenskem gledališču, ter po odhodu v Zagreb ob koncu tridesetih let, ko je povsem opustil nekdanji avantgardizem in sprejel maniro režiranja predstav v realističnem, pozneje pa tudi socrealističnem slogu.

Nomadstvo je bilo Delaku usojeno že v otroštvu, kot – v rahlo poetičnem slogu – naznani njegov biograf Moravec: »Ko je dopolnil deseto leto, je bilo treba, sredi prve

5 Bolezen ga je pošteno zdelala, a kot pričajo njegova pisma, ki jih je v zadnjih letih življenja pisal prijateljem v Ljubljano, ga dobra volja tudi takrat ni zapustila: »Tisti čas so mu vzeli štirinajst litrov vode, preizkusili so na njem 22 vrst zdravil in mu vbrizgali več kot šeststo injekcij. Bolnik pa je šegavo očital srcu, da 'slabo pumpa' in se čudil, 'kje se je hudiča toliko vode v meni nabralo, ko sem pa vse življenje samo vino pil'. Po novem letu se je pridružilo še vnetje jeter in žolča, živčevje se je oslabilo. 'In tako me je eno z drugim tako zdelalo, da sem slabši kakor krpa,' je sporočal prijateljem v Ljubljano« (Moravec, »Pregarčeve zadnje vezi« 202–203).

velike vojne, zapustiti rodno goriško mesto. Skorajda vsa večja slovenska središča so mu odpirala vrata k šolski modrosti – za Gorico Celje, Ljubljana, Maribor in še Novo mesto, ki mu je dalo potrdilo o zrelosti z letnico 1924.« (*Iskanje* 13) Istega leta pride na študij v Ljubljano, se brž pridruži klubu marksistov in se vpiše v dramatično šolo pri takratnem Udruženju gledaliških igralcev SHS, kjer ga v teorijo in prakso gledališča uvajajo Oton Župančič, Adolf Robida, France Koblar, Marija Vera, Osip Šest in drugi. V dveh letih je Delak opravil vse izpite (pri osmih od enajstih predmetov je dobil najvišjo oceno) in opravil končni izpit z odličnim uspehom. V tem času (do leta 1927) je nastopal v manjših vlogah tudi v ljubljanski Drami. Njegov prvi samostojni poskus je bil *Literarno-umetniški večer* (1925) v produkciji Novega odra, ki se mu sicer ni ravno posrečil, a njegov pomen – vsaj z današnje perspektive – zato ni nič manjši, saj je ob tem dogodku Delak izdal prvo (in edino) številko revije Novi oder,[6] ki je bila prvi micelij bodoče avantgardistične revije Tank. O tej reviji, ki je izšla le dvakrat v letu 1927 (z nenavadnim oštevilčenjem: 1½ in 1½–3), je bilo že veliko napisanega, kakor tudi o Delakovem sodelovanju z Avgustom Černigojem, povezavami s futurizmom in zenitizmom, njegovem znamenitem nastopu v Berlinu pri Herwarthu Waldnu (v gledališču Am Schiffbauerdamm, ki ga danes poznamo kot Brechtov Berliner Ensemble) in posebni številki Waldnove revije Der Sturm, ki je bila – po zaslugi Delakovih prizadevanj – posvečena »mladi slovenski umetnosti«. V teh nemirnih, mladih letih Delak poleg Berlina obišče tudi druge evropske prestolnice (Dunaj, Prago, Pariz) in se seznani z delom Piscatorja, Jessnerja, Engla, Pitoëffa, tudi Mejerholda in Tairova, režira v levo usmerjenih gledališčih na Dunaju, se seznanja s filmom, vseskozi pa tudi nadaljuje z intenzivnim publicističnim delom. V začetku tridesetih let prevzame vodenje Delavskega odra v Ljubljani, kjer se izkaže z dramatizacijo in režijo Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, posname pa tudi drugi slovenski celovečerni film *Triglavske strmine*. Poleg tega je leta 1935, kot prvi Slovenec in Jugoslovan, pridobil diplomo ugledne salzburške umetniške akademije Mozarteum iz radijske, filmske in gledališke režije.

A kljub tem vidnim uspehom za Delaka nekako ni bilo prostora za trajnejši angažma v slovenskih poklicnih gledališčih. Tako se je tudi on odpravil na večletno potepanje po jugoslovanskih gledališčih, v Slovenijo pa se je vrnil šele ob koncu petdesetih let, ko je bil nekaj let (do upokojitve leta 1962) režiser in umetniški vodja Mestnega gledališča ljubljanskega. Na tej poti, ki je trajala kar dvajset let, je delal (sprva samo kot režiser, pozneje pa tudi kot intendant in umetniški vodja) v narodnih gledališčih v Beogradu, Novem Sadu, Skopju, Zagrebu, Banjaluki, Osijeku, Trstu in na Reki.

Delakova »leta mladostnih iskanj«, ki so mu ostala – po Moravčevem pričevanju (*Iskanje* 10) – »najljubša med vsemi prav do konca življenja«, so se zaključila s sezonama

6 Reprint celotne številke Novega odra je objavljen v katalogu razstave *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ki je bila na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani od 23. decembra 1988 do 14. marca 1999 (Štoka, »Ferdo Delak« 66–82).

v Novem Sadu (1937/1938) in Skopju (1938/1939). V Novem Sadu je že takoj na začetku sezone dobil priložnost, da uprizori svojo dramatizacijo *Hlapca Jerneja* (premiera je bila sicer v Somboru), a njegova ključna – in za angažma v Novem Sadu usodna – predstava je bila Čapkova *Bela bolezen*. »Ta premiera je razgibala Novi Sad kot le malokateri kulturni dogodek tistega časa, glas o zmagovitem, malo zatem pa že tudi o preganjanem režiserju pa je zajel domala vso Jugoslavijo,« zapiše Moravec (*Iskanja* 113) in povzame nekaj režijskih presežkov te predstave, kakor jih je takrat orisal kritik v nekem kragujevškem listu. Pomembna Delakova inovacija je bila uporaba filma[7] in radia: poleg enega radijskega napovedovalca (ki ga ima že Čapek) je režiser vpeljal še napovedovalca z dveh drugih radijskih postaj. Po vsaki sliki so se oglašali glasovi z vseh treh postaj in komentirali dogajanje, vsak iz svojega zornega kota. Tako je npr. z ene postaje prihajal mirni, »nevtralni« glas in razlagal potek »bele bolezni«, z druge je bilo slišati obupan ženski glas, ki moli in kliče na pomoč Kristusa, iz ilegalne (revolucionarne) postaje pa je napovedovalec vabil v boj proti »beli bolezni«. Zelo domiselna naj bi bila tudi uporaba filma; s filmskega platna naj bi drveli proti občinstvu tanki in bombniki, ni manjkalo niti grozljivih prizorov z ranjenimi in pohabljenimi vojaki. Najučinkovitejša pa naj bi bil zadnji prizor, smrt rešitelja človeštva, doktorja Galena:

> »Začenja se spet s filmom, projiciranem v gro planu na veliko zaveso – ko pa se zavesa po sredi razdeli in odpira pogled na oder, film še vedno teče, vanj pa se vpletajo živi ljudje na sceni in nadaljujejo dogajanje s filmskega traku –, dejanje na platnu in na odru se povezuje in 'človek ne ve več, kaj je resnica, kaj je teater in kaj film'. In preden se avditorij znajde, provokatorji že ubijejo doktorja Galena.« (Moravec, *Iskanja* 116)

To je bila ena najuspešnejših Delakovih predstav iz predvojnega obdobja, a cena, ki jo je moral plačati za to – slogovno in vsebinsko – revolucionarno uprizoritev *Bele bolezni*, je bila temu primerna: sledila je odpoved in prisilni odhod iz Novega Sada na ukaz policijskih oblasti.

Iz Novega Sada se je umaknil na jug, v Skopje, kjer so ga lepo sprejeli in mu dali proste roke, da je lahko nadaljeval z režijskimi prijemi v slogu Piscatorjevih odrskih »reportaž«, s katerimi si je do takrat že ustvaril sloves enega najprodornejših modernizatorjev jugoslovanskih odrov. V skopskem obdobju izstopata zlasti uprizoritvi *Magde* Alojzija Remca in *Dečka na snu* Bore Jevtića. Reportažna metoda je bila opazna zlasti v *Magdi*, v kateri je »javno mnenje« ponazoril s projekcijami diapozitivov tisti čas najvplivnejših jugoslovanskih dnevnih listov, v *Dečku* pa je vzporedno z dogajanjem na odru potekala projekcija posebej za ta namen posnetega filma: »Osnovo za to je dal sicer res

7 Zanimivo je, da je Delak načrtoval uporabo filmskih vložkov v gledališču že leta 1928 – v dramskem besedilu *Kača na nebesnem svodu* (Štoka, »Ferdo Delak« 86).

že avtor sam, vendar pri tem ni mislil na film: mati in nevesta spremljata v svojih mislih in sanjah fanta na fronti in vsaka ga vidi po svoje – mati v strelskih jarkih, nevesta v objemu barskih deklet« (prav tam 119), pri čemer mamine sanje spremlja Beethovnov *Posmrtni marš*, nevestine blodnje pa značilno lahkotna barska glasba.

Ko so ga v sezoni 1939/1940 angažirali v Hrvaškem narodnem gledališču (HNK) v Zagrebu in je novinarje zanimalo, ali bo v tem gledališču nadaljeval po poti eksperimenta, je Delak presenetil z odgovorom, da bo njegovo delo poslej tako, da bo »povsem ustrezalo potrebam, težnjam in veliki kulturni tradiciji hrvaškega gledališča«, in že prva njegova predstava v krstni sezoni (Pirandellov *Henrik IV*) naj bi sledila tej novi usmeritvi, kajti ta uprizoritev naj bi bila »povsem normalna [realistična] gledališka režija« (prav tam 127). Tako se je začelo novo obdobje njegovega dela v gledališču – vstopil je v realistično fazo ustvarjanja, poleg tega pa ga je kulturna politika, zlasti po vojni, potegnila v ravnateljske vode. Vojna leta je preživel v gledališčih v Banjaluki in Osijeku, kjer naj bi se »bolj ukvarjal z ilegalnim delom kot gledališko umetnostjo« (Hećimović 125), takoj po vojni je dobil nalogo, da vzpostavi slovensko gledališče v Trstu, po tem pionirskem delu pa se je spet vrnil v Zagreb (1946), kjer je režiral do leta 1951, ko so ga imenovali za upravnika narodnega gledališča na Reki. Leta 1954 je v Banjaluki, potem spet na Reki in leta 1956 končno v Sloveniji – v januarju 1957 je postal ravnatelj Mestnega gledališča ljubljanskega, kjer je dočakal upokojitev.

Od vseh treh režiserjev, ki se jim posvečam v tem prispevku, je morda prav Delak najbolj nenavadna gledališka osebnost, saj je sredi svoje poklicne poti povsem spremenil način dela; brez pretiravanja bi lahko rekli, da je naredil pravi salto mortale v svoji režijski poetiki. Poleg tega je prav njega najbolj dajalo domotožje in si je proti koncu kariere zelo prizadeval za vrnitev v Slovenijo, kar vemo iz ohranjene korespondence in pričevanj njegovih kolegov in prijateljev. Na tej odisejadi po mnogih jugoslovanskih mestih so bila dobra in slaba obdobja; morda najbolj nezadovoljen je bil v času, ko je bil intendant reškega gledališča. V nekem pismu iz leta 1953 tako poroča prijatelju v Ljubljano, da bi se na vsak način rad znebil upravne funkcije, in šaljivo pripomni, da je obljubil »Materi božji trsatski debelo svečo«, če mu pomaga, da se odkriža intendantskih poslov. Prihodnje leto, ko se je to res zgodilo, pa piše prijatelju: »Danes sem končno zopet stari Delak – dobre volje, brez finančnih in personalnih skrbi in sam sem že začel verjeti, da končno tudi bog pomaga komunistom. Vsaj meni« (»Iz pisem« 102).

Tako kot so ga, zlasti v mlajših letih, vehementno odklanjala slovenska gledališča, mu tudi v drugih gledališčih ni bilo vedno postlano z rožicami, a kljub temu je dosegel veliko, kar mu je priznal tudi njegov biograf Dušan Moravec, ko je v zaključku svoje knjige *Iskanje in delo Ferda Delaka* zapisal tole misel: »V dolgih letih, ki jih je preživel zunaj Slovenije, se je uvrstil med najvidnejše jugoslovanske režiserje, hkrati pa je postal v tem času najzvestejši posredovalec slovenske dramske književnosti drugim jugoslovanskim narodom. […] Za jugoslovanske odre je prevedel okrog sto

petdeset dramskih besedil in četrtina vse te bere je bila zajeta iz slovenske književnosti.« (166–167)

Bojan Stupica: »Umetnost, zaradi katere izgorevaš«

Od prve režije v letu 1931 do zadnje v letu 1970 je Bojan Stupica postavil 116 uprizoritev na slovenskih (vključno z eno v SSG Trst), makedonskih, hrvaških in srbskih odrih, poleg tega pa še 14 uprizoritev v Pragi, Budimpešti, Lodžu, Moskvi, Baslu in na Dunaju. V tridesetih letih je bil angažiran v narodnih gledališčih v Mariboru, Skopju, Splitu, Ljubljani, Beogradu in Zagrebu, vedno za krajši čas, navadno samo za eno sezono, izjemoma za dve ali tri, po drugi svetovni vojni pa največ v Beogradu. Stupica je začel svojo bogato gledališko pot, ki jo je prekinila prezgodnja smrt leta 1970, v rodni Ljubljani. Takrat, leta 1931, je bil še rosno mlad in igriv. Čeprav je bil zaradi te igrivosti in velikega poguma deležen zaničljivih kritik, posmeha in celo nizkih udarcev starejših kolegov, ko si je upal tako mlad in neizkušen na odru ljubljanske opere uprizoriti *Vojno in mir*, se tej igrivosti nikoli ni odpovedal.[8] Že v tej prvi uprizoritvi, ki jo je izvedla, kot je pisalo na gledališkem plakatu, »teaterska komorna družina Obrazniki«, je nakazal, da ga zanima tako rekoč vse v gledališču; podpisal je namreč prevod, dramaturško predelavo, režijo in scenografijo ter – poleg Milana Skrbinška in svoje večletne življenjske sopotnice Save Severjeve – nastopil tudi kot igralec. Javnomnenjske klofute mu niso mogle do živega, nasprotno, takoj se je odpravil v Maribor po še eno porcijo, ki je sledila po uprizoritvi Begovićeve igre *Brez tretjega*. Kljub negativnim kritikam in začudenju avtorja – ki je bil prisoten na premieri in si je, kot je duhovito poročal Filip Kumbatovič Kalan v Sodobnosti, »z rahlim nasmeškom ogledoval skozi črno obrobljena očala dramo, za katero je bil nekoč prepričan, da ji je napisal besedilo« (nav. po Moravec, »Igrivi improvizator« 240) – je dobil Stupica povabilo za angažma v Narodnem gledališču Kralj Aleksander I. v Skopju. Stupica je že takrat postavil pogoj (ki je poslej veljal vse do takrat, ko sta se ločila), da skupaj z njim, tako rekoč »v paketu«, angažma v gledališču mora dobiti tudi Sava Severjeva.

Stupica in Severjeva sta prišla v Skopje v začetku avgusta 1932, in sicer prav na priporočilo dramatika Milana Begovića, ki Stupici očitno ni prav nič zameril radikalnega posega v besedilo drame *Brez tretjega* in je, kljub negativnim kritikam mariborske uprizoritve, ali morda prav zato, še vedno verjel v ustvarjalni potencial mladega gledališkega entuziasta. Stupica in Severjeva tako in tako nikoli niti nista dvomila v svoje kvalitete – glede tega ljubljanske in mariborske javnomnenjske klofute niso imele niti najmanjšega

8 Kot zapiše Miroslav Belović v zborniku, ki ga je objavil beograjski Gledališki muzej ob 15-letnici Stupičeve smrti: »Igralce je spreminjal v razigrane otroke, v svojih najboljših trenutkih pa je bil tudi sam velik gledališki otrok, ki je ustvarjal odrske čarovnije z mozartovsko lahkotnostjo« (164).

»vzgojnega učinka« – kar sta takoj dala vedeti tudi upravi skopskega gledališča. Kot se spominja Živojin Petrović, lektor, prevajalec in takrat namestnik upravnika skopskega gledališča, je bila Sava Severjeva »druga igralska novinka v tej sezoni, z negotovo usodo, saj je takoj, skupaj s soprogom Bojanom Stupico, začela zastavljati zahteve kot primadona, kar upravniku Vojinoviću nikakor ni moglo biti všeč« (»Skopski dani« 51). Po drugi strani pa je bil Stupica neprijetno presenečen, ko ga je Petrović soočil z dejstvom, da je upravnik, preden se je odpravil na poletni oddih, že sam naredil zasedbo njegove prve uprizoritve na odru skopskega gledališča, češ da mu bo tako pomagal, saj še ne pozna igralskega ansambla. Stupica in njegova spremljevalka nikakor nista bila zadovoljna niti s plačo, ki je bila začetniška in sta s prihodki komaj shajala, brez možnosti kakršnega koli dodatnega zaslužka. Začelo se je slabo, tako se je tudi končalo; razmerje med upravnikom in mladima slovenskima umetnikoma se je med sezono samo še slabšalo, tako da je bil njun predčasni odhod iz skopskega gledališča (že 31. decembra istega leta) logična posledica tega spodletelega srečanja.

Priredba Tolstojeve *Ane Karenine* je bila njuna prva predstava v Skopju. Stupici je uspelo prepričati upravnika, da v naslovni vlogi nastopi Severjeva, kar je presenetilo druge člane ansambla, ki so v njej videli popolno začetnico. V skopskem gledališču so takrat nove uprizoritve morale v javnost že po enem tednu, Stupici pa je nekako uspelo pregovoriti upravnika, da je izjemoma dovolil dva tedna vaj. Kot slikovito razlaga Petrović, si je Stupica pri naslednji predstavi, Büchnerjevi *Dantonovi smrti*, celo drznil od upravnika zahtevati »bajeslovno veliko časa« za vaje, kar trideset dni, a je na koncu, tako kot pri prejšnji predstavi, dobil le dva tedna (Petrović, »Skopski dani« 57). Predstavi sta naleteli na mešane odzive kritike, od izrazito negativnih (Južni pregled) do zelo pohvalnih (Vardar), občinstvo pa ni kazalo kakega posebnega navdušenja. Kot opozori Petrović (63), je pretirana trditev Dušana Moravca (»Delo Bojana Stupice« 13–14), da je *Dantonova smrt* »dala mlademu režiserju bogate možnosti za uresničevanje drznih zamisli, za oblikovanje vabljivih odrskih postav, pa tudi za rušenje pregraj med odrom in avditorijem«, ter kategorično zanika, da bi se ob koncu skopske uprizoritve občinstvo odzvalo z vzklikanjem »Kruha! Kruha!«, kar je trdil Vladimir Pavšič (Matej Bor),[9] za njim pa povzel tudi Moravec v omenjenem prispevku. Iz Petrovićevega pričevanja izhaja, da so bile Stupičeve »možnosti za uresničevanje drznih zamisli« vse prej kot »bogate«; nasprotno, večina ansambla se mu je upirala, nekateri so ga celo odkrito ali prikrito sabotirali, upravnik

9 Trditev je iz njegove kritike Stupičeve uprizoritve Cankarjeve igre *Za narodov blagor* leta 1936 v Narodnem gledališču v Ljubljani: »Ko človek odhaja od Stupičeve uprizoritve te Cankarjeve komedije, mu v ušesih še vedno zveni kričanje peščice statistov – demonstrantov, ki jih je režiser postavil med parter in oder, očividno z namenom, da bi se publika pridružila demonstrantom in žurnalistu Ščuki, ki z gromkim glasom napoveduje boj zlaganim narodovim idealom in namišljenemu 'narodovemu blagru'. Stupica je hotel najbrže doseči podobno gledališko doživetje kakor svoje dni v Skopju pri uprizoritvi Büchnerjevega 'Dantona', ko je na koncu drame začela publika z igralci vzklikati: 'Kruha! Kruha!'. To pot je bilo drugače. Ščuka govori, statisti demonstrirajo, razbite šipe zvene, publika pa v zadregi molči« (Pavšič 597).

je zavračal njegove scenografske in kostumografske osnutke ter od njega zahteval, da »reciklira« scenografske elemente in kostume iz fundusa gledališča (svoj kostum naj bi si zato Sava Severjeva sešila kar sama, na lastne stroške) ipd. V teh obstrukcijah – ki sicer niso izhajale samo iz psihološko zapletenih razmerij med Stupico in njegovih prijemov nevajenim kolektivom skopskega gledališča, temveč so bile pogojene tudi z drugimi, zlasti umetniškimi, organizacijskimi in finančnimi razlogi – je torej treba videti poglavitni motiv, da sta se Stupica in Severjeva nazadnje odločila za predčasni odhod iz Skopja, in ne morda v tem, da sta bila iz njega pregnana iz političnih razlogov.[10] Kakorkoli že, ta kratka epizoda v skopskem gledališču je bila prva prava izkušnja bodočega velikega slovenskega in jugoslovanskega režiserja z neizprosnim institucionalnim mehanizmom medvojnega jugoslovanskega gledališča, v katerem so predstave morale biti končane v enem ali dveh tednih, upravniki pa so se poskušali izogniti rdečim številkam v finančnem proračunu z določanjem nizkih plač, zlasti mlajšim umetnikom, ter z zniževanjem stroškov za vizualno opremljanje premiernih predstav s pomočjo nenehnih in večkratnih predelav scenografije in kostumov iz fundusa.

Po predčasnem odhodu iz Skopja sta Stupica in Severjeva to sezono zaključila s krajšim postankom v Splitu. Tamkajšnje gledališko življenje je sicer doživelo hud udarec, ko ga je ministrstvo za prosveto (kmalu po Pregarčevem odhodu v Maribor) združilo s sarajevskim gledališčem, kar je bila le pretveza za ukinitev stalnega gledališča v Splitu, saj t. i. Narodno pozorište za zapadne oblasti, kot se je uradno imenovala ta združena gledališka tvorba, nikoli ni nastopalo v tem dalmatinskem mestu. Do ponovne ustanovitve poklicnega gledališča so manko gledališkega dogajanja v Splitu delno zapolnjevala gostovanja drugih gledališč. Leta 1928, ko je ministrstvo združilo splitsko in sarajevsko gledališče, je enako naredilo tudi z gledališči v Novemu Sadu in Osijeku, iz katerih je nastalo t. i. Sjeverno oblasno kazalište. Leto prej je stavbo novosadskega gledališča uničil požar, stavba osiješkega gledališča pa je bila v zelo slabem stanju, zato je to združeno gledališče nekaj let (do leta 1934, ko se je po končani prenovi življenje spet vrnilo v stavbo gledališča v Osijeku) delovalo v Varaždinu in Splitu. V času tretje splitske sezone tega osiješko-novosadskega gledališča, ki je v Splitu nastopalo pod spremenjenim imenom Narodno kazalište za Primorsku banovinu, je Stupica režiral dve prestavi: *Živi mrtvec* Leva Tolstoja in *Poljub pred ogledalom* Lászla Fodorja. Predstavi sta nastali v februarju in marcu 1933, prva je bila igrana dvakrat, druga osemkrat. Odziv gledališke kritike je bil relativno pozitiven, brez posebne graje, a tudi brez pretirane hvale (prim. obsežne povzetke kritik v Buljan 74–81).

10 Tudi ta mit demantira Petrovićevo pričevanje, v katerem izrecno pravi, da ne drži trditev Save Severjeve, ki jo je povzel Moravec (»Delo Bojana Stupice« 13), da naj bi bila ona in Stupica prisiljena k odhodu iz Skopja, ker »za odrom nista hotela peti državne himne«. V času, ko sta bila angažirana v Skopju, trdi Petrović (69–70), »se tega ni zahtevalo, ne na predstavah, ne na prireditvah«. Isti avtor odločno zavrača tudi trditev Borivoja S. Stojkovića (iz njegove knjige *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba*, 1980), da naj bi Stupica in Severjeva dobila odpoved, ker naj bi ju »sumili, da izvajata komunistično propagando« (nav. po Petrović, »Skopski dani« 70).

Po Splitu je bila naslednja Stupičeva (kakor pred njim tudi Pregarčeva) gledališka postaja Maribor, a pred tem se je najprej odpravil v Ljubljano, da je lahko dokončal študij arhitekture. Tokrat je Stupica ubral nekoliko bolj umirjen pristop kot takrat, ko se je (pred odhodom v Skopje) prvič predstavil mariborskemu občinstvu z Begovićevo igro *Brez tretjega*. Tedanjemu »samovoljnemu prirejevalcu« Begovićevega besedila so poročevalci zdaj morali priznati skrbno in temeljito režijo treh predstav (eno v sodelovanju z Vladimirjem Skrbinškom, ki se je sicer zavzel pri upravniku Brenčiču za Stupičev prihod v mariborsko gledališče), nekateri pa so mu celo očitali (npr. v primeru Shawovega *Zdravnika na razpotju*), da preveč spoštuje izvirnik (Moravec, »Igrivi improvizator« 243). Zganila se je tudi Ljubljana in tako je po samo eni uspešni sezoni v Mariboru (1934/35) Stupica že podpisal pogodbo z ljubljanskim gledališčem, kjer je bil kar tri sezone režiser in igralec. Njegove režije iz tega obdobja bi si nemara zaslužile podrobnejši pregled, a to bi me odpeljalo preveč stran od teme tega prispevka, zato bom omenil le Brechtovo različico Gayeve *Beraške opere*, saj je bila to prva uprizoritev kakega Brechtovega dela v slovenskih gledališčih. Predstava je bila premierno uprizorjena 30. septembra 1937 in potem doživela še 13 ponovitev, kar je bilo za tisti čas prav lepo število. Odzivi kritike niso bili enotni (kot se je to tudi sicer dogajalo pri njegovih režijah), a ljubljanska gledališka publika se je zelo ogrela za to predstavo, saj je bilo zanjo, kot pravi Moravec (prav tam 254), »vse novo, nenavadno domiselno, véliki teater, kakršnega si je bilo le mogoče želeti«.[11]

A tudi takrat je Stupica ostal zvest samemu sebi – ob koncu tretje ljubljanske sezone je spet pripravil kovčke in 1. avgusta 1938 je bil že angažiran kot stalni režiser Narodnega gledališča v Beogradu. Začetek je bil na moč napet: njegova uprizoritev *Molièra* Mihaila Bulgakova je bila takoj po premieri (20. 10. 1938) umaknjena z repertoarja na zahtevo Antona Korošca, ki je bil takrat minister v vladi Kraljevine Jugoslavije.[12] Poleg tega je predstava naletela na negativne odzive kritike, tako glede režije kot igre. Tudi Stupičeva scenografija, ki so jo kritiki označili za »konstruktivistično«, ni bila deležna pohval, saj naj bi bila povsem neprimerna za igralce beograjskega Narodnega gledališča, ki naj ne bi bili dovolj »gibčni«, da bi se lahko brez težav premikali po vseh teh »prehodih, stopnicah in nametanih površinah«, kot je npr. potožil kritik beograjske Pravde (nav. po Petrović, »Sedam beogradskih« 107).[13] A kritične opazke

11 Moravec še nekoliko podrobneje oriše, kaj je bilo to »novo« in »nenavadno domiselno«, kar je tako »pritegnilo in osvojilo občinstvo«, da bi lahko govorili o tej predstavi kot o uspešnici: »Scena z zastorom in hoté primitivnim vrtilnim odrom (na ročni pogon), razgiban odrski prostor in nič manj živahno prelivanje življenja v njem, srečni domisleki, imenitne igralske stvaritve (Stupica sam ni le režiral in insceniral, temveč tudi igral in pel), drzno duhoviti songi, ki so vezali prizor s prizorom, medtem ko se je menjalo prizorišče vpričo začudenih gledalcev« (prav tam 254–255).

12 V naslednji sezoni je podobno usodo doživela tudi njegova uprizoritev *Strašnih staršev* Jeana Cocteauja, ki je bila na zahtevo ministrstva za prosveto umaknjena z repertoarja takoj po premieri.

13 Po desetih letih, ko je Stupica režiral *Za narodov blagor* v beograjskem Narodnem gledališču, je ansambel tega gledališča očitno že veliko bolje sledil njegovim napotkom, saj je prav gibčnost igralcev, po mnenju takratnih

takratnih gledaliških ocenjevalcev o Stupičevi scenografiji je vendarle treba vzeti *cum grano salis*, kajti nekateri so s podobno ostrino pisali tudi o njegovi scenografiji za igro Alfreda Gehrija *Šesto nadstropje*, češ da je po nepotrebnem zožil oder in so se zato igralci preveč gnetli v dveh sobicah, čeprav je bil to del dosledno izpeljanega režijskega koncepta.[14] Stupica je sicer v dveh sezonah, kolikor je ostal v beograjskem Narodnem gledališču, režiral sedem predstav, za katere je, kot navadno, ustvaril tudi scenografijo. Med njimi je bila največja uspešnica igra Paula Schureka *Pesem s ceste*, ki je imela veliko število ponovitev (kar 75).[15] Bilanca njegovih prvih dveh beograjskih sezon, ne glede na občasne spodrsljaje, nikakor ni bila slaba, a se je kljub temu odločil za odhod iz Narodnega gledališča.

Kakšni razlogi so gnali Bojana Stupico, da je tako pogosto menjaval delovno okolje? Dušan Moravec meni, da jih je bilo bržkone več, a po njegovem sta bila v ospredju dva razloga: »umetnikova nemirna narava, ki ga je vodila vse življenje od gledališča do gledališča, tako kot na primer Gavello, Pregarca in Delaka, iskaje novih okolij, drugačnih delovnih pogojev, bolj naklonjenih sodelavcev, svobodnejših obzorij in možnosti za uveljavljanje inovativnih zamisli. Drugi razlog je bila prav gotovo njegova malokdaj zadovoljna in zadovoljena umetniška in življenjska sopotnica Sava Severjeva.« (»Igrivi improvizator« 256) Tako je npr. v dveh sezonah, ki sta jih skupaj preživela v beograjskem Narodnem gledališču, Severjeva zasedla samo tri vloge, za nameček pa so bile vse tri v predstavah, ki jih je režiral njen mož Stupica. To je gotovo ni moglo zadovoljiti, zato verjetno drži trditev Živojina Petrovića, ki je Stupico in Severjevo poznal še iz časa, ko sta delal v skopskem gledališču: »Globoko razočarana, nezadovoljna in užaljena je Sava Severjeva prepričala Bojana Stupico, da zapustita Beograd, in on je izpolnil to njeno željo« (»Sedam beogradskih« 101).

Sledil je krajši angažma v zagrebškem gledališču leta 1941, kjer ga je dohitel začetek vojne. Pred ustaško oblastjo se je umaknil v Ljubljano, a so ga fašistične okupacijske oblasti kmalu aretirale in ga internirale v koncentracijskem taborišču v Gonarsu. Tam je

---

ocenjevalcev, pomembno prispevala k uspehu predstave, zlasti v množičnih prizorih, pri katerih je »vse potekalo zelo živo in v zelo pospešenem tempu«, »skozi nepretrgano tekanje in vrvež«, »kakor na vrtiljaku« … Postavitev je bila zahtevna in igralci so se morali »na vso moč potruditi in pokazati vse odrsko znanje, da so lahko obvladali razne nastope v ospredju in v ozadju, na podijih, stopnicah, ograjah in podobno« (Orešković 353).

14 V beograjski Pravdi je Stupica pojasnil, da je izhajal iz predpostavke, ki je bila izhodiščna točka tudi dramatiku – da se namreč pri ljudeh, ki se »nahajajo izven glavnega toka življenja«, dogajajo enake stvari. »Zato sem,« pravi Stupica, »prikazal na odru nek, kateri koli, klišejski pogled na mesto, v njem pa neko, katero koli, hišo. Njeno sprednjo steno avtor in režiser odpirata pogledu občinstva, da lahko pokuka v šesto nadstropje in se spozna z njim. Zato sem opustil zaveso in jo zamenjal za sprednjo steno, ki se odpira in zapira.« Ta oris režijsko-scenografskega koncepta je dopolnil še z izjavo v Vremenu, v kateri je pojasnil, da je v odrsko dogajanje vključil tudi odprtino za orkester, iz katere pelje stopnišče v šesto nadstropje: »Publika v parterju tako dobi vtis, da se ne igra le pred njenimi očmi, temveč tudi pod njenimi nogami« (nav. po Petrović, prav tam 113–114).

15 Uprizoritev te igre mu je prinesla velik uspeh že pred tem, leta 1936, ko jo je režiral v Ljubljani (odigrali so jo šestindvajsetkrat).

hudo zbolel, a je vendarle preživel in se malo pred kapitulacijo Italije vrnil v Ljubljano. Po osvoboditvi je bil dve sezoni ravnatelj in režiser ljubljanske Drame, potem pa je leta 1947 prevzel umetniško vodstvo novoustanovljenega Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu, kjer je režiral otvoritveno predstavo leta 1948 – Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*.[16] V tem gledališču, v katerem je zbral vrhunske igralce iz cele Jugoslavije in se dokončno afirmiral kot eden vodilnih jugoslovanskih režiserjev in scenografov, je ostal do sredine petdesetih let, ko je za dve sezoni odšel v Hrvaško narodno gledališče v Zagreb,[17] potem pa se je vrnil v Beograd, kjer je bil do začetka šestdesetih let angažiran v Jugoslovanskem dramskem gledališču, Narodnem gledališču in v Ateljeju 212. Sredi šestdesetih let, ko ni imel stalnega angažmaja v jugoslovanskih gledališčih, je režiral v tujini: v treh gledališčih v Budimpešti, gledališču Vahtangova v Moskvi, Burgtheatru na Dunaju, največ pa v Stadttheatru v Baslu. Zadnji dve sezoni, od leta 1968 do smrti leta 1970, je bil upravnik Jugoslovanskega dramskega gledališča.

Drugi oder Jugoslovanskega dramskega gledališča so kmalu po njegovi smrti poimenovali z njegovim imenom: Teater Bojan Stupica. Istega leta (1970) je gledališče v Zagrebu dobilo ime Dramsko kazalište Gavella; oba najvplivnejša jugoslovanska gledališka režiserja prve polovice 20. stoletja so torej sočasno počastili v Zagrebu in v Beogradu.[18] Pa vendar: tako kot Gavello so tudi Stupico častili in slavili kot nobenega drugega režiserja v nekdanji Jugoslaviji, a so mu prav tako kljubovali in ga zelo ostro napadali, tako da je nekaj sezon sredi šestdesetih let protestno ignoriral gledališča v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani ter pretežno režiral v tujini (Hećimović 133). Milenko Misailović, Stupičev sodelavec in avtor obsežne študije o njegovem delu s študenti igre in režije (občasno je namreč predaval na akademijah v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu), je spomnil na neko njegovo izjavo, ki bi jo bila lahko izrekla tako Pregarc kot Delak, in še razni drugi slovenski in jugoslovanski gledališki nomadi, le krajevna imena bi bila od primera do primera nekoliko drugačna: »V Ljubljani mi pravijo, da sem odpadnik, ki ima stalno bivališče v občini Vračar v Beogradu in tranzitni vizum v Zagrebu; v Beogradu – v katerem sem pustil najlepša leta svojega življenja – pa mi pravijo, da sem priseljenec in naj grem nazaj v svoj rojstni kraj« (nav. po Misailović 37).

16 Simbolika je več kot očitna: *Kralj na Betajnovi* je bila prav tako otvoritvena predstava Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju v Beli krajini leta 1944.

17 »Prihod B. Stupice v Zagreb in HNK ni bil navaden prehod iz enega v drugo gledališče. To ni bila navadna preselitev iz mesta v mesto. To je bil – v pravem pomenu besede – družbeni dogodek,« se spominja njegov takratni zagrebški sodelavec Davor Šošić (»Bojanov teatarski dijalog« 196).

18 Obstaja tudi Nagrada Bojan Stupica za najboljšo gledališko režijo, ki jo podeljuje Savez dramskih umetnika Srbije.

Nekaj sklepnih ugotovitev o »slavni triperesni deteljici«

Dokumentarno gradivo o Radu Pregarcu, Ferdu Delaku in Bojanu Stupici ponuja obilo izhodišč za sklepno ugotovitev, da to slavno režisersko trojico, poleg njihovega prislovičnega gledališkega nomadstva, druži še veliko drugega. Za vse je značilno, da so bili odlično seznanjeni z najpomembnejšimi umetnostnimi gibanji in gledališkimi ustvarjalci svojega časa, pogosto tudi iz prve roke: Pregarc s Stanislavskim, Nemirovičem-Dančenkom, Maxom Reinhardtom, posredno tudi z drugimi (npr. italijanskimi futuristi, ruskimi konstruktivisti, nemškimi ekspresionisti in umetniki Bauhausa), o katerih je pisal v eseju »Reformatorji modernega gledališča« (1932); Delak je poznal delo Marinettija, Waldna, Piscatorja, Jessnerja, Engla, Pitoëffa, Mejerholda, Tairova in drugih; Stupica se je zanimal za režijske metode Stanislavskega, Eisensteina, Mejerholda, Tairova, Buriana, Piscatorja, Brechta in drugih vodilnih avantgardnih umetnikov svojega časa. Bili so vsestranski: poleg režije so se ukvarjali tudi z igro, pedagoškim delom, upravljanjem in umetniškim vodenjem gledališč, Stupica tudi s scenografijo in gledališko arhitekturo, Pregarc in Delak pa sta veliko pisala in prevajala, bila sta tudi urednika več gledaliških in kulturnih revij. Bili so v nenehnem gibanju, nikjer niso mogli ostati dlje časa, delno zaradi zunanjih okoliščin, delno tudi zaradi notranjega nemira in visoko zastavljenih umetniških kriterijev, ki so pogosto pripeljali do konflikta z vodstvi gledališč, v katerih so bili angažirani. Bili so predani svojemu delu in želeli so uresničiti svoje vizije. Vsi so delali v gledaliških institucijah, ki so jim sicer nudile bolj ali manj ustrezne pogoje za delo in zagotavljale materialno eksistenco, niso pa mogle v celoti zadovoljiti njihovih ambicij. Za vse tri je značilna tudi leva politična usmeritev: Pregarc je bil sindikalni aktivist že na začetku svoje poklicne poti, ki jo je tako tudi končal; Delak je začel kot avantgardni režiser Delavskega odra in končal kot socialistični realist; Stupica je bil med drugo svetovno vojno aretiran in interniran v fašistično taborišče in je bil tudi sicer izrazito levo usmerjen. Vsi trije so pomembno vplivali na produkcijo jugoslovanskih gledališč v prvi polovici 20. stoletja: najbolj Stupica, ki je bil angažiran v osrednjih gledaliških institucijah v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, a tudi Pregarc, zlasti v Splitu in Sarajevu, kjer je preživel največ let svojega aktivnega dela v gledališču. Delak je še največ časa prebil v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, nekaj sezon pa tudi v gledališčih v Skopju, Banjaluki, Osijeku in na Reki. Ne glede na to, ali so jih do tega pripeljale zunanje, od njih neodvisne družbene, ekonomske in politične okoliščine, lastne ambicije ali nerazumevanje domačega okolja, je neizpodbitno dejstvo, da so vsi trije, vsak na svoj način, neutrudno gradili medkulturne vezi na celotnem območju nekdanje Jugoslavije.

V nekem intervjuju iz davnega leta 1927 je režiser Valo Bratina takole razmišljal o povezovanju jugoslovanskih gledališč in ovirah pri tem sodelovanju, s katerimi so se takrat soočali gledališki umetniki:

> »Tragika jugoslovanskih umetnikov je, da so priklenjeni na ta ali drugi kraj. Vsi državni teatri so se zabarikadirali in silijo resnično svobodno ustvarjajoče ljudi, da postanejo uradniki. Z gostovanjem s slovenskimi deli pri Hrvatih in Srbih hočemo ta kitajski zid podreti. Hrvatje in Srbi naj pa gostujejo pri nas, da se na ta način spoznamo in tako širimo resnično jugoslovenstvo. Državne teatrske barikade samo ovirajo naš naravni razvoj.« (3)

Devetdeset let pozneje je beseda »jugoslovanstvo« sicer preobložena z raznimi pomenskimi odtenki, ki so jih naplavile mnoge politične spremembe, ki so se zgodile na teh prostorih v preteklem stoletju, a svarilo Vala Bratine, da meddržavne meje ne smejo biti »kitajski zid« in ovirati sodelovanja med jugoslovanskimi gledališkimi umetniki, je postalo še kako aktualno leta 2015, ko so – po zgledu Orbanove Madžarske in po ukazu slovenske vlade – slovensko-hrvaško mejo prepredli z rezilno žico. Če bi Pregarc, Delak in Stupica, za katere je bila mobilnost neločljivi del njihovega načina življenja in ustvarjanja, še danes hodili po naših krajih, bi bili bržkone zaprepadeni nad tem simbolom brezobzirnega izolacionizma in novodobnega čudaštva.

Literatura

Bartulović, Niko. »Jubilej g. R. Pregarca.« *Pravda* (Beograd) 11. 3. 1936.

Batušić, Slavko. »Tri slovenske uprizoritve v Zagrebu.« *Dokumenti SGM* 23–24 (1974): 14–19.

Belović, Miroslav. »Mag režije.« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 164–168.

Berger, Aleš (ur.). *Tank – reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.

Borko, Božidar. »Rade Pregarc.« *Jutro* (12. 3. 1936): 9.

Bratina, Valo. »Problem naše gledališke umetnosti«, (nepodpisani) intervju. *Slovenski narod* 163 (22. 7. 1927): 3.

Brenčič, Radovan. »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941).« *Dokumenti SGM* 10 (1967): 371–402.

_____. »Spomini na mariborsko gledališče.« *Dokumenti SGM* 13–14 (1969): 177–192.

Buljan, Bogdan. »Bojan Stupica i Split (1933, 1966).« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 72–94.

»Dr. Radovan Brenčič«, nepodpisani intervju z Radovanom Brenčičem iz leta 1965. *Dokumenti SGM* 29 (1977): 122–125.

Hećimović, Branko, Marija Barbieri in Henrik Neubauer. *Slovenski umjetnici na hrvatskim pozornicama/Slovenski umetniki na hrvaških odrih*. Zagreb: Slovenski dom, 2011.

»Iz pisem Ferda Delaka.« *Dokumenti SGM* 11 (1968): 99–105.

Jurišić, Šimun. »Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921–1928).« *Dokumenti SGM* 29 (1977): 10–45.

_____. »Rade Pregarc u Splitu (1921–1927).« *Pozorište* (Tuzla) 28.5–6 (1986): 461–466.
_____. *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941*. Logos: Split, 2008.
Kalan, Filip. *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
K. D. [Karel Dobida?]. »Jubilej slovenskega igralca. 25 letnica umetniškega delovanja R. Pregarca.« *Slovenec* (15. 3. 1936): 8.
L. A. »Mariborska drama v sezoni 1928–29. Razgovor z glavnim režiserjem g. R. Pregarcem.« *Jutro* (29. 7. 1928): 11.
Lešić, Josip. »Rade Pregarc – moderni reformator sarajevskega odra (1930–1936).« *Dokumenti SGM* 27–28 (1976): 8–30.
Mahnič, Mirko. »Rade Pregarc v Trstu in Ljubljani (1912–1921).« *Dokumenti SGM* 22 (1973): 93–124.
_____. »Rade Pregarc v Mariboru 1927 do 1929.« *Dokumenti SGM* 23–24 (1974): 45–76.
Misailović, Milenko. *Velikan teatra Bojan Stupica*. Beograd, Novi Sad: Narodno pozorište u Beogradu, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Pozorišni muzej Vojvodine, KIZ Altera, 2008.
Moravec, Dušan. »Pregarčeve zadnje vezi z Ljubljano.« *Pričevanja o včerajšnjem gledališču*. Maribor: Obzorja, 1967. 201–203.
_____. »Delo Bojana Stupice v slovenskih gledališčih.« *Dokumenti SGM* 17 (1971): 4–39.
_____. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: MGL, 1971.
_____. »Igrivi improvizator in žlahtni komedijant.« *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996. 235–268.
Orešković, Ksenija. »Drame Ivana Cankarja na odru beograjskega Narodnega gledališča.« *Dokumenti SGM* 10 (1967): 343–362.
Pavšič, Vladimir. »Ivan Cankar: Za narodov blagor.« *Ljubljanski zvon* 66.11–12 (1936): 597–599.
Petrović, Živojin. »Skopski dani Bojana Stupice.« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 50–71.
_____. »Sedam beogradskih režija Bojana Stupice (1938–1940).« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 95–138.
Pregarc, Rade. »Naša drama, igralci in kritika« [v treh nadaljevanjih]. *Slovenec* (13., 16. in 17. 3. 1920): 1–2.
_____. »Otvoritev dramatične šole v Mariboru.« *Večernik* (31. 1. 1928): 1.
_____. »Reformatori modernog pozorišta.« *Jugoslovenska pošta* (7. 5. 1932): 11.
Rade Pregarc, spominska brošura. Lovran: Slovensko kulturno-prosvetno društvo Snežnik, 2006.
Šošić, Davor. »Bojanov teatarski dijalog sa Zagrebom.« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 191–210.
Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča.« *Tank! Slovenska gledališka avantgarda*, katalog razstave. Ljubljana: Moderna galerija, 1998. 66–86.
_____. *Avantgardistična dejavnost Ferda Delaka in njen evropski kontekst*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1999.
V. S. »Sarajevo slavi umetnika-Slovenca. Ob 25-letnici umetniškega delovanja gledališkega igralca, prvaka sarajevske drame, režiserja in dramskega pisca g. Rade Pregarca.« *Večernik* (17. 3. 1936): 2.



Rade Pregarc v času, ko je bil angažiran v splitskem gledališču (na hrbtni strani fotografije je posvetilo prijatelju Dobidi in datum junij 1923). Vir: Arhiv SLOGI.



Ferdo Delak v prvi ljubljanski dobi, okrog leta 1925.
Foto: Atelje Josip Pogačnik. Vir: Arhiv SLOGI.



Bojan Stupica kot Macheath v Brechtovi in Weillovi *Operi za tri groše* (takrat uprizorjena kot *Beraška opera*), Narodno gledališče v Ljubljani, premiera 30. 9. 1937, režiser Bojan Stupica. Vir: Arhiv SLOGI.

Češko-slovenski gledališki stiki v prvi polovici 20. stoletja

Hasan Zahirović

Ko gre za sodelovanje in odnose med Čehi in Slovenci, ne le v prvi polovici 20. stoletja, temveč tudi nasploh, obstaja dokaj bogat opus arhivskega gradiva in literature. Med prvimi deli s tega področja je bila podrobna korespondenca med češkimi in slovenskimi prosvetitelji iz 19. stoletja, ki jo v celoti hrani arhiv Narodnega muzeja v Pragi (Kunšić, Levec 72–214; Jordán 243–292).[1] Največjo zbirko še vedno neocenjenega in neobdelanega gradiva, zlasti ko gre za prejšnje stoletje, je zbral slovenski literarni zgodovinar in bibliotekar Oton Berkopec (1906–1998),[2] ki je študiral in delal na Češkoslovaškem, kjer je bil tudi največji kulturni razširjevalec slovenske kulture.

Ivan Dorovský v študiji o Berkopcu (*Oton Berkopec a česko-slovinské kulturní styky*) poudari nekatere ključne dejavnike, ki so vplivali na krepitev vezi in vzajemnih kulturno-književnih interesov med Čehi in Slovenci (7–15):

- velika prizadevanja čeških in slovenskih slavistov;
- narodni preporod v prvi polovici 19. stoletja;
- v obdobju realizma pride do ustanovitve fakultetnih jezikoslovnih kateder, češki, slovenski in drugi slovanski strokovnjaki pa se lotijo obravnavanja številnih vprašanj s področja slavistike;
- v obdobju 1890–1918 pride do intenzivnega zanimanja Čehov za slovensko ter Slovencev za češko kulturo in književnost;
- obdobje med svetovnima vojnama kot posebna etapa kulturnih odnosov med Slovenijo in Češko; ustanovitev številnih združenj, usmerjenih v razvoj kulturnih odnosov;

1 To korespondenco je nekaj let pozneje poskušal pisno predstaviti Fran Ilešič, in sicer v članku »Česko-slovinska vzájemnost v dřívějších dobách«, *Slovanský přehled II* (1900): 170–174; IV (1902): 453–464.

2 Češka republika ni pozabila na tega slovenskega velikana; njegovi kolegi iz Slavistične knjižnice v Pragi ter s praškega in brnskega oddelka za slavistiko so ob stoti obletnici njegovega rojstva izdali zanimiv zbornik z naslovom *Oton Berkopec a česko-slovinské kulturní styky* (2006), ki Berkopca prikazuje predvsem kot velikega razširjevalca omenjenih kultur, v nekaterih delih pa predstavlja njegovo veliko prizadevanje na področju češko-slovaško-slovenskih odnosov. Oton Berkopec je izdal eno samo monografijo; svojo knjižnico in pisno dokumentacijo, skupaj z obsežno korespondenco in zbirko umetniških predmetov, je leta 1977 prepeljal v Slovenijo. To zapuščino je njegov brat, Anton Berkopec, predal arhivu Narodne in univerzitetne knjižnice in Slovanski knjižnici v Ljubljani (Pánek 24).

- čeprav so odnosi med tema deželama v obdobju 1945–1980 politično problematični, to obdobje vendarle prinese največ prevodov slovenskih del; nastalo je 449 novih prevodov iz slovenščine v češčino;
- rast povojne prevajalske generacije.

Čeprav te etape češko-slovenskih odnosov niso bile deležne podrobne analize, vendarle kažejo na razvoj dolgoletnega sodelovanja. Gledališko sodelovanje med Čehi in Slovenci je veljalo za samoumevno. Na začetku 20. stoletja je začelo veliko slovenskih študentov študirati na Češkem. Češki šolski sistem je bil bolje organiziran, zato so številni študenti prihajali študirat na Češko, zlasti v času, ko je bila Kraljevina SHS del male antante. Dela slovenskih gledališč v obdobju med svetovnima vojnama si ni mogoče niti predstavljati brez sodelovanja številnih zaposlenih čeških ter slovaških igralcev, režiserjev, dramatikov in sodelavcev s področja drugih gledaliških strok.[3] Na drugi strani sta bila številnim umetnikom in študentom, zlasti študentom uporabnih umetnosti,[4] omogočena delo in uveljavljanje na Češkem. Pozneje, po vrnitvi v Slovenijo, so iz teh skupin izšli tudi dobri prevajalci; ko gre za dramatiko, so slovenski prevodi izstopali po kakovosti, slovenski prevajalci pa so pogosto prednjačili tudi pri odkrivanju avtorjev in njihovih besedil.[5]

Ko gre za prispevek k sodelovanju teh dveh dežel, si veliko pozornost zasluži tudi brnski Oddelek za slavistiko na Filozofski fakulteti Masarykove univerze, zlasti Oddelek za slovenski jezik in književnost (Slovinský jazyk a literatura, Ústav slavistiky,

3 Urbančič, *Česko-slovinské kulturní styky* 35. O številnih med njimi (R. Inemann, Z. Teršová, A. Dobrovolný, R. Deyl, O. Boleška, R. Nosková-Nasková, F. Bohuslav, N. Wintrová, K. Rücková, J. Kreisová, O. Spurná, V. Šimáček itn.) piše Dušan Moravec v svoji razpravi *Vezi med slovensko in češko dramo* (1963).

4 Dorovský, »Ante Trstenjak«, 3–4. Med najpomembnejše osebnosti iz češko-slovenske zgodovine likovne umetnosti 20. stoletja so se vpisali Božidar Jakac (1899–1989), Stane Cuderman (1895–1946), Miha Maleš (1903–1987), Olaf Globočnik (1904–1991), Ante Trstenjak (1894–1970), Stane Kregar (1905–1973), France Kralj (1895–1960), Ivan Kos (1895–1981), Jaro Hilbert (1897–1995), Karel Jirák (1897–1982), Josip Marija Gorup (1898–1926), Mirko Šubic (1900–1976), Dušan Petrič (1916–1964), France Košar (1884–1952), Vida Zmrzlikarová (1918–?), Tine Kos (1894–1979), Karla Bulovec Mrak (1895–1957), Vladimir Stoviček (1896–1989), Karel Putrih (1910–1959), Gabrijel Kolbič (1913–1995) in Tone Kralj (1900–1975).

5 Prva drama Karla Čapka (1890–1938), ki se je pojavila na območju nekdanje Jugoslavije, je bila *R.U.R.* v prevodu Osipa Šesta (Zvezna tiskarna, Ljubljana, 1921). Slovenci niso imeli težav z nekaterimi znanstvenofantastičnimi izrazi, kot je »robot«, tako da so kmalu po izidu tega prevoda začeli vznikati tudi drugod (v Srbiji leta 1922). Ker so jih uporabljali tudi v Bosni in Hercegovini, se je namesto »robota« rodil še izraz »rabotnik« (prevod Bogoljuba Krejčika in Velimirja Živojinovića Massuke). Tovrstnih težav s čapkovskimi izrazi pa v svojih hrvaških prevodih ni imela Nina Vavra, sicer igralka češkega rodu (*R.U.R.*, 1924). O kakovosti Šestovega prevoda priča tudi to, da so ga še leta 2004 uporabili v Šentjakobskem gledališču (premiera 29. 11. 2004), čeprav jim je bil na voljo tudi novejši prevod Jana Baukarta iz leta 1966 (uprizorjen v SNG Maribor, premiera 8. 11. 1966).

Toda že pri drugi Čapkovi drami, *Věc Makropulos*, niti Slovenci niso bili kos prevodu Čapkovega izraza »věc«, zato so ga v slovenščino prevedli dobesedno, kot »stvar«. Prevajalec, Fran Bradač, pozneje očitno ni bil docela prepričan, kaj storiti, zato je v prevodu pustil dva naslova: *Tajna dolgega življenja* (*Stvar Makropulos*) (1928). Drugi je veliko bližje Primeru Makropulos (*Repertoar slovenskih gledališč* 116; Zahirović, *Recepce Čapkova díla* 33–34).

Filozofická fakulta, Masarykova univerzita v Brně) oziroma vrsta profesorjev, ki so tam poučevali in ki so na tem področju še vedno dejavni. Med njimi velja omeniti profesorja Ivana Dorovskega (1935)[6] in Viktorja Kudělko (1929).[7]

Med zanimive študije, ki jih nismo omenili, vendar se podrobneje ukvarjajo s češko-slovenskim sodelovanjem in so dostopne v slovenskem jeziku, sodijo predvsem besedila slovenskih Čehov. Poudariti velja pomembno delo slovenske zgodovinarke Marjete Keršič Svetel z naslovom »Češko-slovenski stiki med svetovnima vojnama«. Poleg preglednih poglavij o političnem in ekonomskem sodelovanju študija vsebuje tudi posebno poglavje o neizbežnem kulturnem sodelovanju ter vznikanju in brstenju študentskih organizacij, češkoslovaških in slovenskih zvez, ki so v marsičem prispevale k tem odnosom.

Ko gre za literaturo, ki je promovirala vprašanja s področja medvojnega kulturnega in zlasti gledališkega sodelovanja med tema deželama, na češki strani največje zasluge pripadajo Franku Wollmanu (1888–1969). Njegova znamenita monografija *Slovenska dramatika* je nastala že davnega leta 1925, in sicer v Bratislavi, kjer je Wollman delal kot profesor na Univerzi Komenskega. Prevedena je bila tudi v slovenski jezik, vendar šele leta 2004, izdal pa jo je Slovenski gledališki muzej v Ljubljani.

Ko gre za slovensko stran, je doslej nepreseženo delo *Vezi med slovensko in češko dramo* (Ljubljana, Slovenska matica, 1963) izpod peresa slovenskega literarnega zgodovinarja, pisatelja, dramaturga, teatrologa in prevajalca Dušana Moravca (1920–2015), ki se ukvarja z zgodovinsko analizo gledališča obeh kultur in z rekonstrukcijo posameznih predstav. Z gledališkimi odnosi med tema deželama ter z refleksijo čeških dram v Sloveniji in slovenskih na Češkem se ni nihče ukvarjal tako podrobno kot prav Moravec. V nasprotju z drugimi češkimi in slovenskimi teatrologi, ki niso delovali v obeh govornih območjih, mu je poznavanje češkega jezika, iz katerega je tudi veliko prevajal, v marsičem olajšalo raziskovanje.

V času Masarykove prve republike (1918–1938) je k odnosom med Čehi in Slovenci v marsičem prispeval tudi znameniti arhitekt Jože Plečnik (1872–1957). Ne le,

6 Ivan Dorovský, po rodu Makedonec, je vso svojo delovno dobo tvorno deloval na Češkem. Prevajal je tudi iz slovenskega jezika, vendar je bil plodnejši na področju pisanja strokovnih študij, ki se nanašajo na slovensko kulturo. Bil je tudi mentor pri nastajanju diplomskih del, ki so obogatila raziskovalno delovanje na področju slovensko-češke književnosti, kulture in slovensko-čeških odnosov nasploh.

7 Viktor Kudělka, dolgoletni pedagog, slavist, bohemist, prevajalec iz slovenskega, srbskega in hrvaškega jezika, teatrolog in raziskovalec na področju jugoslovanske kulture s poudarkom na slovenski. Napisal je številne študije o slovenski književnosti in kulturi; najbrž ne obstaja študentsko delo s tega področja, ki ne bi vsebovalo nekaj navedkov iz del profesorja Kudělke. V času svojega bivanja in delovanja v Sloveniji (1964–65) se je temeljito spoznal z zgodovino slovenske književnosti in kulture ter se osebno srečal s številnimi pisci, ki jih je pozneje na Češkem bodisi prevajal bodisi o njih pisal. Poleg tega je prvi avtor češkoslovaškega slovarja slovenskih avtorjev.

Iz njegove bibliografije velja izpostaviti dela *Slovinská literatura*. 1, 2 (Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1974, 1977), »Cankarova dramatika a její evropský kontext« (v: *Studie z literárněvědné slavistiky*, ur. I. Dorovský, Brno: Masarykova univerzita. 1999), »K typologickým zvláštnostem tzv. moderny v literatuře jugoslávských národů« (v: *Studie z literárněvědné slavistiky*, ur. I. Dorovský, Brno: Masarykova univerzita, 1999).

da je »kljub svoji fizični odsotnosti med letoma 1920 in 1924 v Pragi ter Lanih ustvaril projekta, ki sta v temelju spremenila ti središčni reprezentativni mesti državne oblasti« (Burgerová 339), pač pa je s svojim prestižnim položajem dvornega arhitekta predsednika T. G. Masaryka sprožil številna druga sodelovanja ter pri Čehih vzbudil veliko občudovanje Slovenije in slovenske kulture, ki se je ohranilo vse do danes. V tistih letih je imel predsednik T. G. Masaryk velik vpliv na slovenske študente in inteligenco. Slovenski študenti so celo ustanovili svojo stranko in se poimenovali za masarikovce. Slovenci so T. G. Masaryku izkazali veliko čast tudi s tem, da so mu podelili častni doktorat Univerze v Ljubljani.[8]

Slovenski repertoar in kulturni ambasadorji na Češkoslovaškem med svetovnima vojnama

V obdobju med svetovnima vojnama se je na repertoarju čeških gledališč znašla vrsta južnoslovanskih dramskih avtorjev. Med Slovenci je prednjačil Ivan Cankar. Trend pojavljanja južnoslovanskih avtorjev se je v tem obdobju še posebno nanašal na zdajšnje Narodno gledališče v Brnu; po »številu prevedenih in uprizorjenih dram« je bilo to »najplodnejše obdobje v celotni zgodovini češkoslovaško-jugoslovanskih odnosov« (Dorovský, *Dramatické umění* 129). Po zaslugi številnih ljubiteljev južnoslovanske kulture in umetnikov s teh območij, ki so delovali na Češkem, pa tudi medvojnega brnskega »slovanskega repertoarja«, ki je sicer moral biti za vsako ceno drugačen od repertoarja Narodnega gledališča v Pragi (Bundálek 293), so takrat uprizorili številna dela južnoslovanskih avtorjev. Poleg Cankarja so od jugoslovanskih avtorjev »največ izvajali Begovića, Vojnovića, Nušića in Krleža, po zaslugi poznavalcev jugoslovanske glasbe pa niso pozabili niti na opero in balet« (Zahirović, *Jugoslávští dramatikové* 121); za zadnje je zaslužen zlasti češki skladatelj Antonín Balatka (1895–1958), ki je deset let delal v Ljubljani (1914–1919), kjer je razširjal češko glasbo, izvedel cikel Smetanovih oper ter režiral Janačkovo *Jenufo* in *Evo* Josefa Bohuslava Foersterja. Tu je še Branko Gavella (1885–1962), hrvaški režiser, ki je bil zaposlen v Brnu, vendar je v obdobju 1931–1940 dejavno deloval tudi na drugih češkoslovaških odrih, po drugi svetovni vojni pa se je redno vračal ter režiral dramska dela na ostravskih in bratislavskih odrih. Njegova zasluga je tudi postavitev Cankarjeve drame *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (napisana 1907) v Brnu v sezoni 1933/34.[9] Velika zasluga gre tudi koreografinji Maši

8 Slovenci so o njem največ izvedeli iz knjige Karla Čapka *Pogovori s T. G. Masarykom*/*Hovory s T. G. Masarykem* (prev. Janko Orožen), Ljubljana, Tiskarna Merkur, 1937.

9 Delo so uprizorili pod naslovom *Pohoršení v údolí*. Pridevnika »šentflorjanski« niso nikoli uporabili. V brnskem gledališkem tisku iz tistega časa (*Divadelní listy*) se na nobenem mestu ni pojavil celoten naslov. Samo Dorovský v svoji študiji o jugoslovanskih avtorjih na Češkem (1995) vpelje v celoti prevedena naslova: *Pohoršení v údolí sv. Floriána* in

Cvejić (1901–1977), ki je v obdobju 1920–1929 delala po glavnih jugoslovanskih odrih, predvsem v Ljubljani.[10]

Na praški sceni in na češkoslovaških zaslonih je prednjačil hrvaški igralec s slovensko igralsko zgodovino, Zvonimir Rogoz (1887–1988),[11] ki je bil ključen za češko-slovenske stike. Vloga Hamleta v uprizoritvi, ki jo je režiral Osip Šest (Narodno gledališče v Ljubljani, 1922), ga je spremljala ves čas desetletnega angažmaja v Sloveniji (1919–1929), odprla pa mu je tudi vrata Národnega divadla v Pragi, kjer so mu ponudili redno delovno razmerje (1929). Praško Narodno gledališče je z Narodnim gledališčem v Ljubljani sklenilo dogovor o izmenjavi gostovanj *Hamletov*, in tako so Čehi sredi dvajsetih let gostovali v Ljubljani s svojim znamenitim *Hamletom* v režiji Karla Huga Hilarja in z Eduardom Kohoutom v glavni vlogi.[12] Po tem obisku je Rogoz 6. oktobra 1927 gostoval na odru osrednjega češkega gledališča, in to v slovenskem jeziku, kar je bil zgodovinski trenutek, ko je bilo mogoče v češki uprizoritvi in na praškem narodnem odru slišati slovenski jezik.[13] V svoji dvajsetletni karieri v Pragi si je pridobil velik ugled tako pri kolegih

---

Pohoršení v dolině svatofloriánské. Isto gledališče je v naslednji sezoni za 27. 11. 1935 pripravilo premierno uprizoritev Cankarjeve drame *Hlapci* (1910, *Pacholci*, prev. Rajmund Habřina) v režiji Josefa Skřivana, vendar do uprizoritve ni prišlo, zato so na dan jugoslovanskega praznika namesto predvidenega Cankarja izvedli baletno predstavo, sestavljeno iz dveh baletnih libretov Krešimirja Baranovića, *Lectovo srce* in *Imbrek z nosom*. Čeprav so *Divadelní listy* pisali tudi o napovedani premieri, nikjer ni zabeleženo, zakaj do uprizoritve ni prišlo (Zahirović, *Jugoslávští dramatikové* 56).

10 Leta 1930 je njen mož, operni pevec Nikola Cvejić, dobil ponudbo za angažma v Brnu. Sprejel jo je pod pogojem, da angažirajo tudi njegovo soprogo, kar so tudi storili. Maša Cvejić je imela v obdobju 1928–1977 tudi jugoslovansko državljanstvo.

11 V Sloveniji ga je leta 1919 zaposlil pesnik in tedanji direktor Narodnega gledališča v Ljubljani, Pavel Golia, za njegovo izvrstno slovensko gledališko izreko pa gre velika zahvala tedanjemu dramaturgu Otonu Župančiču, ki se je z Rogozovo izgovarjavo ukvarjal pri vseh njegovih vlogah. Čez čas je Rogoz postal eden od najbolj zaposlenih igralcev Narodnega gledališča v Ljubljani.

12 Pozneje je Rogoz v tej vlogi nastopal v Pragi, v alternaciji s Kohoutom. Edino ohranjeno igralsko besedilo tega *Hamleta* v arhivu praškega Narodnega gledališča je pripadalo prav Zvonimirju Rogozu.

13 V svoji knjigi spominov *Mojih prvih 100 godina* Rogoz podrobno opisuje tremo, ki jo je tistega večera občutil na odru in ki ga je imela v primežu vse do prvega Hamletovega monologa: »tedaj pa sem se v mislih prestavil na ljubljanski oder in vse počel enako kot tudi v Ljubljani« (143). Po tem večeru je k njemu pristopil tedanji umetniški vodja, Karel Hugo Hilar, in mu rekel, da je bil to »Hamlet njegovih sanj« (prav tam), in da mu bo, če se bo v letu dni naučil češkega jezika, ponudil angažma, kar se je tudi zgodilo. Čeprav je v Pragi dosegel veliko gledališko in tudi filmsko slavo, si je zelo želel znova gostovati na ljubljanskem odru, vendar je moral na to čakati več kot deset let. Do gostovanja v Ljubljani, ki ga opisuje kot »zmagoslavno« za svojo kariero, je prišlo na začetku leta 1940, ko je sprejel povabilo, naj pride in odigra Hamleta. To vrnitev je Rogozu otežil novi prevod besedila. »Ko sem bil pred petnajstimi leti angažiran v Narodnem gledališču v Ljubljani, sem igral Hamleta v Cankarjevem prevodu. Zdaj je bilo treba igrati novo, Župančičevo besedilo, v glavi pa sem še vedno imel Cankarja.« (prav tam 170) Čeprav so Shakespearovo dramo igrali pod Cankarjevim imenom, je bil prevod v resnici delo Dragotina Šauperla, Cankar pa ga je samo dodelal. Dogovorjeni so bili za tri nastope, dva v *Hamletu* in enega v komediji J. N. Nestroya *Lumpacij Vagabundus* (vloga Nitke), vendar je Rogoz zaradi velikega zanimanja občinstva v Ljubljani ostal mesec dni in 22-krat nastopil na odru Narodnega gledališča v Ljubljani. »Do smrti ne bom pozabil silnih aplavzov na odprti sceni, tako med dejanji kot ob koncu predstave, sploh pa tega, kako je vse gledališče skupaj z mano pelo refren kupleta v Nestroyu, da se je kar razlegalo. To gostovanje bo ostalo eden od najlepših trenutkov v moji celotni igralski karieri« (prav tam 170).

kot pri občinstvu, še posebno pa med filmarji.[14] Slovencem je ves čas ostajal zvest; po Češkem je vodil skoraj vse slovenske pisce in umetnike s svojega področja. Na fotografijah iz penkluba ga je pogosto videti v družbi slovenskih in drugih južnoslovanskih pisateljev. Prirejal je večere ob obletnicah različnih avtorjev, na njih je tudi govoril in recitiral. Prvi film v produkciji Češkoslovaške in Kraljevine Jugoslavije, ki so ga snemali na Jadranu, *A življenje teče dalje* (1935, *A život teče dalje*/*A život jde dál*, režija Carl Junghans, F. W. Kraemer, Václav Kubásek), je bil posnet prav po zaslugi Rogozove vztrajnosti. V njem je nastopil s slovensko kolegico Ito Rino (1907–1979, psevdonim Tamara Đorđević), ki je prav tako velik del svojega igralskega življenja preživela v češkem in nemškem govornem območju. Sodeloval je v ciklu predavanj o sodobni slovanski kulturi, ki ga je v tridesetih letih minulega stoletja priredil Slovanski inštitut v Pragi, in do zadnjih podrobnosti poročal o položaju slovenskega gledališča.[15]

Velika razširjevalka slovenskega jezika je bila igralka in prevajalka Růžena Nosková-Nasková (1884–1960). Čehi jo poznajo predvsem kot izvrstno igralko in narodno umetnico. V obdobju 1904–1907 je delala v Deželnem gledališču v Ljubljani. Pozneje je sprejela angažma v Narodnem gledališču v Pragi in se vrnila v domovino. Bila je priznana kot prevajalka iz slovenskega v češki jezik; njen jezik, prepoznaven v delih Ivana Cankarja, je veljal za čudovitega in melodičnega. Pri tem ni poskrbela samo za kakovostne materialne prevode, temveč tudi za igralska gradiva umetniške vrednosti. Med njene pomembnejše prevode Cankarjevih del se uvrščajo izbor pripovedk z naslovom *Výbor povídek* (Praha: J. Otto 1909), ki so izšle v znani knjižni zbirki Zlatá Praha, v kateri so izhajala dela znanih svetovnih klasikov, kot so Balzac, Čehov, Flaubert in Maupassant, ter dela, kot sta *Dům Marie Pomocné* (1904, *Hiša Marije Pomočnice*, Praha: J. Otto 1911) in *Král na Betajnové* (1902, Kralj na Betajnovi, premiera v Městskem divadlu v Plznu 11. 10. 1916).[16]

Kako je potekalo gledališko sodelovanje med Slovenci in Čehi, najbolje zrcali prikaz službenega potovanja slovenskih umetnikov na Češko in Slovaško jeseni 1945, kot ga v gledališkem listu ljubljanske opere opisuje slovenski pisatelj, dramaturg in libretist Smiljan Samec (1912–1995). Na Češkoslovaškem se je zadrževal septembra in oktobra, v okviru turneje Pevskega zbora Srečko Kosovel. V tistem času je Samec delal kot

14 Zvonimir Rogoz je Prago zapustil neke noči leta 1950. Ni namreč hotel podpisati dekreta proti »krvavemu psu Titu«, in kot v svojih spominih zapiše tudi sam, je po nenadni smrti soproge Jaroslave istega leta Praga zanj postala »prazno in žalostno mesto« (Rogoz, *Mojih prvih* 191).

15 Rogozovo besedilo »Nynější divadlo jihoslovanské« vsebuje poglavje z naslovom »Z historie slovinského divadla«, ki je tako rekoč jedro celotnega dela (74–81).

16 Ko se je gledališče Aréna na Smíchovu v Pragi odločilo, da bo leta 1909 postavilo na oder Cankarjevo besedilo *Kralj na Betajnovi*, sta mu bila na voljo dva prevoda; prvi je bil prav delo Růžene Naskove, drugi pa je bil izpod peresa Františka Lierja. Na koncu so se odločili za Lierjev prevod, čeprav lahko (na osnovi razlike v kakovosti teh prevodov) upravičeno trdimo, »da je bil prevod Růžene Naskove veliko bolj profesionalen« (Zlámalíková 17). Toda njen prevod ni ostal v predalu – leta 1916 ga je premierno uprizorilo Mestno gledališče v Plznu.

dramaturg v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, na pot se je podal z zborom, pa tudi s kolegom dirigentom Radom Simonitijem[17] in z administrativnim direktorjem Janezom Jermanom.[18] Poleg obveznega dela programa svojega gostovanja so pripravili tudi podroben načrt profesionalnih srečanj. Želeli so videti, katere domače opere izvajajo, katere pevce imajo, si ogledati predstave in analizirati dramaturški načrt ter se nasploh seznaniti s tem, kako funkcionira povojno gledališko življenje.

> »Slovenci smo poznali češko gledališče že pred vojno. Tisti čas je zavzemalo nedvomno eno prvih mest v Evropi. Ker pa je nemški okupator popolnoma zavrl kulturno življenje v takozvanem protektoratu, je tudi gledališče v tej dobi lahko samo životarilo. Najpomembnejši in najnaprednejši umetniki so bili odstranjeni s čeških odrov. Ustanovitelja ‹Osvobojenega gledališča› Voskovec in Werich sta se umaknila v Ameriko, znanega avantgardističnega režiserja Emila F. Buriana pa so zaprli v koncentracijsko taborišče.« (Samec 62–63)

Češkega avantgardnega režiserja Emila Františka Buriana je srečal dan pozneje. Bila sta v družbi prijatelja Janeza Jermana in pesnika Otona Berkopca. Burian je praznoval svojo uspešno zadnjo premiero *Romea in Julije*. Dogovarjali so se za morebitno sodelovanje z Ljubljano, Buriana pa so zanimale možnosti za gostovanje Bojana Stupice v njegovem gledališču in za morebitno postavitev kakega slovenskega dramskega dela na Češkem. Istega večera jih je povabil na premiero slovenske drame. Uprizorili so Cankarjevo dramo *Za narodov blagor*, ki jo je za Burianovo gledališče D 46 pripravil njegov mlajši češki kolega Karel Novák.

Srečanju z novim upraviteljem Narodnega gledališča v Pragi, igralcem Václavom Vydro, ki je, kot omenja tudi avtor članka, že gostoval v Sloveniji, je sledilo še srečanje z dramaturgom, režiserji in drugimi vodilnimi sodelavci tega gledališča. Turneja se je nadaljevala v Brnu in Bratislavi. V moravski prestolnici jih je sprejel Antonín Balatka, s katerim so se poznali že iz Ljubljane; ogledali so si premierno uprizoritev Smetanove opere *Tajemství* (*Skrivnosti*), ki jo je režiral in dirigiral Balatka. V tem času je v Národnem divadlu v Brně delal tudi Hrvat Stjepan Ivelja, tenorist s slovensko kariero, vendar v tej operi ni pel.[19] Končali so v Bratislavi, kjer so si ogledali Puccinijevo *Madamo Butterfly*,

---

17 Rado Simoniti (1914–1981) je vodil zbor ljubljanske Opere (1939–1943), prav leta 1945 pa je prevzel funkcijo dirigenta v Operi Slovenskega narodnega gledališča.

18 Janez/Ivan Jerman (1900–1990), gledališki organizator, igralec, režiser, publicist in pedagog. Zanimivo je, da je tudi on študiral v Pragi, le da samo v študijskem letu 1921/22. Delal je v ljubljanski Drami in v mariborskem gledališču. V Ljubljani je »opravljal pred vojno delo ekonoma, administrativnega ravnatelja in tehničnega šefa v letih 1945–1947 in tajnika Drame SNG do upokojitve« (*Slovenski gledališki leksikon* 250–251).

19 Stjepan Ivelja, na Češkem znan kot Štěpán (1903–?), pevec. Petje je študiral v Zagrebu, Mariboru, Ljubljani in Gradcu. Nastopati je začel v sezoni 1929/30 v Mariboru. V letih 1930–1932 je pel v Ljubljani (*Slovenski gledališki leksikon* 234). Od leta 1933 je bil angažiran v Zagrebu. Na brnskem opernem odru je režiral v letih 1937–1940, do leta 1946 pa je nastopil v še nekaterih uprizoritvah. V sezoni 1937/38 je gostoval tudi v Narodnem gledališču v Pragi,

v kateri je v vlogi Pinkertona nastopal Hrvat Gustav Remec (1900–1972), v vlogi Konzula pa Slovenec Franjo Hvastja[20] (1911–2005), ki je bil v obdobju 1940–1976 solist Slovenskega národnega divadla (Slovaškega narodnega gledališča) v Bratislavi. Srečali so se tudi z direktorjem tamkajšnje opere, Hrvatom Krešimirjem Baranovićem. Smiljan Samec svoj opis obiska sklene s krajšo analizo položaja gledališča na Češkoslovaškem:

> »Če naj nekako zberem svoje vtise, ki sem jih o češkem gledališču dobil, je treba ugotoviti, da češko gledališče v prvih začetkih sicer veliko dela, da pa hodi v glavnem po starih tirih. Kolikor se tiče tipanja in neorientiranosti v izbiri repertoarja, se bodo odgovorni gledališki faktorji gotovo kmalu znašli, saj smo iz razgovorov z njimi lahko spoznali obilo dobre volje, da bi uravnali repertoar po sodobnih narodovih potrebah. Iz tega okvira izstopa vsekakor E. F. Burian, umetnik, od katerega smemo pričakovati, da bo s svojim hotenjem in iskanjem utrl evropskemu gledališču novih poti.« (Samec 67)

Na osnovi Samčeve analize bi bilo mogoče spisati zgodovino osrednjih češkoslovaških gledaliških odrov. Zanimivo je, da je v vsaki češkoslovaški gledališki ustanovi naletel na člana umetniškega ansambla z območja nekdanje Jugoslavije, med katerimi je bilo največ Slovencev.

Slovenska dramatika na čeških odrih

Nekdanja brnska študentka slovenskega jezika in književnosti, Jarmila Kučerová, trdi, da je slovenska drama le stežka prodirala v evropska gledališča, medtem ko je na čeških odrih »naletela na večjo naklonjenost kot na odrih drugih evropskih držav« (8). Prva slovenska drama, ki je bila prevedena v češčino, in sicer že davnega leta 1882, je bil *Tugomer* (1876, *Tugomer*) Josipa Jurčiča, prva slovenska drama, ki je bila uprizorjena na kakem češkem odru, natančneje v praškem Narodnem gledališču, pa je bilo delo *Za hčer* (1898, *Pro dceru*) Antona Funtka (1862–1932), in sicer že leta 1898. Zaradi razmeroma maloštevilnih ocen slovenska dramatika vrsto let ni dobila priložnosti, da bi se znova pojavila na vodilnem češkem odru. V sezoni 1903/04 so v manjšem praškem gledališču Urania uprizorili dramo *Ljubezen* (1901, *Láska*) Zofke Kveder (1878–1926), leta 1904 pa *Red sv. Jurja* (1900, *Řád sv. Jiřího*) Antona Aškerca (1856–1916). Tik pred začetkom prve svetovne vojne se je na repertoarje čeških gledališč uvrstil še Fran Saleški Finžgar (1871–1962) s svojima deloma *Divji lovec* (1902, *Divý lovec*) in *Naša kri* (1912, *Naše*

in sicer kot Vojvoda mantovski v *Rigolettu*. Splet. 31. 8. 2016. http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=person&a=detail&id=7011

20 Na Slovaškem so ga podpisovali Hvastija. Tako je njegovo ime še danes zabeleženo na primer na spletni strani bratislavskega Narodnega gledališča. Splet. 3. 10. 2015. http://www.snd.sk/?detail-2&meno=hvastija-franjo

krev). Največji predstavnik slovenske dramske ustvarjalnosti, čigar dela so največkrat uprizarjali na čeških odrih, je bil Ivan Cankar (1876–1918). Zanimivo je, da se je njegovo največkrat igrano delo, *Za narodov blagor* (1901, *Pro blaho národa*), na čeških odrih pojavilo dve leti prej, preden so ga odigrali na katerem od slovenskih odrov. Uprizorilo ga je Pištěkovo lidové divadlo na Kraljevskih vinogradih v Pragi, in sicer 28. 2. 1905.[21] Od Cankarjevih dram sta se na čeških odrih pojavili še deli *Hlapci* (1910, *Čeládka*) in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908, *Pohoršení v dolině svatofloriánské*).

V prvem desetletju obdobja med svetovnima vojnama so Čehi prevedli številna slovenska dramska dela, denimo Otona Župančiča (1878–1949) in Alojza Kraigherja (1877–1959) (Mainuš 28). V moravskih gledaliških središčih, Olomucu in Brnu, so igrali drami Antona Novačana (1887–1951) *Herman Celjski* (1925–1928, *Herman Celjský*) in *Veleja* (1921, *Veleja*). Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908, *Pohoršení v dolině svatofloriánské*) so v Olomucu uprizorili konec dvajsetih, v Brnu pa v tridesetih letih minulega stoletja.[22] Veliko sreče in tudi uspeha je v tridesetih ter pozneje v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja doživel tudi Bratko Kreft (1905–1996). Češki javnosti se je predstavil z dramo *Celjski grofje* (1932, prevedeno kot *Celská hrabata*, uprizorjeno kot *Hrabata z Celje*), ki jo je leta 1934 v organizaciji Jednote slovanských žen v prostorih praške malostranske Umělecke besede uprizorilo združenje umetnikov Scéna dobrých autorů.[23] Na tem odru so predstavo izvedli v okviru cikla uprizoritev slovenskih dramskih del. V sodelovanju z Jednoto slovanských žen je režiser in prevajalec Otto Mináříik novembra istega leta na tem odru postavil še *Glavni dobitek* (1930, *Hlavní výhra*) Frana Lipaha. Tako Kreftovo kot Lipahovo besedilo sta skupaj prevedla Jože Borko in Otto Mináříik. V pripravo tretje uprizoritve v tem ciklu se je dejavno vključil tudi Oton Berkopec; za Mináříika je prevedel dramsko delo Iva Šorlija *Blodni ognji* (1935, *Bludné ohně*), ki pa so ga izvedli šele natanko leto dni po *Glavnem dobitku*.

Dobra ocena Kreftovega besedila je avtorju odprla tudi vrata drugih gledališč, tako da pozneje na Češkem ni nastopal samo kot pisec, temveč tudi kot režiser svoje drame *Kreature* (1934–35, *Velezrádce*), uprizorjene leta 1937 v Mestnem gledališču na Kraljevskih vinogradih (Městské divadlo na Královských Vinohradech); k sodelovanju je

21 Ivan Cankar svoj uspeh na Češkem dolguje pisateljici Zofki Kveder, ki je nekaj let živela v Pragi. S tem ko je svoje češke prijatelje, ki so prevajali iz slovenskega jezika, spoznavala z delom Ivana Cankarja, je prispevala k nastanku prevodov, poleg tega je v gledališčih priporočala njegove drame. Prav po njeni zaslugi je leta 1905 praško Pištěkovo lidové divadlo uprizorilo *Za narodov blagor*. Upravo Narodnega gledališča v Pragi je prepričala, naj na repertoar uvrsti tudi Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*, vendar se ta pozneje ni držala začrtanega dramaturškega koncepta. Tako Narodno gledališče v Pragi nikoli ni uprizorilo Cankarja. Glej Moravec (*Vezi* 78) in Zoltan Jan (107–123).

22 Boris Urbančič v knjigi *Česko-slovinské kulturní styky* navaja, da so *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* izvajali tudi v Pragi, kar ne drži.

23 Združenje je bilo ustanovljeno leta 1926, njegov glavni cilj pa je bil, kot pove že ime, postavljati na oder kakovostna besedila. V tridesetih letih so začeli s slovanskim ciklom; uprizarjali so predvsem besedila Lužiških Srbov. Predsednik združenja je bil Otto Mináříik (1888–1961). Delo združenja je zadušila druga svetovna vojna.

povabil tudi ljubljanskega scenografa iz Prage, Ernesta Franza (1906–1981; v češki gledališki dokumentaciji ga vodijo pod imenom Arnošt Franc), ki je zasnoval zanimivo scenografijo.

Na Češkoslovaškem so že na začetku druge svetovne vojne na ukaz nemškega okupatorja zaprli nekaj gledališč. Tako so v Brnu, ki velja za središče uprizarjanja slovanskih avtorjev, tedanjega direktorja gledališča, Václava Jiříkovskega, že leta 1941 odpeljali v koncentracijsko taborišče, od koder se ni več vrnil. Takoj po osvoboditvi Češkoslovaške so leta 1945 na češki oder znova postavili Ivana Cankarja. Na odru Burianovega gledališča D 46 so jeseni 1945 igrali njegovo dramo *Za narodov blagor*.[24] Omenjeno je, da so si to predstavo med svojim obiskom Prage ogledali tudi dirigent Smiljan Samec in njegovi kolegi iz Ljubljane. Slovencev uprizoritev ni navdušila, čeprav so v Pragi predstavo prisrčno sprejeli tako kritiki kot občinstvo.

> »Reči pa moram, da nas uprizoritev ni tako zadovoljila. Igralci so bili sicer prav tako odlični in so se povzpeli ponekod do prizorov, ki jih tudi pri naših uprizoritvah Cankarja težko dosežemo, vendar pa režiser ni znal izluščiti iz komedije Cankarjevega duha. Ne da bi imel pravi občutek za razmere in okolje, v katerem je nastalo, je skušal delo postaviti po nekaki Gogoljevski šabloni, zašel pa je povrhu zlasti v prvem delu v pretirano grotesko, kar je svojčas Cankar sam najbolj avtentično odklonil. Tudi *Za narodov blagor* je vzbudil med praškim občinstvom široko pozornost.« (Samec, »Gledališki vtisi« 66)

Samec omeni, da je bilo češko gledališče pred vojno na visoki ravni, ki se je tudi ohranila, da pa je njene nesrečne posledice vendarle občutiti v produkcijskem smislu, tako da projekti niso videti tako popolni, kot so bili Slovenci vajeni, ko je šlo za češke predstave. Isto jesen ko so v D 46 igrali Cankarjevo besedilo, je v Narodnem gledališču v Pragi redno gostoval slovenski basist Friderik Lupša (1908–1986). Ustvaril je vlogo Kecala v Smetanovi *Prodani nevesti* (režija: Luděk Mandaus), ki je doživela premiero že v vojnem letu 1943, vendar so jo igrali zelo dolgo, do leta 1949; Lupša je najverjetneje gostoval samo jeseni 1945. Druga vloga, ki jo je premierno odpel, je bil Povodni mož v Dvořákovi *Rusalki* (*Rusalka*, premiera: 5. 11. 1945, režija: Hanuš Thein).

Ko gre za slovenska dramska besedila v Narodnem gledališču v Pragi, je do prve povojne izvedbe prišlo šele jeseni 1946, in sicer z dramo *Noč v Globokem – Raztrganci* (1944, *Noc v Hlubokém – Trhani*) Mateja Bora (1913–1993). Sočasno se je v Pragi v nekem okrajnem gledališču pojavilo še eno slovensko dramsko delo, ki so ga v teh letih igrali na več glavnih čeških odrih, *Svet brez sovraštva* (1945, *Svět bez nenávisti*) Mire Puc - Miheličč (1912–1985). Do osvobojenega Brna je to besedilo prispelo že leta 1946 (premiera: 15. 11. 1946, Zemské divadlo v Brně), samo pol leta pozneje tudi na glavni

24 Kučerová (9) v svojem diplomskem delu zapiše, da je šlo za dramo *Kralj na Betajnovi*, kar ne drži.

ostravski oder, tedanje Lidové divadlo, zdajšnje Národní divadlo moravskoslezské (premiera: 12. 3. 1947), šele v sezoni 1948/49 pa ga je uprizorilo tudi eno od vodilnih praških komornih gledališč, Divadlo S. K. Neumanna iz Prage (Osvaldová 18). Po obdobju Mire Mihelič češka gledališča skoraj dvajset let niso uprizorila niti enega slovenskega dramskega besedila. Situacija je bila popolnoma jasna. Besedilo o pogumnih slovenskih ženskah, pri katerem je avtorica črpala iz lastne izkušnje (zaradi svoje dejavnosti je bila leto dni v zaporu), je bilo iz političnih razlogov neustrezno. V tistem času je bilo namreč v zaporih veliko Čehov, tudi žensk, ki jih je obsodil komunistični režim. Na drugi strani so po razglasitvi dekreta o »krvavem psu Titu« številni Jugoslovani zapustili Češko, vse, kar so Čehi v zvezi z jugoslovanstvom nekoč prijazno sprejemali, pa se je preobrazilo v predmet gonje proti bratom s slovanskega juga. Na čeških odrih niso nikoli več uprizorili niti enega dramskega dela Mire Puc - Mihelič.

Slovensko dramsko besedilo se je na odru brnskega narodnega gledališča znova pojavilo šele leta 1964; uprizorili so dramo Bratka Krefta *Balada o poročniku in Marjutki* (1960, *Balada o poručíkovi a Marjutce*). Po zaslugi brnskega jugoslavista Viktorja Kudělke se je končal dolgoletni molk slovenskega jezika.[25] Tako kot v drugih primerih so se tudi tokrat besedila lotila manjša pokrajinska gledališča; *Balado o poročniku in Marjutki* so leta 1987 uprizorili v Šumperku (Severomoravské divadlo Šumperk), Pragi (premiera: 7. 11. 1972, Divadlo E. F. Buriana), Českih Budějovicah (premiera: 22. 11. 1977, Jihočeské divadlo) ter v Kladnu in Mladi Boleslavi (premiera: 19. 1. 1985, Divadlo J. Průchy Kladno – Mladá Boleslav). Besedilo je bilo priljubljeno tudi med ljubiteljskimi gledališči na Češkem.

Na brnskih odrih je pogosto gostovala tudi hrvaška primadona Kraljevske slovenske opere in profesorica na Akademiji za glasbo v Ljubljani, Zlata Gjungjenac - Gavella (1898–1982), o kateri je pogosto pisal češki gledališki tisk, prepoznavna pa je bila po svoji stvaritvi v Janačkovi operi *Jenufa* (z izvirnim naslovom *Její pastorkyňa, Njena pastorka*), v kateri je oblikovala vlogo Jenufe (Telcová-Jurenková 115).

Veliko vlogo v stikih s slovensko kulturo so odigrala tudi številna gostovanja slovenskih ansamblov in posameznih umetnikov na Češkoslovaškem. Po že omenjenem sodelovanju s tedanjo Jugoslavijo v šestdesetih letih 20. stoletja je poleg drugih v Pragi, Plznu in Brnu gostovalo tudi Slovensko narodno gledališče (v Brnu je nastopilo 24. oktobra, na odru praškega Narodnega gledališča pa 25. oktobra 1965, in sicer s Shakespearovim *Kraljem Learom* in s Cankarjevim *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski*).

Od leta 1967 je potekala gledališka izmenjava med Slovenskim narodnim gledališčem v Mariboru in Delavskim gledališčem (Divadlo pracujících iz Zlína), od leta 1984 pa med Slovenskim ljudskim gledališčem Celje in Moravskoslovaškim gledališčem (Slovácké divadlo iz Uherskega Hradišta).

25 Viktor Kudělka je za isto gledališče prevedel dramsko delo Duška Radovića *Kapitan John Piplfoks*.

Namesto sklepa

Obdobje bogatega in uspešnega gledališkega sodelovanja med Čehi in Slovenci, ki je potekalo v obdobju med obema svetovnima vojnama, je ostalo nepreseženo. Načrtno uvajanje slovenskega repertoarja, ki sta ga v tridesetih letih uresničevala Zemské divadlo (zdajšnje Národní divadlo Brno) in združenje Scéna dobrých autorů iz Male Strane v Pragi, se v tolikšnem obsegu verjetno ne bo nikoli več ponovilo.[26]

Ko gre za slovenska dramska besedila, je dramaturški program repertoarjev čeških gledališč doživel desetletje Cankarja, ki mu je sledilo desetletje Krefta, v povojnem obdobju pa je bilo priljubljeno delo *Svet brez sovraštva* Mire Puc - Mihelič. V komunističnem obdobju se je znova obudilo zaupanje v Krefta, le da tokrat v njegovo *Balado o poročniku in Marjutki*, ki so jo uprizarjali v številnih poklicnih ter ljubiteljskih gledališčih in jo je mogoče pojmovati kot najpogosteje izvajano slovensko dramsko besedilo na čeških odrih.

Čeprav je bil slovenski repertoar v medvojnem obdobju na Češkem razmeroma širok, pa je bila češka dramatika v Sloveniji zagotovo veliko uspešnejša, o čemer pričajo tudi številne premiere, ki jih v tem besedilu ne omenjamo, saj so dostopne v slovenski literaturi, o njih pa se je tudi veliko pisalo (Dušan Moravec: *Vezi med slovensko in češko dramo*, 1963). Gledališča so izvajala besedila preverjenih klasičnih avtorjev (Alois Jirásek, Václav Kliment Klicpera, brata Alois in Vilém Mrštík, Božena Němcová, Josef Kajetán Tyl) in tudi sodobnikov (Karel Čapek, František Langer, Karel Scheinpflug, Olga Scheinpflugová).

V medvojnem obdobju so številni Slovenci študirali na Češkem, s čimer so pospeševali kulturno sodelovanje ter prispevali k prevajanju številnih del. Slovenska gledališča brez številnih čeških umetnikov (Rudolf Inemann, Zdenka Teršová, Adolf Dobrovolný, Rudolf Deyl st., Otto Boleška, Růžena Nosková-Nasková, František Bohuslav, Nana Wintrová, Kristina Rücková, Josipina Kreisová, Otilija Spurná, Vladimír Šimáček, Jaroslav Tišnov, Vilém Táborský, Ludvíka Rogoz Kaucká, Alena Šetřilová in številni drugi) ne bi mogla delovati na tako visoki umetniški ravni, kajti Čehi so imeli obilo šolanih kadrov, slovenska gledališča pa so si na začetku 20. stoletja, zlasti po koncu prve svetovne vojne, prizadevala za ponovni vzpon nacionalnega gledališča, saj je v vojnih letih prevladoval film. Jeseni 1918, ob vnovični vzpostavitvi ansambla v nemškem gledališču v Ljubljani, so si Slovenci izborili uprizarjanje predstav v slovenskem jeziku, v staro poslopje pa so namestili opero.

26 Leta 2011 je v Brnu pod naslovom *Yougo!* potekalo javno branje sedmih dramskih besedil avtorjev iz držav z območja nekdanje Jugoslavije. Festival je priredilo gledališče Feste, vsako dramo pa je bralo drugo brnsko gledališče. Dramaturgijo festivala, ki si je prizadeval odkriti fragmentarna besedila sodobnih avtorjev, ki še niso bila prevedena v češki jezik, je podpisal Hasan Zahirović. Med slovenskimi avtorji je bil izbran rokgre (Rok Vilčnik, 1968) s svojo dramo *Smeti na luni* (2007). Splet. 2. 10. 2015. http://www.aura-pont.cz/smeti-na-lune-p3813.html

H gledališkemu sodelovanju med Slovenci in Čehi so v obdobju med svetovnima vojnama prispevali predvsem številni izbrani umetniki iz dežel tedanje skupne države Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki so na Češkem gostovali ali pa so bili zaposleni v čeških gledališčih (Zvonimir Rogoz, Antonín Balatka, Maša Cvejić, Branko Gavella, Stjepan Ivelja).

Literatura in viri

Berkopec, Oton. *Česká a slovinská literatura, divadlo, jazykozpyt a národopis v Jugoslávii*. Praga: Prameny k vzájemným stykům slovanským, zv. VI, 1940.

Bundálek, K. *Kapitoly z brněnské dramaturgie*. Praga: SPN. 1968.

Burgerová, Lenka. »Josip Plečnik – intelektuální zdroj slovinské i evropské architektury, pražská léta 1911–1921.« *Češi a Slovinci v moderní době/Slovenci in Čehi v dobi moderne.* Ur. Jure Gašparovič, Eduard Kubů, Žarko Lazarević, Jiří Šouša. Praha-Ljubljana: Nová tiskárna Pelhřimov, 2010. 331–341.

Dorovský, Ivan. *Dramatické umění jižních Slovanů, 1. del (1918–1941)*. Brno: Masarykova univerzita, 1995.

_____. »Ante Trstenjak a Praha.« *Slovanský jih* 4. 6 (2004): 3–6.

Dorovský, Ivan in Petr Mainuš (ur.). *Oton Berkopec a česko-slovinské kulturní styky*. Brno-Boskovice: Albert, Společnost přátel jižních Slovanů, 2006.

Jordán, František. »'Češi a Slovinci v 19. a na začátku 20. století' (Jejich vztahy veřejné a politické).« *Otázky dějin střední a východní Evropy*. [I.]. Ur. Hejl, František. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1971. 263–292.

Keršič-Svetel, Marjeta. »Češko-slovenski stiki med svetovnima vojnama.« *Zgodovinski časopis/Historical review/Istoričeskij žurnal*: glasilo Zveze zgodovinskih društev Slovenije 49, 2 (1995): 231–258; 49.3 (1995): 427–454; 49.4 (1995): 613–630.

Kučerová, Jarmila. *Recepce českých dramatických děl ve Slovinsku v letech 1867–1967: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Slovinský jazyk a literatura, 2008.

Kunšić, Ivan, Vladimir Levec: »Doneski k zgodovini književne zveze med Čehi in Slovenci.« *Zbornik (Slovenska matica)*. Ljubljana: Slovenska matica, zv. I, 1899. 72–214.

Mainuš, Petr. *Slovenia in Prague*, Bibliografija knjižnih prevodov slovenske literature v češčino. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2005.

Moravec, Dušan. *Vezi med slovensko in češko dramo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1963.

Moravec, Dušan, Nevenka Gostiševa, Zora Koprivnikova idr. (ur.). *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

Osvaldová, Barbora. *Divadlo S. K. Neumanna v období let 1948–1958: diplomová práce.* Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií při Semináři estetiky, Teorie a dějiny divadla, 2010.

Pánek, Jaroslav. »'Jižanský temperament v pražském literárním salónu' (Pokus o charakteristiku osobnosti Otona Berkopce).« *Oton Berkopec a česko-slovinské kulturní styky,* Brno; Boskovice: Společnost přátel jižních Slovanů, Albert, 2006.

Reisigová, Hana. *Dokumentace archívu pozůstalosti Loly Skrbkové: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií při Semináři estetiky, Teorie a dějiny divadla, 2010.

Rogoz, Zvonimir. »Nynější divadlo jihoslovanské.« *Současné divadlo u Slovanů*. Ur. Miloš Weingart. Praga: Slovanský ústav, 1932. 69–83.

_____. *Mojih prvih 100 godina*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1986.

Samec, Smiljan. »Gledališki vtisi s Češke.« *Gledališki list 1945/46*, 16.12 (1945): 62–67.

Slovenski gledališki leksikon I. Ur. Smiljan Samec. Ljubljana: Mestno gledališče, 1972.

Telcová-Jurenková, Jiřina. »Jihoslovanská dramatika v Brně v letech 1918–1938.« *Časopis Moravského muzea* 1.2 (1958): 113–130.

Trekman, Borut. »Dušan Moravec – Vezi med slovensko in češko dramo.« *Sodobnost*, Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International, 12.4 (1964): 369–371.

Urbančič, Boris. *Česko-slovinské kulturní styky*. Prev. Helena Poláková. Praga: Euroslavica, 1995.

Wollman, Frank: *Slovinské drama*. Spisy filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě, zv. VI. Filosofická fakulta University Komenského. Bratislava, 1925. (*Slovenska dramatika*. Prevedel, uvod in opombe napisal ter seznam slovenskih gledaliških iger sestavil Adrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2004.)

Zahirović, Hasan. *Jugoslávští dramatikové v inscenacích Národního brněnského divadla (1918–1941): diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií při Semináři estetiky, Teorie a dějiny divadla, 2008.

_____. »Jugoslávští dramatikové na brněnském jevišti.« Praga: *Disk*, 42 (2012): 121–138.

_____. *Recepce Čapkova díla a osudy jeho her v zemích bývalé Jugoslávie: dizertační práce*. Praga: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Dramatická umění, Scénická tvorba a teorie scénické tvorby, 2015.

Zlámaliková, Aneta. *Rozbor společensko-kritických dramat Ivana Cankara: bakalářská diplomová práce*. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Slovinský jazyk a literatura, 2011.

Zoltan, Jan: »Zofka Kveder in Cankarjev *Kralj na Betajnovi*.« *Zofka Kvedrova (1878–1926) – Recepce její tvorby ve 21. století*. Ur. Jasna Honzak Jahič, Alenka Jenstrle Doležal. Praga: Národní knihovna ČR, 2008. 107–123.

Prevedla Aleksandra Rekar

Uprizoritve na čeških odrih

Anton Funtek: *Pro dítě* (*Za hčer*)
Prevod: Karel Hoffmeister
Režija: Edmund Chvalkovský
Národní divadlo, Praga
Premiera: 10. 2. 1898

Anton Aškerc: *Řád svatého Jiřího* (*Red sv. Jurija*)
Prevod: František Ladislav Jelínek
Režija: Václav Spurný
Lidové divadlo Urania, Praga
Premiera: 25. 2. 1904

Zofka Kveder - Jelovšek: *Láska* (*Ljubezen*)
Prevod: František Ladislav Jelínek.
Režija: Václav Spurný
Lidové divadlo Urania, Praga
Premiera: 25. 2. 1904

Ivan Cankar: *Pro blaho národa* (*Za narodov blagor*)
Prevod: Zdenka Hásková
Režija: Jan Pištěk
Pištěkovo lidové divadlo na Královských Vinohradech, Praga
Premiera – praizvedba: 28. 2. 1905

Fran Saleški Finžgar: *Divý lovec* (*Divji lovec*)
Prevod: Adolf Šustr
Režija: Václav Spurný
Lidové divadlo Urania, Praga
Premiera: 30. 1. 1908

Ivan Cankar: *Král na Betajnové* (*Kralj na Betajnovi*)
Prevod: František Lier
Režija: Josef Lukavský
Intimní divadlo (na Smíchově), Praga
Premiera: 4. 1. 1910

Fran Saleški Finžgar: *Naše krev* (*Naša kri*)
Prevod: Adolf Šustr
Režija: Václav Spurný
Lidové divadlo Urania, Praga
Premiera: 22. 2. 1914

Ivan Cankar: *Pro blaho národa* (*Za narodov blagor*)
Prevod: Zdenka Hásková
Režija: Alois Urban
Národní divadlo v Brně
Premiera: 25. 4. 1914

Ivan Cankar: *Král na Betajnové* (*Kralj na Betajnovi*)
Prevod: Růžena Nasková
Režija: Josef Fišer
Městské divadlo v Plzni
Premiera: 11. 10. 1916

Ivan Cankar: *Král na Betajnové* (*Kralj na Betajnovi*)
Prevod: František Lier
Režija: Josef Lukavský
Žižkovská činohra, Praga
Premiera: 18. 8. 1918

Anton Novačan: *Veleja* (*Veleja*)
Prevod: Bohuš Vybíral
Režija: Drahoš Želenský
České divadlo v Olomouci
Premiera: 1. 12. 1923

Ivan Cankar: *Pohoršení v dolině svatofloriánské* (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*)
Prevod: Jan Hudec
Režija: František Salzer
České divadlo v Olomouci
Premiera: 1. 12. 1926

Anton Novačan: *Herman Celjský* (*Herman Celjski*)
Prevod: Bohuš Vybíral
Režija: František Salzer
České divadlo v Olomouci
Premiera: 30. 6. 1928

Cvetko Golar: *Vdova Rošlinka* (*Vdova Rošlinka*)
Prevod: Nikola Kadlec
Režija: Josef Fišer
Městské divadlo v Plzni
Premiera: 20. 2. 1929

Cvetko Golar: *Vdova Rošlinka* (*Vdova Rošlinka*)
Prevod: Nikola Kadlec
Režija: Rudolf Kautský
Lidové divadlo Urania, Praga
Premiera: 7. 1. 1931

Ivan Cankar: *Pohoršení v údolí* (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*)
Prevod: Rajmund Habřina
Režija: Branko Gavella
Zemské divadlo v Brně – zgradba gledališča Na hradbách
Premiera: 30. 6. 1934

Bratko Kreft: *Hrabata z Celje* (*Celjski grofje*)
Prevod: Josip Borko (pravo ime Jože Borko) in Otto Minářík
Režija: Otto Minářík
Umělecká beseda v Praze – Scéna dobrých autorů, Praga (IV. ciklus del slovenskih avtorjev v organizaciji Zveze slovanskih žena – Jednota slovanských žen)
Premiera: 19. 2. 1934

Fran Lipah: *Hlavní výhra* (*Glavni dobitek*)
Prevod: Josip Borko (pravo ime Jože Borko) in Otto Minářík
Režija: Otto Minářík
Umělecká beseda v Praze
Premiera: 20. 11. 1934

Ivo Šorli: *Bludné ohně* (*Blodni ognji*)
Prevod: Oton Berkopec
Režija: Otto Minářík
Umělecká beseda v Praze
Premiera: 19. 11. 1935

Pavel Golia: *Princezna a pasáček* (*Princeska in pastirček*)
Prevod: Jan Hudec
Režija: Oldřich Lukeš
Zemské divadlo v Brně
Premiera: 25. 4. 1937

Bratko Kreft: *Velezrádce* (*Kreature*)
Prevod: Gabriel Hart
Režija: Bratko Kreft
Městské divadlo na Královských Vinohradech, Praga
Premiera: 27. 10. 1937

Cvetko Golar: *Vdova Rošlinka* (*Vdova Rošlinka*)
Prevod: Nikola Kadlec
Měšťanská beseda, Praga
Premiera: 1937
Op.: Eno vodilnih vlog je igrala Libuše Rogoz Kaucká, hči Zvonimirja Rogoza.

Ivan Cankar: *Pacholci* (*Hlapci*) / Uprizoritev je imela naslov: *Učitelj Jerman*
Prevod: Rajmund Habřina
Režija: František Spitzer
Svaz: Svaz dělnických divadelních ochotníků československých (DDOČ), Divadlo v Unitarii, Praga
Premiera: 27. 10. 1937

Bratko Kreft: *Velezrádce* (*Kreature*)
Prevod: Gabriel Hart
Režija: Bratko Kreft
Městské divadlo na Královských Vinohradech, Praga
Premiera: 27. 10. 1937

Ivan Cankar: *Pro blaho národa* (*Za narodov blagor*)
Prevod: Zdenka Hásková-Dyková
Režija: Karel Novák
Divadlo D 46
Premiera: 25. 9. 1945

Mira Mihelič: *Svět bez nenávisti* (*Svet brez sovraštva*)
Prevod: Míla Mellanová in Vsevolod Pánek
Režija: Vladimír Vozák
Zemské divadlo v Brně
Premiera: 15. 11. 1946

Matej Bor: *Noc v Hlubokém* (*Noč v Globokem – Raztrganci*)
Prevod: Zdeňka Bezděková
Režija: Aleš Podhorský
Národní divadlo, Praga, stavba Stavovské divadlo
Premiera: 28. 11. 1946

Mira Mihelič: *Svět bez nenávisti* (*Svet brez sovraštva*)
Prevod: Míla Mellanová in Vsevolod Pánek
Režija: Josef Srch
Městské divadlo v Olomouci
Premiera: 6. 12. 1946

Mira Mihelič: *Svět bez nenávisti* (*Svet brez sovraštva*)
Prevod: Míla Mellanová in Vsevolod Pánek
Režija: Jiří Myron
Zemské divadlo v Moravské Ostravě
Premiera: 12. 3. 1947

Mira Mihelič: *Svět bez nenávisti* (*Svet brez sovraštva*)
Prevod: Míla Mellanová in Vsevolod Pánek
Režija: Jan Strejček
Městské a oblastní divadlo Žižkov, Praga
Premiera: 4. 9. 1948

Bratko Kreft: *Balada o poručíkovi a Marjutce* (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Prevod: Viktor Kudělka in Bedřich Jičínský
Režija: Libor Pleva
Divadlo Julia Fučíka, Brno
Premiera: 7. 11. 1964

Bratko Kreft: *Balada o poručíkovi a Marjutce* (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Prevod: Viktor Kudělka in Bedřich Jičínský
Režija: Jan Bartoš
Premiera: 7. 11. 1972
Divadlo E. F. Buriana, Praga

Vladimir Levstik, Herbert Grün: *Kastelka* (*Kastelka*)
Prevod: Brigita Hertlová
Režija: František Čech
Severomoravské divadlo Šumperk
Premiera: 8. 5. 1976

Bratko Kreft: *Balada o poručíkovi a Marjutce* (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Prevod: Viktor Kudělka in Bedřich Jičínský
Režija: Jan Miller
Jihočeské divadlo, České Budějovice
Premiera: 22. 11. 1977

Bratko Kreft: *Balada o poručíkovi a Marjutce* (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Prevod: Viktor Kudělka i Bedřich Jičínský
Režija: Jaromír Pleskot
Divadlo J. Průchy Kladno a Mladá Boleslav
Premiera: 19. 1. 1985

Bratko Kreft: *Balada o poručíkovi a Marjutce* (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Prevod: Viktor Kudělka in Bedřich Jičínský
Režija: Bedřich Jansa
Severomoravské divadlo Šumperk
Premiera: 3. 10. 1987

Matjaž Briški: Bláznivá doba (*Nori časi*)
Prevod: Radek Novak
Režija: Filip Jan Zvolský
Divadlo Apropo-Ateliér PROzy a POesie, Praga (uprizoritev na prostem, na ostankih praškega obzidja pod hribom Petřín; v okviru Praškega knjižnega sejma)
Premiera: 5. 5. 2005

Nataša Burger: *Vlny*
Režija: Hana Smrčková
Divadlo Cylindr (scéna Divadlo Kampa), Praga
Premiera: 19. 9. 2007

Iztok Lovrič: *Limonáda* (*Limonada*)
Prevod: Renata Mainušová
Režija: Marián Amsler
Divadlo Petra Bezruče, Ostrava
Premiera: 29. 1. 2010

Nataša Burger: *Vlny paměti*
Režija: Jakub Cír
Studio Marta Brno (JAMU Brno – Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby)
Premiera: 25. 4. 2010

rokgre (Rok Vilčnik): *Smetí na luně* (*Smeti na luni*)
Prevod: Vojtěch Novotný in Hasan Zahirović
Režija: Marián Amsler
Igrali igralci gledališča HaDivadlo iz Brna na festivalu YOUGO 2011 v zgradbi pošte na Glavni železniški postaji v Brnu
Premiera: 11. 11. 2011

Nataša Burger, Vladislava Kužílková: *Ty dvě, které obědvají*
Režija: kolektivna
Divadlo Cylindr (scéna Divadlo Kampa), Praga
Premiera: 13. 3. 2012

Nataša Burger, Vladislava Kužílková: *Hans, Oskar, Kamila a Marta: Drobný rybolov*
Režija: kolektivna
Divadlo Cylindr (scéna Divadlo Kampa), Praga
Premiera: 24. 1. 2015

Slavko Grum: *Událost v městečku Goga* (*Dogodek v mestu Gogi*)
Prevod: Dušan Karpatský
Režija: Uroš Trefalt
Divadlo F. X. Šaldy, Liberec
Premiera: 10. 6. 2016



Mira Mihelič: *Svět bez nenávisti* (*Svet brez sovraštva*). Režija: Jan Strejček. Městské a oblastní divadlo Žižkov, Praga, 1948. Na fotografiji: Blanka Vikusová in Jaroslava Panenková. Foto: neznani avtor. Vir: Divadlo pod Palmovkou, Praga.



Bratko Kreft: *Balada o poručíkovi a Marjutce* (*Balada o poročniku in Marjutki*). Režija: Jan Miller, Jihočeské divadlo, České Budějovice, 1977. Na fotografiji: Regina Lodrová in René Přibil. Vir: Jihočeské divadlo, České Budějovice.



Matej Bor: *Noc v Hlubokém* (*Noč v Globokem – Raztrganci*). Režija: Aleš Podhorský. Národní divadlo, Praga, stavba Stavovské divadlo, 1946. Scenografija: Václav Gottlieb. Foto: Josef Heinrich. Vir: Národní divadlo, Praga.

Lutkovne niti med Slovenci in Čehi

Uroš Trefalt

Malokdaj se srečamo s tako osupljivim sodelovanjem med dvema narodoma na kulturnem in gospodarskem področju (pa tudi ko gre za medčloveške odnose), kot to velja za Slovence in Čehe v 19. in 20. stoletju. Ne bom ponavljal imen in dogodkov, ki so natančno opisani v knjigi Dušana Moravca *Vezi med slovensko in češko dramo* ali v pregledni zbirki podatkov Borisa Urbančiča *Slovensko-češki kulturni stiki*, v kateri avtor podrobno opisuje stoletne odnose med narodoma, temveč bom pozornost namenil povezavam na področju lutkovne umetnosti, ki do danes niso bile podrobno obdelane in proučene. Tokratno razmišljanje naj bo zato začetek poglobljenega zgodovinskega raziskovanja slovenske lutkovne tradicije v odnosu s Češko.

Intenzivnost dolgoletnega zgodovinskega sožitja narodov na ozemlju srednje Evrope se je skozi stoletja spreminjala, nesporno pa ostaja, da so se od začetka 19. stoletja slovanski narodi zoper nemško govorečo večino povezovali v skupen boj za lastno – slovansko – identiteto, v gibanje za narodno prebujenje. Srbi so na primer Čehe v začetku 19. stoletja prevzeli z bojevitostjo in junaštvi v boju za samostojnost proti osmanski nadvladi in z odločnostjo, ki so jo češki intelektualci in umetniki pogrešali pri lastnem, po njihovi presoji mlačnem narodu (Kosatík 43). Prav to občudovanje južnoslovanske bojevitosti in sproščenosti je bilo temelj nadaljnjega uspešnega sodelovanja proti Avstro-Ogrski pa tudi osnova za razvoj slovanskih jezikov, za gospodarska vlaganja in kulturne stike med slovanskimi narodi monarhije. V tej luči je pomembno zgodnje sodelovanje na področju jezikoslovja med znanim češkim jezikoslovcem Josefom Dobrovskim (1753–1829)[1] in Jernejem Kopitarjem (1780–1844), ki je prispevalo k razvoju slovenskega jezika v okviru avstroslavizma in staroslovanskega porekla. Prav tako znameniti Čeh Svatopluk Čech (1846–1908) je v popotniških zapisih iz sredine 19. stoletja navedel, da je na Kranjskem toliko nemških napisov, da popotnik, ki prepotuje deželo, ne opazi, da v njej živi slovensko govoreči narod (Kosatík 43). Takšne in podobne izjave pričajo, da se je krepila želja po spodbujanju slovanske identitete. Nenavadno je tudi, da so Čehe, ki so na primer službovali v Ljubljani, v njihovi domovini pogosto kritizirali, češ da že po prvih mesecih bivanja v Ljubljani pozabijo na svoje korenine in se povsem prilagodijo lokalnim navadam in življenju (prav tam). Zdi se, da so Čehi od nekdaj imeli racionalen in obenem

1 Josef Dobrovský, češki bogoslovec, jezikoslovec in slavist, utemeljitelj slavistike, roj. 17. avgusta 1753 na Madžarskem, umrl 6. januarja 1829 na Češkem. Okoli leta 1800 je začel intenzivneje proučevati slovanske jezike in leta 1806 izdajati časopis Slawin, med letoma 1814 in 1815 pa časopis Slovanka. Leta 1822 je izdal prvo moderno slovnico starocerkvenoslovanščine z naslovom *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris*. Zaradi tega dela velja za utemeljitelja slavistike.

čustveno zaznamovan odnos do južnih Slovanov, zato ne preseneča, da sta bili med najmočnejšimi in najplodnejšimi sodelovanji med Čehi in Slovenci prav področji kulture in umetnosti.[2] Poleg skupne avstro-ogrske države je naroda povezoval še slovanski jezik in želja po druženju. Ta se je pozneje vzpostavila z ustanovitvijo telovadnega gibanja Sokol, ki je združevalo skoraj vse Slovane od Balkana do Baltskega morja. Sokolsko gibanje je temeljilo na demokratičnem in svobodomiselnem prepričanju, zato so njegovi pripadniki v političnem vzdušju tedanje monarhije veljali za izredno napredne. Miroslav Tyrš je leta 1862 v Pragi ustanovil sokolsko društvo, ki je že leto zatem ustanovilo svojo ljubljansko podružnico, desetletje pozneje še zagrebško, tik pred prvo svetovno vojno tudi srbsko. Sokoli so spodbujali narodno zavest, stremeli k povezovanju slovanskih narodov v duhu narodnega preporoda in slavili zdrav duh v zdravem telesu. Ker pa njihova srečanja niso bila le telovadna, temveč je šlo tudi za preplet različnih kultur, se je v okviru posameznih društev kmalu razširila gledališka dejavnost, še posebej lutkovna. Njen namen sta bila vzgoja in kratkočasje otrok.

Po nekaterih podatkih je imela Češkoslovaška pred drugo svetovno vojno 3.000 lutkovnih gledališč in s tem vse možnosti za izvoz lastne umetnosti (Dubská 26). Izrednemu smislu za promocijo lastne kulture pa ni botrovala samo kvantiteta, temveč specifičen smisel za grotesko in posredovanje idej preko lutke.

Eden od vzrokov za uspešnost češkega lutkarstva z več kot 250-letno tradicijo je tudi geografska umestitev Češke v srednjeevropski prostor. Kot evropsko cestno križišče je bila Češka tudi križišče poti potujočih lutkarjev, predvsem iz Francije, Italije, Anglije in Nizozemske, ki so v svojih uličnih predstavah igrali tradicionalne ročne Pulčinele, Kasperle, Hanswurste ali italijanske viteške marionetne predstave. Nekateri lutkarji so bili iz svojih držav izgnani zaradi družbenokritičnih predstav, vulgarnosti »lutk« ali celo kraj in drugih kaznivih dejanj. Mnogi so zato zatočišče našli v provincialni Pragi. Družbenokritične predstave so bile največkrat namenjene odraslim, vulgarna farsa pa gostilniškemu občinstvu. Vse to je vplivalo tudi na razvoj čeških lutkarjev, žonglerjev in drugih uličnih umetnikov (Magnin, *Dějiny loutkového divadla v Evropě*).

Za razumevanje značilne češke *distance*[3], njihovega smisla za ironijo in humor, ki so neločljiv del uprizoritvenih umetnosti, je treba poudariti, da češka zgodovina pozna kar

2 O bogatem zgodovinskem sodelovanju med narodoma poleg navedene literature v tem prispevku priča tudi naslednja literatura: Jonatan Vinkler: *Posnemovalci, zavezniki in tekmeci: češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju* (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2006), Alenka Jensterle - Doležal (ur.): *Vzájemným pohledem : česko-slovinské a slovinsko-české styky ve 20. století/V očeh drugega: češko-slovenski in slovensko-češki stiki v 20. stoletju* (Praga: Národní knihovna České republiki - Slovanská knihovna, 2011) in Hasan Zahirović: »Recepce Čapkova díla a osudy dvou jeho her v zemích bývalé Jugoslávie« (Disk: časopis pro studium scénické tvorby, št. 35, 2011).

3 Češki izraz *nadhled (distanca)* v dobesednem prevodu pomeni *pregled, vidik, ptičjo perspektivo*. V umetniškem izražanju se pogosto uporablja v prenesenem pomenu, ko izraža pogled ali nazor osebe na določeno stanje, ki je »nad nečim« (večinoma zgolj mišljeno).

nekaj radikalnih mislecev, znanstvenikov in reformatorjev, ki so usodno zaznamovali narodovo miselnost in tudi češko gledališče – od Jana Husa in J. A. Komenskega, politika in filozofa T. G. Masaryka do piscev Franza Kafke, Milana Kundere in Václava Havla. Vsi ti so na izviren in za narod odločilen način odpirali vprašanja svobode, demokracije, resnice in svobodomiselnosti.

Marsikateri ustvarjalec je svoj navdih našel na praškem Staromestnem trgu ob astronomski uri orloj z gibljivimi svetniki in smrtjo, ki vleče niti in »animira« slehernika.[4] Mehanično »lutkovno gledališče« iz leta 1410, ki nas že stoletja vsako polno uro opozarja, da smo samo smrtniki, simbolično predstavlja človeško ponižnost in tolerantnost. Podobnih groteskних figur, ki niso neposredno del gledališča, imajo pa močan scenski in prostorski naboj, je na Češkem veliko (avtomatične jaslice, kabinet avtomatov iz dvora Rudolfa II. ali sodobna mehanična glava Kafke avtorja Davida Černega iz leta 2016). Smisel za tovrstne groteske, *distance*, ironije in humor je značilen za češko kulturo nasploh. Če primerjamo nemško pišočega Kafko iz Prage, češkega Haška, Kundero, Viewegha, Formana ali Švankmajerja, ugotovimo, da se vsi ukvarjajo s samoironijo. Glavnemu liku, soočenemu z groteskno situacijo, se najprej smejimo, a v naslednjem trenutku sprevidimo, da smo se smejali pravzaprav sami sebi. Nastopi občutek sramu in ponižanja. V kontrastu dveh emotivnih stanj je tako skrito bistvo češke groteske. Klasično češko lutkovno gledališče je zastavljeno podobno: na eni strani resna zgodba o princeski, zmaju in grozotah, na drugi pa Kašpárek, ki dogajanje relativizira, ničesar ne jemlje resno, zanj je vse samo šala. Groteskno prepletanje dveh svetov je idealen gledališki koncept, ki ne izrablja samo igralca, ampak tudi predmete, figuro ali lutko. Prav v tem je moč češkega lutkarstva in razlog, zakaj je to tako prepoznavno, izvirno in kakovostno v svetovnem merilu.

V prvi polovici 19. stoletja je tudi slovanske narode avstro-ogrske monarhije zajel val narodnega prebujanja in vse močnejšega zavedanja lastne identitete v odnosu do nemške. To je bil tudi vzrok, da so tudi majhne češke lutkovne skupine vstopile v proces osveščanja in uprizarjale predstave za otroke in odrasle, ki so tematizirale pomen narodnega preporoda in identitete. Humorno-groteskna lutkovna propaganda zaradi svoje narave v Avstro-Ogrski ni bila prepovedana, saj je šlo zgolj za lutke. V tem je ponavadi skrita tudi političnost lutkovnega gledališča, ki s svojo simbolnostjo in humorjem ne »ogroža« politične morale prebivalcev in ni trn v peti oblasti. Lutka je postala proti koncu 19. stoletja idealno vzgojno orodje. Nastajale so manufakture lutkovnih odrov

4 Praška astronomska ura ali Praški orloj (češko: *Pražský orloj*) je srednjeveška astronomska ura v Pragi. Ura je bila prvič nameščena leta 1410, izdelala sta jo urar Mikuláš iz Kadaňa in Jan Šindel, profesor matematike in astronomije na Karlovi univerzi. Je tretja najstarejša astronomska ura na svetu in najstarejša, ki še vedno deluje. Ura je na južni steni Staromestne dvorane na Staromestnem trgu. Mehanizem sestavljajo trije glavni deli: astronomska številčnica, ki kaže položaj Sonca in Lune na nebu ter različne astronomske podatke; »sprehod apostolov«, ki vsako uro pokaže apostole in druge premikajoče se like; koledarske skale z medaljoni, ki zastopajo mesece. Po lokalni legendi bo češki narod trpel, če bo ura zanemarjena in bo nehala delovati, lik okostnjaka, ki predstavlja Smrt, pa naj bi v potrditev tega pokimal z glavo. Edino upanje naj bi bil deček, rojen v novoletni noči, ki bi prekinil zlobni urok.

(večinoma marionetnih), tiskali so obširne zbirke lutkovnih besedil in strokovne knjige, popularne predstave pa so se vrstile po tekočem traku. Temeljile so na tradicionalnem češkem »hudičkovem« repertoarju, uprizoritvah, v katerih so se angelci borili s parkeljci, ali na klasičnih pravljicah o princeskah in zmajih s Kašpárkom. Besedila so bila predvsem vzgojna in so posredovala misli in ideje, ki jih je širilo sokolsko gibanje. Moč sokolske organizacije je bila tudi v številčnosti; vsesokolski zlet v Pragi leta 1909 je štel 14.000 obiskovalcev, leta 1926 pa že 130.000 iz cele Evrope.

Vzporedno s sokolskim gibanjem so se razvijala tudi družinska lutkovna gledališča. Premožnejše meščanske družine so v manufakturah naročile marionetne odre z vso opremo, lutkami in lučmi – skratka popolno gledališko iluzijo. Iz podobnih družinskih gledališč so se postopno razvili umetniški lutkovni odri priznanih slikarjev, kiparjev, literatov.[5] Kot prvo ohranjeno umetniško gledališče v Sloveniji poznamo lutkovno gledališče Malega marionetnega odra iz leta 1910. Milan Klemenčič (1875–1957)[6], ki je vplival na gledališče z zahtevnejšim repertoarjem (*Doktor Faust*), je kljub močnim vplivom iz Münchna in Benetk spodbudo dobil tudi iz Češke. Slovenski pisatelj, publicist, prevajalec in profesor dr. Ivan Lah (1881–1938) se je navdušil nad lutkami in iz Prage prinesel manufakturno izdelane marionete na žicah.[7] Sklepamo lahko, da so prav te lutke na žicah dokončno določile tehnologijo lutk in razvoj Klemenčičevega marionetnega odra. Zelo izčrpno je opisan nastanek in razvoj Klemenčičevega lutkovnega ustvarjanja v knjigi Matjaža Lobode *Milan Klemenčič, iskalec lepote in pravljičnih svetov.*

Slovenske dežele so v primerjavi s Češko potrebovale več izobraženih inženirjev, bankirjev, tekstilnih strokovnjakov pa tudi učiteljev glasbe, arhitektov in drugih izobražencev (Keršič-Svetel 38–48). Čehi so v južnoslovanskem ekonomskem prostoru videli priložnost za razvoj in razširitev že tako bogate lastne industrije. Maribor, Kranj in Ljubljana so postali nova domovanja velikega števila čeških tekstilnih strokovnjakov, inženirjev in finančnikov, ki so s seboj pripeljali žene z otroki. Tu so želeli nadaljevati tudi domačo lutkarsko tradicijo in so zato poleg češkega kulturnega društva Česká ustanavljali tudi lutkovne odre. V okviru češkoslovaške skupnosti Češkoslovenske obce v Ljubljani, ustanovljene leta 1907, so delovale organizacije za razvoj lutkarstva na Slovenskem, kot so Lutkarska zveza v Ljubljani, Lutkarska zveza v Pragi ali Zveza kulturnih društev v Ljubljani (prav tam 40–41). Češko Lutkovno gledališče (Loutkové divadélko) je bilo ustanovljeno leta 1922 v Ljubljani. Najprej za češke otroke, pozneje tudi za vse druge. S tem so spodbudili Slovence, da so začeli pripravljati lastne predstave.

5 Najbolj znana je francoska pisateljica George Sand ali gledališče Erotikon Theatron.

6 Milan Klemenčič (1875–1957) je slovenski slikar, kostumograf, scenograf, lutkar in fotograf. Nad lutkami se je navdušil že v otroških letih in je pozneje ob študiju slikarstva v Benetkah, Milanu in Münchnu redno zahajal v lutkovna gledališča. Na svojem domu v Šturjah pri Ajdovščini je 22. decembra 1910 uprizoril igro *Mrtvec v rdečem plašču*, ki je pomenila rojstvo slovenskega lutkovnega gledališča.

7 Lutka ali marioneta na žici je vodena od zgoraj na eni ali več žicah.

Če je Milan Klemenčič po letu 1920 navduševal ožji krog gledalcev s svojim družinskim umetniškim odrom, ki ga je navdihnila tradicija nemško-italijanskega lutkarstva, je množično in popularno lutkarstvo v Sloveniji izšlo iz izkušenj češkiih priseljencev. Slovenski lutkarji so prevzeli tehnologijo marionet, včasih ročnih lutk, poslovenili so češka besedila in preimenovali junake – Kašpárka v Gašperčka ali Jurčka. V času med obema svetovnima vojnama je imela Slovenija po zdaj znanih podatkih 47 in kraljevina Jugoslavija 200 lutkovnih odrov.[8] V nasprotju s Klemenčičevim odrom pri teh ni šlo za umetniške dosežke, temveč za vzgojno-zabavne predstave. Množičnost lutkarstva, ki je bila v tem času prisotna tudi v slovenskem prostoru, je v zavest prebivalcev številnih mest in vasi vtisnila zavest, da obstajajo tudi lutke, ki so vzgojne in namenjene otrokom, kar je tudi vplivalo na nadaljnji razvoj slovenskega lutkarstva vse do petdesetih let 20. stoletja.

Lutkarstvo na Češkem je pred drugo svetovno vojno spoznalo, da so lutke lahko del likovnega eksperimenta ali celo avantgarde.[9] Slovenski lutkovni prostor se je v tem času zadovoljil s češkim sokolskim likovnovzgojnim vplivom. O avantgardnem pogledu na lutkarstvo vse do polovice 20. stoletja na Slovenskem ni bilo sledi, zato pa se je vse bolj krepil vpliv popularnega sokolskega češkega lutkarstva. K temu so pripomogli lutkovni festivali v Pragi in Plznu, sodelovanje Slovencev pri ustanovitvi svetovne lutkovne organizacije UNIMA (UNion Internationale de la MArionette) leta 1929 v Pragi, kongres v Ljubljani leta 1933[10], prevodi iz češčine o zgodovini lutkarstva v Sokolskem lutkarju iz leta 1939, pa tudi druga literatura, ki je večinoma črpala iz češke. Poleg bolj ali manj znanih lutkovnih odrov tridesetih let 20. stoletja v Mariboru, Ljubljani, Celju, Brežicah, v Sv. Lenartu nad Laškim, v Ormožu, Novem mestu in drugod (gl. revijo Sokolski lutkar), naj omenim manj znan, a za Slovenijo poseben primer lutkarstva v Kranju, ki je v obdobju sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja slovel po razvejanem lutkarstvu. Vrnimo se v obdobje med svetovnima vojnama, kjer je usoden vpliv na kranjsko lutkarstvo prav gotovo imel priseljenec iz Kosmonosov na Češkem, Vilko Ševců.

8 (Sokolski lutkar 8). Podatki o številu lutkovnih odrov v Sloveniji (Dravski banovini) okrog leta 1939 so različni. Iz skromnih podatkov, ki jih ponuja revija Sokolski lutkar štev. 1, I. letnik leta 1939, je na strani 8 navedeno 47, na strani 91 pa 43 lutkovnih odrov.

9 Nastajale so dadaistične, nadrealistične in futuristične uprizoritve. Že leta 1923 je češki lutkar Otakar Zich uveljavljal za takratne čase moderni pogled na lutkovno gledališče kot samostojno umetniško zvrst, ki ni pomanjšana oblika dramskega gledališča. Likovnik Jiří Kroha je v dvajsetih letih 20. stoletja razstavljal kubistične lutke, namenjene Predmetnemu gledališču. Podobne eksperimentalne ideje predmetnega gledališča kot metafore je v Lutkovnem gledališču v Plznu - Doulevicah uresničeval tudi Oldřích Burian. Med najpomembnejše moderniste sodi kipar Vojtěch Sucharda, ki je s svojim marionetnim odrom Říše loutek (Dežela lutk) usodno vplival ne samo na češko lutkarstvo, temveč tudi na povojno ustanovitev Mestnega lutkovnega gledališča v Ljubljani na Levstikovem trgu. Mnoga avantgardna besedila so bila napisna posebej za lutkovne odre. Danes že klasični lutkovni tandem Spejbl & Hurvínek (Malík 74–84) je nastal kot odgovor na futuristično likovno podobo.

10 Kongres organizacije UNIMA leta 1933 v Ljubljani je bil naključje, saj naj bi prvotno potekal v nemškem Kölnu. Zaradi takratnih družbenopolitičnih srečanje ni bilo uresničljivo in je tako na ljubljanskem velesejmu hkrati potekala tudi prva velika svetovna lutkovna razstava.

V Kranju ustanovljena češka tovarna Jugočeška je leta 1927 potrebovala strokovnjaka za svojo tovarno, zato je prosila svojo matično tovarno v Kosmonosih na Češkem, da jim pošlje ustreznega strokovnjaka. Vilko Alexandr Ševců (v slovenščini Ševcu) se je rodil leta 1893 v Kosmonosih na Češkem, kjer se je izučil za tekstilnega nadmojstra. Vse do leta 1941 je opravljal službo v tovarni Jugočeška.[11] V Kranju je v Narodnem domu, pozneje preimenovanem v Delavski dom, delovala t. i. Česká beseda. Vilko Ševcu je svojo lutkarsko izkušnjo prenesel v Slovenijo in s tem močno zaznamoval lutkarstvo v Kranju, ki ima vse do danes vidno vlogo v slovenskem okviru. Za hotelom Jelen v Kranju je bila pred drugo svetovno vojno majhna dvorana, v kateri je imel Ševcu svoj lutkovni oder. Točnega podatka o nastanku tega gledališča ni, prav gotovo pa sega v leto 1937 ali 1938. Večina predstav so bile marionetne igre, téme pa pravljične, s hudički v povezavi z Gašperčkom. Lutke je Ševcu izdeloval sam iz mavca. Tehnika za enostavno izdelovanje glav je bila v tistem času priljubljena med ljubiteljskimi lutkarji, predvsem zato, ker je bil to najenostavnejši in najhitrejši način, kako izdelati lutke. Lesene, izrezljane glave so zahtevale izkušenega rezbarja ali celo kiparja, zato so jih izdelovali le redki ljubitelji. Zato si je Ševcu poiskal rezbarja, ki mu je izdelal telo s sklepi, nogami in rokami. Pri marioneti je najpomembnejše težišče telesa lutke. Marioneta na žici je sicer tradicionalna baročna tehnika v srednji Evropi, ki je v času »renesanse lutkovnega gledališča« (Malík 39–41) v 19. in 20. stoletju zaradi svoje enostavne animacije osvojila amaterske lutkovne odre. Vaga Ševcujeve marionete je bila povezana z žico, na kateri je bila lutka, in z nitkami, ki so držale roke in noge lutke. Sodelavci so bili gdč. Vega, Ivanka Likozar, Andres Zdenek, Nace Reš, Jože Likozar, Robinšek. Repertoar Ševcujevega lutkovnega gledališča do leta 1941 sestavljajo večinoma prevodi čeških lutkovnih tekstov, ki jih je bilo takrat na Češkem na pretek. Sinteza tradicionalnega junaka lutkovnih odrov 18. in 19. stoletja Kašpárka s pravljico je postala pravilo v vsakem ljubiteljskem lutkovnem repertoarju. Pravljični motivi so se prepletali s »sodobnimi« otroškimi težavami, problemi, odnosom do šole, staršev, ki jih je predstavljal nagajivi Kašpárek. O tem pripovedujejo že sami naslovi čeških besedil: Kašparek v boju s Hudiči, Kašparek in Povodni mož, Kašparek in Čarovnica, Kašparek in Miklavž itd. Čeprav večina tekstov sama po sebi ni imela posebnih literarnih kvalitet, pa je škoda, da se ni ohranilo več priredb v slovenščini. Njihova struktura in priredba bi nam marsikaj povedali o predstavah, ki jih je igral Ševcu. *Gašperčkov srečni dan* je lutkovna igra, ki prav gotovo predstavlja duha, v katerem je Ševcu prirejal češke tekste.

Vilko Ševcu je bil leta 1941 na podlagi tajnih informacij eden izmed prvih v Kranju, ki jih je gestapo odpeljal v zapor v Begunje na Gorenjskem. Tajno je sodeloval s češkim odporniškim gibanjem, ki je imelo sedež v Londonu in je delovalo proti

11 Kranj, 8. 12. 1953, sine ad. A. Brovč in J. Mihelič potrjujeta, da je bil V. Ševcu zaposlen v letih od 1927 do 1941 v tovarni Jugočeška v Kranju.

nemški vojski v Egiptu. V težkem zdravstvenem stanju so ga premestili v zapor v Celovec, kjer ga je zdravnik zaradi izčrpanosti in hude sladkorne bolezni poslal domov v Kranj. Družina Ševcu je bila še istega leta internirana v Srbijo, kjer je ostala vse do konca druge svetovne vojne.[12]

Po letu 1945 se je Ševcu z družino vrnil iz Srbije in se spet naselil v Kranju. Vse, kar je ostalo od lutkovnega gledališča pred vojno, je shranil. Prav gotovo zaradi bolezni in tudi izmučenosti in internacije ni čutil želje in moči, da bi nadaljeval pred vojno začeto lutkarsko tradicijo. Osvoboditev in novi ideali, tudi kulturni, so ljudi spodbujali k zanesenjaštvu in skupinskemu delu. Mogoče je šlo tudi za občutek ustvarjanja novega sveta, nove družbe, v kar so se lepo vključile tudi lutke. Na vaseh, kar je Primskovo brez dvoma bilo, so se ustanavljala kulturno-umetniška društva. Makso Tvrdy, takratni ravnatelj osnovne šole na Primskovem, je poznal Ševcujevo lutkovno gledališče pred vojno in ga je povabil k sodelovanju. Šola je imela poleg običajnega programa še šiviljsko in čevljarsko stroko, tako da so dijaki sami poskrbeli za to, da so lutke dobile kostume.[13] Trupe lutk je izdeloval mizar in rezbar Kristan, glave lutk pa je izdelal Peter Trobec. Lutke so bile visoke od 45 do 50 cm. Oder je bil zložljiv ne samo zato, da so lahko gostovali, ampak tudi zaradi prostorske stiske v majhnem gasilskem domu na Primskovem. Vloge so bile razdeljene med animatorje in recitatorje, kot je velela sokolska tradicija. Sodelavcev je bilo veliko, ker so lutkam glasove posojali tudi igralci iz dramske skupine. Skupina je delovala najprej v gasilskem domu, pozneje pa so se preselili v t. i. strelsko sobo Zadružnega doma, kjer je leta 1952 lutkovni oder končal svoje delovanje. Gostovali so po gorenjskih krajih Kokrica, Besnica, Cerklje, za obveščanje pa so poskrbeli s plakati ali obvestili na šolah. Ponavadi so organizirali obisk za šole, le redko pa so igrali po šolah. Med najpopularnejše igrice je spadala *Sneguljčica*. Žal pa se nista ohranila niti besedilo niti fotografija o tej uprizoritvi. Ševcu je bil zelo spreten animator in je od svoji varovancev zahteval natančno animacijo. Opravljal je funkcijo režiserja in šepetalca pri vajah. Zanj je bilo najpomembneje, da so se animatorji ali »manipulanti«, kot so jim takrat pravili, naučili držati lutko na tleh, da ni letela. Z vajami so se naučili vseh animatorskih spretnosti in šele potem so se jim pridružili recitatorji.

O natančnosti in želji po razgledanosti Vilka Ševcuja govori tudi redno spremljanje lutkarskega dogajanja doma in na Češkem. Ševcu je poleti 1948. leta zaprosil češka lutkovna gledališča za ogled njihove tehnike in prostorov.[14] Prav gotovo je istega leta, natančneje od 2. do 5. julija 1948, obiskal jubilejno X. lutkarsko srečanje v Pragi. Med drugim se je lahko seznanil z novo igro za ročne lutke Josefa Pehra *Guliver med lutkami*

12 Zasebni arhiv H. Jenka. Osebni dokumenti: Kranj 2. 2. 1947, Mestni LO v Kranju, Rojstni podatki o V. Ševcuju.

13 Uradna korespondenca: Kranj, 4. 6. 1948, VI, Tovarne Tiskanina. Prošnja V. Ševcuja za Ljudsko prosveto Primskovo za odrezke rabljenih tkanin za ureditev lutkovnega odra. (Priložena dostavnica datirana 8. 6. 1948.)

14 Kranj - Primskovo, 12. 6. 1948, Priporočilo Ljudskega prosvetnega odbora Primskovo češkim združenjem in lutkovnim gledališčem, da omogočijo Ševcuju vpogled v lutkarske organizacije na Češkem.

(*Guliver v Maňáskově*), ki je pozneje postala pravi hit po vsem lutkarskem svetu. Ogledal si je zaodrje v Umělecky výchovy gledališča Spejbla in Hurvínka in Říše loutek (Dežela lutk). Iz ohranjene dokumentacije je mogoče razbrati, da Ševcuja ni zanimal samo umetniški napredek in novosti v lutkovnem svetu, temveč tudi organizacija in združevanje lutkovnih gledališč. Statut lutkarskega srečanja iz leta 1947 v češkem mestu Týn na Vltavi je dokaz, da je Ševcu težil k boljši organiziranosti lutkarstva, morda je celo razmišljal o nekakšni profesionalizaciji.[15] Ljudska prosveta je poslala lutkovni oder s Primskovega na srečanje lutkovnih skupin v Ljubljani. Pri Milanu Klemenčiču so si ogledali njegovo miniaturno lutkovno gledališče. Repertoar je bil sestavljen iz takratne popularne lutkovne literature, prav gotovo pa so igrali tudi Ševcujeva prevedena besedila. Leta 1949 je Vilko Ševcu umrl. Lutkovni oder je nadaljeval delo do leta 1952, ko je skupina razpadla.[16]

Kljub hitremu koncu povojnega kranjskega lutkarstva pa je Kranj ostal lutkovni genius loci. Dvajset let pozneje je kranjsko lutkarstvo postalo eno najmočnejših in inovatorskih v Sloveniji. Naj omenimo otroško lutkovno skupino Vladimirja Roossa v okviru Prešernovega gledališča v Kranju, lutkovno gledališče Cveta Severja, ki do danes hrani nekatere lutke Vilka Ševcuja, moderne likovne zasnove Saše Kumpa v sedemdesetih letih ali lutkovno skupino Tri, Lutkovno gledališče Boštjana Severja, Gledališče čez cesto in druge[17], ki so hote ali zgolj intuitivno nadaljevali predvojno tradicijo in želi uspeh tako na ljubiteljskem kot profesionalnem področju (Trefalt 18).

Če se vrnemo v obdobje druge svetovne vojne, najdemo še en neposreden primer povezave lutkarstva s sokolsko tradicijo. Menim, da sta bili ideja sokolstva in estetika sokolskega lutkovnega gledališča tako močno zakoreninjeni, da tudi partizansko lutkovno gledališče, ki je bilo zasnovano na drugačnih ideoloških temeljih, ni razmišljalo o drugačnem lutkovnem gledališču kot tistem, ki so ga poznali iz predvojnega časa. Črno-bela in ideološko podkrepljena priredba češkega besedila o Jurčku in treh razbojnikih, marionete na dolgih, slabo obvladljivih nitih, neenotna likovna estetika, karikature po vzoru peklenščka in Kášparka in ne nazadnje gledališče kot variete ali revija s karikaturo (v

15 Varia: 6. 12. 1947, Týn na Vltavi, RČS. Statut loutkářskeho soustředění, schválený plenárním shromážděním Loutkářského soustředění, 2–5. 12. 1948, Praga. Program X. jubilejního všeloutkářského sjezdu v Praze, 6. 12. 1947, Týna na Vltavi, RSČ. (Statut srečanja lutkarjev, potrjen na plenarnem srečanju, 2.–5. 12. 1948 v Pragi. Program X. jubilejnega srečanja vseh lutkarjev na kongresu v Pragi, 6. 12. 1947, Týn na Vltavi, RSČ.)

16 Delavsko prosvetno društvo »Svoboda« Kranj, 1954.

17 Lutkovno gledališče Kranj je v sedemdesetih letih 20. stoletja ustanovil prvi slovenski samostojni lutkar solist Cveto Sever. V tem obdobju med drugim nastaneta prvi dve predstavi*: Pavliha* (po starih čeških motivih) v tehniki ročnih lutk in *Dva zmerjavca* (po motivih Lojzeta Kovačiča). V času delovanja je Lutkovno gledališče Kranj redno sodelovalo na lutkovnih festivalih in srečanjih (Srečanje v Celju, Kranju, Srečanja lutkovnih skupin Slovenije), uprizoritve pa so med drugim režirali Matija Logar, Saša Kump in Vladimir Rooss. Leta 1991 je lutkovni ustvarjalec Boštjan Sever, sin prvega poklicnega lutkarja Cveta Severja, skupaj s tehnologom Dušanom Sokličem obudil dejavnost Lutkovnega gledališča Kranj. Odtlej je gledališče sodelovalo z Gruppo Ultra, Gledališčem Konj in Lutkovnim gledališčem Ljubljana ter mnogimi drugimi projekti (dokumentacija še neobjavljenih raziskav Ajde Rooss).

primeru partizanskega gledališča poosebljenega Hitlerja), vse to so značilnosti sokolskega repertoarja. Mislim, da je pri tem najbolj zanimivo dejstvo, da so poenostavljene otroške zgodbice iz predvojnih repertoarjev sokolskih lutkovnih gledališč idealno služile za politično propagando, spodbujanje zavesti, lahkotnost in humor. To delno dokazuje tudi dejstvo, da je partizansko lutkovno gledališče dalo prednost popularni sokolski tehnologiji pred Klemenčičevo. Vsekakor zanimiv zgodovinski dokument.

Predvojno sokolsko lutkarstvo, umetniško sporočilo Klemenčičevega odra, partizansko lutkovno gledališče kot primer agitpropovskega principa, pa tudi razmere v socialističnem bloku so botrovali ustanovitvi profesionalnega lutkovnega gledališča, Mestnega lutkovnega gledališča v Ljubljani leta 1948. To je po vzoru sovjetskih in vzhodnoevropskih državnih lutkovnih gledališč podpiralo lutkovno vzgojo kot temelj socialistične vzgoje. Po večjih mestih na Poljskem, Madžarskem, Češkem, Slovaškem, v Romuniji, Sovjetski zvezi in Bolgariji so nastala velika institucionalna lutkovna gledališča. Ljubljansko je bilo v primerjavi z njimi skromnejše in še vrsto let manj inovativno. Marionetni oder Mestnega lutkovnega gledališča na Levstikovem trgu v Ljubljani je spominjal na dvorano Říše loutek v Pragi arhitekta Vojtěcha Sucharda iz dvajsetih let 20. stoletja. Dvorana z lesenimi intarzijami, oder, ki je ločeval govorce od animatorjev ter značilni tekoči trak niso omogočali eksperimentiranja v duhu povojnega »novega lutkovnega jezika« (Jurkowski, *History* 245–288). Lutkovno gledališče Říše loutek je ustvarilo tradicijo, ki je neposredno izhajala iz čeških sokolskih odrov. Njihov namen je bil množično vključevanje nadobudnih sokolov v predstave. In ker njihove umetniške sposobnosti niso bile vedno univerzalne, so se ločevali na tiste, ki so bili dobri govorci, in one, ki so bili spretni v animaciji. Animatorji so stali visoko nad odrom (mostovžem) in animirali marionete. Govorci pa so sedeli v ozki odprtini, »orkestru« pred odrom in glasovno sinhronizirali gibe in geste marionet. Odrsko zakulisje je bilo tehnično zapleten mehanizem, avtomat, ki je deloval osupljivo in čarobno. Ker se je zahtevni tehnologiji odra podrejala tudi animacija, so nastajale predstave, v katerih so zelo zahtevno obvladljive lutke visele na dvometrskih nitkah, daleč od govorca, ki jim je posojal glas. Nastajale so predstave, ki so ustvarjale popolno gledališko iluzijo, a v času modernega lutkovnega gledališča niso imele možnosti napredka. Takšne predstave so imele po več deset nastopajočih.

Enak način animacije in odra je uporabljalo Mestno lutkovno gledališče v Ljubljani, ki je po prvi predstavi, *Udarni brigadi* leta 1948, ki naj bi s partizansko tematiko gledališču zagotovila uspeh, zares zaslovelo šele leta 1951 s češkim besedilom *Žogica Nogica* (*Míček flíček*), pozneje znanim pod naslovom *Žogica Marogica*. Uspeh lahko pripišemo dejstvu, da je bilo besedilo napisano posebej za zgoraj omenjeni marionetni oder s tekočim trakom, vsebina pa je bila sodobna. Dejstvo je, da je šlo za novatorsko besedilo Jana Malíka iz leta 1936, ki je prelomno vplivalo na nadaljnji razvoj lutkovne dramatike in njenega uprizarjanja po vsem svetu. Nobene princese in zmajev več v pravljičnem

pomenu besede, temveč sodobni papirnati zmaj in nagajiva, razvajena »princesa« v podobi žogice.[18]

Karel Makonj v svojem razmišljanju o Malíkovi *Žogici Marogici* natančno popisuje razloge za nastanek te lutkovne igre in njen bistveni pomen za sodobno lutkovno umetnost (Jurkowski, *History* 24–288). Za nastanek moderne pravljice je bilo nekaj zgodovinskih razlogov. Na prvem mestu je bil močan vpliv »renesanse lutkovnega gledališča«, po drugi strani pa odnos do pravljice. Lutkovna renesansa je pojem v češkem lutkarstvu, ki določa obdobje zadnje tretjine 19. stoletja, ko je upadlo zanimanje odrasle publike za ljudske marionetne predstave in je rastla funkcija lutkovnega gledališča kot pedagoško-vzgojnega sredstva. Renesansa v metaforičnem smislu besede se ni vračala k ljudskemu lutkarstvu, temveč je odkrila pravljico, v katero je umestila groteskno figuro Kašpárka. Pravljica in Kašpárek sta se tudi po vzoru iger Franza Poccija zato močno zasidrala v lutkovnem repertoarju. Naj omenimo repertoar Klemenčičevega marionetnega odra, ki je uprizarjal prav Poccijeve igre s poslovenjenim Gašperčkom.

Ljubljansko Mestno lutkovno gledališče je takrat dobilo svojo največjo uspešnico, kar dokazuje dejstvo, da se predstava v svoji prvotni podobi igra vse do danes. Po zaslugi umetniškega vodje in režiserja Jožeta Pengova si je Mestno lutkovno gledališče z marionetnim odrom ustvarilo ugled tudi v svetu. Medtem pa se je v šestdesetih letih 20. stoletja v svetu lutkarstvo že začelo otresati konservativnih in klasičnih odrskih tehnologij, kamor je sodil tudi model ljubljanskega marionetnega odra.[19] Nastajal je svež, nov pogled na lutkovno umetnost, uporabljale so se najrazličnejše lutkovne tehnologije iz vsega sveta. Po zaslugi Francozov, Čehov, Rusov, Nemcev in Poljakov so nastajale predstave, ki so po estetskem, tehnološkem in idejnem konceptu presegale utečene lutkovne tradicije in postavile nove osnove stari umetnosti – Jurkowski v svoji knjigi o zgodovini evropskega lutkarstva temu obdobju pravi »novi jeziki«. Izpostavljal se je pojem lutkovnost in njegovi osnovni značilnosti, simbolnost in metaforičnost (Jurkowski, *History* 245–288). Ljubljansko Mestno lutkovno gledališče je zato poskušalo v danih

18 Malíkova *Žogica Marogica* ima vsaj tri posebnosti, ki potrjujejo estetski in tehnični preporod lutkarstva. Prva je prav gotovo arhetipičnost likov. Kot je napisal kritik ob svetovni premieri *Žogice Marogice* leta 1936 v Pragi, »otroke bolj zanima pravljica o začaranem semaforju kot o princesi iz grajskega stolpa« (Malik 46). Kritik tudi piše o arhitepičnem odnosu, ko otroku zadostuje »oživitev« empirično znanega predmeta iz vsakdana, ne da bi moral premišljati o dramatičnih človeških likih. V tem je umetna moderna lutkovna igra iskala pot k otroškemu gledalcu. Drugi nivo je uporaba tekočega traku, ki je bil pogoj za epičnost same igre. Potovanje z enega konca na drugega ima korenine v pripovedovanju klasične pravljice, ki pa je s pomočjo moderne odrske tehnike postala neločljiv dramaturško-tehnološki del predstave. Tretja posebnost te igre, ki prav tako izhaja iz tradicije, je Malíkov pretanjen občutek za otroškega gledalca. Med pripravami za pisanje *Žogice Marogice* je redno obiskoval vrtec, opazoval način otroške komunikacije, ponavljanje, epičnost izražanja in besedni zaklad najmlajših otrok. V igri je zato prisoten princip trojnega ponavljanja, trojne variacije na isto temo in repeticija dialogov, ki otroškim gledalcem omogoča večjo preglednost strukture zgodbe, klasične, a vendarle jasne (Bezděk 52). Nazadnje pa je pomemben povsem novatorski pristop neposrednega sodelovanja otrok med predstavo pri dramatični sceni z odganjanjem Zmaja s pomočjo skupnega pihanja.

19 Med letoma 1945 in 1957 so se postopno, predvsem zaradi političnih razlogov, ukinjala sokolska društva v večini držav socialističnega bloka. Nekatera so se preoblikovala v športna društva.

prostorskih možnostih marionetnega odra uveljavljati modernejši koncept. Začelo je sodelovati s priznanimi slovenskimi in tujimi likovnimi umetniki, kot so France Mihelič, Tomaž Kržišnik, Jaka Judnič, Marlenka Stupica, Peter Černe in Zlatko Bourek. Režiser Edi Majaron je nadaljeval marionetno tradicijo z novim modernim konceptom, ki je vključeval predstave tudi za odrasle, kot je predstava *Mali princ* v likovni podobi slikarja Petra Černeta. Kljub velikim ambicijam se je izkazalo, da ima klasični marionetni oder svoje omejitve. Lutkovno gledališče Ljubljana, kot se je pozneje preimenovalo Mestno lutkovno gledališče, je leta 1981 opustilo marionetni oder na Levstikovem trgu in s tem nezavedno oslabilo tradicijo klasične marionetne animacije v Sloveniji. Tako se je dokončno zaključil vpliv tradicionalnega sokolskega lutkarstva. Kljub želji in vztrajnosti po ohranitvi marionetne tradicije ljubljanskemu lutkovnemu gledališču ni uspelo ponovno vrniti slave in uspeha mariontenega odra z Levstikovega trga. Vzporedno pa je vse od šestdesetih let 20. stoletja ponovno zaznamoval slovensko lutkarstvo novi češki val in češka lutkovna šola, ki je uporabljala najrazličnejše lutkovne tehnologije in izvirne dramaturško-režijske ustvarjalne prijeme.

Kot sem omenil na začetku članka, je pričujoče besedilo le delček bogate slovensko-češke lutkovne tradicije, ki sem jo omejil predvsem na vplive sokolskega lutkarstva na profesionalizacijo lutkarstva na Slovenskem. Čeprav se je z informbirojem po letu 1948 pretrgala tradicionalna vez med Slovenci in Čehi skoraj na vseh družbenih in političnih področjih in se je polnovredno obnovila šele na prelomu devetdesetih let 20. stoletja, je bila lutka zagotovo ena tistih redkih niti, ki smo jo Slovenci in Čehi ohranjali ves čas. Če prelistamo repertoar ljubljanskega lutkovnega gledališča vse od petdesetih let 20. stoletja in desetletji pozneje mariborskega lutkovnega gledališča (pa tudi uprizoritve večine ljubiteljskih lutkarjev), ugotovimo, da so od sredine prejšnjega stoletja kot sodelavci navedeni številni češki avtorji, likovniki, režiserji in celo arhitekti. V Mariboru so najpogosteje gostovali režiser Pavel Polák, v Lutkovnem gledališču Ljubljana likovnik Miroslav Melena, režiser Karel Makonj, Jan Schmid in drugi. Tudi v draveljskem lutkovnem gledališču Jože Pengov je bil v prvem obdobju delovanja na sporedu češko-poljski repertoar. Povezovanje je potekalo v obeh smereh. Češki ustvarjalci so gostovali v slovenskih lutkovnih gledališčih in največ prevodov lutkovnih besedil je bilo prav iz češčine. Ko je Lutkovno gledališče Ljubljana leta 1984 končno dobilo nove prostore na Krekovem trgu, jih je načrtoval češki likovnik in priznani gledališki arhitekt Miroslav Melena. Mnogi slovenski lutkovni ustvarjalci so se kalili ali izpopolnjevali na Češkem, bodisi kot obiskovalci festivalov ali študijsko: režiser Edi Majaron se je izpopolnjeval na lutkovni katedri v Pragi; Uroš Trefalt, ki je študiral na DAMU[20] v Pragi, je prvi slovenski diplomirani lutkovni režiser; Silvan Omerzu je nekajkrat študijsko gostoval

20 DAMU – kratica za gledališko fakulteto Akademije lepih umetnosti, ustanovljeno leta 1945 v Pragi. KLAMU – naslov Katedre za lutkarstvo, ki je obstajala od svoje ustanovitve leta 1952 do leta 1990, ko jo je Josef Krofta preoblikoval v KALD – Katedra alternativnega in lutkovnega gledališča.

na DAMU, kot likovnik pa v praškem gledališču ULD (Ústřední loutkové divadlo), pozneje preimenovanem v gledališče Minor; uspešen diplomant, režiser in predavatelj na praški KALD – Katedri alternativnega in lutkovnega gledališča je tudi Matija Solce; absolventka KALD Martina Maurič Lazar predava o animaciji na ljubljanski AGRFT; absolventka igre na KALD Elena Volpi je članica češko-slovenske skupine Športniki in LGM; Tilen Kožamelj je pred kratkim dokončal alternativno igro na KALD; absolventa Darka Erdelji in Kajetan Čop sta študirala scenografijo na DAMU. Vsi ti uspešno razvijajo pridobljeno znanje in izkušnje v Sloveniji ali tujini in skupaj s kolegi z ljubljanske AGRFT ustvarjajo skupni lutkovni jezik.

Za konec bi rad dodal zabavno, a vendar resnično idejo o povezovanju Čehov in Slovencev, ki jo je leta 1968 poskušal uresničiti profesor ekonomije Karel Žlábek.[21] Nedosegljiva želja Čehov po morju ga je napeljala na idejo, da bi Čehi pod Avstrijo izkopali tunel, po katerem bi iz Prage v Piran vozil vlak s češkimi turisti. Material, ki bi ostal pri vrtanju tunela pod ČSSR, Avstrijo in Slovenijo, bi uporabili za izgradnjo umetnega otoka v Jadranskem morju, ki bi se imenoval Adriaport in bi bil v lasti Češkoslovaške. Čim trdnejše so meje med narodi in čim težje je potovati, večje so ideje in bujnejša je domišljija. Zamisel o tunelu je bila že na papirju, a je njeno uresničitev prekinil vdor vojsk Varšavskega pakta na Češkoslovaško leta 1968. Ohranila se je le 200 strani obsežna tehnična dokumentacija (Tůma 102), ki med drugim izpričuje tudi velikopotezno, a neuresničeno povezavo med Slovenci in Čehi.

Literatura

Bezděk, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Praga: Divadelní ústav, 1983.

Černý, František (ur.). *Dějiny českého divadla /IV*. Praga: Akademia, 1983.

Dubská, Alice: *K vývojové problematice českého loutkového divadla ve 20. a 30. letech dvacátého století*. Kandidátská práce. Praga: rkp. Knihovna Divadelního ústavu v Praze, 1971.

Dubská, Alice (ur.). *Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce*. Praga: Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář, 2004.

_____. *The Travels of the Puppeteers Brát and Pratte Through Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Praga: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012.

Jurkovski, Henryk. *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Prev. M. Klep. Ljubljana: Kulturno-umetniško društvo Klemenčičevi dnevi 1998 (Lutkovna knjižnica).

_____. *History of European Puppetry,* volume two: *The Twentieth Century*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1998.

21 Ing. Karel Žlábek (1900–1984) je bil trgovski pravnik in univerzitetni profesor. Po drugi svetovni vojni je predaval na Češki tehnični univerzi v Pragi. Pri svojih petinsedemdesetih je doktoriral na Univerzi v Zürichu s projektom Evropa, povezava sever-jug.

Kosatík, Pavel. *České snění*. Praga: Torst, 2010.

Keršič-Svetel, Marjeta. *Češko-slovenski stiki med svetovnima vojnama*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 1996.

Loboda, Matjaž. *Milan Klemenčič, iskalec lepote in pravljičnih svetov*. Ljubljana: Lutkovno gledališče in Slovenski gledališki muzej, 2011.

Magnin, Charles. *Dějiny loutkového divadla v Evropě/1*. Praga: Akademie múzických umění, 2005.

_____. *Dějiny loutkového divadla v Evropě / 2*. Praga: Akademie múzických umění, 2010.

Malík, Jan. *Úsměvy dřevěné thálie*. Praga: Orbis, 1965.

Moravec, Dušan. *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani, 1963.

Sokolski lutkar: list za povzdigo lutkarstva med sokolstvom. 1.1 (1939). Ljubljana: Medžupni lutkovni odbor sokolskih žup Dravske banovine v Ljubljani, 1939.

Trefalt, Uroš. »Iskanje izgubljenega časa I: Aleksandr Vilko Ševcu.« *Lutka* 51 (marec 1996): 18–22.

Tůma, Jan. *100 největších zajímavostí o železnici*. Praga: Cloumbus, 2005.

Urbančič, Boris. *Slovensko-češki kulturni stiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993.

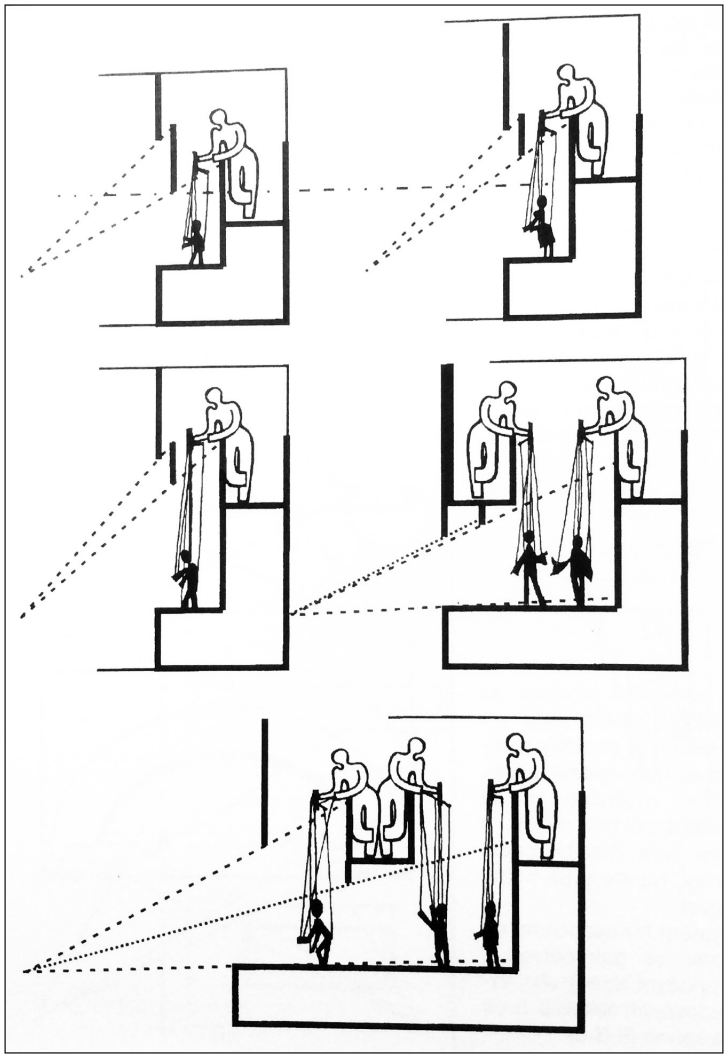
Verdel, Helena. *Zgodovina slovenskega lutkarstva*. Ljubljana: Prev. J. Moder. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1987 (Knjižnica MGL, 102).

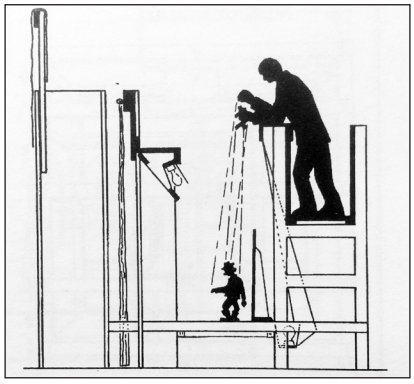


Naslovnica edinega ohranjenega izvoda revije Sokolski lutkar iz leta 1939.



Spominska plošča na pročelju lutkovnega gledališča Říše loutek ob ustanovitvi UNIME v Pragi, 20. 5. 1929. Foto: Adam Jones. Vir: Wikimedia Commons.





Različni marionetni odri z mostovži, značilni za sokolsko lutkarstvo. Vir: knjiga Aloisa Tománeka *Podoby loutky*, 2006.

Reprezentacije slovenskega gledališča v jugovzhodni Evropi

Prispevek slovenskih umetnikov k srbskemu gledališču v Beogradu

Dragana Čolić Biljanovski

Uvod

Pričujoča raziskava temelji na primarnem gradivu iz Arhiva Narodnog pozorišta v Beogradu (Narodno gledališče v Beogradu), Jugoslovenskog dramskog pozorišta (Jugoslovansko dramsko gledališče) in Muzeja pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu (Muzej gledališke umetnosti Srbije v Beogradu). Kot sekundarno gradivo so uporabljene nekatere knjige o umetnikih, zgodovinska dela, objavljene ocene in drugi viri (knjižne izdaje Jugoslovanskega dramskega gledališča, Združenja dramskih umetnikov Srbije in Muzeja gledališke umetnosti Srbije).

Slovensko-srbske gledališke vezi so se – tako nekoč kot tudi danes – tkale občasno, po zaslugi prizadevanj posameznih umetnikov in osebnih stikov.

> »Tako so bila denimo hrvaška in zlasti češka dramska dela že zelo zgodaj nenehno navzoča na repertoarju slovenskega gledališča v Ljubljani; hrvaški in češki umetniki kot gosti niso obiskovali le Ljubljane, marveč so kot redno angažirani igralci, pevci, režiserji, dirigenti in celo umetniški vodje pogosto vplivali na profil mladega slovenskega gledališča; na drugi strani je vrsta slovenskih igralcev in pevcev – z Ignacijem Borštnikom na čelu – obogatila zagrebško Dramo, medtem ko so bile sorodne vezi med Beogradom in Ljubljano veliko redkejše.« (Moravec 539)

Tako je leta 1968 zapisal Dušan Moravec. Tudi zgodovina je potrdila, da so že od leta 1840 obstajale kontinuirane hrvaško-srbske gledališke vezi, ki so temeljile na delovanju Ilirske čitalnice in Dimitrija Demetra v Zagrebu, ki je iz Novega Sada pripeljal prvo poklicno gledališko skupino na slovanskem jugu, Leteće diletantsko pozorište. V Zagrebu se je skupina preimenovala v Domorodno teatralno društvo in izvajala predstave v domačem jeziku (Tormandl 94–109).

Po ustanovitvi Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (SHS) leta 1918, koncu prve svetovne vojne in zatem Kraljevine Jugoslavije, ki je nastala leta 1929, slovensko-srbske gledališke vezi v okviru skupne države niso bile več tako intenzivne, pač pa zgolj občasne. Šele od ustanovitve Jugoslovanskih gledaliških iger Sterijevo pozorje v Novem Sadu (1956) lahko govorimo o kontinuiranih slovensko-srbskih gledaliških vezeh na državi ravni, znova po zaslugi življenja v skupni državi, tokrat v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji.

Z listanjem *Repertoarja slovenskih gledališč 1867–1967* ugotovimo, da je bil v zgodnjih letih delovanja Dramatičnega društva kot prvi srbski dramatik predstavljen Kosta Trifković, in sicer z deli *Svojeglavneži* (1870, uprizorjenimi tudi v letih 1882, 1888 in 1893), *Šolski nadzornik* (1882, 1890) in *Francosko-pruska vojska* (1886). V Mariboru so leta 1913 izvedli še njegovo burko *Srečno novo leto.* Prvo delo Branislava Nušića, sicer zelo pogosto uprizarjanega srbskega dramatika na slovenskih odrih (na gledališkem portalu Sigledal zasledimo kar 75 uprizoritev njegovih del), so uprizorili v Deželnem gledališču v Ljubljani, in sicer dramo *Knez sembrijski* (1905). Redko so v slovenskih gledališčih uprizarjali Jovana Sterija Popovića. Njegovo dramo *Rodoljupci* so leta 1923 v Mariboru odigrali v izvirniku (*Repertoar* 38–94*).* Prvo slovensko delo so v Beogradu odigrali šele leta 1905; šlo je za enodejanko *Ljubezen* (*Ljubav*) avtorice Zofke Kveder, v prevodu Vladimirja Stanimirovića in režiji Milorada Gavrilovića. Šele po devetih letih (premiera je bila načrtovana za leto 1908) so na beograjskem odru leta 1914 uprizorili slovensko ljudsko igro *Divji lovec* Frana Saleškega Finžgarja (*Divlji lovac*), v prevodu dramske igralke slovenskega rodu Vele Nigrinove in režiji Sava Todorovića, glasbo za predstavo pa je ustvaril Davorin Jenko (Stojković, *Istorija* 404–438).

V obdobju med svetovnima vojnama (1919–1941) je ljubljansko gledališče junija 1925 na povabilo Beograda gostovalo s tremi dramskimi deli: *Veroniko Deseniško* Otona Župančiča, *Vdovo Rošlinko* Cvetka Golarja in *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja. Naslednjič je ljubljanska Drama v Beogradu gostovala julija 1929, tokrat s Shakespearovo komedijo *Ukročena trmoglavka* in s Klabundovo uprizoritvijo starega kitajskega dela *Krog s kredo*. Beograjska Drama se ni odzvala z gostovanjem v Sloveniji, vseeno pa je prišlo do posameznih umetniških sodelovanj. Prva članica beograjske Drame, ki je v tem obdobju prispela v Ljubljano, je bila tragedinja Marija Vera. Josip Rijavec je kot član beograjske Opere leta 1923 gostoval v uprizoritvah *Tosca*, *Carmen* in *Rigoletto*. Leta 1924 je Živojin Tomić, sicer član beograjske Opere, gostoval v uprizoritvah *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Jevgenij Onjegin* … Omeniti velja tudi osebni obisk Raša Plaovića leta 1931, zatem pa še članov Drame Narodnega gledališča v Beogradu pod Plaovićevim vodstvom, ki so v Ljubljani gostovali z delom Jovana Sterija Popovića *Skopuh ali Kir Janja*.

Narodno gledališče v Beogradu med letoma 1868 in 1914

V šestdesetih letih 19. stoletja je bil Beograd na pol poti med otomansko in evropsko civilizacijo. Leta 1868 je imelo mesto samo nekaj pomembnih državnih ustanov: Veliko šolo s tremi fakultetami, gimnazijo, realko, Višjo žensko šolo, narodno knjižnico, narodni muzej, čitalnico, prvo pevsko društvo in tiskarno. Srbija je imela 44 študentov v tujini, ki jim je bila po vrnitvi v domovino namenjena vloga intelektualnega vodstva (Splet. 12. 1. 2015. http://www.narodnopozoriste.rs).

Narodno gledališče v Beogradu je bilo kot državna institucija ustanovljeno 13. julija 1868. Od 21. novembra 1882 do 24. marca 1921 je gledališče delovalo pod imenom Kraljevsko srpsko narodno pozorište (Kraljevo srbsko narodno gledališče), od leta 1921 do zdaj pa deluje pod starim imenom, Narodno gledališče v Beogradu. Do sezone 1920/21 je bilo izrazito dramsko naravnano, v tej sezoni pa je bila hkrati s prihodom ruskih emigrantov ustanovljena hiša Opera in balet.

V obdobju od ustanovitve leta 1868 do leta 1914 sta bila prva slovenska umetnika, ki sta postala člana Narodnega gledališča v Beogradu, skladatelj Davorin Jenko in igralka Avgusta Vela Nigrinova. »Davorin Jenko in Vela Nigrinova sta bila zagotovo najpomembnejše darilo Slovenije beograjskemu Narodnemu gledališču« (Moravec 540).

Najplodovitejši slovenski skladatelj v Beogradu je bil **Davorin Jenko** (1835–1914). Kot piše Svetislav Šumarević, so bili vsi glasbeni uspehi tega gledališča trideset let povezani z imenom Davorina Jenka (434).

Skladal je uverture in druga glasbena dela, ki so jih izvajali pred začetkom predstav in med dejanji, kot je bilo v tistih časih v navadi v Narodnem gledališču v Beogradu. Za svoje zasluge na področju glasbenega delovanja je prejel najvišja državna odličja Kraljevine Srbije: odlikovanje sv. Sava IV. reda (1884), odlikovanje sv. Sava III. reda (1901) in pozneje medaljo kneza Miloša Obrenovića. Izbran je bil tudi za člana Srbskega znanstvenega društva, pozneje pa še za člana Srbske akademije znanosti v Beogradu.

Jovan Đorđević, vršilec dolžnosti upravnika in dramaturg Narodnega gledališča v Beogradu, je pogodbo z Davorinom Jenkom podpisal 18. decembra 1870. Šlo je za pogodbo, sklenjeno z gledališkim odborom, s katero se je umetnik zavezal, da bo v gledališču opravljal dolžnosti učitelja in pevovodje. Odtlej pa vse do upokojitve leta 1902 je Jenko deloval kot pedagog, korepetitor in dirigent, pa tudi kot avtor številnih glasbenih del, ki so jih izvajali med dejanji, ter izvirne scenske glasbe za mnoge od predstav, zlasti za takrat nadvse priljubljene spevoigre (Stevanović 100–115).

Aleksandar Radovanović v *Pregledu istorije Narodnog pozorišta u Beogradu* zapiše: »Davorina Jenka bi lahko pojmovali za začetnika srbske glasbene scenske umetnosti.« (47) Kapelnik Davorin Jenko, nezadovoljen z glasbeno vejo Narodnega gledališča v Beogradu, je raziskoval prostor in možnosti za širitev nabora obstoječih oblik na operete in opere. In res, Jenko se je srečeval s kadrovskimi težavami – vokalistov je bilo premalo, in še ti so bili naravno nadarjeni, vendar glasbeno neizobraženi igralci, zato si je pomagal s člani Srbskega pevskega društva. Tudi gledališki orkester so večinoma sestavljali glasbeniki samouki, ki niso poznali not. Poleg tega je občinstvo narekovalo hiperprodukcijo.

Davorin Jenko se je vseh trideset let, kolikor jih je prebil v Narodnem gledališču v Beogradu, boril za oblikovanje gledališkega orkestra. Tudi upravnik gledališča, Milorad Šapčanin, si je vztrajno, vendar neuspešno prizadeval pomagati Jenku. Njun boj je trajal do leta 1894, ko je gledališče dobilo orkester, vendar le za kratek čas. Na mesto upravnika gledališča (1900–1902) je prišel Branislav Nušić, ki je bil prisiljen skleniti novo

pogodbo, in sicer z vojaškim orkestrom. Jenko ni dočakal rešitve te težave, saj se je leta 1902 upokojil.

Nekatere od najpomembnejših uprizoritev, za katere je glasbo ustvaril Davorin Jenko, so bile nadvse priljubljene in so jih tudi dolgo uprizarjali. Pomembno mesto med njimi zaseda *Đido*, slika iz vaškega življenja s petjem, delo Janka Veselinovića in Dragomirja Brzaka. Dragotin Cvetko ugotavlja, da je Jenko z opiranjem na folkloro dokazal, kako zelo je bil vpet v srbsko okolje (128). Delo so krstno uprizorili 7. junija 1892 v režiji igralca Đura Rajkovića in ga v različnih zasedbah igrali 82-krat, vse do leta 1913.

Jenku je v desetletju vztrajnega dela z glasbeno neizobraženimi igralci uspelo ustvariti in postaviti prvo domačo opereto. Premiera »čarobne operete v treh dejanjih« z naslovom *Vračara* (libreto: Vasa Živković) je bila 21. oktobra 1882, do leta 1911 pa so jo prikazali 48-krat. Kritika opereti kot žanru ni bila prav naklonjena, toda Jenku je kljub pomanjkanju kakovostnih interpretov uspelo uresničiti svojo namero (Grol, *Iz pozorišta* 193).

Zgodovinsko dramo Dragutina Ilića *Pribislav i Božana* je Dragotin Cvetko označil kot »romantično opero Webrovega tipa […], od naslova prve srbske opere pa jo ločuje le korak« (prav tam 132). To je bil Jenkov največji ustvarjalni dosežek. Premiera dela je bila 26. februarja 1894.

S premiero *Vračare* so zaznamovali razglasitev Kraljevine Srbije, medtem ko so *Đida* odigrali ob 25-letnici poslopja Narodnega gledališča v Beogradu, v čast državniških gostov in kongresa gledaliških upravnikov slovanskih dežel (Petrović 126). Za proslavo ob 30-letnici Narodnega gledališča v Beogradu, ki je potekala 8. novembra 1899, je Jenko zložil in dirigiral uverturo *Aleksandar*. V okviru proslave so pod njegovim vodstvom izvedli tudi njegovo uverturo *Kosovo* (Kovijanić 470–474). Davorin Jenko je komponiral glasbo za delo *Smrt Periklova*, ki so ga uprizorili 12. maja 1901, v okviru programa *Vojislavov večer*, posvečenega pesniku Vojislavu Iliću, *Ivkovo slavo* pa so odigrali na dan pogreba pisatelja Stevana Sremca, 15. avgusta 1906 (Stevanović 106).

Med Jenkove velike zasluge spada še pedagoško delo z umetniki izvajalci, pa tudi izobraževanje občinstva, ki se je spoznalo z ljudsko ustvarjalnostjo v njeni izvirni obliki kot neizčrpnim virom navdiha za umetniško in uporabne oblike glasbe.

Gledališka dela, za katera je glasbo ustvaril Davorin Jenko, so vplivala tudi na gledališča zunaj Beograda.

Omenimo, da so deli *Đido* in *Devojačka kletva* izvajali med prvo svetovno vojno, v vojnih in ujetniških gledališčih ter v gledališčih ustanov, namenjenih okrevanju ranjencev, kakor tudi v desetletjih, ki so sledila (Marković, *Srpska vojnička i zarobljenička pozorišta u Prvom svetskom ratu*). V beograjskem Narodnem gledališču so uprizoritev *Potera* z Jenkovo glasbo igrali leta 1924 in 1939, leta 1931 je bilo na sporedu delo *Marija kći pukovnije*, leta 1935 pa *Seoska lola*. Z uprizoritvijo *Đida* so leta 1941 zaznamovali sto let od prve poklicne predstave v Srbiji (v Teatru na Đumruku). Pri spoznavanju z delom Davorina Jenka se pokaže vznemirljivo dejstvo, da je prek glasbe in gledališča živel več

življenj, saj je bil človek renesančnega duha. V vseh uprizoritvah, za katere je ustvaril glasbo, je Jenko tudi dirigiral, poleg tega je v vlogi korepetitorja pripravljal izvajalce. Hkrati s tem ustvarjalnim, vendar napornim delom je Jenko dirigiral še v drugih dramskih uprizoritvah, operetah in operah. Dirigiral je tudi pred začetkom sleherne predstave in v premorih med dejanji. Njegov opus presega meje človeških zmogljivosti. Pripisati mu je treba tudi zaslugo, da je v Beograd pripeljal svojo rojakinjo, izjemno igralko Avgusto Nigrinovo, ki je bila v prvih desetletjih po ustanovitvi Narodnega gledališča v Beogradu nosilka dramskega repertoarja te ustanove.

Januarja 1901, ob 40-letnici njegovega umetniškega dela in 30-letnici delovanja v Narodnem gledališču v Beogradu, sta matična gledališka hiša in ves Beograd za Davorina Jenka pripravila veliko proslavo. Pozorišni list je takole napovedal dogodek: »Za to priložnost je g. Jenko sam izbral *Đida*, med dejanji pa bodo igrali samo skladbe g. Jenka. Upamo, da bodo na ta dan uprizoritve obiskali številni prijatelji in spoštovalci sivolasega umetnika ter se mu s to pozornostjo oddolžili in se od njega poslovili […] še zadnjič bo dirigiral, kajti zatem se bo umaknil v pokoj« (Anonimno, »Proslava« 11).

Davorin Jenko je ostal utemeljitelj srbske scenske in uporabne glasbe. Nekatere njegove skladbe so žive še danes in so tako rekoč ponarodele.

Leta 1882 je v že obstoječi ansambel Drame Kraljevega narodnega gledališča prišla pomembna slovenska igralka, **Avgusta Vela Nigrinova** (1862–1908), ki je že kmalu postala prvakinja tega gledališča.

Avgusta Nigrinova je v Beograd prispela 1. septembra 1882 (Grol, *Iz pozorišta* 86). Vzdevek Vela oziroma Velika je dobila še istega leta; nadel ji ga je Milorad Popović Šapčanin, tedanji upravnik Narodnega gledališča v Beogradu. O njej so pisali kronisti tega gledališča, med njimi tudi Olga Milanović: »Članu Narodnega gledališča v Beogradu, njegovemu kapelniku in skladatelju, Slovencu Davorinu Jenku, so ob enem od potovanj v rodni kraj naložili zaupno nalogo.« (Milanović 65) Upravnik Milorad Popović Šapčanin je namreč Jenka zaprosil, naj za beograjsko gledališče v Ljubljani poišče mlado in nadarjeno igralko. Jenko se je srečal z Nigrinovo in ji ponudil angažma. Pri tem je prišlo do težave, namreč odpora njene matere, ki je morala hčeri Avgusti dovoliti, »da se odpravi v daljni Beograd, v tujino, med bojevniške Srbe. […] Dvajsetletna Avgusta je bila pod vodstvom trdne roke in budnega očesa cenjenega Jenka, ki je z vsem srcem sprejel vlogo skrbnika svoje nadarjene rojakinje« (prav tam).

Avgusta Nigrinova je v Beograd prispela v času, ko je igralski ansambel preživljal hudo krizo. Angažirali so jo, da je v dramskem repertoarju zamenjala dotlej nedotakljivo Milko Grgurovo, ki je zaradi svojih let prehajala od vlog ljubimk ter dramatičnih in tragičnih heroin k dramskim vlogam starejših žensk. »Od konca 19. stoletja je Nigrinova skupaj z izredno Zorko Todosić vsemogočno vladala na beograjskem odru in čedalje bolj postajala srbska Sarah Bernhardt ali Eleonora Duse.« (Stojković 58–59) V kratkem času je morala pripraviti več vlog: Deborah v istoimenskem Mosenthalovem delu,

Princeso Eboli v *Don Carlosu* in Esmeraldo v *Notredamskem zvonarju*. To je bila zanjo težka naloga. V hiši Davorina Jenka je obiskovala ure srbskega jezika; poučeval jo je profesor Petar Petrović, ki so mu pravili tudi Divji Njegoš. Poleg tega se je morala otresti slovenskega naglasa. »Ko gre za odrsko besedo, sta na odru vladala Milorad Gavrilović in Avgusta Nigrinova, Gavrilović z gospostvom, kakršnega na beograjskem odru ni bilo ne pred in ne za njim, Nigrinova z lepoto ženske, ki ji je bila pariška toaleta ulita kot kaki 'manekenki' z modne revije. Pod to prelestno žensko lepoto je v lesku v očeh kipel temperament. Kljub vsem tem prednostim pa o Nigrinovi ne bi mogli reči, da gre za žensko, ki zapeljivce pleni s toplino. Vzbujala je namreč občudovanje,« opaža Milan Grol (*Iz pozorišta pretkumanovske Srbije* 193). Vela Nigrinova je prvič stopila na oder mesec dni po svojem prihodu, 9. oktobra 1882, in sicer v vlogi Deborah, revnega judovskega dekleta iz dela Salomona Hermanna Mosenthala. Njen nastop je bil pravi umetniški dogodek, v predstavi pa je prvič zaigrala ob velikem srbskem igralcu Tošu Jovanoviću, ki je nastopal v vlogi Kristjana Jožefa in je bil obenem režiser uprizoritve. Haim S. Davičo je v oceni uprizoritve navdušeno zapisal: »Njena Deborah ni nedolžen, preplašen otrok, čigar srce je vrženo v čeljusti človeških predsodkov, pač pa krivec, ki se zaveda svoje krivde.« (nav. po Milanović 612) Čez nekaj dni, 17. oktobra 1882, je Vela Nigrinova nastopila v vlogi ognjevite princese Eboli v delu *Don Carlos* Friedricha Schillerja. Že kmalu, 22. oktobra 1882, je v *Notredamskem zvonarju* Victorja Hugoja in Charlotte Birch-Pfeiffer igrala zanosno Esmeraldo, ki poje in pleše skupaj z Milko Grgurovo (Gervaise), Tošem Jovanovićem (Claude Frollo) in Đurom Rajkovićem (Quasimodo).

Leta 1892 je v vlogi Esmeralde gostovala v Novem Sadu, kritik pa je o njej zapisal: »mlada in prikupna ženska je […] pridobila vsakogar.« (Anonimno, »Pozorište«) Očitno je, da je šlo za veliko igralko, kajti tej so sledile same velike vloge: bila je Hermansa v *Dobrosrećnici* Charlotte Birch-Pfeiffer (10. november 1882), Marija Stuart v istoimenskem delu Friedricha Schillerja (19. november 1882), pevka Maritana v uprizoritvi *Don Cezar od Bazana* (*Don César de Bazan*; 5. december 1882) Philippa-Françoisa Pinela Dumanoirja in Poliksena v *Umetnosti in naravi* Albina Albinija (29. december 1882). Režiser vseh teh uprizoritev je bil Miloš Cvetić. Zatem je bila Zulima v uprizoritvi *Teruelski ljubavnici* (*Los amantes de Teruel*) Juana Eugenia Hartzenbuscha (22. december 1882), v kateri je nastopila skupaj z Milko Grgurovo in Milošem Cvetićem (Milanović 68).

Naslednje leto (1883) je Avgusta Nigrinova v *Cvrčku* Charlotte Birch-Pffeifer igrala priljubljeno Fanchon Vivieux. Poročilo Todorja Stefanovića Vilovskega pravi: »Videli smo jo v raznovrstnih vlogah […] in mirne vesti lahko rečemo, da bo gospodična Nigrinova dobra igralka, kajti igralskega daru ji ni mogoče oporekati. […] Za zdaj moti slovenski naglas […], čeprav je treba priznati, da se je srbščine naučila v zelo kratkem času.« (Vilovski 3) Leta 1885 je Vela Nigrinova igrala Madeleine v *Plemiću siromahu* (*Le Gentilhomme pauvre*) Philippa-Françoisa Pinela Dumanoirja in Édouarda Lafargua, ob njej pa sta igrala Toša Jovanović in Milorad Gavrilović. V kritiki piše: »Popolnoma

smo zadovoljni z gospodično Nigrinovo, ki nas je s svojim srbskim naglasom prijetno presenetila« (Luperous 3).

Leta 1885, v času bolgarsko-srbske vojne, je bila javnost seznanjena, da želi Vela Nigrinova, podobno kot vsi domoljubi, pomagati in do konca leta negovati ranjence. Zaradi krhkega zdravja se je naposled v Beogradu pridružila gospem, zbranim okrog kraljice Natalije, ter šivala topla oblačila za ranjence (Milanović 73).

Vela Nigrinova je doživela uspeh tudi z vlogo Madeleine Palmer v komediji *Grof Prax (L'Attaché d'ambassade*) Henrija Meilhaca, ki je doživela premiero 7. oktobra 1886, v naslovni vlogi pa je nastopil Toša Jovanović. Po mnenju kritike je vlogo odigrala izvrstno. Ocenjevalec Videla je zapisal: »Lahko bi dejali, da je bila ta vloga njen zrelostni izpit, ki ga je opravila z najboljšo možno oceno vsakogar, ki pobliže pozna zahteve igralske umetnosti.« (N. B. C., »Narodno pozorište« 3) Konec leta 1886 je v Beogradu gostovala velika hrvaška igralka Marija Ružička-Strozzi; skupaj z njo je na odru igrala tudi Vela Nigrinova.

Leto 1887 se je začelo s premiero dela *Nemanja* igralca Miloša Cvetića. Nigrinova je v njem igrala kraljevo hči Despo, junakinjo iz srbske narodne zgodovine. Dela, ki so obravnavala srbsko preteklost, kakršna koli že so bila, je občinstvo vedno toplo sprejemalo, igralci, ki so v njih upodabljali kralje in veljake, pa so bili deležni naklonjenosti. Tudi zato se je Vela Nigrinova v spomin kritikov zapisala kot impozantna Despa.

Leto 1889 je Nigrinovi prineslo vlogo Nore v istoimenski Ibsenovi drami (28. januar) v režiji Miloša Cvetića. Obet novega, 20. stoletja je s sabo prinesel nove, subtilnejše načine igre ter več patetičnosti in solza, vse to pa se je najbolj povezovalo z imenom Vele Nigrinove. Priljubljena je bila že kot junakinja iz del domačih avtorjev. Prav zato je tega leta igrala Maro Branković v drami *Lazar* Miloša Cvetića. V dolgo želeni vlogi Ofelije v Shakespearovem *Hamletu* je nastopila novembra 1889; Hamleta je igral Ljuba Stanojević. Ocenjevalci so ugotavljali, da je bilo v igri Nigrinove manj topline in neposrednosti, zato pa več ponosa in prevzetnosti, ter da je bila njena igralska stvaritev izrazitejša.

V Maeterlinckovi drami *Kneginjica Malena* (*La Princesse Maleine*), ki so jo premierno uprizorili 18. oktobra 1891, je Nigrinova nastopila v naslovni vlogi. Vlogo je igrala v tragičnem krču, silovitem in na robu patetičnosti, pri čemer so jo odlikovale tudi druge prvine igre, kot sta maska in gestikulacija.

Krona desetletnega dela Vele Nigrinove v Beogradu je bilo gostovanje v Srbskem narodnem gledališču v Novem Sadu, ki ga je takrat vodil Antonije Hadžić. Vela Nigrinova je v tem gledališču gostovala med 1. in 5. januarjem ter v tem času odigrala več vlog, tudi Esmeraldo (*Notredamski zvonar*) in Claro v delu Georgesa Ohneta *Fužinar/Lastnik plavžev*, ki je bilo v Beogradu znano tudi pod naslovoma *Ljubav i ponos* ter *Livničar*. Svoj veliki uspeh je dosegla z Esmeraldo.

Vela Nigrinova je desetletnico svojega delovanja v Narodnem gledališču v Beogradu zaznamovala 10. oktobra 1892, z vlogo Clare v drami *Ljubav i ponos* Georgesa Ohneta. Kmalu je prišla tudi vloga njenega življenja. 27. novembra 1893 je dosegla zmagoslavje

kot Marguerite Gautier v *Dami s kamelijami* Alexandra Dumasa mlajšega. To je bila ena od najboljših igralskih stvaritev Vele Nigrinove. Njen partner v tej uprizoritvi je bil Milorad Gavrilović (Armand Duval), ki je bil obenem režiser. Nigrinova je v tej vlogi prikazala vse razkošje svojega talenta; mnogi so menili, da igra kot kaka francoska diva. Konec leta 1893 je odigrala Desdemono v Shakespearovem *Othellu*. Ta vloga se uvršča med njene pomembnejše stvaritve, nastopila pa je ob velikih igralcih Andriju Fijanu (Othello) in Miloradu Gavriloviću (Jago).

Oktobra 1894, ob praznovanju 25. obletnice Narodnega gledališča v Beogradu, je Avgusta Vela Nigrinova prejela odlikovanje sv. Save V. reda Kraljevine Srbije.

Od njenih stvaritev iz leta 1894 velja poudariti Julijo v *Romeu in Juliji*. Z vlogo v tej uprizoritvi je opravila pravi podvig, kajti v njeni igri so prišle do izraza umetniške in ženstvene poteze. Romea je igral Ljuba Stanojević. To je bilo zmagoslavje te igralke: »Julija Nigrinove je bila božanska Julija. […] Nigrinova ni le odlična igralka, marveč prava umetnica. […] Že prej […] je bila naša najboljša, najvestnejša igralka, toda danes […] je prava umetnica in tega lovorovega venca […] ji ne bo odvzel nihče. […] Nigrinova je bila popolna, nedosegljiva Julija, taka, kot si jo je zamislil pesnik« (Anonimno, »Iz pozorišta«, 20. 3. 1894).

Sezono 1895 je zaznamovala ena od najlepših stvaritev Vele Nigrinove, Katarina v delu *Madame Sans-Gêne* Émila Moreauja in Victoriena Sardouja, ki so ga uprizorili 31. januarja tega leta. Režiser uprizoritve, Andrija Fijan, je obenem nastopil v vlogi Napoleona I. Kritiki niso skoparili s pohvalami, zlasti za Nigrinovo. Občinstvo je bilo navdušeno, njene izvedbe pa se ni dalo opisati: »tudi tokrat je bila tako popolna […], da bi lahko služila kot vzor generacijam vseh dosedanjih 'madame' […] v heroično-komičnih delih, kot je to Sardoujevo, je naravnost neprekosljiva« (A. M., »Iz pozorišta«, 10. 6. 1895).

Anton Gustav Matoš je o Veli Nigrinovi pisal kot o primadoni Narodnega gledališča v Beogradu ter poudarjal vrednost ansambla tega gledališča, ki dela podnevi in ponoči, vsak teden pa ponudi najmanj pet predstav in se udeleži prav toliko vaj (10). Matoš tudi opaža, da Nigrinova poleg talenta v sebi nosi še nekaj – energijo.

Med nadaljnjimi uspehi na njeni poti velja omeniti še eno stvaritev, vlogo Niobe v istoimenski komediji Harryja Paultona in Edwarda Antonia Paultona, ki so jo premierno uprizorili na začetku leta 1897. V letih 1898, 1899 in 1900 so se njene vloge in premiere kar vrstile. Vznemirljiva in močna je bila kot Doña Sol v *Ernaniju* Victorja Hugoja. V istem obdobju je bila opažena tudi kot Lady Anne v Shakespearovem *Rihardu III.*, Jokasta v Sofoklejevem *Kralju Ojdipu* in Jela v drami *Tako je moralo biti* Branislava Nušića. S prvo vlogo Jele v Nušićevem delu je dokazala moč svojega umetniškega čustvovanja. Kritiki so poudarjali, da bi moral biti Nušić zadovoljen z njeno interpretacijo. Poudarjali so, da je Nigrinova v pomoč avtorju, saj je ustvarila nov ženski tip v domači književnosti.

Med njenimi novimi vlogami iz leta 1901, in bilo jih je veliko, velja omeniti Jovanko v Nušićevi drami *Pučina*. Istega leta je v Beogradu gostoval knez Aleksandar Ivanović

Sumbatov Južin, član Imperatorskih gledališč v Moskvi. Njegova partnerka na odru je bila Vela Nigrinova.

Burnega leta 1903, v katerem sta bila v Beogradu umorjena kralj Aleksander Obrenović in kraljica Draga Mašin, je Nigrinova gostovala v Šabcu, Pragi in rodni Ljubljani, kamor je prispela z avreolo slave.

Repertoar iz leta 1905 je bil ukrojen po okusu občinstva, Vela Nigrinova pa si je prizadevala za naravnejšo interpretacijo. Igrala je vlogo vojvodinje Vande v krstni izvedbi Vojnovićeve *Psyche* in Lionette v *Kneginji od Bagdada* (*La Princesse de Bagdad)* Alexandra Dumasa mlajšega, v kateri je pričarala burno in nebrzdano preteklost lika, za kar jo je občinstvo nagradilo z gromkim aplavzom.

Na začetku leta 1906 je Nigrinova resno zbolela. Kljub temu je leta 1907 odigrala vlogo Ane Karenine v istoimenskem delu Leva Nikolajeviča Tolstoja, ob njej pa je v vlogi Alekseja Karenina nastopil Milorad Gavrilović, sicer tudi režiser uprizoritve. Istega leta je Nigrinova obeležila 25-letnico svojega dela na beograjskem odru (10. oktobra 1907). Proslava je trajala ves dan. Za slovesnost je izbrala delo *Dom* (*Heimat*) Hermanna Sudermanna in vlogo Magde. Po odhodu z odra jo je občinstvo pozdravilo z burnimi klici. Na sprejemu v njeno čast je prejela odlikovanje sv. Sava IV. reda Kraljevine Srbije.

Na začetku tragičnega leta 1908 je Vela Nigrinova, ki jo je bolezen že dodobra izčrpala, odigrala svojo zadnjo vlogo, Théodore iz istoimenskega dela Victoriena Sardouja, v katerem je nastopila skupaj z Milutinom Gavrilovićem in Dobrico Milutinovićem. Naravnost z odra so jo prepeljali v bolnišnico.

Bila je priljubljena igralka beograjskega občinstva, pa tudi kraljev Milana in Aleksandra Obrenovića. Vanjo je bil zaljubljen pesnik Vojislav Ilić, verze pa so ji posvečali tudi drugi.

Narodno gledališče v Beogradu med letoma 1914 in 1941

Leta 1912 se je ponudila priložnost za razširitev odra Narodnega gledališča v Beogradu. Dela so se začela, vendar so jih prekinili zaradi izbruha balkanske vojne. Nadaljevala so se poleti 1913, ko so jih tudi pretežno dokončali. Leta 1914 se je začela obnova gledališča, ki pa so jo ustavili zaradi izbruha prve svetovne vojne. Med bombardiranji Beograda, ki so sledila med letoma 1915 in 1918, pa tudi zaradi avstrijsko-nemške zasedbe so bili nekateri obnovljeni deli porušeni. Popravilo poslopja je sledilo šele po prvi svetovni vojni.

Med prvo svetovno vojno je bilo beograjsko Narodno gledališče edinkrat v zgodovini zaprto kar štiri leta. Skoraj vse moško osebje je bilo mobilizirano. Po številnih taboriščih so vznikala »vojaška gledališča«, ki so jih vodili srbski igralci. Arhiv in knjižnico Narodnega gledališča so v zabojih, skupaj z vojsko, ljudstvom in umetniki, umikali prek Albanije. Številni ljudje so morali v pregnanstvo.

Leta 1919 je bila na območju Jugoslavije ustanovljena skupna država, Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev (SHS), ki je leta 1929 prerasla v Kraljevino Jugoslavijo ter združila še vse druge narode na tem območju.

Gledališče je takoj po vojni znova začelo z delom, ker pa so takrat poleg dramskega ustanovili še operni in baletni ansambel, so si morali oder deliti kar trije ansambli. Zato so prenovili poslopje konjeniške šole, imenovano Manjež, in tako je nastala Scena na Vračaru (Oder na Vračarju). To poslopje je Narodnemu gledališču v Beogradu na voljo vse do obdobja po drugi svetovni vojni, ko je postalo dom novega Jugoslovanskega dramskega gledališča (1947/48).

Po prvi svetovni vojni v Narodno gledališče v Beogradu prihajajo slovenski dramski umetniki, med njimi igralka Marija Vera, in prispevajo k umetniški obnovi gledališča. Pomembno je tudi obdobje med vojnama, saj se je takrat začelo kontinuirano delovanje Opere in Baleta. Poudarili smo, da se je glasbena veja že poprej nekajkrat poskušala osamosvojiti. O internacionalizaciji Narodnega gledališča v Beogradu je mogoče govoriti šele po prihodu šolanih moči, ki so prispele iz Češke, Rusije (po oktobrski revoluciji 1917) in Slovenije ter se pridružile obstoječim nadarjenim umetnikom.

Slovenska igralka in režiserka **Marija Vera** (1889–1954) je bila članica Narodnega gledališča v Beogradu med letoma 1921 in 1923. Zgodovinar Borivoje S. Stojković je o Mariji Veri zapisal: »Zelo nadarjena, občutljiva in topla, s širokim ustvarjalnim razponom, kultiviranega izraza in prefinjene, artistične narave je Marija Vera v svojem sicer zelo zahtevnem repertoarju delovala umetniško skladno, odmerjeno in učinkovito. V igro je vnašala nekakšno klasično impozantnost in izrazito veliko skrbne psihološke poglobljenosti« (629).

Marija Vera je svoj angažma na beograjskem odru začela 15. aprila 1921, z vlogo Ygraine v Maeterlinckovi drami *Tintagilesova smrt*. Delo je režiral znameniti Jurij Rakitin (Sušec-Michieli 167–172). Nastopila je na odru Manježa, saj je takrat potekala obnova poslopja Narodnega gledališča v Beogradu. Upravnik Milan Grol, ki je že tretjič stopil na čelo tega gledališča (upravnik je bil vse do leta 1924), je zapisal: »Po vojni si iz obrabljenih ostankov opreme […] kakor brodolomci iz delov razbite ladje ustvarjamo prvo zatočišče« (*Narodno pozorište* 568).

Nekateri kritiki so menili, da vloga Ygraine ni dostojna tako velike umetnice, kot je Marija Vera, in da bi ji morali za prvi nastop dodeliti kako drugo vlogo. Toda njena stvaritev je v novo dramsko obliko vseeno vnesla eksperimentalnega duha evropske izkušnje in stilizirano igro. Kritiki so hvalili upravo gledališča, modernizacijo repertoarja in prihod izjemne igralke Marije Vere. Naslednja premiera je sledila 23. marca 1922, Marija Vera pa je nastopila v vlogi Laure v Strindbergovi drami *Oče* v režiji Sava Todorevića. Opazili so njen talent za interpretacijo hladne ženske s severa, pravili so ji sfinga, v katere glasu je zaslediti izrazito ženstvenost in ki slehernemu stavku podeli poseben pomen. Maja 1922 je nastopila v vlogi Margaret v Shakespearovem *Rihardu III.* v eklektični

režiji Mihaila Isailovića. Kritiki so opazili, da je na oder prinesla docela drugačno klasično igro Shakespearovega dela. Opažali so, da njena interpretacija bolj spominja na dela nemških klasikov, kot sta Schiller in Goethe (Miličević 3).

V zadnji sezoni je posebno pozornost pritegnila njena interpretacija Hedde Gabler v istoimenski Ibsenovi drami v režiji Velimirja Živojinovića, ki je premiero doživela 14. septembra 1922. Šlo je za njeno najljubšo vlogo, ki jo je v svoji karieri odigrala že večkrat. Toda negativna ocena kritika Ranka Mladenovića je Marijo Vero zelo prizadela. Bila je osebno poražena, čeprav so jo drugi hvalili. Na začetku sezone 1922/23 je Marija Vera zapustila Beograd.

Dirigent **Mirko Polič** (1890–1951) je bil junija 1924 ter del leta 1925 sekretar in dirigent beograjske Opere ter dirigent Pevačkog društva Stanković (Pevsko društvo Stanković). Leta 1925 se je vrnil v Ljubljano, vendar je vse do leta 1941 pogosto gostoval v Operi Narodnega gledališča v Beogradu, kjer je leta 1939 tudi prevzel delo dirigenta in režiserja. Kritik Branko Dragutinović ga je leta 1933 v publikaciji Zvok označil kot navdušenca, ki več dosega kot korepetitor, kar se pozna tudi za dirigentskim pultom. Vseeno so njegove predstave dosegale solidno izvajalsko raven. Polič je bil spreten, zanesljiv dirigent, znan po suverenem vodenju orkestra in namenjanju prednosti vokalni interpretaciji. V Beogradu je bil 1. decembra 1939 veliki koncert, ki je pod Poličevo taktirko izvajal Škerjančevo simfonično kantato *Zedinjenje* (Andrejka, »Polič«). Dirigiral je opere *Miloševa ženitev* Petra Konjovića (11. februar 1941), *Aida* Giuseppeja Verdija (1. maj 1925), *Don Juan* Wolfganga Amadeusa Mozarta (4. november 1939), *Falstaff* Giuseppeja Verdija (26. januar 1940), *Lucia di Lammermoor* Gaetana Donizettija (29. junij 1940), *Gioconda* Amilcareja Ponchiellija (13. november 1940) in druge.

Svetovno znani tenorist **Josip Rijavec** (1890–1959) je bil član Opere v Beogradu med letoma 1922 in 1924. Med drugo svetovno vojno je bil v popolni umetniški osami. Po koncu vojne se je lotil profesure na Glasbeni akademiji v Beogradu. »Rijavec je bil na poseben način povezan z Beogradom in tudi Beograd je bil povezan z njim.« (Braun 150)

V *Pozorišnom godišnjaku* Narodnega gledališča v Beogradu za sezono 1920/21 se Rijavec prvič pojavi z vlogo Wertherja v istoimenski operi Julesa Masseneta (7. februar 1921). Njegova pojava na beograjskem odru je bila prava osvežitev. Leta 1922/23 je dobil stalni angažma v beograjski Operi. Rijavec je prevzel vse vodilne vloge v operah s tedanjega repertoarja, kot so bile: Vojvoda Mantovski v *Rigolettu* Giuseppeja Verdija (6. september in 7. oktober 1922); Hoffmann v *Hoffmanovih pripovedkah* Jacquesa Offenbacha (9. september, 23. december in 18. marec 1923); Rodolfo v *La Bohème* Giacoma Puccinija (13. september 1922, 15. februar, 3. marec in 22. maj 1923); Mario Cavaradossi v *Tosci* Giacoma Puccinija (2. oktober in 18. november 1922); Werther v *Wertherju* Julesa Masseneta (5. oktober 1922); Janko v *Prodani nevesti* Bedřicha Smetane (21. oktober, 23. oktober in 13. november 1922, 7. februar, 21. oktober, 23. oktober in 13. november 1922 ter 7. februar in 13. februar 1923); Pinkerton v *Madami Butterfly*

Giacoma Puccinija (23. november 1922); Faust v istoimenski operi Charlesa Gounoda (9. februar 1923); Don José v *Carmen* Georgesa Bizeta (4. april in 23. april 1923); in Turiddu v *Cavallerii Rusticani* Pietra Mascagnija (14. maj in 20. junij 1923).

Iz tega obdobja lahko navedemo del kritike Miloja Milojevića, ki se nanaša na uprizoritev *Tosce*: »G. Rijavec, ki smo mu […] goreče ploskali, ko nam je z lepoto svojega tenorja in z neposrednostjo igralskega talenta oživljal Rodolfa […] sanjača Hoffmanna, lahkomiselnega Pinkertona in Fausta, vselej izrazit v igri in bogat v vokalnih prelivih, je […] Cavaradossija (*Tosca*) pel z elanom in polnim razmahom […] njegov glas je bil zvočna plima […] vselej sposoben poudariti vse svoje igralske namere. […] G. Rijavec je nedvomno na zelo visoki ravni in naš oder je z vso pravico ponosen nanj« (Milojević, »Toska«).

Rijavcu, sicer ljubljencu občinstva, so podaljšali stalni angažma tudi za sezono 1923/24. K vzpostavljanju beograjske Opere je prispeval tudi z izvajanjem novih svetovnih opernih del. V sezoni 1924/25 je zaradi nesoglasij z upravo pretrgal sodelovanje z Narodnim gledališčem v Beogradu. V reviji Comoedia so kritizirali tedanjega upravnika te hiše, Stevana Hristića, ker je dovolil, da je Opera ostala brez vodilnega tenorja Rijavca (I. G., »Naš umetnički život«).

Josip Rijavec se je leta 1937 na predlog direktorja Opere, Jovana Bandurja, odločil, da se bo za stalno nastanil v Beogradu. Od sezone 1937/38 do konca leta 1941 je nastopal v vseh vodilnih tenorskih vlogah oper, ki jih je izvajala beograjska Opera. V prvi povojni sezoni (1945/46) je Rijavec na beograjskem odru nastopal v svojih znanih vlogah, vendar se je že kmalu odločil za umik iz Opere Narodnega gledališča v Beogradu in 7. novembra 1945 postal izredni profesor na Glasbeni akademiji v Beogradu. Čez desetletje, leta 1954, je postal redni profesor solopetja. Vzgojil je številne pevce, kot so Biserka Cvejić, Radmila Smiljanić in drugi (Braun 161).

Tuji glasbeniki kritiki so ga poimenovali za slovanskega Carusa. S svojim neposrednim sodelovanjem pri vzpostavljanju Opere in beograjskega opernega repertoarja je neprecenljivo prispeval k srbski kulturi.

Ivan Brezovšek (1888–1942) je bil dirigent beograjske Opere v času njenega ustanavljanja. Od 26. avgusta 1921 do upokojitve 23. marca 1942 je bil stalni dirigent beograjske Opere, ki ji je posvetil svojo plodno umetniško kariero. V odsotnosti Stevana Hristića v obdobju med letoma 1933 in 1936 je bil Brezovšek tudi vršilec dolžnosti direktorja Opere. Kot dirigent, ki je premogel veliko glasbeno kulturo, je po vzoru Wagnerja svojo umetniško osebnost gradil na strogih načelih nemške glasbene tradicije. Kritiki, kot sta bila Branko Dragutinović in Todor Manojlović, so opažali, da je nadarjen, nadvse odmerjen, vesten, precizen, vselej zanesljiv in avtoritativen. Predstave, v katerih je dirigiral, so bile skladne glasbene celote. Bil je pravi umetnik, ki je premogel intuicijo, dobre živce, čustva in znanje, pevski ansambel in orkester pa je obvladoval superiorno in virtuozno (Stojković, *Istorija* 679).

Brezovškove glasbene uprizoritve so prinašale najlepše operne aranžmaje tridesetih in štiridesetih let 20. stoletja. Prirejal je tudi domača operna dela, denimo *Koštano* Petra Konjovića, iz katere je ustvaril velik umetniški dogodek. Miloje Milojević je 16. junija 1931 v Srpskom književnom glasniku zapisal: »G. Brezovšek je preučil in dirigiral delo […], kar pomeni, da ga je vzel resno in ga tudi resno izvedel.« Premogel je prefinjen občutek in poznavalsko obvladoval folklorne prvine v pevskih delih in orkestraciji. Dirigiral je veliko število zahtevnih klasičnih opernih del, ki so jih prav po njegovi zaslugi izvajali tudi v Beogradu.

Med letoma 1938 in 1942 je bil krhkega zdravja, vendar pa je v skoraj dvajsetih letih dirigiral kar štirideset oper in baletov: *Hoffmanove pripovedke* Jacquesa Offenbacha (2. december 1922); *Vesele žene Windsorske* Otta Carla Nicolaija (10. maj 1922); *Prodano nevesto* Bedřicha Smetane (21. oktober 1922); *Letečega Holandca* Richarda Wagnerja (6. oktober 1923); *Suzanino skrivnost* Ermanna Wolfa-Ferrarija (21. marec 1924); *Poljub* Bedřicha Smetane (3. april 1925); *Carsko nevesto* Nikolaja Rimskega-Korsakova (13. junij 1925); *Borisa Godunova* Modesta Petroviča Musorgskega (21. januar 1926); *Lohengina* Richarda Wagnerja (24. junij 1926); *Nižavo* Eugena d'Alberta (2. julij 1926); *Ples v maskah* Giuseppeja Verdija (22. februar 1927); *Rusalko* Antonína Dvořáka (27. oktober 1928); *Otella* Giuseppeja Verdija (12. december 1928); *Kneza Igorja* Aleksandra Borodina (2. april 1929); *Čarobno piščal* Wolfganga Amadeusa Mozarta (27. junij 1929); *Fidelia* Ludwiga van Beethovna (22. november 1929); *Čarostrelca* Carla Marie von Webra (28. maj 1930); *Salomo* Richarda Straussa (25. november 1931); *Deklico z zahoda* Giacoma Puccinija (13. oktober 1932); *Netopirja* Richarda Straussa (7. december 1932); *Tilla Eulenspiegla* Richarda Straussa (28. marec 1934); *Tannhäuserja* Richarda Wagnerja (15, november 1934); *Hovanščino* Modesta Petroviča Musorgskega (11. oktober 1935); *Daliborja* Bedřicha Smetane (27. oktober 1935); *Mignon* Ambroisa Thomasa (13. marec 1936); *Kavalirja z rožo* Richarda Straussa (2. januar 1937); in *Katarino Izmajlovo* Dmitrija Šostakoviča (12. november 1937). Od domačih del je dirigiral *Zulumćarja* Petra Krstića (23. november 1927), *Koštano* Petra Konjovića (27. maj 1931), *Adela i Maro* Josipa Hatzeja (1933), balet *Vrag na vasi* Frana Lhotke (29. marec 1838) in druga dela.

S številnimi slovenskimi umetniki in njihovimi karierami se je Beograd spoznal konec tridesetih let, pred začetkom druge svetovne vojne. Nekateri od njih so bili tudi pozneje povezani z Beogradom.

Skladatelj in pedagog **Mihovil Logar** (1902–1998) je v Beograd prispel leta 1927 in začel delovati kot profesor v Glasbeni šoli (zdajšnja Glasbena šola Mokranjac). Po drugi svetovni vojni je bil leta 1955 izbran za rednega profesorja na Glasbeni akademiji v Beogradu (zdajšnja Fakulteta za glasbeno umetnost), kjer je delal do leta 1972.

Leta 1938 je skladatelj Logar napisal tudi libreto za farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* po Cankarjevi predlogi. Očaran nad delom *Skopuh ali Kir Janja* Jovana Sterija Popovića je zložil opero, vendar je bila partitura med drugo svetovno vojno uničena

(Milovanović, *Šest pisma Mihovila Logara*). Na libreto Huga Klajna, ki je nastal po delu Jovana Sterija Popovića, je ustvaril opero *Pokondirena tikva*, ki so jo krstno uprizorili 19. oktobra 1956, na odru Narodnega gledališča v Beogradu. Vlogo Feme je skladatelj zaupal Milici Miladinović, režiser je bil Josip Kulundžić, dirigent pa Dejan Miladinović.

Pia (1910–2000) in **Pino** (1907–2006) **Mlakar** sta bila mednarodna baletna umetnika, koreografa in pedagoga. Beograjski balet ju pomni po vrhunskih baletnih stvaritvah: *Srednjeveška ljubezen* Frana Lhotka (Beograd, 1950); plesni koncert *Mlada pota* (Beograd, 1933); baleta *Legenda o Jožefu* in *Till Eulenspiegel* Richarda Straussa (Beograd, 1934); *Vrag na vasi* (1938 in 1957) in *Lok* Frana Lhotka (Beograd, 1940); *Mala Balerina* Stanka Preka (Beograd, 1948); in *Ohridska legenda* Stevana H. Hristića (Beograd, 1978). S svojo plesno-avtorsko prezenco sta vzbujala nadvse močne čustvene in intelektualne odzive. Učinkovala sta prepričljivo, kar je bila tudi osnova njunega umetniškega kreda. V Evropi sta zakonca Mlakar prvič postavila jugoslovanske balete, kar je edinstveni primer v zgodovini domačega baleta.

Po zaslugi zakoncev Mlakar se je Beograd prvič srečal s svobodnim, prožnim plesnim gibom. Gledališka kritika je z navdušenjem spremljala njuno delo. V *Legendi o Jožefu* je bil Pino izvrsten v vlogi mladega pastirja; spodbudil je celoten ansambel, ki je bil presenečen nad njegovo prožnostjo in razumevanjem modernega baleta. Pia Mlakar je nastopila v vlogi Tilla v *Tillu Eulenspieglu*; pokazala je velike umetniške sposobnosti ter izžarevala izreden sentiment, humor in temperament. Zakonca Mlakar sta bila koreografa in obenem plesalca v vseh delih, ki sta jih postavila na oder. O tem, kolikšen je bil pomen eksperimentov Pie in Pina Mlakarja, pričajo tudi polemike, ki so se sprožale ob njunih uprizoritvah. Razprave so se sukale okrog vprašanja, ali je treba plesati s celotnim stopalom ali na prstih, kar je bilo v resnici vprašanje o tem, ali beograjsko okolje potrebuje moderni plesni izraz ali ne (Radovanović 88).

Ker sta se nenehno izpopolnjevala, sta med bivanjem v Beogradu hodila k uram klasičnega baleta pri Jeleni Poljakovi. Kot koreografa sta pri razdeljevanju vlog namenjala prednost mladim baletnim plesalcem, ki so pozneje postali zvezdniki beograjskega Baleta, kot so bili Jovanka Bjegojević, Dušan Trninčić in Dimitrije Parlić (Jovanović, *Prvih sedamdeset godina* 92–110).

Anita Meze (1913–1980) je v letih pred drugo svetovno vojno in še desetletja po njej kot sopranistka suvereno vladala beograjski Operi (Pejović 391–92). Od leta 1934 je v Beogradu gostovala z bleščečimi sopranskimi nastopi, po letu 1937 in pozneje, po letu 1968, ko je postala tudi stalna članica Opere, pa se je proslavila tudi na velikih evropskih odrih. Lirski sopran Anite Meze je bil dramsko poudarjen, premogel je veliko izraznost, bil pa je tudi tehnično zanesljiv, topel in dinamičen. Odlikovale so jo glasovne sposobnosti, pa tudi lahkotnost izraza. Njena interpretacija vlog je bila sugestivna, psihološko poglobljena, izredno muzikalnost in razkošno lepoto glasu pa je v modernem obdobju beograjske opere po Mezetovi podedovala Radmila Bakočević

(Stojković, *Istorija* 755). Prvi nastop Anite Meze v beograjski Operi (1934) je vzbudil veliko pozornost. Miloje Milojević je v strokovni oceni opozoril na njen lirsko-dramski sopran in igralsko nadarjenost: »Gospodična Meze je pevka lirskega tipa […] v vlogi Nedde v operi *Glumači* […] z velikim smislom za igro in obilo pevskimi finesami.« (Miloje Milojević, Politika, 8. november 1934) Vloge iz Mozartovih oper je izvajala s posebno slogovno prefinjenostjo. Kritiki so izražali svoje zadovoljstvo z njeno interpretacijo *Manon* v istoimenski operi Louisa Ambroisa Thomasa (1935), dobra je bila tudi v vlogi Suzane v Mozartovi *Figarovi svatbi* (1936). Z interpretacijo Djule v operi *Ero z onega sveta* Jakova Gotovca je na oder prinesla naivnost kmečkega dekleta (1937); (Pejović 391–92). O njeni interpretaciji Jerine v operi *Đurađ Branković* Momčila in Svetomirja Nastasijevića je eden od skladateljev, Svetomir Nastasijević, navdušeno zapisal: »Gospodična A. Mezetova je izvrstna pevka, pa tudi igralsko okretna in prepričljiva. Njen glas ima lepo barvo, zelo gibek je in moduliran, dobro postavljen, zvočen in prodoren […], je zelo muzikalna, glasbeno frazo začuti ter jo naravno obvlada in poda.« (Nastasijević, *Život i rad*)

Anita Meze je bila s svojo zrelo in zanesljivo tehniko ter s čistostjo glasu graciozna Čo-čo-san v *Madami Butterfly* in Mimi v *La Bohème* Giacoma Puccinija (1939). Od leta 1948 je predavala solopetje na Glasbeni akademiji v Beogradu.

Primadona beograjske Opere **Valerija Heybal** (1918–1994) je bila po drugi svetovni vojni obsojena na izgubo državljanske časti. Zaradi političnih sporov z ljubljansko Opero je leta 1948 odšla v Beograd, kjer je postala primadona tamkajšnje operne hiše. V Beogradu je ostala vse do upokojitve 15. marca 1971. Kot stalna članica beograjske Opere je v obdobju med letoma 1952 in 1954 kot Leonora v operi *Moč usode* Giuseppeja Verdija gostovala na odru Opere v Bernu. Z nastopi v velikih in pomembnih vlogah je kot sopranistka zaznamovala povojno beograjsko Opero. Poleg razkošne telesne lepote je premogla enako velik talent. Oboževalo jo je tako občinstvo kot tudi kritiki. Med njene pomembnejše sopranske vloge spadajo: Katja Kabanova v istoimenski operi Leoša Janačka, Fata Morgana v *Zaljubljen v tri oranže* Sergeja Prokofjeva, Sneguročka v istoimenski operi Nikolaja Rimskega-Korsakova, Leonora v *Moči usode* Giuseppeja Verdija, Koštana v istoimenski operi Petra Konjovića, Magda Sorel v *Konzulu* Giana Carla Menottija, Tosca v istoimenski operi Giacoma Puccinija, Leonora v *Fideliu* Ludwiga van Beethovna (Radovanović 290).

Narodno gledališče v Beogradu med letoma 1941 in 1948

Druga svetovna vojna (1941–1945) je prinesla nove žrtve med prebivalstvom, pa tudi rušenje nacionalnih ustanov. Poslopje Narodnega gledališča v Beogradu je bilo žrtev že na samem začetku letalskih napadov, 6. aprila 1941. Konec leta se je pod nadzorom

nemških zasedbenih oblasti začela njegova obnova. Med nemško zasedbo Beograda je gledališče nadaljevalo z delom, vendar o tem obstaja le malo zapisov. Vsi trije ansambli so delali v znatno težjih razmerah in domala brez članov. Nekateri so bili v ujetništvu, drugi v vrstah Narodnoosvobodilne vojske (NOV). Tisti, ki so se borili, so med letoma 1942 in 1943 v svojih enotah oblikovali številne kulturne skupine. Najbolj znana je bila Kazalište narodnog oslobodjenja (Gledališče narodne osvoboditve) pod vodstvom Vjekoslava Afrića, sicer pa so obstajale tudi 3 divizijske, 6 brigadnih, 74 bataljonskih in 72 drugih kulturnih skupin, ki so delovale na celotnem vojnem območju Jugoslavije.

Zaradi policijske ure so bile predstave Narodnega gledališča na sporedu v dopoldanskem ali popoldanskem času. Nekatere umetnike, ki so igrali tudi med vojno, kot sta bila Aca Cvetković in Jovan Tanić, so po vojni ustrelili, znamenito Žanko Stokić pa so obsodili na izgubo državljanske časti. Po osvoboditvi so se pod budnim očesom nove ljudske oblasti na oder gledališča vrnili ansambli, okrepljeni s člani Gledališča narodne osvoboditve in partizanskih gledališč. Narodno gledališče je vnovič začelo uradno delovati 11. novembra 1944, z uprizoritvijo Gledališča narodne osvoboditve *Mati* Mileta Klopčiča v režiji Vjekoslava Afrića, v njej pa so igrali Ivka Rutić, Braslav Borozan, Ljubiša Jovanović in Junus Međedović. Vse do petdesetih let 20. stoletja, ko je država izgubila vpliv na delovanje gledališča, je na repertoarju prevladoval socialistični realizem.

Eden od najpomembnejših dogodkov povojnega obdobja je vsekakor ustanovitev Jugoslovanskega dramskega gledališča (Jugoslovensko dramsko pozorište, JDP) leta 1947. Vlada Federativne narodne republike Jugoslavije (FNRJ) je namreč sprejela odločitev o oblikovanju novega, velikega gledališča na zvezni ravni – po vzoru moskovskega MHAT (Moskovskij hudožestvennyj akademičeskij teatr) –, ki bo združilo igralske moči iz vseh gledaliških središč (Ljubljana, Zagreb, Reka, Sarajevo, Novi Sad, Beograd). Uredbo o njegovi ustanovitvi sta podpisala predsednik Vlade FNRJ Josip Broz - Tito in predsednik Komiteja za kulturo in umetnosti Vladislav Ribnikar. To nalogo so zaupali Bojanu Stupici, izrazito nadarjenemu umetniku renesančnega duha, in književniku Eliju Finciju.

Cilj režiserja, arhitekta, scenografa, igralca ter ustanovitelja in upravnika gledališča **Bojana Stupice** (1910–1970) je bil ansambel, sestavljen iz najboljših gledaliških umetnikov iz celotne nove Jugoslavije. Iz Slovenije so se med člane igralskega ansambla uvrstili Sava Sever, Bert Sotlar, Sonja Hlebš in Stevo Žigon.

Stupica je bil gledališču privržen vse življenje. Od leta 1938 je bil član beograjskega Narodnega gledališča, v katerem je režiral naslednje drame: *Ekvinokcij* Iva Vojnovića, *Siromakovo jagnje* Stefana Zweiga, *Molièra* Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, *Strašne starše* Jeana Cocteauja idr.

Stupica je bil vse od leta 1947 ustanovitelj, umetniški vodja in prvi režiser Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu. Novemu gledališču so namenili poslopje Manjež, Oder na Vračarju Narodnega gledališča v Beogradu. V času obnovitvenih del so vaje potekale v opuščeni cerkvi tik ob Bajlonijevi tržnici (zdajšnje poslopje Bitef teatra,

ustanovljenega leta 1989). Stupica je na hitro uredil prostor za delo in vaje za potrebe prvih štirih predstav, *Kralja na Betajnovi* Ivana Cankarja, *Strička Vanje* Antona Pavloviča Čehova, *Primorskih zdrah* Carla Goldonija in *Šole za obrekovanje* Richarda Brinsleyja Sheridana. V tem času so potekale tudi jezikovne razprave – denimo v katerem jeziku naj govorijo igralci, saj so prihajali iz različnih jezikovnih območij.

Jugoslovansko dramsko gledališče so uradno odprli 3. aprila 1948, z uprizoritvijo drame *Kralj na Betajnovi* Ivana Cankarja v režiji Bojana Stupice. Stupica je prav na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča ustvaril svoje najboljše režije. Sočasno je deloval v Hrvaškem narodnem gledališču (HNK) v Zagrebu ter vodil Dramo Narodnega gledališča in Atelje 212 v Beogradu, od leta 1968 do smrti leta 1970 pa je bil upravnik Jugoslovanskega dramskega gledališča.

Stupica, ki je vselej znal poskrbeti za odrsko privlačnost, dinamičnost in učinkovitost, je bil eden od najbolj domiselnih režiserjev – priljubljen je bil tako pri igralcih kot občinstvu. Njegove predstave so bile pravi odrski prazniki, paša za oči in hrana za dušo. Kot scenograf je znal do konca izkoristiti odrski prostor. Uspešno je gostoval v Pragi, Moskvi, na Dunaju in v Baslu, kjer je režiral dela Marina Držića, Miroslava Krleža, Antona Pavloviča Čehova, Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega in drugih. Med letoma 1959 in 1961 je naredil načrte za poslopje Ateljeja 212 ter bil obenem njegov upravnik, od 19. decembra 1969 pa je vodil tudi oder v okviru Jugoslovanskega dramskega gledališča, ki so ga po njegovi smrti poimenovali Oder Bojana Stupice. Kot pedagog je konec šestdesetih let minulega stoletja v Jugoslovansko dramsko gledališče vpeljal skupino igralcev z gledališke akademije. Dandanes so to ugledni umetniki, znani tudi kot »Bojanovi otroci«.

Bojan Stupica je režiral dva filma, *Jaro gospodo* in *V mreži*. Kot igralec je nastopal v filmih *Jara gospoda*, *Rdeči cvet* (*Crveni cvet*) in *Sibirska lady Macbeth* (*Sibirska ledi Magbet*). V spominu so ostale številne njegove režije v Jugoslovanskem dramskem gledališču, med njimi: *Kralj na Betajnovi* Ivana Cankarja, *Striček Vanja* Antona Pavloviča Čehova, *Primorske zdrahe* Carla Goldonija, *Ljubov Jarovaja* Konstantina Andrejeviča Trenjova (1948); *Dundo Maroje* Marina Držića, *Talenti in oboževalci* Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskega (1949); *Ovčji kal* Lopeja De Vega, *Volpone ali Lisjak* Bena Jonsona (1951); *Leda* Miroslava Krleža, *Žlahtni meščan* Jeana-Baptista Poquelina Molièra (skupaj z Miroslavom Belovićem), *Mirandolina* Carla Goldonija (1953); *Krvava svatba* Federica García Lorca (1954); *Gospa ministrica* Branislava Nušića, *Obisk stare gospe* Friedricha Dürrenmatta (1958); *Opera za tri groše* Bertolta Brechta (1959); *Prebrisana norica* Lopeja de Vege (1968); in *Nagrada* Joaquína Álvareza Quintera (1970).

Igralka **Sava Sever** (1905–1969) je bila članica beograjskega Narodnega gledališča v sezoni 1938/39. Med drugo svetovno vojno je prekinila svoje umetniško delovanje. Bila je tudi prva soproga Bojana Stupice. Med letoma 1948 in 1952 je bila angažirana v Jugoslovanskem dramskem gledališču v Beogradu.

Občutljiva, kot je bila, je izredno dobro upodabljala zapletene dramske vloge; sposobna je bila pričarati delikatna in spremenljiva duševna stanja. Premogla je nenavadno širok igralski razpon, njen izraz pa je obsegal najbolj subtilna občutja, ki jih je zmogla preobraziti v močan, izrazit revolt.

Na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča se je izkazala v vlogah Jelene Andrejevne v *Stričku Vanji* Antona Pavloviča Čehova, Pavle Petrovne Panove v *Ljubov Jarovaja* Konstantina Andrejeviča Trenjova (1949); Alice Langdon v *Globoko so korenine* Arnauda D'Usseauja in Jamesa Gowa (1949); Natalije Petrovne v *Mesecu dni na kmetih* Ivana Sergejeviča Turgenjeva (1951); Goneril v *Kralju Learu* Williama Shakespeara (1952) in drugih (Volk 383–89).

Lirski in karakterni igralec **Bert Sotlar** (1921–1992) je bil član Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu med letoma 1947 in 1952. Na odru je upodabljal tudi psihološko nadvse zahtevne like. V Jugoslovanskem dramskem gledališču je ustvaril naslednje vloge: Gost v *Kralju na Betajnovi* Ivana Cankarja, Joseph Surface v *Šoli za obrekovanje* Richarda Brinsleyja Sheridana, Griška v *Ljubov Jarovaja* Konstantina Andrejeviča Trenjova (1948): Brett Charles v *Globoko so korenine* Arnauda D'Usseauja in Jamesa Gowa (1949); Meščan v *Rodoljupcih* Jovana Sterija Popovića; Mehuzov v *Talentih in oboževalcih* Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskega (1949); Jakov v *Peru Segedincu* Laza Kostića in Tejrezias v Sofoklejevi *Antigoni* (1950) (Volk 386).

Slovensko igralko **Sonjo Hlebš** je v Jugoslovansko dramsko gledališče leta 1948 pripeljal Bojan Stupica, skupaj z njenim tedanjim soprogom Bertom Sotlarjem. Bila je lepa plavolaska modrih oči in čudovite postave, s svojo lepoto pa je plenila na odru, pred kamero in tudi na ulici. Marija Crnobori se je spominjala njene očarljivosti in sugestivnosti, medtem ko je Mira Stupica omenjala Sonjino duhovitost, lepoto in talent. Po mnenju Mire Stupice je bila docela posebna osebnost, ki ni imela konkurence. Zaradi svojega markantnega videza je v petdesetih letih minulega stoletja uživala status ene od prvih velikih zvezdnic jugoslovanske kinematografije ter dobivala vloge privlačnih zapeljivk. Njen drugi mož je bil prvak Jugoslovanskega dramskega gledališča Ljubiša Jovanović.

Poleg igre se je Sonja Hlebš ukvarjala tudi s književnostjo; pod psevdonimom Sonja Rudolf je pisala kratke zgodbe za dnevnik Politika. Članica Jugoslovanskega dramskega gledališča je bila med letoma 1948 in 1972, ko se je umaknila z odra. Igrala je v več televizijskih igranih programih, dramah in filmih: *Poslednji dan*, *Velika turneja*, *Leto je krivo za sve* (*Za vse je krivo poletje*), *Zvižduk u osam* (*Žvižg ob osmih*), *Mrtvim ulaz zabranjen* (*Mrtvim vstop prepovedan)*, *Pre rata* (*Pred vojno*) in drugih.

Na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča je ustvarila naslednje vloge: Hano v *Kralju na Betajnovi* Ivana Cankarja (1948); Lauro v *Dundu Maroju* Marina Držića; Ismeno v Sofoklejevi *Antigoni* (1950); Juliette *v Popotniku brez prtljage* Jeana Anouilha; Fani Wilton v *Johnu Gabrielu Borkmanu* Henrika Ibsena (1953); in – do leta 1972 – številne epizodne vloge.

Igralec, režiser in pedagog **Stevo Žigon** (1926–2005) je leta 1951 diplomiral na Akademiji za gledališče, film in televizijo v Beogradu. Od leta 1948 je bil igralec in režiser v Jugoslovanskem dramskem gledališču. Režiral je po vsej Jugoslaviji in v Rusiji. Kot profesor igre v Novem Sadu se je ukvarjal tudi s pedagoškim delom. Interpretiral je številne vloge v televizijskih dramah, serijah in filmih. Prejel je številna priznanja za življenjsko delo (oktobrska nagrada mesta Beograd, Dobrićev prstan idr.).

Na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča je igral zlasti opazne in glavne vloge: bil je Maks v *Kralju na Betajnovi* Ivana Cankarja, Mazuhin, beli častnik v *Ljubov Jarovaja* Konstantina Andrejeviča Trenjova (1948); Zaročenec v *Rodoljupcih* Jovana Sterija Popovića, Maluzov v *Talentih in oboževalcih* Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskega (1949); Hajmon v Sofoklejevi *Antigoni*, Satir v *Noveli od Stanca* Marina Držića (1950); Veliki mojster v igri *Ovčji kal* Lopeja de Vege, Tjatin v *Jegorju Buličovu* Maksima Gorkega, Eugene Marchbanks v *Candidi* Georgea Bernarda Shawa (1951); Knez Albany v *Kralju Learu* Williama Shakespeara; Hipolit v *Fedri* Jeana Racina (1952); Sin v *Šest oseb išče avtorja* Luigija Pirandella (1955); Zbor v *Romeu in Juliji* Williama Shakespeara, Don Jere v *Gloriji* Ranka Marinkovića, Macduff v *Macbethu* Williama Shakespeara (1956); Tožilec Nikolaj Parfenovič v *Bratih Karamazovih* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega; Faulkland v *Suparnicih* (*The Rivals*) Richarda Brinsleyja Sheridana; Stotnik Aleksander Nikolajevič Njezelasov v *Oklopnem vlaku 14 – 69* Vsevoloda Vjačeslavoviča Ivanova (1957); Plemič Antun in Marko de Tudizi v *Dubrovniški trilogiji* Iva Vojnovića, Lionel Blanchard v *Za Lukrecijo* Jeana Giraudouxa (1958); Julian Boyd v *Sabinkah* Rastka Petrovića (1959); Franz v *Zaprtih v Altoni* Jeana-Paula Sartra (1960); Buckingham v *Rihardu III.* Williama Shakespeara; Zvoncev v *Jegorju Buličovu* Maksima Gorkega, Toas v *Ifigeniji na Tavridi* Johanna Wolfganga Goetheja, Nemec v *Otkriću* Dobrice Ćosića (1961); Fortinbras v *Hamletu* Williama Shakespeara (1962); Dorante v *Igri o ljubezni in naključju* Pierra de Marivauxa, Robespierre v *Dantonovi smrti* Georga Büchnerja, Don Kihot v *Maškaradi* in Drugi Atenec v *Salomi* Miroslava Krleža (1963); Urbain Grandier v *Demonih* (*The Devils*) Johna Whitinga, Hermes v Ajshilovem *Uklenjenem Prometeju* (1964); Dr. Ivan plemeniti Križovec v *V agoniji* Miroslava Krleža (1965); *Ivanov* v istoimenski drami Antona Pavloviča Čehova, Princ v *Umazanih rokah* Jeana-Paula Sartra (1966); Tito Belcredi v *Henriku IV.* Luigija Pirandella, Robespierre v recitalu *Crveni oktobar*, Hector Hushabye v *Kući koja srca slama* (*Heartbreak House*) Georgea Bernarda Shawa (1967); Laurencio v *Prebrisani norici* Lopeja de Vege (1968); Peter Ivanovič v *Navadni zgodbi* Ivana Aleksandroviča Gončarova, Henry Higgins v *Pigmalionu* Georgea Bernarda Shawa (1969); Maršal Petain v *Ratu i miru u kafani Snefl* (*Guerre et paix au café Sneffle*) Rema Forlanija, Hamlet v istoimenskem delu Williama Shakespeara (1971); Čerkun v *Barbarih* Maksima Gorkega (1972); Vasilij Ivanovič Berkutov v *Volkovih in ovcah* Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskega (1974); Jago v *Othellu* Williama Shakespeara (1977 in 1978); ter Šolski nadzornik v *Tucetu svilenih čarapa* Branislava

Nušića in Steva Žigona (1990). Med letoma 1958 in 1999 je sočasno igral tudi na odru gledališča Atelje 212, Dubrovniških poletnih igrah, v Jugoslovanskem dramskem gledališču, Narodnem gledališču v Beogradu ter v Mariboru in Užicu.

Gledališke uprizoritve je režiral v Mostarju, Ljubljani, Somborju, Trstu, Zrenjaninu, Novem Sadu, Moskvi, Leningradu (zdajšnji Sankt Peterburg), Kragujevcu, Zaječarju, Zenici, Bitoli, Dubrovniku, Banjaluki, Vršcu in drugod. V Jugoslovanskem dramskem gledališču je režiral naslednje uprizoritve: *Poštni urad* Rabindranatha Tagoreja (1961); *Pigmaliona* Georgea Bernarda Shawa (1969); *Hamleta* Williama Shakespeara (1971); *Othella* Williama Shakespeara (1977 in 1978); *Barbare* Maksima Gorkega, *Mladeniča* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega, *Razpotje* Dragana Tomića (1981); enodejanko *Tucet svilenih čarapa* Branislava Nušića (1988), *Bese* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega (1994) in druge.

Stevo Žigon je bil nadvse pomemben igralec, ki je nastopal predvsem v glavnih vlogah, zato je težko poudariti samo nekatere. Njegov režijski opus je temeljil na odličnem sodelovanju z igralci, ki so ga imeli izredno radi in so tudi razumeli njegov režiserski pristop na področju umetniške pedagogike.

Namesto sklepa

Razprava o umetnikih iz Slovenije, ki so trajno prispevali h gledališkemu življenju v Srbiji, obsega več faz:

- Obdobje od sredine 19. stoletja do prve svetovne vojne je bilo pomembno, saj je prišlo do prvih poskusov evropeizacije vseh vidikov srbske gledališke kulture. Slovenec Davorin Jenko je utemeljitelj srbske scenske in uporabne glasbe. Njegove skladbe živijo še danes in so tako ponarodele, da skorajda veljajo za ljudske. To obdobje je zaznamovala igralka Avgusta Vela Nigrinova, ki je z novim duhom svojih dosežkov srbsko gledališko prizorišče dvignila na višjo raven.
- Med prvo svetovno vojno (1914–1918) Narodno gledališče v Beogradu zaradi letalskih napadov, v katerih je bilo poškodovano gledališko poslopje, ni delovalo. Moški del ansambla je bil mobiliziran ali poslan v ujetništvo, mnogi umetniki pa so morali v pregnanstvo.
- Leta 1919 je bila na območju Jugoslavije ustanovljena skupna država, Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev (SHS), ki je leta 1929 prerasla v Kraljevino Jugoslavijo ter združila vse narode na tem območju. Narodno gledališče v Beogradu je takoj po vojni znova začelo z delom. V tem obdobju so vanj prihajali slovenski umetniki, kot je bila igralka Marija Vera. Ob obstoječi Drami so v sezoni 1920/21 ustanovili tudi Opero in Balet Narodnega gledališča v

Beogradu. Lahko rečemo, da je s prihodom šolanih moči iz Češke, Rusije in Slovenije, ki so se pridružile domačim umetnikom, prišlo do internacionalizacije in evropeizacije gledališča. V to skupino spadajo tudi dirigenta Mirko Polič in Ivan Brezovšek, svetovno znani tenorist Josip Rijavec, skladatelj in pedagog Mihovil Logar ter mednarodno znana baletnika Pia in Pino Mlakar, nekoliko pozneje pa primadoni Opere Narodnega gledališča v Beogradu, Anita Meze in Valerija Heybal. Za potrebe gledališča so obnovili poslopje konjeniške šole Manjež, kjer je deloval Oder na Vračarju. Narodno gledališče je s poslopjem razpolagalo do sezone 1947/48, ko je to postalo dom novega Jugoslovanskega dramskega gledališča.

- Druga svetovna vojna (1941–1945) je prinesla nove žrtve med prebivalstvom, pa tudi rušenje nacionalnih ustanov. Poslopje Narodnega gledališča v Beogradu je bilo žrtev že na samem začetku letalskih napadov, 6. aprila 1941. Konec leta se je pod nadzorom nemških zasedbenih oblasti začela njegova obnova. V času nemške zasedbe Beograda je gledališče nadaljevalo z delom, vendar o tem obstaja le malo zapisov. Mnogi člani gledališča so bili v ujetništvu, drugi so bili v vrstah Narodnoosvobodilne vojske (NOV), kjer so oblikovali številne partizanske gledališke skupine. Nekatere umetnike so nove oblasti po vojni dale ustreliti ali pa so jih obsodile na izgubo državljanske časti – samo zato, ker so igrali tudi v vojnem času. Po osvoboditvi Beograda so se vsi trije ansambli vrnili. Gledališče je uradno odprlo vrata 11. novembra 1944, in sicer z uprizoritvijo Gledališča narodne osvoboditve *Mati* Mileta Klopčiča v režiji Vjekoslava Afrića.
- Pomemben dogodek na zvezni ravni je bila ustanovitev Jugoslovanskega dramskega gledališča (3. april 1948). Zamisel je uresničil Bojan Stupica, umetnik renesančnega duha. Igralski ansambel je sestavil iz najboljših umetnikov iz celotne Jugoslavije. Iz Slovenije so prišli Sava Sever, Bert Sotlar, Sonja Hlebš in Stevo Žigon.

S poglavjem o Jugoslovanskem dramskem gledališču in njegovi ustanovitvi ter o slovenskih umetnikih, ki so prispevali k njegovi utemeljitvi, tudi končujem to razpravo.

Ta pregled ne obsega številnih slovenskih umetnikov, ki so vse do prvega desetletja 21. stoletja s svojimi gostovanji in delovanjem pomembno prispevali k srbskemu gledališču, kot so denimo Josip Vrhovec, Primož Bebler, Tomaž Pandur, Eduard Miler, Radko Polič, Tomi Janežič in drugi. Menim, da omenjeno obdobje predstavlja novo poglavje slovensko-srbskih izmenjav in gledaliških odnosov, ki še traja in navdihuje nove generacije.

Literatura in viri

125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu (1868–1993). Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1994.

A. M. »Iz pozorišta.« *Dnevni list*, 10. 6. 1895, št. 128, str. 2.

Andrejka, Rudolf. »Polič, Mirko (1890–1951).« *Slovenska biografija.* Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Splet. 6. 9. 2017. http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi446458/#slovenski-biografski-leksikon

Anonimno. »Davorin Jenko.« *Pozorišni list*, Narodno pozorište u Beogradu, Beograd, 14. januar 1901.

_____. »Proslava D. Jenka.« *Pozorišni list*, Narodno pozorište u Beogradu, 18. januar 1901, str 11.

_____. »Iz pozorišta.« *Dnevni list*, 20. 3. 1894, št. 63, str. 3.

_____. »Jenkova proslava u Kruševcu.« *Pozorišni list*, Narodno pozorište u Beogradu, 4. februar 1901.

Braun, Ksenija. »'Beogradski period' Josipa Rijavca.« *Josip Rijavec slovenački tenor svetskog glasa*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2008.

Cvetko, Dragutin. *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd: Srpska akademija nauka, 1952.

Cvetković, Sava V. (ur.). *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, 1966.

Grol, Milan. *Narodno pozorište u Beogradu. Pozorišni godišnjak 1918–1922*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 1922.

_____. *Pozorišne kritike*. Beograd: SKZ, 1931.

_____. *Iz pozorišta pretkumanovske Srbije. Spomeni savremenika o glumačkim generacijama pretkumanovske Srbije*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2004.

I. G. »Naš umetnički život. Beogradska Opera.« *Comoedia*, št. 19, Beograd, 5. januar 1925.

Jovanović, Milica. *Prvih sedamdeset godina – Balet Narodnog pozorišta*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 1994.

Jovanović, Raško V. *Pozorište i drama*. Beograd: Vuk Karadžić, 1985.

Kovijanić, Gavrilo. *Građa Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu (1835–1914)*. Beograd: Arhiv Srbije, 1971.

Marković, Olga. *Srpska vojnička i zarobljenička pozorišta u Prvom svetskom ratu*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2014.

Matoš, Anton Gustav. *Sabrana djela, 6, Dojmovi*. Zagreb, 1938.

Milanović, Olga. *Neimari srpskog pozorišta (Prilozi za istoriju srpskog pozorišta 19. i 20. veka)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1997.

Milovanović, Miodrag. *Šest pisma Mihovila Logara*. Novi Sad: Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, 2009.

Milićević, Živko. »Narodno pozorište. Repriza Ričarda III.« Beograd, *Politika*, 5. maj 1922, str. 3.

Milojević, Miloje. »Toska-G.đa Popova I g.g. Rijavec.« *Politika*, Beograd, 1922.

Misailović, Milenko. *Bojan Stupica, velikan teatra*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Narodno pozorište u Beogradu, 2008.

Moravec, Dušan. *Narodno pozorište u posetama Ljubljani i drugim gradovima Slovenije. Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1968*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 1968.

Nastasijevič, Svetomir. *Život i rad*, št. 181. Beograd, 1937.

N. B. C. »Narodno pozorište.« *Videlo*,1886, št. 223, str. 3.

Pejović, Roksanda. *Opera i Balet Narodnog pozorišta u Beogradu 1882–1941*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1996.

Petrović, Živojin. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1914*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 1993.

Radovanović, Aleksandar. *Pregled istorije Narodnog pozorišta u Beogradu 1968–1993*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 1994.

Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Ur. Dušan Moravec idr. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

Stevanović, Jelica. »Davorin Jenko u Narodnom pozorištu u Beogradu.« *Davorin Jenko (1835–1914).* Zbornik radova povodom 180 godina rođenja i 100 godina smrti. Beograd: Arhiv Srbije, Muzej Narodnog pozorišta u Beogradu; Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2015. 96–115.

Stevo Žigon. Ur. Zoran T. Jovanović. Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije, 2003.

Stojković, Borivoje S. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1979.

Sušec Michieli, Barbara. *Marija Vera: igralka v dinamičnem labirintu kultur*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2005.

Šumarević, Svetislav. *Pozorište kod Srba*. Beograd: Luča, Zadruga profesorskog društva, 1939.

Vilovski, Todor S. »Iz pozorišta.« *Videlo*, Beograd, 1883, št. 3.

_____. »Iz pozorišta.« *Videlo*, Beograd, 1883, št. 12.

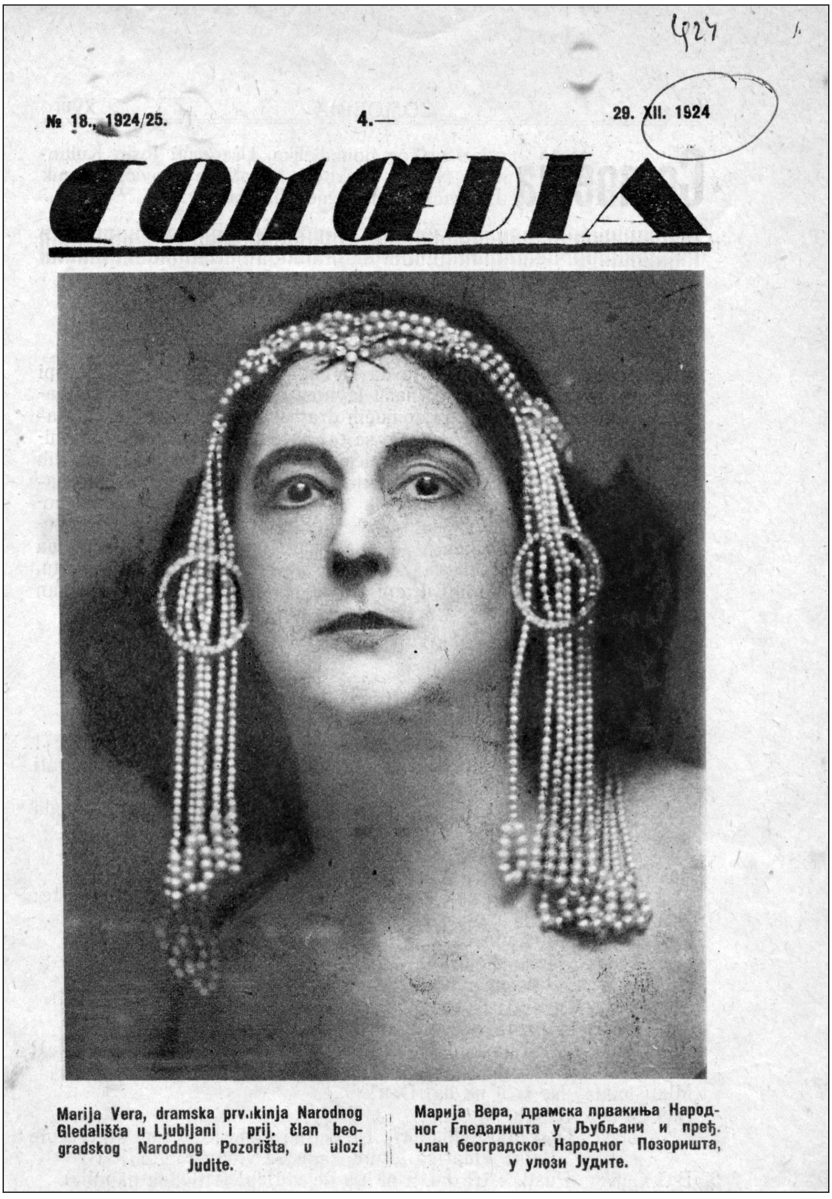
_____. »Iz pozorišta.« *Videlo*, Beograd, 1883, št. 19.

Volk, Petar. *Iluzije na Cvetnom trgu (JDP upedeset sezona)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1997.

Tomandl, Mihovil. *Srpsko pozorište u Vojvodini*. Novi Sad: Matica srpska, 1953.

Turlakov, Slobodan: *Letopis muzičkog života u Beogradu 1840–1941*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, 1994.

Prevedla Aleksandra Rekar



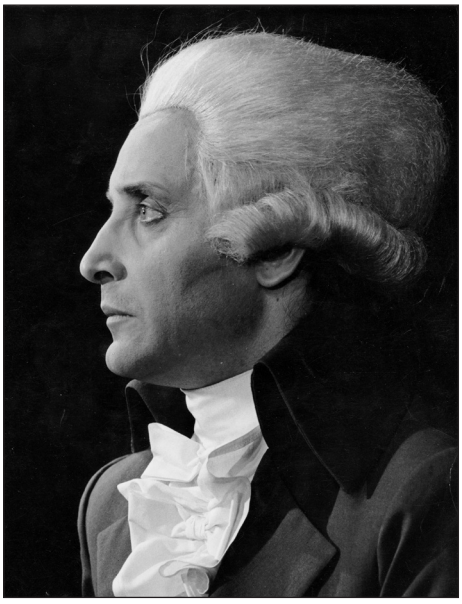
Marija Vera kot Judita na naslovnici revije Comœdia. Vir: Arhiv SLOGI.



Vela Nigrinova z odlikovanjem svetega Save V. reda Kraljevine Srbije, 1894, ob praznovanju 25. obletnice Narodnega gledališča v Beogradu. Foto: Milan Jovanović. Vir: Muzej gledališke umetnosti Srbije.



Sonja Hlebš v neznani vlogi. Foto: Nemanja Budisavljević. Vir: Muzej gledališke umetnosti Srbije.



Stevo Žigon kot Robespierre v *Dantonovi smrti* Georga Büchnerja, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1963. Foto: Jugofoto. Vir: Muzej gledališke umetnosti Srbije.



Narodno gledališče v Beogradu med obema svetovnima vojnama.
Foto: neznani avtor. Vir: Muzej gledališke umetnosti Srbije.

Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016)

Katarina Pejović

Srečevanje slovenskega gledališča in Bitefa traja že od začetkov tega festivala. Vse od ustanovitve Bitefa leta 1967 so se namreč slovenske predstave uvrščale na festivalski program v tako enakomernem ritmu, da se zdi domala predpisan – z izjemo nekaj časovnih točk, ko se je njihova navzočnost okrepila, kot tudi nekaterih obdobij odsotnosti. O stanovitnosti te navzočnosti pričajo tudi naslednji statistični podatki:[1]

- slovenska gledališča so sodelovala na 30 od 50 izdaj Bitefa,
- na Bitefu je bilo prikazanih 34 predstav slovenskih avtorjev, poleg teh pa še:
- dve uprizoritvi po besedilih slovenskih avtorjev, ki sta nastali v produkciji gledališč v (nekdanjih) jugoslovanskih republikah,[2]
- tri uprizoritve v režiji slovenskih režiserjev, ki so nastale v produkciji gledališč v (nekdanjih) jugoslovanskih republikah.[3]

Morda velja že takoj na začetku izpostaviti temeljni razlog, zakaj je pomembno proučiti zgodovino navzočnosti slovenskega gledališča prav na festivalu Bitef. To, kar ključno določa percepcijo določene gledališke prakse, je kontekst, v katerem poteka. Festivali že s svojo obliko in naravo tekoči produkciji ponujajo priložnost, da se predstavi v intenzivnem in sublimiranem kontekstu selektivnega soočanja. Toda Bitef je v prvih dveh desetletjih svojega obstoja premogel tudi nekatere geopolitične in kulturne lastnosti, ki so mu priskrbele poseben status med gledališkimi festivali: naklonjenost eksperimentalnemu in avantgardnemu gledališkemu raziskovanju, na drugi strani pa tudi vrhunskim dosežkom dramskega gledališča klasične oblike ter predstavljanju uprizoritvenih praks nezahodnih kultur; mednarodni, lahko bi dejali kozmopolitski značaj; vloga kraja srečevanja gledaliških praks z obeh strani železne zavese (v prvem desetletju obstoja je bil Bitef v tem pogledu edinstven), pa tudi kraja srečevanja in izmenjav gledaliških praktikov in teoretikov z vsega sveta. Prav zato je v tem zgodnjem obdobju festivala tako med sodelujočimi kot tudi med občinstvom prevladovalo mnenje, da je Bitef ustvaril nekakšen višji in prečiščen festivalski koncept, ki je v resnici unikaten. Pri tem

1 Vsi podatki in citati (če ni navedeno drugače) v besedilu so rezultat proučevanja Bitefove dokumentacije v festivalskem arhivu v Beogradu, ki ga je avtorica opravila avgusta 2015.

2 To sta uprizoritvi dram Dušana Jovanovića *Osvoboditev Skopja* in *Antigona*.

3 To so uprizoritve *Hazarski slovar* v režiji Tomaža Pandurja, *Utva* v režiji Tomija Janežiča in *Nad grobom glupe Europe* v režiji Sebastijana Horvata (glej seznam uprizoritev, ki sledi tej razpravi).

ne gre le za mojo osebno percepcijo, četudi je moja profesionalna zgodovina globoko prežeta z Bitefom, kjer sem začela delati že kot srednješolka, zatem pa sem se ga večkrat udeležila kot soustvarjalka predstav in bila leta 2008 v njegovi žiriji. Takšno je bilo tudi dojemanje številnih svetovno znanih gledališčnikov, udeležencev Bitefa, ki sem jih v teh letih tudi osebno srečala, kot so Robert Wilson, Peter Stein, Roberto Ciulli, Núria Espert, Péter Halász, Tamás Ascher, Lindsay Kemp, Kirsten Dehlholm in drugi. Da je Bitef dejansko nekaj posebnega in da udeležbo na njem doživljajo kot čast, ni bila stvar vljudnosti; to so omenjali tudi v pogovorih in srečanjih, ki so potekali zunaj uradnih okvirov. V pogovorih z ustanovitelji Bitefa, Miro Trailović in Jovanom Ćirilovom, pa tudi z Borko Pavićević in dolgoletnim moderatorjem pogovorov o predstavah, Draganom Klaićem, je bilo mogoče izvedeti, da so imeli tako mnenje o tem festivalu tudi drugi velikani svetovnega gledališča, kot so Peter Brook, Richard Schechner, Joseph Chaikin, Julian Beck, Peter Schumann, Andrei Șerban, Eugenio Barba, Luca Ronconi, Carmelo Bene. V igri so bili dejavniki, ki jih le stežka pojasnimo zgolj z akademskim orodjem. Šlo je za enkratno karizmo tako Mire Trailović kot tudi Jovana Ćirilova, ki je bila v sinergiji z njunim partnerstvom še veliko večja. Mesto dogajanja je bilo resnično nekakšno vmesno območje: Beograd kot mesto socializma, hedonizma, svetovljanstva. Festival je omogočal srečevanje – ne le z lokalnimi umetniki in intelektualci, temveč tudi s kolegi, ki so sodelovali v festivalskem programu (takrat so gostje ostajali na festivalu dlje kot dandanes). Okrogle mize so bile pogosto pravi forum za poglobljene analize uprizoritev in gledališča nasploh. Bitef je bil deležen tudi izjemne medijske pozornosti. Na televiziji so vsak večer predvajali Kroniko Bitefa, ki jo je dolga leta suvereno vodil pisatelj in teoretik dramaturgije in drame Slobodan Selenić. K enkratnemu vzdušju je prispeval celo tako trivialen razlog, kot je tekmovalna narava festivala. Ker na večini festivalov, zlasti na zahodu, ne podeljujejo nagrad, so imeli gledališčniki Bitef radi tudi zaradi tega razloga. Skratka, vsak september je bil v Beogradu resnično praznik gledališča. Unikatnost festivala je bila vsaj dvakrat deležna tudi mednarodnih priznanj: leta 1976, ko je bil Bitef izbran za Gledališče narodov, in leta 1999, ko so mu na Taormina arte podelili posebno nagrado Premio Europa per il Teatro. Bitef je bil prvi mednarodni gledališki festival, ki so mu podelili to nagrado.

Profil in zaščitni znak Bitefa (poimenovanje izhaja iz kratice BITEF – Beogradski internacionalni teatarski festival) so bile že od samega začetka »nove gledališke tendence« – dobrih štirideset let se je tako glasil tudi uradni podnaslov festivala. Bitef je sad neverjetno posrečenega zlitja časa, kraja, osebnosti in družbenega konteksta. Eksplozija uporniškega duha in inventivnosti ter rušenje meja in tabujev, ki sta zaznamovala šestdeseta leta 20. stoletja, sta gledališče po svetu zaznamovala v enaki meri kot popularno glasbo in politiko. Ta fenomen je zajel tako zahodno kot vzhodno gledališče, ki v obdobju hladne vojne nista imela priložnosti za komunikacijo in izmenjave, saj ju je ločevala politična železna zavesa. V tem desetletju je bilo v Socialistični federativni

republiki Jugoslaviji (SFRJ) prvič občutiti rezultate večletne preobrazbe togega etatističnega socialističnega modela s primesmi stalinistične mentalitete v mehkejšo obliko razsvetljenega socializma z velikim poudarkom na kulturi in umetnosti kot področjema državnega pomena. SFRJ je bila tudi ena od osrednjih pobudnic in vodilnih članic gibanja neuvrščenih ter gostiteljica prve konference neuvrščenih držav, ki je septembra 1961 potekala prav v Beogradu. Glavnemu mestu tedanje države, ki je bila v veliki meri centralistična, je bila dodeljena vloga ponosa tega novega obraza jugoslovanskega socializma. Ob pravem času, na pravem kraju in v pravem kontekstu sta se znašli tudi pravi osebi: karizmatični tandem, ki sta ga sestavljala Mira Trailović in Jovan Ćirilov, takrat na čelu gledališča Atelje 212 (kot upravnica in dramaturg), je bil čudežno zlitje intuicije in erudicije, družbenopolitične inteligence in eksperimentalne drznosti, pa tudi fascinantne trme in vztrajnosti pri vodenju ideje skozi čas. Uspelo jima je, kar do takrat ni uspelo še nikomur: pod eno festivalsko streho so se znašle uprizoritve z Zahoda in Vzhoda, prav tako iz neuvrščenih držav; uprizoritve največjih gledaliških ustanov in najradikalnejših avantgardnih skupin. Bitef je bil torej sublimat tistega najboljšega in idealnega, kar je Titova Jugoslavija želela predstaviti svetovni in domači javnosti kot podobo sodobne Jugoslavije.

Prav zaradi te posebne avre, ki jo Bitef po svoje premore še dandanes, je treba razumeti njegovo specifičnost, kajti le tako je mogoče doumeti pomen sodelovanja pri ustvarjanju te avre. Povedati velja tudi to, da Bitef že od samega začetka ni ponujal le geopolitičnega povezovanja – na programski ravni je prepletal duh eksperimenta in velike dosežke svetovnega institucionalnega gledališča. Toda od druge polovice osemdesetih let 20. stoletja je pridevnik »nove«, ki je stal pred »gledališkimi tendencami« in veljal za glavno določilnico festivala, postopoma bledel; k temu je v precejšnji meri botrovalo nenehno ambivalentno sprejemanje festivala pri beograjski strokovni javnosti in občinstvu – Bitef je bil namreč že vse od začetka deležen izrazito pozitivnih odzivov na eni strani ter velike zadržanosti in zavračanja vsega, kar izstopa iz okvira gledališkega realizma, na drugi, vendar je to že tema za kako drugo razpravo. Tako je Bitef že dolga leta gledališki festival, ki skuša v okviru svojih finančnih zmožnosti in selektorskih afinitet prikazati to, kar je mogoče pojmovati kot relevantno znotraj zdajšnjega večinskega gledališkega toka; v zadnjih letih niha med mednarodnim in regionalnim konceptom (kot »regija« je razumljeno ozemlje nekdanje Jugoslavije). Toda tudi po petdesetih letih je še vedno čutiti odmev zanimanja za gledališke novosti, kar najbrž priča o veliki moči prvotne vizije Mire Trailović in Jovana Ćirilova.

Slovensko gledališče je vzpostavilo dialog z Bitefom že v prvi izdaji festivala leta 1967, ko je že s samim programom podkrepil tezo o svoji posebni avri: treba si je denimo predstavljati, da se je predstava *Kralj Lear* (SNG Drama Ljubljana) v režiji Mileta Koruna znašla z ramo ob rami z deli Jerzyja Grotowskega, Living Theatra, Juliana Becka in Judith Maline, Otomarja Krejča, Davida Esriga, Glasgow Citizens Theatra in indijskega

gledališča katakali. V tistem času je Bitef še kako gojil eno od ključnih funkcij tovrstnih manifestacij: bil je srečevališče ustvarjalcev z Vzhoda in Zahoda, ki se sicer ne bi mogli uradno shajati. Miri Trailović in Jovanu Ćirilovu je bilo še posebno veliko do tega, da je Bitef tak kraj, zato so lahko udeleženci na festivalu preživeli veliko več časa, kot so ga terjale predstavitve njihovih uprizoritev. Kot priča festivalski Bilten, si je tako Grotowski ogledal Korunovega *Kralja Leara*, uprizoritev pa mu je zelo ugajala.[4] Prvo leto sta Jugoslavijo predstavljala samo Korunov *Kralj Lear* in predstava *Pokojnik* Branislava Nušića v režiji Ljubiša Georgievskega (Makedonski naroden teatar, Skopje). Tako kot je bila ustanovitev Bitefa že sama po sebi manifest, bi lahko dejali, da je bila tudi izbira predstav iz »robnih« jugoslovanskih republik del tega manifesta. Korunov *Kralj Lear*, ki je širši gledališki javnosti prvič predstavil eno od najmočnejših in najstanovitnejših režijskih poetik na območju nekdanje Jugoslavije v zadnjega pol stoletja, je bil takrat že tri leta stara uprizoritev,[5] ki je požela uspeh po vsej domovini in v slovenskem zamejstvu (Trst), v njej pa so igrali prvaki ljubljanske Drame, kot so Stane Sever (Lear), Polde Bibič (Norec), Duša Počkaj (Goneril) in Majda Potokar (Kordelija) – šlo je torej za preverjeno kakovost, ki pa je v kontekstu prve izdaje Bitefa vendarle pripadala bolj klasičnemu toku. Do prve polovice šestdesetih let 20. stoletja se v jugoslovanskih gledaliških krogih (v nasprotju z likovnimi) še niso oblikovale skupine in gibanja, ki bi v gledališču utelesila duha avantgarde in eksperimenta, če pa so se že, je njihovo delovanje širši javnosti postalo vidno šele konec šestdesetih let. Ta položaj se je zrcalil v tem, da so na prvih nekaj izdajah Bitefa predstavljali predvsem produkcijo domačih gledaliških ustanov. Tudi na 2. Bitefu leta 1968 je imelo slovensko gledališče svojega institucionalnega predstavnika, to je bila znova SNG Drama Ljubljana, tokrat z uprizoritvijo znamenitega dela Primoža Kozaka *Kongres* v režiji Žarka Petana, tistega leta ovenčano z več nagradami s festivala Sterijevo pozorje,[6] osrednjega jugoslovanskega gledališkega festivala, ki je bil do ustanovitve Bitefa edini stalni komunikacijski kanal med slovenskim gledališčem ter srbskim občinstvom in javnostjo. Šele s 5. Bitefom leta 1971 se je oblikovala percepcija slovenskega gledališča, o kateri bi lahko dejali, da je indikativna, ohranila pa se je tudi v naslednjih desetletjih, pravzaprav vse do dandanes.

Odločitev Jovana Ćirilova, da je na 5. Bitef leta 1971 povabil Gledališče Pupilije Ferkeverk, ki je na njem premierno uprizorilo delo *Pupilija Ferkeverk in Zaspanček Razkodranček* v režiji Tomaža Kralja, priča o selektorjevi nameri, da bi bil Bitef skladen z burnim prebujanjem avantgardnega in eksperimentalnega duha v slovenskem gledališču in likovni umetnosti: od nastanka ter začetka delovanja skupine OHO sredi šestdesetih

4 Iz Biltena 1. Bitefa, 1967 (23. september, nepaginirano).

5 *Kralj Lear* je bil premierno uprizorjen 28. 4. 1964 v SNG Drama Ljubljana. Uprizoritev je slovesno počastila 400-letnico Shakespearovega rojstva.

6 Uprizoritev *Kongres* je bila nagrajena s Sterijevo nagrado za sodobno dramsko besedilo, Sterijevo nagrado za moško vlogo (Andrej Kurent za vlogo Gabrijela) in izredno nagrado za kolektivno igro.

let (1963) in Gledališča Pupilije Ferkeverk (1969) do Eksperimentalnega gledališča Glej (1970) in Pekarne (1971), če omenim samo najznamenitejše. Toda selektorjeva odločitev priča tudi o tem, da je v tistem času obstajalo več prireditev, na katerih si je bilo mogoče ogledati najnovejše stvaritve uradne in *off* scene iz drugih republik nekdanje Jugoslavije. Ćirilov si je namreč leto poprej na takrat zelo cenjenem festivalu BRAMS (Beogradska revija amaterskih malih scena) ogledal prvo uprizoritev Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je nastala na osnovi besedila skupine 443, režiral pa jo je Dušan Jovanović. Po mnenju selektorja Bitefa je ta uprizoritev utelešala vse osnovne postulate Bitefa in to, kar se na območju Jugoslavije dotlej še ni pojavljalo. Ker je uprizoritev že gostovala v Beogradu, se je Ćirilov odločil, da naslednje leto povabi Tomaža Kralja, naj s svojo novo skupino premierno uprizori drugo delo na temo Pupilije. Toda ta uprizoritev – *Zaspanček Razkodranček* – še zdaleč ni bila tako odmevna kot prva *Pupilija*, zato pa je razburkala občinstvo Bitefa. Ludistični naboj uprizoritve in poziv k interakciji sta namreč hudo razbesnela velik delež gledalcev, tako da so silovito protestirali, padale so celo žalitve in psovke.[7] Na okrogli mizi, ki je sledila naslednji dan, so ustvarjalci predstave naklonjeno komentirali odziv občinstva in pojasnili, da je Pupilija Ferkeverk odprta struktura in da je dovoljen prav vsakršen odziv na dogajanje v predstavi. Toda Ritsaert ten Cate, legendarni nizozemski producent, ki ga je prav Bitef navdihnil, da je postal prvi producent, ki je na Zahod pripeljal vzhodnoevropska gledališča, se je odzval veliko ostreje. Menil je namreč, da ni razlogov za posmehovanje uprizoritvi, ki prihaja iz domače države, in to uprizoritvi, ki se je lotila nadvse nevarnega eksperimenta. Po njegovem mnenju je bil odziv občinstva divjaški.[8]

Toda Ćirilov ni odstopil od svojega prvotnega zanimanja; poetika Dušana Jovanovića ga je še naprej intrigirala. Po tistem, ko je Jovanović leta 1970 soustanovil Eksperimentalno gledališče Glej, se je na 6. Bitefu leta 1971 znašla tudi njegova predstava *Spomenik G*, radikalna izvedba dramskega besedila Bojana Štiha z Jožico Avbelj v glavni (in edini) vlogi. Beograjsko gledališko javnost je ta uprizoritev zmedla, fascinirala in navdušila; doživela je izjemen uspeh, po zapisih iz festivalskega Biltena pa Jožica Avbelj zaradi dolgotrajnega aplavza in skandiranja dobesedno ni mogla oditi z odra. *Spomenik G* je slovenskemu gledališču prinesel tudi prvo od Bitefovih nagrad – posebno nagrado žirije; nagrado grand prix so si tisto leto razdelili Peter Stein, Merce Cunningham in Luca Ronconi, nagrado občinstva pa je prejel Peter Brook.[9] Zdi se, da komentar o kontekstualni vrednosti te nagrade ni potreben.

---

7 Iz Biltena 5. Bitefa, 1971 (št. 7, nepaginirano).

8 Iz Biltena 5. Bitefa, 1971 (št. 7, nepaginirano). Ta trk radikalnih bitefovskih predstav in agresivnega ali nerazumevajočega odziva beograjskega občinstva je ena od stalnic tega festivala, ki bi tudi lahko bila predmet posebne razprave.

9 *Torquato Tasso* – Schaubühne am Halleschen Ufer, Zahodni Berlin, režija Peter Stein; *RainForest, Signals, TV Rerun* – Merce Cunningham & Dance Co., New York, režija Merce Cunningham; *Oresteja* – Teatro Cooperativa Tuscolano, Rim, režija Luca Ronconi; *A Midsummer Night's Dream* – The Royal Shakespeare Company, Stratford, režija Peter Brook.

Gostovanji Pupilije in Gleja sta bili ključni za oblikovanje splošnega pogleda beograjskega in srbskega gledališkega okolja na slovensko gledališče kot gledališče inovacije, raziskovanja, močnih režiserskih rokopisov in posebnega igralskega izraza, ki se ni branil niti ostrih odklonov od realizma. Tako se je v domačih gledaliških krogih ustvarilo nekakšno strahospoštovanje in občudovanje te »drugačnosti« slovenskega gledališča v razmerju do variacij psihološkega realizma, ki je vladal srbskim gledališčem, pa tudi gledališčem v drugih okoljih. Lahko bi dejali, da so se ti pozitivni predsodki ohranili vse do dandanes. Poleg tega sta ti dve gostovanji porodili tudi prvega domačega zvezdnika Bitefa, Dušana Jovanovića. Med letoma 1972 in 1985 se je na programu Bitefa znašlo kar pet njegovih režij in štiri dramska besedila,[10] zaradi česar je tudi sicer najbolj navzoč živi avtor na Bitefu.

Seznam slovenskih predstav in avtorjev na Bitefu je povezan tudi z neko drugo posebnostjo tega festivala, to pa je – vse do leta 2014 – kontinuiteta selektorskega podpisa. Čeprav je Jovan Ćirilov svojo selektorsko vlogo vselej delil (do leta 1989 z Miro Trailović, zatem z Nenadom Prokićem, zadnjih deset let pa z Anjo Suša), je njegova selektorska estetika, poetika in politika vidno zaznamovala različne faze v zgodovini tega festivala. Sleherna selekcija je plod subjektivnega mišljenja in afinitet ene ali več oseb, toda ko gre za Bitef, imamo pred sabo pregled 47 let nekega individualnega razmisleka o gledališču. To je bržkone edinstveni primer v zgodovini svetovnih gledaliških festivalov.

Ko skozi prizmo petdesetih let Bitefa opazujemo ta presek slovenskega gledališča, se pred nami razločno zariše občasna prevlada posameznih režiserjev in gledaliških hiš. Poleg Dušana Jovanovića se je na Bitefu že kmalu pojavil tudi Ljubiša Ristić. Ta dvojica režiserjev in avtorjev, dolgoletnih sodelavcev in gledaliških sopotnikov – prvič sta se srečala in spoznala prav na gostovanju Gledališča Pupilije Ferkeverk na festivalu BRAMS leta 1970 –, je s skupnimi in samostojnimi projekti ključno določala jugoslovansko gledališče sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja, kar se je zrcalilo tudi na Bitefu. Z njunim delovanjem in navzočnostjo na festivalu je bilo sprva povezano tudi Slovensko mladinsko gledališče (SMG) kot slovenska gledališka hiša z največ nastopi na tem festivalu: med letoma 1976 in 2011 jih je bilo kar deset. Tudi prvi slovenski grand prix Bitefa je šel prav v roke Slovenskega mladinskega gledališča in Ljubiša Ristića, in sicer leta 1981, za predstavo *Misa in a minor* po motivih novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča*.

Primer Jovanovića in Ristića kaže, da subjektivne afinitete ne določajo le festivalov, temveč tudi gledališke tokove: v primeru gledališke prakse so to ustvarjalna srečanja in sodelovanje gledaliških ustvarjalcev, vendar tudi prepoznavanje novih generacijskih glasov. Čeprav je balkanska miselnost taka, da menjave generacij najpogosteje spremlja silovito upiranje uveljavljenih imen, da bi prepustila prostor tudi mladim, se celo med velikimi

10 Na Bitef se je uvrstilo 5 uprizoritev v Jovanovićevi režiji: *Spomenik G* (1972), *Žrtve mode bum-bum* (1976), *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1978), *Spletka in ljubezen* (1980) ter *Lepotica in zver* (1985), leta 2009 pa je skupaj z Janezom Janšo zrežiral tudi *Spomenik G2*.

umetniki najdejo pedagoško nastrojene izjeme. Tako je bil Ljubiša Ristić v času vrhunca svoje jugoslovanske in bitefovske kariere prvi, ki je beograjskemu občinstvu predstavil mlada in povsem neznana slovenska gledališka režiserja, Dragana Živadinova in Tomaža Pandurja. To se je zgodilo leta 1984, v okviru enkratnega beograjskega festivala Godofest, ki je potekal v organizaciji in produkciji Ristićevega KPGT in Nove osećajnosti. Skupina Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) Dragana Živadinova je na Godofestu izvedla svojo prvo uprizoritev, *Hinkemanna*, Pandur pa je gostoval s Tespisovim vozom, skupino, ki jo je ustanovil še v gimnaziji v Mariboru. Jovana Ćirilova dejstvo, da je uprizoritev *Hinkemann* Gledališča sester Scipion Nasice že gostovala v Beogradu, in to samo dva meseca prej, tokrat ni tako motilo, da je ne bi povabil na Bitef.[11] Ker je prepoznal nevsakdanjo poetiko in konceptualno moč projekta Dragana Živadinova, dramaturginje Ede Čufer in scenografa Mirana Moharja, ki so sestavljali avtorsko jedro Gledališča sester Scipion Nasice, se je Ćirilov odločil, da bo Bitef spremljal pot te skupine, ki se je vnaprej, z manifestom, omejila na tri predstave v treh letih: *Retrogardistični dogodek Hinkemann* (1984), *Marijo Nablocko* (1985) in *Krst pod Triglavom* (1986).[12] To je bil vsekakor precedens, da se je festival svetovnega slovesa programsko prepletel z delovanjem mlade alternativne skupine. Tako je bil Bitef v teh treh letih nekakšna mednarodna platforma Gledališča sester Scipion Nasice. Posledično se je zdelo razumljivo, da je do končnega dejanja, samoukinitve skupine, napovedane že ob njeni ustanovitvi, prišlo prav na okrogli mizi ob zadnji uprizoritvi GSSN, *Krsta pod Triglavom*, dan po tistem, ko so v beograjskem Sava centru z njo odprli jubilejni 20. Bitef.[13] Gledališče sester Scipion Nasice je, v precejšnji meri po zaslugi Bitefa, postalo mednarodno prepoznavno, kar je s številnimi gostovanji po velikih evropskih festivalih – z izjemo *Marije Nablocke* – zares izkoristila šele naslednja skupina Dragana Živadinova, Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot.

Kot že omenjeno, je Ljubiša Ristić beograjskemu in srbskemu občinstvu kot prvi predstavil Tomaža Pandurja in njegovo prvo skupino Tespisov voz. Toda Pandurja je na Bitef pripeljalo šele sodelovanje s Slovenskim mladinskim gledališčem, ki ga je takoj ovenčalo z nagrado: leta 1989 je *Šeherezada* dobila posebno nagrado žirije, že naslednje leto pa je Pandur z uprizoritvijo *Faust* v produkciji SNG Maribor odnesel še grand prix. To so bila obenem zadnja leta Jugoslavije; zdelo se je, kot da je bila dvojna zmaga slovenskega gledališča na Bitefu nekakšno simbolno slovo od skupnega kulturnega prostora, v

11 Iz osebnega pričevanja: avtorica besedila je bila del produkcijske ekipe Godofesta, na katerem je GSSN prvič gostovalo v Beogradu, obenem pa je bila že tretje leto sodelavka Bitefa in ne nazadnje osebna prijateljica Jovana Ćirilova.

12 Iz osebnega pričevanja oziroma pogovorov z Jovanom Ćirilovom.

13 Iz osebnega pričevanja in iz Biltena 20. Bitefa, 1986 (15. september, nepaginirano). Po uvodnih besedah moderatorja okrogle mize, Vladimirja Stojsavljevića, je občinstvo nagovorila Eda Čufer, dramaturginja Gledališča sester Scipion Nasice, in prebrala kolektivno izjavo GSSN: »Ker so na okroglih mizah Bitefa ljudje z vplivom in povezavami z mediji, Gledališče sester Scipion Nasice želi, da se jugoslovanski in bitefovski javnosti prenese naslednje sporočilo: GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE NE OBSTAJA VEČ.«

katerem je bila gledališka praksa nekega mikrokozmosa – slovenskega gledališkega prostora – vzor in predmet občudovanja v drugem mikrokozmosu – srbskem gledališkem prostoru.

Vojne na območju nekdanje Jugoslavije so – poleg razdejanja, grozot in dramatičnih sprememb geopolitične podobe jugovzhodne Evrope – prinesle tudi diskontinuiteto v jugoslovanskem kulturnem prostoru. Bitef je postal festival v državi zelo zmanjšanih gabaritov, ki je v devetdesetih letih 20. stoletja in na začetku prvega desetletja novega tisočletja nekajkrat zamenjala ime – od Socialistične federativne republike Jugoslavije (do leta 1991), Zvezne republike Jugoslavije (od leta 1991 do 1992), Srbije in Črne gore (v letih 2002–2006) do Srbije (2006) – in se znašla v primežu različnih mednarodnih sankcij. V vojnih letih od 1992 do 1995 je Bitef životaril in vegetiral, a se je vendarle ohranil – zlasti po zaslugi vztrajnosti in stanovitnosti Jovana Ćirilova. Slovenskega gledališča na Bitefu ni bilo celih šest let, z izjemo leta 1994, ko se je na programu znašlo dramsko besedilo Dušana Jovanovića *Antigona* v režiji Ljubiša Ristića in v izvedbi ansambla subotiškega narodnega gledališča. Jovanovićeva *Antigona* je bila prvi del njegove *Balkanske trilogije* (*Antigona*, *Uganka Korajže*, *Kdo to poje Sizifa?*), ki govori o vojni na Balkanu.

Novo poglavje sodelovanja slovenskega gledališča na Bitefu se je začelo leta 1996, in sicer z gostovanjem Slovenskega mladinskega gledališča z uprizoritvijo Vita Tauferja *Silence Silence Silence*. Uprizoritev, ki so jo na Bitefu pričakali z velikim vznemirjenjem, je vzbudila izlive melanholije in nostalgije. Še vedno je bilo čutiti odmeve minulega časa in percepcije Slovenskega mladinskega gledališča kot vodilnega inovativnega slovenskega gledališča (v naslednjih letih so, poleg drugih, na Bitefu gostovale tudi uprizoritve SMG *Sen kresne noči* (2000), prav tako v Tauferjevi režiji, *Tri sestre* (2004) v režiji Tomija Janežiča in *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (2011) v režiji Oliverja Frljića), vendar je bil izbor uprizoritev, zastopanih na festivalu, heterogen in ni več izpostavljal nobenega avtorskega imena. Od konca devetdesetih let 20. stoletja do začetka tega desetletja je imelo občinstvo, poleg del že omenjenih režiserjev, priložnost videti tudi nekatere uprizoritve Ivice Buljana, Diega de Bree, Primoža Ekarta in Bojana Jablanovca, informacije o velikem vzponu ter razvoju sodobnega plesa in plesnega gledališča v Sloveniji pa je prejelo prek uprizoritev Matjaža Fariča in Branka Potočana.[14] V izdaji Bitefa, ki je v fokus postavila slovensko gledališče (leta 2002), se je znašel tudi koreograf Edward Clug.[15] Pri tem izboru se zdi, da le delno zrcali položaj na slovenskem prizorišču. Opaziti je odsotnost režiserjev, kot so denimo Eduard Miler, Mateja Koležnik in Janusz Kica,[16] če

14 *Melanholične misli* koreografa Branka Potočana in v izvedbi skupine Fourklor so na Bitefu gostovale leta 1998, *Pohujšanje* v koreografiji Matjaža Fariča pa leta 2002.

15 *Tango* v koreografiji Edwarda Cluga in produkciji Drama SNG Maribor je na Bitefu gostoval leta 2002.

16 Režiser poljskega rodu, ki je svojo kariero ustvaril v Nemčiji, Hrvaški, Avstriji in Sloveniji, kjer je z večkratno nagrajenimi uprizoritvami že dve desetletji domala redno navzoč na repertoarjih vseh glavnih gledaliških hiš.

omenim le nekatere, ko pa gre za slovensko plesno sceno devetdesetih let 20. stoletja, si relevantne informacije o njej ni mogoče zamisliti brez Iztoka Kovača in Matjaža Pograjca. Pogovore, ki so potekali po prikazanih uprizoritvah, sta ves ta čas prežemala želja po stalni navzočnosti slovenskega gledališča ter jasno izraženo nezadovoljstvo zaradi pomanjkanja tesnejšega in intenzivnejšega stika z njim. Za izbor slovenskih predstav je značilna odsotnost raziskovalnega gledališča, kar govori o manku raziskovalnega duha pri selektorjih. To je čas, v katerem si je Jovan Ćirilov selektorsko delo delil z Nenadom Prokićem, ki je bil v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja dejavno navzoč v slovenskem gledališču (predvsem prek sodelovanja s Tomažem Pandurjem), zato bi utegnili pričakovati, da bosta selektorja radovednejša in agilnejša pri odkrivanju novih imen. Toda to se ni zgodilo. Razloge za to gre nemara iskati v spremembi identitete Bitefa, ki je iz festivala vprašanj, tveganja in provokacije postal festival uveljavljenih svetovnih smernic. O tem je večkrat govoril celo sam Jovan Ćirilov, tudi v eni od svojih zadnjih izjav, povezanih z Bitefom:

> »Leta 1968 je bilo gledališče tako bolj izostreno kot tudi bolj odločeno, da bo spreminjalo svet. Zdaj smo se znašli v mirnih vodah nevarne konservativne dobe, takšno pa je tudi gledališče.« (NIN, 12. 9. 2013, št. 3272)

Bržkone največji posebnosti povojnega obdobja sta bili dve gledališki rekonstrukciji, obe povezani z Bitefom in obe delo istega avtorja, Janeza Janše: leta 2007 rekonstrukcija predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (predstava, ki v izvorni izvedbi ni prišla na Bitef, zato pa je rekonstrukcija prejela posebno nagrado žirije), leta 2010 pa *Spomenika G.* Ta selektorska poteza je svojevrsten poklon samemu Bitefu in tudi Dušanu Jovanoviću, to zrcaljenje pa potrjujejo celo nagrade.

Od Bitefa 2013 naprej se zdi, kot da se je vrnil stari selektorski pristop favoriziranja posameznih avtorskih poetik, vendar tega ne moremo več pripisati Jovanu Ćirilovu, ki je novembra 2014 preminil. Od leta 2013 naprej namreč slovensko gledališče na Bitefu predstavljajo en režiser – Jernej Lorenci – ter dva igralska ansambla (SNG Drama Ljubljana in Mestno gledališče ljubljansko). Uprizoritvi *Nevihta* in *Iliada* sta na Bitefu leta 2015 Lorenciju prinesli dve Politikini nagradi za režijo in nagrado občinstva Bitefa za *Iliado*, medtem ko je bila *Ponorela lokomotiva* na okrogli mizi deležna velikih pohval kritikov in občinstva. Lorencijeva navzočnost na Bitefu se v celoti pokriva z njegovo dominacijo v slovenskem gledališču, do katere je prišlo v zadnjih nekaj letih, pa tudi z mednarodno odmevnostjo njegovih uprizoritev. Od leta 2010, ko je bil po zaslugi umetniške direktorice Borštnikovega srečanja Alje Predan kot poseben programski del tega festivala vpeljan tako imenovani *showcase*, ki je namenjen zlasti tujim festivalskim selektorjem, producentom, kritikom in teatrologom, se Bitef pri izboru slovenskih predstavnikov v precejšnji meri opira prav na Borštnikov *showcase*.

Vprašanje, ki se neizogibno zastavi ob tem skupnem popotovanju skozi drugo polovico 20. stoletja, je domet vzajemnega vpliva: v kolikšni meri je Bitef vplival na slovensko sodobno gledališče – in nasprotno, ali in kako je slovensko gledališče prek Bitefa pustilo sledi v srbskem in jugoslovanskemu gledališču. Bitef kot točka agregacije gledališčnikov iz vse Jugoslavije, ki so si prihajali ogledovat njegov program, je puščal sledi tudi v drugih jugoslovanskih območjih, vendar menim, da je povsem legitimno reči, da je Bitef v največji meri vplival prav na slovensko gledališče. Vse do razpada Jugoslavije leta 1991 je Bitef za avtorje nekaj generacij pomenil možnost neposrednega vpogleda v svetovna gledališka prizadevanja – in že zgolj s tem možen vir navdiha ter idej. Če to nemara ni veljalo za prve udeležence Bitefa, ki so svoje vizije hranili z izkušnjami, pridobljenimi neposredno v Združenih državah Amerike in po Evropi, pa je to vsekakor mogoče reči za naslednjo generacijo z Živadinovom in Pandurjem na čelu. Toda tudi prvim generacijam se je Bitef ponujal kot edinstveni poligon za tehtanje lastne relevantnosti v svetovnih okvirih. Podobno velja za hrvaške gledališke avtorje in skupine, od Coco le Moco in Kugla glumišta do Montažstroja. Protislovno, toda Bitef je imel še najmanjši vpliv prav v svojem matičnem okolju, v Beogradu. Inherentna naklonjenost beograjskega in srbskega gledališča psihološkemu realizmu se je izkazala kot močnejša in stanovitnejša od dolgoletne občasne izpostavljenosti svetovnim gledališkim tokovom. Po videnju beograjskega profesionalnega in tudi laičnega občinstva je bil Bitef (in to je v veliki meri tudi ostal) dvotedenska atrakcija, na kateri je dovoljeno vse, vendar samo pod pogojem, da se ne zakorenini v domači gledališki praksi. In vendar se je v zadnjih petnajstih, dvajsetih letih raziskovalnemu gledališču uspelo ustaliti tudi v Beogradu, kar nikakor ni brez povezave z Bitefom. Toda če iščemo kontinuiteto na samem prizorišču in proučimo poskuse vzpostavitve kontinuirane alternativne scene v Beogradu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja, bomo videli, da obstaja tudi neka druga pogojenost: te poskuse sta pravzaprav v največji meri navdihovala slovensko gledališče in sodobna umetnost nasploh. To je mogoče še bolj kategorično reči za sodobno plesno sceno, ki se je na območju nekdanje države najpozneje uveljavila v Beogradu – šele na začetku novega tisočletja, daleč po Ljubljani in Zagrebu –, in to prav pod okriljem Bitef teatra, gledališča, ki je stalna platforma festivala že vse od svoje ustanovitve leta 1989.

Poleg usmeritve in kakovosti programa identiteta tega festivala v veliki meri temelji tudi na povsem neotipljivih dejstvih. Festival kot posebna oblika višje stvarnosti ustvarja določeno vzdušje v skupnosti, znotraj katere poteka, in oblikuje avro, ki določa percepcijo sodelujočih in navzočih. Tako je tudi z Bitefom. Njegov obstoj in delovanje že petdeset let gradita svojevrsten korpus naracij in izkušenj, ki ga je mogoče rekonstruirati, razbirati in razlagati podobno kot arheološke plasti, vendar pri tem ne smemo pozabiti, da gre za naracije in izkušnje, ki dobivajo mitske razsežnosti. Na drugi strani pa bi bilo pri analiziranju delovanja neke tako zapletene družbeno-kulturološko-umetniško-politične oblike, kot je gledališki festival, težko priti do »objektivnega« pogleda.

Ta pregled in premislek končujem s tripičjem: po smrti Jovana Ćirilova se je Bitef brez dvoma znašel na prelomnici; kakšna bo njegova usoda, bomo šele videli. Slovensko gledališče kljub kvantiteti produkcije, moči posameznih poetik in vrhunski kakovosti nekaterih igralskih ansamblov čaka nove glasove in poglede. Dotlej obstaja določena poetična pravičnost – ali pa gre za izraz kozmičnega ravnovesja? –, da se v zadnjih letih Bitef in daleč najpomembnejši režiser v tem območju, Jernej Lorenci, vzajemno spremljata, prepoznavata in navdihujeta. Pred 50. Bitefom bi si drznila to poimenovati za svojevrstno posvetilo Jovanu Ćirilovu in njegovemu gledališkemu svetovnemu nazoru.

Prevedla Aleksandra Rekar

Slovenska gledališka produkcija na festivalu Bitef (Beograd)

Bitef 1967

William Shakespeare: *Kralj Lear* (*The Tragedy of King Lear*)
Režija: Mile Korun
Drama SNG v Ljubljani
Premiera: 15. 5. 1965

Bitef 1968

Primož Kozak: *Kongres*
Režija: Žarko Petan
Drama SNG v Ljubljani
Premiera: 24. 2. 1968

Bitef 1971

Gledališče Pupilije Ferkeverk
Pupilija Ferkeverk in Zaspanček Razkodranček
Po besedilu *Peter Kušter ali Zabavne zgodbe s hecnimi slikami* (*Der Struwwelpeter: lustige Geschichten und drollige Bilder*) Heinricha Hoffmanna
Režija: Tomaž Kralj
Premiera: september 1971 (Beograd, festival Bitef)

Bitef 1972

Bojan Štih: *Spomenik G*
Režija: Dušan Jovanović
Eksperimentalno gledališče Glej
Premiera: 28. 1. 1972
Nagrada: posebna nagrada festivala Bitef za izjemen prispevek h gledališki umetnosti po žanru, slogu ali sredstvih

Bitef 1975
Pierre de Marivaux: *Dvojna preizkušnja ljubezni* (*La double inconstance*)
Režija: Peter Lotschak
Drama SNG v Ljubljani
Premiera: 8. 2. 1975

Bitef 1976
Dušan Jovanović: *Žrtve mode bum-bum*
Režija: Dušan Jovanović
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 16. 10. 1975

Dušan Jovanović: *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*
Režija: Ljubiša Ristić
Slovensko ljudsko gledališče Celje
Premiera: 9. 1. 1976

Bitef 1978
Rudi Šeligo: *Čarovnica iz Zgornje Davče*
Režija: Dušan Jovanović
Slovensko ljudsko gledališče Celje
Premiera: 30. 12. 1977

Bitef 1980
Friedrich Schiller: *Spletka in ljubezen* (*Kabale und Liebe*)
Režija: Dušan Jovanović
Mestno gledališče ljubljansko
Premiera: 17. 4. 1980

Bitef 1981
Ljubiša Ristić: *Missa in a minor*
Po motivih novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedem poglavij skupne pripovedi* (*Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*)
Režija: Ljubiša Ristić
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 21. 12. 1980
Nagradi: grand prix (za najboljšo predstavo) in nagrada dnevnika Politika (nagrada najboljšemu režiserju festivala Bitef po izboru žirije gledaliških kritikov časopisa Politika)

Bitef 1983
Emil Filipčič: *Ujetniki svobode*
Režija: Janez Pipan
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 23. 9. 1982

Bitef 1984
Retrogardistični dogodek Hinkemann
(Po *Hinkemannu* Ernsta Tollerja)
Gledališče sester Scipion Nasice
Premiera: januar 1984 (Ljubljana, stanovanje na Titovi cesti 56)

Bitef 1985
Retrogardistični dogodek Marija Nablocka
Gledališče sester Scipion Nasice
Premiera: maj 1985 (Ljubljana, stanovanje na Mestnem trgu 17)

Ivo Svetina: *Lepotica in zver ali Kaj se je zgodilo z Danico D?*
Režija: Dušan Jovanović
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 7. 3. 1985

Bitef 1986
Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom
Gledališče sester Scipion Nasice in Cankarjev dom
Premiera: 6. 2. 1986

Bitef 1989
Ivo Svetina: *Šeherezada*
Režija: Tomaž Pandur
Koreografija: Maja Milenović Workman
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 9. 2. 1989
Nagrada: posebna nagrada festivala Bitef za izjemen prispevek h gledališki umetnosti po žanru, slogu ali sredstvih

Bitef 1990
Johann Wolfgang Goethe: *Faust* (*Faust*)
Režija: Tomaž Pandur
Drama SNG Maribor
Premiera: 24. 1. 1990
Nagrada: grand prix Mira Trailović

Bitef 1996
Silence Silence Silence
Idejna zasnova in režija: Vito Taufer
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 28. 2. 1996
Nagrada: posebna nagrada festivala Bitef

Bitef 1998
Melanholične misli
Koreograf: Branko Potočan
Vitkar – Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih projektov (skupina Fourklor), Cankarjev dom
Premiera: 6. 3. 1998

Bitef 2000
William Shakespeare, Andrej Rozman: *Sen kresne noči* (*A Midsummer Night's Dream*)
Režija: Vito Taufer
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 6. 2. 1999

Bitef 2002
Edward Clug: *Tango*
Režija in koreografija: Edward Clug
Opera in balet SNG Maribor
Premiera: 25. 4. 1998

Pohujšanje
(Po *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja)
Koreografija: Matjaž Farič
Cankarjev dom, Opera in balet SNG Maribor
Premiera: 11. 1. 2002 (Ljubljana), 5. 3. 2002 (Maribor)

Bitef 2004
Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre* (*Tri sestri*)
Režija: Tomi Janežič
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 1. 10. 2001

Bitef 2005
Christopher Marlowe: *Edvard drugi* (*Edward the Second*)
Režija: Diego de Brea
SNG Drama Ljubljana, Bitef teatar Beograd
Premiera: 4. 6. 2005 (Ljubljana), 20. 9. 2005 (Beograd)

Bitef 2006
Botho Strauss: *Ena in druga* (*Die eine und die andere*)
Režija: Ivica Buljan
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 14. 3. 2006

Bitef 2007
Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – rekonstrukcija
Režija in rekonstrukcija: Janez Janša
Zavod Maska
Premiera: 20. 9. 2006
Nagrada: posebna nagrada festivala Bitef za izjemen prispevek h gledališki umetnosti po žanru, slogu ali sredstvih

Bitef 2010
Spomenik G2
(Po predstavi *Spomenik G* v režiji Dušana Jovanovića v Eksperimentalnem gledališču Glej leta 1972)
Režija: Dušan Jovanović, Janez Janša
Zavod Maska, Mestno gledališče ljubljansko
Premiera: 27. 2. 2009

Bitef 2011
Tennessee Williams: *Mačka na vroči pločevinasti strehi* (*Cat on a Hot Tin Roof*)
Režija: Ivica Buljan
Mestno gledališče ljubljansko
Premiera: 30. 11. 2010

Oliver Frljić: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*
Režija: Oliver Frljić
Slovensko mladinsko gledališče
Premiera: 3. 3. 2010

Bitef 2012

Simona Semenič: *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima*
Režija: Primož Ekart
Zavod Imaginarni
Premiera: 2. 4. 2012

Bitef 2013

Aleksander Nikolajevič Ostrovski: *Nevihta* (*Groza*)
Režija: Jernej Lorenci
Mestno gledališče ljubljansko
Premiera: 24. 11. 2011
Nagrada: nagrada Politike (nagrada najboljšemu režiserju po izboru žirije gledaliških kritikov izdaj Politike)

MandićStroj
Via Negativa, SNG Drama Ljubljana
Režija: Bojan Jablanovec
Premiera: 25. 6. 2011 (Stara mestna elektrarna), 1. 12. 2011 (Drama SNG Ljubljana)

Bitef 2014

Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Ponorela lokomotiva* (*Szalona lokomotywa*)
Režija: Jernej Lorenci
SNG Drama Ljubljana
Premiera: 15. 9. 2012

Bitef 2015

Homer: *Iliada* (*Ilias*)
Režija: Jernej Lorenci
SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom
Premiera: 24. 1. 2015
Nagrade: nagrada Politike (nagrada najboljšemu režiserju festivala Bitef po izboru žirije gledaliških kritikov izdaj Politike) in nagrada občinstva za najboljšo predstavo

Uprizoritve, ki so bile zasnovane na besedilih slovenskih dramatikov ali so jih režirali slovenski režiserji v gledališčih zunaj Slovenije

Bitef 1978

Dušan Jovanović: *Oslobođenje Skoplja* (*Osvoboditev Skopja*)
Režija: Ljubiša Ristić
Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Hrvatske, Zagreb; KPGT (Kazalište, pozorište, gledališče, teatar)
Premiera: junij 1978

Bitef 1994

Dušan Jovanović: *Antigona*
Režija: Ljubiša Ristić
KPGT (Kazalište, pozorište, gledališče, teatar); Narodno pozorište – Népszínház, Subotica
Premiera: 7. 6. 1994

Bitef 2002

Hazarski slovar
Po motivih dela Milorada Pavića *Hazarski besednjak: roman leksikon v 100 000 besedah: moška knjiga* (*Hazarski rečnik: roman-leksikon u 100.000 reči. Muški primerak*)
Režija: Tomaž Pandur
Festival Ljubljana; Atelje 212, Beograd; Festival Ex Ponto, Ljubljana; Sava Centar, Beograd
Premiera: 3. 9. 2002

Bitef 2013

Anton Pavlovič Čehov: *Galeb* (*Čajka; Utva*)
Režija: Tomi Janežič
Srpsko narodno pozorište, Novi Sad
Premiera: 26. 10. 2012
Nagrada: nagrada občinstva za najboljšo predstavo

Bitef 2016

Sebastijan Horvat, Milan Marković Matthis: *Nad grobom glupe Europe*
Po motivih dela *Hrvatska rapsodija* Miroslava Krleže
Režija: Sebastijan Horvat
HNK Ivana pl. Zajca, Reka
Premiera: 18. 9. 2015

Statistika

Zastopanost gledališč

Slovensko mladinsko gledališče – 10 uprizoritev (1976, 1981, 1983, 1985, 1989, 1996, 2000, 2004, 2006, 2011)
SNG Drama Ljubljana – 7 uprizoritev (1967, 1968, 1975, 2014; koprodukcije: 2005, 2013, 2015)
MGL – 5 uprizoritev (1980, 2011, 1013, 1015; koprodukcija: 2010)
Cankarjev dom – 4 uprizoritve (koprodukcije: 1986, 1998, 2002, 2015)
Gledališče sester Scipion Nasice – 3 uprizoritve (1984, 1985; koprodukcija: 1986)
SNG Maribor (Drama, Opera in balet) – 3 uprizoritve (1990, 2002; koprodukcija: 2002)
SLG Celje – 2 uprizoritvi (1976, 1978)
Eksperimentalno gledališče Glej – 2 uprizoritvi (1972; koprodukcija: 2010)
Zavod Maska – 2 uprizoritvi (2007; koprodukcija: 2010)
Gledališče Pupilije Ferkeverk – 1 uprizoritev (1971)
Vitkar (skupina Fourklor) – 1 uprizoritev (koprodukcija: 1998)
Via Negativa – 1 uprizoritev (koprodukcija: 2013)
Zavod Imaginarni – 1 uprizoritev (2012)

Zastopanost režiserjev in koreografov

Dušan Jovanović – 6 uprizoritev
Dragan Živadinov – 3 uprizoritve
Tomaž Pandur – 3 uprizoritve
Jernej Lorenci – 3 uprizoritve
Vito Taufer, Ivica Buljan, Janez Janša, Tomi Janežič – 2 uprizoritvi
Mile Korun, Žarko Petan, Tomaž Kralj, Peter Lotschak, Janez Pipan, Maja Milenović Workman, Branko Potočan, Diego de Brea, Primož Ekart, Bojan Jablanovec, Sebastijan Horvat, Edward Clug, Matjaž Farič – 1 uprizoritev

Nagrade

Grand prix

Missa in a minor, režija: Ljubiša Ristić (Slovensko mladinsko gledališče, 1981)
Faust, režija: Tomaž Pandur (Drama SNG Maribor, 1990)

Posebna nagrada žirije

Spomenik G, režija: Dušan Jovanović (Eksperimentalno gledališče Glej, 1972)
Šeherezada, režija: Tomaž Pandur (Slovensko mladinsko gledališče, 1989)
Silence Silence Silence, režija: Vito Taufer (Slovensko mladinsko gledališče, 1996)
Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, režija in rekonstrukcija: Janez Janša (Maska, 2007)

Politikina nagrada za režijo

Missa in a minor, režija: Ljubiša Ristić (Slovensko mladinsko gledališče, 1981)
Nevihta, režija: Jernej Lorenci (Mestno gledališče ljubljansko, 2013)
Iliada, režija: Jernej Lorenci (SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom, 2015)

Nagrada občinstva

Galeb, režija: Tomi Janežič (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2013)
Iliada, režija: Jernej Lorenci (SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom, 2015)



Ivo Svetina: *Šeherezada*. Režija: Tomaž Pandur. Slovensko mladinsko gledališče, 1989. Na fotografiji: Olga Kacjan, Janez Škof, Milena Grm. Foto: Tone Stojko. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.



Bojan Štih, D. Jovanović: *Spomenik G*. Režija: Dušan Jovanović. Eksperimentalno gledališče Glej, 1972. Na fotografiji: Dušan Jovanović in Jožica Avbelj. Vir: Arhiv CTF UL AGRFT.



Gledališče sester Scipion Nasice: *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*. Režiser: Dragan Živadinov, 1986. Foto: Marko Modic. Vir: Spletna stran Alana Hranitelja.

Slovensko gledališče v bosansko-hercegovski reviji Pozorište

Almir Bašović

Tuzelska revija Pozorište je neprenehoma izhajala med letoma 1953 in 1991. Sprva je bila to revija informativne narave z desetimi številkami na leto, pozneje pa se je profilirala in postala resna gledališka revija, ki je večinoma izhajala štirikrat na leto. Pozorište je bilo dolgo nekakšna tribuna za obravnavo gledališkega življenja v tedanji Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, zaradi česar so v njej pomembno mesto zasedali tudi slovenski avtorji in besedila o slovenskem gledališču. Na osnovi razprav iz Pozorišta, ki se ukvarjajo s slovenskim gledališčem, pa tudi besedil slovenskih avtorjev o raznovrstnih temah, bom skušal priti do nekaterih sklepov o razmerju med slovenskim in bosansko-hercegovskim gledališkim okoljem. To razmišljanje se bo osredotočilo na nekatere ključne točke, obravnavane v teh besedilih.

Revija Pozorište je nastala kot mesečnik Narodnega pozorišta Tuzla, zaradi česar je bila sprva usmerjena pretežno na bosansko-hercegovsko in tuzelsko gledališko življenje. Prvi naslov, ki je omenjal slovensko gledališče, se je glasil »Repertoar gledališč v Sloveniji in na Hrvaškem« in je bil objavljen v prvi številki leta 1961. Zanimivo je, da je šele v naslednji številki izšlo besedilo o repertoarjih gledališč iz Makedonije, Črne gore in Srbije, kar tudi ni edini primer, ko sta bila hrvaško in slovensko gledališče obravnavana ločeno od tistih v drugih socialističnih republikah. O tovrstni delitvi priča denimo tudi besedilo v Pozorištu, v številki 5–6 iz leta 1974, ki je bilo objavljeno pod naslovom »Veze između hrvatskih i slovenačkih pozorišta« (471–4).

Slovenska gledališča so bila že vse od prvih številk Pozorišta redno omenjana v rubrikah, kot sta bili »Vijesti iz zemlje« in »Mozaik«. Te rubrike so prinašale kratke vesti, povezane z različnimi vidiki gledališkega življenja v Jugoslaviji, med njimi tudi take, ki so se nanašale na slovensko gledališče. Tako je denimo v 8. številki Pozorišta iz leta 1953 zaslediti besedilo, ki govori o gostovanju ljubljanske Drame v Trstu (22), za ilustracijo pa bom navedel še besedilo iz iste številke, ki je izšlo pod naslovom »Nedostatak srednjih kadrova u Sloveniji«:

> »V slovenskih gledališčih je občutiti veliko pomanjkanje kadrov srednje generacije. Starejši kadri se bližajo koncu kariere, srednje generacije pa domala ni, kar utegne vsak čas pripeljati do večje krize. Poleg tega obstaja veliko nesorazmerje med igralci in igralkami, ki za slovenska gledališča pomeni velik problem.« (24)

Naslednje številke Pozorišta so prinašale raznovrstne informacije o slovenskem gledališču, denimo novico (številka 4, 1954) o odprtju Gledališča slovenskega Primorja, ki

je nastalo z združitvijo postojnskega in koprskega gledališča (21–22), objavljeni sta bili tudi informacija o gostovanju ljubljanske Drame v Trstu in novica o Celjskem festivalu.[1] V kolikšni meri je bila revija Pozorište na svojih začetkih pozorna na dogajanja *v* in tudi dogajanja, povezana *z* gledališčem, priča tudi skorajda komično besedilo, objavljeno v številki 6 iz leta 1955:

> »LJUBLJANSKI BALET ŽRTEV PREVARANTA
> V vrsti prevar, ki jih je izpeljal Aleksandar Pedi, rezbar iz Novega Pazarja, ki so mu že predtem sodili zaradi podobnih dejanj, ni bilo prizaneseno niti Baletu ljubljanske Opere. Pedi je pred odhodom na pot iz Zagreba v Ljubljano direkciji ljubljanske opere poslal telegram, v katerem jo je obvestil, da bo kot predstavnik podjetja Ufus prišel ocenit kakovost celotnega baleta in tudi posameznikov, da jih bo lahko angažiral za snemanje velikega filma. Balet ni preveril Pedijevih papirjev ter na njegovo željo samo zanj izvedel 'Valpurgino noč', zatem pa je Pedi članom baleta podaril košaro s cvetjem ter med njimi izbral petnajst plesalcev, ki jim je obljubil angažma pri filmu in visoke honorarje. Toda že naslednji dan, ko je na osnovi ponarejenih pooblastil podjetja Domaća radinost iz Novega Pazarja od nekaterih trgovskih podjetij v Ljubljani prevzemal blago, so Aleksandra Pedija razkrinkali in prijeli.« (22)

V šestdesetih letih je bilo mogoče v Pozorištu prebrati precej informacij o slovenskem gledališču – od rednih poročil o gostovanjih gledališč iz Slovenije v Bosni in Hercegovini, Poljski, Italiji, Sovjetski zvezi in drugih državah ter repertoarjev slovenskih gledališč pa denimo do informacije, da bo Drama SNG iz Ljubljane leta 1967 s svojim nastopom odprla festival Sterijevo pozorje v Novem Sadu.

V tem desetletju je od slovenskih avtorjev v Pozorištu sodeloval tudi Emil Frelih, ki je v številki 6 iz leta 1968 napisal zanimivo besedilo z naslovom »Pasionske igre i savremeno pozorište« (673–676), nekaj avtorjev pa je prispevalo tekste za tematske številke Pozorišta. Tako v številki, posvečeni Shakespearu, zasledimo besedila Dušana Moravca »Šekspir i slovenačko pozorište«[2] ter Bratka Krefta z naslovom »Fragment o Hamletu«, v številki 2 iz leta 1966 pa je izšla predstavitev Dušana Mihailovića z naslovom »Šekspir kod Slovenaca«, v katerem je pisal o zborniku *Shakespeare pri Slovencih*, ki ga je uredil

1 To je bil prvi festival slovenske in jugoslovanske dramatike, ki ga je v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju zasnoval Lojze Filipič.

2 V tistem času se je Moravec precej ukvarjal s Shakespearom v Sloveniji. Tako je v letu, v katerem je v Pozorištu izšlo to krajše besedilo (1964), izšel tudi zbornik *Sto let s Hamletom* (MGL, Ljubljana), ki ga je uredil Dušan Moravec, v Slovenskem gledališkem muzeju, ki ga je vodil od leta 1962, pa je bila na ogled razstava o Shakespearu na slovenskih tleh. Že naslednje leto (1965) je objavil obsežno razpravo z naslovom »Shakespeare pri Slovencih«; izšla je v zborniku *William Shakespeare pri Slovencih* (Slovenska matica, Ljubljana, str. 176–322), ki ga je uredil France Koblar. Še zanimivost, ki pa ni povezana z Moravcem: v tistem času je v beograjski reviji Pozorišni život (številka 23, 1963) izšel seznam uprizoritev Shakespeara v slovenskih gledališčih, ki ga je sestavil Milan Ljubić.

France Koblar (243–6). V številki Pozorišta, posvečeni Branislavu Nušiću, je najti besedilo Janka Travna z naslovom »Nušić i slovenačko pozorište«, v številki, posvečeni Branku Gavellu, je Dušan Moravec pisal o Gavellovem delovanju v slovenskih gledališčih, Lojze Filipič pa je objavil besedilo z naslovom »Doktor Branko Gavella«.

V šestdesetih letih 20. stoletja so v tej tuzelski reviji izhajale tudi predstavitve knjig slovenskih avtorjev. Tako je v prvi številki iz leta 1965 Jože Pogačnik pisal o Kreftovi knjigi *Gledališče in revolucija*, ki je izšla v Knjižnici MGL (81–3); v številki 2 iz leta 1969 izide predstavitev Miroslava Radonjića (207–9), posvečena knjigi Josipa Vidmarja *Dramaturški zapisi*, ki jo je izdalo Sterijevo pozorje, v številki 4 iz istega leta pa o tej knjigi v besedilu z naslovom »Drama kao oblik spoznaje života« piše še Radomir Ivanović (466–71). V prvi številki iz leta 1966 je Dušan Moravec objavil dragoceno bibliografijo z naslovom »Slovenačke knjige o dramatici i pozorištu«; bibliografija vsebuje podatke o vseh samostojnih publikacijah, posvečenih dramaturgiji in gledališču, ki so jih napisali slovenski avtorji v slovenskem jeziku (123–9).[3]

Dve tematski številki Pozorišta s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let na najboljši možni način pričata o pomembnosti slovenskih avtorjev za to revijo, pa tudi o pomembnosti teh avtorjev in slovenske gledališke izkušnje za razmislek o gledališču na območju Jugoslavije. Številka 4 iz leta 1969 namreč prinaša prispevke s tribune o institucionalni krizi gledališča, ki je potekala na Sterijevem pozorju. Očitno je šlo za preizpraševanje o mestu, ki bi ga moralo zavzemati gledališče v jugoslovanski, torej ideološki družbi, z izrazom institucionalna kriza pa so merili na krizo repertoarnih politik državnih gledališč, v čemer se je pravzaprav skrival poziv k tehtanju možnosti za avtonomijo gledališke umetnosti. Uvodno besedilo v tej številki je bilo razmišljanje Lojzeta Filipiča z naslovom »Jedna mogućnost izlaska iz krize« (355–61). Prav Filipič je bil namreč tisti, ki je direkciji festivala Sterijevo pozorje predlagal to temo, da bi, kot je dejal, »najširši krog gledaliških delavcev v Jugoslaviji polemično soočil svoja razmišljanja in analize kriznega procesa«, procesa, v katerem so gledališčniki »sočasno tako tvorci kot akterji, tako žrtve kot protagonisti, tako spremljevalci kot udeleženci, tako subjekti kot objekti« (355).

V zvezi s krizo v gledališču je Filipič izhajal iz opredelitve teme in njenih meja, nadvse zanimivo pa je, da je kot delovno metodo predlagal pot od splošnega, evropskega, k posebnemu, »torej našemu« (355). Dandanes bi to utegnilo zveneti malce nenavadno, toda Filipič je pri tem brez slehernega kompleksa izhajal iz izkušenj velikih evropskih imen, denimo iz hamburške izkušnje Brechtovega učenca Egona Monka, izkušnje Giorgia Strehlerja iz Teatra Piccolo v Milanu in Bergmanove izkušnje iz stockholmskega Kraljevega dramskega gledališča (Kungliga Dramatiska Teatern).

3 Ta bibliografija je nekoliko pozneje izšla še v Dokumentih SGM (številka 8–9), le da z nekaj dopolnitvami Nevenke Gostiša. To je bil začetek objavljanja sorodnih bibliografij, ki so pozneje izhajale v Dokumentih SGM.

Filipič je kot možnost za izhod iz krize predlagal spremembo zakona in zahteval, da bi poleg funkcije direktorja vpeljali tudi »specializirano strokovno mandatno institucijo: umetniškega vodjo« (359). Od takega vodje bi bilo po njegovem pričakovati, da bo predlagal program za eno ali več sezon, ta program pa bi moral biti: a) idejno-estetske, b) sociološke, c) kulturnopolitične, d) ansambelske, e) finančne in f) tehnično-izvedbene narave. Drugo stopnjo pri izvajanju tega programa bi predstavljali razprava in soočenje z ansamblom (359). Zdi se, da bi lahko vse, kar je Filipič v svojem besedilu predlagal kot možnosti za izhod iz krize, še danes »prepisalo« sleherno sarajevsko in tudi bosansko-hercegovsko gledališče, v upanju, da bo od šestih ponujenih vidikov izpolnilo vsaj polovico, pri čemer lahko postavko, ki se nanaša na razpravo in soočenje z ansamblom, najverjetneje pojmujemo kot zgolj utopijo.

Po dveh letih se je še ena tematska številka (številka 5–6, 1971) začela z besedilom slovenskega avtorja. Leta 1971, ob tridesetletnici »začetka narodnoosvobodilnega boja in socialistične revolucije v Jugoslaviji«, je namreč Pozorište v Jajcu priredilo simpozij z naslovom *Pozorište i revolucija*.[4] Uvodno besedilo k tej številki je napisal Josip Vidmar. Na začetku zapiše, da je gledališče »nadvse določen pojem, medtem ko je revolucija zaradi precej posplošene rabe manj jasno in določno opredeljena, četudi vsi vemo, kaj razumeti pod tem pojmom« (539–40). Zatem Vidmar razpravlja o pojmu revolucije; strinja se, da mora umetnost služiti revoluciji, vendar na svoj način. Kot pravi Vidmar, dolžnost umetnosti ni ne agitiranje in ne zagovarjanje obstoječega, marveč kritika obstoječega v imenu višjih in popolnejših predstav.[5] Niti najmanjše naključje ni, da Vidmar govori o gledališču in dramatiki od Sofoklejeve *Antigone* (po Heglu vzorne tragedije), *Hamleta*, *Fausta* in dramatike naših časov vse »do Cankarja in Krleža«. Osnovna teza tega Vidmarjevega pisanja je namreč blizu tezam iz Krleževega znamenitega govora na kongresu književnikov v Ljubljani leta 1952, govora, s katerim je Krleža sklenil svoj »spopad na levici«. Ta podobnost med Vidmarjevimi in Krleževimi tezami ne preseneča, če upoštevamo njuno prijateljstvo in vzajemno zaupanje in če se spomnimo dejstva, da je Josip Broz - Tito po koncu druge svetovne vojne kot svojega odposlanca v osvobojeni Zagreb poslal prav Josipa Vidmarja.[6]

Poleg Vidmarjevega so bila v isti številki Pozorišta objavljena kar štiri besedila slovenskih avtorjev, ki so govorila o gledališču in revoluciji. Njihovi avtorji so bili Jože Javoršek, Taras Kermauner, Vasja Predan in Dušan Moravec. Jože Javoršek je v besedilu »Formalne promene u pozorištu u vreme revolucije« (570–6) o revoluciji pisal kot o nasilnem zgodovinskem dejanju, ki vpliva tudi na formalne značilnosti gledališke

4 Nekaj let pred tem simpozijem, leta 1966, so na Sterijevem pozorju postavili razstavo Pozorište u revoluciji (Gledališče v revoluciji).

5 Tovrstno stališče je Vidmar zagovarjal že med vojno, ko je opravljal funkcijo predsednika Osvobodilne fronte.

6 O Krleževih vezeh s Slovenijo v številki 3–4 iz leta 1982 piše Jože Mahne v razpravi »Krleža na slovenačkim scenama«, o odnosu med Gavellom in Krležem pa v številki 3–4 piše Dušan Moravec.

umetnosti. Ko primerja primitivne gledališke oblike in »revolucionarno primitivno izročilo«, Javoršek pokaže na podobnosti in razlike, nato pa prek Mejerholda in Lorca spregovori tudi o slovenskih gledaliških revolucionarjih – Bratku Kreftu, Franu Žižku in Ferdu Delaku. Na koncu besedila Javoršek sklene, da revolucije kot take nikdar niso prinesle kake estetske doktrine, da se je revolucionarno gledališče s svojo antiaristotelovsko dramaturgijo uprlo meščanskemu gledališču, da pa resničnega potenciala revolucij v 20. stoletju »nismo znali izkoristiti« (575).

Taras Kermauner v tekstu »Šta je prava revolucija pozorišta?« (593–8) piše o tem, da pri prenašanju uprizoritev iz zaprte dvorane na prosto ne gre za revolucijo, pač pa za »nacionalno, religiozno in turistično prebujanje«. Zatem se Kermauner vpraša, kaj je revolucija – in ali jo je mogoče enačiti z zmago določenega družbenopolitičnega sistema. Ko se opredeli za različico, ki ima »dejansko več možnosti, da bi bila revolucionarna«, piše o ljubljanskih študentih, ki so zavzemali fakultete in katerih cilj je »vse mesto, okolje, svet spremeniti v en sam oder, na katerem bomo vsi igrali in ustvarjali (znotraj igre)« (596).

Vasja Predan v besedilu z naslovom »Samorefleksija revolucije« (642–648) piše o samorefleksiji revolucije v dramskih delih *Afera* (1962) in *Legenda o svetem Che* (1969) Primoža Kozaka. Predan meni, da je v primerjavi z drugimi slovenskimi avtorji, ki so obravnavali revolucijo in pri tem »vselej potrjevali socialni ali revolucionarni realizem kot temeljni izpovedni ali slogovni dispozitiv«, Kozak revolucijo »radikaliziral z vidika njenih ciljev, smisla in subjektivnega angažmaja« ter jo v »dramaturški fakturi domala asketiziral, v dialoškem smislu esejiziral, glede na dogajanje pa domala defabuliziral« (642). Predan z analizama dveh Kozakovih dram prepričljivo pokaže, da je v teh dramah revolucija obravnavana »izvirno, netradicionalno in neeshatološko«, ter sklene, da je Kozak ustvaril model dram, »ki se v kontekst svetovnih pomenov sodobne zgodovine vključujejo kot studiozna anticipacija pojmovanja, ki je ne bi smela obiti nobena kompleksna analiza« (648).

Dušan Moravec v tekstu »Revolucionarne pozorišne tradicije: partizanska scena u Sloveniji« (714–17) razpravlja o mejnikih v razvoju slovenskega gledališča, ki so tesno povezani z revolucionarno ideologijo dramskih piscev in gledališčnikov. Tako zapiše, da je »revolucionarno leto 1789 prvega slovenskega dramatika, Antona Tomaža Linharta, spodbudilo k ustvarjanju domače različice – celo v Parizu prepovedanega – Beaumarchaisovega *Figara*« (714). Ko Moravec piše o nadaljevanju te tradicije povezovanja gledališke umetnosti in revolucije, spomni na Frana Levstika, ki je leta 1867 za mlado Dramatično društvo oblikoval za tiste čase napreden umetniški program in s tem postavil trdno osnovo za prihodnje narodno gledališče.[7] Moravec nadaljuje, da so se po Levstiku

7 Leta 1967, torej ob 100. obletnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani, ki velja za začetek profesionalizacije slovenskega gledališča, se je v slovenskem prostoru začelo raziskovanje zgodovine Dramatičnega društva in slovenskega gledališča. Razprave o tej temi so bile objavljene v periodični publikaciji Dokumenti SGM, ki je izšla leta 1967, izdal pa jo je Slovenski gledališki muzej.

konec 19. stoletja začeli oglašati novi dramski pisci, katerih dela so imela socialne tendence, kar zlasti velja za Ivana Cankarja. Zatem Moravec poudari pomen delavskih odrov, kjer so režiserji, kot sta Kreft in Delak, postavljali dela, ki jih ni bilo najti na repertoarjih uradnih gledaliških hiš. Vse to je Moravcu pomagalo pri pojasnjevanju, kje gre iskati spodbudo za »nadvse bogato gledališko delo partizanov v Sloveniji« (715). Potem ko je ofenziva iz leta 1942 vzela življenje številnih članov skupine, ustanovljene istega leta, je nastala nova skupina, Jasa, ki je pred sestankom zbora odposlancev slovenskega naroda uprizorila enodejanko Mileta Klopčiča. Kot piše Moravec, sta predsednik Osvobodilne fronte Josip Vidmar in njen sekretar Boris Kidrič leta 1943 sprejela odločitev o ustanovitvi »gledališča z imenom, ki je bilo v stari Jugoslaviji prepovedano – Slovensko narodno gledališče, stalni sedež pa je imelo v mestecu, imenovanem Črnomelj, naši tedanji mali Ljubljani« (715).

Po drugi svetovni vojni je imelo gledališče predvsem izobraževalni značaj, sleherni poskus dvoma v družbeno stvarnost pa je bil deležen obsojanja, o čemer priča pogosto odstranjevanje predstav z repertoarjev. Omeniti velja, da so v teh tematskih številkah Pozorišta prav slovenski avtorji in gledališčniki odprli možnost pogovora o krizi v gledaliških ustanovah ter skušali nasprotovati prevladujočemu mnenju o mestu, ki bi ga moralo zavzemati gledališče znotraj SFRJ in tedanjega ideološkega sistema. Že vprašanje, ki ga postavi Lojze Filipič, je temeljno vprašanje ločitve ideološke moči in umetniške odgovornosti. Zgodovina evropskega gledališča nas opozarja, da je bilo edino obdobje, v katerem evropska kultura ni poznala institucije gledališča, zgodnji srednji vek kot čas, v katerem so se središča (svetovne in religijske) moči pokrivala. In drugič, jasno je, da imajo vsi referati slovenskih gledališčnikov na temo revolucije in gledališča skupni imenovalec, to pa je poskus odpiranja ideologiziranega gledališča stvarnosti.

Pri tem Josip Vidmar kot nedvoumna ideološka avtoriteta vprašanje *Kaj je gledališče?* po svoje formulira kot vprašanje *Kaj je revolucija?*. Javoršek z analizo Kozakovih dram pokaže, da drame, ki ponavljajo modele meščanskega gledališča, niso in tudi ne morejo biti revolucionarne. Kermauner vprašanje revolucije in gledališča usmeri proti »tukaj in zdaj«, torej proti tistemu, kar je od vekomaj razlikovalna značilnost gledališke umetnosti, saj namesto da bi se ukvarjal z revolucijo, zastavi vprašanje o trajni revoluciji, usmerjeni predvsem na okostenelost sistema, ki se ima za edinega legitimnega »otroka revolucije«. Moravec zgodbo o revoluciji in gledališču prestavi v preteklost in spomni, da protifašistična revolucija in druga svetovna vojna nista edini revoluciji v evropski zgodovini, pri tem pa še posebno poudari, da to nista edini revoluciji, ki sta oblikovali zgodovino slovenskega gledališča.

Z zdajšnje časovne razdalje je jasno, da sta bili ti tematski številki Pozorišta še kako povezani z dogodki iz leta 1968, vendar je treba pripomniti, da je redakcija revije Pozorište prav tovrstno javno razpravo o mestu gledališča v družbi izkoristila kot izhodišče za nadaljnje tematske številke. V sedemdesetih letih se je namreč Pozorište odprlo za nove

teme, ki niso bile več lokalne narave; odtlej je bilo mogoče v reviji zaslediti raznovrstne tematske bloke z resnimi besedili domačih in tudi uglednih evropskih avtorjev. Tako so v Pozorištu izhajala besedila o japonskem gledališču, ena od številk je bila posvečena semiologiji gledališča, eden od tematskih blokov je bil v celoti namenjen Mejerholdu, tu sta še številki, posvečeni Craigu in Brechtu, revija pa se je ukvarjala tudi z ameriško dramatiko, rusko avantgardo in s hermenevtiko moderne režije. S precejšnjo gotovostjo lahko rečemo, da ni naključje, da se je takoj po številki, posvečeni revoluciji in gledališču, v kateri so imeli slovenski avtorji tako zelo pomembno vlogo, redakcija Pozorišta odločila, da bo izdala tematsko številko, namenjeno ekspresionizmu v drami in gledališču, torej prvi gledališki avantgardi in antiaristotelovskem uporu v 20. stoletju.

V sedemdesetih letih so v Pozorištu izhajala številna in raznovrstna besedila o slovenskem gledališču. V prvi številki iz leta 1971 je denimo izšlo besedilo z naslovom »Taras Kermauner novi direktor ljubljanske Drame« (190), v isti številki je najti zapis o novem ljubljanskem gledališču Glej (197) ter novice o gostovanjih – prva številka iz leta 1976 prinaša informacije o gostovanju ljubljanske Drame v Zürichu (106), v številki 3–4 iz leta 1976 pa je predstavljeno gostovanje tega gledališča v Kanadi (193). Tu so še besedila o razstavi Slovenskega narodnega gledališča v Beogradu (številka 1–2, 1978), o podelitvi Prešernovih nagrad (številka 1–2, 1979) in o jubileju gledališča v Mariboru (številka 5–6, 1978). Za Pozorište, posvečeno Bojanu Stupici (številka 6, 1970), je Žarko Petan napisal besedilo z naslovom »Sjećanje na Bojana Stupicu«; v isti številki je najti tudi pregled delovanja Bojana Stupice v Sloveniji. V sedemdesetih letih je Pozorište redno prinašalo sezonske preglede repertoarjev jugoslovanskih gledališč, kar velja tudi za repertoarje Slovenskega ljudskega gledališča Celje, SNG Drama Ljubljana, Mestnega gledališča ljubljanskega in Slovenskega narodnega gledališča Maribor. Občasno so izhajali tudi pregledi gledaliških sezon; takšen je denimo Kermaunerjev tekst »Pozorište kraj ivice (O ovogodišnjoj ljubljanskoj pozorišnoj sezoni)«, ki je bilo objavljeno v številki 4 iz leta 1971.

Za četrto številko Pozorišta iz leta 1971 je Taras Kermauner napisal izredno zanimivo besedilo z naslovom »Črtomirov mit – mit o suvremenom slovenaštvu«. Kermauner na začetku tega besedila, ki obsega dvajset strani, takole piše o tem slovenskem mitu: »Naš mit je literaren, projiciran nazaj v preteklost; na novo osmišlja temno davnino in ji daje duhoven, nadnaraven Smisel. To je Tugomerjev mit« (449).

Zatem Kermauner piše o Levstikovem *Tugomerju* iz leta 1876 in o Kreftovi predelavi iz 1945/46 ter ugotovi, da se je »s tem letom sklenil tudi svet, na katerem je temeljil Tugomerjev mit« (450). Idejo, po kateri je »slovenska empirična zmaga nad sovražnikom *eo ipso* pomenila zmago Svobode, Enakosti in Humanega ter uresničitev zemeljskega raja«, Kermauner duhovito poimenuje »rožnata sekularizirana eshatologija« (450). Kermauner ta problematični čas tematizira s pomočjo analize Smoletovega dramskega dela *Krst pri Savici*, kajti Smole si je – v nasprotju z drugimi avtorji, ki so se ukvarjali

s podobno tematiko – izbral »neposredno slovenski 'kozmični', inicialni, utemeljitveni mit« (451). Kermauner Črtomirjev mit pri Smoletu povezuje z avtorjevo projekcijo zdajšnjosti v preteklost; zanj ta novi mit ni tisti, »ki nas bo neboleče vodil v Absolutno prihodnost«, kajti »danes potrebujemo poetizirano in skozi mit govoreče pojasnilo tega, zakaj smo prispeli do zdajšnje, tako zelo nesakralne in od obljubljene tako različne točke« (451). Kermauner v podrobni analizi likov, miselnosti in zgodbe prepričljivo pokaže na razliko med Črtomirjevim in Tugomerjevim mitom ter pride do sklepa, da je *Krst pri Savici* religiozna drama, ki v drugem delu prehaja v politično (464).

Z obžalovanjem bi lahko ugotovili, da so v devetdesetih letih razmere na Balkanu, zlasti vojna v Bosni in Hercegovini, aktualizirale nekatere vidike tega Kermaunerjevega besedila. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je namreč srbski zgodovinar ter član srbske akademije znanosti in umetnosti Milorad Ekmečić izjavil, da je vojna iz leta 1992 nadaljevanje prve srbske vstaje iz leta 1804. Po tistem, ko so njegove enote vstopile v Srebrenico, je general Ratko Mladić, ki mu pred mednarodnim haaškim sodiščem sodijo zaradi genocida, storjenega v tem mestu in njegovi okolici, pred televizijskimi kamerami izjavil, da je Srebrenica maščevanje Turkom za Kosovo. Dogodek iz leta 1992 naj bi bil torej neposredno nadaljevanje dogodka iz leta 1804, glavni akter dogajanja iz leta 1995 pa se neposredno sklicuje na dogodek iz leta 1389. Eno od vprašanj, ki jih Kermauner zastavi v svojem besedilu o nacionalnem mitu, se glasi: »Nemara pa se je čas v resnici ustavil in ga vnovič reverzibilno preživljamo od konca proti začetku – kar bi pomenilo resnično popolnoma novo obdobje človeške zgodovine in bivanja« (450–1). Novejša bosanska zgodovinska stvarnost je potrdila, da najbrž ni naključje, da se to vprašanje izreka v zvezi z dramo, ki, kot pravi Kermauner, »poteka od smrti k smrti« (457).

Za številko 5–6 iz leta 1974, posvečeno sodobni dramski ustvarjalnosti v Jugoslaviji, je Jože Koruza napisal besedilo z naslovom »Savremena slovenska drama«. Koruza ob pregledu programa repertoarjev slovenskih gledališč v povojnih letih ugotovi, da je bila iz teh repertoarjev, ukrojenih po sovjetskih vzorih, izključena meščanska dramatika evropskega Zahoda, vendar pa so se že kmalu začele pojavljati družbenokritične drame ameriških avtorjev, »ki so bile najbliže tedanjim idejnim smernicam slovenskih gledališč« (418). Po Koruzi ta val »amerikanizacije« pripelje do oživitve slovenske simbolistične in ekspresionistične dramatike, nove tendence in oblikovne značilnosti v slovenski dramatiki pa so se kazale v treh žanrih: novi meščanski drami, novi drami z vojno tematiko in v komediografiji. Koruza kot začetnika meščanske drame omeni Mateja Bora, kot najznačilnejšega in najuspešnejšega pisca dram z vojno tematiko Igorja Torkarja, kot začetnika izvirne zabavne komediografije pa omeni Miro Mihelič in Vasja Ocvirka.

Zatem Koruza piše o tem, da je v tej na videz docela realistični dramatiki prišlo do notranjega razcepa realističnega postopka, k čemur je prispevala tudi raba scenskih tehničnih pripomočkov (419). Prve korake v povojni slovenski dramatiki je naredila tudi generacija piscev, rojenih leta 1912 in 1913, ki se je uveljavila med vojno in tik po njej, v

zvezi s temi avtorji pa Koruza piše o »notranjem prelomu v ustvarjanju nove generacije« (419). Tedanja najmlajša generacija slovenskih dramatikov (Janez Žmavc, Mirko Zupančič, Herbert Grün, Branko Hofman in drugi) se je oddaljevala od realizma, vendar pa je Koruza menil, da so jih v slogovnem razvoju slovenske dramatike starejši dramatiki presegali. Tako je omenil, da Stanko Cajnkar »mojstrsko uravnoveša ekspresionistične motive in realistični izraz«, sočasno pa je dozoreval Ivan Mrak, o katerem Koruza zapiše: »V zvestem vživljanju ter dramatičnem utelešanju usod zgodovinskih osebnosti in konkretnih zgodovinskih okoliščin se pri njem kažejo težnja k realizmu, doživljanje življenja kot čudeža, stiliziranost in himničnost izraza, najvidnejša dediščina ekspresionizma v njegovi dramatiki pa sta evangelijska zgradba in mistika« (420).

Zatem Koruza piše o pomenu Vitomila Zupana, čigar drama *Stvar Jurija Trajbasa* je bila »v tolikšnem nasprotju z dramaturškimi normami prvih povojnih let, da jo je kritika morala odkloniti« (420). Kot avtorja, ki je še bolj odprl vrata vplivom zahodnoevropske dramatike, Koruza omeni Jožeta Javorška; njegov pomen za slovensko gledališče se zrcali v publicistiki, s katero je usmeril pozornost na pariško avantgardo in dramatiko francoskega eksistencializma, torej na smeri, v katerih se je razvijala slovenska dramatika konec petdesetih in na začetku šestdesetih let 20. stoletja.

V zvezi z generacijo, ki se je od sredine petdesetih let naprej uveljavljala kot edinstvena skupina kritikov, esejistov in književnih ustvarjalcev, Koruza poudarja, da je zanjo značilno izrazito zanimanje za filozofijo, kar se kaže tudi v dramskih delih dramatikov iz njenih vrst. Prva iz te generacije sta Dominik Smole in Peter Božič, sledita jima Dane Zajc in Gregor Strniša, kot avtorja, čigar drame se organsko razvijajo iz njegove filozofske esejistike, pa omeni Primoža Kozaka.

Koruza v svojem besedilu razmišlja o pomenu, ki ga je za promocijo slovenske drame imelo gledališče Oder 57, ki je z velikim uspehom uprizarjalo Smoletovo *Antigono* in Kozakovo *Afero*, kot najuglednejšo eksperimentalno skupino, ki je obenem najdlje delovala, pa omeni Eksperimentalno gledališče Glej. V času, ko je Koruza pisal to izčrpno besedilo o sodobni slovenski dramatiki, je bil najvidnejši predstavnik ludistične usmeritve v slovenskem gledališču Dušan Jovanović, med pripadnike larpurlartistične smeri v slovenski dramatiki je uvrstil Rudija Šeliga, kot mlajše, vendar že uveljavljene avtorje pa je omenil Frančka Rudolfa, Pavla Lužana in Andreja Hienga.

Celo iz tega kratkega pregleda Koruzovega dragocenega in izredno sistematičnega besedila je jasno, da razvoj slovenske sodobne dramatike razume kot organski pojav, vendar je obenem opaziti, da pojem gledališke sodobnosti v celoti povezuje s postopnim oddaljevanjem slovenske dramatike od dramaturških vzorov in značilnosti socialističnega realizma, kar je bila v tistem času velika redkost v razmišljanju o nacionalni dramatiki na območju Jugoslavije.

V Pozorištu številka 5–6 iz leta 1975 je izšlo dragoceno besedilo Petra Božiča z naslovom »Eksperimentalno pozorište kao socijalni fenomen iz iskustva slovenskih

eksperimentalnih pozorišta«. Peter Božič na začetku svojega razmisleka o slovenskih eksperimentalnih gledališčih pravi, da jih pogojuje »kompleksnost gledališča; vzrok za njihovo ustanavljanje je predvsem v tem, da institucije nikakor ne morejo zapolniti in pokriti celotnega gledališkega prostora in zadovoljiti vseh potreb« (311). V sklepnem delu uvoda se zavzame za razumevanje izvora neformalnih gledaliških skupin, ki se »nagiba k trditvi, po kateri gre za naraven proces razčlenjevanja gledališkega okolja, ki ga ne opredeljuje samo občinstvo [...] pač pa gre za razčlenjevanje, ki je daleč pomembnejše v gledališkem pomenu in ki prinaša spreminjanja pojma o tem, 'kaj je bolj in kaj manj gledališko'« (312). Ko Božič navaja argumente v prid trditvi, da se je slovensko gledališko okolje začelo preobražati od znotraj, piše o vseh ključnih eksperimentalnih gledališčih in skupinah v Sloveniji. Začne z Odrom 57 in njegovih uspehih v jugoslovanskem okviru, nadaljuje z Malo dramo, ki je bila zasnovana z namenom, da nadomesti eksperimentalne skupine, zatem pa o nastanku gledališča Glej in o gledališču skupnosti, ki ga je pod imenom Pekarna ustanovil Lado Kralj. Ko jih Peter Božič postavi drugo ob drugo, tako razloge za njihov nastanek kot razloge za izginotje pomembnih slovenskih eksperimentalnih skupin, te skupine nenehno postavlja v razmerje do »uradnih« gledaliških ustanov, dotedanje prevladujoče razmišljanje o estetskih in socialnih vsebinah eksperimentalnega gledališča pa prepričljivo razširi na družbeno raven gledaliških okolij.

Iz tega obdobja Pozorišta velja poudariti besedili z velikega srečanja, ki je potekalo v Sarajevu, h kateremu sta z opaznima referatoma prispevala Tone Peršak in Janez Povše. Gre za simpozij, ki je potekal pod naslovom *Glumac na kamernoj sceni, glumac u eksperimentalnom teatru*, revija Pozorište pa je v številki 5–6 iz leta 1977 prinesla vsa predavanja s tega srečanja o igri na komornih in eksperimentalnih odrih. Janez Povše je svoje besedilo naslovil »Glumac, prvi član predstave«, v njem pa zagovarjal igralčevo sposobnost samostojnega uresničevanja pobud v smeri naprednega in avantgardnega. Pri tem je opozoril na degradacijo igralca v gledališču, kjer režiserji, deloma dramaturgi in včasih tudi sami avtorji krojijo usodo gledališča, pri čemer so »absolutno zadolženi za duhovno analizo, za intelektualno možnost tlakovanja poti novemu gledališču« (360). V sklepu Povše zapiše:

> »Čas je, da se igralec zave svoje trenutne vloge v eksperimentalnem gledališču in izostri svoje razmišljanje o celotnem pomenu, ki ga ima za predstavo. Globoko sem prepričan, da sta ta vloga in ta pomen brez dvoma 'središčna' za predstavo eksperimentalnega gledališča. V predstavah eksperimentalnega gledališča se igralec ne sme zadovoljiti z vlogo navzočnosti v zanimivih intelektualno-likovno-gledaliških projektih, ki ga ne aktivirajo v dovoljšnji meri, da bi zavzel središčno, centralno, že s tem pa tudi preobraženo pozicijo.« (361)

Tone Peršak v razpravi »Gluma – Aesthesis« problematizira eksperiment v gledališču, saj gre za pojem, prevzet iz eksaktnih znanosti, zlasti iz fizike in kemije. V znanosti, pravi

Peršak, eksperiment pomeni preverjanje domneve o naravi posameznega procesa ali materiala, medtem ko je v umetnosti izlet v neznano. Potem ko spomni, da pojem *aisthesis* v starogrškem jeziku pomeni čutno in je obenem etimološki izvor pojma estetika, sklene, da umetnost ne deluje v prvi vrsti na razum, kar je v nasprotju s težnjami evropske umetnosti, da skuša biti znanstvena ali da si vsaj prizadeva biti v skladu z znanostjo. Ko razmišlja o osnovnih razlikah med dominantnimi igralskimi šolami, Peršak opomni na obred kot pomemben izvor dramskega naboja ter omeni možnost, da se lahko iz tega izvora razvije »nadvse specifično in popolno gledališče« (375).

V sedemdesetih letih je Pozorište le površno spremljalo gledališke festivale v Sloveniji, čeprav je v reviji najti številna dokaj obširna besedila o bosansko-hercegovskih festivalih ter o Sterijevem pozorju in Bitefu. Na tem mestu bom za ilustracijo navedel besedilo o Borštnikovem srečanju, ki je bilo objavljeno v številki 5–6 iz leta 1976:

> »KONČANO BORŠTNIKOVO SREČANJE
>
> Tridesetega oktobra se je v Mariboru končalo Borštnikovo srečanje, ki je potekalo v znamenju Cankarja. Srečanje je odprlo Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice s Podbevškovo predelavo Cankarjevega *Martina Kačurja*.
>
> Na srečanju so sodelovali Pekarna iz Ljubljane, gledališka skupina iz Horjula s Cankarjevim-Belinovim *Kurentom*, Stalno slovensko gledališče v Trstu in Slovensko ljudsko gledališče v Celju. Kot gosta sta sodelovala še Narodno pozorište iz Somborja z *Ženitbo i udadbo* ter Rade Šerbedžija, ki je razlagal Krleževo besedilo 'Moj obračun s njima.'« (332)

Kar zadeva navzočnost slovenskih avtorjev in besedil o slovenskem gledališču, v sedemdesetih in osemdesetih letih v Pozorištu prevladujejo besedila o gledališki režiji. Že leta 1971 je Dušan Moravec za številko 4 napisal besedilo z naslovom »Prve režije Ferda Delaka u jugoslovenskim pozorištima«, pozneje, v številki 3–4 iz leta 1984, je isti avtor pisal o prvih dramskih režijah Bratka Krefta, v številki 3–4 iz leta 1986 pa je objavil prispevek, naslovljen »Iz istorije slovenačke režije (Inemann, Gavella, Skrbinšek)«.

Leta 1978 (številka 5–6) v Pozorištu izidejo prispevki s simpozija *Reditelj u kamernom i eksperimentalnom teatru*, na katerem sta sodelovala tudi Dušan Jovanović in Žarko Petan. Petan je ob tej priložnosti spregovoril o uprizoritvi, ki je vzbudila veliko pozornost. Oder 57 se je namreč predtem udeležil festivala MESS, in sicer z uprizoritvijo, ki je bila »po literarni predlogi zelo konvencionalna«; šlo je za *Afero* Primoža Kozaka. Petan je zapisal: »Ta uprizoritev je bila po formalni plati eksperimentalna, saj je bila narejena krožno, in tako se je s to uprizoritvijo začela razprava o tem, kaj je majhno in eksperimentalno gledališče« (367–7).

Tema revije Pozorište številke 3–4 iz leta 1983 je bila hermenevtika moderne režije, v njej pa poleg besedil pomembnih imen, kot so Leon Musinak, Denis Bablet, Silvio D'Amico, Zygmunt Hübner, Ervin Hofman, Patrice Pavis in Bertolt Brecht, izide tudi

intervju z jugoslovanskim režiserjem Dušanom Jovanovićem, ki je dobil mesto med velikimi osebnostmi evropskega gledališča (gl. »Jezik savremene režije – razgovor sa Dušanom Jovanovićem«). Jovanović, ki je bil takrat že ugleden dramski avtor in režiser (dobitnik Sterijeve nagrade za *Osvoboditev Skopja* in Sterijeve nagrade za režijo Cankarjevih *Hlapcev*), je spregovoril o svojem učitelju Slavku Janu in omenil, da v času njegovega študija strokovne literature v slovenskem jeziku tako rekoč ni bilo. Jovanović je v svoji maniri demistificiral številne pojme, ki so postali dovolj pogosti, da so začeli pomeniti vse ali nič, ponudil pa je tudi nekaj svojih pogledov na vprašanja režije. (»Režija je kritika.« »V primerjavi z gledališčem in s filmom je življenje zgolj kopica neizkoriščenih priložnosti.« »Sprememba v razlaganju (videnju) dramskega dela je osnovna predpostavka živega režiserja.« Itd.)

V številki 3–4 iz leta 1984 je Pozorište prineslo pogovor s Tarasom Kermaunerjem z naslovom »Hipermoderna režija i ludizam« (172–89), v številki 1–2 iz leta 1986 pa je izšel še pogovor s Tonetom Peršakom o sodobni slovenski režiji. Številka 5–6 iz leta 1987 je bila posvečena teatrologiji režije, od osmih sogovornikov, ki so govorili o tej temi, pa so bili kar trije režiserji Slovenci. Pogovor z Bratkom Kreftom je nosil naslov »Dramski pisac i reditelj« (320–6), pogovor z Žarkom Petanom je izšel pod naslovom »Interdisciplinarna režija« (266–80), pogovor z Janezom Povšetom pa je bil naslovljen »(Samo)analiza fenomena režije« (392–400).

Tuzelsko Pozorište je v številki 3–4 iz leta 1989 naposled prineslo tudi pogovora z dvema velikima slovenskima igralcema. V tej številki sta izšli besedili z naslovom »Glumac, reditelj, intermedija (Razgovor sa glumcem Polde Bibičem)« ter »Režija, gluma, stvarnost (Razgovor sa glumcem Radkom Poličem)«.

Revija Pozorište je prenehala izhajati leta 1991, in sicer zaradi začetka vojne na območju Jugoslavije. (Ob tej priložnosti je bilo napovedano, da bo revija znova začela izhajati, redakcijo pa naj bi sestavljali gledališčniki iz vseh držav, nastalih po razpadu SFRJ. Nobenega dvoma ni, da bi to prispevalo k dialogu med gledališkimi kulturami.) Tema zadnje številke Pozorišta iz leta 1991 je bila posvečena gledališču in igralcem; svoje delo je torej zaokrožila s temo, s katero se začne gledališče kot umetnost, s čimer je potrdila lepo misel, ki jo je izrekel Radko Polič: »Človek je gledališče samo za hip.« Na osnovi zapisanega lahko trdimo, da je mogoče tuzelsko revijo Pozorište, ki je izhajala več desetletij, uporabiti za rekonstrukcijo približne podobe slovenskih gledaliških umetnikov v Bosni in Hercegovini ter Jugoslaviji.

V skladu s pričakovanji je slovenski avtor, o katerem je bilo v reviji Pozorište napisanega največ, Ivan Cankar. Ni naključje, da je prvo besedilo kakega slovenskega avtorja v tej reviji nosilo naslov »Dramatičar Ivan Cankar« (Grgur Brumec, številka 4, 1954). Prva številka Pozorišta iz leta 1969 je prinesla poročilo o velikem simpoziju o Ivanu Cankarju (98), istega leta pa je v številki 3 izšlo besedilo Ksenije Orešković z naslovom »Cankar prvi put na beogradskoj sceni«. Številka 5–6 iz leta 1977 prinaša tekst »Izložba

o Cankarevom djelu u Beču«, v prvi številki iz leta 1979 pa Taras Kermauner piše o Cankarjevi drami *Hlapci*. Primož Kozak se je na straneh Pozorišta s Cankarjem ukvarjal kar dvakrat: leta 1983 je v številki 5–6 objavil besedilo »Romantične duše Ivana Cankara«, v številki 3–4 iz leta 1984 pa besedilo »Za dobro naroda«.

Upoštevaje raznovrstna besedila ob smrti pomembnih gledaliških umetnikov in tudi besedila, napisana ob različnih obletnicah, bi lahko dejali, da so bila v desetletjih njegovega izhajanja v Pozorištu omenjena vsa pomembnejša imena takratne slovenske gledališke scene. Seveda so na spreminjanje podobe slovenskega gledališča vplivale tudi spremembe v reviji kot živem organizmu, ki se »rodi, stara in umre«, pa tudi spremembe v gledališkem življenju na območju Bosne in Hercegovine. V začetnih številkah revije je bilo slovensko gledališče obravnavano v skladu s težavami, ki so bile seveda tudi težave bosanskega gledališča. Pomanjkanje kadrov, boj za profesionalizacijo gledališč, poskus, da bi gledališča z gostovanji nagovorila številčnejše občinstvo – vse to so problemi, s katerimi se je v petdesetih letih spoprijemalo tako slovensko kot tudi bosansko gledališče.

V šestdesetih letih so slovenski gledališčniki in intelektualci prvi zbrali pogum in spregovorili o institucionalni krizi gledališča, ker pa je gledališče izrazito družbeni fenomen, se je prek zgodbe o krizi v gledališču vselej govorilo tudi o krizi institucij v jugoslovanski socialistični družbi. Slovenski avtorji so z razumevanjem zgodovine nacionalne dramatike kot oddaljevanja od dramaturških vzorov in slogovnih značilnosti socialističnega realizma po svoje postavili pod vprašaj tezo o realizmu kot edini legitimni in zaželeni slogovni formaciji. S preoblikovanjem pomena revolucije so slovenski avtorji »opustili« napetost, ki je vse od konca druge svetovne vojne vladala med revolucionarji iz ljudstva in gledališčniki, ki so bili večinoma meščanskega porekla. Pomena slovenskih avtorjev na področju eksperimentalnega gledališča, ki je v Sloveniji nastajalo od znotraj, kot izraz želje po novih oblikah, ni mogoče ločiti od vprašanja okostenelosti socialistične družbe. V sedemdesetih in osemdesetih letih so pogledi slovenskih režiserjev in intelektualcev na fenomen režije dobili pomembno mesto v bosansko-hercegovskem gledališkem okolju. Institucija režiserja nastane po »razbitju velikega gledališkega ogledala« in razpadu jasnih perspektiv v dramski obliki, na katerih je pretežno temeljilo evropsko gledališče. Za določen čas so vezi med slovenskimi gledališčniki in bosanskim gledališkim okoljem prerezale neke druge črepinje, njihovo lepljenje in vprašanje o tem, kdo je za to poklican, pa je že tema kakega drugega besedila.

Literatura

Anonimno. »Održani Borštnikovi susreti.« *Pozorište* 18.5–6 (1976): 332.
Božič, Peter. »Eksperimentalno pozorište kao socijalni fenomen iz iskustva slovenskih eksperimentalnih pozorišta.« *Pozorište* 17.5–6 (1975): 311–22.
Filipič, Lojze. »Jedna mogućnost izlaska iz krize.« *Pozorište* 11.4 (1969): 355–61.
Frelih, Emil. »Pasionske igre i savremeno pozorište.« *Pozorište* 10.6 (1968): 673–6.
Javoršek, Jože. »Formalne promene u pozorištu u vreme revolucije.« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 570–6.
Ivanović, Radomir. »Drama kao oblik spoznaje života.« *Pozorište* 11.4 (1969): 466–71.
Kermauner, Taras. »Šta je prava revolucija pozorišta?« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 593–8.
_____. »Črtomirov mit – mit o suvremenom slovenaštvu.« *Pozorište* 14.4 (1972): 449–68.
Koruza, Jože. »Savremena slovenska drama.« *Pozorište* 16.5–6 (1974): 416–24.
Lazić, Radoslav. »Jezik savremene režije – razgovor sa Dušanom Jovanovićem.« *Pozorište*, letnik 25.3–4 (1983): 362–77.
Mahne, Jože. »Krleža na slovenačkim scenama«. *Pozorište* 24.3–4 (1982).
Moravec, Dušan. »Slovenačke knjige o dramatici i pozorištu.« *Pozorište* 1 (1966): 123–9.
Moravec, Dušan. »Revolucionarne pozorišne tradicije: partizanska scena u Sloveniji.« *Pozorište* 23.5–6 (1971): 714–17.
Peršak, Tone. »Gluma – Aesthesis.« *Pozorište* 19.5–6 (1977): 372–5.
Petan, Žarko. *Pozorište* 20.5–6 (1978): 376–7.
Povše, Janez. »Glumac prvi član predstave.« *Pozorište* 19.5–6 (1977): 359–61.
Predan, Vasja. »Samorefleksija revolucije.« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 642–8.
Vidmar, Josip. »Revolucija i pozorište.« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 539–40.

Opomba

Citati iz revije Pozorište so navedeni na osnovi DVD-jev z digitaliziranimi številkami revije. Digitalizacija je delo Mediacentra Sarajevo (digitalni arhiv INFOBIRO).
Avtor se za pomoč zahvaljuje Draganu Golubovićiu iz Mediacentra Sarajevo.

Prevedla Aleksandra Rekar



UČESNICI SIMPOZIJA

Udeleženci simpozija *Pozorište i revolucija* (*Gledališče in revolucija*). Jajce, junij 1971. Vir: revija Pozorište (leto 1971, št. 5–6).

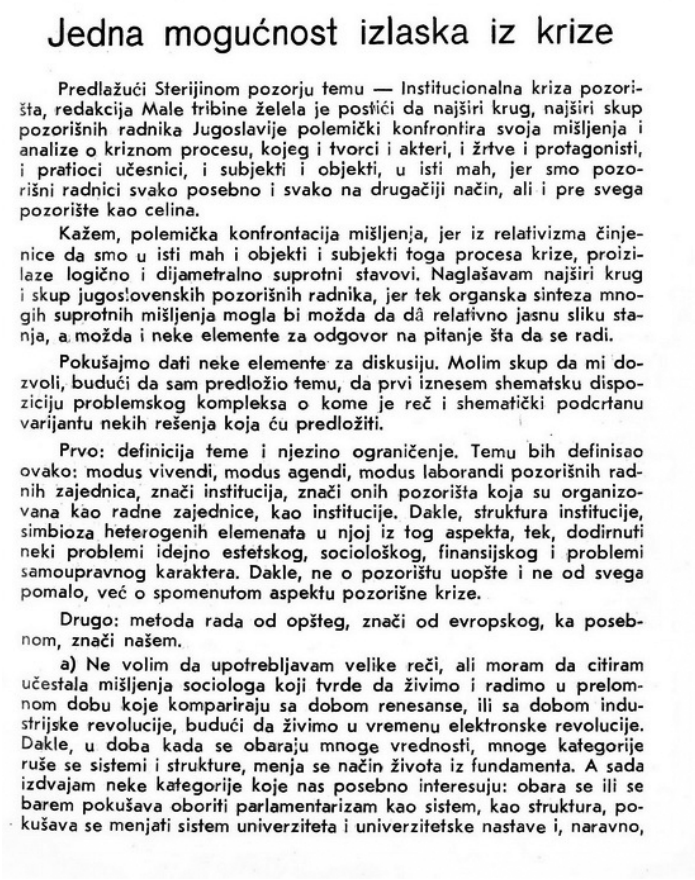
Revolucija i pozorište

Drugarice, drugovi, dozvolite mi da na početku ovoga simpozijuma progovorim nekoliko riječi, i to o dvije stvari, koje se tiču našeg razgovora i s kojim su u tijesnoj vezi. Prva od njih je tematika našeg razgovora u cjelini, koja je određena pojmovima pozorište i revolucija ili, ako hoćete, revolucija i pozorište. Ovaj pojmovni par otvara nam čitav niz mogućnosti i pogleda na niz raznih tema, koje su sve dobrodošle i koje sve spadaju u program, obuhvaćen ovim našim naslovom.

Da navedem samo neke.

Prije svega, radi se o principijelnom odnosu između pozorišta i revolucije. Kakav je, kakav će biti, kakav je bio, ukratko radi se o principijelnoj ali i o istorijskoj raspravi o ovom pitanju. Da li pozorište služi revoluciji, da li bi trebalo da joj služi, da li joj je služilo i to, kada, a kad ne. I, ako joj je služilo, kako je obavljalo svoj posao, u čemu se sastojala ta služba? Moguće je pri tom razmišljanju ostati kod temelja našeg evropskog pozorišta, koji je literatura, to jest dramatika. Ona će uprkos apstraktnim idejama i težnjama ka takozvanom apsolutnom pozorištu, vjerovatno, to i ostati. I konačno, moguće je naša dva generalna pojma suziti i ograničiti na naš život i našu sudbinu i upitati se o odnosu našeg pozorišta prema našoj revoluciji i naše revolucije prema pozorištu kod nas. Moguće je o tom odnosu upitati se manje ili više načelno, a moguće je upitati se o tom odnosu i posebno, s obzirom na vrijeme, kada je naša revolucija bila u svojoj najakutnijoj fazi, to jest u vrijeme oslobodilačkog rata, onda, kada su revolucionarne snage naših naroda istinski preuzimale vodeću poziciju u našem životu i naposljetku je i preuzele. Za sve ove aspekte naš simpozijum je otvoren i sve ih prihvata; svaki od njih će ideološki ili istorijski ili na neki drugi način osvijetliti problematiku, kojoj je simpozijum posvećen, i doprinijeće osvješćenju svih nas s obzirom na odnose, koji su mogući u sadržajima naših dvaju generalnih pojmova, čime, će, možda, doprinijeti jasnijim i smišljenijim planovima naših pozorišta, a i naše dramatike sada i u buduće.

Uvodni referat Josipa Vidmarja na simpoziju *Pozorište i revolucija* (*Gledališče in revolucija*), ki je potekal v Jajcu 25., 26. in 27. junija 1971, posvečen pa je bil 30-letnici začetka narodnoosvobodilnega boja. Vir: revija Pozorište (leto 1971, št. 5–6).



Jedna mogućnost izlaska iz krize

Predlažući Sterijinom pozorju temu — Institucionalna kriza pozorišta, redakcija Male tribine želela je postići da najširi krug, najširi skup pozorišnih radnika Jugoslavije polemički konfrontira svoja mišljenja i analize o kriznom procesu, kojeg i tvorci i akteri, i žrtve i protagonisti, i pratioci učesnici, i subjekti i objekti, u isti mah, jer smo pozorišni radnici svako posebno i svako na drugačiji način, ali i pre svega pozorište kao celina.

Kažem, polemička konfrontacija mišljenja, jer iz relativizma činjenice da smo u isti mah i objekti i subjekti toga procesa krize, proizilaze logično i dijametralno suprotni stavovi. Naglašavam najširi krug i skup jugoslovenskih pozorišnih radnika, jer tek organska sinteza mnogih suprotnih mišljenja mogla bi možda da dâ relativno jasnu sliku stanja, a možda i neke elemente za odgovor na pitanje šta da se radi.

Pokušajmo dati neke elemente za diskusiju. Molim skup da mi dozvoli, budući da sam predložio temu, da prvi iznesem shematsku dispoziciju problemskog kompleksa o kome je reč i shematički podcrtanu varijantu nekih rešenja koja ću predložiti.

Prvo: definicija teme i njezino ograničenje. Temu bih definisao ovako: modus vivendi, modus agendi, modus laborandi pozorišnih radnih zajednica, znači institucija, znači onih pozorišta koja su organizovana kao radne zajednice, kao institucije. Dakle, struktura institucije, simbioza heterogenih elemenata u njoj iz tog aspekta, tek, dodirnuti neki problemi idejno estetskog, sociološkog, finansijskog i problemi samoupravnog karaktera. Dakle, ne o pozorištu uopšte i ne od svega pomalo, već o spomenutom aspektu pozorišne krize.

Drugo: metoda rada od opšteg, znači od evropskog, ka posebnom, znači našem.

a) Ne volim da upotrebljavam velike reči, ali moram da citiram učestala mišljenja sociologa koji tvrde da živimo i radimo u prelomnom dobu koje kompariraju sa dobom renesanse, ili sa dobom industrijske revolucije, budući da živimo u vremenu elektronske revolucije. Dakle, u doba kada se obaraju mnoge vrednosti, mnoge kategorije ruše se sistemi i strukture, menja se način života iz fundamenta. A sada izdvajam neke kategorije koje nas posebno interesuju: obara se ili se barem pokušava oboriti parlamentarizam kao sistem, kao struktura, pokušava se menjati sistem univerziteta i univerzitetske nastave i, naravno,

Uvodna razprava Lojzeta Filipiča v tematsko številko revije Pozorište (leto 1969, št. 4), posvečeno vprašanju krize repertoarnih gledališč v Jugoslaviji. Številka prinaša prispevke s strokovnega srečanja na Sterijevem pozorju, temo posveta pa je direkciji festivala predlagal prav Lojze Filipič.

Medkulturne izmenjave: slovenski umetniki na odrih gledališč v Republiki Srbski (v Bosni in Hercegovini)

Nataša Glišić

Balkan, ta sopomenka za burno preteklost, je od konca 19. stoletja naprej prestal velike spremembe. Vojne in politična zgodovina so vplivale na spreminjanje meja in ustvarjanje novih držav. Gledališče je izdelek družbe, ki vselej ustreza času, okolju in zgodovinskemu kontekstu. Časi so se spreminjali, z njimi pa tudi države in družbene ureditve, toda umetniki so vselej zmogli najti modele sodelovanja in medkulturnih izmenjav, naj je bilo v okviru državnega koncepta, ki se je uresničeval prek gledaliških uprav, ali pa so umetniki sami našli poti za vzpostavitev komunikacije in razvijanje kulturne raznolikosti. Tema tega prispevka je zgodovinski pregled medkulturnega sodelovanja umetnikov in gledališč iz Slovenije z umetniki in gledališči iz Republike Srbske (ena od entitet v Bosni in Hercegovini). Medkulturna komunikacija na področju poklicnega gledališča, ustvarjalnosti za otroke in amaterskega gledališča se je vzpostavila hkrati z ustanovitvijo gledališč v Kraljevini Jugoslaviji, se nadaljevala v času Socialistične federativne republike Jugoslavije ter se obnovila z nastankom Republike Srbske (v Bosni in Hercegovini) in razvojem novih produkcijskih modelov sodelovanja.

Po koncu prve svetovne vojne so se oblikovale razmere za vzpostavitev države, ki bi povezala južne Slovane z območja Srbije, Črne gore in slovanskih delov avstro-ogrske monarhije. Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev[1] je zemljepisno gledano obsegala osrednji in zahodni del Balkanskega polotoka, z enim delom pa je segala v srednjo Evropo. Na tem območju je bilo opaziti mozaik različnih kulturnih pasov (turški, bizantinsko-vlaški, italijanski, srednjeevropski), tako da je že Jovan Cvijić v svojem delu *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje* opazil »pomanjkanje kontinuitete, ko gre za kulturne vplive in razvoj Balkanskega polotoka« (115). Na neizenačenost družbe Kraljevine SHS so vsekakor vplivali zemljepisni dejavniki, vendar to zagotovo ni bil najpomembnejši dejavnik, ki je obremenjeval to novo heterogeno skupnost z mešanim prebivalstvom z različno stopnjo nacionalne zavesti, omike in kulturne razvitosti. Temu je treba dodati še vplive tradicije, mentalitete, običajev, jezika, pisave, načina proizvodnje, oblik lastništva, kulture bivanja, politične kulture, prometnega, monetarnega, davčnega in pravnega sistema ter religije in konfesionalne pripadnosti. Vse to so bile ovire na poti

1 Kraljevina Jugoslavija je v svoji zgodovini nekajkrat spremenila ime. Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev je bila razglašena 1. decembra 1918, z odločitvijo o združitvi s Kraljevino Srbijo, ki jo je regent Aleksander Karađorđević podal Narodnemu svetu Slovencev, Hrvatov in Srbov. Vidovdanska ustava (ustava z dne 28. junija 1921) novo državo imenuje Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev. Kraljevina Jugoslavija je bila razglašena 3. oktobra 1929.

k ekonomski in kulturni integraciji, Kraljevina SHS pa v prvem desetletju svojega obstoja ni imela načrtno osmišljene kulturne politike.

> »Pri prizadevanjih za prosvetno in kulturno izgradnjo Kraljevine SHS je primanjkovalo kontinuitete, nujne za tovrstna opravila. V političnem življenju te dežele se je v prvem desetletju njenega obstoja zamenjalo štiriindvajset vlad, v katerih je dolžnost ministra za prosveto opravljalo kar deset različnih osebnosti z različnimi, pogosto diametralno nasprotnimi političnimi pogledi, nagnjenji, interesi in kulturnimi koncepti.« (Dimić 215)

Po tistem, ko je z vojno prišlo do politične integracije državnega ozemlja, je veljalo, da morata pri vzpostavljanju skupnega življenja v Kraljevini SHS usodno povezovalno vlogo odigrati prosveta in kultura. Ko je 3. oktobra 1929 stopil v veljavo Zakon o nazivu in razdelitvi kraljevine na upravna območja, je bila razglašena Kraljevina Jugoslavija. Z odločitvijo kralja Aleksandra Karađorđevića je v državi, ki je bila razdeljena na 33 območij, prišlo do nove administrativne razdelitve ozemlja na banovine. Ena od devetih banovin Kraljevine Jugoslavije je bila tudi Vrbaška banovina. Njeno območje, ki je obsegalo dele zdajšnje Bosne in Hercegovine ter Hrvaške (Dvor), je zavzemalo osrednji položaj med banovinami. Imela je obliko nepravilnega trikotnika in bila najnedostopnejša v Dinarskem gorstvu. K njeni kulturni nerazvitosti sta v enaki meri prispevala tako konfiguracija ozemlja kot zemljepisni položaj, vsekakor pa tudi njena preteklost. Sedež Vrbaške banovine je bil v Banjaluki. Enako kot vse druge banovine je dobila ime po reki (Vrbas) in ni bila zasnovana na osnovi etničnih meja.[2] Z reorganizacijo kraljevine je Vrbaška banovina prišla v enakopraven položaj z drugimi deli države. Družbene, ekonomske, politične in kulturne okoliščine so bile nadvse zapletene. Po zaslugi bana Svetislava Tisa Milosavljevića, ki je postavil temelje moderne Banjaluke, je prišlo do velikega in vseobsegajočega razvoja, zlasti na prosvetni in kulturni ravni. Na osnovi politične odločitve Ministrstva za prosveto in kulturo Kraljevine Jugoslavije je bilo 2. septembra 1930 ustanovljeno Narodno pozorište Vrbaske banovine.[3] Namen odprtja prvega gledališča v Banjaluki, dvanajst let po prvi svetovni vojni ter na območju, kjer dotlej na dvajset tisoč kvadratnih kilometrih ni bilo niti enega – ne zasebnega in ne javnega – gledališča, pa tudi nobene druge sorodne kulturne ustanove, ni bil samo razvoj gledališke umetnosti, temveč tudi prosvetljevanje prebivalstva. Do prve slovesne premiere v tem gledališču je

2 Druge banovine so bile Savska banovina, Dravska banovina, Primorska banovina, Donavska banovina, Drinska banovina, Zetska banovina, Vardarska banovina in Moravska banovina.

3 V šestinosemdesetih letih obstoja in delovanja je to gledališče večkrat spremenilo ime. Njegov prvi naziv je Narodno pozorište Vrbaske banovine. Novo ime, Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, nosi od začetka gledališke sezone 1935/36. Ob aprilski okupaciji leta 1941 se preimenuje v Hrvatsko državno kazalište. Po osvoboditvi leta 1945 dobi ime Narodno pozorište u Banjaluci. Od sezone 1953/54 gledališče nosi ime Narodno pozorište Bosanske Krajine. Po razpadu ter razdelitvi Bosne in Hercegovine na dve entiteti gledališče najprej nosi ime Krajiško narodno pozorište, od leta 1994 pa Narodno pozorište Republike Srpske.

prišlo 18. oktobra 1930. Na sporedu so bili Nušićev *Hadži Loja*, Odavićevi *Hej, Sloveni!* in Švabićev *Povratak*, kar kaže na nedvoumno promoviranje ideje o zedinjenju jugoslovanskih narodov. Te tri enodejanke, vse v režiji Dušana Radenkovića, so bile rezultat nadvse skrbne izbire, pri kateri so poskrbeli, da ne bi bila prizadeta nikogaršnja nacionalna in verska čustva, saj ni obstajalo nobeno primerno dramsko besedilo na temo jugoslovanstva. Ker Banjaluka ni premogla dediščine bogate gledališke tradicije,[4] je to gledališče prevzelo vlogo »prosvetne luči«[5], ne le na sedežu Vrbaške banovine, temveč na vseh njenih območjih, po vseh mestih in trgih. Tako je tamkajšnje narodno gledališče postalo nacionalno žarišče ideje jugoslovanstva, vendar nikakor ne na škodo književnosti in umetnosti nasploh. Banjaluka z ustanovitvijo gledališča ni dobila običajne kulturne institucije, marveč središče, okrog katerega se je vrtelo vse kulturno življenje tega mesta. Celotno delo gledališča je bilo usklajeno in uglašeno z ideološkim okvirom države. Vsa področja njegovega delovanja so vsebovala jugoslovansko idejo, kajti umetnost in prosveta sta bila instrumenta utrjevanja, krepitve in širitve ideje jugoslovanstva v vseh segmentih dela v gledališču: od sestave ansambla in repertoarne politike do pozdravljanja kralja in bana po vsaki odigrani predstavi. Kulturna politika je imela nalogo, da ustvari novo in edinstveno jugoslovansko kulturo. Potrditev tovrstnega umetniškega in obenem tudi nacionalnega – jugoslovanskega, večkulturnega – koncepta je repertoar tega gledališča, ki naj bi sintetiziral najboljše prvine iz vsakega posameznega naroda, tudi na področju angažiranja režiserjev, dramatikov, scenografov in drugih umetnikov. V časniku Vrbaske novine z dne 25. julija 1936 je v rubriki »Pozorište« podan pregled dela gledališča v minuli sezoni, skupaj s popisom odigranih predstav (3). Besedilo navaja podatke o izvedenih uprizoritvah jugoslovanskih, ruskih, bolgarskih, slovaških, madžarskih, francoskih in angleških dramskih del (»Pregled rada u prošloj sezoni« 3).

Slovenski umetniki so bili v delo tega gledališča vključeni od samega začetka. Že v tretji gledališki sezoni, 1933/34, je bil uprizorjen Cankarjev *Kralj na Betajnovi* (premiera 28. marca 1934) v režiji Vasa Kosića. To Cankarjevo družbeno angažirano dramo so pozneje še dvakrat postavili na oder bosanskokrajinskega narodnega gledališča, kjer ga je leta 1948 režiral Peter Malec in leta 1976 Aleš Jan. Poleg uprizoritve *Kralja na Betajnovi* je bilo nadvse pomembno tudi delo režiserjev in scenografov, ki so s svojimi bogatimi

4 Iz obdobja zamenjave dveh velikih imperijev, otomanskega in avstro-ogrskega, obstajajo zapisi o gostovanjih srbskih potujočih gledaliških družin Fotija Ž. Iličića in Đura Protića, pa tudi nekaterih drugih potujočih gledaliških družin, ki so igrale predstave po Bosanski krajini. Predstave so bile izredno dobro obiskane, vendar so umetniki le stežka dobili delovno dovoljenje. V drugi polovici 19. stoletja so nastajala nacionalna srbska, hrvaška in muslimanska kulturna društva, ki so bila središča kulturnega, izobraževalnega in političnega delovanja; v okviru njihovih dejavnosti so pripravljali tudi gledališke predstave. Kljub temu ni mogoče govoriti o institucionalno organiziranem gledališkem življenju. Za več o zgodovini gledališča v Bosni in Hercegovini glej dela Josipa Lešića, Predraga Lazarevića, Mladena Šukala in Luka Kecmana.

5 Iz govora prvega bana Vrbaške banovine, gospoda Svetislava Milosavljevića, ob odprtju banovinskega narodnega gledališča 18. oktobra 1930 v Banjaluki (Brđanin, Stjepanović 10).

izkušnjami, z estetiko in z znanjem o gledališki umetnosti, pridobljenimi po evropskih središčih, vsekakor prispevali k profesionalizaciji tega gledališča in višji ravni njegovega repertoarja. Rade Pregarc, ki se je šolal pri Luigiju Rasiju v Italiji, pri Maxu Reinhardtu v Berlinu in tudi v Rusiji, kjer se je seznanil z Moskovskim hudoženstvenim teatrom in s Stanislavskim, se je po koncu prve svetovne vojne leta 1919 vrnil v Ljubljano ter se v želji po ustvarjanju in samostojnem gledališkem režiranju predal delu v novoustanovljenih jugoslovanskih gledališčih. V želji, da bi kar se da temeljito prodrl v skrivnosti igre in gledališča, je režiser, igralec, pisec in prevajalec Rade Pregarc po popotovanju po evropskih prestolnicah ter delu v gledališčih v Splitu, Mariboru in Sarajevu zadnjo sezono svojega uspešnega gledališkega dela preživel v Banjaluki (1936/37). Pregarc je pridobljeno znanje uporabljal v lastnih režijah in pri pedagoškem delu; uskladil je poetiki Stanislavskega in Reinhardta ter v obdobju med svetovnima vojnama na banjaluškem odru postavil dvajset del, s katerimi je ustvaril vrhunske estetske dosežke tega gledališča. S studioznim pristopom k likom, ki jih je igral, se je uresničeval tudi na področju ustvarjanja igralskih vlog. Četudi je bil pri polnih ustvarjalnih močeh, se je bil zaradi težke bolezni prisiljen upokojiti. V tej sezoni (1936/37) je bila na oder postavljena njegova drama v treh dejanjih *Marija in Marta*. O pomenu Rada Pregarca ter njegovem umetniškem dometu in ustvarjalnosti pričajo gledališke ocene izpod peresa Martina Robotića, ki je v časniku Vrbaske novine z dne 26. marca 1937 o predstavi *Marija in Marta* med drugim zapisal:

> »Uprizoritev sta prevevali edinstvenost in minuciozna preciznost ter spada med najbolje izvedene v tej sezoni. G. Pregarc se nam je s tem delom pokazal kot nadarjen in inteligenten pisec, kot vesten in zanesljiv režiser in kot igralec nenavadne ustvarjalne moči, tako da smo nemara prav zaradi teh nagnjenj (kajti besedilo, režijo in igro je vodila ena sama roka) videli učinkovito in dobro gledališče ter dobili uspelo in dragoceno predstavo, kakršne bi si želeli na odru našega gledališča videvati čim pogosteje.« (Robotić 4)

V obdobju med prvo in drugo svetovno vojno je od umetnikov iz Slovenije v gledališču dve leti delal tudi scenograf Bruno Vavpotič (1937–1939). Sin pomembnega likovnega umetnika Ivana Vavpotiča se je scenografije učil v Ljubljani, pri znamenitem Václavu Skrušnemu, v čigar delu je prevladoval sistem fragmentarnih dekorativnih prvin, v Šoli za umetniško obrt v Pragi in nato še na Dunaju, pri Oskarju Strnadu, ki se je teoretsko in praktično ukvarjal z vprašanjem gledališkega prostora in odrske tehnike. Strnad je od leta 1919 naprej sodeloval z Maxom Reinhardtom. Tako se je Brunu Vavpotiču ponudila priložnost za seznanjanje z najsodobnejšimi odrskimi rešitvami. Ko je pridobljeno znanje in izkušnje prevajal v prakso, je na banjaluškem odru v dveh sezonah zasnoval scenografije za več kot šestdeset uprizoritev.

V obdobju med svetovnima vojnama so v tem gledališču od del slovenskih avtorjev postavili dve drami Bratka Krefta, *Velika puntarija* (sezona 1939/40), ki je bila v tistem

času v Sloveniji prepovedana, in *Celjski grofje* (sezona 1940/41). Kreftovi *Celjski grofje* so doživeli še eno uprizoritev, in sicer leta 1954 v režiji Mirana Herzoga. Dramsko besedilo Bratka Krefta *Balada o poročniku in Marjutki* so na oder banjaluškega gledališča postavili v sezoni 1960/61.

V obdobju med svetovnima vojnama je bila Banjaluka pomembno središče naprednega delavskega gibanja, kar je pomembno vplivalo na delo in usmeritev gledališča. Tako so igrali dela naprednih avtorjev, kot so Čapek, Kočić in Krleža. Ko je na svetovno prizorišče stopila pošast druge svetovne vojne, so leta 1941 Kraljevino Jugoslavijo zasedle sile osi. Vrbaška banovina je bila odpravljena, njeno celotno ozemlje je bilo pripojeno Neodvisni državi Hrvaški (NDH), gledališče pa se je preimenovalo v Hrvatsko državno kazalište. V sezoni 1941/42 je bil za direktorja gledališča imenovan režiser Ferdo Delak, na repertoarju pa sta se od besedil slovenskih avtorjev znašli deli Ruže Lucije Petelin *Tomislav* in *Žaromil*. Režijo *Tomislava* je podpisal Ferdo Delak, medtem ko je *Žaromila* režirala kar Ruža Lucija Petelin. Delak je zaradi svojih angažiranih predstav večkrat prišel v spor s policijo, neredko pa so njegove uprizoritve prepovedali že takoj po premieri. Avtorji monografije, ki je nastala ob petdesetletnici ustanovitve gledališča, so zapisali:

> »Gledališče je delovalo tudi med vojno, vendar niti takrat ni klonilo. Prikazovalo je *Ponižene i uvređene [Ponižani in razžaljeni]* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega v odrski priredbi Radoslava Pregarca in *Križni put Marije Mežnjarove* Iva Žica-Klačića, tedanjega člana Mestnega komiteja KPJ za Banjaluko, čigar hiša je bila eno od ilegalnih zbirališč.« (Lazarević idr. 8)

Delak je med svojim bivanjem v Banjaluki, kjer je deloval dvakrat (prvič v sezoni 1941/42 in drugič v obdobju 1954–1957), opravljal funkciji režiserja in gledališkega direktorja, poleg tega je vplival na repertoarno politiko gledališča. Ko je dobil priložnost, da vpliva na izbor avtorjev in del, je v drugi fazi svojega delovanja v banjaluškem gledališču še posebno pozornost namenil slovenskim avtorjem, kot so Kreft, Mihelič in Remec, Delakov direktorski mandat pa je ostal v spominu tudi po odrski realizaciji Krleževega ciklusa o Glembajevih (*Gospoda Glembajevi*, *V agoniji*, *Leda*) v sezoni 1956/57, kar je bil edinstveni primer v jugoslovanskih gledališčih. *Gospodo Glembajeve* in *Ledo* je režiral Delak, režijo uprizoritve *V agoniji* pa je podpisal Vaso Kosić. V obeh obdobjih dela v banjaluškem narodnem gledališču je Delak ustvaril skupno osemnajst režij.

Po drugi svetovni vojni, v Federativni ljudski republiki Jugoslaviji in zatem v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, je bila nekdanja banovina razdeljena med Socialistično republiko Hrvaško ter Socialistično republiko Bosno in Hercegovino. V tem času je gledališče nekajkrat zamenjalo naziv, od sezone 1953/54 pa se je imenovalo Narodno pozorište Bosanske Krajine, kar je najbolje odražalo bistvo

te gledališke hiše. Ta pomembna kulturna ustanova je bila vse od svoje ustanovitve ves čas gledališče regije, nikoli samo gledališče enega samega mesta, o čemer pričajo tudi njegovi nazivi v vseh obdobjih delovanja ter kulturna dejavnost ansambla, ki je gostoval po vseh mestih banovine. Povojna enostrankarska oblast je z vrsto ukrepov na področju kulturne politike nameravala obnoviti cilje, podobne tistim, ki si jih je zastavila prva država južnih Slovanov: edinstveno jugoslovansko kulturo in umetnost v službi ideje.

Lojze Štandeker, ki je deloval kot igralec, režiser, dramatik in gledališki direktor, je v Banjaluki preživel skupno šest let. Angažirali so ga dvakrat. Prvič je v gledališče prišel med drugo svetovno vojno, iz sprejemnega taborišča v Brčkem, kamor so ga začasno namestili, »ko so ga Nemci skupaj z družino izselili iz Slovenije« (Lazarević idr. 466). V obdobju med letoma 1941 in 1944 so ga angažirali v banjaluškem Hrvatskem državnem kazalištu, v prvi vrsti kot igralca, zatem pa še kot režiserja nekaj uprizoritev. Po koncu vojne se je posvetil izključno režiji in opravilom, povezanim z gledališko organizacijo, v Banjaluki pa so ga znova angažirali v obdobju med letoma 1948 in 1951. Štandeker je avtor desetih dram, od katerih sta bili na oder banjaluškega gledališča postavljeni dve: *Prevara* v sezoni 1942/43 in *Tovariši* v sezoni 1949/50. Na tem odru je odigral najmanj petnajst vlog, kot režiser pa je postavil devetnajst dramskih del. Za potrebe pričujoče raziskave velja poleg klasikov Schillerja, Ostrovskega in Dostojevskega omeniti zlasti njegove režije avtorjev iz Slovenije: svoje drame *Prevara* in *Hlapcev* Ivana Cankarja. Lojze Štandeker je leta 1950 opravljal tudi dolžnosti upravnika in direktorja gledališča.

Kulturna politika in repertoar bosanskokrajinskega gledališča v obdobju po drugi svetovni vojni se nadaljujeta v skladu z istim konceptom negovanja jugoslovanskih avtorjev, tako da so na repertoarju tudi dela piscev iz Slovenije. Na to sta pomembno vplivala Ferdo Delak v letih 1949 in 1950 ter Lojze Štandeker leta 1950. Na repertoarju so se znašli: Bratko Kreft, Mira Mihelič, Alojzij Remec in Igor Torkar. V šestdesetih letih minulega stoletja so v tem gledališču igrali delo Josipa Tavčarja *Pekel je vendar pekel* (sezona 1959/60), Kreftovo *Balado o poročniku in Marjutki* v prevodu Steva Žigona in Miroslava Belovića (sezona 1960/61), Kozakovo *Afero* v režiji Petra Maleca (sezona 1960/61) in *Inventuro 65* Miloša Mikelna (sezona 1966/67).

Peter Malec je po študiju v evropskih prestolnicah Dunaju, Berlinu in Pragi v obdobju med letoma 1959 in 1965 režiral tudi v banjaluškem narodnem gledališču. Njegove režije je odlikoval čisti slog, ki je bil osvobojen literarnosti in ni podlegal šablonam. Na banjaluški oder je postavil osemnajst dramskih del, predvsem iz svetovne klasike. Režiral je tudi Kozakovo *Afero*, v kateri je nastopil v vlogi Vojaka (sezona 1961/62). Peter Malec je sodeloval tudi z gledališčem iz Prijedora, v katerem je režiral osem predstav in postavil temelje za razvoj gledališke umetnosti v tem mestu, o čemer bo več govora v poglavju, posvečenem temu gledališču.

Petdejanka *Celjski grofje* Bratka Krefta je bila na banjaluškem odru prvič prikazana 13. novembra 1940, in sicer v režiji Mata Miloševića. Drugič je to dramsko delo štirinajst let pozneje postavil na oder slovenski režiser Miran Herzog. Herzog je po končanem študiju na beograjski akademiji za gledališče in film (1952) prispel v Banjaluko kot prvi diplomirani režiser; po diplomski uprizoritvi Machiavellijeve *Mandragole* v sezoni 1951/52 je v tem gledališču sprejel tudi stalni angažma. V treh sezonah dela v Banjaluki je izkazal raznovrstne interese – tako v zvezi z žanri kot tudi repertoarjem. Herzog je režiral dela sodobnih domačih (jugoslovanskih) dramskih avtorjev Pera Budaka, Draga Mažarja, Bratka Krefta in Draga Gervaisa, kakor tudi klasikov, kot je Jovan Sterija Popović, ter dela francoskih, madžarskih, ameriških in drugih tujih dramatikov. Herzogova žanrska paleta sega od komedij, spevoiger in šaljivih iger do dram z zgodovinsko tematiko in psiholoških dram.

Konec sedemdesetih let je Aleš Jan, ki je v gledališču gostoval tri sezone, na banjaluškem odru režiral tri predstave, od tega dve besedili slovenskih avtorjev (Cankar, Jovanović) in delo Fadila Hadžića *Človek na položaju*. V sezoni 1976 je bila na sporedu tretja postavitev Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*, v naslednji sezoni pa je Aleš Jan režiral *Generacije* Dušana Jovanovića. Za predstavo *Generacije* je leta 1977 na srečanju gledališč socialistične republike Bosne in Hercegovine v Brčkem prejel nagrado za režijo. Gledališče je s to predstavo gostovalo v Piranu (26. junij 1978) in Kranju (2. oktober 1978).

Sedemdeseta leta 20. stoletja so prinesla tudi sporazum o gostovanjih in izmenjavi predstav z gledališči iz drugih jugoslovanskih republik. O gostovanjih banjaluških umetnikov v Sloveniji je ostal zapis, da je banjaluško gledališče gostovalo v Piranu z uprizoritvijo dela Branislava Nušića *Sumljiva oseba* (1970). V Ljubljani se je predstavilo z uprizoritvama *Misterij buffo* (17. marec 1977) Vladimirja Majakovskega in *Hasanaginica* (18. marec 1977) Milana Ogrizovića, dve leti pozneje pa je gostovalo s Krleževim *Michelangelom Buonarrotijem* (26. marec 1979) in z Andrićevim delom *Ankina vremena* (27. marec 1979). V zameno je Banjalučane obiskalo Mestno gledališče ljubljansko, ki je na odru narodnega gledališča odigralo dramsko besedilo Mirka Zupančiča *Iz takšne smo snovi kot kranjski komedijanti* (2. december 1977) in Hiengov *Večer ženinov* (3. december 1977). Čez dve leti si je banjaluško občinstvo ogledalo še dve uprizoritvi Mestnega gledališča iz Ljubljane, in sicer Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* (18. oktober 1979, na dan gledališča) ter Kmeclovo dramo *Friderik z Veroniko ali Grof celjski danes in nikdar več*, ki je bila na sporedu naslednji dan (19. oktober 1979).

Akademik prof. dr. Bratko Kreft je v pogovoru, ki ga je marca 1977 z njim opravil Mladen Šukalo, v zvezi z gostovanjem predstav *Misterij buffo* in *Hasanaginica* v Ljubljani ter izmenjavo predstav med banjaluškim gledališčem in Mestnim gledališčem ljubljanskim poudaril pomen tovrstnega sodelovanja in izjavil naslednje:

> »Vselej sem zagovarjal in širil idejo o čim pogostejših srečanjih gledališč, saj je tako mogoče, in to me veseli, s kolektivno umetnostjo posredovati med

> narodi. Po umetniški plati je to najlepši in največji izraz bratstva in enotnosti.« (Šukalo, »Internacionala« 7)

V nadaljevanju besedila Šukalo omeni Kreftovo hvaležnost:

> »[…] v imenu pokojnega Ferda Delaka, svojega dolgoletnega tovariša in soborca na področju gledališkega avantgardizma, je izrekel veliko zahvalo banjaluški podružnici združenja dramskih umetnikov, ker bo bodoča nagrada, ki jo bo podeljevala ta organizacija, nosila njegovo ime.« (Šukalo, »Internacionala« 7)

Sodelovanje umetnikov iz Banjaluke in slovenskih avtorjev se je v osemdesetih letih 20. stoletja začelo z delom Matjaža Kmecla *Marjetica ali Smrt dolgo po umiranju* – dramo na temo narodnoosvobodilnega boja. Naslednjo sezono je bilo na repertoarju Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, diplomska predstava Nenada Bojića. Bojić je diplomiral na Fakulteti za dramske umetnosti v Beogradu (1982), zdaj pa je profesor režije na Akademiji za umetnost Univerze v Banjaluki. Velikega uspeha je bila deležna tudi takrat najbolj uprizarjana drama, *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja v režiji še enega Banjalučana z diplomo Fakultete za dramske umetnosti v Beogradu – Jovice Pavića. To Jančarjevo delo je postalo gledališki hit in je v kratkem času doživelo več premier po gledališčih v Jugoslaviji. Banjaluška predstava je gostovala v Mestnem gledališču ljubljanskem, svoj pogled na uprizoritev z naslovom »Preprost, toda efekten valček«, objavljen v Delu (3. februarja 1986), pa je podal teatrolog Andrej Inkret:

> »V petek zvečer je v Mestnem gledališču ljubljanskem gostovalo Narodno pozorište Bosanske krajine iz Banjaluke. Videli smo novo uprizoritveno različico Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka*, ki postaja tačas suverena jugoslovanska uspešnica in ki je brez dvoma tudi v banjaluški izvedbi pod režijskim vodstvom Jovice Pavića izpričala svojo posebno literarno duhovitost, nič manj pa tudi dramatično moč. Jovica Pavić režira *Veliki briljantni valček* v prvi vrsti kot bizarno in seveda srhljivo zgodbo o ljudeh iz »posebnega zavoda«, ki se imenuje 'Svoboda osvobaja' […] Pavić obnavlja to zgodbo kljub nekaterim retušam in strnitvam dovolj zvesto po Jančarjevi predlogi. Pripoveduje jo z vsakršnimi efektnimi, komičnimi in tudi melodramatičnimi poudarki.« (nav. po Ninković 72)

Predstava *Veliki briljantni valček* je bila leta 1986 s skupno 13 nagradami strokovne žirije, občinstva in bosansko-hercegovskega združenja dramskih umetnikov absolutna zmagovalka festivala 16. Pozorišne igre Bosne i Hercegovine v Jajcu. Na 13. Susretih pozorišta Bosne i Hercegovine v Brčkem so *Veliki briljantni valček* nagradili s petimi nagradami. Ko je govor o gledališki kritiki, je od slovenskih kritikov – poleg Inkreta – o predstavah banjaluškega gledališča pisal tudi Jože Javoršek.

V sezoni 1986/87 so v banjaluškem gledališču odigrali tudi predstavo po predlogi besedila *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo* Dušana Jovanovića v režiji Dragoslava Todorovića.

Na odru Mestnega gledališča ljubljanskega je to gledališče gostovalo tudi s *Klavstrofobično komedijo* Dušana Kovačevića. O tej predstavi je Rapa Šuklje v Dnevniku z dne 17. novembra leta 1988 zapisala:

> »Novejšo jugoslovansko dramatiko Slovenci vsaj z domačih odrov slabo poznamo. […] smo dvakrat hvaležni gostom iz Bosanske krajine, da so nam prinesli na oder tako pogrešano razpoznavno sedanjost, umetniško oblikovano in takšno, ki nas zadeva.« (nav. po Ninković 116)

Direktor Mestnega gledališča ljubljanskega Franček Drofenik je o predstavi, ki je sprožila ovacije domala polne dvorane, izjavil:

> »Banjalučane vedno sprejmemo z veseljem. Z včerajšnjo izredno izvedbo so potrdili, da spadajo med najboljše ansamble, in zagotovo bomo storili vse, da s tem našim lepim sodelovanjem nadaljujemo še dolgo vrsto let, sploh s tako uspešnimi predstavami.« (nav. po Ninković 116)

Že kmalu je prišlo ne le do razpada politične skupnosti Socialistične federativne republike Jugoslavije, temveč tudi do opustitve ideje o skupni kulturi. Sledile so migracije, krize in vojaški spopadi. Tudi ob koncu 20. stoletja se je ponovila krvava drama. Meje nekdanje države so se spremenile. Zdaj največji del ozemlja nekdanje Vrbaške banovine pripada Republiki Srbski, eni od dveh enakopravnih entitet Bosne in Hercegovine, gledališče pa nosi ime Narodno pozorište Republike Srpske. Z izjemo igranja svetovne klasike so imeli v devetdesetih letih 20. stoletja prednost nacionalni modeli repertoarne politike. Kulturna izmenjava banjaluškega gledališča in avtorjev iz Slovenije se je obnovila v sezoni 2008/09, z uprizoritvijo drame *Razred* Matjaža Zupančiča v režiji Snežane Trišić.

Modeli sodelovanja v projektih s področja kulture in uprizoritvenih umetnosti so obnovili tudi vezi med umetniki; tako je bil leta 2007 v okviru projekta *Fabrika* v Banjaluki organiziran interaktivni pogovor s slovenskim režiserjem Tomijem Janežičem z naslovom *Med dramskim in arhitekturnim prostorom*.

Izmenjave umetnikov in sodelovanje na področju gledališča za otroke

Kulturna izmenjava med umetniki iz Slovenije in Republike Srbske je potekala – in še vedno poteka – tudi na področju gledališča za otroke. Zdajšnje Dječje pozorište Republike Srpske, poleg narodnega gledališča v Banjaluki drugo profesionalno gledališče, je

bilo pod imenom Centar za vaspitno-zabavni život djece ustanovljeno 30. decembra 1955.[6] Na njegovem repertoarju se je že v prvi uradni sezoni znašlo besedilo *Kekec nad samotnim breznom* slovenskega avtorja Josipa Vandota v dramatizaciji Vojmila Rabadana in režiji Milice Šandorov (premiera 10. februar 1957). Predstava o veselem pastirčku, spretnem in neustrašnem v svojih avanturah in številnih nevarnostih, se je na repertoar uvrstila še dvakrat, v sezoni 1963/64 v režiji Hajrudina Čauševića in v sezoni 1968/69 v režiji Borisa Kovača.

Edi Majaron, slovenski režiser, lutkar in pedagog, eden najopaznejših lutkovnih režiserjev, je z banjaluškim gledališčem za otroke sodeloval pet sezon in v tem obdobju podpisal režije naslednjih predstav: *Klobuček in klobučica* Ivana Bakmaza (1975/76), *Ribar Palunko i njegova žena – priča iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić (1976/77), *Mali borci – priče o poznatim i nepoznatim malim borcima NOR-a* Vesne Medaković (1977/78), *Čudnovate zgode Pina Pinpina* Alfréda Radoka in Marije Tesařove, *Rdeča kapica* in *Janko in Metka* (1978/79) ter *Medved z vrtnico* Franeta Puntarja (1989/90). Majaron je bil tudi dramaturg, stalni zunanji sodelavec tega gledališča, ki je sodeloval pri snovanju repertoarja. V pogovoru za tednik Glas (9. oktober 1977) je Majaron povedal naslednje:

> »Od leta 1974 delujem kot svobodni umetnik, zato sem si zaželel, da bi se nekje ustalil. Z banjaluškim gledališčem za otroke smo na tem, da najdemo skupni jezik, tako da bom verjetno dobil status stalnega zunanjega sodelavca, pravzaprav dramaturga tega gledališča, poleg tega se bom moral zavezati, da bom v sezoni režiral dve predstavi. To ne bo posebna obremenitev, saj sem že doslej delal v Banjaluki, le da nisem skrbel za repertoar.« (Šukalo, »Vrijeme« 7)

Edi Majaron je predstavam banjaluškega gledališča za otroke odprl pot v festivalsko življenje, predstave, ki jih je režiral, pa so prejemale številne nagrade. Gledališče je doživelo velik uspeh na 8. Susretu lutkarskih pozorišta Bosne i Hercegovine v Bugojnu, kjer je predstava *Mali borci* osvojila zlato plaketo festivala za umetniško stvaritev predstave kot celote, nagrado za režijo (Edi Majaron) in nagrado za uspešno animatorsko stvaritev (Besim Tufekdžić), ki jo podeljuje strokovna žirija festivala. Naslednje leto je na 1. Jugoslovenskom bijenalu v Bugojnu (1979) nagrada za režijo pripadla Ediju Majaronu za uprizoritev *Čudnovate zgode Pina Pinpina*. S to uprizoritvijo je gledališče prvič sodelovalo na kakem mednarodnem festivalu zunaj meja nekdanje Jugoslavije. To je bilo v Parmi, na 6. mednarodnem lutkovnem festivalu (Festival internazionale dei burattini).

V svojem besedilu »Jedna nesuđena Pepeljuga« (»Nesojena Pepelka«) se Edi Majaron spominja povabila k sodelovanju z banjaluškim gledališčem za otroke in zapiše:

---

6 Junija 1962 se je ime centra spremenilo v Dječje pozorište. Od leta 1993 je delovalo pod imenom Krajiško dječje pozorište. Po velikih mednarodnih uspehih tega gledališča je vlada Republike Srbske leta 1998 prevzela vlogo ustanovitelje, gledališče pa se je preimenovalo v Dječje pozorište Republike Srpske.

> »Leta 1989, na moj rojstni dan, je bila premiera uprizoritve *Medvedek z vrtnico* Franeta Puntarja – slovenske različice *Malega princa* z aluzijami na družbeni položaj, slutiti pa je tudi aluzije na medčloveško nerazumevanje. Tako so jo sprejeli tudi v Bugojnu – in prišlo je do ostrih spopadov mnenj za in proti. Eden od razlogov za razmeroma negativne ocene kritikov, vajenih otroških medvedkov, je bila nemara likovna zamisel Mika Nevena Simčića, ki se je opirala na estetiko grdega – na revno gledališče – kot metaforo za to sodobno sporočilo.« (nav. po Bjelošević 244)

Od leta 1998 to gledališče za otroke sodeluje na številnih mednarodnih festivalih in prejema številne opazne nagrade, od leta 2002 pa tudi prireja Međunarodni festival pozorišta za decu, na katerem vsako leto sodeluje vsaj deset evropskih gledališč za otroke. Že od prve izvedbe festivala poteka sodelovanje z gledališči za otroke iz Slovenije, zlasti z Mini teatrom iz Ljubljane, ki je na festivalu nastopil v letih 2006, 2007, 2009, 2012, 2013, 2014 in 2015. Na znanstvenem srečanju z naslovom *Savremeno lutkarstvo danas* (*Sodobno lutkarstvo danes*), ki je potekalo v okviru četrte izvedbe festivala, je k znanstvenemu in strokovnemu delu pomembno prispevalo prav sodelovanje Roberta Waltla. Enajsta izvedba banjaluškega festivala gledališča za otroke je potekala v znamenju lutkarjev iz Slovenije. Poleg tradicionalnega sodelovanja Mini teatra iz Ljubljane si je imelo občinstvo priložnost ogledati tudi uprizoritve drugih gledališč iz Slovenije: *Lalanit* Lutkovnega gledališča Ljubljana, *Ko je Šlemil šel v Varšavo* Lutkovnega gledališča Maribor, *Sneguljčico* Mini teatra in *Kako je Jaromir iskal srečo* Gledališča Glej. V Muzeju lutaka Dječjeg pozorišta Republike Srpske so pripravili razstavi *Najlepše igrajuće lutke Slovenije* (*Najlepše plešoče lutke Slovenije*) in *Tražilac lepote i bajkovitih svetova* (*Iskalec lepote in pravljičnih svetov*) Milana Klemenčiča ter promocijo slovenskega lutkarstva, ki jo je vodil priznani režiser, pedagog in lutkar Edi Majaron.

Naposled omenimo še koprodukcijsko predstavo banjaluškega gledališča za otroke in Mini teatra iz Ljubljane, ki je nastala v okviru mednarodnega evropskega projekta Experimental Theatre Academy. Uresničitev tega projekta je sofinancirala Evropska komisija v okviru programa Kultura (2007–2013). Gre za Kiplingovo delo *Knjiga o džungli*, znano zgodbo o dečku Mavgliju, ki je odraščal med volkovi in pomagal uloviti strašnega tigra Velikega kremplja, nato pa se znova vrnil med ljudi. Uprizoritev je zbrala ustvarjalce iz vse regije. Dramaturg je bil Ivor Martinić, glasbo sta ustvarila Damir Martinović - Mrle (Let 3) in Ivanka Mazurkijević, za izdelavo lutk, scenografije in kostumov pa je bil zadolžen Robert Smolik, profesor scenografije na praški DAMU. Koreograf uprizoritve je bil Đula Čepereš, član Central Europe Dance Company iz Madžarske, v predstavi pa so igrali igralci banjaluškega gledališča za otroke. Režijo je podpisal Robert Waltl.

Pozorište Prijedor: od amaterskega k poklicnemu gledališču

Amatersko gledališče v Prijedoru je povezano z nastankom srbskega pravoslavnega pevskega društva Vila, ki je bilo ustanovljeno leta 1885 in je eno od najstarejših v Bosni in Hercegovini. Dramska sekcija društva Vila je delovala kontinuirano in velja za predhodnico prijedorskega gledališča. V tridesetih letih 20. stoletja je bilo gledališče v Prijedoru pod vplivom banjaluškega banovinskega gledališča. V samo treh letih je to gledališče kar tridesetkrat gostovalo v Prijedoru. Po vsem sodeč se je repertoar prijedorskih gledaliških ljubiteljev zgledoval po repertoarju narodnega gledališča. Od leta 1953 gledališče deluje kot samostojna ustanova (z imenom Amatersko pozorište Prijedor). V 62 letih delovanja je ustvarilo osem predstav po predlogah avtorjev iz Slovenije. Že prvo sezono so postavili kar dve: *Pot do zločina* Miška Kranjca in *Raztrgance* (*Noč v Globokem*) Mateja Bora. Naslednjo sezono so uprizorili *Ogenj in pepel* Mire Puc (prevod Ferdo Delak), tretjo sezono (1955/56) pa *Pisano žogo* Igorja Torkarja. To Torkarjevo besedilo so najprej postavili v Prijedoru in šele nato v Banjaluki. Dramsko besedilo Mira Štefaneca *Včeraj popoldne* (prevod Ferdo Delak, režija Peter Malec) so uprizorili v sezoni 1963/64, isto besedilo pa je svojo drugo uprizoritev doživelo po 12 letih, tokrat v režiji Džemala Dračića. V sezoni 1985/86, leto dni prej kot na odru banjaluškega gledališča, so postavili še Jovanovićevo igro *Življenje podeželskih plejbojev*. Prijedorskemu gledališču je po zaslugi silovite energije in nadarjenih posameznikov uspelo, da se je iz ljubiteljskega preoblikovalo v profesionalno gledališče z značilnimi repertoarjem, pristopom h gledališču in naposled tudi s šolanimi gledališkimi umetniki.

Marjan Bevk je že leto dni po tistem, ko je predsedoval strokovni žiriji Festivala pozorišta Republike Srpske Kočićeva srpska scena v Prijedoru (2006/07), na prijedorskih odrskih deskah režiral *Čisti vrelec ljubezni*, dramski prvenec slovenske igralke Saše Pavček. V tistem času so ansambel tega gledališča sestavljali tudi mladi igralci, ki so si poklicno znanje pridobili na Akademiji za umetnost Univerze v Banjaluki, v predstavah pa pogosto igrajo tudi študenti te akademije. Ta uprizoritev je nastala v koprodukciji prijedorskega gledališča in Občine Bovec, njen pokrovitelj pa je bilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Predstavo *Čisti vrelec ljubezni* so uprizorili tudi na festivalu v Bovcu; tamkajšnje občinstvo si je pred tem že lahko ogledalo dve uprizoritvi prijedorskega gledališča, in sicer *Urnebesno tragedijo* Dušana Kovačevića v režiji Radenka Bilbija ter *Soko zove orla* Miroljuba Nedovića v režiji Željka Kasapa.

Poleg Marjana Bevka je v prijedorskem gledališču delal še en režiser slovenskega rodu – Peter Malec, ki je v treh sezonah (1962/63, 1963/64, 1964/65) režiral osem uprizoritev. Navedene so v seznamu uprizoritev, ki kot priloga sledi tej razpravi.

Sodelovanje na področju amaterskega gledališča

Na področju amaterskega gledališča je opaziti številne izmenjave, ki prinašajo odlične rezultate. Centar za kulturu i obrazovanje v Laktaših zadnjih deset let prireja Festival amaterskog pozorišta. Na nekaterih izvedbah tega festivala sta gostovali slovenski amaterski gledališči Moment iz Maribora (2007, 2008, 2009) in Teater Harlekin iz Postojne (2012).

Novi mednarodni festival študentskega gledališča Kestenburg v Banjaluki je lani gostil dramski studio II. gimnazije Maribor, ki se je predstavil z uprizoritvijo *Jaz ali kdo drug* (*Ja ili neko drugi*) po predlogi Maje Pelević.

Sklep

Brez poznavanja lastne preteklosti in kulture iz svoje okolice ni mogoče načrtovati prihodnosti. Ko je Edgar Morin razmišljal o kulturi in evropski kulturni identiteti, je dejal, da moramo razmišljati o enem v mnoštvu in o mnoštvu v enem. Nacionalna kultura se razvija in potrjuje v srečevanju z drugimi kulturami, v nenehnem oplajanju. Gledališki umetniki iz Slovenije – vidni režiserji, avtorji dramskih besedil, scenografi ter posamezni igralci in plesalci – so prispevali svoj delež k delu gledališč na območju današnje Republike Srbske, naj gre za gledališča ali festivale, poklicne ali ljubiteljske umetnike, uprizoritve za otroke ali odrasle, produkcije ali koprodukcije.

V prizadevanju za oblikovanje edinstvene jugoslovanske kulture se je izmenjava kulturnih izkušenj začela z dominantnim vprašanjem kulturne politike Kraljevine Jugoslavije. Ideja jugoslovanstva je v Banjaluko pripeljala predstavnike združenja dramskih umetnikov iz Beograda in Zagreba ter gledališke umetnike Borivoja Nedića, Dušana Radenkovića, Raša Plaovića, Vjekoslava Afrića in druge. V obdobju med vojnama je največji pečat zapustil mandat Borivoja Nedića (1934–1940). Poleg dramskih del, katerih funkciji sta bili kanonizacija jugoslovanske književnosti ter povezovanje obstoječih nacionalnih in kulturnih identitet, je prišlo do pomembnih estetskih premikov; povzročili so jih režiserji, ki so se šolali po evropskih gledaliških središčih ter s sabo prinesli znanje, veščine in estetiko svojih učiteljev, pa tudi povsem praktične gledališke delovne izkušnje. V obdobju od ustanovitve gledališča do okupacije (1930–1941) so na odru banjaluškega gledališča odigrali štiri dramska besedila avtorjev iz Slovenije:[7] Cankarjevega *Kralja na Betajnovi, Marijo in Marto* Radeta Pregarca ter *Veliko puntarijo* in *Celjske grofe* Bratka Krefta. Pregarc je omenjan tudi kot prevajalec drame Alda De Benedettija *Trenta secondi d'amore* v srbski jezik (*Trideset sekundi ljubavi*) in kot igralec, ki je ustvaril številne vloge. Najpomembnejše pa je njegovo

7 Luka Kecman v svoji knjigi navede: »Na banjaluškem odru so med letoma 1930 in 1941 izvedli 70 premier po delih srbskih, 36 po delih hrvaških, štiri po delih muslimanskih in samo tri po delih slovenskih avtorjev. Najpogosteje so igrali dela Branislava Nušića in Petra Pecija Popovića s po osmimi premierami« (86).

delo vrhunskega režiserja z močnim občutkom za gledališče, z obširnim znanjem in izkušnjami ter neugasljivim ustvarjalnim žarom, ki ga je prenesel na banjaluški oder. Scenograf Bruno Vavpotič je v dveh sezonah, ki ju je prebil v Banjaluki, estetiko tega režiserja oskrbel s primernimi scenografskimi rešitvami. Delal je tudi z vidnimi režiserji Borivojem Nedićem, Milošem Rajčevićem in Aleksandrom Čerepovom ter ustvaril scenografije za približno 60 uprizoritev. V obdobju od okupacije do konca druge svetovne vojne (1941–1945) so v Banjaluki od slovenskih gledaliških režiserjev delovali Ferdo Delak, Ruža Lucija Petelin in Lojze Štandeker. Delak je opravljal dolžnosti ravnatelja gledališča in režiserja, na oder pa so postavili dela slovenskih avtorjev Ruže Lucije Petelin, Lojzeta Štandekerja in Pregarčevo dramatizacijo Dostojevskega. Njegov repertoar je bil angažiran; Delaka so po premierah neredko tudi aretirali. Med vojno (1941–1944) je v Banjaluki delal tudi Lojze Štandeker, ki je v gledališču ustvarjal kot avtor dramskih besedil, igralec in režiser. Po drugi svetovni vojni se je Jugoslavija znova vzpostavila kot večnacionalna država. Tudi povojna enostrankarska oblast v drugi Jugoslaviji je z vrsto ukrepov na področju kulturne politike skušala uresničiti cilje, podobne tistim, ki si jih je zadala že prva država južnih Slovanov. V povojni kulturi je namreč gospodoval model bratstva in enotnosti ter socialistične jugoslovanske kulture. Po štirih letih se je v banjaluško gledališče vrnil Lojze Štandeker. Poleg režiserjev Petra Maleca in Ferda Delaka v štiridesetih letih v Banjaluki delujejo tudi slovenski scenografi Ernest Franz, Jože Lipovec in Vlado Rijavec ter igralca Marija Filec - Marga in Arnold Tovornik. Režiserji so imeli v gledališču stalne angažmaje, vse pogosteje pa so vabili scenografe iz Slovenije, da so ponudili scenske rešitve za predstave, nastale po besedilih slovenskih dramatikov. Na repertoar so uvrstili tudi Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* (1948). Petdeseta leta 20. stoletja so se začela z imenovanjem Lojzeta Štandekerja za v. d. upravnika gledališča. Tega leta (1950) sta predstave režirala Štandeker in Delak, na repertoarju pa sta bili dve besedili slovenskih avtorjev. Štandekerjevi *Drugovi* in Cankarjevi *Hlapci* so repertoar odprli tudi za slovenska dramska besedila. V naslednjih letih so v tem gledališču režirali Miran Herzog, Ferdo Delak in Peter Malec. Delak in Malec sta režirala tudi v amaterskem gledališču v Prijedoru, s čimer sta prispevala k razvoju gledališke kulture in gledališkega življenja v tem okolju ter nanj prenašala svoje dragocene izkušnje. V naslednjih letih so se na repertoarju znašla dela slovenskih avtorjev Miška Kranjca, Mateja Bora, Mire Puc - Mihelič, Igorja Torkarja, Mira Štefaneca in Dušana Jovanovića. Sedemdeseta leta so v gledališče pripeljale mlade sile; tako v banjaluškem gledališču za odrasle režira Aleš Jan, v gledališču za otroke pa Edi Majaron. Majaron je temu gledališču utrl pot v festivalsko življenje, saj so njegove režije prinesle pomembne nagrade. Aleš Jan je v Banjaluki režiral štiri uprizoritve, od tega tri dela avtorjev iz Slovenije (Cankar, Jovanović, Kmecl). V osemdesetih letih 20. stoletja so si mladi režiserji z diplomo beograjske fakultete za dramske umetnosti našli prostor za delo v gledališčih na območju današnje Republike Srbske, navdihovala pa so jih dela slovenskih avtorjev Dušana Jovanovića in vselej aktualnega Ivana Cankarja. V teh letih so gledališča podpisala pogodbe o izmenjavi predstav z gledališči iz Slovenije, s

čimer je medkulturna komunikacija med ansambli iz različnih republik nekdanje skupne države postala dvosmerna, občinstvo pa se je imelo priložnost bolje seznaniti z različnimi kulturološkimi koncepti, estetiko in celotnim spektrom oblik socialne interakcije. Konec 20. stoletja je zaznamovalo izginjanje Socialistične federativne republike Jugoslavije (SFRJ) s političnega zemljevida Evrope. Od devetdesetih let 20. stoletja je izmenjava stagnirala, dokler niso v Republiki Srbski začeli ustanavljati prvih novih prostorov za sodelovanje v projektih s področja kulture in festivalske izmenjave uprizoritev. Ko gre za gledališče za otroke, sta tako pri posameznih projektih kot pri udeleževanju na festivalih najopaznejša sodelovanje ter medkulturna izmenjava avtorjev in uprizoritev iz Slovenije. Pri tem velja omeniti Roberta Waltla in Mini teater iz Ljubljane. V Gledališču Prijedor v sodelovanju z Občino Bovec potekajo pomembni projekti, med njimi tudi sodelovanje v obliki skupnih predstav in gostovanj. S postavitvijo Zupančičevega besedila *Razred* je postalo uradno tudi sodelovanje z banjaluškim gledališčem.

Medkulturna komunikacija je opazna vse od ustanovitve gledališča v Kraljevini Jugoslaviji, nadaljevala se je v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji in se obnovila v Bosni in Hercegovini na območju Republike Srbske – tako na področju poklicnega gledališča, ustvarjanja za otroke in ljubiteljskega gledališča kot tudi na polju razvoja novih produkcijskih modelov sodelovanja. Skladno s kulturnima politikama Republike Srbske v Bosni in Hercegovini in Republike Slovenije, zanimanjem za sodelovanje in vplivom jezikovne pregrade se je intenzivnost sodelovanja zmanjšala, vendar vseeno poteka še naprej, saj obstajajo pobude, ki skrbijo za kontinuiteto izmenjav umetniških stvaritev med pripadniki različnih kultur.

Literatura

Bjelošević, Predrag. *Banjalučka kuća od snova. Pola vijeka Dječjeg pozorišta Republike Srpske.* (Бањалучка кућа од снова. Пола вијека Дјечјег позоришта Републике Српске.) Banja Luka: Dječje pozorište Republike Srpske, 2006.

Brđanin, Branko in Saša Stjepanović (ur.). *Narodno pozorište Republike Srpske – 70 sezona*. (Народно позориште Републике Српске–70 сезона.) Banja Luka: Narodno pozorište Republike Srpske, 1999.

Cvijić, Jovan. *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje.* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Novinsko-izdavačka radna organizacija Književne novine, 1991.

Dimić, Ljubodrag. *Kulturna politika Jugoslavije 1918–1941*. (Културна политика Југославије 1918–1941.) Beograd: Stubovi kulture, 1996.

Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. (Културна политика Југославије 1946–1963.) Beograd: Službeni glasnik, 2013.

Kecman, Luka. *Petar Kočić na sceni Narodnog pozorišta Republike Srpske*. Banja Luka: Art print, 2009.

Lazarević, Predrag, Josip Lešić in Mladen Šukalo (ur.). *Narodno pozorište Bosanske krajine 1930–1980*. Banja Luka: NIGRO »Glas«, 1980.

Majaron, Edi. »Jedna nesuđena Pepeljuga.« Predrag Bjelošević. *Banjalučka kuća od snova. Pola vijeka Dječjeg pozorišta Republike Srpske*. (»Једна несуђена Пепељуга.« Предраг Бјелошевић. Бањалучка кућа од снова. Пола вијека Дјечјег позоришта Републике Српске.) Banja Luka: Dječje pozorište Republike Srpske 2006. 243–244.

Morin, Edgar. *Kako misliti Evropu.* Sarajevo: Svjetlost, 1989.

Ninković, Čedomir (ur.). *60 godina Narodnog pozorišta Bosanske krajine*. Banja Luka: Narodno pozorište, 1990.

Popović, Ranko (ur.). *50 godina Pozorišta Prijedor 1953–2003*. (50 година Позоришта Приједор 1953–2003.) Laktaši – Prijedor: Grafid, d.o.o. – Pozorište Prijedor, 2005.

»Pregled rada u prošloj sezoni.« *Vrbaske novine* 1035 (25. 7. 1936): 3.

Robotić, Martin. »Marija i Marta.« *Vrbaske novine* 1242 (26. 3. 1937): 4.

Vahtel, Endru Baruh. *Stvaranje nacije, razaranje nacije. Književna i kulturna politika u Jugoslaviji.* Prevod iz angleščine: Ivan Radosavljević. Beograd: Stubovi kulture, 2001.

Šukalo, Mladen. »Nova interpretacija Cankara.« *Glas* (15. 9. 1976): 5.

_____. »Internacionala sa scene.« *Glas* (27. 3. 1977): 7.

_____. »Vrijeme lutaka dolazi.« *Glas* (9. 10. 1977): 7.

Prevedla Aleksandra Rekar

Uprizoritve v gledališčih na območju Republike Srbske (v Bosni in Hercegovini)

Gledališče v Banjaluki

Ivan Cankar: *Kralj Betajnove* (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Vaso Kosić
Narodno pozorište Vrbaske banovine, Banjaluka
Premiera: 28. 3. 1934

Ivo Vojnović: *Dubrovačka trilogija*
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 6. 9. 1936
Igra: Rade Pregarc (Knez)

Aleksander Nikolajevič Ostrovski: *Šuma* (*Les; Gozd*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 20. 9. 1936

William Somerset Maugham: *Kobno pismo* (*The Letter*)
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Ong-Či-Song)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 23. 9. 1936

Branislav Nušić: *Dr.* (*Dr.*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 30. 9. 1936

Branimir Ćosić, Mila Dimić: *Sile*
Režija: Vaso Kosić
Igra: Rade Pregarc (Dragić Raspopović)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 7. 10. 1936

Gabriela Zapolska (pravo ime Gabriela Korwin - Piotrowska): *Moral gospođe Dulske* (*Moralność Pani Dulskiej*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 14. 10. 1936

Milutin Bojić: *Kraljeva jesen*
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Milutin)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 21. 10. 1936

Milorad Kostić: *Iz našeg vilajeta*
Režija: Vaso Kosić
Igra: Rade Pregarc (Safet efendija)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 30. 10. 1936

Jacques Deval: *Tovariš*č (*Tovarich*)
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Šarl)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 4. 11. 1936

Fjodor Mihajlovič Dostojevski: *Idiot* (*Idiot; Idiot*)
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Rogožin)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 25. 11. 1936

František Langer: *Kamila kroz iglene uši* (*Velbloud uchem jehly; Kamela skozi uho šivanke*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 2. 12. 1936

Petar Kočić, Borivoje Nedić: *Sudanija*
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Gligorije Zlojutro)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 23. 12. 1936

Svetozar Ćorović: *Ptice u kafezu*, *Adem-beg*
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 23. 12. 1936

Ernest Blum, Raoul Toché: *Madam Mongoden* (*Madame Mongodin; Madame Mongodin*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 16. 1. 1937

László Fodor: *Matura* (*Érettségi; Matura*)
Režija: Radoslav Pregarc
Igra: Radoslav Pregarc (Dr. Dominik Cibula)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 3. 2. 1937

Aleksander Vasiljevič Suhovo Kobilin: *Svadba Krečinskog* (*Svaďba Krečinskogo; Svatba Krečinskega*)
Režija: Vaso Kosić
Igra: Rade Pregarc (Muromski)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 17. 3. 1937

Radoslav Pregarc: *Marija i Marta* (*Marija in Marta*)
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Martin Kisić)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 24. 3. 1937

Miroslav Krleža: *Leda* (*Leda, Leda*)
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Gospod)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 1. 4. 1937

Antonije Panović (pravo ime Anton Panov): *Pečalbari*
Režija: Vaso Kosić
Igra: Rade Pregarc (Ranđel)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 7. 4. 1937

Borivoje Jevtić: *Obećana zemlja* (*Gavrilo Princip*)
Režija: Vaso Kosić
Igra: Rade Pregarc (Dr. Rudolf Cisler, Graf Berthold, Dr. Martin Papenhajm)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 14. 4. 1937

Denis Amiel: *Ona i njih trojica* (*Trois et une*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 21. 4. 1937

André Birabeau: *Njegov sin ministar* (*Fiston*)
Režija: Rade Pregarc
Igra: Rade Pregarc (Leon Portal)
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 19. 5. 1937

Janko Veselinović in Čiča Ilija Stanojević: *Potera*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 5. 9. 1937

Ljubinka Bobić: *Otmeno društvo*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 9. 9. 1937

Aldo De Benedetti: *Crvene ruže* (*Due dozzine di rose scarlette; Rdeče rože*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 15. 9. 1937

Milan Begović: *I Lela će nositi kapelin* (*Tudi Lela bo nosila klobuk*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 22. 9. 1937

Geno R. Senečić: *Slučaj s ulice*
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 29. 9. 1937

Nikola T. Đurić: *Omer i Merima*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 6. 10. 1937

Axel Nielsen (psevdonim Grete Wilhelm): *Kontušovka* (*Kontuszówka*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 13. 10. 1937

Radomir Plaović, Milan Đoković: *Voda s planine*
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 20. 10. 1937

Miroslav Krleža: *U logoru*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 27. 10. 1937

Lajos Zilahy: *Na trećem spratu*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 3. 11. 1937

Bruno Frank: *Bura u čaši vode* (*Sturm im Wasserglas; Vihar v kozarcu*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 10. 11. 1937

László Fodor: *Naliv pero* (*A töltőtoll*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 17. 11. 1937

Gerhart Hauptmann: *Elga* (*Elga; Elga*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 24. 11. 1937

Eugene O'Neill: *Ana Kristi* (*Anna Christie; Ana Christie*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 8. 12. 1937

Branislav Nušić: *Pokojnik* (*Pokojnik; Pokojnik*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 15. 12. 1937

William Shakespeare: *Hamlet* (*Hamlet; Hamlet*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 22. 12. 1937

Jovan Sterija Popović: *Zla žena*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 5. 1. 1938

Sidney Kingsley: *Ljudi u belom* (*Man in White*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 9. 2. 1938

Branislav Nušić: *Beograd nekad i sad* (*Beograd nekdaj in sedaj*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 16. 2. 1938

Siniša Paunović: *Albena*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 16. 2. 1938

Maksim Gorki: *Vasa Železnova* (*Vassa Železnova; Vasa Železnova*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 23. 2. 1938

Branislav Nušić: *Narodni poslanik* (*Narodni poslanec*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 5. 3. 1938

Karel Čapek: *Bela bolest* (*Bílá nemoc*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 9. 3. 1938

Hermann Sudermann: *Čast* (*Die Ehre; Čast*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 16. 3. 1938

Mihail Petrovič Arcybašev: *Ljubomora* (*Revnost*; *Ljubosumje*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 26. 3. 1938

Matei Millo: *Vračara*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 31. 3. 1938

Borislav Stanković: *Koštana*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Obnovitev v sezoni 1937/38, premiera: 23. 12. 1930

Franjo Molnar: *Đavo*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 6. 4. 1938

Walter Nithack-Sthan: *Život Isusa Hrista* (*Das Christusdrama*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 13. 4. 1938

Fjodor Mihajlovič Dostojevski (dramatizacija Jacques Copeau in Jean Croué): *Braća Karamazovi* (*Les Frères Karamazov*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 21. 4. 1938

Ivan Iljič Mjasnički: *Čikina kuća*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 27. 4. 1938

Velimir Živojinović: *Čovek snuje*
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 4. 5. 1938

Julius Brammer in Alfred Grünwald: *Grofica Marica* (*Gräfin Mariza; Grofica Marica*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 14. 5. 1938

Jean-Baptiste Poquelin Molière: *Tartif* (*Le Tartuffe ou l'Imposteur; Tartuffe*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 21. 5. 1938

Laza Kostić: *Maksim Crnojević*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 4. 9. 1938

Janko Veselinović in Dragomir Brzak: *Đido*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 6. 9. 1938

Carlo Goldoni: *Mirandolina* (*La locandiera; Krčmarica Mirandolina*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 11. 9. 1938

George Bernard Shaw: *Đavolov učenik* (*The Devil's Disciple; Hudičev učenec*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 5. 10. 1938

Gábor Drégely: *Dobar frak* (*Der gutsitzende Frack*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 19. 10. 1938

Friedrich Schiller: *Spletka i ljubav* (*Kabale und Liebe; Spletkarstvo in ljubezen*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 26. 10. 1938

Aleksandrov in Mihail Petrovič Staricki: *Na poselu*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 29. 10. 1938

Aldo De Benedetti: *Trideset sekundi ljubavi* (*Trenta secondi d'amore*)
Prevod: Rade Pregarc
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 2. 11. 1938

J. Arman in J. Balda: *Sveti Anton* (*U svatého Antoníčka*)
Režija in koreografija: Đuka Trbuhović
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 12. 11. 1938

Branislav Nušić: *Ujež* (*Ujež*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 23. 11. 1938

Ljubinko Petrović: *Devojačka kletva*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 30. 11. 1938

Fjodor Mihajlovič Dostojevski (dramatizacija P. F. Krasnopolskij): *Zločin i kazna* (*Prestuplenie i nakazanie; Zločin in kazen*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 7. 12. 1938

William Shakespeare: *Kako vam drago* (*As You Like It; Kakor vam drago*)
Režija: Borivoje Nedić
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 21. 12. 1938

Milorad Petrović: *Čučuk Stana*
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 28. 12. 1938

Nikolaj Vasiljevič Gogolj: *Revizor* (*Revizor; Revizor*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 4. 1. 1939

Branislav Nušić: *Dr.* (*Dr.*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Obnovitev v sezoni 1938/39, premiera 30. 9. 1936

Franz Arnold in Ernst Bach: *Odgođena bračna noć* (*Die vertagte Nacht; Odgodena noč*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 14. 1. 1939

Marco Praga: *Aliluja* (*Alleluja; Aleluja*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 18. 1. 1939

Emil Vachek: *Peć* (*Pec*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 1. 3. 1939

Stefan Zweig: *Siromahovo jagnje* (*Das Lamm des Armen; Siromakovo jagnje*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 1. 3. 1939

František Langer: *Broj 72* (*Dvaasedmdesátka; Št. 72*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 22. 3. 1939

Dario Niccodemi: *Verna senka* (*L'ombra*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 29. 3. 1939

Miroslav Feldman: *U pozadini* (*V zaledju*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 5. 4. 1939

Felix Dörmann in Leopold Jacobson: *Čar valcera* (*Ein Walzertraum; Valčkov čar*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 12. 4. 1939

Carlo Goldoni: *Sluga dvaju gospodara* (*Il servitore di due padroni; Sluga dveh gospodarjev*)
Režija: Aleksandar Čerepov
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 19. 4. 1939

Branislav Nušić: *Gospođa ministarka* (*Gospa ministrica*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 21. 4. 1939

Brandon Thomas: *Karlova tetka* (*Charley's Aunt; Charleyjeva teta*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 6. 5. 1939

Ludwig Herzer in Fritz Löhner: *Zemlja smeška* (*Das Land des Lächelns; Dežela smehljaja*)
Režija: Miloš Rajčević
Scenograf: Bruno Vavpotič
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 10. 5. 1939

William Shakespeare: *Romeo i Julija* (*Romeo and Juliet; Romeo in Julija*)
Režija: Rade Pregarc
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 28. 12. 1939

Bratko Kreft: *Seljačka buna* (*Velika puntarija*)
Režija: Miloš Rajčević
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 13. 3. 1940

Bratko Kreft: *Celjski grofovi* (*Celjski grofje*)
Režija: Mata Milošević
Banovinsko narodno pozorište Kralj Petar I. Veliki Oslobodilac, Banjaluka
Premiera: 13. 9. 1940

Claude-André Puget: *Sretni dani* (*Les jours heureux; Srečni dnevi*)
Režija: Ferdo Delak
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 9. 9. 1941

Ruža Lucija Petelin: *Prva kruna (Tomislav)*
Režija: Ferdo Delak
Igra: Lojze Štandeker (Carski poslanik)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 5. 11. 1941

Josip Eugen Tomić: *Veronika Desinićka* (*Veronika Deseniška*)
Režija: Ferdo Delak
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 8. 11. 1941
Igra: Lojze Štandeker (Predsjednik suda)

Ruža Lucija Petelin: *Žaromil* (*Žaromil*)
Režija: Ruža Lucija Petelin
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 23. 11. 1941

Kalman Mesarić: *Gospodsko dijete*
Režija: Josip Pukšec
Igra: Lojze Štandeker (Miško Habulin)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 29. 11. 1941

Henry Meilhac in Arthur Milhaud: *Mamzel Nituš* (*Mam'zelle Nitouche; Mam'zelle Nitouche*)
Režija: Antun Harasović
Igra: Lojze Štandeker (Chateau-Gibus, major)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 10. 12. 1941

August Hinrichs: *Borba za gicu*
Prevod in priredba: Radoslav Pregarc
Režija: Antun Harastović
Igra: Lojze Štandeker (Mile Đukić)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 18. 3. 1942

Marian Hemar: *Glumica*
Režija: Lojze Štandeker
Igra: Lojze Štandeker (Kondukter)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 25. 3. 1942

Luka Ganza: *Vezani smo*
Režija: Ferdo Delak
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 15. 4. 1942

Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Rade Pregarc: *Ponižени i uvređeni*
Režija: Lojze Štandeker
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 29. 4. 1942

Ivo Žic-Klačić: *Križni put Marije Mežnjarove*
Režija: Ferdo Delak
Igra: Lojze Štandeker (Općinski načelnik)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 13. 5. 1942

Bernhard Buchbinder: *On i njegova sestra* (*Er und seine Schwester*; *On in njegova sestra*)
Režija: Ferdo Delak
Igra: Lojze Štandeker (Dr. Ferdinand Štajn)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 6. 4. 1942

Ludwig Krenn in Karl Lindau: *Sirotica* (*Ein armes Mädel*)
Režija: Milan Odžić
Igra: Lojze Štandeker (Rude Klem)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 6. 6. 1942

Ivan Stodola: *Kariera* (*Jožko Púčik a jeho kariéra*)
Režija: Lojze Štandeker
Igra: Lojze Štandeker (Komesar redarstva)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 1942

August Šenoa: *Zlatarevo zlato* (*Zlatarjevo zlato*)
Režija: Tomislav Tanhofer
Igra: Lojze Štandeker (Jakopović)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Obnovitev predstave 17. 11. 1943, premiera 1942

Ahmed Muradbegović: *Rasemin sevdah*
Režija: Milan Orlović
Igra: Lojze Štandeker (Haso)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Obnovitev predstave v sezoni 1943/44, premiera 1942

Lojze Štandeker: *Vrela krv* (*Prevara*)
Režija: Lojze Štandeker
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 9. 2. 1943

Milan Begović: *Amerikanska jahta u Splitskoj ulici*
Režija: Lojze Štandeker
Igra: Lojze Štandeker (Mornar)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 16. 10. 1943

Johann Nestroy: *Utopljenici* (*Der Zerrissene; Utopljenca*)
Režija: Lojze Štandeker
Igra: Lojze Štandeker (Zvonimir Prašelj)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 20. 10. 1943

Margaret Mayo: *Moje bebe* (*My Baby; Moje dete*)
Režija: Lojze Štandeker
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 24. 11. 1943

Hella Wuolijoki: *Žene na Niskawuoryu* (*Niskavuoren naiset*; *Žene na Niskavuoriju*)
Režija: Lojze Štandeker
Igra: Lojze Štandeker (Nadučitelj Vaino)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 15. 12. 1943

Enver Čolaković: *Moja žena krpi čarape*
Režija: Ljudevit Crnobori
Igra: Lojze Štandeker (Dr. Zorić)
Hrvatsko državno kazalište, Banjaluka
Premiera: 15. 4. 1944

Ivan Cankar: *Kralj Betajnove* (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Petar Malec[8]
Scenograf: Ernest Franz
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 10. 1. 1948

8 Slovenski gledališki režiser Peter Malec se v dokumentih Narodnega pozorišta u Banjaluci pojavlja pod imenom Petar Malec.

Konstantin Mihajlovič Simonov: *Rusko pitanje* (*Russkij vopros; Rusko vprašanje*)
Režija: Lojze Štandeker
Scenograf: Jože Lipovec
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 29. 2. 1948

Evgenij Petrovič Petrov: *Ostrvo mira* (*Ostrov mira; Otok miru*)
Režija: Lojze Štandeker
Scenograf: Vlado Rijavec
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 24. 10. 1948

Samuil Jakovljevič Maršak: *Macin dom* (*Koškin dom; Mucin dom*)
Režija in prevod: Manja Figenwald
Scenograf: Vlado Rijavec
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 7. 11. 1948

Vladimir Naumovič Bill - Belocerkovski: *Život zove*
Režija: Lojze Štandeker
Scenograf: Vlado Rijavec
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 22. 12. 1948

Carlo Goldoni: *Krčmarica Mirandolina* (*La locandiera; Krčmarica Mirandolina*)
Režija: Manja Figenwald
Igra: Marija Filec - Marga (Dejanira)
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 30. 12. 1948
Scenograf: Vladimir Rijavec

Viktor Car Emin: *Na straži* (*Na straži; Na straži*)
Režija: Lojze Štandeker
Scenograf: Ernest Franz
Igra: Arnold Tovornik (Mate Slavić)
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 21. 4. 1949

Mirko Božić: *Povlačenje* (*Umik*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 5. 9. 1949

Stevan Sremac: *Pop Ćira i pop Spira* (*Pop Ćira in pop Spira*)
Režija: Manja Figenwald
Igra: Marija Filec - Marga (Melanija)
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 19. 11. 1949

Drago Gervais: *Reakcionari*
Režija: Lojze Štandeker
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 16. 3. 1950

Lojze Štandeker: *Drugovi* (*Tovariši*)
Režija in prevod: Ferdo Delak
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 22. 4. 1950

Aleksander Nikolajevič Ostrovski: *Bez krivice krivi* (*Bez viny vinovatye; Krivi brez krivde*)
Režija: Lojze Štandeker
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 30. 9. 1950

Ivan Cankar: *Sluge* (*Hlapci*)
Režija: Lojze Štandeker
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 21. 10. 1950

Mirjana Matić-Halle: *Teške sjene*
Režija: Lojze Štandeker
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 30. 12. 1950

Jakša Kušan: *Hiljadu i druga noć*
Režija: Lojze Štandeker
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera – praizvedba: 3. 2. 1951

Niccolò Machiavelli: *Mandragola* (*La Mandragola; Mandragola*)
Režija: Miran Herzog (diplomska predstava)
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 3. 4. 1952

Margaret Mayo: *Moja beba* (*My Baby; Moje dete*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 30. 10. 1952

Pero Budak: *Mećava* (*Metež*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 15. 1. 1953

Drago Mažar: *Zavjetrina*
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište u Banjaluci
Premiera: 23. 4. 1953

Sándor Lukácsy: *Riđokosa* (*A vuros haju*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 25. 9. 1953

Dario Niccodemi: *Jutro, dan i noć* (*L´alba, il giorno e la notte; Zora, dan in noč*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 15. 10. 1953

Eugène Scribe: *Čaša vode* (*Le Verre d'eau; Kozarec vode*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 31. 12. 1953

Pero Budak: *Klupko* (*Klopčič*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 17. 4. 1954

Bratko Kreft: *Celjski grofovi* (*Celjski grofje*)
Prevod: Ferdo Delak in Jakša Kušan
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 7. 10. 1954

Drago Gervais: *Karolina Riječka* (*Karolina Reška*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 21. 10. 1954

Georges Rolland: *Obrađujmo u miru naše bašte* (*Il faut cultiver notre jardin; Obdelujmo v miru svoje vrtove*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 18. 11. 1954
Prevod: Ferdo Delak

George Bernard Shaw: *Đavolov učenik* (*The Devil'S Disciple; Hudičev učenec*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 19. 12. 1954
Scenograf: Jože Cesar

Mira Mihelič: *Zlatni oktobar* (*Zlati oktober*)
Režija in prevod: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 10. 2. 1955

Terence Rattigan: *Duboko plavo more* (*The Deep Blue Sea; Globoko sinje morje*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 17. 3. 1955

Jovan Sterija Popović: *Zla žena*
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 30. 4. 1955

Antonio Cristoforo Collalto Mattiuzzi, Ferdo Delak: *Mletački trojci* (*Tre gemelli veneziani; Beneški trojčki*)
Režija: Miran Herzog
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 1. 10. 1955

Miroslav Krleža: *Leda* (*Leda; Leda*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 22. 10. 1955

Willy Oscar Somin: *Atentat* (*Attentat; Atentat*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 12. 1. 1956

Alojzij Remec: *Magda* (*Magda*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 9. 2. 1956

Rasim Filipović: *Neumoljive strasti*
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 15. 2. 1956

Maksim Gorki: *Vasa Železnova* (*Vassa Železnova; Vasa Železnova*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 15. 9. 1956

Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi* (*Gospoda Glembajevi*)
Režija: Ferdo Delak
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 4. 10. 1956

Igor Torkar: *Šarena lopta* (*Pisana žoga*)
Režija: Miho Politeo
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 21. 9. 1957

Pavel Kohut: *Takva je ljubav*
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 8. 11. 1959

Josip Tavčar: *Pakao je ipak pakao* (*Pekel je vendar pekel*)
Prevod: Olga Trebičnik
Režija: Miho Politeo
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 14. 11. 1959

William Shakespeare: *Otelo* (*Othello; Othello*)
Režija: Petar Malec
Scenograf: Vladimir Rijavec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 27. 12. 1959

Drago Mažar: *Vode se povlače*
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 26. 3. 1960

Johann Wolfgang Goethe: *Ifigenija na Tauridi* (*Iphigenie auf Tauris; Ifigenija na Tavridi*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 26. 3. 1960

Bratko Kreft: *Balada o poručniku i Marjutki* (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Prevod: Stevo Žigon in Miroslav Belović
Režija: Janko Marinković
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 11. 2. 1961

Hermann Gressieker: *Henri VIII. i njegove žene* (*Heinrich der Achte und seine Frauen*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 1. 4. 1961

George Bernard Shaw: *Zanat gospođe Vorn* (*Mrs. Warren´s Profession; Obrt gospe Warrenove*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 11. 11. 1961

Miodrag Žalica in Safet Pašalić: *Sviće ugašeni dan*
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 17. 2. 1962

John Patrick: *Vrelo srce* (*The Hasty Heart; Vroča kri*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 28. 4. 1962

Primož Kozak: *Afera* (*Afera*)
Režija: Petar Malec
Igra: Petar Malec (Vojak)
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 21. 5. 1962

John B. Priestley: *Otkad postoji raj* (*Ever Since Paradise; Od raja pa do danes*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 17. 11. 1962

Aleksander Nikolajevič Ostrovski: *Bez miraza* (*Bespridannica; Brez dote*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 9. 2. 1963

Sofokles: *Antigona* (*Antigona; Antigona*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 17. 12. 1963

William Shakespeare: *Vesele žene vindzorske* (*The Merry Wives of Windsor; Vesele Windsorčanke*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 3. 3. 1964

Carl Zuckmayer: *Časovnik je otkucao jedan* (*Die Uhr schlägt eins*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 14. 4. 1964

Henrik Ibsen: *Heda Gabler* (*Hedda Gabler, Hedda Gabler*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 15. 12. 1964

William Shakespeare: *San letnje noći* (*A Midsummer Night's Dream; Sen kresne noči*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 9. 3. 1965

Jean-Paul Sartre: *Obzirna bludnica* (*La P... respectueuse; Spoštljiva vlačuga*)
Režija: Petar Malec
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 27. 4. 1965

Miloš Mikeln: *Inventura 65 (Inventura 65)*
Režija: Čedomir Ninković
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 18. 10. 1966

Ivan Cankar: *Kralj Betajnove* (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Aleš Jan
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 8. 10. 1976

Dušan Jovanović: *Generacije* (*Generacije*)
Režija: Aleš Jan
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 18. 10. 1977

Fadil Hadžić: *Čovek na položaju* (*Človek na položaju*)
Režija: Aleš Jan
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 17. 10. 1978

Matjaž Kmecl: *Ivančića ili Smrt dugo poslije umiranja* (*Marjetica ali Smrt dolgo po umiranju*)
Režija: Aleš Jan
Skladatelj: Jani Golob
Kostumografija: Alenka Bartl
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 28. 2. 1981

Ivan Cankar: *Sablazan u Šentflorjanskoj dolini* (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*)
Režija: Nenad Bojić (diplomska predstava)
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 12. 11. 1982

Drago Jančar: *Veliki briljantni valcer* (*Veliki briljantni valček*)
Režija: Jovica Pavić
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 1. 10. 1985

Dušan Jovanović: *Život provincijskih plejboja poslije Drugog svjetskog rata ili tuđe hoćemo – svoje ne damo* (*Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*)
Režija: Dragoslav Todorović
Narodno pozorište Bosanske Krajine, Banjaluka
Premiera: 21. 3. 1987

Matjaž Zupančič: *Razred* (*Razred*)
Režija: Snežana Trišić
Narodno pozorište Republike Srpske, Banjaluka
Premiera: 28. 2. 2009

Gledališče za otroke v Banjaluki

Josip Vandot: *Kekec nad samotnim bezdanom* (*Kekec nad samotnim breznom*)
Režija: Milica Šandorov
Cenatar za vaspitno-zabavni život djece, Banjaluka
Premiera: 10. 2. 1957

Josip Vandot: *Kekec nad samotnim bezdanom* (*Kekec nad samotnim breznom*)
Režija: Hajrudin Čaušević
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 15. 9. 1963

Josip Vandot: *Kekec nad samotnim bezdanom* (*Kekec nad samotnim breznom*)
Režija: Boris Kovač
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 3. 11. 1968

Ivan Bakmaz: *Šešir i šeširica* (*Klobuček in klobučica*)
Režija in scenografija: Edi Majaron
Oblikovanje lutk: Agata Freyer
Skladatelj: Dečo Žgur
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 18. 9. 1975

Ivana Brlić-Mažuranić: *Ribar Palunko i njegova žena – priča iz davnine*
Režija in izbor glasbe: Edi Majaron
Likovna zasnova: Agata Freyer
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 18. 11. 1976

Vesna Medaković: *Mali borci – priča o poznatim i nepoznatim malim borcima NOR-a*
Režija in scenografija: Edi Majaron
Lutke in kostumografija: Agata Freyer
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 16. 9. 1977

Alfréd Radok in Marija Tesařová: *Čudnovate zgode Pina Pinpina*
Režija, priredba in izbor glasbe: Edi Majaron
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 9. 12. 1978

Jiří Středа: *Crvenkapica* (*Rdeča kapica*)
Režija in priredba: Edi Majaron
Scenografija in izdelava lutk: Agata Freyer
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 20. 12. 1978

Ivica i Marica (*Janko in Metka*)
Režija: Edi Majaron
Dramatizacija: Edi Majaron
Scenografija in izdelava lutk: Agata Freyer
Glasba: Edi Majaron
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 22. 12. 1979

Frane Puntar: *Medved s ružom* (*Medved z vrtnico*)
Režija: Edi Majaron
Izbor glasbe: Edi Majaron
Dječje pozorište, Banjaluka
Premiera: 13. 10. 1989

Rudyard Kipling, Ivor Martinić: *Knjiga o džungli*
Režija: Robert Waltl
Dječje pozorište Republike Srpske, Banjaluka in Mini teater, Ljubljana
Premiera: 6. 10. 2013
Lutke, scenografija in kostumografija: Robert Smolik

Gledališče v Prijedoru

Miško Kranjec: *Put u zločin* (*Pot do zločina*)
Režija: Zoran Panić
Amatersko pozorište Dr. Mladen Stojanović, Prijedor
Premiera: sezona 1953/54

Matej Bor: *Odrpanci* (*Noć u Globokom*); *Raztrganci* (*Noč v Globokem*)
Režija: Zoran Panić
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1953/54

Mira Puc: *Oganj i pepeo* (Mira Mihelič: *Ogenj in pepel*)
Prevod: Ferdo Delak
Režija: Milena Zorčić
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1953/54

Igor Torkar: *Šarena lopta* (*Pisana žoga*)
Režija: Vid Fijan
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1955/56

Miodrag Žalica in Safet Pašalić: *Sviće ugašeni dan*
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1962/63

Duško Roksandić: *Kula Babilonska* (*Babilonski stolp*)
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1963/64

Derviš Sušić: *Ja, Danilo* (*Danilo*)
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1963/64

Miro Štefanec: *Juče popodne* (*Včeraj popoldne*)
Prevod: Ferdo Delak
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1963/64

Branislav Nušić: *Sumnjivo lice* (*Sumljiva oseba*)
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1963/64

Hans Schubert (pravo ime Hans Morgenstern): *Zašto da se (ne) ženimo*
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1963/64

Cäsar von Arx: *Izdaja kod Novare* (*Der Verrat von Novara*; *Izdaja pri Novari*)
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1964/65

Pero Budak: *Klupko* (*Klopčič*)
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1964/65

Ephraim Kishon: *Vjenčanica*
Režija: Petar Malec
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1964/65

Miro Štefanec: *Juče popodne* (*Včeraj popoldne*)
Režija: Džemal Dračić
Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: sezona 1975/76

Dušan Jovanović: *Provincijski plejboji* (*Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*)
Režija: Čedo Ninković
Centar za kulturu Amatersko pozorište Prijedor
Premiera: 24. 4. 1976

Saša Pavček: *Čisto vrelo ljubavi* (*Čisti vrelec ljubezni*)
Prevod: Milena Laba - Stajčić in Alenka Uduč
Režija: Marjan Bevk
Pozorište Prijedor in Občina Bovec
Premiera: 3. 3. 2007



Rudyard Kipling, Ivor Martinić: *Knjiga o džungli*. Režiser: Robert Waltl. Lutke, scenografija in kostumografija: Robert Smolik. Dječje pozorište Republike Srpske (Banjaluka) in Mini teater (Ljubljana), premiera 6. 10. 2013 v Banjaluki. Na fotografiji: Svjetlana Andrić, Ana Anđelić, Slobodan Perišić, Milan Trninić, Željko Milićević, Zorana Šuman. Foto: Drago Vejnović. Vir: Dječje pozorište Republike Srpske.



Matjaž Zupančič: *Razred*. Režija: Snežana Trišić. Narodno pozorište Republike Srpske, Banjaluka, 2009. Na fotografiji: Boris Šavija, Miljka Brđanin, Željko Erkić, Sandra Ljubojević. Foto: Drago Vejnović. Vir: Narodno pozorište Republike Srpske.



Saša Pavček: *Čisto vrelo ljubavi* (*Čisti vrelec ljubezni*). Režija: Marjan Bevk. Pozorište Prijedor, 2007. Na fotografiji: Radenko Bilbija in Zorica Jojić. Foto: Vladimir Vanja Vlačina. Vir: zasebni arhiv Vladimira Vanje Vlačine.

Slovensko-črnogorska gledališka sodelovanja – postjugoslovanska izkušnja

Janko Ljumović

Raziskovanje slovensko-črnogorskih gledaliških razmerij mora nujno upoštevati posebnosti in kontekst črnogorskega gledališkega sistema in njegovega razvoja, pa tudi ključne vidike njegovega sodobnega modela. Ker so se te vezi oblikovale šele konec 20. stoletja, je pomembno poudariti, da se je tudi črnogorski gledališki sistem vzpostavil in začel prinašati pomembne rezultate prav v tem obdobju. V Črni gori so namreč poklicni standardi na področju gledališča in gledaliških festivalov ter njihovi umetniški rezultati nastajali šele v zadnjih letih 20. stoletja. Pomembni dogodki, na katerih temelji zdajšnji model črnogorskega gledališkega sistema, so ustanovitev festivalov FJAT v Podgorici in Grad teatra Budva, preoblikovanje festivala FJAT (Festival jugoslovenskog alternativnog teatra) v FIAT (Festival internacionalnog alternativnog teatra) na začetku devetdesetih let 20. stoletja in vnovična ustanovitev gledališča Kraljevsko pozorište Zetski dom na Cetinju, ki je začelo delovati po več desetletjih mirovanja.[1] Te gledališke ustanove namreč odločilno določajo glavne tokove sodobne zgodovine črnogorskega gledališkega sistema, tudi na področju mednarodnega sodelovanja. Obnova črnogorskega narodnega gledališča se je pokrivala s težnjami črnogorske družbe, da si povrne neodvisnost, kar se je zgodilo leta 2006. Razvoj gledališča, prizadevanje za oblikovanje jasne gledališke politike, skladne s črnogorsko kulturno identiteto, in odprtost do drugih so glavne značilnosti procesa, ki je pripeljal do vzpostavitve sodobnega črnogorskega gledališkega sistema.

Plodno sodelovanje slovenskih ter črnogorskih umetnikov in producentov se je vzpostavilo prav v omenjenem časovnem okviru, intenzivnejše pa je postalo v obdobju po razpadu Jugoslavije. Odprtost črnogorske kulture do akterjev zunaj države, zlasti v okviru nekdanjega jugoslovanskega kulturnega prostora, sta pomembno določila odklon od dediščine tragičnih devetdesetih let in potreba, da bi se preporodni duh gledališča ujemal z obnovo družbenih vrednot, ki bi bile skladnejše s sodobnostjo in bi ponujale priložnost, da se prek sodobne umetnosti in pomembnih avtorjev gradi dediščina za prihodnost.

1 Leta 1910 Zetski dom kot prva kulturna ustanova v Črni gori postane Kraljevsko crnogorsko narodno pozorište Zetski dom, vendar pozneje zaradi zgodovinskih okoliščin, tj. izida prve svetovne vojne, izgine s kulturnega zemljevida. Zamisel o črnogorskem narodnem gledališču se vnovič uveljavi po drugi svetovni vojni, in sicer v okviru socialističnega kulturnega modela, po katerem je Titogradsko narodno pozorište, ustanovljeno leta 1953, dobilo status republiškega gledališča. Naziv Crnogorsko narodno pozorište dobi leta 1969, potem ko so na začetku šestdesetih let zamrla mestna gledališča na Cetinju, v Nikšiću, Kotorju in Pljevlji. Na občinski ravni delujeta dve gledališči: Gradsko pozorište v Podgorici in Nikšićko pozorište. Poleg že omenjenega festivala Grad teatar Budva so pomembne točke gledališke produkcije v Črni gori še kulturni centri v Tivtu, Baru in Hercegnovem ter mednarodni festival KotorArt.

Medkulturni dialog oziroma medkulturna praksa se kaže kot neogibna vsebina vzajemne odprtosti kultur – v primeru črnogorskega koncepta se kaže kot pomembna prvina njene lastne identifikacije in reprezentacije. »Kozmopolitstvo mora biti potemtakem opremljeno z medkulturno kompetenco. To pomeni, da se posameznikov način izražanja krepi v medsebojnem oplajanju z drugimi jeziki in kulturnimi tradicijami. Medkulturna kompetenca temelji na spoznavni radovednosti in hkratni sposobnosti *so-čutja* in *v-življanja*« (Debeljak 103).

V nasprotju z drugimi umetniškimi praksami, pri katerih ni jezikovnih pregrad, je prav gledališče, ki temelji predvsem na jeziku, odprlo poti mednarodnemu sodelovanju in izmenjavi, ki ne obsegata zgolj tradicionalnih oblik, torej prevajanja ter prevzemanja sodobne dramaturgije in dramske dediščine zunaj kroga svoje nacionalne določenosti. Tako je tudi gledališče odprlo poti za vzajemno branje in avtorstvo, ki nastaja kot srečanje različnosti ali kot pomemben pogled Drugega. »Umetniki s področja uprizoritvenih umetnosti ne želijo samo odhajati na gostovanja, temveč tudi delati s svojimi kolegi od drugod, skupaj z njimi eksperimentirati, razpravljati, se učiti in ustvarjati nova dela ter pri tem preizkušati meje profesionalnih in institucionalnih navad, tradicij in rutin« (Klaić 140).

V tej razpravi bom oblike sodelovanja dokumentiral s predstavitvijo gostovanj slovenskih gledališč v Črni gori, delovanja slovenskih gledaliških umetnikov v Črni gori in tudi uresničenih koprodukcij, pri čemer bom navedel tudi pomembne refleksije o delu slovenskih umetnikov in slovenskih predstavah v črnogorskem kulturnem prostoru. V uvodnem delu razprave se pri pregledu repertoarnih produkcij vseh relevantnih gledaliških ustanov, v katerih se oblikuje slovensko-črnogorsko sodelovanje, kot ključni za analizo izkažeta dve gledališči: Kraljevo gledališče Zetski dom na Cetinju (Kraljevsko pozorište Zetski dom) in Črnogorsko narodno gledališče v Podgorici (Crnogorsko narodno pozorište – CNP).

Prvi element analize se nanaša na proučevanje slovenske dramatike in njene navzočnosti v repertoarjih črnogorskih gledališč. Prvi podatek, ki nam je na voljo, govori o izvedbi drame Ivana Cankarja *Kralj na Betajnovi* na Cetinju 8. maja 1947 (*Stoljeće* 75). Zatem sta bili uprizorjeni samo še dve besedili slovenskih dramatikov, premiero pa sta doživeli v Podgorici: dramsko besedilo *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, ki je bilo v režiji Nikola Vavića premierno uprizorjeno 26. decembra 1985, in drama *Smejči* Zorana Hočevarja v režiji slovenskega dramskega umetnika Nika Goršiča, ki je bila premierno uprizorjena 14. novembra 2005, nastala pa je v sodelovanju z Odsekom za kulturo mesta Ljubljana in Globalnim teatrom. Predstava je leta 2006 gostovala na festivalu Teden slovenske drame v Kranju. Če k temu dodamo še dramsko besedilo *Art eksport* Žanine Mirčevske, pri katerem gre za adaptacijo po motivih *Impresarija iz Smirne* Carla Goldonija (premiera 27. marec 2008), lahko sklenemo, da je navzočnost slovenske dramatike v črnogorskih gledaliških produkcijah zelo skromna. Prvo črnogorsko delo, uprizorjeno v

kakem slovenskem gledališču, je bila drama Sretena Perovića *Zaleđeni pod suncem*, ki so jo pod naslovom *Pod soncem zaledeneli* premierno uprizorili 27. aprila 1960 v Goriškem gledališču v Novi Gorici (zdaj SNG Nova Gorica).[2]

Pregled nadaljujemo z analizo slovenskih gledaliških umetnikov, ki so delovali v črnogorskem gledališču in katerih delo je pomembno za sodobno gledališko zgodovino Črne gore. Tako po številu uprizoritev, ki sta jih režirala, kot tudi po svojem posebnem zanimanju za gledališko delo v Črni gori izstopata dve osebnosti: Eduard Miler in Niko Goršič. V primeru režiserja Eduarda Milerja velja omeniti tudi njegov profesionalni angažma v vlogi umetniškega vodje Črnogorskega narodnega gledališča (sezona 2010/2011). Igralec in režiser Niko Goršič (psevdonim Nick Upper) se je še posebno izkazal pri promoviranju črnogorskih dramskih besedil in zavzemanju, da prav on režira praizvedbe črnogorskih dram. Svojo prvo režijo v Črni gori je ustvaril v Črnogorskem narodnem gledališču (CNP) – šlo je za dramsko besedilo *Kuća lutaka – Tobelija* (*Hiša lutk – Tobelija*) črnogorskega dramatika Ljubomirja Đurkovića (2000), uprizoritev pa je nastala v koprodukciji z ljubljanskim mednarodnim gledališkim festivalom Ex Ponto ter v sodelovanju s Cankarjevim domom v Ljubljani in SNG Maribor. Goršič je leta 2002 režiral še eno od kultnih uprizoritev CNP – znova delo Ljubomirja Đurkovića, tokrat *Otpad* –, ki je tudi nastala v koprodukciji s festivalom Ex Ponto. Uprizoritev je nastala tudi kot rezultat sodelovanja Ministrstva za kulturo Republike Črne gore in Ministrstva za kulturo Republike Slovenije. Iz gledališke prakse vemo, kolikšen je pomen praizvedb dramskih besedil za nacionalno dramatiko in tudi za gledališki repertoar, omenjena primera pa pričata, da je bilo prepoznavanje pomena slovensko-črnogorskih stikov ključno za misijo gledališča v tistih letih. Uprizoritev *Otpad* je bila ena od kultnih uprizoritev v novejši zgodovini CNP tudi zato, ker je »to protivojno delo s konca 20. stoletja nastalo kot balkanska različica zgodbe o smrti ideologije in propadu političnih teorij, pri katerih cilj opravičuje sredstva« (Nelević, *Dramski* 26). Slovenski dramaturg in novinar Andrej Jaklič režijo uprizoritve ocenjuje kot »pot konkretnejše gledališke režije«, zatem poudari, da je Goršiča k temu »spodbudilo dobro napisano besedilo o trenutni stvarnosti 'tam spodaj'«, ter doda, da »pretresljiva zgodba o vsakdanu, ki ga je razdejala vojna, zgodba o drogah, tesnobi in agresiji, režiserju ni dopustila zanj značilnih ekscentričnih izletov. Rezultat: skladna režija z dobrimi igralskimi pasažami stvar naredi prepričljivo ter za Upperjeve projekte neznačilno trpko, toplo in gledljivo« (nav. po Radojević 204). Zanimanje Nika Goršiča za črnogorsko dramatiko se nadaljuje tudi z režijo dramskega besedila *Jaja* Nataše Nelević (praizvedba 23. marec 2012), ki je leta 2010 prejelo nagrado CNP za najboljše črnogorsko sodobno dramsko besedilo. Ta drama je kot prva prejela nagrado na natečaju, ki ga je CNP vzpostavil leta 2010; odtlej je bienalne narave, pokrovitelj finančnega dela

2 Predstavo je režiral Hinko Košak, tedanji režiser RTV Ljubljana. Več o predstavi je na voljo v razpravi Sretena Perovića *Crnogorci na sceni* (481).

nagrade pa je Ministrstvo za kulturo Republike Črne gore. Goršič je v Podgorici režiral tudi dramo *Odumiranje* sodobnega srbskega dramatika Dušana Spasojevića (2007). Na Cetinju pa je režiral dramsko besedilo črnogorskega avtorja, in sicer *Sanjivi nagon* (2004) Željka Stanjevića, pozneje pa še *Drveni sanduk Tomasa Vulfa* Danila Kiša (2005) in dramsko besedilo *Susn* Herberta Achternbuscha (2009).

Po pregledu režijskega delovanja Nika Goršiča v Črni gori se zadržimo pri uprizoritvi *Hiša lutk – Tobelija* (2000), prvi slovensko-črnogorski gledališki koprodukciji (Črnogorsko narodno gledališče, Ex Ponto), ki so jo v slovenskem jeziku izvedle slovenske igralke Olga Grad, Milena Grm in Metka Trdin; to je neznačilna praksa, da se namreč domače, črnogorsko dramsko besedilo uprizori v drugem jeziku. Lahko bi dejali, da je takšna umetniška odločitev v nekdanjem jugoslovanskem in tudi širšem kontekstu odprla pot afirmiranju in vnovičnemu uveljavljanju igranja predstav v več jezikih, ki je prav rezultat medkulturnega vidika gledaliških koprodukcij, poleg tega pa priča o vzajemnem prežemanju kultur. Ob tej odločitvi je tedanji direktor Črnogorskega narodnega gledališča, Branislav Mićunović, po gostovanju v Cankarjevem domu dodatno pojasnil jezikovni koncept:

> »Na voljo sta nam bili dve različici, ali bomo predstavo igrali v našem ali pa v slovenskem jeziku. Nagibal sem se k temu, da bi jo igrali v slovenskem jeziku, preprosto zato, ker ne mislim, da je to v gledališču kaka posebna ovira. Resnično menim, da jezik ni prvi komunikacijski kanal. Pravite, da se to v Sloveniji ne bi moglo zgoditi – morda se bo to že kmalu dogajalo vse pogosteje.« (Polanc 19)

O podgoriški premieri te uprizoritve lahko v oceni iz arhiva gledaliških kritik, ki jih je podpisal Balša Brković, preberemo:

> »Dejstvo, da je bilo besedilo odigrano v slovenskem jeziku, je za del občinstva pomenilo težavo, čeprav se zdi, da to ne bi smel biti problem – tako zaradi bližine naših jezikov kot tudi zaradi celotne vizualne označenosti vseh segmentov tega gledališkega dela. Nobenega dvoma ni, da se je sodelovanje z najpomembnejšimi ustvarjalci in ustanovami izkazalo kot dragocena izkušnja, ki je prinesla brezhiben ustvarjalni rezultat, obenem pa gre za dejanje resne kulturne izmenjave, ki 'izstopa' iz razvpitega kroga petstotih kilometrov.« (Brković 13)

»Krog petstotih kilometrov« je pravzaprav aluzija na kontekst tedanje državne skupnosti Zvezne republike Jugoslavije, saj je tolikšna tudi fizična oddaljenost med Podgorico in Beogradom.[3]

3 Zvezna republika Jugoslavija (krajše ZRJ ali ZR Jugoslavija) je bila država, ki je bila ustanovljena 27. aprila 1992, po razpadu SFRJ. Obstajala je do leta 2003, ko se je preobrazila v Državno skupnost Srbije in Črne gore, ki so jo razpustili na osnovi referenduma o neodvisnosti Črne gore (maj 2006).

Dodatne razloge, ki Nika Goršiča povezujejo s Črno goro, najdemo tudi v njegovem zapisu v eni od monografij Črnogorskega narodnega gledališča:

> »Tedaj je nastopilo tudi desetletje osemdesetih let, ko sem kot igralec z različnimi skupinami in režiserji (največkrat s svojim Slovenskim mladinskim gledališčem) prihajal v Črno goro na privlačni festival FJAT, na katerem smo promovirali začetke postmodernističnega gledališča pri nas in znova izzivali najaktualnejše tokove v gledališkem svetu. Takrat sta še vedno obstajala festivala v Budvi in Baru. To je bilo srečno obdobje za umetnost in tudi za našo utopijo. Zatem se je začela neizogibna balkanska tragedija, na katero mi, alternativci, nikoli še pomislili nismo, pač pa smo bili (kot kaže) samo mi tisti, ki so dejansko združevali nezdružljivo. Ne da bi se tega sploh zavedali! Naša umetniška moč je bila zlorabljena. Nekateri naši kolegi so namreč v tem 'dramskem dejanju' prevzeli vloge, ki bi se jih morali sramovati. Njihovo nekdanje politično gledališče je bilo v resnici samo teater. Toda vsi moji gledališki prijatelji v Črni gori so ostali prijatelji, in to so še danes!« (Goršič 360)

Drama *Hiša lutk – Tobelija* kot delo, ki tematizira vprašanje rodne identitete, skupaj z dramo *Jaja* kot prostorom ženske pisave pravzaprav poudarja usmerjeno zanimanje Nika Goršiča, da bi v črnogorskem kontekstu raziskoval družbeno vlogo žensk. Dramo *Jaja* uvrščamo med feministične drame, dramatičarka Nataša Nelević jo opredeljuje s pojmom *ženski polilog*, v predgovoru k objavljeni drami pa Dubravka Đurić poudarja, da »ta drama nakazuje tudi možnost konstruiranja utopične ženske skupnosti, v kateri bi ženske, ki se zavejo delovanja patriarhalne matrice, zgradile žensko solidarnost, ki v žensko-ženskih odnosih vselej umanjka.« (3) Med delom za predstavo *Jaja* je Niko Goršič definiral tudi širši okvir svojega zanimanja za žensko pisavo in inavguriral pojem *črnih dam*, s katerim opredeli dramske avtorice z območja nekdanje Jugoslavije. »Lahko bi dejali, da so najboljši odgovor na družbene trende v sodobni zgodovini ponudile prav dramske avtorice. Znano je, da se po družbenih spremembah, zlasti v zadnjih stotih letih, standardi emancipacije spolov zvišujejo. To je zgodovinsko dejstvo, tako da pojav ni obšel niti Črne gore. V regiji, ki sega od Skopja do Ljubljane, skupaj z že opaznim številom črnogorskih pisateljic, nastaja smer, ki ji pravim 'črne dame'.« (Tripković, »Kriminalni liberalizem«)

Režiser Eduard Miler je kot svojo prvo predstavo v Črni gori režiral dramsko besedilo Harolda Pinterja *Party Time*, ki je bilo premierno uprizorjeno 7. oktobra 2000 v Črnogorskem narodnem gledališču (kot del projekta *Requiem of the 20th Century*, v okviru katerega sta nastali še uprizoritvi *Elektre* Danila Kiša v režiji Egona Savina in *Don Juan se vrne iz vojne* Ödöna von Horvátha v režiji Radmile Vojvodić). Omenjeni cikel treh predstav, ki so se dogajale v skupnem odrskem prostoru (scenografija Marina Hellman), je bil eden od najambicioznejših projektov CNP. Zastavljen je bil kot dramaturški model iztekajočega se 20. stoletja, uprizorili pa so ga v obliki gledališkega maratona. Med

naslednje Milerjeve režije v CNP se uvrščajo uprizoritve *Joneskomanija* (2002), *Poludjela lokomotiva* (po besedilu *Ponorela lokomotiva* Stanisława Ignacyja Witkiewicza, 2003) in *Malograđanska svadba* (na osnovi *Malomeščanske svatbe* Bertolta Brechta, 2008). Eduard Miler je vse te uprizoritve ustvaril v sodelovanju z dramaturginjo Žanino Mirčevsko, ki po selitvi iz Makedonije v Slovenijo piše v slovenskem jeziku in deluje v prostoru slovenskega gledališča, vendar ne le kot dramaturginja, temveč tudi kot dramatičarka ter avtorica dramatizacij in adaptacij. Mednje spada tudi njen dramski libreto *Sudnji dan* (*Dies Irae*) v režiji Bojana Milosavljevića, ki so ga uprizorili na odru Studia CNP (1999), poleg tega je bila avtorica adaptacije *Art export* po motivih *Impresarija iz Smirne* Carla Goldonija (2008) in v režiji Lidije Dedović ter avtorica drame *Dobri zlobko* v režiji Petra Pejakovića (koprodukcija Kraljevega gledališča Zetski dom s Cetinja in Mestnega gledališča Podgorica, 2009). Žanina Mirčevska je podpisala tudi dramaturgijo *Disputa* Pierra de Marivauxa v predstavi *Rasprava* v režiji Oliverja Frljića (2010) ter adaptacijo in dramatizacijo *Gorskega venca* Petra II. Petrovića Njegoša pri predstavi *Gorski vijenac* v režiji Diega de Bree (2010), obe v produkciji Črnogorskega narodnega gledališča.

Eduard Miler je bil v gledališki sezoni 2010/2011 tudi umetniški vodja Črnogorskega narodnega gledališča v Podgorici, kar je pomemben primer takratne platforme kulturne politike – da je umetniško vodenje ene od ključnih nacionalnih kulturnih ustanov prvič prevzel umetnik, ki ni iz Črne gore. Čeprav je bil na tem položaju samo eno gledališko sezono, je to v okviru zastavljene raziskovalne teme pomemben podatek. V tej sezoni je nastala predstava *Gorski vijenac* (*Gorski venec* Petra II. Petrovića Njegoša) v režiji Diega de Bree; to je bilo prvo gledališko in idejno branje tega temeljnega dela črnogorske kulture, ki ga je opravil kak tujec in prinaša pomemben pogled Drugega. V zgodovini črnogorskega gledališča bo torej zabeleženo, da je bil prvi tujec, ki je režiral *Gorski venec*, Slovenec Diego de Brea. V enem od intervjujev, ki ga je dal med ustvarjanjem te predstave, je de Brea na vprašanje o »težavah z jezikom« razkril: »Najprej sem prebral slovenski prevod. Veseli me, da imamo kar tri prevode *Gorskega venca*. Želel bi si, da bi to dramo igrali tudi v Sloveniji.« (Intervju, »Njegoš budi sjećanja«) Lahko bi rekli, da ta režija temeljnega dela črnogorskega pesnika in vladarja sodi v okvir njegovega zanimanja za literaturo, ki spada med tako imenovane velike kronike svetovne književnosti. Režijsko gledano ga je bral v ključu magičnega realizma. Predstava je še zdaj na repertoarju, režiser Diego de Brea pa je leta 2014 na festivalu FIAT prejel posebno nagrado za »vseobsežen shakespearjevski, avtorski pristop« k uprizoritvi *Gorskega venca*.

Eduard Miler ni deloval samo v Črnogorskem narodnem gledališču – podpisal je tudi dve režiji v Kraljevem gledališču Zetski dom. Tako sta nastali predstava *Eksplozija sjećanja 5* (na osnovi besedila *Eksplozija spomina* Heinerja Müllerja), ustvarjena v koprodukciji z mednarodnim festivalom KotorArt (2009), in *Saloma* Oscarja Wilda (2010).

Poleg repertoarnih uprizoritev, ki so jih soustvarili slovenski dramatiki in režiserji, predstavljajo vpliven in pomemben del sodelovanja s slovenskimi avtorji tudi gostovanja,

večinoma na črnogorskih gledaliških festivalih, razvilo pa se je tudi sodelovanje s posameznimi gledališkimi ustanovami. Podgoriški FIAT (mednarodni festival alternativnega gledališča, ki je nastal na temelju jugoslovanskega festivala alternativnega gledališča, imenovanega FJAT), ki je leta 2015 praznoval 30-letnico obstoja, je bil pomembna platforma za predstavljanje slovenskih predstav in avtorjev, ki so gradili sodobno slovensko gledališče. Slovenske uprizoritve, ki so se uvrstile v selekcijo tega festivala, so bile: *Ana* Rudija Šeliga v režiji Dušana Jovanovića (Slovensko mladinsko gledališče, 1985),[4] *Noč gostov* Vita Tauferja (Gledališče Glej, 1986), koreodrama Ksenije Hribar *Alpsko sanjarjenje* (Plesni teater Ljubljana, 1986) ter *Interakcija za plesalko in dva projektorja* Jasne Knez (Studio za svobodni ples, 1986), ki je prejela posebno nagrado kritikov na 2. FJAT, zatem pa še *Alica v čudežni deželi* Vita Tauferja (Slovensko mladinsko gledališče, 1988) in *Stroj Hamlet* Matjaža Zupančiča (Gledališče Glej, 1989) – Tanja Zgonc je za vlogo v tej uprizoritvi prejela nagrado za igro. Leta 1990 se je na 5. FJAT predstavil Emil Hrvatin s projektom *Kanon* v produkciji B-51, za katerega je prejel nagrado za režijo, delo pa je bilo tudi razglašeno za najboljšo uprizoritev festivala. Zadnja jugoslovanska izdaja festivala FJAT leta 1991 je iz Ljubljane pripeljala *Eros ars sistem* Igorja Štromajerja, ki je prejel nagrado za najboljšo uprizoritev, nanj pa sta se uvrstili tudi uprizoritvi *Pesniki brez žepov* (Betontanc in Gledališče Glej) ter *Lancôme* v režiji Tomaža Štrucla (Gledališče Glej). Leta 1996 je na festivalu alternativnega gledališča v Podgorici gostovalo Gledališče Ane Monro iz Ljubljane s predstavo *Diva Divanova*. Leta 1997 sta na njem gostovala Slovensko mladinsko gledališče z uprizoritvijo *Veselja dom* Emila Filipčiča v režiji Nicka Upperja in Gledališče Glej z uprizoritvijo *Jezus F.* v režiji Tomaža Štrucla. Naslednje leto se ga je Slovensko mladinsko gledališče udeležilo s predstavo *Tirza* v režiji Matjaža Pograjca.[5]

V osemdesetih letih 20. stoletja, natančneje leta 1987, je v Črni gori svoje poslanstvo začel opravljati še en festival – Grad teatar Budva. Leta 1988 je v Budvi gostovalo Slovensko mladinsko gledališče z uprizoritvami *Zločin na kozjem otoku* Uga Bettija v režiji Paola Magellija in *Razredni sovražnik* Nigla Williamsa v režiji Vita Tauferja ter z Ajshilovimi *Peržani* in *Resničnostjo* Lojzeta Kovačiča, obema v režiji Ljubiše Ristića. Naslednje leto je v Budvi gostovalo Gledališče Ane Monro s predstavo *Cirkus Kansky*. Leta 1989 je Vito Taufer režiral festivalsko koprodukcijo (Grad teatar Budva in Dramski teatar Skopje) *Medeja* slovenskega pesnika in dramatika Daneta Zajca. Dalibor Foretić je v zagrebškem tedniku Danas zapisal, da ga uprizoritev spominja na *Medejo* Heinerja Müllerja, in dodal: »Četudi je Taufer nemara celo imel v mislih Müllerja, pa ga Zajc zagotovo ni imel. V nihanje med poezijo in dramo želi ujeti vibriranje življenja, kar mu tudi sublimirano uspe.« (*Grad teatar Budva* 52) Ista drama je bila leta 2007 v režiji Jaka

4 Pri uprizoritvah, ki so gostovale v Črni gori, so v oklepajih navedene letnice gostovanj na festivalu FJAT. (Op. ur.)

5 Podatki so vzeti iz monografije *DODEST dvadeset pet* (ur. Milorad Đurović, 1999).

Andreja Vojevca in produkciji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo uvrščena v gostovalni program. Slovensko gledališče je bilo na festivalu v Budvi prisotno tudi leta 1997, ko je tam gostovalo Slovensko mladinsko gledališče s predstavama *Roberto Zucco* v režiji Matjaža Pograjca in *Veselja dom* v režiji Nicka Upperja. Leta 2000 se je Matjaž Pograjc predstavil še s predstavo *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?*, tudi v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča. To gledališče je leta 2001 gostovalo s predstavama *Tri sestre* v režiji Tomija Janežiča in *Čakajoč Godota* v režiji Dušana Jovanovića. Uprizoritev *Filoktet* v režiji Eduarda Milerja, ki je nastala v koprodukciji ljubljanskega festivala Ex Ponto, sarajevskega MESS in Primorskega poletnega festivala Koper, je v Budvi gostovala leta 2003. Naslednje leto je festival gostil projekt *Sto minut* Tomaža Pandurja v produkciji Pandur.Theaters in Festivala Ljubljana. Leta 2005 je gostovalo Slovensko mladinsko gledališče z uprizoritvama *Ime rože* v režiji Matjaža Bergerja in *Kraljica Margot* v režiji Diega de Bree. Tomaž Pandur je v koprodukciji Gradskega dramskega kazališta Gavella, Pandur.Theaters, Grad teatra Budva, Kazališta Ulysses, Ohridskega leta in Mittelfesta režiral uprizoritev *Kaligula* po motivih istoimenskega romana Alberta Camusa, ki je svetovno premiero doživela leta 2008 v Budvi. Režiser je o njej izjavil: »To je moja življenjska uprizoritev, vrhunec kariere.« (Gregović, »Kaligula«) Leta 2007 je v Budvi gostovala še ena predstava v režiji Tomaža Pandurja, *Tesla Electric Company,* nastala po besedilu Darka Lukića ter v produkciji Pandur.Theaters in gledališča Ulysses z Brionov. Leta 2008 je v Budvi premiero doživel *Kadmopolis/Oddaljeni pogled* v režiji Matjaža Bergerja, ki ga je Anton Podbevšek teater iz Novega mesta uresničil v koprodukciji z Multimedia Group iz Črne gore. Slovensko mladinsko gledališče je po daljši odsotnosti v Budvi gostovalo leta 2010 s predstavo *Zločin in kazen* v režiji Diega de Bree. Slovensko gledališče na zadnjih izdajah festivala ni bilo prisotno, to težnjo pa je leta 2015 prekinilo gostovanje projekta *ABC oder Krieg* Iva Svetine v režiji Barbare Novakovič Kolenc ter koprodukciji Prešernovega gledališča Kranj, Cankarjevega doma Ljubljana in Madleniaanum Opere & Theatra Zemun).

Poleg omenjenih festivalov velja omeniti gostovanje SNG Drame Ljubljana z uprizoritvijo *Ko sem bil mrtev* Ernsta Lubitcha v režiji Diega de Bree, ki je na 7. festivalu mediteranskega gledališča Purgatorije v Tivtu leta 2012 prejela nagrado za najboljšo uprizoritev.

Gostovanje SNG Drame Ljubljana leta 2001 v Črnogorskem narodnem gledališču (CNP) je okronala velika nagrada CNP za leto 2001. Leto prej jo je prejel tudi Eduard Miler za režijo uprizoritve *Party Time*. To za črnogorski prostor prestižno nagrado, ki presega svojo institucionalno naravo, so začeli podeljevati leta 1999, njena prva dobitnica pa je bila znamenita jugoslovanska in srbska igralka Mira Stupica. Nagrada samo potrjuje, da so tri uprizoritve, s katerimi je ljubljanska Drama leta 2001 gostovala v Podgorici – *Othello* v režiji Eduarda Milerja, *Idiot* v režiji Dušana Jovanovića in *Čakajoč Godota* v režiji Mileta Koruna –, pomembno vplivale na črnogorsko gledališko javnost.

> »Uprizoritve so v Podgorico prinesle slovensko dovršenost«, se je glasil naslov zapisa staroste črnogorske gledališke kritike, Sretena Perovića. »Vsaka od treh uprizoritev je v črnogorsko okolje sevala več kot zgolj svojo izvorno umetniško lepoto […] Tako je tudi s tokratnim gostovanjem Slovenskega narodnega gledališča: s svojimi simboli, asociacijami in sugestijami je *Othello* najbližji zdajšnji Črni gori – eden od njenih družbenih sojev, ne slojev (!), se s svojimi prispevki in moralnim obličjem Jaga (zaradi samoljubja, prizadete nečimrnosti?) prizadevno pripravlja, da bo oskrunil in zadavil Desdemono; ker nimamo kneza Miškina, *Idiot* ne izstopi iz globalnega metaforičnega okvira, Godota pa čakamo že celo večnost, celo bolj potrpežljivo kot Beckettovi junaki.« (Perović 328)

Poleg ljubljanske Drame so v Črnogorskem narodnem gledališču gostovale tudi gledališke ter baletne uprizoritve SNG Maribor in SNG Nova Gorica.

Slovenska igralka Ksenija Mišič, sicer članica ansambla SNG Maribor, je v Črni gori ustvarila vloge v vrsti predstav Črnogorskega narodnega gledališča in Kraljevega gledališča Zetski dom na Cetinju, denimo vlogo gospe Martin v *Joneskomaniji*, vlogo Pozza v *Čakajoč Godota* in vlogo markize de Merteuil v predstavi *Eksplozija sjećanja 5*. Veliko osvežitev v zasedbo uprizoritve *Na ljetovanju* (*Letoviščarji*) (koprodukcija mednarodnega festivala KotorArt in Črnogorskega narodnega gledališča, 2009) je z vlogo Sergeja Vasiljeviča Basova vnesel tudi Jernej Šugman, sicer prvak SNG Drama Ljubljana. Pomemben podatek o slovensko-črnogorskem prežemanju pomeni tudi nagrada, ki jo je leta 2014 na nacionalnem gledališkem festivalu Bienale crnogorskog pozorišta v okviru t. i. Selekcije plus prejel Ivo Ban za vlogo Sira v uprizoritvi *Garderober* Ronalda Harwooda v režiji Veljka Mićunovića in izvedbi SNG Drama Maribor. V tej selekciji podeljujejo samo eno avtorsko nagrado, besede žirije pa so se glasile: »Ivo Ban je vlogo velikega igralca v trenutkih krize odigral subtilno, pri čemer je uspešno vodil celoten ansambel in sledil režiserjevi ideji.«[6] V več izdajah tega festivala, ustanovljenega leta 2007, sta bila člana žirije tudi slovenska teatrologa Barbara Orel in Blaž Lukan, kar je pomemben del sodelovanja, ki se je razširilo tudi z navzočnostjo slovenskih teatrologov v črnogorskem gledališkem prostoru in z njihovim sodelovanjem s črnogorsko gledališko revijo Gest.

Na Bijenalu crnogorskog teatra leta 2014 so nagrade prejeli tudi slovenski umetniki: Tomi Janežič nagrado za najboljšo režijo, in sicer za uprizoritev dela *Opera za tri groša* Bertolta Brechta in Kurta Weilla v produkciji Kraljevega gledališča Zetski dom s Cetinja in Srbskega narodnega gledališča iz Novega Sada. *Opero za tri groše* so premierno

6 »Nagrade Bijenala crnogorskog teatra.« Splet. 25. 9. 2015. http://cnp.me/2014-10-16-nagrade-bijenala-crnogorskog-teatra-2014.php

Avtorju pričujočega prispevka je bilo v zadovoljstvo, da je konec novembra 2014 kot direktor CNP in producent nacionalnega Bijenala crnogorskog teatra Ivu Banu izročil nagrado na velikem odru SNG Maribor, po gostovanju uprizoritve CNP *Everyman Đilas*.

uprizorili 12. junija 2014 na Cetinju. V odločitvi žirije je bilo poudarjeno, da se je Tomi Janežič Brechtovega besedila lotil z nadvse raznovrstnimi kritično angažiranimi režijskimi postopki, iz občinstva pa ustvaril dejavne udeležence uprizoritve. Nagrado za avtorja sodelavca je prejel Tomaž Grom, avtor zvočne kompozicije v isti predstavi, in sicer za ustvarjalno kompozicijo zvoka na različnih ravneh celotne izvedbe uprizoritve. Pri uprizoritvi Brechtove in Weillove *Opere za tri groše* sta sodelovala še dva slovenska umetnika: Katja Legin (dramaturgija in koreografija) in Žarko Prinčič (dirigent).

Leta 2012 je nagrado za avtorja sodelavca prejel tudi slovenski scenograf Branko Hojnik, za scenografijo uprizoritve *Vjera, ljubav, nada* (po besedilu *Vera, ljubezen, upanje* Ödöna von Horvátha) v režiji Ane Vukotić in produkciji Črnogorskega narodnega gledališča (2012). Ksenija Mišič je bila leta 2010 dobitnica nagrade za najboljšo žensko vlogo na Bijenalu crnogorskog teatra, in sicer markize de Marteuil v predstavi *Eksplozija sjećanja 5*, v kateri je po besedah žirije »ustvarila ekspresivno postmodernističen izraz gledališkega erosa markize v družbi, ki vodi v razpad vseh vrednot«[7].

Sodelovanje festivala Ex Ponto iz Ljubljane in Črnogorskega narodnega gledališča iz Podgorice ni prineslo samo vrste gostovanj tega gledališča na festivalu v Ljubljani, ampak je bilo plodno tudi pri snovanju koprodukcij. Poleg že omenjenih predstav (*Kuća lutaka – Tobelija*, *Otpad* in *Smija*) sta bili uresničeni tudi koprodukciji uprizoritev *Crveno* po motivih iz romana *Ime mi je rdeča* Orhana Pamuka v režiji makedonskega režiserja Martina Kočovskega (Crnogorsko narodno pozorište iz Podgorice, Narodno pozorište Sarajevo, Mali dramski teatar Bitola ter festivalov Ex Ponto iz Ljubljane in MESS Sarajevo, 2010) ter *Leksikon YU mitologije* v režiji Oliverja Frljića (2011), v kateri so sodelovali tudi slovenski umetniki – igralca Miha Nemec in Maja Nemec ter koreografinja Rosana Hribar. Omenjeni predstavi sta nastali kot del projektnih dejavnosti združenja NETA (Nova evropska teatrska akcija),[8] v okviru katere se je oblikovalo intenzivno sodelovanje med slovenskim in črnogorskim gledališčem, ki zajema tudi skupne nastope v širšem evropskem festivalskem okviru. Črnogorsko narodno gledališče in festival Ex Ponto sta kot ustanovitelja imela posebno pomembno vlogo v združenju. Njegov zadnji generalni sekretar je bil Damir Domitrović Kos (1963–2016), ki je bil producent več gledaliških projektov; ti niso prinašali le ideje o slovensko-črnogorskih vezeh, temveč so bili zgledi širšega regionalnega sodelovanja umetnikov in producentov. Mednje spada omnibus z naslovom *Projekat 5*, v katerem je bilo zastopanih pet držav (Črna gora,

7 »Nagrade Bijenala crnogorskog teatra za 2010 godinu.« Splet. 25. 9. 2015. http://www.cnp.me/aktuelnosti33.php

8 Šestnajstega junija 2005 so v Podgorici sprejeli in podpisali deklaracijo o ustanovitvi poklicne gledališke mreže Nova evropska teatrska akcija (NETA). Mreža, ki je imela sedež v Ljubljani, je sad dolgoletnih vezi gledališč in gledaliških festivalov iz 14 držav Balkana ter srednje in jugovzhodne Evrope. V mrežo NETA jih je povezala odločitev, da svoje – v precejšnji meri že vzpostavljeno – sodelovanje tudi institucionalizirajo. Sprva je NETA povezovala 31 gledališč in gledaliških festivalov, z leti pa je njihovo število naraslo na 67. Po prezgodnji smrti generalnega sekretarja združenja in direktorja festivala Ex Ponto Damirja Domitrovića Kosa se je mreža NETA znašla v krizi.

Hrvaška, Slovenija, Bosna in Hercegovina ter Makedonija), pet režiserjev (Slobodan Milatović, Ivica Buljan, Niko Goršič, Dino Mustafić in Dritero Kasapi), pet dramatikov (Ljubomir Đurković, Ivana Sajko, Rok Vilčnik, Almir Imširović in Derviš Taki) in pet igralcev (Srđan Grahovac, Senka Bulić, Katarina Stegnar, Ksenija Mišič in Bajruš Mjaku). Drugi projekt se je imenoval *Kasandra* in je nastal na osnovi resnične življenjske zgodbe Damirja Domitrovića Kosa, zaradi česar se je ta znašel v dvojni vlogi: kot producent in igralec. Ta gledališki projekt je sodeloval na več kot 20 uglednih mednarodnih festivalih, prejel je več nagrad, nastal pa je v koprodukciji Kotor Art/Teute, Srpskega narodnega pozorišta (Novi Sad), festivala MOT (Skopje) in Ex Ponta (Ljubljana).

Za Črnogorsko narodno gledališče je bilo pomembno tudi sodelovanje kostumografa Lea Kulaša, ki že dolga leta ustvarja in živi v Sloveniji. V Podgorici je ustvaril kostumografije za predstave *Party Time* (2000), *Elektra* (2000), *Don Žuan se vraća iz rata* (2000), *Malograđani* (2001), *Galeb* (2002), *San ljetne noći* (2008), *Na ljetovanju* (2009), *Don Žuan* (2009), *Saloma* (2010), *Ribarske svađe* (2012), *Njegoš i ja* (2013) in *Everyman Đilas* (2013). Slovenska scenografka Petra Veber je v Črni gori sodelovala pri dveh predstavah: ustvarila je scenografijo za predstavo *Kveč* (po besedilu *Jamr* Stevena Berkoffa) v režiji Lidije Dedović (Črnogorsko narodno gledališče, 2012), medtem ko je bila kostumografija delo slovenske kostumografke Mateje Benedetti; Petra Veber je bila tudi soavtorica predstave *Žabar*, ki je nastala na osnovi besedila Rainerja Wernerja Fassbinderja (Kraljevo gledališče Zetski dom, 2015), ustvarila pa jo je skupaj z režiserko Lidijo Dedović.

Leo Kulaš, Janez Pipan in Niko Goršič so častni člani Črnogorskega narodnega gledališča, kar je še eno visoko priznanje, ki ga to gledališče podeljuje vidnim ustvarjalcem in svojim sodelavcem za pomembno delo na področju gledališke umetnosti in kulture nasploh.

* * *

Dokumentirano sodelovanje ter prežemanje slovenskih ter črnogorskih gledališč in umetnikov pričata o odpiranju črnogorske kulture v zadnjih petnajstih letih, še posebej v povezavi s slovensko kulturo; osrednjo vlogo pri tem sodelovanju pa so imeli prav gledališki umetniki in producenti. Prva predstava iz Črne gore po razpadu Jugoslavije (SFRJ), ki si jo je ogledalo tudi slovensko občinstvo, je bila *Montenegrini* v režiji Radmile Vojvodić; v okviru projekta Dnevi črnogorske kulture v Sloveniji je leta 1999 gostovala v Slovenskem mladinskem gledališču, z njo pa se je začela vrsta drugih gostovanj črnogorskega gledališča v Sloveniji.

Kronologija sodelovanj slovenskih umetnikov z gledališči in festivali v Črni gori potrjuje, da so pri nastajanju sodobne zgodovine gledališča v Črni gori, zlasti repertoarja Črnogorskega narodnega gledališča v Podgorici in Kraljevega gledališča Zetski dom na Cetinju, sodelovali tudi slovenski avtorji. Njihovo delo je pomembno določalo ključne

estetske in emancipatorne prakse črnogorskega gledališča in črnogorske kulture, katere pomemben dejavnik je bilo Črnogorsko narodno gledališče. Pregled novejše zgodovine tega gledališča je mogoče strniti v tri vidike:

> »Prvi se nanaša na produkcijo (od leta 1997, tj. od vselitve v novo poslopje, do konca 50. sezone (2003) je nastalo 27 premier) in predstavljanje predstav Črnogorskega narodnega gledališča v drugih državah (projekti CNP so na različnih festivalih prejeli 32 nagrad in priznanj), torej na razvijanje intenzivnega mednarodnega sodelovanja. Drugi vidik se nanaša na družbeni kontekst, v katerem je gledališče pomembno prispevalo k dekontaminaciji bolečih devetdesetih let. In naposled, tretji vidik bi lahko opredelili in brali prek modela koprodukcij, do katerih je začelo prihajati v naslednjih sezonah. Vsi ti vidiki kažejo na osnovni cilj obnove in novega začetka leta 1997 – da bi z internacionalizacijo gledališke produkcije uresničili koncept odprtosti.« (Ljumović 144)

Osredotočenost na raziskovanje dela slovenskih umetnikov slehernemu od teh treh vidikov podeli posebno vrednost. Tako lahko govorimo o večkulturnosti in medkulturnem dialogu, ki postane standard gledališkega sistema.

Ta razprava priča o medkulturnem dialogu, ki se je uresničil v gledališču in z gledališčem, ter ponudi pregled neke prav posebne gledališke izkušnje o navzočnosti slovenskih umetnikov v črnogorskem gledališču, ki so skupaj s pomembnimi avtorji iz Črne gore in širše regije ustvarili kontekst gledališkega repertoarja kot pomembne estetske in emancipatorne prakse. Gledališče je predvsem postavilo visoka umetniška merila, črnogorski gledališki sistem pa je pokazal odprtost kot ključni pogoj za prežemanje različnosti, kar je za majhne sisteme še posebno pomembno. Poleg tega je imela gledališka umetnost v Črni gori vse od konca 20. stoletja do danes položaj dominantne oblike umetniške produkcije, ki je bila relevantna tudi zunaj državnih meja (v nasprotju s črnogorsko kinematografijo, ki se vnovič vzpostavlja šele v zadnjih letih). Predstave, kot so *Otpad* Ljubomirja Đurkovića v režiji Nika Goršiča (2002), *Joneskomanija* v režiji Eduarda Milerja (2002), Brechtova in Milerjeva *Malograđanska svadba* (2008), če izpostavimo samo nekatere, ki jih še danes pomni širša (ne le gledališka) javnost. Številne uprizoritve so se dolgo ohranile na repertoarju in gostovale na pomembnih regijskih gledaliških festivalih. Če si črnogorske gledališke uprizoritve, pri katerih so sodelovali gostje iz Slovenije, ogledamo v idejnem in tematskem pomenu, bi lahko dejali, da so – naj gre za klasike ali poudarjeno sodobno (črnogorsko) dramatiko – zrcalile zapletena družbena vprašanja, ki so zaposlovala črnogorsko družbo. Večina omenjenih predstav se je vtisnila tako v gledališko zgodovino kot tudi v spomin črnogorskega občinstva, in lahko ugotovimo, da pomenijo tudi vložek v prihodnje sodelovanje umetnikov in producentov na relaciji Slovenija–Črna gora.

Literatura

Brković, Balša. »Apoteoza smrti kao poslednja forma macho herojstva.« *Gest* 4 (2000): 13.

Debeljak, Aleš. *Europa bez Europljana*. Zagreb: Profil, 2009.

DODEST dvadeset pet. Ur. Milorad Đurović. Podgorica: CID, 1999.

Đurić, Dubravka. »Ženski polilog Nataše Nelević.« Nelević, Nataša. *Jaja*. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2011.

Goršič, Niko. »Zapisi.« *Obnova uspon decenija*. Ur. Milovan Radojević, Goran Bulajić. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2007. 360.

Grad teatar Budva: 1987–1996, prvih deset godina. Ur. Jovan Ćirilov, Feliks Pašić. Budva: Grad teatar, 1998.

Gregović, S. »Kaligula u Budvi.« *Politika* (3. 7. 2008). Splet. 20. 9. 2015. http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kaligula-u-Budvi.lt.html

Intervju – Diego de Brea. »Njegoš budi sjećanja na oca.« *Dan* (22. 12. 2010).

Klaić, Dragan. *Resetting the Stage: Public Theatre Between Market and Democracy.* Bristol: Intellect; Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

Ljumović, Janko. »Obnoviteljski duh CNP i izazovi savremenog pozorišta.« *Crnogorsko narodno pozorište 1953–2013.* Ur. Milovan Radojević, Goran Bulajić, Janko Ljumović. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2013.

Nelević, Nataša (ur.). *Dramski transit – antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994–2005*. Podgorica: Nova knjiga; Cetinje: Kraljevsko pozorište Zetski dom, 2008.

Nelević, Nataša. *Jaja*. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2011.

Perović, Sreten. *Crnogorci na sceni*. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2014.

Polanc, Sonja. »Tekst koji se pamti.« *Pobjeda* (16. 10. 2000): 19.

Radojević, Milovan in Goran Bulajić (ur.). *Obnova uspon decenija.* Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2007.

Stoljeće crnogorskog državnog teatra. Tom III, knjiga 1. Cetinje: Ministarstvo kulture Crne Gore; Cetinje: Kraljevsko pozorište Zetski dom, 2011.

Tripković, Dragana. »Kriminalni liberalizam ne daje puno za nezavisne scene.« *Vijesti* (8. 4. 2016). Splet. 20. 9. 2015. http://www.vijesti.me/caffe/kriminalni-liberalizam-ne-daje-puno-za--nezavisne-scene-65722

Prevedla Aleksandra Rekar

Uprizoritve v Črni gori

Ivan Cankar: *Kralj Betajnove* (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Branko Jovanović
Zetski dom, Cetinje
Premiera: 8. 5. 1947

Drago Jančar: *Veliki briljantni valcer* (*Veliki briljantni valček*)
Režija: Nikola Vavić
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 26. 12. 1985

Dane Zajc: *Medeja*
Režija: Vito Taufer
Grad teatar Budva in Dramski teatar Skopje
Premiera: 1989

Žanina Mirčevska: *Sudnji dan* (*Dies Irae*)
Režija: Bojan Milosavljević
Studio Crnogorskog narodnog pozorišta
Premiera: 7. 10. 1999

Ljubomir Đurković: *Kuća lutaka – Tobelija* (*Hiša lutk – Tobelija*)
Režija: Niko Goršič
Igrajo: Milena Grm (Vida), Metka Trdin (Ana), Olga Grad (Bojana)
Lektorica: Barbara Rogelj
Producenta: Mladen Vujović, Damir Domitrović Kos
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica; Festival Ex Ponto, Ljubljana
Premiera: 28. 5. 2000

Requiem of the 20th Century, trilogija (*Party Time, Elektra, Don Žuan se vraća iz rata*)
1. del: Harold Pinter: *Party Time*
Režija: Eduard Miler
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 7. 10. 2000

2. del: Danilo Kiš: *Elektra*
Režija: Egon Savin
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 7. 10. 2000

3. del: Ödön von Horváth: *Don Žuan se vraća iz rata* (*Don Juan kommt aus dem Krieg*; *Don Juan se vrne iz vojne*)
Režija: Radmila Vojvodić
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 7. 10. 2000

Maksim Gorki: *Malograđani* (*Meščane*; *Malomeščani*)
Režija: Paolo Magelli
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 30. 5. 2001

Eugène Ionesco: *Joneskomanija*
Režija: Eduard Miler
Igra: Ksenija Mišič (Gospa Martin)
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 26. 1. 2002

Ljubomir Đurković: *Otpad*
Režija: Niko Goršič
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica; Festival Ex Ponto, Ljubljana
Premiera: 7. 3. 2002

Anton Pavlovič Čehov: *Galeb* (*Čajka*; *Utva*)
Režija: Paolo Magelli
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica in Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb
Premiera: 4. 10. 2002 (Podgorica)

Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Poludjela lokomotiva* (*Szalona lokomotywa*; *Ponorela lokomotiva*)
Režija: Eduard Miler
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 9. 10. 2003

Mirko Kovač: *Lažni car*
Režija in priredba: Branislav Mićunović
Scenografija: Marko Japelj
Kostumografija: Alan Hranitelj
Odrski gib: Jasna Knez
Strokovni svetovalec: Niko Goršič
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 1. 11. 2003

Željko Stanjević: *Sanjivi nagon*
Režija: Niko Goršič
Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje
Premiera: 25. 6. 2004

Zoran Hočevar: *Smija* (*Smejči*)
Režija: Niko Goršič
Kostumografija: Barbara Stupica
Scenografija: Nina Goršič
Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica), Globalni teater (Ljubljana)
Premiera: 14. 11. 2005 (Podgorica)

Danilo Kiš: *Drveni sanduk Tomasa Vulfa*
Režija: Niko Goršič
Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje
Premiera: 5. 10. 2005

Nova zemlja (Miroslav Krleža: *Kristofor Kolumbo*, Ivana Sajko: *Europa*)
Režija: Ivica Buljan
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 22. 12. 2005

Samuel Beckett: *Čekajući Godoa* (*En attendant Godot*; *Čakajoč Godota*)
Režija: Slobodan Milatović
Igra: Niko Goršič (Estragon), Ksenija Mišič (Pozzo)
Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica), Kulturno informativni centar Budo Tomovič (Podgorica), Kraljevsko pozorište Zetski dom (Cetinje)
Premiera: 14. 9. 2006 (Podgorica)

Dušan Spasojević: *Odumiranje*
Režija: Nick Upper (pravo ime Niko Goršič)
Scenografija: Nina Goršič
Izbor glasbe: Niko Goršič
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 12. 11. 2007

Bertolt Brecht: *Malograđanska svadba* (*Die Kleinbürgerhochzeit*; *Malomeščanska svatba*)
Režija: Eduard Miler
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 25. 1. 2008

Žanina Mirčevska: *Art eksport* (*Art export*)
Režija: Lidija Dedović
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 27. 3. 2008

William Shakespeare: *San ljetne noći* (*A Midsummer Night's Dream*; *Sen kresne noči*)
Režija: Paolo Magelli
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 25. 5. 2008

Albert Camus: *Kaligula* (*Caligula*; *Kaligula*)
Režija: Tomaž Pandur
Dramaturgija: Livija Pandur
Grad teatar Budva, Gradsko dramsko kazalište Gavella, Pandur.Theaters, Kazalište Ulysses, Ohridsko leto, Mittelfest
Premiera: 2. 6. 2008

Dionisio de Sarno-San Giorgio: *Balkanska carica*
Režija: Radmila Vojvodić
Kostumografija: Leo Kulaš in Ljubica Suna Čehovin
Crnogorsko narodno pozorište – Muzički centar Crne gore (Podgorica), v sodelovanju s: Kraljevsko pozorište Zetski dom, Narodni muzej, OBC, Muzička akademija (Cetinje)
Premiera: 14. 7. 2008 (Cetinje), 1. 11. 2008 (Podgorica)

Herbert Achternbusch: *Suza* (*Susn*; *Susn*)
Režija: Niko Goršič
Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje
Premiera: 23. 4. 2009

Žanina Mirčevska: *Dobri zločko* (*Dobri zlobko*)
Režija: Petar Pejaković
Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje; Gradsko pozorište Podgorica
Premiera: 29. 4. 2009

Heiner Müller: *Eksplozija sjećanja 5*
Režija: Eduard Miler
Dramaturgija in priredba: Žanina Mirčevska
Ksenija Mišič (Markiza de Merteuil), Ivan Peternelj (Moški)
Kraljevsko pozorište Zetski dom (Cetinje), Mednarodni festival KotorArt (Kotor)
Premiera: 9. 8. 2009

Maksim Gorki: *Na ljetovanju* (*Dačniki*; *Letoviščarji*)
Režija in priredba: Radmila Vojvodić
Igra: Jernej Šugman (Basov, Sergej Vasiljevič)
Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica), Mednarodni festival KotorArt (Kotor)
Premiera: 12. 8. 2009 (Kotor), 1. 11. 2009 (Podgorica)

J. B. P. Molière: *Don Žuan* (*Don Juan*)
Režija: Ana Vukotić
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica), Mednarodni festival KotorArt (Kotor)
Premiera: 26. 12. 2009 (Podgorica), 4. 8. 2010 (Kotor)

Oscar Wilde: *Saloma* (*Salomé*; *Saloma*)
Režija in glasba: Eduard Miler
Dramaturgija in priredba: Žanina Mirčevska
Kostumografija: Leo Kulaš
Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje
Premiera: 12. 2. 2010

Pierre de Marivaux: *Rasprava* (*La Dispute*; *Disput*)
Režija: Oliver Frljić
Dramaturgija: Žanina Mirčevska
Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica), Mednarodni festival KotorArt (Kotor)
Premiera: 19. 7. 2010 (Kotor), 1. 11. 2010 (Podgorica)

Nikolaj Vasiljevič Gogolj: *Revizor* (*Revizor*; *Revizor*)
Režija: Veljko Mićunović
Priredba: Žanina Mirčevska
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 1. 10. 2010

Petar II. Petrović Njegoš: *Gorski vijenac* (*Gorski venec*)
Režija: Diego de Brea
Dramaturgija in priredba: Žanina Mirčevska
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 17. 12. 2010

Edward Clug: *Božanstvena komedija*
Koncept in koreografija: Edward Clug
Glasba: Borut Kržišnik in Milko Lazar
Bitef teatar in Grad teatar Budva
Premiera: 7. 8. 2011 (Budva)

Leksikon Yu mitologije
Režija: Oliver Frljić
Koreografija: Rosana Hribar
Oblikovanje svetlobe: Borut Bučinel
Producent: Damir Domitrović
NETA, Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica), Festival Ex Ponto (Ljubljana), Istarsko narodno pozorište Pula, Teatri Kombetar in Kosoves Priština, Mal dramski teatar Bitola, Kulturanova Novi Sad
Premiera: 6. 12. 2011 (Podgorica)

Nataša Nelević: *Jaja*
Režija: Niko Goršič
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 23. 3. 2012

Steven Berkoff: *Kveč* (*Kvetch*; *Jamr*)
Režija: Lidija Dedović
Scenografija: Petra Veber
Kostumografija: Mateja Benedetti
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 16. 5. 2012

Carlo Goldoni: *Ribarske svađe* (*Le baruffe chiozzotte*; *Primorske zdrahe*)
Režija: Ana Vukotić
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica) in Grad teatar Budva (Budva)
Premiera: 26. 6. 2012 (Budva), 1. 11. 2012 (Podgorica)

Njegoš i ja
Avtorski projekt Paola Magellija
Režija: Paolo Magelli
Kostumografija: Leo Kulaš
Mednarodni festival KotorArt (Kotor), Kraljevsko pozorište Zetski dom (Cetinje) in Crnogorsko narodno pozorište (Podgorica)
Premiera: 20. 7. 2013 (Kotor), 11. 10. 2013 (Podgorica)

Everyman Đilas
Režija: Radmila Vojvodić
Kostumografija: Leo Kulaš
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica
Premiera: 1. 11. 2013 (ob 60-letnici Črnogorskega narodnega gledališča)

Bertolt Brecht in Kurt Weill: *Opera za tri groša* (*Die Dreigroschenoper*; *Opera za tri groše*)
Režija, scenografija in oblikovanje svetlobe: Tomi Janežič
Dirigent: Žarko Prinčič
Dramaturgija in koreografija: Katja Legin
Obdelava zvočnega materiala: Tomaž Grom
Kraljevsko pozorište Zetski dom (Cetinje), Srpsko narodno pozorište (Novi Sad)
Premiera: 16. 6. 2014

Avtorski projekt Lidije Dedović in Petre Veber: *Žabar* (*Katzelmacher*)
Besedilo: R. W. Fassbinder
Režija: Lidija Dedović, Petra Veber
Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje
Premiera: 27. 3. 2015



Ljubomir Đurković: *Kuća lutaka – Tobelija* (*Hiša lutk – Tobelija*). Režija: Nick Upper (Niko Goršič). Crnogorsko narodno pozorište, mednarodni festival Ex Ponto, 2000. Na fotografiji: Metka Trdin, Milena Grm, Olga Grad. Foto: B. G. Vir: Crnogorsko narodno pozorište.



Petar II. Petrović Njegoš: *Gorski vijenac* (*Gorski venec*). Režija: Diego de Brea. Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2010. Na fotografiji: Milivoje Mišo Obradović, Zoran Vujović, Gojko Burzanović, Slobodan Marunović, Srđan Grahovac. Foto: Duško Miljanić. Vir: Crnogorsko narodno pozorište.



Heiner Müller: *Eksplozija sjećanja 5* (*Eksplozija spomina 5*). Režija: Eduard Miler. Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje, 2009. Na fotografiji: Ivan Peternelj, Srdjan Grahovac, Ksenija Mišič, Nada Vukčević. Foto: Nikola Jovićević. Vir: Kraljevsko pozorište Zetski dom.

Makedonsko-slovenske gledališke povezave

Ana Stojanoska

Pričujoča razprava temelji na raziskovanju vpliva številnih slovenskih gledaliških umetnikov, ki so gostovali v makedonskih gledališčih, ter slovenskih dramskih del, uprizorjenih na makedonskih odrih. Prikazati želim sodelovanje in vezi med tema različnima gledališkima prostoroma in zlasti razloge zanje, pa tudi sociološko-politični kontekst in dogajanje v konkretnem časovnem okviru (od leta 1913, ko se je vzpostavilo makedonsko gledališče,[1] do zaključka te raziskave leta 2015). Zatem bom predstavila vse slovenske gledališke umetnike in njihovo delovanje v makedonskih poklicnih gledališčih, na koncu pa analizirala vpliv slovenskega gledališča na makedonski gledališki prostor.

Za makedonsko in slovensko gledališče je značilno nepretrgano razmerje, ki temelji na njuni sorodni gledališki tradiciji in trajni želji po sodelovanju. Zanj obstajajo številni razlogi, med katerimi so ključni trije: institucionalizacija nacionalnih gledališč znotraj istega državnega aparata (kot dela Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, Kraljevine Jugoslavije in Socialistične federativne republike Jugoslavije), tesne regionalne vezi ter potreba po ustvarjanju in izmenjavi dominantnih gledaliških estetik v posameznih časovnih obdobjih. V obdobju institucionalizacije narodnih gledališč, zlasti pred in po drugi svetovni vojni, je to pomenilo, da so osrednje gledališke hiše iz mest nekdanje skupne države načrtno navezovale stike. Predtem so tovrstna razmerja obstajala po zaslugi potujočih gledališč. V zadnjih desetletjih obstoja nekdanje skupne države pa so se makedonsko-slovenski odnosi na področju gledališča gradili na temelju sodelovanja na osrednjih gledaliških festivalih in vzajemnega gostovanja uglednih gledaliških hiš z obeh območij.

Prispevek je zasnovan na analizi različnih raziskovalnih sklopov, zlasti dveh:

1. proučevanje makedonsko-slovenskih gledaliških razmerij v obdobju med letoma 1913 in 2015,
2. proučevanje pomembnejših izmenjav in gostovanj slovenskih umetnikov v Makedoniji.

1 Makedonsko institucionalno gledališče je pod imenom Narodno pozorište Skoplje (Narodno gledališče Skopje) ustanovil Branislav Nušić; v tistem času namreč Makedonija ni imela lastne države – bila je pod srbsko administrativno upravo. Govorimo lahko o treh obdobjih tega gledališča: v obdobju 1913–1927 je delovalo s prekinitvami in nosilo ime Narodno pozorište Skoplje (Narodno gledališče Skopje); v obdobju 1927–1940 se je imenovalo Narodno pozorište Kralj Aleksandar I (Narodno gledališče Kralj Aleksander I.); v obdobju 1940–1943 je nosilo ime Naroden teatar Skopje (Narodno gledališče Skopje) in delovalo pod bolgarsko upravo. Šele po osvoboditvi je nastal Makedonski naroden teatar (Makedonsko narodno gledališče).

V prispevku bom predstavila oba raziskovalna sklopa in obenem gledališki javnosti v obeh državah ponudila izhodišče za nadaljnje analize in raziskovanje.

Podatki

V prispevku želim predvsem predstaviti dejstva, ki govorijo o razmerju med dvema gledališkim kulturama in obenem ponudijo izhodišča za nadaljnje raziskovanje. Po podatkih iz Teatrološke podatkovne zbirke, ki je nastala v okviru Inštituta za teatrologijo na Fakulteti za dramske umetnosti Univerze Svetega Cirila in Metoda v Skopju,[2] so bili slovenski gledališki umetniki v makedonskem gledališču navzoči vse od leta 1930 (od uprizoritve dramskega dela *Dva bregova* Antona Leskovca) pa do današnjega časa. Nastopali so v najrazličnejših vlogah, denimo kot režiserji ali avtorji dramskih del, sodelovanje pa se je kazalo tudi v obliki najrazličnejših gostovanj celotnih gledaliških ansamblov.

Dramatiki

V makedonskem prostoru se je predstavilo dvajset slovenskih dramatikov s 27 uprizorjenimi dramskimi besedili, od katerih so bila nekatera uprizorjena večkrat. Gre za naslednje avtorje: Ivan Cankar, Anton Leskovec, Cvetko Golar, Josip Vandot, Fran Saleški Finžgar, Bratko Kreft, Miško Kranjec, Matej Bor, Marjan Kolar, Frane Milčinski - Ježek, Dane Zajc, Janez Menart, Igor Torkar, Drago Jančar, Dušan Jovanović, Žarko Petan, Ivo Svetina, Dominik Smole in Rudi Šeligo (gl. seznam uprizoritev, ki je priložen tej razpravi).

Vpletenost in povezanost nekaterih od teh avtorjev z makedonskim gledališčem sta obravnavani v številnih gledaliških razpravah in publikacijah. Tako je o vlogi dramskih del Dušana Jovanovića v knjigi njegovih dram *Oslobodувanje na Skopje/*Ослободување на Скопје [Osvoboditev Skopja, 2007] urednica Liljana Mazova zapisala, da je bil Dušan Jovanović na makedonskem gledališkem prizorišču navzoč od jeseni 1978, ko je režiser Slobodan Unkovski začel s pripravami za uprizoritev drame *Osvoboditev Skopja*, ki je bila uvrščena na repertoar Dramskega gledališča Skopje, in sicer kmalu po premierah v Zagrebu (KPGT, 1978, režija Ljubiša Ristić) in Ljubljani (SNG Drama Ljubljana, 1978, režija Ljubiša Georgievski) (Mazova, v Jovanović 390–1). Ta vez se ni pretrgala vse do danes: Jovanovićeva dela so na makedonskih odrih doživela kar sedem uprizoritev. Poleg že omenjene *Osvoboditve Skopja* (Dramski teatar Skopje, 1978, režija Ljubiša

2 Teatrološka podatkovna zbirka (Teatrološka data baza/Театролошка дата база) obsega gradivo vseh makedonskih gledališč v digitalni obliki. Ta osrednji projekt Inštituta za teatrologijo (Institut za teatrologija, Univerzitet Sveti Kiril i Metodij, Fakultet za dramski umetnosti) je reprezentativen in enkraten digitalni arhiv, eden od redkih v tej regiji. Vse podatke in gradivo za potrebe te raziskave sem črpala iz te zbirke, saj vsebuje celotno gradivo in arhive vseh gledališč v Makedoniji.

Georgievski; Naroden teatar Štip, 1979, režija Simeon Gavrilov; Makedonski naroden teatar, Skopje, 2002, režija Srđan Janićijević) so bila uprizorjena še dramska dela *Vojaška skrivnost* (Makedonski naroden teatar, Skopje, 1984, režija Dušan G. Naumovski), *Karamazovi* (Dramski teatar Skopje, 1984, režija Paolo Magelli), *Antigona* (Naroden teatar Kumanovo, 1993, režija Lenka Udovički) in *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo* (Naroden teatar Jordan Hadži Konstantinov - Džinot, Veles, 2002, režija Vladimir Talevski).

Po pogostnosti uprizoritev na makedonskih odrih Dušanu Jovanoviću sledi najpomembnejši slovenski dramatik Ivan Cankar. Njegove drame so redno deležne uprizoritev v makedonskem jeziku. V časovnem okviru, ki ga obravnavam, so jih na makedonskih gledaliških odrih uprizorili kar sedemkrat – gre za deli *Kralj na Betajnovi* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Prvo je bilo uprizorjeno na odrih sedmih makedonskih gledališč (uprizoritve so naštete v seznamu). Njegovi dramski deli so režirali najpomembnejši makedonski gledališki režiserji in gostujoči režiser iz Šabca. V zvezi s temi uprizoritvami je pomembno omeniti, da so bile izrazito priljubljene, občinstvo pa jih je množično obiskovalo. Iz podatkov, ki so na voljo v Teatrološki podatkovni zbirki, je mogoče razbrati, da je bila uprizoritev *Kralja na Betajnovi* v Makedonskem narodnem gledališču v Skopju (1946) v režiji Dimitarja Kjostarova odigrana 45-krat, kar je v primerjavi z drugimi predstavami, ki so bile uprizorjene v tem letu, zelo visoka številka. Cankar je za makedonsko gledališče pomemben zato, ker je makedonske avtorje spodbujal k pisanju o sodobnih temah in socialnih motivih ter k vzpostavitvi koncepta modernega, angažiranega gledališča. Ta vpliv je subtilen in se kaže v vrsti uprizoritev, ki so sledile, zlasti v načinu njihove priprave in uprizarjanja. Dimitar Kjostarov je ta vpliv prepoznal in Cankarja postavil na nov, realistično-moderni način, ki je bil novost na makedonskih odrih. Pri tem je treba upoštevati, da se je to zgodilo samo leto dni po koncu druge svetovne vojne oziroma na začetku razvoja makedonskega gledališča.

Drama *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja je bila na makedonskih odrih uprizorjena dvakrat, prvič leta 1986 v Makedonskem narodnem gledališču v Skopju in v režiji Branka Stavreva, drugič leta 1990 v Prilepu (Naroden teatar Vojdan Černodrinski) in v režiji Stojana Stojanoskega. Drago Jančar je s tem dramskim besedilom prinesel natanko to, kar je makedonskemu gledališču tedaj primanjkovalo: družbeno angažirano besedilo, ki izpostavlja močne like. Makedonski kritiki so to opazili; pisali so tako o izvedbi kot tudi o odzivih občinstva. Vančo Karanfilov je v oceni prilepske uprizoritve to poudaril z naslovom svojega besedila – »A gdje je ludilo?« [Kje pa je norost?] –, predstavo pa označil kot pomembno zaradi novega dramskega besedila, ključnega tako za gledališča kot tudi za družbo nasploh (33). To ne pomeni, da na makedonsko gledališče niso vplivali tudi drugi ali da je bil pomemben samo slovenski vpliv, ne pomeni pa niti tega, da makedonsko gledališče ni premoglo lastnega izraza in načina delovanja. Poudariti želim le to, da je izbor dramskih besedil slovenskih avtorjev vedno pomenil,

da so makedonski režiserji in gledališča znali prepoznati novo dramatiko in moderno, sodobno avtorsko pisavo.

Uprizoritve, ki so temeljile na dramskih besedilih Mateja Bora, so uprizarjali v več makedonskih gledališčih. *Zvezde so večne* v režiji Slavka Jana je uprizorilo Makedonsko narodno gledališče v Skopju (1961), *Raztrgance* pa je postavilo kar pet gledališč: Narodno gledališče Bitola (1949, režija Predrag Dišljenković), Narodno gledališče Štip (1950, režija Aleko Protogerov), Narodno gledališče Kumanovo (1950), Narodno gledališče Gevgelija (1951/52) in Narodno gledališča Anton Panov iz Strumice (1977, režija Stojan Gogov). Proučevanje inšpicientskih knjig in podatkov posameznih gledališč kaže, da je Bor avtor, ki ugaja občinstvu. Ti podatki bodo uporabni za nadaljnje raziskave, ki bi pokazale, zakaj je bil Bor pri občinstvu tako zelo priljubljen. Ker pa je ta prispevek temeljna raziskava, sem se sama lotila samo osnovne statistike in začetne analize.

Celjske grofe Bratka Krefta so uprizorili na odru tedanjega Narodnega gledališča Kralj Aleksander I. (zdajšnje Makedonsko narodno gledališče) v Skopju (1931, režija Živojin Petrović). Njegovo *Balado o poročniku in Marjutki* so uprizorili dvakrat: na odru Dramskega gledališča Skopje (1961, režija Kiril Kjortošev) in Narodnega gledališča Vojdan Černodrinski v Prilepu (1961, režija Blagoja Dameski).

Vito Taufer je na odru Dramskega gledališča Skopje režiral *Medejo* Daneta Zajca (1989). *Divjega lovca* Frana Saleškega Finžgarja so leta 1940 uprizorili na odru Narodnega gledališča Kralj Aleksander I. V istem gledališču so leta 1933 uprizorili *Vdovo Rošlinko* Cvetka Golarja. Na tem odru so leta 1930 v produkciji in režiji Branislava Vojinovića postavili dramsko besedilo *Dva bregova* Antona Leskovca. *Smeh ni greh* Janeza Menarta in Marjana Kolarja so uprizorili na odru Narodnega gledališča Bitola (1965, režija Dimitar Hristov).

Pot do zločina Miška Kranjca so makedonska gledališča uprizorila štirikrat: v Narodnem gledališču Vojdan Černodrinski v Prilepu (1950/51, režija Duško G. Naumovski), Narodnem gledališču Ohrid (1952/53, režija Naum Tuntev), Gledališču Tetovo (1953, režija Panta Nikolić), Gledališču narodnih skupnosti – Turški drami (1956, režija Şerafettin Nebi) in v Narodnem gledališču Anton Panov v Strumici (1957, režija Aco Aleksov).

Makedonsko občinstvo se je z delom Franeta Milčinskega Ježka seznanilo prek igre *Zvezdica Zaspanka* (1970, režija Miodrag Šaurek) v Dramskem gledališču Skopje. Na istem odru so uprizorili tudi dramsko besedilo *Beseda ni konj* Žarka Petana (1967, režija Franci Križaj).

Makedonsko gledališče Pralipe, ki je pomemben del makedonske neodvisne produkcije, je v Kölnu uprizorilo dramsko delo *Šeherezada* Iva Svetine (2003, režija Rahim Burhan). Po delovanju v matični državi je njegov ustanovitelj, idejni oče in glavni režiser Rahim Burhan ob pomoči Roberta Ciullija gledališče preselil v Nemčijo. Delovanje Rahima Burhana tako v Makedoniji kot zunaj nje zaznamujejo inovativen pristop,

avantgardna režija in odkrivanje novih, sodobnih avtorjev, ki jih nacionalne ustanove niso bile pripravljene predstaviti občinstvu.

Na odru Albanske drame tako imenovanega Gledališča narodnih skupnosti (zdajšnje Albansko gledališče) so uprizorili dramsko delo *Slovenska savna* Rudija Šeliga (1986, režija Rahim Burhan).

Na voljo so tudi zapisi o več uprizoritvah dveh del Josipa Vandota, *Kekca* ter *Kekca in Mojce*. Dramsko besedilo *Kekec* je bilo uprizorjeno petkrat: v Narodnem gledališču Anton Panov v Strumici (1950, režija Sando Monev), Lutkovnem gledališču Makedonskega narodnega gledališča (1955, režija Radica Popovska in Todor Grbevski), Narodnem gledališču Vojdan Černodrinski v Prilepu (datum premiere neznan, režija Ace Mihajlovski), Narodnem gledališču Jordan Hadži Konstantinov - Džinot v Velesu (1962, režija Todor Grbevski) in v Narodnem gledališču Vojdan Černodrinski v Prilepu (1984/85, režiser ni znan). *Kekca in Mojco* so uprizorili kar sedemkrat: v Dramskem gledališču Skopje (1961, režija Kiril Kjortošev), Gledališču narodnih skupnosti – Albanski drami v Skopju (1961, režija Spase Nelov; 1963, prav tako v režiji Nelova; 1989, režija Ahmet Jakupi), Narodnem gledališču Kumanovo (1964/65), Narodnem gledališču Štip (1964/65), Narodnem gledališču Bitola (1969, režija Petar Stojkovski - Babec) in v Gledališču Vojdan Černodrinski v Prilepu (v sezoni 2001/2002, režija Blagoja Ivčevski).

Ti podatki potrjujejo navzočnost slovenskih dramskih avtorjev na makedonskih odrih. Sodeč po raziskanem gradivu je bil v primerjavi z avtorji iz drugih regij (z Makedonijo povezanih prek dejavnosti drugih gledališč v nekdanji Jugoslaviji) njihov delež precejšen. Podatkovna analiza pokaže, da so bili sicer v makedonskih gledališčih najbolj zastopani avtorji s srbskega govornega območja, sledili pa so jim hrvaški in slovenski avtorji.

Režiserji

V zapisih je mogoče zaslediti devet slovenskih režiserjev, ki so v obravnavanem obdobju delovali v makedonskih gledališčih: Slavko Jan, Bratko Kreft, Franci Križaj, Žarko Petan, Mile Korun, Vito Taufer, Andrej Rozman Roza, Diego de Brea in Tomi Janežič. Pregled dramskih del, ki so jih režirali, pokaže naslednje: Slavko Jan je režiral *Zvezde so večne* Mateja Bora (Makedonsko narodno gledališče, 1961). Franci Križaj je postavil na oder dramsko besedilo *Beseda ni konj* Žarka Petana (Dramsko gledališče Skopje, 1967). Žarko Petan je v Makedoniji režiral dvakrat, prvič *Veter v vejah Sasafrasa* Renéja de Obaldie (Dramsko gledališče Skopje, 1969) in drugič dramsko besedilo *Viktor ali otroci na oblasti* Rogerja Vitraca (Dramsko gledališče Skopje, 1981). Mile Korun je na odru istega gledališča režiral Sofoklejevega *Kralja Ojdipa* (1976). Vito Taufer je v tem gledališču ustvaril uprizoritev *Medeje* Daneta Zajca (1989). Tomi Janežič je režiral *Slepce* Mauricea Maeterlincka (Makedonsko narodno gledališče, 2005), Diego de Brea pa Shakespearjevega *Othella* (Narodno gledališče Bitola, 2014). O uprizoritvah, ki sta ju

režirala Bratko Kreft in Andrej Rozman Roza, ni podatkov. V podatkovno zbirko Inštituta za teatrologijo se stekajo podatki iz poklicnih gledaliških ustanov v Makedoniji, gledaliških arhivov in dnevnega tiska. Na tem mestu velja omeniti, da so nekateri arhivi nepopolni in da je raziskovanje omejeno na dostopno gradivo, zato številke v tej razpravi niso dokončne in popolne.

Festivalska in druga gostovanja

Slovenska gledališča najpogosteje gostujejo na festivalu MOT – Mlad otvoren teatar (Mlado odprto gledališče – mednarodni festival, odprt za avantgardne in nove gledališke prakse) in na festivalu Ohridsko leto (Ohridsko poletje – festival tradicionalne narave, namenjen predstavljanju najpriljubljenejših domačih ter tujih dramskih, baletnih in opernih uprizoritev). Slovenska gledališča vse do danes gostujejo v okviru dramskega programa Ohridskega poletja (festival obstaja vse od leta 1961). Pred nekaj leti je bil ustanovljen festival IMPACT (mednarodni gledališki festival, namenjen novim, eksperimentalnim gledališkim praksam), na katerem so gostovala tudi slovenska gledališča. Omeniti velja tudi udeležbo študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo iz Ljubljane na študentskem festivalu Skomrahi, ki poteka v okviru Fakultete za dramske umetnosti v Skopju (Skomrahi je festival, ki ga pripravljajo študenti in je namenjen študentom, ustanovljen pa je bil leta 1988). V prilogi, ki sledi temu prispevku, so v posebnem seznamu prikazana tudi gostovanja slovenskih gledališč v Makedonskem narodnem gledališču in Dramskem gledališču Skopje; v tem seznamu so zajete uprizoritve, s katerimi so slovenska gledališča gostovala ob različnih priložnostih in niso bila povezana s festivali, pač pa so bila del turnej slovenskih gledališč po Makedoniji. Slednje so predvsem plod sodelovanja s kakim makedonskim gledališčem ali osebnega zavzemanja posameznih vodij gledališč.

Gostovanja slovenskih gledališč spremlja znani makedonski kritik Ivan Ivanovski, ki o njih tudi piše v več makedonskih časopisih. V svojih besedilih glavni poudarek namenja potrebi po izmenjavi idej in vizij sodobnega gledališča. V svojem zapisu z naslovom »Gostovanja, gostovanja«, ki je bil leta 1986 objavljen v reviji Sovremenost, opredeli to potrebo makedonskega občinstva po spoznavanju slovenskega gledališča in novosti, ki jih prinaša (113).

Analiza

Makedonsko gledališče se je institucionaliziralo na začetku 20. stoletja, v skladu s takratno družbeno ureditvijo. Tedanji državni aparat je upravljala srbska država, kar je bil tudi razlog, da je bil za prvega direktorja kakega institucionalnega gledališča v Makedoniji

imenovan Branislav Nušić. Po podatkih iz prve makedonske digitalne gledališke enciklopedije, *Teatarot na makedonskata počva/*Театарот на македонската почва [Gledališče na makedonskih tleh, 2001], je prvo poklicno institucionalno gledališče v Makedoniji, Narodno gledališče Skopje, nastalo tik po koncu druge balkanske vojne in priključitvi Makedonije pod srbsko administrativno upravo. Gledališče je ustanovil zagnani Branislav Nušić, že takrat znani srbski komediograf in izurjeni gledališki delavec, in sicer po tistem, ko mu je za ta svoj podvig najprej uspelo pridobiti državno dovoljenje (Ukaz Ministrstva za izobraževanje Srbije z dne 17. februarja 1913). To gledališče ni imelo ne svojega poslopja in ne lastnega ansambla. Zaradi takšnih razmer in tudi zaradi določenih političnih strategij so umetniški ansambel pripeljali iz Srbije in ga dopolnili z makedonskimi potujočimi gledališčniki. Makedonija je imela dolgo tradicijo ljudskega gledališča in tudi potujočih igralcev, ki so nastopali na lokalni ravni. Leta 1945, ko je ta gledališka ustanova postala osrednja nacionalna institucija, se je preimenovala v Makedonsko narodno gledališče (Makedonski naroden teatar). V tem obdobju so uprizorili dela peščice slovenskih avtorjev, ni pa znano, da bi prišlo do gostovanja kakega slovenskega gledališča. Pregled uprizorjenih dramskih avtorjev med letoma 1913 in 1944 pokaže, da so v tem obdobju uprizorili samo štiri dramska besedila slovenskih avtorjev. (Predstavljena so v seznamu uprizoritev, dodanemu tej razpravi.)

Po drugi svetovni vojni se je z nastankom skupne države Socialistične federativne republike Jugoslavije, ki jo je sestavljalo šest republik in dve avtonomni pokrajini, oblikoval večji gledališki prostor, ki je temeljil na vzajemnem sodelovanju. Ker je bilo makedonsko gledališče v okviru teh kulturnih razmerij šibkejše (makedonska država in narodna gledališča so nastali pozneje in so bili pod vplivom drugih upravnih aparatov, pa tudi oblikovanje primernega osebja in umetniških ansamblov je trajalo dlje), so bila gostovanja gledališč iz drugih kulturnih območij pomembna tudi v luči izobraževanja, obenem pa so prinašala novosti iz sodobnega gledališča. Makedonska gledališča so sledila zlasti repertoarju narodnih gledališč v Beogradu in Zagrebu (Narodno pozorište u Beogradu in Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu), v prvih desetletjih po drugi vojni pa tudi usmeritvam agitpropa. Pozneje je začelo makedonsko gledališče samostojno določati svojo repertoarno politiko in se postavilo v bran modernega gledališča. To je bila posledica prihoda nove generacije makedonskih režiserjev, ki so se izobraževali zunaj države, pa tudi seznanjanja z novimi poetikami gledališč, ki so gostovala v Makedoniji. Seveda to niso edini razlogi – makedonsko gledališče je tudi samo težilo k modernosti, zato lahko rečemo, da so ta proces predvsem pohitrili. Nove poetike so v Makedonijo prinašala tudi gostovanja slovenskih gledališč.

Raziskave, opravljene v tem obdobju ustvarjanja avtentične podobe makedonskega gledališča, potrjujejo, da so gostovanja slovenskih režiserjev in uprizarjanja del slovenskih dramskih avtorjev pomenila odkrivanje druge plati modernega gledališča ter vpeljavo nekaterih njegovih postulatov v makedonsko gledališče. Odkrivanje modernega in

postmodernega gledališča je samo eden od indikatorjev, ki priča o tem. Na tem mestu želim omeniti sedemdeseta leta minulega stoletja in gostovanja Slovenskega mladinskega gledališča na festivalu MOT. V nasprotju z gledališči v soseščini je bilo makedonsko gledališče geografsko najbolj oddaljeno od slovenskega, vendar je bilo vseeno občutiti trajno željo po vzajemnem sodelovanju. Uspešne uprizoritve slovenskih režiserjev v Makedoniji (naštete so v seznamu uprizoritev) to potrjujejo – uspešne pa niso bile samo v Makedoniji, temveč tudi na pomembnih svetovnih festivalih, ki so jih obiskovale. Pozneje se je pokazalo, da te uprizoritve slovenskih režiserjev v produkciji slovenskih gledališč veljajo za »odgovorne« za spremembe, ki so se dogajale v makedonskem gledališču.

Razpad nekdanje Jugoslavije v devetdesetih letih minulega stoletja je v določeni meri ustavil to sodelovanje, ki je temeljilo zgolj na regionalnih in državnih interesih, ter sprožil novo, bolj dinamično obliko, ki se je vzpostavila z gostovanji slovenskih gledališč na festivalu MOT. Z upoštevanjem dejstva, da sta slovensko in makedonsko gledališče regionalno-geografsko ločena in da pripadata različnima kulturnima matricama, to analizo nadaljujem v kontekstu opredelitve novega makedonskega gledališča in njegovega razmerja s sodobnim slovenskim gledališčem.

Na konferenci Balkan Theatre Sphere (Balkanska gledališka sfera),[3] ki je potekala leta 2003 na Fakulteti za dramske umetnosti v Skopju, je o sodobnem slovenskem gledališču spregovorila teatrologinja Barbara Orel, ki je napisala tudi prispevek za zbornik. Konferenca je bila simbolen dogodek, ki je širil idejo o sodelovanju med gledališči iz neodvisnih držav, in sicer v širšem balkanskem okviru. Barbara Orel je povedala, da sodobno slovensko gledališče ni sledilo spremembi političnega sistema, pač pa svojemu notranjemu razvoju ter pri tem proučevalo meje gledališča kot medija in širilo gledališke oblike. »Metaforično rečeno, ozemlje slovenskega gledališča se je razpiralo med podzemnim in breztežnostnim prostorom, med Postojnsko jamo (*Interpretacija Sanj* v režiji Matjaža Bergerja) in Bajkonurskim vesoljskim oporiščem (v režiji Dragana Živadinova).« (Orel, v Lužina 110) Ta široki kontekst je povzročil preobrat v slovenskem gledališču, ki je deloval tudi kot gonilna sila v makedonskem gledališču, kot sprožilnik sprememb. Obenem je bilo makedonsko gledališče pod vplivom gledališč v sosedstvu in drugih gostovanj, nanj pa so vplivale tudi spremembe v sestavi umetniških ansamblov, saj so v gledališčih začeli delovati mladi, dobro izobraženi ljudje. Lahko bi dejali, da je vpliv slovenskega gledališča na makedonsko velik, saj je nosilec sprememb. Makedonsko gledališče je od devetdesetih let naprej promoviralo nove avtorje, ki so zaznamovali sodobno gledališče, kot so Dejan Dukovski, Žanina Mirčevska (zdaj živi in dela v Sloveniji) in Aleksandar Popovski (režiral je v slovenskih gledališčih), pa tudi velike igralce, kot je Nikola Ristanovski. Prav vsak od teh avtorjev – in tudi večina novih – je prispeval

3 Konferenca je bila del študentskega festivala Skomrahi, potekala je 1. aprila 2003, na njej pa je sodelovalo petnajst teatrologov iz regije (Makedonija, Srbija, Hrvaška, Bosna in Hercegovina, Slovenija in Bolgarija). Izsledki konference so predstavljeni v zborniku v angleškem jeziku, ki ga je uredila profesorica Jelena Lužina.

novo estetiko, ki je makedonsko gledališče približala evropskemu. Slovensko gledališče je na makedonsko vplivalo kot referenca, ki se je kazala v obliki gostovanj Slovenskega mladinskega gledališča in njegove napredne gledališke estetike.

V epilogu knjige prevedenih dramskih del Dušana Jovanovića z naslovom *Osloboduvanje na Skopje* (2007) v eni od treh razprav, ki sta jih poleg urednice napisali teatrologinji Jelena Lužina iz Makedonije in Alja Predan iz Slovenije, je urednica Liljana Mazova pisala o gostovanju SNG Drame v Ljubljani v Makedonskem narodnem gledališču, ki je nosilo naslov Pomlad v Skopju (od 19. do 22. aprila 2006). To je bilo zgolj eno od številnih pomembnih gostovanj slovenskih gledališč v Makedoniji. Sleherni obisk katerega od slovenskih gledališč v Makedoniji je bil pospremljen z vznemirjenjem in je bil sprejet kot pomemben. Slovensko gledališče je v Makedonijo prinašalo novosti, podobo sodobnega evropskega gledališča in idejo gledališča, kakršnega smo želeli ustvarjati in v njem uživati tudi v Makedoniji. Ta povezava se je kazala zlasti v obliki gostovanj na najnaprednejšem in najpomembnejšem gledališkem festivalu v Makedoniji – festivalu MOT. Po mnenju enega od njegovih umetniških vodij, Ljubiša Nikodinovskega - Biša, je MOT »izvirna gledališka stvaritev z avtentično idejo, skladno z našimi razmerami in duhovnimi potrebami« (Nikodinovski, *Alternativniot teatar* 190), njegovo snovanje pa je temeljilo na zamisli o naprednem alternativnem gledališču. Povezava med slovenskim gledališčem in festivalom MOT je ena od najpomembnejših za obe kulturni tradiciji. To me je tudi napeljalo na misel, da bi bilo treba temu razmerju med festivalom MOT in slovenskimi gledališči v prihodnje nameniti tudi raziskovalno pozornost. To potrjuje tudi pregled devete izdaje festivala MOT, ki je potekal med 1. in 23. septembrom 1984 ter vseboval sklop, poimenovan Slovensko gledališče. V okviru sklopa Slovensko gledališče sta bili prikazani dve plati slovenskega gledališča, zanimivi tudi za makedonsko občinstvo. Prvi je obsegal portret Slovenskega mladinskega gledališča, najdejavnejšega slovenskega udeleženca festivala MOT – ali kot pravijo prireditelji, največjega prijatelja MOT. Ta portret z naslovom Koncept sodobnega gledališča je prinašal naslednje uprizoritve: *Ano* Rudija Šeliga v režiji Dušana Jovanovića, *Jaz nisem jaz II* Vita Tauferja, Ajshilove *Peržane* v režiji Ljubiša Ristića ter *Strah in pogum* Edvarda Kocbeka v režiji Janeza Pipana. Drugi del tega sklopa je bil naslovljen Slovenska alternativna scena, prikazani pa sta bili uprizoritvi *Hardcore* Matjaža Zupančiča in Gorana Gluvića v režiji Matjaža Zupančiča (Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana) in *Nočni prizori* Draga Jančarja (Tespisov voz, Maribor) ter koncert – kabaret glasbene skupine Srp (Nikodinovski, *Mokjta na teatarot* 78–79).

To ni edini primer trajnega sodelovanja med festivalom MOT in slovenskimi gledališči. Monografija, posvečena festivalu, ki jo je napisal eden od njegovih ustanoviteljev in tudi njegov dolgoletni direktor, Ljubiša Nikodinovski - Biš, predstavljena pa je bila leta 2015, obsega vsa gostovanja slovenskih gledališč ter predstavi njihov vpliv na občinstvo in ustvarjalce makedonskega gledališča. Avtor v prvem poglavju predstavi vse

vezi med festivalom in temi uprizoritvami z vsega sveta ter sklene, da so ta gostovanja in festivalske uprizoritve pomembno vplivale na makedonsko gledališče.

Namesto sklepa

Raziskava stikov med makedonskim in slovenskim gledališčem temelji na podatkih Teatrološke podatkovne zbirke, zasnovane na Inštitutu za teatrologijo na Fakulteti za dramske umetnosti v Skopju, ki beleži podatke iz arhivov vseh makedonskih gledališč. Na osnovi pregledanega gradiva je mogoče ugotoviti, da je v makedonskem gledališču opaziti znaten vpliv slovenskega gledališča. To ne pomeni, da makedonsko gledališče nima svojih značilnosti ali poetike, pač pa le to, da pri svojem delu uporablja najboljše zglede iz regije. Podati sem želela osnovni oris oblikovanja vezi med dvema gledališkima sistemoma in vzbuditi zanimanje za prihodnje raziskave.

Vezi Dušana Jovanovića s Skopjem (avtorja iz Slovenije, ki piše o Skopju) so se zrcalile v njegovem dramskem besedilu *Osvoboditev Skopja*. Te so lahko prispodoba za povezave med makedonskim in slovenskim gledališčem – nezlomljive, intimne, pomembne in polne čustvenih presečišč ter obenem stroge, dominantne in napredne. To je opredelitev razmerja med makedonskim in slovenskim gledališčem, izražena v enem stavku. Pričujoča razprava vsebuje podatke in analizo zdajšnjega položaja in upa na nadaljnje raziskave, ki bodo pomagale krepiti povezave med obema gledališkima prostoroma.

Literatura in viri

Cankar, Ivan. *Drami* (Драми). Skopje: Matica Makedonska, 2008.

Ivanovski, Ivan. »Gostovanja, gostovanja.« *Sovremenost* 1986, št. 6, str. 113.

Jančar, Drago. *Tivko se niša časovnikot* (Тивко се ниша часовникот). Skopje: Matica Makedonska, 2009.

Jovanović, Dušan. *Osloboduvanje na Skopje* (Ослободување на Скопје). Skopje: Matica Makedonska, 2007.

Karanfilov, Vančo. »A gdje je ludilo.« *Ekran* 1990, št. 1017, str. 33.

Lužina, Jelena (ur.). *Balkan Theatre Sphere*. Skopje: FDA, 2003.

Lužina, Jelena (ur.). *Makedonski teatar: Balkanski kontekst* (Македонски театар: Балкански контекст). Skopje: FDA, 2007.

Nikodinovski, Ljubiša - Biš. *Alternativniot teatar vo Makedonija* (Алтернативниот театар во Македонија). Skopje: Magor, 2009.

_____. *Mokjta na teatarot: MOT* (Моќта на театарот: МОТ). Skopje: Mladinski kulturen centar, 2015.

Stardelov, Georgi idr. (ur.). *Teatarot na počvata na Makedonija XX vek* (Театарот на почвата на Македонија XX век). Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite, 2007.
Teatrološka data baza (Театролошка дата база). Ur. Jelena Lužina. Skopje: Institut za teatrologija, Univerzitet Sveti Kiril i Metodij, Fakultet za dramski umetnosti, 1999–2013.
Teatarot na makedonskata počva – Enciklopedija. CD. Skopje: Univerzitet Sveti Kiril i Metodij, Fakultet za dramski umetnosti, 2001.

Prevedla Aleksandra Rekar

Uprizoritve v Makedoniji

Anton Leskovec: *Dva brega/*Два брега (*Dva bregova*)
Režija: Branislav Vojinović
Narodno pozorište Kralj Aleksandar I, Skopje
Premiera: 1930

Cvetko Golar: *Vdovicata Roślinka/*Вдовицата Рошлинка (*Vdova Roślinka*)
Režija: /
Narodno pozorište Kralj Aleksandar I, Skopje
Premiera: 1933

Bratko Kreft: *Celskite grofovi/*Целските грофови (*Celjski grofje*)
Režija: Živojin Petrović
Narodno pozorište Kralj Aleksandar I, Skopje
Premiera: 8. 9. 1934

Fran Saleški Finžgar: *Diviot lovec/*Дивиот ловец (*Divji lovec*)
Režija: /
Narodno pozorište Kralj Aleksandar I, Skopje
Premiera: 1940

Ivan Cankar: *Kralot na Betajnova/*Кралот на Бетајнова (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Dimitar Kjostarov
Makedonski naroden teatar, Skopje
Premiera: 3. 4. 1946

Ivan Cankar: *Kralot na Betajnova/*Кралот на Бетајнова (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Toma Tasić
Naroden teatar Bitola
Premiera: 30. 5. 1946

Matej Bor: *Partalkovci/*Парталковци (*Raztrganci*)
Režija: Predrag Dišljenković
Naroden teatar Bitola
Premiera: 1949

Matej Bor: *Partalkovci/*Парталковци (*Raztrganci*)
Režija: Aleko Protogerov
Naroden teatar Štip
Premiera: 1. 1. 1950

Matej Bor: *Partalkovci/*Парталковци (*Raztrganci*)
Režija: /
Naroden teatar Kumanovo
Premiera: 1950

Ivan Cankar: *Kralot na Betajnova/*Кралот на Бетајнова (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Dimitar Kolčakov
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiera: 1. 5. 1950

Matej Bor: *Partalkovci/*Парталковци (*Raztrganci*)
Režija: /
Naroden teatar Gevgelija
Premiera: 1951/52

Miško Kranjec: *Pat vo zločin/*Пат во злочин (*Pot do zločina*)
Režija: Dušan G. Naumovski
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: 1950/51

Miško Kranjec: *Pat vo zločin/*Пат во злочин (*Pot do zločina*)
Režija: Naum Tuntev
Naroden teatar Ohrid
Premiera: 1952/53

Miško Kranjec: *Pat vo zločin/*Пат во злочин (*Pot do zločina*)
Režija: Panta Nikolić
Teatar Tetovo
Premiera: 1953

Ivan Cankar: *Kralot na Betajnova*/Кралот на Бетајнова (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Lajčo Lendvaj
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: 1954/55

Josip Vandot: *Kekec*/Кекец (*Kekec*)
Režija: Todor Grbevski in Radica Popovska
Dramski teatar Skopje
Premiera: 23. 10. 1955

Miško Kranjec: *Pat vo zločin*/Пат во злочин (*Pot do zločina*)
Režija: Şerafettin Nebi
Teatar na narodnosti – Turska drama, Skopje
Premiera: 17. 11. 1956

Miško Kranjec: *Pat vo zločin*/Пат во злочин (*Pot do zločina*)
Režija: Aco Aleksov
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiera: 3. 3. 1957

Igor Torkar: *Šarenata topka*/Шарената топка (*Pisana žoga*)
Režija: Aco Aleksov
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiera: 29. 11. 1958

Josip Vandot: *Kekec*/Кекец (*Kekec*)
Režija: Sando Monev
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiera: 1960

Bratko Kreft: *Balada za poručnikot i Marjutka*/Балада за поручникот и Марјутка (*Balada o poročniku in Marjutki*)
Režija: Blagoja Dameski
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: 1960/61

Josip Vandot: *Kekec i Mojca*/Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: Kiril Kjortošev
Dramski teatar Skopje
Premiera: 12. 1. 1961

Bratko Kreft: *Balada za poručnikot i Marjutka/*Балада за поручникот и Марјутка *(Balada o poročniku in Marjutki)*
Režija: Kiril Kjortošev
Dramski teatar Skopje
Premiera: 31. 3. 1961

Matej Bor: *Dzvezdite se večni/*Ѕвездите се вечни (*Zvezde so večne*)
Režija: Slavko Jan
Makedonski naroden teatar, Skopje
Premiera: 12. 10. 1961

Josip Vandot: *Kekec/*Кекец (*Kekec*)
Režija: Todor Grbevski
Naroden teatar Jordan Hadži Konstantinov - Džinot, Veles
Premiera: 23. 10. 1962

Ivan Cankar: *Kralot na Betajnova/*Кралот на Бетајнова (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Stojan Gogov
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiera: 1962

Josip Vandot: *Kekec i Mojca/*Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: Spase Nelov
Teatar na narodnosti – Albanska drama, Skopje
Premiera: 7. 1. 1963

Josip Vandot: *Kekec i Mojca/*Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: /
Naroden teatar Štip
Premiera: 1964/65

Josip Vandot: *Kekec i Mojca/*Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: /
Naroden teatar Kumanovo
Premiera: 1964/65

Menart Janez, Marjan Kolar: *Da se smeeš ne e grev/*Да се смееш не е грев (*Smeh ni greh*)
Režija: Dimitar Hristov
Naroden teatar Bitola
Premiera: 27. 4. 1965

Žarko Petan: *Zborot dupka ne pravi/*Зборот дупка не прави (*Beseda ni konj*)
Režija: Franci Križaj
Dramski teatar Skopje
Premiera: 27. 6. 1967

René de Obaldia: *Veter niz grankite na Sasafrasa/*Ветер низ гранките на Сасафраса (*Veter v vejah Sasafrasa*)
Režija: Žarko Petan
Dramski teatar Skopje
Premiera: 30. 5. 1969

Josip Vandot: *Kekec i Mojca/*Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: Petar Stojkovski - Babec
Naroden teatar Bitola
Premiera: 24. 9. 1969

Frane Milčinski - Ježek: *Zaspanata dzvezdička/*Заспаната ѕвездичка (*Zvezdica Zaspanka*)
Režija: Miodrag Šaurek
Dramski teatar Skopje
Premiera: 3. 1. 1970

Ivan Cankar: *Soblazna vo Šentflorijanskata dolina/*Соблазна во Шентфлоријанската долина (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*)
Režija: Dušan G. Naumovski
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiera: 12. 6. 1976

Sofokles: *Car Edip/*Цар Едип (*Kralj Ojdipus*)
Režija: Mile Korun
Dramski teatar Skopje
Premiera: 12. 7. 1976

Ivan Cankar: *Soblazna vo Šentflorijanskata dolina/*Соблазна во Шентфлоријанската долина (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*)
Režija: Vladimir Milčin
Makedonski naroden teatar, Skopje
Premiera: 15. 10. 1976

Matej Bor: *Partalkovci*/Парталковци (*Raztrganci*)
Režija: Stojan Gogov
Naroden teatar Anton Panov, Strumica
Premiere: 28. 11. 1977

Dušan Jovanović: *Osloboduvanje na Skopje*/Ослободување на Скопје (*Osvoboditev Skopja*)
Režija: Slobodan Unkovski
Dramski teatar Skopje
Premiera: 17. 11. 1978

Dušan Jovanović: *Osloboduvanje na Skopje*/Ослободување на Скопје (*Osvoboditev Skopja*)
Režija: Simeon Gavrilov
Naroden teatar Štip
Premiera: 18. 1. 1979

Roger Vitrac: *Viktor ili deca na vlast*/Виктор или деца на власт (*Viktor ali otroci na oblasti*)
Režija: Žarko Petan
Dramski teatar Skopje
Premiera: 4. 10. 1981

Dušan Jovanović: *Voena tajna*/Воена тајна (*Vojaška skrivnost*)
Režija: Dušan G. Naumovski
Makedonski naroden teatar, Skopje
Premiera: 4. 2. 1984

Dušan Jovanović: *Karamazovi*/Карамазови (*Karamazovi*)
Režija: Paolo Magelli
Dramski teatar Skopje
Premiera: 4. 3. 1984

Josip Vandot: *Kekec*/Кекец (*Kekec*)
Režija: /
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: 1984/1985

Drago Jančar: *Golemiot brilijanten valcer*/Големиот брилијантен валцер (*Veliki briljantni valček*)
Režija: Branko Stavrev
Makedonski naroden teatar, Skopje
Premiera: 9. 2. 1986

Rudi Šeligo: *Sauna*/Сауна (*Slovenska savna*)
Režija: Rahim Burhan
Teatar na narodnosti – Albanska drama, Skopje
Premiera: 25. 11. 1986

Josip Vandot: *Kekec i Mojca*/Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: Ahmet Jakupi
Teatar na narodnosti – Albanska drama, Skopje
Premiera: 3. 1. 1989

Dane Zajc: *Medeja*/Медеја (*Medeja*)
Režija: Vito Taufer
Dramski teatar Skopje
Premiera: 22. 7. 1989

Drago Jančar: *Golemiot brilijanten valcer*/Големиот брилијантен валцер (*Veliki briljantni valček*)
Režija: Stojan Stojanoski
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: 20. 5. 1990

Dušan Jovanović: *Antigona*/Антигона (*Antigona*)
Režija: Lenka Udovički
Naroden teatar Kumanovo
Premiera: 16. 10. 1993

Josip Vandot: *Kekec i Mojca*/Кекец и Мојца (*Kekec in Mojca*)
Režija: Blagoja Ivčevski
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: 2001/2002

Dušan Jovanović: *Oslobodуvanje na Skopje*/Ослободување на Скопје (*Osvoboditev Skopja*)
Režija: Srđan Janićijević
Makedonski naroden teatar
Premiera: 13. 11. 2002

Dušan Jovanović: *Provinciski plejboj*/Провинциски плејбој (*Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*)
Režija: Vladimir Talevski
Naroden teatar Jordan Hadži Konstantinov Džinot, Veles
Premiera: 30. 11. 2002

Josip Vandot: *Kekec*/Кекец (*Kekec*)
Režija: Ace Mihajlovski
Naroden teatar Vojdan Černodrinski, Prilep
Premiera: /

Maurice Maeterlinck: *Slepci*/Слепци (*Slepci*)
Režija: Tomi Janežič
Makedonski naroden teatar, Skopje
Premiera: 11. 8. 2005

William Shakespeare: *Otelo*/Отело (*Othello*)
Režija: Diego de Brea
Naroden teatar Bitola
Premiera: 7. 6. 2014

Slovenske uprizoritve, ki so gostovale na mednarodnem festivalu Ohridsko poletje

1993 Ajshil: *Daritev na grobu* (režija: Sebastijan Horvat), Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (premiera: 16. 8. 1993, festival Ohridsko poletje, Makedonija)
1996 Emil Filipčič: *Veselja dom* (režija: Nick Upper), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 17. 8. 1996, Festival Ohridsko poletje, Makedonija)
1997 Eugène Ionesco: *Plešasta pevka: Delirij v dvoje* (režija: Vito Taufer), Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica (premiera: 20. 4. 1995)
1998 Bernard-Marie Koltès: *V samoti bombažnih polj* (režija: Nick Upper), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 15. 9. 1998)
1998 *Cezar* (po motivih del: *Julij Cezar* Williama Shakespeara, *Posli gospoda Julija Cezarja* Bertolta Brechta, *Dogodek v mestu Gogi* Slavka Gruma in del Srečka Kosovela, Ognjena Georgievskega, Biljane Garvanlieve), (režija: Branko Brezovec), Mladinski kulturen centar, Makedonija; Istarsko narodno kazalište in Putokaz, Hrvaška; Globalni teater, Ljubljana (premiera: 29. 7. 1998, Ohridsko poletje, Skopje)
2003 Carlo Goldoni: *Zdrahe* (režija: Vito Taufer), Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica (premiera: 20. 9. 2001, Nova Gorica; druga premiera: 6. 7. 2001, Primorski poletni festival, Piran)
2004 Samuel Beckett: *Čakajoč Godota* (režija: Vito Taufer), Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica (premiera: 16. 10. 2003)
2006 Edward Clug: *Radio and Juliet* (koreografija: Edward Clug), Opera in balet SNG Maribor (premiera: 24. 4. 2005)
2008 Jean-Baptiste Poquelin Molière: *Tartuffe ali prevarant* (režija: Dušan Jovanović), SNG Drama Ljubljana (premiera 10. 3. 2007)

Slovenske uprizoritve, ki so gostovale na festivalu MOT – Mlad otvoren teatar (Skopje)

1976 Pavle Zidar, Peter Božič: *Jaz sem gospa Marija* (režija: Boštjan Vrhovec), Pekarna, Ljubljana (premiera: 6. 5. 1975)
1979 Franz Xaver Kroetz: *Odstrel* (režija: Jurij Souček), Drama SNG v Ljubljani in Prešernovo gledališče Kranj (premiera: 5. 10. 1979, Kranj)
1980 Slavko Grum: *Pisma Josipini* (režija: Janez Pipan), SNG Drama Ljubljana (premiera: 13. 11. 1980)
1981 Slavko Grum: *Trudni zastori* (režija: Tomaž Pandur), Tespisov voz (premiera: 1981, Maribor)
1982 Svetlana Makarovič: *Mrtvec pride po ljubico* (režija: Tomaž Pandur), Tespisov voz (premiera: 1982, Maribor)
1982 Davor Rocco, Svetlana Makarovič: *Smrad opera* (režija: Dušan Jovanović), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 15. 1. 1982)
1982 Danilo Kiš (po motivih novele *Grobnica za Borisa Davidoviča*): *Missa in a minor* (režija: Ljubiša Ristić), Slovensko mladinsko gledališče (premiera: 21. 12. 1980)
1983 Herbert Achternbusch: *Ela* (režija: Eduard Miler), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 24. 4. 1983)
1983 Nigel Williams: *Razredni sovražnik* (režija: Vito Taufer), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 12. 12. 1982)
1983 Emil Filipčič: *Ujetniki svobode* (režija: Janez Pipan), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 23. 9. 1982)
1984 Rudi Šeligo: *Ana* (režija: Dušan Jovanović), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana in Centar za kulturnu djelatnost omladine, Zagreb (premiera: 24. 4. 1984)
1984 Janez Pipan, Edvard Kocbek: *Strah in pogum* (režija: Janez Pipan), Slovensko mladinsko gledališče in Cankarjev dom (premiera: 11. 4. 1984)
1984 Vito Taufer: *Jaz nisem jaz I* (Režija: Vito Taufer), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 9. 11. 1983)
1984 Ajshil: *Peržani* (režija: Ljubiša Ristić), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 9. 12. 1980)
1984 Goran Gluvić, Matjaž Zupančič: *Hardcore* (režija: Matjaž Zupančič), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera. 8. 1. 1984)
1984 Drago Jančar: *Nočni prizori* (režija: Tomaž Pandur), Tespisov voz (premiera: 1984, Maribor)
1985 Peter Weiss: *Noč gostov* (režija: Vito Taufer), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 7. 5. 1985)
1986 Ivo Svetina: *Lepotica in zver* (režija: Dušan Jovanović), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 7. 3. 1985)
1986 Lojze Kovačič: *Mrtvaški ples* (avtorski projekt Lutkovnega ansambla Pionirski dom), Lutkovni ansambel Pionirski dom, Ljubljana (premiera: 1986, Ljubljana)

1986 *Tudi psi lahko lajajo* (*Pa kaj, če je danes sobota*), po motivih dela Rudolfa Golouha *Veseli večer točaja bogov* (multimedijska predstava, režija: Zvonka Radojevič), KUD Svoboda Izola, gledališka skupina STEPS (premiera: 10. 5. 1985, Kulturni dom Izola)

1987 Aleksander Sergejevič Puškin: *Pravljica o carju Saltanu* (režija: Edi Majaron), Lutkovno gledališče Ljubljana (premiera: 15. 11. 1985)

1987 Samuel Beckett: *Čakajoč Godota* (režija: Zvonka Radojevič), KUD Svoboda Izola, gledališka skupina STEPS, Izola

1987 Boris Benčič: *Kričanje v steno* (performans), Boris Benčič in KUD Gledališče STEPS, Izola

1987 Berta Bojetu: *Pogovor v hiši Karlstein* (režija: Damir Zlatar Frey), Lutkovno gledališče Ljubljana (premiera: 29. 3. 1984)

1987 Svetlana Makarovič: *Sapramiška* (režija: Nace Simončič), Lutkovno gledališče Ljubljana (premiera: 16. 10. 1986)

1987 *Interakcija za dva projektorja in plesalko* (koreografija: Jasna Knez), (premiera: 9. 12. 1983, Dnevi plesa, Cankarjev dom, Ljubljana)

1987 *Izgubljeno telo Jasne Knez* (koreografija: Jasna Knez), (nastop na Dnevih plesa, Ljubljana 1979); Studio za svobodni ples (premiera: 13., 14. in 15. 12. 1985, Dnevi plesa, Cankarjev dom, Ljubljana)

1987 Ugo Betti: *Zločin na kozjem otoku* (režija: Paolo Magelli), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 2. 4. 1987)

1987 Stanko Majcen: *Apokalipsa* (režija: Matjaž Zupančič), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 15. 3. 1987)

1989 Ivo Svetina: *Šeherezada* (režija: Tomaž Pandur), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 9. 2. 1989)

1989 Jean Genet: *Služkinji* (režija: Damir Zlatar Frey), Koreodrama, Ljubljana (premiera: 18. 1. 1989, Biotehniška fakulteta, Ljubljana)

1989 5½ (1. Kurt Bartsch: *Noga*, režija: Jan Zakonjšek; 2. Heiner Müller: *Srčna igra*, režija: Eduard Miler; 3. Peter Handke: *Železniške informacije*, režija: Nevenka Koprivšek; 4. Gertrude Stein: *Igrati*, režija: Tomaž Pandur; 5. Stefan Schütz: *Fragment o Kleistu*, režija: Martin Kušej), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 26. 2. 1989)

1993 Dušan Jovanović: *Antigona* (režija: Meta Hočevar), SNG Drama Ljubljana (premiera: 15. 10. 1993, Ljubljana; 9. 6. 1993, festival Dunajski slavnostni tedni, Dunaj)

1995 *Za vsako besedo cekin* (režija: Matjaž Pograjc), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 19. 2. 1992, Petöfi Csarnok, Budimpešta; slovenska premiera: 25. 5. 1992, Eksperimentalno gledališče Glej)

1995 Bernard-Marie Koltès: *Roberto Zucco* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 26. 3. 1994)

1995 *Butterendfly* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče in Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 11. 3. 1995)

1996 *Mesto, kjer nisem bil* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 16. 6. 1996)

1996 *Silence Silence Silence* (režija: Vito Taufer), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 28. 2. 1996).

1996 *Xanax* (režija: Tomaž Štrucl), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 27. 5. 1996)

1996 *Hamlets n' roses* (režija: Tomaž Štrucl), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 22. 5. 1993)

1998 *Melanholične misli* (koreografija: Branko Potočan), Vitkar in Cankarjev dom, Ljubljana (premiera: 6. 3. 1998, Cankarjev dom)

1998 *Jezus F.* (režija: Tomaž Štrucl), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 15. 2. 1997)

1998 Bernard-Marie Koltès: *V samoti bombažnih polj* (režija: Nick Upper), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 15. 9. 1998)

1998 Damir Zlatar Frey: *Tirza: slast na ustih gozdnega demona* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 16. 7. 1997, Primorski poletni festival, Koper; 6. 10. 1997, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana)

1999 *Moskovsk* (po romanu Viktorja Jerofejeva: *Ruska lepotica*/Русская красавица; monodrama in adaptacija: Maruša Geymayer Oblak), AGRFT (magistrska predstava) in Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 29. 6. 1998)

1999 *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 4. 2. 1999)

2000 William Shakespeare, Andrej Rozman: *Sen kresne noči* (režija: Vito Taufer), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 2. 6. 1999)

2002 Alfred Jarry: *Ubu* (režija: Vito Taufer), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 8. 2. 2002)

2003 Peter Weiss: *Preganjanje in umor Jeana-Paula Marata, kakor ju prikazuje charentonska igralska družina v režiji gospoda de Sada* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče (premiera: 14. 7. 2002, Primorski poletni festival, Izola; 15. 11. 2002, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana)

2004 Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre* (režija: Tomi Janežič), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 30. 9. 2001)

2005 Peter Handke: *Kaspar* (režija: Jaka Ivanc), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 28. 11. 2004)

2006 Botho Strauss: *Ena in druga* (režija: Ivica Buljan), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 14. 3. 2006)

2008 Bojan Jablanovec: *Viva Verdi* (režija: Bojan Jablanovec), Via Negativa, Kampnagel Hamburg, Eurokaz Zagreb, HNK Opera Zagreb (premiera: 30. 6. 2006 na festivalu Eurokaz, Zagreb, v okviru festivala Ex Ponto)

2009 Tena Štivičić: *Fragile!* (režija: Matjaž Pograjc), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 27. in 29. 12. 2005)

2010 Oliver Frljić: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (režija: Oliver Frljić), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 3. 3. 2010)

2010 Pier Paolo Pasolini: *Amado mio* (režija: Ivan Peternelj), Slovensko mladinsko gledališče in ŠKUC gledališče, Ljubljana (premiera: 26. 9. 2009)
2011 Fjodor Mihajlovič Dostojevski: *Zločin in kazen* (režija: Diego de Brea), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 19. 4. 2009)
2011 Norman Allen: *Zadnji ples Nižinskega* (režija: Marko Mlačnik), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 11. 11. 2010)
2012 Klaus Mann, Žanina Mirčevska: *Mefisto* (režija: Eduard Miler), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 25. 5. 2011)
2013 L. Visconti, S. Cecchi D'Amico in E. Medioli (po romanu G. D'Annunzia): *Nedolžni* (režija: Diego de Brea), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 12. 12. 2012)

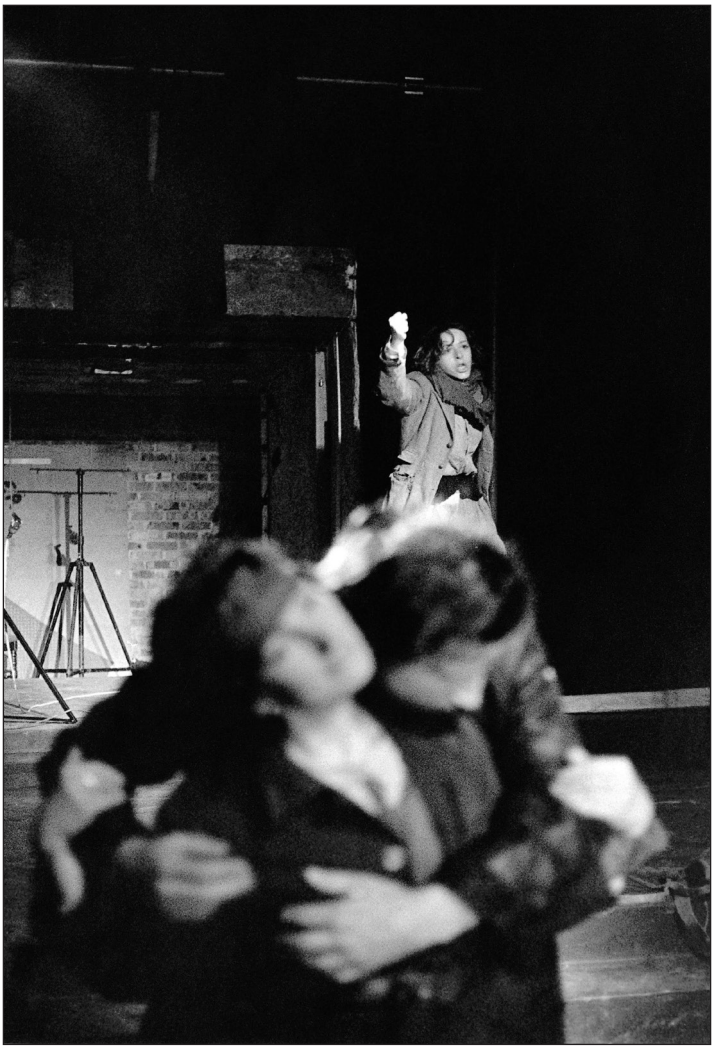
Slovenske uprizoritve, ki so gostovale na festivalu IMPACT (Veles)

2011 *Diva svetnica mati prasica* (režija: Maruša Geymayer Oblak), Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (premiera: 8. 3. 2011)
2012 Urška Brodar, Jure Novak, Katarina Stegnar: *Jure Novak: Zato sem srečen*, Gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 7. 12. 2011)
2014 *Veter norosti* (režija: Mark Tompkins), Slovensko mladinsko gledališče in Francoski inštitut v Sloveniji, Ljubljana (premiera: 17. 5. 2014)
2015 *Heroj 1.0* (režija: Uroš Kaurin in Vito Weis), Slovensko mladinsko gledališče in KUD Moment, Ljubljana (premiera: 10. 10. 2014)

Slovenske uprizoritve, ki so gostovale v makedonskih gledališčih

januar, 1961 Albert Hackett, Frances Goodrich: *Dnevnik Ane Frank* (režija: Branko Gombač), Slovensko stalno gledališče Trst (premiera: 27. 3. 1960)
september, 1971 Jean-Baptiste Poquelin Molière: *Improvizacija v Versaillesu, Skapinove zvijače* (režija: Peter Lotschak), SNG Drama Ljubljana (premiera: 13. 11. 1971)
maj, 1975 Eduardo De Filippo: *Božič pri Cupiellovih* (režija: Jože Babič), Slovensko stalno gledališče Trst (premiera: 1. 3. 1974)
marec, 1976 Janko Messner, Tomaž Šalamun, Dušan Jovanović: *Pogovor v maternici koroške Slovenke* (režija: Dušan Jovanović), Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana (premiera: 5. 10. 1974, Poljane)
oktober, 1978 Tone Partljič: *Oskubite jastreba* (režija: Franci Križaj), Drama SNG Maribor, SLG Celje (premiera: 14. 10. 1977)
december, 1983 Borivoj Wudler: *Noe, Noe – pomota. Pantomimična farsa za igralca in njegovo senco* (režija: Juro Kislinger), Drama SNG Maribor (premiera: 24. 3. 1983)

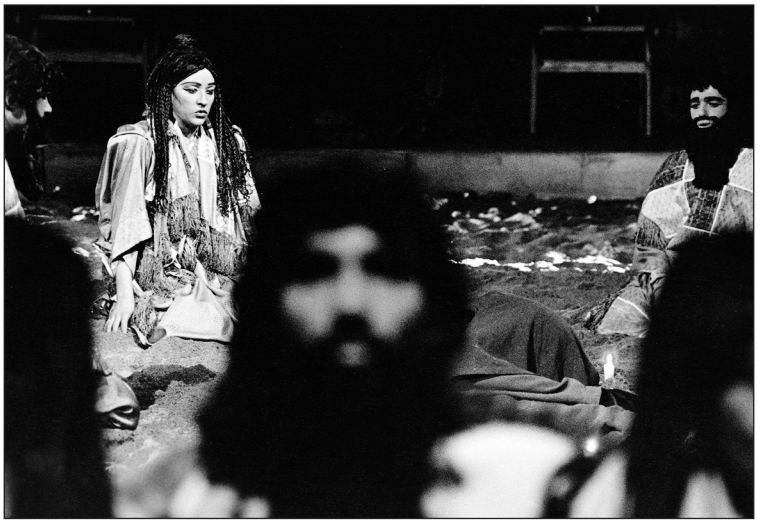
april, 1985	Tone Partljič: *Moj ata, socialistični kulak. Žalostna komedija o agrarnem* (režija: Jože Babič), SNG Drama Ljubljana (premiera: 27. 9. 1983)
december, 1986	William M. Hoffman: *Tako kot je* (režija: Vinko Möderndorfer), Drama SNG Maribor (premiera: 27. 9. 1986)



Rudi Šeligo: *Ana*. Režija: Dušan Jovanović. Slovensko mladinsko gledališče, 1984. Na fotografiji: v ozadju Milena Zupančič, spredaj Olga Grad in Miloš Battelino. Foto: Igor Antič. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča. Gostovanje predstave na festivalu MOT leta 1984, v posebnem tematskem sklopu Slovensko gledališče.



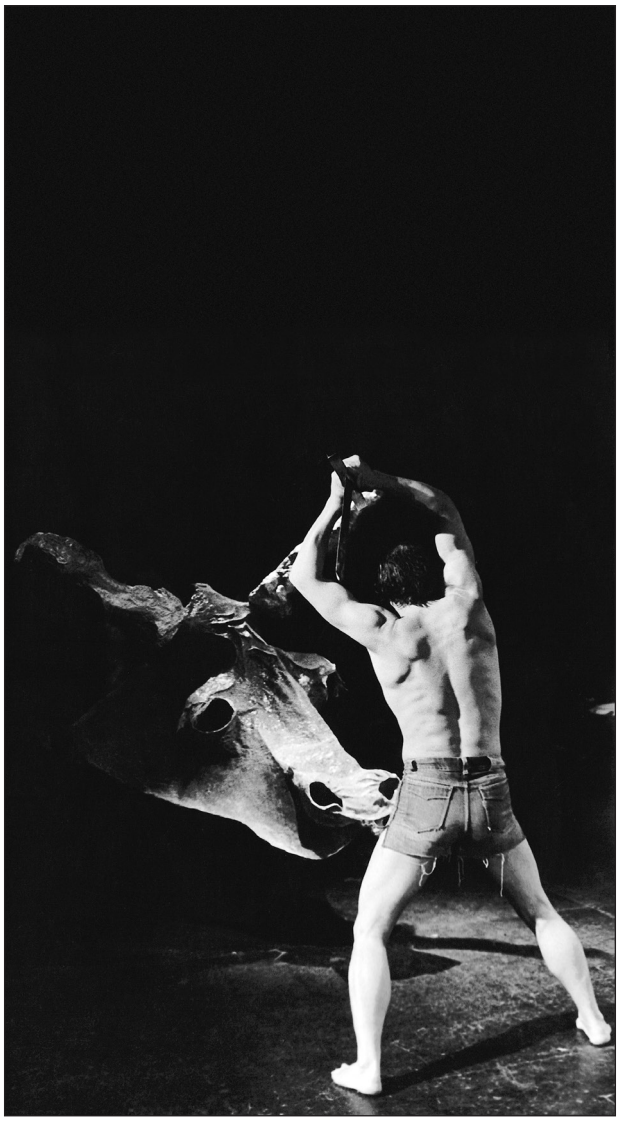
Janez Pipan, Edvard Kocbek: *Strah in pogum*. Režija: Janez Pipan. Slovensko mladinsko gledališče, 1984. Na fotografiji: Pavle Ravnohrib, Radko Polič, Damjana Černe, Sandi Pavlin, Niko Goršič, Pavel Rakovec, Marinka Štern, Jurij Hudeček, Jadranka Tomažič, Milena Grm, Jure Kostelec, Marko Mlačnik. Foto: Igor Antič. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča. Gostovanje predstave na festivalu MOT leta 1984, v posebnem tematskem sklopu Slovensko gledališče.



Ajshil: *Peržani*. Režija: Ljubiša Ristić. Slovensko mladinsko gledališče, 1980. Na fotografiji: Damjana Černe (druga z leve). Foto: neznani avtor. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča. Gostovanje predstave na festivalu MOT leta 1984, v posebnem tematskem sklopu Slovensko gledališče.



Goran Gluvić, Matjaž Zupančič: *Hardcore*. Režija: Matjaž Zupančič. Eksperimentalno gledališče Glej, 1984. Na fotografiji: Damjana Černe, Miloš Battelino, Gojmir Lešnjak. Foto: Tone Stojko. Vir: Arhiv Gledališča Glej. Gostovanje predstave na festivalu MOT leta 1984, v posebnem tematskem sklopu Slovenska alternativna scena.



Vito Taufer: *Jaz nisem jaz I*. Režija: Vito Taufer. Slovensko mladinsko gledališče, 1983. Na fotografiji: Miloš Battelino. Foto: Tone Stojko. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča. Gostovanje predstave na festivalu MOT leta 1984, v posebnem tematskem sklopu Slovensko gledališče.

Slovensko-bolgarski gledališki stiki: uprizoritve, prevodi, recepcija

Mateja Pezdirc Bartol, Ljudmil Dimitrov

Čeprav Slovenci in Bolgari skozi zgodovino nismo bili politično ali kulturno neposredno povezani, smo povezani jezikovno, saj oba jezika pripadata južnoslovanski jezikovni skupini. Med obema državama zaznavamo medkulturne izmenjave, ki se na področju gledališča začnejo že na prelomu 19. v 20. stoletje, intenzivirajo pa v sodobnosti, ko sta obe državi postali članici Evropske unije. Namen prispevka je tako prikazati zgodovinski prerez medsebojnega sodelovanja, ki sega od prevodov, uprizoritev, gostovanj do recepcijskih in imagoloških vidikov. Pri tem nas bodo zanimali tudi vzvodi, ki so pripeljali do gledaliških izmenjav, in perspektive kulturnega dialoga med obema državama v prihodnje.

Uvod – jezikovni, geografski in politični kontekst

Slovenščina in bolgarščina pripadata južnoslovanski jezikovni skupini, pa vendarle zelo malo Slovencev govori bolgarsko in zelo malo Bolgarov slovensko. Gledališče pa je od nekdaj eden izmed univerzalnih jezikov človeštva, s pomočjo katerega se različni narodi lahko vzajemno spoznavajo ne le s trenutnimi, aktualnimi družbenopolitičnimi problemi, temveč tudi s svojimi tipičnimi fantazmami, ironijo in humorjem, strahom, ambicijami in bolečinami, ki so skozi zgodovino oblikovali kulturni spomin in arhetipske značilnosti posameznega naroda.

Republiki Slovenijo in Bolgarijo povezuje že geografska lega na Balkanskem polotoku, ki se razprostira med Jadranskim in Črnim morjem, oba naroda oziroma državi pa predstavljata tudi skrajni severozahod (Slovenija) in jugovzhod (Bolgarija) slovanskega sveta, prav tako ozemlji obeh narodov ležita na turbulentnem križišču med vzhodom in zahodom ter različnimi jezikovnimi, verskimi in kulturnimi vplivi.

Čeprav Slovenci in Bolgari skozi zgodovino nismo bili neposredno politično ali kulturno povezani, nas povezuje podobna zgodovinska izkušnja malega naroda, ki je velik del svoje zgodovine živel in ohranjal svojo avtentičnost v večnacionalnih skupnostih z dominirajočo drugo nacijo, Slovenci sprva kot del avstrijskega cesarstva, preoblikovanega v avstroogrsko monarhijo, pozneje kot del jugoslovanskih držav (Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, Kraljevine Jugoslavije in SFRJ), Bolgari pa kot del osmanskega imperija, nato pa postopno povečujoča se neodvisna država, v letih po drugi svetovni vojni sicer vključena med države Varšavskega pakta pod sovjetskim nadzorom.

Po padcu berlinskega zidu leta 1989, osamosvojitvi Slovenije in padcu komunističnega režima Todorja Živkova v Bolgariji, sta se novi samostojni in demokratični državi vključili v Evropsko unijo (Slovenija 2004 in Bolgarija 2007) in tako prvič postali del enotnega političnega prostora. Evropska unija je obema državama ponudila nove razsežnosti in priložnosti za sodelovanje. Čeprav imata obe državi raznoliko in pogosto tudi mednarodno odmevno gledališko produkcijo, pa ne ustvarjata globalnih trendov, temveč pogosto v svojih interpretacijah prevzemata dogajanje v angleško, nemško, francosko, špansko govorečem svetu. Na polju gledališča tako ostaja še vedno edini globalni slovanski avtor A. P. Čehov.

Izhodiščni situaciji, ki sta pomembno vplivali na oblikovanje gledališča pri Slovencih in Bolgarih, sta bili zelo različni. Slovenci pripadajo latinskemu slovanstvu (Slavia Romana), v katoliškem okolju je bilo gledališče z jezuitskimi igrami, procesijami in pasijoni spodbujano, pri Bolgarih kot delu pravoslavnega slovanstva (Slavia Orthodoxa) pa se gledališče pojavlja v okolju, ki je bilo do njega nezaupljivo in je nanj gledalo s sumničavostjo, strahom, celo praznoverjem (Dimitrov, »Dramatika« 70). Zato tudi začetki izvirne bolgarske dramatike nastopijo razmeroma pozno in segajo v šestdeseta in sedemdeseta leta 19. stoletja in so kar najtesneje povezani z dramatikom Dobrijem Vojnikovom (*Šest bolgarskih dram* 314).

Po tem kratkem in zgoščenem prikazu nekaterih ključnih vidikov jezikovnega, geografskega in političnega konteksta obeh držav je namen prispevka prikazati zgodovinski prerez medsebojnega sodelovanja na področju dramatike in gledališča, ki sega od prevodov, uprizoritev, gostovanj do imagoloških in recepcijskih vidikov. Pri tem sva upoštevala gradivo, ki je ohranjeno v Narodni univerzitetni knjižnici, Slovenskem gledališkem inštitutu in Slovanski knjižnici v Ljubljani ter Narodni knjižnici Sv. Cirila in Metoda in Muzeju narodnega gledališča Ivana Vazova v Sofiji, a kljub skrbnemu pregledu do kakšnega podatka pridemo zgolj po naključju, zato je seveda možno, da je še kakšno dejstvo ostalo neodkrito in bo tako predmet nadaljnjih raziskav.

Konec 19. stoletja – prvi gledališki stiki

Prvi gledališki stiki med Slovenijo in Bolgarijo segajo v čas s konca 19. in začetek 20. stoletja, za katerega se je v slovenski literarni vedi uveljavil izraz moderna, v bolgarski pa modernizem. Čeprav je imela slovenska literatura z Linhartovimi deli zelo obetavne začetke prav na področju dramatike že v 18. stoletju, pa je šele Cankar s svojimi sedmimi dramskimi deli postavil temelje moderne slovenske dramatike, ki je sledila evropskim literarnim tokovom. Cankar je zavestno želel ustvariti dramatiko, ki bo po tehtnosti presegla okvire zanimanja takratnega domačega občinstva. Njegovo pisanje pa je bilo povezano tudi z odprtjem novega Deželnega gledališča leta 1892 v Ljubljani. Pravzaprav

je za razvoj dramatike pri obeh narodih pomembna sama inštitucija gledališča, ki je dala zagon tudi dramatikom. Leta 1904 so v Sofiji odprli narodno gledališče, sprva imenovano Naroden teatar (zdaj preimenovano v Naroden teatar Ivan Vazov), ki je bilo naslednik ansambla Salza i smjah [Solza in smeh], ustanovljenega leta 1892. To dejstvo je močno pospešilo razvoj gledališko-dramskega procesa, gledališče pa je nadomestilo vlogo demokratičnega medija, foruma in javnega parlamenta (*Šest bolgarskih dram* 314–315). V prvih dveh desetletjih so se na tem uglednem gledališkem prizorišču preizkušali različni tuji režiserji – na začetku češki in hrvaški, pozneje ruski, med letoma 1905 in 1907 pa je v glavnih vlogah nastopala tudi slovenska igralka Zofija Borštnik Zvonarjeva, ena prvih slovenskih poklicnih igralk in za mnoge največja umetnica v času profesionalizacije slovenskega gledališča. Igrala je v bolgarščini, njeni najbolj odmevni vlogi pa sta bili Nora iz istoimenske Ibsenove drame (s to vlogo je leta 1907 obeležila petindvajseto obletnico svojega delovanja) ter Marguerite iz Dumasove *Dame s kamelijami*. Bila je prva igralka ansambla, z dobro plačo, velikim aplavzom in odličnimi kritikami, posledica vsega naštetega pa je bil spor oziroma ljubosumje bolgarske igralke Teodorine Stojčeve, s katero sta pogosto igrali v alternaciji, zaradi česar se je njeno gostovanje v Bolgariji končalo. V arhivu Narodnega gledališča, ki se nahaja v Državnem arhivu Bolgarije, je ohranjena izjava Zofije Zvonarjeve, v kateri pojasnjuje, zakaj zapušča sofijsko gledališče. Leta 1907 se je vrnila k možu Ignaciju Borštniku v Ljubljano, Friderik Juvančič, ki je takrat prevzel vodenje Deželnega gledališča, pa jo je povabil tudi nazaj v gledališki ansambel. O njeni bolgarski izkušnji sta poročala osrednja časnika, tako Slovenec kot Dom in svet:

> »Gospa Zofija Borštnik Zvonarjeva je nastopila pred sofijskim občinstvom kot junakinja v Fuldinovi „Novella d' Andrea". To je velika in naporna vloga, v kateri je nastopila gospa Zvonarjeva v bolgarskem jeziku na občno veliko zadovoljnost tamošnjega občinstva. Več bolgarskih novin piše o tej predstavi ter proslavlja tragedkinjo kot pravo umetnico in jo zlasti občuduje, da se je v tako kratkem času priučila tako dobro bolgarski jezik. Njen uspeh je bil tako velik na tisti večer, da je g. Sišmanov, minister za prosveto, šel po končanem prvem dejanju čestitat vrli umetnici. Gospa Zvonarjeva uživa, kakor čujemo, splošne simpatije v bolgarski prestolnici. Ona to zasluži kot velika umetnica in mi ji želimo mnogo uspeha pri bratskem narodu obsojajoč tudi ob tej priliki našo gledališno upravo, ki ni znala pridržati na našem gledališču tako velike umetnice.« (»Domače novice«, Slovenec 3)

> »G. Borštnik - Zvonarjeva je naredila turnejo po Srbiji in Bulgariji, kjer je nastopala z velikim uspehom. Tudi mi čestitamo največji slovenski dramatični umetnici prav od srca k njenim uspehom in ji želimo, da bi si tudi v domovini pridobila mnogo lovorik, dasiravno pri nas tla menda niso posebno ugodna. Naravnost brezobzirno in surovo od strani občinstva je bilo, da se je pri popoldanski

> reprizi „Simone", ko je g. Borštnikova, če mogoče še bolje kot prvič, uprizorila smrt stare tete, vedlo tako nedostojno.« (L. L., »Slovensko gledišče« 142)

Za proučevanje slovensko-bolgarskih gledaliških stikov tega obdobja pa je zanimivo tudi srečanje med 6. in 10. novembrom leta 1905, ko je v beograjskem narodnem gledališču potekal prvi kongres južnoslovanskih pisateljev in publicistov, 8. novembra pa je bil organiziran gledališki večer, o katerem natančneje piše Ljudmila Malinova-Dimitrova (175–180). Kritika ga je opredelila kot »dramsko manifestacijo« južnoslovanske ideje o enotnosti, v kulturnem programu pa se je vsaka udeleženka predstavila z enodejanko, in sicer Bolgarija z dramo *Strahil strašni hajduk* Petka J. Todorova, Hrvaška z *Venus Victrix* Milana Begovića, Slovenija z enodejanko *Ljubezen* Zofke Kveder, uprizoritev srbskih gostiteljev pa je bila *Pesnik* Vojislava J. Ilića. Drame so predstavljale svoje narode in so izražale zahteve in raven gledališke miselnosti v vsaki od štirih držav v času ostrih sporov med konservativnim tradicionalizmom in vedno bolj uveljavljenimi novimi smermi moderne. Beograjski oder je bil prostor, kjer sta se istega večera srečali motivno in v gledališkem mišljenju podobni drami dveh obetavnih južnoslovanskih dramatikov, Petka Todorova in Zofke Kveder (ki sta se sicer v različnem času znašla še v naslednjih istih mestih njune osebne in ustvarjalne biografije: v Bernu, kjer sta v različnem času študirala, potem pa še v Münchnu in Pragi). Oba sta vpijala duh nove drame v gledališčih nemško govorečega sveta, oba sta bila prežeta z nemirnim vzdušjem fin de siècla, ki je spodbujalo eksperimentalna ustvarjalna iskanja. Na južnoslovanskem kongresu leta 1905 v Beogradu sta imela priložnost, da bi se srečala tudi osebno, a se to žal ni zgodilo, saj se Zofka Kveder kongresa ni udeležila. Sta se pa druga ob drugi znašli njuni drami. Obe sta doživeli svojo »dvojno« premiero: prvič sta bili postavljeni na oder in prvič v tujini, odigrani pa sta bili v srbskem prevodu.

Obdobje med vojnama – čas tesnejšega kulturnega sodelovanja

Med obema vojnama lahko opazimo intenzivno kulturno sodelovanje med državama. 22. oktobra 1939 je bila v Ljubljani odprta razstava bolgarske knjige, in sicer kot nadaljevanje dveh prejšnjih razstav – bolgarske knjige v Jugoslaviji in jugoslovanske knjige v Bolgariji –, o čemer sta izčrpno poročala bolgarski in slovenski tisk.[1] V tem obdobju je

1 Slovenski tisk je o razstavi izčrpno poročal, tukaj pa povzemava manj znane bolgarske vire, navedene v knjigi *Bagrjana in Slovenija*, iz katerih se vidita naravnanost in odnos do Slovenije (Malinova-Dimitrova, Dimitrov 115–116). Časopis Slavjanski vesti (št. 45, str. 7) poroča, da se je Ljubljana, kulturni center Slovenije, vedno odzivala na vsako iniciativo, ki »je imela namen utrditi solidarnost med bratskimi narodi. […] Na tej slovesnosti, prvi takšne vrste, se je zbralo več kot 200 ljudi v dvorani Narodne galerije, kjer je bilo odprtje« (prav tam). Pokrovitelj razstave, ban Marko Natlačen, jo je odprl z besedami: »Tu so razstavljene bolgarske knjige, ki niso mrtvi predmeti. Dajejo nam živo sliko stoletij kulturno-prosvetnega življenja Bolgara, ki nam je tako blizu« (prav tam). V svojem govoru je predsednik

izšlo več prevodov iz bolgarske književnosti v slovenščino in iz slovenske književnosti v bolgarščino.[2] Člani slovenskega in bolgarskega penkluba pa so organizirali več srečanj v Sofiji in v Ljubljani, na katerih so razpravljali o kulturnih problemih.

Dialog med Slovenci in Bolgari pa je bil prisoten tudi na področju gledališča. V Sloveniji sta bili tako uprizorjeni dve igri najbolj znanega bolgarskega komediografa Stefana Lazarova Kostova (1879–1939), po izobrazbi slavista in etnologa ter avtorja okoli 20 dramskih del. Njegovo komedijo *Golemanov* (1927) so v prevodu Rasta Pustoslemška in v režiji Osipa Šesta 7. junija 1934 uprizorili v ljubljanski Drami. V Mariboru pa je bila 21. januarja 1936 premiera njegove komedije *Zlati rudnik* (1925), ki jo je prevedel Jan Šedivý in režiral Jože Kovič. Po teh obetavnih začetkih gledališkega sodelovanja pa so morali Slovenci na ponovno uprizoritev katere od bolgarskih dram čakati kar 71 let.

V komedijah Stefana Lazarova Kostova so upodobljene ne le človeške slabosti, ampak se avtor poglablja tudi v psihologijo bolgarske realnosti in prikazuje korupcijo in propadanje morale v političnem in duhovnem življenju. Kljub žalostnim stališčem o nepopolnosti človeške narave pa njegovo delo izžareva nenavadno živahnost. V intervjuju v časopisu Literaturen glas iz leta 1929 je na vprašanje, ali je humor literatura, pisatelj odgovoril: »To ni literarna oblika – humor je prisoten v romanu, drami in poeziji. Na žalost ga v naši književnosti ni veliko. Humor je znak kulturnosti. Humorist se šali sam s sabo, zasmehuje se – tega ne moremo iskati v malokulturni sredini. Humor je najvišja duhovna kultura.« (nav. po Ivanova, "Za St. L. Kostov") V gledališkem listu ob ljubljanski uprizoritvi pa lahko preberemo:

> »Prvič stopa na oder slovenskega gledališča bolgarski dramatik, in sicer eden onih, ki so si že pridobili pot preko domačih meja. Da bi bil ta začetek ugoden za vse, da bi zvedeli po ovinkih, da je tudi bolgarsko gledališče zvedelo o nas i o naši dramatiki. [...] V tem je vrlina Kostove kreativne sile. V teh momentih, ko pusti svojega junaka, da v mislih okusi slast oblasti, je izredno zanimiv in psihološki resničen.« (Kostov 2)

---

ljubljanske Jugoslovansko-bolgarske lige Rasto Pustoslemšek poudaril moč takšnih slovesnosti v tistih usodnih dneh, »posebno za majhne narode in predvsem slovanske«. Z bolgarske strani je nastopil Nikola Zahariev, predstavnik Bolgarsko-jugoslovanskega društva v Sofiji. Prišel je s skupino osmih ljudi, med katerimi je bil le en pisatelj – Dimitär Panteleev. Kot poudarja avtor članka, S. Atanasov, je »slavni slovanski pesnik, knez slovenskih pesnikov« Oton Župančič svoj pozdravni nagovor v imenu Pen kluba končal z besedami: »Verjamem, da bodo svetilke, ki danes osvetljujejo naše poti, zažarele v plamene in ozarile jutrišnji dan.« (prav tam) Slovesnost je bila predvajana neposredno na Radiu Ljubljana, nagovor Panteleeva pa objavljen v časopisu Slovenec 24. oktobra. Na dan odprtja razstave je časopis Jutro izšel z bolgarskimi stranmi, ki jih je predhodno pripravil njihov sodelavec Božidar Borko. Borko se je udeležil tudi odprtja razstave jugoslovanske knjige v Sofiji v juniju, kar omenja tudi 49. številka časopisa Slavjanski vesti: »Božidar Borko bo imel v salonu Slavjanska beseda obširno predavanje o slovenski literaturi« (prav tam).

2 V bolgarščino so bili prevedeni predvsem v revijah verzi Alojzija Gradnika, Ivana Cankarja, Antona Aškerca, Franceta Prešerna, Otona Župančiča. V slovenščino pa v posebnih izdajah roman Ivana Vazova *Pod jarmom* (1938), proza Jordana Jovkova (1938, 1943), prvi bolgarski otroški roman *Jan Bibijan* Elina Pelina (1939), v revijah in časopisih pa poezija Hrista Boteva, Elisavete Bagrjane itd.

Pogled na takratno bolgarsko gledališče lahko zasledimo tudi v potopisu Franceta Bevka. Njegova knjiga *Deset dni v Bolgariji: potopisne črtice* je izšla leta 1938 v Gorici, kjer svoja gledališka doživetja takole opisuje:

> »Bolgarija ima celo vrsto gledališč. V Sofiji so štiri. Ne bom jih našteval. Obiskal sem predstavo v Narodnem gledališču, ki je največje in najpomembnejše. Staro poslopje je bilo po vojni pogorelo. Zdaj stoji na istem mestu v tem večji razsežnosti in lepoti in opozarja nase s svojimi rdečimi stenami. Žal, da tisti večer ni bila na sporedu kaka bolgarska igra. Saj menda ne drži, da njihova dramatika ni na dostojni višini, kakor trdijo v svoji skromnosti. Četudi po kvaliteti morda ne dosega ostalih panog slovstva, imajo vendar lepo število komedij in dram, ki bi si jih bilo vredno ogledati. Igrali so igro »Onstran obzorja«, ki jo je spisal O'Neill. Zanimiva, ne baš lahka igra, kakor nalašč za to, da igralci v polni meri pokažejo svoje sposobnosti. V parterju sem opazil večjo skupino šolarjev, izletnikov, ki so bili tedaj bržkone prvič v gledališču. Igre več kot gotovo niso doumeli, bila je zanje pretežka, tisto življenje pretuje, vendar so ko začarani strmeli na pozorišče, zdelo se je, da niti ne dihajo. Uživali so bajen čar gledališča, lepoto domače besede, ki jim je pela z odra, močno gledališko umetnost. Večer, ki jim bo za trajno ostal v spomin. Meni je bil jezik z odra sprva težko umljiv, a sem igro užival že zaradi izvrstnega igranja. To me je spominjalo na šolo ruskih Hudožestvenikov v najboljšem pomenu besede. Sofijska drama razpolaga vsekakor z nekaterimi izredno krepkimi talenti, njihova igralska umetnost je na zavidni višini.« (Bevk 81–82)

Obdobje med letoma 1945 do 1990 – politična in ideološka razhajanja

Obdobje po koncu druge svetovne vojne pa vse do osamosvojitve Slovenije gledališkim stikom med obema državama ni bilo pretirano naklonjeno, vendar pa slovenska dramatika kljub omejenemu pretoku informacij prodre na bolgarske odre, in sicer dvakrat, ob začetku in koncu obravnavanega obdobja, oba dogodka pa v veliki meri kažeta politično turbulenten čas, ko so bili politični argumenti pogosteje postavljeni pred estetsko vrednostjo umetniških del.

1. *Kralj na Betajnovi*

Prvi gledališki dogodek je povezan s počastitvijo 30. obletnice smrti Ivana Cankarja, ki so jo v Jugoslaviji obeležili kot uradni kulturni dogodek, dve vodilni narodni gledališči, zagrebško in beograjsko, sta uprizorili *Kralja na Betajnovi*, v Ljubljani pa so igrali *Hlapce*. Ob koncu druge svetovne vojne so bili bolgarsko-jugoslovanski odnosi skoraj

zamrznjeni, po Titovem obisku v Sofiji od 25. do 28. novembra 1947, njegovem srečanju z Georgijem Dimitrovom in posebno v zvezi z obletnico Ivana Cankarja leta 1948 pa se je pojavilo upanje, da se bodo stiki obnovili. O tem, kdo, kdaj in kje se je odločil, da obletnico Ivana Cankarja v Bolgariji obeleži z gledališko predstavo, ni ohranjenih verodostojnih dokazov, mogoče je za to do neke mere zaslužen pisatelj Georgi Karaslavov, ki se je leta 1946 srečal s predstavniki jugoslovanske gledališke in pisateljske srenje v Beogradu in Ljubljani, samo nekaj mesecev pozneje pa je postal ravnatelj Narodnega gledališča v Sofiji. Gledališče je tako 27. oktobra 1948 predstavilo svojo drugo premiero v sezoni, igro *Kralj na Betajnovi* Ivana Cankarja.[3] V ekipi, ki je uprizorila predstavo, so največja imena bolgarskega gledališča.[4] Še dodatno težo pa je prispevalo dejstvo, da se pod prevod podpisuje Elisaveta Bagrjana (1893–1991), največja bolgarska pesnica, dvakrat predlagana za Nobelovo nagrado, ki je bila predana Sloveniji in slovenski kulturi. Še zlasti globoko prijateljstvo jo je vezalo z Izidorjem Cankarjem, s katerim sta se spoznala preko penkluba v Ljubljani leta 1932, njuno prijateljstvo pa je trajalo vse do njegove smrti. Leta 1978 je Mladinska knjiga izdala samostojno pesniško zbirko njenih pesmi v zbirki Lirika), Bagrjana pa je prevajala v bolgarščino tudi številne slovenske pesnike. Življenje slavne bolgarske pesnice in njene povezave s Slovenijo so natančno prikazane v monografiji *Bagrjana in Slovenija*, kjer je posebno poglavje namenjeno tudi uprizoritvi Cankarjeve drame in nastalemu političnemu škandalu, (Malinova-Dimitrova in Dimitrov, *Bagrjana* 275–290). Kljub skrbno načrtovanemu gledališkemu dogodku politične razmere Cankarju niso bile naklonjene. Konec junija 1948, to je med sezonama 1947/48 in 1948/49, je informbiro sprejel slavno bukareško resolucijo proti jugoslovanski komunistični partiji; to je v trenutku spremenilo odnos oblasti v Sofiji do politične linije uradnega Beograda, kar je močno vplivalo na recepcijo Cankarjeve drame. Že v prvih odzivih na predstavo, objavljenih v bolgarskem tisku, je izbruhnil politični škandal z medsebojnimi napadi, v katere so bili vključeni bolgarski kot tudi srbski, hrvaški in slovenski kulturni delavci in kritiki. Že takoj po premieri sta v Bolgariji izšla dva najostrejša članka, to sta »Komu je bila potrebna?« Borisa Ogina v časopisu Trud in »Antirealistična igra na odru Narodnega teatra – Kralj na Betajnovi Ivana Cankarja« avtorja Foča Gočeva v glasilu komunistične partije Robotničesko delo. Prvi članek se konča z besedami: »Komu iz družbe koristita

3 Desetega januarja 1944 je bila pri bombardiranju Sofije s strani ameriških in britanskih vojaških sil zgradba Narodnega gledališča tako poškodovana, da so bile nekaj let, do končane prenove, predstave v dveh podružnicah. Premiera *Kralja na Betajnovi* je bila v eni od njih – dvorani kina Balkan na bulvarju Dondukov, kjer je danes Mladinsko gledališče (Glej: *Letopis na Narodnija teatar Ivan Vazov 1904–2004.* Sofija 2004, str. 400).

4 Postavitev je delo perspektivnega in drznega osemindvajsetletnega režiserja, gojenca pariškega gledališkega konservatorija, Krstja Mirskega, ki je opravil specializacijo v gledališču Louisa Jouveta, bodočega profesorja igralske umetnosti na gledališki akademiji v Sofiji. Scenograf je bil nadarjeni umetnik Asen Popov, ki je končal sofijsko in sanktpeterburško akademijo, kostumografinja je bila Nevjana Baltova. V vlogi Jožefa Kantorja se je predstavil Georgij Stamatov (igralec, režiser in profesor na gledališki akademiji); Maksa je igral Ivan Dimov; Franc Bernot je bil Stefan Velikov, Župnik Ivan M. Popov, v ženskih vlogah pa so nastopale igralke Zorka Jordanova kot Francka in Penka Ikonomova v vlogi Hane, Nina pa je bila Vera Kovačeva (*Letopis na Narodnija teatar Ivan Vazov* 400).

ta črnogleda igra in utesnjujoča postavitev? Očitno ne široki gledališki publiki. Torej se postavlja vprašanje: Ali je smiselno nadaljevati z uprizoritvami te igre? Odgovarjamo: Ne, Kralja na Betajnovi je treba umakniti z odra narodnega teatra!« V drugem pa lahko preberemo: »Cankarjeva drama utruja gledalca s svojo utesnjujočo brezizhodnostjo in nima nič skupnega z našim svetlim junaškim časom.« (prav tam 279–280) Zgodba pa je v nadaljevanju opredeljena kot ideološko nepojasnjena in kriminalno-senzacionalna. Osrednji bolgarski gledališki kritik Stefan Karakostov, ki je še pred poletjem pohvalno pisal o Cankarju v gledališkem listu Narodnega gledališča v Sofiji, pa je izjavil:

> »Cankar je videl kruto in krvavo podobo kralja vasi, bogatina in kulaka, ki ga današnji voditelji JKP nočejo videti in ga celo podpirajo, ko ne pristopajo h kolektivizaciji kmetijstva. Zato je Cankar navdihoval borce narodnoosvobodilnega boja, zato tudi danes navdihuje slovenske in jugoslovanske kmete v njihovem boju proti vaškim kraljem, ki jih podpira JKP. Cankarjeva igra Kralj na Betajnovi je prekrasna ilustracija odločitve Kominform biroja – prav to predstavljajo kulaški elementi vasi in način, kako so zgradili svoje bogastvo v preteklih šestdesetih, sedemdesetih letih.« (prav tam 280)

Na pisanje bolgarskih kritikov, ki so pravzaprav pod krinko gledališke kritike manipulativno uveljavljali novo ideologijo, so se odzvali tako v Zagrebu, glasilo Borba je objavilo članek »Cankar pod udarom Informbiroja«, kot tudi v Ljubljani, Bojan Štih je v Književnih novinah objavil članek »Načelne fantazije nekaterih sofijskih kritikov«, Društvo slovenskih književnikov pa »Odprto pismo slovenskih pisateljev bolgarskim kulturnim delavcem« (prav tam 285). Kljub škandalu je predstava doživela 22 ponovitev v sezoni, vse dogajanje okoli nje pa prikazuje razmere nekega indoktriniranega časa, v katerih se je znašla tudi slavna pesnica, ki dogajanja nikjer ne komentira, svojega prevoda ne omenja niti v svoji bibliografiji, po tem dogodku pa ni nikoli več obiskala Slovenije (čeprav si je še vedno dopisovala z I. Cankarjem), niti se ni lotila prevajanja katerega drugega dramskega besedila. Prevod je ostal v rokopisu in do danes ni bil objavljen. Pregled rokopisa (hranijo ga v arhivu Narodnega teatra Ivan Vazov v Sofiji) pa kaže, da se je Bagrjana izkazala kot prevajalka, ki se je trudila ohraniti živo govorico in dinamiko replik, našla je bolgarske ustreznice slovenskim realijam, *Kralj na Betajnovi* pa je njeno največje prevajalsko delo nasploh in bi si vsekakor zaslužilo tudi knjižno izdajo (prav tam 288).

V Dokumentih Slovenskega gledališkega muzeja je objavljeno poslednje pismo (deset dni pred smrtjo) igralke Zofije Borštnik Zvonarjeve, ki ga je poslala svoji kolegici in prijateljici Avgusti Danilovi 22. novembra 1948 (skoraj mesec po premieri):

> »Vas lepo prosim pošljite mi Cankarjevo dramo *Kralj na Betajnovi*, tiskana je, to vem [...]. Saj ste gotovo čitali? V Sofiji so igrali to Cankarjevo igro, pa so ga bolgarske kritike strašno napadle. Da je Cankar zločinec po duši in da zagovarja zločinstvo!–???

> Jaz sem se ne zjokala nad tem pisanjem, ampak nasmejala. Bolgari so čudni ljudje, njihovo pojmovanje je v vsem nekaj posebnega, zelo se razlikujejo od vseh ostalih Slovenov. Pisali so: – da ker Cankar ni več živ – da bi bilo potrebno vse tiste, ki so to igro izbrali, da se igra v Bolgariji, vse pred sodnijo postaviti. Uh! Ti šmentani Bolgari.« (Borštnik 37)

Iz pisma je razvidno, da se je Zofija Zvonarjeva kot Slovenka čutila osebno prizadeto zaradi pristranskih odzivov na Cankarja. Igralka, ki je bila prej posrednica med obema kulturama, je po resoluciji informbiroja obstala samo na eni strani, vsekakor pa ji ni bilo vseeno, kaj se dogaja v medsebojnih bolgarsko-jugoslovanskih kulturnih odnosih.

2. *Veliki briljantni valček*

Druga uprizoritev slovenske drame na bolgarskih odrih je *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja (v prevodu Evgenija Fabianija in režiji Zdravka Mitkova). Premiero te drame so pripravljali za sezono 1987/1988 v Narodnem gledališču v Sofiji, vendar je bila črtana z repertoarja in uprizorjena šele leta 1991 v izobraževalnem gledališču Nacionalne gledališke akademije v Sofiji pod vodstvom prof. Zdravka Mitkova, tudi leta 1991 pa je sledila druga uprizoritev *Velikega briljantnega valčka* v Dramskem gledališču v Burgasu. Kot je povedal Drago Jančar, je šele pozneje izvedel, zakaj njegove drame v osemdesetih letih v Sofiji niso uprizorili. Razlog je bila anekdota, ki ponazarja povečano nezaupanje totalitarnih oblasti: »Antagonist v Jančarjevem delu se namreč imenuje Volodja – različica imena Vladimir, tako pa je bilo ime sinu komunističnega diktatorja Todorja Živkova, in zato je partija iz varnostnih razlogov (in da bi preprečila neizogibno analogijo) igro zaradi ideološke cenzure odstranila s sporeda.« (*Šest bolgarskih dram* 316) Ironično naključje pa je, kot bo prikazano v nadaljevanju, da je bila naslednja slovenska drama na bolgarskih odrih prav *Vladimir* Matjaža Zupančiča leta 2010.

Sodobnost – čas novih možnosti znotraj Evropske unije

Po letu 1990 se stiki med Slovenijo in Bolgarijo na področju dramatike in gledališča intenzivirajo, na kar kažejo medsebojni prevodi dramskih besedil, številna gostovanja in posamične uprizoritve.

1. Zborniki, antologije, prevodi

Slovenski bralci se lahko s kanonskimi deli bolgarske književnosti seznanijo v dveh antologijah: v *Antologiji bolgarske književnosti 1* (2008) in *Antologiji bolgarske književnosti 2* (2009), ki sta izšli pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete, so objavljene tri bolgarske

drame: *Strahil, strašni hajduk* (1905) Petka Todorova (prevod Borut Omerzel), *Žensko carstvo* (1931) Stefana L. Kostova (prevod Metod Čepar) in *Nirvana* (1983) Konstantina Ilieva (prevod Angelika Ergaver). *Strahil, strašni hajduk* je izvirna transformacija mita o junaku, ki se v trenutkih pred smrtjo, ko je osvobojen romantičnega bleska, odpove arhetipski funkciji maščevanja in se preda pomirjenju kot najvišji obliki človeškega obstoja. *Žensko carstvo* je ena najbolj priljubljenih klasičnih bolgarskih komedij. Ostroumna in namerno absurdna situacija, kjer so osebe ujete v navidezno lahkotnost, je postavila širok krog pomembnih in še do danes aktualnih vprašanj za slehernega človeka, o vlogi moža in žene v družini, o identiteti in spolni menjavi položajev, da bi se nazadnje vrnila ne toliko k apologiji patriarhata, temveč k vzpostavitvi krščanskega reda po narušenem poganskо-matriarhalnem kaosu. Junaka *Nirvane* sta resnični osebi: simbolistični pesnik Pejo Javorov in njegova soproga Lora, katerih življenjska drama je eden najbolj odmevnih in popisanih dogodkov v bolgarskem družabnem življenju v sredini drugega desetletja 20. stoletja. Drama je napisana na podlagi dokumentov in tudi takrat novih arhivskih dejstev, vendar resnično življenjsko zgodbo avtor postavi v kontekst univerzalnega, na kar nakazuje že poimenovanje dramskih oseb z občimi izrazi Mož in Žena, saj razpravlja o problemu krivde in odrešitve, o osebni in družbeni samouresničitvi, o ljubezni in žrtvi, o umetnosti in življenju. Zaradi razigranega dialoga, prepričljive motivacije likov in logike njihovih dejanj delo predstavlja enega izmed uspešnih poskusov hermenevtičnega vala v humanistiki, istočasno pa tudi napove postmodernistično destrukcijo jezika in subjekta.

Leta 2012 je izšla knjiga *Šest bolgarskih dram* (besedila je izbral in spremno besedo napisal Ljudmil Dimitrov); zbornik je rezultat prevajalskega projekta lektorata bolgarskega jezika, književnosti in kulture na Filozofski fakulteti v Ljubljani, ki je potekal v študijskem letu 2009/10, drame pa je prevedlo šest takrat najbolj ambicioznih študentov. V izbor so tako vključena naslednja dramska besedila: Petko Todorov: *Zidarji*, 1901 (prevedla Sandra Oman), Anton Strašimirov: *Vampir*, 1902 (prevedla Katja Horvat), Račo Stojanov: *Mojstri*, 1922 (prevedel Gašper Zupančič), Jordan Radičkov: *Januar*, 1974 (prevedel Metod Čepar), Stefan Canev: *Zadnja Sokratova noč*, 1985 (prevedla Nina Zavašnik), Jana Dobreva: *Novembrska vročina*, 2003 (prevedel Jaro Samobor). Izbor prikazuje razvoj in ključne tekste bolgarske dramatike skozi stoletje, od obdobja moderne pa vse do danes, izbrana besedila pa sodijo v bolgarski kanon. Ob izidu knjižne izdaje se Denis Poniž upravičeno sprašuje, zakaj smo tako nezainteresirani za dogajanje v naši soseščini, praznina mnogih desetletij, ko nismo o bolgarski dramatiki izvedeli ničesar, pa se mu zdi nerazumljiva (Poniž, »Nerazumljiva«).

Maja 2014 je v Sofiji izšel prvi izbor slovenskih dram z naslovom *Debnejki Godo. Pet savremenni slovenski piesi* [*Zalezujoč Godota. Pet sodobnih slovenskih dram*], avtor izbora in prevajalec je bil Ljudmil Dimitrov. Gre za prvi poskus predstavitve sodobne slovenske dramatike v bolgarskem jeziku. Pri izboru dram je bila upoštevana zastopanost stereotipov slovenske kulture in sprejemljivost za bolgarski kontekst, zunanji kriterij pa je

bila tudi nagrajenost izbranih dram. V bolgarščini so tako objavljene: Evald Flisar: *Nora Nora*, Drago Jančar: *Zalezujoč Godota*, Vinko Möderndorfer: *Lep dan za umret*, Matjaž Zupančič: *Vladimir*, Simona Semenič: *5fantkov.si*.

2. Uprizoritve

Po 71 letih praznine se je bolgarska dramatika na slovenske odre vrnila 21. marca 2007, ko je bila v novogoriškem gledališču premiera absurdne komedije Hrista Bojčeva *Orkester Titanik* v prevodu Boruta Omerzela in režiji Matjaža Latina. Kot je režiser povedal Ljudmilu Dimitrovu, je avtorja osebno spoznal na Reki in sta se dogovorila za sodelovanje, dramatik pa je prišel tudi na premiero v Novo Gorico. Hristo Bojčev je eden najbolj izvirnih in priljubljenih bolgarskih pisateljev, ki je prodrl tudi na tuje odre. Slovenska postavitev je bila že triintrideseta uprizoritev te drame, njena praizvedba pa je bila leta 2002 v Sofiji. Dramo pogosto primerjajo z Beckettovo *Čakajoč Godota*, saj ubeseduje univerzalno situacijo absurdnosti življenja in praznih prizadevanj iti na pot, ki ne vodi nikamor:

> Ljubka: Mi si želimo vstopiti na vlak in oditi od tod.
> Harry: Kam?
> Ljubka: Tja … Kamor odhajajo drugi … Na takšen kraj, kjer …
> Harry: Takšnega kraja ni, ves svet je Titanik in vsi ljudje smo potniki. Edina rešitev je iluzija. (Bojčev, *Orkester* 24)

V Sofiji so na Visoki šoli za gledališče Ljuben Grojs (ime nosi po velikem bolgarskem režiserju) decembra 2010 uprizorili igro Matjaža Zupančiča *Vladimir* v režiji Valerija Parlikova, leta 2012 *5fantkov.si* Simone Semenič v režiji Elene Baevi in leta 2015 *Zalezujoč Godota* Draga Jančarja v Teatar Salza i smjah v režiji Desislave Boevi. Vse tri uprizoritve je bilo mogoče videti tudi v Sloveniji na Tednu slovenske drame v okviru mednarodnega programa, in sicer 2011 *Vladimirja*, 2013 *5fantkov.si* in 2016 *Zalezujoč Godota*. O gostovanju *Vladimirja* je poročal Slavko Pezdir, in sicer da je

> »igralski kvartet študentov iz Sofije (Vladimir Cvetkov, Čavdar Angelov, Georgi Grozev in Viktorija Panova) Zupančičevo odrsko uspešnico odigral na praznem, komornem prizorišču ter brez vsakršne zvočne ali glasbene opreme skupaj z gledalci kar na kranjskem odru. Kvadratno prizorišče je bilo s treh strani obkroženo z občinstvom, na zaslon četrte stene so sproti projicirali ustrezne strani bolgarskega prevoda v cirilici. Štirje protagonisti so imeli na prizorišču na voljo le reflektor, s katerim so občasno ustvarili vznemirljivo vzporedno igro senc, štiri stole in v kotu na tleh televizor, na zaslonu katerega je bilo ves čas mogoče gledati gledališki foyer, v katerega se v drugem delu umaknejo najprej Miki, nazadnje pa še Maša in Aleš, tako da povzročitelj

> in žrtev pogubnega nasilja v stanovanju – Vladimir – naposled na prizorišču ostane sam, ko poročevalsko neprizadeto verbalno oživi poslednje didaskalije svojega tragičnega konca: 'Vladimir pade in obleži ... Miki vzame časopis in pokrije Vladimirjevo glavo'.« (Pezdir, »To ni maškarada« 16)

V spletni reviji Fakel.bg je znani bolgarski pesnik in dobitnik kristala Vilenica za leto 2012 Rumen Leonidov o predstavi *5fantkov.si* v izvedbi Gledališke akademije Ljuben Grojs zapisal, da je besedilo Slovenke Simone Semenič grozljivo in šokantno, predstava pa je bila omamna in vsrkavajoča, od katere greš čustveno popolnoma izčrpan, z občutkom umazanosti in kesanja. Ob gostovanju *Zalezujoč Godota* v Kranju je režiserka Desislava Boeva avtorju Dragu Jančarju povedala, da je prvič videla njegovega Godota pred dvajsetimi leti, ko je v Sofiji gostovala avstrijska izvedba. Čeprav je zelo slabo razumela besedilo, jo je nasmejalo in hkrati zresnilo. Bolgarska uprizoritev je po njenem mnenju dosegla nepričakovano aktualnost kljub precejšnji časovni distanci od nastanka drame konec osemdesetih let 20. stoletja, in to brez spreminjanja ali prilagajanja besedila.

3. Gostovanja

Gledališka delavnica Sfumato iz Sofije (ki sta jo leta 1989 ustanovila režiserja Margarita Mladenova in Ivan Dobchev kot alternativo tradicionalno usmerjenim bolgarskim gledališčem) je bila redni gost mednarodnega festivala uprizoritvenih umetnosti Ex Ponto – enega vodilnih članov mreže NETA (Nova evropska teatrska akcija) – saj je gostovala že štirikrat: prvič leta 2001 z avtorsko predstavo *Zlato runo* v režiji Margarite Mladenove in Ivana Dobcheva; leta 2008 smo videli Strindbergov *Mrtvaški ples* v režiji Margarite Mladenove; leta 2011 je bila v njeni režiji prikazana Shakespearjeva *Zimska pravljica*. Četrtič so gostovali leta 2015, na 22. izvedbi festivala, ki se je odvil pod geslom Samo moj svet, in sicer s predstavo *Medeja, moja mati* v režiji Margarite Mladenove in Ivana Dobcheva. Predstava, ki pomeni postdramski spoj mita o Medeji in revščine skozi preplet šestih zgodb o odklonjenih, zapuščenih ali prodanih otrocih kot posledici ekonomskega in etičnega bankrota sodobne družine in družbe, so gledalci izmed vseh festivalskih uprizoritev prisodili najvišjo oceno (Arhar, *Šibka* 17).

Slovenska gledališča so na osrednjem mednarodnem bolgarskem gledališkem festivalu, ki poteka junija in julija v Varni (Varnensko ljato), gostovala štirikrat, in sicer leta 1998 Slovensko mladinsko gledališče s predstavo *Gospodična Julija* v režiji Eduarda Milerja; leta 2013 je Mestno gledališče ljubljansko gostovalo v Sofiji in Varni z uprizoritvijo *Nevihta* A. N. Ostrovskega v režiji Jerneja Lorencija; leta 2014 pa je SNG Drama Ljubljana v Sofiji in Varni gostovala s *Ponorelo lokomotivo* S. I. Witkiewicza v režiji Jerneja Lorencija. Leta 2016 je v Varni gostovala *Iliada* (nastala v koprodukciji SNG Drama Ljubljana, MGL in Cankarjevega doma) v režiji Jerneja Lorencija.

Festival malih form v Vraci, ki je bil ustanovljen že v sedemdesetih letih 20. stoletja, je prav tako član mreže NETA, na njem pa sta gostovala in bila nagrajena leta 2012 Olga Grad za najboljšo žensko vlogo v monodrami *Primer Inge M.* (režija Nick Upper, Gledališče ŠKUC, Ljubljana) in leta 2013 Niko Goršič – za projekt monodrame *Stoli* Eugèna Ionesca v njegovi režiji in izvedbi Mini teatra Ljubljana. Leta 2014 in 2015 se je Slovenija udeležila festivala s koprodukcijami z Makedonijo v okviru festivala Ex Ponto. Leta 2016 je bila igralka Mirel Knez nagrajena kot igralka in dramatičarka pri avtorskem projektu *Irena, ali Ne morem več!* v režiji Nika Goršiča.

Poleg gostovanj gledaliških hiš s posameznimi uprizoritvami pa so za današnji čas značilne tudi izmenjave oziroma gostovanja posameznih umetnikov. V Sloveniji se je tako uspešno predstavil znani bolgarski koreograf in performer Ivo Dimčev, ki je gostoval tudi v okviru festivalov Exodos in Mladi levi. v Bolgariji pa je leta 1999 v gledališču mesta Sliven režiral Sebastijan Horvat, in sicer predstavo *Roberto Zucco* Bernarda-Marie Koltèsa. Predstava je bila deležna kritiškega odziva Violete Dečeve v tedniku Kultura:

> »Prostor je bil razdeljen na dve polovici z belimi prozornimi španskimi stenami, ki nam metaforično kažejo nemožnost stika med nastopajočimi oziroma spominjajo na stene blodnjaka v zavesti vsakega od njih, pri čemer so stene delile občinstvo na žensko in moško polovico. […] Sledili smo ironizaciji »drame identitete«. Črno-bela, plastična, malo dolgočasna, razmišljujoča, živčno-mehanična predstava Sebastijana Horvata prinaša v našo gledališko prakso drugačno odrsko stilistiko.« (Dečeva, »Meždu«)

Sklep – pogled v prihodnost

Pregled slovensko-bolgarskih gledaliških stikov sva razvrstila v štiri časovna obdobja, ki so večinoma oblikovana na podlagi družbenopolitičnih dejavnikov in si sledijo od prvih stikov na prelomu 19. v 20. stoletje, do tesnejšega kulturnega sodelovanja med vojnama, nato po drugi svetovni vojni sledi obdobje povečanega nezaupanja med državama, ki se kaže v političnih in ideoloških razhajanjih, čas po osamosvojitvi Slovenije in vključitvi obeh držav v Evropsko unijo pa nakazuje intenziviranje kulturnega dialoga, na kar kažejo medsebojni prevodi dramskih besedil, številna gostovanja pa tudi uprizarjanja. Kot je pokazala pričujoča raziskava, stiki med slovenskim in bolgarskim gledališčem niso bili posledica nekega širšega načrtovanega kulturnega spoznavanja, temveč so bili najpogosteje posledica t. i. osebnih naključij, to je navezanosti posameznikov na drugo kulturo, ki so tako postali kulturni posredniki med obema narodoma. Čeprav so bile kulturne izmenjave med slovensko in bolgarsko dramatiko in gledališčem redke, so vključevale pomembne ustvarjalce na obeh straneh, naj bodo to vodilni igralci, režiserji, prevajalci in seveda dramatiki.

Na bolgarskih tleh je bilo do zdaj uprizorjenih pet slovenskih dram, in sicer *Kralj na Betajnovi* Ivana Cankarja (1948), *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja (1990/1991), *Vladimir* Matjaža Zupančiča (2010), *5fantkov.si* Simone Semenič (2012) in *Zalezujoč Godota* Draga Jančarja (2015). V slovenskih gledališčih smo lahko videli samo tri bolgarske drame, to so *Golemanov* (1934) in *Zlati rudnik* (1936) Stefana Lazarova Kostova ter *Orkester Titanik* Hrista Bojčeva (2007). Seveda si je želeti, da bosta oba izbora slovenske in bolgarske dramatike spodbudila zanimanje gledališč oziroma režiserjev, da se bodo v prihodnje lotili še katerega izmed izbranih, ali pa katerih drugih dramskih besedil. Leto 2018, ko bomo obeležili 100. obletnico smrti Ivana Cankarja, pa je tudi priložnost za objavo prevoda *Kralja na Betajnovi* pesnice Elisavete Bagrjane.

Literatura in viri

Arhar, Nika. »Šibka lokalna pozicija.« *Delo* (30. 9. 2015): 17.

Bartol, Mateja Pezdirc. »Grumovata nagrada v slovenskata literaturna sistema.« *Literaturata.* (Грумовата награда в словенската литературна система. Литературата.). Knižka 11. S. SU »Sv. Kliment Ohridski«, 2012. 130–143.

Bevk, France. *Deset dni v Bolgariji: potopisne črtice*. Gorica: Unione editoriale Goriziana, 1938.

Bojčev, Hristo. *Orkester Titanik.* Prev. Borut Omerzel. *Gledališki list SNG Nova Gorica.* 52.5 (2006/2007): 17–32.

Borštnik, Zofija. »Predsmrtno pismo Zofije Borštnikove.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 9.21 (1973): 37–38.

Dečeva, Violeta. »Meždu paravanite na Koltes.« (Между параваните на Колтес). *Kultura* 9 (5. 3. 1999). Splet 10. 5. 2017. http://www.kultura.bg/bg/article/view/2138

Dimitrov, Ljudmil. »Ali lahko medved vozi vlak? (Hristo Bojčev po tračninah sodobne bolgarske drame).« *Orkester Titanik. Gledališki list SNG Nova Gorica* 52.5 (2006/2007): 4–8.

_____. »Dramatika in identiteta: slovenska situacija – bolgarski vpogled.« *Slovenska dramatika.* Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. 69–75.

_____. »Recepcija sodobne slovenske dramatike kot književnosti: refleksija prevajalca.« *Recepcija slovenske književnosti*. Ur. Alenka Žbogar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014. 97–103.

_____. »Prekrasen povod da pogovorim za savremennata slovenska dramaturgija ...« *Debnejki Godo. Pet savremenni slovenski piesi.* (Прекрасен повод да поговорим за съвременната словенска драматургия... Дебнейки Годо. Пет съвременни словенски пиеси). Sofija: Fakel, 2014. 7–27.

Dimitrov, Ljudmil in Borut Omrzel (ur.). *Antologija bolgarske književnosti 1.* Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.

Dimitrov, Ljudmil et al. (ur.). *Antologija bolgarske književnosti 2.* Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009.

Domače novice. Slovenec (24. 10. 1905): 3.

Ivanova, Iliana. »Za St. L. Kostov humorat e visša duhovna kultura.« (За Ст. Л. Костов хуморът е висша духовна култура). *Glasove* 30. 3. 2015. Splet. 10. 5. 2017. http://glasove.com/categories/izgubenata-bylgariya/news/za-st-l-kostov-humoryt-e-vissha-dushevna-kultura-

Kostov: Goljemanov. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani.* 18 (Sezona 1933/34): 1–2.

Kveder, Zofka. *Ljubov. Drama v edno dejstvie. Godišnik na Teatralnija kolež »Ljuben Grojs«.* (Любов. Драма в едно действие. Годишник на Театрания колеж »Любен Гройс«). Godina I, knižka 1. Sofija: Fondacija Ljuben Grojs, 2007. 77–93.

L. L. »Slovensko gledišče.« *Dom in svet* 22.3 (1909): 142.

Leonidov, Rumen. »Slovenkata Simona Semenič i nejnite »5momčenca.si« sa senzacijata na teatralnija sezon.« (Словенката Симона Сѐменич и нейните »5момченца.si« са сензацията на театралния сезон). *Životat dnes* 41.7 (19–25 fevruari 2013): 6. Splet. 15. 5. 2017. http://fakel.bg/index.php?t=2546

Letopis na Narodnija teatar »Ivan Vazov« 1904–2004. (Летопис на Народния театър »Иван Вазов« 1904–2004). Sofija: Založba Valentin Trajanov, 2004. София.

Malinova-Dimitrova, Ljudmila. »Zofka Kveder in Petko Todorov – srečanje in razhajanje slovenskega in bolgarskega modernizma v dramatiki.« Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika.* Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. 175–180.

_____. »Zofka Kveder i nejnata drama 'Ljubov'.« *Godišnik na Teatralnija kolež »Ljuben Grojs«.* (»Зофка Кведер и нейната драма 'Любов'.« Годишник на Театрания колеж »Любен Гройс«). Godina I, knižka 1. Sofija: Fondacija Ljuben Grojs, 2007. 70–76.

Malinova-Dimitrova, Ljudmila in Ljudmil Dimitrov. *Bagrjana in Slovenija: ob dvajsetletnici smrti Elisavete Bagrjane in dvajsetletnici slovenske neodvisnosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2011.

Pezdir, Slavko. »To ni maškarada, to je življenje.« *Delo* 77 (2. 4. 2011): 16.

Poniž, Denis. »Nerazumljiva praznina mnogih desetletij.« *Delo* (29. 1. 2013). Splet. 10. 5. 2017. http://www.delo.si/arhiv/nerazumljiva-praznina-mnogih-desetletij.html

Šest bolgarskih dram (Petko Todorov, Zidarji; Anton Strašimirov, Vampir; Račo Stojanov, Mojstri; Jordan Radičkov, Januar; Stefan Canev, Zadnja Sokratova noč; Jana Dobreva, Novembrska vročina). Besedila izbral in spremno besedilo napisal Ljudmil Dimitrov. Sofija: Fakel, 2012.

Seznam uprizoritev v Bolgariji

Alexandre Dumas: *Damata s kameliite/*Дамата с камелиите (*La Dame aux camélias*; *Dama s kamelijami*)
Režija: Srđan Tucić
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Marguerite)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 17. 3. 1905

Friedrich Schiller: *Kovarstvo i ljubov/*Коварство и любов (*Kabale und Liebe*; *Spletkarstvo in ljubezen*)
Režija: Ivan Popov
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Luise)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 27. 3. 1905

Hermann Sudermann: *Rodina/*Родина (*Heimat*; *Dom*)
Režija: Ivan Popov
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Magda)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 30. 3. 1905

Henrik Ibsen: *Nora/*Нора (*Nora*; *Nora*)
Režija: Ivan Popov
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Nora)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 1. 4. 1905

Ludwig Fulda: *Novela d'Andrea/*Новела д`Андреа (*Novella d'Andrea)*
Režija: Srđan Tucić
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Novella)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 1. 10. 1905

Georges Ohnet: *Železarjat/*Железарят (*Le Maître de forges*; *Fužinar*)
Režija: Ivan Popov
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Claire de Beaulieu)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 9. 10. 1905

Hermann Sudermann: *Boj na peperudi*/Бой на пеперуди (*Die Schmetterlingsschlacht*)
Režija: Ivan Popov
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Else)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 26. 10. 1905

William Shakespeare: *Venecianskijat targovec*/Венецианският търговец (*The Merchant of Venice*; *Beneški trgovec*)
Režija: Josef Šmaha
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Porzia)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 13. 4. 1906

Slavnostno odprtje bolgarskega Narodnega gledališča (odprtje nove stavbe)
Program v treh delih
2. del. Ivan Vazov: *Slavata na izkustvoto*/Славата на изкуството (*Slava umetnosti*)
Režija: Josef Šmaha
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (4. vila/4 samovila)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 3. 1. 1907

Maksim Gorki: *Esnafi/Еснафи* (*Meštane*/Мещане; *Malomeščani*)
Režija: Josef Šmaha
Igra: Zofija Borštnik Zvonar (Tatjana)
Naroden teatar, Sofija
Premiera: 5. 4. 1907

Ivan Cankar: *Kraljat na Betajnovo*/Кралят на Бетайново (*Kralj na Betajnovi*)
Režija: Krstjo Mirski
Prevod iz slovenščine: Elisaveta Bagrjana
Naroden teatar (oder Balkan), Sofija
Premiera: 27. 10. 1948

Drago Jančar: *Golemijat briljanten vals*/Големият брилянтен валс (*Veliki briljantni valček*)
Režija: Zdravko Mitkov
Prevod iz slovenščine: Evgenij Fabiani
NATFIZ – Nacionalna Akademija za Teatralno i Filmovo izkustvo, Sofija
Premiera: 29. 10. 1991

Matjaž Zupančič: *Vladimir*/Владимир (*Vladimir*)
Prevod: Ljudmil Dimitrov
Režija: Valerij Prlikov
Teatralen Kolež Ljuben Grojs, Sofija
Premiera: 12. 12. 2010

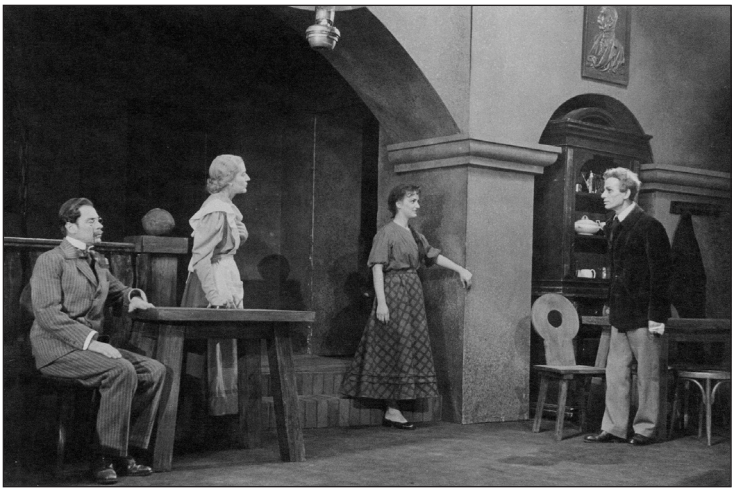
Simona Semenič: *5momčenca.si*/5момченца.si (*5fantkov.si*)
Prevod: Ljudmil Dimitrov
Režija: Elena Baeva
Teatralen Kolež Ljuben Grojs, Sofija
Premiera: 27. 11. 2012

Drago Jančar: *Debnejki Godo*/Дебнейки Годо (*Zalezujoč Godota*)
Prevod: Ljudmil Dimitrov
Režija: Desislava Boeva
Teatar Salza i smjah, Sofija
Premiera: 12. 10. 2015

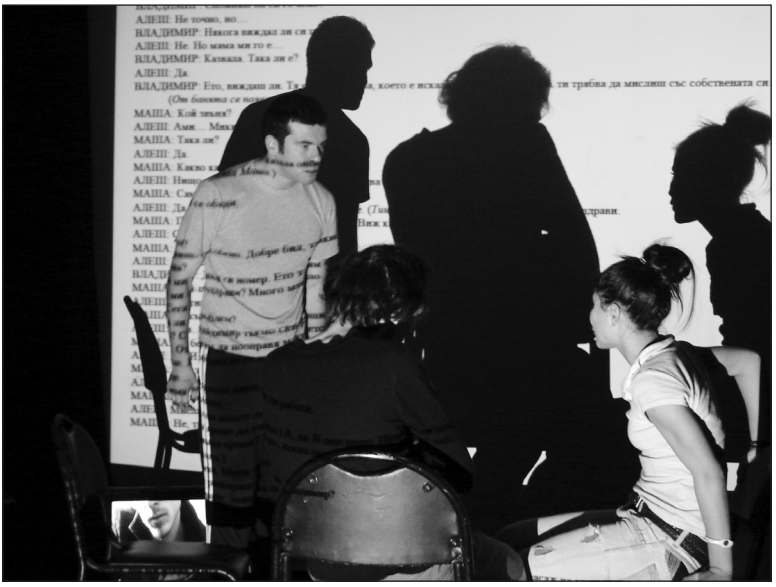
Bernard-Marie *Koltès: Roberto Zuko*/Роберто Зуко (*Roberto Zucco*)
Režija: Sebastijan Horvat
Dramatičen teatar Stefan Kirov, Sliven
Premiera: 11. 10. 1998



Henrik Ibsen: *Nora*/Нора. Režija: Ivan Popov. Naroden teatar, Sofija, 1905. Na fotografiji: Zofija Borštnik Zvonarjeva v vlogi Nore. Foto: D. A. Karastojanov. Vir: Arhiv SLOGI.



Ivan Cankar: *Kraljat na Betajnovo*/Кралят на Бетайново (*Kralj na Betajnovi*). Režija: Krstjo Mirski. Naroden teatar (oder Balkan), Sofija, 1948. Na fotografiji: Stefan Velikov (Bernot), Zorka Jordanova (Francka), Vera Kovačeva (Nina) in Ivan Dimov (Maks). Vir: Muzej Narodnega teatra Ivana Vazova v Sofiji.



Matjaž Zupančič: *Vladimir*. Režija: Valerij Prlikov. Gledališka akademija Ljuben Grojs, Sofija, 2010. Na fotografiji: Vladimir Cvetkov (Aleš), Georgi Grozev (Vladimir), Viktorija Paneva (Maša). Foto: Ljudmil Dimitrov. Vir: zasebni arhiv Ljudmila Dimitrova.

Politika, estetika in etika medkulturnih izmenjav

Vpliv medkulturnih in medjezikovnih stikov na slovenski odrski govor

Katarina Podbevšek

Medkulturnost in medjezikovnost

Izraz medkulturnost sicer spada med novejše besede slovenskega jezika,[1] vendar so pojavi, ki jih z njim zaznamujemo, obstajali že v davni preteklosti in so nastali »kot posledica gospodarskih, trgovskih in političnih stikov posameznih skupnosti, etničnih skupin oziroma političnih tvorb« (Lazar 17). Odnosi in vplivi med različnimi kulturami so se v zgodovini manifestirali na eni strani kot izmenjava materialne dediščine (darila, trgovsko blago), na drugi strani pa kot prenos duhovnega in religioznega sveta ter navad vsakodnevnega življenja v novo okolje.

V sodobnem času (od osemdesetih let 20. stoletja dalje) se je koncept medkulturnosti predvsem zaradi številnih globalizacijskih procesov aktualiziral. »Kapitalska in komunikacijska povezanost sveta« je povečala potrebe po stalnih stikih »med pripadniki različnih kultur in jezikovnih skupnosti« (Grosman 17). Za združeno Evropo je medkulturnost ključni gradnik evropskosti, najprimernejše orodje za vzpostavljanje stikov med kulturami pa je medkulturni dialog,[2] katerega temelj je spoštovanje kulturne raznolikosti (različnost v enotnosti).

Z medkulturnostjo so tesno povezani medjezikovni stiki, saj se kultura v veliki meri udejanja z jezikom. V jeziku je vsebovano tudi pojmovanje sveta, človekove predstave o svetu so »odvisne od jezika, ki ga govorimo kot materinščino«; to pomeni, da »govorci različnih jezikov – vsaj do neke mere – prebivajo v sebi lastnih svetovih«, ki so »bolj ali manj neprimerljivi s svetovi drugih kultur« (Grosman 21).[3] Z razumevanjem tujih jezikov je torej povezano tudi drugačno videnje sveta. Prav zaradi tega dejstva so bili v zgodovini vsi poskusi ustvarjanja enotnega svetovnega jezika neuspešni, kot ob svetopisemski zgodbi o babilonskem stolpu in ob pregledu umetnih jezikov skozi zgodovino dokazuje Umberto Eco v knjigi *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi* (2003).

---

1 Besedo evidentira *Slovenski pravopis* (2001), svoj geselski članek pa dobi šele v *Slovarju novejšega besedja slovenskega jezika* (2012), kjer je kot sinonim naveden izraz interkulturnost (po angleškem zgledu: interculturality). Slovenski korpus Gigafida pokaže (le) 241 primerov rabe izraza medkulturnost in 44 primerov rabe besede interkulturnost.

2 Leto 2008 (ko je Svetu EU v prvi polovici leta predsedovala Slovenija) je bilo razglašeno za leto medkulturnega dialoga.

3 Pripadniki različnih kultur so po ogledu nemega filma *Zgodba o hruškah* opisali vsebino. Znotraj iste kulture so si bile zgodbe podobne, med kulturami pa so se tako močno razlikovale, da je bilo težko verjeti, da so nastale na osnovi istega filma. To dokazuje, da gledalci iz različnih kultur pri razbiranju vsebine uporabljajo različne kulturne sheme (Grosman 30). Podobno velja tudi za opomenjenje jezikovnih sporočil.

Sodobne raziskave ocenjujejo, da je na svetu enojezičnost pravzaprav izjema in da je raba dveh ali več jezikov »naraven način življenja za tri četrtine človeštva. […] soobstoj več kot 6000 jezikov v manj kot 200 državah dokazuje, da obstaja izjemno veliko jezikovnih stikov. In neizogibna posledica jezikov v stiku je večjezičnost« (Skela 8).

Evropske vrednote in politična stvarnost

Evropska unija na eni strani postavlja za svoje ključne vrednote medkulturni dialog, strpnost in odprtost do drugih kultur, na drugi strani pa nas mediji obveščajo o strahu pred islamizacijo Evrope, o prepovedi nošenja burk, o smrti multikulturalizma, izganjanju Romov, zavračanju beguncev, postavljanju zidov med državami, socialni izključenosti in marginalizaciji migrantov itd. Zlasti aktualna begunska kriza, ki sproža na eni strani nasilje, na drugi pa humanitarnost, postavlja evropske vrednote na preizkušnjo.

Stiki med kulturami in jeziki torej omogočajo razširjanje in bogatenje mišljenjskega sveta, obenem pa povzročajo tudi strah pred izgubo kulturne in jezikovne identitete oz. nelagodje ob možnosti kulturno-jezikovne hibridizacije.[4] Nezaželene posledice medkulturnosti (kulturna nestrpnost) se pojavijo zlasti tam, kjer ni razvita t. i. medkulturna zavest, tj. poglobljeno razumevanje lastne in tuje kulture, sposobnost in pripravljenost vživljanja v drugost in drugačnost, razumevanje razlik, vzajemno spoštovanje kultur in jezikov itd. Razvita medkulturna zavest omogoča mirno sobivanje v večkulturnih okoljih,[5] potrebna pa je tudi za poglobljeno razumevanje tujih umetniških del (npr. branje umetnostnih besedil) ter različnih umetniških dejavnosti.[6]

Umetnost ne pozna meja

Umetnosti je imanentna težnja po preseganju vsakršnih omejitev ter po »primerjanju in povezovanju svetov, ki se v resničnosti ne morejo srečati« (Kozak 129). Umetnost

4 Spomnimo na zaskrbljenost slovenske (strokovne) javnosti ob »vdoru« angleščine v slovenski jezik, na debate o razmerju slovenščine in angleščine v znanstveni sferi ter t. i. internacionalizacijo v visokem šolstvu.

5 Specifično je medkulturno prilagajanje v narodnih manjšinah, kjer konfliktne situacije pogosto povzroča odnos dominantnega jezika do manjšinskega (npr. Slovenci v Italiji, v Avstriji). Za dvojezične Slovence v Trstu je raziskava ugotovila, da »pripadniki manjšine doživljajo svoj jezik kot izključno zasebni kod« (Kaučič Baša 49). Celo v središču današnje Evrope, v Franciji, je »odpor do avtohtonih manjšinskih jezikov« (Okcitanci, Bretonci) »že od nekdaj in še zmeraj močan in neprikrito podcenjevalen« (Paternu 14).

6 Medkulturna nestrpnost ima tudi politične razsežnosti. Časopis Delo (20. 8. 2015) je npr. poročal o pozivu Gibanja za pravice Palestincev k bojkotu gostovanja znamenitega izraelskega orkestra (dirigent Zubin Mehta) v Ljubljani, češ da se orkester »identificira z izraelsko državo in njeno politiko zatiranja Palestincev« (Grgič 2). Leta 2015 je glasbena skupina Laibach na gostovanju v Severni Koreji doživela cenzuro svojega koncerta predvsem zaradi nerazumevanja oz. nesprejemanja kulturne (in družbenopolitične) drugačnosti Zahoda.

udejanja ustvarjalno svobodo, vendar se kljub 'brezmejnosti' ne more izogniti vplivu dejanske družbene (politične) situacije, ki jo vpenja v posamezne nacionalne kulture. Prestopanje kulturnih meja v smislu dialoga z različnimi nacionalnimi in civilizacijskimi kulturnimi kodi je za umetnost nujna in zgodovinsko izpričana. Ob koncu 20. stoletja se je intenzivnejši dialog vzpostavil tudi med različnimi vrstami umetnosti (hibridizacija umetnosti), prav tako pa tudi med umetnostjo in politiko, tehnologijo ter drugimi neumetnostnimi okolji. Opazna je težnja po zbližanju umetnosti z znanostjo, pojavlja se »nov tip raziskovalca/znanstvenika, in sicer umetniškega raziskovalca, ki je vpleten v aplikacije umetnosti in znanosti in ki mora, da bi zasledoval to mišljenje in aplikacije, pridobiti več znanja o znanosti in tehnologiji«[7] (Tratnik 368).

Slovenci na križišču kultur in jezikov

Za Slovence je medkulturnost tako rekoč stalna zgodovinska izkušnja, saj je geopolitični položaj slovenskega ozemlja od nekdaj omogočal srečevanje, prepletanje in tudi spopadanje germanske, romanske in slovanske (deloma tudi madžarske) kulture. Medkulturni stiki so povzročili tudi etimološko pestrost slovenskega jezika, v katerem je najti vrsto prevzetih jezikovnih prvin.[8] Na jezikovno prevzemanje vplivajo politična, ekonomska, vojaška moč nosilcev nekega jezika in kulture. Za Slovence je bil s tega stališča najintenzivnejši stoletja trajajoči stik z Nemci. Prek nemščine »smo prevzeli tudi večino grško-rimskih in francoskih jezikovnih sredstev« (Toporišič 218). Tudi sosedstvo z italijansko-furlanskim prostorom na zahodu in madžarskim na severovzhodu je pustilo sledi v slovenščini, prav tako je precej besed prišlo iz (srbo)hrvaščine, prek nje pa »iz turščine, perzijščine ali arabščine« (Snoj XII). Velik vpliv je imela tudi (cerkvena) latinščina,[9] ki je bila v srednjem veku in še pozneje jezik izobražencev. Prva slovnica slovenskega jezika je bila npr. napisana v latinščini (Adam Bohorič: *Arcticae horulae/Zimske urice,* 1584), prva znanstvena slovnica pa v nemščini (Jernej Kopitar: *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark/Slovnica slovanskega jezika na Kranjskem, Koroškem in Štajerskem*, 1808). Trubar je s prvo v slovenskem jeziku napisano knjigo (*Katekizem*, 1550) omogočil, da je nemški leksikograf Megiser v svojem štirijezičnem slovarju (1592) slovenščino postavil ob bok latinščini, nemščini in italijanščini ter ji tako podelil status evropskega knjižnega jezika. Rojstvo slovenskega knjižnega jezika na križišču kultur je utrdilo temelje slovenskega obstoja in povzročilo krepitev narodne samozavesti.[10]

7 Na področju gledališča in scenskih umetnosti se z znanstveniki aktivno povezujejo npr. Dragan Živadinov, Marko Peljhan, Polona Tratnik.

8 Glej razpravo Katarine Podbevšek »Jezikovni hibridi v sodobnih slovenskih uprizoritvenih praksah« 15–37.

9 Šele leta 1962 je drugi vatikanski koncil ukinil latinščino v bogoslužju in omogočil liturgijo v slovenščini.

10 Trubar je postavil temelje za *pisno* knjižno slovenščino, ne za *govorjeno*; v takratnem času je bil govor tujejezičen (nemščina, italijanščina, madžarščina, latinščina) in narečen (v zasebnih govornih položajih).

Sprejemanje tujih kulturnih vplivov je bilo skozi slovensko zgodovino bolj ali manj zadržano, saj je bil ob želji po odpiranju v svet in sprejemanju novega pogosto prisoten tudi občutek ogroženosti oz. strah pred izgubo slovenskosti. Spomnimo npr. na neenakopravno sobivanje nemške in slovenske kulture v 19. in začetku 20. stoletja, ko je bilo slovensko izobraženstvo dvojezično, kulturne dobrine pa so sprejemali in jih ustvarjali v dveh kulturnih kodih (npr. Prešeren, nemško gledališče). Dvokulturnost oz. dominantnost nemške kulture je povzročala konfliktne situacije,[11] ki so sprožile boj za »emancipacijo enkratne slovenske kulturne identitete« (Hladnik 13).[12] Tudi pozneje, ko se je medkulturnost udejanjala v skupnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti, smo se Slovenci morali vedno znova boriti za ohranjanje lastne kulturno-jezikovne identitete.[13] Osamosvojena Slovenija (1991) je formalnopravno stabilizirala nacionalno (jezikovno) identiteto,[14] ob vstopu v Evropsko unijo (2004) pa je problematika ponovno postala aktualna. Kljub navidezni enakopravnosti članic in propagiranju dialoga med različnimi kulturno specifičnimi entitetami Unije v ozadju tli evropskounijska težnja k transnacionalnosti, kar sproža identitetne krize zlasti v manjših državah.

Kultura, gledališče, jezik – domačijstvo in svetovljanstvo

Strategije slovenske kulturne politike, zlasti po pridružitvi Slovenije EU, spodbujajo umetniške projekte, ki presegajo nacionalno kulturo, obenem pa poudarjajo nujnost ohranjanja slovenske specifike. Ambivalenten odnos do tujega (domačijstvo in svetovljanstvo) je v slovenski kulturni zgodovini bolj ali manj prisoten od nekdaj in je večinoma povezan z družbenopolitičnim statusom malega naroda v odnosu do večjih. Preseganje provincializma (in konservativnosti) pogosto pomeni tudi uveljavljanje višjih vrednotenjskih kulturnih standardov. S tega stališča se je npr. v poeziji zgodil očiten premik iz domačijskega okvira v evropskega s Prešernom, v dramatiki pa s Cankarjem. Z dinamiko razmerja med zavezanostjo lastni zgodovini in jeziku ter nujnostjo povezav s svetom je zaznamovan tudi razvoj slovenskega gledališča.

---

11 Nemško gledališče oz. Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa je bilo zgrajeno (1911) zaradi nezadovoljstva nemških prebivalcev Ljubljane, ker so morali prostor za predstave in vaje deliti s Slovenci (Sapač 290).

12 Na literarnem področju je bilo npr. za Stanka Vraza vzpostavljanje slovenske kulturne identitete prezahtevna naloga, preselil se je v Zagreb in začel pisati v iliršcini.

13 Spomnimo na prizadevanja za televizijski dnevnik v slovenščini (do leta 1968 je potekal v srbohrvaščini), za slovenske podnapise pri filmih (z ustanovitvijo slovenskega distribucijskega podjetja Vesna film leta 1954 srbohrvaške podnapise polagoma zamenjajo slovenski), proti »skupnim programskim jedrom«, tj. poenotenju učnih načrtov za vso Jugoslavijo (v osemdesetih letih prejšnjega stoletja), ki bi močno okrnila zlasti predmet slovenski jezik in književnost.

14 Člen o uradnosti slovenščine (in italijanščine ter madžarščine na ozemlju, kjer bivata manjšini) v ustavi, Zakon o javni rabi slovenščine.

V gledališki umetnosti se medkulturnost in medjezičnost dogajata v različnih oblikah: sodelovanje tujih in domačih režiserjev, igralcev, pevcev, plesalcev, gostovanje slovenskih gledališč na tujem in tujih pri nas, gledališko ustvarjanje Slovencev zunaj Slovenije, nastopanje slovenskih igralcev v koprodukcijah, prevajanje in uprizarjanje tuje dramatike, udeleževanje na mednarodnih strokovnih srečanjih teatrologov, članstvo v tujih gledaliških organizacijah, uredništvih tujih publikacij itd., medkulturnost pa je lahko tudi inspiracija za dramsko pisanje. Treba je omeniti, da je tudi sodobna publika vedno bolj razgledana po tujih kulturah in pogosto vsaj dvojezična. Stiki z nedomačim razširjajo kulturni horizont ustvarjalcev in gledalcev ter vplivajo na estetska ustvarjalna in vrednotenjska izhodišča.

Hiter pogled na slovensko gledališko zgodovino pokaže, da sta bili medkulturnost in medjezikovnost (soobstoj tujega in domačega) prisotni že v izhodišču, saj so se zametki gledališča odvijali v italijanskem in nemškem jeziku, »skope opombe o slovenskem govoru pa prvič zasledimo v poročilih o uprizoritvah jezuitskih dijakov v Ljubljani sredi 17. stoletja (*Hoja za paradižem*)« (Pušić 71).[15] Sopojavljanje slovenščine, nemščine in latinščine je bilo običajno v pasijonskih igrah, od katerih je najbolj znan *Škofeloški pasijon* (1721). V začetniku slovenskega gledališča A. T. Linhartu sta se ustvarjalno združila svetovljanstvo in domačijstvo oz. kot slikovito zapiše Koblar, v njem »sta si podala roko svetovljan in domačin« (»Slovenska dramatika« 14). Tuji kulturni vplivi so spodbudili Linharta,[16] da je v nemščini napisal tragedijo *Miss Jenny Love* (1780), v slovenščini pa *Županovo Micko* (1789), prvo slovensko komedijo, ki ji je sicer za izhodišče služilo avstrijsko delo (Joseph Richter: *Die Feldmühle*). Tudi uprizoritev *Micke* istega leta je izkazovala odnos slovenstva do tujcev in je pomenila »pravi napad na privilegij tujega jezika v domači deželi« (Schmidt Snoj 41). Prizadevanja za uveljavitev slovenščine na odru ob konfrontaciji z nemščino in drugimi tujimi jeziki gostujočih igralcev so bila med bistvenimi nalogami takratnih kulturnikov,[17] gledališče pa je postalo narodnoobrambna ustanova. Branjenje »domačijstva« je imelo svoj antipod v zavedanju, da mora kultura in z njo gledališče razširiti svoje obzorje in se izviti iz slovenske ozkosti. Anton Aškerc je v Ljubljanskem zvonu (1899) ugotavljal, da »[m]oderna književnost in z njo vred seveda tudi dramatiška poezija ni dandanes več strogo narodna pri nobenem evropskem narodu [...], repertoar modernih gledališč« je »nekako mednaroden«, saj različni narodi poleg izvirnih uprizarjajo tudi prevedena dela, posledično je umetnost postala

15 Dijaki jezuitske gimnazije v Ljubljani so šolske igre izvajali v latinščini in nemščini, s posebnim dovoljenjem pa so zunaj šole lahko igrali igro neznanega avtorja *Hoja za paradižem* »v 'domačem narečju', torej v slovenščini« (Schmidt Snoj 16).

16 Tudi Linhartov izvor je narodnostno mešan: oče je bil Čeh, mati Slovenka.

17 Dramatično društvo (1867) je spodbujalo tudi pisanje izvirnih del za slovensko gledališče, po češkem vzoru so izdajali zbirko dramskih besedil *Slovenska Talija*, izdali so tudi *Priročno knjigo za gledališke diletante*, ki jo je po češki predlogi pripravil Josip Nolli (1868).

»kozmopolitično blago« (18). Četrt stoletja pozneje je France Koblar zapisal podobno misel: »Izključno nacionalno današnje gledališče ne more nikdar postati, dasi mora biti njegovo stremljenje iskreno nacionalno; negovanje domače besede doseže največjo popolnost v duševnosti domačega dela.« (»Gledališče« 35) Obe razmišljanji izpostavljata potrebo po preseganju narodnega gledališča in zagovarjata svetovljanstvo.

V prvi polovici 20. stoletja je svetovljanstvo oz. medkulturnost in medjezikovnost npr. dejansko živela igralka Marija Vera**,** ki je nastopala v nemškem, srbohrvaškem in slovenskem jeziku ter »sodelovala s tedaj vodilnimi evropskimi režiserji in igralci« po Nemčiji, Avstriji, Kraljevini SHS in Jugoslaviji (Sušec Michieli, »Patetično« 20). Njena življenjska zgodba je dokaz, kako je bilo že v preteklosti mogoče prestopati meje nacionalnega.[18]

V eseju »Evropeizacija slovenske gledališke kulture« Filip Kalan podrobno pojasni še danes aktualen pojem evropeizacija. Z njim označi »znamenito razvojno dobo« (66), ki jo je doživela ljubljanska Drama med obema vojnama, pomeni pa popolno prenovo slovenskega gledališča od repertoarja, organizacije in načina dela do igralskega stila, režije in scenografije. Kalan omenja tuja gostovanja v slovenskem gledališču, prav tako pa tudi študijska potovanja slovenskih gledališčnikov v tujino. Zapiše, da »pravi umetnosti ni mesta v provincialni zatohlosti, pač pa sredi svobodnega foruma narodov sveta« (77). Uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* na mednarodnem festivalu Gledališča narodov v Parizu leta 1956 je napovedala prehod iz provincialne anonimnosti v evropski kulturni prostor (Kalan 59).

V drugem desetletju 21. stoletja je preseganje monokulturnosti nujnost, medkulturno mreženje pa stalna praksa v (uprizoritveni) umetnosti, in to v vseh segmentih delovanja. Kljub samoumevnosti široko odprtega sveta z globalnim identitetnim znakom (angleščino), ki naj bi bil nadomestek za nacionalnega, pa ambivalentnost med slovenstvom in tujstvom ni povsem izginila. Prej bi lahko rekli, da je izgubila ostrino in da v nekakšnem latentnem stanju čaka na aktivacijo ob ugodnih družbenih okoliščinah.[19]

Slovenski odrski govor v kulturno-jezikovnem prepletu

Kot meni Koblar, je bil »prvi ustvarjalec naše odrske besede« Linhart (»Slovenska dramatika« 11), ki je ob iskanju primerne oblike slovenskega jezika za oder spoznal, kako

18 Poleg Marije Vere so medkulturnost in medjezikovnost udejanjali tudi drugi slovenski ustvarjalci, npr. Avgusta Vela Nigrinova, Ivan Levar, Zofija in Ignacij Borštnik, Lidija Wisiak, Rade Pregarc, Ferdo Delak, Bojan Stupica idr.

19 Leta 2015 je npr. v javnosti potekala burna debata o zapostavljanju slovenske glasbe na radiu, uporabljena je bila celo sintagma »genocid nad slovensko glasbo« (N'Toko: »Genocid«. *Mladina*, št. 21, 22. 5. 2015). Navidezen konflikt med slovensko in tujo kulturo je pravzaprav »banalna bitka med interesnimi skupinami«, ki vodi v provincialnost (prav tam).

je domači jezik »blagoglasen in kako zelo je dovzeten za najfinejšo komiko« (prav tam 31). Glede na to, da sta obe temeljni deli slovenske dramatike in gledališča, *Županova Micka* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, predelavi tujih besedil[20] (čeprav je Linhart tujost nemškega in francoskega sveta izvirno prilagodil slovenskemu), bi lahko rekli, da je bilo rojstvo slovenskega odrskega jezika tako rekoč medkulturno dejanje, ki je tudi s tega stališča usmerilo njegov nadaljnji razvoj.

Slovenski odrski govor je od Linhartovih časov do danes doživel veliko preobrazb – tako s stališča jezikoslovja kot gledaliških ved in uprizoritvenih praks –, ki so bile pogosto na tak ali drugačen način kulturno-jezikovno povezane s tujino. Ob srečanjih s tujim kulturnim svetom so se gledališki ustvarjalci večinoma zavedali, da stiki niso samo pozitivni, ampak lahko prinašajo tudi slabosti. Prvi slovenski profesionalni igralci na prelomu 19. v 20. stoletje (npr. Ignacij in Zofija Borštnik, ki sta delovala v Zagrebu, Zofija tudi v Sofiji) so izkusili, kako naporno se je boriti »s tujim odrskim jezikom«, saj je »dramski igralec že po svoji psihofizični nujnosti vezan na materinski jezik« in mu je najgloblja čustva težko izražati v tujem jeziku (Kalan 65). V 21. stoletju so se tako kot fizične premaknile tudi miselne meje, odprl se je prostor (jezikovne) izbire, ki omogoča heterogenost v vseh segmentih gledališke umetnosti, tudi v odrskem govoru. Sodobni igralec Marko Mandić npr. nima zadržkov do igranja v tujem jeziku, meni celo, da mu razdalja med maternim in tujim jezikom »ponuja več ustvarjalne svobode«, ne glede na to, da »v tujem jeziku dela[m] napake, ker se ne nadzira[m] enako, kot se lahko v maternem jeziku« (Pezdir, »Marko Mandić«). Iz izkušnje ugotavlja, »da tuji jezik in njegova izreka zapeljeta igralca v določeno interpretativno smer. Vsak jezik ima namreč svoje zakonitosti, zato z njegovo uporabo tudi sam postaneš nekdo drug« (prav tam).

Na razvojni poti slovenskega odrskega govora s stališča kulturno-jezikovnih interakcij v 20. stoletju izstopajo tri zgodovinska obdobja: prvi dve desetletji 20. stoletja, sedemdeseta leta in čas od devetdesetih let dalje. V teh obdobjih (ki jih časovno seveda ni mogoče natančno zamejiti) so namreč stiki z drugimi kulturami in jeziki povzročili opaznejšo spremembo besedilnega (jezikovnega) in glasovnega sloja odrskega govora,[21] kar je vplivalo na odrskogovorno estetiko in status govora v uprizoritvi.

Ne da bi se podrobno ukvarjali z zgodovino slovenskega odrskega govora,[22] bomo poskusili skicirati linijo razvojnega loka od nacionalne ozkosti preko evropske širine v transnacionalni kulturni prostor t. i. globaliziranega sveta ter hkrati nakazati

---

20 *Micka* je predelava igre Josepha Richterja *Die Feldmühle* (1777), *Matiček* pa komedije *La folle journée ou Le marriage de Figaro* (1785) P. A. C. de Beaumarchaisa.

21 Po Škariću je govor dvoslojno zvočno dogajanje, sestavljeno iz besedilnega (jezikovni znaki) in glasovnega sloja (nejezikovni znaki: intonacija, jakost, tempo, barva idr.), ki potekata istočasno (76, 281).

22 O tem glej razpravo »Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja« (Podbevšek 195–239).

premikanje odrskogovornega fokusa od jezika h glasu in nato k jezikovni hibridizaciji ter tehnološko podprtim načinom govora. Opaznejše karakteristike omenjenih razvojnih stopenj so:

- osredotočenost na pridobivanje odrske pravice za slovenski jezik v razmerju do tujih jezikov, izpostavljeno ukvarjanje z jezikovnim govornim slojem – prvi dve desetletji 20. stoletja;
- premik odrskega govora iz jezikovnonormativnega in narodnoobrambnega v območje umetniškega delovanja, jezikovna zvrstnost in tujejezični stilemi ponudijo nove možnosti oblikovanja glasovnega govornega sloja – sedemdeseta leta;
- jezikovna hibridizacija odrskega govora, odrska več- in tujejezičnost, izrazna enakovrednost besedilnega in glasovnega sloja – od devetdesetih let dalje.

1. razvojno obdobje – Prebujanje odrskojezikovne identitete

Prvo opaznejše obdobje razvoja odrskega govora je zaznamovano s hotenji in prizadevanji, kako slovenščino spraviti na oder in jo narediti konkurenčno nemščini in drugim tujim jezikom, ki so jih takrat govorili na odru (rusko, češko, srbohrvaško). S tega stališča gre za odklonilen odnos do tujejezičnosti, čeprav se je istočasno udejanjala medkulturnost v obliki prevajanja in uprizarjanja tuje dramatike ter gostovanj tujih igralcev in režiserjev.[23] Prvenstvena naloga gledališča v boju za emancipacijo slovenskega jezika je bila vpeljevanje enotne vseslovenske izgovorne norme (»elitne« govorjene slovenščine), ki bi utrjevala nacionalno identiteto v soočanju z drugimi jeziki. V takšnih okoliščinah je bilo obvladovanje pravilne slovenske izreke pomemben kriterij za vrednotenje igralskih vlog, interpretativno oblikovanje odrskega govorjenega jezika (glasovnega sloja) pa prepuščeno okusu, znanju, sposobnostim posameznih igralcev, ki so ob pomanjkanju slovenske igralske tradicije posnemali tuje, predvsem nemške zglede. Prevladoval je afektiran (deklamatorski) način govora, kakršnega je opredelil Goethe v *Pravilih za igralca* (1803), čeprav so se hkrati pojavljale zahteve po naravnem govoru. Odrski govor domačih igralcev je bil pogosto narečno obarvan, tujci so govorili slovenščino s pridihom svoje materinščine (npr. ruščine, češčine). Razvijanje estetskih kvalitet odrskega govora je zaviralo tudi prepričanje, da je gledališče vzgojna ustanova, ki naj prispeva k jezikovni kulturi Slovencev.[24] V takšnem duhovnem ozračju se je v gledališču rodil nov poklic –

23 Vodilni prevajalci so bili Oton Župančič, Josip Vidmar, Fran Albreht, Matej Bor. Po letu 1918 so na Slovenskem gostovali: moskovski Hudožestveni teater, praški Národní divadlo, dunajska gledališča, pariška La petite Scène, Beneško gledališče, anglosaška skupina Irish Players in drugi (Kalan 66).

24 Jezikovno kulturo sta razvijala zlasti Oton Župančič (kot prevajalec, dramaturg in avtor strokovnih člankov, predavanj) in Ivan Cankar (kot izvirni slovenski dramatik z izjemnim posluhom za odrskost jezika).

lektor, ki naj bi varoval slovenščino pred tujimi jezikovnimi vplivi (purizem) in skrbel za vzorno zborno izreko igralcev.[25]

2. razvojno obdobje – Oblikovanje odrskega govora postane umetniško dejanje (preseganje slovenske nacionalnosti)

Po drugi svetovni vojni je bila raba slovenskega jezika v gledališču samoumevna, vendar se je normirani govorjeni jezik pokazal za nezadostnega v smislu kreativnih možnosti.[26] Potreba po »pogovornem« jeziku je spodbudila številne gledališke in jezikoslovne polemike, ki so potihnile, ko je slovensko jezikoslovje po češkem vzoru (praška strukturalistična šola) v sedemdesetih letih razvilo teorijo jezikovne zvrstnosti.[27] Znanstvena potrditev raznolikosti slovenščine je postala teoretična osnova za oblikovanje odrskega govora, ki se je končno lahko izvil iz jezikovnonormativne ujetosti in razširil svoje ustvarjalno polje. Še pred desetletjem v normo ujeta slovenščina je za gledališke ustvarjalce (tudi dramatike) postala prožen material, v katerega je bilo mogoče poleg drugih jezikovnih izrazil (aluzije, citati, nonsensi, medbesedilnost) vplesti tudi tujejezičnost (npr. kot barvanje govora nekaterih likov s tujejezično zvočnostjo ali kot vpletanje prevzetega besedja v besedilo). Raznolikost jezikovnih sredstev je spodbujala igralce k iskanju ustreznega (naravnega) glasovnega izraza in omogočila (tudi pod vplivom tujih gledaliških teorij in uprizoritvenih praks) eksperimentiranje z besedilnim in glasovnim govornim slojem ter oblikovanje nove odrske govorne estetike, ki je postala v vsaki uprizoritvi unikatna. Odrski govor kot enkratno interpretativno zvočno oblikovanje jezika je dobil uprizoritveno avtonomijo in postal umetniška stvaritev. S tem v zvezi se je lektor prelevil iz skrbnika pravorečne norme in purističnega jezikovnega čistilca v kreativnega oblikovalca govorne podobe uprizoritve.[28]

3. razvojno obdobje – Večjezičnost in tujejezičnost v kontekstu preizkušanja novih odrskogovornih možnosti

Ob koncu 20. stoletja so, tako kot v vseh segmentih človekovega življenja, sodobni družbeni in tehnološki procesi (evropeizacija, globalizacija, digitalizacija, svetovni splet)

---

25 Neuradno velja za prvega lektorja Oton Župančič, ki se je na delovnem mestu dramaturga v Deželnem gledališču v Ljubljani (1912) ukvarjal tudi z normiranjem odrske slovenščine. Uradno prvi lektor v ljubljanski Drami je bil proti koncu štiridesetih let 20. stoletja jezikoslovec Anton Bajec, njegov pomočnik pa Mirko Mahnič. Več o tem v razpravi »Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja« (Podbevšek 195–239).

26 Leta 1946 je izšlo *Slovensko pravorečje*, v katerem je Mirko Rupel sistematiziral zborno izreko slovenščine.

27 Okrog leta 1970 se je slovensko jezikoslovje precej ukvarjalo z zvrstnostjo, vodilni jezikoslovec Jože Toporišič pa je različice slovenskega jezika sistemsko razvrstil v *Slovenski slovnici* (1976).

28 Odrskogovorna estetika v sedemdesetih letih je tudi odraz spremenjenega odnosa med literaturo in gledališčem (»smrt literarnega gledališča«, »performativni obrat«), v katerem je besedilo izgubljalo svojo tradicionalno vlogo predloge za uprizoritev. Kreativne potenciale odrskega govora so razvijale zlasti eksperimentalne gledališke skupine, npr. Gledališče Pupilije Ferkeverk, Pekarna, EG Glej idr.

ustvarili ugodne pogoje za razcvet medkulturnosti in medjezikovnosti tudi v gledališki umetnosti. V kontekstu preseganja nacionalnih meja ter ločnic med različnimi umetnostmi, med umetnostjo in družbenim kontekstom, med umetnostjo in znanostjo je sprejemanje tujega razumljeno kot razpiranje obzorja novim ustvarjalnim možnostim.

V slovenskem kulturnem prostoru je po letu 1990 v gledališču sorazmerno pogosto slišati večjezičnost, tudi tujejezična predstava slovenskih ustvarjalcev ni posebnost. Odrska slovenščina se, podobno kot na svoji prvi razvojni stopnji, spet sooča s tujimi jeziki, vendar v popolnoma drugačnih okoliščinah. Sodobna odrska večjezičnost ali tujejezičnost je ustvarjalnokonceptualne narave ali pa gre za koprodukcije s tujimi izvajalci in slovenska gostovanja v tujini, za katera se igralci naučijo celoten tekst (ali le posamezne dele) v tujem jeziku.[29]

Opazna karakteristika sodobne odrskogovorne estetike je princip jezikovne hibridizacije, ki se je nakazoval že v sedemdesetih letih, v sodobnosti pa postaja, kot odsev postmoderne družbe, vse bolj opazen fenomen s številnimi heterogenimi oblikami: mešajo se različni nacionalni jeziki, sociolekti, umetnostni in neumetnostni jezik, govorjeni in péti jezik, zasebni in literarni jezik, mikrofonski in nemikrofonski govor, posneti in neposneti govor, branje in prosti govor itd. Zvočni ali videoposnetek lahko nadomešča fizično navzočnost govorca, od govora se lahko realizira ali samo glas (posneti ali »živi«) ali samo besedilni sloj (znakovni jezik, pisni jezik na videu), različne tehnične naprave (mikrofoni, megafoni, snemalniki itd.) lahko transformirajo človeški glas ter mu odvzamejo individualnost in človeškost, nadnapisi pomagajo premostiti nerazumevanje tujega jezika. Hibridno strukturiranje odrskega govora se usklajuje s hibridizacijo drugih gledaliških izrazil, deloma pa na govor nastopajočega vpliva tudi neklasičen odnos med publiko in nastopajočimi; vpletanje publike v odrsko dogajanje namreč dopušča jezikovne in glasovne improvizacije.

V širokem ustvarjalnem horizontu odrske jezikovne pojavnosti je nacionalni izvor odrskega govora postal večinoma nebistveni dejavnik pri ustvarjanju in sprejemanju gledališkega dela.[30] Na spletni strani Kraljevega gledališča iz Stockholma je gledalec ob gostovanju Slovenskega mladinskega gledališča zapisal: »Nič več ne moremo reči, da je težko najti stik z gledališkimi predstavami v drugem jeziku. *Fragile!* je pokazala, da je gledališče lahko brezmejno, umetniško izzivalno in izjemno pomembno v katerem koli jeziku, tudi iz drugih delov sveta.« (Cetinski 26) Podobno ugotavlja tudi tuja kritika

29 Nekaj primerov: predstavo *Ma and Al* (2010) v Mini teatru so igrali v angleščini, igralca pa sta bila Slovenec in Hrvatica. Predstava *Maison des randez–vous* je bila delno govorjena v francoščini (Betontanc, 2002). Predstavo *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* (SMG, 1999) so slovenski igralci na gostovanju igrali v španščini, predstavo *Wrestling Dostojevski* (Betontanc, 2004) pa v angleščini.

30 Tuji jezikovni izvor (danski), ki ga je mogoče na trenutke zaslišati v slovenskem govoru igralke Jette Ostan Vejrup (MGL), večino publike ne moti. (Vsiljuje se asociacija na Marijo Nablocko, ki je kljub svoji rusko zveneči slovenščini postala prvakinja ljubljanske Drame v letih 1922–1956, ko je občutek jezikovne ogroženosti že popuščal.)

predstave *Macbeth po Shakespearu*[31] po gostovanju v New Yorku: »V gledališču La MaMa je bila predstava uprizorjena pretežno v slovenščini, z angleškimi nadnapisi, ki so bili projicirani na zadnjo steno odra. Prikazano angleško besedilo [...] so obogatili občasni, strateško postavljeni medklici igralcev v angleščini. Preplet govora v angleščini in slovenščini skupaj s projiciranim prevodom poudarja univerzalnost v predstavi prikazane kronike nasilja« (Perkins, Liu 117).

Kljub transnacionalni gledališki govorici in možnosti navidezno demokratične izbire katerega koli nacionalnega jezika za odrsko govorno rabo pa je vendarle treba pripomniti, da je (tako kot na vseh področjih sodobnega bivanja) v gledališki umetnosti lingva franka predvsem angleščina, ki lahko funkcionira ali kot delovni jezik v procesu nastajanja narodnostno mešane uprizoritve ali kot odrsko izrazno sredstvo ali kot pomožni jezik za predstavitev v tujini.

Sklep

Tako kot slovensko gledališče se je tudi slovenski odrski govor razvijal v stalnem stiku s tujstvom in je z njim vzpostavljal različna razmerja, od odklonilnih do gostoljubnih. Vsekakor pa so tuji kulturno-jezikovni vplivi bolj ali manj opazno vtkani v njegov nastanek in razvoj. Šele ko si je slovenski govor po težavnem razmerju s tujimi jeziki, zlasti z nemščino (prvi dve desetletji 20. stoletja), pridobil odrsko pravico in se osvobodil enoplastne jezikovne norme (po letu 1970), se je lahko začelo preizkušanje kreativnih možnosti slovenskega govora in njegovo estetsko oblikovanje. Odrskogovorna podoba, ki je s svojo unikatnostjo v vsaki uprizoritvi postala umetniška stvaritev, je lahko suvereno sprejemala ali zavračala različne tuje vplive. Od devetdesetih let dalje na uprizoritvenih prostorih ob slovenščini sobivajo tuji jeziki (s tujekulturnim ozadjem), kar ustvarja vtis nadnacionalnosti ter daje ustvarjalcem in publiki občutek bivanja v skupnem evropskem kulturnem prostoru. Uporaba različnih tehničnih pripomočkov (mikrofoni, snemalne naprave, računalnik itd.) pri oblikovanju odrskogovorne estetike pa na poseben način izkazuje vpetost gledališke umetnosti v globalizirani svet.

Ker se govor kot eno od gledaliških izrazil udejanja soodvisno od drugih komponent uprizoritvene strukture, se je skozi zgodovino vedno usklajeval tudi z razvojem gledališča ter z njegovim sprejemanjem tujih teoretičnih in praktičnih vplivov. Še posebej je bil odvisen od spreminjanja odnosa med dramskim tekstom in uprizoritvijo, ki je nihal od popolne zavezanosti besedilu do ignoriranja ali reduciranja besedila in do vrnitve k besedilu kot novi dramski pisavi. Ne nazadnje pa je odrski govor kot oblika

31 Predstava *Macbeth po Shakespearu* Heinerja Müllerja (2009) je nastala kot koprodukcija Mini teatra, Cankarjevega doma in zagrebškega Novega kazališta.

umetnostnega govorjenega jezika celotno razvojno obdobje sledil tudi zunajgledališkim (družbenopolitičnim, kulturnim, tehnološkimi idr.) spremembam v evropskem in svetovnem prostoru.

Literatura

Aškerc, Anton. »Dve, tri o našem gledališču in naši drami.« *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979).* Ur. Blaž Lukan, Primož Jesenko. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2012. 17–29.

Cetinski, Uršula. »Slovensko mladinsko gledališče – Evropski ambasador kulture v osemintridesetih državah sveta. Theatrum mundi.« *Delo – Le Monde diplomatique* (12. 12. 2009): 26. Splet. 10. 9. 2015. http://www.mladinsko.com/data/upload/le_monde_diplomatique.pdf

Eco, Umberto. *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*. Ljubljana: Založba *cf, 2003. (Zbirka Delajmo Evropo).

Grgič, Jožica. »Poziv k bojkotu 'orkestra okupacijske sile'. Politika in umetnost. Gibanje za pravice Palestincev Izraelskemu filharmoničnemu orkestru očita identifikacijo z državo.« *Delo* 57.192 (20. 8. 2015): 2.

Grosman, Meta. »Medkulturnost in medkulturna zavest.« *Književnost v medkulturnem položaju.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2004. 17–26.

Hladnik, Miran. »Z njihovimi ženskami se poročajte ali soočanje kultur v slovenskem zgodovinskem romanu.« *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 41. seminar slovenskega jezika, literature in kulture.* Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2005. 11–20.

Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«. *Linhartovo izročilo.* Ur. Lojze Filipič. Ljubljana: Drama slovenskega narodnega gledališča, 1957. 30–120.

Kaučič Baša, Majda. »Minority Language Choice in a Transactional Setting: The Case of Slovenes in Trieste.« *Uporabno jezikoslovje 1* (1993): 49–63.

Koblar, France. »Slovenska dramatika – izročilo Antona Tomaža Linharta.« *Linhartovo izročilo*. Ur. Lojze Filipič. Ljubljana: Drama slovenskega narodnega gledališča, 1957. 11–29.

_____. *Slovenska dramatika 1*. Ljubljana: Slovenska matica,1972.

_____. »Gledališče. Za uvod nekaj o bistvu.« *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979).* Ur. Blaž Lukan, Primož Jesenko. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2012. 32–37.

Kozak, Krištof Jacek. »Literatura in medkulturnost.« *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2010. 129–143.

Lazar, Irena. »Arheologija in medkulturnost.« *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2010. 17–33.

Paternu, Boris. »Univerza med kulturami in jeziki.« *Slavistika v regijah – Koper.* Ur. Boža Krakar Vogel. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2012. 13–19.

Perkins, Shari in Sissi Liu. »Breaking down the Bard: Heiner Müller's Macbeth after Shakespeare, directed by ivica Buljan, at La Mamma's Ellen Stewart Theatre.« New York: *Slavic and East European performance*. 32/1. (2012/2013). 117–124. Splet. 10. 9. 2015. http://europeanstages.org/past-issues/slavic-and-east-european-performance-archive/seep-volume-32-number-1/

Pezdir, Slavko. »Marko Mandić: Vse vloge so tako ali tako fizične.« *Delo* 30. 8. 2011. Splet. 5. 9. 2015. http://www.delo.si/kultura/oder/marko-mandic-vse-vloge-so-tako-ali-tako-fizicne.html.

Podbevšek, Katarina. »Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2010. 195–239.

_____. »Jezikovni hibridi v sodobnih slovenskih uprizoritvenih praksah.« *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2012. 15–37.

Pušić, Barbara. »Zgodovinska raziskava odrskega govora.« *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ur. Katja Podbevšek, Tomaž Gubenšek. Ljubljana: UL AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000. 69–78.

Sapač, Igor. »Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana.« *Beyond everydayness theatre architecture in Central Europe*. Ur. Igor Kovačevič. Praga: Národni divadlo, 2010. 290–295.

Schmidt Snoj, Malina. *Tokovi slovenske dramatike. 1. del.* Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2010.

Skela, Janez. »Spremna beseda.« *Skupni evropski jezikovni okvir: učenje, poučevanje, preverjanje*. Ur. Ina Ferbežar. Ljubljana: Ministrstvo RS za šolstvo in šport, Urad za razvoj šolstva, 2011. 5–15.

Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. (Zbirka Cicero).

Sušec Michieli, Barbara. *Marija Vera. Igralka v dinamičnem labirintu kultur*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2005. (Zbirka Gledališke monografije).

_____. »Patetično, patološko, naravno. Nekaj opomb o govoru in glasu Marije Vere.« *Kolokvij o umetniškem govoru 2.* Ur. Katarina Podbevšek, Tomaž Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor, 2006. 18–27.

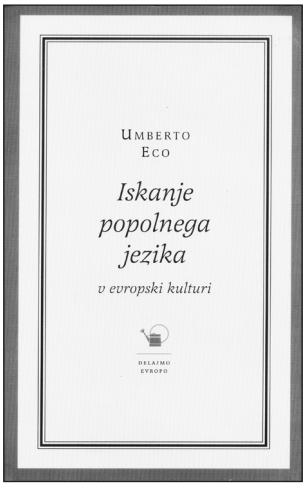
Škarić, Ivo. »Fonetika hrvatskoga književnog jezika.« *Povjesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Ur. Radoslav Katičić. Zagreb: HAZU Globus, 1991. 61–381.

Toporišič, Jože. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

Tratnik, Polona. »Umetnost in znanost: divergenca in konvergenca kultur(e).« *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerzitetna založba Annales. 2010. 367–387.


DICTIO-
NARIVMQVA-
TVOR LINGVA-
RVM, VIDELICET,
GERMANICÆ, LATINÆ,
ILLYRICÆ, (quæ vulgò Sclavonica
appellatur) & ITALICÆ,
siue Hetruscæ.
Auctore,
HIERONYMO MEGISERO.
IMPRESSVM GRÆCII STYRIÆ,
ANNO CIↃ IↃ XCII.

Nemški jezikoslovec Hieronim Megiser je v svojem štirijezičnem slovarju (1592) slovenščino postavil ob bok latinščini, nemščini in italijanščini ter ji tako podelil status evropskega knjižnega jezika.



Umberto Eco v knjigi *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi* (2003) dokazuje, kako so bili vsi poskusi ustvarjanja enotnega svetovnega jezika neuspešni.



Tena Štivičić: *Fragile!* Režija: Matjaž Pograjc. Slovensko mladinsko gledališče, 2005. Na fotografiji: Sebastian Cavazza, Janja Majzelj, Matej Recer, Janja Majzelj. Foto: Barbara Čeferin. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča. V predstavi se prepletajo slovenščina, hrvaščina, srbščina, ruščina, norveščina, bosanščina, bolgarščina.

Prevodi in uprizoritve slovenske dramatike v mednarodnem prostoru

Gašper Troha

Uvod

Dramatika je brez dvoma specifična literarna nadvrsta, saj jo bistveno določa njena namenjenost uprizoritvi, s tem pa že tudi kolektivna narava njene recepcije. Zaradi tega je nujno poleg umetniškega tudi družbeno dejanje in je na družbeni trenutek veliko bolj vezana že ob nastanku, še bolj pa ob njeni recepciji. Ravno zaradi tega je tudi njen vpliv ali, če hočemo, uspeh v mednarodnem prostoru kompleksnejše vprašanje. Vključuje premislek tako o prevodih, založbah, pri katerih so ti izšli, kakor tudi o uprizoritvah, gledališčih, kjer so se te zgodile, odmevih itd.

Slovenska dramatika na splošno velja za slab izvozni artikel. Čeprav se je po drugi svetovni vojni dodobra uveljavila v jugoslovanskem prostoru, je šele pozneje iskala pot na mednarodne odre. Tako Saša Brajnik leta 2002 ugotavlja: »Slovenskih dram na tujih odrih je malo. Tudi na domačih odrih jih ni ravno dosti.« (331) Špela Brecelj pa šest let pozneje Marinki Poštrak, dramaturginji Prešernovega gledališča Kranj in neformalni vodji festivala Teden slovenske drame, zastavlja naslednje vprašanje: »Slovenska gledališča redno gostujejo na tujih festivalih, uprizoritve slovenskih dram na tujih odrih pa so prava redkost, lahko bi jih prešteli na prste. Je slovenska dramatika premalo univerzalna, preveč podalpska, ali pa gre tudi v tem primeru za prodornost in prevlado agresivnega angloameriškega marketinga, ki mu Slovenci pač nismo kos?« (340) Marinka Poštrak kot glavni razlog vidi pomanjkanje mreže, ki bi promovirala slovensko dramatiko na tujih odrih, torej pomanjkanje osebnih stikov s tujimi dramaturgi in režiserji.

Na tem mestu se seveda postavlja vprašanje, kakšno je dejansko stanje, ko govorimo o prevodih in uprizoritvah slovenske dramatike? Se ta situacija v zadnjih letih (od leta 2002), ko Teden slovenske drame načrtno spremlja tuje uprizoritve slovenskih dram in skrbi za prevode Grumovih nagrajencev, izboljšuje? Je število uprizoritev premo sorazmerno s številom prevodov? Je situacija drugačna tudi zaradi splošnejših premikov v zavesti slovenskih gledališč? Ne nazadnje je tudi Borštnikovo srečanje kot osrednji slovenski gledališki festival leta 2010 uvedlo nov programski sklop »Showcase«, kjer tujim gledališkim gostom predstavlja izbrane uprizoritve, ki pa nastanejo na podlagi tekstov domačih in tujih avtorjev. Rezultat je 19 gostovanj slovenskih gledališč v mednarodnem prostoru med letoma 2010 in 2015.

Šele bolj ali manj popolna slika prevodov in uprizoritev slovenske dramatike na tujem nam bo lahko razkrila morebitne trende, ki so prav gotovo vezani najprej na domače

kulturnopolitične prioritete – domnevati je namreč mogoče, da je bil fokus mednarodne promocije pred letom 1991 usmerjen predvsem na področje nekdanje Jugoslavije, s samostojnostjo Slovenije pa bržkone v države Evropske skupnosti in širše –, nadalje pa bo mogoče razmišljati tudi o recepciji na tujem, ki po dostopnih podatkih kaže dokaj klavrno podobo. Leta 2012 je bila namreč na simpoziju Obdobja glavna tema slovenska dramatika in nastalo je nekaj znanstvenih obravnav našega vprašanja izpod peres tujih slavistov.

»V obdobju med letoma 1991 in 2005 sta bili na Poljskem v celoti natisnjeni samo dve slovenski dramski besedili. L. 1994 je izšla *Antigona* (*Antygona*) Dušana Jovanovića v prevodu Joanne Pomorske, potem pa je moralo preteči deset let, da je izšlo naslednje dramsko delo, *Vladimir* Matjaža Zupančiča v prevodu iste prevajalke.« (Gawlak 85–86) Le *Vladimir* je bil tudi uprizorjen v profesionalnem gledališču in je imel odmev v poljskih medijih. Podobno nespodbudna je slika zadnjih desetletij na Češkem, kjer sicer obstaja kar nekaj prevodov, a zelo malo uprizoritev. »Po preobratu l. 1989, ko se je kulturno življenje na Češkem odprlo svetu, slovenska dramatika težko prodre na češke odre, a se občasno vseeno pojavi kakšno delo ...« (Novak 194) Avtor navaja uprizoritev *Limonade* Iztoka Lovriča v Gledališču Petra Berzuča v Ostravi (29. 1. 2010), *Norih časov* Matjaža Briškega (Gledališka skupina Apropo v Pragi maja in junija 2005) in delovanje Nataše Burger, slovenske igralke, ki živi in deluje v Pragi. Uprizorila je tudi tekste iz pesniške zbirke Andraža Poliča *Voda puščave*. Poleg teh sta bili uprizorjeni tudi drami *Smeti na luni* (2011) Roka Vilčnika in *Dogodek v mestu Gogi* (2016) Slavka Gruma. Julija A. Sozina se v svojem prispevku bolj ukvarja s potencialom sodobne slovenske dramatike v ruskem prostoru, a ob robu poroča tudi o redkih uprizoritvah. »Stanje prevodne dejavnosti, vsaj kar se tiče prevodov slovenskih dram v ruščino, bi še pred kratkim lahko označili kot katastrofalno.« (Sozina 308) Prav v letu 2012 pa se je situacija nekoliko popravila, saj so bile uprizorjene kar tri slovenske drame: *Shocking shopping* in *Vladimir* Matjaža Zupančiča ter *Pir* Simone Semenič. Aleksandra Žabjek govori o popolnem nepoznavanju sodobne slovenske gledališke produkcije na jugu Italije.

Da bi lahko osvetlili zgoraj omenjene fenomene in preverili njihovo verodostojnost, se bomo lotili pregleda prevodov in uprizoritev slovenske dramatike v zadnjih treh desetletjih, natančneje med letoma 1980 in 2015. Pregled stanja nam bo bržkone omogočil tudi vpogled v možne rešitve in strategije, ki bi lahko povečale mednarodni vpliv slovenske dramatike in gledališča.

Zamejitev obdobja in viri

Obdobje analize v pričujoči raziskavi smo omejili z letnicama 1980 in 2015. Razlogov za to izbiro je več. Najprej dejstvo, da bi raziskava vseh prevodov slovenske dramatike

od 19. stoletja do danes močno presegla obseg te razprave, zahtevala pa tudi več let raziskovalnega dela. Slednje nas prav gotovo še čaka v prihodnosti. V pričujočem zapisu gre torej za pregled dogajanja na tem področju v zadnjih treh desetletjih, ki so posebej zanimiva, saj je v tem času prišlo do ključnih družbenih premikov. Leta 1991 se je Slovenija osamosvojila, sledil pa je razpad Jugoslavije. Za slovensko kulturo in gledališče posebej je to pomenilo močno zoženje prostora delovanja, kar je zahtevalo iskanje novih področij mednarodne promocije. Te spremembe se seveda zelo jasno odražajo tudi v naši raziskavi. Nadalje je šlo za povsem pragmatično izbiro, saj je leto 1980 (za sezoni 1978/79 in 1979/80) pod okriljem Sterijevega pozorja začelo izhajati letno poročilo jugoslovanskih gledališč *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta*, ki je popisalo vse uprizoritve v jugoslovanskih gledališčih in predstavlja enega glavnih virov raziskave. Poleg tega je relativna bližina raziskovanega gradiva omogočala pridobivanje informacij neposredno od avtorjev, kar je za preminule avtorje nemogoče.

Kot glavni problem se je namreč pokazalo dejstvo, da je gradivo nepopolno in izredno razpršeno. Podatkov o prevodih in uprizoritvah na tujem sistematično ne zbira nihče. Nekaj seveda beleži bibliografski sistem Cobiss, a le tiste izdaje, ki so izšle pri nas ali pa so se znašle v naših knjižnicah, nekaj gradiva hrani Slovenski gledališki inštitut, a ga prav tako ne zbira sistematično. Večji fond predstavlja Baza prevodov Javne agencije za knjigo, ki poskuša beležiti vse izdaje slovenske literature na tujem, a je ta seznam nepopoln in zaradi kadrovskih težav agencije tudi manj ažuren. Seveda pa ta baza ne beleži prevodov, ki nastajajo kot tipkopisi za posamezne uprizoritve, ali prevodov, ki jih naročajo slovenska gledališča za svoja gostovanja v tujini. Tako je bilo potrebno pridobiti informacije tudi od slovenskih gledališč (podatke so prispevali SNG Maribor, SNG Drama Ljubljana, SNG Nova Gorica, Slovensko ljudsko gledališče Celje, Gledališče Koper, Prešernovo gledališče Kranj in Slovensko mladinsko gledališče) in avtorjev samih (podatke sem dobil od Matjaža Zupančiča, Dušana Jovanovića, Evalda Flisarja, Draga Jančarja, Vinka Möderndorferja, Drage Potočnjak in Simone Semenič).

Še večjo težavo predstavljajo uprizoritve na tujih odrih. Od leta 2002 predstavlja nekakšen pregled Teden slovenske drame, ki tuje uprizoritve vključuje v Mednarodni program festivala, a je, kot bomo videli, to le del uprizoritev. Poleg Tedna slovenske drame so bili glavni vir tako avtorji sami, pri tem pa je treba povedati, da nekateri uprizoritve svojih del na tujem beležijo bolj, drugi manj skrbno.

Ne glede na zgoraj navedene zadržke je mogoče zapisati, da zbrani podatki, ki evidentirajo v zadnjih 35 letih kar 301 prevod in 234 uprizoritev, predstavljajo bržkone popoln pregled. Žal so to le podatki in bi za podrobnejšo analizo tako prevodov kot recepcije uprizoritev morali na enem mestu tudi fizično zbrati vse tekste, gledališke liste in dostopne kritike uprizoritev. To je ambiciozna naloga in dobro bi bilo razmisliti o možnosti, da bi to gradivo v prihodnosti zbirala ena od institucij.

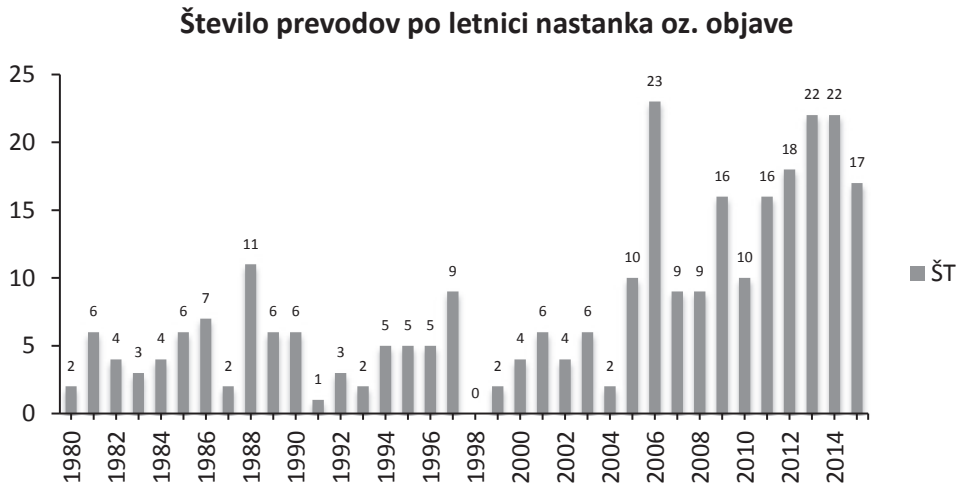
Prevodi slovenske dramatike v tuje jezike

Kot smo že omenili, je po dostopnih podatkih v zadnjih 35 letih nastal 301 prevod slovenske dramatike, od tega za 18 prevodov ni bilo mogoče ugotoviti letnice nastanka.

Leto	Število prevodov
1980	2
1981	6
1982	4
1983	3
1984	4
1985	6
1986	7
1987	2
1988	11
1989	6
1990	6
1991	1

Leto	Število prevodov
1992	3
1993	2
1994	5
1995	5
1996	5
1997	9
1998	0
1999	2
2000	4
2001	6
2002	4
2003	6

Leto	Število prevodov
2004	2
2005	10
2006	23
2007	9
2008	9
2009	16
2010	10
2011	16
2012	18
2013	22
2014	22
2015	17



Dinamika prevajanja po letih kaže na tri različna obdobja. Prvo med letoma 1980 in 1991, ko je bilo v povprečju prevedenih 5 tekstov na leto, pri čemer je bilo najmanj prevodov v letih 1980 in 1987 (2), največ pa leta 1988 (11). Obe leti z najmanj prevodi lahko razložimo kot običajna nihanja v številu prevodov (večinoma med 3 in 6 prevodi), neobičajno visoko število v letu 1988 pa z izidom štirijezične izdaje drame Svetlane Makarovič *Mrtvec pride po ljubico*. Šlo je torej za objave prevodov 8 različnih dram, kar ne odstopa bistveno od povprečja. Drugo obdobje sega od leta 1991 do 1999, ko je število prevodov manjše (povprečno 3,7 na leto). Tu izstopa leto 1997 z devetimi prevodi, a jih je kar šest izšlo v knjigi *Contemporary Slovenian Drama*, ki sta jo izdala slovenski PEN in Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Po letu 2000 se število prevodov vrne na raven pred osamosvojitvijo, od leta 2005 pa lahko govorimo o novem obdobju, saj se število prevodov močno poveča in ne pade več pod številko 9. Povprečno število prevodov na leto se v zadnjem desetletju kar potroji glede na osemdeseta leta in preseže število 15. Izraziti vrhovi so v letih 2006 (23), 2013 (22) in 2014 (22), ki so delno posledica izida nekaterih pregledov slovenske dramatike v tujih jezikih: *Slovinské drama dnes: antologie překladů současné slovinské dramatiky* (Brno: Větrné mlýny, 2006), *Sovremena slovenečka drama* (Štip: Centar za kulturna inicijativa, 2006), *Collected Plays* Evalda Flisarja (New York: Texture Press, 2006), *Gesammelte Stücke*, Band 1 Evalda Flisarja (Mohorjeva založba v Celovcu, 2013), *Debnejki Godo: pet savremenni slovenski piesi* (Sofija: Fakel, 2014), *Tri drami* Evalda Flisarja (Skopje: Magor, 2014) in *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* (tipkopis SNG Nova Gorica za potrebe predstav v Italiji, Avstriji in Srbiji).

Že ob tem prvem pregledu moramo posebej omeniti Evalda Flisarja, ki je v obdobju 1980–2015 najbolj prevajan slovenski dramatik s 23 prevodi, njegova *Nora Nora* pa je bila prevedena največkrat (17-krat). Njegove drame se prevajajo od leta 1992, a intenzivno prav od leta 2005 dalje. Kljub temu pa ne moremo trditi, da je to trikratno povečanje le posledica prevodov njegove dramatike, a več o Flisarjevih prevodih in uprizoritvah v nadaljevanju.

Slovenska dramatika je bila v obravnavanem obdobju prevedena v 25 jezikov, med katerimi močno prednjači angleščina (94 prevodov), sledijo pa ji nemščina (29), srbohrvaščina (30), makedonščina (25) in češčina (17 prevodov). Slika se spremeni, če srbohrvaščini prištejemo še vse jezike bivših jugoslovanskih narodov, saj so v tem primeru ti takoj za angleščino z 79 prevodi. Čeprav bi lahko domnevali, da bo število prevodov v te jezike po letu 1991 močno upadlo, ni tako, saj jih je pred letom 1991 nastalo 29, po letu 1991 pa kar 50, vendar je delež prevodov v jezike bivših jugoslovanskih narodov glede na celoto veliko manjši. Če je bil ta pred osamosvojitvijo kar 56-odstotni, je po njej zgolj 19-odstotni.

Ko govorimo o jezikih prevodov, moramo opozoriti še na eno primerjavo. Prevodi slovenske dramatike so namreč po letu 1991 doživeli močno širitev tudi v smislu števila jezikov, v katerih se pojavljajo. Če so pred letom 1991 vključevali jezike jugoslovanskih

narodov, ob njih pa še nekatere osrednje evropske jezike (angleščina, nemščina, italijanščina, češčina, poljščina, madžarščina in ruščina), po letu 1991 govorimo o 24 jezikih, ki segajo od evropskih do bolj eksotičnih, kot so hindi, bengalščina, japonščina ... Skratka, slovenska dramatika ni doživela le ekspanzije v smislu števila prevodov, ampak tudi v geografskem smislu.

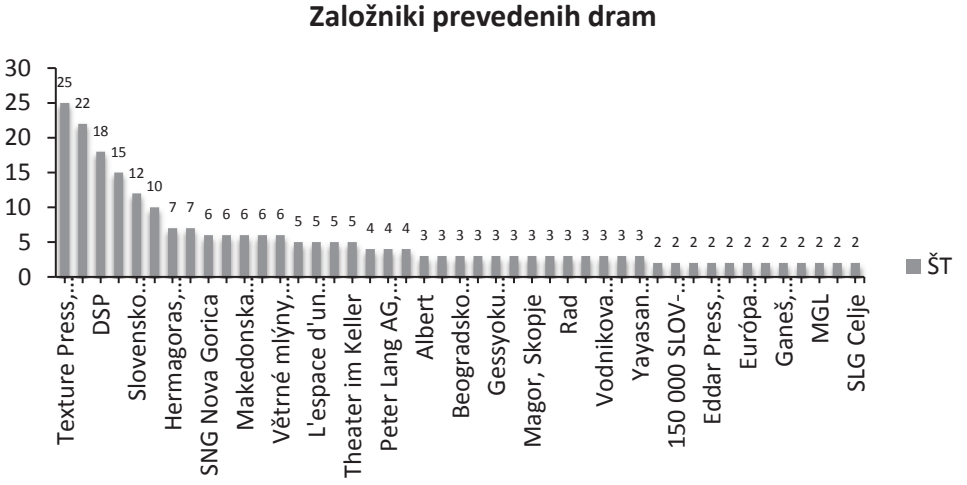
Jezik	Število prevodov
angleščina	94
nemščina	30
srbohrvaščina	29
makedonščina	25
češčina	17
italijanščina	15
hrvaščina	10
srbščina	10
francoščina	8
španščina	9
bolgarščina	7
bengalščina	6
indonezijščina	6

Jezik	Število prevodov
madžarščina	6
arabščina	5
japonščina	4
poljščina	4
ruščina	3
slovaščina	3
bosanščina	3
kitajščina	3
beloruščina	1
črnogorščina	1
hindi	1
islandščina	1



Slovenščina kot eden t. i. manjših jezikov je seveda močno odvisna od prevajalcev, ki so obenem tudi promotorji slovenske literature. Kljub temu je slika prevajalcev dokaj pestra. Izstopata predvsem Evald Flisar, ki je avtor številnih prevodov lastnih dram, ob tem pa je prevedel tudi Zajčeve *Grmače* (1997), in Alfred Haidacher, ki je tudi režiser v graškem gledališču Theater im Keller in je številne svoje prevode tam tudi režiral.

Bolj zanimiv je pregled založnikov, pri katerih izhajajo prevodi slovenskih dram. Na prvem mestu je ameriška Texture Press, pri kateri so izšle vse Flisarjeve drame, sledijo pa ji večinoma slovenske in jugoslovanske založbe (Prešernovo gledališče Kranj, Društvo slovenskih pisateljev, revija Scena iz Novega Sada, Matica makedonska, Mohorjeva založba iz Celovca in Narodna knjiga iz Beograda). Prva založba, ki ne sodi v ta okvir, je bolgarski Fakel iz Sofije, a ob teh podatkih moramo biti previdni, saj gre pri založbah, ki so izdale 6 ali manj prevodov, lahko za eno samo knjigo. Takšne so npr. Fakel (Bolgarija), Albert (Češka), Globus (Hrvaška), Magor (Makedonija), Makedonska knjiga (Makedonija) in Centar za kulturna inicijativa (Makedonija). Veliko število prevodov nastaja tudi v slovenskih in tujih gledališčih za potrebe gostovanj v tujini. Slovensko dramatiko torej še vedno večinoma prevajamo in izdajamo sami. Za posamezne predstavitve se odločajo tudi tuje založbe, ki pa ne iščejo novih naslovov in avtorjev.

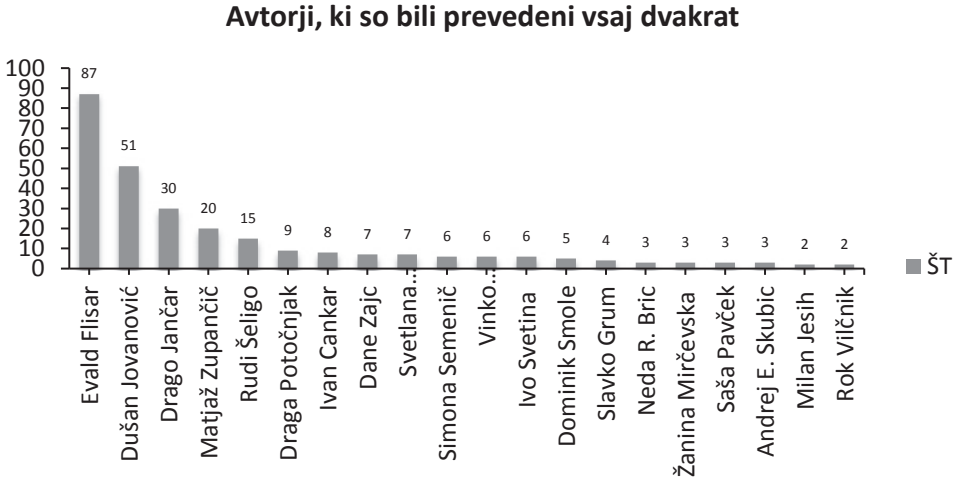


Seznam največkrat prevajanih avtorjev se bistveno ne razlikuje od največkrat tiskanih pri nas: Evald Flisar, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Matjaž Zupančič in Rudi Šeligo presegajo število 10. Pri tem je treba dodati, da Evald Flisar močno odstopa s

kar 87 prevodi, blizu mu je le Dušan Jovanović z 51 prevodi. Glede na to ne preseneča tudi seznam največkrat prevedenih dram. Prednjačijo Flisarjeve drame: *Nora Nora*, *Kaj pa Leonardo?, Komedija o koncu sveta*, *Antigona zdaj* in *Enajsti planet*, vmes pa se je vrinil Jančarjev *Veliki briljantni valček*.

Avtorji	Število prevodov
Evald Flisar	87
Dušan Jovanović	51
Drago Jančar	30
Matjaž Zupančič	20
Rudi Šeligo	15
Draga Potočnjak	9
Ivan Cankar	8
Dane Zajc	7
Svetlana Makarovič	7
Simona Semenič	6
Vinko Möderndorfer	6
Ivo Svetina	6

Avtorji	Število prevodov
Dominik Smole	5
Slavko Grum	4
Neda R. Bric	3
Žanina Mirčevska	3
Saša Pavček	3
Andrej E. Skubic	3
Milan Jesih	2
Rok Vilčnik	2
Tina Kosi	2
Veno Taufer	2
Zoran Hočevar	2

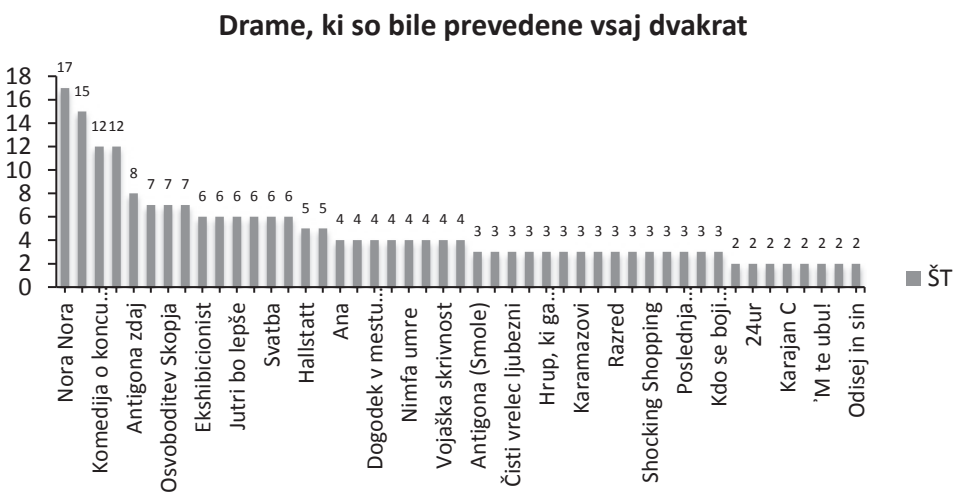


Naslovi	Št.
Evald Flisar: *Nora Nora*	17
Evald Flisar: *Kaj pa Leonardo?*	15
Evald Flisar: *Komedija o koncu sveta*	12
Drago Jančar: *Veliki briljantni valček*	12
Evald Flisar: *Antigona zdaj*	8
Evald Flisar: *Enajsti planet*	7
Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja*	7
Drago Jančar: *Zalezujoč Godota*	7
Dušan Jovanović: *Ekshibicionist*	6
Matjaž Zupančič: *Hodnik*	6
Evald Flisar: *Jutri bo lepše*	6
Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*	6
Rudi Šeligo: *Svatba*	6
Dušan Jovanović: *Zid, jezero*	6
Drago Jančar: *Hallstatt*	5
Matjaž Zupančič: *Vladimir*	5
Rudi Šeligo: *Ana*	4
Dušan Jovanović: *Antigona*	4
Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*	4

Naslovi	Št.
Svetlana Makarovič: *Mrtvec pride po ljubico*	4
Evald Flisar: *Nimfa umre (Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti)*	4
Evald Flisar: *Stric iz Amerike*	4
Dušan Jovanović: *Vojaška skrivnost*	4
Evald Flisar: *Vzemi me v roke*	4
Dominik Smole: *Antigona*	3
Dušan Jovanović: *Boris, Milena, Radko*	3
Saša Pavček: *Čisti vrelec ljubezni*	3
Drago Jančar: *Disident Arnož in njegovi*	3
Dragica Potočnjak: *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen*	3
Dušan Jovanović: *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*	3
Dušan Jovanović: *Karamazovi*	3
Dane Zajc: *Otroka reke*	3
Matjaž Zupančič: *Razred*	3
Svetlana Makarovič: *Sapramiška*	3
Matjaž Zupančič: *Shocking Shopping*	3
Dušan Jovanović: *Uganka korajže*	3

Naslovi	Št.
Evald Flisar: *Poslednja nedolžnost*	3
Simona Semenič: *5fantkov.si*	2
Simona Semenič: *24 ur*	2
Matjaž Zupančič: *Goli pianist*	2
Dušan Jovanović: *Karajan C*	2
Dušan Jovanović: *Kdo to poje Sizifa?*	2
Zoran Hočevar: *'M te ubu!*	2
Dane Zajc: *Medeja*	2

Naslovi	Št.
Veno Taufer: *Odisej in sin*	2
Evald Flisar: *Šakuntala*	2
Rudi Šeligo: *Slovenska savna*	2
Dušan Jovanović: *Viktor ali dan mladosti*	2
Draga Potočnjak: *Za naše mlade dame*	2
Dominik Smole: *Zlata čeveljčka*	2
Vinko Möderndorfer: *Limonada slovenica*	2
Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom*	2



Za prevode slovenskih dramskih tekstov lahko rečemo, da jih je pravzaprav veliko, so prevedeni v lepo število jezikov in v zadnjem desetletju tudi razpršeni po celem svetu. Flisarjeva dramatika dodaja na seznam nove in nove jezike, a za zdaj še ni opaziti, da bi ustvarjala tudi večje zanimanje za ostalo slovensko dramatiko. Večinoma se založniki

in gledališča odločajo za trojico Dušan Jovanović, Matjaž Zupančič in Drago Jančar. Še vedno velik del prevodov naredimo sami v sklopu mednarodne promocije slovenske literature ali ob gostovanjih slovenskih gledališč, zato o večjem prodoru slovenske dramatike bržkone ne moremo govoriti, a trend je zadnjih deset let spodbuden. Res pa je, da so prevodi le del celotne slike, saj dramatika predvideva tudi uprizoritev, ki je za njeno recepcijo odločilnejša. Oglejmo si zato še sliko uprizoritev slovenskih dramskih tekstov na tujih odrih.

Uprizoritve na tujih odrih

Pri proučevanju mednarodnega vpliva dramatike moramo upoštevati predvsem uprizoritve na tujih odrih, saj te zagotavljajo tudi recepcijo v tujem prostoru. Če lahko prevod obleži v skladišču ali knjižnici, ima uprizoritev vsaj minimalni odmev, nekatere pa seveda lahko postanejo tudi prave uspešnice in generirajo nadaljnje zanimanje za avtorjev opus ali celo za slovensko dramatiko nasploh. Takšni primeri se kažejo tudi ob našem pregledu. Tako je bila npr. Zupančičeva *Igra s pari* uprizorjena leta 2006 v Beogradskem dramskem pozorištu (režija Milica Kralj) in jo igrajo neprekinjeno 9 sezon. Imela je več kot 150 ponovitev in naj bi bila do zdaj najuspešnejša slovenska drama na srbskih odrih (podatek Matjaža Zupančiča). Tri leta pozneje se je Milica Kralj ponovno odločila režirati Zupančičev tekst, tokrat *Razred*, ki je imel premiero v letu 2009. Podoben je primer uprizoritve *Vladimirja* Matjaža Zupančiča v luksemburškem Théâtre d'Esch leta 2001, ki je bila prva uprizoritev slovenskega dramskega teksta v francosko govorečem profesionalnem gledališču. Tri leta pozneje je to gledališče uprizorilo tudi Jovanovićevega *Ekshibicionista*. Najbolj izrazit primer je prav gotovo serija 12 uprizoritev v graškem Theater im Keller, kjer so najprej uprizorili Flisarjevo dramo *Jutri bo lepše* (1999), sledili so Dušan Jovanović z *Zid, jezero* (2000), Draga Potočnjak z dramo *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen* (2003) in Vinko Möderndorfer s *Tremi sestrami* (2004), nato pa še osem tekstov Evalda Flisarja med letoma 2005 in 2014 (*Nora Nora*, *Enajsti planet*, *Stric iz Amerike*, *Antigona zdaj*, *Kaj pa Leonardo?, Vzemi me v roke*, *Komedija o koncu sveta*, *Nimfa umre (Tristan in Izolda)*).

Dinamika uprizoritev kaže podobno tridelnost kot prevodi. V prvem obdobju med letoma 1980 in 1991 smo zabeležili 95 uprizoritev, od tega jih je bilo le 7 zunaj meja nekdanje Jugoslavije. Zanimanje za slovensko dramatiko se izrazito poveča v letih 1984 (16 uprizoritev), 1985 (14 uprizoritev) in 1986 (12 uprizoritev). Le delno je to posledica dveh največjih uspešnic tega obdobja. Prva je bila Partljičev *Moj ata, socialistični kulak*, ki je bila uprizorjena 12-krat (1984 – 4, 1985 – 8), druga pa Jančarjev *Veliki briljantni valček*, ki je zabeležil kar 13 uprizoritev (1985 – 4, 1986 – 4, 1989 – 2, 1990 – 1, 1991 – 2). V celotnem obdobju 1980–1991 je bilo povprečno 8,6 uprizoritev na leto.

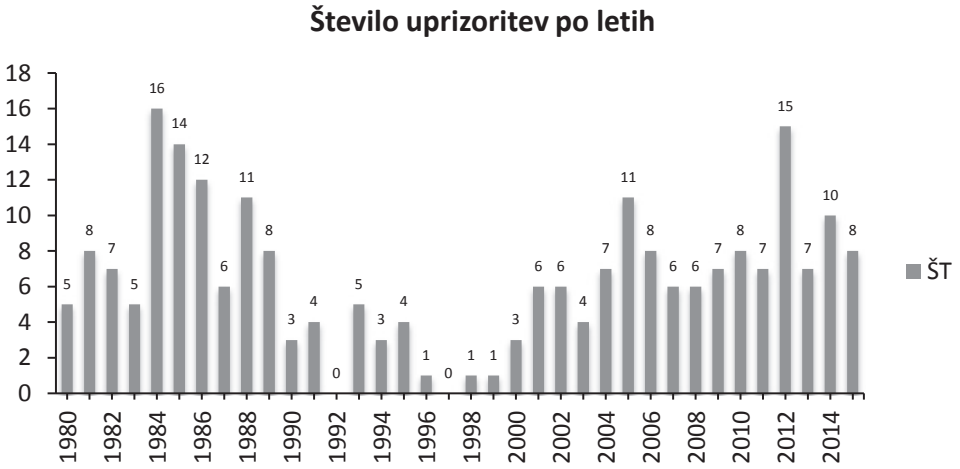
Drugo obdobje sega od osamosvojitve leta 1991 do leta 2001. To je bilo obdobje, ko je slovensko gledališče izgubilo nekdanje tesne povezave z jugoslovanskim prostorom in je preusmerilo svojo pozornost v druge države. To desetletje nakazuje izrazito krizo uprizarjanja slovenske dramatike v tujini, saj sta bili uprizorjeni povprečno le dve drami na leto. Število je torej upadlo za štirikrat. Le leta 1993, ko sta bila uprizorjena po dva teksta Dušana Jovanovića in Draga Jančarja, se s petimi uprizoritvami približa prejšnjemu obdobju.

Tretje obdobje poteka med letoma 2001 in 2015. Število uprizoritev se ponovno poveča in doseže podobno raven kot v osemdesetih (7,6 uprizoritev na leto). Po l. 2001 jih je bilo le 20 odstotkov na območju nekdanje Jugoslavije, v zadnjih dveh letih pa sploh nobene, kar pomeni, da se je fokus mednarodne promocije slovenske dramatike povsem spremenil in bistveno razširil. Do leta 1991 je bila namreč slovenska dramatika uprizorjena le v prostorih bivše Jugoslavije ter na Madžarskem, Poljskem in v ZDA, po 1991 pa v kar 29 državah, med katerimi je resda pet držav, ki so nastale na področju Jugoslavije, a so vmes tudi zelo oddaljene, kot so Tajvan, Japonska, Čile, Indonezija in Indija.

Leto	Število uprizoritev
1980	5
1981	8
1982	7
1983	5
1984	16
1985	14
1986	12
1987	6
1988	11
1989	8
1990	3
1991	4
1992	0

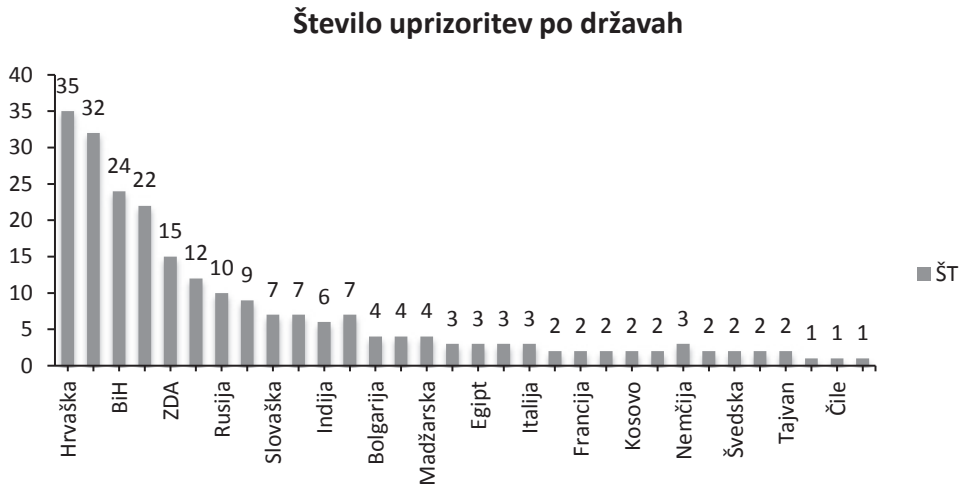
Leto	Število uprizoritev
1993	5
1994	3
1995	4
1996	1
1997	0
1998	1
1999	1
2000	3
2001	6
2002	6
2003	4
2004	7
2005	11

Leto	Število uprizoritev
2006	8
2007	6
2008	6
2009	7
2010	8
2011	7
2012	15
2013	7
2014	10
2015	8
2016	1



Država	Število uprizoritev
Hrvaška	35
Srbija	32
Bosna in Hercegovina	24
Avstrija	22
Združene države Amerike	15
Makedonija	12
Rusija	10
Vojvodina	9
Slovaška	7
Velika Britanija	7
Indija	6
Poljska	7
Bolgarija	4
Japonska	4
Madžarska	4
Črna gora	3

Država	Število uprizoritev
Egipt	3
Indonezija	3
Italija	3
Češka	2
Francija	2
Izrael	2
Kosovo	2
Luksemburg	2
Nemčija	3
Nizozemska	2
Švedska	2
Švica	2
Tajvan	2
Belorusija	1
Čile	1
Islandija	1

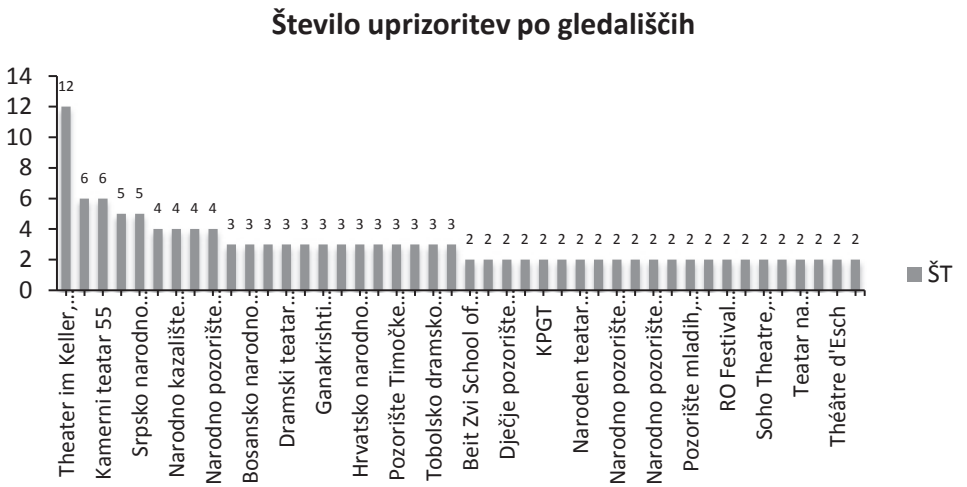


Gledališče	Število uprizoritev
Theater im Keller, Graz	12
Beogradsko dramsko pozorište	6
Kamerni teatar 55, Sarajevo	6
Scena theatre, Washington DC	5
Srpsko narodno pozorište, Novi Sad	5
Gessyoku Kagekidan, Tokio	4
Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin	4
Narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka	4
Narodno pozorište Banjaluka	4
Atelje 212, Beograd	3

Gledališče	Število uprizoritev
Bosansko narodno pozorište Zenica	3
Divadlo Jána Palárika v Trnave	3
Dramski teatar Skopje	3
Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb	3
Ganakrishti Theatre Company, Kolkata, Indija	3
Gledališče Dadov Beograd	3
Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku	3
Pozorište lutaka Mostar	3
Pozorište Timočke krajine	3
Šola sodobne drame, Moskva	3
Tobolsko dramsko gledališče, Tobolsk	3

Gledališče	Število uprizoritev
Volkstheater Dunaj	3
Beit Zvi School of the Performing Arts, Ramat Gan	2
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica	2
Dječje pozorište Subotica	2
Gledališka akademija Ljuben Grojs, Sofija	2
KPGT, Zagreb	2
Makedonski naroden teatar, Skopje	2
Naroden teatar Bitola	2
Naroden teatar Kumanovo	2
Narodno pozorište Beograd	2
Narodno pozorište Đakovica	2
Narodno pozorište Sarajevo	2
Narodno pozorište Subotica	2

Gledališče	Število uprizoritev
Pozorište mladih, Sarajevo	2
Petöfi Sándor Színház, Veszprem	2
RO Festival Dubrovnik kazališno-glazbena radna organizacija p.o.	2
Satirično kazalište Jazavac Zagreb	2
Soho Theatre, London	2
Teatar ITD, Zagreb	2
Teatar na narodnosti, Skopje	2
Teater Koma, Džakarta, Indonezija	2
Théâtre d'Esch	2
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija	2
Zagrebačko kazalište lutaka	2



Med gledališči je na prvem mestu že omenjeni graški Theater im Keller z 12 uprizoritvami, sledijo jugoslovanska gledališča (Beogradsko dramsko pozorište, Kamerni teatar 55 v Sarajevu, Srpsko narodno pozorište v Novem Sadu, Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin, Narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka in Narodno pozorište Republike Srpske v Banjaluki). Med tistimi, ki so uprizorila več kot 3 besedila, sta še Scena Theatre iz Washingtona in Gessyoku Kagekidan iz Tokia. Sicer je slika gledališč, ki so uprizarjala slovenske tekste med letoma 1980 in 2015, zelo pestra, kar pomeni, da gledališča praviloma poskusijo s slovensko dramatiko, a se pozneje k njej ne vračajo. Tako je slovensko dramatiko v zadnjih 35 letih uprizarjalo 142 gledališč, od tega jih je le 45 uprizorilo več kot en tekst.

V tujini je bilo med letoma 1980 in 2015 uprizorjenih 36 avtorjev, kar je na prvi pogled visoka in spodbudna številka, a je slika drugačna, če pogledamo le tiste, ki imajo po več uprizoritev. Več kot 5 uprizoritev ima le 8 avtorjev, med njimi izstopajo Evald Flisar (37), Drago Jančar (30), Dušan Jovanović (28), Simona Semenič (26) in Matjaž Zupančič (23). Prednjači Evald Flisar, ki je brez doma najbolj dejaven in mednarodno uspešen slovenski dramatik, zlasti če upoštevamo dejstvo, da je prisoten šele od devetdesetih dalje. Sledita Drago Jančar in Dušan Jovanović, ki sta prisotna skozi celotno obdobje, potem pa Simona Semenič in Matjaž Zupančič, ki sta prav tako avtorja poosamosvojitvenega obdobja.

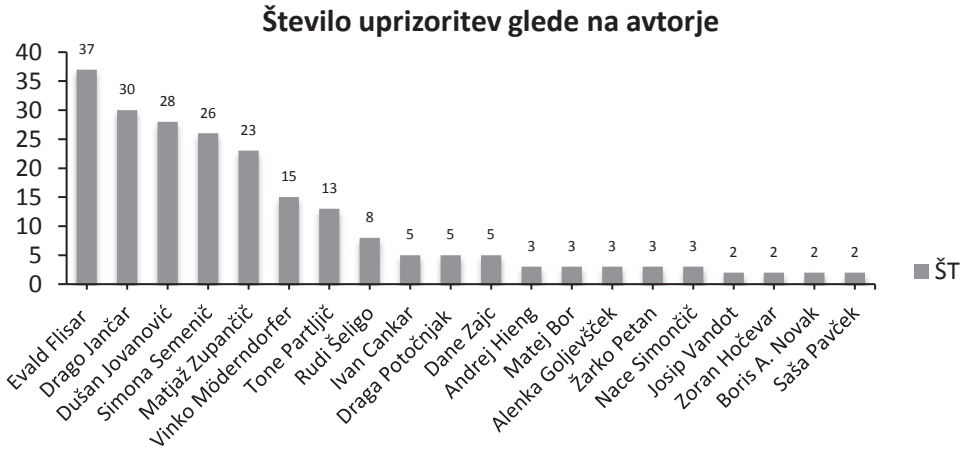
Podobno sliko daje pregled števila uprizoritev po naslovih. Teh je na prvi pogled veliko (98), a je med njimi le 51 takih, ki so bili uprizorjeni vsaj dvakrat. Če dvignemo prag še nekoliko više, se število uprizorjenih dram močno skrči. Tako je le 8 dram, ki so bile uprizorjene več kot petkrat in bi zanje lahko rekli, da delujejo v mednarodnem prostoru. Jančarjev *Veliki briljantni valček* (13) in Partljičev *Moj ata, socialistični kulak* (12) sta večino uprizoritev imela v SFRJ. *5fantkov.si* Simone Semenič je zabeležila kar 6 bralnih uprizoritev od dvanajstih, tako da dejansko lahko govorimo o 6–10 uprizoritvah pri najuspešnejših dramah. Slednje pomeni, da še nimamo izrazito mednarodno uspešnega dramskega besedila, lahko pa bi rekli, da so uspešnejši tisti, ki obravnavajo splošne teme medčloveških odnosov, družbene situacije ipd. ali pa se vežejo na svetovno klasiko (*Zalezujoč Godota* Draga Jančarja, *Nora Nora* Evalda Flisarja in *Antigona* Dušana Jovanovića).

Avtorji	Število uprizoritev
Evald Flisar	37
Drago Jančar	30
Dušan Jovanović	28
Simona Semenič	26
Matjaž Zupančič	23

Avtorji	Število uprizoritev
Vinko Möderndorfer	15
Tone Partljič	13
Rudi Šeligo	8
Ivan Cankar	5
Draga Potočnjak	5

Avtorji	Število uprizoritev
Dane Zajc	5
Andrej Hieng	3
Matej Bor	3
Alenka Goljevšček	3
Žarko Petan	3

Avtorji	Število uprizoritev
Nace Simončič	3
Josip Vandot	2
Zoran Hočevar	2
Boris A. Novak	2
Saša Pavček	2



Naslovi dram	Število uprizoritev
Drago Jančar: *Veliki briljantni valček*	13
Simona Semenič: *5fantkov.si*	12
Tone Partljič: *Moj ata, socialistični kulak*	12
Drago Jančar: *Zalezujoč Godota*	10

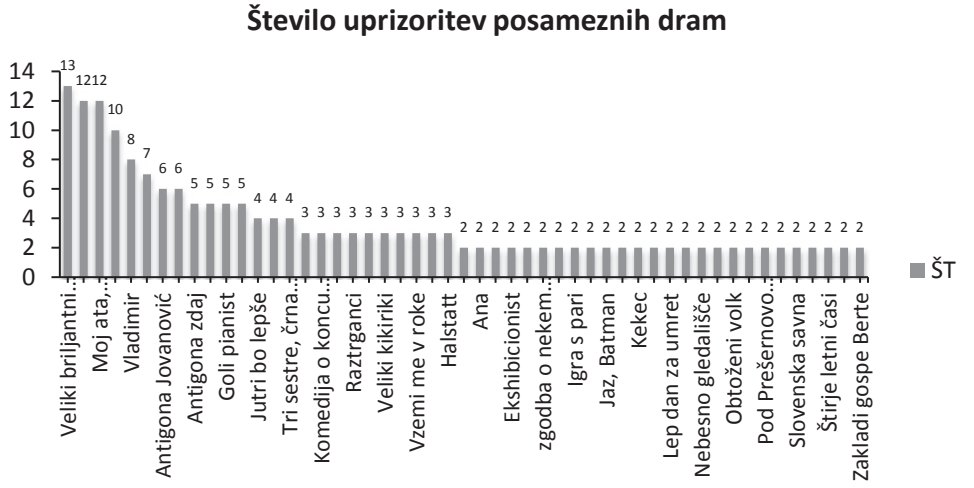
Naslovi dram	Število uprizoritev
Matjaž Zupančič: *Vladimir*	8
Evald Flisar: *Kaj pa Leonardo?*	7
Dušan Jovanović: *Antigona*	6
Evald Flisar: *Nora Nora*	6

Naslovi dram	Število uprizoritev
Evald Flisar: *Antigona zdaj*	5
Evald Flisar: *Enajsti planet*	5
Matjaž Zupančič: *Goli pianist*	5
Dušan Jovanović: *Zid, jezero*	5
Evald Flisar: *Jutri bo lepše*	4
Matjaž Zupančič: *Razred*	4
Vinko Möderndorfer: *Tri sestre, črna komedija*	4
Dušan Jovanović: *Karamazovi*	3
Evald Flisar: *Komedija o koncu sveta*	3
Simona Semenič: *Nogavice*	3
Matej Bor: *Raztrganci*	3
Rudi Šeligo: *Svatba*	3
Nace Simončič: *Veliki kikiriki*	3
Dušan Jovanović: *Viktor ali Dan mladosti*	3
Evald Flisar: *Vzemi me v roke*	3
Dušan Jovanović: *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*	3
Drago Jančar: *Halstatt*	3

Naslovi dram	Število uprizoritev
Simona Semenič: *24 ur*	2
Rudi Šeligo: *Ana*	2
Saša Pavček: *Arija*	2
Dušan Jovanović: *Ekshibicionist*	2
Dušan Jovanović: *Era Una Volta Nel Teatro*	2
Simona Semenič: *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima*	2
Matjaž Zupančič: *Hodnik*	2
Matjaž Zupančič: *Igra s pari*	2
Vinko Möderndorfer: *Jaz, Batman*	2
Draga Potočnjak: *Kalea*	2
Josip Vandot: *Kekec*	2
Drago Jančar: *Klementov padec*	2
Vinko Möderndorfer: *Lep dan za umret*	2
Simona Semenič: *Loving Willy*	2
Boris A. Novak: *Nebesno gledališče*	2

Naslovi dram	Število uprizoritev
Evald Flisar: *Nimfa umre (Tristan in Izolda)*	2
Žarko Petan: *Obtoženi volk*	2
Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja*	2
Alenka Goljevšček: *Pod Prešernovo glavo*	2
Matjaž Zupančič: *Shocking shopping*	2

Naslovi dram	Število uprizoritev
Rudi Šeligo: *Slovenska savna*	2
Simona Semenič, Milan Marković Matthis: *Srečni konci*	2
Vinko Möderndorfer: *Štirje letni časi*	2
Dušan Jovanović: *Vojaška skrivnost*	2
Andrej Hieng: *Zakladi gospe Berte*	2



Zaključek

Analiza prevodov in uprizoritev slovenske dramatike med letoma 1980 in 2015 je pokazala, da stanje leta 2015 nikakor ni več alarmantno, kot se je morda zdelo Saši Brajnik leta 2002. Zanimivo je, da število uprizoritev ne zaostaja bistveno za prevodi, kar kaže na to, da se očitno prevajajo relevantni teksti, ki najdejo tudi pot na tuje odre (301 prevod in 234 uprizoritev). Kot ključna zareza se pokaže leto 1991 in slovenska osamosvojitev. Slednja je za slovensko dramatiko in gledališče pomenila izgubo

oz. skrčenje prostora delovanja. Če jima je pred letom 1991 zadostoval jugoslovanski prostor, znotraj katerega je potekala živahna izmenjava tekstov, gledališčnikov in uprizoritev, se je po letu 1991 izpostavila potreba po širšem mednarodnem odmevu. Preusmeritev je skladna s splošnimi kulturnopolitičnimi prioritetami, saj so te na področju mednarodnega sodelovanja pred letom 1991 izpostavljale promocijo slovenske kulture v jugoslovanskem, pozneje v širšem mednarodnem prostoru (Čopič, Tomc 68, 90). Najprej seveda v zahodni Evropi, kamor je bil usmerjen tudi politični projekt vstopa v Evropsko unijo, pozneje pa se je, predvsem z uprizoritvami dram Evalda Flisarja, ta prostor širil po celem svetu.

Pester je tudi nabor avtorjev in naslovov, ki so bili prevedeni oz. uprizorjeni večkrat. Med temi se vzpostavlja pet imen (Evald Flisar, Drago Jančar, Dušan Jovanović, Simona Semenič in Matjaž Zupančič), ki so postala mednarodno prepoznavna, a za zdaj med njimi ni prave »zvezde«, ki bi generirala večje zanimanje za celotno slovensko dramatiko. Bržkone torej še vedno lahko le ponovimo za Marinko Poštrak, da je bistveno vzpostaviti mednarodno mrežo stikov, preko katere bi lahko prevedeno slovensko dramatiko predstavljali tujim dramaturgom, režiserjem ...

Kljub vsemu pa je treba povedati, da se ta mreža načrtno gradi prav na Tednu slovenske drame z njenim Mednarodnim programom, ki je bil vpeljan v program festivala l. 2002, od leta 2010 pa se temu pridružuje tudi festival Borštnikovo srečanje, čeprav slednji stavi bolj na promocijo slovenskega gledališča.

Ob mednarodnem uspehu Flisarjeve dramatike se pokaže še en vzorec. Najprej je tu dejstvo, da je njegov celoten opus preveden v angleščino, večinoma v avtorjevem lastnem prevodu. Sprotno prevajanje v angleščino in dober prevod, ki funkcionira na odru, je torej predpogoj za prodor na tuje odre. Sledi seveda iskanje poti do tujih gledališč, kjer pa je mreža, na kateri je mogoče graditi, že vzpostavljena.

V kolikor bi hoteli tvegati recept za nadaljnji razvoj mednarodnega vpliva slovenske dramatike, bi lahko rekli, da je potrebno podpreti obstoječe iniciative, ob tem pa vzpostaviti tudi dostopno, najbolje spletno bazo kakovostnih prevodov na enem mestu. Slovenska dramatika je v zadnjem desetletju in pol storila pomembne korake k svoji mednarodni uveljavitvi in je v tem pogledu trenutno najverjetneje v boljši kondiciji kot kdajkoli prej.

Literatura in viri

»Baza prevodov.« Javna agencija za knjigo. Splet. Dostop 25. 9. 2015. http://www.jakrs.si/mednarodna-dejavnost/baza-prevodov/

Brajnik, Saša. »Slovenske drame na tujih odrih.« *Sodobnost*. 66. 3 (2002): 331–352.

Brecelj, Špela. »Špela Brecelj z Marinko Poštrak.« *Sodobnost.* 72. 3 (2008): 337–349.

Contemporary Slovenian drama. Ljubljana: Center for Slovenian Literature, 2009.

Čopič, Vesna, Tomc, Gregor et. al. *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1997.

Gawlak, Monika. »Poljski prevodi slovenskih dram v letih od 1991 do 2005.« Mateja Pezdirc Bartol (ur.). *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. (Obdobja 31). 85–92.

Godišnjak jugoslovenskih pozorišta. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1981–1990.

Novak, Radek. »Slovenske igre na čeških odrih.« Mateja Pezdirc Bartol (ur.). *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. (Obdobja 31). 189–195.

Sozina, Julija A. »Dojemanje sveta v sodobni slovenski dramatiki (pot k ruskemu bralcu).« Mateja Pezdirc Bartol (ur.). *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. (Obdobja 31). 307–13.

Žabjek, Aleksandra. »(Ne)poznavanje slovenstva v južni Italiji.« Mateja Pezdirc Bartol (ur.). *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. (Obdobja 31). 367–372.

Prevodi slovenskih dramskih besedil v tuje jezike

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Božič	Peter	Šumi	Šumi	2010	angleščina	Slovensko mladinsko gledališče	Lea Cibrić
Briški	Matjaž	Križ	The Cross	2012	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Lesley Anne Wade
Cankar	Ivan	Hlapci	Knechte	2001	nemščina	Drava	Erwin Köstler
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	The King of Betajnova	1984	angleščina	Scena, 1984, št. 7	Harry Leeming
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	Kralj Betajnove	2014	hrvaščina	SNG Maribor	Luka Hrvatin
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	Kralj Betajnove	1981	srbohrvaščina	Školska knjiga	Mirjana Hećimović
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	Kralj Betajnove	1980	srbohrvaščina	Rad	Roksanda Njeguš, Đuza Radović
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	Kralj Betajnove	1986	srbohrvaščina	Rad	Roksanda Njeguš, Đuza Radović
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	The King of Betajnova	2015	angleščina	SNG Maribor, SNG Drama Ljubljana	/
Cankar	Ivan	Lepa Vida	Lepa Vida	2001	nemščina	Drava	Erwin Köstler
Cankar	Ivan	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Die Verderbnis im Sankt Florianital	2001	nemščina	Drava	Erwin Köstler
Cankar	Ivan	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Spuk im Florianital	1984	nemščina	Pero	Tomislav Blažev
Cankar	Ivan	Za narodov blagor	Pro blaho národa	2010	češčina	Emona servis	Radek Novak
Filipčič	Emil	Psiha	Psyche	/	angleščina	Slovensko mladinsko gledališče	/
Flisar	Evald	Akvarij	Aquarium	2013	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA, Collected Plays, Vol. 2	Evald Flisar
Flisar	Evald	Alica v nori deželi	Alice in Crazyland	2015	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA	Andrej Pleterski
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigone Now	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Ekhon Antigone	2012	bengalščina	Sampark, Kolkata, Indija	Amitava Dutta
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigona denes	2014	makedonščina	Magor, Skopje	Darko Spasov

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigone alaan	2011	arabščina	Dar el-Kalema, Kairo, Egipt	Ossama el-Kaffash
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigone Now	2013	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA, Collected Plays, Vol. 2	Evald Flisar
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigona ahora	2012	španščina	Društvo slovenskih pisateljev	Marjeta Drobnič
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigoneo	2011	indonezijščina	Teater Koma, Džakarta, Indonezija	Rangga Bhuana
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Antigoneo	2012	indonezijščina	Yayasan Komadjid	Rangga Riantiarno
Flisar	Evald	Enajsti planet	Der elfte Planet	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Enajsti planet	Der elfte Planet	2008	nemščina	Theater im Keller	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Enajsti planet	Di Shiyi Hao Xing Qiu	2012	kitajščina	Bookman Publishers, Tajpej, Tajvan	Balas King
Flisar	Evald	Enajsti planet	Alkawkab alhadiasher	2005	arabščina	Eddar Press, Kairo, Egipt	Ossama el-Kaffash
Flisar	Evald	Enajsti planet	The Eleventh Planet	2006	angleščina	Texture Press, New York, Collected Plays, Vol. 1	Evald Flisar
Flisar	Evald	Enajsti planet	Planet ke Sebelas	2014	indonezijščina	Amarta Theatre, Džogdžakarta, Indonezija	Nunung Deni Puspitasari
Flisar	Evald	Enajsti planet	Haoai	2013	bengalščina	Naye Natua, Kolkata, Indija	Ratan Kr. Das
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Morgen	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Morgen	2000	nemščina	Theater im Keller	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Sutra će biti bolje	2003	srbščina	Srbsko narodno pozorište, Niš	Dejan Krstović
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Domani sará meglio	2012	italijanščina	Multimedia Edizioni, Baronissimo, Italija	Diomira Fabjan Bajc
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Tomorrow	1992	angleščina	Ganeš, Goldhawk Press	Evald Flisar
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Tomorrow	2006	angleščina	Texture Press, New York, ZDA, Collected Plays, Vol. 1; Goldhawk Press, London	Evald Flisar
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Und Leonardo?	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Kemon ache Leonardo?	2013	bengalščina	Ganakrishti Theatre Company	Amitava Dutta

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Kemon ache Leonardo?	2002	bengalščina	Firma KLM Pvt. Ltd., Kolkata, Indija	Biswendu Nanda
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	А Леонардо?	2014	makedonščina	Magor, Skopje	Darko Spasov
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	A Leonardo?	2002	srbščina	Pozorište Zorana Radmilovića	Dejan Krstović
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	E Leonardo, allora?	2012	italijanščina	Multimedia Edizioni, Baronissimo, Italija	Diomira Fabjan Bajc
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	What about Leonardo?	1992	angleščina	Ganeš, Goldhawk Press	Evald Flisar
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	What about Leonardo?	2006	angleščina	Texture Press, New York, ZDA, Collected Plays, Vol. 1; Goldhawk Press, London	Evald Flisar
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	A Leonardo?	1996	srbščina	Scena	Gojko Janjušević
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Hvað um Lonardo?	1995	islandščina	Mestno gledališče, Reykjavik, Islandija	Hallmar Sigurdsson
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Leonardo wa doddai?	2008	japonščina	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Hidenaga Otori
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	A co Leonardo?	2006	češčina	Internetna objava, Praga, Češka Republika	Kamil Valšik
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	A yak nakont Leanarda?	2013	beloruščina	Belorusko narodno gledališče, Vitebsk, Belorusija	Marina Pyatrova
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Y Leonardo?	2012	španščina	Društvo slovenskih pisateljev	Marjeta Drobnič
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Kenapa Leonardo?	2008	indonezijščina	Yayasan Komadjid, Džakarta, Indonezija	Rangga Bhuana
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Komödie vom Ende der Welt	2015	nemščina	Texture Pres, Norman, ZDA; Art Communications, Mosk-va, et al	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Commedia sulla fine del mondo	2015	italijanščina	Texture Pres, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al	Diomira Fabjan Bajc
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	दुनिया के अंत के बारे में कॉमेडी	2015	hindi	Texture Pres, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al	Sunandan Roy Chowdhury
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Világvége – komédia	2015	madžarščina	Lettre Internationale, Budimpešta	Emese Rajsli

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	The Comedy About the End of the World	2013	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Evald Flisar
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Comedy about the end of the World	2015	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Evald Flisar
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	世界の終わりについてコメデ	2015	japonščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Hidenaga Otori
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Komedija o smraku svijeta	2015	hrvaščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Jadranka Matić Zupančič
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Комедия о конце света	2015	ruščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Maksim Reyno in Anastasija Plotnikova
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Komedi tentang akhir dunia	2015	indonezijščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Nunung Deni Puspitasari
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	كوميديا نهاية العالم	2015	arabščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Ossama el-Kaffash
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Comedia del fin del mundo	2015	španščina	Texture Press, Norman, ZDA; Art Communications, Moskva, et al.	Rosalina Perales
Flisar	Evald	Kostanjeva krona	The Chestnut Crown	2006	angleščina	Texture Press, New York, ZDA, Collected Plays, Vol. 1	Evald Flisar
Flisar	Evald	Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti	Tristan und Isolde oder Die Nymphe stirbt	2014	nemščina	Theater im Keller, Graz	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti	Daisan no erotikat	2012	japonščina	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Hidenaga Otori
Flisar	Evald	Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti	Dramma dell'amore e della morte	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Patrizia Vascotto

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Flisar	Evald	Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti	Tristan and Iseult: a play about love and death	1993	angleščina	Goldhawk Press	Evald Flisar
Flisar	Evald	Nimfa umre	The Nymph Dies	2006	angleščina	Texture Press, New York, ZDA, Collected Plays, Vol. 1; Goldhawk Press, London	Evald Flisar
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2005	nemščina	Theater im Keller	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2014	makedonščina	Magor, Skopje	Darko Spasov
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2012	italijanščina	Multimedia Edizioni, Baronissimo, Italija	Diomira Fabjan Bajc
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2011	angleščina	Prešernovo gledališče, Zelo lepo	Evald Flisar
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2005	angleščina	Sodobnost	Evald Flisar
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2006	angleščina	Texture Press, New York, ZDA, Collected Plays, Vol. 1	Evald Flisar
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2013	angleščina	Texture Press, New York, ZDA, Collected Plays, Vol. 1	Evald Flisar
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2011	japonščina	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Hidenaga Otori
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2005	hrvaščina	ARS, Cetinje, Črna gora	Josip Osti
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2006	češčina	Větrné mlýny, Brno, Češka Republika	Kamil Valšik
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2014	bolgarščina	Fakel	Ljudmil Dimitrov
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2012	španščina	Društvo slovenskih pisateljev	Marjeta Drobnič
Flisar	Evald	Nora Nora	Nura Nura	2005	arabščina	Eddar Press, Kairo, Egipt	Ossama el-Kaffash
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2005	srbščina, črnogorska	ARS, Cetinje, Črna gora	Pavle Goranović
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2008	indonezijščina	Yayasan Komadijid	Rangga Riantiarno
Flisar	Evald	Nora Nora	Nora Nora	2014	bolgarščina	Fakel, Sofija	Ljudmil Dimitrov
Flisar	Evald	Poslednja nedolžnost	Final Innocence	1997	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, PEN	Evald Flisar

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Flisar	Evald	Poslednja nedolžnost	Final Innocence	2013	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA, Collected Plays, Vol. 2	Evald Flisar
Flisar	Evald	Poslednja nedolžnost	Poslednja nevinost	2003	hrvaščina	ARS, Cetinje, Črna gora	Josip Osti
Flisar	Evald	Šakuntala	Shakuntala	2012	bengalščina	Sampark, Kolkata, Indija	Amitava Dutta
Flisar	Evald	Šakuntala	Shakuntala	2013	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA, Collected Plays, Vol. 2	Evald Flisar
Flisar	Evald	Sončne pege	Sunspots	2013	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA, Collected Plays, Vol. 2	Evald Flisar
Flisar	Evald	Stric iz Amerike	Onkel aus Amerika	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Stric iz Amerike	Onkel aus Amerika	2010	nemščina	Theater im Keller	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Stric iz Amerike	Uncle from America	1994	angleščina	Moran Publications Limited	Evald Flisar
Flisar	Evald	Stric iz Amerike	Uncle from America	2006	angleščina	Texture Press, New York, ZDA. Collected Plays, Vol. 1; Moran Publications, Ltd., London	Evald Flisar
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	Nimm mich in deine Hände	2013	nemščina	Hermagoras, Klagenfurt, Gesammelte Stücke, Band 1	Alfred Haidacher
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	আপনার হাতে আমার ননি	2014	bengalščina	Ganakrishti Theatre Company, Kolkata, Indija	Amitava Dutta
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	Hodni lehananak	2011	arabščina	Dar el-Kalema, Kairo, Egipt	Ossama el-Kaffash
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	Take Me in Your Hands	2013	angleščina	Texture Press, Norman, ZDA, Collected Plays, Vol. 2	Evald Flisar
Grabnar Kogoj	Zalka	Ravnotežje	Balance	2006	angleščina	Javni sklad RS za kulturne dejavnosti	Urban Belina, Andraž Golc, Katie Lamberto, Amiel Melnick
Grum	Slavko	Dogodek v mestu Gogi	Událost v mestěčku Goga	1985	češčina	DILIA	Dušan Karpatský
Grum	Slavko	Dogodek v mestu Gogi	Ereignis im Goga		nemščina	Mestno gledališče ljubljansko	Herta Kralj Arko

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Grum	Slavko	Dogodek v mestu Gogi	Proissestvile v gorode Goga	1988	ruščina	/	Natalija Travina, Nuša Bulatović, Aleksej Leljavskij
Grum	Slavko	Dogodek v mestu Gogi	An Event in the Town of Goga	2007	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, Litterae slovenicae	Nikolai Jeffs, Rawley Grau
Hočevar	Zoran	'M te ubu!	M'gonna Kill You!	2001	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Rachel Novšak
Hočevar	Zoran	'M te ubu!	T' voy a matar'te	2001	španščina	SNG Nova Gorica	Rachel Novšak
Jančar	Drago	Dedalus	Дедалус	2009	makedonščina	Makedonska knjiga	Lidija Dimkovska, Pliska Gugulovska
Jančar	Drago	Disident Arnož in njegovi	Profesor Arnož a ti jeho	1986	češčina	Svetova literatura	František Benhart
Jančar	Drago	Disident Arnož in njegovi	Disident Arnož i njegovi	1982	srbohrvaščina	Sterijino pozorje	Gojko Janjušević
Jančar	Drago	Disident Arnož in njegovi	Дисидентот Арнаж и неговите	2009	makedonščina	Makedonska knjiga	Lidija Dimkovska, Pliska Gugulovska
Jančar	Drago	Halštat	Hallstatt	/	italijanščina	/	Diomira Fabjan Bajc
Jančar	Drago	Halštat	Halštat	2000	češčina	Divadelní ústav	František Benhart
Jančar	Drago	Halštat	Халштад	2009	makedonščina	Makedonska knjiga	Lidija Dimkovska, Pliska Gugulovska
Jančar	Drago	Halštat	Halstatt	1994	angleščina	SSG Trst	Lili Potpara
Jančar	Drago	Halštat	Halstatt	1997	nemščina	Thanhäuser	Nina Blažon
Jančar	Drago	Klementov padec	Падот на Клемент	2009	makedonščina	Makedonska knjiga	Lidija Dimkovska, Pliska Gugulovska
Jančar	Drago	Lahka konjenica	Laka konjica	2008	srbščina	Beogradsko dramsko pozorište	Milan Đorđević
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	La grande valse brillante	2007	francoščina	L'Espace d'un instant	Andrée Lück Gaye, Zdenka Štimac
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	The Great Brilliant Waltz	1997	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, PEN	Anne Čeh, Peter Perhonis
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	The Great Brilliant Waltz	1988	angleščina	Scena, 1988, št. 11	Anne Čeh, Peter Perhonis

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Velký brilantni valčík	1988	češčina	150 000 SLOV	František Benhart
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Veliki briljantni valcer	1985	srbohrvaščina	Scena, 1985, št. 3	Gojko Janjušević
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Veliki briljantni valcer	2013	hrvaščina	SNG Maribor	HNK Zagreb
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	The Great Brilliant Waltz	2007	angleščina	Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern	Lesley Anne Wade
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Големиот брилијантен валцер	2009	makedonščina	Makedonska knjiga	Lidija Dimkovska, Pliska Gugulovska
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Veľký brilantný valčík	2014	slovaščina	SNG Maribor	Miriam Kačiňová
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	The Great Brilliant Waltz	2014	angleščina	SNG Maribor	Miriam Kačiňová
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	A Nagy Briliáns Valcer	1989	madžarščina	Európa könyvkiadó	Orsolya Gállos
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Il grande valzer brillante	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Raffaella Russo
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Stakeout at Godot's	1997	angleščina	Scena	Anne Čeh, Peter Perhonis
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Stakeout at Godoťs	1991	angleščina	/	Anne Čeh, Peter Perhonis
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Godot auf der Spur	1989	nemščina	Theater am Bahnhof	Fabjan Hafner
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Špiclování Godota	1989	češčina	Svět a divadlo	František Benhart
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Демнејќи го Годо	2009	makedonščina	Makedonska knjiga	Lidija Dimkovska, Pliska Gugulovska
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Debnejki Godo	2014	bolgarščina	Fakel	Ljudmil Dimitrov
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Godot-ra-lesve	1989	madžarščina	Hid	Orsolya Gállos
Jesih	Milan	Grenki sadeži pravice	Gorki plodovi pravde	1982	srbohrvaščina	Scena, 1982, št. 6	Gojko Janjušević
Jesih	Milan	Ime na koncu jezika	The Name on the Tip of the Tongue	1997	angleščina	Gledališče Glej in Cankarjev dom, Komorna opera	Erica Johnson Debeljak
Jovanović	Dušan	Antigona	Antigone	1994	poljščina	Dialog, 1994, št. 4	Joanna Pomorska

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Jovanović	Dušan	Antigona	Antigone	1993	nemščina	SNG Drama Ljubljana	Klaus Detlef Olof
Jovanović	Dušan	Antigona	Antigona	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Antigona	Antigone	1995	francoščina	Mediterraneans 7	Mireille Robin
Jovanović	Dušan	Boris, Milena, Radko	Boris, Milena, Radko	2015	srbščina	/	Katarina Pejović
Jovanović	Dušan	Boris, Milena, Radko	Boris, Milena, Radko	2014	španščina	neobjavljeno	Marjeta Drobnič
Jovanović	Dušan	Boris, Milena, Radko	Boris, Milena, Radko	2014	angleščina	/	Sunčan Stone in David Limon
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	Exhibicionista	2011	slovaščina	Vidal Divadelny ustav	Jan Jankovič
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	Der Exhibitionist	2006	nemščina	Kaiserverlag	Klaus Detlef Olof
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	The Exhibitionist	2002	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Lesley Anne Wade
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	Egzibicionist	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	Exhibicionista	2006	češčina	Větrné mlýny, Brno	Zdenek Rejda
Jovanović	Dušan	Era Una Volta Nel Teatro	Era Una Volta Nel Teatro	1995	angleščina	Erewhon, št. 3	Martin Cregeen
Jovanović	Dušan	Generacije	Generacije	1981	srbohrvaščina	Globus	Neva Toplak
Jovanović	Dušan	Hladna vojna babice mraz	Hladni rat babe mraz	1982	srbohrvaščina	Slovensko mladinsko gledališče	/
Jovanović	Dušan	Igrajte tumor v glavi	Act a Brain Tumor and Air Pollution	1994	angleščina	Studies in Theatre Production, supplement one	Lesley Soule
Jovanović	Dušan	Igrajte tumor v glavi	Igrajte tumor u glavi ili zagadjivanje zraka	1981	srbohrvaščina	Globus	Neva Toplak
Jovanović	Dušan	Igrajte tumor v glavi	Jatssznuk agyda-ganatot es legszen-nyezest	1989	madžarščina	Európa könyvkiadó	Szilagyi Karoly
Jovanović	Dušan	Jasnovidka	Die Hellseherin	1988	nemščina	YU FEST 88	Klaus Detlef Olof
Jovanović	Dušan	Karajan C	Karajan C	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Karamazovi	Karamazovi	1983	češčina	150 000 SLOV – št. 5	Alexander Ilich
Jovanović	Dušan	Karamazovi	Karamazovi	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Karamazovi	Karamazovi	1984	srbohrvaščina	Nezavisna izdanja	Roksanda Njeguš

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Jovanović	Dušan	Kdo to poje Sizifa?	Who's Singing Sisyphus	1995	angleščina	Studies in Theatre Production, supplement one	Lesley Soule
Jovanović	Dušan	Kdo to poje Sizifa?	Who's That Singing Sisyphus	/	angleščina	Slovenski gledališki inštitut	/
Jovanović	Dušan	Klinika Kozarcky	The Boozski Clinic	2007	angleščina	Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern	Lesley Anne Wade
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Liberation of Skopje	1985	angleščina	Scena, 1985, št. 8	Allen McDonell Duff
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Wyzwolenie Skopia	1988	poljščina	Wydawnictwo Lodzkie	Dorota Jovanka Ćirilić
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Osloboduvanjeto na Skopje	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Liberación de Skopje	2008	španščina	/	Maria Florencia Ferre, Mojca Jesenovec
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Liberation de Skopje	2001	francoščina	Maison Antoine Vitez	Mireille Robin
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Liberation de Skopje	2003	francoščina	L'espace d'un instant	Mireille Robin, Milan Jesih
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Oslobodjenje Skopja	1981	srbohrvaščina	Globus	Neva Toplak
Jovanović	Dušan	Uganka korajže	Das Rätsel der Courage	1995	nemščina	Kaiserverlag	Klaus Detlef Olof
Jovanović	Dušan	Uganka korajže	The Puzzle of Courage	1997	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, PEN	Lesley Wade Soule
Jovanović	Dušan	Uganka korajže	The Puzzle of Courage	/	angleščina	/	Martin Cregeen
Jovanović	Dušan	Viktor ali dan mladosti	Viktor ili dan mladosti	/	srbohrvaščina	/	Gojko Janjušević
Jovanović	Dušan	Viktor ali dan mladosti	Viktor ili dan mladosti	/	srbohrvaščina	/	Luko Paljetak
Jovanović	Dušan	Vojaška skrivnost	Tajemnica Sluzbowa	1985	poljščina	Dialog, 1985, št. 1	Dorota Jovanka Ćirilić
Jovanović	Dušan	Vojaška skrivnost	Vojna tajna	1983	srbohrvaščina	Rad	Gojko Janjušević
Jovanović	Dušan	Vojaška skrivnost	Military Secret	2009	angleščina	Martin E. Seagal Theatre Center	Ivan Talijančić

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Jovanović	Dušan	Vojaška skrivnost	Voena tajna	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Zid, jezero	1990	srbohrvaščina	Biblioteka Sterijinog pozorja	Josip Osti
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Zid, jezero	1996	srbohrvaščina	Vodnikova domačjia, Kulturni vikend djece iz BiH	Josip Osti
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Wand, See	1990	nemščina	Wieser	Klaus Detlef Olof
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Dzidot, ezeroto	2007	makedonščina	Matica makedonska	Liljana Mazova
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	The Wall, The Lake	1990	angleščina	Scena, 1990, št. 13	Richard Williams
Jovanović	Dušan	Življenje podeželskih plejbojev po II. svetovni vojni	Život provincijskih plejboja posle drugog svetskog rata	1981	srbohrvaščina	Globus	Neva Toplak
Kodrič	Zdenko	Vlak čez jezero	Train Across the Lake	1999	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Erica Johnson Debeljak
Kosi	Tina	Metamorfoze	Metamorfozi	2006	makedonščina	Štip: Centar za kulturna inicijativa	Darko Jan Spasov
Kosi	Tina	To ti je lajf	To ti je život	2006	srbščina	SLG Celje	Milan Đorđević
Kosmač	Ciril	Pogovori, samogovori	Colloquies, Soliloquies	2009	angleščina	SNG Nova Gorica	Dušanka Zabukovec
Kozak	Primož	Afera	An Affair	1980	angleščina	Scena, 1980, št. 3	Tom Ložar
Kveder	Zofka	Ljubezen	Ljubov	2007	bolgarščina	Fondacija Ljuben Grojs, Sofija	Ljudmil Dimitrov
Lovrić	Iztok	Limonada	Limonada	2006	češčina	Větrné mlýny, Brno	Renata Mainušova
Lužan	Pavel	Srebrne nitke	Srebrne niti	1982	srbohrvaščina	Scena, 1982, št. 2	Gojko Janjušević
Makarovič	Svetlana	Mrtvec pride po ljubico	Mertvec prihodit k svoej vozljublennoj	1988	ruščina	RTV Slovenija	Zvezdana Šter
Makarovič	Svetlana	Mrtvec pride po ljubico	Mrtvac stiže po draganu	1988	srbščina	RTV Slovenija	/
Makarovič	Svetlana	Mrtvec pride po ljubico	Ein Toter kommt seine Liebste holen	1988	nemščina	RTV Slovenija	/
Makarovič	Svetlana	Mrtvec pride po ljubico	Mrtvac stiže po draganu	1988	hrvaščina	RTV Slovenija	/
Makarovič	Svetlana	Sapramiška	Xiao laoshu kanyayi	2002	kitajščina	Xinya wenhua shiye youxian gongsi	Yingling

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Makarovič	Svetlana	Sapramiška	Saprrratoncita	/	španščina	Lutkovno gledališče Ljubljana	/
Makarovič	Svetlana	Sapramiška	Skip-mouse	/	angleščina	Lutkovno gledališče Ljubljana	/
Matjašec	Nataša	Do tu sega gozd	Do kud se prostire šuma	2014	hrvaščina	Jelena Tušek	ZKM Zagreb
Mirčevska	Žanina	Esperanca	Esperanza	2015	francoščina	L'espace d'un instant	Maria Béjanovska
Mirčevska	Žanina	Konec Atlasa	The End of Atlas	2009	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Erica Johnson Debeljak
Mirčevska	Žanina	Odstiranje: temna poželenja	Effeuillage: désirs obscurs	2014	francoščina	L'espace d'un instant	Maria Béjanovska
Möderndorfer	Vinko	Evropa	Europe	2014	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Erica Johnson Debeljak
Möderndorfer	Vinko	Lep dan za umret	Prekrasen den za umirane	2014	bolgarščina	Fakel	Ljudmil Dimitrov
Möderndorfer	Vinko	Limonada slovenica	Limonada slovenica	2004	slovaščina	Juga	Jan Jankovič
Möderndorfer	Vinko	Na dnu	Bassifondi	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Patrizia Vascotto
Möderndorfer	Vinko	Štirje letni časi	Četiri godišnja doba	1999	hrvaščina	Dramski program hrvatskog radia	Jagna Pogačnik
Möderndorfer	Vinko	Vaje za tesnobo	Exercises in Anxiety	2012	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Erica Johnson Debeljak
Nemec Valenti	Miha Nejc	Liferanti	Liferanti	2010	angleščina	SNG Nova Gorica	Jure Novak
Pavček	Saša	Čisti vrelec ljubezni	Kladenec poln ljubov	2006	makedonščina	Štip : Centar za kulturna inicijativa	Darko Jan Spasov
Pavček	Saša	Čisti vrelec ljubezni	The Pure Spring of Love	/	angleščina	SNG Drama Ljubljana	Lesley Anne Wade
Pavček	Saša	Čisti vrelec ljubezni	Reine Liebesquelle	/	nemščina	SNG Drama Ljubljana	Tadeja Tomšič
Pegan	Vanja	Trije oslički in kozica Rozica	I tre asinelli e la capretta Rosetta	2001	italijanščina	Gledališče Koper	Gašper Malej
Petan	Žarko	Don Juan in Leporella	Don Juan und Leporella	1992	nemščina	Mestno gledališče ljubljansko – krstno uprizorjeno v Grazu	/
Potočnjak	Draga	Alisa, Alica	Alisa, Alice	2003	angleščina	Intellect Books	Lesley Anne Wade
Potočnjak	Draga	Che Guevara	Che Guevara	2005	bosanščina	Slovensko mladinsko gledališče	Sonja Dolžan ali festival

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Potočnjak	Draga	Eurotrans – Smer zahod	Kon Zapad	2006	makedonščina	Štip : Centar za kulturna inicijativa	Darko Jan Spasov
Potočnjak	Draga	Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen	The noise animals make is unbearable	2007	angleščina	Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern	Lesley Anne Wade
Potočnjak	Draga	Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen	Hluk, který dělayí zvířata, je nesne-sitelný	2006	češčina	Větrné mlýny, Brno	Libor Doležan
Potočnjak	Draga	Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen	Zapatos vacios	2001	španščina	Primer acto, št. 288	/
Potočnjak	Draga	Srce na dlani	The Noise Animals Make is Unbearable	2014	angleščina	Slovensko mladinsko gledališče	Barbara Skubic
Potočnjak	Draga	Za naše mlade dame	For Our Young Ladies	2009	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Lesley Anne Wade
Potočnjak	Draga	Za naše mlade dame	Per i nostri giovani dame	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Patrizia Vascotto
Prijatelj	Ivo	Totenbirt	Totenbirt	2010	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Erica Johnson Debeljak
Rakef	Saška	Zatočišče	Shelter	2006	angleščina	Javni sklad RS za kulturne dejavnosti	Urban Belina, Andraž Golc, Katie Lamberto, Amiel Melnick
Šeligo	Rudi	Ana	Ana	1986	srbohrvaščina	Narodna knjiga	Gojko Janjušević
Šeligo	Rudi	Ana	Ana	1987	srbohrvaščina	Narodna knjiga	Gojko Janjušević
Šeligo	Rudi	Ana	Ana	1985	srbohrvaščina	Sterijino pozorje	Gojko Janjušević
Šeligo	Rudi	Ana	Anna	1990	nemščina	Wieser	Klaus Detlef Olof
Šeligo	Rudi	Čarovnica iz Zgornje Davče	Čarobnica iz Gornje Davče	1986	srbohrvaščina	Narodna knjiga	Gojko Janjušević
Šeligo	Rudi	Kamenje bi zagorelo	Die Steine würden brennen	/	nemščina	SNG Drama Ljubljana	Peter Scherber
Šeligo	Rudi	Lepa Vida	Lepa Vida	1986	srbohrvaščina	Narodna knjiga	Gojko Janjušević
Šeligo	Rudi	Slovenska savna	Slovenačka sauna	1986	srbohrvaščina	Scena, 1986, št. 4	Gojko Janjušević

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Šeligo	Rudi	Slovenska savna	Svadba	/	srbohrvaščina	/	L. Stefanović
Šeligo	Rudi	Svatba	Svadba	/	hrvaščina	/	Franci Zagoričnik
Šeligo	Rudi	Svatba	Svadba	1986	srbohrvaščina	Narodna knjiga	Gojko Janjušević
Šeligo	Rudi	Svatba	Svadba	/	makedonščina	/	Ilija Milčin
Šeligo	Rudi	Svatba	Esküvő	/	madžarščina	/	J. Sziveri
Šeligo	Rudi	Svatba	Lenkas Hochzeit	1987	nemščina	Droschl	Klaus Detlef Olof
Šeligo	Rudi	Svatba	The Wedding	1997	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, PEN	Sonja Kravanja
Semenič	Simona	24 ur	24hours	2010	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Simona Semenič
Semenič	Simona	24 ur	24hrs	2006	angleščina	Javni sklad RS za kulturne dejavnosti	Urban Belina, Andraž Golc, Katie Lamberto, Amiel Melnick
Semenič	Simona	5fantkov.si	5momčenca.si	2014	bolgarščina	Fakel	Ljudmil Dimitrov
Semenič	Simona	5fantkov.si	5boys.si	2009	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Simona Semenič
Semenič	Simona	zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima	Banchetto ovvero storia di un appetitoso cadavere ovvero come roman abramovič, il personaggio janša, la ventiquattrenne julia kristeva, simona semenič e le iniziali z.i. si sono trovati in una nuvola di fumo di tabacco	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Patrizia Vascotto
Semenič	Simona	sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije	Seven Cooks, Four Soldiers and Three Sophias	2015	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Barbara Skubic
Skubic	Andrej E.	Neskončni šteti dnevi	The Infinite Numbered Days	2008	angleščina	SNG Nova Gorica	Andrej E. Skubic

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Skubic	Andrej E.	Pavla nad prepadom	Pavla above the Precipice	2013	angleščina	Slovensko mladinsko gledališče	Andrej E. Skubic
Skubic	Andrej E.	Pavla nad prepadom	Павла над амбисот	2013	makedonščina	Slovensko mladinsko gledališče	Nika Gavrovska ali festival
Smole	Dominik	Antigona	Antigone	1984	angleščina	Scena, 1984, št. 7	Harry Leeming
Smole	Dominik	Antigona	Antigone	1988	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, Mladinska knjiga	Henry Leeming
Smole	Dominik	Zlata čeveljčka	Zlatne cipelice	1983	srbohrvaščina	Scena, 1983, 4–5	Gojko Janjušević
Smole	Dominik	Zlata čeveljčka	Zlatne cipelice	1996	bosanščina	Vodnikova domačija, Kulturni vikend djece iz BiH	Josip Osti
Strniša	Gregor	Ljudožerci	Die Menschenfresser	1990	nemščina	Wieser	Klaus Detlef Olof
Svetina	Ivo	Babilon	Babylon	1996	nemščina	SNG Maribor	Mirko Križman, Darja Darinka Hribar
Svetina	Ivo	Grobnica za Pekarno	A Tomb for the Pekarna	2010	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	/
Svetina	Ivo	Stolp	A Tower	2011	angleščina	Slovensko mladinsko gledališče	Lea Cibrić
Svetina	Ivo	Stolp	La torre	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Patrizia Vascotto
Svetina	Ivo	Tako je umrl Zaratustra	Thus Died Zarathusthra	1997	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, PEN	Allen McDonell-Duff, Lili Potpara
Svetina	Ivo	Lepotica in zver	Lepotica i zver ili Šta se dogodilo s Dani-com D.?	1985	srbohrvaščina	Scena, 1985, št. 1, 2	Gojko Janjušević
Tadel	Boštjan	Anywhere Out of This World	Anywhere Out of This World	2005	angleščina	Sodobnost	Boštjan Tadel, Vesna Jurca Tadel, Erica Johnson Debeljak
Tasić	Nebojša Pop	Gospa Bovary	Madame Bovary	2014	angleščina	SNG Nova Gorica	Dušanka Zabukovec
Taufer	Veno	Odisej in sin	Odysseus & syn aneb svět a domov	2003	češčina	Větrné mlýny, Brno	František Benhart
Taufer	Veno	Odisej in sin	Odisej & sin ili svijet i dom	2000	hrvaščina	Matica hrvatska	Luko Paljetak, Anamarija Paljetak

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Verč	Sergej	Evangelij po Judi	Il vangelo secondo Giuda	1988	italijanščina	SNG Nova Gorica	Sergej Verč
Vilčnik	Rok (rokgre)	Smeti na luni	Garbage on the Moon	2009	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Erica Johnson Debeljak
Vilčnik	Rok (rokgre)	To	That	2000	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Erica Johnson Debeljak
Zajc	Dane	Grmače	Rocky Peak	1997	angleščina	Društvo slovenskih pisateljev, PEN	Evald Flisar
Zajc	Dane	Grmače	Grmače	1996	nemščina	SNG Drama Ljubljana	Fabjan Hafner
Zajc	Dane	Likvidacija	Likvidacija	1981	madžarščina	Radio Budimpešta	Urška Gallos
Zajc	Dane	Medeja	Medeja	1990	srbohrvaščina	Radio Zagreb	Josip Osti
Zajc	Dane	Medeja	Medeja	1989	srbohrvaščina	Skopsko dramsko pozorište	Ljiljana Dirjan
Zajc	Dane	Otroka reke	Children of the River	1994	angleščina	RTV Slovenija	Dušanka Zabukovec
Zajc	Dane	Otroka reke	Les Enfants de la rivière	2003	francoščina	Les Éditions de l'Amandier	Jana Pavlič
Zajc	Dane	Otroka reke	Dijeca Rijeke	1996	bosanščina	Vodnikova domačija, Kulturni vikend djece iz BiH	Josip Osti
Zupančič	Matjaž	Goli pianist ali Mala nočna muzika	Nahý pianista aneb Malá Noční Muzika	2012	češčina	Albert	Petr Mainuš
Zupančič	Matjaž	Goli pianist ali Mala nočna muzika	The Naked Pianist or a Little Night Music	2001	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Erica Johnson Debeljak
Zupančič	Matjaž	Hodnik	Hodnik	2006	makedonščina	Štip : Centar za kulturna inicijativa	Darko Jan Spasov
Zupančič	Matjaž	Hodnik	The Corridor	2007	angleščina	Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern	Lesley Anne Wade
Zupančič	Matjaž	Hodnik	The Corridor	2010	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Lesley Anne Wade
Zupančič	Matjaž	Hodnik	The Corridor	2005	angleščina	Sodobnost	Lesley Anne Wade
Zupančič	Matjaž	Hodnik	The Corridor	2005	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Lesley Anne Wade, Irena Duša
Zupančič	Matjaž	Hodnik	Chodba	2012	češčina	Albert	Petr Mainuš

PRIIMEK	IME	NASLOV	NASLOV PREVODA	LETO	JEZIK	ZALOŽNIK	PREVAJALEC
Zupančič	Matjaž	Igra s pari	Igra parova	2006	srbščina	Beogradsko dramsko pozorište	Milan Đorđević
Zupančič	Matjaž	Razred	Klasa	2007	srbščina	Beogradsko dramsko pozorište	Milan Đorđević
Zupančič	Matjaž	Razred	Třída	2012	češčina	Albert	Petr Mainuš
Zupančič	Matjaž	Razred	The Class	2007	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Urška Zajec
Zupančič	Matjaž	Razred	The Class	2009	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj, Zelo lepo	Vesna Jurca Tadel
Zupančič	Matjaž	Shocking Shopping	Shocking Shopping	2011	italijanščina	Društvo slovenskih pisateljev	Patrizia Vascotto
Zupančič	Matjaž	Shocking Shopping	Shocking Shopping	2012	hrvaščina	SLG Celje	Tomislav Pintarić
Zupančič	Matjaž	Shocking Shopping	Shocking Shopping	2011	angleščina	Prešernovo gledališče Kranj	Vesna Jurca Tadel
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Vladimir	2004	poljščina	Dialog št. 2	Joanna Pomorska
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Vladimir	2014	bolgarščina	Fakel	Ljudmil Dimitrov
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Vladimir	2006	češčina	Větrné mlýny, Brno	Petr Mainuš
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Vladimir	/	francoščina	SNG Drama Ljubljana	Primož Vitez
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Vladimir	/	angleščina	SNG Drama Ljubljana	Vesna Jurca Tadel

Uprizoritve slovenskih dramskih besedil v tujini

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Bor	Matej	Raztrganci	Narodno pozorište Đakovica	Kosovo	1981
Bor	Matej	Raztrganci	Pozorište Timočke krajine	Srbija	1981
Bor	Matej	Raztrganci	Regionalno kazalište Virovitica	Hrvaška	1984
Božič	Peter	Kako srečen dan	Narodno kazalište August Cesarec Varaždin	Hrvaška	1985
Briški	Matjaž	Nori časi	Gledališka skupina Apropo, Praga	Češka	2005
Cankar	Ivan	Hiša Marije pomočnice	Narodno pozorište Beograd	Srbija	1982
Cankar	Ivan	Hlapci	Hrvatsko narodno kazalište Zagreb	Hrvaška	1981
Cankar	Ivan	Hlapec Jernej in njegova pravica	Narodno kazalište August Cesarec Varaždin	Hrvaška	1989
Cankar	Ivan	Kralj na Betajnovi	Pozorište Timočke krajine	Srbija	1984
Cankar	Ivan	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Narodno pozorište bosanske krajine Banja Luka	Bosna in Hercegovina	1982
Cipci	Kruno	Pika nogavička	Muzički centar Vojvodine	Vojvodina	1984
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Atlas Performing Arts Center, Washington, ZDA	Združene države Amerike	2015
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Ganakrishti Theatre Company, Kolkata, Indija	Indija	2012
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Gledališče AlGhad, Kairo	Egipt	2010
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Teater Koma, Džakarta, Indonezija	Indonezija	2011
Flisar	Evald	Antigona zdaj	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2010
Flisar	Evald	Enajsti planet	Amarta Theatre, Džogdžakarta, Indonezija	Indonezija	2014
Flisar	Evald	Enajsti planet	Naye Natua, Kolkata, Indija	Indija	2014
Flisar	Evald	Enajsti planet	Shu-te University, Kaoshiung, Tajvan	Tajvan	2015
Flisar	Evald	Enajsti planet	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2008
Flisar	Evald	Enajsti planet	Wanhua Theatre, Tajpej	Tajvan	2012
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Barons Court Theatre, London	Velika Britanija	1996
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Narodno pozorište Toša Jovanović, Zrenjanin	Srbija	2012

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Srbsko narodno pozorište, Niš	Srbija	2002
Flisar	Evald	Jutri bo lepše	Theater im Keller, Graz	Avstrija	1999
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Belorusko narodno gledališče, Vitebsk, Belorusija	Belorusija	2012
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Borgarleikhusið, Reykjavik, Islandija	Islandija	1995
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Japonska	2008
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Lilian Baylis/Sadlers Wells Theatre, London	Velika Britanija	1995
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Pozorište Zorana Radmilovića, Zaječar	Srbija	2001
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Teater Koma, Džakarta, Indonezija	Indonezija	2008
Flisar	Evald	Kaj pa Leonardo?	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2012
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Japonska	2015
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2014
Flisar	Evald	Komedija o koncu sveta	Yatrik Theatre, New Delhi, Indija	Indija	2014
Flisar	Evald	Nimfa umre (Tristan in Izolda)	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Japonska	2013
Flisar	Evald	Nimfa umre (Tristan in Izolda)	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2014
Flisar	Evald	Nora Nora	Al-Soradk (Pavilion) Group	Egipt	2004
Flisar	Evald	Nora Nora	Bosansko narodno pozorište, Zenica	Bosna	2012
Flisar	Evald	Nora Nora	Gessyoku Kagekidan, Tokio	Japonska	2011
Flisar	Evald	Nora Nora	Hanager Theatre, Kairo, Egipt	Egipt	2005
Flisar	Evald	Nora Nora	Soho Theatre, London	Velika Britanija	2005
Flisar	Evald	Nora Nora	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2005
Flisar	Evald	Šakuntala	Ganakrishti Theatre Company, Kolkata, Indija	Indija	2013
Flisar	Evald	Stric iz Amerike	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2009
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	Banyan Tree Productions, Mumbai, Indija	Indija	2014
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	Ganakrishti Theatre Company, Kolkata, Indija	Indija	2015
Flisar	Evald	Vzemi me v roke	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2012
Goljevšček	Alenka	Pod Prešernovo glavo	Atelje 212	Srbija	1987

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Goljevšček	Alenka	Pod Prešernovo glavo (Pod Krležinom glavom)	Satirično kazalište Jazavac Zagreb	Hrvaška	1986
Goljevšček	Alenka	Zelena je moja dolina	Narodno kazalište August Cesarec Varaždin	Hrvaška	1988
Grum	Slavko	Dogodek v mestu Gogi	Beogradsko dramsko pozorište	Srbija	1984
Hieng	Andrej	Izgubljeni sin	Narodno pozorište Sarajevo	Bosna in Hercegovina	1980
Hieng	Andrej	Zakladi gospe Berte	Beogradsko dramsko pozorište	Srbija	1982
Hieng	Andrej	Zakladi gospe Berte	Kazalište Marina Držića	Hrvaška	1981
Hočevar	Zoran	'M te ubu!	Teatro La Machina	Čile	2002
Hočevar	Zoran	Smejči	Crnogorsko narodno pozorište	Črna gora	2005
Ingolič	Anton	Deček z dvema imenoma	Dječje kazalište Ognjen Prica	Hrvaška	1984
Jančar	Drago	Dedalus	Scena theatre, Washington DC	Združene države Amerike	1993
Jančar	Drago	Halštat	International Festival of Modern Drama, Veroli	Italija	1994
Jančar	Drago	Halštat	Petöfi Sándor Szinhaz, Veszprem	Madžarska	2000
Jančar	Drago	Halštat	Theater Brett, Dunaj	Avstrija	2000
Jančar	Drago	Klementov padec	Srpsko narodno pozorište Novi Sad	Vojvodina	1988
Jančar	Drago	Klementov padec	Teatar na narodnostite Skopje	Makedonija	1989
Jančar	Drago	Lahka konjenica	Beogradsko dramsko pozorište	Srbija	2007
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Beogradsko dramsko pozorište	Srbija	1985
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Crnogorsko narodno pozorište	Črna gora	1985
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Drama Theatre Adriana Budevska, Burgas	Bolgarija	1991
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Dramsko kazalište Gavella	Hrvaška	1985
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Makedonski naroden teatar, Skopje	Makedonija	1986
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Naroden teatar Vojdan Černodrinski Prilep	Makedonija	1990
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Narodno pozorište bosanske krajine Banja Luka	Bosna in Hercegovina	1985
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Petöfi Sándor Szinhaz, Veszprem	Madžarska	1989
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Pozorište Timočke krajine	Srbija	1986
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	RO Festival Dubrovnik kazališno-glazbena radna organizacija p.o.	Hrvaška	1986

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Scena theatre, Washington DC	Združene države Amerike	1989
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	The Source Theatre, Washington D. C.	Združene države Amerike	1986
Jančar	Drago	Veliki briljantni valček	Theatre at Vitiz, Sofija	Bolgarija	1991
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	7 Stages Theatre	Združene države Amerike	1998
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Forest Theatre, Carmel, California	Združene države Amerike	1988
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Kamerni teatar 55	Bosna in Hercegovina	1988
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Novosadsko pozorište	Vojvodina	1989
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Paratheater Graz	Avstrija	1988
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Scena theatre, Washington DC	Združene države Amerike	1988
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Scena theatre, Washington DC	Združene države Amerike	1991
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	The National Theatre, Washington D.C.	Združene države Amerike	1988
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Theater am Bahnhof, Dunaj	Avstrija	1989
Jančar	Drago	Zalezujoč Godota	Theatre Murphy & Son	Avstrija	1993
Jovanović	Dušan	Antigona	BURZA, Kulturni center Kamienni Gori	Poljska	2006
Jovanović	Dušan	Antigona	Festival Cividale	Italija	1994
Jovanović	Dušan	Antigona	Naroden teatar Kumanovo	Makedonija	1994
Jovanović	Dušan	Antigona	Narodno pozorište Subotica	Srbija	1993
Jovanović	Dušan	Antigona	SNG Drama LJ in Wienerfestwoche	Avstrija	1993
Jovanović	Dušan	Antigona	Vokalni oddelek Glasbene akademije v Poznanju	Poljska	2010
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	Atelje 212	Srbija	2003
Jovanović	Dušan	Ekshibicionist	Theatre d'Esch	Luksemburg	2004
Jovanović	Dušan	Era Una Volta Nel Teatro	De Balie, Amsterdam	Nizozemska	1995
Jovanović	Dušan	Era Una Volta Nel Teatro	Tonel group, Amsterdam	Nizozemska	2001
Jovanović	Dušan	Karamazovi	Dramski teatar Skopje	Makedonija	1984
Jovanović	Dušan	Karamazovi	Kamerni teatar 55	Bosna in Hercegovina	1981
Jovanović	Dušan	Karamazovi	KPGT	Hrvaška	1980
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	KPGT	Hrvaška	1980
Jovanović	Dušan	Osvoboditev Skopja	Moving Theatre, London	Velika Britanija	1995
Jovanović	Dušan	Viktor ali Dan mladosti	Dramsko kazalište Gavella	Hrvaška	1988

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Jovanović	Dušan	Viktor ali Dan mladosti	Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka	Hrvaška	1988
Jovanović	Dušan	Viktor ali Dan mladosti	Narodno pozorište Sarajevo	Bosna in Hercegovina	1990
Jovanović	Dušan	Vojaška skrivnost	Hrvatsko narodno kazalište Split	Hrvaška	1983
Jovanović	Dušan	Vojaška skrivnost	Makedonski naroden teatar, Skopje	Makedonija	1984
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Dramsko kazalište Gavella	Hrvaška	1990
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Kamerni teatar 55	Bosna in Hercegovina	1988
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Kamerni teatar 55	Bosna in Hercegovina	1989
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Scena theatre, Washington DC	Združene države Amerike	1993
Jovanović	Dušan	Zid, jezero	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2000
Jovanović	Dušan	Življenje podeželskih plejbojev po 2. svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo	Kamerni teatar 55	Bosna in Hercegovina	1986
Jovanović	Dušan	Življenje podeželskih plejbojev po 2. svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo	Narodno pozorište bosanske krajine Banja Luka	Bosna in Hercegovina	1987
Jovanović	Dušan	Življenje podeželskih plejbojev po 2. svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo	Srpsko narodno pozorište Novi Sad	Srbija	1987
Kmecl	Matjaž	Ivančica	Narodno pozorište Banja Luka	Bosna in Hercegovina	1981
Kosmač	Ciril	Balada o trobenti in oblaku	Kruševačko pozorište	Srbija	1982
Kozak	Primož	Afera	Srpsko narodno pozorište Novi Sad	Vojvodina	1980
Lovrič	Iztok	Limonada	Gledališče Petra Berzuča, Ostrava	Češka	2010
Makarovič	Svetlana	Teta Magda	Dječje pozorište Subotica	Vojvodina	1983
Milčinski	Frane	Zvezdica zaspanka	Zagrebačko kazalište lutaka	Hrvaška	1984
Mirčevska	Žanina	Žrelo	Dramski teatar Skopje	Makedonija	2013
Möderndorfer	Vinko	Človek na dolge proge	Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku	Hrvaška	2003
Möderndorfer	Vinko	Jaz, Batman	Festival Slovanski venec, Moskva	Rusija	2015
Möderndorfer	Vinko	Jaz, Batman	Tobolsko dramsko gledališče, Tobolsk	Rusija	2014
Möderndorfer	Vinko	Lep dan za umret	Gledališče Vedogonj (Zelenograd)	Rusija	2013
Möderndorfer	Vinko	Lep dan za umret	Gledališki laboratorij v Rostovu	Rusija	2014
Möderndorfer	Vinko	Mama je umrla dvakrat	Divadlo Jána Palárika v Trnave	Slovaška	2004

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Möderndorfer	Vinko	Šah mat, situacijska komedija	Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku	Hrvaška	2006
Möderndorfer	Vinko	Štirje letni časi	Banska Bystrica	Slovaška	2009
Möderndorfer	Vinko	Štirje letni časi	Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku	Hrvaška	2004
Möderndorfer	Vinko	Tri sestre, črna komedija	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2004
Möderndorfer	Vinko	Tri sestre, črna komedija	Heiglhoftheater, Munchen	Nemčija	2015
Möderndorfer	Vinko	Tri sestre, črna komedija	Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku	Hrvaška	2005
Möderndorfer	Vinko	Tri sestre, črna komedija	Slovenské komorné divadlo Martin	Slovaška	2006
Möderndorfer	Vinko	Tri sestre, črna komedija	TheaterHerbst Grenzenlos, Gmuend	Avstrija	2012
Möderndorfer	Vinko	Truth story	Divadlo Jána Palárika v Trnave	Slovaška	2008
Novak	Boris A.	Nebesno gledališče	Gradsko lutkarsko kazalište, Split	Hrvaška	1991
Novak	Boris A.	Nebesno gledališče	Panstwowy teatr lalek, Bielsko	Poljska	1983
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Naroden teatar Bitola	Makedonija	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Naroden teatar Kumanovo	Makedonija	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka	Hrvaška	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Narodno pozorište Đakovica	Kosovo	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Narodno pozorište Mostar	Bosna in Hercegovina	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Narodno pozorište Niš	Srbija	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Narodno pozorište Sterija Vršac	Vojvodina	1984
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Narodno pozorište Tuzla	Bosna in Hercegovina	1985
Partljič	Tone	Moj ata, socijalistični kulak	Pozorište na Terazijama	Srbija	1984
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Srpsko narodno pozorište Novi Sad	Vojvodina	1984
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Teatar Joakim Vujić Kragujevac	Srbija	1984
Partljič	Tone	Moj ata, socialistični kulak	Zagrebačko gradsko kazalište Komedija	Hrvaška	1985
Partljič	Tone	Nasvidenje nad zvezdami	Satirično kazalište Jazavac Zagreb	Hrvaška	1982
Pavček	Saša	Arija	Hercegnovsko pozorište	Črna gora	2008
Pavček	Saša	Arija	Tristan Bates Theatre, London	Velika Britanija	2009
Petan	Žarko	Obrekovalnica	Zagrebačko gradsko kazalište Komedija	Hrvaška	1983
Petan	Žarko	Obtoženi volk	Dječje kazalište Titovi mornari	Hrvaška	1986
Petan	Žarko	Obtoženi volk	RO Festival Dubrovnik kazališno-glazbena radna organizacija p.o.	Hrvaška	1985

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Potočnjak	Draga	Alisa, Alica	Cie Theatre & Theatre Oriental, Vevey	Švica	2009
Potočnjak	Draga	Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen	Theater im Keller, Graz	Avstrija	2003
Potočnjak	Draga	Kalea	Roma Theater Pralipe, Theater an der Ruhr, Müllheim	Nemčija	2002
Potočnjak	Draga	Kalea	Theater des Augenblicks, Festival – Context Europe 2000, Theaterimpulse aus Balkan, Dunaj	Avstrija	2002
Potočnjak	Draga	La noche de Cassandra	Teatro de García Lorca, Getafe, Madrid, La Escuela Superior de Cine y Teatro de Lisboa, Teatro Stabile, L'Aquilla	Italija	2001
Šeligo	Rudi	Ana	Atelje 212	Srbija	1984
Šeligo	Rudi	Ana	Narodno pozorište Ljubiša Jovanović	Srbija	1984
Šeligo	Rudi	Lepa Vida	Kamerni teatar 55	Bosna in Hercegovina	1980
Šeligo	Rudi	Slovenska savna	Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka	Hrvaška	1986
Šeligo	Rudi	Slovenska savna	Teatar na narodnosti Skopje	Makedonija	1986
Šeligo	Rudi	Svatba	Naroden teatar Bitola	Makedonija	1988
Šeligo	Rudi	Svatba	Narodno kazalište August Cesarec Varaždin	Hrvaška	1984
Šeligo	Rudi	Svatba	Narodno pozorište Subotica	Vojvodina	1986
Semenič	Simona	24.ur	Accidental Festival London	Velika Britanija	2007
Semenič	Simona	24.ur	New York Theatre Workshop	Združene države Amerike	2006
Semenič	Simona	5fantkov.si	ACF New York	Združene države Amerike	2010
Semenič	Simona	5fantkov.si	Backa Teater Göteborg	Švedska	2012
Semenič	Simona	5fantkov.si	Contemporary drama festival Budimpešta	Madžarska	2009
Semenič	Simona	5fantkov.si	Divadelny ustav Bratislava	Slovaška	2012
Semenič	Simona	5fantkov.si	Gledališka akademija Ljuben Grojs, Sofija	Bolgarija	2012
Semenič	Simona	5fantkov.si	Narodno pozorište Beograd	Srbija	2010
Semenič	Simona	5fantkov.si	Pozorište Duška Radovića Beograd	Srbija	2012
Semenič	Simona	5fantkov.si	Pozorište u Kovačici	Srbija	2011
Semenič	Simona	5fantkov.si	Srpsko narodno pozorište Novi Sad	Srbija	2008

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Semenič	Simona	5fantkov.si	Studio 12/Gledališki inštitut Bratislava v koprodukciji z Gledališčem TUŠ, Bratislava	Slovaška	2013
Semenič	Simona	5fantkov.si	Tobolsko dramsko gledališče P. P. Eršova Tobolsk	Rusija	2011
Semenič	Simona	5fantkov.si	Volsktheater Dunaj	Avstrija	2009
Semenič	Simona	zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima	Šola sodobne drame, Moskva	Rusija	2012
Semenič	Simona	zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima	Volkstheater Dunaj	Avstrija	2010
Semenič	Simona	Kdo je naslednji (avtorski projekt Janeza Janše)	Inkonst teater Malmö	Švedska	2011
Semenič	Simona	Loving Willy	Gledališče Dadov Beograd	Srbija	2007
Semenič	Simona	Loving Willy	Johnnie's Theatre New York	Združene države Amerike	2005
Semenič	Simona	Nogavice	Bowery Poetry Club New York	Združene države Amerike	2005
Semenič	Simona	Nogavice	Gledališče Dadov Beograd	Srbija	2007
Semenič	Simona	Nogavice	Italijanski kulturni institut Budimpešta	Madžarska	2007
Semenič	Simona	Obisk	Gledališče Dadov Beograd	Srbija	2007
Semenič	Simona	Pir	Šola sodobne drame, Moskva	Rusija	2012
Semenič	Simona	Srečni konci	Dixon place, New York	Združene države Amerike	2014
Semenič	Simona	Srečni konci	Magacin Beograd	Srbija	2011
Simončič	Nace	Veliki kikiriki	Dječje pozorište Subotica	Vojvodina	1986
Simončič	Nace	Veliki kikiriki	Pozorište lutaka Mostar	Bosna in Hercegovina	1981
Simončič	Nace	Veliki kikiriki	Pozorište lutaka Pinokio Zemun	Srbija	1982
Smole	Dominik	Antigona	Hrvatsko narodno kazalište Osijek	Hrvaška	1984

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Vandot	Josip	Kekec	Pozorište lutaka Mostar	Bosna in Hercegovina	1983
Vandot	Josip	Kekec	Pozorište mladih, Sarajevo	Bosna in Hercegovina	1981
Vilčnik	Rok - rokgre	To	Bosansko narodno pozorište Zenica	Bosna in Hercegovina	2003
Zajc	Dane	Grmače	Teatar ITD	Hrvaška	2006
Zajc	Dane	Kralj Matjaž in Alenčica	Zagrebačko kazalište lutaka	Hrvaška	1982
Zajc	Dane	Medeja	Dramski teatar Skopje	Makedonija	1989
Zajc	Dane	Petelin se sestavlja	Pozorište lutaka Mostar	Bosna in Hercegovina	1987
Zajc	Dane	Voranc	Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka	Hrvaška	1987
Žmavc	Janez	Rihard in njegov dvojnik	Teatar ITD	Hrvaška	1986
Zupan	Vitomil	Levitan	Narodno pozorište Zenica	Bosna in Hercegovina	1987
Zupančič	Matjaž	Goli pianist	Cahier De l'Adriatique a la mer Novie, Maison Antoine Vitez	Francija	2001
Zupančič	Matjaž	Goli pianist	Festival d'Avignon, Avignon	Francija	2002
Zupančič	Matjaž	Goli pianist	Neue Stücke aus Europa, Bonner Biennale	Nemčija	2002
Zupančič	Matjaž	Goli pianist	Pozorište mladih, Sarajevo	Bosna in Hercegovina	2001
Zupančič	Matjaž	Goli pianist	Teatar Kabare Tuzla	Bosna in Hercegovina	2005
Zupančič	Matjaž	Hodnik	Beit Zvi School of the Performing Arts, Ramat Gan	Izrael	2014
Zupančič	Matjaž	Hodnik	Soho Theatre, London	Velika Britanija	2005
Zupančič	Matjaž	Igra s pari	Beogradsko dramsko pozorište	Srbija	2006
Zupančič	Matjaž	Igra s pari	Divadlo Jána Palárika v Trnave	Slovaška	2006
Zupančič	Matjaž	Razred	Beogradsko dramsko pozorište	Srbija	2009
Zupančič	Matjaž	Razred	Bosansko narodno pozorište Zenica	Bosna in Hercegovina	2013
Zupančič	Matjaž	Razred	Tobolsko dramsko gledališče, Tobolsk	Rusija	2011
Zupančič	Matjaž	Razred	Volkstheater, Dunaj	Avstrija	2006
Zupančič	Matjaž	Shocking Shopping	Gledališče Rostov, Rostov na Donu	Rusija	2015
Zupančič	Matjaž	Shocking Shopping	Šola sodobne drame, Moskva	Rusija	2012
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Beit Zvi School of the performing Arts, Ramat Gan	Izrael	2015
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Gledališka akademija Ljuben Grojs, Sofija	Bolgarija	2010

PRIIMEK	IME	DRAMA	GLEDALIŠČE	REPUBLIKA, AP/ DRŽAVA	LETO PREMIERE
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Studium Animatorów Kultury Teatralnej	Poljska	2004
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Teatr Polski, Bydgoszcz	Poljska	2004
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Teatr Powszechny w Łodzi	Poljska	2016
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Teatr Wybrzeże, Gdansk	Poljska	2005
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Théâtre Alchimic, Genève	Švica	2013
Zupančič	Matjaž	Vladimir	Théâtre d'Esch	Luksemburg	2001



Simona Semenič: *5fantkov.si*. Režija: Anja Suša. Backa Teater Göteborg, Švedska, 2012. Na fotografiji: Maria Hedborg, Gunilla Johansson, Josefin Neldén, Sandra Stojiljković, Emelie Strömberg, Stefan Abelsson, Anders Blad, Daniel Ekborg, Mats Nahlin, Bo Stenholm. Foto: Ola Kjelbye. Vir: Backa Teater, Göteborg.



Evald Flisar: *Nora Nora*. Režija: Lajla Kaikčija. Bosansko narodno pozorište, Zenica, Bosna, 2012. Na sliki: Lana Delić in Enes Salković. Vir: Bosansko narodno pozorište, Zenica.



Vinko Möderndorfer: *Tri sestre*. Režija: Marius Schiener. TheaterHerbst Grenzelos, Gmünd, Avstrija, 2012. Igrajo: Pina Babic, Manuela Seidl, Alexander T. T. Müller, Patrick Kaiblinger. Vir: TheaterHerbst Grenzelos.

Ristić v Sloveniji

Blaž Lukan

Motiv

Pričujoči prispevek obravnava delovanje režiserja Ljubiše Ristića v slovenskih gledališčih v zadnjih treh desetletjih preteklega stoletja. Tema Ljubiša Ristić (ali »kompleks Ristić«) je seveda širša, nasploh v zadnjem času, ko smo priče po eni strani ponovni mistifikaciji, celo kanonizaciji tega ustvarjalca, po drugi strani pa kritičnemu premisleku njegovega delovanja, do neke mere celo njegovi (ponovni) lustraciji.[1] Gre pravzaprav za kompleksno in še ne izčrpano temo, zato se prispevek omejuje na serijo Ristićevih gostovanj v Sloveniji oz. v slovenskem gledališču, brez njihove povezave z režiserjevim siceršnjim delovanjem na področju nekdanje Jugoslavije. Motiv za obujen interes za Ristića ni, kot bi bilo mogoče soditi, Frljićeva predstava, temveč prihaja iz časa, ko se je zdelo, da je Ristićev prispevek k slovenskemu gledališču premalo premišljen in obdelan, hkrati pa pretežno omejen na – sicer resda tudi kritične – subjektivne zapise njegovih prijateljev in sodelavcev, s čimer se v veliki meri izmika gledališkozgodovinskemu imperativu »objektivnosti«.[2]

Prispevek se osredotoča na recepcijo Ristićevih režij oz. njegovega gledališča v Sloveniji, s poudarkom na dveh linijah: vplivu Ristićevega gledališča na slovensko gledališče in njegovih (zavestnih ali nezavednih) intervencijah skozi gledališče v slovensko kulturo in družbo. Režiserjevo gledališko in kulturno nomadstvo predstavlja dober vir za razmislek o medkulturnosti v okvirih sicer večnacionalne, vendar enopartijske države, z nujnim zavedanjem paradoksa, ki pa ga pričujoči prispevek ne more več zajeti: po razpadu Jugoslavije postane Ristić pristaš in ideolog stranke JUL (Jugoslovanska levica), ki v imenu ohranja ime države, ki je ni (bilo) več, oziroma, točneje, ki si jo po razpadu nekaj časa lasti ena od njenih (nekoč dominantnih) republik, to je Srbija.

1 Prva trditev je povezana s podelitvijo nagrade za življenjsko delo Ljubiši Ristiću na Sterijevem pozorju v Novem Sadu leta 2015, druga pa z odmevno uprizoritvijo *Kompleks Ristić* v režiji Oliverja Frljića, nastalo v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča (SMG), HNK Ivana pl. Zajca Rijeka in festivalov BITEF ter MOT. Premiere: 20. 9. 2015 (BITEF, Beograd), 23. 9. 2015 (MOT, Skopje), 1. 10. 2015 (SMG, Ljubljana), 28. 10. 2015 (HNK Rijeka).

2 Zaradi obsežne raziskave, ki je spremljala nastanek *Kompleksa Ristić* in za katero je bil v Sloveniji zadolžen Rok Vevar – ob tej priložnosti se mu tudi zahvaljujem za dokumentacijo, ki mi jo je prijazno odstopil v pregled –, je zdaj situacija že drugačna, še vedno pa nikakor ne izčrpana.

Štiri faze Ristićevega delovanja v Sloveniji

Ristićevo delovanje v Sloveniji lahko razdelimo v štiri faze. V Slovenijo pride Ristić kmalu po začetku svoje »uradne« kariere, tri leta po režiji nadvse uspešne (diplomske) *Bolhe v ušesu* leta 1971 v Jugoslovanskem dramskem gledališču (Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd), po kateri pa tam ne najde pravega razumevanja (Klaić 17). Slovensko gledališče mu ni bilo tuje, spoznal ga je vsaj na festivalu BITEF; sam v nekem intervjuju govori o vtisu, ki ga je nanj naredilo gostovanje gledališča Pupilije Ferkeverk,[3] in glede na njegovo neinstitucionalno poreklo – s čimer imamo v mislih zlasti Ristićevo delo v beograjskem Študentskem kulturnem centru (Studentski kulturni centar – SKC) – je bilo najbrž logično, da je njegova prva postaja v Sloveniji eksperimentalno gledališče Pekarna. A to je tudi edina eksperimentalna skupina v Sloveniji oz. Ljubljani, s katero Ristić sodeluje, vsa druga sodelovanja potekajo v profesionalnih gledaliških hišah, dvakrat celo v nacionalnih institucijah (Drama SNG v Ljubljani in Opera in balet SNG v Ljubljani). Pri tem sta mu bila v pomoč bojkot slovenskih režiserjev v ljubljanski Drami v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kar je botrovalo vabilom tujim režiserjem, in novim gledališkim tendencam odprto vodstvo Slovenskega ljudskega gledališča v Celju – SLG (točneje, upravnik in umetniški vodja Igor Lampret).

Prva faza Ristićevega gostovanja v Sloveniji je čas do uprizoritve *Misse in a minor* (SMG, 1980), torej sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, obsega pa režije: *Tako, tako!* po tekstih Mirka Kovača v gledališču Pekarna (premiera 1. oktober 1974), *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* Dušana Jovanovića v Celju (SLG, 9. januar 1976), *Cement* Heinerja Müllerja (Drama SNG v Ljubljani, 17. november 1976), *Moška zadeva* Franza Xaverja Kroetza (26. november 1976) in *1803–1804 Prolog; Tosca (1800 …); 1820 Epilog* Vjerana Zuppe (SLG v Celju, 19. februar 1978) ter Ajshilovih *Peržanov* (SMG, 9. december 1980).

Druga faza je uprizoritev *Misse in a minor* avtorja Ljubiše Ristića, po motivih novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča* (21. december 1980), v SMG v Ljubljani.

Tretja faza obsega uprizoritve po *Missi* v osemdesetih letih: *Romeo in Julija* Williama Shakespeara (7. april 1983), *Levitan* Vitomila Zupana (11. april 1985) in *Resničnost* Lojzeta Kovačiča (23. april 1985), vse v SMG v Ljubljani.

Četrta faza je Ristićevo zadnje gostovanje v Sloveniji, režija *Črnih mask* Marija Kogoja v SNG Opera in balet Ljubljana (30. januar 1990).

Recepcija Ristićeve estetike do *Misse in a minor*

Kako je slovenska javnost oz. kritika dojemala Ristićeve režije v tem obdobju? Poudarek je bil brez dvoma na zaznavanju estetske vrednosti njegovih režij. Slovenska gledališka

3 Splet. 6. 5. 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Q5Lxh7YJGPY

kritika izkazuje zadostno sposobnost razbiranja Ristićevih gledaliških oz. režijskih znakov, ki pa jih praviloma ne vrednoti povsem pozitivno, delno jih celo zavrača oz. jim očita površinskost ali pomanjkanje globine, esteticizem, eklekticizem ipd. Preglejmo značilnosti Ristićevega režijskega postopka (sam ga je poimenoval »novi barok«; Ristić 7), kakor jih popiše gledališka zgodovina oz. teorija in publicistika, le da nesistematično in precej po Ristićevi zadnji režiji v Sloveniji:

- odnos do besedila: montaža, konstrukcija predstave;
- kolektivnost v ustvarjanju (principi snovalnega gledališča) in »taktike odlašanja« (Jovanović 133);
- spremenjen odnos do igralca in igre: eliminacija psihologije, igranje »funkcij«, gledališče kot prostor – ritualne – skupnosti, kombiniranje profesionalnih igralcev z naturščiki, vključevanje ali »režiranje« občinstva (Horvat, »Nič novega« 26);
- koncept igralnega prostora (izbira negledaliških prostorov) in njegova razširitev v avditorij;
- rušenje meja med odrom in avditorijem, med teatrom in življenjem, med resničnostjo in fikcijo;
- problematiziranje gledališkega časa, montažni princip režije (Kralj 27);
- nov odnos do odrskega jezika oz. govora: upor proti dominaciji besede v gledališču, raba tujih jezikov, žargona ipd.;
- uvajanje gibalnih in kinetičnih prvin v tipologijo gledališča (prav tam) in druge »tehnične« režijske inovacije, kot npr. raba luči, kreacija odrske dinamike: fragmentarnost, ponavljanje prizorov ipd.;
- novi prijemi v oglaševanju predstav, odnosih z javnostjo ipd.

Iz navedenega oz. iz primerjave Ristićevih režijskih postopkov s tedanjo režijsko prakso v slovenskem gledališču je mogoče definirati neke vrste »performativni obrat« oz. epohalni estetski premik, ki ga Ristić izvede v slovenskem gledališču, to je premik v postmodernizem oz. postmodernistično režijo, ki pa ga slovenska javnost oz. kritika v tem obdobju še ne zazna oz. ne sprejme (težave ima tudi pozneje, kar lahko razberemo iz recepcije Ristićeve režije *Črnih mask* leta 1990). Nekoliko nenavadno je, da se zavračanje (in to pri različnih generacijah kritikov, od Josipa Vidmarja preko Jožeta Javorška do Vena Tauferja, Andreja Inkreta in Aleša Bergerja, delna izjema je Vasja Predan) zgodi po na videz že opravljenem performativnem obratu, ki ga v slovenski gledališki zgodovini definiramo ob pojavu Gledališča Pupilije Ferkeverk in v zvezi z njim navadno citiramo Tauferjevo izjavo o »smrti literarnega, samo estetično funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (Taufer 42), oz. po pojavu cele vrste uprizoritev, kot so npr. Jovanovićeva in Šeligova *Kdor skak, tisti hlap* (1973), Šedlbauerjeve in Jesihove *Limite* (1973), Jovanovićeve *Žrtve mode bum bum* (1975), Korunovo in Cankarjevo *Pohujšanje* v SLG v

Celju (1976), Jovanovićeva in Šeligova *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977), Korunova in Cankarjeva *Lepa Vida* (1979) ali Jovanovićev in Levstikov *Martin Krpan* (1979), ki jih razumemo kot »transformativne« (Toporišič 96).[4]

Tako npr. Andrej Inkret ob uprizoritvi Jovanovićeve drame *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1976) očita Ristiću, da je »brez posluha za globljo, denimo temeljno problematiko odnosov med spopadajočimi se akterji, za dramsko analizo«, skoraj z istimi besedami pospremi uprizoritev Vjerana Zuppe *1803–1804 Prolog; Tosca (1800 …); 1820 Epilog* (1978), kjer Ristićevo gledališče označi sicer kot »polno in šokantno, presunljivo in neredko prav magično, ekstravagantno in na prvi pogled tudi (pre)drzno, izjemno, domiselno v mobilizaciji vsakršnega teatralnega gradiva, pisano in dražljivo, nekoliko snobovsko […] toda brez globine in usodovstva v sebi: brezteže n, četudi hrupen artistični ekshibicionizem« (Inkret, *Milo* 278). Jože Javoršek v kritiki uprizoritve Heinerja Müllerja *Cement* (1976) zapiše, da je Ristićeva režija »prava pravcata mala antologija sodobnih režiserskih domislic in prijemov«, vendar je predstava »usmerjena, žal, predvsem v zunanje učinke«, njena umetniška prepričljivost pa ni »pretirano silovita« (Javoršek 257–8). Navedena dejstva govorijo o počasni kritiški recepciji in nezanesljivem vrednotenju postmodernističnih tendenc v slovenskem gledališču ter o formalno sicer opravljenem, vendar v delu slovenske gledališke kritike slabo ozaveščenem performativnem obratu.

V prvem obdobju Ristićevega delovanja v Sloveniji (v sedemdesetih letih 20. stoletja) skorajda ni govora o ideoloških podmenah njegovih režij; princip revolucije, ki se pri Ristiću jasno izkazuje že v nekaterih režijah pred *Misso*, je v kritiških odmevih praviloma na kratko opravljen s formulacijami, kot so: »koliko more ostati človek sam sebi in svoji lastni tradiciji zvest, ko je postavljen v (zgodovinsko) situacijo, da mora odvreči vse staro in začeti ves svoj svet še enkrat od začetka?« (Inkret, *Milo* 213) Bolj kakor problematiziranje človekove aktivne (beri: politične) vloge v zgodovini v recepciji uprizoritev odmeva vprašanje humanizma, ki je prej etično kakor politično vprašanje. Pojem političnega (gledališča) vdre v diskurz o Ristiću šele z uprizoritvijo *Misse*, takrat pa s toliko bolj nesorazmerno močjo. Govor o (revolucionarni) ideologiji je v kritiškem diskurzu v času po sprejetju nove jugoslovanske ustave leta 1974, ki je okrepila vlogo jugoslovanskih republik, nadomeščen z govorom o estetiki (skoraj vsi kritiki opazijo (neo)naturalizem, hiperrealizem ali verizem Ristićevega zgodnjega teatra, njegov odnos do (uprizoritvenega) časa, (gledališke) resničnosti ipd.), politika kot ekskluzivna tema (jugoslovanskega) gledališča pa postane aktualna šele v osemdesetih letih. To je tudi čas, ko Jugoslavijo znotraj nje same samoumevno dojemamo kot državo, ki v na videz homogeno skupnost povezuje heterogene kulture, ki jih kljub občasnim (nacionalističnim)

4 Kljub temu pa govorimo o (ideološko zaznamovanem) času, torej drugi polovici sedemdesetih let, ko v repertoarjih slovenskih gledališč še vedno najdemo predstave, kot je npr. *Zgodba o tovarišu Titu* (SLG Celje, 1976), ali proslavo v počastitev ustanovnega kongresa Komunistične partije Slovenije (SNG Drama v Ljubljani, 1977).

digresijam še vedno veže geslo o »bratstvu in enotnosti«, in torej o pojavih in oblikah medkulturnosti, ki bi bistveno zaznamovali kulturno oz. gledališko produkcijo, v tem času le težko govorimo. Res pa je, da tudi Ristić sam v tem obdobju svojega gledališča še ne utemeljuje zunaj estetike oz. ideologije postmodernizma: njegova edina estetika je eklektika, politika pa samo tema predstav (Ristić 8).

Nacionalno in nadnacionalno

Čas Ristićevega delovanja v Sloveniji je čas skupne države in prostega ekonomskega in kulturnega pretoka po državnem ozemlju; politike posameznih republik se med seboj sicer razlikujejo, vendar je država politično in ekonomsko centralno vodena, občutna odstopanja so opazna zlasti v kulturi posameznih republik oz. narodov in narodnosti. Ristić najprej v prvi polovici in nato v drugi polovici sedemdesetih let najde v Sloveniji ugoden prostor za plasma svojih gledaliških idej, in to tako v neinstitucionalnem kot institucionalnem okviru (eksperimentalno gledališče Pekarna, SLG v Celju kot gotovo eno najzanimivejših slovenskih repertoarnih gledališč tega časa, Drama SNG v Ljubljani kot osrednje nacionalno gledališče in nato SMG, ki se pod umetniškim vodstvom Dušana Jovanovića v osemdesetih iz gledališča za otroke in mladino preoblikuje v gledališče za odrasle, v eksperimentalno gledališče oz. v estetsko in politično grupacijo, ki širi meje obojega); gre za »strategijo dvojnega angažmaja« (Klaić 17), ki pa svojih gverilskih taktik pravzaprav ne prilagaja vsakokratnemu kontekstu, saj jih zagovarja v vseh kontekstih in tudi v vseh obdobjih delovanja enako. Ristiću v resnici ni pomemben okvir sodelovanja, saj v vsakega vcepi lastno mentaliteto, metodo, način delovanja in celo življenja. Ko Klaić razmišlja o uprizoritvi *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, ugotavlja, da Ristićevo delovanje v slovenski kulturni prostor prinese še eno subverzijo: problematizacijo takrat še dominantne ideje gledališča kot nacionalnega hrama oz. prostora za manifestacijo nacional(istič)nih idej, najmočneje izraženih v slovenski literaturi in jeziku (prav tam). Ristićeva strategija se že v tem desetletju pokaže kot nadnacionalna, pri čemer pa se ideja jugoslovanstva najmočneje in najbolj konkretno realizira leta 1978, z ustanovitvijo oz. prvo predstavo gledališke skupine KPGT, ki nosi to idejo že v svojem imenu (»kazalište, pozorište, gledališče, teatar« kot imena za gledališče v jezikih štirih konstitutivnih jugoslovanskih narodov).

KPGT je »rušil nacionalne in republiške bariere, tako da je inavguriral princip nujnosti nastanka svobodnega socialističnega gledališča« (Mladenović 84), princip svobode pa je zastopal tudi v odnosu do (socialistične) države, tako da je prakticiral delovanje brez redne državne podpore (vsaj v konceptualnih izhodiščih, realno je dobival sredstva tudi od države). V krogu sodelavcev, programu in politiki KPGT se prepletajo nacionalne kulture, vendar ne skozi nacionalno samozadostnost in provincialno izključevalnost,

skupina še vedno zagovarja enotni in enakopravni jugoslovanski kulturni prostor. V ideološkem in slogovnem smislu je skupina alternativna, večnacionalna, multikulturna in predstavlja neke vrste utopični projekt organizacije družbe, povezuje dominantno kulturo in alternativo, institucijo in neinstitucijo, profesionalne igralce in amaterje, izkorišča subvencije in principe samofinanciranja, obvlada kulturni marketing in mehanizme delovanja popularne kulture, pri tem pa ostaja visoko artistična, je skratka »gledališki hibrid« (Mladenović 92). Čeprav to noče biti, je KPGT dejansko eminentno politična tvorba, interesna skupina, tako rekoč stranka.[5] Po političnem razpadu skupne države v devetdesetih letih postane KPGT Ristićevo orodje (in orožje) za ubranitev in ohranitev nekdanjega skupnega jugoslovanskega prostora.

Jugoslovanstvo je bila v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja na prvi pogled redundantna ideja, saj govori o pripadnosti nečemu, kar je jasno že po definiciji (torej državi, ki še vedno obstaja in deluje), vendar denimo pri popisu prebivalstva obstaja formalna kategorija »Jugoslovan« (Grabeljšek 11); ideja tudi ne gre v kontekst latentnih nacionalističnih in protoseparatističnih idej posameznih republik oz. njihovih političnih vodstev, ki se po eni strani upirajo centralizmu in diktatu centra (v Beogradu) ter dominaciji največje jugoslovanske republike (torej Srbije), po drugi strani pa jim gre za uveljavljanje nacionalnih (enako kakor političnih tudi kulturnih in jezikovnih) avtonomij. Hkrati se že v tem času poraja ideja nekakšnega »nadjugoslovanstva« ali »naddržavnosti«, saj KPGT v bistvu presega državno tvorbo v prostoru in prestavlja koncept države v čas (Jovanović 135). V tem konceptu so združeni tako Ristićeva ideološka pravovernost oz. njegov komunizem kot njegov anarhizem, tako njegov jugopatriotizem (Tito, NOB) kot njegova kritičnost (fenomen Golega otoka), tako njegova ideološkost kot nadideološkost, tako njegova političnost kot estetika, tako fascinacija z redom in močjo (Jovanović 133) kot njen prevod v svobodo gledališča.

Če povzamemo: Ristićev prihod v Slovenijo v sedemdesetih letih, torej že v prvi fazi njegovega delovanja, sproži učinke tako na estetskem kot ideološkem (političnem) terenu, čeprav ti niso niti epohalni niti ekscesni niti usodni; okrepi zavedanje o postmodernističnem obratu v rabi gledaliških sredstev v slovenskem gledališču in v zavest javnosti počasi uvede pojem revolucije oz. političnosti gledališča/političnosti v gledališču. Z besedami Tomaža Toporišiča:

> »S svojim opusom druge polovice sedemdesetih let se je tako Ristić zapisal kot temeljni renovator scenske poetike tega obdobja v slovenskem prostoru kot režiser, ki je v razumevanje znakovnega sistema gledališke predstave skozi številne inovacije vnašal novega duha ter revolucioniral odnos tekst-uprizoritev in v mnogočem napovedoval gledališče naslednjega desetletja in nove generacije, objema pogleda in besede.« (103)

5 V imenu skupine je mogoče razbrati provokacijo: **KP**(GT) z asociacijo na komunistično partijo.

Missa: pomen, vpliv in realni učinki

Drugo obdobje Ristićevega delovanja v Sloveniji zaznamuje uprizoritev *Misse in a minor* (1980). Samo slaba dva tedna prej je Ristić v SMG zrežiral Ajshilove *Peržane*.[6] Uprizoritev *Peržanov* je gotovo pomembna za zgodovino Slovenskega mladinskega gledališča, ki ga sicer Dušan Jovanović umetniško vodi že od leta 1978, a se šele v osemdesetih letih izoblikuje kot »gledališče, ki je začelo interdisciplinarno povezovati mejne gledališke raziskave s tematizacijo politične subverzivnosti«[7].

Pomen in vpliv *Misse* je v literaturi že zadovoljivo in od vseh Ristićevih režij v slovenskem gledališču, pa tudi širše, najnatančneje obdelan, zato o njej samo nekaj podrobnosti.[8] *Missa* velja za pobudnico t. i. političnega gledališča, ki zaznamuje jugoslovansko gledališče v času po Titovi smrti (od leta 1980). Če bi hoteli biti povsem natančni, bi morali »začetek« političnega gledališča – vsaj v slovenskem gledališču – premakniti za dober teden od premiere *Misse* nazaj, ko je bila v SLG v Celju uprizorjena Jovanovićeva *Prevzgoja srca* v režiji Mileta Koruna, ki odkrito spregovori o temi informbiroja in Golega otoka, v povezavi z njima pa o travmatičnih posledicah »politike kot usode« na življenje družine oz. skupnosti kot take v času neposredno po drugi svetovni vojni. Znanilec političnega gledališča je zagotovo tudi že uprizoritev Jovanovićeve drame *Osvoboditve Skopja* (1978) v izvedbi KPGT in Ristićevi režiji, in to z odpiranjem tem partijskega dogmatizma, antikomunizma in nacionalizma, kar je v javnosti, celo mednarodni, tudi ustrezno odmevalo (Maličev, »Kakšna levičarka«). Političnost, o kateri v tem obdobju govori Ristić, je konkretna, jugoslovanska političnost, oziroma, gledano širše, političnost v dialogu s komunizmom in revolucijo, ki predstavljata podstat jugoslovanske partijske oblasti. Prej je kljub Ristićevi jasni predstavi o pomenu gledališča ta političnost še v domeni splošnosti, etike in estetike revolucije oz. ideologije, zdaj so na delu že tudi druga, konkretnejša sredstva. Ristićevemu že omenjenemu prepričanju, da ni politik in da njegovo gledališče ni politično, da je politična samo njegova tematika, lahko pritrdimo samo delno, saj če je po eni strani res, da je njegov poglavitni gledališki angažma usmerjen v »ekstremno radikalno formalistično pisavo« (Jovanović 139), pa njegovo gledališče po drugi strani tvorijo »predstave z največjim ideološkim nabojem« (prav tam). Dialog z jugoslovansko politično stvarnostjo oz. politiko kot tako je v tem času (torej času ob in po uprizoritvi *Misse* ter po njenih gostovanjih po Jugoslaviji in gledaliških festivalih

6 Opozarjam na nenavadno intenzivnost Ristićevega gledališkega dela: v spisku njegovih režij je kar troje primerov zaporednih premier: *Cement* in *Moška zadeva* (leta 1976) z 9 dnevi razmika, *Peržani* in *Missa* (leta 1980) z 12 dnevi razmika in *Levitan* in *Resničnost* (leta 1985) ponovno z 12 dnevi razmika.

7 Samoopredelitev Slovenskega mladinskega gledališča na spletu. Splet. 23. 6. 2017. http://www.mladinsko.com/o-mladinskem/osebna-izkaznica/

8 Opozarjam zlasti na esej L. Végela »Hagiografija revolucije: kraj modernizma i početak postmodernizma u predstavi Ljubiše Ristića *Missa u A-molu*« (*Abrahamov nož*, 126–140).

doma in na tujem) povsem konkreten, pa čeprav ga Ristić vodi iz estetske pozicije; ob tem je tudi paradoksalen in na neki način izmuzljiv: pri Ristićevi »politiki« ne gre za disidentstvo vzhodnega tipa, saj se Ristić samoopredeljuje kot komunist in Jugoslovan, gre bolj za držo »kritičnega intelektualca modernega tipa, analitičnega in lucidnega kombinatorika« (Jovanović 13), pri katerem oblasti ni vedno jasno, na katerem koncu ga zagrabiti. Tako so pogostejše kritike, ki se ga lotevajo iz estetskega oz. kulturnega izhodišča,[9] čeprav njegovo gledališče sproža tudi izrecno politične reakcije.[10]

Premiera *Misse* Ristića v slovenskem gledališkem in kulturnem prostoru etablira kot vrhunskega gledališkega ustvarjalca, hkrati pa v ta prostor uvede diskurz revolucije in političnosti; ta iz nezavednega preskoči v zavest javnosti, ki hote ali nehote začne tudi delovati politično. O *Missi* si je slovenska gledališka kritika domala enotna, poudarja »totalnost« Ristićevega gledališča, »kritično razmerje do revolucionarne blaznosti« (Inkret, *Za Hekubo* 297), ki ga z njim vzpostavi, analizira njena sredstva in »konstrukcijo« predstave ter njen pomen. Najbolj kritičen do uprizoritve je Josip Vidmar, ki takrat kritik sicer ne piše več, je pa predsednik Sterijevega pozorja: izvedbi *Misse* na festivalu se upre, in to tako, da je ne gre niti gledat, ker noče, da Ristić režira tudi njega, torej gledalca, posedenega na pručko (Horvat, »'Nič novega'« 26). Ta, na prvi pogled benigna anekdota pa ima tudi resnejši razplet: Vidmar se po festivalu s političnim vodstvom Vojvodine dogovarja o »nadzoru nad programi celotnega Sterijevega pozorja« (prav tam), kar izzove burno polemiko.[11] Da bi bil pogled na recepcijo *Misse*, s tem pa tudi na njen pomen, celovitejši, moramo dodati, da sta bili v istem letu v dveh slovenskih gledališčih uprizorjeni predstavi Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Dušana Jovanovića (MGL) in Mileta Koruna (Drama SNG v Ljubljani), ki sta kljub navdušenju nad *Misso* v slovenskem kulturnem oz. medijskem prostoru neprimerno bolj odmevali;[12] morda lahko v tem dejstvu najdemo ponovno potrditev slovenske povezanosti z nacionalno konstitutivno dramatiko in (modernističnim) dramskim gledališčem ter slovenskim (Cankarjevim) jezikom (v *Missi* slišimo osem jezikov!), čeprav Jovanovićeva predstava že operira tudi s postdramskimi elementi oz. uprizarja temeljito predelan in »dopisan« Cankarjev original (Lukan, *Slovenska* 236).

Tudi poznejši odnos do *Misse* je afirmativen, z odmikom od časa njenega nastanka se ta celo krepi. Aleš Erjavec (leta 2007) *Misso* postavlja na sam začetek političnega gledališča v Jugoslaviji, predstava po njegovem mnenju razkriva značilnosti obdobja prehoda iz socializma v postsocializem ter vzpostavlja kritični odnos do represivnega

9 Glej npr. Vidmarjevo oznako – ob Ristiću je tako označil tudi Jovanovića – »kulturni terorist« po končanem Sterijevem pozorju leta 1981 (Horvat, »Dramatika« 13).

10 O nekaterih reakcijah oz. novih dejstvih, povezanih z odnosom med (slovenskim) gledališčem in (slovensko) politiko, govori Ristić v intervjuju v Delu (Maličev, »Kakšna levičarka«).

11 Ta je potekala na straneh časopisa Delo in tudi v širšem jugoslovanskem prostoru; povzema jo Horvat, (»Taki« 27).

12 Uprizoritev Jovanovićevih *Hlapcev* je bila tudi zmagovalka Sterijevega pozorja leta 1981.

revolucionarnega aparata in sistema, ki pa hkrati ohranja vero v socializem (»Slovensko« 19). V nasprotju z Erjavcem je Lado Kralj (leta 1994) mnenja, da Ristićeva »teatrska genialnost presega njegov socialni angažma [tu ima v mislih Ristićevo političnost in jugoslovanstvo], saj s svojim vplivom sega do današnje neodvisne slovenske produkcije, ki je v celoti transpolitična« (27). Z zadnjim se sicer strinja tudi Erjavec, ki ugotavlja, da je generacija slovenskih gledaliških ustvarjalcev, ki je izšla iz Ristića, presegla okvire političnega gledališča in gledališče razume kot spektakel, serijo tablojev, uprizorjenih z avtonomnimi gledališkimi sredstvi; vendar ko se je Ristić posvetil politiki, so se njegovi nasledniki toliko močneje umaknili v artistično izolacijo od politike (Erjavec, »Power« 111). Misel zagotovo velja za čas devetdesetih let prejšnjega in morda še del prvega desetletja tega stoletja, ko postane pojem političnega v slovenskem gledališču ponovno aktualen, vendar ga vanj prinašajo generacije, ki Ristiću ne dolgujejo ničesar več (npr. Sebastijan Horvat); delno pa tudi generacija, ki izhaja neposredno izpod njegovega vpliva (Janez Pipan, Vito Taufer, Dragan Živadinov, Tomaž Pandur). Toporišič v zvezi z *Misso* ponovi svoje stališče o Ristićevem gledališču v sedemdesetih letih: »[…] prva oblika postmodernističnega gledališča, značilna za drugi svet srednje in vzhodne Evrope [se je] v Sloveniji osemdesetih let pojavila kar na začetku desetletja, z Ristićevo predstavo *Missa in a minor*« (124).

Kje lahko iščemo »realne učinke« *Misse* v slovenskem kulturnem in gledališke prostoru osemdesetih let? Vpliv na »naslednike« oz. »neodvisno produkcijo« smo že omenili in je nedvoumen, zgoraj naštetim imenom lahko dodamo še Emila Hrvatina, Vlada Repnika, Marka Peljhana, Matjaža Bergerja.[13] Skozi omenjene avtorje Ristićevo gledališče doživi potrditev in tudi delno preobrazbo »znakovnih sistemov«: Toporišič govori o napovedi »semantične polivalence gledališča osemdesetih let«, o njegovem »dvojnem kodiranju in rušenju gledalčevega horizonta pričakovanja« (102); kot »nekakšno 'semiotično gledališče'« definira Ristićev teater že Vasja Predan: »gledališkost, v kateri referencialno razmerje prehaja v strukturalno, v takšno, kjer ni več važen odnos med gledališkim znakom in tem, kar označuje, marveč eksplicira razmerje med znaki samimi« (39). Dodati moramo, da se del Ristićevega vpliva na mlajše naslednike prenese skozi posrednike – tudi Kralj govori tako o neposrednih vplivih kot samo »kumulativnih pobudah« (27) –, kakršen je brez dvoma Živadinov, in to zlasti z uprizoritvijo *Krsta pod Triglavom* v izvedbi Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN) leta 1986, iz katere neposredno izide (v predstavi nekateri celo sodelujejo) cela generacija avtorjev (npr. Hrvatin, Peljhan, Berger, Tomaž Štrucl, Iztok Kovač ali Pandur, na katerega lahko delno navežemo tudi gledališče Jerneja Lorencija). Nekaj Ristićevih postopkov in rešitev lahko v slovenskem gledališču prepoznamo celo »dobesedno«; tako, denimo, Kralj navaja uporabo odrskega

13 Zadnja dva sicer pozneje, na začetku devetdesetih, ob uprizoritvi *Črnih mask* z odprtim pismom opozorita na občutljivost problematike uprizarjanja Kogoja in slovenske historične avantgarde na sploh, vendar se Ristića osebno ne dotakneta (Peljhan, Berger, »Odprto pismo«).

prostora v *Mariji Nablocki* (1985) Živadinova (prav tam), Jovanović pa, kot že rečeno, omenja projekt *Država NSK* (ali »država v času«). Tudi Dalibor Foretić ugotavlja povezavo med *Misso* in *Krstom*, vendar se mu ta kaže v glavnem v nekaterih formalno-estetskih principih, muzikalnosti in pojmovanju gledališča kot gibanja (28). S tem v zvezi moramo omeniti princip skupnosti, ki izhaja iz Ristićevega delovanja: skupnost je ekipa, ki proizvaja gledališče in ki v določenem času živi v dehierarhizirani družbi, z režiserjem kot vodjem (režiser je za Ristića sicer demiurg), ki pa prepušča realizacijo kreativnega postopka ekipi in njenim članom; vanjo z odločilno gesto vskoči tik pred koncem, s čimer manifestira princip »odlašanja«, ko se material izoblikuje v uprizoritveno celoto (Jovanović 133). Skupnost je pojem, ki ga je poudarjala tako komunistična (iz *communis* = lat. skupen) kot socialistična ideologija (iz *socialis* = lat. družben), katere otrok je tudi Ristić (sin generala Jugoslovanske ljudske armade), in nič čudnega ni, da ga je v temelju definiral, čeprav je njegov odnos do skupnosti kritičen oz. si prizadeva za nastanek nove, vzporedne skupnosti (v času po razpadu Jugoslavije tudi kot politični aktivist, vendar mu gre takrat za formacijo nove oz. obnovo stare državne in politične skupnosti).

Ristićevo delovanje je neizbrisno zaznamovalo delovanje SMG, rečemo pa lahko tudi obratno, namreč da je SMG kot prostor kreativne svobode, z Dušanom Jovanovićem kot umetniškim vodjem in Markom Slodnjakom kot dramaturgom ter mladim igralskim ansamblom, močno zaznamoval Ristićevo gledališko delo. Ta vpliv je mogoče v SMG spremljati vse do danes, navsezadnje je tudi *Kompleks Ristić* kot postpostmodernistična reinterpretacija *Misse* nastal v tem gledališču, Ristić pa je, čeprav ga »v predstavi ni«, kot sam izjavlja (nav. po Maličev, »Kakšna levičarka«), njena neizpodbitna substanca. Neka prihodnja analiza – ki bi, resnici na ljubo, morala že zdavnaj biti opravljena – bo nujno pokazala tudi na močno povezavo med delom, tako režijskim kot dramskim in organizacijskim, Dušana Jovanovića in Ljubiše Ristića, čeprav intenzivnost njunega odnosa skozi čas niha; vendar ta ni nikdar v resnici prekinjen.

Vse, kar smo povedali o *Missi*, velja tudi za druge Ristićeve slovenske projekte v osemdesetih, za *Romea in Julijo* Williama Shakespeara (1983) ter *Levitana* Vitomila Zupana in *Resničnost* Lojzeta Kovačiča (1985). *Romeo in Julija* pomeni organizacijski in slogovni eksperiment, tridelno plesno-filmsko-gledališko uprizoritev, v kateri kritika dovolj natančno razbere njene formalne kvalitete, pri čemer pa, vključno z Inkretom, ki presenetljivo dobro dekodira sodobnoplesni jezik predstave, ne zaupa njenim teatralnim znakom oz. ne prepozna temeljnega premika, ki ga je Ristić pravzaprav nakazal že v sedemdesetih, namreč premika iz (gledališkega, kulturnega, družbenega) konteksta v tekst (predstavo) s svojim lastnim kodom.[14] Navezavo na aktualne probleme družbe je v *Romeu in Juliji* zaznal kritik starejše generacije, France Vurnik (omenja teme od

14 Očitki so zelo podobni tistim, ki jih v slovenskem gledališču poznamo že iz dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, ko se je odvijala modernizacija slovenske režije in njenih sredstev, ki pa jim je kritika očitala površinskost, pomanjkanje globine, ideje, težnjo k spektakularnosti ipd. (prim. Lukan, »Evropeizacija« 104).

gospodarske krize in nacionalizma do birokratizacije), in ji pripisal angažma »z vidika človekove osebne svobode in možnosti« (318). V *Levitanu* in *Resničnosti*, ki ju je treba razumeti kot eno samo, čeprav dvodelno predstavo, Aleš Berger vidi manko »usode in drže posameznika v sovražnem svetu« (34). To je že čas, ko Ristić intenzivno deluje po celi Jugoslaviji, z bazo v Subotici, ki jo spremeni v mesto-teater in kamor prihajajo v goste tudi slovenski gledališki ustvarjalci.

Osemdeseta

V osemdesetih letih se v Ristićevem gledališkem delu izkristalizirajo naslednji motivi:

- **jugoslovanstvo v političnem in gledališkem pogledu**: kot že rečeno, gre za paradoks, vendar jugoslovanstvo ni nikdar ironična predpostavka Ristićevega teatra, tudi kadar se od njega odmika v naddržavno držo, ga ne zanika in ga ohranja kot svoje konstitutivno počelo; pojem jugoslovanstva opredeljuje sámo tehnologijo gledališča, produkcijo, distribucijo, izbor tem, besedil in igralcev; v tem kontekstu je Slovenija kot prizorišče Ristićevega teatra enakovredna drugim kulturam v jugoslovanskih republikah, delno pa tudi privilegirana (razlogi za to so SMG kot »prostor svobode«, delovno in intimno prijateljstvo z Jovanovićem, sproščeno kulturno ozračje, pomen »tujine« kot prijaznejšega okolja za delo, kot ga predstavlja »domovina« – čeprav gre seveda za isto državo);
- **preseganje institucionalnih in birokratskih struktur, lokalnih političnih deviacij in kritika lokalnih kultov osebnosti**: Ristićeva pozicija, zlasti v okviru KPGT, je dvoumna, saj po eni strani vse omenjeno dosledno kritizira, po drugi strani pa izkorišča prednosti socialistične kulturne politike oz. sistema distribucije dobrin;
- **kozmopolitizem**: Ristić prestopi lokalne meje tudi v geografskem pogledu, na tekočem je z dogajanji v evropskem in ameriškem gledališču, kjer dejavno participira (in je za to tudi nagrajevan);[15] tudi predstave, narejene v Sloveniji, doživijo dober sprejem na mednarodnih gostovanjih, kar je brez dvoma podlaga za sloves, ki ga ima slovensko gledališče (nekaj časa predvsem SMG) na tujih festivalskih trgih še danes;
- **inavguracija političnega gledališča**: Ristić politično gledališče razume tako v pogledu notranje prenove človeka kot kritike institucij, s svojimi predstavami reinterpretira odnos do revolucije, Sovjetske zveze, stalinizma, partijske dediščine, pri tem pa iz nezavednega dvigne travmatične in tabuizirane teme

15 Uprizoritev KPGT *Osvoboditev Skopja* je leta 1983 deležna »posebne omembe« v okviru znane newyorške gledališke nagrade Obie. Splet. 14. 6. 2017. http://www.obieawards.com/events/1980s/year-83/

jugoslovanske zgodovine, kot npr. informbiro, Goli otok, nedotakljivost partijske doktrine ipd., s čimer prispeva k njihovemu ozaveščanju in razčiščevanju razlogov zanje ter popravljanju krivic in posledic; pri tem mu gre na roko relativna sprostitev političnega dialoga po Titovi smrti leta 1980 oz. »konec partijske kontrole« v osemdesetih (Vevar 11); ob tem pa nam mora biti Ristićevo stališče glede odnosa med gledališčem in politiko jasno: »Gledališče ni prostor, kjer se bo uresničila politika. Gledališče je prostor, kjer se politika razkrinkava,« in gledališče ni revolucija, saj »če bi neka predstava bila revolucija, gorje tej revoluciji …« (»Diplomski rad«);

- **inovacije v gledališki estetiki in kulturna mobilnost**: Ristićevi formalni postopki iz sedemdesetih let se v osemdesetih še izčistijo in postanejo prepoznavna kvaliteta (skorajda »zaščitni znak«) ristićevskega gledališča, ki »novi barok«, o katerem Ristić govori na svojem začetku, v kompleksnosti in polivalenci že presegajo; Ristić je tudi izrazit primer kulturnega oz. gledališkega nomada, migranta skozi različna etnična, nacionalna, kulturna gledališka okolja, v katerih se znajde kot doma, pri čemer mu je v pomoč njegova jugoslovanska (= nadnacionalna) opredelitev, figurira pa ne samo kot posrednik med različnimi kulturnimi prostori, temveč tudi kot mediator znotraj enega samega, pa čeprav njemu »tujega« (denimo slovenskega) prostora, saj njegova prisotnost sproža procese, ki bi bili sicer upočasnjeni ali potlačeni;[16]
- **preseganje »krize gledališča« z vpeljavo novih vsebin, kontekstov, prostorov, postopkov in form**: Ristićevo gledališko oz. kulturno delovanje v KPGT je vzporedno delovanju uradnih in nacionalnih institucij, ni usmerjeno zgolj v njihovo kritiko, temveč tudi v produkcijo novega, enakovrednega in enakopravnega institucionalizirani kulturi oz. gledališču in od njiju neodvisnega, predstavlja neke vrste vzporedno institucijo z novim konceptom institucionalizacije: to je pojav, ki v slovenskem prostoru nemara prispeva k nastanku skupin, kakršna je Neue Slowenische Kunst oz. Gledališče sester Scipion Nasice znotraj nje; Ristić je zaslužen tudi za oblikovanje novih produkcijskih modelov in subjektov (Vevar 11).

Razpad in slovo

Zadnja Ristićeva režija v Sloveniji so bile Kogojeve *Črne maske* (premiera 30. januar 1990 v ljubljanski Operi), slavna in nekoliko kontradiktorna ekspresionistična opera, ki je glede

16 V tem mu je podoben režiser Oliver Frljić, ki v različnih okoljih, v katerih pripravlja uprizoritve, zaznava in polemično uprizarja njihove travmatične točke.

na svoj renome dolgo čakala na ustreznega režiserja oz. ekipo (pred Ristićevo režijo je bila uprizorjena samo dvakrat, v letih 1929 in 1957). Izbira Ristića kot režiserja je bila v izhodišču logična in posrečena, saj Ristić pogosto omenja opero kot asociativni vir svojih režij (npr. že v zvezi z režijo predstave *Tako, tako!* Mirka Kovača leta 1974 v Pekarni ali *Cementa* Heinerja Müllerja leta 1976 Drami SNG v Ljubljani, »opera« pa je tudi *Tosca* Vjerana Zuppe v SLG v Celju leta 1978), v izvedbi pa, sodeč po odmevih v kritiki in javnosti, ne. V nekaj vrsticah bomo obnovili njeno recepcijo, še bolj pa nas bo zanimal njen kontekst.

Ristić se kot režiser vrne v Slovenijo po dobrih štirih letih od zadnje režije, uprizoritve *Resničnosti* Lojzeta Kovačiča v SMG v Ljubljani leta 1985, tik pred slovensko osamosvojitvijo. To je tudi sicer čas burnega političnega dogajanja: če vzamemo za orientacijsko točko datum premiere (Ristić seveda pride v Slovenijo prej), je dobrega pol leta minilo od Majniške deklaracije, še nekoliko manj od Temeljne listine Slovenije 1989, dobra dva meseca pred premiero slovenska policija v akciji Sever prepreči t. i. miting resnice oz. prihod srbskih nacionalistov v Slovenijo, samo deset dni pred premiero slovenski komunisti zapustijo zasedanje 14. kongresa Zveze komunistov Jugoslavije v Beogradu, konec leta 1989 pa plebiscit o samostojnosti Slovenije zapečati usodo nekdanje skupne države. V Ristićevih izjavah ob študiju *Črnih mask* oz. ob njihovi premieri vsega tega dogajanja presenetljivo ni čutiti; v intervjuju v ljubljanskem Dnevniku Ristić denimo (dvoumno) izjavi samo, da je Slovenija vedno bila barometer Jugoslavije (Hostnik 16). Tudi v kritiških odklonitvah režije *Črnih mask* težko najdemo razloge za odklonitev, ki bi bili zunajgledališki, čeprav je v Sloveniji takrat obstajala velika stopnja enotnosti (a vseeno ne enoumnosti) tako glede odnosa do nekdanje skupne države in (veliko)srbskega hegemonizma kot do odločitve za slovensko samostojnost, in bi torej razlog za kritiško soglasnost lahko našli tudi v tem dejstvu. Kritika na splošno očita režiji improvizacijo in nedomišljen koncept (kar so očitki, ki Ristića spremljajo v slovenski kritiki pravzaprav od začetka, čeprav so – npr. improvizacijska metoda – včasih pomembna sestavina njegovih režijskih postopkov) pa pomanjkanje časa (kar – torej njegov odnos do kreativnega in produkcijskega časa, ki ju v bistvu enači – je zagotovo spet Ristićeva značilnost). Kritik Peter Kušar je bolj neposreden in problematizira Ristićev koncept »novega baroka« z argumentom, da je ta privlečen iz »ropotarnice«, predvsem pa ga v Kogojevem ekspresionizmu ni (16). Na podobne pomanjkljivosti opozarja tudi zagrebška kritičarka Jagoda Martinčević, še posebej na naključnost in konfuznost režije, pravzaprav kar na njeno odsotnost in na odsotnost vsake uprizoritvene ideje (12).[17] Čeprav je opera idealni žanr Ristićevega gledališča, mu konkretna režija opere po kritiških odzivih sodeč ni uspela. Samo domnevamo lahko, da so (nezavedni?) razlogi za to tičali tudi zunaj samega gledališča, v državi (in svetu), ki razpada.

17 Ristić na vprašanje o idejah v gledališču odgovarja, da so ideje najmlajša stvar v gledališču, mnogo pred idejami obstajajo zvok, gib, oblika, barva, gibanje, cel uprizoritveni postopek pa je namenjen skrivanju ideje, kar spodbuja kreativnost igralca, ki ustvarja »napeto polje smisla« (»Diplomski rad«).

Razpad države sicer ne pomeni razpada Ristićevega gledališča, saj Ristić kot režiser deluje še danes,[18] vendar zagotovo pomeni propad njegove temeljne ideje jugoslovanstva oz. nadnacionalne skupnosti, ki jo prispevki konstitutivnih narodov (republik) krepijo, in ne slabijo, pravzaprav še več, prispevajo k formaciji nove, močnejše in relevantnejše skupnosti, brez notranjih napetosti in separatističnih teženj, v smislu vzporedne države oz. sveta kot takega (po Ristićevih besedah je gledališki svet vzporeden realnemu, s čimer tudi sam postaja realen). Že precej po razpadu Jugoslavije Ristić na vprašanje, kakšno Jugoslavijo ima v mislih, ko govori o njej, odgovori: »Vedno mislim na isto Jugoslavijo. Za nas, ki smo Jugoslovani, je Jugoslavija predvsem kulturna ideja, in ne politična. Jugoslavija ni bila nikoli nacionalna država. Biti Jugoslovan je bila vedno kulturna opredelitev.« (Habjanović-Djurović 95) In v za zdaj zadnjem intervjuju za slovenske medije: »… multietnična, večkulturna, multiregijska kulturna skupnost Jugoslavija, ki je vedno bila kulturna ideja. Precej manj pomembno je, da je občasno bila tudi država, vojska, policija« (Maličev). Obe izjavi neposredno izhajata tudi iz Ristićevega aktivnega angažmaja v stranki Jugoslovanska levica in odpirata tudi vprašanje o njegovi kompromitaciji pri sodelovanju v širjenju Miloševićeve nacionalistične politike, čeprav vendarle kažeta tudi na neke vrste Ristićevo »doslednost« (JUL-u je, vsaj na manifestativnem nivoju, šlo za ponovno združitev jugoslovanskih levih strank, torej za novo Jugoslavijo), svojih stališč do danes v resnici ni niti za milimeter spremenil, s to razliko, da je v zadnji izjavi za slovenske medije (oz. intervjuju v celoti) očitna nekakšna anahronistična radikalizacija stališč, tudi v zvezi s Slovenijo – npr. ta, da je slovenski nacionalizem v bistvu rasizem ipd. (Maličev, »Kakšna levičarka«).

Ristićeve sledi v slovenskem gledališču

Ristićevo delovanje v Sloveniji v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je primer gledališkega oz. kulturnega nomadstva in posredništva med nacionalnimi kulturami različnih jugoslovanskih republik, tako tiste, iz katere je izhajal, kot tudi tistih, v katerih je v tem času gledališko deloval, čeprav se odvija znotraj iste države. Pri tem se vselej zavzema za preseganje nacionalnih, kulturnih, jezikovnih in političnih meja in v ta namen ponuja gledališke možnosti rešitve tovrstnih delitev. Čeprav izvira iz natančno določene idejne opredelitve (jugoslovanstva), je v širini in dometu svojih idej veliko širši, pravzaprav univerzalen, sicer določen z idejo revolucije, ki pa jo misli tudi zunaj njenih konkretnih (lokalnih) okvirov. A revolucija ni njegova edina združevalna ideja, tu je še misel o skupnosti (v državi in gledališču) ter o gledališču kot vzporedni resničnosti; v dinamizmu premikanja od države kot sistematične ureditve življenja v skupnosti, manj pa

18 Glej npr. spletno stran KPGT: http://www.kpgtyu.org/ Splet. 23. 6. 2017.

od njene konkretne, praktične politike, proti gledališču – in nazaj, iz gledališča v državo kot možnost oblikovanja in upravljanja parcialnih interesov v dobrobit večine, se Ristić giblje suvereno in na neki način neulovljivo. Čeprav se ne skriva in se nenehno definira, poimenuje svoje zamisli in cilje, pa v resnici ostaja v nekem prostoru, ki je, ironično, že takrat, ko je skupna država še obstajala, problematičen in se pogosto izkazuje zgolj kot politično skonstruiran skupnostni prostor. Še posebej je to postalo očitno, ko se je skupnost, imenovana Jugoslavija, po petinštiridesetih letih bolj ali manj uspešnih preseganj temeljnih parcialnih razlik – z zanesljivimi znaki razpada pa že v času po Titovi smrti leta 1980 – v devetdesetih letih preteklega stoletja sesula, kakor da ne bi bila nikdar povezana. Ristićev format KPGT je kot kulturni, v bistvu pa parapolitični projekt poskušal državo osmišljati od znotraj, kar mu je v nekem obdobju tudi uspevalo, vendar je navsezadnje ostal zgolj utopija, ki ima sicer znotraj polja zgodovine gledališča in umetnosti legitimno in izpostavljeno mesto, v politiki pa je (bila) slejkoprej obsojena na propad.

V ožjem, estetskem smislu je Ljubiša Ristić v slovenskem gledališču pustil opazne sledi, ki jih prepoznavamo zlasti v zadnjih desetletjih 20. stoletja, pozneje veliko manj. Ustvarjalci, ki so bili neposredno ali posredno pod njegovim vplivom, so v tem času izoblikovali svoje lastne poetike, mlajši, ki njegovega dela niso mogli videti v živo, na njegov opus gledajo bolj kot na historično dejstvo, zavezano točno določenemu času, kakor pa na vitalen vir inspiracije, njegovo aktualno delo v Srbiji je v naših krajih domala popolna neznanka. Morda pa je za obnovitev zanimanja za Ristićevo delo oz. njegovo prisotnost v Sloveniji, torej za njegovo delno revitalizacijo tudi pri mlajših generacijah – navkljub določenim »objektivnim« in »historičnim« zadregam[19] –, pripomogla ravno v uvodu omenjena Frljićeva predstava, s katero pa Ristić, paradoksno, ostro polemizira.[20]

Literatura

Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Kompleks Ristić.« Splet 19. 6. 2017. http://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-kompleks-ristic.html

Berger, Aleš. *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. (Razprave in eseji, 40).

»Diplomski rad – Filozofski fakultet Zagreb – Intervju sa Ljubišom Ristićem.« Splet 19. 6. 2017. http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/thumbnails.php?album=1506

Erjavec, Aleš. »Power, freedom and subversion: political theater and its limits.« *Monitor* 10.5-6 (2009): 103–114.

19 Kritičarka ljubljanskega Dela tako npr. v sklepu svoje ocene predstave *Kompleks Ristić* ugotavlja, da »kot predstavnica generacije, ki ni doživela gledališkega življenja 80-ih, pa tudi ne zares občutila življenja v Jugoslaviji, tudi nisem prepričana, da lahko nedosegljivost osnovnega problemskega polja tega kompleksa pripišemo zgolj morebitni ravnodušnosti ali nezainteresiranosti 'premladih'« (Arhar, »Ocenjujemo«).

20 Značilen je že naslov napovedi premiere *Kompleksa Ristić* v ljubljanskem Delu: »Ljubiša Ristić: 'Oni delajo predstavo o meni, jaz pa naj crknem'« (Grgič).

Erjavec, Aleš. »Slovensko /mladinsko/ gledališče.« Tomaž Toporišič et al. (ur.). *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007. 15–20.

Foretić, Dalibor. »Prekrščevanje slovenskega gledališča.« *Maska* 1.1 (1991): 28–31.

Grabeljšek, Dragana, Slavenko Damnjanović, Snežana Jovanović, Maja Kosić-Kovačević (ur.). *Nacionalni sastav stanovništva SFR Jugoslavije. Knjiga I: podaci po naseljima i opštinama*. Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1991.

Grgič, Jožica: »Ljubiša Ristić: 'Oni delajo predstavo o meni, jaz pa naj crknem'.« Splet. 23. 6. 2017. http://www.delo.si/kultura/oder/ljubisa-ristic-oni-delajo-predstavo-o-meni-jaz-pa-naj-crknem.html

Habjanović-Djurović, Ljiljana. »Prljavi kosmopoliti dobiće boj na Kosovu.« *Duga* (1994): 9–11. 94–95.

Horvat, Jože. »Dramatika v naših razmerah.« *Delo* 23.139 (1981): 13.

_____. »'Nič novega: že od nekdaj me napadajo in obsojajo'.« *Delo* 23.158 (1981): 26.

_____. »Taki in drugačni junaki Sterijinega pozorja.« *Delo* 23.152 (1981): 27.

Hostnik Šetinc, Majda. »Strastno lovljenje svobode.« *Dnevnik* 38.25 (1990): 16.

Inkret, Andrej. *Milo za drago*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1978. (Knjižnica MGL, 76).

_____. *Za Hekubo: gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.

Javoršek, Jože. *Ogledala*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1981.

Jovanović, Dušan. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996. (Knjižnica MGL, 123).

Klaić, Dragan. »Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić.« *Scena* 42.4 (2006): 16–25.

Kralj, Lado. »Hommage à Ristić.« *Maska* 4.1–2 (1994): 27.

Kušar, Peter. »'Črne maske' Marija Kogoja.« *Dnevnik* 38.35 (1990): 16.

Lukan, Blaž. »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije.« B. Sušec Michieli, B. Lukan, M. Šorli (ur.). *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska, 2010.

_____. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001. (Zbirka Gledališke monografije).

Maličev, Patricija. »Kakšna levičarka vendar si? Govoriš kot CNN in Cia!.« Splet. 23. 6. 2017. http://www.delo.si/sobotna/kaksna-levicarka-vendar-si-govoris-kot-cnn-in-cia.html

Martinčević, Jagoda. »Čovjek u snoviđenjima.« *Vjesnik* (2. 2. 1990): 12.

Mladenović, Filip. »Alternativno pozorište u Jugoslaviji osamdesetih: KPGT – studija slučaja.« *Kultura* 27.93–94 (1994): 82–94.

Peljhan, Marko in Matjaž Berger N. »Odprto pismo Ljubiši Ristiću.« *Delo* 32.22 (1990): 29.

Predan, Vasja. *Po premieri*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.

Ristić, Ljubiša. »Ljubiša Ristić njim samim.« *Scena* 42.4 (2006): 7–12.

Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.

Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004. (Knjižna zbirka Transformacije, 14).

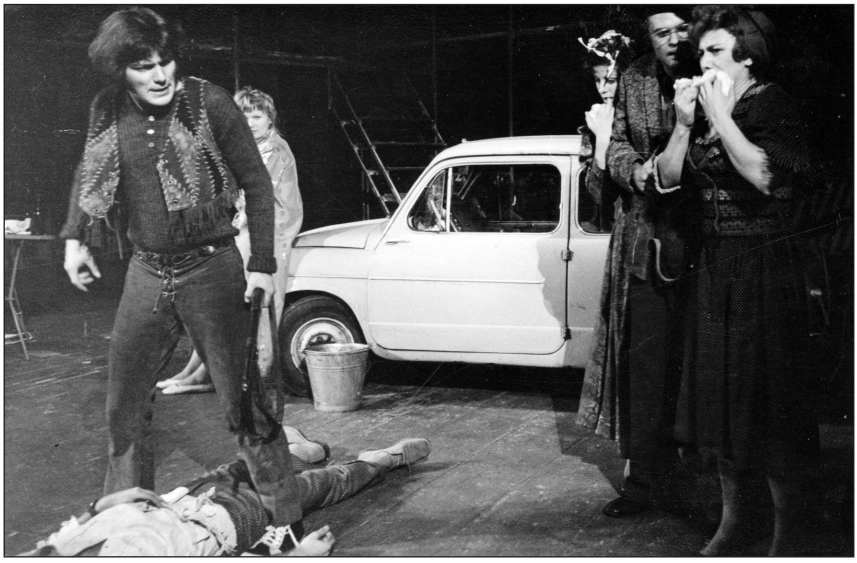
Végel, László. *Abrahamov nož. Pozorišni eseji*. Zagreb: Cekade, 1987. (Biblioteka Prolog, mala edicija, knj. 19).

Vevar, Rok. »*Gonzo* esej o kompleksu Ristić.« *Gledališki list SMG Ljubljana* 60.2 (2015/16): 10–12.

Vurnik, France. *Odmevi iz parterja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1984. (Knjižnica MGL, 95).



Ljubiša Ristić: *Missa in a minor*. Režija: Ljubiša Ristić. Slovensko mladinsko gledališče, 1980. Na fotografiji: Vojko Zidar, Vladimir Jurc, Damjana Černe, Draga Potočnjak, Marinka Štern, Mina Jeraj, Saša Pavček, Pavle Ravnohrib, Niko Goršič, Maja Blagovič, Milena Grm, Sandi Pavlin, Irena Varga, Majolka Šuklje, Marko Mlačnik. Foto: Tone Stojko. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.



Dušan Jovanović: *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka.* Režija: Ljubiša Ristić. Slovensko ljudsko gledališče Celje, 1976. Na fotografiji: Bruno Baranovič, Božo Šprajc, Metoda Zorčič, Ljerka Belak, Janez Bermež, Marjanca Krošl. Foto: Viktor Berk. Vir: Zgodovinski arhiv Celje, SLG Celje.



Marij Kogoj: *Črne maske*. Režija: Ljubiša Ristić. SNG opera in balet Ljubljana, 1990. Foto: dokumentacija SNG Opera in balet Ljubljana. Zadnja Ristićeva režija v Sloveniji.

Percepcija slovenskega postdramskega gledališča na vzhodu in zahodu, severu in jugu

Tomaž Toporišič

Izrisati vzhodno-zahodni in severno-južni zemljevid

Naš namen bo mapirati posebnosti recepcije slovenske postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in Zahodu (zlasti v Zahodni Evropi) ter preveriti, na kakšen način so tovrstne prakse prebijale nacionalne okvire in se vključevale v medkulturno izmenjavo. Hkrati bomo poskušali prikazati in dekonstruirati konstrukte o (post)socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: vzhoda in zahoda. Kot primeri nam bodo služili fenomeni 20. in 21. stoletja od zgodovinske avantgarde, preko neoavantgarde, retrogarde do sodobnosti: Ferdo Delak in Avgust Černigoj, Pupilija Ferkeverk, Pekarna, KPGT (Kazalište, Pozorište, Gledališče, Teatar), Slovensko mladinsko gledališče, Neue Slowenische Kunst in Gledališče sester Scipion Nasice, Tomaž Pandur ter Oliver Frljić.

V dialogu z zgodbami, ki so se oblikovale ob teh fenomenih, bomo poskušali izrisati zemljevid umetniškega, produkcijskega, festivalskega, kritiškega in teoretskega prevajanja in mreženja postdramskega gledališča, ki je nastalo med vzhodom in zahodom, severom in jugom ter večkrat proizvedlo diametralno nasprotna branja slovenskega gledališča. Toda hkrati je prav dialektika teh branj in prevajanj proizvedla zanimiva vzvratna delovanja, ki so sodobno slovensko umetnost in subjekte njene recepcije na različnih zemljepisnih, političnih, estetskih, ideoloških, nacionalnih širinah in dolžinah medkulturno osveščala in osvobajala predsodkov. Naša izhodiščna misel bo, da gledališče in uprizoritvene prakse proizvajajo novo vrsto kulturne mnogovrstnosti, na novo nastajajočih razlik, ki so povezane s procesom prepletanja dveh ali več kulturnih tradicij, podobnih, a vendar različnih koloritov.

Izhodiščne točke

Naše razmišljanje bo izhajalo iz dveh opazk:

1. Najprej iz opazke retroavantgardne vizualne skupine IRWIN, uporabljene v okviru projekta *Zemljevid vzhodne umetnosti – (re)konstrukcija zgodovine sodobne umetnosti v Vzhodni Evropi*. Opazka se glasi takole: »Vsak premik umetnika v zahodnoevropski civilizaciji je dokumentiran. Ste vedeli, da nič podobnega ne obstaja v vzhodni Evropi?« (IRWIN, nepaginirano)

2. In pa iz opazke Iva Svetine, dolgoletnega direktorja Slovenskega gledališkega muzeja, ki spregovori o paradoksu zgodovinjenja slovenskega gledališča. Opiše ga takole:

> »Dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine lastnega gledališča, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Borštnikov festival, ne adaptacije gledaliških stavb, ne mednarodna gostovanja in priznanja, saj bomo živeli in ustvarjali potopljeni v hoteno pozabo, ker pač med nami ni (več) Martina Krpana, ki bi posekal lipo na cesarskem vrtu evropske zavesti in se spopadel z velikanom, ki se mu reče slovensko gledališče.« (Svetina, nepaginirano)

Kaj lahko izpeljemo iz teh dveh opazk, ki sta veliko več kot zgolj opazki? Napotita nas na posebnost recepcije sodobnega slovenskega gledališča znotraj semiosfere t. i. zahodno-evropskega kolonialnega in postkolonialnega pogleda na vzhodni, komunistični, socialistični svet, hkrati pa tudi znotraj semiosfere vzhodnega, postsocialističnega pogleda na samega sebe, ki je kontaminiran tako, da hoče biti drugačen, boljši, se pravi še bolj zahodnoevropski, in antisocialističen.

Toda, da ne bomo zašli predaleč, se vrnimo na obe opazki in ju na kratko opišimo oziroma interpretirajmo v smislu naše naloge mapirati odnos vzhod-zahod in sever-jug na primeru slovenskega gledališča med vzhodno, srednjo Evropo ter vzhodnim in zahodnim Balkanom.

V primeru prve opazke je nadvse zanimivo, da se s problemom vzhodne in zahodne identitete ne ukvarja npr. Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) ali katera od državnih promotorskih institucij, kot so Goethe Institut, Institut Français ali The British Council, ampak deteritorializirani retroavantgardni kolektiv Neue Slowenische Kunst, ki je z ustanovitvijo lastne Države NSK v temelju zamajal nacionalne, s tem pa tudi blokovske identitete umetnosti in kulture, delitve na Prvi, Drugi in Tretji svet. Očitno se bolj kot državni aparati, ki izhajajo iz nacionalne identitete, s problematiko postkolonialne perspektive in novih zemljevidov umetnosti, ki bi bili odrešeni različnih oblik kolonializma Zahoda, ukvarjajo subverzivno naravnane in neodvisne umetniške in kulturne pobude ter kolektivi.

Mapirati in definirati specifičnost »slovenskih« (post)dramskih uprizoritvenih praks

Če se vrnemo na naše izhodišče: mapirati in definirati posebnosti recepcije in interpretacije slovenske postavantgardne in postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (v republikah bivše Jugoslavije in naprej) in Zahodu (v zahodni Evropi in naprej). Preverjati in dekonstruirati legende in zgodbe o (post)socialistični umetnosti, kot so nastajale znotraj stika dveh perspektiv, tiste vzhoda in zahoda. Kot primere za raziskavo si bomo izbrali gledališke fenomene od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes,

ki so sprožali recepcijske stroje tako na zahodu kot na vzhodu. Tako so se vklapljali v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, postsocializmom in (post)kapitalizmom, ter premikali meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem talilnem loncu so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo ter oznanile oder kot platformo za t. i. kreolizacijo kultur.

Pojem kulturne kreolizacije, ki ga je v antropologijo vpeljal Ulf Hannerz, tukaj razumemo kot prepletanje in združevanje dveh ali več nekdaj ločenih tradicij ali kultur. Hannerz definira kreolske kulture kot »kulture mešanega porekla, stičišče dveh ali več ločenih zgodovinskih tokov, med katerimi poteka interakcija na relaciji center-periferija. [Vendar] kulturni procesi kreolizacije niso zgolj stvar nenehnega pritiska, ki ga center izvaja nad periferijo, temveč gre za veliko bolj kreativno medsebojno delovanje. [...] Kreolske kulture izhajajo iz večrazsežnostnih kulturnih srečevanj in so zmožne stvari postaviti na nove načine« (264–265).

Tako bomo počasi izrisali zemljevid interpretacijskega mreženja, ki je nastajalo na loku med vzhodom in zahodom, severom in jugom ter kot tako včasih proizvajalo diametralno nasprotna prevajanja oziroma branja slovenske gledališke umetnosti.

O dejstvu, ki ga navaja skupina IRWIN, namreč, da je vsak premik umetnika v zahodnoevropski civilizaciji dokumentiran, in da nič podobnega ne obstaja v vzhodni Evropi, nas lahko prepriča problem zgodovinjenja slovenskega gledališča in uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja, o katerem govori Svetina. Slovenski prostor namreč še danes, v drugem desetletju 21. stoletja, ne razpolaga ne z znanstveno ne s strokovno celostno monografsko obdelavo gledaliških dogajanj v prejšnjem stoletju.

In če se – izhajajoč iz tega dejstva – vprašamo, zakaj slovensko gledališče zunaj prostora bivše Jugoslavije ne obstaja kot razpoznaven fenomen zgodovine evropskega ali svetovnega gledališča prejšnjega stoletja, potem je del odgovora gotovo skrit v dejstvu, da niti sami nismo uspeli celostno zgodoviniti verjetno najbolj plodnega gledališkega obdobja v zgodovini nacionalne kulture. Kaj takega – podobno kot se je zgodilo s prvim celovitim pregledom slovenske dramatike in gledališča, ki ga je »v našem imenu« opravil češki slovenist Frank Wollman že leta 1927 –, namreč zgodovine slovenskega gledališča, ki bi jo napisal tujec, verjetno ne moremo pričakovati od piscev s področja bivše Jugoslavije ali drugih gledaliških okolij, ki jim pojem slovenskega gledališča ni čisto tuj.

In kaj bo naša teza, ki jo že desetletja vztrajno preverja zgodovina stikov, vplivanj in inspiracijskih delovanj slovenskega postdramskega gledališča in mednarodnega prostora, na festivalih in v gledališčih v drugih republikah in zdaj državah, ki so nastale na prostoru bivše Jugoslavije, ter v podobnih institucijah po Evropi in obeh Amerikah (le izjemoma tudi Aziji)?

Glasi se takole: V primeru slovenskega gledališkega in uprizoritvenega prostora je bila prav postdramska in večinoma neinstitucionalna produkcija tista, ki je doživela najmočnejšo recepcijo na Vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in Zahodu (zlasti v zahodni Evropi). Prav te prakse so najbolj prebijale nacionalne okvire in se vključevale v medkulturno izmenjavo, hkrati pa so v veliki meri dekonstruirale konstrukte o (post) socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: vzhoda in zahoda. Tako v domačem kot v drugih kulturnih prostorih.

Od zgodovinske avantgarde k performativnemu obratu

Vse se je sicer začelo že v času zgodovinske avantgarde, s Ferdom Delakom in Avgustom Černigojem (ob njiju pa gotovo z Bojanom Stupico in drugimi režiserskimi osebnostmi, a drugače), njunim projektom Novi Oder na eni strani ter italijanskimi semifuturisti, zbranimi v krogu Sofronia Pocarinija, na drugi. Ko sta 21. avgusta leta 1926 v Gorici organizirala večer, poimenovan *Serata artistica giovanile* (Umetniški dogodek za mlade), je bil ta namenjen tako slovensko kot italijansko govoreči publiki, dvojezičen in dvokulturen, kar je bilo v času, ko je fašistični režim že zelo omejeval možnosti za predstave in manifestacije v slovenskem jeziku, še posebej intrigantno.

Potem pa se je ta mednarodna dejavnost in interkulturno mreženje res intenzivno nadaljevalo po drugi svetovni vojni z eksperimentalnimi gledališči od Odra 57 (ta se je dodobra usidral tudi v enciklopedičnih pregledih eksperimentalnih gledališč v vzhodni Evropi, kar je za Slovenijo precejšnja redkost)[1] v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, preko Pupilije Ferkeverk (in njene vizualne vzporednice skupine OHO ter njihovih performativnih akcij), gledališča Pekarna v sedemdesetih in potem Slovenskega mladinskega gledališča ter Gledališča sester Scipion Nasice v osemdesetih, do *booma* neinstitucionalne produkcije (Betontanc, En-Knap, Via Negativa, projektov v režiji Dragana Živadinova, Barbare Novakovič), ki se je pridružila mednarodno oživljenima Drami SNG Maribor v izrazito mednarodno usmerjenem obdobju pod umetniškim vodstvom Tomaža Pandurja ter SNG Drama Ljubljana v času ravnateljevanja Janeza Pipana.

O tem, da je slovenski prostor novosti sprejemal večinoma zadržano, poroča v Novi sodobnosti že leta 1958 ob uprizoritvi Ionesca na Odru 57 Vladimir Kralj, ko zapiše: »Mnogo živahnejši sprejem je doživel Ionesco v Beogradu in Zagrebu, kjer ima surrealizem že svojo tradicijo.« (570) Slovenska gledališka kritika v začetku, včasih pa tudi še danes, postdramskemu ni bila naklonjena, včasih, npr. v primeru Pupilije Ferkeverk, je bila do njega celo žaljiva. Npr. Jože Snoj, ki je v kritiki za časopis Delo ob premieri

1 Zanimiv primer je še čisto sveža knjiga *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy* v uredništvu Manfreda Braunecka, Transcript Verlag, 2017.

Pupilčkov leta 1969 zapisal: »K Hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sadiste.« (8) Predstava je kljub prepovedi igranja v Viteški dvorani nadaljevala svojo popotovanje od Ljubljane do Beograda ter dobila celo dve nagradi: na IFSK (Internacionalni festival studentskih kazališta) v Zagrebu in na beograjskem BRAMS (Beogradska revija amaterskih scena). Odlomke je posnela zahodnonemška televizijska hiša, celotno uprizoritev, katere posnetek je končal v neformalnem bunkerju, pa Televizija Slovenija. Predsodki proti predstavi so torej bolj očitno kot na »tujih« kulturnih tleh nastajali na »domačih«. Vpliv te in naslednjih predstav Pupilije na zagrebško in beograjsko gledališko sceno je bil ogromen, kar rad poudarja tudi beograjski teoretik sodobnih umetnosti Miško Šuvaković.

Še večji met kot Pupiliji (v geografskem smislu) je uspel Gledališču Pekarna, ki je s predstavo *Tako, tako!* v režiji Ljubiše Ristića gostovalo na prestižnem festivalu v francoskem Nancyju. (Na ta festival je bila povabljena tudi Pupilija, a do realizacije tudi zaradi političnih razlogov ni prišlo.) O tem je na zelo zanimiv način poročal zagrebški časopis Vjesnik v izdaji Vjesnik u srijedu: »Na samem robu propada je Pekarna ponovno oživela. [...] Jurišala je na največje uspehe, gostovala v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu ter prejela nagrade, zlati lovorjev venec. Zdaj pa so jo povabili še na renomirani festival svetovnega gledališča v Nancy.« (»Kazališna gerila dobiva rat«, nepaginirano) In še nadvse zanimiv zaključek nepodpisanega članka: »Pekarna je tako postala sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je vse več in ki zmagujejo tam, kjer težka, dobro dotirana gledališča s tradicijo in elitno obravnavo padajo na kolena. Strateško vojno tako dobiva 'gledališka gverila', in ne paradna gledališka konjenica« (prav tam).

Od poznega socializma k postsocializmu

Ta »kulturni boj« se je nadaljeval tudi v osemdesetih letih, na začetku katerih je vodilni slovenski kulturni ideolog Josip Vidmar kot predsednik Sterijevega pozorja v Novem Sadu označil Jovanovića in Ristića za kulturna terorista. Hkrati pa se je nadaljevala tudi mednarodna odmevnost tovrstnega gledališča, najbolj z *Misso in a minor*, ki na Borštnikovem srečanju ni prejela nobene nagrade, je pa kot prva jugoslovanska predstava prejela veliko nagrado (grand prix) na takrat izjemno pomembni mednarodni festivalski manifestaciji Bitef v Beogradu in tudi eno prvih poglobljenih kritik slovenskega gledališča v vodilni nemški reviji za gledališče Theater heute. Heinz Klunker, ki je pozneje postal natančen spremljevalec slovenskega in jugoslovanskega gledališča, je tako zapisal:

> »*Missa in a minor* Ljubiše Ristića je postala vrhunec festivala, predstavi iz Ljubljane sta pripadli tako velika nagrada Bitefa kot tudi ugledna nagrada

> časopisa Politika za najboljšo režijo. (Posebna nagrada žirije je pripadla Mrožkovemu *Peš* (*Pieszo*) iz Varšave in *Snu kresne noči* Lindsayja Kempa.) To je bila senzacija, saj na beograjskem festivalu domača produkcija še nikoli prej ni osvojila najpomembnejših priznanj: da so *Misso* tako povzdignili, je poleg tega tudi politična demonstracija. Slovenski pisatelj Josip Vidmar, partizan, ki ima krepko čez osemdeset let (Djilas je poročal, da se je prav on leta 1943 domislil, da bi Tita razglasili za maršala) in ima še vedno (kulturno)politični vpliv, je najpomembnejšega jugoslovanskega gledališčnika zaradi drzne žalostinke označil za terorista. Predstavo *Missa in a minor*, najnovejši ideološki naboj gledališkega terorista Ristića, je snemala beograjska televizija – tako kot je prejšnje leto njegovo različico *Hamleta*, ki je podal scenski odgovor na sovjetsko okupacijo Afganistana in na položaj Jugoslavije po smrti Tita, simbola enotnosti in bratstva; televizija je *Hamleta* tudi neposredno prenašala. Medtem so že predvajali izvedbo *Borisa Davidoviča* iz Zenice, Ristićeva *Missa* pa bo na programu še letos.« (nav. po Toporišič idr. 93)

Ristić je z *Misso in a minor* razvil specifično obliko gledališča, ki s pridom uporablja najrazličnejše vizualne in fonične fascinacije predstave in z neklasičnim odnosom do teksta oziroma ustvarjanjem barthesovskih »pisljivih tekstov« ustvarja tipično postdramsko in ecovsko »odprto delo«. Prav ta lastnost je ostala tudi v naslednjih desetletjih ena najbolj razpoznavnih posebnosti poetik Mladinskega in neinstitucionalnega gledališča nasploh, ki ga je zahodna gledališka kritika in stroka prepoznala kot posebnost fenomena slovenskega gledališča (pozneje tudi sodobnega plesa). Tako je Charles Tordjman, direktor festivala Passages, gostovanju predstave *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim* Matjaža Bergerja ob rob spet v francoskem Nancyju leta 2000, samo dve desetletji po *Missi in a minor*, za TV Slovenija lahko izjavil:

> »Presenetili sta me kakovost in izvirnost Slovenskega mladinskega gledališča, ki se že v svoji osnovi razlikuje od vzhodnoevropskih gledališč: ruskega, poljskega, romunskega. Presenetila me je predvsem njegova izvirnost. Uporaba nove tehnologije: video, zvok in glasba. To je presenetilo tudi francosko občinstvo.« (nav. po Toporišič idr. 20)

Retroavantgarda in njene nacionalne dekonstrukcije

Neposredno na Ristićeve raziskave in na predstavo *Missa in a minor* kot liturgični ritual, posvečen stvarem države, se je nanašala naslednja generacija v svoji najbolj politično subverzivni formaciji: Gledališče sester Scipion Nasice, ki je hkrati postalo naslednji izvozni artikel slovenskega gledališča tako v prostorih Jugoslavije kot na Zahodu. Le

komunistični blok v akutni krizi, ki se je leta 1989 končala s padcem berlinskega zidu, je bil do tovrstnih ideološko subverzivnih nadidentifikacij s totalitarizmi zelo negativno nastrojen, podobno kot je bila do *Misse in a minor* nastrojena ambasada Sovjetske zveze, ki je ob gostovanju v Srbiji protestirala zaradi uporabe sovjetske himne v predstavi.

Pri tem je povsem jasno, da so Ristić, Slovensko mladinsko gledališče in KPGT s svojo varianto političnega gledališča napovedali vstop umetnosti v polje politike, ki je ostal značilen tudi za celotno gibanje Neue Slowenische Kunst. Toda v nasprotju s KPGT, ki je namerno gradil komunikacijski model, ki je publiki omogočal identifikacijo, se je NSK od tega oddaljil ter gradil na dvojnem kodiranju in nadidentifikaciji ter drsenju označevalcev. S KPGT je režija postala oblikovanje konkretnega političnega prostora, v katerega je v devetdesetih vstopila za ceno izstopa iz angažiranega gledališča in se groteskno prelevila v svoje ideološko nasprotje, iz revolucije v reakcijo, iz levice v desnico. V istem obdobju pa je naslednja generacija z NSK samozavestno izjavljala »Gledališče je država« in v času, ko je Jugoslavija, ki jo je KPGT poskušala obraniti, razpadla, ustanovila svojo lastno Državo NSK.

Na to lastno državo in njene ideologeme je – izjemno zanimivo – spet izrazito negativno odreagiral del slovenskih in jugoslovanskih kulturnih ideologov poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Le da NSK ni označil za kulturne teroriste, ampak bodisi za fašiste (v tem je prednjačil mainstreamovski socialistični dnevni in tedenski tisk) ali pa, tako kot v tistem času izjemno odmevni teoretik sodobne vizualne umetnosti in umetnostni zgodovinar Jure Mikuž, za nekakšne ostanke zahodnih avantgard, ki so ideološko sporne in »po naprednosti daleč od delavskega razreda«:

> »Ker je delavski razred na oblasti, je torej naša družba, že kot taka, avantgarda. Prednja četa pa ne rabi še posebne predprednje čete, saj je že sama tako spredaj, da bi njena predhodnica bila že v sovražnem taboru. [...] Zato je seveda jasno, da se je v naši povojni zgodovini ideja o avantgardi lahko pojavljala le kot fantazija tistih, ki te bojnorazredne logike niso doumeli in družba je imela s svojih pozicij popolnoma prav, ko je vsake avantgardne poskuse označila kot nazadnjaške, saj so se le-ti praviloma identificirali z zahodnimi avantgardami, ki pa so avantgarde le s stališča buržoaznega razreda, se pravi tistega, ki je – kot je splošno znano – po naprednosti daleč za delavskim.« (199)

Ali pa so, tako kot takratni vodilni gledališki kritik Andrej Inkret, odklonili NSK zaradi dvojnega kodiranja, ki naj bi onemogočalo politično subverzivnost:

> »Tako ostaja *Krst pod Triglavom* reprezentančen kulturniški spektakel, 'retrogardni dogodek', v znamenju vsesplošne estetizacije vsega, s tem pa kot teater in govor umetnosti sploh v znamenju indiferentnosti in eskapizma. V tako počiščenem svetu nobeni politiki ne bo težko vladati.« (404)

Z obrobja nacionalne semiosfere v središče evropske festivalske semiosfere

In že smo pri dejstvu, za katerega se zdi, da potrjuje našo začetno hipotezo: Gledališča na obrobju nacionalne semiosfere so v Sloveniji proizvedla in še proizvajajo posebne specifike, zaradi katerih jih bolj kot klasična gledališča zaznava, ceni in uvršča med svetovne gledališke fenomene profesionalna festivalska in kritiška javnost. Tako kot je Tordjman ob Bergerju zaznaval posebno izvirnost, to z drugačno argumentacijo in ob drugačnem estetskem fenomenu poudarja tudi Jovan Ćirilov ob *Treh sestrah* Tomija Janežiča (SMG, 2002), ko v beograjskem časopisu Blic leta 2003 zapiše:

> »Pred nekaj dnevi sem videl enega najboljših Čehovov v življenju. To je bila predstava *Tri sestre* mladega režiserja Tomija Janežiča. Skupaj z igralci smo bili na velikem odru Centra Sava. Zdi se mi, da je v tej predstavi uresničen ideal Stanislavskega in Nemirovič-Dančenka – absolutna realistična prepričljivost. Niti za en sam trenutek vidnih scenskih efektov. Svetlobe ravno toliko, da se vidi, glasu ravno toliko, da se sliši, ritma ravno prav, da se predstava čisto ne ustavi, čustev manj kot v življenju v podobnih okoliščinah. Kot rezultat pa impresivna predstava o tesnobi, o kateri so v zvezi s Čehovom napisane cele študije, polna pretanjenega humorja, pomešanega z melanholijo. In prav to iščejo generacije in generacije svetovnih režiserjev. Eden tistih, ki je to našel, je brez dvoma Tomi Janežič.« (nav. po Toporišič idr. 112)

Iz primerov, ki smo jih navedli, je očitno, da je bil za postdramsko gledališče v Sloveniji zadnjih desetletij (deloma zaradi majhnosti »tržišča«, manjšinskosti oziroma majhnosti jezika in kulture itd.) izjemno pomemben plasma umetniških fenomenov v mednarodni gledališki in festivalski prostor, ki je neobremenjeno, a dovolj dosledno in kritično znal interpretirati gledališki stroj imaginacije. Danes, ko smo se že ustalili v post postsocialistični dobi tako imenovane tranzicije Slovenije, je s časovne distance že mogoče trditi, da brez te podpore od zunaj sodobna uprizoritvena umetnost, ki ima svojo kontinuiteto v organizmih, kot so Pekarna, Mladinsko, Neue Slowenische Kunst, Koreodrama, PTL, En-Knap, Betontanc, Mini teater, Via Negativa itd., kot fenomen ne bi preživela. Pozitiven odziv v Evropi in obeh Amerikah je bil nujnost za nadaljevanje raziskav.

O tem priča tudi na žalost veliko prezgodaj sklenjena umetniška pot verjetno mednarodno najbolj prepoznavnega slovenskega režiserja Tomaža Pandurja. In z njo povezan paradoks, dejstvo, da je njegovo ime v slovenskem prostoru zadnjih desetletij veliko preveč postalo povezano z govoricami, s tem, da se je slovenskih prostor po njegovem »izgonu iz mariborskega raja« pred dvema desetletjema, točneje leta 1996, ko se je v tem prostoru prekinila njegova bliskovita umetniška in institucionalna kariera, praviloma ukvarjal samo s sociološkim, psihološkim, medijskim, kulturnopolitičnim fenomenom

Tomaž Pandur in pozabil na sam predmet raziskave in fascinacij. Namreč na njegovo gledališče, točneje protokole tega gledališča. Na to, kako Pandur misli gledališče skozi gledališko kreacijo in kako mislijo gledališče njegovi gledalci, ki jih je bilo v zadnjih dveh desetletjih že veliko več v Španiji ali na Hrvaškem kot v Sloveniji, ne glede na to, da so njegove predstave na Festivalu Ljubljana vsako leto za več večerov razprodale veliko prizorišče Križank.

Tudi po njegovi vrnitvi v Ljubljano, točneje uprizoritvah kraljevskih Shakespearovih tragedij *Richard III.* + *II.* ter *Fausta* v ljubljanski Drami, ki sta ponovno razburkali slovensko gledališko in medijsko javnost, ne da bi sledile resnejše teatrološke analize režiserske poetike, se slovenska teoretska refleksija ni resneje lotila njegovih gledaliških strojev. Veliko večji odmev kot v matični domovini pa je imela njegova gledališka poetika v Španiji, Latinski Ameriki in celo na Hrvaškem. Tako so nastala zanimiva kritiška branja singularnosti in mnoštva protokolov Pandurjevega gledališča.

Paradoks margine in središča

O čem torej pričajo zgornji primeri branja postdramskega gledališča v Sloveniji in zunaj nje, na severu in jugu, vzhodu in zahodu? O tem, da se je zgodila neka posebna dvojnost: postdramska paradigma je bila v Sloveniji relativno marginalizirana, zunaj Slovenije pa je predstavljala slovensko umetnost, kulturo in celo državo. Ena od potrditev tega dejstva je, da je prav Slovensko mladinsko gledališče tisto slovensko gledališče, ki je že desetletja najmočnejša blagovna znamka v mednarodnem prostoru, leta 2008 postalo evropski ambasador kulture. Druga od potrditev pa je brez dvoma dejstvo, da je španski gledališki prostor, ob njem pa tudi italijanski in latinskoameriški, Tomaža Pandurja v zadnjem desetletju vse do njegove prezgodnje smrti razumel kot enega temeljnih reformatorjev in najpomembnejših evropskih režiserjev. Slovensko mladinsko gledališče s samega roba kulturne in politične semiosfere socializma in poznega socializma pa tudi postsocialističnega neokapitalizma – ki mu je mesto Ljubljana sicer že leta 1969 kot »izjemnemu primeru skupne ustvarjalne volje za kvalitetno posredovanje gledališke umetnosti širokemu krogu« dodelilo Župančičevo nagrado za izjemne dosežke – in režiser Tomaž Pandur, ki je moral odstopiti z mesta umetniškega direktorja SNG Drama Maribor in v Sloveniji ni režiral več kot desetletje, sta tako paradoksalno postala izjemno močna ambasadorja slovenske kulture, ki sta jo predstavljala na pomembnih mednarodnih gledaliških odrih, hkrati pa v Sloveniji nista imela statusa osrednjih gledaliških kreacij, kar je laskavo za gledališče samo, manj pa za slovensko kulturno politiko na državni ravni.

Fenomen *Izdajalca domovine*

Za konec si poglejmo še zanimivo recepcijo ene najbolj mednarodno odmevnih predstav slovenskega gledališča zadnjih desetletij, predstave Oliverja Frljića v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* Ta po eni strani kot konkreten primer in empirični material mapira in definira specifičnost recepcije in interpretacije slovenske postavantgardne in postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (v republikah bivše Jugoslavije) in Zahodu (v zahodni Evropi in ZDA). Hkrati pa kaže tudi na velikokrat simptomatično nerazumevanje te produkcije na samem »mestu zločina«, se pravi v Sloveniji.

Predstava je takoj po premieri v osrednjem slovenskem dnevniku Delo 5. marca 2010 prejela izjemno negativno kritiko staroste slovenske gledališke kritike in novinarstva Slavka Pezdirja z jasnim naslovom »Streljanje s slepimi naboji«:

> »Čeravno so pobudnik, soavtorji in protagonisti ter producent uprizorjenega odrskega cvetobera sovražnega govora in vsakršnega fizičnega in duševnega nasilja izbrana odrska izrazila pred premiero opravičevali s svojo vero v osveščevalno poslanstvo svoje dandanašnje različice političnega gledališča, s katero da bodo pripravili menda uspavano občinstvo v aktualnih razmerah globalnega zblojenega kapitalističnega potrošništva in neobvladljive medijske zasičenosti k razmišljanju ter nemara celo k etičnemu in političnemu opredeljevanju, se seveda ne med predstavo in ne po njej ni moglo opaziti nič takega. Če se je gledalec po prvem zmerjanju občinstva s »polnoritimi pizdami slovenskimi«, »junaško« podprtemu še s hrupnimi streli naravnost vanj, morda še kultivirano zadržano in nekoliko mazohistično vzgojeno nasmehnil nad kot da pogumno-nesramno duhovitostjo, je po novih in novih ponovitvah bučnega, votlega, praznega in brezsramnega nasilja nad sabo lahko le vedno bolj topo in zdolgočaseno (za)zehal. [...] Pravzaprav je [Frljićevo gledališče, op. p.] le (naivno ali preračunljivo?) prisedlo na vlak pogrošnega in kurantnega medijskega zabavništva, ki prostodušno prispeva k nadaljnjemu vsesplošnemu družbenemu etičnemu onesnaženju ter eroziji estetskega čuta in okusa.« (22)

Predstava, ki je bila na ljubljanski premieri deležna precej medlega odziva, je zunaj Slovenije, tako v prostorih bivše Jugoslavije kot drugod po Evropi in Ameriki, naletela na izjemno žive reakcije publike in praviloma zelo navdušene in poglobljene kritike. Tako je ob gostovanju v Lyonu celo kritičarka desno usmerjenega pariškega dnevnika Le Figaro Armelle Heliot 25. oktobra 2013 vzhičeno zapisala besede, ki kažejo na slovenskemu kritiku popolnoma nasprotno doživljanje in interpretacijo predstave.

> »*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* useka krepko, in to namerno [...] Veliko umirajo, vendar se tudi hitro poberejo, še posebej zato, da na publiko

> naslovijo nekaj lekcij iz geopolitike in poskušajo škandalizirati z nekaj drznimi trditvami. [...] Te igralke in igralci, ki iščejo smisel, medtem ko se njihovi sosedje v Bosni in Hercegovini spopadajo z nezdravim štetjem prebivalstva, verjamejo v moč gledališča, ki združuje, razsvetljuje in deluje. V naši scrkljani družbi, v kateri so odri zasičeni s 'kulturnimi proizvodi' brez okusa, je to zelo dobra novica. Ta vera v politično gledališče, ki hkrati ne pozabi ugajati, je tisto, kar daje koherenco programu festivala, za katerega je Patrick Penot spletel tesne zveze z deželami, skupinami in institucijami.« (22)

Mogoče se zdi poznavalcem postjugoslovanskih zemljepisnih širin in višin francoski pogled na *Izdajalca* nekoliko »zahodnjaški« in »poenostavljen«. Toda mar ni mogoče še bolj poenostavljen »insajderski« pogled kritika osrednjega slovenskega dnevnika Delo? In mar ni veliko bolj točno pozicioniranje, ki ga je Mladinskemu in predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* namenil osrednji francoski kulturni tednik Inrockuptibles ob predstavitvi na festivalu Passages v Nancyju?

> »Slovensko mladinsko gledališče, prava institucija, prostor odpora in ustvarjanja, v preteklosti že povabljeno na festival v Nancyju, ki ga je vodil Jack Lang, in ki še vedno, več kot dvajset let po padcu berlinskega zidu, Titovi smrti in vojnah v devetdesetih na Hrvaškem in v Bosni, zagovarja in ustvarja raziskovalno gledališče z ostro družbeno kritiko na visoki ravni v slogu predstave Oliverja Frljića *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*. [...] *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* je predstava, ki je provokativna in bojevita po obliki in se navdihuje tako pri performansu kot pri gledališču. [...] Zelo močan je trenutek, ki osmisli performativno nasilje prejšnjih prizorov in jasno pokaže aktualnost 'delanja' gledališča, ko mladi igralec reče starejšemu kolegu: 'Vi mislite, da je bilo edino pravo, zaresno politično gledališče v osemdesetih v Mladinskem. Bilo bi prelepo, če bi moji starejši kolegi le dojeli, da je bila tista komunistična diktatura, proti kateri so se tako srčno borili, le pičkin dim proti neoliberalnemu kapitalizmu, ki ga jaz živim danes.' No, zadeva je jasna.« (Arvers 22)

Kaj lahko sklenemo na podlagi tega in prejšnjih primerov recepcije slovenskega postdramskega gledališča zadnjih desetletij? To, da v medkulturni izmenjavi ne obstajajo enoznačna pravila in predvidevanja. Dobro poznavanje kulturnopolitičnih razmer še ne pomeni objektivnejšega oziroma prodornejšega pogleda na umetniške fenomene, tako kot lahko velikokrat prav prostorska distanca in drugačni kulturni kodi, znotraj katerih se giblje (praviloma festivalski) receptor sodobne umetnosti, (paradoksalno?) pripomorejo k jasnejšemu, kompleksnejšemu pogledu na navidezno »lokalno« problematiko, kot je razpad Jugoslavije v primeru predstave *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* ali pa (če si sposodim sintagmo pri Ivu Svetini) fenomen neobaročnega gledališča podob ali

sanj Tomaža Pandurja, ki, kontekstualiziran znotraj drugega in drugačnega kulturnega obrata, konkretno Španije, dobi čisto drugačne dimenzije.

O tem priča tudi izjemno navdušen odziv Juliane Rodriguez na predstavo *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* v režiji Matjaža Pograjca, ki je leta 2005 svojo kritiko predstave, ki je ob Argentini samo v Latinski Ameriki obiskala tudi Čile, Paragvaj in Kubo, zapisala: »Na koncu pa poliglotski aplavz in vzdih: 'Kakšna škoda, da je Slovenija tako daleč!'« In imela je prav. Pa kot država res dovolj naredimo, da bi bila vsaj gledališko bližje? Najbrž ne. Zgodba o medkulturnosti slovenskega gledališča priča o tem, da ta nastaja na obrobjih semiosfere slovenskega gledališča, na obrobju repertoarnega gledališča in na obrobju dramskega gledališča. Znotraj postdramskega, drugega gledališča, ki ga matica včasih tudi ne prepozna in pripozna njegove kakovosti. To pa je že zgodba za drugo priložnost.

O čem priča vse to? Najbrž tudi o tem, da živimo – tako v manifestu altermodernizma Nicolas Bourriaud – v času »altermoderne«, »druge« modernosti, »modernizma brez korenin za 21. stoletje«, sinteze modernizma in postkolonializma, v katerem se umetnik prelevi v kulturnega nomada:

> »Umetniški jezik nima več korenin, ki bi podpirale oblike, kakor tudi ne natančne kulturne podlage, ki bi služila kot merilo za odstopanja, nima ne središča in ne mej. [...] Če je bil modernizem 20. stoletja predvsem zahodni kulturni pojav, je altermodernost posledica svetovnih pogajanj, razprav med predstavniki različnih kultur. Ker je brez središča, je lahko le poliglotska. V nasprotju z modernizmom 20. stoletja, ki je govoril abstraktni jezik kolonialnega zahoda, in postmodernizmom, ki umetniške pojave omejuje z izvori in identitetami, altermodernost zaznamuje prevajanje.« (Bourriaud, »Altermodern«)

In prav za prevajanje oziroma prevajanja gre pri recepciji slovenskega postdramskega gledališča zadnjih desetletij. V procesu tega prevajanja (v smislu Nicolasa Bourriauda) gledališče in uprizoritvene prakse nasploh pričajo o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru na novo nastajajočih novih razlik, ki so povezane s procesom kreolizacije. Ta postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje. Definiramo ga lahko kot prepletanje dveh ali več prej nepovezanih ali ločenih kulturnih tradicij. Kot preplet podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom med Prvim in Drugim svetom, severom in jugom, vzhodom in zahodom.

Znotraj takšnega razumevanja kulture gledališče in uprizoritvene prakse skozi uporabo in izrabo mitov velikokrat spregovorijo ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov. Živimo pač v času hkratnega procesa dekolonizacije in rekolonizacije kulturnih praks. Ta položaj je res nekoliko shizofren, a ta več kot negotovost brez dvoma sproža tudi kreativne potenciale, ki jih zaznavata tako klasični »nacionalni« kot medkulturni kontekst, vsak s

svojimi omejitvami in prednostmi. Sodobna postdramska uprizoritvena scena je v slovenskem prostoru velikokrat razmišljala globalno in delovala lokalno, toda skozi to lokalno delovanje je nagovarjala vzhod, zahod, sever in jug. Velikokrat ji je uspelo to, kar ni uspelo klasični dramski in nacionalni sferi: najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

Literatura

Arvers, Fabienne. »Le pays de la memoire.« *Les Inrrockuptibles*. Pariz (30. 4. 2013): 22.

Bourriaud, Nicolas. »Altermodern.« *Altermodern: Tate Triennial*. Ur. Nicolas Bourriaud. London: Tate, 2009. Splet. 23. 8. 2016. http://www.scribd.com/doc/29398878/Bourriaud-Altermodern

Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity*, New York in Chichester: Columbia University Press, 1992.

Inkret, Andrej. »Zmagovitost odrske tehnike.« *Delo* (8. 2. 1986). (Ponatis v: *Za Hekubo, gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000. 403–404.)

IRWIN. »East-Art Map. A Re-Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe.« Splet. 21. 8. 2016. http://www.projekt-relations.de/en/explore/east_art_map/index.php

»Kazališna gerila dobiva rat.« Nepodpisano. *Vjesnik*. Splet. 12. 8. 2016. http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media

Kluncker, Heinz. »Leben und Tod der Revolution.« *Theater heute* 1 (1982): 14–18.

Kralj, Vladimir. »O evropski gledališki avantgardi.« *Naša sodobnost* 60.6 (1958): 566–570.

Mikuž, Jure. »Zakaj je pri nas avantgarda retrogarda?« *Naši razgledi*, 28. 2. 1986. (Ponatis v: *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–85*. Ljubljana: Moderna galerija, 2003. 198–200.)

Pezdir, Slavko. »Streljanje s slepimi naboji.« *Delo* (5. 3. 2010): 22.

Snoj, Jože. »Zavestni ali nezavedni rablji?« *Delo* (31. 10. 1969): 8. (Ponatis v: *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk.* Ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. XXV.)

Svetina, Ivo. »Je že napočil čas?« *Pogledi* 6–7 (8. 4. 2015). Splet. 23. 8. 2016. http://www.pogledi.si/mnenja/je-ze-napocil-cas

Toporišič, Tomaž idr. (ur.). *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča.* Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007.



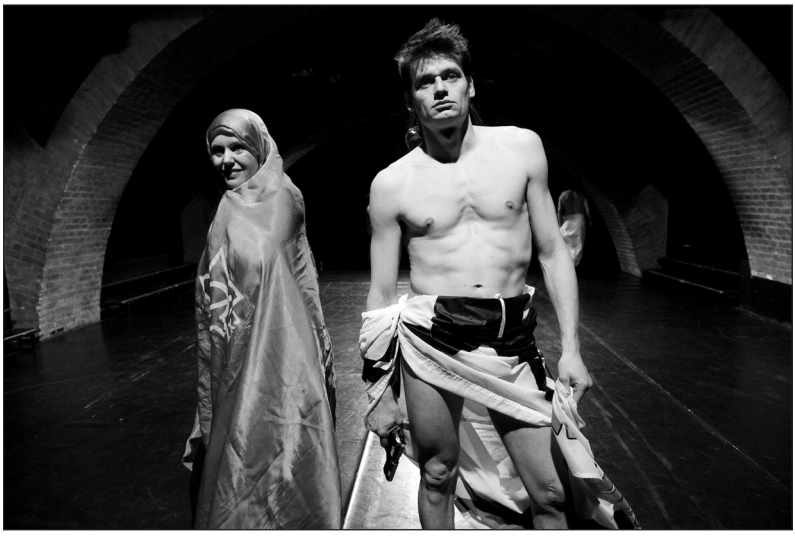
Gledališče Pupilije Ferkeverk: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Režiser: Dušan Jovanović, 1969. Foto: neznani avtor. Vir: Arhiv CTF UL AGRFT.



Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*. Režija: Tomi Janežič. Slovensko mladinsko gledališče, 2001. Na fotografiji: Maruša Oblak, Matej Recer, Sebastian Cavazza, Janja Majzelj, Primož Ekart, Romana Šalehar, Sandi Pavlin. Foto: Dejan Habicht. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.



Matjaž Berger: *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim*. Režija: Matjaž Berger. Slovensko mladinsko gledališče, 1997. Na sredini fotografije Janez Škof, okoli njega (v smeri urinega kazalca, od 12 naprej): Pavle Ravnohrib, Marko Mlačnik, Robert Prebil, Draga Potočnjak, Sandi Pavlin, Romana Šalehar). Foto: B. G. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.



Preklet naj bo izdajalec svoje domovine! Koncept in režija: Oliver Frljić, 2010. Na fotografiji: Draga Potočnjak in Primož Bezjak. Foto: Žiga Koritnik. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.

Festival Ex Ponto: pobudnik medkulturnih izmenjav

Barbara Orel

Festival Ex Ponto je nastal leta 1993 z namenom, da v času po slovenski osamosvojitvi ponovno vzpostavi povezave na področju umetnosti in kulture v nekdaj skupnem jugoslovanskem prostoru. Ustanovilo ga je Kulturno društvo B-51, na pobudo Damirja Domitrovića, ki je bil vse do leta 2015, ko je festival prenehal delovati, njegov programski vodja.[1] Ustvarjal ga je v tesnem sodelovanju z Ružo Mlač in Mirjano Borčić. Projekt je bil osnovan v humanitarnih vzgibih: »povezati prebegle iz vojne, umetnike in kulturnike ter jim omogočiti nadaljnje razvijanje in izražanje svoje ustvarjalnosti v Ljubljani in drugod v Sloveniji« (Domitrović, »Kje je meja?« 4). Po letu 1991, ko je odcepitev Slovenije od Jugoslavije sprožila razpad države, se je v Slovenijo zateklo tudi veliko umetnikov, zlasti iz Bosne in Hercegovine. Omogočiti jim ustvarjalnost v izgnanstvu – to je bila prvotna zamisel projekta, iz katere izhaja tudi njegovo ime. *Ex Ponto* je naslov pesmi v prozi Iva Andrića, ki se sklicuje na *Pontska pisma* rimskega pesnika Ovida, v katerih ta opisuje svoje pregnanstvo v Pontu na obali Črnega morja.[2] Ljubljanski Ex Ponto je bil v izhodišču zasnovan kot družbeno gibanje, z leti pa se je razvil v mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti, ki se je uspešno pozicioniral tudi v vzhodnoevropskih državah. Namen tega prispevka je proučiti razvoj festivala in opredeliti njegov pomen v družbi in gledališki kulturi.

Festival kot družbeno gibanje (1993–1998)

Ex Ponto je imel svoj sedež v kultnem ljubljanskem klubu in prizorišču alternativne scene B-51, znanem kot »bunker«. V prostorih preurejenega vojaškega zaklonišča na Gerbičevi 51 so se konec osemdesetih in v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zbirali študentje in umetniki liberalnih pogledov, ki so želje po ustvarjanju in druženju – to dvoje so neločljivo povezovali – uresničevali v okviru Kulturnega društva B-51. V okviru projekta Ex Ponto so poskušali vzpostaviti platformo za kontinuirane izmenjave med umetniki iz nekdanjih jugoslovanskih republik.

1 Damir Domitrović (1963–2016) je do leta 2011 nosil tudi priimek Kos. V tem prispevku bo imenovan z rojstnim priimkom Domitrović.

2 Pri iskanju imena festivala so organizatorji izbirali med osebnostmi, zaznamovanimi s pregnanstvom, izločenostjo, drugostjo in begunstvom. Po pričevanju Damirja Domitrovića (»Kje je meja?« 4) so izbirali med pesnikom Ovidom, ki je bil pregnan iz Rima, Josefom K. iz Kafkovega *Procesa* in naslovom dela bosanskega pisatelja in Nobelovega nagrajenca Iva Andrića *Ex Ponto*. Odločili so se za Ex Ponto. Sicer je bil to predlog pisatelja Josipa Ostija (rojenega v Sarajevu), ki od konca osemdesetih let živi in ustvarja v Sloveniji.

Program prvega Ex Ponta je bil nadvse privlačna mešanica dogodkov, utemeljena v prepletu etablirane in popularne (urbane) kulture ter zastavljena kot zagovor drugosti, drugačnosti in marginaliziranega položaja beguncev in prebežnikov, ki so se v Slovenijo zatekli zaradi vojnega razdejanja v svoji domovini. O tem zgovorno pričajo naslednji podatki. Festival je odprla razstava otroških slik z naslovom *Slikam na tujem*, sklenil pa se je s koncertom popularnih slovenskih in bosanskih glasbenikov, na katerem so nastopili skupina Šukar, Vlado Kreslin, pevec skupine Plavi orkestar Saša Lošić - Loša in igralec Branko Đurić - Đuro. V štirih dneh so se na različnih prizoriščih alternativne in etablirane kulture v Ljubljani zvrstili dogodki z različnih področij ustvarjalnosti, povezanih s problematiko vojne, program pa je poskušal nagovoriti vse generacije obiskovalcev. Diego Andrés Gómez je v klubu B-51 razstavil fotografije na temo razseljenosti, kvartet Enzo Fabiani in sarajevski komorni orkester so priredili skupni koncert na ljubljanskem Magistratu, KUD Franceta Prešerna je gostil literarni večer književnikov iz Slovenije in Bosne in Hercegovine, ki ga je moderiral Josip Osti. Tam je potekala tudi okrogla miza z naslovom Novinarstvo v vojni in o vojni, na kateri so razpravljali takratni glavni in odgovorni urednik Dela Tit Doberšek, predsednik Društva novinarjev Slovenije in glavni urednik časopisa Republika Marjan Sedmak, odgovorni urednik Oslobođenja, osrednjega časopisa v Bosni in Hercegovini, Midhat Plivčić, pogovor pa je moderiral dolgoletni novinar in urednik Radio televizije Sarajevo ter dopisnik iz obleganega Sarajeva Aleksandar Mlač. Organizatorjem je v Ljubljano uspelo pritegniti pevca legendarne rock skupine Bjelo dugme Željka Bebka, v Cankarjevem domu pa sta šahovsko simultanko izvedla svetovno znana šahovska velemojstra Predrag Nikolić in Bruno Parma. Kulturno-umetniški program je pospremil tudi družabni dogodek – nogometni turnir z glasbenim programom in predstavitvijo bosanske kuhinje. Po tem ključu je bil zasnovan program festivala tudi v naslednjih letih: kot paleta ustvarjalnih oblik z različnih umetniških področij in kot prostor za angažirano javno razpravo o žgočih družbenih in kulturnopolitičnih vprašanjih.

Težko si danes predstavljamo razmere, v katerih je Ex Ponto nastajal v prvih letih: iz čistega entuziazma, brez vnaprej zagotovljenih finančnih sredstev, a s predanostjo in požrtvovalnim delom vseh sodelujočih – umetnikov, ki so prihajali tudi iz vojnih območij in za svoj nastop niso pričakovali plačila (pogosto so jim bili povrnjeni le potni stroški), ter festivalske ekipe, ki jo je programsko usmerjal Damir Domitrović skupaj z Ružo Mlač in Mirjano Borčić, za izvedbo pa je skrbela ekipa zavzetih prostovoljcev. S skupnimi močmi so sodelovali v solidarni gesti podpore vsem prebeglim iz vojne, ki so v Ljubljani in Sloveniji našli novi dom. Poskušali so vzpostaviti prostor za ustvarjalno druženje, v slovenski družbi pa povečati senzibilnost za problematiko begunstva. Z obeh omenjenih vidikov je mogoče razumeti tudi zapis na naslovnici kataloga prvega Ex Ponta: »Ljubljani«.

Ex Ponto je bil v devetdesetih ena redkih kulturnih organizacij v Sloveniji, ki je svoj program utemeljevala prav na povezavah s kulturo in umetnostjo v nekdanji skupni državi. V prvih dveh letih so imeli prednost stiki z bosansko-hercegovsko kulturo, v letu 1995 je bil program v celoti posvečen romski kulturi, v letu 1996 predstavitvi fenomena istrske medkulturnosti, v sezoni 1997/98[3] pa se je ponovno osredotočil na izmenjave z bosansko-hercegovskim kulturnim prostorom. Marca 1998 je bil program Ex Ponta izveden v Ljubljani in Sarajevu in je tako dejansko spletel povezavo med slovensko in bosansko-hercegovsko prestolnico. Ali kot je v Dnevniku zapisala Petra Pogorevc: »Most je že vzpostavljen« (19). V Ljubljani so se predstavili umetniki iz Bosne in Hercegovine (med njimi gledališka skupina SARTR – sarajevski ratni teatar[4] s predstavo *Odkamen*, nastalo po predlogi enega največjih bosansko-hercegovskih pesnikov Maka Dizdarja; Admir Glamočak kot režiser Ionescove *Plešaste pevke* in igralec v monodrami Benna Bernarda *Ženska*; koncerte so izvedli legendarni sarajevski bend Sikter – v KUD, v K4 pa Zabranjeno pušenje, Protest in Pridigarji). V Sarajevu so nastopili slovenski umetniki (med njimi Slovensko mladinsko gledališče z uprizoritvijo *Veselja dom* Emila Filipčiča in v režiji Nicka Upperja/Nika Goršiča; uprizorjena je bila gastronomska instalacija *Banket* Emila Hrvatina/Janeza Janše v izvedbi Primorskega dramskega gledališča in koprodukciji Društva B-51; performans Brede Kralj *S prstom mi pokaži*; v okviru video produkcije sta bila prikazana *Postaja 25* Eme Kugler ter *Staro in novo* Nevena Korde in Zemire Alajbegović; na skupnem recitalu so nastopili Rade Šerbedžija, Jure Ivanušič in Danilo Šerbedžija; slovensko gostovanje v Sarajevu pa se je sklenilo s koncertom Miladojke Youneed, Rhythm Thieves in Down). Slovenski del Ex Ponta, ki je potekal v Sarajevu, je bil vključen v program festivala Sarajevska zima, ki je bil tisto leto izveden že 14. leto zapored in si je v Bosni in Hercegovini izoblikoval identiteto odprte komunikacije z različnimi kulturami in civilizacijami. Kot je poročala Petra Pogorevc, je bilo »zanimanje medijev za Ex Ponto v Sarajevu neprimerno večje kakor v Ljubljani« (»Trden most« 21).

V sedmih letih svojega delovanja je Ex Ponto izpolnil nalogo in poslanstvo, ki si ga je zadal ob ustanovitvi. Potem ko je bil most z nekdanjim skupnim jugoslovanskim prostorom na festivalu in v slovenski družbi že vzpostavljen, je nastopil čas za programsko preoblikovanje festivala: usmeritev v uprizoritvene umetnosti.

---

3 Leta 1997 festival edinkrat v celotnem obdobju svojega delovanja ni bil izveden. V tistem času so organizatorji poskušali najti nov termin za izvedbo programa. Do leta 1996 je Ex Ponto potekal jeseni, za tem je bil izveden marca leta 1998. Organizatorji so se zavedali pomembnosti kontinuitete, zato so neprekinjenost v izvedbi prikazali z letnico sezone 1997/98. Naslednje leto je festival potekal v maju, v vseh naslednjih letih pa na prehodu iz septembra v oktober.

4 Skupina SARTR je na festivalu gostovala tudi leta 1999 in 2004. Kot koproducent je skupaj s Kulturnim društvom B-51 sodelovala tudi pri uprizoritvi *Hrepenenje in smrt Sylvie Plath* v režiji Jerneja Lorencija, ki so jo gledalci leta 2003 izbrali za najboljšo predstavo na Ex Pontu.

Mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti (1999–2015)

Že v letu 1998 je bilo v programu Ex Ponta opaziti porast dogodkov s področja uprizoritvenih umetnosti. Natančneje, s področja sodobnih scenskih umetnosti, ki se razpirajo v mnoštvu raznovrstnih oblik uprizarjanja na stičiščih različnih umetnosti in medijev. V devetdesetih letih, ko so umetniki in raziskovalci zanje iskali ustrezna terminološka poimenovanja, je bilo eno od njih tudi multimedialnost.[5] Kot je razvidno iz katalogov festivala, je Ex Ponto prav v letu 1998 dobil oznako »mednarodni multimedijski festival« (takrat je bil povsem utemeljeno tudi prvič uvrščen v *Slovenski gledališki letopis* – publikacijo, ki evidentira gledališko produkcijo v Sloveniji v posamezni sezoni), čez dobro desetletje pa se je začel predstavljati kot »mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti«.[6]

Iz programov festivala v obdobju 1999–2015 je dobro razvidno zorenje Ex Ponta kot festivala sodobnih uprizoritvenih umetnosti, prav tako njegova težnja po preusmeritvi in širitvi programa v vzhodno Evropo, pa tudi na zahod. V Slovenijo je pripeljal mednarodno uveljavljene vzhodnoevropske avtorje, ki so bili nagrajevani na priznanih festivalih v svetu in so bili tudi pri občinstvu najbolj zaželeni. Tako se je slovenska publika prvič srečala z najbolj prodornimi režiserji evropskega gledališča, kot so madžarski režiser Árpád Schilling (leta 2003 je gostoval s predstavo *W – Delavski cirkus*, leta 2007 s *ČRNOdeželo*), nemški režiser Nicolas Stemann (leta 2003 smo si ogledali njegovega *Hamleta*),[7] ukrajinski režiser Andrij Žoldak (*En dan v življenju Ivana Denisoviča* in *Hamlet.Sanje,* obe sta bili v Ljubljani leta 2004), romunsko-madžarski režiser Gábor Tompa (*Dolgi petek,* 2008). V naslednjih letih so bili v Sloveniji prvič predstavljeni tudi Silviu Purcărete (Romunija), Kama Ginkas (Rusija), Bela Pinter in Viktor Bodo (Madžarska), Attila Pessyani (Iran), Sahika Tekand (Turčija), Rodrigo García (argentinsko španskega porekla), Martin Kočovski (Makedonija) in uprizoritve številnih drugih režiserjev iz vzhodnoevropskih držav. Strokovna publika jih je pričakala z radovednostjo in z odobravanji pospremila programsko gesto, še posebej v začetku prvega desetletja 21. stoletja, ko je v siceršnji festivalski ponudbi prozahodno usmerjenega slovenskega prostora pomenila novost.

V tistem času je ponudba Ex Ponta vključevala tudi skupine z zahoda, med njimi Needcompany (Belgija), The Tiger Lillies (Velika Britanija) idr., s katerimi se je program

5 Več o tej problematiki v članku »Performans in scenske umetnosti: razvoj pojmov v slovenski terminologiji« (Orel 30–38).

6 V prvih letih je bil Ex Ponto imenovan zgolj z oznako »festival«, od leta 1996 kot »mednarodni festival« in od leta 1998 do 2001 kot »mednarodni multimedijski festival«. Zatem se je označeval kot »mednarodni festival«, in sicer do leta 2009, ko je privzel oznako »mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti« in jo nosil v vseh naslednjih letih.

7 V presoji gledališke sezone 2003/2004 je Gregor Butala v *Slovenskem gledališkem letopisu* med predstavami, ki so slovensko publiko seznanile z mednarodnimi odrskimi smernicami, izpostavil prav gostovanja na Ex Pontu: uprizoritve v režiji Schillinga, Stemanna in Jerneja Lorencija (*Hrepenenje in smrt Sylvie Plath*), poleg teh pa program Cankarjevega doma in gostovanje Petra Brooka na festivalu Exodos s predstavo *Smrt Krišne* (14–15).

suvereno razširil in dopolnil siceršnjo mednarodno gledališko ponudbo. Ex Ponto se je uspešno pozicioniral med festivale: sodobnih odrskih umetnosti Exodos, Mlade leve, ki so utrjevali pot mladim, še neuveljavljenim avtorjem in skupinam s področja gledališča in plesa, Mesto žensk kot festival ženske ustvarjalnosti, v katerem so vse večji delež zavzemale sodobne scenske umetnosti, mednarodni festival pouličnega gledališča Ana Desetnica. Ob pregledu gledališke sezone 2002/2003 v *Slovenskem gledališkem letopisu* je pomen Ex Ponta opredeljen kot svetla točka v sicer siromašni ponudbi tujih gostovanj na slovenskih odrih. Primož Jesenko je takrat zapisal: »eminentne gledališke skupine nas obhodijo v loku; sežejo od beograjskega Bitefa do Zagreba (kjer ustanovijo celo kak nov gledališki festival evropske usmerjenosti) – medtem pa slovenska država zanje nima denarja. Spomin na Bitef po Bitefu v začetku osemdesetih v Cankarjevem domu je le še nostalgičen; nekaj sorodnosti je zaslediti v konceptu festivala Ex Ponto Društva B-51, kot ga je predstavila njegova enajsta izdaja, ki je nakazala identitetno preusmeritev z nekdanjega jugoslovanskega prostora na širšo (tudi zahodno) sfero.« (Jesenko 12) Ex Ponto je postavil v primerjavo z mednarodnimi festivali v regiji, kot sta Bitef (Beograd) in Festival svjetskog kazališta (Zagreb); dodali bi lahko tudi MESS (Sarajevo), s katerim je Ex Ponto pogosto sodeloval.

Pot v medkulturne izmenjave z vzhodom si je začel dodatno utirati kot (ko)producent uprizoritev. V letu 2000 sta bili na festivalu prvič predstavljeni dve Ex Pontovi koprodukciji. V sodelovanju s festivalom MESS in Primorskim poletnim festivalom je nastal *Filoktet* Heinerja Müllerja (premiero je doživel v Sarajevu). V uprizoritvi, ki je v režiji Eduarda Milerja in dramaturgiji Žanine Mirčevske izpostavila vojne manipulacije, je bila aluzija na vojno v nekdanji Jugoslaviji nespregledljiva. V sodelovanju s Črnogorskim narodnim gledališčem (Crnogorsko narodno pozorište) iz Podgorice pa je bila uprizorjena *Hiša lutk – Tobelija* sodobnega črnogorskega dramatika in pesnika Ljubomirja Đurkovića. Dramo o tobelijah – ženskah v patriarhalni (balkanski) družbi, ki so prisiljene v družini prevzeti vlogo moškega, je zrežiral Niko Goršič pod psevdonimom Nick Upper; premiero je doživela v Cankarjevem domu v Ljubljani (13. 10. 1999).[8]

Število koprodukcij je na Ex Pontu iz leta v leto naraščalo. Leta 2002 je bil celotni program festivala sestavljen iz Ex Pontovih koprodukcij z drugimi gledališči oziroma producenti; večina je bila v Ljubljani tudi premierno uprizorjenih. Tisto leto je Ex Ponto poskrbel tudi za veliko vrnitev Tomaža Pandurja na slovenske odre. Po večletni odsotnosti (Pandur je nazadnje v Sloveniji režiral leta 1996, in sicer *Babylon* Iva Svetine na odru Drame SNG Maribor) si je bilo v Ljubljani na Ljubljanskem gradu septembra 2002 mogoče ogledati *Hazarski slovar* (po motivih romana Milorada Pavića *Hazarski besednjak*); nastal je v produkciji Pandur.Theaters in koprodukciji Festivala Ljubljana, festivala Ex

8 O pomenu Goršičevih režij v Črni gori glej razpravo Janka Ljumovića v tej knjigi.

Ponto in kulturnega društva B-51.[9] Dogodek je bil deležen izjemnega medijskega odziva, med strokovno publiko pa predstava ni bila deležna preveč naklonjenih kritik.

Ex Ponto je vse večjo pozornost namenjal slovenskim avtorjem. Kot koproducent je sodeloval z Bojanom Jablanovcem (pri uprizoritvi *Olga Grad vs. Juanna Regina,* 2002 in raziskavi *Jeza*, 2003, prvem gledališkem dogodku večletnega in mednarodno uspešnega projekta *Via Negativa*), Ivico Buljanom (*Schneewitchen After Party*, 2002), Jernejem Lorencijem (*Hrepenenje in smrt Sylvie Plath*, 2003), Matjažem Zupančičem (*Hodnik,* 2004), Ivano Djilas (*Fužinski bluz*, 2005), Janezom Janšo (*Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, 2006), Barbaro Novakovič (*Molière*, 2006) – če naštejemo le najbolj izstopajoče projekte. Leta 2006 so večino programa sestavljale slovenske skupine, predvsem t. i. zunanjinstitucionalna produkcija oziroma produkcija nevladnega sektorja. Kot ugotavlja Ana Perne, je tako prišlo do »svojevrstne afirmacije pomembnega dela domače uprizoritvene ustvarjalnosti« (199). To je bila ena Ex Pontovih smernic tudi v prihodnjih letih, ko je podprl Diega de Breo, Simono Semenič, Renato Vidič, skupino G-Fart idr.

Nove možnosti za razvoj Ex Ponta je prinesla mreža NETA – nova evropska teatrska akcija. Nastala je na pobudo Blagoja Stefanovskega, nekdanjega makedonskega ministra za kulturo (pobuda je bila rojena v Bitoli), in Ex Ponto je bil med njenimi soustanovitelji. NETA je bila formalno ustanovljena leta 2005. Povezala je gledališča in festivale, zlasti iz vzhodne Evrope, njihovo število pa je z leti naraslo na 67 (»NETA« 8). Od novembra 2007 je bil sedež mreže v Ljubljani na festivalu Ex Ponto. Damir Domitrović je bil generalni sekretar mreže vse do svoje prezgodnje smrti leta 2016. Močna zasidranost Ex Ponta v mreži NETA je znatno povečala možnosti delovanja festivala, zlasti v pogledu koprodukcij (njihovo število na Ex Pontu je z leti naraščalo), to pa je bil tudi eden od razlogov za kritike s strani strokovne publike: ko je Ex Ponto »ob sklepanju koprodukcijskih razmerij sledil vodilu kvantitete (namesto kvalitete), je pričel izgubljati glavni interesni fokus in tako pripuščal vase vse več tistega, čemur bi se ob profiliranju moral odpovedati« (Perne 199). Vprašanje pa je, ali so se pričakovanja kritikov ujemala s programskimi načrti Ex Ponta. Vpeljava vzhodnoevropskih avtorjev in skupin v slovenski prostor je bila sprva cenjena (zlasti v prvih letih 21. stoletja, ko je Ex Ponto poskrbel za gostovanja uveljavljenih, mednarodno priznanih avtorjev in skupin). Ob srečanjih z manj znanimi, še neuveljavljenimi avtorji z vzhoda, ki jih je bilo mogoče pripeljati s koprodukcijskimi povezavami v okviru mreže NETA, pa strokovna publika ni bila preveč navdušena. Zgodil se je svojevrsten paradoks: ob širjenju mednarodnih dejavnosti v okviru mreže NETA je Ex Ponto v slovenskem prostoru začel izgubljati na veljavi. Leta 2014 je Damir Domitrović svojo izkušnjo tega preobrata opisal takole:

9 Po *Hazarskem slovarju* (2002) je Pandur v Sloveniji zrežiral še štiri predstave: *Sto minut* (v okviru t. i. zunajinstitucionalne produkcije, 2003, v prostorih Viba filma v Ljubljani), *Tesla electric company* (2006, v ljubljanskih Križankah), *Rihard III + II* (po motivih Shakespearjevih dram, 2014, v ljubljanski Drami) in Goethejevega *Fausta* (2015, v ljubljanski Drami).

> »Čeprav smo prepoznavni, vseskozi usmerjeni v prihodnost, sledimo sodobnim gledališkim vsebinam in nasploh kulturnim smernicam in imamo zlasti zaradi iskanja novih mostov delovanja ter povezovanja umetnikov in kulture odličen in priznan status v tujini, naše matično okolje preslabo opazi, razume pomen in podpira tovrstne mednarodne dejavnosti. [...] Tako tudi festival EX PONTO kljub že priznanemu evropskemu statusu in zastavljenim novim mostovom svoj trenutni položaj ponovno lahko primerja s svojimi začetki, ko se je srečeval s podobnimi osnovnimi eksistenčnimi dilemami, smiselnostjo obstoja in delovanja ter razmišljanji o drugem okolju, ki bi ga bolje sprejelo in podpiralo.« (»Novi mostovi« 4)

Sredstva domačih financerjev so se krčila in zanimanje strokovne publike je upadalo. Kljub temu je Damir Domitrović vztrajal in nove možnosti prepoznal v pridobivanju mednarodnih sredstev.[10] Ob prijavi dejavnosti mreže NETA na mednarodni razpis evropskih kulturnih programov Ustvarjalna Evropa za obdobje 2014–2020 je bila NETA ena redkih mrež iz jugovzhodne Evrope, ki je bila sprejeta v sofinanciranje (izbor, na katerem je kandidiralo 58 evropskih mrež, je opravila agencija EACEA – Education, Audiovisual and Culture Executive Agency in med njimi podprla 22 mrež). NETA je načrtovala ustanovitev NETA ART televizije z lastnim programom, ustanovitev NETA inštituta, osnovanje NETA mednarodnega umetniškega ansambla, integriranje programa mreže NETA v okvir priznanih festivalov, širitev na druga področja kulture, kot so film, literatura, vizualne umetnosti (»NETA« 8).

Angažirana dejavnost Ex Ponta v okviru mreže NETA se je odrazila tudi v programu samega festivala Ex Ponto. V programu je bila namreč vsako leto prisotna tudi NETA gledališka produkcija. Ta je dajala tudi slovenskim ustvarjalcem nove možnosti za ustvarjanje in omogočala nove priložnosti za njihovo prezentacijo.[11] Program NETA je dajal Ex Pontu dodano vrednost in obenem korenito spremenil njegovo identiteto (zlasti v zadnjih nekaj letih njegovega delovanja). Bržkone tovrstna hibridnost identitete ni izšla le iz konceptualnega premisleka, temveč je bila tudi posledica produkcijskih razmer in samih pogojev pridobivanja evropskih sredstev, ki jih narekujejo kulturne politike

10 Ex Ponto se je v letih 2011–2013 sofinanciral s podporo evropskega programa Kultura 2007–2013. Med prijavljenimi 680 festivali je prišel v izbor 30 festivalov, ki so dobili triletno podporo. Vendar sredstev ni bilo mogoče črpati v celoti. Kot je ob 20. izdaji festivala v intervjuju za Delo pojasnil Damir Domitrović, »naši lokalni in državni organi niso uspeli zagotoviti niti 50 odstotkov sredstev, kar je bil pogoj, da bi vsaj v celoti pridobili ta evropska sredstva. Absurdno je, da imamo v triletni evropski podpori najslabšo finančno situacijo v naši zgodovini.« (Matoz, »Ex Ponto«) Ex Ponto pa ni bil edini festival in gledališka inštitucija, ki se je zaradi odsotnosti ustrezne kulturne politike in politične volje v Sloveniji znašla v takšni situaciji.

11 Mreža NETA od ustanovitve leta 2005 organizira tudi festival NETA, na katerem so se predstavile številne slovenske koprodukcije. Leta 2015 je na tem festivalu nagrado za režijo Đurkovićeve *Tobelije* prejel Nick Upper/Niko Goršič. Leta 2016 je nagrado za igro prejela Mirel Knez, in sicer za monodramo *Irena! ali Ne morem več!,* prav tako v Goršičevi režiji.

v združeni Evropi. Kulturna politika v Sloveniji Ex Pontu pri tem ni bila v podporo. Umetnost ustvarjanja programskih potez v omreženem globaliziranem svetu 21. stoletja je nekaj povsem drugega, kot je bilo vzpostavljanje mostov v postkomunističnem stanju v začetku devetdesetih let 20. stoletja.

Sklep

Festival Ex Ponto se je iz družbenega gibanja, ki si je v času pretrganih vezi z jugoslovanskim prostorom v devetdesetih letih prizadeval ohraniti nekdanje povezave, na prehodu v novo stoletje preoblikoval v mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti. Potem ko je v obdobju 1993–1998 izpolnil poslanstvo, ki si ga je zadal ob ustanovitvi, je v slovenski prostor vpeljal priznane avtorje in skupine vzhodnoevropskega gledališča in tako pomembno dopolnil festivalsko ponudbo. Ob tem je (kot koproducent uprizoritev) relevantno prispeval tudi k afirmaciji slovenske zunajinstitucionalne gledališke produkcije in njeni prezentaciji v tujini. Med drugimi mednarodnimi festivali, ki so ponujali gledališko produkcijo v Sloveniji, se je uspešno pozicioniral zlasti v prvih letih 21. stoletja. Če je bil Ex Ponto v devetdesetih festival z visoko stopnjo tveganja (zaradi negotovih političnih razmer v času vojne v nekdanji Jugoslaviji je bil program pogosto prepuščen improvizaciji, a vselej realiziran), se je v obdobju 1999–2007 (ki je bilo tudi najbolj perspektivno obdobje njegovega delovanja na področju uprizoritvenih umetnosti) izkazal za prodornega soustvarjalca družbenega prostora, ki zna ustvariti prostor za medkulturne izmenjave in priložnosti za promocijo slovenskega gledališča v tujini. Kot soustanovitelj mreže NETA – nove evropske teatrske akcije, danes največje mreže vzhodnoevropskih gledališč in festivalov, je razširil delovanje Ex Ponta. V času angažiranega delovanja v tej mreži (po letu 2007, ko je bil sedež NETA v Ljubljani, Damir Domitrović pa njen generalni sekretar) se je to odrazilo tudi v programu festivala. Spremenjeni identiteti Ex Ponta, v kateri so vse večji delež začele zavzemati koprodukcije, nastale v okviru mreže NETA, strokovni krogi v Sloveniji niso bili naklonjeni. Gotovo je bil Ex Ponto premalo cenjen: njegova vloga v devetdesetih letih, ko je še v času vojne v Jugoslaviji vzpostavil most z nekdanjim skupnim jugoslovanskim prostorom, ni bila ustrezno ovrednotena, njegovo povezovanje z vzhodnoevropskimi partnerskimi organizacijami v okviru mreže NETA pa ni bilo sprejeto. Kljub temu je z zavzetim družbenim delovanjem v vseh letih svojega obstoja pustil neizbrisne sledi v slovenski družbi in gledališki kulturi.

Literatura

Butala, Gregor. »Sobivanje različnosti ali zgolj primikanje robov? Pogled na gledališko sezono 2003/04.« *Slovenski gledališki letopis 2003/2004.* Ur. Štefan Vevar. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2005. 7–15.

Domitrović, Damir. »Kje je meja?« *Ex Ponto. 20. mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti. 1. 9.–8. 9. 2013.* Katalog festivala. 4.

_____. »Novi mostovi. Gledanje naprej ali oziranje nazaj?« *Ex Ponto. 21. mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti. 14. 9.–21. 9. 2014.* 4.

Jesenko, Primož. »Na točki prelomljenosti na pol. Doba gledališča kot profesionalizma brez fanatizma. Pogled na gledališko sezono 2002/03.« *Slovenski gledališki letopis 2002/2003.* Ur. Štefan Vevar. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2004. 7–14.

Matoz, Zdenko. »Ex Ponto – Umetnost v izgnanstvu.« [Intervju z Damirjem Domitrovićem Kosom] *Delo*, 1. 9. 2013. Splet. 30. 5. 2017. http://www.delo.si/kultura/oder/ex-ponto--umetnost-v-izgnanstvu.html

»NETA. Nova evropska teatrska akcija.« *Ex Ponto. 21. mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti. 14. 9.–21. 9. 2014.* 8.

Orel, Barbara. »Performans in scenske umetnosti: razvoj pojmov v slovenski terminologiji.« *Dialogi* 50.1–2 (2014): 30–38.

Pogorevc, Petra. »Most je že vzpostavljen.« *Dnevnik* 48.75 (18. 3. 1998): 19.

_____. »Trden most ko kamen kost.« *Dnevnik* 48.82 (24. 3. 1998): 20–21.

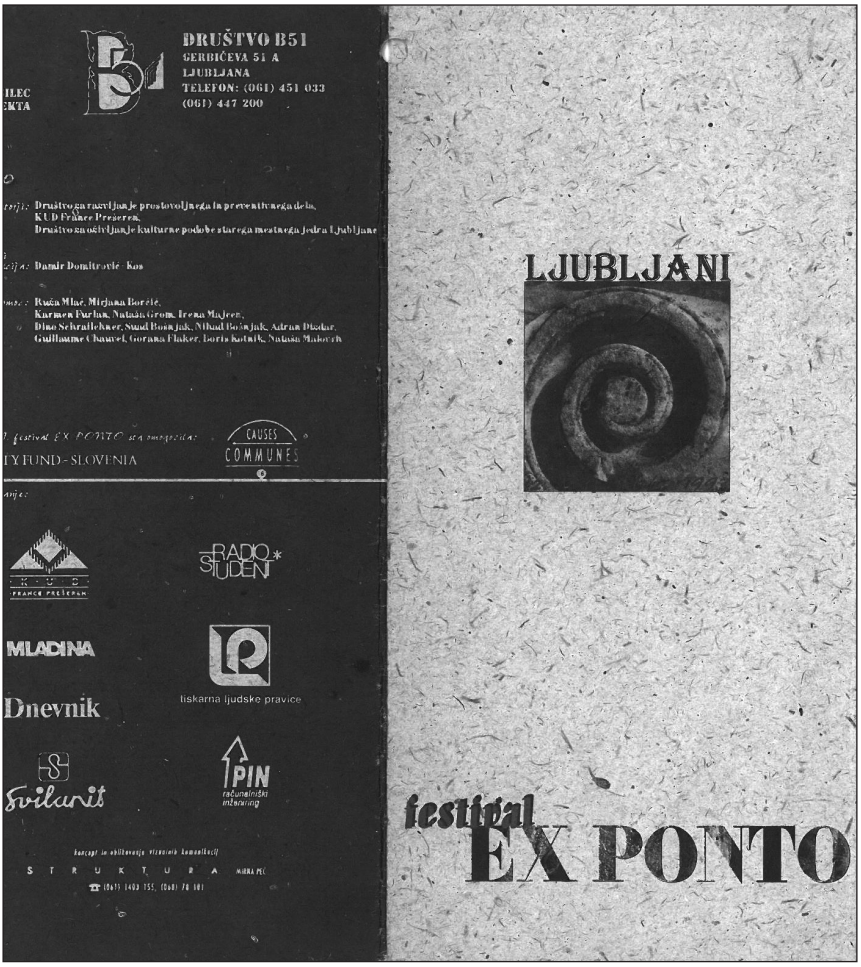
Perne, Ana. »Družbenokritični angažma ali (zgolj) demonstrativno mreženje? Primer Ex Ponto.« *Amfiteater* 1.1 (2008): 194–206.

Slovenski gledališki letopis. Ur. Štefan Vevar. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000–2015.

»The NETA International Festival Bucharest, 28. 8.–4. 9. 2015 (Romania).« Splet. 30. 5. 2017. http://eepap.culture.pl/event/neta-international-festival-bucharest-2808-04092015-romania

Zahvala

Za vso pomoč pri naboru gradiv ob pripravi te študije se zahvaljujem Ruži Mlač, programski soustvarjalki festivala Ex Ponto, ki je z dragocenimi pričevanju osvetlila nastanek festivala in njegovo delovanje, zlasti v devetdesetih letih prejšnjega stoletja.



Naslovnica kataloga prve izdaje festivala Ex Ponto. Ljubljana, 12. 10.–15. 10. 1993. Vir: zasebni arhiv Ruže Mlač.



SARTR – Sarajevksi ratni teatar: *Odkamen*. Režija: Dubravka Zrnčić-Kulenović. Premiera: leta 1996. Foto: Fočo Suad. Vir: SARTR. Gostovanje predstave na festivalu Ex Ponto leta 1998.



Naslovnica kataloga zadnje izdaje festivala Ex Ponto. Ljubljana, 18. 9.–26. 9. 2015.

Sodobne scenske prakse onkraj statusa razlike

Nenad Jelesijević

Izhodišče: trk heterogenih elementov

Hibridizacija med formami, podobami in pomeni povzroči začasno vizualno, scensko, telesno in drugače izraženo povezavo prostor-čas-podoba, oziroma osvetli določeno vzročno-posledično konotacijo (situacijo). V tej ustvarjalni premostitvi (performativnem umetniškem dejanju/dogodku) se vzpostavijo pogoji za (nepričakovane) asociacije na specifične družbene razmere, nujno povezane z osebnim, hkrati pa se ustvari nov kontekst, ki je enkraten, saj se upodobi zgolj v nekem izbranem in edino možnem trenutku. Ponovitev v običajnem pomenu reprodukcije umetniških del kot umetnostnih artiklov tu ni nujno potrebna. Tovrstna intervencija pusti določeno sled. Ob dejstvu, da odpre neko problemsko polje za prihodnje interpretacije, je pomembnejši njen političnoemancipatorni potencial. Gesta hibridizacije namreč v sebi imanentnem *protestu* premakne dominantne meje »mogočega« oziroma dovoljenega. Kot dejanje upora podaja roko novim prihodnjim uporom. Hibridnost je potemtakem kvaliteta več povezanih ustvarjalnih in miselnih dejanj, ki med trkom heterogenih elementov – jukstapozicioniranih v performativnem dejanju – osvobajajo neki dotlej prepovedani teritorij. Ta trk, ki lahko učinkuje emancipatorno, imam v mislih med obravnavo primerov v nadaljevanju.

Uvodoma zastavljam še pomembno kontekstualno vprašanje, glede na to, da se bom v nadaljevanju dotaknil problema medkulturnosti oziroma multikulturnosti. Delitev na (nacionalne) kulture je namreč predpostavka obstoja teh terminov. Kaj v tej zvezi pravzaprav pomeni izraz slovensko gledališče? Aluzijo na ozemlje, narod in državo kot dejavnike homogenizacije in z njimi povezane sistemske klasifikacije? Kdo določa, kaj je nacionalno gledališče in kaj je zgolj gledališče? Postopki določanja nacionalne substance v umetnosti terjajo premislek o tem, kako se gledališče (in umetnostna produkcija nasploh) institucionalizira na način, da se njegov produkcijski, ustvarjalni in izmenjevalni potencial konzervira s fiktivno nacionalno substanco, kar samo produkcijsko formo podvrže izključevalni paradigmi. Ko pa se pogovarjamo o gledališču *v*, na primer, Sloveniji, temi – na ravni (jezikovne) geste – odvzamemo izključevalni naboj, hkrati pa afirmiramo univerzalnost uprizoritvene govorice.

Kontra dibidon: protislovnost kulturnega rušenja blokade

Prinašanje vojne domov – v pomenu posredovanega osveščanja občinstva o njeni razdiralni vlogi, pa tudi v pomenu pridobivanja vtisov o njenem vplivu na »kulturno sceno«

neposredno na terenu – je v primeru festivala Kontra dibidon potekalo s posredovanjem »kulture«, ki se vojnim razmeram zoperstavlja na način grajenja živih vezi med »kulturnima okoljema« Slovenije in Srbije, ki ju bolj ko ne določa in sploh omogoča predvsem banalno dejstvo obstoja državnih oziroma administrativnih mej.

Skupina približno petdesetih umetnic in umetnikov iz Slovenije se je namreč aprila leta 1995 odpravila na nekajdnevno gostovanje v Beograd. Tam so izvedli oziroma uprizorili več dogodkov s področja gledališča, sodobnega plesa, performansa, glasbe, vizualnih umetnosti in arhitekture. Šlo je za obisk pod krovnim naslovom Kontra dibidon, potem ko se je leta 1994 skupina beograjskih ustvarjalcev predstavila v Ljubljani, pod skupnim naslovom Dibidon. Poudarek gostovanj je bil predvsem na predstavitvah tako imenovane alternativne sodobne umetnosti.

Pomembno je vedeti, da je v tem času potekala vojna oziroma nova prerazporeditev družbenega bogastva na večini ozemlja nekdanje SFRJ, Slovenija pa je že bila neodvisna država. Srbija je bila pod gospodarsko blokado zahodnega dela sveta, tako imenovane mednarodne skupnosti. Dibidon in Kontra dibidon sta tako bili pobudi, med katerima so potekali eni izmed prvih poskusov povezovanja na področju nekdanje Jugoslavije, ki je bilo pretrgano v zgodnjih devetdesetih letih, zaznamovanih s krvavim razkrojem skupne države. Ko danes govorimo o medkulturni izmenjavi in vlogi gledališča v Sloveniji v njej, ne moremo spregledati teh pobud.

Naslova obeh gostovanj odražata takratne okoliščine, saj izhajata iz besedne igre s frazama *dober* dan (slovenski) in *dobar* dan (bošnjaški, črnogorski, hrvaški in srbski jezik). Resnične in navidezne šume v komunikaciji, nerazumevanje in prekinitev predhodnih sodelovanj med umetniki/umetnicami zaradi vojne ilustrira skovanka *dibidon*, nekoliko ironična, otročje zveneča zamenjava za dober in dobar dan. Izmišljena »esperantovska« beseda je tako postala ključna beseda komunikacijskega mostu, nerazumevanje je bilo simbolično premosteno že v naslovu, s poenostavljanjem in hkratnim delanjem nenavadnega iz običajnega.

Specifične razmere, v katerih so potekala gostovanja – napeti meddržavni odnosi in okoliščine radikalnega opustošenja družbe v Srbiji (ne le zaradi omenjene blokade) ter pospešene neoliberalizacije družbe v Sloveniji –, pravzaprav razkrivajo vlogo klasifikacije: sistemskega poudarjanja, legitimiranja in uzakonjenja razlikovanja na podlagi jezika, etnije, spola, ekonomskih kriterijev itd., pa tudi glede na pripadnost »zahodni« ali »vzhodni« polovici sveta; balkanska, konfliktna in neprilagojena Srbija na eni, ter evropska, demokratizirana in uspešna Slovenija na drugi strani. Medtem dejstvo, da sta kljub neprijaznim razmeram gostovanji bili izvedljivi in tudi imeli določen učinek, razblini navidezno pomembnost klasifikacije, jo razkrije kot odvečno in absurdno. Temu v prid govori izsek iz novinarskega poročila o dogodku z izjavo ene izmed udeleženk Kontra dibidona:

> »Čeprav obstaja zanimanje za komunikacijo na relaciji Ljubljana–Beograd, smo od slovenskih umetnikov slišali, da so pri svojih kolegih opazili veliko

> negotovost, ali priti v glavno mesto države, ki je v vojni in s katero ni uradnih odnosov. Nekaj njih, ki so se sprva odločili priti, se je premislilo sredi priprav gostovanja. Plesalka in koreografinja Suzana Koncut, Beograjčani so jo lahko videli v predstavi *Potohodniki*, ni imela tovrstnih dilem: 'Ravno v teh situacijah je nujna in neizogibna ta vrsta komunikacije. Če se spremeni sistem, se ljudje ne morejo popolnoma spremeniti. Če mi ne komuniciramo, se bodo utrdile slike, ki jih že zdaj srečujemo: vi mislite, da so Slovenci naduti, polni denarja, Slovenci pa, da vsi Srbi podpirajo politiko, ki jo trenutno vodi njihova država. Mislim, da to ni res, zato sem prišla, da pogledam, kakšne so razmere tukaj.' Dodaja, da je slišala za nedavno plasirano parolo o 'nacionalni substanci' Slovencev: 'Menim, da je to zelo nevarno, ker če začneš govoriti o neki nacionalni substanci, res nisi daleč od Hitlerja. Sama imam slovensko poreklo, delam reči, ki so zaznane kot del slovenske kulture, ne bom pa nikoli zase rekla: jaz sem ta Slovenka, Slovenka, Slovenka, drugačna od vseh drugih. Kultura in jezik sta pomembna, a pomembneje je, da si odprt za vse ljudi.'« (Radivojević 2)

Tematski izhodišči plesne predstave *Potohodniki*[1] sta sicer labirint in zaprtost poti, sam ples/gib tandema Suzane Koncut in Ivana Peternelja, ki sta bila hkrati koreografa izvedbe, pa je bil zelo fizičen. Njuna izvedba nakazuje možne prostorske koordinate nekega povsem individualnega, čeprav nikakor ne osamljenega iskanja, s potencialom izhoda iz (eksistenčne) zagate, brezizhodnega položaja ali zadrege, pri tem pa v danih okoliščinah vzpostavlja konceptualno umestitev vprašanja »iznajdbe poti preboja« neposredno na lokacijah izvedb.[2] Suzana Koncut se tako v citirani izjavi po svoje navezuje na lastni umetniški način iskanja izhoda in prebijanja ovir, njen zadnji stavek pa asociira na bistveno razliko med pojmoma človek (*golo življenje* v Agambenovem pomenu) in državljan (v biopolitičnem pomenu vsiljene pripadnosti posameznika državi-naciji, kjer človekove pravice veljajo le za tiste s statusom državljana). S tem pravzaprav opozori na specifičen nadpomen konkretne umetniške izmenjave, ki potemtakem ni toliko ključna s svojega vsebinskega in tudi umetniškega vidika, kolikor z vidika na prvi pogled banalne, toda zelo pomembne vzpostavitve medčloveških stikov, socializacije, tako med samimi umetniki in umetnicami kot tudi med komer koli (z izvajalci/izvajalkami vred), ki je bil deležen dogodkov v okviru beograjskega gostovanja (četudi med posredovanjem nekega umetniškega dejanja).

Tako se v konkretnem primeru kot tudi v drugih podobnih izkaže, da gostovanje predstave pomeni priložnost za vzpostavitev komunikacije, tako med delom in gledalci

1 Predstava je nastala v koprodukciji Plesnega teatra Ljubljana, Pionirskega doma in multimedialne skupine Inštitut Egon March (premiera: 7. 12. 1994).

2 Predstava je poleg beograjske doživela tudi izvedbe na Reki, v Splitu in Dubrovniku (6., 8. in 13. 4. 1996), v okviru turneje Trabakula v organizaciji Andreja Moroviča.

kot tudi med vsemi protagonisti dogajanja (vključno z občinstvom), v tem primeru tam, kjer tovrstne komunikacije pred tem dlje časa ni bilo oziroma je bila omejena. Vzpostavitev komunikacije bi lahko razumeli tudi širše, v rancièrovskem pomenu, kot vzpostavitev razmer za govorjenje tam, kjer so bili prej navzoči zgolj šumi, hrup, neartikulirani glasovi – to je kot vzpostavitev politike. V tem politično emancipatornem kontekstu je liberalni pojem medkulturna izmenjava neuporaben, saj gre kvečjemu za invencijo in kreacijo prostora, v katerem lahko potekajo umetniški dogodki, ki so le del mikropolitike vrste srečanj, ki tem dogodkom sledijo ali z njimi sovpadajo. Ne pojem ne izvajanje medkulturne izmenjave ne zajameta tovrstne invencije-kreacije, oziroma jo zanikata. Medkulturna izmenjava tako ostaja na ravni operacije menjave produktov (gledaliških produkcij, umetniških izdelkov, publikacij, nastopov), ki izhaja iz logike blagovne menjave, na kateri temelji kulturna industrija, kot sta jo utemeljila Adorno in Horkheimer. Pojem je izmuzljiv tudi zato, ker sam izraz kultura in njena množinska oblika, iz katere izhaja beseda medkulturni, zajemata več zamegljenih pomenov, ki praviloma utrjujejo načelo ekskluzivnosti, v smislu povezovanja na temelju selekcije, ki mu je imanentno tako vključevanje kakor tudi izključevanje, izločevanje, eliminacija.

Za organizacijsko plat Kontra dibidona velja obratno – pojem medkulturna izmenjava ga prav dobro odraža. Festival je bil namreč del agende zasebne fundacije s sedežem v ZDA, v tistem času dejavne tako v Srbiji kot v Sloveniji; fundacija ga je podprla finančno in tudi menedžersko. V produkcijskem smislu je tako šlo za klasično izmenjavo izbranih predstavitev dosežkov dveh »kulturnih okolij«, ki je bila zavita v privlačni alternativnokulturni paket za potrebe premostitve »razlik«, za združevanje, zbliževanje in vzpostavitev prihodnjih kulturniških – predvsem menedžerskih – poslovnih partnerstev. Ta organizacijski model je zelo podoben današnjemu modelu vodenja in financiranja partnerskih projektov med organizacijami iz različnih držav, ki jih podpira Evropska unija. V tem pomenu je bil festival eden prvih primerov vzpostavitve lokalnih nastavkov liberalne zahodne/globalne umetnostne paradigme, ki stremi k razvoju trga umetniških del in k simbolnim in materialnim dobičkom, ki jih trg omogoča.

Dvoumnost oziroma dvoplastnost festivala – vzpostavljena mikrostruktura srečevanj, vendar z (neo)liberalnim ozadjem – po svoje govori o tveganju, ki ga umetnice/umetniki prevzamejo s tem, ko privolijo v pogoje, ki jim jih postavlja neka avtoritarna instanca, ki jim podeljuje finance, postavlja vsebinske in konceptualne okvire in/ali omogoča materialne vire, prostore in komunikacijska orodja. Z vstopom v odnos z avtoritarno instanco ustvarjalke/ustvarjalci namreč tvegajo poblagovljenje svojega dela in odtujitev od skupnega v njegovem političnem pomenu, pa četudi delajo za javnost. Če se dvajset let po Kontra dibidonu vprašamo, kakšno je videti »kulturno sodelovanje« med Srbijo in Slovenijo (zavedajoč se pri tem banalnosti posploševanja, ki izhaja iz tovrstnega vprašanja), bomo lahko ugotovili, da to poteka predvsem na ravni izmenjave predstavitev umetniških izdelkov. Dibidon oziroma Kontra dibidon je kot pilotski projekt

anticipiral privatizacijo načinov sodelovanja, zasuk od sodelovanja v kreaciji k izmenjavi prezentacij, kar sovpada z velikim menedžerskim zasukom iz skupnega k zasebnemu, ki je danes na višku, čeprav je šlo za enkratne dogodke precej majhnega dosega, kar je sicer značilnost tovrstnih projektov še do danes. Morda tudi lahko govorimo o njihovi hermetičnosti, saj pretežno dosežejo le ozke/posvečene interesne kroge, a ravno ta zoženi fokus se funkcionalno ujema s privatizacijsko ideologijo.

Sporočilo opisanega protislovja manifestacije Kontra dibidon je, da, ko govorimo o izmenjavi med kulturami, ne moremo mimo dejstva, da je zamejitev umetniških pojavov v posamične (nacionalne) kulture oziroma kulturne kontekste pravzaprav le del regulacije, ki je manifestacija simbolnih moči nadrejenih agentov v kontekstu polja kulturne produkcije (Bourdieu). To dejstvo, na katerega je treba vedno znova spominjati, zamaje prizadevanje po kulturalizaciji diskurza, če želimo gledališče, sodobne scenske umetnosti in umetnost nasploh misliti in prakticirati v političnoemancipatornem kontekstu.

Kazalište-pozorište-gledališče-teatar (KPGT): multikulturnost pred multikulturnostjo

KPGT je v svoji prvotni obliki deloval med letoma 1977 in 1991. Potem je v spremenjenih okoliščinah in organizacijskih sestavah bolj ali manj intenzivno deloval vse do danes. KPGT je eden redkih dolgoročnejših primerov heterogenosti gledališke produkcije z elementi horizontalne organizacije, izhajajoče iz povezovanja med ustvarjalkami/ustvarjalci sodobnih scenskih umetnosti s področja Jugoslavije, kot tudi iz zasnove samih kreativnih praks te gledališke in multimedijske skupine.

Klica multikulturnosti, ki bi jo naj na mehek način locirala, lokalizirala in razširila »tranzicijska« dogodka Dibidon in Kontra dibidon – ki pa je sčasoma postala prevladujoči okvir povezovanja med nekoč jugoslovanskimi okolji in produkcijskimi konteksti –, je pravzaprav bila navzoča že desetletja. Skupni jugoslovanski prostor je bil namreč hkrati multikulturen, saj je etatistično-socialistična ureditev, kljub groteskno sti njene prikrite avtoritarnosti in dejanske tržne naravnanosti, na ravni upravljanja z umetnostjo in ustvarjalnostjo upoštevala »posebnosti« konstitutivnih narodov, administrirala te posebnosti pod krovno povezovalno agendo (temelječo na ideologiji bratstva in enotnosti), jih negovala in skrbela za njihov pretok v javnosti, izobraževalnem in umetnostnem sistemu.

KPGT ta na prvi pogled brezhiben, a v resnici kompromitiran liberalistični model do neke mere tudi preseže, saj gradi prej na iskanju alternativnih konceptov, pristopov in načinov delanja avtonomnega gledališča (ali vsaj koketira z avtonomijo) kot pa na kvalitetah posamičnih (nacionalnih) kultur: v svojih predstavah se predvsem igra z jeziki, stereotipi, tabuji in prepovedmi. Ljubiša Ristić v tej zvezi izjavlja: »Želeli smo združiti

enkratni kulturni prostor, hoteli smo prepričati ljudi, da je ključna ta raznolikost, to bogastvo, ta multikulturna in multietnična sestavina.« (Trebješanin 3)

Med njegovim hkratnim poudarjanjem multikulturnosti in enkratnosti jugoslovanskega kulturnega prostora, ki ga danes kulturniška srenja pogosto imenuje »region« (obstoj prostora »regionalnega sodelovanja« je v veliki meri posledica sledenja pogojem podpornih finančnih skladov EU), je določena diskrepanca, ki bi lahko kazala na izhod iz nesmiselnega zapletanja v kulturno paradigmo. Jugoslovanski (kulturni) prostor je namreč tudi drugo ime za odprtost, odpravo oziroma odsotnost državnih mej, kar je več kot aktualna, ultimativno emancipatorna zahteva, sploh glede na trend legalizacije prepovedi begunstva, ki le kaže na zasuk v nove (vedno tudi fizične) zamejitve potencialnih prostorov svobode. Velikost prostora neomejenega in nenadzorovanega gibanja je tako banalnost, ki nikakor ni samoumevna, temveč čedalje večja dragocenost, ki jo pogosto nadomešča paradigma multikulturnosti, ki ni nič drugega kot manifestacija mehanizmov mehke, estetizirane zamejitve (gibanja, pretoka življenjskih resursov, možnosti socializacije).

Združevalna, hibridna kratica KPGT je s svojim namigovanjem na heterogenost simbolično razbijala lokalne stereotipe o izgubljenosti s prevodom, o nerazumevanju med ljudmi, ki znotraj Jugoslavije govorijo različne jezike, dejansko pa poudarjala univerzalni pomen gledališke govorice in njen potencial za kritiko obstoječega. V tem smislu je bil KPGT tudi specifični, razpršeni kraj srečevanj zunajinstitucionalnega značaja, srečevanj tako njegovih protagonistov/protagonistk kot občinstva, v nekakšni napol utopični situaciji, v precepu med vsiljeno multikulturnostjo in relativno brezmejnostjo prostora sodelovanja, ki pa ga je mogoče zgraditi in vzdrževati le onkraj dominantne agende, v samoorganizaciji.

Pasti getoizacije

Projekt Ex Ponto, nastal leta 1993 v Ljubljani v organizaciji kulturnega društva B-51, je bil prvotno zamišljen kot humanitarno in socialno gibanje za pomoč prebeglim umetnikom/umetnicam, predvsem iz Bosne in Hercegovine, pri njihovi predstavitvi in uveljavitvi v Sloveniji. Po končani vojni v Bosni in Hercegovini so se v letih 1997 in 1998 umetnice/umetniki iz Slovenije in BiH pod okriljem Ex Ponta predstavili v Ljubljani in Sarajevu, Ex Ponto pa se je »postopoma razvil v mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti, danes prepoznaven po programu, ki združuje vrhunsko gledališko estetiko, socialno in politično aktualnost in vztrajno spodbuja mednarodno festivalsko koprodukcijo«.[3]

Festival se tako dejansko razvije iz pobude za pomoč prebežnikom, kar lahko razumemo tudi kot ironični preobrat paradigme – iz lokalne družbeno naravnane akcije

3 Tako je bil festival predstavljan na spletni strani exponto.net (dostop 6. 9. 2015), ki pa ni več dostopna.

v mednarodno festivalsko produkcijsko agendo. Ex Ponto je bil brez dvoma zelo pomemben dejavnik internacionalizacije na ravni gledališke prezentacije. Hkrati ne moremo spregledati dejstva, da se med uspešno integracijo prebežnikov vzpostavijo pogoji za postopno festivalizacijo ideje o povezovanju, ki pa obtiči v liberalni paradigmi o različnosti kultur, četudi festivalu moramo priznati, da je odlično zapolnjeval vrzeli in primanjkljaje predstavitev določenega dela gledališke produkcije s področja Balkana v Sloveniji, tistega, ki ga gledališke institucije v Sloveniji ponavadi ne vključujejo v svoje repertoarje. Ko to izpostavljam, se zavedam razmer v sistemu javnega financiranja, ki vsiljuje festivalizacijo, saj se javna sredstva prioritetno podeljujejo enkratnim festivalskim (spektakularnim) projektom namesto kontinuiranim dejavnostim izvajalcev (ne le prezentacijam, temveč tudi eksperimentalnim, izobraževalnim in teoretskim procesom).

Podobno problematična je operacija integracije, ki jo promovirajo denimo projekti, podprti s sredstvi Evropskega socialnega sklada, ki jih v Sloveniji izvajajo nevladne organizacije, pod agendo izboljševanja zaposlitvenih možnosti tako imenovanih ranljivih družbenih skupin, kamor prednostno, po razpisnih določilih, sodijo enkrat priseljenci, drugič Romi, tretjič ljudje s telesnimi omejitvami, četrtič pripadniki posameznih nekoč konstitutivnih narodov Jugoslavije. Ti projekti – nekaj jih je bilo tudi na področju sodobnih scenskih umetnosti – pogosto tvegajo mehko getoizacijo teh domnevno posebnih skupin, saj jim ne zagotovijo trajnejše (varne) zaposlitve, temveč zgolj »izboljšujejo možnosti« njihovega zaposlovanja v nekem začasnem, kratkotrajnem projektnem okviru. Vnaprej predpisana začasnost tako močno vpliva na realizacijo kakršnih koli ustvarjalnih ciljev, ki jih tovrstni projekti – in podobno tudi festivali – zastavijo, tudi (in zlasti) takrat, ko jih (v redkih primerih) zastavijo na ravni, ki se ogiba agendi klasifikacije in getoizacije (delitve na »priseljence« in »domačine«, »posebne« in »običajne« skupine) pod plaščem umetniškega udejstvovanja.

Kultura kot industrija, umetnost kot parazit

Theodor Adorno je ugotovil, da je umetnost znotraj polja kulture parazit, saj z likvidacijo (opustitvijo) nasprotovanja empirični realnosti pridobi parazitski značaj (Adorno 61–65). To po njegovem mnenju sovpada z likvidacijo konflikta v množični kulturi. Umanjkanje konflikta znotraj umetniškega dela je namreč zagotovilo, da delo ne bo sprožilo konflikta z zunanjim življenjem oziroma nepravičnostmi, ki veljajo v obstoječem. Umetnost je v menedžerskem kulturnem diskurzu zmeraj vsebovana v kulturi kot nadsistemu in se jo v dominantnem redu obravnava kot izjemo, ki naj sledi tako imenovanim kulturnim politikam. Vendar vemo, da je umetnost lahko nekaj drugega, da je lahko tudi stičišče uporov proti kulturnim fašizmom. Menedžerski diskurz pomeni razmere, v katerih je kritičnost, sicer temelječa na možnosti refleksije družbenega

konflikta, bodisi nevtralizirana (integrirana) ali marginalizirana: monopol, na katerem temelji (množična) kultura oziroma kulturna industrija, je eksekutor, ker uničujoč napetost odpravlja umetnost, s konfliktom vred. Če je množična kultura že vselej ena sama velika, neskončna razstava, potem se vsak, ki vstopi v njena razstavišča oziroma prostore, namenjene predstavitvam, počuti osamljen kot tujec. To odtujitev, monopolizem in totalitarnost je moč prepoznati tudi na znakovni, simbolni ravni. Množična kultura je tako po Adornu sistem signalov, ki signalizira sebi samemu (76–82).

Podobno je ugotavljal tudi Jean Baudrillard, ko je razmišljal o obstoječem: doba potrošnje kot historični vrhunec celotnega procesa pospešene produktivnosti pod znakom kapitala je tudi doba radikalne odtujitve (Baudrillard 191). Oglaševanje postane informacija, ko ni več ničesar izbrati, ko je prepoznava blagovnih znamk zavzela mesto izbiri, medtem ko istočasno totaliteta sili vsakogar, ki si želi obstati, v zavestno sledenje temu procesu. To se dogaja pod monopolno množično kulturo, pri čemer razlikujemo med tremi fazami: oglaševanjem, informiranjem (distribucijo informacij o dogodku, pojavu, izdelku) in ukazovanjem. Medtem ko se kulturna industrija razstavlja, tudi rada prikaže, kako so bili njeni produkti narejeni in kako sama funkcionira. Shema kulturne industrije je zdaj predvsem kanon sintetično produciranih načinov obnašanja, sporočilo kapitala pa mora biti skrito ali vsaj prikrito, saj popolna prevlada želi biti nevidna. V tej totalnosti je kritičnost tvegana; kdor odkrito izpodbija *njihovo* svobodo (svobodo, ki jo predpisuje gospostvo), prijaznost, občutek varnosti, kdor se ne drži ustaljenih vodil kapitalizma, je prisiljen ostati zunaj, izključen (Adorno, 91, 93): »Totaliteta množične kulture doseže vrh v zahtevi, da se ne sme nihče razlikovati oziroma od nje odstopati« (92).

Totaliteta množične kulture tako uspešno integrira domislico o različnosti med kulturami (medkulturno, multikulturno), ki je regulirana pod krovno, tržno naravnano logiko pisane kulturne ponudbe, s katero upravlja tako imenovana kulturna politika.

Festivalizacija kot odvod sodobne kulturne industrije

Zahteva po neodstopanju v totaliteti množične kulture je danes sicer pogosto zmehčana na način, da se ustvarjajo določena specializirana polja, kjer so dovoljene umetniške prezentacije »različnosti«, »drugačnosti« ali »čudaškosti«. Ta polja »različnosti, ki bogati«, se začasno organizirajo tudi v obliki festivalov, pa tudi projektov mreženja, ki pokrivajo tovrstne, v širšem javnem diskurzu nezaželene, manj zaželene oziroma marginalizirane tematike in izrazne forme, na primer queerovstvo, radikalni body art, kritiko prekarnosti in opustošenja skupnega itd.

Festival je danes – sploh v Sloveniji – zelo pogosta forma predstavitve umetniških dosežkov. Mednarodni festival je izvrsten formalni okvir za utrjevanje ideje multikulturnosti oziroma medkulturnosti in medkulturne izmenjave, ki iz nje(ga) izhaja, četudi

je izmenjava v resnici v službi mehanizma tako simbolnega kot materialnega trženja gledaliških predstav in vseh drugih umetniških oblik kot izdelkov.

Festivalizacija spodbuja prevlado reprezentacije, ki jo kritiki kulturne industrije razumemo kot močan odmik od ideje o živi ustvarjalnosti, kot njeno negacijo. Tako je očitno, da festivalizacija ne le prinaša hiperprodukcijo, katere posledici sta premalo ponovitev scenskih dogodkov in zahteva (od zgoraj) po vedno novih, svežih izdelkih, s tem pa močna delovna in psihološka obremenitev ustvarjalk/ustvarjalcev, temveč predvsem vsiljuje produkcijski model, kjer je produkcija dejansko v drugem planu, čedalje bolj prepuščena samim ustvarjalcem/ustvarjalkam (individualizacija umetniške proizvodnje, outsourcing) in vedno manj podprta z javnimi sredstvi. Dejansko se na račun lokalizirane produkcije vzpostavlja in utrjuje model globalizirane reprezentacije, ki na festivalih poteka v obliki revialnega prikaza tako ali drugače tematsko združenih predstavitev. Ne trdim, da je festivalska forma že sama po sebi problematična, temveč želim poudariti, da festivalizacija zelo uspešno poganja kulturno industrijo obstoječega in s tem (posredno) vpliva na razkroj razmer, ki še omogočajo avtonomno ustvarjalnost. Ključna težava je v dejstvu, da se med festivalizacijo izvaja tudi nevtralizacija kontrakulture, torej kritične, uporne razsežnosti različnih ustvarjalnosti.

Paradigma trženja gre še vedno z roko v roki s paradigmo razlikovanja na podlagi nacionalne pripadnosti (oziroma »kulturnega« ozadja, porekla in »korenin« nastopajočih). Kratice držav v oklepajih, ki jih praviloma najdemo v festivalskih programih ob imenih gostujočih umetnikov/umetnic, so živ dokaz vztrajnega poudarjanja njihovih nacionalnih identitet, pri katerem vztrajajo producenti, selektorji in kustosi. Prav zavoljo te rutinske, utrjene, ob osebnem imenu vpisane in kanonizirane etnične klasifikacije je sploh možna tako očitna »mednarodnost« festivala, značilnost, ki dobi status neke posebne, samozadostne vrednote. Ideja medkulturne izmenjave je tako simbolično zamrznjena na ravni pestrosti nacionalnih označb v festivalski programski knjižici.

Sistematična skrb za razlikovanje med nacionalnostmi udeleženk/udeležencev festivala vzpostavlja in utrjuje *status razlike*, ki se lahko bolj ali manj vidno vpisuje tudi v njihovo umetniško govorico. Toda v prostoru-času, kjer se umetnost piše z malo začetnico, ta nima posebne, sublimne vrednosti, ki bi bila sama sebi namen, nima torej statusa razlike, ki bi ji omogočal kakršen koli privilegij; onkraj hierarhičnega ustroja je namreč sublimacija skozi estetsko, to je, v predrugačenju razporeditve čutnega, podvržena nekim drugim pravilom, pravzaprav odsotnosti pravil, narekovanih od zgoraj.

Festival kot mehka različica umetnostnega sejma praviloma utrjuje obstoječa razmerja v polju kulturne produkcije – hierarhično delitev na producente, kuratorje, direktorje na eni in umetnike kot izvajalce na drugi strani, ki pa so podvrženi logiki zvezdništva. Festivalska forma omogoča mobilnost in globalno razpršenost tega hierarhičnega modela prek sistema mreženja med producenti, posamičnimi festivali in tudi umetniki, ki ga podpirajo tako imenovane kulturne politike. Festivalizacija tako utrjuje

razlikovanja med »kulturami«, »kulturnimi okolji«, »vzhodom« in »zahodom«, »črnsko« in »belsko« umetnostjo itd. Na podlagi teh razlikovanj se festival vzpostavlja kot priročna rešitev za distribucijo umetniških produktov, kot model reprezentacije, ki v morju »razlik« vzpostavlja posebne pogoje za specializirana revialna srečevanja, ki pa teh »razlik« ne morejo odpraviti, jih pa pogosto reproducirajo. Status razlike, ki ga festivalizacija narekuje in reproducira, je tako v očitnem nasprotju z umetnostjo, ki vznika in se izvaja onkraj diskurza hierarhij. To dejstvo le potrjujejo redke izjeme med festivali, ki v obstoječih pogojih poskušajo delovati zares angažirano.

Socializacije ustvarjalnosti: k transformativnemu potencialu sodobnih scenskih umetnosti

Ko danes razmišljamo o odprtih, nezamejenih, neformatiranih oblikah izmenjav, sodelovanjih in povezovanjih med ustvarjalkami/ustvarjalci sodobnih scenskih umetnosti,[4] moramo namesto opiranja na različnost kultur in spoštovanje kulturnih razlik poiskati vzvode, načine in postopke, ki temeljijo na pojmovanju skupnosti kot skupnosti enakih. Ker to tudi pomeni radikalen odmik od ustaljenega produkcijskega modela, ki ga vsiljuje kulturna industrija obstoječega, se izkaže za velik izziv v današnjih razmerah, močno obremenjenih z vsesplošnim nadzorom, razpršitvijo in hkratnim ponovnim vzpostavljanjem fizičnih in množenjem virtualnih mej, utrjevanjem vladavine ekonomije in prava v okviru skorumpiranega predstavniškega sistema, pospešeno gentrifikacijo potencialno skupnih prostorov in vsesplošno financializacijo ter kriminalizacijo življenja.

Le manjši del tako imenovanih mednarodnih sodelovanj, ob njihovi značilni (ko)produkcijski obremenitvi in pogosto (pre)kratkem trajanju, dosega vsaj elementarne pogoje, v katerih ustvarjalci in ustvarjalke sploh lahko uveljavijo povezovalni, včasih tudi subverzivni potencial svojih projektov. Prej lahko govorimo o specifičnih, kratkotrajnih socializacijah ustvarjalnosti, ki jih je moč zaznati tudi v obravnavanih primerih. Čeprav jih pogosto pogojujejo ustaljene produkcijske (tako finančne kot druge) okoliščine, so, paradoksno, kljub njim – včasih pa prav zaradi njih – izvedljive in uresničljive.

Festivaliziran (re)produkcijski kontekst kulturne industrije terja različne, aktivne in inovativne načine uveljavljanja performativnih (scenskih) eksperimentov, temelječih na trku heterogenih elementov. Ti eksperimenti, kljub opisanim razmeram in ravno zaradi njih, v večji ali manjši meri izražajo in uveljavljajo določen transformativni potencial. Ta potencial je tudi vodilo in moč njihovega prakticiranja, mišljenja in kritike onkraj vsiljenega in pogosto tudi ponotranjenega statusa razlike.

4 S tem ne mislim, da ta srečevanja ne bi smela imeti določenega programa, vsebinskega in konceptualnega okvira, temveč da je njihova vsebina zasnovana po željah in potrebah njihovih protagonistov namesto po zahtevah financerjev, aktualnih modnih trendov in logike ponudbe in povpraševanja.

Literatura

Adorno, Theodor W. *The Culture Industry*. London in New York, Routledge, 2006.

Baudrillard, Jean. *The Consumer Society*. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1998.

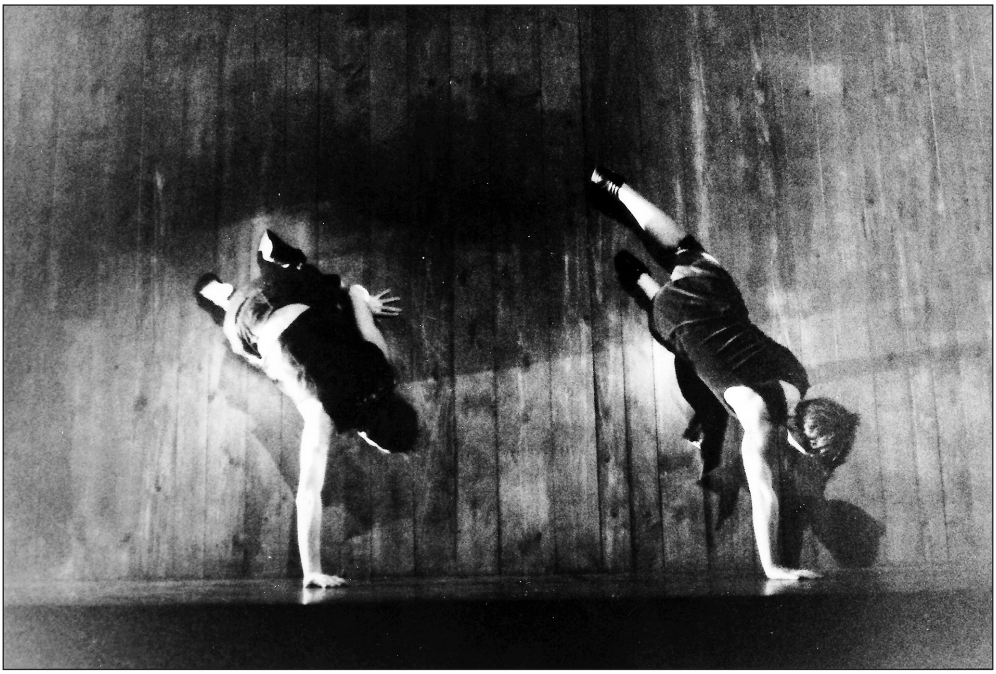
Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993.

Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. *Dialektika razsvetljenstva*. Prev. S. Knop, M. Kranjc, R. Riha. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.

Radivojević, Vesna. »Kontra dibidon u misiji.« Besedilo (pdf-dokument) v avtorjevem arhivu.

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Maska, 2010.

Trebješanin, Borka G. »Uvek taj isti barok, na kraju.« Politika – Kultura, umetnost, nauka 59.23 (19. 9. 2015): 1–3.



Suzana Koncut in Ivan Peternelj: *Potohodniki*. Koncept: Suzana Koncut. Na fotografiji: Ivan Peternelj, Suzana Koncut. Foto: Antonio Živkovič. Vir: zasebni arhiv Suzane Koncut. Predstava je leta 1995 gostovala v Beogradu (v Bitef teatru).



Milena Bogavac: *North Force*. Režija: Uroš Novović. Produkcija: KPGT in Nova akademija umetnosti. Novi Sad, Kulturni centar Novega Sada/Sterijevo pozorje, 2017. Na fotografiji: Marko Panajotović, Jovan Zdravković, Predrag Vasić, Igor Marković, Pavle Grebenar, Luka Pavlović, Jovan Bulat, Nemanja Petrić. Foto: Nenad Jelesijević. Vir: zasebni arhiv Nenada Jelesijevića.



Oliver Frljić, Jasna Žmak: *Leksikon YU mitologije*. Režija: Oliver Frljić. Produkcija: NETA (Nova evropska teatrska akcija). Ljubljana, Festival Ex Ponto, 2011. Na fotografiji: Helena Minić, Joana Popovska, Maja Nemec, Ljuma Penov, Miha Nemec, Mišo Obradović, Gresa Pallaska. Foto: Saša Miljević. Vir: Istarsko narodno kazalište – Gradsko kazalište Pula.

Povzetki/Abstracts
O avtorjih/About authors

Povzetki

Medkulturnost in slovenstvo

Vrednote(nje) medkulturnega uprizarjanja

Janelle Reinelt

Pojem »medkulturna« uprizoritev je najpogosteje razumljen kot oznaka, ki izraža precejšnjo oddaljenost in razlike med obravnavanimi kulturami – denimo v gledaliških eksperimentih med Vzhodom in Zahodom ali pa v srečanjih med Severom in Jugom. Termin pa se nanaša tudi na kulturno pogojeno vedenje in umetniške reprezentacije, ki presprašujejo mnogo tesnejše odnose med sosednjimi državami, etničnimi skupinami, ki živijo v tesni bližini, ali jeziki in zgodovinami, ki so jim skupni kljub geografski ločenosti. Zato je izraz »medkulturen« kompleksen in spremenljiv označevalec, zlasti v današnjem kozmopolitskem okolju.

»Medkulturna« uprizoritev ima lahko dolgo ali kratko zgodovino, odvisno od zornega kota. Dinamičen čezmejni pretok kultur, ki se kaže v posameznih kulturnih produkcijah, ima korenine že v antičnih časih; obstajal je na vsakem križišču, kjer je potekala komunikacija med »tujimi« in »domačimi« ljudstvi. Vse od prvotnih prebivalcev Severne Amerike do staroselcev na pacifiških otokih, v Afriki in na Japonskem so ljudje že od prvih srečanj prespraševali kulturne razlike v performativnih oblikah. To je daljši pogled v zgodovino, ki prikazuje ontološko strukturo medčloveških razmerij.

Kratkoročnejša perspektiva stopi v ospredje šele v zadnjem času, in sicer kot zahodni akademski koncept. V poznih sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je na področju študijev gledališča in scenskih umetnosti prišlo do »nove« teoretske razprave. Znamenite uprizoritve Petra Brooka, Ariane Mnouchkine, Tadashija Suzukija in Roberta Wilsona so sprožile živahne in žgoče razprave o vrednotenju t. i. »medkulturnega« gledališča – njegove politike, etike in estetike. Do začetka devetdesetih let so napetosti v krogih evropskih in severnoameriških raziskovalcev popustile – strinjali so se, da se ne strinjajo – in debate so se izpele. Kolesje časa pa se ni ustavilo in s pojavom interneta, globalizacije in izjemne človeške mobilnosti so ta »stara« vprašanja o vrednotah in vrednotenju medkulturnih praks ponovno postala aktualna.

V zadnjem času je bil koncept temeljito proučen v tematski številki revije Theatre Journal z naslovom *Rethinking Intercultural Performance* (2011) in študiji Rica Knowlesa *Theatre & Interculturalism* (2010), Erika Fischer-Lichte pa ga je poskušala nadomestiti z oznako »prepletanje kultur uprizarjanja« (*The Politics of Interweaving Performance Cultures*, 2014). Razprava kritično analizira te nove zamisli in poda smernice za vrednotenje medkulturnega uprizarjanja.

Med slovenstvom in svetovljanstvom

Aleš Gabrič

Zahodni del Evrope se je začel združevati sredi 20. stoletja, po koncu hladne vojne pa se je proces združevanja širil proti vzhodu. S poudarjanjem, da se moramo tudi Slovenci pridružiti tem procesom in se vključiti v Evropo, so politiki in propagandisti izpostavljali zgolj politične okvire, pozabljali pa so na neprekinjeno duhovno in kulturno povezanost naših prednikov s kulturnimi tokovi na stari celini. Ločevanje kulturne, umetniške ali znanstvene preteklosti po nacionalnih mejah je bolj posledica proučevanja minulih dob od 19. stoletja, od stoletja nacionalizmov dalje. Usmerjenost v nacionalno »naše« kulturne dosežke je bila tudi značilnost dobršnega dela slovenske humanistike.

Toda za gledališko dejavnost je soodvisnost od širših duhovnih tokov že pred več kot pol stoletja Filip Kumbatovič Kalan naslovil kot evropeizacija slovenske gledališke kulture. Ali lahko tiste, ki jih običajno označujemo kot »velike Slovence«, sploh označujemo zgolj z nacionalno oznako, bo prikazano na primeru življenjske poti nekaterih najbolj znanih ustvarjalcev s področja današnje Slovenije. Jezik, v katerem so pisali, rezultati in odmevnost njihovega dela ter kraji, v katerih so živeli in ustvarjali, ponujajo številna izhodišča za analizo, ali lahko te intelektualce po pomembnosti uvrščamo (zgolj) med velike Slovence.

Slovensko gledališče na križišču kultur

Nemško gledališče na Slovenskem

Sandra Jenko

Prispevek obravnava gledališko dejavnost nemškega dela prebivalstva na Slovenskem v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju, pri čemer se osredotoča na razmere v Ljubljani. Pogled v zakulisje nemških odrov bo pokazal, kako so ta gledališča delovala, kdo jih je vzdrževal, kateri igralci so stopili na te deske in kdo je glede na demografske razmere sestavljal njihovo občinstvo. Gledališko življenje v takratni deželi Kranjski bo prikazano tudi z vidika družbenopolitičnih vplivov na delovanje gledališča. Nove ugotovitve o gledališki dejavnosti Nemcev in njeni ukinitvi v letu 1919 temeljijo na raziskavah obsežnih arhivskih virov, ki doslej niso bili podrobno znanstveno obdelani in predstavljeni širši javnosti.

Evropska kulturna migracija in ljubljanska Opera v obdobju ravnatelja Mirka Poliča (1925–1939)

Darja Koter

Ljubljansko Narodno gledališče z opero in baletom je po prvi svetovni vojni vodil dirigent Friderik Rukavina. Zaradi preveč tradicionalnega programa in zapiranja v domače kroge ga je leta 1925 nasledil obetavnejši Mirko Polič, s katerim se je za ljubljansko operno hišo začela doba sodobne programske politike in širše evropske naravnanosti. Razvijal je pevski, baletni in zborovski ansambel ter skrbel za aktualne režijske, scenografske in kostumografske prijeme. Ob pomanjkanju določenega domačega kadra je najemal mednarodno uveljavljene in nekatere manj znane tuje umetnike ter tako skrbel za dostojen poustvarjalni nivo in evropsko primerljiv umetniški program.

Gledališki nomadi: o delu treh slovenskih režiserjev na jugoslovanskih odrih v prvi polovici 20. stoletja

Aldo Milohnić

V antologiji slovenskih gledaliških umetnikov so si Rade Pregarc, Ferdo Delak in Bojan Stupica prislužili laskavo oznako »slavne triperesne deteljice slovenskih avantgardnih režiserjev«, ki je delovala na nekdanjem jugoslovanskem prostoru v prvi polovici 20. stoletja in delno tudi v prvih desetletjih po drugi svetovni vojni. Poleg gledališkega nomadstva jih druži tudi njihova levičarska umerjenost, vsestranskost – bili so tudi igralci, scenografi (zlasti Stupica, delno tudi Pregarc), ravnatelji gledališč, gledališki pedagogi, Delak in Pregarc sta bila tudi publicista, prevajalca in urednika. Zaradi nemirnega duha in prepričanja, da je prava le tista »umetnost, zaradi katere izgorevaš« (Stupica), so pogosto prihajali navzkriž z gledališkimi upravami, se selili iz mesta v mesto in tako pustili pomembno sled v številnih jugoslovanskih gledališčih.

Češko-slovenski gledališki stiki v prvi polovici 20. stoletja

Hasan Zahirović

Pregled vzajemnih sodelovanj in izmenjav čeških in slovenskih umetnikov je pokazal, da je bila prva polovica 20. stoletja v tem pogledu najbolj plodna. Čeprav stiki niso bili institucionalno organizirani in sistemsko vzdrževani, so številna sodelovanja potekala na področju uprizarjanja slovenskih dramskih besedil na čeških odrih (Z. Kveder, A. Aškerc, F. S. Finžgar, I. Cankar, M. Mihelič Puc), izmenjavi gledaliških ustvarjalcev, režiserjev (R. Innemann) in igralcev (R. Nasková, L. Kaucká, J. Kreisová, N. Wintrová, O. Šest, I. Rina) ter delovanju jugoslovanskih kulturnih ambasadorjev (Branko Gavella, Zvonimir Rogoz).

Lutkovne niti med Slovenci in Čehi

Uroš Trefalt

Po drugi svetovni vojni je pod vplivom tudi tradicije češkega lutkarstva, ki so ga na naših tleh širili češkoslovaški tovarnarji, inženirji, učitelji in sokolska društva, slovenska lutkovna umetnost dosegla zavidljivo mednarodno umetniško raven. V evropskem kontekstu se redko srečamo s tako močnim in dolgotrajnim medsebojnim vplivom dveh kultur. Kot »kos lesa«, mrtev posrednik ideje, je lutka preživela obe svetovni vojni, politične razdelitve in estetsko raznolikost gledališč in brez daljših prekinitev vplivala na profesionalni razvoj lutkarstva v Sloveniji vse do danes. Prispevek, ki prikazuje eno bolj osupljivih sodelovanj med dvema sorodnima slovanskima narodoma, zajema obdobje pred in po drugi svetovni vojni ter vse do danes.

Reprezentacije slovenskega gledališča v jugovzhodni Evropi

Prispevek slovenskih umetnikov k srbskemu gledališču

Dragana Čolić Biljanovski

Cilj razprave je opozoriti na pomen slovenskih umetnikov v srbskem gledališču v širokem, skorajda stoletje dolgem časovnem obdobju. Pregled obsega najpomembnejše slovenske umetnike, ki so od druge polovice 19. stoletja (1868) do druge polovice 20. stoletja (1948) vsak posebej prispevali k razvoju srbske gledališke umetnosti in v njej pustili neizbrisne sledi. Slovenski umetniki, dramski umetniki, operni pevci, baletniki, dirigenti, skladatelji, režiserji, ustanovitelji gledališč in upravniki so prispevali predvsem h konsolidaciji Narodnega gledališča v Beogradu (1868–1921) ter k ustanovitvi Jugoslovanskega dramskega gledališča (1948), ki sta tako dosegli zavidljivo raven in postali gledališči evropske provenience.

Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016)

Katarina Pejović

Mednarodni gledališki festival Bitef v Beogradu je od svojih začetkov leta 1967 vzpostavil večplasten odnos s slovenskim gledališčem: bil je ena osrednjih platform za preverjanje njegove relevantnosti v mednarodnih okvirih, vir vpliva na posamezne slovenske gledališke ustvarjalce in poligon za vpliv slovenskih gledaliških poetik in estetik na druge gledališke sredine. Prispevek razišče dinamiko tega razmerja, s poudarkom na intenzivnih fazah in vrhuncih festivala, predvsem v sedemdesetih in osemdesetih letih

prejšnjega stoletja. Hkrati to analitično potovanje v posebni luči osvetli skorajda pol stoletja slovenskega gledališča in različne tendence, ki so se pojavile v tem obdobju.

Slovensko gledališče v bosansko-hercegovski reviji Pozorište

Almir Bašović

Revija Pozorište, ki je desetletja izhajala v Tuzli (od leta 1953), je bila vseskozi neke vrste tribuna gledališkega življenja v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji. Zato so v njej pomembno mesto zavzemali tudi slovenski avtorji in slovenske uprizoritve. Prispevek analizira razprave, ki so v reviji Pozorište reflektirale slovensko gledališče, in na osnovi evidentiranih podatkov poskuša izpeljati relevantne sklepe o razmerju med slovenskim in bosansko-hercegovskim gledališkim okoljem.

Medkulturne izmenjave: slovenski umetniki na odrih gledališč v Republiki Srbski (v Bosni in Hercegovini)

Nataša Glišić

Današnji prostor zahodnega Balkana je v svoji burni preteklosti prešel velike spremembe. Vojne in politična zgodovina so vplivali na spremembe meja in nastajanje novih držav. Organska potreba umetnikov po sodelovanju in vzpostavljanju stikov razvija nove pristope h kulturni raznolikosti. Prispevek prinaša zgodovinski pregled medkulturnih sodelovanj med umetniki in gledališči iz Slovenije in Republike Srbske. Medkulturno komunikacijo zasledimo že ob ustanovitvi gledališča v Kraljevini Jugoslaviji, nadaljuje se v SFRJ in se na območju Republike Srbske obnovi tudi v Bosni in Hercegovini na področjih profesionalnega gledališča, ustvarjanja za otroke, amaterskega gledališča in pri razvoju novih produkcijskih modelov.

Slovensko-črnogorska gledališka sodelovanja – postjugoslovanska izkušnja

Janko Ljumović

Prispevek podaja pregled sodelovanj in prisotnosti slovenskih umetnikov ter teoretikov v gledališki produkciji v Črni gori, ki jo podpisujejo ključni akterji slovenskega gledališča. Hkrati mapira modele partnerstev in koprodukcij, spodbujenih tako s slovenske kot črnogorske strani. Slovensko-črnogorske gledališke povezave so bile vzpostavljene šele ob koncu 20. stoletja in trajajo vse do danes; natančneje, povezane so s procesom emancipacije črnogorske družbe. Prispevek prouči ustvarjene modele sodelovanj z vidika medkulturnih učinkov, umetniških in produkcijskih standardov, ki jih imajo tovrstne povezave v črnogorskem gledališču.

Makedonsko-slovenske gledališke povezave

Ana Stojanoska

Prispevek razišče prisotnost slovenskih dramatikov in gledaliških umetnikov na makedonskih odrih v obdobju 1913–2015 (to je od vzpostavitve makedonskega gledališča leta 1913 do zaključka te raziskave v letu 2015). Raziskava temelji na podatkih Teatrološke podatkovne zbirke, zasnovane na Inštitutu za teatrologijo na Fakulteti za dramske umetnosti (Univerza svetega Cirila in Metoda) v Skopju, ki beleži podatke iz arhivov vseh makedonskih gledališč. Na osnovi celovitega popisa slovenskih gledaliških umetnikov in njihovih uprizoritev v makedonskih poklicnih gledališčih prouči vpliv njihovih poetik na gledališče v Makedoniji.

Slovensko-bolgarski gledališki stiki: uprizoritve, prevodi, recepcija

Mateja Pezdirc Bartol, Ljudmil Dimitrov

Čeprav Slovenci in Bolgari skozi zgodovino nismo bili politično ali kulturno neposredno povezani, smo povezani jezikovno, saj oba jezika pripadata južnoslovanski jezikovni skupini. Med obema državama zaznavamo medkulturne izmenjave, ki na področju gledališča potekajo že v času moderne, intenzivirajo pa se v sodobnosti, ko sta obe državi postali članici Evropske unije. Namen prispevka je tako prikazati zgodovinski prerez medsebojnega sodelovanja, ki sega od prevodov, uprizoritev, gostovanj do imagoloških in recepcijskih vidikov. Pri tem nas bodo zanimali tudi vzvodi, ki so pripeljali do gledaliških izmenjav, ter perspektive kulturnega dialoga med obema državama v prihodnje.

Politika, estetika in etika medkulturnih izmenjav

Vpliv medkulturnih in medjezikovnih stikov na slovenski odrski govor

Katarina Podbevšek

Medkulturnost (in z njo povezana medjezikovnost) ni na novo izmišljen koncept globalizacijske dobe, ima pa v novih družbenopolitičnih razmerah širši pomen in spodbuja t. i. medkulturno zavest, ki terja posebno občutljivost za drugo in drugačno. Gledališče se od nekdaj odziva na družbene spremembe, na odru govorjeni jezik pogosto zrcali dinamiko jezikovnega obnašanja celotne družbe. V razvoju slovenskega odrskega govora so bili tuji kulturno-jezikovni vplivi v nekaterih obdobjih očitnejši, saj so povzročili spremembo odrskogovorne estetike. Prispevek osvetljuje tri prelomne čase: začetek 20. stoletja (vzpostavitev slovenščine na odru), sedemdeseta leta (uvedba jezikovne zvrstnosti) in od devetdesetih let dalje (raba več- in tujejezičnosti).

Prevodi in uprizoritve slovenske dramatike v mednarodnem prostoru

Gašper Troha

Prispevek analizira prevode slovenske dramatike od osemdesetih let prejšnjega stoletja dalje. V zadnjem desetletju nekdanje Jugoslavije je bila politična prioriteta promocija slovenske kulture v jugoslovanskem prostoru. Z osamosvojitvijo Slovenije je naše gledališče doživelo močno zoženje prostora delovanja, kar je zahtevalo preusmeritev mednarodne promocije. Ta se je usmerila v zahodno Evropo in šele po letu 2000 ponovno iskala stare vezi na Balkanu. Do katere mere torej slika prevodov in uprizoritev odraža kulturno-politične prioritete? Katere drame so bile največkrat uprizorjene? Je bil njihov izbor povezan s samopromocijo avtorjev ali načrtnim delovanjem nekaterih gledaliških festivalov (npr. Tedna slovenske drame in Borštnikovega srečanja)?

Ristić v Sloveniji

Blaž Lukan

Ljubiša Ristić je ključni avtor slovenskega gledališkega »booma« s konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja. V Sloveniji je prvič režiral leta 1974 in po tem do leta 1985 še devetkrat. Razprava poskuša opredeliti pomen Ristićevega gostovanja za takratno slovensko gledališče, pri čemer se sooča z idejo jugoslovanstva (leta 1977 Ristić ustanovi gledališko iniciativo KPGT), kritičnostjo do sistema (kjer se ujame z Jovanovićevim delovanjem v Slovenskem mladinskem gledališču), hkrati pa ne zanemari njegove estetske radikalnosti in inovativnosti, ki je vplivala na celo generacijo mlajših slovenskih režiserjev (Pipan, Taufer, Živadinov idr.). Ristić je v temelju zarezal v poetiko Slovenskega mladinskega gledališča, ga odprl političnemu in pripomogel k njegovemu pozicioniranju na svetovnem gledališkem zemljevidu.

Percepcija slovenskega postdramskega gledališča na vzhodu in zahodu, severu in jugu

Tomaž Toporišič

Prispevek mapira specifičnost percepcije slovenske postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in Zahodu (zlasti v zahodni Evropi) ter preveri, na kakšen način so tovrstne prakse prebijale nacionalne okvire ter se vključevale v medkulturno izmenjavo. Hkrati dekonstruira konstrukte o (post)socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: Vzhoda in Zahoda. Kot primeri rabijo fenomeni od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes (Pekarna, KPGT, Slovensko mladinsko, NSK, Tomaž Pandur). Namen je izrisati zemljevid umetniškega, produkcijskega,

festivalskega, kritiškega in teoretskega mreženja, ki je nastalo med Vzhodom in Zahodom ter večkrat proizvedlo diametralno nasprotujoča si branja slovenskega gledališča.

Festival Ex Ponto: pobudnik medkulturnih izmenjav

Barbara Orel

Kulturno društvo B-51 je leta 1993 ustanovilo festival Ex Ponto z namenom, da v času po slovenski osamosvojitvi ponovno vzpostavi povezave z nekdaj skupnim jugoslovanskim prostorom. Prispevek prouči razvoj festivala, ki je pod vodstvom Damirja Domitrovića kontinuirano potekal v Ljubljani v letih med 1993 in 2015, ter opredeli njegove konceptualne preobrazbe (od festivala kot družbenega gibanja, preko mednarodnega multimedijskega festivala, do mednarodnega festivala uprizoritvenih umetnosti). Na osnovi analize programa, medijskih odzivov in umestitve v kontekst drugih mednarodnih festivalov, ki so v slovenskem prostoru začeli delovati v devetdesetih, ovrednoti njegov pomen v družbi in gledališki kulturi.

Sodobne scenske prakse onkraj statusa razlike

Nenad Jelesijević

Trk heterogenih elementov v umetniškem izražanju je izhodišče za premislek o potencialu scenskih in performativnih praks, ki se odmikajo od vsakršnih zamejitev oziroma zavračajo klasifikacije na podlagi kulture, jezika, etnije, spola, ekonomskih in drugih kriterijev. Vplive izmenjav med različnimi okolji na scenske izraze, oblike uprizarjanja in festivalizacijo preverjam skozi primere beograjskega festivala Kontra dibidon, transjugoslovanske gledališke pobude KPGT in ljubljanskega festivala Ex Ponto. Premišljujem jih v kontekstu paradigme kulturne industrije (Adorno) in polja kulturne produkcije (Bourdieu). Zanimajo me njihove navezave na kritične refleksije obstoječega in nastavki za sopostavitve postopkov, ki omogočajo transformativni potencial sodobnih scenskih umetnosti, hkrati pa prispevajo k politični emancipaciji – onkraj *statusa razlike*, ki je vpisan v med- in multikulturnost.

Abstracts

Interculturalism and Sloveneness

The Value(s) of Intercultural Performance

Janelle Reinelt

"Intercultural" performance has most often been understood to refer to significant distance and differences between the cultures involved – to East/West theatrical experiments or North/South encounters. But the term also applies to cultural behaviours and artistic representations that negotiate much closer relationships between neighbouring countries, distinct ethnicities living in close proximity, or shared languages or histories across geographical differences. Thus "intercultural" is a complex and shifting signifier, especially in today's cosmopolitan surround.

"Intercultural" performance has either a long or a short history, depending on one's view. A dynamic flow of cultures across borders can be seen in discrete instances of cultural production that is rooted in ancient times and has existed at any crossroads where "foreign" and "native" peoples have communicated. From indigenous peoples in North America to Pacific Islanders, Africans and Japanese, people negotiated cultural differences in performative forms from the moment of their first encounters. This is the long view, and it visualises an ontological structure of human interaction.

The short view comes into focus only relatively recently as an academic concept in the West. In the late 1970s and 1980s, a "new" theoretical debate appeared in theatre and performance studies. Widely acclaimed productions by Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tadashi Suzuki and Robert Wilson sparked a lively, angry discussion about the value of this so-called "intercultural" theatre – its politics, its ethics and its aesthetics. By the beginning of the 1990s, there was a kind of détente among many European and North American theatre scholars – an agreement to disagree – and the arguments waned. However, the world did not stop spinning, and the emergence of the Internet, globalisation and unprecedented human mobility have contributed to making these "old" questions about the value(s) of intercultural practice relevant again.

A fundamental re-thinking of the concept has recently appeared in Theatre Journal's *Rethinking Intercultural Performance* (2011), Ric Knowles short study *Theatre & Interculturalism* (2010) and Erika Fischer-Lichte's attempt to replace the concept with "Interweaving Performance Cultures" (2014). My intervention will analyse these new ideas and propose a fundamental difference between theories of description which try to remain neutral or value-free and theories of evaluation – of the politics, ethics and aesthetics of specific performances.

Between Sloveneness and Cosmopolitanism

Aleš Gabrič

Western Europe began to unite in the middle of the 20th century and after the end of the Cold War this process of unification extended towards the East. With an emphasis on Slovenians joining this process and including themselves in Europe, politicians and propagandists only exposed the political frameworks; they overlooked that throughout history our predecessors had continuously been embedded in the cultural trends of the old continent. The dividing of the cultural, artistic or intellectual history along national borders is more a result of studying the bygone eras from the 19th century – the century of nationalisms – onward. The orientation of "our" cultural achievements towards the national has also been characteristic of much of the work of Slovenian humanities.
Already more than half a century ago, the theatre scholar Filip Kumbatovič Kalan perceived the interdependence of the Slovenian theatre activities on the wider cultural movements as the Europeanisation of Slovenian theatre culture. Can we identify those whom we typically regard as "great Slovenians" only by a national label? We will consider this question through the life paths of some of the greatest creators who came from the area of today's Slovenia. The language in which they wrote, the results and reach of their work and the places in which they lived and worked offer numerous starting points for an analysis of whether these outstanding intellectuals can be ranked (only) as great Slovenians.

Slovenian Theatre as a Crossroads of Cultures

German Theatre in Slovenia

Sandra Jenko

The paper deals with the theatre activity of the German population in Slovenia, especially in Ljubljana, in the late 19th and early 20th centuries. The behind-the-scenes look into German stages will show how these theatres functioned, who maintained them, which actors performed on their boards and the demographics of their audiences. We will discuss the theatre life in the former Carniola region from the perspective of the social-political influences on the theatre's operation. These new conclusions about the theatre activities of Germans and their cessation in 1919 are a result of research carried out on comprehensive archival sources that, until now, have not been subject to detailed academic reflection and presented to the wider public.

European Cultural Migration and Ljubljana Opera in the Period of Director Mirko Polič (1925–1939)

Darja Koter

After World War I, the opera and ballet of the Slovene National Theatre in Ljubljana was led by the conductor Friderik Rukavina. Since the programme was too traditional and closed to local circles, he was succeeded in 1925 by the more promising Mirko Polič, under whom Ljubljana's opera gained a more modern programme and a wider European stance. He developed the vocal, ballet and chorus ensembles and implemented the current procedures in directing as well as stage and costume design. Facing a shortage of certain local personnel, he hired internationally recognised as well as lesser known foreign artists and thus provided for a proper production level and an artistic programme comparable to the rest of Europe.

Theatre Nomads: The work of three Slovenian directors on Yugoslav stages in the first half of the 20th century

Aldo Milohnić

In the anthology of Slovenian theatre artists, Rade Pregarc, Ferdo Delak and Bojan Stupica – active in the former Yugoslav space in the first half of the 20th century and partly in the first decades after World War II – have earned the affectionate label as "the famous trefoil of Slovenian avant-garde directors". Along with theatre nomadism, they share a leftist orientation and versatility – they were also actors, stage designers (particularly Stupica and, to some extent, Pregarc), theatre managers, theatre educators; in addition, Delak and Pregarc were writers, translators and editors. Because of a restless spirit and the conviction that the only true art is that "for which you burn" (Stupica), they often came into disputes with theatre management, thus moving from city to city and, consequently, left a significant trace in many Yugoslav theatres.

Czech–Slovenian Theatre Relations in the First Half of the 20th Century

Hasan Zahirović

Examining the cooperation and exchanges between Czech and Slovenian artists throughout the 20th century shows that the first half of the century was the most fertile. Although relations were not institutionally organised or systematically maintained, a number of collaborations took place in the areas of: performing Slovenian dramatic texts on Czech stages (Z. Kveder, A. Aškerc, F.S. Finžgar, I. Cankar, M. Mihelič Puc); exchanges of theatre artists, directors (R. Innemann) and actors (R. Nasková, L. Kaucká, J. Kreisová, N. Wintrová, O. Šest, I. Rina); and the activities of Yugoslav cultural ambassadors (Branko Gavella, Zvonimir Rogoz).

The Puppetry Connections between Slovenians and Czechs

Uroš Trefalt

After World War II, partly under the influence of the tradition of Czech puppetry – spread across the Slovenian territory by Czechoslovakian factory owners, engineers, teachers and the Sokol movement –, Slovenian puppet art reached a visibly international artistic level. In the European context, such a strong and long-standing interaction between two cultures is rarely encountered. As a "piece of wood" – a dead mediator of an idea – the puppet has survived two world wars, political divisions and the aesthetic diversity of theatres and till today has continuously influenced the professional development of puppet theatre in Slovenia. The paper shows one of the more astonishing collaborations between the two Slavic nations and examines the period before and after World War II all the way until the present.

Representations of Slovenian Theatre in Southeast Europe

The Contribution of Slovenian Artists to Serbian Theatre

Dragana Čolić Biljanovski

The aim of the paper is to point out the importance of Slovenian artists in Serbian theatre during a wider, nearly century-long period of time. The overview covers the most important Slovenian artists who, from the second half of the 19th century (1868) to the first half of the 20th century (1948), contributed each in their own way to the development of Serbian theatre art, leaving behind in it an indelible mark. Slovenian artists, theatre artists, opera singers, ballet dancers, conductors, composers, directors, theatre founders and managers contributed predominantly to the consolidation of the National Theatre in Belgrade (1868–1921) and to the founding of the Yugoslav Drama Theatre (1948), two theatres which achieved enviable success and became theatres of European provenance.

Intertwined Currents: Slovenian theatre at the festival BITEF (1967–2016)

Katarina Pejović

From its very onset in 1967, the Belgrade International Theatre Festival – BITEF –established a manifold relationship with Slovenian theatre: as one of the main platforms for verifying the latter's relevance in the international context, as a source of influence on certain Slovenian theatre makers and as a polygon through which the poetics and aesthetics of Slovenian theatre makers influenced other theatre milieus. The paper will examine the dynamics of this relationship with an emphasis on certain intensive phases

and peak moments of the festival, especially those in the 1970s and 1980s. At the same time, this analytical journey will shed a particular light on nearly half a century of Slovenian theatre and its various tendencies during this period.

Slovenian Theatre in the Bosnian and Herzegovinian Journal *Pozorište*

Almir Bašović

Published for decades in Tuzla, the journal *Pozorište* (since 1953) was a type of grandstand of theatre life in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. As such, Slovenian authors and Slovenian performances pushed for a prominent place in it. The paper analyses texts that reflected upon Slovenian theatre and, using the recorded data, attempts to arrive at relevant conclusions about the relationship between the Slovenian and the Bosnian and Herzegovinian theatre environments.

Cross-cultural Exchanges: Slovenian artists on the stages of theatres in Republika Srpska (Bosnia and Herzegovina)

Nataša Glišić

In its tumultuous history, today's western Balkans region passed through significant changes. The war and the political history influenced the change of borders and the creation of new countries. The organic need of artists for collaboration and establishing contacts has evolved new approaches towards cultural diversity. The paper presents a historical overview of the cross-cultural cooperation between artists and theatres from Slovenia and Republika Srpska. We come across intercultural communication already at the founding of theatre in the Kingdom of Yugoslavia and continuing in SFR Yugoslavia; nowadays, it is regenerating in Bosnia and Herzegovina's Republika Srpska in the areas of professional and amateur theatre, creative activities for children and the development of new production models.

Slovenian-Montenegrin Theatre Cooperation: The Post-Yugoslav experience

Janko Ljumović

The paper gives an overview of the cooperation and presence of Slovenian artists and theorists in the Montenegrin theatre production that has involved key creators from the Slovenian theatre. At the same time, it maps models of partnerships and co-productions prompted by both Slovenia and Montenegro. The theatre connections between the two countries were established only at the end of the 20th century and are still ongoing today;

more precisely, they are connected to the process of emancipation in the Montenegrin society. We examine the cooperation models that have been created in terms of their intercultural impact and the artistic and production standards that can be found in such connections in the Montenegrin theatre.

Macedonian-Slovenian Theatre Relations

Ana Stojanoska

The paper investigates the presence of Slovenian playwrights and theatre artists on Macedonian stages in the period 1913–2015 (from the establishment of Macedonian theatre in 1913 till the end of the research in 2015). The research is based on the data from the theatre studies database created at the Institute for Theatre Studies at the Faculty of Dramatic Arts (University of Ss Cyril and Methodius) in Skopje, which records data from the archives of all Macedonia theatres. Based on a comprehensive inventory of Slovenian theatre artists and their stagings in Macedonian professional theatres, the paper discusses the influence of their poetics on the theatre in Macedonia.

Slovenian-Bulgarian Theatre Contacts: Performances, translations, reception

Mateja Pezdirc Bartol, Ljudmil Dimitrov

Although, historically, Slovenians and Bulgarians have not directly been connected politically or culturally, we are connected linguistically, since both languages belong to the South Slavic language family. Between the two countries, we notice cultural exchanges in the field of theatre that began already during modernism and intensified in contemporary times once both countries became members of the European Union. The purpose of the paper is to show the historical scope of this cooperation, ranging from translations, productions and guest performances to perspectives on imagology and reception. In this discussion, we will also address the levers that have instigated these theatre exchanges and the prospects for cultural dialogue between the two countries in the future.

Politics, Aesthetics and Ethics of Intercultural Exchange

Intercultural and Interlingual Influences on Slovenian Stage Speech

Katarina Podbevšek

Interculturalism (and the related interlingualism) is not a new concept of the globalisation age, yet in the new socio-political situation it has a wider meaning and encourages intercultural awareness, requiring a special sensibility for the other and otherness. Theatre has always responded to social changes; stage speech often reflects the dynamics of linguistic behaviour of the entire society. In the development of Slovenian stage speech, foreign cultural-linguistic influences have been more visible in certain periods, and have even sparked changes in stage speech aesthetics. The paper will discuss three groundbreaking periods: the early 20th century (the establishing of Slovenian language onstage), the 1970s (the introduction of linguistic genres) and from the 1990s on (the use of multilingualism and foreign languages).

Translations and Performances of Slovenian Drama Abroad

Gašper Troha

The paper analyses the translations of Slovenian dramas from the 1980s onward. In the final decades of the former Yugoslavia, promoting Slovenian culture throughout Yugoslavia was a political priority. With the independence of Slovenia, Slovenian theatre experienced a significant narrowing of its operative space, which demanded a reorientation of international promotion. Promotion thus shifted towards Western Europe and only after 2000, once again sought out old ties in the Balkans. To what extent, therefore, does the image of translations and performances reflect a cultural-political priority? Which dramas have most often been performed? Has their selection been connected with the self-promotion of authors or with the intentional efforts of certain theatre festivals such as the Week of Slovenian Drama and the Maribor Theatre Festival?

Ristić in Slovenia

Blaž Lukan

A key author in the Slovenian theatre "boom" of the late 1970s and early 1980s, Ljubiša Ristić directed his first production in Slovenia in 1974, with another nine productions following until 1985. The paper attempts to define the meaning of Ristić's guest presence for Slovenian theatre of that time. It takes into account the idea of Yugoslavhood (in 1977 Ristić founded the theatre initiative KPGT, Kazalište-pozorište-gledališče-teatar,

an acronym formed from the words for theatre in four of the languages spoken in Yugoslavia) and the criticism of the system (seen also in Dušan Jovanović's work in Mladinsko Theatre). It also addresses Ristić's aesthetic radicalness and innovativeness, which influenced an entire generation of younger Slovenian directors (Pipan, Taufer, Živadinov, etc.). Ristić cut into the fundamental poetics of Mladinsko Theatre, opening it to the political and aiding in positioning it on the world theatre map.

The Perception of Slovenian Postdramatic Theatre in the East and the West, the North and the South

Tomaž Toporišič

The paper maps the specificity of the perception of Slovenian postdramatic theatre production in the East (especially in the republics of Yugoslavia) and in the West (especially in Western Europe) and examines how these practices broke through the national frameworks and embedded themselves in intercultural exchange. It also deconstructs the constructs of post-socialist art, which originated in contact with the two perspectives of East and West, as illustrated by examples of theatre phenomena from the 1970s until today: Pekarna Theatre, KPGT, Mladinsko Theatre, NSK, Tomaž Pandur. The aim is to sketch out the map of artistic, production, festival, critical and theoretical networking which arose between the East and the West and often produced diametrically opposed readings of Slovenian theatre.

The Ex Ponto Festival: An instigator of intercultural exchange

Barbara Orel

Shortly after Slovenia became an independent state, the B-51 Cultural Society established the Ex Ponto Festival in 1993 with the intention of re-establishing a connection with the former common Yugoslav space. The chapter investigates the development of the festival, which took place continuously from 1993 to 2015 in Ljubljana under the leadership of Damir Domitrović. It also defines its conceptual transformation from a festival as a social movement to an international multimedia festival and eventually to an international festival of performing arts. On the basis of an analysis of the programme and media responses, the chapter explores Ex Ponto in the context of the other international festivals that emerged in Slovenia in the 1990s, and assesses the festival's relevance in the theatre culture as well as in the society.

Contemporary Performing Arts Practices beyond the Status of Difference

Nenad Jelesijević

The collision of heterogeneous elements in artistic expression is the starting point for thinking about the potential of performing arts and performative practices which deviate from any delineations that reinforce their classification on the basis of culture, language, ethnicity, gender, economic and other criteria, etc. Using examples from the Belgrade festival Kontra dibidon, the trans-Yugoslavian initiative KPGT and the Ljubljana festival Ex Ponto, the author confirms the influences of exchanges between different environments on performative expressions, on forms of staging and on festivalisation, and also considers them in the context of the paradigm of cultural industry (Adorno) and the field of cultural production (Bordieu). The author is interested in their connection to critical reflection of the existing and the beginnings of the juxtaposition of procedures that assert the transformative potential of contemporary performing arts and at the same time contribute to political emancipation – beyond the *status of difference* that is inscribed in inter- and multiculturalism.

O avtorjih

Janelle Reinelt, zaslužna profesorica Univerze v Warwicku (Velika Britanija), je bila predsednica mednarodne zveze za gledališke raziskave International Federation for Theatre Research (2004–2007). Leta 2010 ji je združenje American Society for Theatre Research podelilo nagrado za življenjsko delo in dosežke na področju uprizoritvenih umetnosti, leta 2012 pa jo je zveza Association for Theatre in Higher Education nagradila s priznanjem odličnosti za uredniško delo. Je sourednica knjižne zbirke Studies in International Performance (pri znanstveni založbi Palgrave Macmillan) in nekdanja urednica znanstvene revije Theatre Journal. Posveča se predvsem raziskovanju politik uprizarjanja. Pomembnejša dela vključujejo: *After Brecht: British Epic Theatre* (1994), *Crucibles of Change: Social Change and Performance* (ur., 2000), *Gender in Cultural Performances* (ur., 2005), *The Political Theatre of David Edgar: Negotiation and Retrieval* (z Geraldom Hewittom, 2011), *The Grammar of Politics and Performance* (ur. s Shirin Rai, 2014). Med njimi je tudi knjiga izbranih razprav v slovenščini *Javno uprizarjanje: eseji o gledališču našega časa* (2006).

Aleš Gabrič, doktor zgodovine, je raziskovalec na Inštitutu za novejšo zgodovino v Ljubljani. Posveča se raziskovanju novejše slovenske politične in kulturnopolitične zgodovine, zgodovine šolstva, razvoja znanstvenih in umetniških ustanov, odnosa oblasti do kulture na splošno ali do posameznih kulturnih ustvarjalcev. Je odgovorni urednik znanstvenih monografij, ki jih izdaja Založba Inštituta za novejšo zgodovino. Na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani predava zgodovino slovenske kulture. Od leta 2008 je predsednik Državne predmetne komisije za splošno maturo za zgodovino. Je avtor več znanstvenih monografij, soavtor učbenikov zgodovine za zaključne razrede osnovne in srednje šole in urednik več zbornikov z znanstvenih konferenc. Pomembnejša dela: *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962* (1995); *Prešernovo gledališče v Kranju: 1945–1957* (2001); *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992* (soavtor; 2005); *Šolska reforma 1953–1963* (2006); *Slovenski zgodovinski atlas* (soavtor; 2011); *Slovenska pot iz enopartijskega v demokratični sistem* (urednik; 2012).

Sandra Jenko, rojena leta 1980 v Nemčiji, je na Univerzi Dunaj študirala teatrologijo in leta 2006 zaključila magisterij. Svojo raziskovalno dejavnost je osredotočila na zgodovino nemškega gledališča na Slovenskem in leta 2013 izdala knjigo *Jubilejno gledališče*

cesarja Franca Jožefa v Ljubljani. Že v času študija je posebno pozornost posvečala gledališki pedagogiki in nabirala delovne izkušnje na tem področju. Od leta 2013 je zaposlena kot kustosinja pedagoginja v Slovenskem gledališkem inštitutu, kjer skrbi za izobraževalni program, kulturno-umetnostno vzgojo in delo z obiskovalci.

Darja Koter je redna profesorica za zgodovino glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s historičnimi instrumenti, glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene pedagogike, kulturnih društev in ustanov, z opusi slovenskih skladateljev ter proučuje družbenopolitične vplive na slovensko glasbo. Monografije: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012). Leta 2014 ji je Slovensko muzikološko društvo podelilo Mantuanijevo priznanje za izjemne dosežke na področju muzikologije.

Aldo Milohnić je doktor sociologije kulture in docent na Univerzi v Ljubljani – Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer predava zgodovino gledališča. Urejal je knjižno zbirko *Politike* (2001–2014) in uredil številne zbornike in tematske številke kulturnih časopisov. Je soavtor več znanstvenih monografij ter avtor knjig *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009) in *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016). Zadnjih dvajset let je sodeloval pri številnih domačih in mednarodnih raziskovalnih projektih o zgodovini in teoriji scenskih umetnosti, sociologiji kulture in kulturni politiki.

Hasan Zahirović (rojen leta 1975 v Brčkem v Bosni in Hercegovini) je teatrolog, prevajalec, univerzitetni učitelj in igralec. Od leta 2006 živi in ustvarja na Češkem. Magistriral je iz teatrologije na Masarykovi univerzi v Brnu in doktoriral na Fakulteti lepih umetnosti (DAMU) v Pragi. Poučuje na Šlezijski univerzi v Opavi, kjer je tudi predstojnik oddelka za dramaturgijo. Je član igralskega ansambla praškega gledališča D21. Kot oblikovalec kulturnih programov ter raziskovalec življenja in dela Karla in Josefa Čapka redno sodeluje z Združenjem bratov Čapek (Společnost bratří Čapků) v Pragi.

Uroš Trefalt, rojen v Kranju, je študiral režijo in dramaturgijo na Akademiji lepih umetnosti v Pragi (DAMU) in tam tudi magistriral. Leta 1993 je kot Fulbrightov štipendist opravljal doktorski študij na Univerzi v New Yorku (NYU) in Mestni univerzi v New Yorku (CUNY). Režiral je lutkovne in dramske predstave, opere in

kratke filme. Leta 1993 je napisal knjigo *Osnove lutkovne režije*, ki je bila prevedena v španščino, in kot glavni urednik vodil revijo Lutka. V devetdesetih letih je predaval na Univerzi Columbia v New Yorku in bil eden izmed ustanoviteljev Gledališke in lutkovne šole – GILŠ v Ljubljani. Od leta 1997 predava na FAMU ter ustvarja kot režiser in kreativni direktor na področju motion designa, za kar je prejel tudi najvišja mednarodna priznanja.

Dragana Čolić Biljanovski je teatrologinja in redna profesorica na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Poučuje tudi na Fakulteti za dramske umetnosti na Cetinju v Črni gori. Je avtorica številnih razprav in desetih knjig s področja gledališke zgodovine: *Pozorišni život na Golom otoku 1949–1954* (1994), *Nušić, pozorišni stvaralac dvadesetog veka* (2000), *Festival Mermer i zvuci 1968–2000* (2002), *Sanjari srpskog nacionalnog teatra/Dreamers of the Serbian National Theatre* (2005), *Glumačka istina Ljube Tadića* (2006) idr. Za svoje delo je prejela več nagrad in priznanj, med njimi zlato značko Kulturno prosvetne skupnosti Srbije – za prispevek h kulturi na območju Srbije (1998), Plaketo Branislava Nušića – za doprinos h gledališkemu festivalu Nušićevi dani v Smederevu (2009) in Zlatni beočug – za trajni doprinos h kulturi Beograda (2011).

Katarina Pejović je dramaturginja, intermedijska umetnica, pisateljica, pedagoginja, aktivistka v kulturi in prevajalka. Njena umetniška dela in projekti so bili ustvarjeni oziroma predstavljeni v več kot 20 državah. Je koordinatorka številnih konferenc, platform, festivalov in drugih iniciativ ter avtorica razprav, ki so izšle v knjigah in zbornikih (v 7 jezikih). Med letoma 2001 in 2012 je v tandemu z Borisom Bakalom soustvarjala projekte umetniške platforme Shadow Casters; ti so bili prikazani v 27 državah in so bili nagrajeni z več mednarodnimi priznanji, med katerimi sta tudi dve posebni nagradi žirije na festivalu BITEF. Leta 2009 je prejela Desmond Tutu Fellowship Award.

Almir Bašović je doktoriral na Filozofski fakulteti v Sarajevu, kjer predava na Oddelku za primerjalno književnost. Je avtor številnih strokovnih in znanstvenih člankov ter knjig *Maske dramskog subjekta* (Sarajevo, Zagreb, 2015) in *Čehov i prostor* (Novi Sad, 2008), ki je v slovenskem jeziku izšla tudi pri Knjižnici MGL (2013). Souredil je monografiji *Drama i vrijeme* (Sarajevo, 2010) ter *Život, narativ, sjećanje* (Sarajevo, 2017). Kot dramaturg je sodeloval pri več uprizoritvah Narodnega gledališča Sarajevo. Med njegovimi uprizorjenimi dramami so: *Priviđenja iz srebrenog vijeka, RE: Pinocchio* in *Lica*. Njegove drame so prevedene v nemški, francoski, italijanski, češki, makedonski in albanski jezik.

Nataša Glišić je izredna profesorica na Akademiji umetnosti Univerze v Banja Luki v Bosni in Hercegovini. Diplomirala in magistrirala je na Filozofski fakulteti Univerze v Novem Sadu. Doktorsko disertacijo je zagovarjala na Fakulteti dramskih umetnosti Univerze umetnosti v Beogradu. Je avtorica knjig *Elektra kao citat* (2006) in *Kome priliči crnina* (2012). Udeležuje se pomembnejših simpozijev in sodeluje v mednarodnih znanstvenoraziskovalnih projektih. Razprave in recenzije knjig objavlja v domačem in mednarodnem periodičnem tisku.

Janko Ljumović je magister dramskih umetnosti in izredni profesor na Fakulteti za dramske umetnosti na Cetinju. Je vodja študijskega programa Produkcija. Osrednje področje njegovega dela obsega sodobno gledališko produkcijo in vključuje tudi producentstvo številnih uprizoritev. Udeležuje se nacionalnih in mednarodnih konferenc in projektov s področja scenskih umetnosti, menedžmenta v kulturi in medijih ter kulturne politike. Je avtor knjig *Kultura page* (2007) in *Produkcija značenja* (2011), urednik *Grad u parku* (2007) in sourednik monografij *Platforma za novo djelovanje kulture* (2004), *Start-up Creative Podgorica* (2005), *Šezdeset godina crnogorskog narodnog pozorišta* (2013), *Representation of Gender minority Groups in Media: Serbia, Montenegro and Macedonia* (2015), *Crnogorske studije kulture i identiteta* (2016). V letih 2008–2015 je bil direktor Črnogorskega narodnega gledališča. V letih 2016 in 2017 je bil minister za kulturo Republike Črne gore.

Ana Stojanoska je teatrologinja in izredna profesorica na Fakulteti za dramske umetnosti v Skopju, kjer je tudi magistrirala (2003) in doktorirala (2007). Od leta 2002 je kot raziskovalka zaposlena na Inštitutu za teatrologijo na Fakulteti za dramske umetnosti v Skopju, kjer tudi predava predmete Makedonska drama in gledališče, Zgodovina svetovne drame in gledališča ter Primerjalna književnost. Je avtorica knjig Димитар Ќостаров – Реалистичната поетика и естетика на еден режисер (*Dimitar Kjostarov – Realističkata poetika i estetika na eden režiser,* 2014) in Македонски постмодерен театар (*Makedonski postmoderen teatar,* 2006), urednica monografij Драми (*Drame*, 2002) in Современа македонска драма (*Sovremena makedonska drama*, 2008) ter soavtorica več monografij o gledališču. Za roman *Jas i Lin, otposle* je leta 2017 prejela državno nagrado Racinovo priznanje.

Mateja Pezdirc Bartol je izredna profesorica za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s slovensko dramatiko, zgodovino drame in gledališča, teorijo drame, mladinsko književnostjo

ter procesi branja in razumevanja literarnih besedil. Je avtorica številnih člankov, znanstvenih monografij *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela* (2010) in *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* (2016), urednica zbornikov *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji* (2008), *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (2009) in *Slovenska dramatika* (2012) ter soavtorica učbenikov za pouk književnosti. Bila je gostujoča profesorica na Filozofski fakulteti v Zagrebu (2016), predavala pa je tudi na univerzah v Sofiji, Padovi, Varšavi, Pragi, Lizboni, Beogradu, Budimpešti, Neaplju idr.

Ljudmil Ivanov Dimitrov je redni profesor, zaposlen na Univerzi sv. Klimenta Ohridskega v Sofiji (Fakulteta slovanskih filologij). Trenutno dela na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor več kot 200 člankov, avtor monografij, učbenikov, zbornikov in antologij, prevajalec znanstvene literature, leposlovja, dramatike in poezije iz ruščine, slovenščine, angleščine. Udeleženec številnih (več kot 60) nacionalnih in mednarodnih projektov in simpozijev, povezanih z rusko, bolgarsko in slovensko književnostjo, gledališčem in filmom. Član zveze bolgarskih prevajalcev in bolgarskega PEN. Njegova dela so bila objavljena v Rusiji, na Poljskem, Češkem, Slovaškem, v Turčiji, Italiji, Srbiji, Sloveniji, Romuniji itd.

Katarina Podbevšek predava teorijo jezika in govora na UL AGRFT. Raziskuje govorno estetiko v preteklem in sodobnem gledališču, vlogo gledališkega lektorja, gledališko terminologijo, ukvarja se tudi s šolsko govorno interpretacijo literarnih besedil. Je avtorica monografije *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi* (2006), soavtorica *Gledališkega terminološkega slovarja* (2007) ter sourednica zbornikov o umetniškem govoru (2000, 2006) in monografije *Govor med znanostjo in umetnostjo* (2013). Pomembnejše prispevke je objavila v monografijah *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (2010), *Hibridni prostori umetnosti* (2012), *Aktualna vprašanja slovanske fonetike* (2013), *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe* (2017).

Gašper Troha je diplomiral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete in na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Leta 2007 je doktoriral s tezo Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani deluje kot honorarni sodelavec. Poleg tega je bil programski vodja Mednarodnega literarnega festivala Vilenica (2010–2013) in generalni direktor Direktorata za ustvarjalnost na Ministrstvu za kulturo RS (2013–2014).

Blaž Lukan je leta 2006 doktoriral na UL AGRFT. Dela kot praktični dramaturg, piše spremne besede v knjižne objave dram in strokovna besedila ter znanstvene razprave s področja dramatike in teorije scenskih umetnosti. Bil je umetniški vodja EG Glej in SLG Celje, soselektor mednarodnega lutkovnega festivala Lutke, selektor Festivala Borštnikovo srečanje in predsednik Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Napisal je več knjig, med njimi *Gledališki pojmovnik za mlade* (1996), *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001) in *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (2013).

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na UL AGRFT. Temeljno področje njegovega delovanja so sodobne uprizoritvene umetnosti in literatura s posebnim poudarkom na medsebojnem prepletanju obeh. Leta 1995 je soustanovil festival sodobnih uprizoritvenih umetnosti Exodos; med letoma 1997 in 2003 je bil umetniški direktor Slovenskega mladinskega gledališča. Je avtor znanstvenih monografij *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja* (2004), *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja* (2007), *Levitve drame in gledališča* (2008) ter številnih razprav o sodobni dramatiki in gledališču.

Barbara Orel je teatrologinja, izredna profesorica za dramaturgijo in študije scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine UL AGRFT. Kot raziskovalka sodeluje z delovno skupino Theatrical Event (pri International Federation for Theatre Research). Posveča se predvsem proučevanju eksperimentalnih gledaliških praks, avantgardnih gibanj in sodobnih scenskih umetnosti. Je avtorica znanstvene monografije *Igra v igri* (2003), urednica in sourednica monografij, med njimi *Hibridni prostori umetnosti* (2012) in *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe* (2017). Bila je tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov Teden slovenske drame (2006–2007) in Borštnikovo srečanje (2008–2009) ter (so)ustanoviteljica znanstvene revije za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater (urednica v letih 2008–2010).

Nenad Jelesijević je publicist, kritik in teoretik performansa, sodobnih scenskih umetnosti, filma in sorodnih interdisciplinarnih praks. Raziskuje kritično umetnost, estetizacijo upora in potenciale dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualne kulture s tezo o kritični umetnini in simbolnem kapitalu (Univerza na Primorskem), magistriral pa iz videa in novih medijev (Akademija za likovno umetnost v Ljubljani).

Kot predavatelj gostuje na kulturološkem oddelku Fakultete za družbene vede v Ljubljani in drugje. Soustanovil je zavod za umetniško produkcijo in raziskovanje Kitch Ljubljana, kjer soustvarja umetniške, izobraževalne in raziskovalne projekte s fokusom na teorijah in praksah performansa. Dejaven je v performerskem tandemu Kitch (www.kitch.si).

About authors

Janelle Reinelt, emeritus professor of theatre and performance at the University of Warwick, was president of the International Federation for Theatre Research (2004–2007). In 2010, she received the Distinguished Scholar Award for lifetime achievement from the American Society for Theatre Research, and in 2012, the Excellence in Editing Award from the Association for Theatre in Higher Education. She is the co-editor of the book series *Studies in International Performance* (from Palgrave Macmillan) and the former editor of *Theatre Journal*. Her most significant works include: *After Brecht: British Epic Theatre* (1994), *Crucibles of Change: Social Change and Performance* (ed., 2000), *Gender in Cultural Performances* (ed., 2005), *The Political Theatre of David Edgar: Negotiation and Retrieval* (with Gerald Hewitt, 2011) and *The Grammar of Politics and Performance* (ed., with Shirin Rai, 2014). She also has a volume of collected essays in Slovenian: *Javno Uprizarjanje Eseji o gledališču našega časa* [Public Performances: Essays on the Theatre of Our Time, 2006].

Aleš Gabrič, PhD is a historian and researcher based at the Institute for Contemporary History in Ljubljana. The focus of his research centres on contemporary Slovenian political and cultural-political history, the history of the education system, the development of scientific and cultural institutions, the attitude of the state towards culture in general and towards individual cultural workers. He is the editor-in-chief of scientific monographs published by the Institute of Contemporary History and teaches the history of Slovenian culture at the Faculty of Social Sciences of the University of Ljubljana. Since 2008, he is the president of the national final exam committee for history for secondary school students.

He is the author of many scientific monographs, the co-author of textbooks on history for the final grades of primary and secondary schools and the editor of several collections of essays. His most important works include: *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962* [The Socialist Cultural Revolution: Slovenian cultural politics 1953–1962]; *Prešernovo gledališče v Kranju: 1945–1957* [Prešeren Theatre Kranj: 1945–1957]; *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992* [Slovenian Contemporary History: From the United Slovenia programme to the international recognition of the Republic of Slovenia 1848–1992] (co-author); *Šolska reforma 1953–1963* [School Reform 1953–1963]; *Slovenski zgodovinski atlas* [The Atlas of Slovenian History] (co-author); *Slovenska pot iz enopartijskega v demokratični sistem* [Slovenian way from one-party to democratic system] (editor).

Sandra Jenko (b. 1980 in Germany) studied theatre, film and media at the University of Vienna and obtained her master's degree in 2006. She has focused her research activity on the history of German theatre in Slovenia. In 2013 she published the book *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani* [The Jubilee Theatre of Emperor Franz Joseph in Ljubljana]. During her studies, she dedicated special attention to furthering her skills and experience in the field of theatre pedagogy. Since 2013 she has been employed as a curator/educator at the Slovenian Theatre Institute, where she oversees the cultural-artistic education programme and visitor services.

Darja Koter is a professor of music history at the Academy of Music of the University of Ljubljana. In her research she deals with historical instruments, music iconography, and the history of music education as well as that of cultural associations and institutions. She also deals with the work of Slovenian composers and studies the social-political influences on Slovenian music. Monographs include: *Glasbilarstvo na Slovenskem* [Instrument Making in Slovenia, 2001, 2004], *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* [Musica coelestis et musica profana: Musical Motifs in the Visual Arts Heritage from Northern Istria to the Vremska dolina Valley, 2008], *Slovenska glasba 1848–1918* [Slovenian Music 1848–1918, 2012], *Slovenska glasba 1918–1991* [Slovenian Music 1918–1991, 2012]. In 2014 she received the Slovenian Musicology Society's Mantuani Recognition for exceptional achievements in the field of musicology.

Aldo Milohnić holds a PhD degree in the sociology of culture and teaches the history of theatre at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT). He edited the book series *Politike* [Policies, 2001–2014] as well as a number of collections of essays and special issues of performing arts journals. He is the co-author of several books and the author of *Teorije sodobnega gledališča in performansa* [Theories of Contemporary Theatre and Performance, 2009] and *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* [Art in the Times of the Rule of Law and Capital, 2016]. During the last twenty years he has collaborated with many national and international research projects on the history and theory of performing arts, the sociology of culture and cultural politics.

Hasan Zahirović (b. 1975 in Brčko, Bosnia and Herzegovina) is a theatre scholar, translator, university teacher and actor. Since 2006 he has been living and working in the Czech Republic. He earned his master's degree in theatre studies from Masaryk

University in Brno and his PhD at the Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague (DAMU). He teaches at Silesian University in Opava, where he is also the head of the department for cultural dramaturgy. He is a member of the acting ensemble of the Czech theatre D21. He regularly cooperates with the Čapek Brothers society Společnost bratří Čapků in Prague as a designer of cultural programmes and researcher of the life and work of Karel and Josef Čapek.

Uroš Trefalt (b. in Kranj), studied directing and dramaturgy at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague (DAMU), also earning his master's degree there. In 1993, he received a Fulbright Scholarship for his PhD studies at New York University (NYU) and the City University of New York (CUNY). He has directed puppet and drama productions, operas and short films. In 1993 he wrote the book *Osnove lutkovne režije* [The Basics of Direction in Puppet Theatre], which was translated into Spanish. He was also the editor-in-chief of the journal *Lutka*. In the 1990s he lectured at Columbia University in New York and was one of the founders of the Theatre and Puppetry School (GILŠ) in Ljubljana. Since 1997 he has been lecturing at the Film and Television School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU) and is active as a director and creative director in the field of motion design, for which he has also received the highest international recognition.

Dragana Čolić Biljanovski, PhD, is a theatre scholar and professor at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. She also lectures at the Faculty of Dramatic Arts in Cetinje, Montenegro. She is the author of numerous papers and dozens of books in the field of theatre history: *Pozorišni život na Golom otoku 1949–1954* [Theatre life on Goli otok, 1994], *Nušić, pozorišni stvaralac dvadesetog veka* [Nušić, theatre creator of the 20th century, 2000], Festival *Mermer i zvuci 1968–2000* [Festival Marble and Sounds 1968–2000, 2002], *Sanjari srpskog nacionalnog teatra* [The Dreamers of the Serbian National Theatre, 2005], *Glumačka istina Ljube Tadića* [The Acting Truth of Ljuba Tadić, 2006], etc. She has received several awards and recognitions for her work, among them: the Golden Badge of the Cultural and Educational Community of Serbia – for her contribution to culture in the territory of Serbia (1998); the Branislav Nušić Plaque – for her contribution to the theatre festival "Nušićevi Days" in Smederevo (2009); and *Zlatni beočug* (Golden Beacon) – for her permanent contribution to culture in Belgrade (2011).

Katarina Pejović is a dramaturg, intermedia artist, writer, pedagogue, cultural activist and translator. Her artistic works and projects have been produced and/or presented in

over 20 countries. She has coordinated numerous conferences, platforms, festivals and initiatives. Her texts and essays have been published in books and publications in seven languages. From 2001–2012 she co-authored with Boris Bakal all of the projects of the artistic platform *Shadow Casters*. Featured in 27 countries, these projects won several international awards including two BITEF Special Jury Awards. She is the recipient of the 2009 Desmond Tutu Fellowship Award.

Almir Bašović obtained his PhD from the Faculty of Philosophy of the University of Sarajevo, where he teaches in the Department of Comparative Literature. He is the author of numerous scholarly articles as well as the books *Maske dramskog subjekta* [Masks of the dramatic subject, Sarajevo, Zagreb, 2015] and *Čehov i prostor* [Chekhov and Space, Novi Sad, 2008], the latter of which was also published in Slovenian language by Ljubljana City Theatre in its series *MGL Library* (2013). He is the co-editor of the collections of essays *Drama i vrijeme* [Drama and Time, Sarajevo, 2010] and *Život, narativ, sjećanje* [Life, narratives, memories, Sarajevo, 2017]. As a dramaturg he has collaborated in many performances of the Sarajevo National Theatre. Among his staged plays are *Priviđenja iz srebrenog vijeka* [Mirages from the Silver Ages], *RE: Pinocchio* and *Lica* [Characters]. His plays have been translated into German, French, Italian, Czech, Macedonian and Albanian languages.

Nataša Glišič is an associate professor at the Academy of Arts of the University of Banja Luka in Bosnia and Herzegovina. She received her bachelor's and master's degrees at the Faculty of Philosophy of the University of Novi Sad and her PhD from the Faculty of Dramatic Arts of the University of Arts in Belgrade. The author of the books *Elektra kao citat* [Electra as a Quote, 2006] and *Kome priliči crnina* [Who Befits Darkness, 2012], she also publishes papers and book reviews in national and international periodicals. She participates in important symposia and collaborates in international research projects.

Janko Ljumović holds a master's degree in dramatic arts and is an associate professor at the University of Montenegro Faculty of Drama, in Cetinje, where he heads the study programme in Production. The central field of his work encompasses contemporary theatre production and includes experience in producing numerous performances. He has participated in many national and international conferences and projects in the areas of performing arts, cultural and media management and cultural policy. He is the author of the books *Kultura Page* [Culture Page, 2007] and *Produkcija značenja* [Production of

Meaning, 2011]; the editor of *Grad u parku* [City in the Park, 2007]; and co-editor of the monographies *Platforma za novo djelovanje kulture* [Platform for the New Culture Action, 2004], *Start-up Creative Podgorica* (2005), and *Šezdeset godina crnogorskog narodnog pozorišta* [Sixty years of the Montenegrin National Theatre, 2013], *Representation of Gender Minority Groups in Media: Serbia, Montenegro and Macedonia* (2015), and *Crnogorske studije kulture i identiteta* [Montenegrin studies of culture and identity, 2016]. He was the director of the Montenegrin National Theatre (2008–2015), and the minister of culture of the Republic of Montenegro (2016–2017).

Ana Stojanoska is a theatre scholar and associate professor at the Faculty of Dramatic Arts in Skopje, where she also earned her master's (2003) and PhD (2007) degrees. She currently teaches courses on comparative literature, Macedonian drama and theatre and the history of world drama and theatre. She has worked as a researcher at the Institute of Theatre Studies (Faculty of Dramatic Arts in Skopje) since 2002. She is the author of the books Димитар Ќостаров – Реалистичната поетика и естетика на еден режисер [Dimitar Ќostarov – One Director's Realistic Poetics and Aesthetics, 2014] and Македонски постмодерен театар [Macedonian postmodern theater, 2006]; the editor of the monographs Драми [Drama, 2002] and Современа македонска драма [Contemporary Macedonian drama, 2008]; and the co-author of numerous monographs about theatre. For the novel *Jas i Lin, otposle* [Me and Lin, afterwards], she received the 54th Racin Award in 2017.

Mateja Pezdirc Bartol is an associate professor of Slovenian literature in the Department of Slovenian Studies at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. In her research she deals with Slovenian drama, the history of drama and theatre, drama theory, youth literature and the processes of reading and understanding literary texts. Not only is she the author of numerous articles and the scientific monographs *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela* [Found Meanings: Empirical research on the reception of a literary work, 2010] and *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* [The Collision of Worlds: Studies on Slovenian drama, 2016], she is also the editor of *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji* [Slovenian Language, Literature, Culture and Media, 2008], *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* [The Body in Slovenian Language, Literature and Culture, 2009] and *Slovenska dramatika* [Slovenian Drama, 2012] and a co-author of textbooks for teaching literature. She was a guest professor at the Faculty of Arts in Zagreb (2016) and has also been a guest lecturer at universities in Sofia, Padova, Warsaw, Prague, Lisbon, Belgrade, Budapest, Naples, etc.

Dr. Ljudmil Ivanov Dimitrov is a professor at the Faculty of Slavic Studies of the University St. Kliment Orhridski in Sofia, currently teaching at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. He is the author of over 200 articles, the author of monographs, textbooks, paper collections and anthologies and a translator of scientific texts, fiction, drama and poetry from Russian, Slovenian and English. He has participated in over 60 national and international projects and symposia in relation to Russian, Bulgarian and Slovenian literature, theatre and film. A member of the Bulgarian translator's association and the Bulgarian PEN, his works have been published in Russia, Poland, the Czech Republic, Slovakia, Turkey, Italy, Serbia, Slovenia, Romania, etc.

Katarina Podbevšek teaches language and speech at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT). Her research includes stage speech aesthetics of the past and present, the role of the language consultant in theatre and theatre terminology. She also deals with spoken reading interpretations of literary texts in educational settings. She is the author of *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi* [Spoken Interpretation of Literary Texts in Educational and Artistic Practice, 2006], the co-author of *Gledališkega terminološkega slovarja* [Theatre Terminology Dictionary, 2007] and the co-editor of two collections of essays about artistic speech and the monography *Govor med znanostjo in umetnostjo* [Speech Between Science and Art, 2013]. She also contributed key texts to the collections *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* [The Dynamics of Change in the 20th-Century Slovenian Theatre, 2010], *Hibridni prostori umetnosti* [Hybrid Spaces of Art, 2012], *Aktualna vprašanja slovanske fonetike* [Current Questions of Slavic Phonetics, 2013], *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe* [The Beginnings and Achievements of Slovenian Theatre in the Modern Era, 2017].

Gašper Troha graduated from the Department of Comparative Literature and Literary Theory of the Faculty of Arts and from the Academy of Music, both of the University of Ljubljana. In 2007, he received his PhD with the dissertation *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990* [The Articulation of the Relationship to Authority in Slovenian Drama 1943–1990]. His research focuses on the sociology of literature, especially as related to contemporary world and Slovenian drama and theatre. He teaches at the Faculty of Arts and was also the programme director of the Vilenica International Literary Festival (2010–2013) and the general director of the Creativity Directorate at the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia (2013–2014).

Blaž Lukan received his PhD from the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT) in 2006. He is active as a dramaturg and writes accompanying texts for published plays and scholarly articles in the field of drama and performing arts theory. He has been artistic director of Glej Experimental Theatre and Celje People's Theatre, co-selector of the international puppet festival Lutke, selector of the Maribor Theatre Festival and president of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia. He has written numerous books, among them, *Gledališki pojmovnik za mlade* [Theatre Glossary for Young People, 1996], *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* [Slovenian Dramaturgy: Dramaturgy as Theatre Practice, 2001] and *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* [Performative Gestures: Essays on Performance Art and Theatre, 2013].

Tomaž Toporišič, PhD, is a dramaturg, theatre theorist and professor of dramaturgy and performing arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT). His primary research interests are contemporary performing arts and literature, especially the interaction between the two fields. In 1995, he co-founded the Exodos Festival of Contemporary Performing Arts and, from 1997 to 2003, was the artistic director of the Mladinsko Theatre. He is the author of the monographies *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja* [Between Seduction and Suspiciousness: Relation between Text and Performance in Slovenian Theatre of the Second Half of the 20th Century, 2004], *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja* [The Vulnerable Body of Text and Stage: The Crisis of the Dramatic Author in the Theatre of the 1980s and 1990s, 2007], *Levitve drame in gledališča* [Ecdyses of Drama and Theatre, 2008] and has contributed a long list of essays about contemporary drama and theatre to many publications.

Barbara Orel is a theatre scholar, an associate professor of dramaturgy and performing arts and the head of the research group of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT). As a researcher, she is active in the Theatrical Event working group of the International Federation for Theatre Research. Her main areas of interest are experimental theatre practices, avant-garde movements and contemporary performing arts. She is the author of the book *Igra v igri* [The Play Within a Play, 2003], the editor of numerous collections of essays and a co-editor of monographs, among them, *Hibridni prostori umetnosti* [Hybrid Spaces of Art, 2012] and *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe* [The Beginnings and Achievements of Slovenian Theatre in the Modern Era, 2017]. She was the selector of the national

theatre festivals Week of Slovenian Drama (2006–2007) and the Maribor Theatre Festival (2008–2009) and (co-)founder of the scholarly journal of performing arts theory *Amfiteater* (its editor from 2008–2010).

Nenad Jelesijević is a writer, critic and theorist of contemporary performing arts, film, and related interdisciplinary practices. He researches critical art, the aestheticisation of resistance and potentials of disidentification. He obtained his PhD in philosophy and the theory of visual culture with a thesis on the critical work of art and symbolic capital (University of Primorska) and his master's degree in video and new media (Academy of Fine Arts and Design of the University of Ljubljana). He occasionally lectures in the Department of Cultural Studies of the Faculty of Social Sciences of the University of Ljubljana (UL FDV) and elsewhere. He is the co-founder of the institute for artistic production and research Kitch Ljubljana, where he co-creates artistic, educational and research projects with a focus on theories and practices of performance. He is also active in the performance tandem Kitch (www.kitch.si).

Imensko kazalo

A
Abelsson, Stefan 393
Achternbusch, Herbert 262, 275, 299
Adler, Josef 48, 50
Adorno, Theodor W. 444, 447–448
Afrić, Vjekoslav 164, 169, 223
Agamben, Giorgio 443
Ajshil 265, 289, 298–299, 305, 396, 401
Alajbegović, Zemira 431
Albini, Albin 154
Albreht, Fran 336
Aleksov, Aco 284, 293
Alešovec, Jakob 29
Allen, Norman 302
Amiel, Denis 229
Amsler, Marián 126–127
Andrejev, Leonid 72
Andrejka, Rudolf 159
Andrić, Ivo 217, 429
Andrić, Svjetlana 256
Anđelić, Ana 256
Angelov, Čavdar 317
Anouilh, Jean 166
Antič, Igor 303–304
Anzengruber, Ludwig 57
Arhar, Nika 318, 409
Arman, J. 236
Arnold, Franz 237
Artaud, Antonin 14
Arvers, Fabienne 423
Arx, Cäsar von 254
Ascher, Tamás 176
Ash, Mitchell G. 26–27
Aškerc, Anton 114, 121, 311, 333
Atanasov, S. 311
Avbelj, Jožica 179, 194

B
Babic, Pina 394
Babič, Jože 302–303
Bablet, Denis 205
Babšek, Andreja 48, 50
Bach, Ernst 237
Baeva, Elena 317, 324
Bagrjana, Elisaveta 311, 313–314, 320, 323
Bajdarof, Vladimir 76
Bajec, Anton 337
Bakmaz, Ivan 220, 252
Bakočević, Radmila 162
Balaban, Aleksander 75
Balatka, Antonín 77, 110, 113, 119
Balda, J. 236
Balme, Christopher 14
Baltova, Nevjana 313
Balzac, Honoré de 112
Ban, Ivo 267
Bandur, Jovan 160
Banovec, Svetozar 76
Baranovič, Bruno 412
Baranović, Krešimir 111, 114
Barba, Eugenio 176
Barbieri, Marija 7
Bartl, Alenka 251
Bartoš, Jan 125
Bartsch, Kurt 300
Bartulović, Niko 89–90
Bašović, Almir 7
Battelino, Miloš 303, 305–306
Batušić, Slavko 89
Baudrillard, Jean 448
Bauer Brönstrup, Camile 8
Baukart, Jan 108
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 199, 335
Bebek, Željko 430
Bebler, Primož 169
Beck, Julian 176–177
Beckett, Samuel 274, 298, 300, 317
Beethoven, Ludwig van 66, 75, 94, 161, 163
Begović, Milan 95, 98, 110, 230, 242, 310
Béjanovska, Maria 377
Belak, Ljerka 412
Belina, Marjan 205
Belina, Urban 371, 378–379
Belović, Miroslav 95, 165, 216, 248
Benčič, Boris 300
Bene, Carmelo 176
Benedetti, Mateja 269, 277
Benhart, František 372–373, 380
Benišek, Hilarij 67
Berg, Alban 72
Berger, Aleš 397, 405
Berger, Matjaž 266, 288, 403, 418, 420, 427
Bergman, Ingmar 197
Berk, Viktor 412
Berkoff, Steven 269, 277
Berkopec, Anton 107
Berkopec, Oton 107, 113, 115, 123
Bermež, Janez 412
Bernard, Benn 431
Bernhardt, Sarah 153
Betetto, Julij 68, 76–77
Betti, Ugo 265, 300
Bevk, France 312
Bevk, Marjan 222, 255, 257
Bezděk, Zdeněk 140
Bezděková, Zdeňka 125
Bezjak, Primož 427
Bharucha, Rustom 15–17, 20

Bhuana, Rangga 367–368
Bibič, Polde 178, 206
Bilbija, Radenko 222, 257
Bill - Belocerkovski, Vladimir Naumovič 243
Birabeau, André 229
Birch-Pfeiffer, Charlotte 154
Bizet, Georges 71, 160
Bjegojević, Jovanka 162
Bjelošević, Predrag 221
Blad, Anders 393
Blagovič, Maja 411
Blažev, Tomislav 366
Blažič, Miha - N'toko, 334
Blažon, Nina 372
Blum, Ernest 228
Bobić, Ljubinka 230
Bodo, Viktor 432
Boeva, Desislava 317–318, 324
Bogavac, Milena 452
Bohak, Tina 68
Bohorič, Adam 331
Bohuslav, František 108, 118
Bojčev, Hristo 317, 320
Bojetu, Berta 300
Bojić, Milutin 227
Bojić, Nenad 218, 251
Boleška, Otto 108, 118
Bor, Matej (Vladimir Pavšič) 96, 116, 125, 129, 202, 222, 224, 253, 282, 284–285, 292, 294, 296, 336, 361–362, 383
Borčić, Mirjana 429, 430
Borko, Božidar 86, 88, 311
Borko, Jože (Josip) 115, 123
Borodin, Aleksander 161
Borozan, Braslav 164
Borštnik Zvonarjeva (Zvonar), Zofija 309–310, 314–315, 322–323, 325, 334–335
Borštnik, Ignacij 52, 66, 309, 334–335
Botev, Hristo 311
Bourdieu, Pierre 445
Bourek, Zlatko, 141
Bourriaud, Nicolas 424
Božič, Peter 203–204, 299, 366, 383
Božić, Mirko 244
Bradač, Fran 108
Brajnik, Saša 345, 363
Brammer, Julius 234
Bratina, Valo 101–102
Braun, Ksenija 159–160
Brauneck, Manfred 416
Bravničar, Matija 73, 76
Brđanin, Branko 213
Brđanin, Miljka 257
Brea, Diego de 182, 189, 192, 264, 266, 277, 279, 285, 298, 302, 434
Brecelj, Špela 345
Brecht, Bertolt 14, 98, 101, 106, 165, 197, 201, 205, 264, 267–268, 270, 275, 278, 298
Brenčič, Radovan 85–87, 89–90, 98
Breuer, Lee 17
Brezovec, Branko 298
Brezovšek, Ivan 160–161, 169
Bric, Neda R. 352
Briški, Matjaž 126, 346, 366, 383
Brković, Balša 262
Brlić-Mažuranić, Ivana 220, 252
Brodar, Urška 302
Brook, Peter 15–17, 176, 179, 432
Brovč, A. 136
Broz, Josip - Tito 164, 198, 313, 400–401, 406, 409, 418, 423
Brumec, Grgur 206
Brzak, Dragomir 152, 235
Buchbinder, Bernhard 241
Büchner, Georg 96, 167, 173
Bučinel, Borut 277
Budak, Pero 217, 245, 255
Budisavljević, Nemanja 173
Bukovec, Vilma 76
Bulat, Jovan 452
Bulatović, Nuša 372
Bulgakov, Mihail 98, 164
Bulić, Senka 269
Buljan, Ivica 182, 189, 192, 269, 274, 301, 434
Bulovec Mrak, Karla 108
Bundálek, K. 110
Burger, Nataša 126–127, 346
Burgerová, Lenka 110
Burhan, Rahim 284–285, 297
Burian, Emil František 113–114
Burian, Oldřích 135
Burian, Vlasta 101
Burzanović, Gojko 279
Butala, Gregor 432

C

Cajnkar, Stanko 203
Camus, Albert 266, 275
Canev, Stefan 316
Cankar, Ivan 37, 73, 92, 96, 100, 110–113, 115–118, 121–124, 150, 161, 165–167, 188, 198, 200, 205–207, 213, 216–218, 223–224, 226, 242, 244, 250–251, 260, 272, 282–283, 291–295, 308, 311–315, 320, 323, 326, 332, 334, 336, 352–353, 360–361, 366, 383, 397–398, 402
Cankar, Izidor 313–314
Car Emin, Viktor 243
Carrière, Jean-Claude 16
Cavazza, Sebastian 343, 426
Cerar, Anton (Danilo) 58, 60
Cesar, Jože 246
Cetinski, Uršula 338
Chaikin, Joseph 176
Chin, Daryl 17, 21
Chvalkovský, Edmund 121
Cibrić, Lea 366, 380
Cigoj Krstulović, Nataša 38–39
Cipci, Kruno 383
Cír, Jakub 126
Ciulli, Roberto 176, 284
Clug, Edward 182, 188, 192, 277, 298

Cocteau, Jean 98, 164
Collalto Mattiuzzi, Antonio Cristoforo 247
Copeau, Jacques 234
Craig, Edward Gordon 201
Cregeen, Martin 374–375
Crnobori, Ljudevit 242
Crnobori, Marija 166
Croué, Jean 234
Cuderman, Stane 108
Cunningham, Merce 179
Cvejić, Biserka 160
Cvejić, Maša 110–111, 119
Cvejić, Nikola 111
Cvetić, Miloš 154–155
Cvetko, Ciril 70–71, 76–77
Cvetko, Dragotin 34, 152
Cvetkov, Vladimir 317, 326
Cvetkovič, Aca 164

Č
Čajkovski, Peter Iljič 71
Čapek, Karel 93, 108, 110, 118, 215, 233
Čaušević, Hajrudin 220, 251
Čech, František 125
Čech, Svatopluk 131
Čeferin, Barbara 343
Čeh, Anne 372–373
Čehov, Anton Pavlovič 112, 165–167, 189, 191, 273, 301, 308, 420, 426
Čehovin, Ljubica - Suna 275
Čepar, Metod 316
Čepereš, Đula 221
Čepič, Zdenko 34
Čerepov, Aleksandar 224, 235–238
Černe, Damjana 304–305, 411
Černe, Peter 141
Černigoj, Avgust 70, 92, 413, 416
Černý, David 133
Čolaković, Enver 242
Čolić Biljanovski, Dragana 7
Čop, Kajetan 142
Čopič, Vesna 364
Čufer, Eda 181

Ć
Ćirilić, Dorota Jovanka 375
Ćirilov, Jovan 176–183, 185, 420
Ćorović, Svetozar 228
Ćosić, Branimir 227
Ćosić, Dobrica 167

D
D'Amico, Silvio 205
d'Albert, Eugen 161
Dameski, Blagoja 284, 293
D'Amico, Suso Cecchi 302
Danilova, Avgusta 314
D'Annunzio, Gabriele 302
Das, Ratan Kr. 367
Davičo, Haim S. 154
De Benedetti, Aldo 223, 230, 236
De Filippo, Eduardo 302
Debeljak, Aleš 260
Debevec, Ciril 72
Dečeva, Violeta 319
Dedović, Lidija 264, 269, 275, 277–278
Dehlholm, Kirsten 176
Delak, Ferdo 70, 73, 85–86, 91–94, 99, 100–102, 105, 199–200, 205, 215–216, 218, 222, 224, 239–241, 244, 246–247, 253–254, 334, 413, 416
Delić, Lana 394
Demeter, Dimitrija 149
Dermota, Anton 76
Deval, Jacques 227
Deyl st., Rudolf 108, 118
Dietrich, Karl 52
Dimčev, Ivo 319
Dimić, Ljubodrag 212
Dimić, Mila 227
Dimitrov, Georgi 313
Dimitrov, Ljudmil 7, 308, 313, 316–317, 324, 326, 370, 373, 376–377, 379, 382
Dimkovska, Lidija 372–373
Dimov, Ivan 313, 326
Dirjan, Ljiljana 381
Dišljenković, Predrag 284, 292
Dizdar, Mak 431
Djilas, Ivana 434
Djilas, Milovan 418
Dobchev, Ivan 318
Doberšek, Tit 430
Dobreva, Jana 316
Dobrovolný, Adolf 52, 108, 118
Dobrovský, Josef 131
Dolenc, Ervin 31
Doležan, Libor 378
Dolžan, Sonja 377
Domitrović Kos, Damir 268, 269, 272, 277, 429–430, 434–436
Donizetti, Gaetano 71, 159
Dörmann, Felix 238
Dorovský, Ivan 107–110
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 165, 167–168, 215–216, 224, 228, 234, 236, 240, 302
Dračić, Džemal 222, 255
Dragutinović, Branko 159–160
Drégely, Gábor 235
Drobnič, Josip 50
Drobnič, Marjeta 367–368, 370, 374
Drofenik, Franček 219
Držić, Marin 165–167
Dubská, Alice 132
Dukovski, Dejan 288
Dumanoir, Philippe-François Pinel 154
Dumas, Alexandre 156–157, 309, 322
Dürrenmatt, Friedrich 165
Duse, Eleonora 88, 153
d'Usseau, Arnaud 166

Duša, Irena 381
Dutta, Amitava 366–367, 371
Dvořák, Antonín Leopold 71, 116, 161

Đ
Đorđević, Jovan 151
Đorđević, Milan 372, 376, 382
Đurić, Branko - Đuro 430
Đurić, Dubravka 263
Đurić, Nikola T. 230
Đurković, Ljubomir 261, 269–270, 272–273, 279, 433, 435
Đurović, Milorad 265

E
Eco, Umberto 329, 342
Eisenstein, Sergej Mihajlovič 101
Ekart, Primož 182, 190, 192, 426
Ekborg, Daniel 393
Ekmečić, Milorad 202
el-Kaffash, Ossama 367, 369–371
Engel, Erich 92, 101
Erdelji, Darka 142
Ergaver, Angelika 316
Erjavec, Aleš 402–403
Erkić, Željko 257
Espert, Núria 176
Esrig, David 177

F
Fabiani, Evgenij 315, 323
Fabjan Bajc, Diomira 367–368, 370, 372
Farič, Matjaž 182, 188, 192
Fassbinder, Rainer Werner 269, 278
Feichtinger, Johannes 28
Feldman, Miroslav 238
Ferre, Maria Florencia 375
Figenwald, Manja 243–244
Fijan, Andrija 156
Fijan, Vid 254
Filec, Marija - Marga 224, 243–244
Filipčič, Emil 187, 265, 298–299, 366, 431
Filipič, Lojze 196–198, 200, 210
Filipović, Rasim 247
Finci, Eli 164
Finžgar, Fran Saleški 114, 121–122, 150, 282, 284, 291
Fischer-Lichte, Erika 8, 15, 19–20
Fišer, Josef 122–123
Flaubert, Gustave 112
Flisar, Evald 317, 347, 349, 351–355, 360–364, 366–371, 381, 383–384, 394
Fodor, László 97, 228, 231
Foerster, Anton 66
Foerster, Josef Bohuslav 110
Fokin, Mihail 74
Foretić, Dalibor 265, 404
Forlani, Remo 167
Forman, Miloš 133
Frank, Bruno 231
Frankopan, Fran Krsto 5
Franz, Ernest (Arnošt Franc) 116, 224, 242–243
Frelih, Emil 196
Freyer, Agata 252–253
Frinke, Rudolf 52
Frljić, Oliver 182, 190, 264, 268, 276–277, 301, 395, 406, 409, 413, 422–423, 427, 452
Froman, Maks 74
Froman, Margarita 74
Fulda, Ludwig 322
Funtek, Anton 114, 121

G
Gabrič, Aleš 8, 43
Gállos, Orsolya 373
Gallos, Urška 381
Gallus Carniolus, Jacobus 37
Ganza, Luka 240
García, Rodrigo 432
Garvanlieva, Biljana 298
Gavella, Branko 99–100, 110, 119, 123, 197–198, 205
Gavrilov, Simeon 283, 296
Gavrilović, Milorad 150, 154, 156–157
Gavrovska, Nika 380
Gawlak, Monika 346
Gay, John 98
Gehri, Alfred 99
Genet, Jean 300
Georgievski, Ljubiša 178, 282–283
Georgievski, Ognjen 298
Gerbič, Fran 67
Gervais, Drago 217, 244, 246
Geymayer Oblak, Maruša 301–302
Gilbert, Helen 17
Ginkas, Kama 432
Giraudoux, Jean 167
Gjungjenac (Gjungjenac - Gavella), Zlata 77, 117
Glamočak, Admir 431
Glišić, Nataša 7
Globočnik, Olaf 108
Gluhovic, Milija 21
Gluvić, Goran 289, 299, 305
Gočev, Fočo 313
Goethe, Johann Wolfgang von 51, 159, 167, 188, 248, 336, 434
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 237, 277
Gogov, Stojan 284, 294, 296
Golar, Cvetko 123–124, 150, 282, 284, 291
Golc, Andraž 371, 378–379
Goldoni, Carlo 165, 235, 238, 243, 260, 264, 278, 298
Golia, Pavel 111, 124
Goljevšček, Alenka 361, 363, 384–385
Golob, Jani 251
Golouh, Rudolf 300
Golubović, Dragan 208
Gombač, Branko 302
Gómez, Diego Andrés 430
Gončarov, Ivan Aleksandrovič 167
Goodrich, Frances 302
Goranović, Pavle 370
Gorki, Maksim 167–168, 232, 247, 273, 276, 323
Goršič, Niko (Nick Upper) 260–263, 265–266, 269–270, 272–275, 277, 279, 298, 301, 304, 319, 411, 431, 433, 435
Goršič, Nina 274–275

Gorup, Josip Marija 108
Gostič, Josip 76
Gostiša, Nevenka 197
Gotovac, Jakov 71, 163
Gottlieb, Václav 129
Gounod, Charles 71, 160
Govekar, Fran 52, 78
Gow, James 166
Grabeljšek, Dragana 400
Grabnar Kogoj, Zalka 371
Grad, Olga 262, 272, 279, 303, 319
Gradnik, Alojz 311
Grahovac, Srđan 269, 279–280
Gramatica, Emma 88
Grasselli, Peter 66
Grau, Rawley 372
Grbevski, Todor 285, 293–294
Grdina, Igor 30, 66
Grebenar, Pavle 452
Gregović, S. 266
Gresserov-Golovin, Peter 74, 77, 82
Gressieker, Hermann 248
Grgič, Jožica 330, 409
Grgurova, Milka 153–154
Grm, Milena 193, 262, 272, 279, 304, 411
Grol, Milan 152–154, 158
Grom, Tomaž 268, 278
Grosman, Meta 329
Grotowski, Jerzy 177
Grozev, Georgi 317, 326
Grum, Slavko 127, 298–299, 346, 352–353, 371–372, 385
Grün, Herbert 125, 203
Grünwald, Alfred 234
Gubenšek, Tomaž 9
Gugulovska, Pliska 372–373

H

Habicht, Dejan 426
Habjanović-Djurović, Ljiljana 408
Habřina, Rajmund 111, 123–124
Hackett, Albert 302
Hadžić, Antonije 155
Hadžić, Fadil 217, 250
Hafner, Fabjan 373, 381
Haidacher, Alfred 351, 366–371
Halász, Péter 176
Handke, Peter 300–301
Hannerz, Ulf 415
Harasović, Antun 240
Hart, Gabriel 124
Hartman, Bruno 50, 57
Hartzenbusch, Juan Eugenio 154
Harwood, Ronald 267
Hásková (Hásková-Dyková), Zdenka 121–122, 124
Hašek, Jaroslav 133
Hatze, Josip 161
Hauptmann, Gerhart 231
Havel, Václav 133
Haydn, Joseph 66
Hećimović, Branko 7, 85, 94, 100
Hećimović, Mirjana 366
Hedborg, Maria 393
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 198
Heinrich, Josef 129
Heliot, Armelle 422
Hellman, Marina 263
Hemar, Marian 240
Hertlová, Brigita 125
Herzer, Ludwig 239
Herzog, Miran 215, 217, 224, 245–247
Heybal, Valerija 76, 163, 169
Hieng, Andrej 203, 217, 361, 363, 385
Hilar, Karel Hugo 111
Hilbert, Jaro 108
Hinrichs, August 240
Hitler, Adolf 443
Hladnik, Miran 332
Hlebš (Rudolf), Sonja 164, 166, 169, 173
Hočevar, Meta 300
Hočevar, Zoran 260, 274, 352, 354, 361, 372, 385
Hoffman, William M. 303
Hoffmann, Heinrich 185
Hoffmeister, Karel 121
Hofman, Branko 203
Hofman, Ervin 205
Hojnik, Branko 268
Holledge, Julie 17
Holodkov, Pavle 75, 83
Homer 190
Horkheimer, Max 444
Horvat, Jože 397, 402
Horvat, Katja 316
Horvat, Sebastijan 175, 191–192, 298, 319, 324, 403
Horvath, Ödön von 263, 268, 273
Hostnik Šetinc, Majda 407
Hranitelj, Alan 195, 274
Hribar, Darja Darinka 380
Hribar, Ivan 53
Hribar, Ksenija 265
Hribar, Rosana 268, 277
Hristić, Stevan 160, 162
Hristov, Dimitar 284, 294
Hrvatin, Emil (Janez Janša) 265, 403, 431
Hrvatin, Luka 366
Hubad, Matej 70
Hübner, Zygmunt 205
Hudec, Jan 122, 124
Hudeček, Jurij 304
Hugo, Victor 154, 156
Hus, Jan 133
Hvastja, Franjo 114

I

Ibsen, Henrik 155, 159, 166, 250, 309, 322, 325
Ikonomova, Penka 313
Ilešič, Fran 107
Ilich, Alexander 374
Iličić, Fotije Ž. 213
Ilić, Dragutin 152
Ilić, Vojislav 152, 157, 310
Iliev, Konstantin 316
Imširović, Almir 269

Inemann, Rudolf 52, 67, 108, 118, 205
Ingolič, Anton 385
Inkret, Andrej 218, 397–398, 402, 404, 419
Ionesco, Eugène 273, 298, 319, 416, 431
Ipavec, Benjamin 66
Ipavec, Josip 73
Isailović, Mihail 159
Ivanc, Jaka 301
Ivanov, Vsevolod Vjačeslavovič 167
Ivanova, Iliana 311
Ivanović, Radomir 197
Ivanovski, Ivan 286
Ivanušič, Jure 431
Ivčevski, Blagoja 285, 297
Ivelja, Stjepan (Štěpán) 113, 119

J
Jablanovec, Bojan 182, 190, 192, 301, 434
Jacobson, Leopold 238
Jacqueline, Lo 17
Jager, Petra 9
Jakac, Božidar 108
Jaklič, Andrej 261
Jakopič, Rihard 37
Jakupi, Ahmet 285, 297
Jan, Aleš 213, 217, 224, 250–251
Jan, Slavko 206, 284–285, 294
Janáček, Leoš 71, 110, 117, 163
Jančar, Drago 218, 251, 260, 272, 282–283, 289, 296–297, 299, 315, 317–318, 320, 323–324, 347, 351–353, 355–356, 360–364, 372–373, 385–386
Janežič, Tomi 169, 175, 182, 189, 191–193, 219, 266–268, 278, 285, 298, 301, 420, 426
Janićijević, Srđan 283, 297
Janjušević, Gojko 368, 372–373, 375–376, 378–380
Jankovič, Jan 374, 377
Jansa, Bedřich 126
Janša, Janez (Emil Hrvatin) 180, 183, 189, 192, 431, 434
Japelj, Marko 274
Jarry, Alfred 301
Javorov, Pejo 316
Javoršek, Jože 198–199, 203, 218, 397–398
Jeffs, Nikolai 372
Jelesijević, Nenad 7, 452
Jelínek, František Ladislav 121
Jelovškova, Ernestina 30–31, 42
Jenko, Davorin 150–154, 168
Jenko, H. 137
Jenko, Sandra 6, 38, 63–64
Jensterle - Doležal, Alenka 132
Jeraj, Mina 411
Jeretin, Janez Krstnik 50
Jerman, Janez/Ivan 113
Jerofejev, Viktor 301
Jesenko, Primož 433
Jesenovec, Mojca 375
Jesih, Milan 352, 373, 375, 397
Jessner, Leopold 92, 101
Jevtić, Borivoje 93, 229
Jičínský, Bedřich 125–126
Jirák, Karel 108
Jirásek, Alois 118
Jiřikovský, Václav 116
Johansson, Gunilla 393
Johnson Debeljak, Erica 373, 376–377, 380–381
Jojić, Zorica 257
Jones, Adam 144
Jonson, Ben 165
Jordán, František 107
Jordanova, Zorka 313, 326
Jouvet, Louis 313
Jovanović, Branko 272
Jovanović, Dušan 175, 179–180, 182–183, 185–187, 189, 191–192, 194, 203, 205–206, 217, 219, 222, 224, 250–251, 255, 265–266, 282–283, 289, 290, 296–300, 302–303, 346–347, 351–356, 360–364, 373–376, 386–387, 396–402, 404–405, 412, 417, 426
Jovanović, Ljubiša 164, 166
Jovanović, Milan 173
Jovanović, Milica 162
Jovanović, Toša 154–155
Jovićević, Nikola 280
Jovkov, Jordan 311
Judnič, Jaka 141
Junghans, Carl 112
Jurc, Vladimir 411
Jurca Tadel, Vesna 380, 382
Jurčič, Josip 31, 51, 114
Jurišić, Šimon 89
Jurkovski, Henryk 139–140
Juvančič, Friderik 52, 309

K
Kacjan, Olga 193
Kačiňová, Miriam 373
Kadlec, Nikola 123–124
Kafka, Franz 133, 429
Kaiblinger, Patrick 394
Kaikčija, Lajla 394
Kainz, Josef 57, 88
Kalan Kumbatovič, Filip 5–6, 25, 39, 67, 85, 95, 334–336
Karađorđević, Aleksander 211–212
Karakostov, Stefan 314
Karanfilov, Vančo 283
Karaslavov, Georgi 313
Karastojanov, D. A. 325
Karavelova, Lora 316
Karoly, Szilagyi 374
Karpatský, Dušan 127, 371
Kasap, Željko 222
Kasapi, Dritero 269
Kaučič Baša, Majda 330
Kaurin, Uroš 302
Kautský, Rudolf 123
Kavčnik-Thierry, Vilma 71
Kecman, Luka 213, 223
Kemp, Lindsay 176, 418
Kermauner, Taras 198–202, 206–207
Keršič Svetel, Marjeta 109, 134
Kica, Janusz 182

Kidrič, Boris 200
King, Balas 367
Kingsley, Sidney 232
Kipling, Rudyard 221, 253, 256
Kishon, Ephraim 255
Kislinger, Juro 302
Kiš, Danilo 180, 186, 262–263, 273–274, 299, 396
Kjelbye, Ola 393
Kjortošev, Kiril 284–285, 293–294
Kjostarov, Dimitar 283, 291
Klabund 150
Klaić, Dragan 176, 260, 396, 399
Klajn, Hugo 162
Klemenčič, Milan 134–135, 138–140, 221
Klicpera, Václav Kliment 118
Klopčič, Mile 164, 169, 200
Klunker, Heinz 417
Kmecl, Matjaž 217–218, 224, 251, 387
Knez, Jasna 265, 274, 300
Knez, Mirel 319, 435
Knowles, Ric 8, 13, 18
Kobilica, Ivana 37
Koblar, France 32, 92, 196–197, 333
Kocbek, Edvard 289, 299, 304
Kočić, Petar 215, 228
Kočovski, Martin 268, 432
Kodrič, Zdenko 376
Kogejeva, Mila 76
Kogoj, Marij 71–72, 76–77, 396, 406, 412
Kohout, Eduard 111
Kohut, Pavel 248
Kolar, Marjan 282, 284, 294
Kolbič, Gabrijel 108
Kolčakov, Dimitar 292
Koležnik, Mateja 182
Kollár, Ján 27
Koltès, Bernard-Marie 298, 300–301, 319, 324
Komenský, J. A. 133
Koncut, Suzana 443, 451
Konjović, Petar 71, 159–161, 163
Kopitar, Jernej 131, 331
Koprivšek, Nevenka 300
Korda, Neven 431
Koritnik, Žiga 427
Korošec, Anton 98
Korun, Mile 177–178, 185, 192, 266, 285, 295, 397–398, 401–402
Koruza, Jože 202–203
Kos, Ivan 108
Kos, Tine 108
Kosatík, Pavel 131
Kosch, Wilhelm 54
Kosi, Tina 352, 376
Kosić, Vasa 213, 215, 226–229
Kosmač, Ciril 376, 387
Kosovel, Srečko 70, 298
Kostelec, Jure 304
Kostić, Laza 166, 234
Kostić, Milorad 227
Köstler, Erwin 366
Kostov, Stefan Lazarov 311, 316, 320
Košak, Hinko 261
Košar, France 108
Koter, Darja 6, 65–70, 72, 77
Kotnik, Vlado 38
Kovač, Boris 220, 252
Kovač, Iztok 183, 403
Kovač, Mirko 274, 396, 407
Kovačeva, Vera 313, 326
Kovačević, Dušan 219, 222
Kovačič, Lojze 138, 265, 299, 396, 404, 407
Kovič, Jože 90, 311
Kovijanić, Gavrilo 152
Kozak, Krištof Jacek 330
Kozak, Primož 178, 185, 199–200, 203, 205, 207, 216, 249, 376, 387
Kožamelj, Tilen 142
Kraemer, F. W. 112
Kraigher, Alojz 115
Kralj Arko, Herta 371
Kralj, Breda 431
Kralj, France 108
Kralj, Lado 204, 397, 403
Kralj, Milica 355
Kralj, Tomaž 178–179, 185, 192
Kralj, Tone 108
Kralj, Vladimir 416
Kranjec, Miško 222, 224, 253, 282, 284, 292–293
Krasnopolskij, P. F. 236
Kravanja, Sonja 379
Kravos, Bogomila 6
Kreft, Bratko 70, 72, 115, 117–118, 123–126, 129, 196–197, 199–201, 205–206, 214–218, 223, 239, 246, 248, 282, 284–286, 291, 293–294
Kregar, Stane 108
Kreisová, Josipina 108, 118
Krejča, Otomar 177
Krejčik, Bogoljub 108
Křenek, Ernest 72, 76
Krenn, Ludwig 241
Kreslin, Vlado 430
Krivecki, Boris 72
Križaj, Franci 284–285, 295, 302
Križaj, Josip 76
Križman, Mirko 380
Krleža, Miroslav 110, 165, 167, 191, 198, 205, 215, 217, 229, 231, 247, 274
Kroetz, Franz Xaver 18, 299, 396
Krofta, Josef 141
Kroha, Jiří 135
Krošl, Marjanca 412
Krstić, Petar 161
Krstović, Dejan 367–368
Kržišnik, Borut 277
Kržišnik, Tomaž 141
Kubásek, Václav 112
Kučerová, Jarmila 114, 116
Kudělka, Viktor 109, 117, 125–126
Kugler, Ema 431
Kulaš, Leo 269, 272–273, 275–276, 278

Kulundžić, Josip 162
Kump, Saša 138
Kunc (Kunčeva), Zinka 71, 77
Kundera, Milan 133
Kunšić, Ivan 107
Kurent, Andrej 178
Kuret, Primož 38, 65–66
Kurz zum Thurn und Goldenstein, Franz Seraph von 63
Kušan, Jakša 244–245
Kušar, Peter 407
Kušej, Martin 300
Kužílková, Vladislava 127
Kveder (Kveder - Jelovšek), Zofka 114–115, 150, 310, 376

L
Laba – Stajčić, Milena 255
Laban, Rudolf 74
Lafargue, Édouard 154
Lah, Ivan 134
Lamberto, Katie 371, 378–379
Lampret, Igor 396
Lang, Jack 423
Langer, František 118, 228, 238
Latin, Matjaž 317
Lazar, Irena 329
Lazar, Milko 277
Lazarević, Predrag 213, 215–216
Leeming, Henry (Harry) 366, 380
Legin, Katja 268, 278
Leljavskij, Aleksej 372
Lendvaj, Lajčo 293
Leonidov, Rumen 318
Leskovec, Anton 282, 284, 291
Lešić, Josip 86–87, 90, 213
Lešnjak, Gojmir 305
Levar, Ivan 334
Levec, Vladimir 107
Levstik, Fran 199, 201, 398
Levstik, Vladimir 125
Lhotka, Fran 161–162
Lier, František 112, 121–122
Likozar, Ivanka 136
Likozar, Jože 136
Limon, David 374
Lindau, Karl 241
Linhart, Anton Tomaž 5, 25, 199, 308, 333–335
Lipah, Fran 115, 123
Lipovec, Jože 224, 243
Liu, Sissi 339
Ljubić, Milan 196
Ljubojević, Sandra 257
Ljumović, Janko 7, 270, 433
Loboda, Matjaž 134
Lodrová, Regina 129
Logar, Matija 138
Logar, Mihovil 161, 169
Löhner, Fritz 239
Lorca, Federico García 165, 199
Lorenci, Jernej 183, 185, 190, 192–193, 318, 403, 431–432, 434
Lorenzo, Tina de 88
Lošić, Saša - Loša 430
Lotschak, Peter 186, 192, 302
Lovrič, Iztok 126, 346, 376, 387
Ložar, Tom 376
Lubitsch, Ernst 266
Lück Gaye, Andrée 372
Ludvik, Dušan 47–49, 51, 55–56
Lukácsy, Sándor 245
Lukan, Blaž 6, 267, 402, 404
Lukavský, Josef 121–122
Lukeš, Oldřich 124
Lukić, Darko 266
Lupša, Friderik 76, 116
Lužan, Pavel 203, 376
Lužina, Jelena 288–289

M
Machiavelli, Niccolò 217, 245
Maeterlinck, Maurice 155, 158, 285, 298
Magelli, Paolo 265, 273, 275, 278, 283, 296, 300
Magnin, Charles 132
Mahkota, Karel 74
Mahne, Jože 198
Mahnič, Mirko 86–87, 89–90, 337
Mahowski, Alfred 73
Mainuš, Petr 115, 381, 382
Mainušová, Renata 126, 376
Majakovski, Vladimir 217
Majaron, Edi 141, 220–221, 224, 252, 253, 300
Majce, Janez 35
Majcen, Stanko 300
Majzelj, Janja 343, 426
Makarovič, Svetlana 299, 300, 349, 352–353, 376–377, 387
Makonj, Karel 140–141
Malec, Peter (Petar) 213, 216, 222, 224, 242, 248–250, 254–255
Malej, Gašper 377
Maleš, Miha 108
Maličev, Patricija 401–402, 404, 408
Malík, Jan 135–136, 139–140
Malina, Judith 177
Malinova-Dimitrova, Ljudmila 310, 313
Mandaus, Luděk 116
Mandić, Marko 335
Mann, Klaus 302
Manojlović, Todor 160
Marinetti, Filippo Tommaso 101
Marinković, Janko 248
Marinković, Ranko 167
Marivaux, Pierre de 167, 186, 264, 276
Marković Matthis, Milan 191
Marković, Igor 452
Marković, Olga 152
Marlowe, Christopher 189
Maršak, Samuil Jakovljevič 243
Martinčević, Jagoda 407
Martinić, Ivor 221, 253, 256
Martinović, Damir - Mrle 221

Marunović, Slobodan 279
Marušič, Lovrenc 5
Masaryk, Tomáš Garrigue 109–110, 133
Mascagni, Pietro 160
Massenet, Jules 71, 159
Mašek, Amalija 66
Mašek, Gašpar 66
Mašin, Draga 157
Matić Zupančič, Jadranka 369
Matić, Dragan 52
Matić-Halle, Mirjana 244
Matjašec, Nataša 377
Matoš, Anton Gustav 156
Matoz, Zdenko 435
Maugham, William Somerset 227
Maupassant, Guy de 112
Maurič Lazar, Martina 142
Mavrič, Irena 33
Mayo, Margaret 242, 245
Mazova, Liljana 282, 289, 374–376
Mazurkijević, Ivanka 221
Mažar, Drago 217, 245, 248
McDonell Duff, Allen 375, 380
Medaković, Vesna 220, 252
Medioli, Enrico 302
Medvedova, Cirila 71
Međedović, Junus 164
Megiser, Hieronim 342
Mehta, Zubin 330
Meilhac, Henri 155, 240
Mejerhold, Vsevolod 72, 92, 101, 199, 201
Melena, Miroslav 141
Mellanová, Míla 124–125
Melnick, Amiel 371, 378–379
Menart, Janez 282, 284, 294
Menotti, Gian Carlo 163
Mesarić, Kalman 240
Messner, Janko 302
Meze, Anita 162–163, 169
Mićunović, Branislav 262, 274
Mićunović, Veljko 267, 277
Mihailović, Dušan 196
Mihajlovski, Ace 285, 298
Mihelič (Puc - Mihelič), Mira 116–118, 124–125, 128, 202, 215–216, 222, 224, 246, 253
Mihelič, France 141
Mihelič, J. 136
Mikeln, Miloš 216, 250
Miklošič, Franc 27
Mikuláš Boleslavský, Josef 66
Mikuláš iz Kadaňa 133
Mikuž, Jure 419
Miladinović, Dejan 162
Miladinović, Milica 162
Milanović, Olga 153–155
Milatović, Slobodan 269, 274
Milčin, Ilija 379
Milčin, Vladimir 295
Milčinski, Frane - Ježek 282, 284, 295, 387
Milenović Workman, Maja 187, 192
Miler, Eduard 169, 182, 261, 263–264, 266, 270, 272–273, 275–276, 280, 299–300, 302, 318, 433
Milhaud, Arthur 240
Milhaud, Darius 72
Milićević, Željko 256
Milićević, Živko 159
Milin, Melita 69, 75
Miljanić, Duško 279
Miljević, Saša 452
Miller, Jan 126, 129
Millo, Matei 233
Milohnić, Aldo 6
Milojević, Miloje 160–161, 163
Milosavljević, Bojan 264, 272
Milosavljević, Svetislav Tisa 212–213
Milošević, Mata 217, 239
Milovanović, Miodrag 162
Milutinović, Dobrica 157
Minářík, Otto 115, 123
Minić, Helena 452
Mirčevska, Žanina 260, 264, 272, 275–277, 288, 302, 352, 377, 387, 433
Mirski, Krstjo 313, 323, 326
Misailović, Milenko 100
Mišič, Ksenija 267–269, 273–274, 276, 280
Mitkov, Zdravko 315, 323
Mjaku, Bajruš 269
Mjasnički, Ivan Iljič 234
Mlač, Aleksandar 430
Mlač, Ruža 429–430, 437, 438
Mlačnik, Marko 302, 304, 411, 427
Mladenova, Margarita 318
Mladenović, Filip 399–400
Mladenović, Ranko 159
Mladić, Ratko 202
Mlakar, Pia 74, 162, 169
Mlakar, Pino 74, 162, 169
Mnouchkine, Ariane 15
Möderndorfer, Vinko 303, 317, 347, 352, 354–355, 360–363, 377, 387–388, 394
Modic, Marko 195
Mohar, Miran 181
Moissi, Aleksander 88
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 5, 165, 234, 276, 298, 302
Molnar, Franjo 233
Monev, Sando 285, 293
Monk, Egon 197
Moravec, Dušan 6, 33–34, 51, 67, 69, 72–73, 91–99, 108–109, 115, 117, 131, 149, 151, 196–198, 199–200, 205
Moreau, Émile 156
Morin, Edgar 223
Morovič, Andrej 443
Mosenthal, Salomon Hermann 153–154
Mozart, Wolfgang Amadeus 71, 159, 161, 163
Mrak, Ivan 203
Mrożek, Sławomir 418
Mrštík, Alois 118
Mrštík, Vilém 118
Müller, Alexander T. T. 394

Müller, Heiner 264–265, 276, 280, 300, 339, 396, 398, 407, 433
Muradbegović, Ahmed 241
Musinak, Leon 205
Musorgski, Modest Petrovič 71, 161
Mussolini, Benito 86
Mustafić, Dino 269
Myron, Jiří 125

N
Nablocka, Marija 338
Nahlin, Mats 393
Nanda, Biswendu 368
Nastasijević, Momčilo 163
Nastasijević, Svetomir 163
Natlačen, Marko 310
Naumovski, Dušan G. 283–284, 292, 295–296
Nebi, Şerafettin 284, 293
Nedić, Borivoje 223–224, 228, 230–234, 236
Nedović, Miroljub 222
Neffat, Anton 77
Neldén, Josefin 393
Nelević, Nataša 261, 263, 277
Nelov, Spase 285, 294
Němcová, Božena 118
Nemec, Maja 268, 452
Nemec, Miha 268, 377, 452
Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič 88, 101, 420
Nestroy, Johann Nepomuk 111, 242
Neubauer, Henrik 7, 68–69, 73–74
Ngũgĩ wa Thiong'o 15
Niccodemi, Dario 238, 245
Nicolai, Otto Carl 161
Nielsen, Axel (Greta Wilhelm) 230
Nigrinova, Vela (Avgusta) 150–151, 153–157, 168, 173, 334
Nikodinovski, Ljubiša - Biš 289
Nikolić, Panta 284, 292
Nikolić, Predrag 430
Ninković, Čedomir (Čedo) 218–219, 250, 255
Nithack-Sthan, Walter 233
Nižinski, Vaclav 74
Njeguš, Roksanda 366, 374
Nolli, Alda 76
Nolli, Josip 66–67, 333
Nosková-Nasková, Růžena 108, 112, 118, 122
Novačan, Anton 115, 122
Novak, Boris A. 361–362, 388
Novak, Jure 302, 377
Novák, Karel 113, 124
Novak, Radek 126, 346, 366
Novakovič Kolenc, Barbara 266, 416, 434
Novelli, Ermete 88
Novotný, Vojtěch 127
Novović, Uroš 452
Novšak, Rachel 372
Nučič, Hinko 32, 58–59
Nušić, Branislav 85, 110, 150–151, 156, 165, 168, 178, 197, 213, 217, 223, 227, 231–232, 236–238, 254, 281, 287

O
O'Neill, Eugene 231, 312
Obaldia, René de 285, 295
Oblak, Maruša 426
Obradović, Milivoje Mišo 279, 452
Obrenović, Aleksander 157
Obrenović, Milan 157
Ocvirk, Vasja 202
Odavić, Rista J. 213
Odžić, Milan 241
Offenbach, Jacques 71, 159–160
Ogin, Boris 313
Ogrizović, Milan 217
Ohm-Januschowsky, Julius Ritter von 52
Ohnet, Georges 155, 322
Olof, Klaus Detlef 374–376, 379–380
Oman, Sandra 316
Omerzel, Borut 316–317
Omerzu, Silvan 141
Oppenheimer, Adolf 52
Orbán, Viktor 102
Orel, Barbara 6, 267, 288, 432
Orešković, Ksenija 99, 206
Orloff (Orlov) Tschekorsky, Dimitrij Mihajlovič 76
Orlović, Milan 241
Orožen, Janko 110
Ostan Vejrup, Jette 338
Osterc, Slavko 71–72
Osti, Josip 370–371, 376, 380–381, 429–430
Ostrovski, Aleksander Nikolajevič 165–167, 190, 216, 226, 244, 249, 318
Osvaldová, Barbora 117
Otori, Hidenaga 368–370
Ovid 429

P
Paganini, Niccolò 66
Pajk, Georg 63
Paljetak, Anamarija 380
Paljetak, Luko 375, 380
Pallaska, Gresa 452
Pamuk, Orhan 268
Panajotović, Marko 452
Pandur, Livija 275
Pandur, Tomaž 169, 175, 181, 183–184, 187–188, 191–193, 266, 275, 299–300, 403, 413, 416, 420–421, 424, 433–434
Pánek, Jaroslav 107
Pánek, Vsevolod 124–125
Panenková, Jaroslava 128
Paneva, Viktorija 317, 326
Panić, Zoran 253
Panović, Antonije (Anton Panov) 229
Panteleev, Dimităr 311
Parlić, Dimitrije 162
Parlikov, Valerij 317
Parma, Bruno 430
Partljič, Tone 302–303, 355, 360–361, 388
Pasolini, Pier Paolo 302
Pašalić, Safet 249, 254

Paternu, Boris 330
Patrick, John 249
Paulton, Edward Antonio 156
Paulton, Harry 156
Paunović, Siniša 232
Pavček, Saša 222, 255, 257, 352–353, 361–362, 377, 388, 411
Pavić, Jovica 218, 251
Pavić, Milorad 191, 433
Pavićević, Borka 176
Pavis, Patrice 17, 205
Pavlič, Jana 381
Pavlin, Sandi 304, 411, 426–427
Pavlova, Ana 74
Pavlović, Luka 452
Peci Popović, Petar 223
Pedi, Aleksandar 196
Pegan, Vanja 377
Pehr, Josef 137
Pejaković, Petar 264, 276
Pejović, Katarina 7, 374
Pejović, Roksanda 162
Pelević, Maja 223
Pelin, Elin 311
Peljhan, Marko 331, 403
Pengov, Jože 140
Penot, Patrick 423
Penov, Ljuma 452
Perales, Rosalina 369
Perhonis, Peter 372–373
Perišić, Slobodan 256
Perkins, Shari 339
Perne, Ana 434
Perović, Sreten 261, 267
Peršak, Tone 204–206
Pessyani, Attila 432
Petan, Žarko 178, 185, 192, 201, 205–206, 282, 284–285, 295–296, 361, 363, 377, 388
Petelin, Ruža Lucija 215, 224, 239–240
Peternel, Marija Mojca 39
Peternelj, Ivan 276, 280, 302, 443, 451
Petrič, Dušan 108
Petrić, Nemanja 452
Petrov, Evgenij Petrovič 243
Petrović Njegoš, Petar II 264, 277, 279
Petrović, Ljubinko 236
Petrović, Milorad 237
Petrović, Petar (Divji Njegoš) 154
Petrović, Rastko 167
Petrović, Živojin 96–99, 152, 284, 291
Pezdir, Slavko 317–318, 335, 422
Pezdirc Bartol, Mateja 7
Pintarić, Tomislav 382
Pinter, Bela 432
Pinter, Harold 263, 272
Pipan, Janez 187, 192, 269, 289, 299, 304, 403, 416
Pirandello, Luigi 94, 167
Piscator, Erwin 92, 101
Pištěk, Jan 121
Pitoëff, Georges 92, 101
Plaović, Radomir Raša 150, 223, 230
Plečnik, Jože 37, 109
Pleskot, Jaromír 126
Pleterski, Andrej 366
Pleva, Libor 125
Plivčić, Midhat 430
Plotnikova, Anastasija 369
Pocarini, Sofronio 416
Pocci, Franz 140
Počkaj, Duša 178
Podbevšek, Anton 205
Podbevšek, Katarina 6, 331, 335, 337
Podhorský, Aleš 125, 129
Pogačnik, Jagna 377
Pogačnik, Jože 197
Pogorevc, Petra 431
Pograjc, Matjaž 183, 265–266, 300–301, 343, 424
Pohl, Max 57
Polák, Pavel 141
Polič, Andraž 346
Polič, Mirko 6, 65, 69–77, 79, 81, 159, 169
Polič, Radko 169, 206, 304
Polič, Štefka 76
Politeo, Miho 247–248
Poljakova, Jelena 162
Pomorska, Joanna 346, 373, 382
Ponchielli, Amilcare 159
Poniž, Denis 316
Popov, Asen 313
Popov, Ivan M. 313, 322–323, 325
Popović, Jovan Sterija 150, 161–162, 166–167, 217, 232, 246
Popovska, Joana 452
Popovska, Radica 285, 293
Popovski, Aleksandar 288
Poštrak, Marinka 345, 364
Potočan, Branko 182, 188, 192, 301
Potočnjak, Draga (Dragica) 347, 352–355, 360–362, 377–378, 389, 411, 427
Potokar, Majda 178
Potpara, Lili 372, 380
Povše, Janez 204, 206
Praga, Marco 237
Prebil, Robert 427
Predan, Alja 9, 183, 289
Predan, Vasja 198–199, 397, 403
Pregarc, Rade (Radoslav) 85–91, 97–102, 104, 214–215, 223–224, 226–229, 236, 239–240, 334
Prek, Stanko 162
Prešeren, France 30, 37, 311, 332
Přibil, René 129
Priestley, John B. 249
Prijatelj, Ivo 378
Primožič, Robert 71, 76
Prinčič, Žarko 268, 278
Prlikov, Valerij 324, 326
Prokić, Nenad 180, 183
Prokofjev, Sergej 72, 76, 163
Protić, Đura 213
Protogerov, Aleko 284, 292
Puccini, Giacomo 113, 159, 160, 163
Puget, Claude-André 239

Pukšec, Josip 240
Puntar, Frane 220–221, 253
Purcărete, Silviu 432
Puspitasari, Deni Nunung 367, 369
Pustoslemšek, Rasto 311
Pušić (Sušec Michieli), Barbara 333
Puškin, Aleksander Sergejevič 300
Putrih, Karel 108
Pyatrova, Marina 368

Q
Quintero, Joaquín Álvarez 165

R
Rabadan, Vojmil 220
Racine, Jean 167
Radenković, Dušan 213, 223
Radics, Peter von 47–49
Radičkov, Jordan 316
Radivojević, Vesna 443
Radojevič, Zvonka 300
Radojević, Milovan 261
Radok, Alfréd 220, 252
Radonjić, Miroslav 197
Radovanović, Aleksandar 151, 162
Radović, Duško 117
Radović, Đuza 366
Rajčević, Miloš 224, 229– 239
Rajković, Đuro 152, 154
Rajsli, Emese 368
Rakef, Saška 378
Rakitin, Jurij 158
Rakovec, Pavel 304
Rancière, Jacques 22
Rasberger, Pavel 59–60
Rasi, Luigi 88, 214
Rattigan, Terence 246
Ravnohrib, Pavle 304, 411, 427
Recer, Matej 343, 426
Reinelt, Janelle 8
Reiner, Fritz 67
Reinhardt, Max 14, 88, 101, 214
Rejda, Zdenek 374
Remec, Alojzij 93, 215–216, 247
Remec, Gustav 114
Repnik, Vlado 403
Reš, Nace 136
Reyno, Maksim 369
Riantiarno, Rangga 367, 370
Ribnikar, Vladislav 164
Richter, Joseph 5, 333, 335
Richter, Karl 52, 54–55, 58
Rijavec, Josip 150, 159–160, 169
Rijavec, Vlado (Vladimir) 224, 243, 248
Rimski-Korsakov, Nikolaj 82, 161, 163
Rina, Ita (Tamara Đorđević) 112
Ristanovski, Nikola 288
Ristić, Ljubiša 6, 180–182, 186, 191–193, 265, 282, 289, 299, 305, 395–409, 411–412, 417–419, 445
Robida, Adolf 92
Robin, Mireille 374–375
Robotić, Martin 214
Rocco, Davor 299
Roché, Hermann 54–55, 58
Rodriguez, Juliane 424
Rogelj, Barbara 272
Rogoz Kaucká, Ludvíka 118
Rogoz, Zvonimir 111–112, 119
rokgre (glej Vilčnik, Rok)
Roksandić, Duško 254
Rolland, Georges 246
Ronconi, Luca 176, 179
Ronen, Yael 21
Rooss, Ajda 138
Rooss, Vladimir 138
Rossini, Gioacchino Antonio 71
Roy Chowdhury, Sunandan 368
Rozman, Andrej - Roza 188, 285–286, 301
Rücková, Kristina 108, 118
Rudolf, Franček 203
Rudolf, Matevž 9
Rukavina, Friderik 70, 73, 76, 79
Rupel, Mirko 337
Rus, Marjan 76
Russo, Raffaella 373
Rutić, Ivka 164
Ružička-Strozzi, Marija 155

S
Said, Edward 15, 20
Sajko, Ivana 269, 274
Salković, Enes 394
Salzer, František 122
Samec, Smiljan 112–114, 116
Samobor, Jaro 316
Sand, George 134
Sapač, Igor 332
Sardou, Victorien 156–157
Sarno-San Giorgio, Dionisio de 275
Sartre, Jean-Paul 167, 250
Savin, Egon 263, 273
Schechner, Richard 14, 176
Scheinpflug, Karel 118
Scheinpflugová, Olga 118
Scherber, Peter 378
Schiener, Marius 394
Schiller, Friedrich 51, 154, 159, 186, 216, 235, 322
Schilling, Árpád 432
Schlesinger, Franz 52
Schmid, Jan 141
Schmidt Snoj, Malina 333
Schmidt, Vlado 34
Schubert, Hans (Hans Morgenstern) 254
Schumann, Peter 176
Schurek, Paul 99
Schütz, Stefan 300
Scribe, Eugène 245
Seder, Kurt 54
Sedmak, Marjan 430
Seidl, Manuela 394

Selenić, Slobodan 176
Seljak, Matej 69
Semenič, Simona 190, 317–318, 320, 324, 347, 352, 354, 360–364, 379, 389–390, 393, 434
Senečić, Geno R. 230
Șerban, Andrei 176
Sever, Boštjan 138
Sever, Cveto 138
Sever, Stane 178
Severjeva, Sava 95–97, 99, 164–165, 169
Shakespeare, William 89, 111, 117, 150, 155–156, 158, 166–168, 185, 188, 196, 232, 236, 239, 248–250, 275, 285, 298, 301, 318, 323, 396, 404, 421, 434
Shaw, George Bernard 167–168, 235, 246, 249
Sheridan, Richard Brinsley 165–167
Shevtsova, Maria 17
Sigurdsson, Hallmar 368
Simčič, Neven Mik 221
Simončič, Nace 300, 361–362, 390
Simoniti, Rado 113
Simonov, Konstantin Mihajlovič 243
Singleton, Brian 14
Sivec, Jože 66
Skela, Janez 330
Skrbinšek, Milan 70, 95, 205
Skrbinšek, Vladimir 98
Skřivan, Josef 111
Skrušný, Václav 77, 214
Skubic, Andrej E. 352, 354, 379–380
Skubic, Barbara 378–379
Slodnjak, Marko 404
Smetana, Bedřich 71, 110, 113, 116, 159, 161
Smiljanić, Radmila 160
Smole, Dominik 201–203, 282, 352–354, 380, 390
Smolik, Robert 221, 253, 256
Smrčková, Hana 126
Snoj, Jože 416
Snoj, Marko 331
Sofoklej (Sofokles) 156, 166–167, 198, 249, 285, 295
Soklič, Dušan 138
Solce, Matija 142
Somin, Willy Oscar 247
Sotlar, Bert 164, 166, 169
Souček, Jurij 299
Soule, Lesley 374–375
Sozina, Julija A. 346
Spasojević, Dušan 262, 275
Spasov, Darko Jan 366, 368, 370, 376–378, 381
Spitzer, František 124
Spivak, Gayatri 15
Spurná, Otilija 108, 118
Spurný, Václav 121–122
Srch, Josef 125
Sremac, Stevan 152, 244
Stamatov, Georgij 313
Stanimirović, Vladimir 150
Stanislavski, Konstantin 88, 101, 214, 420
Stanjević, Željko 262, 274
Stanković, Borislav 233
Stanojević, Čiča Ilija 229
Stanojević, Ljuba 155–156
Stare, Josip 66
Staricki, Aleksandrov Petrovič 235
Staricki, Mihail Petrovič 235
Stavrev, Branko 283, 296
Stefanović Vilovski, Todor 154
Stefanović, L. 379
Stefanovski, Blagoj 434
Stegnar, Katarina 269, 302
Stein, Gertrude 300
Stein, Peter 176, 179
Stemann, Nicolas 432
Stenholm, Bo 393
Stevanović, Jelica 151–152
Stiplovšek Pregarc, Dragica 90
Stjepanović, Saša 213
Stöckl, Anton 66
Stodola, Ivan 241
Stöger, Georg 56
Stojanoska, Ana 7
Stojanoski, Stojan 283, 297
Stojanov, Račo 316
Stojčeva, Teodorina 309
Stojiljković, Sandra 393
Stojko, Tone 193, 305–306, 411
Stojković, Borivoje S. 97, 150, 158, 160, 163
Stojkovski, Petar - Babec 285, 295
Stojsavljević, Vladimir 181
Stokić, Žanka 164
Stone, Sunčan 374
Stoviček, Vladimir 108
Strašimirov, Anton 316
Strauss, Botho 189, 301
Strauss, Richard 161–162
Stravinski, Igor 72–73, 76
Středa, Jiří 252
Strehler, Giorgio 197
Strejček, Jan 125, 128
Strindberg, August 158, 318
Strnad, Oskar 214
Strniša, Gregor 203, 380
Strömberg, Emelie 393
Stupica, Barbara 274
Stupica, Bojan 72, 85–86, 95–102, 106, 113, 164–166, 169, 201, 334, 416
Stupica, Marlenka 141
Stupica, Mira 166, 266
Suad, Fočo 439
Sucharda, Vojtěch 135, 139
Sudermann, Hermann 157, 233, 322–323
Suhovo Kobilin, Aleksander Vasiljevič 228
Sumbatov Južin, Aleksandar Ivanovič 156
Surman, Jan 26–27
Suša, Anja 180, 393
Sušec Michieli (Pušić), Barbara 6, 158, 334
Sušić, Derviš 254
Suzuki, Tadashi 15
Svetina, Ivo 187, 193, 266, 282, 284, 299–300, 352, 380, 414–415, 423, 433
Svobodova, Marija 73
Sziveri, J. 379

Š
Šaffková, Blanka 77
Šalamun, Tomaž 302
Šalehar, Romana 426, 427
Šandorov, Milica 220, 251
Šapčanin, Milorad Popović 151, 153
Šauperl, Dragotin 111
Šaurek, Miodrag 284, 295
Šavija, Boris 257
Šedivý, Jan 311
Šedlbauer, Zvone 397
Šeligo, Rudi 186, 203, 265, 282, 285, 289, 297, 299, 303, 351–354, 360–363, 378–379, 389, 397–398
Šenoa, August 241
Šerbedžija, Danilo 431
Šerbedžija, Rade 205, 431
Šest, Osip 70, 72, 92, 108, 110, 311
Šetřilová, Alena 118
Ševců (Ševcu), Vilko Alexandr 135–138
Šifrer, Živko 28
Šimáček, Vladimir 108, 118
Šimenc, Mario 71
Šindel, Jan 133
Škarić, Ivo 335
Škerjanc, Lucijan Marija 159
Škof, Janez 193, 427
Šmaha, Josef 323
Šorli, Ivo 115, 123
Šostakovič, Dmitrij 72, 161
Šošić, Davor 100
Šprajc, Božo 412
Štandeker, Lojze 216, 224, 239–244
Štefanec, Miro 222, 224, 254–255
Šter, Zvezdana 376
Štern, Marinka 304, 411
Štih, Bojan 179, 185, 194, 314
Štimac, Zdenka 372
Štivičić, Tena 301, 343
Štoka, Tea 91–93
Štritof, Niko 75, 77
Štromajer, Igor 265
Štrucl, Tomaž 265, 301, 403
Šubic, Mirko 108
Šugman, Jernej 267, 276
Šukalo, Mladen 213, 217–218, 220
Šuklje, Majolka 411
Šuklje, Rapa 219
Šuman, Zorana 256
Šumarević, Svetislav 151
Šustr, Adolf 121–122
Šuvaković, Miško 417
Švabić 213
Švankmajer, Jan 133
Švara, Danilo 77

T
Táborský, Vilém 118
Tadel, Boštjan 380
Tagore, Rabindranath 168
Tairov, Aleksander 72, 92, 101
Taki, Derviš 269
Talevski, Vladimir 283, 297
Talich, Václav 67–68, 77
Talijančić, Ivan 375
Tanhofer, Tomislav 241
Tanić, Jovan 164
Tasić, Nebojša Pop 380
Tasić, Toma 291
Taufer, Veno 352, 354, 380, 397
Taufer, Vito 182, 188, 192, 265, 272, 284–285, 289, 297–299, 301, 306, 403
Tavčar, Josip 216, 248
Tekand, Sahika 432
Telcová-Jurenková, Jiřina 117
ten Cate, Ritsaert 179
Teršova, Zdenka 108, 118
Tesařová, Marija 220, 252
Testen, Petra 74
Thein, Hanuš 116
Thomas, Ambroise 161, 163
Thomas, Brandon 238
Tijardović, Ivo 89
Tišnov, Jaroslav 118
Toché, Raoul 228
Todorov, Petko J. 310, 316
Todorova, Maria 20
Todorović, Dragoslav 219, 251
Todorović, Sava 150, 158
Todosić, Zorka 153
Toller, Ernst 187
Tolstoj, Lev Nikolajevič 96–97, 157
Tomandl, Mihovil 149
Tománek, Alois 145
Tomažič, Jadranka 304
Tomc, Gregor 364
Tomić, Dragan 168
Tomić, Josip Eugen 239
Tomić, Živojin 150
Tompa, Gábor 432
Tompkins, Joanne 17
Tompkins, Mark 302
Tomšič, Tadeja 377
Toplak, Neva 374–376
Toporišič, Jože 331, 337
Toporišič, Tomaž 6, 398, 400, 403, 418, 420
Tordjman, Charles 418, 420
Torkar, Igor 202, 216, 222, 224, 247, 254, 282, 293
Tovornik, Arnold 224, 243
Trailović, Mira 176–178, 180
Tratnik, Polona 331
Traven, Janko 197
Travina, Natalija 372
Trbuhović, Đuka 236
Trdin, Metka 262, 272, 279
Trebičnik, Olga 248
Trebješanin, Borka G. 446
Trefalt, Uroš 6, 127, 138, 141
Trenjov, Konstantin Andrejevič 165–167
Trifković, Kosta 150
Tripković, Dragana 263

Trišić, Snežana 219, 251, 257
Trninčić, Dušan 162
Trninić, Milan 256
Trobec, Peter 137
Trobiš (Trobisch), Alexander Felix 73
Troha, Gašper 6, 26
Trstenjak, Ante 108
Trstenjak, Anton 31, 33
Trubar, Primož 35–36, 43, 331
Tucić, Srđan 322
Tufekdžić, Besim 220
Tuljakova, Marija 73
Tůma, Jan 142
Tuntev, Naum 284, 292
Turgenjev, Ivan Sergejevič 166
Tvrdy, Makso 137
Tyl, Josef Kajetán 118
Tyrš, Miroslav 132

U
Udovički, Lenka 283, 297
Uduč, Alenka 255
Ukmar, Vilko 77
Uljaniščev, Vasilij 77
Unkovski, Slobodan 282, 296
Urban, Alois 122
Urbančič, Boris 108, 115, 131

V
Vachek, Emil 237
Valenti, Nejc 377
Valšik, Kamil 368, 370
Valvasor, Janez Vajkard 36
Vandot, Josip 220, 251–252, 282, 285, 293–298, 361–362, 391
Varga, Irena 411
Vascotto, Patrizia 369, 377–380, 382
Vasić, Predrag 452
Vatovec, Fran 34
Vavić, Nikola 260, 272
Vavpotič, Bruno 214, 224, 229–239
Vavpotič, Ivan 73, 214
Vavpotič, Ruth 73
Vavra, Nina 108
Vazov, Ivan 311, 323
Veber, Petra 269, 277–278
Vega, Jurij 36–37, 43
Vega, Lope de 165, 167
Végel, László 401
Vejnović, Drago 256–257
Velikov, Stefan 313, 326
Vera, Marija 92, 150, 158–159, 168, 172, 334
Verč, Sergej 381
Verdi, Giuseppe 71, 159, 161, 163
Veselinović, Janko 152, 229, 235
Vevar, Rok 395, 406
Vidali, Ksenija 76
Vidič, Renata 434
Vidmar, Josip 197–198, 200, 209, 336, 397, 402, 417–418
Viewegh, Michal 133
Vikusová, Blanka 128
Vilčnik, Rok (rokgre) 118, 127, 269, 346, 352, 381, 391
Vilhar, Miroslav 66
Vinkler, Jonatan 132
Visconti, Luchino 302
Vitez, Primož 382
Vitrac, Roger 285, 296
Vlačina, Vladimir Vanja 257
Vlček, Václav 73, 75
Vojevec, Jaka Andrej 265–266
Vojinović, Branislav 284, 291
Vojnikov, Dobri 308
Vojnović, Ivo 110, 164, 167, 226
Vojvodić, Radmila 263, 273, 275–276, 278
Volk, Petar 166
Volpi, Elena 142
Vozák, Vladimír 124
Vraz, Stanko 332
Vrbnjak, Eva 9
Vrhovec, Boštjan 299
Vrhovec, Josip 169
Vujović, Mladen 272
Vujović, Zoran 279
Vukčević, Nada 280
Vukotić, Ana 268, 276, 278
Vurnik, France 404
Vybíral, Bohuš 122
Vydra, Václav 113

W
Wade, Lesley Anne 366, 373–375, 377–378, 381
Wagner, Wilhelm Richard 71, 72, 75, 160–161
Walden, Herwarth 92, 101
Waltl, Robert 221, 225, 253, 256
Weber, Carl Maria von 161
Weill, Kurt 72, 106, 267–268, 278
Weis, Vito 302
Weiss, Jernej 65, 67
Weiss, Peter 299, 301
Wessel-Polla, Tinka 75
Whiting, John 167
Wilde, Oscar 264, 276
Williams, David 16
Williams, Nigel 265, 299
Williams, Richard 376
Williams, Tennessee 189
Wilson, Robert 15, 17, 176
Wintrova, Nana 108, 118
Wisiakova (Wisiak), Lidija 75, 334
Witkiewicz, Stanisław Ignacy 190, 264, 273, 318
Wolf, Berthold 52
Wolf-Ferrari, Ermanno 161
Wollman, Frank 109, 415
Wudler, Borivoj 302
Wuolijoki, Hella 242

Y
Yeats, William Butler 14
Yingling 376

Z
Zabukovec, Dušanka 376, 380–381
Zacconi, Ermete 88
Zagoričnik, Franci 379
Zahariev, Nikola 311
Zahirović, Hasan 6, 108, 110–111, 118, 127, 132
Zajc, Dane 203, 265, 272, 282, 284–285, 297, 351–354, 361, 381, 391
Zajc, Drago 35
Zajec, Urška 382
Zakonjšek, Jan 300
Zapolska, Gabriela (Gabriela Korwin - Piotrowska) 227
Zavašnik, Nina 316
Zdenek, Andres 136
Zdravković, Jovan 452
Zgonc, Tanja 265
Zich, Otakar 135
Zidar, Pavle 299
Zidar, Vojko 411
Zilahy, Lajos 231
Zlámaliková, Aneta 112
Zlatar Frey, Damir 300–301
Zmrzlikarová, Vida 108
Zoltan, Jan 115
Zorčič, Metoda 412
Zorčić, Milena 253
Zrnčić-Kulenović, Dubravka 439
Zuckmayer, Carl 250
Zupan, Vitomil 203, 391, 396, 404
Zupančič, Gašper 316
Zupančič, Matjaž 219, 225, 251, 257, 265, 289, 299–300, 305, 315, 317, 320, 324, 326, 346–347, 351–355, 360–364, 381–382, 391–392, 434
Zupančič, Milena 303
Zupančič, Mirko 203, 217
Zuppa, Vjeran 396, 398, 407
Zvolský, Filip Jan 126
Zweig, Stefan 164, 237

Ž
Žabjek, Aleksandra 346
Žalica, Miodrag 249, 254
Žebre, Dimitrij 77
Želenský, Drahoš 122
Žgur, Dečo 252
Žic-Klačić, Ivo 215, 241
Žigon, Stevo 164, 167–169, 173, 216, 248
Žigon, Tanja 39
Živadinov, Dragan 181, 184, 192, 195, 288, 331, 403–404, 416
Živkov, Todor 308, 315
Živkovič, Antonio 451
Živković, Vasa 152
Živojinović Massuka, Velimir 108, 159, 234
Žižek, Fran 199
Žlábek, Karel 142
Žmak, Jasna 452
Žmavc, Janez 203, 391
Žoldak, Andrij 432
Župančič, Oton 92, 111, 115, 150, 311, 336–337