



UDK 792.07(497.4) "1930/1934"Uljanišček V. M.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/282-297

Povzetek

Razprava bo zajela zadnja štiri leta delovanja scenografa Vasilija Mitrofanoviča Uljaniščeva (1887–1934). Leta 1930 se je Uljanišček namreč zaposlil v Narodnem gledališču v Ljubljani in na dramskem ter opernem odru deloval vse do smrti. Ustvaril je scenografije za 55 predstav. Od teh je z vizualnim gradivom, fotografijami in scenskimi osnutki dokumentiranih 29. V dobrih štirih letih je sodeloval s številnimi režiserji, a največkrat z Osipom Šestom (1893–1962), Bratkom Kreftom (1905–1996) in Ferdinom Delakom (1905–1968). Eden vidnejših predstavnikov avantgardne scenografije na Slovenskem še ni dobil izčrpne znanstvene razprave. Zato bomo s prispevkom skušali zapolniti to vrzel. Šlo bo torej za prvi poskus rekonstrukcije slovenskega dela njegovega opusa, s poudarkom na ohranjenih scenskih osnutkih in fotografijah predstav ter ohranjenih virih v sočasni publicistiki. Izpostavljene bodo scenografije, ki kažejo avantgardne smernice, in ovrednoten bo njihov pomen za sočasni razvoj zgodovinskih avantgard na odrih na Slovenskem. V prispevku bomo torej premislili pomen dela Vasilija Uljaniščeva za usmeritev slovenske scenografije v avantgardne tokove. Pogledali si bomo tri različne pristope, s pomočjo katerih je oblikoval svoje scenografije. Hkrati bomo skušali ovrednotiti zadnjo fazo delovanja Uljaniščeva in izpostaviti njegovo inovativnost pri projektih.

Ključne besede: avantgarda, ruska avantgarda, scenografija, Uljanišček, jugoslovanski odri

Mag. **Ana Kocjančič** (1977), umetnostna zgodovinarica, kustodinja in galeristka, je končala podiplomski študij (2006, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani) na temo *Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918–1941)*. Je strokovna sodelavka za scenografijo in gledališke tehnike pri pripravi gledališkega terminološkega slovarja ter soavtorica izdane publikacije (2007, SAZU, Ljubljana). Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, istoimenske razstave in člankov, televizijskih ter radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije.

ana.kocjancic77@gmail.com

Avantgardne sledi v scenografijah Vasilija Uljaniščeva na Slovenskem v letih 1930–1934

Ana Kocjančič

Uvod

Ukrajinski scenograf Vasilij Mitrofanovič Uljaniščev¹ (УЛЬЯНИЩЕВ Василий Митрофанович, 1887, Bobrov, Voroneška gubernija²–1934, Ljubljana) je prišel v Narodno gledališče v Ljubljani leta 1930 (Smolej, *Uljaniščev*). Scenograf, ki je bil hkrati kemik in slikar (Kovačič 134), je v mladosti sodeloval z režiserjem Vsevolodom Mejerholdom (Kreft 168) in je sledil ruskim avantgardnim smerem, predvsem kubofuturizmu, dobro pa je poznal tudi druge gledališke avantgarde. V štirih letih, ki jih je do smrti leta 1934 prebil v Ljubljani, je ustvaril scenografije za 55 predstav. Žal jih je z vizualnim gradivom (scenski osnutki, fotografije) dokumentiranih le 29. Največ scenografij je ustvaril za ljubljanski operni oder, nekaj za dramskega.

Pred prvo svetovno vojno je bil Uljaniščev kot scenograf zaposlen v moskovskem Hudožestvenem gledališču (Smolej, »Uljaniščev«). Po vojni je poklicno pot nadaljeval v gledališču v rojstnem Voronežu. Leta 1920 je emigriral v Jugoslavijo (Kreft 168). Biografski podatki o Uljaniščevu na naših tleh so skopi, a domneva se, da je prišel k nam po oktobrski revoluciji, tako kot večina ruskih gledaliških umetnikov, verjetno z eno izmed skupin (Kovačič 134). Vemo, da je v sezoni 1921/1922 že delal kot scenograf v Narodnem gledališču v Splitu, že naslednjo sezono pa na odru Narodnega gledališča v Zagrebu (HNK) (prav tam). Pred Ljubljano je nekaj časa deloval na odru v Osijeku (prav tam).

Iz njegovega zagrebškega obdobja (1922–1927) je znano, da je ustvaril scenografije in kostume za 77 predstav.³ Zanimivo je, da je na zagrebškem odru izdelal mnogo več dramskih kot opernih scenografij (prav tam), medtem ko je bil v zadnjem ljubljanskem obdobju osredotočen predvsem na delo za ljubljansko operno hišo. Že na zagrebškem odru pa je ustvaril nekaj scenografij, ki so kazale odmeve ruske avantgardne scenografije (prav tam 152). Najbolj je bilo čutiti likovni naslon na scenske predloge Leona Baksta,

¹ *Slovenski biografski leksikon* (Smolej, »Uljaniščev«) napačno navaja scenografovo srednje ime z Mitrofanič. Prav tako je napačno zapisan v hrvaški literaturi (Kovačič 134). Pravo ime je Vasilij Mitrofanovič Uljaniščev (Kosik, »Uljaniščev«).

² Mesto Voronež je danes v Rusiji, tik ob ukrajinski meji. Uljaniščev je bil po rodu Ukrajinec (»Scenograf« 7).

³ Ohranjeno je slikovno gradivo za enajst zagrebških predstav (Kovačič 134).

a je bil hkrati viden poudarek na lastnem oblikovanju odrskega prostora in scenske arhitekture (prav tam). Pri nekaterih scenskih zamislih pa je Uljanišček iskal vzore pri Vasiliju Kandinskem in Alekseju Javlenskem, predvsem pri uporabi živih barv in oblikovanju močnih obrobniht, s katerimi je obrisal figure in predmete (prav tam). Že v zgodnjem obdobju je postal razpoznaven po lastnem oblikovanju odrskega prostora in prilagajanju prizorišč lokalnemu dramskemu in zgodovinskemu miljeju, na primer tipični evropski (hrvaški) srednjeveški arhitekturi (prav tam).

Ko sta v tridesetih letih 20. stoletja na oder ljubljanske Opere stopila tudi predstavnika naših gledaliških avantgardistov, režiserja Ferdo Delak in Bratko Kreft, sta Uljaniščkova povabila k sodelovanju prav zaradi njegove avantgardne usmerjenosti. Z njima je, kot bomo preučili, osnoval nekaj zelo pomembnih avantgardnih predstav, med drugim je s Kreftom na opernem odru ustvaril avantgardno Audranovo opereto *La Mascotte* (9. 11. 1930), Massenetevega *Wertherja* (4. 1. 1931), Beatzkyjeve *Tri mušketirje* (28. 1. 1932), z Delakom pa Offenbachovo *Robinsonado* (12. 3. 1932) in Gregorčev *Eriko* (22. 10. 1932). Med najpomembnejše stvaritve njegovega ljubljanskega opusa pa sodi avantgardno zasnovana scenografija za Delannoyev balet *Damski lovec* (15. 10. 1931), v kateri je čutiti naslon na *Triadni balet* bauhausovca Oskarja Schlemmerja (Kocjančič, *Prostor* 149).

Ne glede na pomen scenografije Uljaniščkova za razvoj slovenske gledališke zgodovinske avantgarde njegovo delo v naši znanstveni gledališki literaturi do zdaj ni bilo deležno obsežnejše razprave.⁴

Tudi ta prispevek ne bo zajel njegovega celotnega ljubljanskega opusa. Osredotočili se bomo na njegovo vidnejše avantgardno ustvarjanje in skušali najti vzporednice z evropskim avantgardnim miljejem. V prihodnosti bi bilo vsekakor treba opraviti raziskavo celotnega njegovega opusa ne le v Sloveniji, temveč na območju nekdanje Jugoslavije, in njegovo ustvarjanje na jugoslovanskih odrih povezati z dobro raziskanim ruskim opusom.

Prvi stik?

Čeprav lahko o kontinuiteti delovanja Vasilija Uljaniščkova v ljubljanskem Narodnem gledališču govorimo šele od leta 1930 (vsaj glede na slovenske biografske vire) (Smolej, »Uljanišček«), sta v njegovi zapuščini, ki jo hrani SLOGI – Gledališki muzej v Ljubljani, tudi dva scenska osnutka, datirana v leto 1921. Na prvem je upodobljen interier starega, razpadlega, obokanega kletnega prostora v opečnati stavbi. Edina

⁴ Delno je njegovo scenografsko delo na več mestih osvetlila knjiga *Prostor v prostoru* (Kocjančič), poglavje o njegovem zagrebškem obdobju je napisala Đurda Kovačić (Kovačić 134–158). O scenografiji *La Mascotte* je pisala Ana Kocjančič (Kocjančič, »Opereta«).

svetloba v notranjost pride skozi nekaj lin in z rešetkami zastrtih oken. Navzgor proti dvoriščni strani vodijo stopnice. Prostor je skromno opremljen s pečjo na levi ob stopnišču in leseno mizo s stoli desno od njega. Na osnutku je zapis, da gre za prizorišče prvega, drugega in četrtega dejanja. Drugi scenski osnutek prikazuje prizorišče tretjega dejanja. Na dvorišču na levi vidimo pročelje stavbe, v kateri je prej omenjeni kletni prostor, na desni se prek lesenih barak in streh odpira pogled na mestno veduto. Osnutka sta tudi podpisana z avtorjevo pisavo in priimkom v ruski cirilici, zato avtorstvo in datacija nista vprašljiva. Prav tako ne naslov predstave, za katero sta nastala, saj je ta v obeh primerih naveden na temnem paspartuju. Gre za scensko idejo za *Na dnu* Gorkega. Vprašanje pa je, za katero uprizoritev, saj leta 1921 ljubljanska Drama ni uprizorila tega dela (*Repertoar*). Predstavo *Na dnu* so tam igrali leto dni prej. So pa 2. marca 1921 s to predstavo na odru ljubljanske Drame gostovali hudožestveniki.⁵ Kot smo že omenili v uvodu, je Uljanišček pred vojno delal kot scenograf za moskovsko Hudožestveno gledališče in prišel k nam z drugimi ruskimi gledališkimi umetniki, zato je glede na datacijo ohranjenih scenskih osnutkov verjetneje, da je ob prihodu na jugoslovanska tla nadomestil na gledališkem listu zapisanega I. J. Gremislavskega⁶ in so torej scenski osnutki nastali prav za to rusko gostujočo predstavo. Žal te teze ni mogoče potrditi z nobenim od do sedaj znanih pisnih virov. Sta pa scenska osnutka Uljaniškeva najstarejša ohranjena v trenutni zbirki scenskih osnutkov SLOGI – Gledališkega muzeja (Kocjančič, *Prostor* 74) in si zato zaslužita pozornost, hkrati pa tudi natančno primerjavo z ohranjenimi fotografijami ruske gostujoče predstave v Ljubljani, s prvo rusko scensko zamislijo *Na dnu* v scenografiji⁷ pa tudi s sočasnimi scenografskimi stvaritvami Uljaniškeva za Hrvaško narodno gledališče.⁸ V ljubljanskem dramskem gledališkem listu objavljena fotografija drugega dejanja predstave *Na dnu* je primerljiva s fotografijami za prvo moskovsko uprizoritev Stanislavskega iz leta 1902, kjer je bil scenograf Viktor Simov.⁹ Predvsem lahko vlečemo vzporednico pri zasnovi prostora pod oboki. Podobno utesnjene prostore je Uljanišček v zgodnjem obdobju večkrat uporabljal za ponazoritev utesnjenih ruskih interierov, na primer pri zagrebški uprizoritvi *Borisa Godunova* leta 1924¹⁰ ali pa *Hovanščini* (1926).¹¹ Ob dejstvu, da je Uljanišček že leta

5 Letak predstave je bil objavljen v gledališkem listu ljubljanske Opere (»Na dnu« 6).

6 Scenograf Ivan Jakovljevič Gremislavski je bil umetnik-tehnolog in sin vizažista, ki je delal za Stanislavskega v času Društva za umetnost in literaturo.

7 Mladi Maksim Gorki je dramo pisal v letih 1901 in 1902, prvo uprizoritev (18. 12. 1902) pa je režiral Konstantin Stanislavski. Igra je doživela neverjeten uspeh in je bila skoraj istočasno uprizorjena tudi v Berlinu (23. 1. 1903, Berliner Deutschen Theater). Tudi prva nemška knjižna izdaja je izšla leta 1903. To je tudi leto nastanka slovenskega prevoda (Kocjančič, »Na dnu«).

8 Za primere sem vzela scenske osnutke ruske predstave *Na dnu* in scenske osnutke Vasilija Uljaniškeva za Hrvaško narodno gledališče, ki jih je v monografiji o odmevih ruske scenografije na zagrebško glasbeno scenografijo objavila Đurđa Kovačić (Kovačić 134–158).

9 Primerjaj fotografijo *Na dnu*, objavljeno v gledališkem listu ljubljanske Drame (Gorki 27), s fotografijo prve uprizoritve *Na dnu* Stanislavskega iz leta 1902 (»Predstava«).

10 Fotografija scenskega osnutka št. 168 (Kovačić 136).

11 Fotografija scenskega osnutka št. 180 (Kovačić 142).

1920 emigriral v Jugoslavijo, bi lahko sklepali, da je scenski osnutek nastal vsaj pod vplivi scenografije za to rusko postavitev, morda za sarajevski oder ali pa morda vseeno kar za predstavo na ljubljanskem.

Ne glede na nepotrjeno povezavo pa je dejstvo, da je bila scenografija Uljaniščeve leta 1921 glede na ohranjena scenska osnutka močno realistična in pod vplivom ruskega gledališča Stanislavskega, kar je vidno tudi iz nekaterih scenskih osnutkov zagrebškega obdobja, (Kovačić 134–158) pa tudi s fotografij prve uprizoritve *Na dnu* iz leta 1902 (»Predstava«).

Ljubljanske dramske scenografije

Uljaniščev je prišel v Ljubljano 1. avgusta 1930 (»Scenograf« 7). Zaradi obsežnega scenografsko-kostumografskega opusa na preostalih jugoslovanskih odrih je pri nas užival ugled pomembnega scenografa (Kreft 168). Prva predstava, pri kateri je v ljubljanskem Narodnem gledališču sodeloval kot scenograf in kostumograf, je bil na dramskem odru uprizorjeni Shakespearov *Sen kresne noči* (1. 10. 1930) v režiji Osipa Šesta. To ni bila prva uprizoritev tega Shakespearovega dela na naših odrih pa tudi ne prva Šestova režija. A kot je zapisal Šest, je šlo za uprizoritev v novem prevodu in novi scenografiji: »Marsikaj se je izpremenilo tekom desetih let ... Platno prejšnjih Aten je preperelo in kostumi Atencev in gozdnega prebivalstva je doslužilo« (Ost 6).

Na gledališkem letaku je ostalo zapisano: »Nove dekoracije po zamisli režiserjevi in po osnutkih scenografa gospoda Uljaniščeve je izvršila gledališka slikarna« (prav tam). Izdelal je tudi kostumske osnutke, ki jih je izvršila gledališka krojaška delavnica (prav tam).

Za režiserja Osipa Šesta je bilo značilno, da si je ideje za scenografije večinoma zamislil sam, scenografi pa so mu jih le pomagali izpeljati (Kocjančič, *Prostor* 84). To je bilo več kot dobrodošlo za novega scenografa, saj se je moral najprej spoznati z velikostjo in opremo našega odra. Šest se je odločil za klasično sceno, škatlasto postavitev s kulisami in veduto mesta Aten na prospektu (Ost 5). Tako na ohranjenih fotografijah vidimo kulisno zasnovana prizorišča. Ohranili so se prizor v gozdu, interier stebrne antične dvorane, na tretji fotografiji pa prizorišče z veduto antičnega mesta. Kritika je o inscenaciji zapisala, da skuša biti »shakespearsko preprosta« (Koblar 16-17) in bi morda z zmanjšanjem stiliziranja in večjo plastičnostjo gozda »povzdignila iluzijo pravljčnosti in sna« (Ocvirk 583). Nekateri pa so v inscenaciji celo videli vpliv Reinhardtove neoantične gledališke pravljčnosti (prav tam 584).¹²

¹² Leta 1919 je namreč Max Reinhardt odprl lastno gledališče *Grosses Schauspielhaus*, ki je imelo odprt oder in je bilo sodobno

Tudi druge scenografije na ljubljanskem dramskem odru so ostale zveste kulisam, na primer *Vzrok* (10. 6. 1931), Cankarjevo *Pohujšanje* (17. 9. 1933) in Klabundov *Praznik cvetočih češenj* (18. 11. 1933) itd. Od vseh sta avantgardne smernice v scenografiji kazali Balzacov *Mercadet* (28. 12. 1930) in Nestroyevo *Pritličje in prvo nadstropje* (14. 9. 1931).

Pri Balzacovem *Mercadetu* sta se z režiserjem Brankom Gavello odločila za simultano sceno (Debevec 186). Na odru so bila hkrati postavljena dve do tri prizorišča (odvisno od prizorov in dejanja).¹³ A simultana scena na ljubljanskih odrih ni bila novost. Ker so imeli naši odri za ustvarjanje dinamike le pogrezala, so naši gledališki snovalci že zgodaj v dvajsetih letih 20. stoletja s pomočjo stopnišč razvijali odrska tla v več igralnih ploskev na različnih odrskih višinah. Tako simultano scensko prizorišče je imela Verdijeva opera *Aida* (6. 10. 1923) pa tudi Lenormanove *Izgubljene duše* (10. 5. 1924) na odru Narodnega gledališča v Ljubljani (Kocjančič, *Prostor* 92, 88). Nov je bil način postavitve. Med prizorišči je bilo postavljenih nekaj nizkih kulis, ki jih je Uljanišček obrnil narobe, tako da so gledalci lahko zrl v njihovo hrbtno, grobo stran. Hkrati so nizke kulise, poslikane z vzorci, značilnimi za stenske tapete, delovale kot pregrade in niso tvorile ozadja interiera. Ta napol odprta in igriva scenografija je bila za naše škatlaste odre dobrodošla novost, ki je nakazala nove poti scenografije (Koblar 32). S tako postavitvijo sta se ustvarjalca predstave odrekla tradicionalni enotnosti prostora ter odrski iluziji (Moravec 274).

Pri Nestroyevem *Pritličju in prvem nadstropju* pa sta Uljanišček in režiser Osip Šest nadaljevala s tipom simultane scene, a tokrat v več nadstropjih. Nanjo je morda vplivala hišna scenska uspešnica Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* (23. 9. 1931), ki je v scenografiji Ivana Vavpotiča doživela premiero le dan prej. Pri Grumovem *Dogodku* so bile večnadstropne stavbe ločene med seboj, pri Nestroyu je oder zavzemal pogled v notranjost dvonadstropne stavbe. Obe pa sta se verjetno naslonili na ekspresionistične scenografije, ki jih je Šest videl ob svojih obiskih evropskih, predvsem nemških odrov in v predstavah Erwina Piscatorja (Šest, »In kamor«). Piscator je namreč leta 1927 v Berlinu uprizoril predstavo *Hopla, živimo!* (*Hoppla, wir leben*, 1927) Ernsta Tollerja v odrski »zgradbi« z več višinskimi prizorišči s simultano igro (Loup 217). Scenografija te Piscatorjeve umetnine bi lahko bila neposredni vzor za scensko zamisel Uljaniščeva. Scenografija za *Pritličje in prvo nadstropje* je za naše odrske ustvarjalce pomenila primer, da se lahko odrski prostor gradi tudi v višino.

opremljeno, tudi s sodobnimi odrskimi napravami. Pri snovanju novega gledališča se je Reinhardt naslonil na *Dionizovo gledališče* v Atenah in pri tem upal, da bo utelešalo sodobno življenje, kot je arena utelešala grško skupnost (Bay, »The influence«).

13 Za več sceničnih prizorov se je odločil zaradi notranje strukture dela samega (D 2).

Scenografije na ljubljanskem opernem odru

Mnogo več ustvarjalne svobode, avantgardne estetike in obsega sodobne scenografije pa je Vasilij Uljaniščev pokazal na odru ljubljanske Opere. Prav na njem mu je v dobrih štirih letih dela uspelo uprizoriti večino avantgardnih scenografij. Svoje delo na ljubljanskem opernem odru je začel in zaključil s scenografijo za rusko opero. 4. oktobra 1930 sta z režiserjem Robertom Primožičem postavila Borodinovega *Kneza Igorja*, nekaj tednov po scenografski smrti, 28. septembra 1934, so se na opernem odru v režiji Cirila Debevca zvrstile zadnje odrske zamisli Uljaniščeve za *Hovanščino* Musorgskega.

Že pri njegovi prvi scenografiji na ljubljanskem opernem odru za *Kneza Igorja* je Uljaniščev nakazal sodobni scenografski kanon, stilno naslonjen na rusko estetiko. Scensko zamisel Uljaniščeve danes poznamo po nekaj ohranjenih fotografijah. Tako bi lahko prizorišče s šotori za Polovske plese primerjali s prvo rusko uprizoritvijo *Kneza Igorja* v Moskvi leta 1909, za katero je scenske osnutke izdelal scenograf Nikolaj Konstantinovič Rerih.¹⁴ Rerihova scena kaže ravnino, zapolnjeno s polkrožnimi šotori z zastavicami. Zaradi manjšega odra Uljaniščev levo in desno v ravnino postavi le en tak šotor. Še bližje pa je bil Uljaniščev po stilu in načinu uprizoritve prizorišč scenskimi osnutkom in postavitvi ruskega kolega Pavla Petroviča Fromana (1894–1940) za *Kneza Igorja*, ki ga je le-ta osnoval na odru Narodnega gledališča v Zagrebu 16. januarja 1922.¹⁵ Od Fromanove scenografije se je ohranilo več scenskih osnutkov (Kovačič 87–89). Eden izmed njih prikazuje tradicionalno leseno arhitekturo razkošnega ruskega fevdalnega ambienta, kar posnema tudi eden izmed scenskih osnutkov Uljaniščeve. Tudi pri Fromanu Kovačič ugotavlja, da so te rusko obarvane scenske skice osnovane na predlogah prej omenjenega scenskega osnutka scenografa Reriha iz leta 1909 (prav tam 116). Kovačič leta 1991 v knjigi sklene, da Rerihova predloga še danes služi kot vzor za Polovske plese (prav tam).

Uljaniščev na odru Narodnega gledališča v Zagrebu ni sodeloval pri uprizoritvi *Kneza Igorja*, je pa osnoval podobne tesne in lesene ruske ambiente pri scenskih zamislih za *Borisa Godunova* leta 1924 (10. septembra), *Hovanščino* (19. junij 1926) in za Šafranek-Kavičev *Medvedgrajsko kraljico* (29. septembra 1927).

Izkušen scenograf Uljaniščev je pomagal tudi mlademu režiserju Bratko Kreftu pri njegovem režijskem debiju na poklicnih odrih. Skupaj sta na ljubljanskem opernem odru osnovala celostno avantgardno opereto, priredbo po dokaj nepomembni Audranovi opereti *La Mascotte*. Kreft je v celoti politično priredil besedilo, temu pa je dobro služilo

¹⁴ Danes jih hrani Muzej Glinka v Moskvi.

¹⁵ Tako kot Uljaniščev je tudi Froman prišel na jugoslovanska tla z ruskimi potujočimi gledališkimi igralci (Kovačič 77). Bil je brat baletnikov Margarete Froman in Maks Fromana (Milanović 280), ki sta v času gostovanja hudožestvenikov na ljubljanskem opernem odru priredila nekaj plesnih večerov. (Na primer baletni večeri od 18. do 20. januarja /Baletni 5/) Froman in Uljaniščev sta bila tudi kolega na odru zagrebškega gledališča. Primerjaj s scenskimi osnutki Fromana, fotografiji št. 74 in 75 (Kovačič 77).

malce minimalistično, simetrično urejeno scensko prizorišče Uljaniščeva s stopniščem na sredini, na katerem je bila glavna atrakcija v središče postavljeno veliko vrteče se kolo (Kocjančič, »Opereta«). To je bila popolnoma nova zamisel, za katero ne moremo najti vzporednic pri prejšnjih scenografijah Uljaniščeva. Bi ji pa lahko iskali primerjavo v ruskem miljeju. Zaradi konstrukcije vrtečega se kolesa bi jo lahko primerjali s še bolj konstrukcijsko koncipiranimi scenografijama ruske scenografke Ljubov Popove za *Veličastnega rogonosca* iz leta 1922 in za *Zemlja se dviga*, po simetrični razporeditvi scenskih elementov, stopnišča in igralcev v piramido pa tudi s scensko postavitvijo Aleksandre Ekster za *Famira Kifared* Annenskega iz leta 1916.

Scenografska zamisel Uljaniščeva za *La Mascotte* je torej združila elemente več ruskih scenografij in uresničila veliko vrtljivo kolo. Hkrati je bila prva predstava na naših poklicnih odrih, ki je z delavskega odra prenesla tip množičnega gledališča, prva, ki je uresničila karikaturu Mussolinija na ljubljanskem odru, torej na tej strani rapalske meje, in prva, v kateri so se kazali tudi športni elementi, kot so akrobatika, ples in plezanje po lestvi. Hkrati je bila tudi prva avantgardna predstava, ki je ob ponovni postavitvi nekaj let kasneje zapustila milje odra in triumfirala v totalnem performansu na prostem v parku Tivoli v Ljubljani.

Uljaniščeve se je s tem potrdil kot avantgardno usmerjen scenograf in režiser Kreft ga je nato povabil k sodelovanju še pri nekaterih drugih predstavah. Med drugim sta sodelovala pri postavitvi Massenetevega *Wertherja*, Bizeteve *Carmen* (20. 12. 1931) in Benatzkyjevih *Treh mušketirjev* (18. 1. 1932). Pri *Treh mušketirjih* sta se odločila za scenografijo, sestavljeno s projekcijo in svetlobo. Pod vplivom nemega filma sta opereto prvič opremila s projekcijo uvodnih besedil in medbesedil na visečih panojih, ki so ustrezala in dopolnjevala posamične prizore. S tem sta ustvarila za tiste čase najmodernejšo scenografijo pri nas (Benatzky 2). Ko sta spet s Kreftom uprizorila Bizetevo *Carmen*, pa sta jo opremila v realistični scenografiji in na oder pripeljala celo pravega konja.

Uljaniščeve je nadaljeval v smeri avantgardne scenografije tudi z režiserjem Ferdinandom Delakom. Pripravila sta adaptacijo Offenbachovega *Robinzona*, poimenovano *Robinsonada* (12. 3. 1932). Scena je bila spet minimalistično zasnovana, a sestavljena s številnimi projekcijami in svetlobnimi učinki. V enem izmed prizorov sta na platno projicirala sonce, medtem ko so projicirani sončni žarki plesali po tleh. O predstavi se je ohranil le zapis, da je bila dekoracija zanimiva za občinstvo in hkrati oprema odra ni ovirala igralcev (Delak 3-4).

Pravi užitek je Uljaniščeveu pomenil ustvariti scenografije za domač, ruski repertoar, tu se je večkrat zgledoval po že preverjenih ruskih scenografijah. Tudi v zgodnjem delu iz zagrebških let je naredil zelo veliko scenografij za ruske opere. Pri scenografiji za *Sneguročko* Rimskega - Korsakova se je naslonil na scenske predloge

ruske scenografinje Natalije Gončarove za *Zlatega petelina* Rimskega - Korsakova, kar se kaže v živih barvah in ruskih nacionalnih vzorcih. Prav tako pa scenski osnutki Uljaniščeva spominjajo tudi na barvitost in stilizacijo scenografije kolega Pavla Fromana, ki so za zagrebško narodno gledališče nastajale v dvajsetih letih 20. stoletja (Kovačič 76–133).

Delannoyev *Damski lovec* kot eden izmed vrhuncev slovenske avantgardne scenografije

Leta 1931 je Uljaniščev na ljubljanskem opernem odru sam zasnoval scenografijo za Delannoyev balet *Damski lovec* (15. 10. 1931). Imel je popolnoma proste roke, kar je še dodatno pokazalo, da je bil tudi sam navdušen nad novimi avantgardnimi koncepti. V scenografiji je odmeval avantgardni *Triadni balet* bauhausovca Oskarja Schlemmerja. A tudi tu je kot Uljaniščev delal po predlogi, saj je balet *Damski lovec* leto prej doživel krstno izvedbo na odru *Opere Comique* v Parizu, kar bi imelo morda manjšo težo, če ne bi bil tam uprizorjen v režiji in koreografiji slovenskega baletnika Vaclava Vlčka, ki je sočasno nastopal tudi na naših odrih.¹⁶

Uljaniščev je tla oblikoval kot šahovnico, po njej pa so se kot šahovske figure premikali baletniki v kostumih, ki so spominjali na *Triadni balet*. Konstruktivistično razkosane kulise, ki so cikcakasto omejevale prostor, pa je osvetljevala različna reflektorska svetloba (Kocjančič, *Prostor* 149).

Sklep

Lahko torej sklenemo, da je veliko zamisli Uljaniščeva temeljilo na scenskih predlogah, ki jih je poznal iz evropskega, predvsem ruskega scenografskega miljeja. Scenografije, ki jih je lahko postavil na novo in neodvisno od starega gledališkega fundusa, so slovele po inovativnih scenskih, tudi prostorsko razgibanih postavitvah, ki so tedaj na naših profesionalnih odrih pomenile avantgardo. Z njegovim prihodom je naše gledališče dobilo zrelega in izkušenega scenografa, ki je vpeljal tudi lastni slog, oprt na rusko scenografsko estetiko. Ob njegovem prihodu v Ljubljano je na opernem odru prevladoval realistično-ekspresionistični kulisni stil scenografa in slikarja Ivana Vavpotiča. Vasilij Uljaniščev pa je začel vključevati tudi preostale elemente likovnih in arhitekturnih modernizmov ter z eksperimenti, kot je bil na primer vrteči se krog pri *La Mascotte*, naš poklicni oder popeljal v avantgardne smeri. Kot so ob njegovi smrti zapisali v nekrologu, so se: »Njegove inscenacije [...] odlikovale po točnem

¹⁶ Vaclav Vlček se je skupaj z baletko Lidijo Wisiakovo leta 1927 na povabilo pridružil baletni turneji *Gledališča futuristične pantomime* Enrica Prampolinija (1894–1956) (Neubauer 115).

obvladovanju stila, po temeljitem gledališko-tehničnem znanju, po finem okusu in izredno razvitem čutu za prostor in razsvetljavo« (»Scenograf« 7).

Sprva se je naslonil na preverjene škatlaste prostore ruskih scenografov zgodnjega 20. stoletja, nato pa se kot sodelavec režiserjev Krefta in Delaka preusmeril v iskanje sorodnosti z rešitvami ruskih avantgardnih scenografov. Tako je z živimi barvami, s katerimi je krasil scenske osnutke pa tudi odrske elemente, k nam zanesel estetiko ruskega scenografskega fovizma, naslonjenega na scenske predloge Natalije Gončarove. V tem pogledu je v svoje scenografije vpeljal tudi ruske narodne, dekorativne motive. Po drugi strani ga je privlačil konstruktivizem. Smer je nakazal s praktikabli in odri v več višinah ter z velikim, vrtečim se krogom, pri čemer je črpal vzore pri scenografki Ljubov Popovi. Hkrati je bil mojster razsvetljave in z Delakom sta na primer vpeljala svetlobno projekcijsko sceno pri *Robinzonadi*. V nekaj primerih, kot je bila scena za *Damskega lovca* in za *Pritličje in prvo nadstropje*, pa je Uljanišče v vzore poiskal v nemškem miljeju.

Uljaniščeva zadnja scenografija na naših odrih je bila *Hovanščina* Musorgskega, narejena povsem v klasičnem ruskem stilu. Podobna je bila prostorom njegove scenografije za *Kneza Igorja*. Zaradi bolezni ozadja *Hovanščine* ni več postavljala sam. Njegovo idejo je na ljubljanski operni oder prenesla gledališka delavnica pod vodstvom Vaclava Skrušnja. Umrli je 21. avgusta 1934 na Golniku.

- »Baletni večeri«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 1, št. 18, 1920/21, str. 5.
- »Gorki: 'Na dnu', II. dejanje« (fotografija). *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 1, št. 17, 1920/21, str. 27.
- »Na dnu« (letak predstave). *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 1, št. 24, 1920/1921, str. 6.
- »Predstava *Na dnu*, 1902. leta«. (Спектакль «На дне» 1902 г. Источник). Zgodovina Rusije pred letom 1917 (История России до 1917 года). *Kulturno življenje humus.livejournal.com*, *Umetnost*, russiahistory.ru/spektakl-na-dne-1902-g/. Dostop 10. 1. 2025.
- »Scenograf Vasilij Uljaniščev umrl«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 14, št. 1, 1934/35, str. 7–8.
- Bay, Howard, in George C. Izenour. »The influence of Reinhardt in theatre«. *The evolution of modern theatrical production*, www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt. Dostop 10. jan. 2025.
- Benatzky, Ralph. »Trije mušketirji«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 7, 1931/32, str. 2.
- D. A. »Honore de Balzac: Mercadet«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 10, št. 8, 1930/31, str. 2.
- Debevec, Ciril. *Izbrani gledališki članki*. Mestno gledališče ljubljansko, 1967.
- Delak, Ferdo. »Robinsonada«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 10, str. 3–4.
- Koblar, France. *Dvajset let slovenske Drame II (1930–1939)*. Slovenska matica, 1965.
- Kocijančič, Katarina. »Na dnu«. *Digitalna knjižnica SLOGI – Gledališki muzej*, www.slogi.si/publikacije/na_dnu-fran_kobal-2/. Dostop 10. januar 2025.
- Kocjančič, Ana. »Opereta La Mascotte (Dekle sreče) v režiji Bratka Krefta«. *Amfiteater*, letn. 12, št. 1, 2024, str. 174–194.
- . *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, I. del, Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Kosik, V. I. »Uljaniščev Vasilij Mitrofanovič«. Искусство и архитектура Русского зарубежья (*Umetnost in arhitektura ruskega zamejstva*), 17. avgust 2011, artrz.ru/authors/1804974128/1804786914.html. Dostop 10. januar 2025.
- Kovačič, Đurđa. *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glasbenoj sceni 1918–1940*. Institut za povijest umjetnosti, 1991. Studie i monografije, 7.

- Kreft, Bratko. »O uprizoritvi komične opere 'La Mascotte' (Spomini, razmišljanja, dokumenti)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja in filmskega muzeja*, letn. 40, št. 33, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1979, str. 150–178.
- Loup, Alfred Joseph III. »The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920–1931.« 1972. *LSU Historical Dissertations and Theses*. 2348. repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/2348. Dostop 10. januar 2025.
- Milanović, Olga. *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Cankarjeva založba, 1980.
- Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*. Forma 7, 1997.
- Ocvirk, Anton. *Miscelanea*. Državna založba Slovenije, 1984.
- Ost (Šest, Osip). »Shakespeare: Sen kresne noči«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 10, št. 1, 1930/31, str. 4–6.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ur. Nevenka Gostiševa idr. Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Smolej, Viktor. »Uljanišče, Vasilij Mitrofanič (1887–1934)«. *Slovenski biografski leksikon*, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi744545/. Dostop 10. januar 2025.
- Šest, Osip. »In kamor se oko ozre«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 4, št. 2–12, 1921/1922.



UDK 792.07(497.4) "1930/1934"Uljanišček V. M.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/282-297

Abstract

This article discusses the final four working years of the stage designer Vasily Mitrofanovich Ulyanishchev (УЛЬЯНИШЧЕВ Василий Митрофанович, born 30 January 1887, Bobrov in the Voronezh province, Russia; died 11 September 1934, Ljubljana, Slovenia, Kingdom of Yugoslavia). From 1930 until his death in 1934, Ulyanishchev worked for both the Opera and Drama of the National Theatre in Ljubljana. During his brief time in the Slovenian city, he designed the sets for fifty-five performances. Only twenty-nine of them are well documented with different visual material, mainly with photos and sketches. During this period, Ulyanishchev collaborated with several Slovenian directors, including Osip Šest (1893–1962), Bratko Kreft (1905–1996) and Ferdo Delak (1905–1968). Although Ulyanishchev is widely regarded as one of the most prominent avant-garde scenographers in Slovenia, his work has not yet received comprehensive scholarly attention. This article therefore attempts to address this shortcoming. The author examines his three distinct approaches to set design, discussing his orientation towards the practices of historical avant-gardes. At the same time, she explores the changes and innovations in his work during his final period. The article is thus the first reconstruction of the part of the author's oeuvre created in Slovenia. The discussion is grounded in a comprehensive examination of the preserved stage designs and photographs of performances, complemented by a meticulous analysis of preserved sources in newspapers. The focus of this study is to illuminate the stage sets that drew inspiration from the historical avant-garde practices. Through a critical evaluation it aims to ascertain their significance in the evolution of historical avant-gardes within the context of Slovenian theatres.

Keywords: avant-garde, Russian avant-garde, scenography, Ulyanishchev, Yugoslav stages

Ana Kocjančič (1977), MA, is an art historian, curator, gallerist and researcher of the history of scenography in Slovenia. In 2006, she completed her master's degree with the thesis *Scenography in Slovenian Drama Theatres between the World Wars (1918-1941)* at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Since then, she has been researching the history of Slovenian scenography and its connection with the development of Slovenian fine arts and the effects of European theatre movements and European fine art on its development. She is a professional assistant in the field of scenography and theatrical techniques in the emergence of a new theatre terminological dictionary and the co-author of a published edition (2008) at the Slovenian Academy of Sciences and Arts (SASA/SAZU) in Ljubljana. She is the author of the 2018 monography *Prostor v prostoru. Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* (*Space Within Space: Scenography in Slovenia from the 17th century to 1991*) and many articles, exhibitions, television and radio shows on the development of Slovenian scenography.

ana.kocjancic77@gmail.com

The Traces of the Historical Theatre Avant-Garde in Vasily Ulyanishchev's Stage Design for Slovenian Theatre between 1930–1934

Ana Kocjančič

The article focuses on the work of the Ukrainian set designer Vasily Mitrofanovich Ulyanishchev (1887–1934). He worked for both the Opera and Drama of the National Theatre in Ljubljana from 1930 until his death in September 1934. During his last four working years, he created sets for fifty-five performances, of which only twenty-nine are documented with visual material, photographs and set designs. Most of his creations were for Ljubljana's Opera, others for the Drama theatre. Over the four years, he worked with many directors, but most frequently with Osip Šest, Bratko Kreft and Ferdo Delak.

In 1920, Ulyanishchev emigrated to Yugoslavia, where he initially worked for the theatres in Split, Zagreb and Osijek. Except for two preserved set designs for Maxim Gorky's *The Lower Depths*, which he signed and dated in 1921, there is no trace of his activity in Ljubljana until 1930. Regarding these two sets, the article puts forward a partially supported thesis that those two set sketches were most likely created for a guest performance by artists of the Moscow Art Theatre (MAT) in Ljubljana (on 2 March 1921) and were finished by Ulyanishchev instead of the set designer I. Y. Gremislavsky, whose name was written in the theatre's programme. As demonstrated in archival sources, Gremislavsky was not a member of the Russian theatre company that toured Ljubljana and other Yugoslav theatres during this period.

In Yugoslavia, Ulyanishchev was recognised as an expert in set design. Therefore, he was invited to join the Ljubljana Opera. The avant-garde directors Ferdo Delak and Bratko Kreft had also just started working there, and they immediately appointed Ulyanishchev as their stage designer. In collaboration with Kreft, he created several avant-garde productions that received critical acclaim, including Audran's operetta *La Mascotte* (9 November 1930), Messenet's *Werther* (4 January 1931), Beatzky's *The Three Musketeers* (28 January 1932), and, in collaboration with the director Ferdo Delak, Offenbach's *Robinson Crusoe* (12 January 1932). Among the most significant and independent creations of his Ljubljana oeuvre, it is considered the avant-garde set design for Marcel Delannoy's ballet *The Lady's Jester* (*Le Fou de*

la Dame, premiere 15 October 1931), in which there is a clear reference to Oskar Schlemmer's *Triadic Ballet*.

Upon his arrival in Ljubljana, the opera stage was characterised by the realist-expressionist style of set design, which exerted a significant influence on the Slovenian painters of that era who were responsible for designing the stage scenery. However, Vasily Ulyanishchev began to incorporate other elements of artistic and architectural modernism and, with experiments such as the revolving wheel in *La Mascotte*, led our professional stage into avant-garde scenographic directions.

Initially, he relied on the well-established box-like spaces of the Russian set designers of the early 20th century. Consequently, as a collaborator of directors Kreft and Delak, he concentrated on identifying parallels with the solutions of Russian avant-garde set designers. It is evident that the utilisation of vibrant colours in the decoration of sets and stage elements by the artist has been instrumental in bringing to life the aesthetic sensibilities of Russian scenographic Fauvism, drawing notable inspiration from Natalia Goncharova's sets, particularly evident in the set design for Rimsky-Korsakov's opera *The Snow Maiden: A Spring Fairy Tale (Snegurochka)* (5 April 1931). In consequence of this influence, Ulyanishchev also incorporated Russian folk decorative motifs into his sets. Conversely, he demonstrated an affinity for Constructivism. He indicated his intended direction using platforms and scaffolding at various heights, as well as a substantial revolving wheel, drawing inspiration from the stage designer, Lyubov Popova. Furthermore, he was a master of light, and, in collaboration with director Ferdo Delak, he introduced a scene with light projection in *Robinson Crusoe*. In certain instances, such as the scenes for the ballet *The Lady's Jester* and Netroy's play *The Ground Floor and the First Floor*, Ulyanishchev drew inspiration from the German milieu.

The last set design by Ulyanishchev on our theatre stages was for Modest Mussorgsky's *Khovanshchina* (premiere 28 September 1934), which was entirely performed in the classical-Russian style. This visual motif bears a striking resemblance to the set design for Alexander Porfirievich Borodin's *Prince Igor* (4 October 1930), for which he drew inspiration from Nikolai Konstantinovich Rörich's stage concept. Because of ill health, he was no longer able to stage *Khovanshchina* himself. His last note to the director of the opera, Ciril Debevec, was written on 21 August 1934. He informed him that he had sent him thirty-two sketches, plans and floor plans in the post, addressed to the Opera manager Mirko Polič. He died just days before its premiere on 19 September 1934.

We can conclude that many of Ulyanishchev's scenographic ideas were based on scenic templates that he knew from the European, especially Russian, scenographic milieu. His stage creations, which he could set up anew and independently of the old scenery theatre holdings, were famous for their innovative scenic installations, including spatially diverse installations, which still represent groundbreaking innovations for Slovenian theatre history.