

DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

46-47



LJUBLJANA

1986

DSGFM

Letnik XXII

Str. 1—179

Ljubljana 1986

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

Letnik XXII, zvezek 46—47, 1986.

Izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani

Svet revije: France Brenk, Majda Clemenž, akad. dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Marija Kaufman, akad. dr. Bratko Kreft, akad. Dušan Moravec, Lilijana Nedić, France Štiglic, dr. Mirko Zupančič

Uredništvo: Majda Clemenž, akad. dr. Dragotin Cvetko, akad. dr. Bratko Kreft (glavni in odgovorni urednik)

Tisk: Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Soustanovitelju in uredniku akad. dr. Bratku Kreftu ob 80-letnici	2
Krleža in njegov »Aretej« (Josip Vidmar)	5
Monografija o Ignaciju Borštniku (Bratko Kreft)	9
Moje delo (Fran Žižek)	14
Osip Šest po letu 1945 v pismih Heleni (Mirko Mahnič)	28
Zgodovinski spomin na ljubljansko Opero (Smiljan Samec)	71
Vida Juvanova v delih zahodnoevropskih in ameriških dramatikov (Jože Valentič)	82
Spomini na družino Danilovih (France Štiglic, Milka Badjura, Slavko Jan, Mirko Mahnič, Ančka Levar, Cveta Gale, Mila Kačič, Vika Gril, Aleš Jan, Emil Frelih, Rapa Šuklje, Majolka Šuklje, Marija Šeme-Baričević, Lelja Rehar-Sancin)	112
Slovenske drame na odru Narodnega gledališča Bosanske Krajine od leta 1945 do 1985 (Čedomir Ninković)	130
Spominski oris o prvih Kreftovih dramskih režijah v ljubljanski Drami (Emil Frelih)	152
Medvojni priročni gledališki koledarček (Emil Frelih)	160
Poročilo o delu SGFM v letu 1984	176

TABLE DES MATIÈRES :

A collaborateur et rédacteur des »Dokumenti« acad. dr. Bratko Kreft	2
Krleža et son »Aretej« (Josip Vidmar)	5
Monographie d'Ignacij Borštnik (Bratko Kreft)	9
Mon oeuvre (Fran Žižek)	14
Osip Šest, après 1945, dans ses lettres à Hélène (Mirko Mahnič)	28
Souvenirs d'histoire de l'Opéra de Ljubljana (Smiljan Samec)	71
Vida Juvan dans les oeuvres des auteurs dramatiques ouest-européens et américains (Jože Valentič)	82
Souvenirs de la famille Danilo (France Štiglic, Milka Badjura, Slavko Jan, Mirko Mahnič, Ančka Levar, Cveta Gale, Mila Kačič, Vika Gril, Aleš Jan, Emil Frelih, Rapa Šuklje, Majolka Šuklje, Marija Šeme-Baričević, Lelja Rehar-Sancin)	112
Les pièces slovènes sur la scène du Théâtre National de la Bosanska Krajina, de 1945 à 1985 (Čedomir Ninković)	130
Précis, sous forme de mémoires, sur les premières réalisations scéniques de Bratko Kreft, au »Drama« de Ljubljana (Emil Frelih)	152
»L'Agenda du Théâtre« pendant la dernière guerre (Emil Frelih)	160
Rapport sur les activités du Musée slovène du Théâtre et du Film au cours de l'année 1984	176

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA SLOVÈNE XXII, N° 46—47, 1986

Publié par le Musée slovène, du Théâtre et du Cinéma, Ljubljana, Jugoslavija
 Conseil de la revue: France Brenk, Majda Clemenž, Dragotin Cvetko, Bruno Hartman, Marija Kaufman, Bratko Kreft, Dušan Moravec, Lilijana Nedić, France Štiglic, Mirko Zupančič
 Rédigé par Majda Clemenž, Dragotin Cvetko, Bratko Kreft (rédacteur principal)
 Imprimerie »Jože Moškrič«, Ljubljana, Jugoslavija

129941



Soustanovitelju, zagovorniku, sodelavcu, glavnemu uredniku, prijatelju akademiku prof. dr. Bratku Kreftu ob osemdesetletnici

V svojem zapisu »V Travnov spomin« (Dokumenti SGFM 1982, šte. 38—39) akademik Kreft pripoveduje, kako so o ustanovitvi gledališkega muzeja in celo instituta razpravljali že na neki seji v ministrstvu za kulturo in prosveto v času ministrovanja pisatelja in dramatika dr. Ferda Kozaka (1945, 1946). Bil je na tisti seji in kot izkušen gledališki ustvarjalec je gotovo rekel tehtno besedo v prid takšne ustanove, saj se je zavedal njenega vesplošnega pomena, ki ga je ob njeni tridesetletnici 1982 takole izpovedal:

»Naloga gledališkega muzeja... je ohraniti kolikor mogoče zvesto poročilo o vsaki dobi bitja in nebitja narodnega gledališča, ki nosi v svoji besedi 'narodnega' tudi bit ljudskega in človeškega. Njegovo delo ni zgolj v zbiranju dokumentarnega gradiva in s tem polnjenje muzeja, marveč je hkrati znanstvena in publicistična analiza in sinteza, s pomočjo katerih naj se s pisano besedo, s slikami in fotografijami ustvari zgodovinsko umetniško podobo gledališča v tej ali drugi dobi.«

V letih 1951 in 1952 so v vodstvu SNG, ki ga je vodil upravnik Juš Kozak in ki je tudi sprejel muzej v okrilje SNG, že tekle temeljite priprave. Dr. Kreft je na teh sejah nenehno vzpodbujal in tudi predlagal prvega ravnatelja muzeja Janka Travna. Upravnik Kozak je predlog sprejel in 29. novembra 1952 so v upravnih prostorih SNG odprli skromne sobe Slovenskega gledališkega muzeja. Takrat je dr. Kreft v »Glosah ob ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja« (Prvo poročilo SGM, 1952, str. 2—5) med drugim zapisal: »Skromno začenjamo svoj gledališki muzej, toda temeljni kamen je postavljen. Trdno sem uverjen, da bo iz tega kamna nekoč zrasel hram, ki bo muzej in institut...«

Od takrat nam dr. Kreft — »netruden vse dni« (Prešeren) — stoji ob strani bodisi z idejami, izkušnjami in nasveti, bodisi z dejanji. Pogosto prihaja k nam, udeležuje se sej in sprejema naloge, ki jih izročamo njegovemu znanju in vplivu. Pred dvanaajstimi leti je stopil v svet Dokumentov, od 1978 je njihov glavni in odgovorni urednik, predvsem pa eden najpogostejših piscev (od 1968 do danes 12 študij in člankov — za celo knjigo).

Zaradi njegove zvestobe in vnetega dela za naš muzej in zaradi človeške topline do vseh, ki v njem delamo, smo mu pred leti podelili našo vedro hišno diplomo »višjega častnega paznika«.

Zahvaljujemo se mu za vse in mu želimo plodnih let, pri čemer se dobro zavedamo časti, ki nam jo s svojo naklonjenostjo izkazuje, saj vemo, da sodi v vrsto naših velmož in da je njegov delež za našo ustanovo samo del njegovih naporov za slovensko omiko, za našo umetnost in znanost.

Vsi nekdanji in sedanji delavci

v

Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju

L' académicien, dr. Bratko Kreft, écrivain, auteur dramatique, metteur en scène, dramaturge et slaviste célèbre, a fêté le 11 février 1985, son 80e anniversaire. Il a été l'un des fondateurs du Musée Slovène du Théâtre et du Film (fondé en 1952), son collaborateur et rédacteur des »Dokumenti« (Documents). En citant ses mérites pour ce Musée, les collaborateurs actuels et anciens du Musée saisissent cette occasion pour remercier le dr. Kreft de la sympathie humaine qu'il a bien voulu leur témoigner ainsi que de sa précieuse collaboration professionnelle.



70 601/90



Josip Vidmar s Sergejem Kraigherjem in Franom Žižkom na BS v Mariboru 1985

Josip Vidmar, nekdanji predsednik SAZU, dolgoletni dramaturg Narodnega gledališča v Ljubljani pred drugo vojno in najpomembnejši gledališki kritik v času po nji, je praznoval v letu 1985 visok jubilej: 90 let življenja. Uredništvo Dokumentov SGFM in delavci Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja mu ob tej priložnosti čestitajo in se mu zahvaljujejo za njegovo sodelovanje.

Josip Vidmar

Krleža in njegov »Aretej«

Ta »Legenda o sv. Ancili« ali kakor se glasi podnaslov igre, »fantazija v petih slikah«, ni po svoje vsebini nič manjšega, kakor moralna bilanca evropske civilizacije, datirana z jesenjo 1938, se pravi s predvečerom drugega svetovnega oboroženega spopada. Toda ta datum nas ne sme slepiti; igra je napisana v zadnjih letih, tako rekoč danes in njene ugotovitve veljajo današnjemu svetu ali vsaj nekaterim njegovim pojavom, čeprav se opirajo na dogodke in dejanja včerajšnjega dne.

Spričo dejstva, da gre v delu za moralni zaključni račun tako širokega kolektiva ali organizma, kakršnega predstavljata pojma Evropa in njena civilizacija, je razumljivo, da v igri ni pričakovati ne iskati individualnih usod, kolikor pa jih v nji vendarle je, so smotrno odbrane in pokazane samo v zvezi s stanjem stvari v Evropi in kot ilustracija tega stanja. Skratka, kljub svoji fantastični resničnosti se igra odvija na neki pretežno intelektualni ravni, ki je realni življenjski prostor abstraktnemu življenjskemu elementu, kakršnega izražamo s pojmom Evropa.

Tako se je Krleža zlahka izognil sleherni regionalnosti, ki mu je, kakor je znano, v naših literaturah posebno neljuba. Dejanje svoje dramske fantazije je postavil v Italijo, v turistični kraj Castel-Caprino in za njeno osebje odbral mednarodno, slučajno in vendarle ne slučajno družbo štirih apatridov ali brezdomovincev, zdravnikov, samih žrtev evropskih političnih sistemov tedanjih dni. To družbico seveda obdaja okolje italijanskega turističnega mesta, v katero doletavajo grozilni in izsiljevalni telefonski pozivi iz ustreznih poslaništev v Rimu in prihajajo ravno taki sli, nosilci volje in zahtev nekih političnih vodstev.

Bilanco, za katero mu gre, izvede Krleža s fantazijskimi sredstvi. Uprizori nam dve podobni drami, eno iz antičnega cesarskega Rima tretjega stoletja našega štetja in drugo iz včerajšnjega sveta. Obe drami pa sta taki, da se v njiju razkrivajo značilne in, lahko rečemo, usodne moralne silnice obeh svetov. Tako imamo možnost primerjanja. Da je konfrontacija učinkovitejša, spremlja drugo dramo živa senca glavnega junaka antične zgodbe, ki ob petju rajske ptice zapusti palatinski dvor Ilirika Postuma, osvesti pa se znova v našem veku in v naši resničnosti.

V obeh dramah gre za zločinsko nasilje ljudi, ki imajo vrhovno oblast v državnem stroju. V antični drami je pokazan zapovedan umor, ukazan z

grožnjo smrti. Izvršiti ga ima dvorski zdravnik Aretej, človek, ki ga v njegovi palatinski službi prično mučiti prvi moralni glavoboli nad zločini, pri katerih je deležen vloge slepega in pokornega izvrševalca. Ker pa živi v političnem ozračju »panike pred gotovo smrtjo«, kljub svojemu čutu, zaradi katerega se zoperstavlja, naposled le izvrši ukaz, da reši sebe in svoje.

Ta drama je divja, vojaško brutalna in krvava, kratkomalo podobna roparskemu in morilskemu napadu na privaten dom v imenu vrhovne cesarjeve oblasti. Druga je sodobna, tako rekoč salonska. Odigra se v apartmanih modernega turističnega hotela. Toda že ton razgovorov, ki so malodane diplomatski in v katerih se stvar razpleta, kaže, da gre v bistvu za enako zadevo. Zdravnik, na katerega se neka državna oblast obrača, naj bi s svojim podpisom prikril zločin, umor nekega človeka, o katerem je treba svet prepričati, da je umrl naravne smrti. Oblika je seveda milejša, toda nekdo je bil nekje vendarle umorjen, in sicer po volji oblasti. Vsa razlika med tem in onim umorom obstaja tedaj samo v moderni »delitvi dela« pri tem zavrženem poslu.

Obračun konfrontacije obeh dogodkov se glasi: »Ali vaši cesaromani kraljujejo kakor kralji in svobodno ubijajo?« — »Kraljujejo in ubijajo!« — »Kaj je politika?« — »To je boj zoper žival v človeku! Boj zoper tiranijo!« — »Kakšna politika je to: pustiti, da te ubije žival?... Ubiti ali dati se ubiti. To se danes imenuje politika? Ah, da.« Zadnji vzklík izreče Aretej, »zamišljen v svoj mračni spomin«, ki mu postavi enačaj med starodavni rimski včeraj in evropski danes. In kakor je Aretejev rimski včeraj čas propada rimskega imperija, tako je naš danes čas zatona evropske civilizacije, zakaj: »Evropa žre lastne otroke vsako sezono kakor divja svinja... Evropa umira, a pravzaprav se niti rodila še ni. Katera civilizacija je izginila tako naglo kakor evropska?... Morilci, ki zapirajo vdove svojih žrtev kot vlačuge in ljudi, ki nočejo ubijati, obešajo kot zločince, to je sinteza časa, ki sam o sebi trdi, da je logičen.« Tak svet je zapisan propadu.

In dve tisočletji med Rimom in Evropo? »Tri sto evropskih vojn... Mezga iz solz in krvi!... Trupla in na truplih nova trupla in nove kosti.« — »Spet je tukaj vse krvavo. Včeraj kri, danes kri, zmeraj samo kri... Zakaj ljudje tako poceni prelivajo svojo kri?... Vodomet krvi pljuska na vse strani.« — »Vse do naše civilizacije ni bilo niti ene, ki ne bi bila kanibalska.« — »Kralji kraljujejo, se vojskujejo in ubijajo ter ukazujejo ubijati v njihovem imenu.« — »Če je res, da ta noč traja več kakor dva tisoč let, ogrožajo ti zločinci cela pokolenja!«

Dvatisočetna noč teh zločincev ima v Krleževi zgodovinsko kritični panorami dva zaveznika. Prvi je religija, ki jo tu predstavljata »svetnica« Livija Ancila in kasneje cerkovnik njene romanske bazilike. Livijo Ancilo nam podaja Krleža neprijazno, s primesjo svoje nejevolje nad krščanstvom, o katerem čujemo takle razgovor: »Torej vendarle. Zevsa je premagal Nazareneec in vse okrog nas je porušil ta? In s kakšno pravico?« — »S pravico meča.« — »In kaj je človek človeku?« — »Volk.« — »In kar je rekel Seneca, da je človek človeku svetinja, kaj je s tem?« — »Retorika.« — »Dobro, ampak Nazarenci verujejo, da to ni retorika. S čim je tedaj zmagal ta vaš Nazareneec?« — »S to gospodo, ki v nasprotju z vsako logiko zanika znanstvena dognanja.«

Drugi zaveznik evropske tisočletne noči so neobveščene, nezavedne in brezbrizne množice. Z odra slišimo opis tipičnega člana te vrste množic: »V življenju tega moža se je v teh tisoč letih spremenilo samo to, da danes kadi pipo.

Popolnoma brezbržen nasproti vsemu, kar se je godilo okrog tegale Aretejona, je bil z duhom trajno odsoten. Koliko obupancev se je nemara že odpravljalo mimo tega kosca na morišče... Temu grobarju pa je popolnoma vseeno, ali pokopuje mesarske doge ali tiste, ki jih ti psi trgajo.« Takoj nato se oglasi megafon radijskega aparata, ki prenaša ali nogometno tekmo ali politično zborovanje. In spet komentar: »Glas menažerije. Sto tisoč maniakov, pederastov, onanistov, morilcev in požigalcev rjove v zanosu, medtem ko velike mačke trgajo živo človeško meso!« Ali pa: »Spet so zadavili kakega boga na Palatinu, plebs pa pustoši hiše in meče na cesto novorojenčke za hrano psom... Med zvermi, ki nas silijo, da bodimo zveri tudi mi, če hočemo ostati siti, je koeficient vsega, kar je človeško, človeka vredno, zmanjšan na minimum.«

Tako se vrste v tej bilanci mračne postavke druga za drugo. Ali je kje kaj, na kar bi se oprla misel, ki išče rešitve? Kje je kaka luč v tej krvavi zgodovinski noči?

Živa senca antike Aretej, govori v nekem težkem trenutku odbranim ljudem našega veka takole: »Harfa joče v noči, jočete tudi vi. Ni mi jasno, kaj se vse to dogaja z vami... Prostor in čas sta se spremenila v moči, ki sta človeku naklonjeni; vode, ogenj, strele, živali, vse ste podredili svoji volji in vsako razumno bitje bi moralo poklekniti pred polnim smislom vaše zavesti in vam priznati na kolenih, da ste giganti; vi pa žalujete, kakor da vam je kdo umrl... Razsvetlili ste človeka, gibljete se s hitrostjo strele, letate kakor ptice, vaše slike, vaša muzika, vaša medicina, v primeri z njimi so bogovi resnično pomilovanja vredna beseda. Zakaj tedaj ne bi imeli razloga, da bi se veselili?«

In ko mu naš čas odgovori: »Se zmerom vlada na svetu Eter, sin Noči in Teme, sinko moj! Vse je še vedno orfejska pesem prekletstev in edina luč med nami je iluzija, da se bo na koncu tega nokturna vendarle zdanilo...« — ponovi Aretej svoj poziv k radosti: »Vsi naši navdihi so se rodili ponoči. Vse, kar je vzvišeno in modro, se je rodilo na skrivaj, v senci krvniške sekire. Pamet je živela pod krinko. Toda ti vaši meridijani, s katerimi ste opleli zemljo kakor žogo, so poldnevni loki, polni svetlobe. Nobeden od vas nima razloga, da bi jokal.«

Ne samo obsodba naše civilizacije, temveč tudi ta poziv k radosti in ponosu je rezultat konfrontacije med antiko in sedanostjo. Toda Krleža nas ne opozarja samo na ta poziv, marveč nam diskretno in skoraj bi dejal sramežljivo obrača pozornost na neko moč, ki nam obeta ali ki nam vsaj drami iluzijo, da se bo naposled vendarle zdanilo. Ob nekem Chopinovem nokturnu si Aretej razlaga smisel njegove muzike: »Ranjena ptica, strta krila, hrepenenje po daljavah, tako. Žalost nad tem, da ne moremo živeti dostojno človeka in vendar, in vendar govori tudi o tem, da je mogoče živeti človeško; ne vem, kako bi našel pravo besedo: sramujem se svojih sramot...« To je najtišji zameetek nečesa pomembnega: to hrepenenje, ta žalost in ta sram. Konkretnješo in silnejšo obliko iste moči nam razkrije Krleževa zgodovinska misel, ki pravi o cesarskem Rimu: »Kanibalski ritem stvari se ni ustavil sam po sebi. Nekdo je moral pričeti zavirati ta zločinski ritem. Enega, drugega, tretjega ali petega izmed njih je morala pričeti boleti glava od vsega tega. Proti koncu tretjega stoletja je bilo te vrste migrene že precej.« In ta migrena ni kajpada nič drugega kakor človeška vest, o kateri pravi Krleža z vsem prepričanjem in vero v njeno mogočnost in s poudarkom, hkrati pa tudi z vso umetniško diskretnostjo: »Na tisto malo, na prvi pogled neznatno maligno infekcijo mislim,

ki se razraste do smrtne gangrene, do agonije cele civilizacije.« Zaradi človeške vesti, zaradi potrebe po življenju, vrednem človeka, zaradi neizprosne nuje v človeku, ki hoče, ki se mora pokoriti svojemu okusu in svoji vednosti o tem, »kaj je združljivo z boljšimi običaji«, se mora po tem nokturnu dosejanje človeške zgodovine vendarle zdaniti.

To sta Krleževa bilanca evropske civilizacije in njegova prognoza. Osrednje osebe njegove drame so sami nosilci smrtne infekcije, gangrene, ki bo to civilizacijo uničila. Antični Aretej je nekoč doživel prvo infekcijo s to boleznijo, osebe našega časa ne bolehajo več samo za migreno vesti. Ne. Vest je že dokončno zmagala v njih. Brezdomovinci so, preganjanci in mučeniki. In če je eden izmed njih preganjan samo zaradi tega, ker je »trmast neumnež, ki noče dvigati prednje noge«, je drugi — človek, ki noče biti sokriv zločina, četudi bi mu bilo za to umreti. In spremlja jih spomin na človeka, ki je bil ubit, ker ni hotel ubijati. Vsi so morda zapisani smrti. Toda to ne spremeni ničesar. Gangrena so, ki mora uničiti neko civilizacijo. Njihov privid arhieratra Areteja jim to njihovo nalogo pokaže nazorno, ko opravi z »gospodom iz Rima«. In če je tisto, kar mora umreti zaradi njih in zaradi vesti evropska civilizacija, bo umrla, da bo naredila prostor drugi, ki bo človeška in človečanska.

Vse to nam govori ta humanistična fantazija pravzaprav o antropoidnih ostankih v evropski civilizaciji. Govori nam to s srcem, prizadeto, z mogočnim miselnim aparatom in z velikim znanjem. Govori nam včasih ostro in sovražno, včasih poetično, prepričevalno in roteče. In mislim, da nam govori celo z vero ali vsaj s hrepenenjem po veri, čeprav skepsa in strahovi sedanjosti plaše tega tako človeškega duha, da nas svari pred lahkoumnim in površnim optimizmom s pripombami takele vrste: »Čez tri tisoč let? Bojim se, da bi tudi takrat naleteli na kakega 'gospoda iz Rima',« krvavega sla kakega cesarja ali cezaromana. In ko zadnje besede te legende govore o čudu človeške roke, ki da je popolna mojstrovina, »kateri ni mogoče nič ne dodati ne odvzeti«, ponovno pristavlja Krleža svoj memento: »In vendar je ta mojstrovina roka opice.«

Ob devetdesetletnici kritika, dramaturga in esejista Josipa Vidmarja objavljamo njegov esej o Krleževi drami »Aretej«, ki sodi med najizvirnejše analize in oznake tega Krleževega dela. Objavljeno v Dramaturških listkih, Knjižnica MGL št. 18, 1962. (Uredništvo.)

Josip Vidmar, ancien Président de la »Academia scientiarum et artium slovenica«, ancien dramaturge du Théâtre National de Ljubljana, avant la deuxième guerre et le plus important critique de théâtre d'après-guerre, fête un anniversaire important: ses 90 ans. Le comité de rédaction des »Dokumenti« (Documents) publie à cette occasion, ses mémoires et l'analyse d'»Aretej«, oeuvre dramatique du grand écrivain croate, Miroslav Krleža. L'illustre nonagénaire caractérise cette oeuvre, pleine de scepticisme et d'angoisse, de »fantaisie humaniste sur les vestiges anthropoïdes dans la civilisation européenne«. Cet essai date de 1960.

Bratko Kreft

Monografija o Ignaciju Borštniku

Monografije o vélikih igralcih kjerkoli na svetu so redke v mednarodni zgodovinopisni teatrologiji, čeprav jih razne gledališke zgodovine omenjajo kot vélike, toda redkokje je pri tem zapisana kakšna podrobnejša ocena ali opis o individualni strani igralčeve umetnosti. Zato je v vsakem oziru, v slovenskem, jugoslovanskem in teatrološko mednarodnem svetu velik dogodek izid monografije o vélikem slovenskem in jugoslovanskem igralcu, režiserju in gledališkem vzgojitelju Ignaciju Borštniku, ki jo je napisal akademik prof. Dušan Moravec. Njegovo delo je že takoj na prvi pogled presenetljivo po svoji studioznosti, po navedbi in navajanju raznih virov iz kritik kakor iz slovenske gledališke zgodovine sploh, nič manj nazorno pa niso v knjigi opisane in analizirane narodno kulturne in celo družbene razmere, s katerimi je povezana vélika igralska umetnost Ignacija Borštnika, hkrati pa tudi težave, s katerimi si je slovenska gledališka umetnost utirala pot iz čitalniškega amaterstva do resnega in izvirnega ustvarjanja. V središču preteklih naporov, padcev in vzponov stoji izredna igralska in gledališko individualna osebnost Ignacija Borštnika, po katerem upravičeno nosi ime vsakoletno tekmovalno srečanje slovenskih gledališč v Mariboru.

Kljub zvočnemu filmu in gramofonskim ploščam, na katerih so drugje posneti govori in ustvaritve igralcev v raznih vlogah, nam ti posnetki vendarle ne nudijo vseh izvirnih in individualnih igralskih ustvaritev, ker pač niti »membrana« filmskega snemalnega aparata niti gramofonskega posnetka še zmeraj ni tako popolna, da bi obnavljala predvsem igralčevo govorno stran njegove ustvaritve, obnavljala do vseh podrobnosti vse nianse njegove govorne umetnosti, čeprav je v primerjavi s časom, v katerem je ustvarjal Ignacij Borštnik, danes vendarle nekoliko boljše. Avtor monografije ugotavlja, da nimamo na voljo niti enega gramofonskega posnetka kakšne Borštnikove kreacije, ki bi nam vsaj približno pričarala njegovo govorno ustvarjalno stran in njene značilnosti, kakor sta se vsaj zasilno ohranila (čeprav umetnostno nepopolno in za zgodovinarja in današnjega ljubitelja igralske umetnosti) le muzealna gramofonska posnetka Verovškovega in Danilovega glasu, sta tudi ta posnetka dragocena. Kljub vsemu pa velja še tudi danes Schillerjeva trditev (na svoj način), da »potomstvo po smrti ne spleta igralcu vencev«, ker gredo v grob z njim tudi vse njegove kreacije. Nanje le spominjajo nekdanje kritike, ki pa

seveda samo v najboljših primerih pričajo zanamstvu o igralčevi veličini, dasi si je živo v vseh podrobnostih vendarle ne moremo docela predočiti.

To tragično usodo igralčeve umetnosti ugotavlja Moravec tudi v svoji knjigi, saj bi bilo vendarle precejšnjega pomena, če bi imeli vsaj kakršenkoli gramofonski posnetek Boršnikove glasovne kreacije, kajti glas in z njim igralčev ustvarjalni govor je in bo tudi vselej ostal glavno sredstvo, glavni instrument njegove umetnosti, ki jo druga sredstva in izrazi v soglasju s celotno kreacijo spremljajo le fizično (mimika, geste, gibanje itd.) Res je, da je Boršnik sodeloval tudi pri nekaterih filmih, iz katerih pričajo v knjigi nekatere fotografije, ki pa so le fotografski dokument o njegovem sodelovanju in nič več.

Pomanjkanje umetniško ustreznih »akustičnih« dokumentov o veličini Boršnikove igralske umetnosti upravičeno vznemirja pisca monografije ves čas. In vendar se mu je posrečilo na osnovi raznih pozitivnih kritik, med katerimi je vsaj nekaj takšnih, ki globlje, čeprav še daleč ne popolno, opisujejo in tudi povzdigujejo Boršnikovo igralsko umetnost, da je Moravec s svojo intuitivno analizo občutljivega in domiselnega teatrologa in psihologa v maksimalni meri vendarle opisno ustvaril mozaično podobo Boršnikove igralske umetnosti. Njegova, iz mozaičnih odlomkov iz kritik in drugih dokumentov sintetizirana podoba ni niti toga niti mehanična, marveč je tudi z njegove strani intuitivna ter pri izbiri »mozaikov« opisno ustvarjalna in prepričljiva, kar je vsekakor ena izmed dragocenih lastnosti in uspehov njegove monografije.

Toda to še ni vse, saj prikazuje v svoji knjigi nazorno tudi razmere v gledališču in takratni družbi, ki so bile včasih Boršniku manj prijazne, da je moral uporabiti tudi veliko človeške energije, da jih je premagal in tako uveljavil svojo véliko igralsko umetnost, čeprav je sporedno z njo moral tudi delati tlako v predstavah z manjšo umetniško vrednostjo, kakor vsi véliki igralci tiste dobe in še pozneje. Spomnimo se samo, koliko takšne tlake je moral nekoč opraviti pisateljsko, igralsko in režisersko že Molière, ko se je oddolževal kralju Ludviku XIV. in njegovemu dvoru, da je mogel poleg tega tlačanskega dela vendarle ustvariti vrsto komedijskih umotvorov, ki so preživeli svoj čas in so živi še danes in za vselej. Boršnikova literarna prizadevanja, ki jih skrbno in pietetno tudi omenja Moravec v svoji monografiji, seveda niso dosegla veličine njegove igralske umetnosti, ki se je maksimalno umetniško ustvarjalno uveljavljala in uveljavila predvsem v treh njegovih igralskih ustvaritvah: kot Ozvald v Ibsenovih »Strahovih«, kot Ritmojster v Strindbergovem »Očetu«, enakovredno pa tudi pri ustvaritvi in igralsko-odrski upodobitvi Cankarjevega Kantorja v drami »Kralj na Betajnovi«. Moravčevi opisi na osnovi citiranih, čeprav zdaj bolj zdaj manj izrazitih, odstavkov ali le posamičnih stavkov iz kritik, so ustvarjalna povezava in združitev iz dokumentov in hkrati Moravčevega individualnega občutljivega teatrološkega čuta, da stoji Boršnikova igralsko umetniška osebnost — lahko bi rekli brez pretiravanja — v okviru možnosti, ki jih je imel na voljo pisec monografije — na koncu knjige kot dokumentirani in hkrati iz vseh danih dokazil iz preteklosti živo ustvarjeni portret Boršnika-umetnika in Boršnika-človeka, kot podoba, ki oba združuje v eno. To ni le dragocenost knjige same, marveč je zgovorna priča in dokaz vestnega in hkrati subtilnega teatrologa, ki je iz pozitivističnih dognanj po svoji osebni teatrološki sposobnosti ustvaril pre-

pričljivo in celo živo in sugestivno podobo vélikega igralca, ki zaživi pred nami po zaslugi občutljivega, vestnega in ustvarjalnega teatrologa v vsej svoji razsežnosti in stilni izvirnosti

Po avtorjevi sintetični podobi igralca Borštnika si zdaj moremo končno predstavljati Borštnikov igralski stil, ki je bil takrat v vsakem oziru nov, da ga smemo imenovati z danes priljubljeno besedo — »avantgardističen«. S svojo ustvarjalno in novo, realistično stilno igro je bil v tistem času Borštnik pri nas daleč pred takratnim romantično-idealističnim, v marsičem patetičnim stilom (bržkone) vseh jugoslovanski gledališč, ki so poleg tega počasi sledila tudi v svojih repertoarjih delom takratne nove evropske dramatike, kateri na čelu sta stala Henrik Ibsen in Avgust Strindberg. Zato je povsem razumljivo, da je dosegel Borštnik največji umetniški uspeh v Ibsenovih »Strahovih« in v Strindbergovem »Očetu«. Pri teh dveh predstavah sta se kongenialno znašla vélik igralec in vélika, nova dramatika. K njima pa je treba prišteti še Borštnikovega Kantorja v Cankarjevi drami »Kralj na Betajnovi«.

Saj je bil Borštnik po navedkih v tej biografiji ustvarjalec raznih številnih odrskih likov v drugih, bolj ali manj poprečnih delih, ki jih je takratno poprečno občinstvo sprejemalo večkrat celo z navdušenjem, ker so bila pač na njeni umetniško-literarni in manj zahtevni ravni. Tako je imel Borštnik vélik uspeh v takrat in še nekaj desetletij kasneje v popularni ljudski ganljivki »Revček Andrejček«. Še dolgo so pisali, da je bila to Borštnikova najljubša vloga, kakor navaja Moravec, ko takoj odločno poudari: »Zmota.« (Str. 52.) Lahko bi zapisali, da je bila to najpopularnejša njegova vloga, ker je bila žal umetniška raven takrat večine gledališkega občinstva na ravni te preproste, umetniško zelo povprečne ljudske igre. Odtod tudi uspehi Govekarjevih dramtizacij Jurčičevega »Desetega brata«, Jurčič-Kersnikovih »Rokovnjačev« in Govekarjevih »Legionarjev« — okus, ki se mu je končno uprl Cankar v svoji satirično-polemični knjigi »Krpanova kobilica«. Raven zgoraj označenega pa je segala precej še v čas med obema vojnama, saj so uprizarjali npr. Raupachovo »ljudsko« igro »Mlinar in njegova hči«, ki sodi v isto vrsto kakor »Revček Andrejček«, še v sezoni 1919/20, sledili pa so še »Trije vaški svetniki« (1930/31), »Korajža velja« (1936/37), »Tisočak v telovniku« (1937/38) itd. Najpopularnejši »ljudski igri«, ki pa sta bili literarno le na nekoliko višji ravni, sta bili veselo-igri Nestroyevi »Danes bomo tiči« in biblijski »Pasijon« (v različnih redakcijah). V spored se je vsililo tudi nekaj meščanske bulvarske dramatike, toda pregled v knjigi »Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967« priča vendarle o povečani ravni, kar je bila zasluga dramaturga Otona Župančiča in mlajših režiserjev (C. Debevca, Bratka Krefta, Bojana Stupice, deloma pa že pred tem tudi uprizoritve Shakespeara Osipa Šesta). Zato upravičeno govorijo gledališki zgodovinarji, da kljub vsemu pomeni obdobje med obema vojnama vendarle evropeizacijo našega repertoarja in hkrati z njim gledališke umetnosti, kar pa je bil že glavni življenjski smoter Ignacija Borštnika, čeprav ga niti pri nas niti v Zagrebu, kjer je živel in ustvarjal najdalj, ni mogel uveljaviti v zaželenem smislu, saj je moral igrati tudi marsikakšno vlogo, ki je bila nasprotna njegovim umetniškim nazorom, kakor razberemo iz Moravčeve monografije in kar bi neposredno dokazal podrobni seznam vseh vlog, ki jih je Borštnik moral igrati v Ljubljani in Zagrebu. Zato pa tem bolj izstopajo njegove igralske

stvaritve v Ibsenovih »Strahovih«, v Strindbergovem »Očetu« in Cankarjevem »Kralju na Betajnovi«, kar je v knjigi dovolj nazorno prikazano.

Iz vseh navedkov, gradiva in Moravčeve oznake Borštnika pa izhaja še nekaj: Borštnik ni bil le izjemno vélik igralec, Borštnik je bil *igralec-osebnost*, ki je že sama po sebi izžarevala njegovo globoko umetniško ustvarjalno naturo. V njem je živel demon elementarne igralske umetnosti. Ne samo pri nas, tudi drugod po svetu, je precej vélikih igralcev, ki pa kljub temu niso še osebnosti. Tak vélik igralec je med obema vojnama bil npr. v našem gledališču Emil Kralj, izredno mikaven in prepričevalen, človeško topel in neposreden igralec z velikim registrom svojih vlog, dragocen gledališki umetnik. toda osebnost v tistem smislu, kakor smo označili s pomočjo Moravčeve knjige Borštnika, ni bil. Kakor smemo sklepati iz Moravčevih navedkov in karekteristike, se je ta Borštnikova igralska osebnost začutila takoj, ko je stopil na oder kot Osvald (»Strahovi«) ali Ritmojster (Strindberg: Oče) ali Kantor (Cankar), še preden je zgovoril prvo besedo. Zato tudi Borštnik ni bil le reproduktiven gledališki igralec, kakor se običajno označuje igralsko umetnost, marveč je bil individualno tvoren umetniško odrski interpret, katerega igralska kreacija npr. Kantorja je morala biti po svoji individualni igralski ustvaritvi njegovega lika umetniško enakovredna Cankarjevi literarno-dramatski upodobitvi.

Še marsikaj bi se dalo napisati v prilog Moravčeve monografije ne samo o njej in o Borštniku, marveč o igralski umetnosti sploh, vendar bi to presegalo okvir tega zapisa, ki je v primerjavi z monografijo le skromen strokovni fragment razmišljanj o tej teatrološko dragoceni knjigi, hkrati pa je tudi izraz veselja gledališkega človeka, da je dobila slovenska in jugoslovanska teatrologija monografijo, ki zasluži vse priznanje. Dragocenost knjige so tudi številni fotografski posnetki. Zanje gre hvala tudi CZ, da jih je s svoje strani omogočila.

Da je umrl z Ignacijem Borštnikom vélik gledališki umetnik, se je prav zavedala naša javnost žal šele po smrti. Mogoče mu je zaradi tega, ker je imela tudi slabo vest, vsaj pri pogrebu izkazala najvišjo čast, kakor je bila takrat po »protokolu« možna: krsto s posmrtnimi ostanki je peljal šesterovprežni mrtvaški voz, čast, ki je sodila v stari monarhiji najvišjim političnim in vojaškim osebam. Toda brez tipične »slovenske« grotesknosti le ni minilo: po pogrebu je nastal spor med Ljubljano in Zagrebom, kdo bo plačal pogrebne stroške. Sramotna farsa naših takratnih razmer in vladajočih ljudi! Toda ne oziraje se na vse to: Borštnik je bil vélik že sam s svojo igralsko umetnostjo, s katero je v Ljubljani in Zagrebu utiral podobno novo pot igralski umetnosti, kakor sta jo takrat v Rusiji že utrdila Stanislavski in Nemirovič-Dančenko z Moskovskim umetniškim gledališčem, ki pomeni zares véliko obdobje v svetovnem gledališču. Če bi bil Borštnik član tega gledališča, bi bil stal poleg vélikega igralca Kačalova, enega izmed največjih gledaliških umetnikov tistega časa. Da tudi je tako, izpričuje prepričljivo, studiozno in dokazano Moravčeva monografija, ki sodi med najboljše, kar je doslej ustvarila jugoslovanska teatrologija v mednarodnem merilu.

Monographie d'Ignacij Borštnik

»Ignacij Borštnik«, livre volumineux, approfondi et de haute spécialisation théâtrale, écrit par l'académicien, le prof. Dušan Moravec, et paru chez la maison d'édition Cankarjeva založba, est la meilleure monographie de ce grand acteur parue non seulement au niveau slovène, mais dans toute l'historiographie yougoslave de théâtre. Il est vrai qu'avant celle-ci, à Zagreb, soit parue une monographie exemplaire du dr. Branko Gavella, mais il s'agit là de monographie d'un grand metteur en scène, du dramaturge qui dans la subtilité créative de ses réalisations scéniques, fut aussi son propre directeur artistique. »Ignacij Borštnik« de Moravec, n'est pas seulement un recueil de faits historiques, positivistes dont le but soit de conserver des notes publiées, des citations, et surtout des critiques et correspondances, etc., mais il s'agit, en même temps, de l'oeuvre d'un spécialiste de théâtre, intelligent et intuitif, créant, après une étude minutieuse du matériel recueilli, un portrait d'acteur, homme et artiste, qui donne au lecteur la possibilité d'imaginer la personnalité, vivante et convaincante, du grand artiste et fanatique du théâtre que fut Ignacij Borštnik. Son oeuvre d'artiste s'est affirmée ainsi au théâtre slovène qu'au théâtre croate où il est resté plus longtemps qu'à Ljubljana où il retourna à la fin de la première guerre, en tant que directeur artistique du Drama. Sa mort soudaine l'empêcha malheureusement de remplir cette tâche; cela non-obstant, et en plus de tout ce que nous apprend la tradition, la monographie de Moravec, ce livre vivant, intuitif, de haute valeur scientifique et professionnelle, représente un témoignage de valeur permanente et précieux, sur le grand acteur que fut Borštnik et sur l'européisation du théâtre slovène et de l'art théâtral slovène, liés à sa personnalité et à sa création artistique. Un livre de grande valeur!

Fran Žižek

Moje delo

Poročilo o svojem delu pišem — ne zato, ker bi se hotel postavljati s svojimi gledališkimi in televizijskimi režijami, temveč zato, ker menim, da osvetljuje določeno obdobje naše gledališke kulture, kateri sem tudi jaz po svojih močeh prispeval svoj delež.

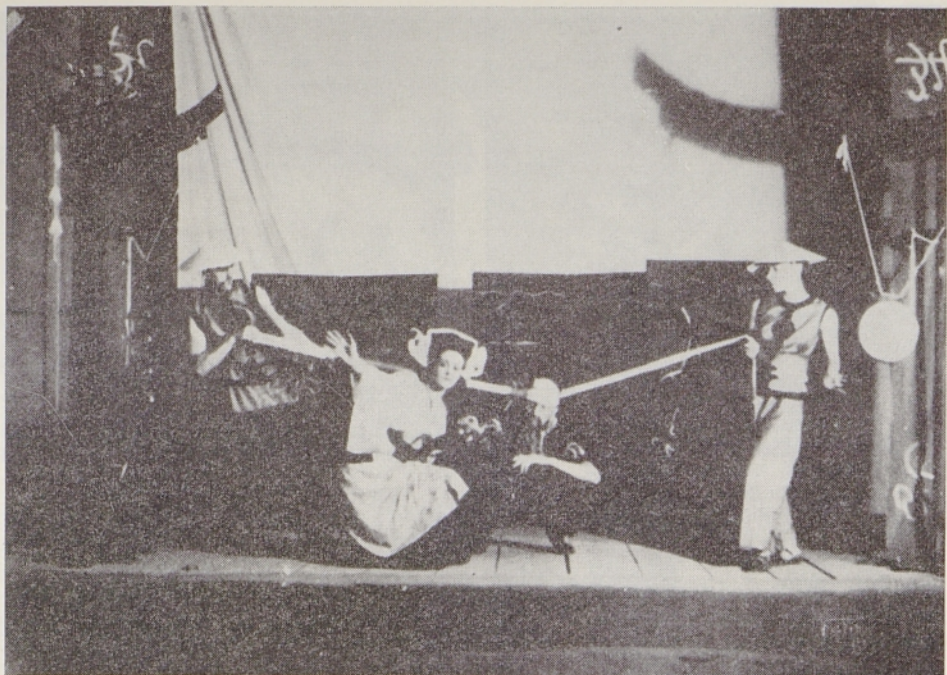
Rodil sem se na začetku prve svetovne vojne v Studencih, v delavskem predmestju Maribora. Moj oče je bil krojač. Vendar zaradi bolezni že od 1920. leta obrti ni mogel opravljati. Tako je živela naša družina v nenehnih gmotnih težavah in je skrb zanjo slonela izključno na materinih ramah. Razumljivo, da se je zato v meni že zelo zgodaj izoblikovala socialistična zavest.

Leta 1924 sem se kot devetleten fantič prvič srečal z gledališčem. Seznanil se pa nisem z njim iz avditorija, kot je to običajno, temveč takoj z odra. Ker sem rad recitiral in pel, me je učiteljica kratko malo poslala v gledališče k režiserju, ki je iskal nekaj otrok za statiste v Hauptmannovi igri »Hanice pot v nebesa«.

Pozneje, kot dijak klasične gimnazije, sem se pridno udeleževal v igral-skem krožku — po maturi pa sem pričel tudi režirati po raznih amaterskih odrih. Šele dve leti po maturi, jeseni 1936, sem si prislužil toliko denarja, da sem se lahko odpeljal v Prago. Tam sem se vpisal kar na dve visoki šoli: na dramski oddelek državnega konservatorija in na novinarski oddelek Svobodne šole političnih ved. Vendar mnogo bolj kot študij na teh dveh šolah me je mikalo majhno avantgardno in gotovo najbolj napredno gledališče tedanje Evrope, ki ga je vodil genialni režiser in skladatelj E. F. Burian. Že takoj drugi dan sem potrkal na njegova vrata. Ko sem mu pojasnil, kdo sem in da je moja srčna želja seznaniti se z uprizoritvenimi metodami modernega gledališča, mi je dovolil prisostvovati na svojih izredno zanimivih vajah, pozneje pa mi je celo zaupal razne majhne asistentske naloge.

Avgusta 1938, ko sem se vrnil v Maribor, sem z nekaj brezposelnimi igralci in drugimi izkušenimi amaterji ustanovil »Neodvisno gledališče«. To gledališče naj bi bila nekakšna alternativa meščanskemu poklicnemu gledališču, obenem pa tudi povsem neodvisno od raznih političnih strank oziroma od njihovih »kulturnih zvez«.

Uprizoril sem dve predstavi — kitajsko poetično dramo »Breskov cvet« ter neko farso na uprizoritveni slog akademskega meščanskega gledališča (»Pira-



»Breskov cvet«, Neodvisno gledališče, Maribor 1938

muž in Tizba«). Z obema predstavama sem gostoval tudi v raznih krajih vzhodne Slovenije.

Da bi »Neodvisno gledališče«, ki ni prejelo nikakršnih subvencij, sploh lahko delovalo, sem ustanovil še zadrugo z enakim imenom. Vendar jo je oblast kmalu prepovedala, češ da so v njenem odboru sami znani komunisti. S tem je bila usoda »Neodvisnega gledališča« zapečaten.

Tedaj me je povabil pisatelj Anton Ingolič, tajnik in dramaturg ptujskega gledališča, naj prevzamem umetniško vodstvo tega teatra. Igralci mestnega gledališča so bili amaterji — z izjemo Alberta Wilhelma, ki sem ga pritegnil k sodelovanju in delil z njim že tako skromno plačo.

Dveletno ptujsko gledališko obdobje je bilo zame sicer trda, a izredno koristna šola. Bil sem režiser z obveznostjo šestih premier v sezoni, dalje dramaturg, dramaturg, scenograf, kostumograf in še igralec povrh. Že s prvo uprizoritvijo, z Linhartovim »Matičkom«, sem hotel poudariti svoj idejni in umetniški program. Igro sem namreč skušal aktualizirati s primernimi songi. Moj koncept je seveda naletel na ostra nasprotovanja. Oblast je »Matička z jakobinsko čepico«, kot so preimenovali mojo uprizoritev, dvakrat prepovedala oziroma odložila premiero.

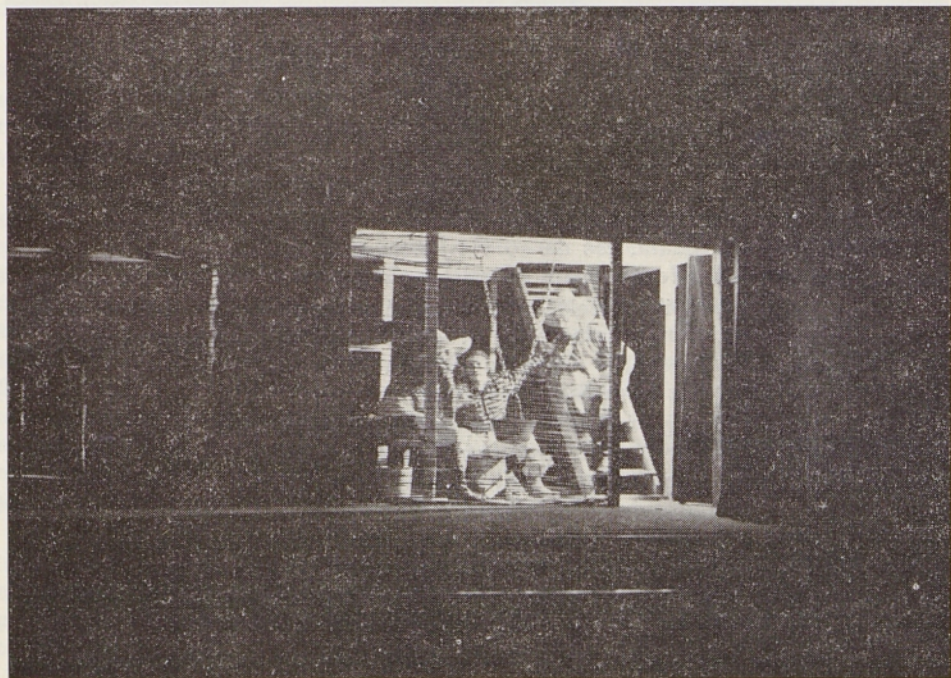
V prvi sezoni sem demonstrativno uprizarjal zgolj slovenske dramatike, v drugi sezoni pa sem poskušal podati nekakšen presek svetovnega gledališča od Sofoklejevega »Edipa« do moderne psihoanalitične dramatike, ki jo je pred-



*F. Žižek in Ela Spanringova v Remčevi
»Magdi«, Svoboda — Studenci 1938*



»Kralj Edip« v Ptuj, 1939/40



»Strast pod bresti« O'Neill, Ptuj 1939/40



»Burka o jezičnem dohtarju«, Ptuj 1938/39

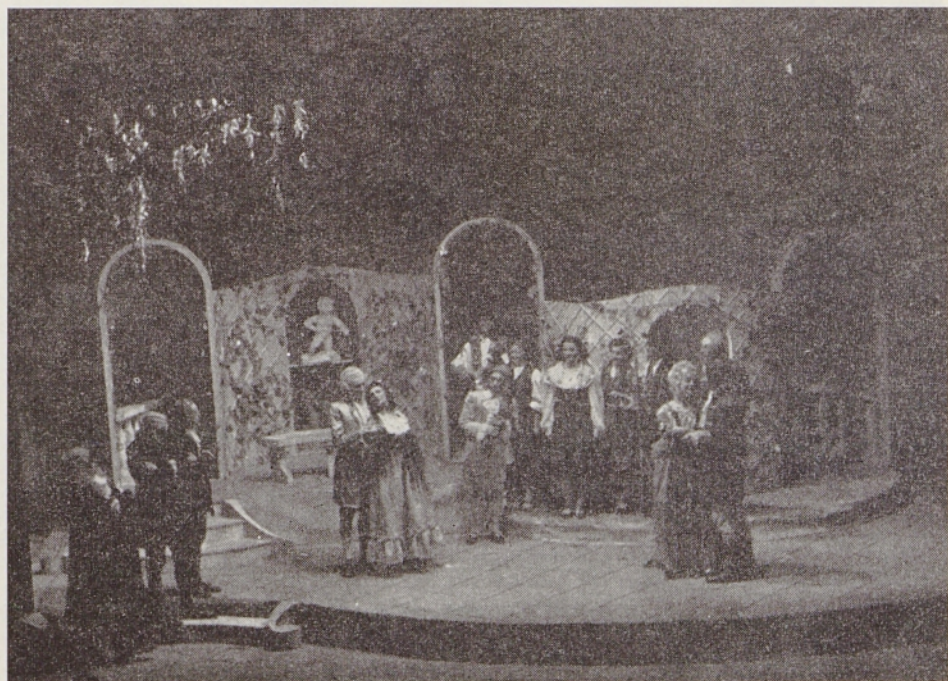
stavljal O'Neill s »Strastjo pod bresti«. Tako sem v dveh sezonah uprizoril 14 iger — med njimi celo dve krstni predstavi: Ingoličeve »Sirote« in Cajnkarkjevo »Nevarno igro«. Svoje delo v Ptuj sem zaključil z uprizoritvijo lastne dramatizacije Levstikovega Martina Krpana. V slogu nekakšnega folklornogledališkega izročila.

Medtem je v svetu že divjala vojna, ki je grozila prestopiti tudi naše meje. Bil sem vpoklican na odslužitev vojaškega roka. V Goraždu so me Nemci zajeli in odvlekli v vojno ujetništvo, v Stalag III A blizu Berlina.

Tik pred koncem vojne sem se vrnil v Maribor. Na veliko žalost sem zvedel, da se je večina mojega ptujskega ansambla v vojni izgubila oziroma padla. Takoj ob osvoboditvi sem zbral igralce nekdanjega »Neodvisnega gledališča«, kar jih je pač bilo mogoče najti. Pritegnil sem tudi nekaj novih, med njimi Jožeta Mlakarja in Štefko Drolčevo. Že prve dni smo pripravili Kajuhov večer in ga uprizorili za borbe v Narodnem gledališču. Obenem smo naštudirali še Zupanove »Tri zaostale ure« ter igro sovjetskega dramatika Katajeva »Čudež v pustinji«. Obe igri smo uprizarjali ne le v gledališču, temveč tudi po tovarnah in na turneji po vseh večjih krajih vzdolž naše severne meje.



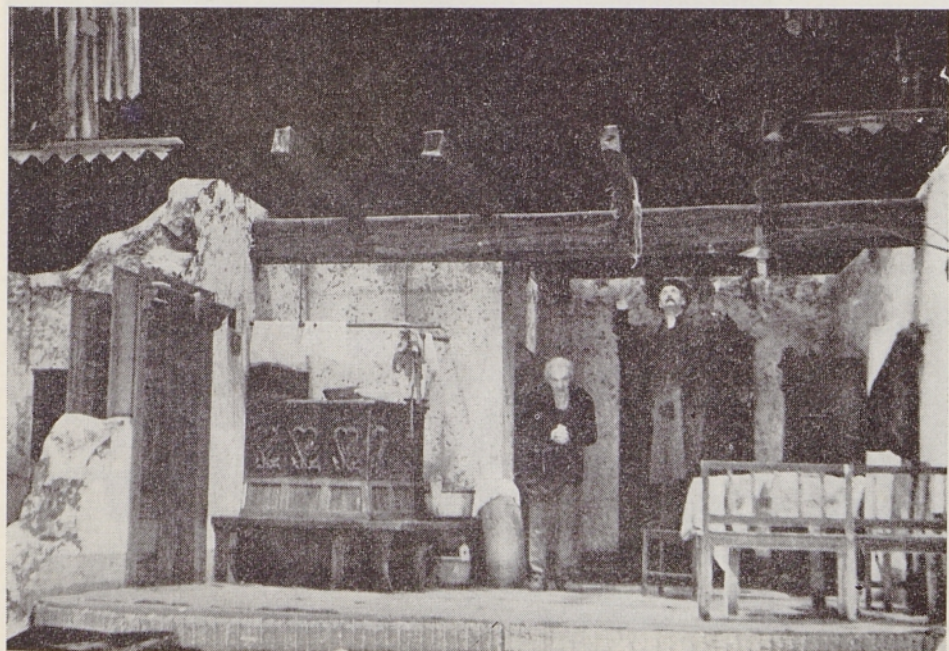
Prizor iz Žižkove priredbe »Martina Krpana«, Ptuj 1939/40 — Rež., scen. in kost.:
F. Žižek



Linhartov »Matiček se ženi«, Drama SNG Maribor 1945/46



Prizor iz Sheridanove »Šole za obrekovanje«, Drama SNG v Ljubljani 1947/48



Prizor iz Potrčeve drame »Lacko in Krefli«, Drama SNG v Ljubljani 1948/49

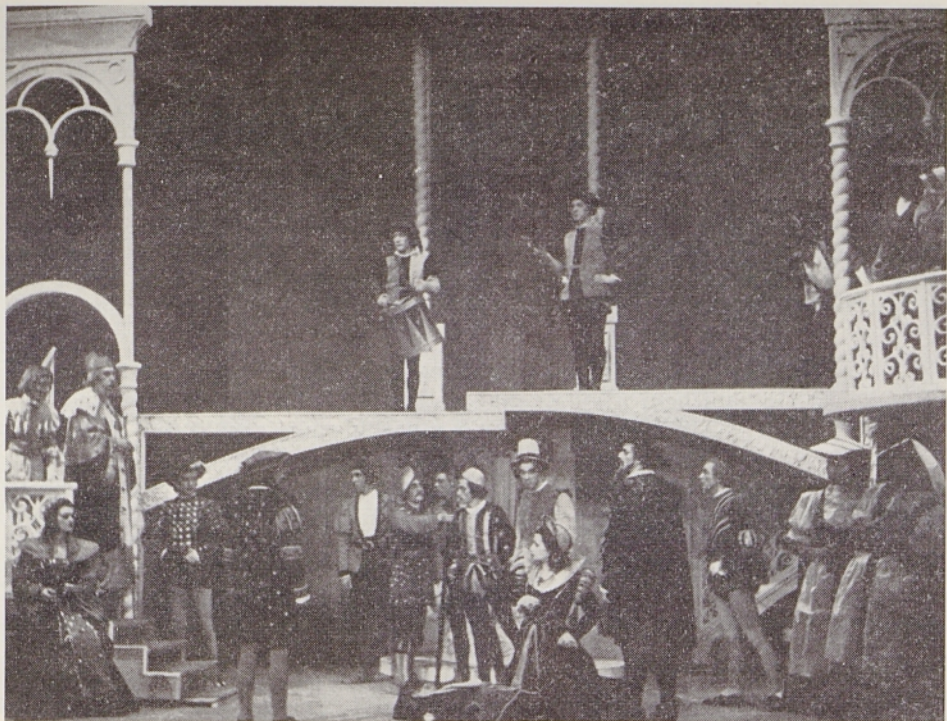
Svoje delo v novem poklicnem mariborskem gledališču sem pričel — tako kot pred vojno v Ptuj — z uprizoritvijo Linhartovega »Matička«. Predstava je z 32 ponovitvami takoj dosegla prodoren uspeh. V dveh mariborskih sezonah sem uprizoril 5 dramskih del. Decembra 1946 tudi »Miklovo Zalo«, ki sem jo po motivih znane Sketove povesti sam napisal. Uprizoritev je v eni sami sezoni doživela 61 ponovitev in s tem presegla vse do tedaj najbolj uspele predstave na Slovenskem.

Konec 1947 so me poklicali v ljubljansko Dramo. Pravzaprav sem bil proti svoji volji kratko malo z dekretom prestavljen na novo službeno mesto. V Ljubljani sem ostal štiri sezone in v tem času uprizoril v Drami 9 iger, paralelno pa sem gostoval tudi v Mariboru s sedmimi režijami; med njimi je bila tudi uprizoritev moje igre z mladinske proge »Vsemu nakljub«.

Obdobja v ljubljanski Drami se spominjam z mešanimi občutki. Bilo je to obdobje takomenovanega socialističnega realizma v naši kulturi. Kljub temu, da smo že leta 1948 politično prelomili s kominformom, so birokratski posegi v smislu ždanovske ideologije bili še vedno prisotni. To se je očitovalo ne le v oblikovanju repertoarja, ki je moral obvezno vsebovati vsaj tretjino propagandnih sovjetskih iger, ampak tudi v utesnjevanju umetniških koncepcij in izraza v režiji, scenografiji itd. Moji kolegi režiserji so se temu spretno izogibali, tako da so uprizarjali le domačo in tujo klasiko. Jaz kot najmlajši pa



Prizor iz Držičevega »Fakirja«, Drama SNG Maribor 1950/57. Na sliki B. Brunčko in E. Verdonik



Prizor iz »Romea in Julije« W. Shakespeara, Drama SNG Maribor 1951/52

sem moral plačevati davek takšni kulturni soc-realistični usmeritvi. Iz tega obdobja se kolikor toliko rad spominjam samo treh uprizoritev, v katerih sem se do neke mere osvobodil tedanjih estetskih in ideoloških spon. To so Cervantesove »Medigre«, Sheridanova »Šola za obrekovanje« ter Potrčeva drama »Lacko in Krefli«.

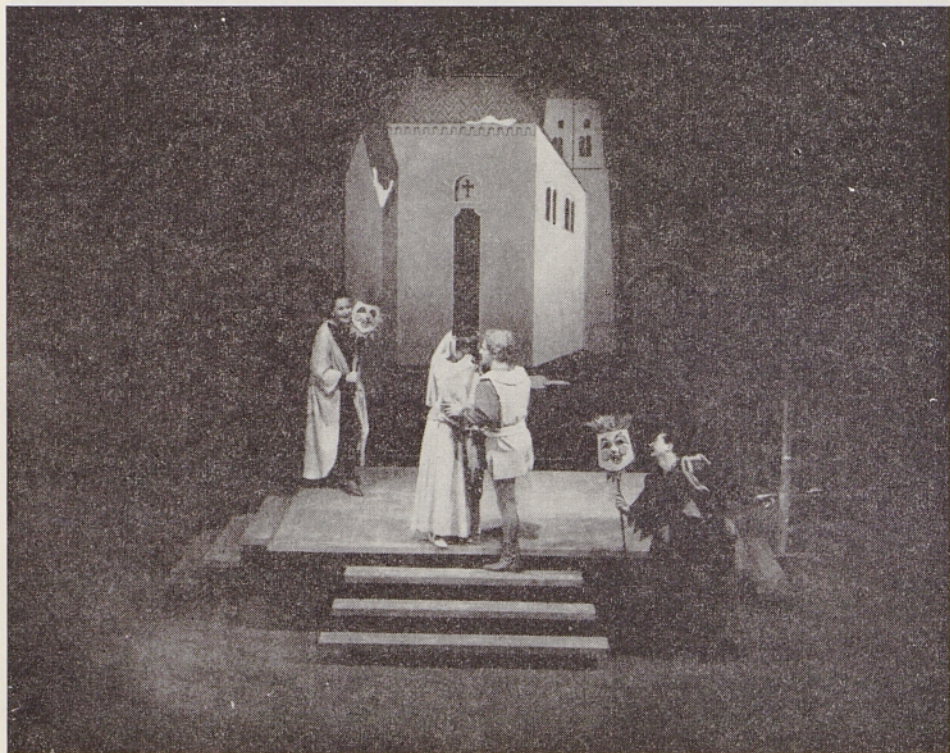
Septembra 1951 sem se odločil vrniti se v Maribor. Jaro Dolar, tedanji direktor mariborske Drame, mi je dal prosto roko pri izbiri repertoarja. V mariborskem gledališču sem ostal štiri sezone in v tem času režiral 16 iger. Med njimi iz klasičnega repertoarja tri Shakespeare: Romea in Julijo, Beneškega trgovca in Othella. Dalje dva Molièra, Calderona in Lope de Vego. Iz sodobnega gledališča pa sem uprizoril Camusovo »Obsedno stanje«, Brechtovega »Puntilo« ter dramski prvenec Branka Hofmana »Življenje zmaguje«. Na izreden odziv občinstva so naletele tako imenovane ljudske igre, kot na primer Budakov »Metež« ter ljudska komedija češkega avtorja Drde »Či zoveš hujdiča« v prleški narečni obdelavi Jana Baukarta. Vrh tega prizadevanja za ljudsko gledališče pa je dosegla množična uprizoritev Miklove Zale v mestnem parku, ki jo je obiskalo prek 20 000 ljudi.

Poleg svojih obveznosti v Mariboru sem v tem času gostoval še v Mestnem gledališču ljubljanskem, v Trstu, Celju in Kopru.

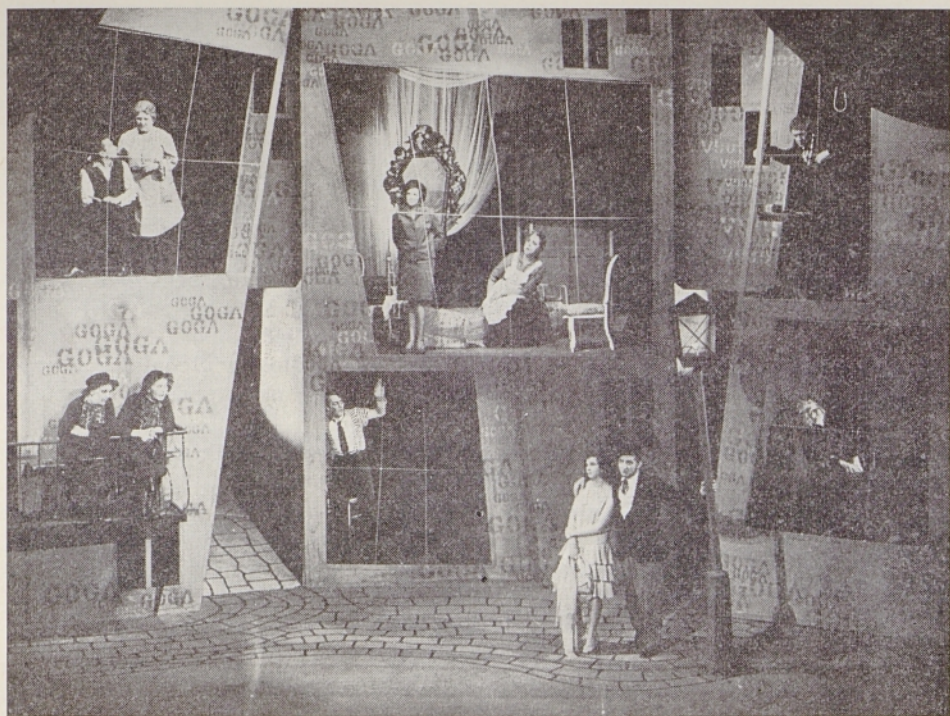
Kljub izrednim delovnim ugodnostim, ki sem jih v Mariboru užival, pa sem po štirih letih sklenil spet zamenjati gledališko hišo. Sprejel sem povabilo koprskega gledališča, naj prevzamem umetniško vodstvo njihove ustanove.

Septembra 1956 sem odpotoval v Koper, da tamkajšnjemu ansamblu predložim svoj umetniški koncept. Spotoma sem se ustavil v Ljubljani — in moje življenje se je naenkrat povsem drugače zasukalo. Tedanji direktor Radia Milan Apih me je namreč prestregel in mi zaupal, da nameravajo v naslednjih letih v Jugoslaviji uvesti televizijo. Kratkoterminalno me je izbral za prvega režiserja tega novega medija. Četudi sem bil počaščen, sem njegov predlog odločno zavrnil, češ, da imam moralne obveznosti do koprskega ansambla. Apih pa me je kratko odpravil: češ, naj grem na CK k tovarišu Borisu Ziherlu. Ta me bo že »spravil k pameti«.

Tovariš Ziherl, ki je tedaj odgovarjal za kulturo, me je nekako takole poučil: Žižek, kar vam bom zdaj povedal, obdržite zase. V Sloveniji imamo trenutno preveč gledališč. V kratkem bomo zaprli gledališča v Ptuju, Kranju in Kopru. Vas pa nujno potrebujemo za televizijo, ki bo gledališko umetnost prinesla takorekoč v vsako slovensko hišo. Tega se lotite, to je bodočnost! Njegovi argumenti so bili zelo prepričljivi. Kljub temu sem imel slabo vest,



F. Žižek: »Otroci Apokalipse«, Drama SN Maribor 1962/63



»Dogodek v mestu Gogi« S. Gruma, Drama SNG Maribor 1965/66

ko sem sporočil v Koper, da ne pridem. Ogorčeni igralci so me obdolžili izdaje, jaz jim pa nisem mogel povedati pravih razlogov. Tako se je začelo drugo veliko področje mojega udejstvovanja. Še predno pa pričnem o tem pripovedovati, naj zaključim poglavje o svojem gledališkem delu.

Spomladi 1964, ko sem že sedem let deloval na televiziji, me je obiskala delegacija mariborskih igralcev ter me prosila, naj prevzamem umetniško vodstvo tamkajšnje Drame. Tedaj sem bil že tako prevzet od novega medija, da televizije nisem hotel več pustiti. Ker pa so me igralci rotili, češ da nimajo nikogar, ki bi lahko vodil gledališče, sem pristal, vendar samo za tri leta, dokler ne najdejo novega ravnatelja. Sicer pa zvez z gledališčem nisem nikoli povsem pretrgal. V teh sedmih letih dela na TV sem večkrat gostoval v Mariboru. Med drugim sem režiral Brechtovo »Mater Korajžo« ter krstno predstavo svoje igre o otroški križarski vojni »Otroci Apokalipse«. S to zgodovinsko protivojno igro sem želel obsoditi vsakršno ideološko manipuliranje z mladino ter plediral za strpnost med narodi. Predvsem pa sem v tem času režiral nekaj predstav v mariborski operi — za kar me je pridobil njen ravnatelj Jakov Cipci.

Že takoj s prvo igro, ki sem jo uprizoril v Mariboru, namreč z Brechtovo parabolo »Dobri človek iz Sečuana« sem želel zakoličiti svojo programsko usmeritev. Ker mariborsko gledališče tedaj ni imelo stalnih režiserjev, sem se

na eni strani oslonil na slovenske režiserje iz Ljubljane, na drugi strani pa sem vabil v goste odlična češka režiserja Antonina Moskalyka in Václava Hudečka, da bi seznanil mariborski ansambel in občinstvo s tedanjim modernim gledališkim izrazom. Sam sem v teh treh sezonah režiral 10 dram in eno opero — namreč »Dr. Petelina« skladatelja Kruna Cipcija, za katero sem napisal libreto.

Dela sem imel prek glave. Opravljal sem dolžnosti ravnatelja Drame, obenem pa še delo dramaturga ter režiserja z dolžnostjo treh režij v sezoni.

Paralelno z gledališkim delom pa sem z mariborskim ansamblom realiziral še vrsto radijskih in televizijskih iger. Po izteku treh sezon sem želel svoje gledališko delo kar se da dostojno zaključiti. Slutil sem, da to ne bo zgolj slovo od mariborskega gledališča, ampak verjetno od gledališča sploh. Zato sem si za poslovilno predstavo izbral najzahtevnejše delo svetovne gledališke literature, Shakespearovega »Hamleta«. Poskušal sem ga na novo prebrati in zrežirati iz občutka tistega časa.

Tako sem se maja 1967 za vselej poslovil od odrskih desk, na katere sem stopil že kot desetleten deček. Vrnil sem se spet k televiziji.

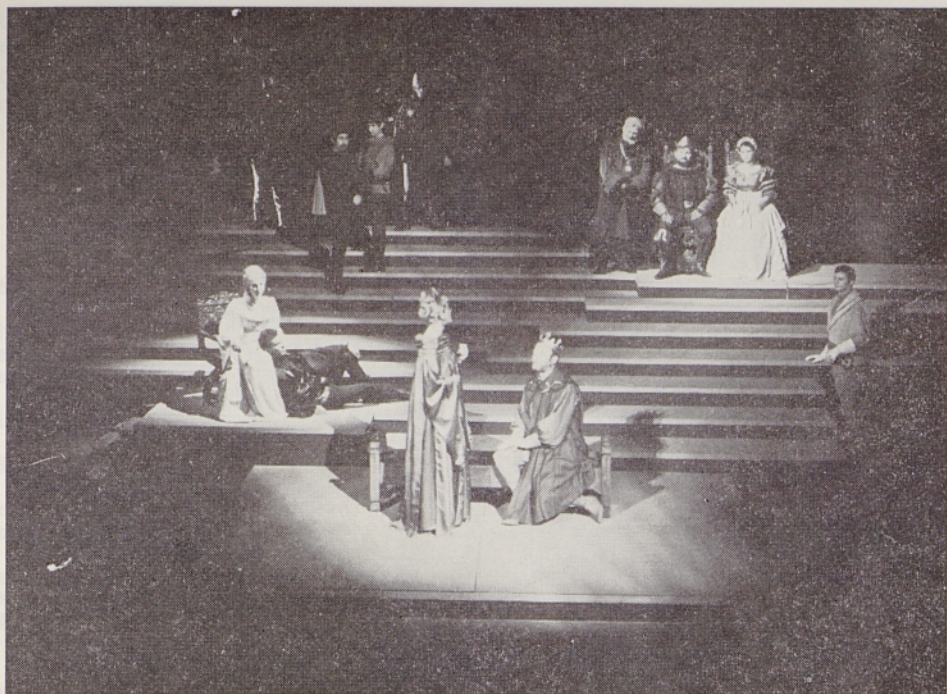
Kakšna pa je bilanca področja, ki je obvladoval drugi del mojega življenja? Povedal sem že, kako sem leta 1956 čisto po naključju zašel na televizijo. Tedaj televizije na Slovenskem pravzaprav sploh še ni bilo. Potem sem bil udeležen pri njenem rojstvu in ji pomagal, da je shodila. To prvo obdobje mojega televizijskega udejstvovanja obsega sedem let — do leta 1964, ko sem odšel, kot sem že povedal, v mariborsko gledališče.

V začetku, ko smo šele zgolj teoretično pripravljali televizijski teren, sem se na radiu poskušal kot režiser slušnih iger. Zame, gledališkega režiserja, je bilo to povsem novo področje, ki sem si ga moral šele osvojiti. Že v prvih dveh letih sem zrežiral 15 slušnih iger, med njimi tudi nekaj svojih dramtizacij. Sploh je bila seznanitev z zvočnimi možnostmi radia zame imenitna priprava za poznejše delo na TV.

Medtem pa so se že postavljali prvi temelji televizije. 1958 so v petem nadstropju radijske hiše adaptirali nekoliko večjo sobo za prvi TV studio. Pričeli smo s tako imenovanim eksperimentalnim programom. Postopoma smo si osvajali vse mogoče televizijske žanre in 22. novembra 1958 uprizorili tudi prvo TV dramo. Od vsega začetka sem se zavedal, da moramo začetek dramske produkcije obeležiti s slovenskim delom. Spomnil sem se enodejanke Otona Župančiča »Noč na verne duše«, ki do tedaj še sploh ni bila uprizorjena. Še danes sem ponosen, da sem lahko pripravil krstno predstavo igre našega velikega pesnika, ki pa je žal živ ni dočakal. 1961. leta smo potem dobili nekoliko večji studio — prav tako še v stavbi Radia. Hoteli smo ga čimbolj slovesno odpreti in za to priložnost sem naštudiral Linhartovega »Matička« v najodličnejši zasedbi, kar smo jo tedaj v Sloveniji premogli.

V prvem obdobju dela na televiziji — torej do leta 1964, sem realiziral 15 TV dram, 5 TV oper ter množico oddaj vseh mogočih drugih zvrsti. Med njimi tudi prvi jugoslovanski evrovizijski prenos. Bil je to prenos smučarskih poletov iz Planice 2. aprila 1960.

Drugo obdobje mojega TV delovanja sega od moje vrnitve iz Maribora, torej od septembra 1967, do mojega odhoda na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, kjer sem bil leta 1978 imenovan za rednega profesorja.



»Hamlet« W. Shakespeara, Drama SNG Maribor 1966/67

V tem obdobju sem realiziral razmeroma malo TV iger. Glavni poudarek je bil na publicističnih zvrsteh. Od TV iger iz tega obdobja naj omenim le dve nadaljevanki, ki sem ju tudi sam napisal. Prva — »Napravite mi to deželo spet nemško« iz leta 1969. Prikazuje odpor Maribora v letih nemške okupacije, posebno pa borbe in pogibelj legendarnega pohorskega bataljona. Na zahtevo gledalcev je bila dvakrat ponovljena. Zanj sem prejel tudi nagrado Vstaje slovenskega naroda.

Druga pa je bila nadaljevanka v štirih delih »Ipavci«. Nekakšna družinska saga o znameniti družini slovenskih zdravnikov in skladateljev iz Šentjurja ob južni železnici.

Prav tako sem v tem obdobju uprizoril sorazmerno malo TV oper — komaj sedem. Med njimi Foersterjevega »Gorenjskega slavčka« in Kozinov »Ekvinokcij«. Zanj sem prejel lani na mednarodnem TV festivalu v Pragi najvišje priznanje za režijo glasbeno-dramskih del. Poleg tega sem l. 1969 uspešno gostoval na praški TV z režijo opere hrvaškega skladatelja Dragutina Savina »Ljubimci«.

Med leti 1970 in 1972 sem ustvaril tudi svoj doslej najboljšežnejši televizijski projekt — serijo zgodovinskih oddaj z naslovom »Teh naših petdeset let«. V začetku sem nameraval prikazati najpomembnejše politične, kulturne in družbene dogodke od 1918. do 1970. leta, ki so oblikovale današnji svet in našega človeka.



»Doktor Petelin« K. Cipcija, Opera SNG Maribor 1967/68

Kmalu se je izkazalo, da je projekt preveč široko zasnovan. Moral sem se omejiti zgolj na politično dogajanje. Kljub temu je nastala izredno pomembna kronika obdobja od prve svetovne vojne do praga današnjega časa. Posebno vrednost so ji vtisnili pričevanja očitovcev in udeležencev pomembnih zgodovinskih trenutkov.

Naj na koncu potegnem še zaključek pod to zelo površno inventuro svojega dela. V umetnosti šteje le kakovost misli in čustev, ki so vložena v delo, šteje stopnja estetske občutljivosti pa tudi moralna odgovornost do občinstva. Sam sicer ne morem soditi, v kakršni meri sem to dosegel. Zagotovim pa lahko, da sem se vselej trudil in da sem svoje delo kar se da resno opravljal.

Varoval sem se — kolikor je bilo to mogoče — da ne bi obstal in se zadovoljil z doseženim. Komaj sem si postavil kakšno estetsko ali umetniško tezo, že me je zamikala njena antiteza. Ta dialektični vzorec: Teza — antiteza — sinteza, ki pa je že spet nova teza, me je v veliki meri — tako mislim — obvaroval pred kalupi in šablonami raznih modnih umetnostnih smeri, šol in sistemov.

Vselej sem rad oral ledino, sejal prvo seme, veselil se, ko je vzkliko — nikoli pa ni bilo časa, da bi seme tudi do kraja dozorelo in da bi ga z zadovoljstvom žel. Bil sem le nekakšen pionir — v gledališču in na televiziji. Sprijaz-

nil sem se z vlogo, ki mi jo je življenje dodelilo. Četudi večina mojih zamisli ne bo nikoli realiziranih, si domišljam, da je tudi med ustvarjenimi nekaj takšnih, ki so vendarle vsaj malo prispevale h kulturnemu razvoju moje domovine.

Mon oeuvre

Dans son article intitulé »Mon oeuvre«, Fran Žižek, metteur en scène du théâtre et de la télévision, essaye de donner un aperçu de sa création artistique.

Il est né en 1914, à Maribor ville ouvrière. Après le baccalauréat, passé au lycée classique en 1936, il se rend à Prague où il s'inscrit au Conservatoire, tout en travaillant parallèlement au théâtre d'avant-garde D 36, comme assistant du metteur en scène E. F. Burian.

Après son retour de Prague, il crée à Maribor, en 1938, son propre »Théâtre indépendant« avant de prendre la direction artistique du Théâtre de la Ville de Ptuj.

Dans cette période d'avant-guerre, il réalise 16 mises en scène des pièces d'avant-garde d'alors.

Après la guerre, Žižek travaille pendant deux ans au Théâtre National de Maribor, ensuite pendant quatre saisons théâtrales, au Drama de Ljubljana avant de retourner pour quelques années à Maribor.

Son répertoire théâtral est vaste et varié. Il comprend des réalisations scéniques de pièces classiques (Shakespeare: »Romeo et Juliette«, »Othello«, »Hamlet«; Molière: »Ecole des Femmes«, »Le Malade imaginaire«, »Tartuffe« etc.) ainsi que de pièces modernes et expérimentales (p. ex., Camus: »L'Etat de siège«, ou Brecht: »La Mère Courage«, »M. Puntila«, »La Bonne Ame de Sé-Tchouan« etc.).

Dans cette période, il monte également trois de ses textes: une pièce populaire, »Miklova Zala«, une pièce sur les jeunes volontaires du travail construisant la voie ferrée, »Faire face malgré tout« (»Vsemu navkljub«) et une tragédie historique sur la croisade des enfants, »Les enfants de l'Apocalypse« (»Otroci Apokalipse«).

En 1956, l'année où la Slovénie commence à introduire la télévision, Žižek, toujours prêt à ouvrir les voies au progrès opte pour ce nouveau moyen de communication.

D'abord, il réalise pour la Radio plusieurs pièces radiophoniques dont quelques-uns de ses textes. Il contribue à poser les bases de la télévision et s'essaye, en premier, à tous les genres de réalisations télévisées (il est l'auteur, par exemple, de la première émission dramatique, »La Nuit de la fête des âmes« (»Noč za verne duše«) du poète Oton Zupančič. En même temps, il est le réalisateur de la première émission de l'Eurovision yougoslave (les vols de skis à Planica).

Des débuts de la Télévision jusqu'à aujourd'hui, Žižek a réalisé une quantité innombrable d'émissions pour des programmes télévisés non seulement culturels mais aussi journalistiques. Pour la plupart, il était en même temps l'auteur des scénarios. Son feuilleton télévisé, »Que ce pays devienne allemand« (»Napravite mi to deželo nemško«), sur la résistance à Maribor et sur la lutte héroïque du bataillon de Pohorje, a été particulièrement remarqué, de même son feuilleton sur la célèbre famille de compositeurs slovènes du 19e siècle, »Les Frères Ipavec« (»Ipavci«).

Il a toujours consacré un soin particulier à la réalisation d'opéras télévisés. Sa réalisation de l'opéra »Equinoxe« (»Ekvinokcij«) de Kozina a obtenu en mai 1985, le premier prix du Festival de la Télévision à Prague.

Osip Šest po letu 1945 v pismih Heleni

»Poleg tega smo imeli takrat zelo marljivega in ekspeditivnega režiserja, ki je bil dolga leta faktotum našega gledališča. To je bil Osip Šest, ki je danes, lahko bi rekli, pozabljen. Njegove zasluge pa bodo še ugotovljene. Bil je režiser, ki je dvignil naše gledališče...«

(J. Vidmar, Improvizacije, 1985)

I.

108 pisem, ki jih je režiser Osip Šest (1893—1962) pisal gospe Heleni Svetlin, je prišlo v SGFM po njeni smrti iz rok njene sestrične gospe Ane Traven.

Helena Svetlin se je rodila v Ljubljani 1911; njen oče je bil magistratni uradnik, mati pa poštna uslužbenka. Maturirala je na ljubljanskem ženskem liceju 1930; 1931 se je vpisala na pravno fakulteto, na nji diplomirala in zatem opravljala različne službe, po drugi vojni tudi na sodišču. Kasneje (po letu 1959) se je vpisala še na filozofsko fakulteto in absolvirala študij umetnostne zgodovine. »Drži lepo z menoj in najine urice bova rešila,« ji je napisal 1949 in poudaril njuno razmerje z vzklikom: »Ti moj človek!«

Pisma — tu so mišljena tista po 2. vojni, saj onih od prej je le 6 — so napisana v zamahu, skoraj brez popravkov in črtanja, zanimiva so, vsebinsko pestra in dovolj pomembna za našo gledališko, splošno kulturno pa tudi politično zgodovino; so nekoliko zanosna, a zagotovo iskrena osebna izpoved in nazoren avtoportret. Njihova objava se vidi priobčevalcu nadvse potrebna, saj bomo prek nje spoznali precej drugačnega Šesta, kakor smo si ga predstavljali doslej. Utegnila pa bi biti tudi vzpodbuda za monografijo, ki je zaželeno tudi zaradi čim popolnejše osvetlitve njegovega vpliva na razvoj našega gledališča.

Ni težko ugotoviti, da je izhodišče vseh teh pisem zavest, da so mu, prej tako pomembnemu in uspešnemu gledališkemu ustvarjalcu, po drugi vojni nekateri gledališki kot tudi politični faktorji naredili krivico, mu onemogočili nadaljnje delo in ga povrh še osramotili, saj je moral stopiti celo pred sodišče za narodno čast.

Tako se je zgodilo, da je režiser, ki je od 1920 do 1945, torej v 25 letih, zgolj v slovenskih poklicnih gledališčih opravil 188 dramskih in 62 opernih režij, po vojni od 1945 do svoje smrti 1962, torej v 17 letih, doma (v Ljubljani) režiral le šestkrat, samo enkrat v Drami in petkrat v Operi. (1945 je bil star



O. Šest z očetom in
sestro Anko

52 let.) »Domače okoliščine« so ga torej »pritirale«, da se je »posluževal ,sosedu'« (pismo iz Sarajeva, 6. 5. 1952). Z ironijo je zapisal, kako upa, »da slavna Ljubljana ... dobro prenaša mojo odsotnost«, z bolečino pa, da ga »boli srce«, ker ne more »doma nadaljevati tisto lépo, kar smo tako lepó začeli in imeli že toliko uspehov« in da dobiva »od vse tuje okolice nekako spoštovanje in dobroto, od doma pa po glavi« (Sarajevo 1952).

Razumljivo je torej njegovo nezadovoljstvo ne le do gledaliških razmer v Ljubljani in drugod po državi, ampak tudi do splošnega povojnega duhovnega, kulturnega in političnega ozračja pri nas, ki ga je v pismih nemalokrat izpovedal s silovito, kar nestrpno ostrino in kdajpakdaj tudi z zaslepljeno krivičnostjo.

Tako npr. zelo pikro omenja ljubljanske gledališke, posebno operne razmere, češ da se gredo teater brez pravega znanja in odgovornosti, in ko poroča o podobnih razmerah v hrvaških gledališčih, so njegove ugotovitve — ob

mnogih priznanjih predvsem posameznikom in nekaterim uprizoritvam — več kot porazne: zmeda, neznanje, razmetavanje denarja »za prazen nič«; »same klike«; »trenja, intrige, fakinaža in vse najslabše, kar si moreš misliti«; »vodstvo šibko, brez znanja«; teater je »notranja in zunanja razvalina«; »največja primitivnost«; »vendar je tu kot povsod: ambicije velike, ko gre pa zares, pade volja«; »v teatru nič — sama zaljubljenost vase, to je vse«. Odtod njegovi obupni občutki: »Moram vse sam; ne znajo nič, nimajo tehničnega šefa ne ljudi, ki bi kaj znali in razumeli.« In še: »Moj posel je prekleto hujši, ker se tepeš z ljudmi, ki nič ne znajo in hočejo z vsemi silami prikazati, da so genialni.« In: »Jaz ne morem več, tudi za denar ne, poučevati idiote o kunšti... Prehuda je delati z diletanti. Saj nimaš niti pojma. Tako sem premočen od vsake skušnje, da nimam nobene volje.«

Prepričan je, da so tudi nove družbenopolitične prilike in ne le apatičnost ljudi krive zmede in polomij v gledališču — na jugu celo bolj kot doma v Sloveniji. Te vrste ihta se v pismih večkrat dvigne do izredne napetosti. »Na ulicah je večni pustni torek« in »Sicer pa vidim propast, nihče ne pomisli o pravem življenju,« zapiše 1948, leto kasneje (v aprilu) pa »Težka môra leži na vsem« in »Tu je... velika puščoba. Neverjetno prazno življenje. Kot idioti hodijo ljudje, obdani od šikan, birokracije... Vse je samo na papirju, življenje pa za grlo stisnjeno in povezane roke in noge. Zelo se hitijo zapirati.« Zatem pa še: »Vse se veže in bazira na politiko, vendar izgleda pravzaprav še bolj neumno kot pri nas, kajti mi vemo, ti pa niti ne vedo, kam plovemo.«

Sredi tega okolja, ki mu je tuj, se spominja Slovenije, ponosen je nanjo in na Ljubljano, veseli se svojega uspeha (v Varaždinu), ker bo »slovenski«, in radostno se mu zapiše vzklik: »Ampak sonce je!« in »Mi (Slovenci) propadli ne bomo!«

Predvsem pa nam pisma nudijo obilo pričevanj o njegovem odnosu do gledališča: pripovedujejo nam o njegovi naklonjenosti do določene glasbe in do nekaterih skladateljev in njihovih oper, govorijo nam o njegovem načinu dela od priprav inkušenj do tehničnih problemov, o občinstvu, o pevcih in igralcih, o dirigentih in orkestrih, o gledaliških stavbah in finačnih razmerah v tistem času, o njegovem odnosu do gledališke kritike (»Meni gre za afirmacijo v teatru, ne pri kritiki, ker teater ima svoja načela in tisto pisanje nima veljave« — že l. 1936).

Posebno pozornost pritegujejo izjave o njegovem odnosu do dela v gledališču. Te vrste zapisi kar nočejo jenjati. »Bičam se z delom,« zapiše že 1936. Na gostovanjih v Bosni in na Hrvaškem pa: »Jutri torej pričnem in bom delal kot hudič«; »V petek popoldne pričnem s polno paro«; »Zahtevam in ne popustim«; »Sem neizproslen«; »Ves sem moker, truden«; »Zbit sem pa kot Kristus« in »Se mučim kot Kristus«; »Delam, a je vse polno zaprek«; »Vse to delo ni pravo, ker ni na odru, temveč po sobah«; »Delam pridno, a za vraga ne pridem naprej«; »Jaz bom gotov o pravem času, a vse drugo ne bo, ker ne more biti«; »Gnal bom, kar se dá, a na račun mojega prestiža umetniško ne morem in ne smem popustiti«. Kot vrh njegove zagnanosti, ki ji v Ljubljani niso dali dihati, pa: »Sem kar malo srečen, ker sem tamkaj, kamor spadam — še vedno v delu.« In podobno, a še lepše: »Srečen sem v delu, ki ga nadvse ljubim.«

Ob delu je večkrat začuden ponosen na svoje dramaturško znanje (posebno Shakespeara) in strokovno zmožnost in spretnost, pri čemer je opaziti



Višji režiser Narodnega gledališča v Ljubljani v letih največjih uspehov med obema vojnama

dovolj samozavesti in samohvaljenja, ki pa se zanju zmeraj opraviči: »Sem že daleč nad tem, kar znajo danes«; »Jaz pa rečem, da jih je malo, ki znajo Shakespearja tolmačiti«; »Tu sem morda prvič spoznal, kaj znam in kako suveren sem v poslu Shakespearja«; »Dajte mi pasport pa pustim vseh 31 let in bom v pol leta isto, a poleg velik gospod«; spomladi 1952 — deset let pred smrtjo — piše iz Osijeka: »Pa vsaj ob sončnem zatonu imam lepo zavest, da sem Nekdo in Nekaj.« Kljub temu pa odkrito govori tudi o svoji pogosti negotovosti pri snovanju in strahu pred skušnjami pa tudi o svoji histeriji (»Sit sem vsega, tudi samega sebe, in tako se včasih pojavi histerija.«)

Iz pisem je videti tudi njegove posebne ljubezni: pisateljevanje, knjige, živa in mrtva narava:

Zmeraj, tudi na gostovanjih, najde dovolj časa za pisanje bodisi gledaliških člankov bodisi različnih impresij, kozerij in potopisov ali celo knjige. Pisanje, ki mu je bilo bolj razvedrilo in za finančni priboljšek kot moralna obveznost ali celo nuja, ima kljub temu svoj obraz: naglo, lahko izražanje, dovtipnost, zafrkljivost, ironija in zmeraj malo razneženosti s prepogostim čustvenim tropičjem...

V tem času je bral Miklavža Bregnona, Andrićevo Travniško kroniko in Carla Leviya Kristus se je ustavil v Eboliju, omenja pa tudi San Michele A. Muntheja. Ocenjuje jih z oznakami omikanega, tenkočutnega in izkušenega bralca.



*Juni in julija 1947 na progi Samac—
Sarajevo (sedi)*

Kdor ga je le površno poznal, ne bi mogel verjeti, kako zelo so mu bile pri srcu živali in narava. Dolgčas mu je bilo po njegovem kužku, ki mu za priboljšek pošilja sto dinarjev. Na teh gostovanjih povsod pogleduje za psički in natančno poroča o srečanjih z njimi; zveseli se, ko včasih zagleda tudi »kakega lepega konjička«, grlico ali podlasico. V Mednem, kjer ima v solastništvu počitniško hišico, opazuje mlad oreh: »Tisti revček, mali orehek ob vodi, sinko velikega, je tako trdoživ, da je spet ozelenel.«

V letih velike osamljenosti, posebno v letih pred smrtjo se je močno okrepila še ena njegovih ljubezni: do vina. V njegovi pivski bratovščini so bili Marjan Kozina in njegova žena, Tuši Reiner in njen mož inženir Asejev, Janko Traven z ženo Ano, član Opere Edvard Rebolj, Ciril Debevec, Nablocka in Helena. Sestajali so se pri Lovcu — vsak večer.

Čeprav je bil — kot je videti iz pisem — v zadnjih letih nervozen, naveščen, siten, globoko užaljen, razbolen in obupan, ker so šli tako brutalno mimo njega, s samotarskim strahom pred neintimno družbo — je v njegovih vrsticah vendarle vseskoz čutiti, da hoče biti z ljudmi, da noče biti izobčenec: zato se tako obupno čvrstó drži Lipaha, prijatelja in vinskega bratca, čigar smrt (30. 4. 1952) ga silno pretrese. 6. maja piše iz Sarajeva: »...Prav poslednje čase, ko so me domače okoliščine pritirale, da sem se posluževal 'sosedu', sem bil mnogo z njim in z nekakim veseljem pomislim, da sem mu olajšal vsaj najskromnejše to njegovo več kot skromno življenje. Ubogi siromak... Eno sámo je tu zame prav: da ni propadel od načina življenja, temveč od nesreče. To se čudno sliši in upam, da me razumeš... Da, stopila bova gor (na poko-



Pri študiju »Carske neveste« v Sarajevu spomladi 1948

pališče) in nesla par rožic... Pojdi en večer v gostilno z gospo Ani in spominjajta se siromaka Lipaha. Plačam jaz.»

Ostaneta mu molk in samota, želi si počitka in miru. Jeseni 1951 je ob obisku varaždinskega pokopališča napisal: »...ko sem prestopil prag pokopališča, je bil v meni tak neskončno lep mir in tišina v duši in srcu, da mi lahko zavišča.« In še: »Potrebujem mnogo počitka in miru« ter »Ko končam delo, hočem molčati.«

Zmeraj manj je bilo priložnosti za posluževanje »sosedu«, tj. za gostovanja zunaj Slovenije, ki so bila njegova edina gledališka zaposlitev (zadnja je bila februarja in marca v Pulju — za slovo Shakespearova komedija »Kar hočete«) in zmeraj huje je bilo z njim. Sredi poletja 1952 (takrat je igral v filmu Jara gospoda) piše iz Ljubljane Heleni na morje, da je v Ljubljani »velik siromak... izgubljenček, ki se zateče zvečer k sosеду (v gostilno — M. M.), pa še tam nič ne tekne«.

Zadnje leto življenja je preživel v bolnišnici na Golniku. »Nič ne bova govorila o smrti,« je rekel gospe Travnovi, ko ga je obiskala. Pokrižal jo je in bil dobre volje. V oporoki je zapisal: »Žal mi je umreti, ker ljubim življenje! Lahko pa bom umiral, ker nisem storil krivic in grdihi reči v življenju. Žal mi je umreti. Zato, ker bi rad še enkrat videl lepoto. Žal mi je, ker so me za vse, kar sem od čistega srca oddal, ocenjevali nelepo in pobalinsko. Tudi tem odpuščam, ker vem, da sva jaz in kolega Shakespeare premagala preljubega Krjavlja.« In prelepa zaključna misel: »Ljubil sem teater neskončno in bil srečen v svojem poklicu.«

Ko je umiral (22. 5. 1962 — julija bi dopolnil 69 let), je bila Helena pri njem.

II.

Po letu 1945 pa do smrti je v slovenskem poklicnem gledališču opravil samó tole režisersko delo:

v ljubljanski Drami eno sámo režijo — igro K. M. Simonova »In tako tudi bo« (premiera 4. 4. 1946);

v ljubljanski Operi pa pet režij: D. Švara: »Veronika Deseniška« (29. 12. 1946); G. Bizet: »Carmen« (17. 2. 1948); G. Puccini: »Tosca« (21. 11. 1948); U. Giordano: »Andrea Chénier« (23. 3. 1952, ob 40-letnici umetniškega delovanja) in A. Foerster: »Gorenjski slavček« (27. 5. 1953).

Na gostovanjih na Hrvaškem in v Bosni (1949 do 1953) pa je režiral:

1948:

1. Sarajevo — N. A. Rimski-Korzakov: »Carska nevesta« (premiera 28. 4., opero je potem obnavljal decembra);

1949:

2. Varaždin — Shakespeare: »Kar hočete« (23. 3.);

3. Sarajevo — P. I. Čajkovski: »Pikova dama« (15. 7.);

4. Sarajevo — A. P. Borodin: »Knez Igor« (29. 11.);

1950:

2/a Varaždin — Shakespeare: »Kar hočete« (obnova); hkrati obnavlja Ertlovo postavitev »Rigoletta«;

5. Sarajevo — W. A. Mozart: »Figarova svatba« (15. 4.);

6. Sarajevo — G. Puccini: »La Bohème« (10. 6);

1951:

7. Osijek — P. A. Čajkovski: »Pikova dama« (24. 3.);

8. Varaždin — B. Kreft: »Celjski grofje« (3. 10.);

1952:

9. Osijek — G. Verdi: »Rigoletto« (19. 4.);

10. Sarajevo — G. Bizet: »Carmen« (25. 5.); nato sodeluje kot igralec v filmu »Jara gospoda« v režiji B. Stupice;

1953:

11. Pulj — Shakespeare: »Kar hočete« (14. 3.).

III.

Odlomki iz pisem poznejši ženi Heleni

1933

1.

».... Dobro mi želi, če moreš, a hudega nikar — saj vse to je le želja bednjaka po čistem in lepem življenju. Ostani zdrava, za lepe ure moj spomin in božji blagoslov, za bodočnost — dobroto.« (Ljubljana, 23. maja 1933.)

1935

2.

»Najlepši dan mojega življenja.« (Ljubljana, 5. julija 1935.)



»Carska nevesta« Rimskega-Korzakova v Sarajevu 1947/48

1936

3.

»... Čeprav sem vesel, da Ti je bila ‚Lady Macbeth‘ všeč, Ti povem, da režiram tu delo neznanega srbskega avtorja anonima ‚Državni neprijatelj broj 3‘. Ogromen aparat, kateremu niti tukajšnji teater ni kos. Komad je slab in kar bo narejeno, bo narejeno od igralcev in — oprost! — malo od mene. A propadli bomo vsi, to vem. A meni gre za afirmacijo v teatru, ne pri kritiki, ker teater ima svoja načela in tisto pisanje nima veljave. Oh, da bi bila Lady — to se da tu vse drugače... In denarja, ti moj Bog! Za ta komad sem zahteval vse novo in dela se — 20 000 za prazen nič! Zanimivega je tu mnogo, celo lepega, a jaz za eno ne za drugo nimam časa. Bičam se z delom in po nočeh, ki postajajo pomladne, se omamljam včasih s ‚sedormidom‘ — praškom sedemurnega spanja. /.../ Toplo je v Beogradu. /.../ Včasih se mi zdi, da je odpadlo že vse, vsa strast od mene — a potem... Potem se zgodi spet, da gorim in oni mladosti ne verujem — temveč verujem vsemu neprostoovoljno prihranjenemu tam daleč nekje — tam, kjer se snujejo pravljice, kjer se poljublja Kasbek s Tibetom, kjer je gospodar i Dalaj Lama i Lenin — in kjer je v resnici dežela vseh možnosti, kjer živiš in kjer propadeš. Tu pa! /.../ Saj Ost ima tenka ušesa in še tanjšo stekleno, v vseh ognjih prečiščeno dušo — on razume in zapopade vse... ali pa naredi, da je vsem lahko in lepo.« (Beograd, 26. marca 1936.)

4.

»Danes sem pobegnil pred vsem in samim seboj. Razlogov je sto.« (Brežice, 2. julija 1936.)

5.

»Junaško! Nikar ob urah, ki zahtevajo celega človeka, padati. Kaj naj bi porekel jaz?« (Zagreb, 20. februarja 1937.)

(Helena je pred izpiti na ljubljanskem pravu.)

6.

»Dán mi je kratek rok — v soboto je premiera in (odkrito povedano) šele par dni sem si z vsebino dodobra na jasnem. Torej še par vročih dni in potem spet stara, oguljena pesem ljubljanskega siromaštva. /.../ Jaz bom v ponedeljek že v Ljubljani in spet bo pel konservatorij.« (Zagreb, spomladi 1937.)

(Kaj in v katerem zagrebškem gledališču je takrat režiral, ni bilo mogoče ugotoviti.)

1948

7.

»Po prvi glavni Te lepo pozdravim. /.../ Vse gre lepo in v redu. Bo čedno in danes nimam več brige. Zbit sem pa kot Kristus.« (Razglednica, Sarajevo, 27. aprila 1948.)

(Režiral je »Carsko nevesto« Rimskega-Korzakova; premiera 29. aprila.)

8.

»Sarajevo, v četrtek — na dan premiere. Ves raztrgan in živčen Ti na hitro povem, da sem pismo prejel. /.../ Namučil sem se blazno in je sedaj vse precej v redu. Sem zadovoljen z vso rečjo, ampak plačano je bilo hudičevo drago. Ako bi ne bile v Ljubljani te nove kalamitete, bi se veselil, tako se pa kar bojim novih razgovorov in živčnega napora. Ne gredo mi te reči izpod rok in truden sem življenja in brig samo za ljudi, ki mi delajo samo težave in me poznajo samo takrat, ko so v dreku. Prekleta banda in prekleta življenje! /.../ Predstava bo lepa in rad bi imel, če bi bila poleg.« (Sarajevo, 29. aprila 1948.)

(Oceno izvedbe je napisal Tihomir Mirić, kasnejši ravnatelj sarajevske Opere. Pravi, da je poseben vtis zapustila odrska postavitev Osipa Šesta. Posrečilo se mu je uresničiti takšno umetniško kvaliteto režije, ki pomeni prelom v razvoju sarajevske opere. »Iskustvo i znanje kojim raspolaže prof. O. Š., moć fantazije, pedagoški smisao i način uticaja na tok realizovanja dramskog sadržaja opere, stavlja ga u rang odličnih operskih reditelja, a Operi, koja tek stvara svoj repertoar ovakva pomoć je značajna i dragocjena.« — Pevac Milivoje Baćanović, ki je tudi pel v »Nevesti«, čez čas piše Šestu: »Sve što sam naučio u mojoj operskoj karijeri, to sam naučio od Vas, gosp. Šest.« (Pismo v SGFM, sign. 453, koresp. št. 1—3.) — Z dirigentom »Neveste« Konstantinom Bernhardom, Rusom, je ostal v stikih (6 Bernhardovih pisem in brzojavna čestitka v SGFM, 454, 6—12.) — Pevac Simeon Car, ki je malo kasneje tudi pel v »Carski nevesti«, mu je februarja 1949 med drugim napisal: »Sada marljivo radimo Pikovu damu i željno očekujemo Vaš dolazak. Dozvolite mi, da Vam spomenem opću simpatiju svih članova, koji Vas se sjećaju uz zahvalnost, jer ste Vašim visokim umjetničkim radom mnogima pomogli...« — Tudi njegov takratni inšpicient, kasneje operni režiser Drago Fišer se ga maja istega leta z občudovanjem spominja: »Vašim temperamentom uspijevate da naelektrišete i najhladnijeg umjetnika« (SGFM,



*S suflezo in inšpicientom v Varaždinu spomladi 1949 (režija Shakespearove komedije
»Kar hočete«)*

sign. 453, koresp. št. 72.) — Takšno hvalo najdemo tudi v pismu tajnice sarajevskega gledališča Drage Crnobori: »Ne prodje skoro ni jedan dan a da Vas ne spominjemo, i to uvijek u najboljem i najljepšem smislu. Naši su članovi oduševljeni s Vama i stalno me raspituju, hoćete li do godine opet da režirate kod nas« — (SGFM, sign. 453, koresp. št. 256.)

9.

»Vse skupaj je zmeda in nihče ne ve, kaj se hoče, je huje, kot je bilo... Prilike 100 % druge in občutje hudičevo napeto, intrig mora biti 1000 in v vseh 1000 bi se me hotelo zaplesti. /.../ Na ulicah je večni pustni torek. /.../ Drugače, vidim, je mizerija ista kot v Lj. in to me zelo veseli. Delo sem zgrabil, pa sem truden in izčrpan — saj imam za seboj v kosteh Tosco... /.../ Sploh pa se to ne izplača, je le preneumno!« (Sarajevo, 2. decembra 1948.)

(»Tosco« je jeseni režiral v Ljubljani /prem. 21. nov. 1948/, v Sarajevo je prišel obnavljat »Carsko nevesto«.)

10.

»Tako nasploh: ako je v Lj. maškarada, vlada tu večni pustni torek, danes se to že silno, silno opaža — sami peklarji hodijo po cestah, hotel Evropa je pajzel in vladajo neverjetne razmere, smešne na eni strani, strašne po drugi. Vse v stilu in prav je tako: žvižgaj, bič, nad egiptovskimi sužnji, udri, udri, a pošteno. Vsi smo krivi — zato: udri! /.../ Čeprav imajo zdaj opernega direktorja, je red še slabši. Ansambel je ogromen — premiere do danes še nobene.

Same klike. V soboto torej za primojduš končam. Imam šest novih glavnih partij in isto v zboru. Vsak dan tako 4—5 ur. /.../ Moji odnosi so neizpremenjeni, imajo me iskreno radi, včasih jih je malo sram — a že gre. /.../ Gledal sem ‚Brivca‘, zelo lepo režiranega (Rabadan) in čedno zapetega, a močno zašmiranega /.../ Sicer pa vidim propast. Dobiš ničesar... A tu nekako z večjo vdanostjo nosijo in nihče ne pomisli o pravem življenju.» (Sarajevo, 5. decembra 1948.)

1949

11.

»... Potovanje v kupeju je bilo znosno. Sosed in soseda, oba zgrajena bika, kasneje je prišel še eden — vsi inspektorji. /.../ Bilo je zelo zabavno... Zinil nisem niti besede. /.../ Dobiš nikjer nič... Ampak sonce je. /.../ Varaždin. Teater razdrt, igrajo v dvorani. Proporc: Sarajevo je Burgteater. Ansambel ni slab, mislim, da bo šlo, a dela bo več, kot sem mislil, ni ne dekorja, kostumov, nič. No, dobra volja je tudi nekaj vredna. /.../ Vaje pričenem v ponedeljek, do tlej govôri, govôri, govôri! /.../ Pripravljam se na roboto in upam najboljšega.» (Varaždin, 10. februarja 1949.)

(Intendanca Narodnega gledališča Avgust Cesarec v Varaždinu ga 20. januarja 1949 sprašuje, kdaj bi lahko — v skladu z jesenskim dogovarjanjem — prišel režirat »Sen kresne noči« in če bi bilo to možno sredi februarja; 31. januarja sprejme Šestov predlog, da bi režiral »Kar hočete«, prišel pa naj bi takoj — 2. ali 3. februarja. Vprašanje honorarja in dnevnic se bo uredilo takoj po njegovem prihodu, stanovanje in hrana sta zagotovljena. Vodstvo gledališča je prepričano, da »če naš mladi ansambl mnogo dobiti Vašim dolaskom i radom, dok će naše kazalište zabilježiti i opet jedan uspon u svojem umjetničkom radu«. (SGFM, sign. 453, koresp. št. 341, 342. — Upravnik SNG v Ljubljani Juš Kozak mu je za varaždinsko režijo dovolil dopust »od 8. do vključno 28. februarja« (!), zatem pa mu ga podaljšal do 23. marca.)

12.

»... Denar kopni kot sneg. Nič zato, bogat ne bom sedaj več nikoli. Pred 20 leti bi pomislil in šparal, zdaj ne več. /.../ Drugo je pa teater. To je še popolno nastajanje in so velike težave. Na eni strani silna ambicija mladih, na drugi par starih domišljavcev, katere so poslali sem, ker ne vedo kam z njimi. Zato trenja, intrige, fakinaža in vse najslabše, kar si moreš misliti. Vodstvo šibko, brez znanja, tako da se nahajam često v zelo, zelo neprijetni situaciji, da bi najraje pobral šila in kopita. /.../ Zanimivo, ker pišeš o razstavi. /.../ Je (v Varaždinu) mnogo zanimivega. Lep muzej. Zelo lepa pinakoteka z lepimi stvarmi, ki te bodo zanimale in osvežile. (Correggio, Millet.) Najžalostnejši je teater. Notranja in zunanja razvalina — slika sedanjosti in ‚lepe‘ bodočnosti. Včasih se zamislim in sem vesel, da sem star. Če bi bil mlad, bi obupal ali pobegnil. Tako pa gledaš na vse nazaj, za naprej je pa le največja primitivnost od danes na jutri. /.../ Pridi. Čakam Te v soboto in bo lepo.» (Varaždin, 15. februarja 1949.)

(Gre za razstavo ob tridesetletnici Drame; pripravil jo je Janko Traven, ki je kasneje ustanovil Slovenski gledališki muzej. Zanj je O. Šest posodil mnogo gradiva.)



*S tehničnim osebjem sarajevske Opere junija 1949, ko je režiral »Pikovo damo«
P. I. Čajkovskega*



Prizor (III. slika) iz sarajevske »Pikove dame« v sezoni 1948/49

13.

»Ni mi žal, da sem posodil (za razstavo — MM), zdaj vsaj vedo, da imam mnogo in pa reči ne morejo, da nisem šel na roko. To je pa tudi vse. Upam, da si dobila vse... Gledališki list o priliki 30-letnice sem tu bral. Je velika revščina in mnogo nepoklicanih — razen Golie — gobezdá in ne ve nič povedati. Zelo me veseli, da je vse skupaj velik fiasco — sicer pa je bilo pričakovati, kajti X-i in X-i in X-i (našteje imena) imajo le premalo soli. Najbolj smešen pa je jokava rit N., ki gleda samo svojo klavirno 1/2 šmirantsko slavo... Kurc ga gleda, staro afno! Zdaj drugič prebiram komedijo (Kar hočete) in v ponedeljek pričnem na odru. Precej volje, mnogo domišljavosti, no panam jih le s Shakespearejem. Kostume šivajo, lepe, in naredilo se bo vse, ker vse zahtevam in ne popustim za boga ne. Seveda bo še vedno le fragment pravega Sh. /.../ Sicer se ne pritožim, imajo me radi — jaz pa držim ljubeznivo distanco. Edino tako gre.« (Varaždin, 19. februarja 1949.)

(V Šestovi zapuščini, kolikor je je v SGFM, so le štiri Helenina pisma (sign. 453, koresp. št. 305—308). Na enega od njih (Medno, 13. februarja 1949) ji v zgornjem pismu odgovarja. Med drugim »Gled. razstavo videla — pravo skrupucalo, mušter, kako se razstave ne dela. Niti sledu o Kralju (Emilu — M. M.), nič od Debevca! Škoda, da si šel barabam na led in toliko prispeval. Tvoj portret paradira, visi v bifeju nad partizansko slavo in se čudi sam sebi, kako je zašel med te prave, ljudske kulturnike... V jubilejni številki Gledališkega lista (tridesetletnice Drame — M. M.) pa veliko gobezdanja o 'Šestovi eri' — kot da si že na britofu.«)

14.

»Delam pridno in bom gotovo v omenjenem terminu gotov (23. marec), vendar je tu kot povsod: ambicije velike, ko gre pa zares, pade volja, nihče ti ne pomaga in denar jih boli. Ampak sem neizprosni in imam, hvala Bogu, dobrega asistenta, ki ga, žal, nisi spoznala, finega, dostojnega fanta Kujevca. (Varaždin, 5. marca 1949.)

15.

»Sit sem že vsega, tudi samega sebe in tako se pojavi včasih histerija. Sicer mi stvar ne gre tako gladko izpod rok, igralci so na mrtvi točki in ne morejo nikamor. /.../ Upam, da slavna Ljubljana z majhno izjemo dobro prenaša mojo odsotnost.« (Varaždin, 9. marca 1949.)

16.

»... Tu gledam včasih — oprosti — svoje znanje in zona me obhaja, ker potem vidim, da sem že daleč nad tem, kar znajo danes. Če sem domišljav, mi lahko mirno rečeš, jaz pa rečem, da jih je malo, ki znajo Shakespearja tolmačiti. Oprosti umetnjakarsko meditacijo, pa ne morem preko nje in zato vem: dajte mi pasport pa pustim vseh 31 let in bom v pol leta isto, a poleg velik gospod. /.../ Včasih me tako hudičevo popade, da bi podivjal, pa se spet pomirim.« (Varaždin, 11. marca 1949.)

17.

»... se mučim kot Kristus. /.../ O predstavi sami Ti lahko rečem, da bo velik dogodek in sem igralce zrihtal tako, da se sam čudim. /.../ Takih kostumov nisem imel še nikoli. Zapravil sem jim pol milijona. Vse strmi. Jaz sem pa še

*S sodelavci na vaji za »Kneza Igorja«
A. P. Borodina novembra 1949 v Sara-
jevu*



vedno siten in mi ni dovolj dobro. Škoda, da ne boš videla, kaj se dá iz dreka narediti. Ves Varaždin je na nogah. Fakinsko sem ukazal javno generalko in vsa gala varaždinska publika bo tu; sploh, Shakespeare ni imel 300 let takega interesa. To je kar narodna veselica in mogoče bodo celo gasilci prišli v uniformah. Pri vsej tej lepi stvari je samo ena grenkoba: tu sem morda prvič spoznal, kaj znam in kako suveren sem v poslu Sh. Zato me srce boli, da ne morem doma nadaljevati tisto lépo, kar smo tako lepó začeli in imeli že toliko uspehov. Helenca, ako bi videla moj finale z norcem — zadaj bel zastor iz crep dechina (50.000 din) in silhuete, krasna muzika (24 orkestrašev), bi Tvoje srce skakalo.« (Varaždin, 20. marca 1949.)

(Premiera »Kar hočete« je bila, kot je bilo določeno: 23. marca. V sez. 1948/49 je bila odigrana osemnajstkrat in si jo je ogledalo nad šest tisoč obiskovalcev. Tajnik prof. Ladislav Žimbek mu je poročal o »ogromnem interesu« za uprizoritev. Po počitku v »hišici« v Mednem se je 20. aprila odpeljal v Sarajevo, kjer se je lotil »Pikove dame«. — Za režijo te opere mu je upravnik Juš Kozak dovolil »izredni dopust« za čas od 20. IV. do vključno 1. VI. 1949.)

18.

»Imel bom mnogo dela in brig, ker so taki tiči, da bom moral vse sam. /.../ Bil sem v teatru, pomisli — za sprejem Butterfly. Čisto čedna predstava, orkester pa močno boljši od našega. /.../ Drugače pa mi je pusto in mi bo pusto, to vidim. Trenutne impresije so bolj klavrne — kot vsa dežela. Težka mōra leži na vsem.« (Sarajevo, 21. aprila 1949.)

19.

(Zelo ga je potrla vest, da so mu zasedli »hišico« v Mednem — sestra se je vselila celo v njegovo sobo.) »Tu na debelo dežuje in če le morem, se držim v postelji, berem, spim. Zvečer udarim Štritofovo: ‚En deci, dva deci — tralala‘. /.../ Berem memoire grofa Ciana — zelo zanimivo in podučno in brezmejno podlo, fakinsko... /.../ Za letos imam dovolj. Čeprav sem delal samo stvari, ki sem jih že poznal, me delo tare in ne morem več. Mir in malo brez brig bi hotel biti vsaj mesec. Čisto izpreči... Zelo, zelo žal mi je za hišico, za najino malo srečo. /.../ Upam, da bom res imel dvanajstega premiero. Zdaj se je malo premaknilo in mogoče bo celo čedno. Šivajo, slikajo, a vse gre počasi. Jaz bom tja do sobote gotov s pevci in zborom, potem samo še velike skušnje.« (Sarajevo, 23. aprila 1949.)

20.

»Verjela ne bi, kakšna je tu beda in siromaštvo. V teatru nič — sama zaljubljenost vase, to je vse. Preklete jih bom navil. Vse se veže in bazira na politiko, vendar izgleda pravzaprav še bolj neumno kot pri nas — kajti mi vemo, ti biki pa niti ne vedo, kam plovemo. /.../ Da, da, Helena, če do sedaj nisem poznal tega, kar se zove sovražstvo, vem zdaj. /.../ Moram vse sam, ne znajo nič, nimajo tehničnega šefa ne ljudi, ki bi kaj znali in razumeli. Materiala nimajo, ne vem, kako bo in kdaj bo. Jutri imamo prvo aranžirno vajo. Jaz bom gotov s svojim delom, a kaj vse drugo? Pošlji mi rokopis iz Medna: Tihi sopotniki — bom delal, ker časa imam dovolj. /.../ Sinoči gledal kriminalnega ‚Trubadurja‘. Škoda za res dober orkester, ki močno prekaša našega. /.../ Torej jutri pričnem in bom gnal kot hudič. /.../ Pošlji kaj pametnega za branje.« Sarajevo, 24. aprila 1949.)

(Rokopis »Tihih sopotnikov« /148 strani/ je v SGFM.)

21.

»Dela nimam še toliko, vendar vse to delo ni pravo, ker ni na odru, temveč po sobah. Jaz bom gotov o pravem času, to je do konca maja, a vse drugo ne bo, ker ne more biti. /.../ (Sarajevo, 30. aprila 1949.)

22.

»... V petek popoldne pričnem s polno paro. Jaz bom gotov, kot sem dejal, a drugi ne bodo in to bo isti vrag kot lani. Gnal bom, kar se da, a na račun mojega prestiža umetniško ne morem in ne morem popustiti. To pa so kostumi, dekor in balet. Z 10. junijem nekako računam in imel bom Sar. preko glave. /.../ Želim biti hitro pri tebi, Ti moj človek!« (Sarajevo, 4. maja 1949.)

23.

»Sploh je to zahtevna opera, ki bi mi naredila v Ljubljani mnogo brig, kaj šele tu. /.../ Bila je premiera in sem zamudil dve sliki — no, zamudil nisem nič, ker je strašen dolgčas. Po predstavi večerja, govorance, hvalisanje, vritlezenje in podobno. Ne bo uspeha. S ‚Pikovo‘ bo ugodnejše. /.../ Tu je postalo hladno, brez sonca, velika puščoba. Neverjetno prazno življenje. Kot idioti



S pevci in vodstvom uprizoritve »Pikove dame« v Osijeku spomladi 1951

hodijo ljudje, obdani od šikan, birokracije ... Vse je samo na papirju, življenje pa za grlo stisnjeno in povezane roke in noge. Zelo se hitijo zapirati.» (Sarajevo, 9. maja 1949.)

(Mišljena je premiera »Koštane«.)

24.

»... Delam, a je vse polno zaprek: moti 'Drama', moti tehnika ... Slikarna in krojačnica do danes ni naredila niti štrika. Zahteval bom, da pozovejo Jarčevo in Pliberška. So popolni orientalci, zahrbtni in lokavi, da je težko z njimi ... Moj posel je le prekleto hujši, ker se tepeš z ljudmi, ki nič ne znajo in hočejo z vsemi silami prikazati, da so genialni. /.../ Gre mi dobro izpod rok in jaz bom gotov. Saj to tendenco imam — končati in iti, ako ne bodo kostumi in dekor gotovi.« (Sarajevo, 11. maja 1949.)

25.

»Teško je življenje in stokrat sem Ti že povedal, da sem si zarje večerne drugače predstavljal. /.../ Vse bo spet! Drži lepo z menoj in najine urice bova rešila.« (Sarajevo, dodatno 11. maja 1949.)

26.

»... Ta teden se bom prežrl skozi stvar in delam z naporom in nerad, čeprav mi gre delo še dovolj dobro od rok. Jaz bom gotov 28.-ega s svojimi skuš-

njami (z igralci) in bi rabil samo orkestralne in tehnične, a podoba kaže, da k temu ne bom mogel pristopiti. No, jaz bom krit in to je glavno, ker nočem, da bi imeli jezike, da jih izrabljam. /.../ Danes se bom koštal v menzi ... Velja Lipahova krilatica: menza ni slaba, a nam je od nje slabo. /.../ Nisem bil še nikjer, hodim kot tramvaj: od hotela v teater in nazaj.» (Sarajevo, 15. maja 1949.)

27.

»... Delam pridno, a za vraga ne pridem naprej, to se pravi do kraja. Stavlil sem samemu sebi termin do 28. t. m., potem orkestralne, dekor itd. 12. junija mora biti premiera (raje prej), tako da bom 14. zanesljivo po božji volji spet doma in pri Tebi. /.../ Tu kongresi, konference, delegati itd.. V hotelu imam vsak dan cirkus glede sobe in hrane, pa zdaj sem že močno izkušen in imam veličasten gobec. /.../ Poklon Travnovima in Kreftu.» (Sarajevo, 17. maja 1949.)

28.

»... Tako prekleto sem sit in naveličan, da bi kar pobegnil. A me čakajo najhujši dnevi. Forsiram z vsem mogočim premiero 12. junija, a ta rit in nezalica B. vleče in pravi, da ne bo gotov z orkestrom. Jaz od svoje strani zahtevam, da prideta Pliberšek in Jarčeva za par dni sem in s tem požurita in izpopolnita delo v atelierih... Na čudežen način sem dobil ves material, a moral sem ga skoraj lastnoročno izvleči iz raznih štacun. Če pojde v redu, potujem 13. in bom 14. ob 10^h v Ljubljani. Juhuhu! /.../ Govoril s Pliberškom po telefonu in vse kaže, da bo utegnil priti. Odvalil se mi je kamen, ker zdaj vem, da bom lahko držal termin. Drago mi je, da bom imel par dni dva dostojna Slovenca pri hiši, ker navsezadnje sem le malo patriota, ki je vesel, če naši ljudje uspevajo (poleg mene — haha).» (Sarajevo, 25. maja 1949.)

(Jarčeva je bila kostumografka, Pliberšek pa scenograf Šestove sarajevske »Pikove dame«.)

29.

»... Moja reč ne gre nikamor in se premika na 16. Torej sem razumljivo sit, naveličan in pust in se mi ne ljubi nič. /.../ V četrtek pride Jarčeva. Delo v glavnem gre in mislim celo, da bo čedno. A kje smo — še vse je v zaostanku, ženska garderoba ima narediti še 30 kostumov. No, Jarčeva bo malo pognala in pomagala. Rad bi dobil še Pliberška, to bi bila terna zame, ker bi časovno in kvalitetno pridobil. /.../ Za užitek odhoda (iz Sarajeva) me lahko zavidaš. Bom najsrečnejši pasažir v Jugoslaviji! Rad Te imam.» (Sarajevo, 30. maja 1949.)

30.

»... Pliberšek in Jarčeva prišla, pomagala sta mi obilo, posebno Jarčeva je krasno uredila garderobo, da je kar čudovita. Res! Ona danes odpotuje in naročil sem ji, naj te kliče... je v vsakem pogledu fest kerlc in sposoben človek. /.../ Knjiga o opicah je fletna in jo bom šele nočoj z užitkom čital. /.../ Skušnje mi gredo h koncu, ogromno je dela, a v sredo 15. je premiera, v četrtek odidem in sem v petek v Lj.» (Sarajevo, 7. junija 1949.)

(Premiera »Pikove dame« je bila gotovo 15. junija; datum 15. julij, ki ga navaja knjiga »Narodno pozorište Sarajevo 1921—1971«, str. 410, je napačen. Dirigiral je Konstantin Bernhard. — Uspeh je bil lep. Pevka Nada Krušlin, ki je pela grofico,

mu piše v Ljubljano (17. julija 1949): »Publika je primila ‚Pikovu Damu‘ sa velikim oduševljenjem i sa nezapamćenim interesom. Svakako je to bio dogadjaj za Sarajevo...«)

31.

»... Prišel, kot vidiš. Že danes sem sit. Z delom pričnem jutri s polno paro, ker žele, da bi bila premiera že 29. nov. To je velika naloga in ne vem, če ji bom kos. Truden sem zelo in sedaj (8.30^h) pojdem koj spat. (Še dva deci ga pa bom.)« (Sarajevo, 3. novembra 1949.)

(Direktor sarajevske Opere Tihomir Mirić ga je že 2. julija 1949 prosil, naj sprejme režijo Borodinove opere »Knez Igor«. S pripravami zanjo da bodo pričeli 15. avgusta, z režijskimi vajami pa v začetku novembra (sign. 453, koresp. št. 260). 3. oktobra mu je pisal za »Igorja« določeni dirigent Ivan Štajcer o dotedanjih pripravah: študij lepo teče, »partije se več u grubom znaju, orhestar i hor punim tempom uvježbavaju«. Zelo se veseli njegovega prihoda, »da zajednički krenemo u boj«. Tudi ves ansambel se veseli, da »Igorja« režira prav on. 25. oktobra, mu piše, bo imel v celoti pripravljen ansambel (sign. 453, koresp. št. 263). V Sarajevo je prišel 1. ali 2. novembra, premiera pa je bila, kot je bilo načrtovano, 29. novembra. Delo je torej postavil na oder v slabem mesecu.)

32.

»... V teatru sem bil od ansambla lepo, toplo sprejet, s Štajcerjem se lepo dela. So že dovolj pripravljeni. Sem že pričel in konec tedna bom v glavnem postavil z aranžiranjem vse. Ako pojde v redu, bom torej na sv. Andreja dan odpotoval domov in k Tebi. /.../ ... a nimam rad tega ‚Igorja‘. Morda bo potem bolje, ko bom videl že nekaj narejenega in obrise — zdaj nisem še nikjer. Ta teden bo hud in odločilen za vse. Sicer je vse precej isto kot pri nas... Tudi tu v teatru jih je mnogo na ‚Miklošičevi‘. Bil je kongres popov, so ga fino žingali in žagali /.../ ... se sploh izogibljem ljudi in družbe, samo zvečer mi dela vince malo družbe in potem se zamislim sam na vse to, predvsem pa, da ne spadam sem — odnosno, da ne spadata ne sem ne tja.« (Sarajevo, 6. novembra 1949.)

(Ivan Štajcer, dirigent sarajevske Opere.)

33.

»... Saj veš, kako je: ali govoriš o teatru in moraš paziti, kaj rečeš, ali pa hoče vsak, da hvalim. Meni pa se ne dá. Stisnil sem se v kot kavarne in pišem. /.../ Zvečer na ‚Pikovo‘. Je neka komisija, ki ocenjuje, stopil bom malo pogledat radi reda, a prav malo. Od jutri dalje vsak dan trikrat udri: od 9—12, od 4—6 in od 1/2 8—1/2 10. /.../ Tu je Egipt. Brez misli, brez volje, svojevrstno srečno v tem blaznem kaosu. No, ne bom meditiral:

Naj vse se skupaj gre solit,
a Šesta svet naj piše v rit!

Ah, Helenca, kako težko je živeti v tem barbarskem času! Je le gori bolje, ni še čisto zavoženo. In malo zamišljenosti je. Sicer pa: ali je kje bolje? No, nič! Tudi ta noč bo minila.« (Sarajevo, 7. novembra 1949.)

34.

»Dnevne skušnje so zborovske in sem kot Kristus zvečer. Vendar se bom ta teden prežrl in potem bo lažje, to se pravi moje možgansko delo pojenjuje

in pride na vrsto briga za tehnično plat. To pot čutim, da me skušajo izrabljati... So drzni in potuhnjeni, no, jaz jim pridem z gosposčino, uglajenostjo in ostalim naproti — tako da imajo težko stališče. /.../ Prašal sem tudi, kaj dobivajo na kult. karte. No, to so res kulturniške. Mesa isto plus 2 kg suhega in hrenovke, 5 toiletnih mil, 1 kg riža, kakao, vino, cigarete, kondenzirano mleko + mleko, ostalo isto kot pri nas. To pa to! Jim bom temeljito gobce zavezal, ko se vrnem. Pa se tu še pritožujejo in zahtevajo več. Imajo prav. Sploh so v gledališču bolje plačani, a atmosfera je specijelno od strani vodstva zelo zgrajena in bedasta in nesposobna. Sama zunanost, goflja in statistika — drugo pa v tri dni — no, kot vse in povsod.» (Sarajevo, 9. novembra 1949.)

35.

»Sem zgaran in se bojim teh 14 dni, ko bo treba zgrabiti z vso silo. Tako že zlepa nisem rabotal. V glavnem se ne morem pritožiti glede sebe, delo mi je šlo za čudo lepo izpod rok. /.../ Vsi Slovenci, ki pridejo sem, me staknejo — oprosti domišljavosti, vsem sem v ponos in čast, češ, to je naš mož. Če tako pomislim na Lj. in theater, postanem besen na norce, ki nočejo imeti človeka, ki kaj zna. /.../ Z dirigentom Štajcerjem se dela lepo, je moj tip in tip Matačiča, polnokrven teaterski človek.» (Sarajevo, 13. novembra 1949.)

36.

»... Vse je postavljeno na naglo in vrag vedi, kako bo ta fina opera izgledala ob premieri. Danes popoldne sem delal od 3^h do 8^h, imam vso glavo polno in vse ude utrujene. Zjutraj moram ob 7^h na noge, da izpišem baroke itd. S Štajcerjem se lepo razumeva. Je to res pravi dirigent, tipa Štritof, Matačič in se z njim krasno dela. Je fleten in duhovit človek in odličen muzikus. /.../ No, če pomislim, Helena, sem le še izbranec božji in poleg mene tudi Ti malo, kajti gre mi dobro, skrbi nimam, jem fino, imam cigarete in par krajcarjev in skupaj bova nagrajena vsak za drugega odsotnost. Drugi pa tolčejo enolični tlak, sivo življenje. Sva le še na boljšem. /.../ Veš, dan mi mine, kot bi mignil in narejenega nimam nikoli 50 %, zato sem malo nervozen, kako bom vse skup spravil. Drugače se res ne morem pritožiti, so od hudiča pozorni name in zjutraj, ko pridem v pisarno, takoj pride kava in v pavzah itd. Lepo! Mi tega ne znamo. No, vidijo pa tudi garača, ki ne odpove nikoli. Saj se čudim samemu sebi, da zdržim. Pošlji sem X, Y (imeni dveh slovenskih režiserjev), pa se bo izkazalo. Takoj jim pokažejo vrata. Tu sem se ne hodi po slavo, tu sem se hodi delat in sicer temeljito, pošteno, ne pa otesat gobec!» (Sarajevo, 15. novembra 1949.)

37.

»... Danes sem se prvič prežrl skozi vsega Igorja. Je veličasten dolgčas, nikomur potreben in stvar bo šla kot v Lj. 5—7 X. Premiera bo zanesljivo 29. nov., a ostal bom še 2—3 dni, da restavriram 'Pikovo'. Zdaj bodo hude ure z dekorjem, lučjo. Pomisli — 260. režija. Zdi se mi, da lahko končam. /.../ Imam dovolj teh špasov. Imam namreč teatra dovolj in včasih se čudim, da sem izbral ta poklic in še bolj, da sem toliko let zdržal.» (Sarajevo, 19. novembra 1949.)

38.

»... Torej grem z delom h kraju in povem, da sem se nagiral pasje. Naredil sem, kar se da, seveda se s temi ruskimi operami ne da mnogo narediti. Imel sem v torej dekoracijsko, no in vsa reč izgleda čedno, solidno, nenavadno, kostumi so pa naravnost razkošni. Balet čeden, za ta kratek čas presenetljiv, po vsebini pa popolnoma zgrešen. To niso polovski divji plesi, to je tako — slab Folies Bergères. No, ništa. /.../ V torek je svečana premiera, že danes jo oznanjajo veliki plakati (tudi tvoj fant je zapisan), nagrade in sploh veliko pričakovanje. Spravljam skup fotomaterial za majhen članek za 'Tovariša'. Vprašaj Travna, če bi imelo smisla. Napisal sem članek o Igorju za 'Oslobodjenje'.« (Sarajevo, 24. novembra 1949.)

39.

»Kakor izgleda bo predstava čedna, gotovo pa čednejša in lepša, bolje opremljena kot ljubljanska. Orkester pa kar blesti in boš z užitkom poslušala. Jutri bodo prvo generalko celo filmali. Škoda, da ne bo pela Pulejeva, ki je fenomen — vsaj zame — igralka pa taka, kot je v operi še nisem nikoli srečal. /.../ Za seboj imam najhujši dan, kajti včeraj sem imel dve skušnji in večerna je trajala vsaj zame od 5^h do 2^h ponoči. /.../ Za to sezono je Bosna končana in je prav.« (Sarajevo, 25. novembra 1949.)

(Pulejeva — operna in operetna pevka Jana Puleva, Bolgarka, roj. 1921. Kneza Igorja je pel Simeon Car.)

*

1950

40.

»... Ljudje se prijazni, dobri z menoj — no, žal nimam nobenega časa in samo hitim, da bom lahko končal. V soboto bo predstava, v nedeljo odmaglim. /.../ Delam od 9^h—1, od 4—1/2 7, dvakrat bom pa še zvečer.« (Varaždin, 8. februarja 1950.)

(Šest v sez. 1949/50 v Varaždinu ni režiral. Verjetno je prišel obnovit Shakespear. Delal je spet v sez. 1951/52, ko je postavil Kreftove »Celjske grofe«: premiera 3. 10. 1951 je odprla sezono. Igra je doživela 23 prestav (7843 gledalcev), kar je bilo močno nad poprečjem; glej »Varaždinsko kazalište 1873—1955«, str. 130.)

41.

»... Delo bo hudo. Je vse narobe, inscenacija, načrti, črte. Sem malo obupan in moram ves svoj prosti čas v hotelu delati na novi zasnovi. No, pa bo že! /.../ Pred ljudmi bežim, kar se le da, čeprav so ljubeznivi in mi večinoma hočejo dobro. (Prosi za ljubljanski Gledališki list o 'Figarovi svatbi') in pa fotografije oseb ljubljanske uprizoritve. Če ni [doma], telefoniraj v Opero na Šarabona Mitjo.« (Sarajevo, 13. marca 1950.)

(Okrog 10. marca je z letalom odpotoval v Sarajevo, kjer je takoj začel režirati »Figarovo svatbo«, glede katere ga je Sarajevo najprej (19. januarja 1950) prosilo, naj zanjo zainteresira Hinka Leskovška, zatem (8. 2. 1950) pa mu sporočilo, da računa nanj. Hkrati je obnavljal »Rigoletta«, čigar premiera je bila decembra 1946; režiral jo je Rudolf Ertl, dirigiral pa Konstantin Bernhard. Šestovo obnovo je dirigiral Ivan Stajcer. Glej »Sarajevsko pozorište 1921—1971«, str. 127 in 274, 275.)

»... Delam težko, ustvarjam z naporom — a lepo in pametno, sicer s trudom in počasi, zato pa zagvisno kot hudič. Zdaj, po petih dneh vaj, sem res sicer šele sredi 2. dej., a zato sem to zmedo razčlenil tako, da bo šlo potem hitro. To opero si je izmislil sam hudič, tako je komplicirana, istočasno pusta, dolgočasna in brezkončna. (Po mojem 4 1/2 ure môre.) Danes sem prvič malo bolj razpoložen, ker mi je šlo od rok in upam, da imam zdaj snov v rokah. Zdaj bo lažje. Medtem bom v popoldanskih urah naredil (obnovil) še 'Rigoletta', no, to ni noben napor, razen prve slike. Vse ostalo je duet, tercet, solo in podobno. Par kovačev bo pa tudi. Tudi par (5) predavanj bom imel na lutkarskem tečaju o teatru — z eno besedo, vidiš, da Tvoj fant zasluži orden dela, ne samo II., temveč 0 klase. Hitim!« (Sarajevo, 17. marca 1950.)

(Figara, ki nanj misli v prvem delu pisma, dotlej še ni režiral, Rigoletta pa že in sicer v Ljubljani v sez. 1937/38.)

»... Sinoči sem gledal opero 'Nižava'. Par kreacij zelo, zelo lepih, Fiala pa naravnost čudovit. /.../ Jutri pričnem s III. dejanjem... Sedim nad tem hudičem ure in ure, je težko ko vrag, pa jo bomo že stisnili. Zasedba je zelo pogrešna — pa 'šta me boli'. Pošlji mi tudi klavirski izvleček 'Bohème', ker kakor hitro zaranžiram Figara, bom doma delal Bohème. Rigoletta pa znam na pamet. /.../ Sedaj zvečer je Pikova in grem malo pogledat, potem pa bom spet glodal Mozartove kosti.« (Sarajevo, 19. marca 1950.)

(D'Albertovo »Nižavo« je režiral Dragutin Fijala, ki je tudi pel Sebastiana, dirigiral pa Boris Papandopulo. — »Pikova dama« je režijsko njegova, glej sarajevska pisma iz l. 1949. — Ljubljansko »Bohème« je v sez. 1951/52 režiral Vlado Habunek.)

»... Danes je zame vesel dan: prežrl sem se srečno skozi 'Svatbo' in oddal vsem in vsakomur dispozicije. Zdaj imam samo izpopolnjevati zasnovano, ki se mi zdi, da ni čisto neumno, no, tekom vaj bom vsekakor našel 1000 možnosti. Veruj mi pa, da sem bil po dolgih letih spet kot študent, ki se pripravlja vsak dan na težko nalogo. Ali pa sem siten in bolj vesten. Zdaj imam Figara v žepu! Juhuhu! Prišla sta i Beložanski in Babička — tako da sem danes na vse strani končal. Zdaj se bom samo še sproti izmišljal. Z dirigentom Pozajičem imam težave, ker je zaljubljen v Mozarta, jaz pa ne in je opera dolga 4 1/2 ure, pa mu pulim arije in recitative iz rok in srca. No, pa že gre. /.../ Istočasno je tu še drugi gost režiser — gospa Kirsanova, šef beograjskega baleta, ki dela Papandopulov balet 'Žetva'. Bilo je zelo ganljivo, ko sva se po dolgih (15—20) letih spet srečala. Je hudič babji star 65 let, a pleše kot vrag.« (Sarajevo, 24. marca 1950.)

(Staša Beložanski, roj. 1900, akad. slikar in scenograf beograjskega Narodnega gledališča; Milica Babić (1909—1968), kostumografka Narodnega gledališča v Beogradu. — Mladen Pozajić, roj. 1905, dirigent in skladatelj, deloval v letih od 1925 do 1945 v glavnem v Zagrebu, ustanovil Zagrebške madrigaliste, po vojni mnogo dirigiral v sarajevski Operi. — Nina Kirsanova, roj. 1899, plesalka, koreografinja, baletna vzgojiteljica, končala koreografsko in igalsko šolo »Bolšoj teatra«, plesala v skupini Ane Pavlovne, »Žetev« je bila prvi samostojni celovečerni balet sarajevskega baletnega zbora. — Boris Papandopulo (1906), skladatelj in dirigent od 1938 v Zagrebu, na Reki in v Sarajevu.)

45.

»... Štirinajst dni je, pa se mi zdi že cela večnost in rad bi pogнал, a ne gre in ne gre, ker so vragi trdi, razen tega imam pa dve zasedbi in to delo obremenjuje, meni pa jemlje veselje, ker se dvakratno gnjavim. Operni pevci so pa res bedaki (povsod na svetu). Nihče ne pozna Beaumarchaisa, ki ga pozna pri nas vsak boljši gimnazist. /.../ Operno vodstvo (znanci s sej in ki jih delno poznaš od Slona) so mi za god telegrafirali v stihih. Sem bil vesel... /.../ O ordenu ne vem še nič in tudi nočem vprašati. /.../ Danes so ob 7^h butali s kanoni po okoliških hribih — ‚Svi na izbore!‘ /.../ Včeraj je prišlo nad 100 inženirjev, tehnikov itd. iz Ljubljane in Slov. sem, so kar komandirani za 2 leti in bodo poleg drugega gradili tudi bunkerje. Nekateri so me ogovorili, so precej konsternirani in jih imajo na Ilidji v hotelu ‚spravljene‘.« (Sarajevo, 26. marca 1950.)

46.

»... Je hud posel, čedalje bolj, a sedaj sem vsaj sam s seboj — dejal bi z režijo kot táko — idejno — gotov in skušam prenašati na druge. /.../ Dobil sem zanimivo knjigo Romaina Rollanda Miklavž Breugnon. Opozarjam Te nanjo. Je imenitna in boš par večerov prekrasno preživela. Čudovito zdravje in veder optimizem — primerjal bi jo lahko samo s ‚San Michele‘ (dr. Munthe). /.../ V ponedeljek pričnem še z Rigolettom, no, tó ne bo posebno dela, samo nekaka obnoveitev starega. /.../ Tu so zdaj neki ameriški politiki — banket za banketom, nas pa gonijo iz malega salona v veliko štaló... Volili smo fino ‚sa levom rukom‘ — koga, ne vem, bile so 2 × 2 skrinje. /.../ Veš, Helena, lepa reč je našo delo, ampak moraš imeti sposobne ljudi krog sebe; zdaj, ko sem pretuhtal to (Figarovo) ‚Ženitev‘, me zanima, in videla boš, da od moje strani ne bo slabo. Sem si par čednih reči izmislil.« (Sarajevo, 29. marca 1950.)

47.

»... Ves moj dan je tako poln dela, če pa ne dela, potem pa brig, ker ta reč je od hudiča za enega človeka. In potem me popade včasih sveta jeza, ko gledam te k...ce, češ saj bo, bo že naredil in moram se gnati; zdaj že ne za teater, temveč za Mozarta in načelno za teater. /.../ En del Fig. mi gre lepo in se nič ne bojim. K premieri pride ves hudič iz Jugoslavije — tudi dr. Cvetko in Samo Hubad. Ne bom pogrešil, bom naredil lepo. Aber was alles das kostet! /.../ Delovni dan: zj. 8^h prepariram za vajo; 1/2 10^h vaja; 1/2 3^h prepariram; 5^h vaja; 7^h vaja; 9^h prepariram; 1/2 11 postelja.« (Sarajevo, 3. aprila 1950.)

48.

»Niti ne vem, katerega smo danes. Vem samo: v soboto teden, to je pet-najstega bom imel premiero — na Tvoj god. Končujem in ne vem, kaj bi rekel. Ako bi imel igralce-pevce z inteligenco in razumevanjem, bi moja režija utegnila biti dobra, stilna in zabavna, tako pa ne vem, kaj mi bodo ti hudiči naredili. Za popolno dresuro bi potreboval 3—4 mesece s pridržki. Danes sem imel prvo orkestralno — orkester svira krasno in je velik užitek poslušati. ‚Rigoletta‘ jutri zaranžiram in to je lahko in prijetno delo. /.../ Šel bom okrog 9^h mimo katedrale domov, če bo odprto, bom pa stopil noter in pomolil h gospodu

Bogu za srečo Tebe, mene in naše muce. /.../ Ah, Helena, kako lepo je delati, tvoriti, bati se začetka, spoznati, zmagati. No, saj Figara boš kasneje videla in verjetno še kako drugo mojo reč. (Sicer pa tu kmalu ne bo drugih kot Šestovih.) /.../ Sem pogosto siten, histeričen, z vsemi slabostmi — ampak respekt je velik in renomé vsak dan večji. Ne boj se za svojega fanta. Da mi je 15 let manj, potem bi tu naredil opero.» (Sarajevo, prve dni aprila 1950.)

(Muca — režiserjeva vnučka.)

49.

»... V soboto bo premiera. Ob pol osmih pričnemo in bomo verjetno okrog 12^h gotovi. /.../ Prilike so tu vedno slabše.« (Sarajevo, 12. aprila 1950.)

50.

»Uf, uf! Hvala Bogu! Pri kosilu sem — 14.30 — po generalni vaji. Breme je padlo z mene in vtisi so v glavnem dobri. Kolikor niso, res ni moja krivda, ker konec koncev za površnost in nesposobnost ne morem odgovarjati jaz. /.../ Evo, gobci prekleti, zakaj pa vi ne greste, zakaj pa vi ne delate, zakaj samo lajate, duše zavržene! /.../ Rad bi Te imel tu, da bi gledala, kaj utegne narediti volja. Sem v glavnem kar zadovoljen. Jutri pride Hubad na premiero. Iz Lj. pa često dobim pozdrave od vodstva Opere, me imajo še nekako radi. /.../ Tu po malem rosi, no nič hudega, saj niti ne vem, kje sem. Spim v samih halucinacijah, delu, brigah, detajlih in sem sploh že malo prismojen (to povem Tebi), a za vse druge zahteven, ne siten, a strog. /.../ Vesel bom, ko bom visoko pod nebom gledal dol na deželo in se bližal domovini, prelepi deželi in Tebi... Jemljem slovo od Mozarta, pod roko jemljem Verdija — oba skupaj me bosta pa privedla pod roko k Heleni.« (Sarajevo, 14. aprila 1950.)

51.

»Tako, zdaj je za menoj premiera. Lahko rečem, da je bil uspeh in zadovoljen sem, ker več narediti bi ne mogel niti gospod Bog. /.../ To je, recimo, tudi ena od pozitivnih strani mojih ekskurzij, da nisi pozabljen. /.../ Včeraj popoldne sem bil z drugimi na Trebeviću. Zelo lepo in vožnja s pšeničnikom tudi fina, kar se da... Tista teaterska muca ima štiri mucke in so zelo luštne. Pri generalni vaji se je naenkrat pojavila v sredi odra.« (Sarajevo, 17. aprila 1950.)

(Pšeničnik — po vojni so tako imenovali udobne državne osebne avtomobile.)

52.

»Sit sem letos že dela, bilo je preveč, ali pa sem že res star. Pa bomo že zrihtali.« (Sarajevo, 20. maja 1950.)

(Po »Igorju«, »Figarovi svatbi« in obnovitvi »Rigoletta« se je v tej sezoni — 1949/50 — lotil še režije Puccinijeve »La Bohème«, za katero ga je uprava prosila že 1. febr. V Sarajevu je bil zagotovo že pred zgornjim pismom, saj je bila premiera že 10. junija. Dirigiral je Ivan Štajcer, scenograf pa je bil Paul Šnajder. Štajcer je sodeloval z odličnimi hrvaškimi dirigenti Sachsom, Baranovićem in Matačićem, delal v Zagrebu, Zadru in nadvse uspešno v Sarajevu. Paul Šnajder je bil v sarajevskem Narodnem gledališču od 1948 do 1958, ko se je vrnil v Nemčijo. — Za režijo Puccinijeve opere mu je uprava SNG Ljubljana dovolila dopust od 19. maja do vključno 13. junija.)

»Delo mi gre izpod rok še dovolj dobro in bom imel konec tedna tri akte narejene, a sedaj pride drugi in ta bo ves hudičev... Če pomisliš, da bo treba narediti 50 kostumov in nove dekoracije, katere še niso danes pričeli, potem res ne vem, kako. Jaz, punca moja, ne bom odpovedal, jaz bom gotov in jih gonim (Š. ima tu drug izraz!) po sedem ur, da jim jeziki gledajo, a meni, žal, tudi. /.../ Zdaj je spet tu gospa Babićeva in uredili smo vse potrebno, čeprav ne dela ona kostume. Sicer, Helena, je pa lepo pri vajah. Vsak dan slišati toliko lepe muzike, toliko krasote, je res poklon od Gospoda Boga. /.../ Ampak, Helena, zdaj sem že spet ves nor, ker to pot imam muziko in bomo hudiča naredili. Zrihtal bom solze tako, da bo ves teater tulil. Vsak dan se dvakrat prepotim, ker je delo lepo in ga ljubim.« (Sarajevo, 26. maja 1950.)

(Od Puccinijevih oper je v Ljubljani režiral Tosco in Manon, Le Bohème pa prvič šele tokrat v Sarajevu.)

»... Jutri pričnem z 2. dej. in se kar bojim muke. Sinoči je bila premiera Papandopulovega baleta 'Žetva' in se je Kirsanova krasno postavila. Je od hudiča baba in mnogo zna. A tudi Babićeva s kostumi. Bil je lep, evropski večer. /.../ Ko bom končal z drugim aktom, mi bo lepo, ker užijem toliko lepe muzike in par res lepih toplih glasov, predvsem pa prekrasni, polni orkester, ki ga nima zlepa para in s Štajcerjem je tako lepo delati kot s Štrifofom ali Matačićem, seveda on zdaleka ni ne prvi ne drugi. /.../ Ob večerih sem težko sam, a ljubše sam, kot pa biti 'Lustknabe' za sarajevske dolgočasneže. Tisti inž. Brkič mi je prinesel lepo knjigo o Beethovnu, tako da imam zvečer tudi malo kulture. /.../ (Prosi jo, naj mu za premiero prinese orden.) Tu je tak običaj, da se pride ob svečanih prilikah kot bik. Vzemi tisti pleh in ga prinesi, da si ga bom za čas premiere obesil na svoje siromašne, izmučene prsi. /.../ Veruj, da sem sit in zelo utrujen. Ne zato, ker sem star, a hudič je imeti vso odgovornost. V tem so pa mojstri. (Sem tudi jaz kriv!) Drugače imam občutek, da me imajo zares radi, navzlic nekim poizkusom pokvariti moje ime. O tem tu pri meni. Veselim se te kot božičnega drevesca in boš par ur srečna. /.../ Stiskaj fige, da se mi posreči drugi akt, ki se ga res bojim.« (Sarajevo, 28. maja 1950.)

»... Veder sem postal sinoči, ko sem drugi akt vtaknil z velikimi težavami v žep (od 7^h—11^h zv.). Akt traja samo 20 minut in lahko si misliš muko. Zdaj smo zmagali! (Nato ji na široko daje navodila za pot — z letalom — v Sarajevo.) Okrog 3/4 4 boš šla spet v nebo (iz Zagreba) in okrog 17^h boš našla slovenske fante v »Bosni in Hercegovini«. Potem Te bodo rukali še pol ure do »nebotičnika« — tam pa Te bo čakal konzul vseh naših zemljá — Tvoj stari fant. /.../ Tu Te že poznajo. Pravim, da si moj kritik in mali mentor... Storil sem vse, dekle moje, da bi se Ti vsaj malo oddolžil za Tvojo veliko in lepo brigo, ki jo imaš s Tvojim siromakom. Hočem, da boš na vse strani zadovoljna in srečna...« (Sarajevo, 31. maja 1950.)

56.

»V gledališču so veliki siromaki in se ne da primerjati s Sar., nimajo denarja in tudi članstvo so reveži, a dostojni ljudje. /.../ Siromaki, sem dejal, male kvalitete, velike ambicije in jaz samo bežim in se skrivam v prostih urah. Samo pogovarjati bi se hoteli, jaz pa sem po vaji strašno truden, ker moram preigrati vso Pikovo, vsakemu posebej. /.../ Gotov bom tako sredi marca, vendar to ne bo daleko tisto, kar je bilo v Sarajevu, ker nimajo nič in nič ali malo investirajo. Z eno besedo: mnogo hrupa za malo denarja. /.../ Vrnil sem se iz teatra (Trubadur). Hecna predstava, ne dobra, ne slaba, solisti še gredo, zbor manj, dekor nemogoč, kostimi strašni, orkester zabavan — udri! No, radoveden sem, kaj bo na ta način iz Pikove. /.../ Teater sliči na Sar., a je bolj urejen in tudi avditorij je čednejši — vendar vse skup je mizerno.« (Osijek, 13. februarja 1951.)

(22. decembra 1950 ga je Hinko Tomašić, intendant Narodnega gledališča v Osijeku, povabil, naj pride režirat »Pikovo damo«. Opero je Šest nedavno tega režiral v Sarajevu, že v sez. 1933/34 pa v Ljubljani. Šest je v pismu z dne 30. decembra povabilo sprejel. Priporoča upravi, naj za dekor in kostume uporabi osnutke, ki so bili izdelani za sarajevsko Opero (M. Pliberšek, M. Jarčeva). Kar zadeva honorar, pa naj se upošteva običajna tarifa: potni stroški — 2. razred brzega vlaka, dnevnice, ki mu pripadajo po sistematizaciji tj. 300 dinarjev, in honorar 15.000 dinarjev. — Potni nalog za službeno potovanje prof. Osipa Šesta, višjega režiserja SNG, v Osijek je vodstvo ljubljanske Opere izdalo 5. februarja 1951. — Isti datum kot njegovo — 13. februar — nosi tudi eno od štirih Heleninih pism, ki so v SGFM. Takole ga opominja: »In ne daj se preveč izkoriščati /tem Hrvatarjem/, raje šparaj sebe, saj iz takega provincialnega teatra se itak ne da nič narediti.«)

57.

»... Zdaj sem se malo ujel, saj mi drugega ne kaže... Je pa seveda to moje tukajšnje početje popolnoma drugega značaja kot v Sar. ali Var. Tu je recimo opera z gotovo (40-letno) tradicijo, a je ostala ali postala zašmirana in zato je zelo težko delo. Ansambel je iz vseh vrst, ženski celo zelo dober, morda boljši od ljubljanskega, a vse je tako prekleto poceni, razumi prav besedo, par skušenj in gotovo! Mnogo začetnikov, ki imajo voljo, začetnic z desetletno prakso, ki mirno pravijo: Prosim, pokažite vi! /.../ Delo mi gre kar čedno izpod rok in so sposobni ljudje, recimo Herman je kar ganljiv 50-leten gospod, fin in veledostojen mož. Zvečer hodim v teater, sedim sam v lepi loži in gledam, kako je drugje. Ni slabo, tudi drama ne, gledal sem neko komedijo Držića »Skup«, fina kar se dá in zelo dobro zaigrana, samo to manjka, kar se imenuje šlif. Eno pa je pri vsej stvari: vidim, kako sem Lj. sit in naveličan, in še eno, pa mi oprosti — vidim in gledam sam sebe in vidim, kaj znam in zmorem. To me nekako veseli in s pravcato hudobijo gledam na Lj. in vse svoje zoprnike. Tu pa strme in samo pravijo: da, ko bi imeli takega režiserja, o potem se že dela — in to od dir. Mirskega do poslednjega epizodista. Oprosti, da se hvalim — pa je res tako. /.../ Spoznal sem malega kužka, takega capina, v sosedni ulici in sva prijatelja. /.../ Z eno besedo: vidiš, da sem se ujel in uravnovesil, čeprav delam včasih z naporom, ali bolje: bojim se začeti, ker sem čim dalje vestnejši — ko pa sem notri, sem mlad in spet srečen v delu, ki ga nadvse ljubim.« (Osijek, 14. februarja 1951.)

58.

»Delo mi gre dobro izpod rok in so siromaki zelo pridni in nekateri zelo sposobni, tako da se često prašam, zakaj plačujemo v Lj. toliko barab, ki nič ne znajo. /.../ V nedeljo stopim z direktorjem Mirskim v muzej, ki je baje zelo bogat na lepih slikah. /.../ Če pomislim, da je danes 20. in da bo še trajalo tja do 15., mi je kar hudo. Je Sar. le mnogo boljše, seveda delati moraš pa povsod in če pomislim, da v Lj. komodno žive, služijo in avanzirajo, me popade sveta jeza. Naš posel res ni plačan v primeri z gostovanji pevca ali dirigenta.« (Osijek, 20. februarja 1951.)

59.

»Znancev imam seveda že cel kup, ki so vsi več ali manj prijetni, seveda je med njimi tudi nekaj zgrajenih oslov, ki se pa za čudo vsi odlikujejo z veliko domišljavostjo. /.../ Glede napredovanja ne vem nič. Sem pa tozadevno postavil piko in se ne dotaknem več. Če Vid. in dr. ne bodo držali besede, je to njihova stvar. Radi tega tudi prav nič ne trpim ali mučim srce... Bom imel pač dva jurja manj penzijona, zato pa raven hrbet še v grobu. /.../ Upam, da bom za prihodnjo sezono sklenil (tu) kak dogovor. Prih. teden imam tri predavanja v klubu kultur. delavcev: Tajna teatra, Gesta in beseda, Stanislavski, sistemi in mi. Tu pri tretjem se bom nažrl Rusov.« (Osijek, 21. februarja 1951.)

60.

»... Z zborom bom imel jutri šele prvo vajo, potem me čaka pa še v tretji sliki balet. Ne vem, zakaj mi gre tako počasi. Sicer sem pa tudi v Sar. delal Pikovo šest tednov. (Pošilja »člančič« za Tovariša: osiješko gledališče s fotografijami vodilnih. Traven naj mu to uredi. Pošilja tudi »feljtončič« o Dravi, »o kužku in o malih impresijah — tako po moje«.) (Osijek, 23. februarja 1951.)

61.

»... Premiera je 21. (marca) definitivno. Zdaj sem v glavnem gotov. Seveda tu ne bo tako razkošno kot v Sar., ampak dostojno vendarle. Posebno igralsko sem jih zrihtal in ansambli so lepi. Sem skoraj zadovoljen. Sicer je tu par fletnih ljudi in stalno so okrog mene: dir. Savin, res klasa in bodoči Matačić... Dobra družba. /.../ V Sar. gredo moje opere (razen Carske) še vedno in z uspehom. /.../ Pa imam še mnogo dela: napisati razsvetljavo, rekvizite in drugo pa še feljton za Gled. list (ljubljski). /.../ Gledal sem prvovrstne »Celjske grofe« — odlično postavljene in sila lepo zaigrane — altro che naši! /.../ Od uprave (Lj.) nimam nič novic, no, jih tudi ne bom iskal. Kar je, je za vedno! — Jutri, v nedeljo, gledam Cavallerio in mi bo eno uro zelo lepo.« (Osijek, 3. marca 1951.)

(Dragutin Savin, roj. 1915, Split, skladatelj in dirigent, študiral pri Mascagniju v Rimu, dirigiral in tudi režiral v Splitu, Osijeku, Zagrebu.)

62.

»... ampak s kostumi bo križ in bodo bolj maškare. Premiera bo zanesljivo 21. in se bom prihodnji dan definitivno poslovil od Osijeka, približno enako

reven, kot sem prišel. Včeraj poslušal tu prav lep »Bohem«. (Osijek, 7. marca 1951.)

(Helena mu 11. marca odgovarja: »...V predzadnjem pismu pišeš, da se boš vrnil tako reven, kot si prišel; veš, to ni prav, izkoriščati se ne pusti...; 20.000 Ti že morajo dati (honorar za režijo — M. M.), saj si še s tem ne boš mogel nič kupiti. Ti si pa potreben obleke in čevljev. Vsaj za to moraš zaslužiti, če si se že toliko namartral. Zato bodi energičen!«)

63.

»Delo se bliža v kulminacije razburjanj in težav. Tako zašmirani pri nas nikoli nismo bili. Kot sem Ti pa že poročal, srečaš prav posrečene predstave i v pevskem in igralskem pogledu — celo mnogo boljše od naših. Kar pišeš o reviji je lepo in se bom Kumbatoviču v Lj. zahvalil (čeprav ne vem, kako pridem do take gnade naenkrat). Pišem o gledališču v Osijeku za »Poročevalca« in enega za Gled. list. Bo par soldov padlo. S kužetom sva še vedno prijatelja. Bo pobožan za Tebe. Je živalic malo, včasih pa vidiš še kakega lepega konjička. /.../ Prosil sem za podaljšanje dopusta za 14 dni, ker verjetno pazijo name, da bi me disciplinsko zvrnili. Ne boš, boter! /.../ Skušal bom tu skleniti dogovor za eno stvar v prih. sezoni, eno Sarajevo. Vezo z Varaždinom bom napeljal še od tu. Potem mi je vseeno, samo da bi bil zdrav, ker delam rad in hvala Bogu uspešno. Tvoj stari komunistično-socialistični Osip.« (Osijek, 8. marca 1951.)

64.

»... a nervozen postajam zaradi dela. Ti tega ne razumeš, kakšen tip gledališča je to. Je na Hrvaškem pet oper (Zagreb, Osijek, Reka, Split in še v Polišušmarijo, zato subvencije majhne. To ni Sarajevo, kjer je samo ena in še ta v začetku. Zato je tu mnogo težje kot drugje. Finančno pa tudi nimajo. Saj se pravzaprav čudim, da spravijo to skupaj — res pa je, da bi se ne smeli spuščati v tako velike reči, kot je »Pikova«. /.../ Premiera bo na Vel. soboto 24. t. m.« (Osijek, 14. marca 1951.)

65.

»... Imel sem dekoracijsko in sem še nekako zadovoljen, moram biti pa siten, da kaj izvlečem, a me vsi občudujejo in se čudijo, da imam toliko volje in da tudi uspešno zaključim. Upam, da bo navzlic vsej skepsi celo čedno. Tista huda 5. sl., ko se pojavlja duh grofice, mi je pa skoraj idealno uspela. Je res kar strašno. /.../ Faloti iz Lj. mi še do danes niso poslali podaljšanja dopusta. Me nervira ta brezbržnost, saj nisem jaz kriv, da moram biti zunaj, ko oni postopajo in se »gredo« teater. Veš, čeprav je hudo delo, sem kar malo srečen, ker sem tamkaj, kamor spadam, še vedno — v delu.« (Osijek, 17. marca 1950.)

66.

»... Godoval sem slabo, ker imam veliko skušenj in malo denarja. /.../ Zdaj pa krepko še par dni, saj v Ljubljani nimam pričakovati razen Tebe, dekle zlato, nič posebno dobrega.« (Osijek, Jožefovo 1951.)

(Zadnje pismo iz Osijeka — premiera je bila res 24. marca. Takoj naslednji dan je odvihral v Ljubljano. — Takoj po premieri se mu je intendant Tomašić v pismu



V vlogi upokojenega majorja v filmu »Jara gospoda« 1952

zahvalil in mu čestital za uspeh. Med drugim je zapisal: »... zahvaljujem Vam u ime čitavog radnog kolektiva naše opere na Vašem velikom zalaganju i trudu, koji ste uložili spremajući ovu operu. Vaš redateljski rad tom prilikom nije značajan za nas samo po umjetničko-scenskoj realizaciji, nego je značajniji tim više, što ste kao redatelj uloživši sve svoje bogato pedagoško znanje i iskustvo uspjeli pokazati pravi put daljnjem umjetničkom usavršavanju našeg kolektiva.« Ob spominu na njuno skupno delo v Mariboru mu čestita tudi v svojem imenu in želi, da bi to gostovanje ne bilo njuno poslednje srečanje. (SGFM, sign. 453, koresp. št. 223.) — Hinko Tomašič je bil v prvem desetletju med obema vojnama več sezon igralec in režiser mariborskega gledališča.)

67.

(Helena je na morju — Malinska, o. Krk, on pa v hišici v Mednem. Ves dan piše (velika knjiga, 300 strani, piše o tem) in hrani zajce in kokoši in posluša mačjo jago ponoči: »Mačkoni ga lomijo na mile viže, pokradejo mi vse in jaz jih imam rad.« Hrani pa se slabo: kruh, makaroni, kifeljčar, jajca v prahu. O gledališču niti besede. — 29. julija 1951.)

68.

(Helena še zmeraj na otoku Krku, Šest v Mednem in piše; ima že 80 rokopisnih strani. »Pa še ni tretjina; kot kaže bo velika reč in imam še ogromno stvari. Včasih mi gre fino od rok.« Skrbi za živali, makaronov ne bo več kupoval, rajši bo vzel moko, kilo masti in kilo sladkorja. Denarja ima malo. A je veder, zadovoljen. Še to: »tisti revček mali orehek ob vodi, sinko velikega, je tako trdoživ, da je spet ozelenel. Zdaj ga bova pa rešila in presadila, ko pride.« O teatru spet molk. — 30. julija 1951.)

(Pisanje, ki ga omenja: po vsej verjetnosti gre za »Tihe sopotnike«, ki jih je v zapuščini 148 strani.)

69.

(Na kratko sporoča, da je prišel v Varaždin in da je nervozen, hrana draga, soba sicer snažna, a je kraval do pozne noči.) »... moram samo: v teater — hotel in doma se za ta Kreftov idiotizem pripravljati. Ansambel zaenkrat nemogoč, sami zelenci bogve odkod. Bo slabo. Premiera bi bila okrog 6. oktobra, 20. pa »Beneški trgovec.« (Varaždin, 31. avgusta 1951.)

(V Varaždinu bo režiral Kreftove »Celjske grofe«.)

70.

»Zdaj sem prebrodil prvo etapo, ki je najtežja in ki pokaže že precej jasno, kaj se bo iz jajca izvalilo. Kot sem že dejal, je ansambel mnogo slabši, kot je bil, in prilike mnogo težje. Hiša stoji nedograjena in pet delavcev praska po mili volji (ali tudi ne). Je dejansko sramota, da se to dogaja, ker je večna škoda za ta lepi teater, ki je bil že 1876 zgrajen in celo zelo okusno. Imam klince, ki niso bili še nikoli na odru, a so seveda silno pametni. Torej si lahko predstavljáš težave in muke, ki jih imam. /.../ »Beneškega« sem odklonil zaradi mizernega prevoda (Bogdanović), a zdaj iščejo povsod drug prevod. Na vsak način pa žele, da delam še eno stvar. Celo »Utopljenca« sta se pojavila. Da, če bi imel Cesarja — bi bil v 14 dneh lahko gotov. Bojim se, da bom preveč utrujen. Sicer pa — tudi na delo se navadiš in ko ga ni, ti manjka /.../ Ostalo pa je: stari grad, lepi portali, mnogo grlic in v parku sem videl celo podlasico.« (Varaždin, 9. septembra 1951.)

(Pokojna Janez Cesar in Emil Kralj sta bila v ljubljanski uprizoritvi Nestroyevih »Utopljenec« imenitna burkeža Buča in Jaka Smola. Igrali so ju v Šestovi režiji dvakrat — 1929 in 1939, prvič pa že 1872 v Nolljevi režiji, 1909 pa v Nučičevi.)

71.

»... Tisto o Trubarju sem slučajno slišal v nedeljo po radiu... Zdaj sem glede »Grofov« na konju. Premiera bo v sredo 3. oktobra definitivno. Sem jih že tako zrihtal, da sami sebe ne poznajo in se glupo gledajo, kakšne kreacije so naredili. No, moja glavna muka je za menoj in zdaj imam čas zase, da lahko malo čitam. Carlo Levi: Kristus se je ustavil v Eboliu. Krasno delo. Moraš čitati — jaz uživam. Potem bom pa pisal svoje. Dogovorjeni smo še za eno stvar: »Utopljenca« ali »Favna«, ako dobe material. Gotov bi bil sredi oktobra. To niso tehtna dela in bi šlo lažje. S Shakesp. ni šlo. Sem se kot tak uprl tem prevodom in izjavil, da ne morem tako sramotne reči vzeti na svojo vest. Naj razneso po svetu. Sicer mi je žal, a je tako. /.../ Če bo le količjak izgledalo (namreč »Celjski grofje« — M. M.), bi rad, da prideš pozdravit grlice, ki so čudo domače in fletne. Kužka nimam nobenega. /.../ To je le popolnoma svojevrsten tip teatra: 1/2 zares, 1/2 diletantska nadutost. Pa jim včasih krepko solim pamet. Živce stane samo mene. No, pa sedaj mi moje muke ni več žal — sram me ne bo! /.../ Zdaj upam, da bom teden dni lahko pisal zase. Prilagam 5 kovačev za vince na moje zdravje.« (Varaždin, 12. septembra 1951.)

(Verjetno gre za »Favna« Edwarda Knoblaucha, ki ga je režiral že v Ljubljani 1923/24 in je doživel eno samo izvedbo.)

72.

»... Tako, zdaj sem se prvič malo oddahnil — prežrl sem se skozi »Grofe«. /.../ Razen tega je hotel hujši od kasarne, ropot, loputanje, smeh, žvižganje — jaz pa vaje Mednega in svoje mirne sobe. Zadeva postaja taka, da vidim, da se mi varaždinski pohodi nikakor ne izplačajo, ker terjajo preveč od mene. /.../ Te dni bom odpovedal »Trgovca«. Pregledal sem dva prevoda, pa sta taka, ko da bi drva sekal. V tem pogledu velik poklon Župančiču! /.../ Opažam pri sebi samoto, da potrebujem mnogo počitka in miru in spodim vsakega, ki misli, da sem »kača amizirka«. Ko končam delo, hočem molčati.« (Varaždin, nedatirano.)

73.

»Tako sem naveličan, da bi se obesil, ako bi ne vedel, da gre h kraju. Jaz ne morem več, tudi za denar ne, poučevati idiote o kunšti. /.../ Dobil sem iz Sarajeva poziv, da pridem za »Carmen«. A sem za sedaj odklonil. Sem do smrti truden. Prehuda je delati z diletanti. Saj nimaš niti pojma. Tako sem premočen od vsake skušnje, da nimam nobene volje. /.../ V torek imam na ljudski univerzi predavanje: Misterij teatra. Levijevo knjigo sem prebral. Je ena sama lepota in o nekem kužku ima mož mnogo povedati. /.../ V glavnem sem gotov, a da bi pisal knjigo, te volje pa še nimam. Bo že šlo. Če se bom doma »skup vzel«, bom lahko v par dneh gotov, saj v glavi imam vse. /.../ Češpelj ogromno in so drevesa vsa modra, nič listov, samo sadež. Čudo!« (Varaždin, 16. septembra 1951.)

74.

»...do kraja sem sit Celjanov. No, tako v glavnem sem naredil, kar se je dalo. Par scen — velikih je res lepih in bodo naredile vtis. Tudi opremil sem lepo in posebno garderoberji so mi naklonjeni. Tudi novo muziko sem dal narediti. /.../ Glede Shakespeara pa ne popustim, ker je tu v zvezi moj glas kot Sh-log neverjetno razširjen — a to v Zagrebu in Beogradu. In začudenje, da nisem bil v Angliji. No, ništa! Celo Zagreb uporablja zdaj mojo knjigo. /.../ Predavanje: bilo je polno in bil sem toplo sprejet — z obžalovanjem, da je prehitro minilo. /.../ Pogrešam Te zelo. Če se spomnim na tiste mračne, kisle in neživiljenjske fizionomije doma, si rečem, da ostanem še tri mesece. /.../ Tu mizerija, ki je še večja od ljubljanske. Ni robe in ni denarja. Knjiga stoji. Ne morem. Premiera je 3. oktobra.« (Varaždin, 20. septembra 1951.)

75.

»Danes sem rešil V. akt in sem ves srečen in zadovoljen s seboj. Tako ga ni, 'spasil' še nihče in bo Kreft, če pride, zijal. Napisal in dodal sem pa 100 %. Zdaj sem na konju. Vse sem naredil, kar mora in more narediti režiser. Celo več! Zdaj je samo še tehnična plat. Ta ne bo slaba... Zaluftal sem jim seveda spet mnogo denarja. Vse je novo, lepo! Nekateri reči so prvovrstne. Muzej je dal vse na razpolago: helebarde, čelade itd. Lepo. Upam, da nisem naredil ne sebi ne slov. teatru in sploh nikomur sramote s temi bednimi sredstvi. Samo eno se prašam: ali se to izplača... /.../ Potem pa — in zato pišem — moram! — sem šel na 'groblje'... Čudovit dan, vse modro in zeleno... in jaz ves sre-

čen in poln življenja... Zaenkrat... Tam ob pristavi, preden prideš na alejo proti groblju — goske, so tekle kar k meni. Nekje zraven so se šli pokavci fuzbal. Nato tišina. Ne, ne tišina — grlice so godle svoje vedno zaljubljene zvoke in ko sem prestopil prag pokopališča, je bil v meni tak neskončen lep mir in tišina v duši in srcu, da mi lahko zavidaš. Gotovo nisem pesnik, ampak tega žlahtnega občutka vrednosti življenja in pa ljubeznivosti konca nisem že dolgo imel. Le pomisli: jesen, tišina, modrina neba in vse, vse tako zelo urejeno, vse brajde, brazde, girlande, vse lepo razirano. Klopice. Tu se more počivati, da, tu ni strahu, tu je smrt oblekla židano, svatovsko oblačilo in samo boža kot dobra dekla gospoda Boga... tu more človek reči: 'počivam' in pa, svet je lep'. Tudi potem...!' (Varaždin, 21. septembra 1951.)

76.

»... Stvar je za malo bolj razgledanega poznavalca teatra zanimiva. Scena Herman-Pravdač, sodna scena in finale so skoraj umetnina prav visokega formata. Levár mi niti na um ne pride. Pravdač je pa igralec z veliko bodočnostjo (Othello, Cyrano), lepa figura, čeden in organ à la Kralj, okreten in inteligen ten, bivši frančiškan, posvečen. Tudi Veronika (Nučičeva hči) zelo dobra, a premalo robustna, kmečka za Veroniko. A zna priti do srca. Še pater Gregor in Friderik — ostalo pa so taki siromaki, da joj... /.../ Storil sem vse, kar se je dalo. Imam pa dovolj. V operi je le lepše, lažje — z zborom težje, a bolj sigurno, ker veže muzika. /.../ Popoldan pojdem na pokopališče.« (Varaždin, 23. septembra 1951.)

77.

»... Tu sem sredi velikihkušenj. No, pa še gre, brez večjih potreslajev, ker tehnični del klapa. Glumci so pa, kot sem že povedal — do tod in ne dalje. Pisal sem danes Kreftu, sporočil kako in kaj in ga neuradno povabil. Naj bo vesel, da bo videl nekaj novega, kar ni on naredil. Imam mnogo muzike in nove scene. Bi se smejala nad vso zadevo. A ni slabo — moral sem slabosti retuširati, recimo začetek: zastor se dvigne, v tmíni rogovi in pozavne, mrtvaški zvon in kriki: prekleti grofje itd., nato drugi zastor in se prične šele Kreft. Tudi konec je operni: 'Pater noster' — mrtvaški zvon, potem sekira in krik kmeta: 'Vrnite mi nevesto, prekleti grofje', nato udarci... in spet rogovi s timpani svečano zaključijo. Se ne sliši slabo. — Danes dobil iz Osijeka povabilo, kdaj bi lahko prišel. Me veseli, pa sem truden in bom počakal. /.../ Tako mislim, da sem vse zadeve več ali manj uredil, ker zdaj ne smem imeti nobenih brig, zdaj so samo skušnje.« (Varaždin, 25. septembra 1951.)

78.

»... No, zdaj imam že dekoracijo v žepu in muziko. Posrečilo se mi je res zelo in je efektno, da sem kar zadovoljen in vesel. Gotovo bo lep uspeh, pošten in pa, če hočeš (Lokalpatriotismus) — slovenski. Sem še vedno tak bedak. Posebno finale V. akta je naravnost klasičen in spominja na moje najboljše Shakespearje. Oprosti, da se hvalim — a srečno roko sem imel to pot. /.../ In kaj imam jaz od vsega: od truda, zaslužka, 40 let službe? Kaj? /.../ In pa še nekaj: čim dalje bolj pogrešam kužka! Ti pa si kupi papagajčka, da bo Lenka imela špas, ko ga bo učila govoriti. /.../ Tu prav potuhnjeno dežuje.



NARODNO KAZALIŠTE - PULA

Subota, 14. oktobra 1953. Predstava 70.

PREMIJERA

KAKO HOĆETE

KOMEDIJA U DVA DJEJLA (10 SLIKA) — Naglasno: WILLIAM SHAKESPEARE

Prevod: MILAN BOGDANOVIĆ Scenika gluma: Prof. JOSEF VRIHOVNIK
 Redatelj: Prof. OSIP BEST Scenograf: BERISLAV DREMLJIC
 1st redatelj: Izidjinskog kazališta, k. g. Muzičko vodstvo: DUJAN MARCELJA

I. I. C. A.:

Orlando, kraljev sin	Zvezja Marković
Sebastijan, Violin brat	Milica Večković
Antonia, plesna, kraljica, Sebastijanova prijateljica	Uroš Kraljica
Pomocnik kraljice, Violin prijatelj	Irina Osvobod
Valentin	Skupina Slobod
Orlando	Milica Dostolić
Vina Tadija Puleta, Olivija mužak	Bela Tadić
Vincent Andrija Gromica	Rumen Sefandilid
Mabelina, Olivija djevojka	Toma Mihaljević
Fabijan	Janko Grom
Lakotijal	Dražica Štamp
Svećenik	Irina Osvobod
Prvi pomoćnik	Ana Ljubov
Svećenik	Mirjana Večković
Grafica Olivija	Marija Dostolić — Mila Večković
Voda	Bela Dostolić
Marija, Olivija djevojka	Dražica Štamp

Dvorani, mornari i poudiri
 Radnja se događa u nekom gradu u Italiji i na susjednoj otoci.

Tehnički red: JOSEF VRIHOVNIK Asistent redja: MIRKO VOJKOVIC
 Red čarapje: ELIJA HORVAT Inspirator: JOSEF GROM
 Kostimi i dekoracije izradjeni u kazališnim radionicama
 Džulja otkupila postila prvog dijela 9. slika (15.)

LOZA osamito 1. sat		ULAZNE CIJENE:		BALCON	
od 1 — 5	Din. 80	PARKET	od 1 — 5	od 1 — 5	red Din. 50
od 6 — 10	Din. 60	1 — 5	od 6 — 10	od 6 — 10	red Din. 40
od 11 — 14	Din. 40	7 — 15	od 11 — 14	od 11 — 14	red Din. 30

Predstava izlazi na blagajni Narodnog kazališta u petak i subotu od 10—12.30 i od 17—20 sati
 Početak u 20 sati Svratak u 22.30 sati

Obradba: Hrvatska — Pula 1953

Shakespeareova komedija »Kar hoćete«
 v Pulju spomladi 1953

Dežnik imam, a se ne izplača. Ceste so pa kar polževina.« (Varaždin, 28. septembra 1951.)

(Lenka je otrok njegove hčere; zelo je navezan nanjo in jo v pismih mnogokrat omenja. — Premiera je bila res 3. oktobra. Iz Varaždina je pisal samo še razglednico. »Dežek je jenjal,« piše, »danes teden bo pa spet Ljubljana« — 29. septembra 1951.)

1952

79.

(Najprej poroča o vožnji v Osijek, kjer ga je na postaji čakal Kobler, plešalec Suhi pa mu bo poskrbel hrano v zadrugi, kjer je ceneje.) »Gre mi dobro izpod rok, a pred 20. aprilom le ne bo nič. /.../ Ljudje so siromaki in nimajo denarja (razen Šesta). Ob večerih berem Andrićevo »Travniško kroniko.« (Osijek, 29. marca 1952.)

(Režiral bo Rigoletta.)

80.

»... Upam, da bom s temi roparji »zrihtal« dostojnega Rigoletta, seveda brez šablone, to sem se že vnaprej zaklel. Pa gre. Pa je kot povsod. Polovica je brihtna, druga pa so sloni in tam se utrušiš. Sem pa že močno daleč, ker je zadeva kratka in primitivna. /.../ Tudi tu mi mislijo pripraviti skromno

40-letnico. Kot vidiš, se samo hvalim, sem pač že predolgo na svetu. Z Mirskim sva si dobra. Koblerja moram često jaz (nerad) učiti in tudi Suchija. Vsi znajo premalo. /.../ Prečital sem tu v miru Gledal. list (ljubljski, M. M.). To, kar piše Janez (ob tej priliki), je navadna netaktnost in me je zelo prizadelo. Stvarnost in referat, znanje in umetnost so pa le različne reči. Povej mu! Kaj je Skrbinšek in kaj sem jaz — brez domišljavosti. Saj to Skrbinšek sam brez šminke priznava. /.../ Spim pa slabo in vedno režiram: glava mi je polna muzike in premikov. /.../ Mogoče me boš prašala, kaj pravim post festum k jubileju. Dostojno, ampak — oblast je popolnoma izostala: Vidmar niti gratuliral ni! Predsedstvo? Pač pa sem srčno vesel Golijevega in Šarabonovega posvetila. /.../ Jakčev portret je naredil povsod velikanski vtis in me samo prosijo zanj. Same drobnarije, a iz vseh teh obstoji to moje nemirno življenje.» (Osijek, 31. marca 1942.)

(Vladimir Kobler, 1926, Ljubljana, dirigent v Osijeku, Subotici, Mariboru in Ljubljani. — Janez — Janko Traven je v GL LjO 1951/52, št. 5, ki je bila posvečena Šestovem jubileju, v članku »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča« po Šestovem mnenju premočno poudaril pomen Milana Skrbinška za moderno režijo v slovenskem gledališču, glej zadnja odstavka »orisa« na str. 122. — Obe pesmi — Golieva in Šarabonova — sta v SGFM, sign. 82, št. 31 in 32 in še nista bili objavljeni — *Prva*: Prijatelju Osipu Šestu ob štiridesetletnici gledališkega dela. — Preteklo mnogo let je, Osip Šest, / odkar nekoč popoldne iznenada / prinesel k nam si svoja leta mlada / z brezmejnih tihih step in šumnih mest. — Tam si našel teater, dragi Ost, / v neznatni ulici pod daljnim nebom, / ki Ti za težkim zastorom z galebom / nesluteno je razodel skrivnost. — V čarobno bistvo njeno posvečen / si se poglabljaj v svoje zrelo delo. / In novo se razdobje je začelo. / Ostvarjal se je lepi davni sen. — Razdajal si skrivnost kot si prejel / jo, čistega srca, odprte roke. / Zarezal brazde si zares globoke. / Samo priznanja nisi mnogo žel. — Zato visoka nōsi Te zavest, / ki dražja od bogastva je in slave: / Za rast in vzpon slovenske očetnjave / si živel, delal, Ljubi Osip Šest. — *Druga*: Dragemu profesorju Osipu Šestu ob jubileju z vso iskrenostjo čestita Mitja Šarabon. — Nemirni gost evropskih velemest / noči in dni in odrov in poetov; / pastir radōsti, misli, žarometov; / umetnosti in trti brat prezvest; — igriv in živ pričaral si povest / življenja tisočem ljudi in dram, / in tisočkrat ugasil luč — in sam / snoval spet novo luč in strast in vest — obrazom novim, novim doživetjem. / Ko zdaj praznuješ — dobri trubadur — / uspehe svojih misli, brig in ur, — želim Ti med prijatelji in petjem / še mnogo, mnogo novih lepih cest! / Ostani mlad in zdrav, predragi Šest! — Jakčev portret je bil natisnjen v omenjeni jubilejni številki Gledališkega lista ljubljanske Opere.)

81.

»...Tukaj bo imel 7. tm. Mirski svoj res zaslužen (40-letni) jubilej. Že danes, ko pišem, ima v kuvertah 300.000 din. (A to je provinca!) Zlato uro z briljanti, manšetne gumbe, tri garniture blaga, kišto kozmetike, kišto Gavrilovićevih salam. To je vse že danes — koliko bo še jutri, ne veš. /.../ Skoraj nerodno mi je, kako me hvali (direktor Mirski) in pride na skušnjo in pripoveduje, kako srečen mora biti teater, ki dobi takega režiserja. Danes so bili tu Zagrebčani in je bila ista ‚pesma‘. Samo vsi se čudijo, odkod jemljem toliko volje in energije. Saj sam ne vem. /.../ Samcu sem napisal, da shrani feljtončič in nepriobčeno bibliografijo. Je bilo mnogo dela z njo. /.../ Premiera bo v soboto, 19. tm, torej bom prišel v nedeljo zvečer domov in bova slavila vse skupaj: Vel. noč in Heleno. Pa že zdaj Te povabim, kar slāvi pri ‚sosedu‘ na moj račun: ‚vse, kar je fino in drago‘, pa še siromaka Lipaha vzemi. /.../ Klima pa ni zame. Drava narašča in slovenske vode in naš snegec jo bodo pognale vsak hip preko bregov. /.../ (Sporoča, da se je zahvalil gratulantom: Dragi Fišer-

jevi, Samcu, Avšiču, Šaričevi.) /.../ Vse gre nekako bolj v redu, kot sem mislil, ker Ti odkrito priznam, da sem se bal napora. Zdaj sem miren in vem, da bom imel velik uspeh. Res je življenje čudno: doma sem oddajal dušo, srce, zdravje — nič. Tu ,se grem' gospoda — vse. Pa vsaj ob sončnem zatonu imam lepo zavest, da sem Nekdo in Nekaj.« (Osijek, 5. aprila 1952.)

(Pismo nam bo jasnejše, če vemo, da je 23. marca z režijo opere »André Chénier« v Ljubljani slavil 40-letnico umetniškega dela. V Šestovi zapuščini v SGFM (mapa 140, sign. 565/22) je dvoje bibliografij, ki jih je sam sestavil: a) *bibliografija njegovega literarnega dela v rokopisu na 18 straneh* (1. feljtoni, leposlovje, dramatizacije, 2. dramaturgija, režiserske opombe, gledališki eseji, 3. o igralcih in gledaliških tvorcih, 4. o režiji, inscenaciji in igri, 5. prevodi iz nemščine, francoščine, češčine, madžarščine, iz angleščine, finščine, italijanščine, ruščine in 6. članki o Šestu (skupaj 388 naslovov) in b) *seznam režij v rokopisu na 9 straneh* (274 naslovov).

82.

»... Torej, Helena, krepko Te stisnem, pošteno poljubim in rečem: bodi zdrava in pa taka, kot si! To je moja gratulacija. /.../ Prosim, ne delaj eksperimentov z denarjem — jaz ga nimam in ga tudi ne bom imel ter sem morje obesil na klin. /.../ Ti gledaš vse od strani in vse izgleda, da je igranje narejeno, ampak v resnici pa tirja vse od človeka in se bojim dela, ki ga moram vestno narediti. A vestnost ni vse — huje je ono, da hočem in skušam v stokrat povedani operi pokazati ne nekaj novega — ampak staro podati na nov, zanimiv način. Bo pa zelo lepo! Sem zelo zadovoljen — ne z vsemi interpreti — ampak s svojo koncepcijo — in posrečilo se mi je, če se še spominjaš, v prvem dejanju dobiti atmosfero pokvarjenosti in razvrata. Odlično izgleda in Suchy (baletni mojster) me ni razočaral. /.../ Sarajevo se še ni javilo, ampak po pogodbi bi moral takoj v torek zjutraj tja. A ni mi več za zaslužek, najraje bi ostal doma odnosno v Mednem, zdaj ko ni več mraz. Helena, jaz postajam truden — ne od dela — to se pravi tudi od dela, ampak včasih me objame nekaj, kar je tako čudno in jaz vem, kaj je to! Pa še to poleg: polno glavo misli, domislekov imaš, rekel bi, da sem šele pričel z ustvarjanjem, pa veš, brate, da si na kraju. /.../ Zvečer pa bom poslušal ,Fanciulla del West'. Po 25 letih.« (Osijek, 12. aprila 1952.)

(Štefan Suhi /1915/, plesalec in koreograf, član beograjskega, osiješkega in ljubljanskega gledališča, član SNG na osvobojenem ozemlju.)

83.

»... Zdaj se pričenjajo moje hude ure dela. Pa bo tudi to minilo, kot mine vse. Predstava bo zelo lepa, na dostojni višini, seveda Nonnijeve in Scippe ali Titta-Ruffi to niso. Kuha se močno z vodó in pa žal je tehničnega znanja premalo. Vendar kar človeka veseli — zagledani so v to svoje delo in v tem je fletnost. /.../ Sarajevo bo par dni počakalo — je gvišno, ker so mi pisali, kako želim aranžirati baletne stvari. /.../ Drži fige, da bo šlo vse v redu.« (Osijek, 15. aprila 1952.)

84.

»... Zdajle pričnem generalko — 10^h 30'. Se nič ne bojim in bo uspeh prav gotovo. Vse je že razprodano. /.../ Danes je na piazzzi ,Liberta' javno ,vlečenje' drž. loterije. Kupil sem za špas 2 × 1/2. Bilo bi fino, če bi imel malo sreče za tombolo.« (Osijek, 18. aprila 1952.)

(Osiješka premiera »Rigoletta« je bila v soboto, 19. aprila 1952.)

Dal mi je puniti. Tisto, ker h rda te enkrat videl
 lepoto, Dal mi je, ker se me za ro, kar sem
 celoga srca oddal, očepjavale najlepšo in
 pobatniško. Tudi tve odpuščam, ker se
 pravi, kaj in koliga Shakespeare preuagala
 prelepkega Kryavega. —
 Spilil sem teater neskončno in bil pravi
 svojemu poklicu.
 Tebi pa Helena: opravičujem se, da ti
 tistega kar si v dekletskih letih zvela od se
 gnd, a vrnj se vendar štokrat boljše.
 Bil sem Trój! Ne glej me, "čukasto" in in
 , kaj bi rda pilost, ce ti...
 Pogledaj Trój dne!
 Trój stari.

Odlomek iz nedatirane »oporoke«

85.

(Javlja svoj prihod v Sarajevo, kjer bo režiral »Carmen«. Med potjo je v Zagrebu obiskal Rogoza.) »Rogozico sem videl, je stara in hrepeni po Libuški. Razumem. /.../ Imel sem ob osmih že skušnjo za Boheme (novo Musette, Slovenko, mojo učenko), v soboto dop. in pop. isto, v ponedeljek pa pričnem s »Carmen«. Gled. prilike slabe, šparanje in eksploatacija. Delal bom vse praznike, da bom prej gotov. Drugače vse isto.« (Sarajevo, nedelja 27. aprila 1952.)

86.

»Zdaj smo tu že vse okrancali, posekali pol Trebevića in zastavic razobe-sili, da bo sutra hudič in 1/2. Zdaj sem se spet znašel, saj že veš, kako gre za-deva: prve dni, preden ne organiziraš, je vedno hudo in nerodno, potem se pa vdaš v božjo (Alahovo) voljo. Vse skupaj je šlo za 50 % nazaj. Mesto in ulice zasrane... hiše propadajo... Saj me poznaš, ob takih prilikah postanem kar ponosen na Slovenijo in na Ljubljano. Mi propadli ne bomo! Isto kot v me-stu je v gledališču. Popravljajo, podirajo, gradijo... Pa tudi v notranji orga-nizaciji šepa. So potuhnjeni in neiskreni. Ansambel je še nekako v redu. /.../ Težko jim je pamet soliti. /.../ Kdaj bom gotov, še ne morem reči, a rad bi pognal, da bi konec maja že rekel adio. Najbrž za vselej. /.../ Telefoniraj v Can-karjevo založbo in kliči arh. Omahna ter povprašaj v mojem imenu, kaj je z rokopisom »Ali smem?« Leži že dovolj dolgo. Ako ni nič gotovega, ga pa o priliki dvigni, tudi v mojem imenu.« (Sarajevo, 30. aprila 1952.)

(Rokopisa s tem naslovom v zapuščini, kolikor je je v SGFM, ni.)

87.

»... Po enem tednu nisem skoraj nič naredil razen parih scen, ker nimam tenorja. Imam pa urejeno vse glede dekoracij in kostimov, tako da se bom posvetil lahko samo ljudem. Seveda 3 tedne najmanj bo še trajala zabava. Ljudje so leni, pusti, zdolgočaseni, iščejo samo svoje koristi itd. Kujavec me včasih spremlja, seveda tudi on hoče od mene, da ga naučim Jaga. Hudiča, včasih sem pa že res divji, vsakdo nekaj hoče, jaz pa naj bom dobitnik. /.../ ... imam vselej obilo poslušalcev in kritikov — pa velja samo ena: 'ovaj čovek u istini zna šta hoče'. To mi zadošča! Kot izvem, Deb. niso nič obračunali in ni našel kontakta z ansamblom. /.../ V izložbah tu sam 'pofel' in smo v Lj. daleč, daleč naprej. Po ulicah sirotinja in surovost, ki krepko prekaša ljubljansko. /.../ V teatru sili vse stran in Carju zavidajo — poslušali so po radiu Chéniera. /.../ Ako se Ti ljubi, pokliči Samca k telefonu in mu reci, da ga pozdravljam in prašam, če so poslali Jakcu honorar za pravico reproduciranja v Gl. 1. Če niso, naj storé, je dolžnost. Jaz sem Jakcu pisal karto. /.../ Zato sem pa moral hudiča poslušati štiri ure, da mi je intrigiral Jaga. No, pa ni slab. Jutri pa udri na I., III. in IV. akt (brez zborá). Tako živim.« (Sarajevo, 2. maja 1952.)

(Antun Kujavec, 1920, igralec, le eno sezono v Sarajevu, zatem član in nosilec repertoarja Istrskega narodnega gledališča v Pulju. — Deb. je Ciril Debevec, ki je v Sarajevu režiral Gounodovega »Fausta« — premiera je bila 29. novembra 1951.)

88.

»To grdo novico sem izvedel že v ned. popoldne. Bilo je zelo hudo in ko sem prejel včeraj Tvoje poročilo — pa še hujše. Prav nobene volje nisem imel za delo! Prav poslednje čase, ko so me domače okoliščine pritirale, da sem se posluževal 'sosedá', sem bil mnogo z njim in z nekakih veseljem (razumi prav) pomislim, da sem mu olajšal vsaj najskromnejše to njegovo več kot skromno življenje. Ubogi siromak. Ako bi vedel, da bodo natisnili, bi mu napisal lep spomin. In pa še to! Rendezvous imaš ob šestih s človekom, ki je po Božji volji že v nebeški gostilni. Ti ga pa čakaš. Strašno. Imel Te je zelo rad in vedno prašal po Tebi ter se veselil, če sem mu dejal, da prideš. Eno sámo je tu zame prav: da ni propadel od načina življenja, temveč od nesreče. To se sliši čudno in upam, da razumeš. Da, stopila bova gor in nesla par rožic. /.../ Delo mi gre — ne po moji krivdi — slabo od rok in niti zaranžirano še nimam, ker mi manjka tenor. Tako pa 'flikam' ... V četrtek pa vzamem zbor in kar bo, to bo. Posebnih pohval ne morem dajati, ker je vse veliko povprečje — v vodstvu pa neka ohola nadutost. /.../ Tu mnogo angleških (ali američanskih) oficirjev. Hodijo kar v uniformah in ogromna garnizija s tisoči žeparjev. Pa tudi sicer je 'Evropa' polna tujcev: Nemcev, Francozov, Angležev ... Vse me spominja na Horacijev referat v I. sliki Hamleta ... povsod lijó topove neprestano itd. /.../ Berem 'Travniško kroniko'. Dôbi jo! Je zelo zanimivo, podučno in človek mnogo lažje doume to nesrečno deželo. /.../ Spanje mi daje snage, da zmagujem, ker te dan ne izčrpa samo z delom, temveč predvsem s tem, da moraš biti orientalsko previden in moder. Ti me pa poznaš, da imam srce tudi na špički jezika! /.../ Pojdi en večer v gostilno z gospó Ani in spominjajta se siromaka Lipaha. Plačam jaz.« (Sarajevo, 6. maja 1952.)

(»To grdo novico« — smrt Frana Lipaha 30. aprila. — »Sosed« — Šestovo delo na Hrvaškem.)

»... Končal sem hudo zborovsko vajo, ker sedaj pride moj ,križev teden' in sem ves moker, truden, da niti po stopnicah (III. nadst.) ne morem... Z veliko težavo sem lopove prepričal, da je Kinderchor potreben in nujen. So od hudiča laksni — radi bi vse, a vse jim je preveč. Ampak ne bom popustil in hočem Carmen vsaj tako kot v Lj., ako ne boljše. /.../ Siromaka Kujavca, ki bi rad odšel na avdicijo v Beograd, učim Jaga in Cyrana — težko, a dolžnost je pomagati mlademu človeku. Strašno visi na meni, zato mu moram biti dober.« (Sarajevo, 9. maja 1952.)

»... Ako bom razpoložen, bom napisal še drevi za siromaka (Lipaha — M. M.) in poslal Samcu. /.../ Vaje gredo močno škripajoč izpod rok. Je ta opera od vraga, ker ima toliko zbora. Zdi se mi, da delam tu težje kot v Lj. — ali pa sem bolj zahteven. Najhuje pa je, da še sedaj nimam tenorja. Je nekje v Avstriji in bi moral biti že v petek nazaj. Nastaja ostro vprašanje, če se misli sploh vrniti. Radi tega je datum premiere nekje v oblakih. Meni bi bilo najljubše, če bi mogel dobiti za deset dni Čudna. On pozna moje delo, on je pel vsaj 30 × in bi se gotovo briljantno odrezal spričo teh tenorjev tu. Potelefoniraj Dragi, povej ji zaupno to in povprašaj, kako je kaj Čuden v repertoarju in če bi se ga morda dalo osvoboditi v slučaju potrebe za 10 dni. Seveda bi stalo vse to mnogo denarja. /.../ Iz Varaždina nisem dobil še nobenega obvestila in najljubše bi mi bilo, če ga tudi ne dobim. /.../ Kužka nisem več videl, sploh je živalic malo, samo precej lastavic je v mestu. Tudi v hotelu stanujejo in je ena že priletela zgodaj zjutraj na moje okno.« (Sarajevo, 12. maja 1952.)

(Draga Fišerjeva, iz Sarajeva prišla v Ljubljano, tajnica Opere. — Drago Čuden /1915/, tenorist ljubljanske Opere.)

»... jutri imam prvo glavno. No, pa se nič ne bojim. V teh dneh, ko Ti nisem pisal, sem zrihtal drugega tenorja... Bil je zelo priden in lepo dela. /.../ Sem miren, kajti zmagal sem ,nalogo' in ako ne bo ,odlično', ,prav dobro' bo gotovo. /.../ Bil sem in ostal v vseh okoliščinah pošten! Na tuj račun pa nisem živel nikoli in Ti veš najbolje, da sem moral vsak krajcar zaslužiti. /.../ Ali ni čudno: od vse tuje okolice nekako spoštovanje in dobroto, od doma pa po glavi. Nič zato! Iz Varaždina nimam še nič. Daj Bog, da bi ne bilo. Sem truden. Ako bom zdrav, bo pa bodoča sezona zelo bogata. Čudno! Zdaj, ko sem star, me poznajo. Zdaj je to ,véliki' in kot pravijo tu ,fantastični' redatelj.« (Sarajevo, 23. maja 1952.)

»Še pol ure me loči od tega, da bo maestro Pozajić udaril slavno ouverturo o toreru — in potem bo konec dela. To pot so mi pa res pili kri, a ,kraj krajeva' sem jim le iztrgal ono, kar sem želel... Brez dvoma bo senzacija. /.../ Jaz nisem človek nasilja in divjih, brutalnih storitev. /.../ Varaždin je odpadel, zato bom kar hitro po par dnevih izpostavil Medno.« (Sarajevo, 23. maja 1952.)

(Kot stoji v knjigi »Narodno pozorište Sarajevo 1921—1971«, je bila premiera 25. maja.)

93.

(Helena je na morju, on se uči jahanja za Stupčev film »Jara gospoda«. Privoščji ji počitek.) »Meni pač ni bilo dano, bom pa že na kak drug način nadomestil počitek — daj Bog, da ne s takim, ki ostane do kraja. /.../ Jaham že precej svobodno in se počutim še nekako. Škofic bo odpravil kot dubler vse hude ure, jaz pa seveda bom žel ,uspehe' silnih galopov. /.../ Stoj! Sekula me je prekinil sredi pisanja — pravi, da mi bo poklonil dakelčka. /.../ Tu v Lj. sem velik siromak. Ako sem zunaj, je drugače, tu sem pa izgubljenček, ki se zateče zvečer k ,sosedu' (gostilna — M. M.), pa še tam nič ne tekne. /.../ S filmom se gremo resno... Gledal sem snemanja parih scen in so prvovrstne, vredne vse konkurence. Sinoči v vladni palači ,parlament' — res imenitno, Lilli Novy I. klasa, in mnogo dobrih domislekov. Jaz sem nekaj ,ekspert' in me vodstvo favorizira kot poznavalca... Seveda te vozijo in gostijo, ampak prehudo. Moje slike so I. klasa in me ne boš spoznala... Kot rečeno, oddiha ne bo pravega. Pa ,mного smo že potrpeli, potrpimo še sedaj'. Ko se vrneš, bomo stopili v Medno.« (Ljubljana, 9.—11. julija 1952.)

(Tudi pesnica Novyjeva je z mnogimi znamenitimi in zanimivimi Slovenci nastopila v filmu Bojana Stupice.)

1953

94.

(Poroča o poti v Pulj.) »Danes zjutraj konferenca, seznanitev z ansamblom. Direktor je simpatičen. Sploh z ljudmi bo kar šlo, niti tako okorni niso... Mesto je zanimivo, mnogo antike rimske, lep muzej, ciprese in pinije, arc de triomphe in mnogo novega. Seveda, Ljubljana je v primeri velemesto. In pa vse je italijansko, dvojezični napisi in v kavarni in restavraciji jo zavijam po Petrarcovo. /.../ Poznam samo Nučičeve. Malo ljudi imajo, a to, kar je, imam vtis, da je dovolj kvalitetno. Pa so bili kar veseli na bralni vaji, ko sem jih pričel ,muštrati'. Radi bodo delali. Jaz pa tudi.« (Pulj, 12. februarja 1953.)

(V Istrskem narodnem gledališču v Pulju bo režiral Shakespeara: Kar hočete.)

95.

»... Una grande povereta. A ne samo v teatru: videla boš sama to revščino... Ljubljana je mali Pariz proti tej revščini. /.../ Prosim Te lepo, pripravi — a samo pripravi — 3000 din, jaz ne morem od teh revežev zahtevati nič. To ni Osijek z Mirskim ali Sarajevo. Saj bo potem vse poravnano, a razumela boš, da bi ne želel samega sebe sramotiti za par krajcarjev.« (Pulj, pustna sobota, 14. februarja 1953.)

96.

(Burja, mraz, tavanje ponoči, ko ugasne elektrika po vsem mestu.) »... Delam pridno, a naporno — vsakemu preigraj vlogo, sleherno besedo mu daj v usta. Oder velik, avditorij pa za dve lj. Operi, čeden, a žal vse neizrabljeno. Tehnično so popolnoma neopremljeni. Z ljudmi gre še nekako, a premalo jih je in neprestana skrb in drezanje mi gre na živce. Obetajo si pa ,tombolo' od tega Shakespearja in bi radi seveda čimprej. Slišal sem že datum od AFŽ — za 9. marec.« (Pulj, nedatirano.)

97.

(Sobica, ki v nji biva, mu je lepa, je tudi topla.) »Snažilka me sicer doslej še ni obiskala, pa saj veš, da znam sam pogrniti posteljo pa ajmar nesem ven in si natočim sveže vode. /.../ S skušnjami se premikam. Ljubljana mi ne hodi v misel. Slovencev ne srečujem, tudi v teatru jih ni. Mi je prav.« (Pulj, 20. 2. 1953.)

98.

»...Danes lahko zanesljivo povem termin: sobota 14. marca, ako gre po sreči; ako ne, bo pa verjetno gospod (tovariš) tesar, moj boter sv. Jožef, imel čast držati roko nad svojim soimenjakom. /.../ Rečem Ti, da sem vsega naveličan in sit, gledam pa z grozo, kaj bo nastalo iz vseh teh teatrov. To gotovo ni bilo prav, da so se rodili 'nerojenčki' — in ako pomislim na ono dobo, ko so nam padali v naročje 'bedaki-talenti', potem vidim, da mi je Gospod Bog dal srečo, da sem ravno v tej dobi bil mlad.«

(Nerojenčki — morda »nedonošenčki«.)

99.

»Imajo mnogo dobre volje, nekateri celo talenta, ženske so boljše, a vse je rudimentarno in človek vidi, koliko bi moral delati, da bi se ustvarjal nešablonski, zaresni teater. Ti siromaki so imeli doslej v sezoni 10 premier! In ti lumpi v Lj. vzgajajo domišljavce. Naravnost ganljivo je, kako so hvaležni, ko jim tolmačiš gesto in besedo in Shakespearja, kar poslušajo in prosijo: povejte še kaj! /.../ Zdrav sem, samo hitro se utrudim in ne morem več kot pet ur delati. Seveda je to delo táko, da mahajo vsem jeziki — no, meni tudi. /.../ Zdaj končujem s svojo 'zalogo' in prosim, da pošlješ takoj denar, ga bom potreboval. Siromaki nimajo cigaret pa radi bi šli z menoj, a nimajo novca. /.../ V vsej hiši sem sam. Tu pa tam sredi noči pa se pojavi v copatah 'il fantomo dell teatro', nočni čuvaj, prižiga in ugaša luči. /.../ Prosim Te lepo... dvigni prvega moja invalidnino.« (Pulj, 24. februarja 1953.)

100.

»... Ali ni čudno, to filmsko početje je šlo mimo mene, ko da nikoli nisem bil poleg. Niti zanima me, pač pa sem radoveden, če se boš skladala z mojo oceno celote in pa predvsem glavnih ženskih vlog (Nablocko izvzamem). /.../ Sicer poteka vse skoraj normalno in upam, da bom gotov o pravem času. /.../ Ampak 'Slavček' mi jo bo pa le še sviral. No, pa to ni daleč in z Gasparijem in Pliberškom bomo že uredili. /.../ Zdaj hitim na vajo, zvečer imam pa salamo, en triangolo in košček kruha. Pa smuk in že mi ni.« (Pulj, 27. februarja 1953.)

(Filmsko početje — »Jara gospoda«. — Po vrnitvi iz Pulja je režiral Foersterjevo opero »Gorenjski slavček«. Scenograf je bil Maksim Gaspari, ki je sodeloval tudi pri snovanju kostumov. Premiera je bila 27. maja.)

101.

»... Jaz ne vzdržim več kot dnevno 2 × 2 uri. A takrat sem siromak... Nekaj mi pa ni prav. Namreč ta moj ljubi ansambel je raztrosil po mestu, da bo ta 'Kar hočete' una rivoluzione... Zgrozila se boš nad tem, kar imajo, in kar mi nimamo, a ne izkoriščajo: krasen, krasen teater za 1200 ljudi, orkester

fantastičen — a vse leži za nič. Res me boli srce, da nisem mlad, tako reč bi pograbil in organiziral. A sedaj imam samo še Tebe in Medno in Petra + Lenko. /.../ Snubijo me za bodočo sezono. Reka se močno zanima in Varaždin je pričel na debelo pritiskati za otvoritev novega teatra. Škoda — a jaz, Helena, res ne morem več. Sem prevesten in bi poginil. Še 'Gor. slavčka' in basta! — Seveda to ni res, saj me poznaš. /.../ (Neki igralec ima muca.) Takoj mi je bil na rami in sva bila velika prijatelja. Kar je pa prav lepo od njega, je to, da tičev ne mara in je vrabčka, ki je padel iz gnezda ali kaj, lepo grel in ga božal. Kaj takega še nisem videl.» (Pulj, 28. februarja 1953.)

(Peter je mucek.)

102.

»... Hudo delo bo, ker so vražje nevešči in se vsi uče. Z igralci še gre nekako, a vse drugo je v oblakih. /.../ Družabno nimam nobenih stikov — molčim in sem zase. Jutri pride Filharmonija. Izognem se je ne, a bom kratek — kaj hočem z njimi in s H. — se preveč poznamo in s takšnimi tiči nočem imeti posla. /.../ Tako mi gre h kraju tudi Pola. Kaj bo dalje — vederemo. Najprej mir in Medno. Potem zanesljivo 'Gorenjski slavček'. To mi je častna zadeva. Potem pika. In par tednov zares počitka — kjerkoli.» (Pulj, 6. marca 1953.)

103.

»... Glede filma ... Žal mi je, da je izpadla scena z Zupanom, ki je bila od moje strani gotovo najboljša in dognana. Ništa! Sicer nič novega kot truden in naveličan. Za 14. velja, prideš z istim vlakom zjutraj... Sporoči, do kdaj smeš ostati — tudi ponedeljek? — Poljubim Te — stari Ost.» (Pulj, tudi 6. marca 1953.)

(Premiera je bila torej v soboto, 14. marca.)

1954

104.

(Helena je na Korčuli, on v Mednem.) »Ne mudi se mi, tudi nihče me ne preganja, a je le v meni nekaj nemir, da bi hitel, kar se da! /.../ Oddal kompetencije in pismo za Ravnika glede Gl. akademije, bil v Operi, bil lepo pri srčno sprejet od vseh strani. Razpisali so po cajtengah mesto direktorja in je to velika sramota za zavod. Desetkrat sem slišal: Profesor, dajte! No, saj veš, da tega ne bom storil, saj se bojim, da me bodo na Akademiji v rit sunili. /.../ Oddal sem tiste prošnje z vsem, kar je potrebno z zavestjo, da bo Ravnik storil vse — a drugi tudi vse. /.../ Bodi mi dobra, če moreš, jaz Ti dam vse, kar imam od življenja.» (Medno, 13. septembra 1954.)

1955

105.

(Kartica z dunajskim Burgtheatrom in Štefanovo cerkvijo zadaj.) »Vse je močno drugače, kot je bilo... Lepo je, a prometa je preveč in daljav in premalo krajcarjev.« (»Cesarski Dunaj, v četrtek 31. III. 1955.«)

... (Helena je v Strunjanu.) »To pisanje sem zadrževal iz razlogov, da bom na jasnem in na čistem z vso mozaično majhnostjo, ki me obdaja in od katere sem odvisen na vse strani. /.../ Dr. Blumauer je na dopustu do zač. septembra, v bolnici so belili in zato niso sprejeli. (Njega? M. M.) Sekula je prinesel s seboj dakeljčka. Ko bi Ti videla to dušico, vsa hiša, vsi otroci so prišli gledat to majhno dušico... Zdaj, ko pišem (pri ‚Mraku‘), sveti tudi tu sonce in se grem Gregorčiča (pod trto bivam' itd.). Zdrav sem nekako in tudi živci so se unesli.« (Ljubljana, 21. oktobra 1957.)

Nedatirana »oporoکا«

»Draga Helena! Ne hotel bi, da bi morala poslušati te moje želje in ukaze. Vendar je človeško življenje tako, da nikoli ne veš ‚od pratke‘. Zato tudi jaz želim, da imam čiste račune na vse strani. Predvsem: hvala Ti za Tvojo ljubezen in obzirnost in požrtvovalnost, ki si jo nosila žlahtno. Na žalost jaz nisem imel prilik, da bi se ti primerno zahvalil. Bila si mi dekle, žena, ljubica in pa — kar največ cenim: tisti norčavi gledalec tega našega početja, ki se imenuje: vse vem in vse poznam! — Prosim Te lepo, Helena, odpusti mi vse moje sitnosti in nevšečnosti, ki sem jih storil Tvoji duši. Bil sem živ človek in zato podvržen vsemu zlu. — Oprosti. Ako mi bo ukazano, da bom prestopil v nova lovišča, potem prevzemi Ti vse ono, kar je ostalo od starega skavta. To je:

Lenka! Kdo je to, veva oba! Zato prosim, bodi ji mentor in 1/2 mama in botra in pa »teta Helenca«. Vse rokopise, knjige, dokumente slike zapuščam Tebi s pripombo, da koristiš vse v prospeh Lenke. Sicer je pa vse to imenovano Tvoje. Bodi modra in koristi ‚post festum‘ feljtone, rokopise in drugo, da bo najina punčka lažje živela kot midva. Ti pa se tudi ne odpoveduj in kupi si ‚šnicel‘ iz tantiem, Lenki pa tortico. — Nadalje: Tvoja absolutna last je: vse kar se nahaja v moji kamri v Mednem. Knjige, igračke in vse, kar sva z ljubeznijo znosila skupaj. Kar misliš oddati, oddaj po lastnem preudarku. Dalje: portret Bucika, Jakca, Šubica, Čarga in Pirnata in pa karikature Smrekarja zapuščam Tebi. In pa Pavlovčevo ‚Savo‘ in Pliberškov ‚Rožnik‘ pa še (?) ‚Benetke‘. *To je Tvoje!* Ostalo pa urejaj po pameti. — Testament sem izročil v prepisu F. Herzogu in Vinku Sirniku, arhivarju Opere. — Kako sem živel, veš Ti najbolje. Nisem bil siromak in hotel sem biti gospod. Ne gospod v ‚gvantu‘, temveč gospod po srcu. Pa mi ni uspelo. Zato prosim, da ostanem zvest samemu sebi do kraja. — Prosim: cerkveni pokop, ako mogoče s tremi gospodi, a nobenih govoranc od ljudi, ki me niso imeli radi. Ne vencev in sličnega! Prosim, da mi kupiš par nageljčkov, rdečih (strgano)... pogledaš, kje spi ta nemirni fant. — Žalega nisem namenoma storil nikomur. Ako pa se je zgodilo, prosim lepo odpuščanje za vsako /.../ besedo ali dejanje. (Izpuščam odstavek, ki govori o domačih.) — Tebe pa, dragi, zaresni tovariš v življenju prosim: ne pozabi starega potepina Osta in ne pozabi Lenke, ki naj bo potom Tebe mentorček o svojem ‚dedku‘. — Umiral bom težko, ker ljubim življenje! Lahko pa bom umiral, ker nisem storil krivic in grdih reči v življenju. Žal mi je umreti. Zato, ker bi rad še enkrat videl lepoto, žal mi je, ker so me za vse, kar sem od čistega srca oddal, ocenjevali nelepo in pobalinsko.



Nagrobnik na ljubljanskih Žalah

Tudi tem odpuščam, ker vem, da sva jaz in kolega Shakespeare premagala preljubega Krjavlja. — Ljubil sem teater neskončno in bil srečen v svojem poklicu. — Tebi pa, Helena: opravičujem se, da Ti (nisem dal) tistega, kar si v dekljskih letih želela od mene. Bil sem grd, a veruj, še vendar stokrat boljši /...?/ Bil sem Tvoj! Ne glej me ,čukasto' in ne /...?/ ,Kaj bi Vaša milost, če bi ...' Poljubljam Tvoje srce! Tvoj stari (Ost).«

Izbral in uredil Mirko Mahnič

Osip Šest, après 1945, dans ses lettres à Hélène

Le metteur en scène Osip Šest (1893—1962), fut, entre les deux guerres, le »factotum de notre théâtre« (J. Vidmar), ayant réalisé, dans cette période, 188 pièces de théâtre et 62 opéras. Après la deuxième guerre, à 52 ans, il fut obligé, par suite des circonstances, d'arrêter son activité. Chez lui (dans la république de Slovénie), il monta entre 1945 et 1962, l'année de sa mort, une seule pièce de théâtre et cinq opéras et il en eût été très peiné, lui qui selon ses propres mots »aima infiniment le théâtre et fut heureux dans sa profession«, s'il n'avait eu la possibilité de travailler dans la république voisine, la Croatie (à Varaždin, Osijek, Pula) ainsi qu'en Bosnie et Herzégovine (Sarajevo) où, de 1948 à 1953, il fut invité onze fois et réalisa

7 opéras et 2 pièces de théâtre. Sur son travail chez les »voisins« il donnait des rapports détaillés et réguliers, dans plus de 100 lettres adressées à Mme Hélène Svetlin, juriste, son admiratrice et, plus tard, son épouse. Il y parle de la situation actuelle dans les milieux de théâtre, mais aussi de la situation politique et sociale, il décrit les acteurs, les chefs d'orchestre et autres personnages de ce milieu, ainsi que ses rapports avec les compositeurs d'opéras et avec les oeuvres qu'il était en train de réaliser sur scène, il explique ses procédés et ses sentiments personnels concernant la nation slovène, les livres préférés, l'écriture, la nature et les animaux tout en laissant transparaître, à travers tout cela, son immense déception et tristesse causées par la séparation de sa tâche vitale. Ces lettres représentent non seulement un document précieux, éclaircissant sa personnalité et surtout son tragique destin après la guerre, mais aussi un reflet intéressant de la vie spirituelle, culturelle, économique et politique d'après-guerre, vues par ses yeux pessimistes.

Smiljan Samec

Zgodovinski spomin na ljubljansko Opero

Ko to pišem, mineva že trideset let od tu obravnavanega dogajanja.

Ljubljanska Opera je bila tedaj na vrhuncu svojih ustvarjalnih in oblikovalnih sposobnosti, saj je v nji tisti čas bila vrsta uglednih dirigentov (Samo Hubad, Bogo Leskovic, Danilo Švara, Rado Simoniti) in režiserjev (Ciril Debevec, Hinko Leskovšek), da pri tem ne pozabim tiste »zlate generacije« solistov, ki je omogočala tako zavidljive uspehe naše Opere doma in v tujini. Ti umetniki so bili v prvi vrsti: Bukovčeva, Gerlovičeva, Vidmarjeva, Bogdana Stritarjeva, Brajnik, Čuden, Lipušček, Samo Smerkolj, Ladko Korošec, Friderik Lupša in Danilo Merlak. Direktor Opere je bil Valens Vodušek, kot dramaturg in hkrati direktorjev pomočnik sem veljal podpisani, balet sta vodila Pia in Pino Mlakar, zborovodja je bil Jože Hanc, tajnica Opere pa Draga Fišerjeva.

Bilo je to leta 1955. Po svojem že daljšem ravnateljevanju je Vodušek sklenil, da se umakne s tega mesta, ker se je želel posvetiti nečemu drugemu, kar ga je bolj veselilo. Zato je predlagal, naj vodstvo Opere zaenkrat začasno prevzamem jaz kot vršilec dolžnosti, dokler se ne bo razrešilo na pristojnih mestih vprašanje novega direktorja. Tako sem torej jeseni prevzel to nalogo, vendar sem nato na tem mestu ostal dalj časa, kot sem pričakoval.

Še preden se je Vodušek dokončno poslovil, sta me že obiskala tedanji direktor Dubrovniških letnih iger, Josip Depolo in predsednik upravnega odbora festivala, bivši veleposlanik na Nizozemskem, Mato Jakšić, ki sem ga osebno spoznal že na Visu v svojih partizanskih časih. Oba sta prišla v Ljubljano s predlogom, da bi naša Opera kot prva preizkusila uprizoritvene možnosti za operno dejavnost na naravnih prizoriščih v Dubrovniku.

To ponudbo smo načeloma sprejeli in domenili smo se za morebitno uprizoritev Wolf-Ferrarijevih »Štirih grobijanov« in Mozartovega »Don Juana«, ki smo ju tedaj imeli na sporedu. »Grobijane« je glasbeno vodil Danilo Švara, režija je bila Debevčeva, medtem ko je »Don Juana« dirigiral Bogo Leskovic, režiral pa Hinko Leskovšek. Naša režiserja sta kajpak brž šla v Dubrovnik in tam odbrala primerni prizorišči. Ta celotni podvig pa je bil v bistvu vendarle nekoliko tvegan, ker še nismo slišali, da bi kje — razen dramskih predstav — na prostem uprizarjali tudi opere. Taka uprizoritev terja namreč, zlasti v akustičnem smislu, posebne pogoje. Mimo samega primerne prostora za oder na

samih tleh je treba imeti na voljo še prostor za orkester, ki naj ne moti gledalcev, zato sta naša zastopnika postavila orkester ob stran, da bodo lahko gledalci brez motenj spremljali dogajanje na odru.

Z obema deloma smo torej nastopili v dneh 3., 5. in 8. septembra na domljenem prizorišču z »Grobijani«, za »Don Juana« pa je bil Leskovšek izbral prostor pred palačo Sponza.

Že uprizoritev »Grobijanov« je s svojo živo komiko zelo lepo uspela, toda premiero »Don Juana« v Dubrovniku je obogatil še neki nepričakovan dogodek. V Dubrovnik je namreč tisti dan prispel predsednik Tito, ki je tja pospremil svoja gosta, grškega kralja in kraljico in se čez dan tam tudi od njiju poslovil. Zatem se je maršal odločil, da si bo zvečer ogledal našo predstavo.

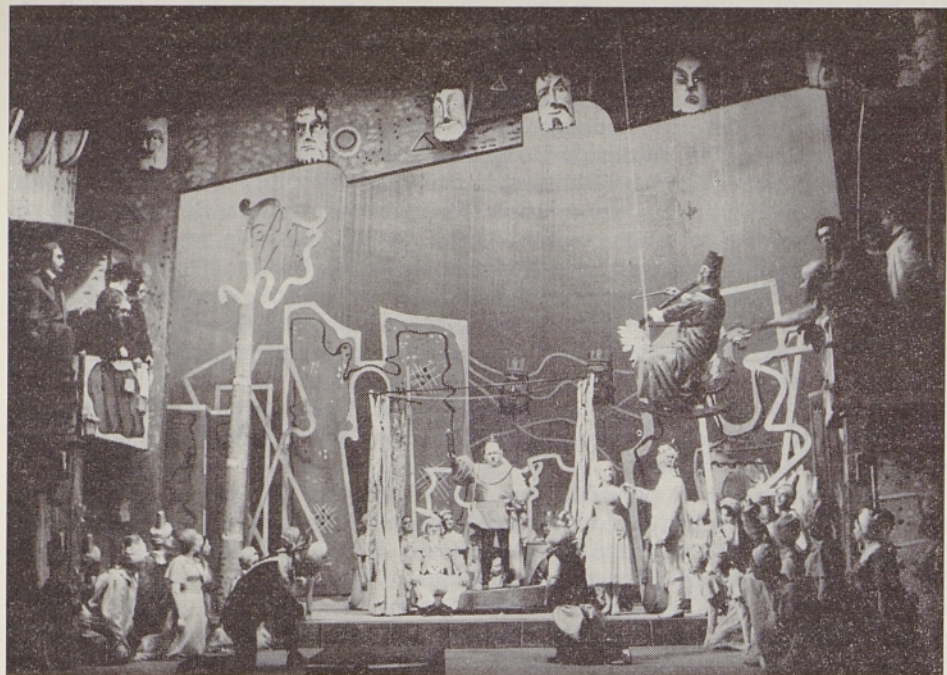
Obvestilo o tem je seveda terjalo posebnih priprav in tako se je naposled zvečer maršal s soprogo usedel v prvo vrsto na trgu, tik pred »oder« s pevci. Bodisi na odru kot tudi med občinstvom je zavladalo posebno vzdušje. Med dejanjem pa mi je Mato Jakšić šepnil, naj ob koncu predstave povabim predsednika z ženo, da bi se fotografirala z nastopajočimi. Predstava je izvrstno tekla in navdušenje občinstva je bilo velikansko. Ob koncu sem med aplavzom res stopil do maršala in ga naprosil, da bi se s solisti fotografiral. Tito me je vprašal: »Pa imate fotografa?« »Imam,« sem mu odgovoril, nakar je odvrnil: »Pa naj bo!« in že sta z Jovanko stopila k prizorišču.

Fotografiranje je bilo opravljeno in Titu skorajda ni preostalo drugega, kot da je vse nastopajoče in vodstvo povabil na prigrizek v tamkajšnjo kavarno, ki je bila na našo stran zaprta zaradi predstave, na morsko stran pa ne. Vstopili smo in natakariji s Titovim spremstvom vred, so bili zaradi te nepričakovane maršalove odločitve sprva povsem zmedeni. Poprijeti smo morali sami za mize in stole in pri tem nam je pridno pomagal sam Tito. Pevci so se preoblekli in tako smo se počasi vsi zbrali ob daljšem omizju. Naše vodstvo pa je prej navezalo razgovor s predsednikom in njegovo ženo. Tito je bil zelo zadovoljen z našim umetniškim dosežkom in je pripomnil, da ve, da je naša Opera trenutno najboljša v državi, saj si je bil že prej ogledal nekaj predstav v Ljubljani.

Med daljšim pogovorom si je Mato Jakšić, ki se nam je tudi pridružil za mizo, dovolil šalo in pobaral Tita, ali se mene še spominja z Visa, kjer je junija 1944 naša kulturna skupina X. ljubljanske brigade, v kateri smo tedaj bili: igralec Ivan Jerman, dirigent in skladatelj Rado Simoniti, glasbenik prof. Vlado Golob, tenorist Marjan Kristančič in podpisani — na Kardeljev predlog nastopila pred Vrhovnim štabom in nekaterimi tujimi generali, ob priložnosti, ko je bil podpisan pakt Tito-Subašić, ki je bil tistega dne sklenjen in po katerem je Tito postal polnopravni predsednik odslej tudi mednarodno priznane jugoslovanske vlade.

Ob tem Jakšičevem vprašanju si me je Tito ogledal, a se me seveda ne bi mogel spomniti tudi, ko bi bil hotel, ker sem bil na Visu še nosil kratko črno brado, zdaj pa je nisem imel več. Že v visokem poletju 1944 so mi jo bili obrili v južnoitalski angleški vojaški bolnišnici v Barletti, kjer so me zdravili zaradi hujše obolenosti.

No, Jakšičev šaljivi intermezzo je kajpak zbudil nekaj smeha. Ves tedanjí naš pomenek, med katerim smo pridno pospravili ves prigrizek, s katerim so nam zlagoma postregli natakariji, pa se je zavlekel vse do ranega jutra. Šele tedaj je osebni adjutant, general Žeželj, odvedel Tita in Jovanko na ladjo



»Zaljubljen v tri oranže« S. Prokofjeva, Opera SNG v Ljubljani, 1953/54

Galeb, s katero sta odpotovala proti Splitu. Nam vsem pa je ostal ta nadvse prijetni večer v neizbrisnem spominu.

A naj ob tem tu navedem vsaj glavne protagoniste naše Opere, ki so omogočili to izjemno predstavo, o kateri so tudi tedaj v Dubrovniku navzoči glasbeniki, kot dirigent Lovro Matačić, ameriški violinist Zlatko Baloković pa češki skladatelj Eugen Suchon, pozneje izjavili, da »Don Juan« podobnega vtisa nanje še nikoli ni naredil, kakor prav zdaj ta naš. Baloković je celo dejal, da je »Don Juan« njegova najljubša opera, ki da jo je poslušal že po vsem svetu, a da naša uprizoritev v ničemer ne zaostaja za najboljšimi.

Za ta vseobči uspeh so torej bili zaslužni: Juan — Samo Smerkolj, Komtur — Friderik Lupša, Dona Ana — Vanda Gerlovič, Dona Elvira — Milica Polajnarjeva, Don Ottavio — Miro Brajnik, Leporello — Ladko Korošec in Zerlina — Nada Vidmarjeva.

V tisti nadaljnji sezoni je naša Opera v Ljubljani kot premierne uprizoritve prikazala: Massenetovo »Manon«, Mozartovo »Figarovo svatbo« (t. j. ob dvestoletnici Mozartovega rojstva), Martinujevo »Ženitev« in z njo Puccinijevega »Gianni Schicchija« v enem večeru, Švarovo »Kleopatro«, Puccinijevo »Tosco«, Pia in Pino Mlakar pa sta pripravila baletni večer s krajšim baletom Nore Lavrinove na Händlovo glasbo »Ljubezen in pravda«, nadalje koreografsko točko Pie Mlakarjeve »Plesalec v sponah« in balet Pina Mlakarja na glasbo Vilka Ukmarja »Lepa Vida«.

Toda v jeseni 1955 je naša Opera, zunaj rednega programa, izpolnila še eno umetniško nalogo. V Jugoslavijo je namreč tisto leto dopotoval neki Amerikanec, po imenu Severn, ki se je bil s holandsko gramofonsko tvrdko Philips dogovoril, da bo pri nas z našimi pevci in ansambli posnel nekaj slovanskih opernih del, ki jih drugod po zahodni Evropi nimajo toliko na sporedu. Severn je prišel najprej v Beograd, nato v Zagreb in nazadnje v Ljubljano. Povsod tod je posnel s Philipsovimi tehnikami najzanimivejša tovrstna dela, ki smo jih tedaj imeli na repertoarju. V Ljubljani smo za Severna obnovili Prokofjeva opero »Zaljubljen v tri oranže«, ki sta jo — še pod Voduškovim ravnateljevanjem — uprizorila režiser Hinko Leskovšek in dirigent Bogo Leskovic. To je bila druga uprizoritev tega dela na našem odru, zakaj že pred vojno sta kot peto uprizoritev na svetu to opero postavila na oder dirigent Niko Štritof in režiser Osip Šest. To nenavadno komično delo je že takrat zbudilo pri nas pozornost in različne odmeve, ugodne bolj pri kritiki kot pri občinstvu, ki še ni v celoti dojelo avtorjeve genialnosti — zdajšnja nova uprizoritev pa je bila še veličastnejša, bodisi v glasbenem kot tudi v režijskem pogledu.

Severnu smo torej ponudili tega Prokofjeva, nadalje pa še Musorgskega opero »Soročinski sejem« (z dirigentom Samom Hubadom in spet z režiserjem H. Leskovškom) in kot tretjo še Smetanovo »Prodano nevesto« z dirigentom Demetrijem Žebretom in režiserjem Cirilom Debevcem. Vsa ta tri dela je ansambel naštudiral v izvirnem jeziku. Severn je ta predlog sprejel in tako je ves zbor naše Opere, v urah mimo rednega dela v Operi, vse to tudi zares posnel. In tvrdka Philips je iz teh posnetkov izdelala plošče.

Pri Philipsu so bili z našimi umetniškimi storitvami zelo zadovoljni, kar je izvedel tudi tedaj v Haagu delujoči direktor Holandskega festivala Peter Diamand, po rodu dunajski Žid, ki se je bil nekako srečno rešil hitlerjevskega preganjanja in se zdaj ustalil na Nizozemskem. Pozneje je odtod odšel v Edinburgh, prav tako za direktorja tamkajšnjega festivala.

Diamand se nam je, potem ko si je ogledal naše posnetke, javil in nato osebno prišel v Ljubljano s povabilom, naj bi junija 1956 prišli v Holandijo z uprizoritvijo »Treh oranž« in tam nastopili v Haagu, Rotterdamu, Utrechtu in Amsterdamu. Festival bo pokril vse stroške, vključno z dnevniciami za vse sodelujoče, mi naj prispevamo le sredstva za vožnjo do Haaga in nazaj. Poklical sem takoj Borisa Kocijančiča, v čigar resor je na IS SRS sodila tudi kultura. Ob tej moji novici nam je takoj obljubil potrebno pomoč. Podpisali smo torej z Diamandom ustrezno pogodbo.

Toda Amerikanec Severn je medtem agiral na svojo pest naprej. Ker je bil v resnici po rodu Rus (Severski), je zainteresiral v Parizu drugega Rusa, Leonida M. Leonidova, tudi Žida, ki je bil tisti čas eden najbolj znanih umetniških managerjev v Evropi, in mu predlagal, naj bi ob tej priložnosti, ko bo naša Opera že na Zahodu, izkoristili to priložnost in našo predstavo »Oranž« še kam plasira. Še pozneje se je izkazalo, da sta bila Leonidov in Severn po prvi vojni oba dalj časa v Ljubljani, in sicer kot sodelavca tiste znane skupine moskovskih igralcev MHATA, ki je po izbruhu revolucije v Rusiji od tam pobegnila in nekaj časa nastopala tudi v Ljubljani. Naš torej »stari znanec« Leonidov, ki se je dodobra prepričal o vseh glasovih o nas, je brž sklenil tvegati in je našo uprizoritev ponudil tedanjemu administrativnemu direktorju pariške Velike Opere, g. Hirschu. Ta, ne bodi len, je Leonidovjevo ponudbo sprejel. Za

Pariz je bila to revolucionarna poteza, zakaj menda v tej veliki operni hiši dotlej še ni bil nastopil noben tuj operni ansambel.

Seveda sem spet moral naprositi Kocijančiča za dodatno pomoč, ker se nam je v tem pot podaljšala. Kocijančič me je kar po telefonu nejeverno vprašal, ali si upam z našo uprizoritvijo na tak svetovno znan velik oder, toda ker sem imel za sabo tudi mnenje drugih odgovornih ljudi v Operi, sem mu odgovoril, da nam pač velja poizkusiti, saj povsem propasti bržčas ne moremo. In Kocijančič nam je odobril še preostalo subvencijo.

Junija 1956 sem tako, nekaj dni pred ansamblom, odpotoval v Haag, za mano pa je prišla vsa Opera. Seveda moram pri tem povedati, da smo bili že za naša snemanja v Ljubljani pomnožili naš orkester s potrebnimi člani Slovenske filharmonije. Tako so zdaj tudi ti spremljali naš pohod v Evropo. Zaradi z Diamandom dogovorjene štednje pa smo vzeli s seboj le nekaj članov tehniškega osebja, ker nam je naš gostitelj obljubil pomoč tamkajšnjih domačinov. Okrog dvestočlansko našo odpravo je na poti do Haaga vodila tajnica Fišerjeva in tako smo tam kmalu vse uredili, kar je bilo potrebno.

Prva svečana predstava v Haagu je bila 17. junija, žal pa je imela nekaj tehničnih motenj: med predstavo je namreč nekajkrat odpovedala elektrika, tako da je bilo potrebno potek dejanja ponovno prekiniti. Občinstvo je to nevspešnost sprejelo z neverjetnim razumevanjem. A navzlic temu je bil ob koncu uspeh uprizoritve velikanski. Že naslednjega dne je izšla cela vrsta kritik, ki so bile druga za drugo bolj ugodne. Tako je npr. list Haagsche Courant že v naslovu svoje ocene zapisal: »Slovenska Opera je spravila festivalsko publiko v ekstazo«, list Vaterland pa je zabeležil: »Grandiozna izvedba veličastne glasbene pravljice«. In tako naprej.

V daljšem izvlečku naj citiramo samo del kritike, ki je izšla v listu De Naasbode v Haagu, prav tako že naslednjega dne: ... Sijajno karikirani kralj Tref (L. Korošec) ni v ničemer zaostajal za izvrstnimi liki cele vrste drugih vlog. Glasovni material je večinoma dober. Pevska tehnika in izborna petje odkrivata, da imamo opravka s prvorazrednimi umetniki. Velik vtis je zapustil tudi zbor, virtuozen je bil orkester, ki je odlično spremljal dejanje pod vodstvom B. Leskovica. Briljantni baleti in lepa scena so naposled še doprinesli svoj delež temu učinkovitemu muzikalnemu teatru, ki je bil v končni posledici pravi »Gesamtkunstwerk« ...

Posebno pozornost so uprizoritvi namenila javna občila tudi v nadaljnjih drugih mestih in zadnje tri predstave v Amsterdamu so izzvenele v nepopisnem navdušenju, tako občinstva kot enako kritike. Ocenjevalec v amsterdamskem listu Het Parool je med drugim npr. zabeležil: »Slišali smo skupino umetnikov izrednega nivoja. Predstava je bila v najvišji meri briljantna, virtuoza in tudi strnjena, da sploh ne moremo govoriti o posameznih zvezdnikih. Zato ne bom navedel vseh pevcev, ker so vsi po vrsti občudovanja vredni. Ne smemo pa pozabiti orkestra, ki je pod vodstvom B. Leskovica dal bleščečo interpretacijo te umetnine, prav tako pa ne fantastične scene Maksa Kavčiča.«

List De Vrije Volk pa je med drugim zapisal: »Slovenci imajo za to delo prave glasove in pravi slovanski pevski temperament, ki ga krepi smisel za komiko in humor. Vse to smo videli in slišali. Tudi kostumi so bili barvno prav taki, kot morajo biti, nikakor rafinirani, marveč pestri in moderni. Taka je bila tudi živa režija Hinka Leskovška in nič manj mojstrsko glasbeno vodstvo Boga Leskovica. Vse vloge so bile odlično zasedene: najprej globoko temni bas

kralja Trefa (Ladko Korošec), za njim edinstveni tenor-buffo princa (Janez Lipušček) vse tja do orglajočega alta sužnje (Manja Mlejninkova) ... Tako je v tej naši hiši po dolgem času prišlo do viharne ovacije ...»

Tudi list *Algemeen Handelsblad* iz Amsterdama je poudaril: »Ne bi imelo smisla navajati vseh imen nastopajočih. Izjemo naj naredimo pri Frideriku Lupši, ki ima krasen globok bas, pa še pri solistih Zdravku Kovaču kot Magu Čeliju, Ladku Korošču kot kralju Trefu, Janezu Lipuščku kot princu, Bogdani Stritarjevi kot temnemu altu in Sonji Hočevarjevi, izvrstni koloraturki ...» Podobno so pisale še mnoge holandske, a kot smo pozneje videli, tudi številne tuje kritike, vse od Evrope do Amerike, od koder vsepovsod so bili na predstavah navzoči razni poročevalci.

Osební sad tega uspeha pa je prvi požel dirigent Bogo Leskovic. Diamand nam je bil namreč že spočetka dodelil za našo neposredno zvezo osebje glasbene posredovalnice ge. Beckove, ki pa je tudi sama razvijala managerske posle s tujino. In ta se je brž zavzela in sprejela Leskovic v svoje varstvo. Odtlej je vrsto let po vsej Evropi in tudi drugod aranžirala številna mednarodna koncertna gostovanja tega našega znanega umetnika. Prav naše »Oranže« so mu torej odprle pot do mednarodne kariere.

Eno izmed naših predstav na Holandskem pa si je prišel iz Pariza ogledat tudi Leonidov, ker se je o njeni podobi sam hotel prepričati. Opoldne sva skupaj obedovala, popoldne sva si ogledala veliko Rembrandtovo razstavo, na kateri so bile zbrane njegove slike z vsega sveta, zvečer pa je naš protektor pozorno sledil uprizoritvi in bil zadovoljen, le za nekaj malenkosti je svetoval, naj jih dopolnimo. Toda za to praktično ni bilo več časa, pa tudi pomembne niso bile toliko. Tisti čas pa je bil že Diamand nekoliko ljubosumen ob novici, da pojdemo v Veliko Opero, češ da nam zdaj Holandija ne pomeni več mnogo.

Dva dni pred zadnjo predstavo v Amsterdamu sem moral odpotovati vnaprej v Pariz, zakaj s Hirschem še nisem imel v roki podpisane pogodbe. S pomočjo Leonidovljeve uradnice smo tudi to uredili in tako sta bila dva nastopa v Parizu dokončno zagotovljena.

Ves zbor opernega članstva je iz Haaga preko Belgije pripeljala Fišerjeva in ga razmestila po bližnjih hotelih. V dvorani Velike Opere smo imeli napovedano aranžirno vajo, da na tistem ogromnem odru primerno porazmestimo dekoracije in nastopajoče. Scena je stala, orkestrski prostor, kamor bi morali sesti naši glasbeniki, pa so bili nekaj prej zasedli francoski muzikanti v znak protesta, da Hirsch sprejema v njihovo hišo tujce, in to še prav neznane, medtem ko sam ne poskrbi, da bi tudi ansambel Velike Opere šel kam v svet na gostovanja. Bilo je malce mučno, vendar so Francozi na Hirschevo besedo čez čas odstopili prostor kolegom iz Jugoslavije in tako je naposled vaja le stekla.

Akustični preizkus je trajal precej dolgo in pri tem smo lahko ugotovili, da zvenijo glasovi naših pevcev v tej čudoviti akustiki mnogo voluminoznejše kot pri nas. Tudi naša scena je pridobila na zračnosti, pevci pa so se na tej veliki širjavi sedemnajstih metrov odprtine tudi kmalu dobro znašli. Največja težava je nastopila s tehnične plati. Mi smo namreč, kot rečeno, imeli s seboj le nekaj odrskih delavcev, tehnika Velike Opere pa je delala v turnusih, in tako je na vaji pomagala ena skupina, zvečer na predstavo pa so prišli drugi. Pri hitrih spremembah bi lahko bilo to usodno, vendar sreča nam je bila mila in s skupnimi močmi je ansambel obvladal tudi to nevšečnost.

Premiera se je začela ob dokaj hladnem sprejemu občinstva, toda kontakt z njim se je od dejanja do dejanja stopnjeval, dokler se niso v dvorani oglasili dolgotrajni aplavzi. To je pomenilo najboljšo reklamo za našo drugo predstavo, ki je dokončno razvnela Parižane in z njimi številne tuje poročevalce. Naš uspeh se je torej ponovil tudi v Parizu, izšle so nič manj laskave kritike — in tako je tudi Leonidov z nami bil zadovoljen. Naj torej zdaj tudi tu navedem nekaj poglobitnih ocen, kajti vseh je preveč za tukajšnjo rabo.

LE PARISIEN LIBERÉ, Paris, 28. 6. 1956

Solisti, zbor in orkester ljubljanske Opere so nam v Palači Garnier (t. j. Velike Opere) predstavili dve izredni izvedbi opere »Zaljubljen v tri oranže«. Skupina je izvrstna, solisti imajo lepe glasove, ki jih spretno razdajajo, vodi pa jih šef orkestra Bogo Leskovic. Preostali: L. Korošec, J. Lipušček, B. Stritarjeva in V. Gerlovičeva so upodobili vlogo kralja Trafa, princa, princese in Fate Morgane. Prizor, ko se razpro oranže, ki iz njih stopijo šarmančne pevke, je bil pester. Zelo moderno sceno so izpopolnjevale maske. Dve loži v prvem planu so zasedli zboristi kot interpreti, ki naj temu barvitemu delu s svojo akcijo obudijo dojem življenja in gibanja.

W. L. Landowski

COMBAT, Paris, 29. 6. 1956

Uprizoritev »Zaljubljen v tri oranže« sem pred dvema letoma videl že v Ljubljani. Danes teče predstava precizno kot popoln stroj. Živahna in razgibana režija H. Leskovška se zliva s partituro Prokofjeva, skupaj s pevci, godbeniki in solisti. Videli smo dovršen in povsem enoten ansambel, kar zlasti učinkuje ob vseh lepih glasovih v ljubljanski uprizoritvi. V glavnima dvema vlogama, v kralju Trefu ter princu, smo v naše veselje spoznali basista velikega formata (L. Korošec), v princu (J. Lipušček) pa idealnega tenorista za velike ruske opere... Ni mi dano, da bi navajal imena vseh sodelujočih, ne da bi zašel v dolgočasno naštevanje. Vsi zaslužijo pohvalo. Posebej naj omenim le Z. Kovača (Mag Čelij), F. Lupšo v vlogi strašne kuharice in V. Gerlovičevo v vlogi Fate Morgane. A kot vselej, kadar govorimo o slovanskih ansamblih, se ne moremo dovolj načuditi zborom, ki pojejo, igrajo in sodelujejo v dogajanju, kot da so enakovredni protagonistom...

Marcel Schneider

PARIS-PRESSE, Paris, 29. 6. 1956

Očarljivosti dela je treba dodati še čar izredno prepričljive interpretacije nadvse kvalitenega opernega ansambla, zlasti pa še bleščeče glasove J. Lipuščka, B. Stritarjeve in V. Gerlovičeve, ki premorejo poleg drugega tudi lepo barvo. Naposled pa še spretno karikirano režijo B. Leskovška, ki je z veliko znanja odprl vpogled v vražjepeti stil te veličastne burke. Komentatorji, ki so razporejeni na dveh stolpih v prosceniju, parodirajo vlogo zbora v grški tragediji in duhovito reagirajo na sleherni premik akterjev na odru ter večkrat zavestno posegajo v dejanje. Z vsakim svojim premikom dinamično stopnjujejo živost velikega spektakla. Gostje so nas prepričali, da imajo *okus in vednost o gledališču*, vrednem vseh naših priznanj.

Emile Vuillermont

LE MONDE, Paris, 30. 6. 1956

O visokih kvalitetah ljubljanske Opere smo že čuli. Orkester in ves drugi asambel pod vodstvom B. Leskovica sta nam dokazala, da Opera zasluži tak ugled. Naj navedemo nekaj prvih pevcev: V. Gerlovičeva (Fata Morgana), B. Stritarjeva (Clarice), M. Mlejnikova (Smeraldina), Sonja Hočevarjeva (Ninetta), Ladko Korošec (kralj Tref), J. Lipušček (princ), D. Čuden, D. Merlak, S. Smerkolj in Z. Kovač. Režija H. Leskovška je živahna in duhovita, celoto pa dopolnjuje prizadevanje, ki dela gledališču čast.

René Dumesnil

ARTS, Paris, 10. 7. 1956

Obe predstavi, ki smo si ju v Parizu ogledali, sta bili zgled popolne zlitosti režijske koncepcije, dekora, kostumov in glasbene poustvaritve. V seštevku se igra nikoli ni izrodila v vulgarnost, vizualni delež pa se je približeval Prokofjeva zamisli. Omenimo naj J. Lipuščka v vlogi princa. Njegov nič kaj hvaležni izbruh smeha, ki ga reši hipohondrije, je dokazal, da ima velik smisel za komiko. Tudi vsi preostali pevci, od glavne do najmanjše vloge, so presenetljivo dobro izpolnili celoto. Rezultatu take umetniške discipline lahko samo čestitamo.

Jacques Bourgeois

LIBERATION, Paris, 13. 7. 1956

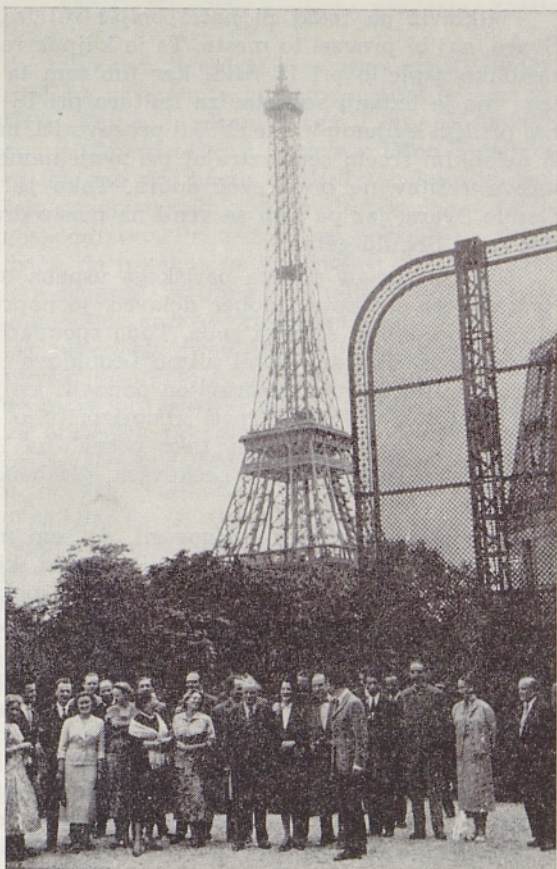
Če se namenoma odpovemo vsem hvalam, ki bi veljale posameznikom, moramo vendarle izraziti svoje spoštovanje Operi, ki prihaja iz mesta s komaj sto tisoč prebivalci, ki pa je sposobna tako umetniško podati tako predstavo.

Guy Dornand

Podobnih ocen smo prinesli domov še več, veliko pa jih je izšlo še v svetovnem časopisju. O naši uprizoritvi in njenem uspehu so poročali npr.: New York Times, Il Matino, La Fiera literaria, London Times, Daily Telegraph, Bremer Nachrichten in še drugi. Ljubljanska Opera se je torej vrnila z neponovljivim mednarodnim uspehom, kakršnih dotlej v Parizu ni bilo mnogo. Vendar v domačem časopisju ni bilo o vsem tem preveč objavljenega, ker nismo mogli na to gostovanje vzeti s seboj nobenega novinarja. Pomembno pa je, da so bili z nami vred zadovoljni tudi vsi naši gostitelji. Ob odhodu mi je Leonidov podaril v spomin svojo knjigo o njegovi življenjski poti in delu, ki je bila izšla v Parizu v ruščini, na prvo stran pa mi je napisal toplo posvetilo.

A v Parizu je naključje hotelo, da smo se pred svojim odhodom tam srečali s celotnim ansamblom naše ljubljanske Drame, ki je pod vodstvom in v režiji Slavka Jana prinesla v Pariz svojo uprizoritev Cankarjevih Hlapcev. Slavko Jan je z dramaturgom Lojzetom Filipičem dovedel tja to slovensko dramsko delo prvikrat na ogled, kar se je zgodilo v okviru Festivala narodov (Festival international d'art dramatique de la ville de Paris). Tudi ta predstavitve Drame in Cankarja je dosegla pomemben uspeh. S kolegi iz našega matičnega gledališča smo si v središču Pariza torej podali roko in tako je Ljubljana tiste dni zares v celoti zasedla Pariz.

*Člani ljubljanske Opere
v Parizu, 1956*



Čez nekaj mesecev pa je naša Opera dobila iz Pariza še eno veliko priznanje. Naša gramofonska plošča s posnetkom »Oranž« je namreč tam ob koncu leta dosegla Veliko nagrado (Grand Prix) kot najboljši operni gramofonski posnetek v letu 1956 v Evropi. To novo priznanje je prav tako potrdilo, da je bila naša Opera tedaj tudi v glasbenem pogledu na višini.

Tisto leto smo nato zadovoljni nastopili poletne počitnice. Ker sem že nekam predolgo opravljal posle vršilca dolžnosti, sem še pred tem naredil korake in stopil na MLO k tedanjemu načelniku za kulturo, prof. Zvonetu Miklaviču, ker je imela pol ingerence nad našo ustanovo republika, pol pa mesto. Po malone poldrugem letu svojega direktorovanja sem menil, da je res že čas, da vsi odgovorni poiščejo trajnejšo, vodstveno rešitev v Operi, česar sam nisem nameraval nadaljevati. Prepričan sem namreč bil, da mora tako delo opravljati glasbenik, kar sam nisem bil. Direktor je po dotlej veljavnem pravilu imel vsa pooblastila, torej je odločal tudi o repertoarju in zasedbah. Vsega tega pa sam nisem mogel prevzeti na svoja ramena, takrat pa tudi v gledališču še ni veljala možnost, da se funkcija direktorja lahko deli na ravnatelja in poleg njega umetniškega vodje.

Miklavič pa tedaj ni našel boljše rešitve, kot da je zaprosil dr. Danila Švaro, naj bi prevzel to mesto. Ta je kajpak rad sprejel to ponudbo. A tu se je nekoliko zapletlo pri IS SRS, ker jim tam ta rešitev ni bila po volji. Zaradi tega me je tedanji sekretar za kulturo pri IS SRS, Vlado Vodopivec poklical, naj pridem k njemu in me skušal pregovoriti, naj bi vendarle obdržal ta položaj. Z nelahkim srcem sem vztrajal pri svoji nameri, čeprav sem slutil, da Miklavičeva rešitev ne bo preveč dobra. Tako je nato res postal direktor Opere Danilo Švara, jaz pa sem se vrnil na mesto dramaturga, z zavestjo: Der Mohr hat seine Schuld getan.

Toda odmevov našega pariškega uspeha tudi sedaj ni bilo še čisto konec. Švara, sicer strokovno dober delavec, je naprej vodil Opero, dasi je pri tem videval predvsem samega sebe. Toda spomladi naslednjega leta 1957 sem nenkrat nepričakovano dobil pismo Leonidova iz Pariza, v katerem mi sporoča, da je direktor Hirsch pripravljen ponoviti svoje vabilo, po katerem naj bi tokrat nastopili v Veliki Operi z uprizoritvijo Musorgskega opero »Soročinski sejem«, ki smo jo bili prav tako posneli za Philipsa. Tudi to delo je bil na našem odru režiral Hinko Leskovšek, glasbeno pa ga je vodil dirigent Samo Hubad.

Leonidovu sem takoj odgovoril, da sem medtem odstopil z direktorskega mesta in da je zdaj direktor Danilo Švara, ki sem mu dobljeno pismo takoj izročil v nadaljnje ravnanje. Švara pa ni pokazal prevelikega navdušenja za morebitni nov uspeh dela, pri katerem ni v ničemer sodeloval. Razen tega je tisti čas imel osebni namen, da bi svojo lastno opero »Kleopatra« popeljal na igre v Wiesbaden; zato je po kratkem premisleku naredil tako, da je natihoma seštel vse stroške za morebitni Pariz in Wiesbaden skupaj in tak predlog dostavil Kocijančiču, pri čemer je svojo »Kleopatro« zamolčal. Seveda so pri IS takoj ugotovili, da sam Pariz ne more toliko stati in po daljšem razčiščevanju s Švaro so odobrili le manjšo vsoto, potrebno za »Soročinski sejem« in Pariz. Toda vse to je toliko zavleklo odgovor Leonidovu, da je postalo prepozno za odločitvev o našem ponovnem nastopu v Veliki Operi. Naša Opera tako torej tisto leto ni šla ne v Pariz in ne v Wiesbaden. To direktorsko brezprimerno sebičnost pa sem si seveda zapomnil.

A mlinsko kolo usode se je vrtelo naprej. Ker naše gledališče po Jušu Kozaku že dalj časa ni imelo upravnika, temveč le generalnega sekretarja, je vse bolj in bolj silila na dan potreba, da se prejšnja funkcija vrhovnega vodje SNG obnovi. Zato je delegacija vodstvenih članov SNG, v kateri sva bila midva s Filipičem in Ciril Cvetko, stopila k sekretarju mestnega komiteja ZK Janezu Vipotniku, ki se je kmalu dal prepričati o umestnosti našega stališča. Vprašal nas je le, koga predlagamo za ta položaj. O tem pa še sami nismo dotlej nič razmišljali, ker naposled to niti ni bila naša naloga. Malo smo pomolčali, nenkrat pa je Filipič na lastno pest odgovoril Vipotniku, da bi za to funkcijo nemara bil primeren kar jaz.

Kako je to teklo naprej, kajpak ne vem, ampak kmalu so me res poklicali s ponudbo, naj dejansko prevzamem to funkcijo. Okleval nisem dolgo, v svojem odgovoru pa sem postavil zahtevo, da si v tem primeru sam izberem najožje sodelavce. Zato sem terjal, da prej odstopi v Operi Švara, na čigar besedo se nikakor ne morem zanesti. Ustregli so mi tudi v tem in tako sem za novega direktorja Opere lahko pridobil dirigenta in skladatelja Demetrija Žebreta,

za Dramo pa sem se odločil, naj po Miletu Klopčiču ponovno prevzame mesto ravnatelja Slavko Jan.

Ugodili so mi torej v vsem in tako sem jeseni 1958 z vsem spoštovanjem sedel, sicer ne dobesedno na isti stol, na katerem je pred dvajsetimi leti, ko me je bil, na predlog direktorja Mirka Poliča in dramaturga Josipa Vidmarja, angažiral za posebnega dramaturga za Opero tedanji upravnik Oton Župančič.

Upravnikoval sem nato osem let, vse do marca 1966. Tiste čase pa je v SNG med članstvom vse bolj začela prodirati težnja o uvedbi popolnega samoupravljanja, kot je to veljalo v gospodarstvu. Pri tem so vsi pozabili na svoječasno svarilno besedo Borisa Kidriča, da nikakor ne gre mešati pri tem umetniških ustanov in nasploh kulture z drugimi, izvečine manualnimi dejavnostmi. O tej Kidričevi misli je šele letos ponovno spregovoril Bojan Štih, ki je bil še, ko sem bil upravnik (na predlog tedanjega predsednika Gledališkega sveta Dušana Pirjevca-Ahaca) za odstopivšim Slavkom Janom postal direktor Drame.

Samoupravljanje zagotovo ne more biti povsod enako, zakaj nekaj lahko neke uspe, druge pa ne. Prave posledice takega napačnega vodenja so se v Operi v vsej goloti očitno pokazale šele dve desetletji kasneje, ko je l. 1985 morala poseči vmes celo prisilna uprava. Tudi kvaliteta opernih predstav je od leta do leta vse dotlej strmo padala, da je njihova raven povsem izničila naša pričakovanja. Stari operni sodelavci smo si pri tem sami pri sebi utegnili le reči: Sic transit gloria mundi!

Ker se torej kot upravnik nisem mogel strinjati s takimi težnjami večine, sem odstopil in šel v pokoj. Odtlej sem le kdaj pa kdaj za Opero kako delo prevedel, sicer pa sem le obiskoval premiere, da sem lahko nekoliko sodil o njihovi kvaliteti.

S takratno mojo fizično ločitvijo od Opere in SNG pa naj se torej konča moj kratki zgodovinski spomin.

Souvenirs d'histoire de l'Opéra de Ljubljana

L'auteur de l'article, Smiljan Samec, d'abord dramaturge, puis directeur général du Théâtre National Slovène de Ljubljana, raconte les succès que l'Opéra de Ljubljana a obtenus dans son pays et à l'étranger, avec ses représentations dans les années 1955 et 1956, particulièrement avec »L'Amour des trois oranges«, de Prokofiev, au festival en Hollande et à l'Opéra de Paris. Cette représentation a eu un grand retentissement en Europe, dans la presse de théâtre et a obtenu partout d'excellentes critiques, surtout dans la presse parisienne.

Jože Valentič

Vida Juvanova v delih zahodnoevropskih in ameriških dramatikov

Vida Juvan, slovenska gledališka igralka in umetnica, je danes v slovenskem gledališkem prostoru živi spomenik svoje bogate, raznovrstne in pestre gledališke zgodovine.* Igralka, ki je enkratno gledališče v malem. Njeno dolgo igralsko življenje bi lahko primerjali z eno samo enkratno gledališko vlogo, ki jo je vedno znova iskala, raziskovala in študirala, živela in igrala. Njena široka igralska pot, kot je sama nekje omenila, »ni bila posuta z rožicami in to je prav«, ampak se je morala kar naprej »boriti in boriti s sabo, z besedilom, z gledališčem, z različnimi ženskimi naturami«, kratka, ves čas se je morala aktivno borovati s svojim igralskim hotenjem, z vlogami, ki so ji bile podeljene, in z razmerami v gledališču. Desetletja je njena osebnost živela na odru Drame Slovenskega narodnega gledališča. Zavesa se je dvigala in spuščala, vloge so se vrstile; deklice, ženske (Hilda, Heda, Klara, Ofelija, Julija, Afra, Alice, Linda, Janet) in še bi lahko našteval vloge, ki jim je Vida dala svojo podobo, saj jih je gledališki kronist v biltenu Borštnikovega srečanja 1980 preštel 278, ki jih je odigrala od sezone 1923/24 do sezone 1978/79; štiri vloge v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezonah 1973/74 do 1977/78 in pet vlog v subotičkem gledališču, kjer se je začela njena igralska pot v sezoni 1922/23. Vsa ta množica žensk v eni sami igralski duši. Publika, aplavzi, navdušenja, srečni in zadovoljni trenutki, plejade smeha in solz, globoko igralsko zadovoljstvo, včasih pa, kot pravi sama, »s takim mačkom, da bi se človek najraje nekam skril«. Danes, ko zapisujem vse te misli, je v zavesti ostal samo spomin na vse minule predstave, v katerih so se rodili različni ženski liki, živeli in po zakonu igralske minljivosti tudi umirali. Zavesa je padla zadnjikrat, reflektorji so ugasnili, gledalci so odšli. Tema. Tišina. Mir. Kot da se ni nič zgodilo. Vso gledališko iluzijo so posrkale špranje odrskih desk, težke zaves, prazne lože in pisane kulise. Igralkina duša je prazna. Ostalo pa je obsežno gledališko zgodovinsko gradivo (slike, magnetofonski zapisi, filmski trakovi, številne zapisane kritike, ocene, poročila, intervjuji, eseji...), ki priča o njeni aktivni igralski prisotnosti v slovenskem gledališkem prostoru.

* Objavljeni tekst je iz seminarske naloge za zgodovino gledališča na AGRFT v letu 1983/84.



»Globoko so korenine«, 1948/49 (z D. Bitencem in E. Gregorinom)

Zelo številne in raznolike so vloge, ki jih je Vida Juvanova odigrala v obdobju po drugi svetovni vojni do upokojitve. Nadaljnja analiza bo obsegala le določene vloge, ki spadajo v sklop obravnavanih vlog. To so vloge različnih ženskih natur, ki so jih v svojih dramah oblikovali ameriški in zahodnoevropski dramatik. To drugo obdobje se razteza od sezone 1946/47 do 1964/65. V tem času je življenjsko zrela in gledališko izkušena igralka ustvarila vloge, ki jih lahko štejemo v sam vrh njene igralske kariere. Temeljna smer v nadaljnji igri se kaže v vlogah različnih trpečih, poraženih, življenjsko zavrženih in propadlih žensk, v katerih je Vida lahko sprostila vse igralske sile, znanje in sposobnosti, ki so se izluščile iz gledaliških in življenjskih izkušenj ter iz neizčrpnega vrelca igralske invencije. To »zrelejšo« igralsko pot Filip Kalan opredeljuje takole: »Med takimi stvaritvami, resda raznorodnimi po stilu, pa vse-skozi sorodnimi po psihičnem koloritu, bi lahko iz raznoterih igralskih obdobij Vide Juvanove zvrstili drugo ob drugo četvero življenjskih poraženek: Sonjo iz *„Zločina in kazni“* (1932/33), Ljubo Zverjevo iz Škvarkinovega *„Izpita za življenje“* (1937/38), Sofjo Aleksandrovno iz *„Strička Vanje“* (1939/40) in Lindo iz Millerjeve *„Smrti trgovskega potnika“* (1952/53). Vse te dekliske in ženske usode iz malega sveta, kakor so že različne po družbenem in individualnem poreklu in v svojem melodramatičnem ali komedijskem zaključku, razodevajo eno skupno značilnost: vse so oblikovane z nenavadnim čutom za dramaturško enovi-

tost in hkrati so vseskozi prežete z ljubeznivim sočutjem za trpinčeno človeško kreaturo.« V natančni analizi vloge Sonje Filip Kalan ugotavlja tudi, da so se igralci pojavljale med prizori drobne, »komaj zaznavne psihične razpoke«, kjer prirojena in pridobljena igralska rutina prikriva »etični vzgon upodobljenega značaja«. Omenjene »psihične razpoke« pri igri se niso stalno ponavljale kot površne igralske hibe ali nedoslednosti, temveč le občasno, v posebnih pogojih in razmerah igre in značajev. V nadaljevanju Kalan pravi, da se te »psihične razpoke med etično vsebino in odrsko učinkovitostjo oblikovanih značajev med stvaritvami Vide Juvanove nikoli ne pojavljajo takrat, kadar so ti značaji ali docela nedvoumno premočrtni po svojem etičnem imperativu ali moralno izrazito dvolični, razpeti med konvencijo družbene morale in skrbno zakritimi osebnimi željami, ali pa če se melodramatična emocija pri mnogoličnih ženskih značajih izraža vseskozi le v rasti in pojemanju živčne napetosti«. Poleg vrste tako imenovanih problematičnih žensk iz sodobnega življenja, ki se razprostirajo od salonskih dam in potrth malomeščanskih žensk do zelo pretresljivih figur, Kalan izpostavlja dve vlogi: Marto v »Ženah na Niskavuori« in Margetičko v »Vučjaku«. »Kjer razkriva ženska spolnost svoj poraz v neznosnih družbenih razmerah, vodi Vida Juvanova svoje mnogolične značaje skozi spretno zakrite zasede virtuozne gledališke obrti resnične umetniške invencije in tehtnega znanja o človeškem srcu, v galerijo nespornih mojstrov«. (1)

Vse te ženske, polne nasprotij, žrtve različnih socioloških, socialnih, moralnih konfliktov, z depresivno, patološko psiho, so igralci ponudile širok raznobarven diapazon možnosti, skozi katere je poiskala in našla pot do ustvarjenih umetnin. »Na kakšen način? Kako?« ... »Kaj naj vam povem o neštetih vlogah, ki sem jih odigrala, kako sem se jim približala, jih spoznala in sprejela, kako jih ustvarila na odru? ... saj je proces iskanja, blodenja, razreševanja, tolmačenja značaja nekaj enkratnega, najti je treba tisto pravo podobo, tistega človeka, ki je v sklopu ideje, akcij, situacij in dogodkov, vpleten in udeležen v konfliktih, ki jih je dramatik določil v svojih dramah, komedijah, groteskah, satirah: pot iskanja in razreševanja konfliktov, po kateri lahko prideš do pravilnega igranja neke vloge, pot, ki je že od začetka mojega igranja pa do danes v bistvu ista — študioznost bi se ji lahko reklo. Študioznost je bila torej moja prva zapoved! ... najprej miselno analiziranje vloge, značaja ženske, njenega položaja v družbi, odnosa do soljudi in medsebojnih odnosov, ki se razpredajo skozi dramski razvoj, kakšen je bil čas, kakšna je bila etiketa, kakšno misel ji je dal avtor ... skratka, razumno sem jo želela spoznati do dna njenega bistva, zato sem jo vedno znova brala, brala vsebinsko, jezikovno, poslušala sem stavek za stavkom, kako zveni skozi mene v njenem glasu, zaslišala sem jo, ji prisluhnila in si jo predstavljala, tudi na zunaj fizično. Tako sem počasi začela urejevati notranjo in zunanjo podobo osebe. Z režiserjevim vodstvom sem vadila in uglasila odnose med partnerji ter tako prispevala svoj delež k celotni podobi predstave. In če pogledam na ta kompleks ustvarjanja, bi dejala, da sem poizkušala oblikovati te ženske s tisto pravo odtehtanostjo dobrega in zlega. Tako sem najprej raziskovala z razumom, nikakor pa nisem zanemarila čustvene plati in pomena te ženske. Saj ljudje živimo v čustvih in mislih, z razumom in krvjo. Vse te ženske, ki sem jih igrala, nisem sovražila, nasprotno, rada sem jih imela z vsemi njihovimi napakami, vsako od teh kom-

»Smrt trgovskega potnika«, 1953/54



pliciranih žensk sem posebej vzljubila, ne da bi jih poizkušala opravičiti ali oplemenititi, poizkušala sem jih postaviti na tisto mesto, kamor spadajo...« (2)

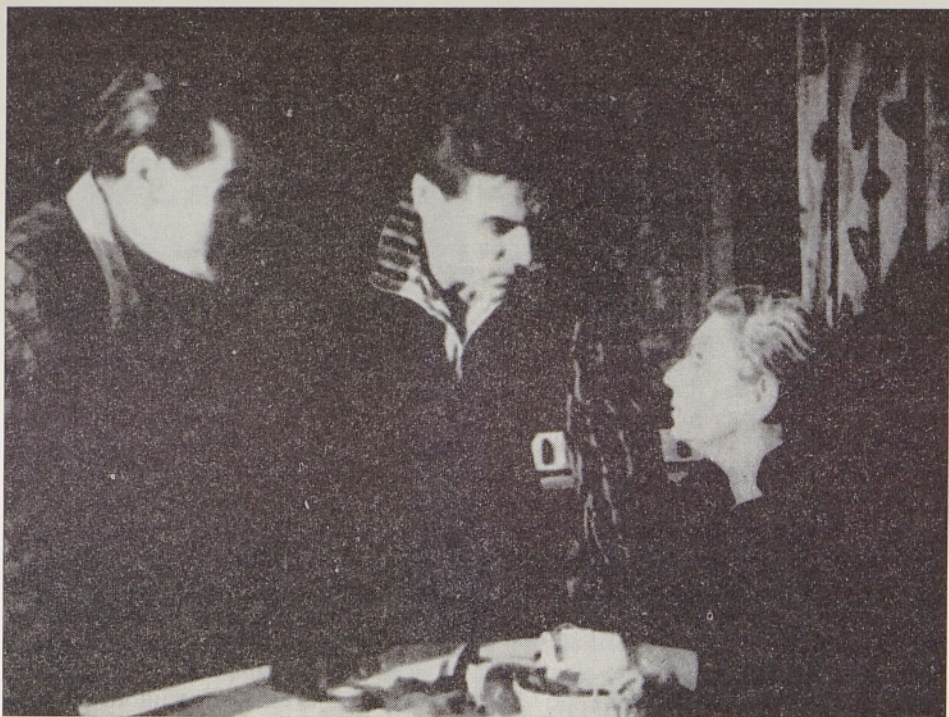
Vse do sedaj zapisane misli o enkratni igralski osebnosti Vide Juvanove; tako samoizpovedno pripovedovanje o sistematskem procesu ustvarjanja vloge (z racionalno-analitičnega stališča, ko igralec z razumom išče in spoznava lik, s katerim se bo spopadel, do doživljajsko emocionalnega stanja, ko se je igralec sposoben transformirati v tuj lik s pomočjo kreativne sile umetniške invencije), ki ga Stanislavski imenuje »delo s seboj med ustvarjalnim procesom doživljanja«, kakor tudi zapisana kritična opazovanja njene igralske izpovednosti, ki jo izraža igra harmoničnega soskladja geste, mimike, govora in gibanja — govorijo o enotnem igralskem stilu, ki ga lahko označimo kot psihološki realizem. To pomeni, da se je pri študiju vloge trudila, da bi poiskala vse možne informacije o karakterju ženske osebnosti tako o zunanjih potezah značaja kakor tudi o psihi, vse podatke o svetu in ljudeh, ter problemih, ki jih podaja dramsko besedilo, na podlagi katerih bi potem lahko pričela sestavljati mozaik vloge. Vlogo je na odru podoživela in ustvarila priroden in avtentično prepričljiv lik ženske, ki je bil izrez življenja. Vida Juvanova si je svoj igralski slog utrjevala predvsem s pomočjo dramatike, ki odslikava tragične dogodke, v katerih so ujeti nemočni individuumi, ki so posledica družbenih in življenjskih protislovij v sodobni civilizaciji, izpod peresa novejših, predvsem ameriških dramatikov.

Zelo radikalno je stremela za tem, da bi sledila umetniško dognanemu in profesionalno izdelanemu ter perfekcionalnemu igralskemu slogu, ki se je, na visokem estetskem nivoju, oblikoval v Slovenskem narodnem gledališču skozi desetletja po drugi svetovni vojni. Vedno večji igralski zagon, z rezervno ustvarjalno silo, ki se je v igralki znova in znova obnavljala in se

utrjevala, v odrskih nastopih, soigri, stalnem stiku s publiko, v nenehnem študiju novih vlog, umetniški ambicioznosti in igralskem hotenju, jo je gnal k novim stvaritvam. Vsaka vloga je prinesla novega človeka, nov značaj, novo psiho, nov svet, v dramatični vsebini poln tragičnih zmot in življenjskih usodnosti. Osveščeno je vedno znova vstopala in izstopala iz likov različnih ženskih natur, ki so plod pesniške imaginacije, ta čudež — umetniški moment — igralčevo podoživetje tuje osebe, se je ponavljal v blišču odrskih luči, pred množico neštetih, omame željnih oči publike. V gledališkem svetu ni stalo več »gledališko dete« s plahim pogledom, »sentimentalna in mehka naivka in ljubimka«, na odru se je pojavila življenjsko zrela osebnost, s profesionalno izdelanim igralskim značajem; dajala je, se razdajala in žrtvovala, njeno igralsko poslanstvo se je nadaljevalo, nastajale so nove, umetniško zrele kreacije.

V prvih povojnih letih se je ljubljanska Drama znašla tako rekoč ponovno na začetku nove poti kulturno-umetniškega poslanstva. Repertoar uprizorjenih del se je moral prilagajati različnim objektivnim težavam, ki so se porajale v težkih vojnih in povojnih razmerah. Od čisto materialno-eksistenčnih pogojev — nezavidljiv gmotni položaj, slabe delovne razmere, kadrovske nepopoln, umetniško različno zrel ansambel idr. — do prilagajanja novim ideološkim in političnim tendencam socialistične družbene skupnosti svobodne Jugoslavije. V ozko usmerjenem programiranju sporeda so prišla na oder Slovenskega narodnega gledališča večinoma dramska dela z določeno idejno vsebinsko sporočilnostjo, ki je bila v duhu socialističnih vrednot. To so bile, večji del, dramske stvaritve vzhodnoevropskih dramatikov, npr. Škvarin »Tuje dete«, Kornejčuk »Mr. Perkins v deželi boljševikov«, Simonov »V tajgi« in domačih avtorjev: Cankar »Za narodov blagor«, Pucova »Svet brez sovraštva«, Levstik-Kreft »Tugomer«, Simonov »Rusko vprašanje«. Mednje pa sta se vrinila tudi klasika Shakespeare (»Zimska pravljica«) in Molière (»Učene ženske« in »Tartuffe«). Sodobni zahodni dramatiki so bili s prezirom zapostavljeni.

Dve leti po osvoboditvi se je zmuznila v spored angleška komedija G. B. Shawa »Hudičev učenec«, ki so jo v osrednjem slovenskem gledališču uprizorili, čeprav z zakasnitvijo, sicer pa »dostojno«, ob devetdesetletnici rojstva G. B. Shawa, kot odličnega predstavnika, ne samo nove angleške dramatike, ampak sodobne evropske literature sploh. »Hudičev učenec« je ena izmed treh Shawovih komedij, ki jih je avtor združil pod skupnim naslovom »Igre za puritance«. S tem naslovom je avtor jasno izrazil misel, ki ga je vodila pri pisanju. Komedija ob nekoliko anarhičnem, a vendar herojskem, svetlem liku hudičevega učenca, upornika Richarda Dudgeona, osvetli klavnost angleške meščanske družbe in njene zlagane puritanske morale. Komedijo je na oder ljubljanske Drame postavil dober poznavalec Shawa, igralec in režiser Vladimir Skrbinšek, ki je po mnenju gledališkega kritika D. Šege v svoji režiji »dobro podčrtal idejno vsebino Shawovega dela, dal je vsebini tisto dinamiko, ki jo Shawov način oblikovanja zahteva«, očita mu le, da bi lahko dosegel »večjo enotnost uprizoritve«. Premiera se je odvijala 5. marca 1947. Med kritiki, ki so ocenjevali predstavo, je le Drago Šega opisal tudi vlogo Judit. V alternaciji sta jo odigrali Ančka Levarjeva, ki je pastorjevi ženi Juditi »vdihnila mnogo topline in iskrenosti, a je bila za spoznanje preveč zadržana«, in Vida Juvanova, ki je igrala »bolj razgibano, a manj pristrčno, že prezrelo žensko«. V naslovni vlogi pa je blestel režiser Vladimir Skrbinšek sam, »izrazil je izrazito Shawovski lik«, drugi zelo izstopajoči igralec, Janez Levar, je v vlogi generala Burgoyea ustva-



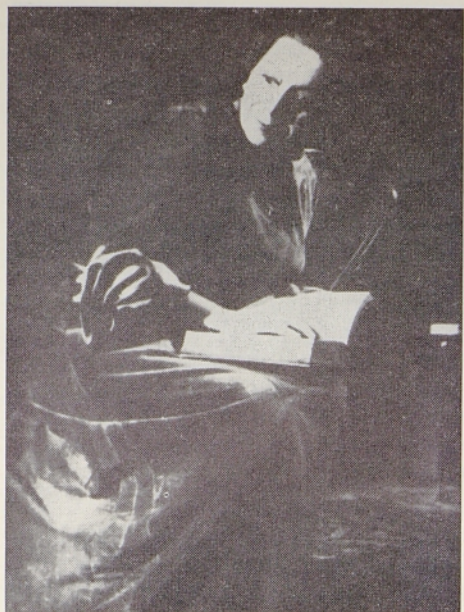
L. Rozman, B. Sotlar in V. Juvanová v »Smrti trgovskega potnika«, 1953

ril »markanten lik, poln iskrive duhovitosti in fine ironije«. V celoti je kritik zelo dobro ocenil predstavo. (3)

V sezoni 1948/49 se je v slovenski gledališki prostor približala, prek odra Slovenskega narodnega gledališča, tudi ameriška dramatika, in sicer delo dveh avtorjev, Jamesa Gowa in Arnauda D'Usseauja »Globoko so korenine« in z njim prva vloga ameriške sodobne ženske, Alice Langdon, s katero se je sprijela Vida Juvanová. Drama sodobnega ameriškega življenja je na našem odru doživela premiero 6. 12. 1948, velik uspeh pri publiki potrjuje podatek, da je predstava imela šestinštirideset repriz, kar je seveda lep uspeh celotnega ansambla ljubljanske Drame. Vprašanje ameriških črncev obravnava literatura novega sveta dokaj pogosto, in to na zelo različne načine, bodisi s sentimentalno jokavostjo, ali pa jo zavija v meglo biološkega mysticizma, lahko jo pa kar zanika. Avtorja nista ustvarila samo živahne idejno zaostrene dramske diskusije o vprašanju črncev, ampak sta podala tudi živo in pronicljivo sliko notranje diferenciacije ameriške družbe. Vprašanja ameriških črncev nista odprla le teoretično, temveč sta pokazala, kako se to vprašanje konkretno javlja v resničnosti vsakdanjega ameriškega življenja. Šega v kritičnem zapisu o predstavi pravi, da je režiser Branko Gavella »dobro ujel to osnovno tipiko drame s tem, da je po eni strani odstranil vse prvine stare realistične psihološke dru-

žinske drame, po drugi strani pa je dal jasne poudarke njeni idejni ostrini«. Človeški liki v drami »Globoko so korenine« so dramaturško zasnovani kot »družbeno tipični in individualno izraziti«. Glavna oseba v dramskem dogajanju je senator Ellswort Langdon v interpretaciji Edvarda Gregorina, predstavnik stare in čuvar polfevdalne tradicije, ki trdo in neizprosno obvladuje ves družbeni položaj v okolju. Nas predvsem zanima vloga Alice Langdon, starejše hčere senatorja Langdona, o kateri pravita avtorja sama, da živi v nasprotjih. In v resnici je Alice dramaturško najbolj problematični lik v vsej drami. Na videz svobodna in napredna izšla sina svoje črne služkinje Bretta in hoče celo, da bi napravil doktorat. Toda ljubezen med njeno mlajšo sestro in Brettom jo moti; globoko so korenine, ki sta jih vanjo vsadila vzgoja in okolje. Nekje na dnu je črnc Brett zanj še vedno nekaj nižjega, njena privatna last. Ob prvi veliki preizkušnji, ko izve za sestrino ljubezen z Brettom, pride na dan njena brutalna plantažniška narava. Za Vido Juvanovo je bila ta vloga popolnoma nekaj novega, saj je Alice ženska iz drugega socialnega in družbenega okolja, z drugačno etično in moralno vsebino, s psihologijo, ki jo je oplajala druga mentaliteta; to je kritik opazil in upravičeno zapisal, da Vida Juvan kot Alice »ni bila postavljena pred hvaležno vlogo«. Po njegovem mnenju jo je »reševala predvsem opirajoč se na svoje veliko igralsko znanje«. O njeni igri zapiše, »da Alice ni bila tako mondana in gospodovalna, kot bi bilo za značaj Alice verjetnejše: bila je preprostejša in skromnejša, s tem si je Juvanova ustvarila oporišče, s katerim je bila Alicina spreobrnitev v zadnjem dejanju vsaj do neke mere psihološko bolj pripravljena. Kljub tem težavam je Juvanova odigrala nekatere, zlasti prizore, kjer Alice razodene svojo brutalno naravo, z vso prepričljivostjo«. (4) Torej prva izkušnja z ženskim likom drugačnega tipa je Vidi prinesla polovičen uspeh v igralski realizaciji, toda to še vedno ni slabo, kajti druga, boljša polovica je tista njena enkratna, za igralko značilna energična igra »brutalne narave«, ki se v naslednjih vlogah iste smeri, kot je Alice, še stopnjuje, razvija in pogloblja. Na kraju svojega poročila kritik z zadovoljstvom ugotavlja »pedagoški uspeh«, ki je prispeval h krepitvi igralskega ansambla, kajti v tej uprizoritvi, z izjemo štirih igralcev, so bile vloge zasedene z mladimi igralci in zaradi tega uprizoritev ni trpela, kar je tudi »režijski uspeh«.

V petdesetih letih je dobil program repertoarja Slovenskega narodnega gledališča popolnoma drugo podobo, kajti med drugim so se sprostile tudi kulturno-politične tendence v širše in svobodnejše iskanje novih gledaliških izrazov in izpovedi, ki so lahko plod nove, modernejše dramatike in seveda progresivnih umetniških tendenc. Umetniško vodstvo osrednjega slovenskega gledališča ni imelo lahke naloge, saj se moderna drama, tako slovenska kot svetovna, ni razvijala in sledila v skladu z gledališkim stremljenjem. Ali vseeno se je, na pobudo umetniškega vodstva ljubljanske Drame, sodobna ameriška dramatika zelo zgodaj približala našim gledališkim ustvarjalcem in prek odra tudi širši slovenski javnosti. Slovenskemu gledališču jo je posredoval Louis Adamič, ameriški pisatelj, esejist in publicist slovenskega rodu, ki se je leta 1950 mudil v Sloveniji in navezal stik z vodstvom Drame. Poslal jim je nekaj dram Arthurja Millerja, med drugim tudi »Smrt trgovskega potnika«. Na tem mestu je treba omeniti tudi to, da je Slovensko narodno gledališče prvo v Jugoslaviji uprizorilo Millerja in O'Neillja; drama »Dolgega dneva potovanje v noč« je morda doživela celo krstno uprizoritev.



»Giocondin nasmeh«, 1953/54



Z D. Počkajevo v istem delu

Millerjeva drama »Smrt trgovskega potnika«, ki jo avtor skromno imenuje »nekaj zasebnih pogovorov z rekviemom«, je prišla na spored Drame v sezoni 1952/53. Režiser Slavko Jan, ki je do leta 1965 ugledališčil vse Millerjeve igre na odru SNG, je s posebno natančnostjo postavil na oder podobo sodobnega ameriškega življenja, ki ga razkriva »Smrt trgovskega potnika«, in jo režijsko razvijal povsem »preprosto nevsiljivo, naravno in resnično«. »Tragika vsakdanjosti«, morda bi se tako nekako dala označiti Millerjeva zgodba o poslednjih dneh človeka, ki ga je stroj ameriškega zmehaniziranega in skomercializiranega življenja izvrigel, potem ko se je sam, neznaten delček tega stroja, iztrošil in izžl ter porabil svojo zadnjo energijo in sposobnosti. Tak človek je trgovski potnik Willy Loman, prezgodaj ostarel, betežen, raztresen in obremenjen s spomini in prividi. Tudi njegova dva sinova sta izprijena in izgubljena, skratka, celotna družba je obrnila hrbet njegovi družini. Edina pozitivna oseba te družinske in osebne drame je mati Linda, ki potrpežljivo prenaša vse poraze, je kot podporni steber, delovna, ljubeča, iskrena in poštena žena in mati, dobri duh doma, lahko bi rekli simbol dobrega v gnusu zlega ameriške vsakdanjosti. Režiser Slavko Jan je sestavil zasedbo vlog, ki pa jo je moral kasneje spremeniti. Vlogo zakoncev Loman bi v prvotni zasedbi igrala Stane Sever in Mihaela Šaričeva, ki sta po režiserjevem mnenju najbolj ustrezala Millerjevima junakoma, vendar zaradi različnih težav (Sever je zbolel, Šaričeva pa je iz neznanih vzrokov odklonila vlogo) ta zasedba ni obveljala. Kljub prezasedbi so doživeli velik uspeh. Namesto Šaričeve je vskočila Vida Juvanova, v vlogi Willyja Lomana pa so ponovno odkrili Janeza Cesarja. Kakor se je kasneje iz-

kazalo, je bila Linda dodeljena pravi igralki, saj je Vida v njej ustvarila enkratno, zrelo igralsko stvaritev. Premiera Millerjeve drame je bila 16. 2. 1953, vsa kritika, napisana s peresi različnih avtorjev, ugotavlja predvsem igralski uspeh predstave. Na prvem mestu sta bila odlična Janez Cesar, ki je zasnoval vlogo Lomana »v razmeroma poznih letih svoje druge mladosti, kar pomeni vrhunec njegovega umetniškega odrskega izživljanja, ki vzbuja občudovanje«, ter Vida Juvanova, kot pravi Albreht v svoji kritiki, ki je igrala njegovo ženo z »enako nevsiljivo naravno preprostostjo«. Žena, ki ima neko mogočno in nezlomljivo oporo v sebi, neomajno ljubezen in skrb za dom, moža in sinova, posebno za Biffa. Ta lik je pravi slavospev ameriški preprosti ženi! Vida Juvanovi ji je dala odrsko poln izraz. Doživljala je in dajala gledalcu možnost neskeptičnega doživljanja. Toplo ljubeča, ki poje možu uspavanko, je ta izraz stopnjevala v sklepni sceni »rekviema«, tedaj ko je zadnji obrok za hišico plačan, on pa je moral oditi. To je bil dejanski izraz tragičnosti vsakdanjega življenja majhnih, brezimnih ljudi, ki imajo majhne iluzije in velike skrbi. Škoda samo, da so Juvanovi nekajkrat solze udušile glas, tako da je ni bilo povsem razumeti. Tudi najtišja besedica na odru pa mora biti slišna po vsej gledališki dvorani! (5)

Neznani kritik pa piše v Naših razgledih, da je vsekakor »najbolj uspel lik na odru ustvarila Vida Juvanova. Njena podoba dobre matere in žene je bila sugestivna in prepričljiva v toliki meri, da jo bo kot Lindo pomnil vsakdo, ki jo je videl. Takšna kreacija žene, ki se je odpovedala vsem majhnim in velikim željam ter žrtvovala svoje življenje družini in domu, kakršno je podala Vida Juvan v okviru svoje vloge, je lahko nastala le iz resnične sle po brezposmembnem, a intimnem in toplem življenju preproste družine, kakršno spoznamo v uvodnem prizoru«. (6)

»Vse ostale vloge v drami so predvsem ilustracije njegovi tragični usodi, čeprav so kljub temu skrbno narisane. Willijeva žena Linda je moderna variacija nesebičnosti, ljubezni vdane žene, ki ji usmiljenje do moža nikakor ne jemlje dragocene vrednosti. Občutek imam, da je Vida Juvanova v njej odkrila ženo in mater in oboje čustveno neposredno prenašala v avditorij vse do globoko pretresljivega rekviema na moževem grobu. To je eden njenih najboljših likov, v celoti brez sleherne primesi kakšne rutiniranosti.« Tako je njeno igro Linde ocenil kritik Marjan Javornik. (7)

Edini kritik, ki je podvomil o popolnem igralskem uspehu Vide Juvanove v vlogi Linde, je bil Primož Kozak. »Njegovo ženo je igrala Vida Juvanova, ki je presenetila z močno spremenjenim načinom igre, od njenega standardnega stila dokaj oddaljenim. Dobra in potrpežljiva, razumevajoča in vdana žena, kakršno je skušala izdelati, pa je bila morda zato, ker se skrajno disciplinirano oddaljila od svoje že znane poti, premalo pregnantna, nekoliko sentimentalna, včasih celo nedoločena in nedoločljiva. Videti je bilo, da se je Juvanova tesno podredila režiserjevi volji oziroma enotnemu tonu predstave, kar je njeno lastno igralsko osebnost potisnilo v ozadje. Poskus, na ta način ustvariti novo in v osnovi od ostalih različno figuro, razširiti svoj igralski diapazon Juvanovi ni povsem uspelo, čeprav je bila njena vloga izdelana z vsem njenim znanjem in izkušnjo.« (8)

Igralka Vida Juvanova pa pravi o vlogi Linde, da je »posebno pozornost poizkušala posvetiti toplim dolžnostim do sinov in moža in je skušala čimbolj



Z J. Cesarjem v »Dobrih ljudeh«,
1954/55



»Dolgega dne potovanje v noč«,
1957/58

dopolniti izredno toplo človeško podobo Willija Lomana. Morda bi zapisala to vlogo med tiste, ki sem jih imela najraje. Moderna variacija nesebične, ljubezni vdane žene in matere, njena največja in najlepša je izpoved — rekviem na moževem grobu. Moram pa povedati, kakšen je bil moj občutek konca na premieri. Sama sem na odru, igram rekviem, zadnja replika: „... prosta sva, Willy“ ... meni takrat začno solze zalivati oči, zavesa pade, tišina, potem pa tak aplavz, da kaj takega v svojem življenju še nisem doživela«. (9) V predstavi »Smrt trgovskega potnika« je Vida našla sebi primerneга soigralca, ki ji je bil pravi igralski partner, s katerim je lahko v globoko povezani soigri, saj sta drug drugemu nudila igro, ki je bila »čudoviti kontakt«, kot je soigro imenovala Vida sama, ustvarjala kolektivno igro in individualno kreacijo. To njuno igralsko harmonijo v predstavi je orisala tudi igralka Maša Slavčeva v sestavku o »Vidi Jan-Juvanovi«: »Kdor je videl Vido in Ivana Cesarja v Millerjevi drami ‚Smrt trgovskega potnika‘ in potem film v odlični zasedbi z dvema velikima igralcema, si je dejal, da sta ta dva naša igralca, ki živita nad trideset let v naši Drami s tolikšno zvestobo do nje in do samega sebe ter do svojega dela, ki sta se vztrajno izpopolnjevala in klesala lik človeka in igralca umetnika, ki nista nikoli popustila v vseh težavah in bojih za obstanek, ki jih je preživljalo naše gledališče in onadva z njim, da sta si zaslužila hvaležnost in ljubezen ter spoštovanje za svoje delo.« (10) Torej, če naredimo kratek zaključek, lahko strnemo vse misli v en stavek in zapišemo, da je bila Linda res vrh Vidine dotedanje igralske kariere, da je bila vloga plod osebne zrelosti igralkе,

teatrskih izkušenj, »dramaturške enovitosti«, ki je bila vseskozi prežeta z »ljubeznivim sočutjem«, ter odlične igralske zasedbe — harmoničnega in ustvarjalnega igralskega sozvočja.

Naslednja vloga, ki jo bom obravnaval, pa je že jubilejna: igralka jo je igrala ob svoji tridesetletnici umetniškega delovanja. V vseh teh letih je ostala zvesta Slovenskemu narodnemu gledališču, na tem odru je izžarela vse vloge. 22. januarja 1954 se je odvijala slavnostna premiera Huxleyjeve igre »Giocondin nasmeh«, v kateri je Vida Juvanova igrala naslovno vlogo Janet Spencer. Vodstvo Drame je namenoma ponudilo to vlogo jubilantki, kajti vedeli so, da je to vloga, ki nekako najbolj ustreza Vidinemu igralskemu karakterju. V tej psihološko realistični drami angleškega avtorja, ki je na isto temo napisal tudi scenarij za film »Njeno maščevanje« in ki se ni porodila v njegovi glavi kot samostojna dramska tvorba, ampak je nastala iz novele »Giocondin nasmeh«, je igralka ustvarila, spet pod režijskim vodstvom svojega moža, Slavka Jana, po trditvah kritikov, »slavnostni pečat, izredno dognano, inteligentno ostro igro Janet, ki spada med njene najboljše vloge«.

Če smo označili vlogo Linde v »Smrti trgovskega potnika« za vrh igre žensk s pozitivnim etičnomoralnim kodeksom (dobri duh doma, simbol dobre, ljubeznive, trpeče in človeško tople ženske), potem lahko uvrstimo Janet Spencer med tiste ženske značaje, ki so polni moralne ostrine, prefinjene zlobnosti, cinizma in ironije, lažnega ponosa, angleške hladnosti, načrtne maščevalnosti, ki izvira iz nepotešene ljubezenske sle, užaljenega ponosa, ki se kaže v napadalnosti do soljudi; kratka, Janet Spencer je čisto nasprotje Linde. Vendar je Vida v svojem igralskem registru odkrila tudi intimne razsežnosti, psihološke nianse in karakterne poteze, ki so napolnile in oživile lik Janet Spencer.

Po navedenih kritikah lahko sklepamo, da predstava sama »ni presegla meje solidnosti«, kot omenja Javornik, so se le »včasih posvetili pobliski umetnosti«, v celoti pa je ostala na meji »povprečnosti« — ne glede na to, da so »odrske podobe naše najmočnejše igralske osebnosti«. Javoršek pa pravi, da je »igralsko Giocondin nasmeh brez dvoma največ, kar nam trenutno lahko pokaže naša najvišja gledališka ustanova. Šibkejši del predstave je v konverzacijskem prvem dejanju, toda v naslednjih se pokažejo vse igralske vrednote naših mojstrov, ki so dosegli v »Giocondinem nasmehu« resen uspeh«. O vlogi Janet Spencer v interpretaciji Vide Juvanove pa je zapisal: »Vloga Janet Spencer obsega izredno široko področje: od salonske pogovornosti do jagovske pretkanosti, od mehke čustvenosti razumne ženske do strahotnih izbruhov zatrte strasti in neuravnovešenosti duha — tipično angleška vloga! Vida Juvanova se mi je v tej vlogi zdela podobna umetniku z retrospektivno razstavo. Zdaj je bila nežno naivna, zdaj zastrto salonska, zdaj mila in zdaj pretkana ženska. Višek je seveda dosegla v tretjem dejanju, kjer je nakopičila vrsto majhnih mojstrov. Poudariti je treba najvažnejše: njena vloga je zlita iz ene same snovi. Proces, ki se je odigral v duši Janet Spencer, se je stopnjeval v njeni igri z redko doslednostjo. Spominja me na majhno orhidejo, ki se je sprva skrila v lastnem popku tako, da je ne moremo prepoznati, potem pa se je v luči dnevne svetlobe strahotno razprla in zvečer zvenela.« (11)

V svoji kritiki pa Marjan Javornik ugotavlja, da je dobil njen lik »dominantno vlogo v režijski koncepciji«, in sicer je sam na sebi »močno impresiven, skoraj nabit z intenzivnostjo. Takšnega je oblikovala tudi Vida Juvanova. Od

začetne pritajenosti s stalnim trepetajočim Giocondinim smehljajem na licih se je zadržanost razblinjala in se postopoma spreminjala v psihično napetost, ki je volja ni mogla več krotiti. Bogate igralske izkušnje so Vidi Juvanovi omogočale, da je prehajala prek nevarnih mest in v posameznih prizorih mimo vsega znanja ustvarila polnokrvno Janetino podobo«. (12)

Tudi Alenka Goljevšček potrjuje Vidine »zasluge« pri igralskem uspehu predstave. »Svojo vlogo Janet je podala z vso umetniško prepričljivostjo, ki si jo moramo želeti. Svojo vlogo je gradila vseskozi intimno, z dobrim posluhom za vse psihološke finese, hkrati pa je obdržala vso tisto notranjo moč in napetost, ki jo ženska, kakršna je Janet, mora imeti. Kljub temu, da viharo pretresljive izpovedi svoje ljubezni ni zmogla podati z isto močjo, lahko štejemo Janet med njene najboljše vloge.« (13)

Vladimir Kralj s priostrenim dramaturškim instinktom natančneje opredeljuje in določa karakter maščevalne Janet: »Igralsko zahtevna vloga ima v drami dva obraza, nasmejana Giocondo v prvem in Giocondo brez nasmeha v drugem delu. To drugo Giocondo, Janetino psihopatologijo je upodobila Vida Juvanova z inteligentno ostro karakterno igro. Težji del vloge je nasmejana Gioconda, ker gre tu za igranje angleško hladne, družbeno obvladane strasti, občutek manjvrednosti, ki izhaja iz osebnega mučeništva, se pri tem angleškem značaju na zunaj izravna v naduti vzvišenosti in puritansko samopravični gospodovalnosti in napadalnosti, ki ga dela osebno neprijetnega, ki pa nikoli ne prestopi meje družbene etikete. Na tej točki tega angleškega značaja, najbolj očitno v kočljivem prizoru, ko Janet snubi Huttona in mu hoče izsiliti ljubezensko izpoved, je bila Janet Juvanove nekoliko pod njeno družbeno formo, bolj prizadeta trpinka svoje strasti kot obvladana angleška miss. Ne glede na to pa je bila Vida Juvanova s svojo inteligentno, iz samih drobnih detaljev skrbno zasnovano mimično in glasovno igro prepričljiva Janet, ki jo more jubilantka z zadovoljstvom uvrstiti v svojo obsežno galerijo igralskih likov, ki so vsi bolj intelektualni kot nagoni, bolj sentimentalni kot naivni, bolj salonski kot ljudski, bolj karakterni kot idealno zaneseni.« (14)

»Peta predstava v tej sezoni pomeni zlasti po igralski strani uspeh,« pravi ocenjevalec uprizoritve Vasja Predan. Nadalje zapiše, da je k temu uspehu prispeval velik delež tudi režiser Slavko Jan, ki je »režijsko nalogo opravil s premišljenim čutom za vzdušje in razgibanost«. Predan posveča pri opisovanju igralskih dosežkov največ pozornosti jubilantki, ki je dala v Giocondinem nasmehu svojevrsten »slavnostni pečat« tridesetim letom umetniškega dela in bo »po premieri bržčas občuten še v nadaljnjih reprizah«. »Jubilantka je nastopila v nelahki, psihološko morda najbolj komplicirani vlogi Janet Spencer. To v ponosu globoko ponižano, a inteligentno generalovo edinko, tonečo že v histerična samištva, je Juvanova interpretirala kot osebnost, ki jo sestavljajo in gibljejo drobno stekane reakcije, odražajoče nestrpnost, ljubosumnost, že skoraj načeto duševnost nesrečnice, ki se za uresničitev cilja ni ustrašila niti zločina. Juvanova je z gradacijo takšnih drobcev — zdaj s precizno posmehljivim pogledom in mimiko, zdaj s strastno obsedenim cinizmom, pa spet z nebrzdano kričavostjo in strašljivo zavestjo svojega zločinskega dejanja — ustvarila karakterni lik, ki se je do kraja razpenil, a hkrati že nadrobil, v isti sapi pa dosegel svoj zadnji vzpon in višek v histeričnem spopadu z Doris.« (15) Vlogo Doris je z živahnostjo odigrala mlada Duša Počkajeva, ostali soigralci v predstavi pa so bili sami, tedaj odlični igralci ljubljanske Drame; Stane Sever je

oblikoval vlogo dr. Libbarda z »umirjenostjo« in »neteatrality« in »nepretirano srečo« postavljen v to predstavo je Vladimir Skrbinšek igral Huttona, bolničarko Braddock je ustvarila Mira Danilova, Janez Cesar pa je »izklesal lik« generala Spencerja, Janetinega očeta.

Taras Kermauner na koncu svojega poročila o »Giocondinem nasmehu« ugotavlja, da igralka Vida Juvanova v svoji igri nikdar ne dosega vrha, ki ga je sicer zmožna doseči s svojimi igralskimi sposobnostmi, ampak vedno ostaja sicer na nadpovprečnem nivoju karakterne igre. Vendar ji vseeno priznava prvo mesto med igralskimi kreacijami: po njegovem mnenju je izoblikovala »izredno dognano, do kraja premišljeno, notranje zelo intenzivno, samo v sebi nejasno Janet Spencer in v tej svoji naravnost nenavadni notranji napetosti ni popustila skozi vso predstavo — razen morda v prizoru izpovedovanja ljubezni. In prav to je za Juvanovo najbolj značilno: ne vzpne se nikdar do pretresljivih višin in do globokih človeških razodetij, vendar pa nadpovprečno obvlada karakterno igro, kar je dokazala najbolj z Janet, delno pa tudi s svojo vlogo v Molčecih ustih«. (16)

Po vseh navedenih ocenah, kljub nekaterim pomislekom o popolnem igralskem uspehu Vide Juvanove v vlogi Janet Spencer, moramo priznati, da je igralka potrdila igralske kvalitete na popolnoma drugem nivoju ženske psihe in nature, drugačne od standardnih ženskih likov in s tem dokazala, da je njen igralski diapazon izraza neomejen in nedokončen. Janet lahko postavimo v »galerijo igralskih likov«, kot drugi vrh odrsko umetniških stvaritev.

S poslednjo premiero v sezoni 1953/54 gledališkega leta se je slovensko občinstvo poklonilo, kot ga je imenoval Javoršek, »enemu največjih slovenskih igralcev, Janezu Cesarju. To je igralec, s katerim je Vida Juvanova v njegovem štiridesetletnem delu na odrskih deskah ljubljanske Drame soustvarjala, predvsem z uspehom, množico gledaliških dogodkov, bolj ali manj uspešnih gledaliških uprizoritev, v katerih se je prepletala soigra različnih likov, ki sta jih oživila dva gledališču predana umetnika. Kot je bil Cesar prisoten v Juvanovi jubilejni predstavi »Giocondin nasmeh«, tako je bila Juvanova prisotna v Cesarjevem jubileju, ki ga je praznoval v drami pisatelja Elmerja Harrisa »Molčeca usta«, kjer je igral mlinarja Blacka McDonalda. Javoršku se zdi, pri vsem njegovem igralskem uspehu v tej predstavi, da je škoda, da je pomembni jubilej slavil s »slabokrvnim odrskim delom«. Harrisova »Molčeca usta« namreč niso pomembna umetnina, ampak čisto preprosta, »dramaturško nerodna«, solzava drama. Kritična publika ji je takoj našla pravo ime: »Mlinar in njegova hči«. Zakaj? Zato, ker je Harrisova zgodba, kot je zapisal kritik, o gluhonemi deklici in neverjetno blagem zdravniku, ki jo rešuje in ljubi, romantična igra z vsemi »romantičnimi napakami«. Premiera »verečnic naših časov«, kakor je Javoršek ironično označil Harrisovo dramo, je bila 18. 6. 1954. Delo je zrežiral in v scenski okvir postavil inž. arh. Viktor Molka. »Režija raste iz najrazličnejših elementov, ki se med seboj bijejo in drug drugega ugonablajo. Na eni strani drsi v komiko (Sever, Nablocka), na drugi v karikaturu (Juvanova, Stane Potokar), nekaj časa je strogo realistična, nato pa spet v hipu skrivnostna, romantična.« Tako je zapisal presojevalec predstave, ki je ob »mrzlo, suho, imenitno igro Vide Juvanove« postavil »satirično-idejno jedro pristne in dragocene igre Marije Nablocke«. (17) Vlogo gospe McKeejeve, ki nima posebnih karakternih potez in tudi ne pomembnega mesta v drami, je kot tip mrzle sever-



»Dolgega dneva potovanje v noč«, 1957/58

njaške tercialke Vida Juvanová podala z igro, ki »ni šla prek okvira svoje vloge« (tako je namreč zapisala Alenka Goljevšček) in je ostala, »čeprav z veliko rutino, na ravni oblikovanja podobnih tipov«. (18) Tudi kritik Predan na kratko definira lika gospe Lutzove in McKeejeve, ki dajeta uprizoritvi, »kljub rahli pretiranosti, mikavno veljavo«, ki sta ju »živahno upodobili Marija Nablocka in Vida Juvanová«. (19)

Na začetku sezone 1954/55 je bila na sporedu drama ameriškega pisatelja Irwina Shawa »Dobri ljudje«, ki jo je na ljubljanskih odrskih deskah režiral Vladimir Skrbinšek in pravljичno igro o morali, kjer zmaga ponižnost nad nasiljem, potegnil na zemljo in ji dal »grenko resno težo«, zaostрил konflikte in značaje, zanemaril čehovljansko hrepenenje in celotno predstavo ubral na »težak tempo«. Pri realizaciji Shawove drame se je odločil za »težak realizem, ki ga je Javoršek postavil pod vprašaj. Seveda so bili igralci ubrani na Skrbinškove osnovne režijske uprizoritvene prijeme. Ponovno sta se srečala na odru igralec Janez Cesar in igralka Vida Juvanová, ki sta ustvarila dve zanimivi figuri. Janez Cesar je igral Jonasa Goodmana, spet je imel »priložnost pokazati znanje, pristnost, preprostost in odlično človečnost svoje igre«. Vida Juvanová pa je upodobila Florenco Goodman, sicer majhno vlogo, vendar je, kot je zapisal Javoršek, »to bil kos velike umetnosti«. Ko gledamo njeno igro z očmi, kot je »Dobre ljudi« videl režiser, je njena igra popolna. Od najrahljših fizičnih tresljajev do glasu in do tistih poslednjih igralskih globin je ustvarila Juvanová pravo pravcato drobno mojstrovino. Pripeti se tista čudna stvar: človek bi si jo želel neprestano gledati in prebujati z njenim značajem zgodbe v drugačnih življenjskih situacijah. Zakaj? Ker vloge Florence Goodman živi«. (20)

Popolnoma nasprotno pa je Vidino igro doživel in potem v kritiki ocenil recenzent Vasja Predan, ki pravi, da je njen lik »zmeden, v osnovi neenoten in premalo jasen, nekam mučen vtis je zapustila Vida Juvanova v vlogi Florence Goodman«. (21) Kako, na kakšen način se je odvijala igra, ki je pustila »mučen vtis«, pa nam Predan ne razloži.

Marjan Javornik ponovno sklepa, da je Vida s pomočjo »svojega bogatega znanja« izoblikovala vlogo Florence Goodman, ki se je iz »neznosne histerije spremenila v usmiljenje vzbujajočo histerično slabokrvnost, (22) Vladimir Kralj pa potrjuje »prepričljivo upodobitev histerične Florence Goodman«, ki jo je Vida Juvanova zarisala z »ostrim profilom«. (23)

V kratkem rezimeju lahko poudarimo nekaj posebnosti: vsa do sedaj našta besedila ameriških avtorjev so bila odrsko uprizorjena v realističnem stilu, režiserji so posebno pozornost posvečali igri: ta je morala biti stkana iz drobnih detajlov, ki so sestavljali celoto psihofizične življenjske podobe. Igralka Vida Juvanova se je vedno zelo dosledno podrejala režiserjevim konceptom predstave, kar pomeni, da je njena igra sledila začrtani smeri odrskega realizma. Njena igra se je kazala kot prepričljiva, natančna, psihološko poglobljena in življenjsko doživeta. Čeprav je bila kot igralka na vrhuncu svoje uspešne kariere, se nikdar ni otepala nobene vloge. Sprejela je tudi vsako epizodno, kot na primer Florence Goodman, in jo oblikovala z vso resnostjo in zavzetostjo, bila je velika igralka, ki je znala tudi iz manj pomembnih vlog ustvariti umetnino. Histerična, psihopatska Florenca, sicer brez globjih karakternih potez, je na Vidini igralski poti le predhodnica O'Neillove junakinje Mary Caval Tyronove, ki jo bomo še obravnavali.

»Zelo kvaliteten uvodni akord« v sezono 1955/56 je bila predstava Millerjevega dela »Lov na čarovnice« — premiera je bila 8. 10. 1955. Millerjevo dramo, ki obravnava boj cerkvene inkvizicije na koncu sedemnajstega stoletja zoper človekovo svobodomje in ki je pretresljiva podoba teptanja človekove vesti in zavesti v imenu fanatične obrambe dogmatike, salemski proces je le aluzija na podobo sodobnega, razklanega, nestrpnega sveta, v katerem se rojevajo nove inkvizicije, je režiral Slavko Jan. »S psihološko realistično režijo« je ustvaril »deduktivno« uprizoritev, tako jo je namreč označil Predan in jo v nadaljevanju analiziral kot »podobo: iz drobnih hudournikov, nosečih v sebi kali konfliktov, tragike, mraka, se je bestialna gonja zoper 'čarovništvo' zčila v mračno vodovje individualnih tragičnih usod«. Po igralski strani pa je predstava pridobila »pomembno umetniško veljavo; obrobne vloge in epizode so si v uprizoritvi podajale kvalitetno roko z osrednjimi postavami«. V freski kmeta Johna Proctorja je »dobesedno gorel Stane Sever, ki je pognal Millerjeva čustva in misli v ekstazo«. Njegovo ženo Elizabeto Proctor pa je interpretirala Vida Juvanova, ki je »izredno tenkočutno, domala subtilno zatajeno oživila lik,« (24) pravi Vasja Predan. Fran Albreht pa zapiše, da je v »Satiri velikega formata, tako je označil predstavo 'Lov na čarovnice', »neoporečno in stvarno oblikovala tudi Vida Juvanova lik Elizabete, Proctorjeve žene, trezne, ljubeče, a stroge in hladne puritanke, pristne zakonske žene, ki ne pozabi grehov svojega moža«. (25)

Njeno vlogo Elizabete Proctor je analiziral Vladimir Kralj v kritičnem zapisu o predstavi in med drugim zapisal, da je »Vida Juvanova s svojimi psihološkimi premori znala vzbuditi močno dramatično napetost in je dala liku užajljene, ljubosumne, vendar ljubeče žene ustrezno grenko notranjo veličino«. (26)



»Dolgega dneva potovanje v noč«, 1957/58 (z E. Gregorinom)

Trinkaus pa je prepričan, da je Vida ustvarila in podala »najbolj enovit lik v tej predstavi«, svojo izjavo utemeljuje takole: »Skrbno, zvesto in pošteno ženo Elizabeto s puntarskimi nazori o zakonu in življenju je zaigrala Vida Juvanova. Od prvega pa do zaključnega prizora je bogatila svojo upodobitev s pretkanimi detajli...« Lik je podajala z »izredno toplino in močnim vživljanjem v značaj te plemenite žene«. (27)

V predstavi »Lov na čarovnice« je sodeloval celoten dramski ansambel s prav redkimi izjemami, Fran Albreht je v radostnem navdušenju povzdignil ansambel v igralsko »revijo, kjer so naši ljubi znanci iz ulice in družbe igrali dobro, prizadevno, z resničnim čustvom, s prizadetostjo, ki se bliža resničnosti, umetnosti«. (25)

V isti sezoni, 1955/56, je Vida Juvanova odigrala tudi manjšo, malo pomembno in nezahtevno vlogo ene izmed treh že umrlih malomeščank, Sameosovo v Wilderjevem tridelnem igrokazu »Naše mesto«. Predstava je bila v režiji Slavka Jana, ki je tudi nastopal kot povezovalec, »solidna slikanica solidno ganljivega življenja, s solidnim komentarjem o ničevosti človeškega eksistiranja«, kot meni kritika, ki pa ni ničesar — razen nekateri, ki so zapisali samo ime — napisala o nastopu in igri Vide Juvanove. Tako nimamo nobenega podatka, na podlagi katerega bi lahko ugotovili, kakšna je bila Vidina interpre-

tacija Sameosove. Predan je v svoji kritiki nakazal dve smeri igre, ki sta bili možni v takem režijskem konceptu. In sicer so igralci vloge interpretirali »preprosto, lahko in neprivzdignjeno«, ali pa s »težko, malone zanosno realistikto, kateri so zapadli le nekateri igralci«. (28) Vida Juvanova v skromni vlogi najbrž ni imela možnosti za »žanosno realistično« kreacijo in je pripadala prvemu, zgoraj omenjenemu delu igralcev, ki so junake »Našega mesta« interpretirali »preprosto, lahko in neprivzdignjeno«.

»Arthur Miller, naš priljubljeni, dobri znanec iz Amerike, čigar najboljša dela je ljubljansko gledališko občinstvo zadnja leta resnično vzljubilo,« (29) tako vznemirjeno se je pričela kritika Frana Albrehta, ki jo je napisal po predstavi dveh enodejank Arthurja Millerja »Spomin na dva ponedeljka« in »Pogled z mostu«. To je pravzaprav večdelna drama, v obrisih z vsemi značilnostmi Millerjeve tehnike in dramaturgije. Premiera je bila 13. 11. 1956, Vida Juvanova pa je odigrala dve vlogi, in sicer Agnes v »Spominu na dva ponedeljka« in Beatrice v »Pogledu z mostu«. To sta v množici drugih oseb dve manjši, lahko bi rekli, enakovredni vlogi, ki pa ju je Vida Juvanova oblikovala s svojo standardno igro, brez večjih presenetljivih uspehov. Zato ji kritika ni posvetila večje pozornosti in je omenila le njeno ime. V Janovi režiji je postala predstava »nadrobno izdelana celota celota življenjske vernosti«; kot meni Albreht, je režija dvignila skoraj ves nastopajoči ansambel do »neke zlate sredine«, ki pomeni »vnanjo dovršenost, ko igralec vzorno igra samega sebe, igralsko neoporečno, a ne nadpovprečno«. (29) Taka je bila tudi »igralsko splošna raven« te uprizoritve.

»Mary Cavan spada brez dvoma med njene najboljše stvaritve zadnjih let,« (30) je v kritičnem poročilu zapisal odlični poznavalec gledališča Vladimir Kralj. Res lahko O'Neillovo junakinjo, Mary Cavan Tyronovo, v Vidini igralski kreaciji uvrstimo v tretji vrh njenih igralskih uspehov. Mary je hči v ugledni, bogati meščanski družini, bolno in krhko, toda prisrčno žensko bitje z bolnimi, revmatičnimi rokami, ki ji moč zaradi svojega poklica in skoposti ni ustvaril doma, marveč jo je vodil s seboj, kajti nekoč je bil znamenit romantični igralec; turneje so bile naporne, živela sta po hotelih, kjer jo je puščal samo, ko je veseljačil in popival s svojo gledališko družino. V njeni bolezni po porodu drugega sina, ki je kmalu zatem umrl, ji zaradi varčnosti ni poskrbel dobrega zdravnika, temveč mazača, ki ji je za potešitev bolečin predpisoval morfij. Tako je mlada žena podlegla strasti, dokler se ji ni ob koncu »dolgega dneva« omračil um. Živela je v psiholoških depresijah, stalni napetosti, strahu, ženska na robu svoje eksistence, narkomanka z izgubljeno identiteto, ki ji ostane le pobeg iz življenja v halucinacijo uspavajočega morfija.

Mary je le ena izmed oseb družinske drame medsebojnega trpinčenja in samouničenja, zakaj družba, v kateri so živeli, jim ni mogla dati trdnih oporišč, zato je njihova individualna usoda tako kruta in tragična, kakor jo je v igri »Dolgega dneva« potovanje v noč« zarisal Eugene O'Neill. Maryjina usoda je prepletena z moževim »starim smrdljivim skopuštvom« in s problematičnima eksistencama dveh sinov, Jamesa, ki je neuspešen igralec in se utaplja v alkoholu, in Edmunda, delavca, iskalca zlata, mornarja z dvomljivimi perspektivami in zahrbtno boleznijo. O'Neill oriše en dan življenja v tem domu, ki je predmet in snov te mračne, težke, do obupa brezizhodne drame. O'Neillovo delo »Dolgega dneva« potovanje v noč« je bilo verjetno uprizorjeno kot praznizvedba 25. oktobra 1957, doživelo pa je še 24 repriz.

F. Albreht je bil navdušen nad predstavo, ki je v Janovi režiji »zaživela popolno in življenjsko verno«, upodobila je z zmernim, naturalistično pobarvanim realizmom »nazoren razvoj razkroja, agonije, mrakote«. Starega Tyrona je s »površno eleganco in nekakim bonvivantstvom« igral Edvard Gregorin. Njegovo ženo, Mary, pa kritik določa za »edino bitje, ki od časa do časa v svojih svetlih trenutkih s svojo prisrčnostjo in toplino malo razsvetli ta nesočni dom. Ona je tudi edina, ki se je ne dotaknejo izpadi ostalih družinskih članov, čeprav vsi izražajo veliko skrb za njeno nesrečno nagnjenje. »Mary igra Vida Juvanova. Tudi njeno igro odlikuje kultivirana rutina, ki pa se tu pa tam vzpne do globljega, človeško iskrenega, nekonvencionalnega izraza. To je pokazala Juvanova zlasti v svoji res občuteni materinski skrbi za svojega bolnega mlajšega sina«, ki ga je igral Andrej Kurent, Jamesa pa Boris Kralj. »Svojo naivno, še deklško dušo, ki jo je ohranila, dobro razodeva v spominih na svojo mladost. Tudi svojo nesrečno strast le nebogljeno prikriva, boleštna igra njenih nekdanj tako lepih, zdaj revmatično iznakaženih rok je umirjena in pretresljiva. Njena notranja razbolelost je pristna, potek njene bolezn, počasno odmikanje od življenjske zavesti je podan naravno in neprisiljeno, le njen sklepni prizor bi bil lahko odrsko učinkovitejši in pretresljivejši. Mislim pa, da je ena najbolj težavnih in najbolj izdelanih vlog Vide Juvanove.« (31)

Tudi Marjan Javornik meni, da je Vida Juvanova z Mary ustvarila eno izmed svojih najboljših likov: »podobo živčno razrvane morfinistke, polne nezaupanja in sumničenja, razpetega med ljubeznijo do moža in otrok, hrepenenjem po pravem, resničnem domu ter zatohlostjo razmer, ki že v začetku porežejo krila sleherni iluziji. To dvojnost je Juvanova izrazila z izredno tenkočutno nevsiljivostjo, ponekod z nekoliko prepoudarjeno živčnostjo, v posameznih prizorih pa z igralsko in človeško pretresljivo zrelostjo, resnično vredno velikega igralca.« (32)

Neznani avtor v Tribuni piše, da je Vida Juvanova prikazala »zelo dognan lik duševno onemogle ženske. Sicer so bili njeni prehodi iz opojne sanjavnosti v resničnost, iz kesajoče se v ponosno, samozavestno ženo včasih malo nasilni. Njena igra je učinkovala na gledalce zelo učinkovito«. (33)

»V ospredju uprizoritve je bila Vida Juvanova kot Mary Cavan Tyronova. Igrala jo je z masko zagrenjene, že zgodaj ostarele, nekdanj očitno lepe ženske iz višjega meščanskega razreda, zdaj nenehno se pretvarjajoče nevropadke in opijomanke. Svojo usodno strast, spremljano z živčno igro rok in obraza, je igrala mojstrsko,« pravi Vladimir Kralj v svojem kritičnem poročilu. (30)

Da je Vida Juvanova, igralka s širokim igralskim izrazom, dosegla »mojstrsko, učinkovito, pretresljivo zrelo, s tenkočutno nevsiljivostjo« dogano žensko figuro živčno razrvane morfinistke, je morala v podrobnem študiosnem procesu, s pravo mero profesionalne rutiniranosti in z neuničljivo igralsko intuicijo raziskati psihologijo določenega ženskega značaja in vse motive, vzroke in posledice, ki izvirajo iz danega stanja, medsebojnih odnosov in različnih življenjskih situacij. Igralka je sama pripovedovala, da se je s »posebno študiosnostjo ukvarjala z vlogo Mary Cavan Tyronovo«, saj se je obrnila na znanega zdravnika dr. Rjavca, ki ji je posredoval »napotke«, na podlagi katerih je »preštudirala in ugotavljala značilnosti narkomanke, ki jo je po mojem mnenju O'Neill »čudovito napisal«. (34) Ta vloga Mary Cavan Tyronove je še en dokaz igralsko zrele, kultivirane, umetniško kreativne osebnosti Vide Juvanove.

V sezoni 1959/60 je Vida Juvanova odigrala še eno zanimivo vlogo, ki sicer ni tako globoko psihološko karakterno začrtana, toda vseeno posebna, to je vloga postarane prostitutke Helen v dramski zgodbi mlade, takrat komaj osemnajstletne angleške tovarniške delavke, »drzne začetnice« Shelag Delaney »Življenje v zagati«. Premiera se je odvijala na odru ljubljanske Drame 16. 10. 1959. Dramska zgodba je vsakdanja in konvencionalna, na zelo verističen način razgalja kos življenja iz socialnih nižin, oropanih vsega, kar dela življenje vredno življenja, to je življenje brez perspektiv, golo, sivo, surovo in težko. Helena razkriva žensko, ki je v življenju zabredla v demoralizirano, razvratno in razbrzdano uživaško slo. Tudi kot mati mlade Jo, s katero živita skupaj v malem stanovanju, ni spremenila svojih profesionalnih navad. Prostodušna, prostaška, včasih živčna in napadalna, brezobzirna do hčerke, sprejema svoje »odjemalce«, prostaške in sumljive tipe, eden izmed njih postane tudi njen mož. Vendar, čeprav je njena osebnost moralno in etično pokvarjena, se izpod te pokvarjenosti kdaj pa kdaj le izlušči človeški in ženski čut odgovornosti. Le dva kritika sta analizirala to vlogo v interpretaciji Vide Juvanove. Albreht je zapisal, da je vlogo matere igrala Vida Juvanova z »zrelo rutino in umetnostjo, temperamentno, a brez pretiravanja zlasti v kočljivih prizorih in kljub ogabnemu početju, ki se mu vdaja, še ohranja trohico gledalčevih simpatij. Zato je treba pri taki vlogi mnogo takta, dobrega čuta in okusa«. (35)

Vasja Predan pa ugotavlja in potrjuje Vidino igralsko zmagoslavje v tej predstavi, kajti v vlogi Helen je izoblikovala brez dvoma umetniško najbolj zrelo igralsko stvaritev. »Postarana cipa je imela v tej kreaciji izreden temperament, premešan z brezbrizno ohlapnim sentimentom in histerijo. Helena je bila v interpretaciji Juvanove zadnji zdihljaj eksaltirane človečnosti, izdelana iz realističnih nadrobnosti, ki so značilne za to prvakinja razgaljenega življenjskega dna.« (36)

Vidini soigralci v predstavi so bili debitantka Marija Benko v vlogi hčerke Jo, v alternaciji Mihale Novakove, Ali Raner v vlogi Goffreya, ljubimca mlade Jo, in pa Bert Sotlar v vlogi Heleninega priležnika Petra. Večinoma sami mladi igralci. Režiser Bratko Kreft je odrsko upodobil »Življenje v zagati« s »preprostim, neiskanim, a študiosnim kreativnim zamahom«. (37)

V isti sezoni je Vida Juvanova igrala tudi malo pomembno vlogo Vee Talbott v delu Tennesseeja Williamsa »Orfej se spušča«. Predstavo je režiral France Jamnik, premiera pa je bila 15. 5. 1960. Ocenjevalci predstave v svojih poročilih Vidine igre niso posebej omenjali. Nekateri niso zapisali niti njenega imena; tako nimamo nobenih podatkov, ki bi nam zanesljivo posredovali informacijo o Vidinem nastopu, ki pa je bil, verjetno, igralsko profesionalno dovršen.

Uprizoritev Brechtove in Kurtove »Opere za tri groše«, kot je menil Predan, je vzbujala pred premiero, ki je bila 7. 3. 1961, upravičena pričakovanja saj so jo po štiriindvajsetih letih ponovno uvrstili v spored Slovenskega narodnega gledališča. Tokrat jo je režiral France Jamnik s poudarkom na »dekorativni učinkovitosti odrskih stvaritev« in »melodramatičnosti«. Predan je v kritičnem tonu ugotavljal, da je »nova uprizoritev« skušala realizirati »Opero« predvsem po Brechtovih gledališko-teoretičnih napotkih in s posebnim pogledom na naravo epskega gledališča in da se je predstavi primerilo dvojje: »premalo je spoznala in poudarila prav tiste idejnovsebinske elemente, ki so aktualni in zanimivi«, preveč pa jo je zaneslo v estetsko-čutni blišč. Po številu repriz, bilo



»Življenje v zagati«, 1959/60

jih je 16, bi lahko sklepali, da predstava ni močno odmevala med publiko. Z »Opero za tri groše« se je Vida Juvanová že drugič srečala. Kot vemo, je v prvi realizaciji leta 1937 upodobila bezniško »Jenny«. Tokrat pa se je poizkusila z vlogo Cecilije Peachum. V soigri s Stanetom Severjem, ki je v vlogi Peachuma »variiral tip ljudskega posebneža, ki smo se z njim v bolj ali manj sorodnih različicah že mnogokrat srečali«, piše v svojem poročilu Vasja Predan in v nadaljevanju primerja igro Juvanove s Severjevo varianto; »v podobno smer je tudi Vida Juvanová vodila svojo Cecilijo Peachum, vendar z razumnim ironizirajočim nadihom, ki je tudi tej figuri dal tipološko plastiko«. Tako kot Duša Počkajeva »v vlogi Polly« je tudi Juvanová svojo vlogo interpretirala bolj z racionalno kontrolo v smislu Brechtovih napotil igralcu«. (38) Drugi kritiki na kratko, v par besedah, ocenijo lik Peachumke v igralski realizaciji Vide Juvanove kot »zadovoljiv nastop«, grajajo pa njen pevski nastop v songih, ki je »izredno negotov«, ali pa, kot pravi drugi ocenjevalec, »naj omenim še nekam kričavo izstopanje Vide Juvanove, ki igra Peachumovo ženo«. (39)

Čeprav Vida ni bila pevsko najbolj uspešna, je njena Cecilija popolna stvaritev igralskega razuma, zavestno, dognano vodenje vloge. Cecilia Peachum je vstopna vloga v zadnjo vrsto ženskih likov, ki vodi h koncu njene igralske poti. To so vloge različnih stark, ki jih je Juvanová odigrala v zadnjih letih igralske kariere, tako na odru ljubljanske Drame kot na odru Mestnega gledališča ljubljanskega. Od Stare mame v »Ameriškem snu«, Matere v Millerjevem delu »Po padcu«, do njenega prodornega igralskega uspeha s Taščo v Hiengovem »Večeru ženinov«, ki ji je leta 1977 prinesla Sterijino nagrado. Tašča je slovenska različica malomeščanke današnjega propadajočega razreda in kritika piše, da jo je odigrala na »ostri konici stoodstotnosti in stoodstotne izigrane

ženskosti. Vsa hkrati je prisotna že prvi hip na odru: v gibih in telesu je presenetljiva dvojnost: utrujeni zamah roke, sesedeno starčevsko truplo se v trenutku napneta, aktivizirata, roke zaplavajo v očarljivem, obetajočem vabljenju, telo se usloči, zraste, postane postava mlade ženske in več, brezčasni privid čarodejke, ki ji je dano izpolnjevati želje, voditi usode. Za te transformacije potrebuje Vida Juvanova malo pomagala; iluzija, ki jo ustvarja, izvira iz notranjega izžarevanja igralk, iz njene volje, predočiti gledalcu zamišljeno podobo. V njej je esenca sovražno ljubečega odnosa tašče do zeta z vse polno eksistenčialnega podteksta«. (40)

Seveda Tašča ne spada v sklop obravnavanih vlog, a jo je bilo nujno treba omeniti zaradi neverjetne igralske dognanosti te vloge, ki je zadnji vzpon ob koncu njene igralske kariere.

V sezoni 1962/63 je bila na sporedu Slovenskega narodnega gledališča med drugim tudi ameriška sodobna drama Edwarda Albeeja »Ameriški sen«. Premiera se je odvijala 19. I. 1963. Eno dejanka »Ameriški sen« je nekako tisto, kar pravi o nji avtor: »oseben in zaseben krik, odmev individualnega trpljenja...«, je »pošastna groteska, ki s svojim vnanjim dokaj normalnim videzom le tembolj opozarja na strahote, ki se skrivajo pod njim.« Ameriški sen je režiral Žarko Petan, ki si po Vidmarjevemu mnenju, ni bil »popolnoma na jasnem«, kako naj bi grotesko odrsko realiziral, »dasi so igralci pod njegovim vodstvom v glavnem zadeli pravilne tone«. Režiser je, kakor poroča Vidmar, vodil igralce v »artistično« smer igre, ne pa v preprosto in naravno, ki bi imela močnejšo izrazno učinkovitost. Za »ilustracijo navede dva primera, in sicer poročilo »stare mame«, ki jo je igrala Vida Juvanova, in izpoved »mladega fanta«, oba igralca sta vlogi podajala čustveno prizadeto, celo čustveno patetično«. Po njegovi presoji so imeli igralci »nehvaležne naloge igrati — ne ljudi, temveč nekakšne homunkuluse ali bolje rečeno sedem naglavnih grehov sodobnega ameriškega človeka«. Duša Počkajeva je kot mama »ujela vse smiselne otenke kritike, tega špekulantskega ženskega lika«. »Dosledno zgrajen« je bil lik ata Janeza Albrehta. O vlogi Stare mame, ki jo je odigrala Vida Juvanova, pa pravi, da je »velika storitev«, tragika starosti, njene modre bejavosti, vse je bilo živo in sugestivno. Z rezervo omenjam vnovič poročilo »stare mame«. Moralo bi biti več »brezčutnosti«, zakaj to zahteva značaj dela, zaključil Vidmar. V generalnem rezimeju misli, da je predstava po »igralskih storitvah zelo dobra predstava«. (41)

Tudi Vasja Predan v svoji kritiki med drugim ugotavlja, da je »igralski kvintet v celoti in nazorno, pa učinkovito rešil nalogo, ki za našo igralsko omiko ni bila lahka«. O kreaciji Vide Juvanove meni, da »ni bila vseskozi in zdržema ujeta v brezosebni stil igre«, kateremu so se ostali igralci »najbolj približali«, ker ima vloga stare mame najmanj opornih prvin zanj. Juvanova pa je svojo vlogo tudi z nekaterimi realističnimi potezami imenitno »zgradila«. (42) Staro mamo v »Ameriškem snu« je Vladimir Kralj označil za »nekakega stage managerja« te igre, avtorjev režiser, ki vso to grozljivo absurdnost vodi in jo hkrati razkriva. Tudi Kralj ugotavlja, da je bila Vidina igra v vlogi Stare mame odmaknjena od groteskne smeri osrednje igre ostalega ansambla, kajti v njej so prevladovala »tragične poteze nad grotesknimi«. (43)

Vida Juvanova je s Staro mamo naredila močan vtis na Vesno Marinčič; tako kakor drugi kritiki ni opazila drugačnosti v igri; kajti, »smešna tragična



Z L. Rozmanom v drami »Orfej se spušča«, 1959/60

nebogljenost« stare mame, ki je lahko tudi »poosebljenost svetle ameriške tradicije, ki je vsem le še v napoto, je bila odigrana z jasnim in močnim igral-skim registrom, ustvarila je prav imenitno figuro«. (44)

Lojze Smasek pa v poročilu o »Ameriškem snu, kjer ni prostora za človeka«, poudarja v igri stare mame »smešno tragičnost nebogljenost« te figure. (45) Ta poosebljena »ameriška tradicija«, ki jo je omenila Marinčičeva, je bila seveda izvirna, povsem slovenska kreacija Vide Juvanove; neznani kritik pravi namreč, da smo »videli ameriški študentski teater, ki je Albeejevo babico poj-moval popolnoma drugače«. (46) Ali lahko Vidino igro stare mame iz »Ameri-škega sna«, njen odmik od osrednjega grotesknega stila igre, ki ga je nare-koval avtor v tekstu kot tudi režiser v uprizoritvenem konceptu, štejemo kot neke vrste napako? Izkušena igralka z utrjeno, profesionalno igralsko rutino, z izdelanim realističnim stilom igre, ki ga je gradila in oblikovala skozi dolga leta in ga izpopolnjevala z vsakim nastopom posebej, se je verjetno težko odtrgala od oprijemljive umetniške izdelanosti (ali pa tudi ne?). Njen odmik je bil verjetno nezaveden obstanek v »stoodstotnosti« zanesljivosti igralske rutine, tudi fleksivnost igralskega izraza verjetno ni bila več tako prilagodljiva vsem novim odrskim poizkusom, ki so se v šestdesetih letih pojavljali v gle-dališču. Moramo se zavedati tudi tega, da se je igralka bližala šestdesetim

letom starosti, sicer s še vedno polno življenjsko vitalnostjo, temperamentnostjo, živostjo in igralsko zagnanostjo.

Po daljši odsotnosti se je v ljubljansko Dramo spet vrnil režiser Slavko Jan, dobri poznavalec Millerjeve dramatike in spreten realizator njegovih del na Slovenskem, da bi na velikem odru uprizoril najnovejše Millerjevo delo »Po padcu«. Drama SNG je z najnovejšim Millerjem »v sedlu svetovnega repertoarja«, kot je v kritičnem poročilu o predstavi zapisal Vasja Predan. Tudi interpretka Millerjevih junakinj, nepozabna Linda iz »Smrti trgovskega potnika«, Vida Juvanova, je v novi drami »Po padcu« dobila novo priložnost in zadnjo možnost igranja njegovih ženskih likov, vlogo Matere. Lik Matere je obrobna oseba, epizodna usoda brez globljih karakternih potez, ki kakor druge vstopajo »malone arhaično« v Quentinovo »monodramo«. Čeprav je bila njena igralska naloga v tej vlogi »resnično neznatna«, (47) kakor se je zdelo kritiku Josipu Vidmarju, jo je opravila natančno. Z minimalnimi sredstvi igralske izraznosti je vdihnila življenje Materi, liku, ki se ga »velja zapomniti«, (48) pravi Vasja Predan. Podrobnejših podatkov o odrski podobi Matere v uprizoritvi »Po padcu« nam poročevalci v svojih kritikah niso zapustili. Ocenili pa so to predstavo, po »zaslugi režiserja in glavnih igralcev«, kot »živ, zanimiv in lep dosežek našega gledališča«, kar potrjuje tudi statistični podatek o številu predstav: od premiere 4. februarja 1965 se je zvrstilo še enainštirideset repriz.

Kaj bi lahko zapisali ob rob vsemu, kar je bilo do sedaj napisanega o raznolikih ženskih vlogah, o igri, ki jo je oblikovala enkratna, originalna igralska osebnost skozi umetniško izpovednost, in o osrednjem slovenskem gledališču, kjer se je začela in končala njena igralska pot? Ali se sploh da dokončno ujeti v besedo vso to poezijo igre, rojene v igralski zavesti in umetniški intuiciji, reprezentirane s komično ali tragično igralsko artistiko na deskah neizmerne odrske širine, izgubljene v neskončnosti in pronicljivosti gledalčeve zavesti? Ne, nikakor! Morda so njene misli o svojem igralskem ustvarjanju dovolj zgovoren dokaz za to. Ob pogledu nazaj se zamisli in pravi: »S svojimi vlogami sicer nisem bila vedno zadovoljna, ker se zavedam, da ni mogoče vedno priti do dna tistemu, kar si zamislite. Med zamisljivo in izvršitvijo je vedno neka meja in poleg tega: volja je dobra, meso slabo. Vem, da so bile nekatere moje vloge dobro izvedene, so pa še nekatere — dasi bi jih morda ne mogla občutiti drugače — ki bi se dale narediti še bolje, kar je sicer relativno. To je problem vsakega igralca. Na srečo: kajti igralec ne sme biti nikoli zadovoljen sam s seboj, sicer izgubi perspektivo.« ... »da, igralec mora veliko znati, vedeti o svetu... igralec mora biti nenehoma z glavo nad svojo vlogo, ne se pustiti voditi zgolj čustvu in čutenju, važna je samokritika in samokontrola... igralec sam ne more ničesar narediti, če nima zraven ansambla, gledališko delo ni delo enega, potrebna je soigra, na soigralca človek odgovori s svojim glasom«. (49)

Na vprašanje, kaj bi rekla mlademu igralcu za popotnico, je Vida Juvanova odgovorila: »dragi moj igralec, spoprijel si se z eno najtežjih umetnosti, kar jih eksistira v našem življenju. Gledališče mora biti več kot samo zabava, več kot samo ogledalo svoje dobe in značajev, vžgati mora čustvo in duha, teater ni pasivizacija in mamilo za od dela utrujene ljudi, temveč aktivizacija človekovih čustvenih in etičnih vrednot. In vsak pisatelj, režiser in igralec se mora vedno znova vprašati, kaj sem dal publiki s seboj za življenje! Ne samo zavest,



»Ameriški sen«, 1962/63



»Po padcu«, 1964/65

da je prebil dve uri v prijetni družbi, da je pozabil na svoje skrbi, odnesel naj bi s seboj veselje do življenja, moč za boj, da uresniči, kar si je zastavil za svojo življenjsko nalogo... (50)

SHAW George Bernard: HUDIČEV UČENEC

Vloga: JUDIT

Režija: Vladimir SKRBINŠEK

SNG DRAMA — Premiera: 5. 3. 1947

- (1) — Filip Kalan-Kumbatovič: O Vidi Juvan — »Jubilej Vide Juvanove« — Gledališki list SNG Drama 1953/54, št. 5.
- (2) — Jože Valentič: Intervju, ki je bil posnet v januarju leta 1983. (Magnetofonski trak — Arhiv AGRFT.)
- (3) — Šega Drago: »Hudičev učenec« Bernarda Shawa v ljubljanski Drami — Ljudska pravica — VIII/1947, št. 106 (7. 5.).

GOW James — D'USSEAU Arnaud: GLOBOKO SO KORENINE

Vloga: ALICE LANGDON

Režija: Branko GAVELLA

SNG DRAMA — Premiera: 6. 12. 1948

- (4) — Šega Drago: »Globoko so korenine« (drama iz sodobnega ameriškega življenja na našem odru) — Ljudska pravica — IX/1948, št. 307 (25. 12.).

MILLER Arthur: SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA

Vloga: LINDA

Režija: Slavko JAN

SNG DRAMA — Premiera: 16. 12. 1953

- (8) — Primož Kozak: »Smrt trgovskega potnika« — Naša sodobnost — I/1953, II. knjiga, str. 706—712.
- (5) — Fran Albreht: »Tragika vsakdanjosti« — Gledališke kritike 1951—1960 — str. 25—30 (10. 3. 1953) — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 / Slovenski poročevalec (1. 3. 1953).
- (6) — C-: »Smrt trgovskega potnika« — Naši razgledi — L. II/1953 št. 5, str. 15—16.
 - Marinka Golouh: Arthur Miller »Smrt trgovskega potnika« (Premierna predstava v ljubljanski Drami) — Socialistična misel I/1952—53, št. 6, str. 427—428.
 - Branko Hofman: Amerika brez sanj (Arthur Miller »Smrt trgovskega potnika«). Gostovanje ljubljanske Drame v Mariboru — Večer IX/1955, št. 24 (29. 1.).
- (7) — Marjan Javornik/Jamar: »Poglavje o človeku« — Ljubljanski dnevnik — III/1953, št. 60 (14. 3.).
- (9) — Jože Valentič: Intervju, ki je bil posnet v januarju leta 1983. (Magnetofonski trak — Arhiv AGRFT.)
- (10) — Maša Slavčeva: »Vida Jan-Juvanova ob tridesetletnici njenega gledališkega dela« — Naša žena 1954, št. 3, str. 77—78.

HUXLEY Aldous: GIOCONDIN NASMEH

Vloga: JANET SPENCE

Režija: Slavko JAN

SNG DRAMA — Premiera: 22. 1. 1954

- (11) — Jože Brejc: »Aldous Huxley — Giocondin nasmeh« — Slovenski poročevalec — XIV/1954, št. 19 (24. 1.).
- (13) — Alenka Goljevšček: »A. Huxley — Giocondin nasmeh« — Tribuna — IV/1954, št. 3 (19. 2.).
- (12) — Marjan Javornik/Jamar: »Huxley in Giocondin nasmeh« — Ljubljanski dnevnik — IV/1954, št. 5 (2. 2.).
 - Viktor Konjar: »Giocondin nasmeh« — Mladina — XII/1954, št. 5 (2. 2.).
- (14) — Vladimir Kralj: »Aldaus Huxley — Giocondin nasmeh« — Naša sodobnost — II/1954, št. 3, str. 275—279.
- (15) — Vasja Predan: »Aldous Huxley — Giocondin nasmeh« — Ljudska pravica — XV/1954, št. 22 (27. 1.).
- (16) — Taras Kermauner: »Trije moralni ideali« — Naši razgledi — III/1954, št. 6, str. 17—18 (20. 3.).
 - i- »Jubilej igralke Vide Juvanove« — Ljubljanski dnevnik — IV/1954, št. 18, str. 1 (23. 1.).
 - Taras Kermauner: »Vrednost letošnje dramske sezone«. — Beseda — III/1954, št. 4—5, str. 284—296.

HARRIS Elmer: MOLČEČA USTA

Vloga: GOSPA MC KEEJEVA

Režija: Viktor MOLKA

SNG DRAMA — Premiera: 18. 6. 1954

- Marjan JAVORNIK/JAMAR: Elmer Harris »Molčeča usta«. Zadnja letošnja premiera v Drami — Ljubljanski dnevnik — IV/1954, št. 148 (26. 6.).
- (18) — Alenka Goljevšček: »Molčeča usta« — Tribuna — IV/1954, št. 12 (26. 7.).
- (17) — Jože Brejc/Jože Javoršek: Slovensko narodno gledališče je zaprlo svoja vrata. Poslednja premiera v Drami: Elmerja Harrisa »Molčeča usta« — Slovenski poročevalec — XV/1954, št. 157 (6. 7.).
- (19) — Vasja Predan: Harrisova »Molčeča usta«. V tem delu je naš znani igralec Janez Cesar proslavil 40-letnico svojega igraltva — Ljudska pravica -B-XIX/1954, št. 156, str. 5 (1. 7.).

SHAW Irwin: DOBRI LJUDJE
Vloga: FLORENCA GOODMAN
Režija: Vladimir SKRBINŠEK
SNG DRAMA — Premiera: 12. 10. 1954

- (23) — Vladimir Kralj: »I. Shaw — Dobri ljudje« — Naša sodobnost — II/1954, str. 937—941, št. 10.
- (20) — Jože Brejc/Jože Javoršek: »Dobri ljudje — a slabše vrste predstave. Irwin Shaw v Drami — Slovenski poročevalec — XV/1954, št. 261 (7. 11.).
- N. N.: Drama dobrih ljudi na morju. Druga premiera v ljubljanski Drami — Ljubljanski dnevnik — IV/1954, št. 251 (26. 10.).
- Alenka Goljevšček: Pravljica o morali. Irwin Shaw: »Dobri ljudje« — Tribuna — IV/1954, št. 19 (11. 12.).
- (22) — Marjan Javornik/Jamar: Zgodba o dveh dobrih starčkih... »Dobri ljudje« Irwina Shawa v Drami — Ljubljanski dnevnik — IV/1954, št. 257 (3. 11.), str. 4.
- (21) — Vasja Predan: Irwin Shaw »Dobri ljudje«. (Druga premiera v ljubljanski Drami) — Ljudska pravica — XX/1954, št. 264, str. 6 (4. 11.).

MILLER Arthur: LOV NA ČAROVNICE
Vloga: ELIZABETA PROCTOR
Režija: Slavko JAN
SNG DRAMA — Premiera: 8. 10. 1955

- (26) — Vladimir Kralj: »Lov na čarovnice« — Naša sodobnost — III/1955, št. 10, str. 949—953.
- (24) — Vasja Predan: »A. M. — Lov na čarovnice« — Od premiere do premiere — Založba Obzorja Maribor 1966.
- (25) — Fran Albreht: »Satira velikega formata« — Gledališke kritike 1951—1960, str. 40—44. — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 (Slovenski poročevalec 14. 10. 1955).
- Fran Albreht: »Ob naši odrski kulturi« — Gledališke kritike 1951—1960, strani 70—77 — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 (Naši razgledi 24. 12. 1955).
- Fran Albreht: »Fragment o živem gledališču« — (Kronika dela) objavljeno v Sceni št. 7/8 L. IV (junij) 1958 — Gledališke kritike 1951—1960, str. 192 do 208 — Slovenska Matica v Ljubljani 1973.
- Marjan Javornik/Jamar: »Lov na čarovnice« — Ljubljanski dnevnik — V/1955, št. 242 (14. 10.).
- (27) — Vinko Trinkaus: Arthur Miller »Lov na čarovnice« — Delavska enotnost — XIV/1955, št. 42 (21. 10.).

WILDER Thornton: NAŠE MESTO
Vloga: SOAMESOVA
Režija: Slavko JAN
SNG DRAMA — Premiera: 25. 1. 1956

- Fran Albreht: »Kos vsakdanjega življenja« — Slovenski poročevalec — XVII/1956, št. 29 (5. 2.) — Gledališke kritike 1951—1960, str. 92—96 — Slovenska Matica v Ljubljani 1973.
- Marjan Javornik/Jamar: »Spoznati ali ne spoznati« — Ljubljanski dnevnik VI/1956, št. 29 (4. 2.).
- Vladimir Kralj: »Thornton Wilder — Naše mesto« — Naša sodobnost — IV/1956, št. 4, str. 359—361.
- (28) — Vasja Predan: »Thornton Wilder — Naše mesto« — Ljudska pravica — XVII/1956, št. 29 (5. 2.).

MILLER Arthur: SPOMIN NA DVA PONEDELJKA
Vloga: AGNES
Režija: Slavko JAN
SNG DRAMA — Premiera: 13. 11. 1956

- Vladimir Kralj: »Dramaturgija Arthurja Millerja — Spomin na dva ponedeljka — Pogled z mostu« — Naša sodobnost — V/1957, št. 3, str. 252—258.

- (29) — Fran Albreht: »Doživljeno in podoživljeno življenje« — Gledališke kritike 1951—1960, str. 123—128. — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 — Slovenski poročevalec 21. 11. 1956).
- Marjan Javornik/Jamar: Spomin na dve enodejanki. Po torkovi premieri Arthurja Millerja v ljubljanski Drami — Ljudska pravica — XXII/1956, št. 271, str. 9 (17. 11.).
- Lojze Filipič: Dve drami Arthurja Millerja — S. Pota I/1956, št. 10, str. 624 do 627.

MILLER Arthur; POGLED Z MOSTU

Vloga: BEATRICE

Režija: Slavko JAN

SNG DRAMA — Premiera: 13. 11. 1956

- Vladimir Kralj: »Dramaturgija Arthurja Millerja — Spomin na dva pone-deljka — Pogled z mostu« — Naša sodobnost — V/1957, št. 3, str. 252—258.
- (29) — Fran Albreht: »Doživljeno in podoživljeno življenje« — Gledališke kritike 1951—1960, str. 123—128. — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 — Slovenski poročevalec, 21. 11. 1956.
- Marjan Javornik/Jamar: Spomin na dve enodejanki. Po torkovi premieri Arthurja Millerja v ljubljanski Drami — Ljudska pravica — XXII/1956, št. 271, str. 9 (17. 11.).
- Lojze Filipič: Dve drami Arthurja Millerja — S. pota I/1956, št. 10, str. 624 do 627.

O'NEILL Eugen Gladstone: DOLGEGA DNEVA POTOVANJE V NOČ

Vloga: MARY CAVAN TYRONOVA

Režija: Slavko JAN

SNG DRAMA — Premiera: 25. 10. 1957

- (30) — Vladimir Kralj: »Dolgega dneva potovanje v noč... iz O'Neillove pozne dra-maturgije« — Naša sodobnost — VI/1958, št. 3, str. 274—276.
- (31) — Fran Albreht: »Tragičen obračun« — Gledališke kritike 1951—1960, str. 158 do 163. — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 — Slovenski poročevalec 1. 11. 1957.
- (32) — Marjan Javornik/Jamar: Simfonija zatohlosti. Eugene O'Neill: »Dolgega dneva potovanje v noč« v ljubljanski Drami — Ljudska pravica — XXIII/1957, št. 257, str. 4 (31. 10.).
- (33) — N. N.: »Dolgega dneva potovanje...« — Tribuna — VII/1957, št. 15 (6. 11.).
- Lojze Smasek: Dolgo potovanje k človeku. Gostovanje ljubljanske Drame v Mariboru z O'Neillovo dramo »Dolgega dneva potovanje v noč« — Večer — XIV/1958, št. 128 (4. 6.).
- (34) — Jože Valentič: Intervju, ki je bil posnet v januarju leta 1983. — Magnetofonski trak — Arhiv AGRFT.

DELANEY Shelagh: ŽIVLJENJE V ZAGATI

Vloga: HELEN

Režija: Bratko KREFT

SNG DRAMA — Pemiera: 16. 10. 1959

- (37) — Vladimir Kralj: »Tri dramske premiere — Delaney: »Življenje v zagati« — Naša sodobnost — VIII/1960, št. 2, str. 166—175.
- (35) — Fran Albreht: »Golo življenje« — Gledališke kritike — 1951—1960, str. 258 do 261. — Slovenska Matica v Ljubljani 1973 — Delo 21. 10. 1959.
- (36) — Vasja Predan: »Življenje v zagati« — Ljubljanski dnevnik — IX/1959, št. 243 (19. 10.).

WILLIAMS Tennessee: ORFEJ SE SPUŠČA

Vloga: VEE TALBOTTOVA

Režija: France JAMNIK

SNG DRAMA — Premiera: 15. 5. 1960

- Kraigher: Drama Tennessee Williamsa v ljubljanski Drami »Orfej se je spu-stil« — Tribuna — X/1960, št. 12—13, str. 4 (8. 6.).

BRECHT Bertolt — Weill Kurt: OPERA ZA TRI GROŠE

Vloga: CELIA PEACHUM

Režija: France JAMNIK

SNG DRAMA — Premiera: 7. 3. 1961

- (39) — S. E.: »Brecht in naše gledališče« — Tribuna — L. 1961, št. 4 (24. 3.).
— Vasja Predan: Slovenska dramaturgija »Opera za tri groše« — Naši razgledi — X/1961, št. 7.
— Lojze Smasek: »Zlaganost meščanske morale« — Brecht-Weill: Opera za tri groše, ljubljanska drama: 7. 3. 1961 — Večer XVII/1961, št. 58 (11. 3.).
(38) — Vasja Predan: Gledališka glosa »Opera za tri groše« — Ljubljanski dnevnik — XI/1961, št. 58, str. 5 (11. 3.).
(40) — Nagrajeni kulturni uspehi: J. H. — Delo 11. 6. 1977, št. 134, str. 6.

ALBEE Edvard: AMERIŠKI SEN

Vloga: STARA MAMA

Režija: Zarko PETAN

SNG DRAMA — Premiera: 19. 1. 1963

- (43) — Vladimir Kralj: »Ameriški sen« E. A. — »O aktualizirani ljubljanski Drami« — Sodobnost — XI/1963, št. 7/8, str. 848.
(44) — Vesna Marinčič: »Samo sanjati ameriški sen« — Mladina — XXII/1963, št. 3, str. 7, (26. 1.).
(42) — Vasja Predan: »Ameriški sen« — Ljubljanski dnevnik — XIII/1963, št. 20, str. 5 (22. 1.).
(45) — Lojze Smasek: »Ni prostora za človeka, E. Albee: Ameriški sen« — gostovanje malega komornega odra Drame SNG Ljubljana v Mariboru — Večer — XIX/1963, št. 85 (11. 4.).
(41) — Josip Vidmar: »E. Albee: Ameriški sen«, uprizoritev komornega odra ljubljanske Drame — Delo — V/1963, št. 35, str. 5 (6. 2.).
(46) — Odmevi o Ameriškem snu v Sarajevu 1963 na festivalu malih scen — Gledališki list SNG Drama — XLIII/1963/64, št. 4, str. 258—262.

MILLER Arthur: PO PADCU

Vloga: MATI

Režija: Slavko JAN

SNG DRAMA — Premiera: 4. 2. 1965

- Filip Kalan-Kumbatovič: »Arthur Miller: Po padcu« — Sodobnost — XIII/1965, št. 7, str. 691—714.
(48) — Vasja Predan: »Arthur Miller: Po padcu« — Sinočnje premiere — MGL, št. 62/1974 — Ljubljanski dnevnik 5. 2. 1965.
— Vasja Predan: »Arthur Miller: Po padcu« — Naši razgledi — XIV/1965, št. 4, str. 78 (20. 2.).
(47) — Josip Vidmar: »Arthur Miller: Po padcu« — Delo — (6. 2.) VII/1965.
(49), (50) — Jože Valentič: Intervju, ki je bil posnet v januarju leta 1983. — Magne-trak — Arhiv AGRFT.)
— Jubilej Vide Juvanove — Gledališki list SNG Drama 1953/54, št. 5. Vida Juvan — uprava SNG Drama.
O Vidi Juvan — Filip Kalan-Kumbatovič.
Vida Juvan o gledališču in o sebi — iz razgovora — Trajan.
— Vida Juvan glumica — Filip Kalan-Kumbatovič — Enciklopedija Jugoslavije 5, Zagreb 1962, str. 165.
— Vida Juvan — Viktor Smolej — Slovenski gledališki leksikon, str. 258—259.
— Vida Jan Juvanova redni profesor za dramsko igro — Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev — Univerza Edvard Kardelj v Ljubljani — Tretja knjiga 1966—1976, II. del.
— Vida Juvan — France Vurnik — Borštnikovo srečanje v Mariboru od 21. do 30. 10. 1980 — Bilten št. 15, str. 108—125.

- O Vidi Juvan — Poročilo o izvolitvah in strokovna mnenja — List akademije za igralsko umetnost 21/1962, str. 28—29.
- O Vidi Juvan — Strokovno mnenje — List akademije za gledališče, radio, film in televizijo 1967/68, št. 6, str. 256—257.
- Obrazi iz ljubljanske Drame — Vida Juvan — Silvester Škerl — Domači prijatelj II/1928, št. 1—10.
- Jubilej Vide Juvanove — Smiljan Samec — Delo 17. 6. 1975.
- Nagrajenci — J. H. — Delo 11. 6. 1975, št. 134, str. 5.
- Nagrajeni kulturni uspehi — J. H. — Delo 11. 6. 1977, št. 134, str. 6.
- Župančičevi nagrajenci 77 — Ljubljanski dnevnik 11. 6. 1977.
- Kakor bi zalival Rože — Jelka Šprogar — 7 dni L. VI/1977, št. 44 (3. 11. 1977).
- Sem babica šestih vnučkov... kaj hočete več — Daniel Levski — Stop št. 45 (10. 11. 1977).
- Portret tedna Vida Juvan — Vesna Marinčič — Delo — sobotna priloga št. 263 (12. 11. 1977).
- Na soigralca človek odgovori s svojim glasom — Jernej Novak — Nedeljski dnevnik L. XVI/1977, št. 309 (13. 11. 1977).
- Ob jubileju Vide Juvan — Filip Kalan-Kumbatovič — Ljudska pravica — Borba XIX/1954, št. 17, str. 5 (21. 1.).
- O Vidi Juvanovi — Filip Kalan-Kumbatovič — Naši razgledi L. III/1954, št. 3, str. 14—15 (6. 5.).
- Gledališki portreti — Vida Juvan — Filip Kalan-Kumbatovič — List akademije za igralsko umetnost 1956, št. 12, str. 11.
- Odlikovanje predsednika republike — november 1975.
- Slavko Jan in Vida Juvan: Trnova, a lepa pot igraltva. — Asja Matjaž — Večer 34/1978 (28. 10.) št. 251, str. 9.
- Prešernovi nagrajenci 71' — Delo 1971 (9. II.) št. 37, str. 5.
- Gledališče je kolektivna umetnost — Snežna Šlamberger — Ljubljanski dnevnik 1971, št. 56, str. 5.
- Brez talenta ni igralca — Vili Vuk — Večer XXVII/1971 (25. II.) št. 46.
- Dajte mi še leva... (intervju s Prešernovo nagrajenko) — Astra Preželj — Naša žena 1971, št. 5, str. 23.
- Vida Jan-Juvanova ob tridesetletnici njenega gledališkega dela — Maša Slavec — Naša žena 1954, št. 3, str. 77—78.
- Ob tridesetletnici umetniškega delovanja Vide Juvanove — Janko Traven — Slovenski poročevalec XV/1954 (22. 1.) št. 17.
- Jubilej Vide Juvanove — Janko Traven — Ljubljanski dnevnik IV/1954 (22. 1.) št. 16.
- Vida Juvanova o gledališču in o sebi (iz razgovora) — Gledališki list SNG Drama 1953/54, št. 5, str. 96—100.
- Umetniški oblikovalci našega sveta. Predstavljamo vam letošnje osrednje Prešernove nagrajence — Delo XIII/1971 (13. 2.) št. 41, str. 17.
- Vida Juvanova 30 let igralka — Primorski dnevnik X/1954 (24. 1.) št. 21.
- Linhartovo izročilo — Filip Kalan-Kumbatovič — izdala Drama Slovenskega narodnega gledališča — Ljubljana 1957.

Vida Juvan dans les oeuvres des auteurs dramatiques ouest-européens et américains

(Le matériel de cette publication a été étudié au Séminaire d'histoire de théâtre de l'Académie de Théâtre, Radio, Film et Télévision)

Vida Juvan, artiste dramatique slovène qui cette année fête ses 80 ans, est aujourd'hui un monument vivant de son activité théâtrale, riche et variée. Cette actrice est elle même, un exemple unique de théâtre en personne. Sa longue carrière pourrait être comparée à un seul grand rôle, objet d'incessantes recherches et études, rejoué et vécu d'innombrables fois. Des dizaines d'années durant, sa personnalité d'actrice dominait la scène du Théâtre National Slovène. Le rideau est levé, le rideau est baissé, les rôles se succèdent, des jeunes filles, des femmes (Hilda, Heda,

Clara, Ophélie, Juliette, Afra, Alice, Linda, Janet, Mary) et il serait possible de les énumérer encore, ces rôles auxquels Vida a prêté son image, puisque le chroniqueur du Bulletin des Rencontres de Borštnik de 1980 avait compté 278 rôles que cette actrice a créés au Théâtre National Slovène »Drama«, de la saison théâtrale 1923/24 à 1978/79; 4 rôles au Théâtre de la Ville, de la saison 1973/74 à 1977/78, et 5 rôles au théâtre de Subotica, dans la saison 1922/23. Un total de 287 rôles. Elle a joué dans des tragédies, comédies, drames, pièces grotesques, satires, farces et pièces pour enfants, de nombreux auteurs classiques et modernes, étrangers et du pays, de Shakespeare à Cankar, d'Ibsen à O'Neill. Le texte publié ne fait que passer en revue des analyses de rôles de la deuxième partie de l'étude consacrée à Vida Juvan actrice. La deuxième partie comprend la période de maturité artistique s'étendant de la saison théâtrale 1946/47 à son sommet, dans les années cinquante, et se terminant en saison 1964/65. C'est la période du retour des oeuvres dramatiques américaines sur la scène du Théâtre National Slovène, apportant des vues nouvelles, récentes sur le monde moderne. Les auteurs dramatiques, Miller, O'Neill, Wilder, Harris et autres, parlaient surtout des problèmes de l'homme moderne, prisonnier des contradictions de la société moderne américaine. Vida Juvan a joué surtout des rôles de femmes aux différents destins, au psychisme problématique, des natures de femmes tourmentées, victimes de différents dilemmes de nature sociale et morale. Elle a joué tous ces rôles avec une précision minutieuse, avec grande finesse et sensibilité. Elle a créé un style du jeu qu'il serait possible de qualifier de »réalisme psychologique«. Parmi les 16 rôles de ce même genre, il faudrait citer trois rôles de femmes qui comptent pour sommet de sa création dramatique: Linda dans la »Mort d'un commis voyageur« de Miller, Janet Spencer dans le »Sourire de la Joconde« de Huxley et Mary Cavan Tyron dans le »Long voyage dans la nuit« d'O'Neill.

Spomini na družino Danilovih

(Po otvoritvi razstave Gledališka družina Danilovih 2. aprila 1984 smo imeli pogovor s sodelavci, poznavalci in ljubitelji družine. Objavljamo povzetke pogovora vseh po vrsti, kot so sodelovali.)

FRANCE ŠTIGLIC

O Avgusti Danilovi je povedanega in napisanega že toliko lepega in zanimivega, da je težko kaj dodati. Lahko prispevam le nekaj drobcev iz njenega sodelovanja pri filmu Na svoji zemlji. V njem je Avgusta Danilova, že v poznih letih, igrala ženo očka Orla, Obrekarico.

Bila je tiha in skromna sodelavka (včasih je pripovedovala, da ko je bila mlajša, ni bila tako prijazna), igrala je s tihim veseljem in vsaka stvarca pri delu jo je navduševala.

V spominu sta mi ostala dva detajla, dva trenutka njene tople igre, ki odkriva resnično veliko igralko:

Ko pride partizanka Tildica zvečer k očku Orlu na zvezo, se Obrekarica spomni Tildičine matere — oko se ji zasolzi, vendar prekrije svojo ganjenost z izgovorom na petrolejko, »ki se tako smodi...« — ter tako pravzaprav še z večjo močjo podpre razpoloženski trenutek, ki ga je ustvarila.

Ciril Kosmač je Obrekaričino smrt opisal z nekaj kratkimi besedami, ne vem, če sem kdaj bral tako enostaven opis smrti. Avgusta Danilova je te Kosmačeve besede z enako močjo in prav tako na kratko zaigrala. Odprla je oči in zašepetala »Nejc«, jih spet počasi zaprla in ni je bilo več. Treba je biti dober igralec in imeti velike življenjske izkušnje in prirojen čut za mero, da lahko tako preprosto »umreš« v filmu.

Pot me je često vodila pod njenim oknom v Dukičevih blokih, na katerem je rada slonela. Seveda se je vselej razpredel kratek in prijazen razgovor o takrat »ko smo snemali«, pa še malo za »ko bomo spet«, ker bi vendarle še rada igrala v filmu.

No, igrala je njena hči Silva. V filmu Tistega lepega dne je ustvarila imenitno figuro vaške klepetulje, sicer sprva majhno epizodico, ki pa jo je tako obogatila z detajli, da je nastala prava stranska vloga, ki se je raztegnila kar čez ves film.

Spominjam se tudi njenega brata, ki je često nastopil pri filmu v manjših vlogah, pa tudi statiral. V Dolini miru je bil nemški policaj, ki med letalskim

alarmom usmerja ljudi v zaklonišče in se ga seveda otroka, ki bi rada v dolino miru, premeteno izogneta.

Naj ob tej priložnosti še povem nekaj o zadovoljstvu — našem in njihovem — da je nastopila v filmu Na svoji zemlji vrsta naših imenitnih igralcev, ki so v glavnem z Avgusto Danilovo že pokojni. Nastopili so prvič in se resnično izkazali, filmski posnetki to še danes izpričujejo. Bili pa so tudi prvi, ki so se videli na filmskem platnu, kar slovenskim igralcem pred njimi ni bilo dano. Danes je to seveda že običajna stvar — takrat pa je bilo za igralca to posebno zadovoljstvo. No, to pa sodi že v domeno muzeja in arhiva, ki nam in kasnejšim rodovom lahko ohranjata »živo« slovensko igrilstvo.

MILKA BADJURA

K snemanju slovenskega filma Triglavske strmine leta 1932 je bil povabljen tudi Anton Cerar, tedaj poznan kot »Danilo« ali »papači Danilo«.

Takrat je bil star 70 let. Zaradi snemanja prizorov »žeganja« in plesov smo se morali vsi povzpeti na Srednji vrh nad Gozdom Martuljkom. Iz Ljubljane smo se odpeljali popoldne, okrog sedme ure zvečer pa smo izstopili iz vlaka v Martuljku.

Bilo je temno, pot na Srednji vrh pa strma, posebno za Papačija, saj je bil vaje le ljubljanskih ulic. Korajžno se je podal v breg, spotikal se je nad kamenjem in nekajkrat omahnil. Podala sem mu roko, da bi laže hodil. Spomnila sem se na baterijo v nahrbtniku. Svetila sem mu pod noge, z drugo roko pa ga vlekla navzgor. Večkrat sva počivala in tako je šlo počasi navzgor. Vsi drugi igralci in ostali sodelavci filma so bili mlajši in vajeni gora, zato so hiteli naprej. Midva pa sva hodila, se ustavljala in spet hodila.

Ko sva končno priromala na Srednji vrh, si je ves srečen oddahnil in vzdiknil: »O, bog lonaj, ti angel varuh moj.«

Snemanju v Vratih pod Triglavom je prisostvoval tudi naš tedanji scenarist pisatelj Janez Jalen. Po poklicu je bil duhovnik.

Ko je zagledal kapelico v Vratih, je dejal: »Danes moram pa mašo brat, že ves teden je nisem!« Ozrl se je okrog in vprašal: »Kdo bo pa ministrant, tega pa ni?« Seveda ga med nami ni bilo. Kar na lepem pa se oglasi papa Danilo: »Ja, bom pa jaz!« Nejeverno smo ga gledali, pa je povedal, da je v mladosti tudi to počel.

Odšli smo v kapelico, Jalen je prinesel vse potrebno. Potem sta se Jalen in Danilo potihopogovarjala, nato se je maša pričela. To je bil nekoliko neobičajen obred, saj je Danilo na vse duhovnikove molitve odgovarjal le z »Dominus vobiscum«. Ko je prišlo na vrsto povzdigovanje, je vzel Danilo v roki obe ročki z vinom in vodo. Gledal je zdaj v eno, zdaj v drugo, nato je v kelih nalil vino, vodo pa urno zлил čez glavo na nas, ki smo stali za njim, in se hudo-mušno namuznil. Ko smo ga povprašali, zakaj nas je polil, je odgovoril: »Zakaj bi pa Jalen vodo pil, če je vina dovolj.« Tako je minila maša v Vratih v začetku septembra 1932.

V tistem času je bil v Vratih majhen bazen. Danilo ne bi bil Danilo, če se ne bi hvalil, da gre plavat. Opozorili so ga, da je voda zelo mrzla, on pa je odvrnil, da ga to ne moti. Metod se je hitro odločil, da bo ta dogodek posnel

za film. Danilu je delal družbo Ferdo Delak. Metod je pričel snemati in Delak je junaško skočil v bazen. Tudi Danilo se je spustil vanj. Hladna voda pa ga je streznila in se je pričel hitro kobacati ven. Posnetek napovedanega plavanja pa je zvozenel.

SLAVKO JAN

Mislim, da sem bil zraven, ko se je ob Dožu v Beneškem trgovcu Danilo zavedal, da če bi zbolel in če ne bi vloge zmogel, rekel: Bom pa kulise nosil. Tudi s tem je kazal svojo privrženost teatru.

Prvo srečanje pa je bilo čisto svojevrstno. Leta 1920 smo študentje v Zagorju ob Savi igrali Funtkovo Tekmo in ljubljanska Drama je imela na sporedu tudi Tucićevo Golgoto. Z Miletom Klopčičem sva se peljala v Ljubljano, v Beethovnov 4 k Papačitu po kostume. Pa je rekel: »Ja, fanta, kaj bi pa vidva rada?« »Ja, patre moramo imeti.« »Se boste že oblekli, ja, kakšni pa so?« »Iz Golgote.« »Ja, ti so pa ta beli.« Pa smo dobili kostume, pa plačali in igrali.

Režiral je Čudežni prstan, otroško igro, ki jo je napisal Fran Milčinski, ki je bil takrat sodnik. Milčinski je imel takšno ambicijo, da je poskušal na vsak način sodelovati pri uprizoritvi. In je potem vsak drugi dan hodil iz sodišča in zasledoval, kako potekajo vaje in je klical Danila, češ tole, pa tole, ne bo ravno tako. Drugi dan res pride dopolnjen tekst in Danilo je rekel: »Če pride še z enim listkom, ga bom vrgel ven.«

V zvezi s kostumi nam je prof. Šest povedal, kako je Danilo, kadar je dobil vlogo, najprej pogledal, kaj igra, in rekel: »Ja, tak kostum že imam.« Sposojal jih je tudi za razne ples, maškarade, Miklavže. Tako so bile kostumske opreme dolga desetletja edine od Danilovih, ker med obema vojnama pravih kostumografij v Drami sploh ni bilo. Iz fundusa se je delalo. Iz tega fundusa so velikrat same igralkе in igralci morali zbirati, pa potem šivati, plačevati. Velik okus pri tem je imela Mira. Poleg vseh drugih žensk, ki so isto delale, je ona imela glavno besedo.

Navezal bi na Miro. Lahko rečem, da sem ji bil kot partner v gledališču in kot pedagog več kot 20 ali 30 let. Hitro sva se ujela. Sploh smo se s takratnimi tovariši in tovarišicami hitro ujeli. Vestni smo bili pri delu, nobenih težav s filozofiranjem, nobenih težav z nasprotovanjem, kajti čimprej smo morali priti do izgovorjenega besedila. Kar se njenega dela tiče, je bila neumorna delavka na akademiji, da boste vedeli. Pripravila je nešteto produkcij, ki so se pripravljale po cele noči. Včasih smo prišli v nasprotovanje s t. i. tremi K.-aji (Koblar, Kralj, Kumbatovič) tako v produkcijskem delu kot v literarno kritičnem. Imam pa na vse to najlepše spomine. Za 30-letnico ljubljanske Drame l. 1949 je minister za prosveto dr. Jože Potrč podelil posebno priznanje nekaterim delavcem za 30-letno delo za slovensko gledališče. To priznanje sta dobili tudi Avgusta in Mira Danilova, kar smo videli tudi na današnji razstavi. Ali ni to dokaz, da se ljubljanska Drama ni rodila šele pred 40 leti, kot je bilo pred kratkim neodgovorno prikazano na TV oddaji. Ali ni neodgovorno omalovaževati delo desetletij, je pa to tudi zabloda. Prva slovenska predstava v današnji Drami je bila 6. februarja 1919, in to Tugomer, ki sem jo gledal. Po moji misli je to rojstni dan današnje Drame.

1. Avgusta Danilova (1869—1958)

Z gospo Avgusto Danilovo sem se srečal pri Sveti Luciji na Primorskem, ko sem bil lektor pri filmu »Na svoji zemlji«. Bil sem še mlad in brez strokovnih izkušenj, suh slovničar, ki še ni vedel, kaj je dramatična izjava, popravljaj sem »akcente« in take formalne reči. Gospa me je sprejela zelo naklonjeno. Imela me je rada, čeprav sem jo zelo gnjavil. Imela je namreč močno ljubljansko intonacijo, ki me je zelo motila. To je bil najin edini boj. Bila je hvaležna in ubogljiva in spominjam se, da me je bilo sram, ker sem jo mučil, ki je imela za seboj toliko dela, izkušenj in zaslug. Tudi ona ima na vesti moj prihod v gledališče. Ko se je namreč vrnila v Ljubljano, je govorila svojim gledališkim znancem: Tudi tega morate dobiti v teater.

Za to srečanje sem pregledal ARHIV UPRAVE SNG V LJUBLJANI OD 1920 DO 1930. V njem je 58 listin, ki so v zvezi z gospo Avgusto Danilovo.

Neka listina uprave Narodnega gledališča iz 1927 predlaga gospo za odlikovanje z redom sv. Save 4. stopnje. Dobila ga je, a je morala zanj odšteti 200 dinarjev takse. V dokumentu piše, da uživa sloves »ene najodličnejših dramskih umetnic naše kraljevine« in da ima »velike zasluge za razvoj in obstoj specialno slovenske Drame«.

Zanimivo je pričevanje notarja za državo New York nekega Josipa Remsa z dne 30. 7. 1928 o njenem delu v Ameriki (od 7. 9. 1913 do 15. 7. 1920 in od 30. 7. 1922 do 8. 7. 1926). Njeno življenje tam je bilo najprej zelo trdo, bila je dolgo brezposelna, delala je nekaj časa pri Židu, ki je imel podjetje za steznike, končno je 1924 le dobila gledališko-kulturno delo z 200 dolarji na mesec. Rems piše o nji, »da se je udeleževala kot narodna delavka, in sicer kot gralka, režiserka, pevka, pobirala je prispevke za jugoslovanski Rdeči križ, za dom slepcev v domovini, bila vodilna sila pri vseh narodnih prireditvah«. V izjavi z dne 15. 11. 1926 pravi, da je bila »jako izdatna pomoč ne samo pri koncertih Slavca, ampak tudi pri koncertih Slovenske pevske zveze«. Ko je 1924 v Clevelandu uprizorila »Martina Krpana«, »je izkazala svojo spretnost v taki meri, da se je vse čudilo«; vzgojila je »s skrajnim trudom v Clevelandu igralski naraščaj, kateremu med vsemi slovenskimi kolonijami ni enakega«. Rems je 30. 7. 1928 zapisal tudi podatek, ki govori o njenih takratnih stikih s filmom: »Kolikor mi je znano,« piše, »skušala je tudi pridobiti neko ameriško filmsko družbo za napravo takega slovenskega filma, a če se to do sedaj še ni posrečilo, pač ni njena krivda.«

2. Anton Danilo (1859—1947)

O Danilu nudi arhiv uprave NG v Ljubljani (92 listin) nekaj zanimivih podatkov, ki bi bili uporabni v kakšni študiji o umetnostnih razmerah in gmotnem položaju slovenskega gledališča, o problemih igralca po prvi vojni, o nekaterih vodilnih gledaliških osebnostih itd.

V začetku našega stoletja je slovenski igralec resda začel dobivati nekam večjo veljavo, a če je hotel dvigniti svoj ugled tudi navzven, je potreboval več denarja. Tega pa ni bil dovolj niti za povprečno življenje in za dostojno obleko, Danilo pa je bil rad — kot je sam rekel — »representabel«. Po vsem tem je razumljivo, da je bil »tenor« njegovih dopisov gledališki upravi denar.

Zmeraj je bil v gmotnih težavah, odtod kar naprej prošnje za predujme in za zvišanje plače. Šel je celo tako daleč, da je prosil, naj mu jo zvišajo za ubogih sto kron. Naj se uprava, piše 11. 3. 1923, blagohotno ozira na njegove razmere, ker »ima rodbino, za katero mora skrbeti« in ker »doprinaša garderobo še svoji hčeri Miri Danilovi, igralki, katera itak s svojo plačo ne more shajati«. Po upokojitvi julija 1926 prosi upravo, naj mu še naprej izplačuje pavšal po tisoč dinarjev mesečno za nastopanje, a umno pristavi, naj mu po peti predstavi dodajo za vsako naslednjo (»nadštevilno«) še honorar 50 dinarjev. Ne prizanese niti Beogradu: 17. junija 1927 prosi ministrstvo prosvete, naj bi mu dali nekaj denarja za zdravljenje hudega revmatizma (poudarja, da vseh 50 let službovanja ni bil nikdar bolan in da ni onemogočil niti ene predstave), ki si ga je nakopal pri svojem »neumornem delovanju« in ki ga mora čimprej »izlečiti« na morju, »ker obstoja resna opasnost, da se razvije v katastrofo«. Ministrstvo prošnji ni ugodilo, on pa jo je naslednje leto (28. 4.) ponovil in revmi dodal še bronhitis. Gledališka uprava mu je konec junija 1927 priznala neko »postavko« na račun njegove bolezni, a ji je naglo sporočil (24. 6.), da bi bila »podvojena svota primernejša«. Že 1923 (11. 3.) v intendantski pisarni na rob njegove prošnje za povečanje plače nekdo zapiše: »Je zašel v dolgove.« Moral si je pomagati, kakor je vedel in znal. Tako si je npr. 1929 zaslužil nekaj denarja kot nagrado za posredovanje pri izposoji pohištva za »Don Carlosa« in »Ernaniya« (plačilni nalgo 9. 12. 1929). Pomagal si je tudi z zastavljalnico: novembra 1923 prosi upravo za 4000 kron, da bo rešil iz zastavljalnice svoj »briljantni prstan, vreden kr. 40.000«. V finančnih stiskah je ponujal v prodaj tudi kaj iz svoje izposojevalnice gledaliških kostumov. Tako je npr. 20. 3. 1923 ponudil upravi renesančni kostum: »Draginja, trgovska tožba me silijo deloma, da nudim v prodajo dragocen renesančni kostum, nerad, gledališču; deloma pa je kostum predragocen za posojila podeželskim odrom. Kostum je nov... ter prezentira vrednost kron 40.000. Kostum je korektno renesančni — po sliki enega italijanskih mojstrov ni nikak gledališki konglomerat. Cena kostuma je kr. 25.000 in pod to ceno je prodaja izključena. Tak renesančni kostum je potreben našemu gledališču kot grizljaj kruha... Kostum naj se oceni pri električni razsvetljavi.«

Njegova izposojevalnica kostumov je bila dobro založena (v seznamih je okrog 300 kosov) in namenjena ne le podeželskim odrom, ampak je pomagala oblačiti in opremljati tudi predstave Narodnega gledališča, seveda proti primerni izposojevalnini. V arhivu najdemo mnogo računov in popisov izposojene robe (jahalna drap obleka, damski cilinder, harlekinov kragel, zlate polete, krona z biseri, pravi bosanski kostum, španski škornji, španske hlače, dalmatinske hlače, pole staniol papirja, medeninasta krona za kralje, srbijanska jopa, sedem barvastih apostolov, dva rimska pancerja, pozlačen raif (obroč), črne turške hlače, hrvaške opanke itd). Računi kažejo, da si je Narodno gledališče pri Danilu sposojalo reči za mnogo dramskih in opernih uprizoritev (Mogočni prstan, Pepeluh, Revizor, Idiot, Hamlet, Zimska pravljica, Veronika Deseniška, Madame Sans-Gêne, Hasanaginica, Pegica mojega srca, Za narodov blagor, Sumljiva oseba — Lopudska sirotica, Pikova dama, Cavalleria, Netopir, Onjegin, Carmen itd.). Pravzaprav je bil Danilo naš prvi »profesionalni kostumograf«.

V arhivskih listinah Narodnega gledališča v Ljubljani od 1923 do 1930 pa najdemo še mnogo drugih podatkov o tem popularnem, anekdotičnem, kar legendarnem možu.

Zelo je bil navezan na svojo družino. Tako se mu silno mudi sporočiti upravi (»čas imam sporočiti«), da se je hči Vera poročila z Antonom Balatko, in hudo mu je, ko junija 1928 zve, da hči Silva ne more več računati na honorarno zaposlitev pri Narodnem gledališču.

Ko v sezoni 1927/28 upokojenci zaradi težkega finančnega položaja v gledališču ne morejo več sodelovati na odru, se ponudi, da bo nastopal zastonj. Takole piše (23. 8.): »Posebno jaz občutim bridko, da se ne smem udeleževati predstav, ko je to moja življenjska potreba. Prišel sem igrati na slovenskem odru brezplačno, naj še končam brezplačno.« Vendar ne bi bil on, če ne bi k temu pripomnil, naj ga »o božiču in konec sezone podpro s kako remuneracijo«. Značilno zanj je tudi sporočilo upravi z dne 3. 5. 1929 ob gostovanju Opere v Splitu in Dubrovniku spomladi istega leta: ponuja »svoje statistično delovanje in nastope« — v »Oranžah« vlogo Čudakova; v »Borisu Godunovu« patriarha (»s svojim kostumom in zlato tiaro in ruskim križem«); v »Salomi Žida« (»svoj kostum«); v »Daliboru« sodnika; v »Tosci« škofa; v »Rigolettu« kavalirja (»svoj kostum, kompleten«); v »Faustu« zastavonoša (»deloma svoj kostum«); v »Brivcu« dirigenta; v »Ljubezni treh kraljev« kovača v zadnji sliki (»svoj kostum«). Končuje s pripombo: »Zagotavljam, da bom svoje nastope izvajal točno in reprezentabel« in s prošnjo, naj mu uprava dovoli »priičen honorar«.

Samoumevno se je imel za slovenskega gledališkega patriarha (kar je tudi bil) in je bil zato po Jernejevo prepričan, da je gledališče vsaj nekoliko tudi njegova last. V tem prepričanju že 1921 nakupuje za gledališče pri trgovcu Majdiču — »popolnoma samolastno« in ne »po nalogu uprave«, ki poravna račun šele čez dve leti (uprava Majdiču 19. 11. 1923).

Ceprav je bil že upokojen, se kar ne more posloviti od gledališča. 14. 8. 1929 piše upravniku Župančiču: »Upiram se brezdelju in upiram se misli, da bi že danes moral zapustiti oder in nič več ne nastopal v našem gledališču. V tej zadevi sem že prosil ravnatelja P. Golia, kateri je pripravljen me takoj primerno zaposljevati, če Uprava mojim nastopom ne nasprotuje in mi sem in tja dovoli me zaposljevati. Kaj naj še nadalje moledujem, ko sem s temi besedami označil vso svojo življenjsko tragiko.«

Slabih deset let kasneje — 3. 1. 1929 spet piše Župančiču o svoji tovrstni stiski: »Da se mi vrata v moje kraljestvo in naše gledališče vedno zapirajo, to me žene skoro do obupa, ker ima vsak uslužbenec pravico stopiti predme in me brutalno odvrniti od vhoda.« Prosi upravnika, naj mu napiše listino, ki mu bo dajala pravico »po 55 letih še nadalje stopati v ta hram svetišča brez vsake sramote in ponižanja. Za tako listino Vam bom hvaležen do smrti«. Župančič mu je 7. 1. odgovoril: »Mislim, da ni človeka, ki bi mogel zapirati vrata naših gledališč zaslužnemu gospodu Danilu.« Nato mu potrpežljivo, natančno razloži, kako je za vstop v gledališče, če hoče v parter ali ložo, le treba imeti listek (kupon) za tri dinarje, ki gredo v igralski penzijski fond; vstop v igralsko ložo pa je zastonj. »To velja tudi za gospoda Danila, katerega lepo prosim, da se teh listkov za sebe poslužuje in prav gotovo je, da potem ne bo imel nobene in tudi najmanjše neprilike, kar je moja iskrena želja,« zaključuje Župančič.

Da je bil Danilo močno v časteh, potrjuje tudi upravnik Kregar v priporočilnem pismu ministrstvu za prosveto v Beogradu z dne 11. 6. 1927: »Podpisana uprava izjavlja, da je g. Danilo vesten igralec, režiser, ki že od vseh početkov slovenskega gledališča posveča neumorno svoje moči v korist in napredek naše gledališke umetnosti. V izvrševanju svojega poklica je bil vedno točen in zanesljiv in njegove zasluge za razvoj našega gledališča so od vse kritike in javnosti cenjene in priznane.«

Julija 1926 je bil odlikovan z redom sv. Save tretje stopnje (zanj je moral odriniti 409 dinarjev).

Iz časa, ko smo igralcu sledili v arhivu Narodnega gledališča, je tudi Župančičeva pesem Danilu, objavljena v Razgledu 1926 (glej Zbr. delo III, 199). Ob 50-letnici igralčevega dela pesnik imenitno oriše njegovo živahnost in optimizem pa tudi življenjsko spretnost in neuničljivost. Pod pesem je zapisal: »Pravzaprav sem hotel reči, Bog te živi, dragi Danilo.

3. Mira Danilova (1899—1979)

Med 29 akti v arhivu uprave Narodnega gledališča v omenjenem razdobju, ki so v zvezi z Miro Danilovo, je največ prošenj za »garderobni prospevek« in za povišanje plače, prošnje, priporočila in dekreti o napredovanju ter papirji v zvezi s honorarji za »nadštevilske« predstave.

Značilen zanjo in za tisti čas je njen dopis 3. 2. 1923, v katerem prosi upravo, naj ji povrne »vso ali pa vsaj večji del svote«, ki jo je iz svojega žepa plačala za obleke v dveh komedijah, saj je samo za blago dala nad 10.000 kron. Ti izdatki, pravi, niso »v nikakem razmerju z mojimi mesečnimi dohodki (celokupno 3040 kron)«. Pod takimi razmerami, pravi, ne more živeti. — Ravnatelj Golia je predlagal, naj se ji izplača prispevek v višini 3000 dinarjev, na seji uprave pa so ga zmanjšali na borih 750 dinarjev.

Zanimivo je tudi sporočilo Dramatičnega društva v Ljubljani z dne 14. 12. 1926 s podpisom tajnika Frana Govekarja: odbor DD ji je sklenil podeliti »študijsko ustanovo« iz Arcetove zapuščine v znesku 3000 dinarjev. Izplačali pa ji jo bodo le takrat, »kadar se podpisanemu tajniku izkažete, da imate pravilen dopust in da ste vpisana oz. sprejeta na gledališki akademiji ali kakršnikoli renomirani, resni igralski šoli na Dunaju ali v Pragi«. — Ta njen študij je omenjen v dopisu gledališke uprave ministrstvu prosvete v Beogradu z dne 10. 7. 1930, v katerem je prošnja, naj se igralki prizna II. uradniška kategorija. Ker je v začetku igrala le »male epizodne vloge«, je upravnik 1924 ni mogel predlagati v II. kategorijo. »Zatem pa je obiskovala gospa Danilo Mira 6 mesečni gledališki kurz na Državni akademiji za glasbo in upodabljanje umetnost na Dunaju ter ga dovršila s prav dobrim uspehom.« Po vrnitvi z Dunaja, stoji nadalje v prošnji, ji je vodstvo Drame zaupalo tudi »večje, da, glavne damske vloge, v katerih je nastopala z odličnim uspehom, kar ji je rade volje priznala gledališka uprava pa tudi tukajšnja, sicer precej stroga umetniška kritika«.

Omembe vredna je tudi njena prošnja za povišanje mesečnih prejemkov z dne 14. 8. 1929: igralka pove, da dela v gledališču od 1918 dalje, da je »zaposlena skoro v vsem repertoarju, da je v zadnjih treh letih odigrala »več važnih in glavnih vlog in nebroj manjših« in da je samo v pretekli sezoni nastopila 165 krat. Nato našteje, za katere igre in koliko toalet si je morala

kupiti — Lepa Vida 1 obleko, Pravkar izšlo 5, Bitka 2, Theodor et Comp. 3, Pagica 3, Pohujšanje 1, Krog s kredo 1 — in to obleko, klobuk, rokavice, nogavice, čevlje in nakit, »kar je stalo ogromno denarja« in kar »mnogokrat pre-sega« njene mesečne prejemke, kar lahko dokaže z računi.

4. Vera Danilova Balatka (1891—1971)

15 listin v arhivu uprave Narodnega gledališča govori o honororjih za »prekobrojne« predstave, o toaletnih prispevkih in ena o prošnji za predujem.

Pred odhodom v brnsko gledališče konec 1930 prosi upravo gledališča za »nakazilo odpravnine«. Upravnik njeno prošnjo 31. 12. 1930 pošlje ministrstvu prosvete v Beograd s spremnim pismom, v katerem na kratko predstavi dosedanjo igralko ljubljanskega gledališča: da že od 1908 deluje pri dramskih in opernih predstavah, da »poverjene vloge izvaja v splošno zadovoljstvo«, da je poročena s kapelnikom Antonom Balatko, ki je od 1. 8. 1928 kapelnik Narodnega divadla v Brnu in da ni bila mogoča njena prevedba, ker je zaradi poroke češka državljanka. Ker z odpravnino verjetno ne bo nič, upravnik prosi ministrstvo, naj se igralki iz budžetskih sredstev ministrstva nakaže »primerna podpora vsaj v znesku 5000 dinarjev«, saj »iz budžeta Narodnega gledališča ljubljanskega ni mogoče dovoliti podpore«.

5. Silva Danilova (1903)

V arhivu so 4 listine.

Prva z dne 6. 6. 1923 pove, da je bila volonterka pri Narodnem gledališču v Ljubljani in »kot taka večkrat v raznih dramskih vlogah z uspehom nastopila«. Druga, le deset dni starejša listina, je izjava gledališke uprave za policijsko ravnateljstvo: policija ji lahko izstavi dovoljenje za potovanje v Ameriko k njeni materi za dobo dveh let. V tretji z dne 23. 3. 1928 generalni tajnik gledališča sporoča računovodstvu delegacije ministrstva financ v Ljubljani, da je »pri gledališču honorirana od slučaja do slučaja, marsikateri mesec sploh ni zaposlena, če pa je zaposlena, pa znaša njen honorar kvečjemu 200 do 250 din mesečno«. Četrto z Župančičevim podpisom z dne 8. 6. 1928 smo že omenili pri očetu Danilu: gre za sporočilo uprave igralki, da v prihodnje ne more računati »s katerokoli honorarno zaposlitvijo pri Narodnem gledališču«.

ANČKA LEVAR

Čisto sem bila prevzeta od njene igre. Ko sem začela sama, sem z veliko tremo delala z njo. Dopadel se mi je njen govor, drža, vse to se mi je zdelo perfektno, brez napak. Mira pa je bila izreden človek. Zelo dobra, odkrita. Govorim privatno. Kar se tiče njene umetnosti, je veliko napisanega. Jaz kot mlada igralka, sem jo zelo občudovala. Reči moram, ko sem prišla v gledališče, mi je zelo veliko pomagala. Ne doživi mladi igralec velikokrat, da mu starejši pomaga. Vsaj tiste čase ni bilo to tako.

Iz časa vojne imam spomin nanjo, ki ga ne bom nikoli pozabila. Bilo je leta 1942. Takrat je bilo zelo hudo. Pregarjanje je bilo hudo. Imela sem majhnega sina, mož je bil v ilegali, naša organizacija pa je bila dobro organizirana. Nek večer po predstavi pride tov. Drenovec in mi naroči, naj po pred-

stavi nesem ilegalni material OF na to in to mesto. Ko je Mira to slišala je rekla, to ti ne boš nesla. Pri vas je zdaj hudo, imaš majhnega otroka, to bom nesla jaz. To ni bilo enostavno. To je bilo veliko dejanje. Hočem Miro pokazati kot velikega človeka in tovariša. Ob njeni smrti sem zgubila dobrega prijatelja. Dober občutek je, če imaš v svojem poklicu tako dobrega tovariša.

CVETA GALE

Mira Danilova nam je vsem gledališkim sodelavcem ostala v najlepšem spominu, tako po umetniški, strokovni kot tudi po človeški strani.

Njen odnos do kostuma, vrednosti materialov in dela, ki je bil vanj vložen, je bil enkraten, kar ni bil splošen pojav. Zanj je bilo to eden izmed elementov pri oblikovanju in dopolnjevanju lika, pravtako dragocen in pomemben kot njena ustvarjalno umetniška moč. Zato je pri končnem oblikovanju in dopolnjevanju kostuma ustvarjalno sodelovala do zadnjih in najmanjših podrobnosti, kar je pomenilo za delovno in ustvarjalno vzdušje in končni rezultat dela posebno zadovoljstvo in največji užitek. Ko je bila odigrana zadnja repriza in se je vrnil njen kostum v fundus, je bil prav tak kot na generalki in premieri. Vse to je bil dragocen odraz njenega kulturnega in človeškega odnosa do vsega, kar je zanj pomenilo gledališče.

MILA KAČIČ

Prvič sem slišala za Danilove, ko sem imela okoli deset let. Krušna mama mi je pripovedovala, kako ste se šli z Gusti, ko sta bili pubertetnici, ponujat v gledališče za statiranje. Gusti je ostala pri teatru, moja rednica pa, ki je doma povedala vse o tem svojem načrtu, je bila tepena in s teatrom je bilo konec.

Ne spomnim se, kako sem se spoznala s papanom Danilom. Dobro se pa spominjam, da sem ga poznala, ko sem bila deklič. Če sva se na cesti srečala, sem ga pozdravila in zmeraj se je ustavil. Po navadi je rekel: »No, šocka, kako je kaj. Kako pa mamica in papači?« Imela sem sicer vtis, da jih ni poznal, jaz pa sem zmeraj rekla — dobro. Nosil je palico s srebrnim glavičem in kadil debelo cigaro.

Šestnajstletnica sem pričela nastopati na amaterskih odrih in redno obiskovati gledališče. Stala sem na dijaškem stojišču ali pa na »oksenstandu«, če nisem imela denarja, dostikrat me je pa biljeter spustil kar zastonj v teater, saj me je poznal kot teatskega entuziasta.

Moja edina želja je bila biti igralka, »prava«, »zaresna« dramska igralka in igrati kakor Mira Danilova.

Ko se mi je po mnogih letih in peripetijah posrečilo priti v Dramo, sem Miro Danilovo spoznala od blizu. O njej govorim lahko samo v superlativih. Niti enkrat me ni razočarala ali naredila kaj takega, da bi se lahko nad njo zgražala. Bila je pomirljiv duh, ljubezniva, zmeraj ti je bila pripravljena pomagati, tudi v stvareh, ki niso zadevale teater. Sugestivno je nate vplivala.

Nekoč sem imela pri predstavi Molièra (Žlahtni meščan) takoimenovano »luknjo«. Bila je četrta ali peta predstava. Pričela sem monolog z drugim stavkom namesto s prvim in se tako zmedla, da nisem znala naprej. Moja dva soigralca sta od groze zginila z odra, suflerka se je nekaj trudila, ampak jaz nisem slišala nič. Potem pa sem se sama ujela, pričela še enkrat in to s prvim stavkom in izplavala. Od takrat naprej sem imela pri vsaki predstavi pred tem prizorom pošastno tremo. Tresla sem se kot šiba in najraje bi izginila kam, kjer me nihče ne bi našel.

Kdo je to Miri povedal, ne vem, ampak nekega večera, ko sem se spet tresla za odrom, mi položi roko na rame in pravi: »Ti, kaj se pa greš, kaj se pa treseš, kaj si si pa zabila v glavo, da ne boš speljala teksta, ko dobro veš, da ga znaš in da se ti ne more nič zgoditi. Te bom kar natepla, če boš tako neumna. Nič se ti ne more zgoditi!« in me porinila na oder. Od takrat naprej nisem imela več treme. Prišla je v teater, ko ni imela nobenega opravka v njem, samo zaradi mene, in to je več kot kolegialno.

Sploh imam nanjo najlepše spomine. Skupaj sva sedeli v garderobi, igrali skupaj in kako prijetno se je bilo z njo pogovarjati. Zmeraj je kaj povedala iz teaterskega življenja in življenja Danilovih. Zmeraj sem jo ubogala, kadar mi je kaj svetovala.

V zvezi z materinstvom se spominjam dveh doživetij.

Nekoč sva šli iz kina, bilo je okoli polnoči, sedli sva v Zvezdi na klop in se do jutra pogovarjali. Povedala mi je, kako ji je žal, da nima otrok. Zmeraj je odlašala, ker je bila prepričana, da bo v teatru veliko zamudila, toliko časa, da je bilo prepozno.

Nekoč pa me je tako pretreslo, da sem bila čisto iz sebe. Bila sem visoko noseča. V naši obrekovalnici sem stala pri pultu, ko pride Mira k meni, se s celim telesom pritisne obme in pravi: »Daj, da se malo pritisnem k tebi, da bom še jaz imela kaj od tega.« Nikoli ne bom tega pozabila in če bi mogla z njo deliti to svojo srečo, pa bi jo.

Res je težko prenašala, da je ostala brez otrok.

VIKA GRILOVA

Spoštovani,

ne zamerite, da sem tako pozna, vendar upam, da ne prepozna. Na vaš dopis z dne 27. 5. vam pošiljam še naslednje misli o gospe Miri Danilovi:

Ob težavah, ki sem jih imela ob tistem času z majhnim otrokom, mi je človeško zrelo stala ob strani, kakor tudi z nasveti pri pedagoškem delu, ko sem bila pri njej asistent. S hudomušnimi očmi je znala vzpodbujati in s svojo veliko gledališko prakso podpreti moja mlada tipajoča stremjenja. Bila je res velik človek. S takim žarom se je oklepala Akademije — njenih produkcij. Vse bi dala mlademu študentu od ogrlic, rokavic, šalov in drugih drobnarij iz lastne garderobe, ki so tako pomembne na odru pri praktičnem delu, do materinske nežnosti in skrbi, ki jo zmore samo človek, ki nosi v sebi veliko življenjskih izkušenj.

Verjetno se je ta navezanost na študente in Akademijo potencirala tudi zaradi njenega osebnega življenja, ker ni imela otrok. Kajti materinska skrb

in strokovno spremljanje svojih študentov po opravljeni Akademiji — v angažmaju — je bila njena značilnost.

Meni osebno pa je ostala v spominu njena misel o veri v delo: »Verjeti moraš v tisto kar delaš!«

ALEŠ JAN

Mira je zelo rada imela študente. Sem mogoče najmlajši med vami, ki se je živo spominja. Spomnim se, ko sem imel izpit iz zgodovine filma. Ona je bila v izpitni komisiji. Nisem znal prav veliko. Mira pa je imela zraven pantonimično točko. Namreč — vprašanja so padala, nekaj sem odgovarjal ali hotel odgovarjati, nakar je ona s pantomimo, z obrazom pritrjevala to imaš prav, to pusti, tega nimaš prav itd. In me je tako čez cel izpit peljala in na koncu rekla: »No, saj nekaj je pa bilo.«

Hotel sem še o Silvi nekaj povedati. Družina Danilovih je bila in je še zelo živa. Ni dolgo tega, ko mi je Silva izročila rokopis svojega teksta z željo, da bi ta rokopis uprizorili ali na radiu ali na TV, skratka v enem izmed teh medijev. Ta rokopis obstaja in mislim, da bo enkrat zagledal beli dan. Ampak Silva ne bi bila Silva, če ne bi v tem času, ko mi je rokopis dajala, sama odigrala vsaj 30 vlog iz tistega teksta ven. Vse te vloge, ki jih je odigrala — od Prvega petelina do Ure, skratka vse kar je naredila, to je ostalo živo v njej kljub hudi in neprijetni astmi. Zato mislim, da moramo o družini Danilovih govoriti, kot da so v slovenskem kulturnem prostoru še danes živo prisotni.

EMIL FRELIH

V teh dneh, ko sem v okviru razstave razmišljal o Danilovih, sem si v spomin priklical nekaj zanimivih utrinkov, med njimi tudi te, da sem bil že od mladih nog z vsemi petimi Danilovimi igralci, Antonom, Avgusto, Vero, Miro in Silvo več ali manj v konkretnem igralnem stiku na odru. Nekako je to šlo v pozabo. Med drugim, kako sem na primer, kot otrok hodil s starši in pozneje tudi s šolo v Dramo gledati mladinske predstave. V moje veselje so se od leta 1918 vrstile pravljичne igre Špicarjev Pogumni Tonček, 1919 Drinklerjev Krojaček-junaček, Görnerjevi igri Snegulčica in škratje in Pepelka in druge. Vse te je v glavnem režiral Danilo Cerar. Leta 1919, ko mi je bilo sedem let, sem si prvič pri Pepelki bolj zapomnil igralca Danila. Igral je ceremonijala z neko dolgo palico, z njo je trikrat udaril ob tla in rekel: »Začetek poloneze in godba naj jo brž ureže!« Po tistem sem ga doma velikokrat posnemal z metlo v roki, tako mi je bilo všeč. Stopil sem na pručko ali stol in z njegovim glasom ponavljal gornje besede. Danilov glas, ki sem ga oponašal, mi še zdaj zveni v ušesih. Mislim, da sem takrat prvikrat slišal ime Danilo iz maminih in očetovih ust. »Vidiš, to je igralec Danilo!« mi je zašepetal oče.

Zatem sem pod okriljem osnovne šole okrog Božiča in Novega leta organizirano obiskoval mladinske predstave. Pozneje tudi že sam na galerijskem stojišču. Od tam se spoznaval posamezne igralce, nekatere tudi še danes tu prisotne. Štirinajst-petnajstletne me je gledališče povsem zasvojilo. Postal sem stalni obiskovalec Drame na galerijskem stojišču. V živem spominu mi je od

takrat Danilo, ki je bil v igri Večni mladenič v beli obleki s sprehajalno palico v roki. Zapomnil sem se te predstave najbolj po tem, ker se je sprehajal okoli suflernice in udarjal po njej, kadar mu je zastal tekst. Takrat sem suflerko bolj slišal kot Danila, ki ga je skušala reševati. Seveda sem pozneje razumel težave igralcev z besedilom, saj se je dogajalo, da je bila takrat skoraj vsakih deset dni, tudi kar vsak teden nova premiera. Kot mulca, ki sem spremljal predstave nekaterih del tudi po večkrat, me je seveda motilo, ker sem se dobro zapomnil besedila s prejšnje predstave.

Leta 1928, sem kot navdušen amaterski igralec začel pri Zvezi kulturnih društev v Kazini obiskovati dramsko šolo višjega režiserja prof. Osipa Šesta. Po treh mesecih so me prosili, če bi hotel statirati v Drami pri Betlehemiški legendi Pavla Golje. Seveda sem se z veseljem odzval. Saj sem z desk amaterskega majhnega odra stopil na »zaresni« gledališki oder in pri tem lahko »prave« igralce gledal od blizu. V igri sem predstavljal vojščaka v hebrejski čeladi s sulico v roki ob tronu kralja Heroda, ki ga je igral Zvonimir Rogoz. Na dvoru je prvo dvorno damo predstavljala Mira Danilova. Nastopali so tudi trije sveti kralji, med katerimi je Danilo igral Miho.

Mislil, da mi ni treba posebej poudarjati, da sem bil ponosen, da sem kot šestnajstletni fant prišel osebno v stik z igralci na odru, čeprav v veliki distanci. Prvikrat sem se na vajah na odru in na hodniku za odrom soočeval z igralci v civilu. Igralce, ki sem jih doslej občudoval samo z galerije, so bili zdaj čisto blizu. Tudi pozdravljal sem jih lahko. Zame so bili to najsrečnejši trenutki.

Od tedaj sem statiral tudi v drugih delih. Kot je že omenil tov. Kumba-tovič, ki je leta 1928 kot študent tudi statiral v Drami, je bil tistikrat na sporedu še pasijon INRI, v katerem je Anton Danilo imenitno igral apostola Petra. V odmorih se je papači Danilo rad pomudil med statisti, ki smo z njim v sredi svetli na stopnice, ki so vodile v zgornje garderobe. Vedno je bilo z njim prijetno. Rad nam je pripovedoval anekdote. Marsikaj zanimivega smo zvedeli iz teatarskega življenja.

Takrat sem se spoznal še z njegovo navado. Na cesti je skoraj vedno kadil cigaro. Ko je prišel pred vrata Drame, je cigaro ugasnil in jo zataknil v kot zidu blizu vhoda. Kadar se je bližal gledališču, so že odrski delavci prežali na cigaro, ki jo je ugaslo položil na določeno mesto. Vedel je, da bo cigaro kdo od delavcev poiskal in pokadil. To je Danilo vselej zavestno rad storil. Kadar sem se srečal na cesti z njim še potem, ko sem že nastopal v Operi, sva se ustavila in kaj pokramljala. Vselej me je ogovoril s svojim blagim: »E, sinko, moj!« in pri tem pihal dim iz neizogibne cigare.

Še nekajkrat sem se srečal z Danilom na odru, ko sem prešel v Opero. V Benatzkyjevi opereti Pri belem konjičku, sem po odhodu Sama Magoliča prevzel vlogo advokata dr. Kalina. Pri predstavah so se menjaje kot »Inkognito« pojavljale znane ljubljanske osebnosti, med njim kot eden najpopularnejših Ljubljancev tudi naš papači Danilo.

Pozneje sva se z Danilom srečevala le še v gledališču, ko je prihajal na obisk, ali na cesti in v kavarni. Ko sem leta 1941 osnoval prvi Gledališki koledarček s portreti naših igralcev in pevcev, sem papačija povabil k sodelovanju. Kot nestorja slovenskih igralcev sem njegovo fotografijo uvrstil na prvo mesto. Pri žrebanju nagrad pa je papači zavrtel tudi kolo sreče in izvil številke izžrebancev.

Prvi neposredni stik z Miro Danilovo, sem kot sem se omenil, doživel istočasno z njenim očetom ob mojem prvem statiranju v Betlehemiški legenci. Bilo ji je devetindvajset let. Seveda sem kot statist še večkrat sodeloval v delih, v katerih je Mira nastopala v drugih vlogah. Ko sem po nekaj letih nastopanja ob istočasnem študiju dramske igre na Državnem konservatoriju bil že bolj povezan z delovanjem v Drami, z bolj ali manj epizodnimi vlogami, sem bil imenoma napisan tudi na plakatih odrskih del, kjer je Mira nastopala v vodilnih vlogah. Med vsemi Danilovimi sem bil z njo igralsko še najpogostejše povezan.

Naj iz gledaliških plakatov omenim vsak nekaj del, v katerih so mi Mirine stvaritve ostale v živem spominu. Leta 1932 v Vombargerjevi komediji Voda v režiji Milana Skrbinška, kjer je nastopila Mira Danilova kot Katrica, jaz pa kot posestnik Lužar. Ko sem se vrnil po odsluženju vojaškega roka, smo spomladi leta 1934 z dramatizacijo Tavčarjeve Visoške kronike, proslavili petindvajsetletni umetniški jubilej velike tragedije Marije Vere. V delu, ki ga je jubilarntka sama dramatzirala in tudi režirala, je Mira Danilova igrala Wulffingovo hčer Margareto, jaz, soseda Hafnerja. V Galsworthyjevi drami Družba v režiji Bratka Krefta, je Mira igrala stotnikovo ženo Mabel, jaz stražnika. V Goljevi veseloigri Kulturna prireditev v Črni mlaki, izvajani na prostem v Tivoliju v režiji prof. Osipa Šesta, je Mira predstavljala Glavarico, jaz poštarja. Sledili sta Rostandova drama Orlič v Šestovi režiji, v kateri je zaradi množičnosti sodeloval ves dramski ansambel, celo Bratko Kreft v vlogi grofa Sedlinskega pod psevdonimom Sila, je Mira igrala grofico Camerato, medtem ko sem v tem delu nastopil kar v treh vlogah, kot kapetan Foresti, Vicont d'Otrante in Dvorni gardist. V satirični komediji W. Raorta v režiji Bratka Krefta, je Mira igrala filmsko adeptko Loro, medtem ko sem sam nastopal kot sluga in v medigri kot vojak. V Görnarjevi igri za mladino Snegulčica in škratje, ki je v režiji Osipa Šesta polnila dramsko hišo, je Mira igrala kraljico, Slavko Jan kraljeviča, Snegulčico Vida Juvanova in jaz kraljevičevega prijatelja Bogdana. V igri je nastopala kot prvi škrat Voj, najmlajša Danilovih hčera Silva Danilova, ki je tistikrat bila v Drami »dekle za vse«, kot se je v gledališču reklo igralcem, ki so bili sposobni vseh nalog na odru.

Najstarejša hčerka Danilovih, Vera, poročena s češkim dirigentom Antonom Balatko, mi je ostala v spominu kot igralka v Bernauerjevi komediji Vrt Eden, jeseni leta 1927. Ne vem kako se je vloga imenovala, le to vem, da je v nekem prizoru nastopila v kombineži, kar je bila za tisti čas precejšnja pikantna drznost. Verjetno sem Vero videl še v kateri drugi vlogi, a se je ne spominjam.

V neposredni umetniški stik sem z njo prišel v jeseni 1936, ko sem deloval v Operi v operetnih vlogah. Kot gostja iz Brna je takrat v Ljubljani režirala Beneševo opereto Pod to goro zeleno, kjer sem igral pel in plesal eno vodilnih vlog oficirja Horovitza. Dve leti pred tem, ko sem bil še v Drami, je Vera že režirala popularno Beneševo opereto Sv. Anton, vseh zaljubljenih patron, v kateri sem šel po dveh sezonah alternativno prevzel komično vlogo pijanega slugo. Med okupacijo, februarja 1942 pa mi je bila zadana naloga, re-rejsko obnoviti »Sv. Antona«, ki sem ga po Verinih intencijah obnovil brez mojega podpisa. Spominjam se še, da so me po dveh tednih po obnovitvi te operete, aretirali italijanski okupatorji in me odpeljali v internacijo.

V jeseni 1937 je Vera Balatkova spet režirala v ljubljanski Operi in sicer Parmovo opereto Amaconke. Opereta mi je ostala toliko bolj v spominu, ker sem prvič neposredno sodeloval na odru z gospo Avgusto Danilovo, ki je nastopala kot Carica Katarina. Do tedaj sem se je spominjal le kot Kraljico v Hamletu, ki sem jo nekajkrat videl kot fantič v več sezonah 1922—26 v Šestovi režiji in z Zvonimirom Rogozom v naslovni vlogi.

Mesec dni pozneje istega leta je z nami nastopala Avgusta Danilova kot žena župana v Zabukovju v opereti Janeza Dobeica Ančka, po libretu Smiljana Samca, v režiji prof. Osipa Šesta.

S tem je bil sklenjen krog mojega odrskega sodelovanja z vsemi člani gledališke družine Danilovih. Odslej smo se s papačijem, ki je umrl leta 1947, medtem ko sem prakticiral v Pragi, srečevali z Danilovimi le še v gledališču ali na ulici. Leta 1949 sem bil po tedanjem ravnatelju gledališkega muzeja Janku Travnu naprošen, da ob osemdesetletnici rojstva fotografiram Avgusto Danilovo. Pri aranžmaju poziranja doma, sta mi zavzeto pomagali Danilovi hčerki Mira in Silva. Mislim, da je bilo nekaj teh fotografij objavljenih tudi v reviji Tovariš.

Vero Balatkovo in njenega moža Antonina Balatko sem v času mojega delovanja v Pragi, spomladi 1948, na njuno povabilo obiskal v Brnu. Dirigent Balatka je bil takrat direktor brnske Opere. Ponudil mi je režijsko gostovanje opere Ekvinokcij češkega skladatelja Františka Neumanna, za jubilej destletnice skladateljeve smrti leta 1949. Opero je skomponiral na besedilo Iva Vojnoviča. Žal je gostovanje zaradi neprijetnih inforembirojevski razmer moralo odpasti. Medtem je Verin mož Balatka leta 1958 umrl. Nato sem z Vero Balatkovo od prvega Mednarodnega glasbenega festivala v Brnu 1965 vse do njene smrti 1971, vzdrževal prijateljske stike.

V zvezi z Vero Balatkov v Brnu, naj omenim še njen namizni prt s podpisimi znamenitih ljudi, ki jih je nato na prt izvezla. Vera je imela na okrogli mizi velik namizni prt. Če je kak priznan umetnik bil njen gost, se je moral na tisti prt podpisati. Ko je ljubljanska Drama gostovala v Brnu, ne vem s katero predstavo že, se je moral vsak, ki je bil povabljen na njen dom, podpisati na prt. Pokazala mi je podpise, ki jih je izvezla, med katerimi je bil tudi avtogram tu prisotne Mile Kačičeve. Na prt so bili tudi podpisi Gostiča, Saksa, Gavelle in drugih prominentnih domačih in inozemskih umetnikov. Zanima me, kje je zdaj tisti prt. Že dvajset let hodim na brnski festival. Vera me je vsakokrat prosila, da sem Miri ob povratku prinesel kaj njenega. Zdaj vsakokart v Brnu obiščem pokopališče in položim cvetje na Janáčkov in na skupni grob Balatkovih. Spomnim se, ko sva z Vero prvič skupaj obiskala Balatkov grob, na katerem so bili položeni majhni smrekovi storži. »Storžke sem prinesla iz Rožnika,« mi je dejala, »tjakaj je mož tako rad zahajal!«

Tako je bila moja zveza z Danilovimi končana.

Navezal bi se še na to radijsko postajo v Ljubljani. Leta 1934 smo predvajali v živo odlomke iz operete Pod to goro zeleno v režiji Vere Balatkove. Polurni program iz te operete smo izvajali še v tisti stari stavbi ljubljanskega Radia, ko sa bila vodja prof. Francé Kobler in napovedovalec ing. Pengov. Silva pa me je nekega dne v poletnih počitnicah, ko je neki igralec manjkal, pritegnila v radijsko igro, kjer sem brez kakršne koli vaje predvajal vlogo nekega profesorja.

Glavno okoli Silve Danilove je, mislim, povedal že tov. Slavko Jan. Zdi se mi namreč, da je bila vsa Danilova družina zelo talentirana, da pa so vsi drugi člani te družine, ki so nastopali na odru, v filmu i. p., nekako ujeli svoj trenutek. To velja tudi za Miro, ki je bila nedvomno največja umetnica med njimi. Vsi so odlično pristajali v svoj čas, v tedanjo podobo ljubljanskega teatra in slovenskega filma. Silva pa, kot bi se bila rodila nekoliko prezgodaj. Novembra letos je praznovala osemdesetletnico in ves čas njene aktivnosti za njen kov talenta naša sredina ni imela pravega posluha; ali, pravzaprav: njen talent smo na radiu zelo izkoristili, nikoli pa ni dosegel priznanja, ki bi mu šlo. Silva ima velikanski dar za groteskno komiko, bila je odlična imitatorica, predvsem glasov, neizčrpno domiselna za gage in šale nekoliko robatega humorja. To je prišlo na radiu sicer do veljave, recimo ob Veselih večerih, ampak radio je avditivni medij, omejen na slišno. Tamkaj Silva nikoli ni mogla polno razviti vseh svojih talentov. Res pa je, da je bila na radio navezana, na njem je sodelovala že pred vojno, v družbi z Vido Juvanovo, Mašo Slavčevo in drugimi. Po vojni je prišla na radio leta 1948 in je ostala na njem do upokojitve, leta 1972. Delala je torej na radiu v njegovih čisto pionirskih časih in bila je živo prisotna tudi v času radijske »zrelosti«, ko je že nastopila tudi televizija in je pomen radia kot komunikacijskega sredstva nekoliko upadel. Predvsem se je, žal, zmanjšala priljubljenost umetniškega dela radia, njegovega govornega programa. Nedvomno pa drži, da gre Silvi Danilovi dobršen delež pri razvoju naše danes izredno kvalitetne radijske igre.

Njena pot na radiu je bila zelo razgibana, začela je tako rekoč na spodnjem koncu, nastavljena je bila sprva kot manipulant, se pravi, da je vrtela plošče. Potem je brž postala »referent« za Vesele večere, predvsem pa je pripovedovala pravljice za otroke. V eni izmed svojih znamenitih pravljič — naslova se na žalost niti sama več ne spominja — je neko nedeljo popoldne odigrala v živo osem vlog. Pravljico je, skratka, »dramatizirala« tako, da je sama odigrala vseh osem karakterjev. Sicer pa smo na radiu zmeraj rekli, da je njen igralski razpon od dojenčka in papagaja do pokvarjene lokomotive in takšne, ki še dela.

Silva sama trdi — in to popolnoma drži — da so ji vloge porivali zmeraj sproti. Nihče ni pomislil, da bi ji dal čas za pripravo, list s tekstom so ji potisnili v roke zadnji trenutek. In potem, pravi, je rekla: zdaj mi pa povejte, ali sem človek ali žival? in je zahtevano pri priči odigrala.

To velja tudi za čas, ko je bila že priznana radijska režiserka, posebno cenjena pri realiziranju iger za otroke; režirala jih je preko petdeset. Poleg tega je posnela vrsto (okoli 450) dramatiziranih šolskih ur in pod njenim vodstvom se je naučilo igrati za radio 147 otrok. Poglavlje zase je še njen poseben dar za izumljanje t. i. radijskih »efektov«, šumov in zvokov, ki so dragocen element radijske umetnosti. Študija, ki bi jo veljalo napisati o njih, še čaka svojega pisca.

To, da je Silva Danilova sodelovala od samega začetka pri slovenskem filmu, vam je znano; od Badjurovih *Triglavskih strmin* naprej. Njeno imenitno vaško opravljivko v Stigličevi filmski komediji *Tistega lepega dne*, poznate; igrala je tudi v Pavlovičevem *Rdečem klasju*, kmetico, in sama pravi,

da je imela pri tem dva »fantastična« momenta: najprej, ko je morala zajahati konja, in potem, ko je morala pomolzti kravo!

Seveda jo je uporabila tudi televizija. Sodelovala je pri vrsti televizijskih nadaljevanj, imela je tam, kot kažejo njene pogodbe, več kot štirideset vlogic; in z veseljem smo jo gledali v nič koliko televizijskih reklamah (EPP). Skratka, za naš RTV je opravila ogromno delo.

Najbolj pa je ponosna — značilno in žalostno — na to, da je dobila leta 1967 Red dela s srebrnim vencem — temu pravi Titovo odlikovanje — in leta 1981 Srebrno plakato RTV Ljubljana iz rok Jožeta Smoleta. Mislim, da je to izredno skromno priznanje za tisto, kar je dala slovenski kulturi Silva Danilova, tudi, če upoštevamo samo njen radijski in televizijski delež.

Ko sva danes zjutraj še malo poklepetali, ker sem jo prosila za nekaj podatkov, letnic in števil, sem jo mimogrede vprašala, ali bi se rada vrnila v svoje radijske čase. Pa mi je rekla, da rada; ampak ne peš.

MAJOLKA ŠUKLJE

Mira Danilova je bila najbolj čudovit človek, čudovit pedagog. Osebo ne vem, če je dobro, da sem postala igralka, ampak brez Mire Danilove prav gotovo ne bi bilo iz mene nič. Vedno sem bila dvomljivec, nikoli nisem verjela vase, ona pa je tako *stala*, čutila sem, kako za nami vsemi stoji. Vedno smo se čutili kot njen ljubljani razred; bili smo prijatelji. Stala je za človekom in ga nekako bodrila.

(*Rapa*: Spominjam se: leta 1955 ali 1956, ko je Majolka upala na angažma v Kranju, so ji ponudili vlogo v Sartrovi *Spoštljivi vlačugi* za en nastop. Gledališče je bilo praktično prazno, ker je bilo konec sezone. Ampak v parterju je sedela Mira Danilova. Zasledovala je pot svojih bivših učencev. Ko je zvedela, da ima Majolka vsaj eno možnost nastopiti v tej vlogi, se je takoj pripeljala.)

Najin kontakt ni bil nikoli prekinjen in nisem čutila, da bi si Mira Danilova tako zelo želela otroka, ker smo bili mi njeni otroci. Tako toplo je bilo naše medsebojno razmerje.

MARIJA ŠEME-BARIČEVIČ

Mira Danilova je bilo čudovita profesorica, študenta je pripravila, da je pod njeno kontrolo razmišljal o vlogi, o liku, ki ga je oživiljal, predvsem na čustveni osnovi.

Težko mi je govoriti, ker sva bili zelo povezani. Ves čas najinega poznavanja mi je bila kot mati, moja mama je zelo mlada umrla. Povedala bi samo to, kako je Mira Danilova vplivala na moje življenje.

Profesor se s študentom muči, da iz njega nekaj naredi. To so stresi. Pripeljala me je do 4. letnika, do 8. semestra. Tedaj je gostovalo v Ljubljani gledališče Burgtheater z Dunaja. Mira Danilova je poznala nekatere igralce. Domenila se je in vse organizirala, da je šel naš letnik na Dunaj pogledat še nekaj predstav tega gledališča. Profesor Kumbatovič je šel tudi z nami. Skratka, želela mi je ..., naj bom kratka: čez dva meseca sem imela v rokah angaž-

ma v Kellertheatru, ki je depandansa Burgtheatra. Vse to je Mira Danilova naredila zame! Pa sem nekega dne vsa tresoča se prišla k njej in ji rekla: »Gospa Danilova, oprostite, ampak srečala sem človeka, ki naj bi postal moj mož. Kaj naj sedaj storim?« Želela je, da ga ji predstavim in ko ga je spoznala, mi je rekla: »Veš, bila sem brez otrok... mislim, da storiš prav, če postaneš mati.« Bila mi je poročna priča. Moja otroka je imela zelo rada in do konca življenja sva bili prijateljici.

S tem, da je toliko truda vložila v moj študij, v moj kontakt s svetom, in mi na koncu svetovala, naj postanem mati, je Mira Danilova ostala v mojem spominu velik pedagog, velik človek, velika prijateljica, ki mi je ogromno dala na strokovni in intimni življenjski poti.

LELJA REHAR-SANCIN

Z Miro Danilovo sem bila povezana na dva načina. Že v prvem letniku akademije sem bila njena učenka in sem danes tukaj verjetno edina od takratnih študentk, ki danes ni igralka. Kljub temu sem obdržala tesen stik z gledališčem, in to ne samo po zaslugi svojega moža Modesta Sancina, ki je zdaj že 20 let v grobu, temveč v precejšnji meri tudi po zaslugi Mire Danilove, ki me je znala vedno potolažiti in bodriti, tudi kadar je šlo na akademiji kaj narobe. Tudi pozneje sem ostala z njo v stikih, in to vse do nekaj mesecev pred njeno smrtjo. Večkrat sem jo obiskala, se z njo pogovarjala in vselej čutila njen topli človeški odnos, s katerim je znala pristopiti k vsakomur in za vsakogar najti lepo besedo. Najini pogovori so se seveda sukali tudi okoli spominov na mojega moža, s katerim je bila Mira Danilova že od njegovih prvih igralskih let v prijateljskih odnosih. Pogosto sta igrala skupaj, med drugim tudi v znamenitem Gavellovem Matičku, kjer je bila Danilova Nežka, Sancin pa Matiček. Sinoči sem pregledovala možev album, v katerem je vrsta fotografij iz tistih prvih let. Opazila sem, da je bilo takrat v gledališču veliko več pristnega tovarštva, igralci so si med seboj izmenjevali fotografije s posvetili. Med drugim sem našla v albumu tudi sliko papana Danila, ki je posvetil svojo fotografijo »dragemu prijatelju Sancinu«; mlademu začetniku je papa Danilo s tem izkazal posebno čast. Bilo mu je takrat 70 let, zato je zapisal na sliko: »Papa Danilo premišljuje ob svoji 70-letnici, koliko časa mora še živeti, da bo praznoval 80-letnico.« Prisrčen odnos med mladimi in starimi, spoštovanje mladih igralcev do starejših, naklonjenost starejših do mlajših — nekakšno toplo, prijetno vzdušje, ki mi govori o teh odnosih, veje iz teh fotografij, tudi iz tistih, na katerih sta Sancin in Mira Danilova skupaj na odru ali v zasebnem življenju. Ko sta čez mnoga leta spet stala v Ljubljani skupaj na odru (Modest Sancin je takrat gostoval v Vasi Železnovi), se je obema zdelo, da sta včeraj nehala nastopati na istem odru. Kljub temu, da sta imela pred tem eno samo kratko vajo, dolgoletnega premora nista čutila ne eden ne drugi, tako dobro sta poznala drug drugega in tako tesni so bili stiki tiste generacije, ki je bila vsako leto z eno nogo na cesti, a je kljub težkim finančnim stiskam verjela v svoje delo in svoje poslanstvo, obenem pa se je odlikovala po resnem delu z globokim čutom odgovornosti do kolegov in do občinstva. Zato so tudi vsi spomini, ki me vežejo tako na moža kot na Miro Danilovo, izredno lepi in prijetni.

Ko sem bila zadnjikrat na obisku pri Danilovi, mi je — kakor v nekakšni slutnji — rekla, da se zdaj poslavlja in počasi razdaja svoje stvari prijateljem in dobrim znancem, tistim, ki jih ima rada in si želi, da bi jih kak predmet spominjal nanjo. V šali sem jo vprašala, če bom tudi jaz dobila kak spominček, nakar mi je skoraj preresno odgovorila: »Glej, da ne prideš prepozno, ne odlašaj predolgo s prihodnjim obiskom, kajti sicer me ne boš več našla.« V resnici je bil to moj zadnji obisk pri njej, prišla sem prepozno, nje ni bilo več, ostal pa je spomin nanjo, ki ne bo zbledel, dokler bom živa.

Les souvenirs de la famille Danilo

Après l'ouverture de l'exposition intitulée »La famille théâtrale Danilo«, nous avons organisé un entretien. Leurs souvenirs des parents, Anton et Avgusta, des leurs filles, Mira, Vera et Silva, et du fils Mavricij, on été racontés par les anciens collaborateurs de la famille (France Štiglic, Milka Badjura, Slavko Jan, Mirko Mahnič, Ančka Levar, Cveta Gale, Mila Katič, Emil Frelih, Rapa Šuklje) et par leurs étudiants (Vika Gril, Aleš Jan, Majolka Šuklje, Marija Šeme-Baričević et Lelja Rehar-Sancin).

Čedo Ninković

Slovenske drame na odru Narodnega gledališča Bosanske Krajine od leta 1945 do 1985

Neverjeten se zdi podatek, da je imelo banjaluško gledališče v povojnem obdobju kar 16 premier slovenskih dram. Še bolj neverjetno je, da je šesterica slovenskih režiserjev (Malec, Štandeker, Delak, Herzog, Jan in Šedlbauer) režirala skupno 57 predstav. Vendar to dejstvo nas, ki živimo v Banjaluki, ne preseneča, ker je naše okolje že po tradiciji odprto vplivom iz drugih kulturnih središč.

Še pred vojno so v banjaluškem gledališču igrali tri slovenske avtorje. Ivana Cankarja so imeli na sporedu že leta 1934 (*Kralj na Betajnovi*). Sledila sta mu Pavel Golia (*Jurček*) in Bratko Kreft (*Velika puntarija*).

1. Prvi Cankar

V prvih povojnih letih so v gledališču obnavljali dela najuspešnejših predvojnih pisateljev (Nušić, Krleža, Cankar), zato je verjetno prav poznavanje teksta *Kralj na Betajnovi* odločilno vplivalo, da so se odločili za to močno Cankarjevo dramo. Premiera je bila 10. 1. 1948. Režiral jo je Petar Malec, stalni režiser Narodnega gledališča iz Sarajeva kot gost.

Če upoštevamo tedanji kulturnopolitični trenutek, lahko verjamemo, da so *Kralja na Betajnovi* izbrali zato, ker je Cankar v njem umetniško sugestivno pokazal na zvezo med buržoazno reakcijo političnega klerikalizma. Na to napeljuje tudi napoved premiere v banjaluškem časopisu *Glas* 9. januarja 1948, v kateri gledalce »poučujejo« o temi in ideji drame ter o tem, kako naj predstavo dojamajo: »Ta Cankarjeva drama zajema čas prve razvojne stopnje kapitalizma na vasi (1902), zato ni le razumljivo, temveč celo nujno, da se konča z začasno Kantorjevo zmago.«

Iz podpisa M. P. lahko sklepamo, da gre za tedanjega upravnika Mileta Panija, ki je dal to pojasnilo o zgodovinski nujnosti menda zato, ker je vedel, da bodo vsi gledalci na strani Maksa Krnca in se je bal njihove reakcije.

Zanimivo je, da po tej obširni napovedi premiere ni bilo nobene kritike, in to niti v časopisu Glas niti v sarajevskem Oslobođenju. Vlogo Kantorja je interpretiral Muhamed Čejvan, tedanji prvak Krajiškega gledališča.

Kralj na Betajnovi je bil uprizorjen devetnajstkrat.

2. Lojze Štandeker: *Tovariši*

Premiera je bila dne 22. 4. 1950. Lojze Štandeker je tudi med vojno delal v banjaluškem gledališču, in to ves čas kot režiser, po vojni pa tudi kot direktor.

Štandekerjeva drama Prevara (v prevodu Vrela krv) je bila uprizorjena 9. 2. 1944. To delo je doživelo prvo izvedbo v Mariboru leta 1939; istega leta je bilo tudi natisnjeno. Štandeker je bil v letih 1945—1948 stalni režiser SNG v Mariboru. Potem je odšel v Banjaluko, kjer je bil direktor drame vse do leta 1954, do prihoda Ferda Delaka.

Gledališki list št. 2 za sezono 1949/50 je objavil izčrpno idejnotematsko analizo dela. Zanimivo je, da se je tudi kritik časopisa Glas več ukvarjal s pojasnjevanjem odnosa med naprednimi in nazadnjaškimi osebami v drami kot pa z estetskimi dosežki predstave: »V drami Tovariši nastopajo osebe, ki se bojujejo na eni od brezštevilnih front v gigantskem boju za socializem, revolucionarno-humanistična življenjska načela in našo prihodnost...«

O režiji Ferda Delaka niti besede. O igralcih naprednih likov je napisal, da so vloge uspešno oblikovali, o igralcih protiigre pa, da so lik nazadnjaka samo orisali.

V dveh sezonah so predstavo igrali šestindvajsetkrat.

3. Cankar: *Hlapci*

Premiera je bila dne 21. 10. 1950. Režiser te predstave je bil Lojze Štandeker, scenograf pa ing. arh. Ernest Franz kot gost. Župnika je odigral Ratko Sarić, kovača Kalandra Muhamed Čejvan, Jermána Ibro Demirovič, nadučitelja pa Faik Živojević.

Gledališki list (izdajala ga je Sindikalna podružnica Narodnega gledališča Banjaluka pod geslom »Umetnost pripada narodu«) je Hlapcem posvetil celo drugo številko v sezoni 1950/51. Režiser je natančno razložil idejnoestetski pomen drame: »Drama Hlapci vsebuje vso satiro, vso komedijo in tragiko slovenskih političnih razmer pred prvo svetovno vojno. Vsebuje tudi vso bolečino duhovnega suženjstva hlapcev, kar je Cankar tako globoko občutil v vsem svojem življenju... Ivan Cankar je v liku učitelja Jermána jasno pokazal, da posamezni intelektualci razvoj resda lahko pospešijo, vendar ne odločujoče. Družbeni razvoj izloči nove družbene moči, katerih predstavnik je kovač Kalandar, živ, polnokrven lik zdravega narodnega človeka...«

Iz nepodpisane kritike se vidi, da je bila »drama kot celota dosti dobro postavljena na oder banjaluškega gledališča, in vestno izpeljana. Režiser Lojze Štandeker je dobro razumel svojo nalogo. Celota ni nikjer okrnjena, k prepričljivosti igre pa je še posebej pripomogla atmosfera, ki je bila postavljena in izpeljana s premišljeno scenografijo in razmislekom. Skozi vso predstavo

občutimo atmosfero slovenskega podeželskega mesteca, v katerem se dejanje dogaja».

Kritik trdi, da je vloga Župnika (Ratko Sarić) najboljša stvaritev v drami: »Sarić je nadarjen igralec, svoj lik gradi vestno in vedno s potrebno umetniško intencijo. Vloga učitelja Jermana so dobro razumeli, v njej se je čutil cankarjevski lirski slog, v petem dejanju pa tudi revolucionarni žanr.«

Hlapci so doživeli samo sedem ponovitev.

4. Bratko Kreft: *Celjski grofje*

Premiera je bila dne 7. 10. 1954. S to predstavo so odprli sezono 1954/55. Delo je prevedel Ferdo Delak, režiral Miran Herzog, scenograf pa je bil Marjan Pliberšek.

Grofa Hermana je interpretiral Dujam Biljuš, Friderika Franjo Pejčović, ogrsko kraljico Barbaro Zlata Jevremović, Veroniko Deseniško pa Lidija Bujala.

V časopisu Banjalučke novine je sedem dni pred začetkom sezone režiser Miran Herzog idejno pojasnil vlogo celjskih grofov v slovenski zgodovini: »Za Krefta, marksista, življenjska drama Veronike Deseniške ni tragičen primer, temveč nujna posledica tedanjih družbenih odnosov, ki jih jasno označujejo že prve jasne konture razrednega boja med fevdalizmom in mlado buržoazijo, prvi spopadi med naturalnim in denarnim gospodarstvom.«

Na koncu intervjuja, ko je obnovil zgodbo, je Herzog povedal: »Kreft je v dramsko dogajanje spretno vpletel tipičnosti tistega časa, reakcionarno vlogo cerkve v razrednih bojih, srednjeveško jurisdikcijo in ljubezen, pravico prve noči, sholastično filozofijo in humanizem. Če smo pričarali vse, kar nam je pričaral pisatelj, potem smo s svojim delom uspeli.«

Sodeč po kritiki, ki je bila objavljena v Banjalučkih novinah (Kemal Halimović), jim je uspelo temeljno: »Ustvarjena je bila dobra predstava, dosežena enotnost sloga v igri in ambientu.« Kritik je posebej izpostavil uspeli kreaciji Friderika in Barbare: »Franjo Pejčović se nam je pokazal kot igralec širokih igralskih možnosti. V vlogi Friderika je uspešno izrazil mešanico občutkov ljubezni do Veronike in egoističnih občutenj življenjskega praktika, čigar morala je popolnoma degenerirana. Ogrsko kraljico Barbaro je odigrala Zlata Jevremović z veliko zunanjega dostojanstva in prefinjene notranje moči ženske, ki zna ostati superiorna in ohola tudi takrat, ko je premagana.« Kaže, da je bila vloga Veronike Deseniške napačno zasedena.

Odigranih je bilo dvanajst predstav.

5. Mira Mihelič: *Zlati oktober*

Premiera je bila dne 10. 2. 1955. Prevod in režija: Ferdo Delak, scenograf: Franc Jurjec. Premiera je bila samo nekaj mesecev po prvi izvedbi v Mestnem gledališču ljubljanskem. Ferdo Delak je bil takrat direktor drame banjalučkega gledališča in je bil na tekočem s programi slovenskih gledališč. Odtod tudi pojasnilo, kako se je na sporedu znašel Zlati oktober, tip popularne komedije in aktualnega, toda tudi prehodnega tematskega interesa. Ta komedija

Dujam Biljuš kot Herman v »Celjskih grofih«, 1954/55



je deloma sentimentalna, deloma ironična, tudi fantastična, prikazuje pa življenje malomeščanskega sloja, ki še živi svoje malo življenje. Mira Mihelič, izrazita romanopiska, ni dramska pisateljica. Sama je povedala (1971): »Napisala sem sedem dramskih del. Zdaj se od gledališča za vedno poslavljam. Zakaj? Prepričala sem se, da dramski izraz ni moj pravi ustvarjalni izraz. Pa naj kdorkoli o meni misli karkoli, jaz nisem niti malo bojevita, ne prenesem spopadov in ostrih konfrontacij, vse tisto, za kar od nekdaj vemo, da so osnovni elementi dramskega dela. In zdi se mi, da sem prebolela obdobje, ko sem še verjela, da bom v gledališki izraz vnesla to, kar vsaj mislim, da je moj notranji svet: ironično melanholijo in posmehljivo resignacijo. Očitno to dvojje nisem uspela združiti. Torej zbogom!«

S to izjavo se je tudi začel spor: se gledališču sploh spleča dati v svoj program efemernega pisatelja iz drugega kulturnega okolja. Zlati oktober je slabo in prehodno delce, če gledamo nanj z razdalje četrto stoletja. Vendar v obrambo tistih, ki so delo sprejeli v program, lahko navedemo stalno in kategorično zahtevo kulturne politike: »Na oder nam postavite sodobno življenje in našega človeka!« Zanimanje občinstva je skladno s to zahtevo — na odru rado vidi sebe, in take predstave so najbolj obiskane. O tej predstavi list Banja-lučke novine niso pisale. Izšla je samo kratka napoved predpremiere (BN, 4. 2. 1955) z obnovo fabule. Pojasnjena pa je bila tudi idejna nit dela: »Komedijski Zlati oktober nam pripoveduje o okornem, nerazumljenem in slabem pesniku Sandalu, ki živi nepriznan sredi svojega malomeščanskega okolja, ki se je v današnjem času spremenilo samo na zunaj in v svojih frazah, v bistvu pa je še naprej ostalo malomeščansko.«

Predstavo Zlati oktober je gledališče izvedlo samo sedemkrat.

6. Alojz Remec: *Magda*

Premiera je bila dne 9. 2. 1956. Režija: Ferdo Delak.

V časopisu Krajiške novine je bila 3. 2. 1956 objavljena reklamna napoved te premiere: »Magda, delo slovenskega književnika Alojza Remca, je zbudilo veliko zanimanje na vseh naših gledaliških odrih. Remec je znan slovenski dramatik, ki je s svojo Magdo ustvaril zanimivo delo, namenjeno najširšim ljudskim množicam, v našem gledališču pa bo v načinu interpretacije nekaj novega. Glavne vloge igrajo: Desa Knežević (Magda), Budimir Jeremić (Peter) in Anton Kujevec (Doktor), ki igra še sedem vlog.«

Kritik Nikola Koljević je v Krajiških novinah 17. 2. 1956 zelo visoko ocenil dosežke te predstave: »Remčeva Magda, ki je bila prikazana v četrtek, 9. februarja, v Narodnem gledališču, je bila premiera v širšem pomenu te besede: moderna domača drama z vsebino, vezano na bližnjo preteklost, inventivna režijska inscenacija, resno spoprijemanje s problematiko drame igralskega tria in sodobne scenografske rešitve...«

»...Režiser Ferdo Delak je z odrsko postavitvijo Magde ne samo zvesto transponiral tekst, temveč je tudi spretno prebredel mesta, kjer se je Remec nevarno približal meji melodramatičnosti. Kljub obrtnim malenkostim, kjer je opazna režiserjeva roka, je Delak opravičil svojo opredelitev za »reportažno-filmski« koncept inscenacije.«

Verjetno je takšen koncept inscenacije tisto »nekaj novega v načinu interpretacije«, ki je poudarjeno v napovedi za premiero. Kritik je zelo pohvalil tudi vse tri igralce, posebej še Antuna Kujevića, ki je v predstavi »prikazal sedem različnih psihologij«. Kritik je pohvalil tudi moderno scenografijo Dušanke Šandorov in glasbeno spremljavo Franja Petrušića.

Predstava se je tudi programsko izplačala — igrali so jo štiriindvajsetkrat.

7. Igor Torkar: *Pisana žoga*

Premiera je bila dne 27. 9. 1957. Režiser: Miha Politeo.

To je bilo že drugo slovensko delo, s katerim je banjaluško gledališče odprlo svojo sezono. Prva izvedba Pisane žoge je bila v Mestnem gledališču ljubljanskem 1954/55.

V Pisani žogi (najboljšem Torkarjevem delu) je avtor prikazal vojno problematiko razvejano in slikovito. Za Torkarja je značilno toplo, humano zanimanje za probleme malih ljudi in zavrženih usod. Pisana žoga je napisana s sodobnim dramskim izrazom, uporabljena je retrospektiva, ki je značilna za filmsko dramaturgijo. Usodo treh mladih ljudi v vojni: ljubezenskega para Sana in Gaše ter njenega šolskega prijatelja Remca je po kritiku D. Draškoviču »režiser Politeo razvil po stabilnih tirih humanosti, herojstva in cinizma, pri tem pa je uporabljal natančno odmerjene psihološke premore in menjavo svetlobnih učinkov. Atmosfera, ritem in slogovna izenačenost so bili prisotni vse do poslednjega spusta zaves«.

Ker je Pisana žoga obšla še mnoge odre v Jugoslaviji, o njeni uporabni vrednosti v danem trenutku ne kaže izgubljati besed.

Čeprav je Torkar napisal še nekaj dramskih del, ni nikoli več dosegel takšnega jugoslovanskega repertoarnega vala.

Pisano žogo so v Banjaluki uprizorili osemnajstkrat.

8. Josip Tavčar: *Pekel je vendar pekel*

Premiera je bila dne 14. 11. 1959. Režija: Miha Politeo.

Tega leta je bila predstava SNG iz Trsta — kot tematska in formalna osvežitev — uprizorjena na Sterijinem pozorju. Poleg tega je *Pekel* igralo še nekaj jugoslovanskih gledališč.

Josip Tavčar je nenavadna figura zato, ker v tok slovenskega dramskega ustvarjanja vnaša (živi v Trstu in po svoji izobrazbi pripada italijanski kulturni klimi) nekatere bistvena vprašanja o sodobnem človeku in življenju, ki so značilna za zahodni svet. Njegov nevelik opus je v bistvu kritika sodobnega komercializiranega porabniškega sveta. Avtor sporoča: »Sreča in udobnost sta dva povsem različna pojma. Tema pekla je splošno svetovna in trajna.« To delo je izzvalo polemiko med tedanjim upravnikom gledališča Predragom Lazarevičem in kritikom Krajiških novin Urošem Kovačevićem. Pod naslovom *Pesimistična farsa* se je Kovačević ostro spravil nad tekst: »Krčevito, boleče in hiperbolično kot nekakšen vizionar Tavčar išče in ne najde rešitve od skorajšnje in neizbežne človeške tragedije. Tavčar ne vidi v bližnji prihodnosti nobene svetlobe, ampak prevladuje mrak. Človek bo izginil, izgubil se bo v ogromnem vesoljskem prostoru ...«

»...tudi formalno je to neuspela tragikomedija: prvo dejanje je komedio-grafsko, medtem ko je drugo dramsko-tragično ...«

Kritik Tavčarju očita tudi slabo karakterizacijo, nezadostno individualizacijo likov in skonstruirane dialoge »brez zadostne dramsko-literarne potence — puhli so, neduhoviti, konvencionalni, faktografski«. Režiser jo je odnesel malo bolje, ker mu je kritik pohvalil tri scene, gledališče — slavljenelec (30 let umetniškega dela) pa je ocenjeno najslabše: »Neverjetno in paradoksalno je, da Narodno gledališče v jubilejni sezoni izvaja dramo, ki ima sumljive filozofske idejne kvalitete in minimalno scensko živčevje,« končuje kritik.

Odgovor tedanjega upravnika profesorja Predraga Lazareviča je sledil čez štirinajst dni (11. februarja 1959). Zavrgel je kritiko kot nepoznavalsko, samoprepričano in pretenciozno: »Kritik pretenciozno deli nauke tako avtorju kot

umetniškemu svetu in režiserju, njegova 'analiza' Tavčarjevega dramskega besedila pa kaže na popolno nerazumevanje teksta, o katerem piše.«

Z metodo paralelnega nizanja citatov iz kritike je profesor kritiku pokazal kontradikcije.

Temu je sledil odgovor kritika, ki se je pritoževal, da mu je upravnik profesorsko odpredaval poglavje iz dramske literature.

Nas bolj zanima, kaj sam Tavčar misli o svojih dramah: »Pišem predvsem zase. Dialoška oblika se mi je zdela najprimernejša za razčiščevanje notranjih konfliktov in samo ta omogoča logično zagovarjanje različnih stališč. Vse, kar sem napisal, sem imel za nekaj, kar je povsem moje. Vendar so SNG Trst, kasneje pa še druga gledališča, tvegali in prikazali nekatere moje dialoge — in začele so se komplikacije. Zakaj si posnemal Sartra? Zakaj si se zgledoval po Pirandellu, zakaj se v tvojem postopku čuti Čehov? Zakaj ne prisluhneš specifičnim kulturnim in nacionalnim zahtevam našega občinstva? Zakaj?... Zakaj? Samo to lahko rečem: ne vem, o čem govorite. Pustite me pri miru. Gre izključno za moje osebne stvari. Nisem profesionalni pisatelj, od diletanta pa ne morete zahtevati, da bo do podrobnosti pojasnil smisel in slog svojega dela.«

Ta Tavčarjeva iskrena izpoved je zanimiva v širšem kontekstu, ki je sodobna domača drama in gledališče. Koliko zasebnih dialogov je bilo na silo preneseno na oder!

Pekel je bil uprizorjen devetnajstkrat.

9. Bratko Kreft: *Balada o poročniku in Marjutki*

Premiera je bila 11. 2. 1961. Režiser: Janko Marinković.

Novi kritik časopisa Krajiške novine Hamid Husedžinović je že v uvodu pozitivno ocenil programsko usmeritev gledališča: »Premiera Kreftove Balade o poročniku in Marjutki je še enkrat potrdila, da v tej sezoni gledališče ustvarja dobre predstave. Lahko bi celo rekli, da so dosegli standardno kvaliteto krea-cije in visoko obrtno raven; zasluge za to imajo dobra dela in režiserji gostje. Režiser Janko Marinković je naredil slogovno čisto in obrtno korektno pred-stavo, pri čemer se je zadovoljil z vlogo skrbnega interpretatorja. Tekst je po-nekod skrajšal, poiskal koncentrat pisateljevih misli, blažil erotično preveč poudarjena mesta (v Banjaluki so vedno pazili na neomadeževano občinstvo, op. Č. N.). Vztrajno je težil za tem, da bi tudi igralci ustvarili kompaktno pred-stavo, podobno filigranskemu delu, v katerem umetnik ne sme preveč potlačiti mojstra-obrtnika, če hoče najti kupca.«

Nevenka Šajić-Stefanović in Jovica Stefanović sta dobila izredno priložnost, da se razigrata. Bila sta dobra režiserjeva sodelavca. Izvedla sta kompleksne karakterje z zadržanimi gestami in gibanjem.

Balado so igrali dvajsetkrat.

In ko je gledališče že mislilo, da je imelo vsaj s to slovensko dramo srečo, se je oglasil U. Kovačević, kritik Pekla, s člankom z naslovom Razmišljanje o letošnjem programu banjaluškega gledališča in podnaslovom Do kdaj kom-promisi ter se spravl nad celoten program, še posebej pa na Balado o poroč-niku in Marjutki, »ki ne predstavlja ničesar novega niti kaj izrazito pomemb-nega v sodobni dramaturgiji«. (Krajiške novine, 5. 6. 1961.)

10. Primož Kozak: *Afera*

Premiera je bila dne 21. 5. 1955. Režija: Peter Malec.

Končno je gledališče doseglo pomemben uspeh s slovenskim tekstom. Deževale so same pohvale: dih svežosti in kvalitete, glasnik novih stremeljenj.

Z Afero je bil v Banjaluki odprt Mali oder v sejni dvorani Kulturnega doma. Kritiki so pravilno ocenili entuziazem gledaliških delavcev, ker je bilo treba premagati vse težave, tehnične in umetniške, pri tem pa se v osnovi prilagajati konferenčnemu prostoru.

Kritika je opazila, da je Afera impozanten zgled resničnega in subtilnega prodiranja v bistvene probleme nekega časa, in je izpostavila pisateljeve dileme: Kozak strnjeno, jedrnato postavlja vprašanje vesti in morale, svobode in obstoja osebnosti v revolucijskem procesu. Zanima ga, ali je posameznik v revoluciji samo kolo v velikem vrtečem se mehanizmu in če se človek revolucionar lahko in sme ukvarjati s problemi osebne svobode in svoje individualnosti. Ali mora, nasprotno temu, v boju za novi svet, za katerega se je opredelil nagnosko in svobodno, izgubiti znamenja individualnosti in se ukloniti zakonom mehanične hierarhije, zoper katero pa se je pravzaprav tudi odpravil bojevati. Kozak takšna vprašanja ne pušča brez odgovorov: ustvarjanje svobodne človekove osebnosti je v tako velikem zgodovinskem procesu končni — vrhunski rezultat.

Morda bi morali pisatelji vsakih deset let poslati gledališčem po eno tako dramo na temo 20. stoletja: Konflikt kolektivistične in svobodoljubne miselnosti. Da so Kozakove misli in sporočila na banjaluškem Malem odru zazveneli z resnično življenjsko močjo, je v prvi vrsti zaslužen režiser Peter Malec, ki je svoj koncept zasnoval na zvesti razlagi avtorja in ustvaril predstavo izenačenega ritma in tempa, v kolektivni igri tega majhnega ansambla.

S predstavo Afere je ansambel prvič gostoval v Zagrebškem dramskem gledališču (zdaj DK Gavella).

Afero so enkrat odigrali v Banjaluki, enkrat pa v Zagrebu.

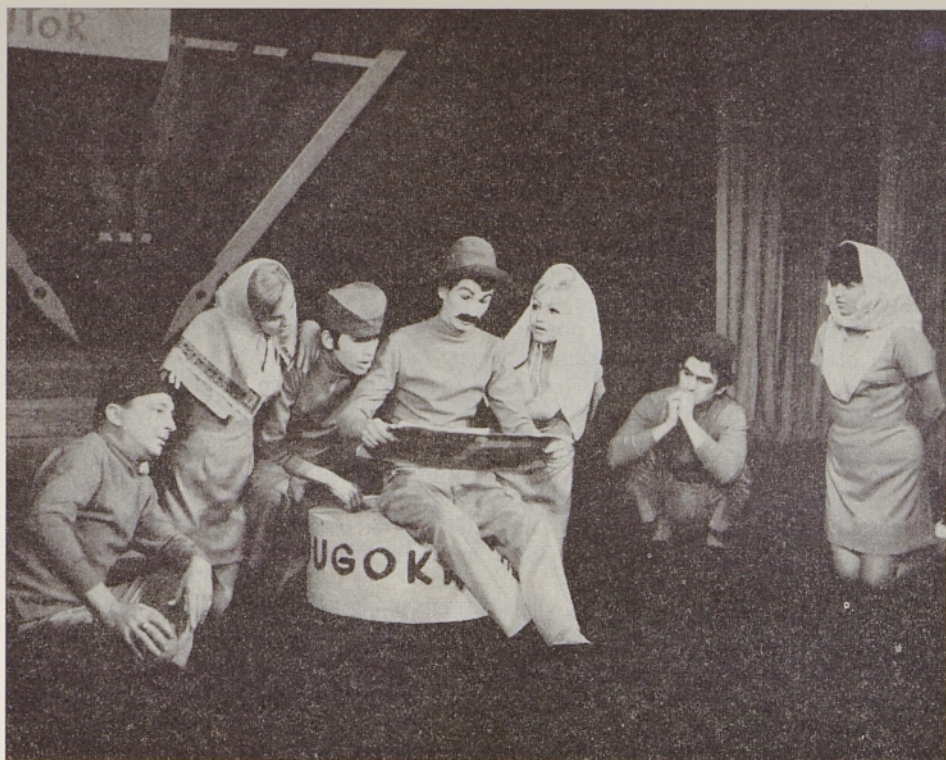
11. Miloš Mikeln: *Inventura 66*

Premiera je bila dne 18. 10. 1966. Režija: Čedomir Ninković.

Tudi to delo je bilo vzeto iz repertoarja Mestnega gledališča ljubljanskega. Slovenski politični humor se ni pokazal učinkovit, toliko bolj, ker so leto dni prej v banjaluškem gledališču izvedli podoben, vendar veliko sočnejši kolaž anekdot in aforizmov BUDILNIK Vlada Bulatovića. Inventura se ni pokazala kot radikalna satira niti v okolju, kjer je bila rojena. Če bi jo izvedli kot kabaret-kolaž na kakem »levem odru«, bi imela mogoče več uspeha. Tako pa, izvedena kot normalno repertoarno delo na normalnem odru, ni pritegnila niti pozornosti kritikov lokalnega časopisa Glas. O tem kolažu je ostala zapisana le napoved premiere.

Inventuro so odigrali petnajstkrat.

Potem je preteklo celo desetletje, ne da bi se na programu banjaluškega gledališča pojavila ena sama slovenska drama. Kaj je bilo medtem izpuščeno: vsekakor dve Hiengovi deli — Osvajalec in Lažna Ivana ter zgodnja dela Du-



»Inventura 66«, 1966/67

šana Jovanovića. In kljub temu dolgemu zastoju pri spremljanju razvoja sodobne slovenske dramatike, ki ga ni mogoče pojasniti, je padla odločitev: tretjič Cankarjev Kralj na Betajnovi.

Premiera je bila dne 8. 10. 1976. Režiral jo je Aleš Jan. V korist Kralja na Betajnovi je odločilno vplival petintridesetletni jubilej umetniškega dela Lucijana Latingerja in njegova opredelitev za J. Kantorja. Istega leta je bila tudi jugoslovanska proslava stoletnice Cankarjevega rojstva. Aleš Jan, sin znamenitega igralca in jugoslovanske priznanega režiserja Slavka Jana, je vodil predstavo z zanesljivo roko, trudeč se, da bi z atmosfero vplival na čutila gledalcev.

Kritik Oslobođenja Sead Fetahagić je v kritiki Nordijska saga zelo pohvalil režijo: »Od igralcev je zahteval realistično igro, vendar v duhu novega sodobnega realizma, brez patetike; atmosfero je gradil z zgledovanjem po ekspresionizmu ibsenovskega tipa, simboliko pa je oblikoval v stilizirano mizansceno. Aleš Jan je vse te komponente spretno spojil v areno, ki je delovala učinkovito.«

Kritik je poudaril, da je imel režiser dobre sodelavce v scenografu Živoradu Pečariću in kostumografki Dušanki Šandorov, posebej pa je pohvalil igralski ansambel, ki je dobro sledil režiserjevim idejam.

Tudi mladinski časopis Naši dani se je dotaknil te premiere. Kritiku S. Franiču ni ušla analitična, z atmosfero mraka, pretenj in slutenj napolnjena režija Aleša Jana. »Režiser je uspel oblikovati predstavo, v kateri dominirajo v realistično stiliziranem konceptu mesta sijajne, skrbno negovane invencije, detajli ingenioznih dimenzij, tenzija, ki krčevito in nezadržno prekosi izpostavljene napake, pretapljač njihovo nedoraslost v parameter vrednosti celote, ki ji pripadajo, a jo izsevajo kot gledališko pomemben in družbeno angažiran doživljaj, kot celoto, ki s svojimi vrednotami predstavlja lep prispevek temu jubileju in prazniku.«

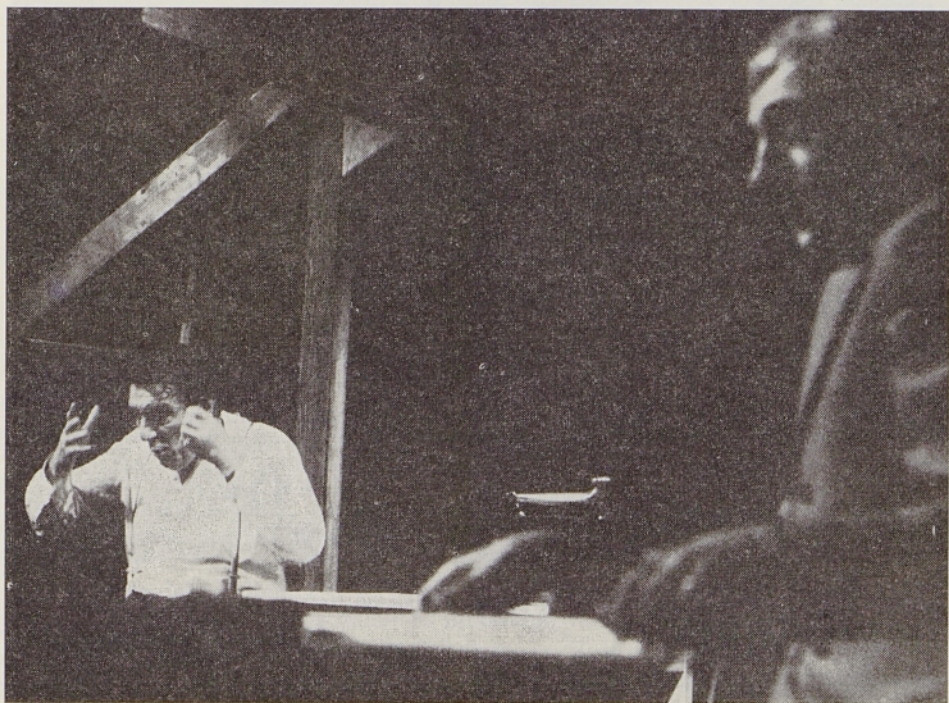
Kralj na Betajnovi je bil uprizorjen devetnajstkrat.

13. Dušan Jovanović: *Generacije*

Premiera je bila dne 18. 10. 1977. Režiser: Aleš Jan.

Trinajsta — pa srečna! To je bila do sedaj najuspešnejša predstava kakega slovenskega dela v Banjaluki. O tem najbolj pričajo kritike samih slovenskih kritikov po gostovanju na Tednu slovenske drame v Kranju. A pojdimo po vrsti.

Pomembno je, da so *Generacije* prav v Banjaluki doživele prvo izvedbo, zahvaljujoč prijaznosti umetniškega vodstva Mestnega gledališča. V Glasu je



Lucijan Latinger in Zlatko Štefanac v Kralju na Betajnovi, 1976/77



NARODNO POZORIŠTE
BOSANSKE KRAJINE
BANJALUKA

Truda te sudbini

Ali P.

IVAN CANKAR

KRALJ BETAJNOVE

PREDSTAVA U ČAST STOGODIŠNJICE ROĐENJA

IVANA CANKARA

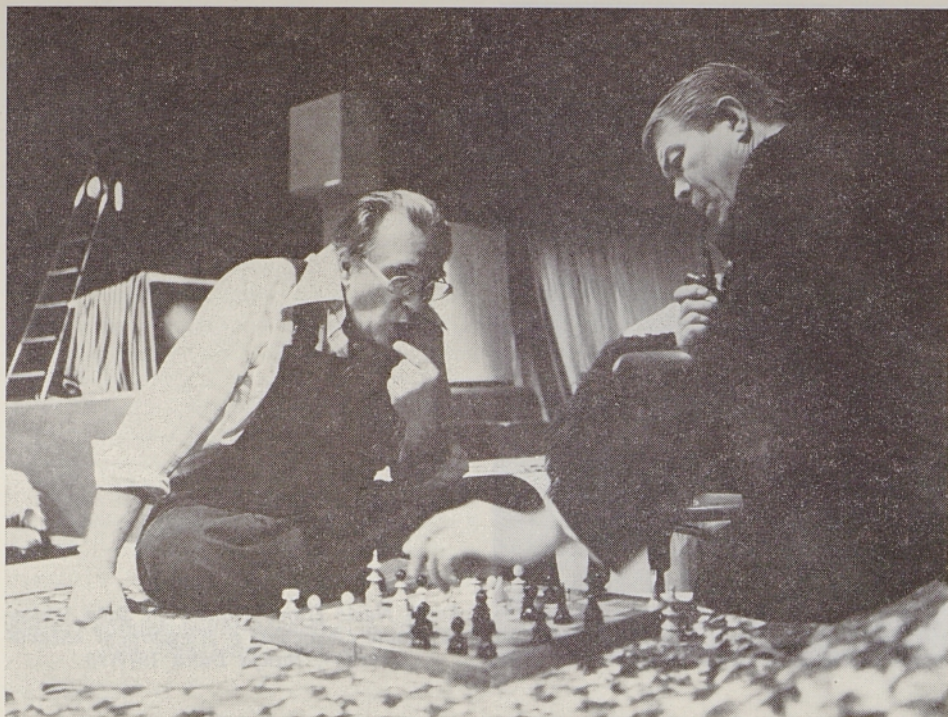
U ULOZI JOZEFA KANTORA 35 GODINA UMJETNIČKOG RADA

PROSLAVLJA

LUCIJAN LATINGER

PREMIJERA 8. 10. 1976.

Naslovna stran Gledališkoga lista



Duško Križanec (Lujó Mošćić) in Slobodan Velimirović (Golob) v »Generacijah« D. Jovanovića, Banja Luka 1977/78

bila objavljena obširna napoved premiere z izjavo režiserja Aleša Jana: »Generacije v tej drami niso razumljene tako, da se med seboj neprestano spopadajo. V drami se pojavijo štiri generacije in vsaka ima svoje probleme. Delo je koncipirano tako, da vsak gledalec lahko najde in mora najti v njem svoj svet, svoje prijatelje, sosedo, tovariše. Generacije so zgodba o malih ljudeh in malo asociirajo na TV serijo Gledališče v hiši. Najbolj pesimistična je določitev, da so šle vse generacije skozi mladostno dobo, iz katere jim je ostal samo spomin, ki ruši sedanost kot stalno vrednost in harmonijo vsakodnevnega življenja. Optimistično pa je, da imajo mladi pred seboj celo življenje, ki se mora izpolniti tako, kot si želijo, ker so danes za to dozoreli objektivni pogoji.«

Prostorsko gledano je dogajanje v *Generacijah* zelo razgibano, posebno draž pa je predstavljal paralelizem. Temu primerno je bila tudi igra široko postavljena in razvejana. Liki so bili oblikovani na dveh področjih: najprej je režiser vztrajal na nelogičnem, nerealnem, absurdnem izrazu, v drugem planu pa je bil poudarek na realističnem igralskem izrazu s humorjem, ki je bil nit osnovnega tona predstave.

S to predstavo je banjaluško gledališče z vidnim uspehom gostovalo v Zagrebu na Gavellinih večerih. Marija Grgičević je v *Večernjem listu* opazila, da je ta kuhinjska drama v režiji Aleša Jana dobila odlike duhovite žanrske



Salih Nesić (Don Alonso) in Saša Vukosavljević (Angelca) v Hiengovem »Slavoloku«, Banja Luka 1979/80

slike, v kateri se na simpatičen način »zrcalijo razmere in navade vsakdanjosti, v kateri se gledalci lahko prepoznajo in živo zabavajo na svoj račun«.

Pod debelim naslovom Pouk iz Banjaluke (Ljubljanski dnevnik, 12. 10. 1978) je Bojan Štih napisal super pohvalno kritiko, lahko rečemo apologetiko Krajiškemu gledališču in predstavi Generacij: »Banjaluška predstava je odkrila, da to gledališče živi in dela v modernem svetu naše družbe, moderno ga izraža in interpretira z jasno in dobro gledališko voljo. Banjaluška predstava je tudi še enkrat dokazala laž in postavila na pravo mesto metropolsko vzvišenost, ki se pita z zvezdništvom in gledališkim prvaštvom. Generacije iz Banjaluke smo sprejeli kot dobro, pošteno in hvalevredno gledališko dejanje. Tako tudi gledalci. In to je zelo pomembno. Banjaluška predstava je prava komedija, ki jo je Aleš Jan zrežiral nepretenciozno, nedomišljavo in nekonvencionalno. Zato je ta režija izcedila iz teksta skoraj vse, kar nudi. Jan je postavil na oder prepričljivo človeško sliko pisanega in protislovnega sveta 'malih' ljudi. To je naredil mirno, razumno, tako da je gledalec takoj občutil ironijo zoper sebe kot komedijski obračun s samim seboj in svojimi življenjskimi težavami, stiskami, napakami in dejanji. Mogoče se je zaradi te komedijske živosti izgubilo nekaj grenkobe in absurda Jovanovičevega sporočila. Vendar so bili pred nami na odru živi ljudje, igralski kvartet pa je bil izreden. Imenujmo to dobro in prepričljivo igralsko četverico: Saša Vukosavljević, Duško Križanec, Džemila Delić in Živomir Ličanin.«

Tudi druga dva pomembna slovenska kritika, Andrej Inkret v Delu in Jernej Novak v Ljubljanskem dnevniku, sta bila polna hvale za banjaluške Generacije: »Režiser Aleš Jan je pokazal zelo spretno aranžirano predstavo;



Zlata Velimirović (Maščevalka) v Kmeč-
lovi »Marjetici«, 1980/81

našel je nekaj duhovitih rešitev tako v scenografiji kot tudi v mizanscenski organizaciji dejanja. Scena je bila natrpana s predmeti za vsakdanjo rabo, pa vseeno dovolj odprta in dinamično razvejanega medprostora. Jan je pokazal več fantazije, posebno pa sproščenosti, kot je je bilo v ljubljanski predstavi.«

Inkret je končal, da so taka gostovanja smiselna in koristna, ker v naš jugoslovanski gledališki prostor vnašajo indikativne informacije.

Generacije so se obdržale na repertoarju dve sezoni in v tem času triin-tridesetkrat uspešno zaživele pred občinstvom.

14. Andrej Hieng: *Slavolok*

Premiera je bila dne 12. 10. 1979. Režija: Zvone Šedlbauer, scena in kostumi: Miodrag Tabački.

V petdeseti — jubilejni sezoni se je banjaluško gledališče odločilo, da bo igralo po enega sodobnega pisatelja iz naših večjih kulturnih središč: Ljubljane, Zagreba, Beograda in Skopja. Najpomembnejši makedonski pisatelj Kole Čašule je ravno takrat napisal dramo Sodišče. Ko smo že imeli noviteto iz Skopja, smo želeli imeti tudi prvo izvedbo pisatelja iz Ljubljane. Odločili smo se za Andreja Hienga, ki je do tedaj že celo desetletje veljal ob Dominiku Smoletu in Dušanu Jovanoviću za najuspešnejšega slovenskega dramatika. Njegova drama Osvajalec je že doživela številne uprizoritve v državi. Odločili smo se za Slavolok, ki nam ga je v okviru stalnega sodelovanja odstopilo Mestno gledališče kot pra-

izvedbo. Predstavo je režiral Zvone Šedlbauer, prvi slovenski režiser — gost v Banjaluki, ki je na vodilni listi jugoslovanskih režiserjev.

Drama Slavolok je postavljena v okolje španskih emigrantov v Trstu v 19. stol. V atmosferi merkantilizma, sumničenj in intrigantstva avtorju ni prvi cilj javno dogajanje pred gledalci, temveč skriti impulzi, odsevi in idejna žarčenja ter osvetljevanje problemov emigrantstva, disidentstva nasploh. Slavolok je neke vrste moderna moraliteta, ki ima v ospredju dramski tok, komični elementi pa so postranski in prikriti.

Kritik Oslobođenja je pohvalil režiserja Zvoneta Šedlbauerja, ki je »spretno balansirал med komičnim in resnim, ki je bilo pogosto blizu satiričnemu, ko je sprejel to Slavolokovo dvojnost«, potem pa je še posebej poudaril, da so k uspehu predstave veliko prispevali igralci, posebno njihov občutek za prostor in odrski gib: »Bogdanka Savić je prikazala zelo širok diapazon kreativnih možnosti, ko je igrala dono Izabelo. Uravnotežena v gibanju in gesti je spretno zadrževala čustvene izlive in pri tem težila k realistični gradnji lika. Vendar leit motiv ni bil potegnjjen ne na tekstualnem ne na režiserskem planu, temveč s kreacijo Saliha Nesića in Saše Vukosavljević. Hieng je dal to možnost, igralca pa sta jo sprejela in nadgradila na najbolj impresiven način.«

Kritik Glasa je menil, da »režiser Zvone Šedlbauer ni težil k temu, da bi komične situacije ustvarjal z ritmom: v posameznih primerih je dramski tok celo upočasnil, da bi s tem lahko odslikal moralno določenega okolja v danem času. Šedlbauer je režiser, ki se zateka k prikriti stilizaciji, vendar ne stilizaciji predstave kot celote in tudi ne igre. Odnos posameznika v smislu dvojnosti je stiliziral do te mere, da se vse lahko zreducira na najbolj navaden spopad generacij, kar pa v bistvu ni preveč poudarjeno. Najbolj špansko od vsega v predstavi so dekor in kostumi Miodraga Tabačkega. Kulisa s svojo sivino asociira na tipične španske samostane (ne po barvi, pač pa po arhitekturi), ne glede na to, da se dejanje odvija v trgovskem Trstu«.

Slavolok je zbudil za banjaluške razmere precejšnje zanimanje — igrali so štiriindvajset predstav.

15. Matjaž Kmecl: *Marjetica ali smrt dolgo po umiranju*

Premiera je bila dne 28. 2. 1981. Režija: Aleš Jan, scenograf: Sveta Jovanović, kostumograf: Alenka Bartl.

Predstavo je gledališče igralo ob 40-letnici ljudske revolucije. Sodelovala je na Borštnikovem srečanju — zunaj konkurence leta 1981. Istega leta je gostovala v Mestnem gledališču.

Spet je slovenska drama izzvala polemiko z lokalnim časopisom Glas prek njegovega kritika Ranka Risojevića, ki se je spotaknil ob idejno neprimernost drame, kot se je dvajset let prej Uroš Kovačević spravil na dramo Pekel je vseeno pekel. Na novinarjevo vprašanje, kaj je novega v Banjaluki, je kolega odgovoril: Imamo Marjetico! Čeprav je ta tekst dobil nagrado Republiške konference SZDL SR Slovenije kot najboljšo delo na temo NOB, je bil Glasov kritik odločen: »Marjetica je popolnoma zgrešen strel (zmaga besed), in to v literarnem, dramaturškem, režijskem pa tudi moralnem, etičnem pogledu. Velika ironija je, da se slaba, kaotična predstava igra v čast našega največjega jubileja... saj frazerstvo oži našo revolucijo, jo popolnoma parodira!« Ko je



*Živomir Ličanin (Silni) v Kmeclovi
»Marjetici«, 1980/81*

kritik diskvalificiral tekst, mu je očital, da liki niso dovolj diferencirani, da je njihov govor nizanje praznih fraz: »Vse je konfuzno. Režijsko se ta konfuzija samo še poudarja, predstavljajoč žensko partizansko enoto kot duševne bolnike, ki se v ničemer ne držijo partizanske morale. Ženske ujamejo dva človeka, starejšemu takoj sodijo in ga likvidirajo, ne da bi koga prepričale o njegovi krivdi. (Tako si naš boj predstavljajo sovražniki.) Kaj reči o igralcih, ki morajo vse to požreti? Oni so, milo rečeno, v tej predstavi zmanipulirani... ni jim bilo treba igrati te predstave. Odrekanje poslušnosti v nesmiselnem projektu je znak umetniške zrelosti.«

Po tem pozivu igralcem na neposreden upor, je kritik idejno napadel samo banjaluško gledališče. »To je ena najslabših predstav, kar smo jih v zadnjem času videli na odru Narodnega gledališča Bosanske krajine... Komunistom in samoupravnim delavski kontroli Narodnega gledališča preostaja, da odigrajo svojo vlogo, vendar v režiji idej Zveze komunistov. Poleg tega bi bilo prav, če bi se tudi borci vprašali, ali sprejemajo to poigravanje z revolucijo kot darilo tej revoluciji.«

Gledališče je najprej modro molčalo in še naprej uprizarjalo Marjetico. Začela se je ustvarjati nervoza, pa se je teden dni kasneje oglasil dopisnik Oslobođenja Ranko Preradović s člankom »Kdo je proti dialogu?«. Logično bi bilo, če bi ljudje iz gledališča že do sedaj reagirali na Risojevičeva opozorila bodisi z odgovorom na tekst ali s tem, da bi Marjetico sneli s programa. Namesto tega iščejo zaščito družbenopolitičnih organizacij, pristojne komisije pa o njih še molčijo, čeprav so bile izzване v omenjenem Glasovem reagiranju.

Šestnajst dni po objavi kritike se je v Glasu pojavil dostojanstveni odgovor delovne skupnosti Narodnega gledališča z naslovom Ob članku Pokvarjena optika: »Tekst, ki je bil objavljen v Glasu 2. marca t. l. in je želel biti gledališka kritika naše predstave Marjetica ali smrt dolgo po umiranju, ni bila ne analitična ne impresionistična kritika pa tudi ne poskus, da se predstava oceni umetniško, kar razumeva tudi ideološki vidik, temveč je ocena politični pamflet, ki je uperjen zoper gledališče... Zapis, v katerem avtor zvito pripelje do vprašanja predlogo, po kateri je bila predstava narejena, ne moremo razumeti kot resno oceno predstave, zato delovna skupnost gledališča energično zavrača vse politične insinuacije, ki so v njej izrečene. Način, kako občinstvo še naprej sprejema to dramo s humanističnim sporočilom, je najboljši odgovor na takšne poskuse diskvalifikacije našega kolektiva in njegovih samoupravnih organov.«

V tem času se je v Banjaluki mudil tudi avtor drame Matjaž Kmecl in si ogledal eno od repriz. Po predstavi je bil v gledališki dvorani za vaje pogovor o Marjetici. Sodelovalo je tudi nekaj novinarjev. Udeleženci pogovora so ugotovili, da v tej drami, ki ima globoko humano sporočilo, ni ničesar ideološko-kulturološko pomanjkljivega.

Potem se je oglasil tudi kritik Oslobođenja Sead Fetahagić s kratkim, a pogubnim naslovom Zgrešeni strel. Za razliko od Risojevića je pisal samo o estetski strani predstave: »Tekst Matjaža Kmecla se ne more pohvaliti s kako posebno literarno barvo, posebno pa je nezanimiv v gledališkem smislu, je statičen, deklamatorski, brez dramskega dejanja in spopadov in bolj ustreza radijski drami. A na tem prav krhkem dramskem delu bi se mogoče dala narediti tudi kolikor toliko spodobna predstavica, če si režiser Aleš Jan ne bi prizadeval ustvariti odrsko delo sforsiranega pomena, nekakšnega impresionističnega tkanja in nečitljive simbolike, in to neadekvatno tekstu in svojemu daru. Igralci so se gibal po odru v nenaravni mizansceni, tekst so govorili pod nekakšnim nabojem, da jim je bilo težko slediti. Aleš Jan je bežal od realnega pripovedovanja, pa je tudi partizanke oblekel v nedoločene kostume, vse zaradi nekakšne nerazumljive poetike.

To dramo, pravzaprav tekst, bližji recitalu, je Aleš Jan nepotrebno sforsirano prikazal kot scensko dogajanje, ki je razumljivo samo njemu.«

Šele čez mesec in pol po premieri je Glas organiziral štirioglato mizo (po fotografiji) o Marjetici. Pod naslovom Življenje predstave potrjuje ali spodbija njeno vrednost je objavil rezime pogovora. Objavili so prispevke petnajstih prisotnih, med njimi so bili upravnik gledališča Franjo Petrušić, sekretar SIS za kulturo Besim Karabegović, dramaturg gledališča Čedomir Ninković, pri tem pa so največ pozornosti posvetili razlagi profesorja Predraga Lazarevića kot nevtralnega udeleženca: »Zdi se mi, da ima Marjetica nedvomne scenske kvalitete in humanistične vrednote. Dramaturška struktura je spretno zgrajena in sestoji iz treh jasno ločenih časovnih plasti. Drama se začne in konča v našem času, znotraj tega pa je epizoda iz revolucijskega časa, lomljena skozi optiko naslovnega lika Marjetice...«

(Zanimivo je, da je tudi režiser Aleš Jan na tem pogovoru vztrajal: »Vsi, ki govorimo o tej predstavi, imamo svoje predznanje in vizijo revolucije. Celotno predstavo vsi gledamo skozi Marjetičine oči, kar je osnovni koncept moje ideje; ne gledamo z očmi objektivnega opazovalca. Skozi njeno (Marjetičino)

percepcijo živijo liki in vsi so taki, kot jih je videla Marjetica. Ona v teh ženskah ni videla velikih bork in herojev, pač pa navadne ljudi.»

Profesor Lazarevič je razvil svojo tezo o avtorjevih intencijah v Marjetici: »Da bi svojo osnovno zamisel naredil gledališko čimbolj čitljivo, je avtor uporabil dve vrsti likov: tako imenovane like-simbole (Maščevalka, Zgodovina, Babica) in like-osebnosti (Tina, Giovanni, Aja). Mala se v trenutku, ko doživi ljubezen, spremeni v lik-osebnost, v Marjetico. S transformacijo Male v Marjetico je vsebovano humanistično sporočilo drame: ljubezen počloveči ...

... Avtor je torej ponudil izredno izhodišče za nekonvencionalno predstavo s tematiko NOB, vendar naše gledališče ni izrabilo vseh kvalitiet teksta, je še poudaril Lazarevič. Zelo precizna dramska struktura, ki je nosilka pomena drame, v banjaluški predstavi ni bila predstavljena z gledališkimi sredstvi, zato so nesporazumi, do katerih je prišlo, povsem logični.«

V odgovoru si je Ranko Risojevič upal reči, da so simboli, o katerih je govoril profesor Lazarevič, zanj šablone.

»Režiser v Marjetici pa tudi avtor teksta sta zanemarila osnovno načelo, da umetniško delo zelo težko prenese dedukcijo (sklep). Zaradi tega ta sploševanja delajo umetniško delo brezosebno in šablonsko. V tekstu, ki je gol, samo dramsko dogajanje ni nikjer locirano.«

Po teh dolgih monologih je vsak ostal pri svojem mišljenju. Glas je elegantno končal poročilo o pogovoru: »Sporočilo vseh sogovornikov je enotno: potrebno je več takih pogovorov o vseh bistvenih vprašanjih v kulturi.«

Glede na dejstvo, da je umetniško delo živa tvorba, posebno še v gledališču, bo njeno vrednost še najboljše potrdilo njeno trajanje in življenje.

Marjetica se je pred gledalci potrdila in imela v dveh sezonah štiriintrideset predstav.

16. Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*

Premiera je bila dne 12. 11. 1982. Režija in scenografija: Nenad Bojić, diplomatska predstava.

Po trikratni izvedbi Kralja na Betajnovi (1934, 1948, 1976) in Hlapcev (1950) je na banjaluški odér končno prispelo tudi Pohujšanje. S tem je bila predstavitev Cankarjevih glavnih del na odru Narodnega gledališča Bosanske krajine zaokrožena. Pohujšanje veliko bolj korespondira s sodobnimi gledališkimi stremljenji in daje veliko več možnosti za režijski apartni koncept kot strogo realistični Kralj na Betajnovi ali Hlapci.

Ranko Risojevič (ki je poskušal prej pokopati Marjetico z ideološko-političnega vidika) je v Glasu postavil vprašanje, če je imel Bojić v tej Cankarjevi drami pravo predlogo za svoje delo, in takoj nato odgovoril, da ne, ker meni, da je šel svet v svojem pohujševanju veliko dlje: »Da je umetnik vedno v spopadu z družbo in da nihče ni prerok v svojem okolju, da so ljudje kvarno blago, vse to so splošna mesta celotne svetovne literature. Seveda se tudi o tem še naprej ustvarja literatura, vendar je za tako stvar potreben genialen umetnik. Pohujšanje Ivana Cankarja ima polno splošnih mest, nerazvitih likov; to je preveč enodimenzionalno delo, Kot tako nima prostora na živih odrih.«

Kritik zameri Bojiću, da je pristopil k svoji diplomski režijski nalogi poln zaupanja v tekst in ansambel, ki naj bi njegove ideje uresničil. Ko je kritik ugotovil, da tekst ne zasluži te vdanosti, ansambel pa ne tega režiserjevega zaupanja, je svojo razlago o režiji končal s tem, da bi pomanjkljivost teksta lahko nadomestil ali nevtraliziral drugačen režijski pristop. V tej banjaluški postavitvi in režijski arhitektoniki ni dalo ne prvo ne drugo pravih rezultatov...«

Ko je še enkrat poudaril, da je »režiser ostal zvest duhu Cankarjevega dela« (kar bi lahko razumeli tudi pohvalno, op. Č. N.) in »skrajno čisto, obrtno zelo lepo, z izjemnim likovnim občutkom postavil to dramo«, je kritik prešel na razmišljanje o igralskih stvaritvah: »V izenačeni ekipi je nekoliko izstopala Saša Vukosavljević kot Vrag; njegova vloga je v predstavi popolnoma nejasna, na trenutke cinična pa spet nemočna; Vukosavljevićeva je delovala včasih umirjeno, včasih z brechtovsko distanco do vloge, ki jo je igrala. Precej visoko stopnjo korektnosti so uresničili tudi ostali igralci: Boško Djurdjević (Peter), Suada Herak (Jacinta) itd.«

Tudi kritik Oslobođenja je potenciral prizore z Vragom, v katerih je dominirala Saša Vukosavljević, »ki se je z interpretacijo tega lika najbolj približala značaju Cankarjeve farse...«

Predstavo so februarja 1983 povabili na Teden slovenske drame v Kranju. Za kritika Dela Janeza Zadnikarja je bila »izhodiščna misel Nenada Bojića, ki je bil tudi kompletni inscenator, da bi v predstavi zaposlil veliko več ljudi, kot jih je na Cankarjevem seznamu, če bi se dalo, bi zaposlil kar celo dvorano. Mizanscensko je predstavo postavil tako, da osebe od začetka do konca večinoma prihajajo iz dvorane ali v njej igrajo«...

Veliko bolj kritičen je bil Jernej Novak v Ljubljanskem dnevniku. Na začetku je lepo predstavil Narodno gledališče Bosanske krajine iz Banjaluke »kot edino gledališče v Jugoslaviji, ki načrtno sodeluje s slovenskim gledališčem, prikazuje klasična in sodobna dela slovenskih pisateljev, vabi k sodelovanju slovenske režiserje in redno vzdržuje izmenjavo z Mestnim gledališčem«...

... »Kazalo je, da bomo gledali zabavno predstavo detroniziranega Cankarja, prikazanega v nizkem slogu in ponekod aktualiziranega, približanega Nušičevemu smehu. Tako je bilo vsaj mogoče slutiti v prvem dejanju... Pohujšanje je na kratko gledališka igra, veliko dejanje, ki pripada odrski umetnosti. To je predstava, ki prevara tudi samega Vraga. Vse to je bilo rečeno neposredno enkrat za vselej, nasilno, nazorno, hkrati pa premalo gledališko, predvsem pa prehitro in za vselej pozabljeno. Naravnost nikakršnega artizma ni v tej predstavi Pohujšanja, nikakršnega poskusa, da bi igra oživila v prostoru scenske imaginacije. Jacintin in Petrov svet je v tej predstavi popolnoma nekritična, samovšečna apoteoza narcisoidnega umetništva, prikaz nekakšne boemske butike (kostumi Ljiljane Dragović) in nekonformizma, ki je izražen z neprebavljivo mešanico neorganizirane mizanscene in slabo obvladanih plesnih korakov in baletnih poz. Z eno besedo: šlampasto, razglašeno gledališče.«

Tudi Novak je izpostavil vlogo Vraga Saše Vukosavljević, ki ga je igrala učinkovito z blaziranim sarkazmom. Predstava se je zdela Novaku neartikulirana in razglašena tudi zaradi tega, ker se je morala prilagoditi majhnemu, plitvemu odru Prešernovega gledališča v Kranju. Režiser je moral zamenjati mizansceno, tako da so vsi igralci prihajali na oder iz dvorane, kar se ni dogajalo pri igranju v Banjaluki. Tega ne navajamo kot poskus opravičila. No-

torno dejstvo je namreč, da se bo moralo Banjaluško gledališče v prihodnje predstaviti slovenskemu zelo zahtevnemu občinstvu in samim kulturnim delavcem s kvalitetnejšimi predstavami.

REZIME IN VZPOREDNICE

Če izvzamemo Cankarja kot nedotakljivo klasično vrednoto, iz tega pregleda vidimo, da so slovenski pisatelji prihajali na repertoar banjaluškega gledališča z novimi, šele napisanimi deli. Če gledamo po obdobjih, ločimo tri dele: Ferda Delaka v petdesetih letih z novitetami Mire Mihelič, Alojza Remca in drugih, drugi Petra Malca v šestdesetih letih s Kozakom, Tavčarjem in Kreftom in najnovejši s prvimi izvedbami Hienga, Jovanovića in Kmecla.

Ni treba pozabiti, da je slovenska dramatika glede na jugoslovanski gledališki prostor ostajala dolga desetletja po vojni v ozkem krogu svojega jezika. Večje zanimanje za Smoletovo Antigono, Kozakovo Afero in Hiengovega Osvajalca ni bistveno razširilo kroga gledališč, ki so igrala slovenska dela. Pravi val zanimanja za sodobno slovensko dramo je nastopil šele v zadnjih letih: Dušan Jovanović — Osvoboditev Skopja (v Zagrebu, Beogradu in Skopju), Karamazovi (v Sarajevu in Skopju) in Rudi Šeligo (Lepa Vida v Sarajevu, Ana v Beogradu) so najpogosteje igrani avtorji.

V Sloveniji je široko razširjeno mnenje, da je ravnodušnost, ki jo dramaturgi drugih jezikovnih področij gojijo do slovenske dramatike, posledica neinformiranosti o njeni vrednosti. Tudi to je res. Vendar so najuspešnejša dela že prevedena (Knjižnica Sterijinega pozorja, Narodna knjiga, Beograd) in so gledališčnikom znana. Gledano z nevtralnimi očmi je res, da del teh tekstov ni niti malo zanimiv, tematsko in uprizoritveno za igralce in gledalce v drugih okoljih. Banjaluško gledališče je tudi tu odigralo vlogo poskusnega informatorja. Namreč, marsikatera drama, za katero so slovenski kritiki in gledališki delavci dali afirmativno mišljenje, pri našem občinstvu ni imela potrebne akceptibilnosti. Kje so korenine tega? Verjetno v temeljni opredelitvi zapoznelega nacionalnoromantičnega gesla: Drama in gledališče morata biti najbolj neposredno in najbolj kompleksno ogledalo slovenske nacionalne misli; kot da tudi v svojem delovanju povezuje visoko poezijo in pedagogiko (po Schillerju). Čeprav je slovenska dramatika v 20. stol. rasla in dozorela v neposredni živi komunikaciji s sočasnimi evropskimi literarnimi dogajanjem in smermi (simbolizem, ekspresionizem) in skušala postati njen integralni del, ji to ni nikoli povsem uspelo zaradi njene posebne problematike in »slovenstva« (primer drame Hlapci). Ker če bi v tem vključevanju povsem uspela, se ne bi zgodilo, da bi šli vplivi in ideje enosmerno, iz Evrope v Slovenijo.

Konflikt med umetnostjo in družbo, posameznikom in vladajočim razredom je tema, ki je razširjena in na široko obdelana (npr. Krleža v Legendah) tudi pri drugih jugoslovanskih pisateljih, tako da je tema umetnikovega spopada z družbo lahko privedla le do apartnega, za druge vedno manj zanimivega dela (Pohujšanje). Ko se je začela slovenska dramatika v novejšem času osvobajati posebne slovenske liričnosti v tekstualnem smislu in »alpinistike« v stilu prikazovanja in se usmerila na širša polja resnice o človekovem obstoju, se je zanimanje zanje povečalo (Antigona, Afera). Jasno je, da španske teme

Andreja Hienga niso mogle vzbuditi širšega zanimanja, čeprav je avtor v Osvajalcu dosegel visoko stopnjo dialoškega artizma in prikazovalne dinamike.

Najbolj zanimivo vprašanje smo pustili za konec: Ali je teh šestnajst del, ki so jih izvedli v Banjaluki, najboljših? Tudi tu velja izrek: po bitki so vsi generali. Če gledamo nazaj, s te časovne distance in z našo današnjo senzibiliteto ter stopnjo kriterijev, je jasno, da je gledališče igralo dela, ki se niti po slovenskih širokosrčnih kriterijih niso zadržala kot repertoarna konstanta. Jasno nam je tudi, da smo izpustili nekatera dela trajne umetniške akceptibilnosti, kot sta Smoletova Antigona ali Hiengov Osvajalec. Odigrana je bila Kozakova Afera, preskočeni pa drugi dve dobri deli istega pisatelja: Legenda o sv. Che in iz leta 1968 črpajoči Kongres.

Slovenska dramatika zadnjih nekaj let se odlikuje z visoko produktivnostjo, tematsko raznovrstnostjo in zrelem formalnim oblikovanjem. Zato je nemogoče, da bi gledališče, ki ima pet premier na leto, spremljalo toliko novitet; za nekatera dela pa kljub zanimivim, živim in aktualnim temam ni možnosti za adekvatno delitev v majhnem ansamblu (npr. Tumor ali Osvoboditev Skopja D. Jovanovića). Zavedamo se tudi tega, da Rudi Šeligo zasluži pozornost našega gledališča, posebno še njegova izvrstna drama Čarovnica iz Zgornje Davče.

Če se povrnemo k vprašanju o aktivizmu in temeljnih resnicah človekovega obstoja (tega je že na začetku tega stoletja v slovenski dramatiki postavil Cankar), mislimo, da ponovno doseže svojo aktualnost v Jančarjevi močno izostreni dramatiki (Disident Arnož in njegovi) in v orvelovski koncipiranem in realiziranem Velikem briljantnem valčku.

Mislimo, da nam ta pisatelj zares ustreza, ker se njegovo globoko humano in angažirano delo ujema s programsko usmeritvijo gledališča, z njegovo permanentno težnjo, da bi bilo gledališče idej. Ravno tako tudi ustreza konceptu, da naj bo tisto, kar prihaja iz drugih okolij, napojeno iz širših evropskih izvirorov, tako po problematiki kot tudi po standardu uresničitve.

Zaradi vsega tega se bo Krajiško gledališče tudi v prihodnosti odločalo za sodobno slovensko dramo. Pri tem ga bosta vodili načeli kvalitete in komunikativnosti.

Les pièces slovènes sur la scène du Théâtre National de la Bosanska Krajina, de 1945 à 1985

Cet aperçu démontre qu'à l'exception de Cankar, qui représente une valeur classique, incontestable, les écrivains modernes slovènes ont été représentés, dans le répertoire du théâtre de Banja Luka, par des oeuvres récentes, fraîchement écrites. Il est possible d'y distinguer trois périodes caractéristiques: les années cinquante, de Ferdo Delak, avec les nouveautés de Mira Mihelič, Alojz Remec et autres, les années soixante, de Peter Malec, avec Kozak, Tavčar et Kreft, et la période, plus récente, avec les premières représentations de Hieng, Jovanović, Kmecl et Jančar.

Nous avons laissé pour la fin, la plus intéressante des questions: y a-t-il, parmi ces soixante oeuvres, montées sur scène à Banja Luka, les meilleures?

Là aussi, il serait possible de répondre qu'il est facile d'être malin après une bataille gagnée. En prenant un peu de distance et en tenant compte de la sensibilité et des critères actuels, il devient évident que parmi les oeuvres réalisées, il y a eu quelques-unes qui même selon les vues larges slovènes, ne sont pas devenues

des constantes du répertoire. Il est évident aussi que quelques oeuvres de valeur artistique durable aient été omises, telle »Antigone« de Smole ou le »Conquérant« (»Osvajalec«) de Hieng. »L'Affaire« (»Afera«) de Kozak a été réalisée, tandis que deux oeuvres de qualité de la fin des années soixante, du même auteur, »La Légende de St. Ché« (»Legenda o Sv. Che«) et »Le Congrès« (»Kongres«), ont été laissées de côté.

Ces dernières années, la dramaturgie slovène excelle par une haute productivité, par la diversité des thèmes traités et par la maturité des solutions formelles. Il n'est pas possible par conséquent qu'un théâtre, qui monte cinq premières en une saison soit au courant de toutes les nouveautés. D'autre part, dans un petit ensemble il n'y a pas de possibilité de distribution de rôles adéquate pour la réalisation de certaines oeuvres aux thèmes intéressants, brûlants et actuels (p. ex.: »La Tumeur«) [»Tumor«] ou »La Libération de Skopje« [»Osvoboditev Skopja«] de Dušan Jovanović). Nous sommes conscients cependant de l'attention que mériterait dans notre théâtre Rudi Šeligo, par exemple, surtout sa pièce excellente, »La Sorcière de la Haute Davča« (»Čarovnica iz Gornje Davče«).

Dans le futur, le théâtre de Banja Luka continuera à prendre des décisions en faveur des pièces de théâtre slovènes, de bonne qualité et accessibles à notre public.

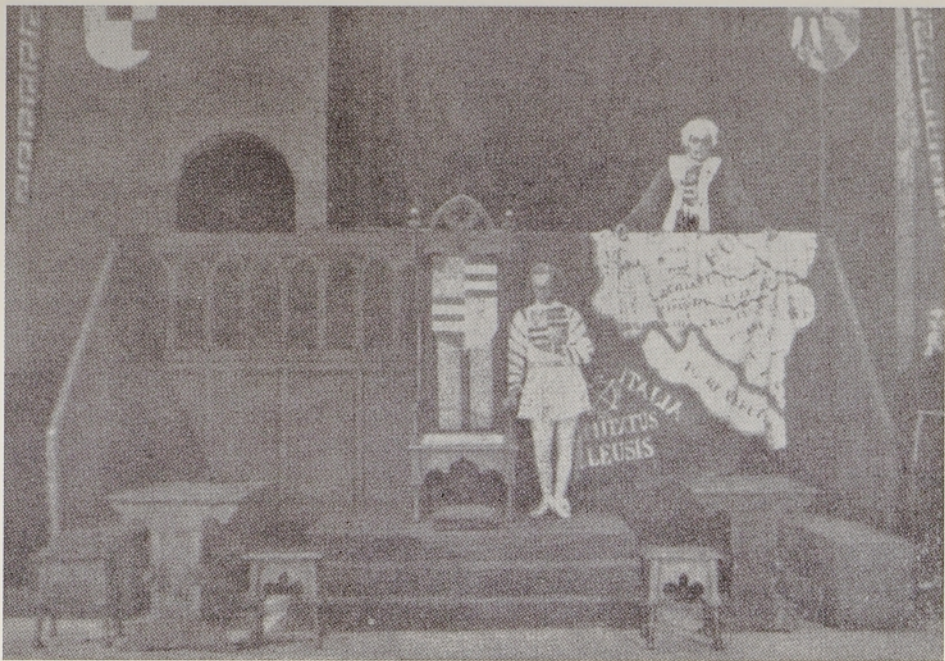
Emil Frelih

Spominski oris o prvih Kreftovih dramskih režijah v ljubljanski Drami

Po mnogih bolj ali manj znanih političnih ovirah je po nekajletnem režij-skem delovanju v ljubljanski Operi režiser Bratko Kreft v sezoni 1932—33 prešel v ljubljansko Dramo. Za menoj je bilo od sezone 1928—29 že nekaj stitiranj v devetih dramskih delih, v poletnih mesecih 1932 pa v letnem gledališču parka Tivoli tudi nekaj baletnih nastopov. Med njimi tudi v senzacionalni predstavi komične opere *La Mascotte* v Kreftovi režiji, kjer sem nastopal kot akrobat.

Osebnostno poznanstvo po postavitvi *Mascotte* je bilo prostodušno in ljubeznivo do vseh nas mladih. Nobene režiserske vzvišenosti ni bilo pri njem do začetnikov. Nasprotno! Všeč mu je bilo, da sem bil med njimi kot gledališki zanesenjak tudi dober telovadec. Moje akrobacije v nastopu baleta so ga navdušile. Celo epizodno vlogo oficirja, ki v bitki pridrvi na konju, mi je hotel zaupati, toda žal nisem znal jahati. Tako sem bil ob paradno vlogo, s katero bi se kot jahač igralsko mogel izkazati tudi z nekaj stavki. Ta nastop je nato opravil režiser sam, ki je bil kot ljubitelj konj izvrsten jahač. Mladi smo ga na vajah spoštljivo občudovali. Na letno gledališče v Tivoliju je vselej zravnano prijahal na bistrem konju. Konj je bil dobro stremeniran. Celo med poki petard v uprizorjeni bitki je »režijsko disciplinirano«¹ poskakoval pod usmerjevalnimi gibi svojega vodje.

Sezono 1932—33 je ljubljanska Drama začela 17. septembra s krstno izvedbo Kreftove drame *Celjski grofje* v režiji višjega režiserja Osipa Šesta. V njej sem stitiral kot stražar. Mladi, sedemindvajsetletni avtor je večkrat prisostvoval vajam. V dramski hiši je istočasno režijsko pripravljaval dramo F. M. Dostojevskega *Zločin in kazen* v dramatizaciji Petre F. Krasnopoljske in v prevodu Josipa Vidmarja, ki mu je bila prva režija v ljubljanski Drami. Premiera *Zločina in kazni* je bila 22. septembra 1932, torej le pet dni po krstni izvedbi njegovih *Celjskih grofov*. Za mladega dramatika in režiserja je bila istočasna izvedba njegove drame in prva dramska režija v NG velika psihična obremenitev. Posebno če dodamo, da je dvaindvajset dni za tem, 13. oktobra, sledila že premiera druge njegove režije, znamenitega naturalističnega dela iz življenja farmarjev *Strast pod brest* ameriškega dramatika Eugena O'Neill *Gladstonea*.



»Celjski grofje« B. Krefta, Drama SNG v Ljubljani 1932/33

Kot dvajsetletnik sem bil ob vzporednem študiju na državnem konservatoriju že leta 1932 honorarno povezan za redno nastopanje v Drami. Seveda še nisem bil dovolj razsoden, da bi mogel zrelostno presojati profesionalna odrska dogajanja. Poleg tega sem bil tudi preveč opit od sreče, ker sem lahko nastopal v krogu priznanih odrskih umetnikov, ki sem jih oboževal vse po vrsti in se oplajal z njihovimi kreacijami.

Vendar se spominjam, da je bil v tistem času režiser Kreft suh in bled. Z njegovega obraza je sevala zaskrbljenost za izid njegove izvirne drame, kot tudi za uspeh njegove prve režije v hiši. V obeh pogledih je uspel in tega smo bili zelo veseli.

Po dolgem času je dramsko gledališče sezono, ki je bila štirideseta v zgodovini novejšega gledališča, odprlo z novim slovenskim delom in »tako obnovilo čase, ko je bila izvirna igra povzdignjena za pravi praznik«, kot je ob tem dogodku zapisal eden najbolj pronicljivih slovenskih kritikov prof. France Koblar. »Kreftova drama je uspela,« je nadaljeval Koblar, »od dejanja do dejanja je vžigala in si pridobila razumljivo in zaslužen priznanje. Drama govori v svoj čas, saj vsaka manifestacija za boljšega človeka in njegove naravne pravice in za svobodo v tej ali oni obliki in naj si bo manj sprejemljiva, najde vedno odziv v prvotnih čustvih človeške skupnosti. Kreftovo delo je tudi izrazito dramatično in priča o spretnem oblikovalcu, zato smo dogodka veseli in je ugodno znamenje za novo gledališko leto.« (Iz knjige Franceta Koblarja

Dvajset let slovenske drame II., 1930—1939, v izdaji Slovenske matice v Ljubljani, 1965.)

V svojem kritičnem zapisu je tudi kritik France Vodnik mimo nekaj pripomb zapisal, da so »Celjski grofje prinesli uspeh avtorju in gledališču. Drama je bila pripravljena skrbno ter postavljena na oder z velikim razmahom: lahko rečemo, da je uprizoritev dvignila pisateljevo delo višje, kakor ga je postavila njegova dramska sposobnost, ter mu dala v gledališki interpretaciji podobo in blesk, kakršnega v njem samem ni. Vendarle so Celjski grofje najboljše od vsega, kar nam je do sedaj v književnosti ustvaril Bratko Kreft, obenem pa je treba tudi priznati, da predstavljajo najbolj zrelo dramsko delo mlajšega pisateljskega rodu«. (Iz knjige Franceta Vodnika Kritična dramaturgija, v izdaji Slovenske matice v Ljubljani, 1968.)

Izreden uspeh Celjskih grofov tudi po zaslugi režiserja Osipa Šesta in dobro izvedenih igralskih vlog je v igralski ansambel vnesel zanos in vedro razpoloženje. Čeprav že vaje nastopov v nekaterih majhnih vlogah, sem bil prav tako ponosen, da sem sodeloval pri krstu nove slovenske drame, čeprav samo kot statist.

Vse bolj me je potajno mamila misel, da bi delo z dobrimi amaterskimi igralci uprizoril na prostem, na dvorišču za kapelo Ljubljanskega gradu. Županstvo stolnega mesta Ljubljane mi je to namero preprečilo. Šele leta 1954 se mi je posrečilo Celjske grofe uprizoriti z vrliimi primorskimi igralci na amaterskem odru v Tolminu.

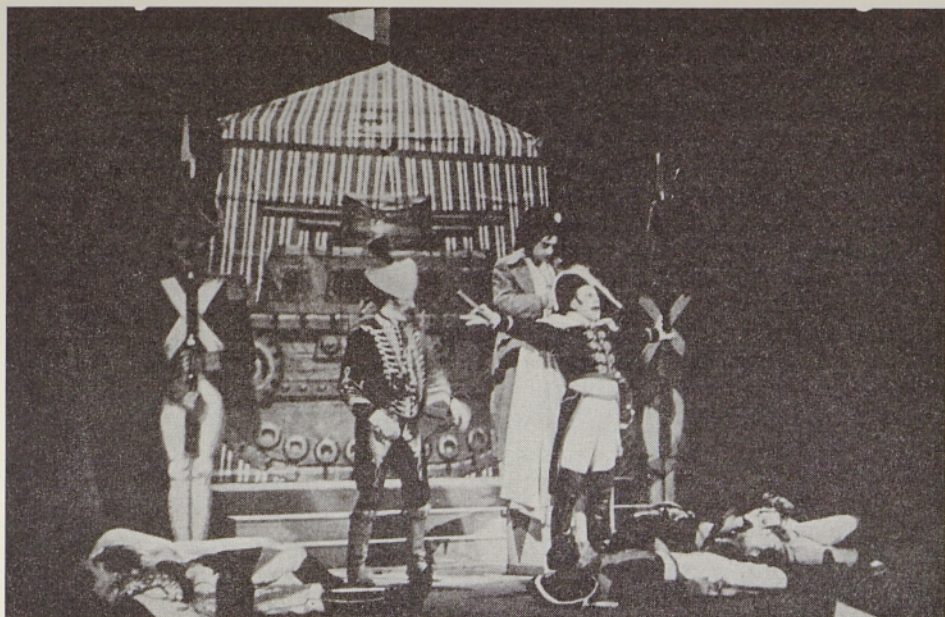
Mlajši v Drami smo se predvsem navduševali nad vlogo Pravdača, ki je predstavljala poosebljeni sinonim borca za pravico in svobodo tlačnega kmečkega ljudstva proti fevdalizmu. Kako vabljiva je bila ta vloga, priča, da se je marsikdo izmed nas v prihodnosti že videl na odru v vlogi Pravdača, kot si skoraj vsak začetnik želi kdaj zaigrati Hamleta.

Na premieri in na predstavah Dostojevskega Zločin in kazen v prvi Kreftovi režiji v Drami smo se mlajši kar zmuznili iz režiserjevih rok. Na vajah je bil Kreft izredno impulziven in njegov temperament je prešel tudi na našo skupino. Preveč. Lahno opiti smo se morali obnašati veselo in razborito. V elementu mladostne prešernosti smo prekoračili mejo. V krčmi je k temu botrovala tudi harmonika, ki je spremljala naše opito petje ruskih pesmi.

Čeprav je kritik France Koblar zapisal, da je »uprizoritev pri premieri dosegla prav lep uspeh« in da »predstava podaja najboljše upanje za uspešno delo naše ‚Drame‘«, je v podrobnejšem razčlenjevanju zapisal tudi tole: »Najmanj se je pokazal režiserjev uspeh v prvi sliki, ki je tudi v dramatizaciji najmanj organska. Tu ni nikjer organičnosti v celotnem dogajanju, tistega občutja, ki pritiska na dušo in um, zakaj vsa okolica Razkolnikova obstoji večinoma iz **nedoraslih igralcev** (podčrtal podpisani), ki odrskega občutja ne morejo ustvariti. Prihajanje in odhajanje s harmoniko je prisiljena zadrega.«

Seveda smo bili že po premieri, še bolj pa po takšni kritiki tudi od ravnatelja opozorjeni in pokarani za našo samovoljno objestnost, sicer v prepričanju, da smo »odlično« igrali. Na nadaljnjih predstavah seveda nismo več prekoračili režiserjevih napotkov, saj smo mu s pretirano igralsko gorečnostjo povzročili nemalo umetniških zadreg.

V naslednji Kreftovi režiji igre Strast pod bresti sem bil zaseden z epizodno vlogo Reuba in na gledališkem plakatu poimensko imenovan. Na to sem bil



W. Raort: Waterloo, Drama SNG v Ljubljani, 1934/35

zelo ponosen. Kako tudi ne. Zapisan sem bil v družbi igralskih velikanov naše Drame: Milan Skrbinšek, Janez Levar, Marija Nablocka in drugi. Za mladega igralca-začetnika je javna objava njegovega imena še kako pomembno opozorilo obiskovalcem gledališča in za spremljanje njegovega razvoja pri kritikih. Mislim, da je rustikalno razživeta igra na odru bila spontano prikazana v enovitosti Kreftove režije, ki je z močno impulzivnostjo vodila naturalistično dogajanje farmarjev z vsemi človeškimi erotičnimi strastmi in nepomirljivimi pohlepi po zemlji. Režijske vaje so mi bile neposredna igralska šola, v kateri so se razbohotile igralske vrline odličnih igralcev glavnih vlog, pri katerih sem se marsikaj naučil.

Do mojega odhoda k vojakom 3. maja 1933 sem nato redno nastopal le v delih, ki so jih režirali Osip Šest, Ciril Debevec, Milan Skrbinšek in tudi igralca Fran Lipah in Marija Vera. V tem času je Bratko Kreft režiral samo eno dramsko delo, veseloigro Milijon težav ruskega dramatika Valentina Katajeva. Premiera je bila 11. januarja 1933. leta. Zaradi ostrih družbenih polemik je bila po dveh predstavah sneta z repertoarja. Rad sem se spominjal predstav Katajeve komedije Kvadratura kroga v prejšnji sezoni, ki je s sproščeno duhovitostjo prikazovala sodobno sovjetsko družbo in njene duhovne stiske in zadrege, medtem ko me je vsebina veseloigre Milijon težav toliko razočarala, da po ogledu generalke proti svoji navadi na premiero nisem šel, čeprav je bilo delo režijsko in igralsko dobro izvedeno.

Zanimiva sta vsekakor komentarja kritikov Franceta Koblarja in Franceta Vodnika, ki sem jima po intelektualni in umetniški strani najbolj zaupal.

Prvi je med drugim pisal: »Tudi Milijon težav izpričuje močno dramatično domišljijo, izrazito kombinacijsko moč, vedrost in svežost novega časa — toda očitna služba določeni ideji in umetniška krivičnost nam nazadnje zagrenita sicer zabavno in brezobzirno delo.« Pohvalil je posamezne igralske like, medtem ko je režiserja omenil z lakonično omembo: »Uprizoritev je pripravil B. Kreft.« (Povzetek iz knjige Franceta Koblarja »Dvajset let slovenske Drame« II, 1930—1939, Slovenska matica v Ljubljani, 1965.) Kritik France Vodnik pa je med drugim omenil, da je »veseloigra ‚Milijon težav‘ ruskega pisatelja Katajeva popolnoma razočarala. Temu gotovo niso vzrok pisateljevi socialni nazori, pač pa metoda njegove komedije, ki je šolski zgled aprioristične gradnje. To je konec umetnosti kljub tehnični sposobnosti, ki je dosegla izborne učinke, posebno v prvi polovici igre«. (Povzetek iz knjige Franceta Vodnika *Kritična dramaturgija*, Slovenska matica v Ljubljani, 1968.)

Po osemmesečnem presledku, ko je izmenoma režiral tudi v Operi, je v jeseni 27. septembra 1933 v njegovi režiji sledila premiera zahtevne dramske legende Sveta Ivana (Devica Orleanska) angleškega duhoviteža Bernarda Shawa. Kritik France Koblar je avtorjevo delo v kritiki takole analiziral: »S komedijo je pisal tragedijo, s posmehom človeku je sodil zgodovino.« O uprizoritvi pa je menil, da je delo, ki ga je opravil B. Kreft kot režiser, »uspelo in da stoji v dostojni stvarnosti...«

Enaindvajset dni zatem, 18. oktobra 1933, pa je bila prav tako v njegovi režiji izvedena češka veseloigra *Pravica do greha* češkega komediografa Viléma Vernerja, eno tistih lahkotnih del, ki so zadovoljevala smeha željne gledalce.

V času moje pravkaršnje vrnitve z odsluženja vojaškega roka je bila 25. januarja 1934 v Kreftovi režiji premiera komedije *Kariera kanclista* Winziga avstrijskega pisatelja Wilhelma Lichtenberga. Videl sem dve ali tri predstave, ker je bila lahkotna posmehljivost v njej na poseben način zasnovana, po režijski strani pa dinamično izoblikovana. Tudi igralci, moji ljubi znanci, so izvrstno podali svoje vloge. V resnici sem užival.

Po nekaj nastopih v prejšnjih repertoarnih igrah sem bil z majhno saržno vlogo zaseden v Nušičevi dovtipni komediji *Beograd* nekdanj in sedaj, ki je bila premierno izvedena 17. marca 1934. Spet sem na vajah mogel občudovati Kreftov temperament in njegov neizčrpen smisel za situacijsko komiko. Tudi liki nastopajočih so bili ostro izoblikovani, tako da je bil oder ves čas v dinamičnem vretju.

Medtem je maja 6. maja 1934 spet ponovitev Shawove Svete Ivane iz prejšnje sezone. Tokrat sem nekoga nadomeščal kot statist. (Podatek iz mojih zapisov od leta 1928 do 1935.) Rad sem to storil. Po vojaščini sem si želel čimbolj vključiti se v tekoči repertoar in biti čim več v bližnjih stikih z igralskim ansamblom. Tako sem na obnovitvenih vajah spet imel priložnost za opazovanje Kreftovega režijskega oblikovanja te za oder izredno težke in kočljive na-loge.

John Galsworthyjeva *Družba*, uprizorjena 24. maja 1934 v Kreftovi režiji. Drama obravnava problem osebne in družbene sokrivde za zločin, ki se zgodi v visokih krogih aristokratske družbe. V njej sem nastopil v majhni saržni vlogi, tolikšni, da me je zabeležila tudi kritika. Kot vselej se je režiser Kreft studiozno poglobil v Galsworthyjevo dramaturgijo, polno zank. Z njemu lastno inteligenčno sposobnostjo in bujno gledališko domišljijo je uravnaval napeto dogajanje na odru.



B. Kreft: Malomeščani, Drama SNG v Ljubljani, 1934/35

Mislim, da so pri naslednji Kreftovi režiji satirične komedije Waterloo, poljskega pisatelja Wilhelma Raorta, uprizorjeni 25. novembra 1934, zrasla krila njegovi bujni gledališki domišljiji, kakor smo bili vajeni, kadar je režiral komedijo, revijo, opereto, predvsem pa satiro. Kot vulkanski ogenj so na vajah vrele iz njega domislice in mlajši igralci smo jim kot uročeni sledili. Izredno duhovito je vodil zlasti medigro, poimenovano »Bitka pri Waterlooju«, ki je bila izvajana v zabaviščnem gledališču »Pri veseli papigi«. Zgodba komedije namreč pripoveduje o nekem slavnem pisatelju, ki zaradi bednih družinskih razmer svojo tragedijo o Napoleonu proda zakotnemu gledališču, ki jo je uprizorilo kot burkasto komedijo z jazzom, girli in kupom mrtvih na odru. Igralec, ki je igral avtorja, je v Kreftovi režiji sedel v eni sprednjih vrst med gledalci v parterju in na »zaigrani generaliki« ob gromkem smehu občinstva padel v nezavest. Premiera je kljub drastičnosti predelave njegovega besedila vendarle dosegla velik uspeh. Avtorja so nato pritegnili, da je začel pisati šlagerje in revije za denar in tako je obogatel.

Prav ta del komedije, živahno uprizorjen na odru kot gledališče v gledališču in v parterju, ki je na predstavi predstavljal gledališki avditorij na generaliki, je bil domena inventivne režije Bratka Krefta. »Uprizoritev je vzbudila veliko smeha,« je po premieri v svoji oceni zapisal sicer tenkočutni kritik »Jutra« Ludvik Mrzel.

Živo nasprotje prikazovanja dogodivščin iz Napoleonovega življenja je bila tragikomedija Siromakovo jagnje Stefana Zweiga, ki je po burkaškem Waterlooju bila naslednje režijsko delo Bratka Krefta. Premiera je bila 19. januarja



S. Zweig: Siromakovo jagnje, Drama SNG v Ljubljani, 1934/35

1935. Pisatelj Zweig je v resnem spajanju tragičnega in komičnega, katerega usodni spor med Napoleonom in njegovim oficirjem Fouresom je bila njegova žena Bellilotte, ta dramatični konflikt dramaturško izoblikoval do tragikomične razsežnosti. V igri sem sodeloval kot eden izmed vojakov Napoleonove vojske v prizorih, kjer smo se vojaki prešerno šalili in zabavali. Režiser Kreft je vsakemu izmed nas posebej izoblikoval igralski lik do tolikšne potankosti, da smo vsak zase individualno zaživel v živahnih značajih. Proti koncu igre sem se preoblekel in samostojno nastopil še v vlogi orožnika. Oster dialog med oficirjem Fouresom, ki ga je imenitno podajal veliki igralec Ivan Levar, in orožnikom, ki sem ga ob bučnem nasprotovanju uličnih pasantov moral aretirati zaradi kaljenja nočnega miru, mi je še posebej ostal v sicer nekam nelagodnem spominu. Na neki predstavi se je zgodilo, da je moral omenjeni prizor izostati, ker sem zamudil nastop. Zastor je po krajšem čakanju padel brez dialoga ob improviziranih vzklikih pasantov. Seveda so sledili ukor režiserja, denarna kazen ravnateljstva in bes Levarja, ki sem mu skazil dramatičen prizor.

Spomin na to delo je povezan tudi z odločitvijo, s katero sem dalj časa odlašal, da s koncem sezone preidem v Opero. Odločitev je bila težka, čeprav so se mi na novem delovnem mestu odpirale širše perspektive. Zelo sem bil namreč navezan na dramske kolege, velike igralce, ki sem jih občudoval pri ustvarjanju. Nič manj na režiserje Osipa Šesta, Milana Skrbinška, Cirila Debevca in na Marijo Vero, Frana Lipaha, Edvarda Gregorina, ki so občasno tudi režirali. Mnogo sem se naučil pri njih, vse od prvih korakov do pospešenega zorenja. Med njimi me je poleg mojega prvega profesorja in režiserja Osipa

Šesta na konservatoriju z zaupanimi nalogami k igralskemu pogumu še najbolj spodbujal režiser in mentor Bratko Kreft.

Zato sem za slovo od Drame rad sodeloval še v zadnji Kreftovi veseli slovenski legendi Malomeščani kot statist v skupini gostov, ki jo je režiral avtor sam. Krstna uprizoritev je bila 11. aprila 1935, torej v času, ko sem se za 22. maj že pripravljaval na svoj prvi nastop v Operi z vlogo Mavra v baletu Petruška ruskega modernega skladatelja Igorja Stravinskega v koreografiji Petra Golovina.

Kreftovi Malomeščani so pri občinstvu in kritiki naleteli na različne odmeve. Meni pa so bili zadnje nastopanje na dramskem odru v delu takrat še mladega nadarjenega dramatika in v vehementni režiji Bratka Krefta.

Précis, sous forme de mémoires, sur les premières réalisations scéniques de Bratko Kreft, au »Drama« de Ljubljana

Dans le précis présent sous forme de mémoires, concernant les premières réalisations scéniques de Bratko Kreft au Théâtre National »Drama« de Ljubljana, l'auteur de l'article, Emil Frelj, à l'époque, en tant que figurant et comparse entamait sa carrière dans le théâtre, décrit l'oeuvre de metteur en scène débutant du jeune Kreft, à partir de sa première réalisation scénique du 22 septembre 1932, »Le Crime et le Châtiment« de Dostoïevski, avec Peter E. Krasnopoljski comme dramaturge du spectacle, et de la première représentation des »Seigneurs de Celje« (»Celjski grofi«), en même année, où le metteur en scène Bratko Kreft apparaît également, avec succès, comme auteur dramatique.

Ces notes passent en revue toutes les mises en scène de Kreft jusqu'à 1935, l'année où l'auteur de l'article après une dernière collaboration dans la pièce »Les Provinciaux« (»Malomeščani«) de Kreft, mise en scène par l'auteur, passe du »Drama« à l'Opéra.

Dans ses mémoires, l'auteur se souvient avec gratitude de l'aide artistique que Kreft metteur en scène prêtait aux jeunes acteurs qu'il dirigeait, en facilitant ainsi leur évolution professionnelle. En citant les appréciations critiques de quelques renommés critiques slovènes l'auteur ne fait que confirmer sa propre et authentique opinion sur les premières oeuvres dramatiques et sur les réalisations scéniques de Kreft au »Drama« de Ljubljana.

Medvojni priročni gledališki koledarček

Zamisel o Gledališkem koledarčku se mi je porodila poleti 1941 ob razmišljanju, kako bi se gledališki delavci in ljubitelji gledališča v hudih časih čim tesneje zblížali. Odločil sem se za žepno obliko in za obilico ilustracij. Ideja o portretnih predstavah posameznih gledaliških umetnikov s fotografijami je naletela na plodna tla. K sodelovanju sem povabil znane osebnosti gledališkega in splošno kulturnega življenja, ki so mi napisali za tisti čas aktualna pričevanja kot tudi strokovno zanimiva razpravljanja o gledališki umetnosti.

Nato sem zainteresiral založbo Naši obrazi, ki mi je rade volje dovolila izid koledarčka z njihovo registracijo, vendar brez finančnega sodelovanja. Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani, tako direktiji Opere in Drame, in stanovska organizacija Združenja gledaliških igralcev, so mi ponudili vso moralno pomoč pri organizaciji urednikovanja z materiali iz gledališkega arhiva, po izidu koledarčka pa reklamiranje in prodajo mimo knjigarn in trafik tudi pri obeh gledaliških blagajnah.

Izredno pomoč so mi nudili Zadružna tiskarna pod vodstvom ravnatelja Maksa Blejca, kjer je bil uslužben moj brat Evgen, ki je organiziral cenejše tiskanje z brezplačnimi nadurami, klišarna Neografika, ki jo je vodil znani filmski delavec Metod Badjura z velikim posluhom za umetniške potrebe, in knjigoveznica Ivana Lenarčiča, velikega ljubitelja in rednega abonenta gledališča. Izid prvega Gledališkega koledarčka so omogočili tudi vsi sodelavci s svojimi brezplačnimi članki in seveda mnogi obrtniki, podjetja in lastniki raznih lokalov, trgovin in drugih dejavnosti, ki so akcijo podprli z objavo reklamnih oglasov.

Na cenzurnem uradu glede vsebine koledarčka ni bilo ovir, čeprav bi poznejši bralec med vrsticami lahko razbral globlje pomene. Italijanski slovenist prof. Umberto Urbani, ki je bil že pred vojno v tesnejših stikih s slovensko inteligenco, je bil na splošno precej uvideven in je skušal blažiti stroge predpise italijanske fašistične oblasti, vendar sem moral k letnici 1941—42 pripisati rimski fašistični letnici XX—XXI, medtem ko dvojezičnosti ni zahteval. V koledarski del sem moral vnesti italijansko kraljevsko rodbino in državne in civilne praznike. Svoje ime urednika med izpustil, saj ga niso zahtevali, pač pa sta morali biti navedeni tiskarna in založba.

O pomenu in namenu Gledališkega koledarčka sem pisal na uvodnem mestu; spregovoril sem bolj kot gledališnik, ne kot urednik:

»Pred vas stopamo taki, kakršni smo: brez mask, brez lepotičja in namišljenih gradov, brez blestečih rokokojevskih in bidermajerskih oblačil, brez frakov; niti ne



Naslovna stran

kot tragedi, komiki ali kralji in berači; niti kot pestunje, ne junaki — pred vas stopamo, kakršne nas je rodila mati, kakor nas je obdaril Bog...

Ljudje smo kakor vi —
z maskami nas je našemilo življenje.
Ljudje smo kakor vi —
brez mask spoznali smo trpljenje,
živimo, borimo se in se pehamo,
da svetu lepše lice damo.

Naše življenje spremlja koledarsko leto, prav tako naj ta koledarček vse leto spremlja ljubitelje gledališča. Naj vam da novih pobud za našo besedo, za našo pesem in ples, naj vas spremlja v joku in smehu. Naj zbliža vas — iz temne dvorane in nas — na razsvetljenem odru, da se bomo na vseh večerih počutili kakor ena družina, ki jo veže ista ljubezen do tebe — Slovensko gledališče.

Emil Frelih«

Zatem se je z mesecem novembrom 1941 začel koledarski del vse do konca leta 1942. Na čelu ilustracij je bil portret nestorja slovenskih igralcev dvainosemdesetletnega Danila Cerarja. Nato so se zvrstili članki sodelavcev, med katerimi so bile posejane fotografije igralcev, pevcev, plesalcev, režiserjev in dirigentov.

Na čelu prispevkov je bila patetična himna *Pozdrav gledališču* režiserja Cirila Debevca:

»Zakaj Ti (tj. gledališki Duh) si nas oblagodaryl s čudovito močjo, da govorimo s Tvojo besedo, da pojemo s Tvojim glasom, da čaramo s Tvojo kretnjo, da ubiramo Tvoje strune, da slikamo v Tvojih barvah, izkopavamo Tvoje zaklade, da prepevam v Tvojih zvokih in sozvenenjih, da odmevamo v melodijah in harmonijah Tvoje vzvišene spremljevalke — sončno žarne Lepote!«

Zatem beremo v članku režiserja dr. Bratka Krefta *Naša gledališka tradicija* o začetkih in razvoju slovenske gledališke kulture do prvih dni druge svetovne vojne.

Kot urednik koledarčka sem po obstoječih zgodovinskih virih in podatkih skladatelja in urednika opernega gledališkega lista Matije Bravničarja in opernega in dramskega kritika Franca Govekarja, ki je bil pred prvo svetovno vojno tudi upravitnik in ravnatelj slovenskega gledališča, napisal strnjen pogled v slovensko operno ustvarjalnost. Članek *Početki slovenske opere* sem zaključil z naslednjo mislijo:

»Odkar je naša glasba dobila umetniško obličje in nastopila pot umetniškega oblikovanja, je bilo živo tudi prizadevanje naših skladateljev za opero. Če premerimo pot, ki jo je napravila naša operna tvorba v kratkem času, in izmerimo kakovostno razliko začetnih poizkusov in današnjega stanja, pridemo do optimističnega zaključka, da bomo prej ali slej dobili glasbeno dramatska dela, ki jih bodo tudi drugi narodi uvrščali v svoj železni spored.«

Višji režiser Drame prof. Osip Šest je v »*majhnih zanimivostih*«, kot je podnaslovil svoj članek *Okrog Hamleta*, nanizal zanimivosti o uprizarjanju Shakespearovega Hamleta v ljubljanski Drami, ki je po svoji priljubljenosti pri slovenskem občinstvu užival sloves »ljudske igre«, skoraj tolikšen kot Finžgarjev Divji lovec.

»Sezona 1941/42 je prinesla novo uprizoritev in inscenacijo v režiji dr. Krefta z Janom v naslovni vlogi. Kraljico igra M. Danilova, kralja prvič Levar, Ofelijo spet Vida Juvanova — za Hamleta se pripravlja Sever, za Ofelijo A. Levarjeva. — Uprizoritev je sijajna in bo gotovo ohranila sloves dosedanje priljubljenosti.«

O Hamletu je Koledarček prinesel še hudomušno anekdoto:

»Deželan je prišel prvič v gledališče. Igrali so Hamleta. Ko so na odru vsi pomrli, je bilo konec predstave. Vse je že odšlo iz gledališča, le ta možakar je še stal na hodniku. Vrtar, ki je hotel zakleniti gledališče, stopi k njemu in ga vpraša, kaj čaka. Ta mu pa odgovori: Še na pogreb čakam.«

V članku *Za opernim zastorom* povedem gledalca v zakulisje in ga seznanjam z nastankom operne predstave.

Igralec Edvard Gregorin v svojem članku *Naše leto — naše delo* spregovori o gledališkem delovnem dnevu igralca in o bridkosti in radosti od začetka do konca sezone. »Igralčevo delo ni lahko,« razlaga, »toda pestro in zanimivo; zdaj študira ta značaj, zdaj onega; nočoj se pogloblja v ta lik, jutri v drugega. Kakor da živi življenje drugih ljudi, ne svojega. Sam zase ima igralec malo časa. Zato hiti njegovo lastno življenje mimo njega: njegova leta beže z gledališkimi, tako da skoraj nima časa, da bi se postaral, in če se postara, da ne ve, kdaj se je postaral.«

Konča z občutkom igralca ob zadnji predstavi v sezoni:

»Čuden občutek ima igralec tistikrat ob sklepu leta: prijetno pretresljiv občutek. Nočoj je padla zavesa poslednjič. Upamo, da še ne poslednjič. Veliko je bilo smeha in dosti solza v tem našem gledališču, v tem našem letu. Toda kaj lahko sedaj od vsega našega dela in truda pokažemo? Nič. Ko pade zavesa, ostane na odru tema in tihota. Kam je izginilo vse, kar smo ustvarili in čemu smo ustvarjali, če ni ostalo od vsega našega dela nikjer ne duha ne sluha.

O Bog, če je vse to brez pomena!
Ni, ker življenje ni brez pomena.»

S svojevrstno zgodovino nastanka opere seznanja bralca zgoščeni spis *Prvih sto let operne tvorbe* skladatelja Matije Bravničarja. Od manj znanih prvih poskusov v 16. stoletju v Florenci, ko so se pri grofu Bardiju zbrali na posvetovanje glasbeniki in učenjaki, da se pomenijo o preporodu starogrške drame, med katerimi je bil tudi oče znamenitega zvezdoslovca in izvrstni violinist Vincenzo Galilei, do prve prave opere »Daphne«, ki jo je štiri leta pozneje zložil Jacopo Teri, nas Bravničar popelje do prvega opernega gledališča v letu 1637 v Benetkah. Svoje popotovanje po razvejanem opernem svetu sklene pri nas in ugotavlja, da je »Ljubljana bila že prav zgodaj deležna gostovanj italijanskih opernih družin. Italijanska »stagiona« je obiskala naše mesto l. 1660. Prva operna uprizoritev je bila v Ljubljani 23 let po otvoritvi prvega opernega gledališča v Benetkah in 70 let potem, ko je v Florenci vzniknila za glasbeno življenje tako pomembna nova odrska vrsta«.

Na šegav način pokramlja o gledaliških počitnicah igralec in publicist Fran Lipah. V koseriji *Na počitnice* hudomušno, kot kak učenec v šolski nalogi motri prosti čas igralca:

»Tistemu času, ko se ni treba guliti vlog in hoditi k skušnjam, pravimo počitnice. Zelo pozno se začno in prav kmalu minejo. V tem nimajo nič podobnosti z zimo, z dolgovi in drugimi nadlogami. Pač pa imajo to lastnost, da se o počitnicah napolnijo žepi s praznoto, denarnice se izpremene v zevajoče školjke in do takrat tudi posojilnice uživajo zasluženi počitek, mecenji pa zidajo vile ali kupujejo avtomobile, tako da jim resno primanjkuje drobiža, tudi če jih najdeš doma.

Če se kdo ne uči vlog in hodi k skušnjam, zaradi tega še nima počitnic. Počitnice morajo biti uradno dovoljene in z odlokom oblastnikov razglašene in otvorene kakor na primer velesejem ali kaka druga razstava.»

Za članki slovenskih gledaliških delavcev sledi seznam upravnega, umetniškega in tehničnega osebja Drame in Opere Narodnega gledališča, na čelu z Otonom Župančičem kot upravnikom, med katerimi je tudi dramaturg Josip Vidmar, ustanovni član Osvobodilne fronte v ilegali, česar zaradi konspiracije večina v gledališču niti ni vedela, eprav smo bili mnogi prav tako konspirativno tudi že člani ali vsaj simpatizerji OF. Zatem je poimensko objavljen tedanji odbor Združenja gledaliških igralcev s predsednikom Lujom Drenovcem, ki se je mnogo prizadeval, da bi Gledališki koledarček izšel. Za prikazom dramskega in opernega repertoarja v sezoni 1941/42 je bilo nekaj strani razpredelnice za bralčeve zapiske in opombe o dramskih in opernih predstavah.

Slede informativni članki: biografije slovenskih skladateljev odrskih del Antona Foersterja, Viktorja Parme, Rista Savina, Slavka Osterca, Marija Kogoja, Matije Bravničarja, Danila Švare in Janka Gregorca; po skladatelju dr. Josipu Marxu posnet članek o kritiki; seznam takratnih dramskih in opernih kritikov ljubljanskih dnevnikov; priporočilo za tisk slovenskih opernih besedil in tujih oper v prevodih Nika Štritofa in Smiljana Samca in kratki biografski podatki o nad sedemdeset svetovno znanih opernih skladateljih. Vmes je šegavo sestavljen dramski in operni repertoar pretekle sezone Evgena Freliha s psevdonimom XY. Dodanih je še mnogo misli znamenitih mož, anekdot in smešnic iz gledališkega življenja.

Bogato vsebino popestruje petinšestdeset fotografij in nekaj risb portretov tedanjih režiserjev, dirigentov, pevcev, igralcev in plesalcev, od katerih jih danes živi komaj še devetnajst.

Razpisanih je bilo deset lepih nagrad kulturnega pomena za vse tiste, ki so si v svojem koledarčku pridobili podpise pod fotografijami vseh gledaliških umetnikov; tako se je sprožil pravi lov na avtograme slovenskih gledaliških umetnikov.

Medigra

Dober mesec po žrebanju so me italijanski okupatorji aretirali in odgnali v zbirno taborišče Čedad in odtod v internacijo v Gonars. Tam se pojavi neki Ljubljčan z Gledališkim koledarčkom in me prosi za avtogram. Napotil sem ga še k sotrpinu, mlademu igralcu Jožetu Tiranu, da se je tudi on podpisal pod svojo sliko.

To me je napotilo, da sem s koledarčkom odšel h komandantu taborišča, ki je rad obiskoval naše pevske nastope, in ga prosil za dovoljenje, da bi mi nekaj koledarčkov poslali v internacijo. Prelistaval je koledarček in ko je videl italijansko rimsko letnico in imena italijanske kraljevske rodbine, mi je dovolil pošiljko.

Po dolgem času je le prispel paket Združenja gledaliških igralcev s skoraj štiri-desetimi koledarčki. Po pošti so mi nakazali tudi nekaj denarja.

Z izkupičkom za koledarčke in poslanim denarjem smo kupili kitaro, ki smo jo potrebovali za intoniranje na pevskih vajah in nastopih. Tako je prvi Gledališki koledarček tudi v taborišču pripomogel k širjenju slovenske pesmi.

Gledališki koledarček za sezono 1942/43 ni izšel. Kako žal mi je bilo, ko sem ga hotel posvetiti petdesetletnici delovanja Drame in Operе v novem Deželnem gledališču, sedanji Operi. Šele tik pred italijansko kapitulacijo leta 1943 sem se vrnil in mogel zbrati gradivo za *drugi Gledališki koledarček za sezono 1943/44*, ki sem ga zasnoval v Gonarsu in ga z enoletno zamudo posvetil petdesetletnici slovenskega gledališča.

Septembra 1943 so se spremenile vojne razmere. Ljubljanska pokrajina fašistične Italije je razpadla in Ljubljano so okupirali nemški nacisti. Za slovensko gledališko življenje je kmalu zapihal drugačen veter. K sreči v novem Gledališkem koledarčku ni bilo treba objaviti imen nemških oblastnikov, kot tudi ne njihovih državnih praznikov, vendar so morali biti na prvi strani zapisani urednik, tiskarna in izdajatelj, ki je bilo tokrat Združenje, tudi v nemščini. Zanimivo, da je vsebino koledarčka cenzura dovolila objaviti samo v slovenščini, kar je obveljalo vse do osvoboditve.

V seznamu upravnega vodstva in umetniškega osebja državnega gledališča v jubilejnem letu so bili razumljivo izpuščeni vsi tisti, ki so odšli k partizanom ali v ilegalo. Ko je bil koledarček v tiskarni že v tisku, sem v korekture vnesel še najnovejša imenovanja upravnega vodstva. Namesto upravnika Otona Župančiča, ki je odšel na zdravljenje v sanatorij Šlajmarjev dom, kjer je ostal do konca vojne, je bil za namestnika in pomočnika upravnika imenovan vojaški kapelnik podpolkovnik Ferdo Herzog, za direktorja Drame namesto nezaželenega Pavla Golie režiser Ciril Debevec, na njegovo mesto za šefa režiserja v Operi pa Robert Primožič.

Na prvi strani jubilejnega koledarčka sem namerno objavil fotografijo požara starega Deželnega gledališča leta 1887, ki naj bi zdaj simboliziral uničenje slovenske kulture po okupatorjih. V uvodnem članku ob *petdesetletnici* sem v imenu uredništva napisal nekaj spodbudnih besed:

»V enainpetdesetem letu smo, odkar je pričelo slovensko gledališče z rednim delom v sedanji operni zgradbi... Preko vseh borb, solza, žalosti, smeha in veselja,

preko vseh porazov in zmag so naši gledališki umetniki ustvarjali, gradili in si izvajali doslej največjo zmago: slovensko dramo in slovensko opero.

To, samo to smo hoteli pribiti v tem trenutku, ko se v tej skromni knjižici oziramo nazaj. Ta spomin pa naj bo nam vsem vzpodbuda k novemu delu in še tesnejši povezanosti s slovenskim gledališčem.«

Kot novost drugega koledarčka sem v koledarski del posameznih mesecev uvedel seznam najznačilnejših dogodkov v zgodovini slovenskega gledališča, kar sem ohranil tudi v nadaljnjih dveh letnikih koledarčkov.

Na čelu osmih prispevkov je znamenito *Pismo o slovenščini na odru* Otona Župančiča z njegovo fotografijo. Na mojo prošnjo, da bi za jubilejni koledarček napisal uvodno besedo, sva se zaradi njegovega umika z upravnega mesta v Šlajmarjev dom dogovorila za ponatis tega pisma iz Gledališkega lista 1927/28, ki ni bilo v času okupacije samo aktualno, ampak tudi zgodovinsko pogojeno. V preglednem eseu *Razvoj naše Drame in gledališča* nam gledališki kritik in pisatelj France Vodnik s spodbudnimi ugotovitvami oriše zgodovinsko pot slovenskega gledališča in dramatike.

Po opisu neugodnih političnih in družbenih razmer, ki so za dolgo pretrgale Linhartovo začetno gledališko delo, se avtor ustavi pri delovanju Čitalnic in Dramatičnega društva (1867) in preide na delovanje slovenskega poklicnega gledališča:

»Pravi igralski stan pa smo dobili šele konec minulega stoletja, odkar je začelo delovati v Ljubljani novo Deželno gledališče (1892). Lani (1942) smo torej praznovali petdesetletnico našega poklicnega gledališča, a žal je bil ta pomembni jubilej premalo viden in poudarjen.«

Iz tistega časa nam Vodnik predstavlja še pomembne slovenske igralce (Borštnika, Zvonarjevo, Verovška, Danila, Nučiča in druge), ki so postali pojem že trdnje zavedajočega se poklicnega slovenskega gledališča, kot tudi starejše, mlajše in najmlajše dramatike (Krefta, Leskovca, Pahorja, Novačana, Golarja, Potrča, Vombregarja, Brnčiča, Cajnkarja, Gruma, Jarca, Bartola in druge).

Svoj bogati zapis France Vodnik zaključuje z odstavkom:

»Tudi iz tega zelo nepopolnega pregleda lahko spoznamo, da se je slovenska dramska proizvodnja v zadnjih desetletjih pomnožila. Razen tega pa bi nam podrobnejši izbor pokazal, da se je zvečala tudi njena vsebinska in oblikovna, to je sociološka in estetska vrednost.«

Kritik, pisatelj in eden najstarejših gledaliških upravnikov Fran Govekar mi je za koledarček napisal prgišče spominov *Kako smo pred 25 leti obnovili našo opero*. Piše o težkih kulturnopolitičnih ovirah za ponovni dvig slovenske opere.

»Dne 3. decembra 1943 bo 25 let, odkar imamo v Ljubljani zopet slovensko opero in odkar se je izpolnila zahteva Frana Levstika: „Naš narod slovenski zahteva doma v lastni hiši!“

Tega dne se je naša borba, ki je trajala od leta 1848, zaključila s popolno zmago.«

Nadalje Govekar obuja spomine na svojo bridko dolgoletno borbo za ponovno vzpostavitev slovenskega gledališča, zlasti opere z opereto po prvi svetovni vojni. Kako nenavaden je bil začetek operne sezone takoj po koncu prve svetovne vojne, ponazoruje njegov opis:

»Pripravljen je bila že „Prodana nevesta“, a prejeli smo migljaj, da uprizoritev ne bo dovoljena, češ da bi lahko izzvala prijateljske demonstracije in ovacije. Toda popustil nisem in opera je dalje študirala repertoar.

Tedaj je na fronti počilo in trume vojakov so se v brezkončnih strujah vsipale v Ljubljano ter hitele domov. Kapelnika Rukavina in Ravnik pa režiser Marek in

Pepik Dervota so nalovili na Tržaški cesti še nekaj orkestrašev in nemudoma sem jih angažiral. Za solistovsko, zbornu in baletno že pripravljeno 'Prodano nevesto' so se končno opravile še orkestralne skušnje in generalka z vsem osebjem pred, za, nad in pod odrom ter na prizorišču...

Tako je 3. decembra 1918 v najsrečnejšem občutju naroda zadonel po tolikem strašnem času zopet prvič zmagoviti zbor 'Kaj veseli bi ne peli'... Prodana nevesta z novim velikim orkestrom, novimi solisti, novim zborom, novim baletom, novimi dekoracijami in novimi kostumi je prinesla z izvrstno izvedbo polno temperamenta in šarma, do kraja obnovljenemu Narodnemu gledališču velikanski, še doslej nepozabljeni uspeh. Dervota kot Janko in Richterjeva kot Marinka sta bila pevsko in igralsko mojstrska in čudovito pristno češka. Zathey prikupen in duhovit Kecal, Kovač izvrsten Vašek, a Vlček, Klimentova in S. Bežkova z baletom čisto nova senzacija. Zakaj, z obnovo opere sem uvedel tudi balet. Vsi sodelujoči so želi brezkončne navdušene ovacije.»

Zanosnemu Govekarjevemu članku sledi moj *Spisek krstnih predstav slovenskih dramskih, opernih in operetnih del*, od prve Vilharjeve spevoigre Jamske Ivanke 30. marca 1871 do zadnje izvirne komedije Ljube Prennerjeve Veliki mož 20. januarja 1943, kar obsega presenetljivo število 128 uprizoritev.

O prvih začetkih našega gledališča do njegove profesionalizacije piše tudi Ost-/Os(ip Šes)t/ v članku *Pota do teatra*. V njem govori, »da je igralska darovitost nekaj samosvojega, da niso šole, izobrazba, načitanost in podobno nujnost — nujnost je le božanska iskra, ki tli v človeku, se vname in zagori v mogočno baklo velikega talenta — genialnega igralca. Vendar so ti primeri redki in po večini stopa igralec skozi dobo, ki se sme imenovati šolska doba. Naše gledališče je prejemale dolgo vrsto let svoj naraščaj iz take praktične življenjske šole in šele najnovejši čas je odprl mladim talentom možnosti strokovnega šolanja«.

Nato preide na dramatično šolo v okviru Državnega konservatorija, na prevzem te naloge po Udruženju gledaliških igralcev in končno na Državno glasbeno akademijo.

Svoja »pota do teatra« Ost zaključuje s podatki o gostovanjih sijajnih tujih skupin in igralcev. »Ljubljčan je videl Hudožestvenike, Burgtheater, Tegernseerje, Bassermann, Janingsa, Bonna, Comédie Française, protagoniste filma, operne in operetne dive, balet, 'Sinje ptice', Dunajske opere, soliste Milanske Scale in Rimske Opere. Vse to in še marsikaj. Ob vsem tem so se lahko zamislili igralec, režiser in publika. Facit tega zamišljenega trenutka pa je bil: kar brez cene pa le ni naše delo, naša reč in naša vnema za naše gledališče!«

V članku *Delo in stremljenje organizacije gledaliških igralcev* njen neutrudni dolgoletni predsednik in igralec Lujo Drenovec prikazuje težavno, a plodovito delo Združenja gledaliških igralcev od ustanovitve kmalu po končani prvi svetovni vojni in vseskozi do okupacije in med okupacijo v drugi svetovni vojni. V okviru stanovske organizacije sta bila ustanovljena Bolniški sklad in Sklad za onemogle, kajti le majhen del igralcev in pevcev je bilo od leta 1923 dalje državno nastavljenih, vsi drugi so ostali starostno nezavarovani. Po prikazu še nekaj uspešnih akcij Lujo Drenovec zaključuje svoje razpravljanje o delovanju Združenja z značilnim odstavkom:

»Dolgoletne zahteve organizacije po 'Gledališkem zakonu', ki naj bi bil izraz sodobnega in socialnega gledanja na gledališke probleme, ki naj bi točno določal odnos med upravo in članstvom, kjer bi bile jasno in nedvoumno označene dolžnosti in pravice vseh, ki je po svoji zasnovi prednjačil vsem gledališkim zakonom v Evro-

pi, je bil kot osnutek 'Združenja gledaliških igralcev' v ministrstvu že v razpravi — žal pa je realizacijo prekinilo grmenje topov...»

V zgodovinsko zasnovanem sestavku *Operni orkester* skladatelj Matija Bravničar razpravlja o nastanku in izpopolnjevanju opernega orkestra v obdobjih razvojnega procesa opere: »Prav kakor so bili začetki opere nebogljeni in za današnje pojme o tej odrski umetnosti primitivni ter naivni, takšen je bil tudi godbeni ansambl, ki je spremljal petje in recitative prvih odrskih stvari v tako imenovanem 'stile rappresentativo'. Instrumentalna glasba je bila ob rojstvu opere šele v povojih.«

Avtor nato zgoščeno prikaže zgodovinski razvoj operne umetnosti v zvezi z orkestrom v vseh obdobjih in svoj oris tehtno zaključuje takole:

»Vsak glasbeni slog je sicer prinesel tudi v orkester večje ali manjše novotarje, vendar ni kazal namena, da bi šel predaleč od zlate sredine, temveč se je trdno oklepал načela estetične uravnovešenosti in zvočne odtehtanosti, ki jo je orkester dosegel po večstoletnem razvoju. Vse, kar je podrejeno življenju in umetnosti, je podrejeno tudi njunim skrivnostnim zakonom, zato bi bila vsaka prerokba tudi o bodočnosti opere in njenega orkestra odveč.«

V članku *Ljubljana — gledališko mesto* na kratko opisujem odrsko zgodovino Ljubljane, saj je znano, da so »proti koncu 16. stoletja tudi ljubljanski jezuiti začeli po protestantovskem vzgledu uprizarjati cerkvene igre, iz katerih se je polagoma razvila posvetna gledališka igra. Redke so bile takrat uprizoritve, vendar je ta doba za Slovence znamenita že zato, ker se je takrat z odra oglasil prvič — slovenski jezik (Raj, 6. febr. 1670).«

Po opisu jezuitskih iger in razmer v čitalniški dobi v preteklem stoletju zaradi okupacije namerno poudarjam, da je »naše občinstvo vedno bolj spoznavalo pomen gledališča za celotni kulturni dvig svojega naroda. Danes se zaveda tega še bolj kot kdaj koli poprej. Ljubljana ljubi svoje gledališče! Poduhovljenost v teh surovih, podivjanih dneh, želja po lepoti našega jezika, pesmi in glasbe ter ljubezen do domačih odrskih umetnikov preveva Ljubljancane in jih priklepa na naš kulturni hram, ki je že nešteto krat tudi zunaj meja naše domovine dokazal, da je vreden svojega življenja«.

Za konec sem zapisal:

»Ena od dolžnosti, ki nujno vežejo slehernega Slovenca, je ljubezen, skrb in požrtvovalnost za dvig in razmah lastnega gledališča in odrske umetnosti.«

Zanimivi so *Utrinki*, ki jih je iz svoje bogate gledališke izkušnosti napisal režiser in igralec Milan Skrbinšek. Nanašajo se predvsem na igralčevo delo. Omenja misel Čehova o domišljavosti igralca, ki ne stremi več k izpopolnjevanju: dovolj mu je, da je za silo nastopil v dveh ali treh vlogah in že je prepričan, da je genij. Skrbinšek pravi:

»Verujmo v svojo nadarjenost, a ta naj nam nalaga dolžnost, da v svojem ustvarjajočem delu z nenehnim trudom poskušamo kljub vsem neogibnim vnanjim in mnogokrat notranjim oviram dajati od režije do režije, od vloge do vloge kreacije najgloblje vsebine, to je predstave in like življenjsko resnične dognanosti v najčistejši umetnostni obliki — estetsko lepe podobe.

Genij svojega naroda Alojzij Jirásek naj nam bo vzor z vsebino svojega življenja, ki je bilo posvečeno duhovni borbi, ki je sledila le enemu geslu, ki je nad vse, to je — življenje naroda! Dejal je: 'Za življenje naroda se mora boriti vse — tudi Umetnost!«

Zanimivo je, da bodrilne besede v sestavku niso zbodle cenzorja, ko je vendar očitno, da jih je pisec namerno uporabljal in celo poudarjal.

Za članki sledi seznam osebja, nadalje repertoar Drame in Opere in spisek gledaliških kritikov, ki ga zaradi dokumentarnosti objavljam:

Jutro: za Dramo in Opero: Božidar Borko,

Slovenski dom: za Dramo: Janko Moder, za opero: Ludvik Klakočar,

Slovenec: za Dramo: Jože Peterlin, za Opero: Matija Tomc,

Slovenski narod: za Dramo in Opero: Fran Govekar.

Tudi drugi koledarček je bogato ilustriran z okoli 40 slikami s prizori iz dramskih, opernih in baletnih predstav, s 16 slikami pionirjev našega gledališča, z Otonom Župančičem na čelu.

Gledališki koledarček 1943—1944 zaključujejo gledališke anekdote in niz izredno estetsko izdelanih inseratov grafičnega delavca Evgena Freliha.

Tudi tokrat je bilo razpisanih deset bogatih nagrad v obliki polletnega abonmaja in več brezplačnih vstopnic, mali plastiki kiparja Karla Putriha in Zdenka Kalina, podobi slikarja Franceta Godca in Evgena Sajovica, večjo zbirko knjig za štiri nagrade pa sta darovali založbi Hram in Plug; vsak nagrajenec pa je dodatno prejel še izvod opernega besedila Puccinijeve opere *La Boheme* kot darilo prevajalca Nika Štritofa. Zaradi žrebanja je vsak koledarček imel svojo evidenčno številko.

Tretji Gledališki koledarček za sezono 1944—1945 je pod istim uredništvom izdalo Državno gledališče v Ljubljani. Za naslovno stranjo je objavljena fotografija odbora Združenja gledaliških igralcev ob petindvajsetnici obstoja, v katerem je bilo devet odbornikov iz Drame in Opere, od katerih živita danes samo še Slavko Jan in Friderik Lupša. Vredno je poudariti, da je bil skoraj ves odbor hkrati tudi predstavnik ilegalne gledališke sekcije OF s predsednikom Lujom Drenovcem na čelu.

Uvodne besede v koledarčku so bile posvečene Odru kot gibalni gledališke umetnosti. Zapisal sem:

»Umirali bi, če bi podvomili v Tebe in nehali upati vase. *Zato verujemo v Tvoje večno poslanstvo...*

Emil Frelih.«

Med razpisanimi 12 nagradami so bile zelo mikavne nagrade osmih likovnih del kiparjev Zdenka Kalina in Karla Putriha in slikarjev Franceta Godca, Tineta Gorjupa, Lojzeta Perka, Marjana Pliberška, Evgena Sajevca in Vaclava Skrušnja.

S Hamletovimi besedami igralcem o namenu gledališke igre Koledarček uvaja zgodovinske dogodke, ki jih zaključujeta fotografiji takratnih umetniških vodstev Opere in Drame.

Nato Vilko Ukmar v članku *Bodočnost Opere* razpravlja o problematiki obstoja in razvoja operne umetnosti in pravi:

»Kar bi človek v tem pogledu dejal, je vse bolj ali manj ugibanje. Res je samo to, da bo tudi za naprej ta umetniška panoga odraz človeka, ki jo bo ustvarjal. In kakršen bo človek, taka bo tudi operna umetnost v bodočih časih.«

Kruta smrt je neusmiljeno posegla v gledališke vrste. V kratkem zaporedju so slovensko gledališče zapustili operni pevec in režiser Robert Primožič, dirigent in prevajalec Niko Štritof in dramski igralec in režiser Jožko Kovič. Kot urednik koledarčka in poklicni kolega sem v spominskem zapisu *Manom služabnikov slovenske Talije* pietetno podčrtal težko izgubo treh umetnikov v hudih časih slovenske kulture.

Sledijo biografski orisi posameznih umetnikov, ki so predstavljeni s po dvema fotografijama v civilu in z delovnega področja: Robert Primožič v vlogi Rigoletta, Niko Štritof za dirigentskim pultom in Jožko Kovič v vlogi Namišljenega bolnika.

Režiser in igralec Milan Skrbinšek v svojem eseju *Bistvo in naloga igralske umetnosti* med drugim razpravlja o dramskih delih, »ki so nehote ali hote premalo dramatična, da bi prišla za uprizoritev sploh v poštev, čeprav zavzemajo v literaturi svoje vredno mesto.« Trdno je prepričan, da »šele uprizoritev ustvarja tiste skrite tokove življenja, ki ledbe v dramskem delu med vrsticami in za besedami, ter oživlja obenem tudi — idejnost dela.«

V zvezi s tem sredi razmišljanja zapiše:

»Iz tega spoznamo, da je igralčeva, oziroma režiserjeva umetnost čisto svojska umetnostna panoga, ki ne poustvarja samo, temveč mora soustvarjati, če naj zaživi dramatikovo delo na odru polno in prepričevalno v oni obliki, ki odgovarja tisti, ki je zaživela v pesnikovi domišljiji.«

Sledi zanimiv pregled slovenskega gledališkega tiska, ki ga Ost posreduje v svojem članku *Slovenska gledališka literatura* v dveh poglavjih z oznakama I. in II. Ost uvodoma piše:

»Knjižna polica, na kateri stoje knjige slovenske gledališke literature, je pravzaprav še prazna in bilo bi skoraj odveč pisati o njej. Imamo pa znamenja in skromne predhodnike, zato lahko optimistično naredimo poizkus pregleda te prazne police.«

V prvem poglavju so nato opisane gledališke publikacije, poskusne revije in gledališki listi. Takole opisuje tedanje razmere:

»Prav vse, kar se je pisalo do leta 1914 o našem gledališču in gledališču sploh, je bilo zgolj ono, kar je izhajalo v dnevnem časopisju in v mesečnih revijah Ljubljanski zvon, Slovan ter Dom in svet. Tu najdemo poleg ocen del, ki so se uprizarjala v gledališču, včasih informativen članek o avtorjih, inozemskih gledališčih in pa polemične spise, ki so večinoma lokalnega in osebnega značaja.«

Zanimiv je podatek, da je po podržavljenju gledališča v Ljubljani leta 1920 prvi Gledališki list sezone 1920/21 urejal tedanji dramaturg Oton Župančič. Zatem se je izmenjalo več urednikov tako za dramski kot operni list.

»Edina knjiga, ki jo premoremo, je tedaj Trstenjakovo Slovensko gledališče, ki dovolj informativno, a ne izčrpno oriše razvoj in zgodovino slovenskega gledališča tja do otvoritve nove stavbe Deželnega gledališča leta 1895. Trstenjakova knjiga bo bodočemu piscu zgodovine našega teatra dobro služila, ker utegne dati mnogo namigov pri iskanju novih virov.«

V drugem poglavju našteva publikacije Diletantski oder Milana Skrbinška in Navinškovo Lepo masko, Ljubljansko Narodno gledališče Pavla Debevca in dve publikaciji Dramatično društvo v Mariboru in Deset let Narodnega gledališča v Mariboru dr. P. Strmška. Zaključí takole:

»Ostalo čaka boljših časov in večjega zanimanja. Petančič Davorin je izdal svojega ,Igrski vodja', knjigo, ki je čudna zmes teorije in prakse. — Ako imenujemo še Kreftovo disertacijo ,Gledališče in francoska revolucija', Lipahove ,Gledališke zgodbe', Debevčeve ,Gledališke zapiske', J. Borka ,Osvobojeno gledališče' in zadnja leta ,Gledališki koledarček', smo tiskane stvari o gledališču skorajda izčrpali.«

Če motrimo vse to z današnjega stališča, lahko ugotovimo, kolikšen razveseljiv napredek je po drugi vojni storila gledališka literatura z izidom številnih slovenskih gledališki knjig.

O gledališkem poročevalstvu piše tedanji urednik kulturne rubrike Jutra, književnik, prevajalec in kritik Božidar Borko:

»Že večkrat sem zapisal, da se dnevniško gledališko poročevalstvo le zmotno istoveti s kritiko. Če rabim besedo kritika, ji dajem v hierarhični vrsti vrednost, ki jih označujejo besede, zelo visoko mesto. Zame je kritika v natančnem in obveznem pomenu besede mogoča samo tam, kjer je mogoče preučevanje, opazovanje, analiza dejev in njih vzrokov, sinteza vtisov in spoznav. Kritika je neke vrste poznanstvenjenje estetskih doživetij, metodično obravnavanje spoznav in vtisov, ki nam jih dajejo umetniške stvaritve ali umetniška dejanja; ona spreminja umetnost v znanost, znanost v umetnost.«

Zanimiv je prispevek igralka Maše Slavčeve *Ples nekdanj in sedaj*, ki se je teoretično in praktično precej ukvarjala tudi s plesom.

Slavčeva bralcu predoči, da je ples umetnost in zato kot vsaka umetnost poteka iz duhovnih podmen:

»Ples izraža po duhovnih in telesnih lepotnih silah notranjo resničnost duševnosti in zunanjo resničnost telesnosti, povezani v harmonično enovitost.

Ples ni samo zunanji odblesk dogodkov in ljudi, ples je s telesnim ritmom izražen utrip duha.

Ples je upodabljanje ideje o dogodkih, o značajih, o dušah.

Ples je umetniško dojeta podoba realnosti, prenešana v svet umetnosti.

Torej sinteza realne materialnosti in duhovnosti v kateri mora hoditi telesna izobrazba roko v roki z duhovno.«

Po razmotrivanju o začetkih plesa in njegovem razvoju, nam posreduje še svoje poglede o dotedanjih pogojih za ustvarjanje mlade plesne umetnosti pri nas:

»Smo bogati na čustvu, a revni na disciplini, imamo temperament, a manjka nam kultiviranosti, imamo bogato domišljijo, a ne obvladamo slogov, imamo izraz, a neizdelano obliko.

Iz tega sledi, da so dani primarni pogoji: darovitost in vse, kar spada k njej, priboriti pa si bo treba z vso prizadevnostjo vse, kar ustvarja umetniško obliko.«

Prozni del koledarčka s tehtnimi prispevki gledaliških strokovnjakov se zaključuje s satiričnim kramljanjem Frana Lipaha *Šopki in venci*, v katerem na humoren način prikazuje lepote in težave, veselje in žalost gledališke slave.

Sledi seznam gledališkega osebja za obe hiši, tudi za dramski in operni studio, iz katerih so izšli številni priznani dramski in glasbeni umetniki, katerih imena so povezana s večdesetletno povojno vrhunsko umetniško dejavnostjo slovenskega gledališča.

Za sezono 1944/45 vzbudi pozornost spisek kritikov ljubljanskih dnevnikov, med katerimi sta poleg lanskih za Slovenski narod imenovana dr. Fran Vatovec za Opero in Dramo, za Slovenski dom pa pesnik Severin Šali za Dramo.

Zatem je nekaj citatov znamenitih ljudi o kritikih od Strindberga do Kronachera, za razvedrilo pa na koncu nekaj anekdot iz gledališkega življenja.

Za spremembo od koledarčkov prejšnjih sezon je tokrat poleg že omenjenih fotografij še skoraj 50 posnetkov igralcev in pevcev v odrskih stvaritvah, kot zadnja pa še kar zgodovinsko znamenita fotografija dolge vrste ljudi, ki na cesti čakajo pred gledališko blagajno na vstopnice, zgovoren dokument, kako je med vojno žejalo ljudi po slovenski gledališki kulturi.

Četrty in zadnji Gledališki koledarček za sezono 1945/46 je izšel prvikrat po osvoboditvi v jeseni 1945. Razumljivo, da so nove razmere v marsičem spremenile ne obliko ali smisel koledarčka, pač pa idejno vsebino, ki jo je na mojo prošnjo

v svojem posvetilu v koledarčku označil Oton Župančič — spet kot upravnik Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani:

»S ponižno vdanostjo in
vedro voljo začnimo novo
razdobje v razvoju našega gledališča.

Oton Župančič«

Po treh portretih naših voditeljev maršala Tita, ministra Edvarda Kardelja in predsednika Narodne vlade Slovenije Borisa Kidriča sledi koledarski del, tokrat z zapiski najznačilnejših narodnih in kulturnih dogodkov v okupirani Ljubljani in na osvobojenem ozemlju. Največ gradiva je seveda posvečenega zgodovinskim dogodkom in partizanskemu gledališču.

Za osebnimi portreti bivšega dramaturga Drame SNG, tokrat predsednika SNOS Josipa Vidmarja, ponovnega upravnika Otona Župančiča. Bojana Stupice kot v. d. direktorja Drame, partizanskega pesnika Mateja Bora kot šefa oddelka za gledališče pri ministrstvu za prosveto in ponovnih vodij Drame in Opere Pavla Golie, Mirka Poliča in Janeza Jermana kot administrativnega ravnatelja, slede štiri fotografije s prvih dveh dramskih in opernih predstav nove sezone v Ljubljani, zatem pa uvodni članek Bojana Stupice *O dramskem repertoarju Slovenskega narodnega gledališča*. V zanosno napisanem članku, ki je toliko več vreden, ker je eden sila redkih izpodi Stupičevega peresa, ki se je le redkokdaj lotil pisanja, razgrinja dolgoročni dramski repertoar na osnovi občutka odgovornosti pred nekakim forumom, ki bi moral biti sestavljen:

iz vedrega svetlega fantiča, pred katerim je še vse življenje,
iz utrujene sedemdesetletne matere s širokim, vseodpuščajočim življenjskim
čustvom,
iz našega intelektualca z izostrenim svetovnim nazorom,
iz delavca sredi moči in volje,
iz partizana, ki se je dolga leta bil za novo življenje,
iz preprostega kmeta, ki malo ve, kaj je kultura, a je s svojo trezno modrostjo
naravna protiutež vroči mladosti delovnega inteligenta.

Mislimo zmerom na ta forum, delajmo tako, da nas bo razumel — pa bo vse
prav.«

Načelnega članka o nadaljnjem opernem razvoju v Ljubljani in Mariboru in o opernem repertoarju v novih razmerah nisem mogel objaviti, ker sta ga član Agit-propa Ahac in njegov pomočnik dirigent Rado Simoniti črtala. Nasploh sta med drugim prepovedala tudi objavo dramaturške študije odličnega slovenskega gledališčenika dr. B. Krefta in s črtanjem posameznih odstavkov iz člankov samovoljno posegala v že postavljene članke in s tem marsikatero osiromašila.

Prvikrat v svojem obstoju sta bili v koledarčku predstavljeni tudi Slovensko narodno gledališče v Mariboru in Pokrajinsko gledališče v Primorju, ki se je pozneje preoblikovalo v Slovensko gledališče v Trstu. Tedanji upravnik in direktor mari-borske Drame Ludvik Mrzel je v svojem predstavitevem članku *Slovensko narodno gledališče v Mariboru*, ki ga prevevata radost in ponos, med drugim zapisal:

»Prostor in čas določata gledališču poslanstvo in značaj. Slovenskemu narod-nemu gledališču v Mariboru narekujejo razmere, v katerih je Ljudska republika Slovenija našla svojo severno metropolo, prve in najnujnejše naloge. Z novo življenj-

sko vsebino in v dostojni umetniški obliki si bo prizadevalo potešiti duhovni glad, ki se po štiriletnem molku oglašča v ljudskih množicah tega kraja. Iz svojih najboljših moči bo moralo Slovensko narodno gledališče v Mariboru gojiti slovensko besedo, ki je v prejšnjih desetletjih nismo znali dovolj visoko ceniti, čeprav je prav na Slovenskem Štajerskem doma toliko njenih velikih znamenitih tvorcev in oblikovalcev. In same po sebi se našemu gledališču nalagajo posebne dolžnosti do mladine, ki jo je treba v tesnem sodelovanju z vsemi vzgojnimi in kulturnimi činitelji na severni meji vzdramiti iz topega duhovnega polsna, v katerega jo je pahnil okupator, odločen, da pri korenini iztrebi slovensko narodno zavest.«

K portretoma upravnika Ludvika Mrzela in direktorja Opere Antona Neffata, sta dodani fotografiji prvih dveh dramskih uprizoritev: Cankarjevega Hlapca Jerneja v dramatizaciji Milana Skrbinška in Linhartovega Matička, medtem ko je bila prva operna uprizoritev Smetanove Prodane neveste med izidom koledarčka še v pripravi.

S seznamom gledaliških članov je pospremljeno poročilo *Pokrajinsko gledališče v Primorju*. V informativnem zapisu je predloženo delovanje in delokrog še ne popolno formiranega primorskega gledališča, ustanovljenega v coni B istrskega področja.

»Po razsulu fašizma so se tudi na Primorskem ustanovile številne slovenske igralske družine ter pričele z živahnim delovanjem na kulturnem polju. Med drugimi se je na svoje domove vrnilo tudi več poklicnih igralcev, ki so se zbrali v gledališko skupino pokrajinskega gledališča. Pripravili so se za gostovanja po slovenskem Primorju, kjer bodo med narodom izvrševali svojo sveto poklicno dolžnost.«

Z objavljenjem *odloka o ustanovitvi partizanskega gledališča* je nadaljnja vsebina koledarčka v glavnem posvečena temu edinstvenemu frontnemu gledališču na slovenskem osvobojenem ozemlju.

Članek *Naše delo v osvobodilnem boju* ravnatelja Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju ing. arh. Kumbatoviča-Filipa Kalana, nas uvede v trdoživo gledališko dejavnost v partizanih od skromnih začetkov do prvih uspehov. Naj nekaj izvlečkov iz tega članka orišejo požrtvovalnost prizadevanj partizanskih kulturnikov, ki so se v danih pogojih vse bolj prizadevali za popolnejšo umetniško obliko.

»Prvi skromni začetki te dejavnosti segajo v romantično dobo prve partizansčine. Taborni ogenj in senca stoletnih dreves, zaščita bojnih patrol in partizanskih straž, komisar s komandirjem sredi svoje družinice v večernem razgovoru — to je okolje prve partizanske pesmi, prve recitacije, prve soldaške burke, prve politične in kulturne ure. Tu seve ni bilo poklicnih gledaliških ljudi. Stari partizani so igrali brez dramaturga in režiserja, brez inšpicienta in šepetalca in brez odrskih naprav. Njihovi igralski poskusi so rasli zgolj iz ljudske iznajdljivosti. Iz tega vzdušja so se porajali tudi prvi množični sestanki naše vojske z ljudstvom — prvi mitingi. Kdo ni poznal teh naših ljudskih shodov? Zasedba okrog vasi, gruča otrok, mož in žena na trgu sredi naselja ali v prostorni kmečki hiši, govor in pesem, beseda o dogodkih doma in na tujem, šala in smeh in harmonika in naposled še ples z domačimi dekleti.«

In dalje: »Partizanski igralci so se ukvarjali ne le z umetniško nalogo, ki jo mora izpolniti vsako gledališče — prednje so stopala težavna organizacijska vprašanja, ki jih je pa bilo treba nenehno reševati, če so hoteli ustvariti pogoje za smotrni razvoj novega odra... Vse naše prireditve, ki so spočetka še boleale na raznih otroških boleznih stare partizansčine, je bilo treba dvigniti na višjo kulturno stopnjo ter vključiti v to delo široke množice našega zaledja.«

Potem zapiše: »Prišli smo v partizanske vrste brez posebno izkušenih igralcev, brez izurjenega režiserja, brez odrskih besedil, brez rekvizitov in tehničnih naprav, da ne govorim o upravnem in odrskem osebju, brez katerega ni prave gledališke ustanove. Naš osnovni aktiv je štel meseca januarja l. 1944., ko se je ustanovilo naše gledališče, reci in piši šest poklicnih gledaliških igralcev ter dva gledališka kritika. S tem skromnim začetkom smo organizirali prve prireditve in ves čas je slonelo težišče vsega dela na tej peščici gledaliških ljudi. Temeljna naloga pri graditvi naše ustanove je bila torej smotrna kadrška politika. Toda ne samo to. Kot edinemu strokovnemu forumu te vrste je bila naša dolžnost, da dvignemo nove ljudi iz naše vojske in iz zaledja, da nudimo samoniklim talentom iz ljudstva strokovno pomoč in da jih usposobimo za samostojnejše delo. Zato smo že spomladi lanskega leta organizirali odrski tečaj, ki smo ga ponovili in mu dodali še nadaljevalni kurz za neke tovariše, ki smo jih pozneje postopoma vključevali v samo delo naše ustanove.«

Proti koncu spregovori o uprizorjenih delih:

»Tako smo v poldrugem letu uprizorili sedem dramskih del, izmed katerih smo na letošnjem gledališkem festivalu na osvobojenem ozemlju ohranili petero iger: dve izvirni, Borovo ,Težko uro' in njegove ,Raztrgance', dve ruski enodejanki Antona Čehova ,Medveda' in ,Snubača' ter klasično komedijo velikega Francoza Molièra ,Namišljenega bolnika'. Uvod v ta festival pa je bila predstava Linhartove »Županove Micke', prvega slovenskega odrskega dela. Če prištejemo še Cankarjevega ,Kralja na Betajnovi', ki je otvoril gledališko dejavnost na osvobojenem ozemlju, ter Nušičevo ,Sumljivo osebo', ki smo jo uprizorili za 25-letnico igralca Lojzeta Potokarja, smo imeli okrog 80 dramskih predstav v 15 različnih krajih Slovenije in Dalmacije. Če ponovim na kratko skupno število naših nastopov od ustanovitve našega zavoda pa do zloma fašistične Nemčije, smo imeli okrog 160 nastopov na dvajsetih različnih krajih.«

V članku *Naši odrski tečaji*, ki je bil napisan že na osvobojenem ozemlju leta 1944, nam tedanji igralec Jože Gale razgrinja življenje in delo tečajnikov, ki so bili sprejeti v večdnevni dramski tečaj. Poroča, da so se na produkciji zaključnega prvega tečaja zvrstile »zborne in solo recitacije, prizori iz Gogoljevega, Revizorja', Cankarjevega ,Pohujšanja v dolini šentflorjanski', skeč Mateja Bora ,Ječa se je odprla' in Vitomila Zupana ,Punt', prednašali so nekaj proze, izvajali narodne ples in zapeli nekaj zbornih pesmi.«

Drugi odrski tečaj se je zaključil z dvovečernimi zaokroženimi nastopi: »Poleg solih in zbornih recitacij, pevskega zbora in kvarteta je bil tokrat program izpolnjen s klasiki. Izvajali so monologe, dialoge in prizore iz Sofoklejevih del: ,Kralj Edip' in ,Antigona', nadalje iz Shakespearovega ,Kar hočete', ,Romeo in Julije', ,Hamleta', ,Julija Cezarja' in iz ,Sna kresne noči'.«

S tem je zaključen prikaz partizanskega gledališkega delovanja, ki je bogato prepleten s slikovnim materialom prizorov vseh glavnih odrskih del.

Ob prelomu je zadnji prozni prispevek v koledarčku, ki ga je napisal predsednik organizacije Združenja gledaliških igralcev in gledališke OF med vojno Lujo Drenovec, zdaj predsednik sindikata v Zvezi prosvetnih delavcev, ki je bil tudi izdajatelj zadnjega Gledališkega koledarčka. Iz članka naj citiram dva značilna odstavka:

»Pri pogledu v zgodovino nastajanja slovenskega gledališča in v zvezi z njim odrskega tvorca, slovenskega igralca, vidimo vso trnovo pot, ki sta ga skozi različne dobe prehodila. Družba, ki ni pripisovala gledališču pomena pri ustvarjanju ljudske kulture, tudi ni mogla dopustiti igralcu, da bi se dvignil do višje socialne stopnje.

V stalni borbi za vsakdanji kruh se je prebijal iz sezone v sezono z občutkom krivice v srcu in zastonj je trkal na zaprta vrata raznih političnih in strankarskih mogotcev. »

»V novi Jugoslaviji se je ustanovil tudi naš sindikat v Zvezi prosvetnih delavcev in z njim je nastopila možnost realizacije velikih nalog, ki jih ima slovensko ljudsko gledališče. Z ustanovitvijo sindikata, ki povezuje v delovno enotnost vse, kar je pri gledališču, se je izpolnil sen naših najnaprednejših gledaliških borcev. Medsebojni odnosi posameznih skupin v gledališču so se spremenili, izpremenil se je tudi, kar je najvažnejše, odnos do dela samega. Različni interesi poedinih skupin so se v enotni organizaciji zlili v en sam skupen interes: dvigniti gledališče umetniško čim višje, kar zahteva ogromen trud in trdo delo. V tem vidimo edino možnost, na kateri si bo naše osebje priborilo uresničenje svojih umetniških in materialnih teženj. Zavedamo se, da mora služiti gledališče svojemu narodu, zato posvetimo vse svoje sile krepitvi delovne zavesti in discipline, vzbujajmo v slehernem članu čut odgovornosti do našega kolektiva in do naroda. Da postane naše gledališče res ljudsko, ni dovolj, da ga le tako imenujemo, temveč da mu damo tudi odgovarjajoč repertoar in da odpremo ljudstvu na široko vrata v gledališče.«

Razsežen je *spisek osebja Narodnega gledališča v Ljubljani*, ki bi ga bilo danes lahko veselo tudi današnje gledališče. Toliko je novih mladih igralcev, pevcev, plesalcev in godbenikov, ki so še v tridesetletja po osvoboditvi sestavljali reprezentančni umetniški vrh dramskega in opernega ansambla.

Po razpisu umetniških nagrad, v primeru s prejšnjimi leti so se kar podvojile, je bilo štirinajst likovnih del slikarjev in kiparjev Alenke Gerlovič, Vita Globočnika, Franceta Godca, Tineta Gorjupa, Borisa in Zdenka Kalina, Doreta Klemenčiča, Lojzeta Perka, Marjana Pliberška, Karla Putriha, Evgena Sajeveca, Franca Smerduja in Bruna Vavpotiča.

Štiri književne nagrade po več knjig pisateljev Ferda Godine, Antona Ingoliča, Juša Kozaka, Miška Kranjca, Prežihovega Voranca, F. S. Finžgarja, Emila Freliha, Jožeta Dularja, Bogomirja Magajne, Josipa Vidmarja, Rudolfa Kresala, Otona Župančiča, Maksa Simončiča in Franca Novšaka so darovale založbe Slovenski knjižni zavod, Hram, ZMS in knjigarna Žužek.

Kot vse prejšnje koledarčke tudi zadnjega zaključujejo grafično izredno okusno oblikovani oglasi grafika Evgena Freliha, medtem ko je klišeje vsakokrat izdelala klišarna Neografika pod vodstvom mojstra Metoda Badjure, grafika in znanega filmskega delavca, tiskala pa Zadrúžna tiskarna pod vodstvom predstavnika Maksa Blejca.

Zbirka štirih letnikov Gledališkega koledarčka je pomembno doprinesla k popularizaciji gledališke umetnosti in razvoju gledališkega tiska med vojno in prvo sezono po vojni. Nadaljnje izhajanje je bilo onemogočeno zaradi mojega odhoda na študijsko prakso operne režije v inozemstvo.

Kljub temu sta umetniški gledališki kolektiv in sindikat želela nadaljevati z izhajanjem koledarčka, ki si je med gledališkimi delavci in ljubitelji gledališča pridobil veliko priljubljenost, a žal ni bilo primernega človeka, ki bi nadajeval začetno delo.

Kolikšen pomen je upravnik Oton Župančič pripisoval izidom Gledaliških koledarčkov priča dejstvo, da se je v svojem uvodnem članku *Za pozdrav* ob tridesetletnici Drame SNG v Gledališkem listu Drame št. 7 sezone 1948/49 spomnil portreta Verovška in zapisal: »O, samo pogledjte njegovo sliko v Frelihovem Gledališkem koledarčku ne vem katerega leta že: kako mu pod kožo vse igra in se giblje, da obraz komaj vzdrži v miru tisti del minute pred objektivom, kakor se isker, objesten

šolar le s težavo brzda, kadar si gledata z učiteljem iz oči v oči, da ne buši v smeh ali ne iztegne jezika. Celo mrtvi aparat je moral ujeti neugnano utripanje tega na površen pogled malo izraznega lica. Kaj bi bil odkril šele zares velik slikar, ki vidi ne samo pod kožo, temveč skozi meso v kost in skozi kost v dušo! Mar je čuda, da so obvisle vse oči na njem, toliko da je stopil na oder!«

»L'Agenda du Théâtre« pendant la dernière guerre

Du temps de l'occupation de la Yougoslavie pendant la dernière guerre, une publication en format de poche, appelée »L'Agenda du Théâtre«, était publiée pour saison théâtrale, ce qui est un cas unique. L'initiateur et le rédacteur de cet agenda fut Emil Frelih, metteur en scène d'opéra et publiciste. Par ces temps difficiles de guerre, il a voulu, par parole imprimée et par image, susciter l'intérêt du public pour l'art dramatique, l'opéra, l'opérette et les ballets.

De nombreux spécialistes du théâtre, hommes des lettres, publicistes et critiques y ont contribué des articles concernant l'histoire du théâtre et l'art théâtral. Chaque édition de l'agenda était richement illustrée avec cinquante photographies environ, soit portraits d'acteurs soit différentes représentations théâtrales.

Toutes les années de l'occupation, ainsi qu'une année après la guerre les amateurs du théâtre continuaient à porter un grand intérêt à cet agenda. Les quatre années de cet agenda représentent aujourd'hui un rare document historique sur l'activité du théâtre slovène et du théâtre des partisans, sur le territoire libre, aux temps difficiles de l'occupation.

Poročilo o delu SGFM za leto 1984

Dejavnost Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja je v preteklem letu obstajala v nalogah, kot jih opredeljuje Statut muzeja: — zbiranje, hramba, raziskovanje zgodovinsko pomembnega materiala slovenskih gledališč in filma ter prirejanje stalnih in občasnih gledaliških in filmskih razstav ter izdajanje stalnih in občasnih publikacij o razvoju slovenskega gledališča in filma.

Naše delo smo v svobodni izmenjavi dela realizirali z Ljubljansko kulturno skupnostjo, Kulturno skupnostjo Slovenije, s Cankarjevim domom, TOZD Opera in balet v Ljubljani in z Borštnikovim srečanjem v Mariboru. O opravljenem delu in zaključnem računu smo razpravljali na zboru delovne skupnosti.

V letu 1984 smo zaključili z raziskavami o članih gledališke družine Danilovih in v Cankarjevem domu 2. aprila odprli o njih obsežno razstavo, ki je bila skupaj z video kaseto na ogled vsem obiskovalcem prireditev v tej hiši.

V okviru prireditve Borštnikovega srečanja 84 smo pripravili razstavo Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, ker je v začetku leta bila 40-letnica njegove ustanovitve. Na otvoritvi sta govorila prvi direktor tega gledališča Filip Kalan-Kumbatovič in akademik Josip Vidmar.

V okviru medrepubliškega sodelovanja je bila 26. novembra v Cankarjevem domu odprta razstava Po poteh gledališča narodne osvoboditve Jugoslavije, s katero je gostoval Muzej književnosti BiH iz Sarajeva. Razstavo smo s pomočjo vodstva Doma JLA v Ljubljani posredovali še domovom JLA v Novem mestu, Mariboru in Vrhniki.

V zbirki Slovenski film smo izdali dvojno številko (2 in 3) knjige o režiserju Francetu Štiglicu na 223 straneh, organizirali ob izidu tiskovno konferenco in teden retrospektive njegovih filmov z uvodno predstavo filma Na svoji zemlji, kjer je o Francetu Štiglicu spregovoril predsednik Republiškega komiteja za kulturo tov. dr. Matjaž Kmecl.

Izdali smo dve številki naše redne teatrološke in filmske revije Dokumenti SGFM (42 in 43) in s tem zaključili njen dvajseti letnik. Obe obsegata 302 strani. Prva je bila v celoti tematskega obsega zaradi obširnega gradiva, ki se je zbiralo ob pripravah razstave o družini Danilovih.

Imeli smo več srečanj z mladino osemletk in šol usmerjenega izobraževanja, kjer smo jim skušali prikazati razvoj slovenskega gledališča in našo zbirko in delo.

Od 30. marca do 1. aprila je bil v Ljubljani naš gost direktor Nemškega filmskega inštituta iz Wiesbadna g. Ebergard Spiess. Ogledal si je filmski



Z razstave »Gledališka družina Danilovih« v Cankarjevem domu

oddelek muzeja in imel razgovore s slovenskimi filmskimi delavci. Član delovne skupnosti SGFM tov. Silvan Furlan je bil na postdiplomski specializaciji s področja filma na Visoki šoli za socialne komunikacije v Milanu. Štipendijo mu je podelila italijanska vlada, delovna skupnost pa mu je odobrila študijski dopust, ki ga je zaključil 30. junija.

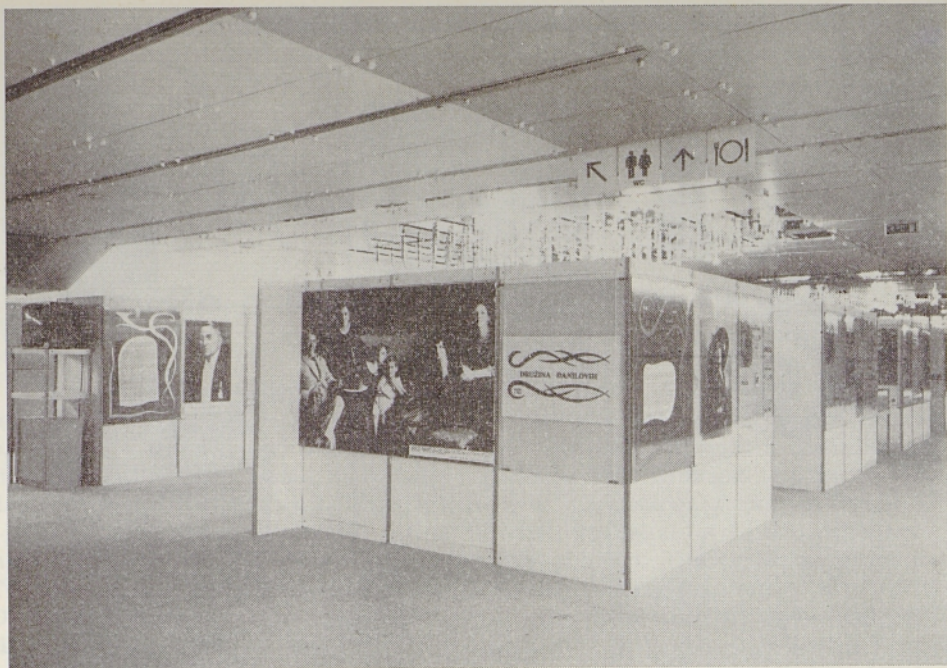
Mnogo časa smo vložili v ureditev že dolgo nerešenega vprašanja individualnega poslovnega organa in do zaključka leta prišli do rešitve. Imenovanje pričakujemo v prvi polovici leta 1985.

Naši knjižnici sta pridobili nove knjige z nakupi, izmenjavo in darovi. Z nakupom smo pridobili 177 novih naslovov.

Osnovne obveze internega dela so bile izpolnjene, zastoj je nastal zaradi specializacije enega delavca v filmskem oddelku in v gledališkem pri urejanju časopisne dokumentacije. Začeli smo z izdelavo bibliografije slovenske izvirne dramatike do leta 1940 in s pripravami za knjigo zbirke Slovenski film št. 4 in 5 o prvem slovenskem filmskem delavcu Karlu Grossmannu.

V tem letu smo načelno uredili vprašanje novih prostorov in na seji Ljubljanske kulturne skupnosti 24. oktobra dobili zagotovilo o finančni realizaciji s pomočjo prenosnega kredita. Hiša na Mestnem trgu 17 gre v prenovu in v dveh letih naj bi bila dela končana, kar daje možnost preselitve v letu 1987.

Pri določenih izdatkih smo se skušali držati navodil Zvezne resolucije, kar pa je zelo težko zaradi narave našega dela (postavljanje razstav doma ali v



Pogled na razstavo »Gledališka družina Danilovih« v Cankarjevem domu

zamejstvu, sodelovanje s sorodnimi ustanovami, navzočnost na gledaliških in filmskih festivalih).

V vsem letu smo posredovali informacije in muzejsko gradivo študentom, strokovnjakom in amaterskim delavcem, ki se obračajo na nas osebno, po telefonu ali pismeno.

Rapport sur les activités du Musée slovène du Théâtre et du Film au cours de l'année 1984

Les recherches sur la famille de comédiens Danilo on été menées à bout et complétées par une exposition sur la vie et l'oeuvre de cette famille. Pour les Rencontres de Borštnik, à Maribor, nous avons préparé l'exposition »Le Théâtre National Slovène sur le territoire libre, à l'occasion du quarantième anniversaire de sa fondation«. Le Musée des littératures de la Bosnie et de la Herzégovine, de Sarajevo, a exposé che nous, son exposition »Les itinéraires du Théâtre de Libération Nationale de la Yougoslavie«. Dans la collection »Le Film Slovène«, a été publié un livre sur le meteur en scène France Štiglic. Les numéros 42 et 43, des »Dokumenti (Documents) du Musée Slovène du Théâtre et du Film«, viennent compléter la 20e année de cette revue. Nous sommes en train de préparer une bibliographie de théâtre slovène jusqu'à 1940, et un livre sur le premier cinéaste slovène, Karel Grossmann.

Slovensko slovstvo v slovenskem televizijskem filmu:

— *Cvetje v jeseni* (rež. je Matjaž Klopčič in ne Jože Babič)

— *Raztrganci* (rež. je Janez Drozg in ne Matjaž Klopčič)

— *Razvalina življenja* (rež. Janez Šenk in ne Mirč Kragelj)

V razpredelnici niso navedeni samo TV filmi, ampak tudi TV drame, prirejene po slovenskih literarnih delih.

Prva kinematografska predstava v Ljubljani:

legenda k plakatu na str. 260 mora biti: 20. nov. 1897