

DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

34-35



LJUBLJANA

1980

DSGFM

Letnik XVI (34—35)

Str. 1—144

Ljubljana 1980

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

letnik XVI, zvezka 34—35

Izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani, Cankarjeva 11

Svet revije: Majda Clemenž, akad. dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Mojca Kaufman, akad. dr. Bratko Kreft, Mirko Mahnič, akad. Dušan Moravec, dr. Mirko Zupančič

Glavni in odgovorni urednik akademik prof. dr. Bratko Kreft, gradivo uredil Mirko Mahnič

Tisk Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Ob dvestoletnici slovenske Opere (Bratko Kreft)	1
Anton F. Dev in njegov »Belin« (Bratko Kreft)	6
Kratek sprehod po spominih (Vilko Ukmar)	17
Mariborska Opera med obema vojnama (Danilo Gorinšek)	29
O nekaterih problemih slovenske teatrologije (Dušan Moravec)	56
Vladimir Žedrinski — scenograf in kostumograf v slovenskih gledališčih (Frančiška Slivnik)	63
Moja srečanja s Titom (Smiljan Samec)	95
Nastanek zbirke filmov in perspektive razvoja filmskega oddelka v Arhivu SR Slovenije (Ivan Nemanič)	107
Kinematografija v Sloveniji do leta 1918 (Dejan Kosanović)	116
Centralizem v teatrologiji (Milena Nikolić)	133
Poročilo o delu SGFM v letu 1979	139
O režiserjih, sceno- in kostumografih med obema vojnama (Frančiška Slivnik)	141
Vodstva SLG Celje	144

TABLE DES MATIÈRES :

Le bicentenaire du premier opéra slovène (Bratko Kreft)	1
Anton F. Dev et son opéra »Belin« (Bratko Kreft)	6
Une brève promenade parmi nos souvenirs (Vilko Ukmar)	17
Le théâtre de l'Opéra de Maribor entre les deux guerres (Danilo Gorinšek)	29
Quelques questions de l'historiographie du théâtre slovène (Dušan Moravec)	56
Le décorateur et dessinateur des costumes Vladimir Žedrinski dans les théâtres slovènes (Frančiška Slivnik)	63
Mes rencontres avec Tito (Smiljan Samec)	95
La formation de la collection de films et les perspectives du développement de la section cinématographique aux Archives Nationales de la République socialiste de Slovénie (Ivan Nemanič)	107
La cinématographie en Slovénie jusqu'en 1918 (Dejan Kosanović)	116
Le »centralisme« dans l'historiographie du théâtre (Milena Nikolić)	133
Rapport sur l'activité du Musée du théâtre et du cinéma slovène en 1979	139
Metteurs en scène, décorateurs et dessinateurs des costumes au théâtre Drama de Ljubljana (Frančiška Slivnik)	141
Les intendants du théâtre à Celje	144

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA SLOVÈNE

N° 34—35, 1980

Publié par le Musée du théâtre et du cinéma slovène, Ljubljana, Jugoslavija

Conseil de la revue: Majda Clemenž, dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Mojca Kaufman, dr. Bratko Kreft, Mirko Mahnič, Dušan Moravec, dr. Mirko Zupančič

Rédigé par Bratko Kreft et Mirko Mahnič

Imprimerie »Jože Moškrič, Ljubljana, Jugoslavija

Dr. Bratko Kreft

Ob dvestoletnici slovenske opere

Čeprav se Slovenski muzej za gledališče in film spominja* s to razstavo dvestoletnice slovenske opere kot skladbe in uprizoritve začenši s prvo slovensko opero »Belin« iz leta 1780, za katero je besedilo napisal Tržičan Feliks Dev (1732—1786), član reda bosonogih avguštincev s samostanskim imenom oče Janez Damascen, uglasbil pa kamniški učitelj Jakob Zupan, ki ga imenuje Marko Pohlin »egregius Compositor et Musicus«, se je vsaj na kratko potrebno ob tej za našo gledališko-glasbeno kulturo pomembnem jubileju zamisliti v takratno Ljubljano, v kateri je devet let po izidu Devovega libreta v prvem slovenskem literarnem almanahu »Skupspravljanje kranjskih pisanic od lepeh umetnost«, kratko »Pisanice« imenovanem, uprizoril Anton Tomaž Linhart v aristokratskem Stanovskem gledališču svojo veseloigro »Županova Micka«.

Oba, za nas pomembna dogodka dovolj zgovorno pričata, kako je duh razsvetljenstva, ki so ga obudili znameniti idejni predhodniki velike francoske revolucije, spodbudil slovensko kulturno zavest tudi v nekaj odličnih zastopnikih takratne naše inteligence, katere del se je zbral okrog inteligentnega in za slovenski jezik in književnost vnetega barona Cojza. Opere »Belin« takrat niso uprizorili, ker bržkone za to ni bilo tistih pogojev, ki so za gledališko operno ustvarjalnost potrebni: to se pravi pevcev-igralcev in orkestra, predvsem pa ni moglo biti za vse to potrebnih finančnih sredstev. Ne sme se namreč pozabiti, da terja ustanovitev in razvoj narodnega opernega gledališča, katerega obstoj že sam po sebi more spodbujati izvirno operno skladateljstvo, ne samo neko zanj potrebno glasbeno kulturno raven, marveč tudi gmotno, materialno osnovo, ki s svoje strani zagotavlja in omogoča obstoj in razvoj opernega gledališča.

To nam izpričuje tudi zgodovina slovenskega opernega skladateljstva in ustanovitev opernega gledališča, ki smo si ga mogli ustvariti šele leta 1892 in še takrat z omejitvami in z velikimi finančnimi in organizacijskimi težavami, ki so nato trajale dolga desetletja. Smemo trditi, da je trdne materialne temelje za opero kot del osrednjega Slovenskega narodnega gledališča zagotovila šele naša zmaga nad fašističnimi in nacističnimi okupatorji in socialna revolucija leta 1945, čeprav ne moremo tajiti, da bi tudi bila zadnja desetletja brez vseh gmotnih skrbi, zlasti kar zadeva mariborsko opero.

* Govor na odkritju razstave v cerkvi v Križankah 24. junija 1980.

Zarodke opere najdemo v renesančni Italiji v nekaterih predstavah s petjem in glasbo že proti koncu 15. stoletja. Sicer pa sta bila petje in glasba udomačena tudi že v srednjeveški liturgični drami, morali pa so jo uporabljati tudi že v posvetnih igrah. O tem priča »Igra o Robinu in Marioni« (»Li Gieus de Robert et Marion«), ki jo je konec 13. stoletja napisal Adam de la Halle. Njegovo delo je po vsebini pravzaprav pastoralna igra s petjem. Gledališki zgodovinarji domnevajo, da je bila bržkone prvič uprizorjena 1283 v Neaplju, kjer je bil avtor v spremstvu Roberta Artoaškega. Snov sama je morala biti takrat zelo priljubljena, saj so zgodovinarji odkrili igro o Robinu in Marioni še sto let kasneje v Angersu, kjer so jo uprizorili za binško praznike, ni pa ugotovljeno, če je bila to še zmeraj igra Adama de Halle.

Iz zgodovine vemo, da sta bila petje in glasba zastopana tudi že v starih grških in rimskih gledaliških predstavah. Zato mislijo gledališki zgodovinarji, da so prvi poskusi opernih predstav nastali pod vplivom mnenja, da so igralci v grških predstavah zborovske in solistične dele peli in da se opera pravzaprav začne že v klasičnem grškem gledališču. Predhodnice opere so vsekakor nekatere pastoralne igre in tako imenovani intermediji. Poročajo, da so za poroko francoskega kralja Henrika VI. z Marijo Medičejsko leta 1600, uprizorili glasbeno igro »Euridice« Jacopa Perija, kateri je libreto napisal Rinuccini, še starejše pa so kitajske »operne predstave«, ki so kot sintetično gledališče zastopane še danes v tako imenovani pekinški operi, na katero sta se v svojih avantgardističnih prizadevanjih rada sklicevala zlasti ruska gledališka reformatorja in avantgardista Vladimir Mejerhold in Aleksander Tairov.

Po vsem, kar vemo o prvih začetkih oper, ki so bile v primerjavi s poznejšo in z današnjo opero le male opere in njej sorodne spevoigre, saj je vmesni prozni dialog zastopan še v marsikateri starejši operi, v malem (z nekaj besedami) pa tu in tam celo v nekaterih modernih operah. Začetki opere so v tesni zvezi celo z jezuitskim gledališčem, vsaj tako trdi v svoji »Svetovni zgodovini gledališča« Joseph Gregor. Preveč pa v gledališki zgodovini spregledujemo, da so tudi v predstavah nekaterih potujočih družin commedie dell'arte bile zastopane tako pevske kakor tudi plesne točke in da sodijo pevci tako imenovanih moritativov ravno toliko v operno kakor v dramsko gledališko zgodovino. Res je, da so operne predstave gojili nekoč predvsem na dvorih ali bogatih meščanskih mestih (Firenca), ker je že takrat sodila k uprizoritvi bogata in draga scenska dekoracija. Kot protest proti tej »aristokraciji in buržoaziaciji« opere kot vsebine, glasbe in uprizoritve, v katerih so nastopale predvsem »višje osebe«, je John Gay ustvaril svojo »Beraško opero« že leta 1723. To sta pred pol stoletjem Bert Brecht in Kurt Weill v Brechtovi tekstovni in izvirni prepesnitvi in Weillovi songovski uglasbitvi prav tako ustvarila kot protest zoper »sladko« buržoazno gledališče in dramatiko. Brecht ga imenuje tudi le zabavno gledališče. za razloček od svojega epskega in idejno angažiranega gledališča.

Da sta se Dev in Zupan v dobi našega razsvetljenstva, ko nismo imeli ne svojega dramskega ne opernega gledališča, odločila, da ustvarita prvo slovensko operno delo, je za našo kulturno in gledališko zgodovino njuno dejanje tem bolj pomembno: Devovo literarno-operno, Zupanovo pa glasbeno-operno, kar dela čast njima in nam. Storila sta to iz globoke narodno-kulturne zavednosti in osebne ustvarjalne prizadevnosti, ne oziraje se na to, kolikšna je po današnji presoji umetniška vrednost njunega dela. Zupanove skladbe sploh ne moremo

oceniti, ker se je izgubila. Če bi prvo slovensko Dev-Zupanovo opero lahko takrat uprizorili, kakor so uprizorili Linhartovo »Županovo Micko«, bi se nam bržkone tudi kot glasbena skladba ohranila. Za uprizoritev pa niso bili dani že omenjeni realni pogoji, subjektivno pa toliko, da oba avtorja bržkone nista imela tistih organizacijskih in operno-gledaliških sposobnosti, ki jih je za uprizoritev »Županove Micke« imel Linhart ne samo kot pisatelj, marveč tudi kot gledališčnik in režiser.

Zgodovina slovenskega izvirnega gledališkega in glasbenega opernega ustvarjanja odtlej do danes priča o številnih težavah in poskusih različnega značaja, ki opravičujejo njun počasni razvoj, saj je prva predstava, ki se v glasbenem smislu vsaj že približuje opernemu gledališču v novejšem smislu šele uprizoritev »kratkočasne spevoigre 'Tičnik'« Benjamina Ipavca, ki so jo uprizorili prvič v ljubljanski čitalnici 19. decembra 1869. leta. To je prva operna predstava pred uprizoritvijo izvirne spevoigre »Jamske Ivanke« 30. marca 1871, kateri je tako besedilo kakor glasbo ustvaril Miroslav Vilhar že leta 1850, a zaradi raznih okoliščin (tudi političnih) ni mogla priti prej na oder. Kljub značaju spevoigre je Vilharjeva »Predjamska Ivanka« tako libretistično kakor glasbeno po »Belinu« prvi večji operni poskus, ki ga je na tem področju ustvaril slovenski avtor, česar ni mogoče popolnoma trditi o sicer najpomembnejšem delu, ki mu je sledilo, o še danes popularnem Foersterjevem »Gorenjskem slavčku«. Besedilo mu je sicer napisala Luiza Pesjakova skupaj z E. Zünglom, Anton Foerster sam pa je bil priseljen in sloveniziran Čeh, ki pa se je navdihoval tudi ob melodiji slovenskih ljudskih pesmi. Svoje delo je pozneje spopolnil, da so ga 30. oktobra 1896 upravičeno uprizorili z oznako »lirična komična opera v dveh delih«. Zato so ji delali krivico tisti nekaterniki, ki so jo zaradi vmesnih proznih dialogov šteli med operete, kajti v resnici je »Gorenjski slavček« lirična komična opera z nekaj proznimi dialogi, ki pa so bistveni del v večini starejših komičnih oper, saj so vmesni dialogi v prozi bili prvotno celo v tako resni glasbeni drami, kakor je Bizetova »Carmen«, ker so v tistih časih operni pevci-igralci morali obvladati tudi komedijski in dramski govor. Tega so pri »Carmen« pozneje nadomestili z recitativi, ki jih je komponiral Ernest Guraud šele pri uprizoritvi v dunajski operi, medtem ko v Franciji še zmeraj uprizarjajo prvotni izvirnik s proznimi dialogi.

Čeprav je pričujoča razstava posvečena predvsem dvestoletni zgodovini slovenskega izvirnega glasbenega ustvarjanja na področju opere kot glasbeno-gledališkega dela, pa se moramo ob tej priliki vsaj bežno spomniti tudi odrskih pevsko-igralskih izvajalcev ne samo v izvirnih slovenskih opernih delih od Ipavca, Foersterja prek Parme, Sattnerja, Savina in drugih do Kogoja, Osterca, Bravničarja, Poliča, Švare, Kozine, Šivica, Merkuja itd. do danes, marveč tudi številnih opernih pevcev-igralcev, ki so ustvarili vrsto klasičnih pevsko-igralskih likov v slovenskih operah in pomembnih operah iz svetovnega repertoarja, kajti domači operni pevci-igralci so prav tako zaslužni umetniški ustvarjalci tega, čemur se reče danes v sintetičnem smislu slovenska opera kot umetniška ustvarjalna ustanova ne samo komponista, marveč tudi dirigenta, orkestra in opernega pevca-igralca, režiserja in scenografa.

Zgodovina slovenskega gledališča ne bo popolna, dokler ne bo napisana v celoti tudi zgodovina njegovih odrskih ustvarjalcev v Drami in Operi. Operni pevci-igralci, ki jih ločim od koncertnih pevcev, ker niso le pevci, marveč

tudi igralci, imajo pred dramskimi igralci celo to prednost, da lahko nastopajo tudi v tujini, kjer so si prav tako nekateri, ki jih niti ni malo, priborili kljub veliki konkurenci osebno in za slovensko pevsko-igralsko operno ustvarjalnost velikokrat kar zavidanja vredna priznanja. Prav tako pa je dosegla ljubljanska opera z baletom tudi kot celota na svojih povojnih inozemskih gostovanjih nekaj mednarodnih priznanj, ki ne delajo le časti slovenski operni umetnosti, marveč tudi jugoslovanski sploh, saj so njena gostovanja tudi pred svetom izpričala ne samo naša kakovostna prizadevanja, marveč tudi raven, po kateri se more dvomilijonski narod prav tako na tem področju umetnosti kosati z drugimi številčno večjimi in bogatejšimi narodi.

Število naših opernih pevcev-igralcev, ki so se izkazali kot nadpovprečni operni gledališki umetniki tudi v večletnih angažmajih v uglednih tujih operah, ni majhno. Prvi operni pevec, ki je izšel iz slovenskega gledališkega sveta in ki se je uveljavil tudi v tujini, je bil Josip Noll, po očetu sicer italijanskega rodu, sam pa zaveden slovenski gledališki delavec, saj je bil celo med ustanovitelji Dramatičnega društva leta 1868 in tako ožji sodelavec Frana Levstika. Ker se še gledališče ni moglo trajno obdržati, je jeseni 1875 šel po svetu kot operni pevec-baritonist. Poročajo, da je bil povsod priljubljen. Pretežno je nastopal v italijanskih operah. Pel je v Pragi, v Grčiji (Krf), v Italiji, kjer je nastopal v več kot dvajsetih opernih hišah, pel v Lvovu, v Budimpešti, v Kijevu, Petrogradu, Moskvi, Odesi, Bukarešti, v Madridu in Barceloni. Nastopal je v operah Aida, Afričanka, Ples v maskah, Seviljski brivec, Carmen, Ernani, Faust, Moč usode, Trubadur, Figarova svatba itd. Ko se je po petnajstih letih vrnil v Ljubljano, je sodeloval pri koncertih in bil tudi naš prvi operni režiser, saj je zrežiral že uprizoritev Ipavčevega »Tičnika« 1869. leta. Ker bržkone po svoji vrnitvi iz tujine od gledaliških dohodkov ni mogel živeti, je vstopil celo v uredništvo Slovenskega naroda. Bil mu je urednik in izdajatelj do smrti l. 1902. Že ti podatki pričajo, da imamo pri Nollu opraviti z izredno gledališko in publicistično osebnostjo, ki zasluži, da se je spominjamo pri odkritju te razstave, čeprav že dolgo zasluži posebno monografično študijo.

Od Nollja do Gostiča, Dermote in Ladka Korošca je lepa vrsta slovenskih opernih pevcev in pevk, ki se niso uveljavili le na domačih opernih odrih, marveč tudi v tujini. Vse to in še marsikaj sodi poleg del naših izvirnih opernih skladateljev, dirigentov, orkestra, režiserjev in baleta v zgodovino slovenskega opernega gledališča, ki mora zajeti vse njene številne panoge. Kar je doslej napisanega, je le bolj fragmentarno, potrebe in čas pa terjajo sistematično zgodovino, ki bo brez posebnih težav potrdila, da je slovenska opera z baletom z domačim in tujim sporedom pomembno poglavje ne samo v slovenski, marveč tudi v jugoslovanski gledališki zgodovini, hkrati pa pomembno poglavje v naši kulturni zgodovini sploh.

Ob avantgardistični, prelomni ustvarjalnosti Marija Kogoja, Slavka Osterca in Matije Bravničarja v predvojni dobi pa se moram ob tej razstavi, ki je sicer posvečena le izvirnim opernim skladbam, spomniti neutrudljivega dirigenta in skladatelja Mirka Poliča, ki zaradi svoje napredne glasbene usmerjenosti ni le omogočil, da so vihariki Kogoj, Osterc in Bravničar prišli do uprizoritev svojih del, marveč je včasih kar drzno skrbel, da so poleg klasičnih oper iz svetovnega sporeda bila uprizorjena tudi nekatera moderna dela iz tujega opernega skladateljstva v času, ko je še v glavnem delu kritike in občinstva

prevladoval tradicionalizem in konservativnost. Omenil bi le dve uprizoritvi in sicer opero buffo Sergeja Prokofjeva »Zaljubljen v tri oranže«, ki je bila uprizorjena že v prvem delu sezone 1927—28, in ki se šteje med prve evropske uprizoritve, in nič manj drznega podviga, kakor je bila uprizoritev opere prav tako ruskega skladatelja Dimitrija Šostakoviča »Katarina Izmajlova«, katere premiera je bila kmalu po ruski pri nas že 12. februarja 1936 in ki so jo po premieri doma kot preveč modernistično vzeli koj iz repertoarja, da se je nekoliko predelana lahko spet pojavila v sporedu šele po Stalinovi smrti.

Še marsičesa bi se bilo treba spomniti ob tej razstavi o težki dvestoletni poti in razvoju slovenske izvirne opere, ki se je med obema vojnama zlasti z deli Kogoja, Osterca in Bravničarja evropeizirala, hodila celo vstric s takratnimi modernimi tokovi in zaorala globoke umetniško stvariteljske brazde v naši glasbeni kulturi sploh.

Mogoče se bo komu zdela dvestoletna bera majhna, toda če se bo zamislil v našo politično in kulturno zgodovino, bo uvidel, da število slovenskih izvirnih opernih skladb vendarle ni tako neznatno ne po številu ne po vrednosti, saj lahko govorimo že ob Kogojevih »Črnih maskah«, ob Osterčevih kratkih operah in Bravničarjevem »Pohujšanju« in »Hlapcu Jerneju« ne le o razvoju, marveč kar o glasbeno umetniško revolucionarnem skoku iz ozke tradicionalnosti v svet moderne operne skladbe kakor jo zastopajo Stravinski, Alban Berg, Bela Bartok, Hindemith in drugi.

Spomnil pa bi se rad v zvezi z letošnjim festivalom in jubilejem slovenske operne ustvarjalnosti še nekega pomembnega dejstva iz glasbene zgodovine Ljubljane: namreč tega, da je Ljubljana naše najstarejše operno glasbeno mesto, saj je ugotovljeno, da je že leta 1660 gostovala v Ljubljani italijanska opera — torej pred tristo dvajsetimi leti. Zame je nedvomno, da so pri gostovanjih italijanske opere v času našega razsvetljenstva morali slovenski prevodi nekaterih pevskih točk, ki sta jih prevedla Linhart in Cojz, spodbuditi tudi Deva in Zupana za ustvaritev »Belina«.

S tem kratkim in zato strokovno tudi nepopolnim in skromnim spominskim govorom odpiram to razstavo, ki jo je za dvestoletnico slovenske opere pripravil slovenski gledališki in filmski muzej. Ne vabim vas le k ogledu, marveč sezite tudi po katalogu, kjer boste v uvodu tov. Jožeta Sivca, pisca knjige »Opera skozi stoletja«, in v strnjenem pregledu razvoja slovenskega opernega skladateljstva, ki ga je napisal avtor razstave tov. Peter Bedjanič, našli še nekatere dopolnilne misli in podatke.

Le bicentenaire du premier opéra slovène

Dans son discours, prononcé au vernissage de l'exposition consacrée au bicentenaire du premier opéra slovène et publié ci-dessus, l'auteur indique succinctement les principales étapes de l'histoire du théâtre lyrique slovène et mentionne les réussites de ses interprètes (acteurs, chanteurs, chefs d'orchestre, décorateurs et autres). Ne pouvant pas, par manque d'espace, énumérer tous les interprètes importants, il attire l'attention sur quelques compositeurs d'opéra mieux connus de la période allant de la seconde moitié du 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui; il termine son exposé en constatant que l'opéra original slovène a vite atteint le niveau européen où il s'est maintenu jusqu'à nos jours.

Dr. Bratko Kreft

Anton F. Dev in njegov »Belin«

Ob dvestoletnici prvega izvirnega slovenskega opernega besedila je vredno globlje se zamisliti v osebo njenega pisca samega, še posebej pa v njegovega »Belina«, ki je izšel leta 1780 v prvem slovenskem literarnem almanahu »Pisanice«. Saj omenjajo »Belina« vse dosedanje zgodovine slovenskega slovstva, toda vse bolj ali manj obrobno. Podrobneje in tudi pravičnejše z literarno-zgodovinskega in estetskega stališča piše o Antonu Feliksu Devu in njegovem nevelikem književniškem delu šele dr. Jože Koruza v spremni besedi k reproducirani bibliografski izdaji »Pisanic«, ki je izšla pri Mladinski knjigi leta 1977. Izdaja je s spremno besedo zaslužno in ponovno opozorila na almanah sam, na njegove sodelavce in njihove prispevke, hkrati pa priča, da se je še zmeraj vredno ukvarjati s »Pisanicami« in njenimi pesniki, čeprav jih tradicionalno imenujemo le verzifikatorje. To sicer v glavnem velja, pri tem pa vendarle ne kaže metati vse stihe, ki so v »Pisanicah« natisnjeni kratko in malo v goli kovaško verzifikatorski meh, kakor se je v preteklosti rado mislilo. Na to je prepričljivo kot prvi opozoril dr. Jože Koruza s svojo spremno študijo, ob kateri bi se naj zamislil vsaj vsak predavatelj slovenske književnosti na srednjih pa tudi višjih šolah. Kljub Koruzovi spremni besedi pa vendarle mislim, da sta jo v njej »Belin« in avtor prvega slovenskega libreta vendarle nekoliko prekratko potegnili.

Pri tem razmišljam še o nečem. Rad bi z nekaj mislimi prav ob tej jubilejni priliki opozoril, da se včasih premalo zavedamo pri ocenjevanju kakšnih posameznosti v delih ali celo obdobjih njihove *historične* vrednosti, ki jih imajo v naši literarni in kulturni zgodovini, včasih pa tudi o narodno političnem pomenu nekaterih stvari in del, ker se aprioristično in tako nedialektično omejujemo predvsem na estetske ocene in še te s stališča današnje estetike, ker se premalo zavedamo, kaj vse se je moralo zgoditi in ustvariti pred tem, ko je nastopil Prešernov genij s svojimi »Poezijami«. Od Brižinskih spomenikov do Trubarja in od njega do Prešerna je dolga in težka pot, ki ni zgolj literarna, marveč tudi kulturno politična in nacionalno socialna. Tudi Goethe se ni povzpel le sam in zgolj iz sebe samega na visoki vrh, marveč so goro, na katere vrhu stoji, gradila stoletja kulturnega, literarnega, političnega, nacionalnega in družbenega razvoja. Tudi Hans Sachs je moral biti pred Goethejem in še mnogi drugi, kakor so morali biti pred Prešernom Trubar, pater Romauld s škofjeloško procesijo,

»Pisanice«, Vodnik in Linhart, v jezikoslovju pa številni patriotični težaki. Ti so prav tako pripravljali pot Kopitarju in Miklošiču, ki sta se oba po svojem delu povzpela na vrh svetovne slavistike, kakor se je dvignil Prešeren v vrh svetovne lirike, čeprav se mu še tuji pisci zgodovin svetovne književnosti premalo ali celo nič ne posvečajo.

Devov »Belin« je prvo izvirno posvetno slovensko dramatsko delo v stihih. Nastalo je deset let pred Linhartovo veseloigro »Županova Micka« s tem razločkom, da je čisto izvirno delo in zanimiv primer dramatske alegorije, kakor so bile pogostne zlasti v italijanski in francoski operni literaturi 18. stoletja. V prvem slovenskem literarnem almanahu »Skupspravljanje krajnskih pisanic od Lepeh umetnost«, kakor se glasi celoten naslov almanaha, je delce na strani 31 označeno kot »OPERETA« kar je v prvotnem in takratnem pomenu kratka opera in ne opereta v današnjem smislu. Takoj pod to oznako v lepih verzalkah sledi »Zapopadk« — vse seveda v bohoričici. V njem pravi (v svobodni transkripciji):

»Bellin (sonce) ena senca dobrutliveh Oblastnikov bode za svoje lubeznivoste, inu krotkoste volo od Rhodarjov za Boga goriuzet; za leto čast se Burja (vetr), teh nausmileneh Gospodarjov senca, zabstojn muja. On bo zaveržen, ter iz špotam za svoje hudobnoste volo iz Rhodarskeh ottočec stiran.«

S tem zapisom je dana glavna vsebina, kakor je še danes navada v opernih gledaliških listih.

Nato sledi na strani 32 seznam oseb: POJOČE PERŠONE. Te so:

Bellin, tuje: Sonce	
Burja, tuje: ta hude vetr	
Sejvina, Ceres	
Rožnecvitarca, Flora	Nymfe te Bogov
Sadjanka Pomona	Gospodične

Jezikovno pozornost zbuja Devovo slovenjenje rimskih boginj: Ceres, ki je bila boginja poljedelstva in poljskih pridelkov, mu je nekoliko nenavadna samostalniška skovanka Sejvina iz glagola sejati. Floro, boginjo cvetja in rastlinstva imenuje z zloženko Rožnecvitarica, ki je prav tako skovanka. Najbolj naravna je Sadjanka za Pomono, boginjo vrtov in sadja. V stilu rokokojskega »protokola« imenuje nimfe gospodične bogov. Pri tem ni nezanimivo, da piše bogove in gospodične z veliko črko. Preseneča velika črka zlasti pri bogovih, če pomislimo, da jo je zapisal katoliški menih, ko gre vendar za poganse bogove.

Sledi opis prizorišča:

»Rezgledarna postave pred oči Rhodarske ottočece iz morjam obdane. Na sredi ottočec stoji ta lepe previsoke Sončne stebr. Gospodične se po morju semterkje cizajo.«

»Razgledarna« mu je prizorišče — kraj, ki kaže razgled po otočju. Nimfe se z barko »cizajo« — zibljejo.

Alegorična baročna igrca, ki zavzema v »Pisanicah« le šestnajst in četr tiskanih strani, je razdeljena v tri prizore. Dev imenuje prizor »nastopje«, kar je prevod nemškega izraza »Auftritt«, ki ga mnogi nemški dramatiki uporabljajo v svojih dramatskih delih še danes.

»I. Nastopje« ima naslovno opozorilo »TE PREPEVNE PREŽE«, pod »I. nastopjem« pa piše: »Nymfe v barki pojô«. Sledi »Aria« v poskočnem ritmu v treh rimanih desetvrstičnih kiticah, ki so ritmično vse tri enako ustvarjene kakor prva:

Vozimo sestrice!
Vozimo serčnu:
Gibajmo ročice,
Veslajmo ročnu!
Gonimo!
Trudimo!
Korajžnu vesle!
Kalimo! Valajmo!
Penimo! Mejšajmo!
Navtrudne morje!

Dev je besedilo nimf označil kot arijo ter s tem že naprej določil glasbeno-pevsko vlogo in značaj vseh treh kitic za razloček od naslednjih stihov, ki jih označuje kot recitativ (Recetativnu). Zadnja kitica prve arije izraža veliko veselje nimf, da bodo lahko objele Belina (Sonce):

Vesêle! žecele
Kar me smo toku:
Bellina objele
Zdej bomo sladku.
Mahnimo!
Pahnimo!
Le enkrat še čovn,
Ter bomo imele,
Kar me smo žecele,
Bellina za lon.

Pri vsem ni zanimiva le stopica, ritem in rima (jamb + anapest z nadštevilnim nepoudarjenim zlogom v prvem in tretjem delu kitice, vmes pa dva stiha v metru $\cup - \cup$), marveč tudi grafična razporeditev stihov. Ker je pri vseh treh kiticah enaka, dokazuje, da je bila že v začetku arhitektonsko načrtana in da je zgrajena v skladu z vsebino in ritmom.

Nekoliko drugačen je recitativ. Lahko bi celo rekel, da je po stilu in jeziku res bolj recitativen in ne arijski, kakor so uvodne tri kitice, ki na kratko nakažejo ekspozicijo igre (po pohlinovsko »preže«). Nimfam gre za to, da ujamejo Belina-Sonce. Tu ni nezanimivo pripomniti, da je katoliški redovnik vzel osebe in vsebino za svojo kratko opero po rimski mitologiji, čeprav jo je vsebinsko po svoje razvil. Nikjer ne zamenja Belina z imenom Apolo, ki je bil bog svetlobe, marveč jasno pove, da je Belin sonce in ne svetloba sploh. Zato ni mogoče trditi, da je Belin Apolo, ker je Sonce, katerega nasprotnik je Burja (veter kakor v oklepaju pripominja). Nič manj zanimiva pa ni Devova verzifikacija in dramtizacija zgodbe (zapletljaj in boj), kako nimfe premagajo Burjo in rešijo Belina — Sonce — torej čisto pogansko mitsko. Podobno alegoriziranje je bilo v modi že v renesansi in se je zlasti v opernih libretih ohranjalo skoraj tja

do konca 18. stoletja. Odmirati je začelo z razsvetljenstvom, zlasti pa s francosko revolucijo, čeprav so nekatere mitske snovi ostale v operni literaturi še vse 19. stoletje, ko je med drugim npr. Rihard Wagner ustvaril po starem germanskem mitu operno tetralogijo o Nibelungih. Številni primeri v zgodovini opere kažejo, kako so nekateri radi jemali snov za librete svojih oper iz različnih mitologij. Pri Devovem »Belinu« pa imamo opravka tako z latinsko mitološko snovjo kakor z alegorijo, ker je Belin alegorizirano in personificirano sonce.

Prvi recitativ pove, da so prinesle nimfe v čolnu precej cvetja za Belina: limbar — lilijo, škrlatne dišeče vrtnice, tudi »goreča ljubezen« je med njimi (lychnis caledonica po Pleteršniku) ali tudi samo »ljubezen«. Zato pravi Dev:

Ti lubezne so: une teh D'vic
Nadolžnoste spomin.

Tudi »nizkih vijolic« ne manjka ne »blede berkončece« — (po današnje brkončica — primula acaulis ali primula carniolica, kakor piše v Pleteršniku).

V tretjem delu recitativa pa pove še vsaka vila zase, kaj je še prinesla Belinu.

III. — Tu moje sadovje.
I. — Tu moje klasovje.
II. — Ti moje veršički.
III. — Ti moji grozdiči.

To so pele posamič, na koncu pa pojo spet »use skup«.

So naše hvalenoste
So naše podložnoste
Spomlivi dary,
Bellinu sveti.

Sledi »Aria«, ki se začne z nagovorom soncu:

Svitlu sonce! Žarje tvoje.

Sledi opomba »Aldujejo«, kar pomeni, da darujejo Belinu (aldovati — po Mikl. iz madžarskega aldo = nekrvava daritev):

Z'neba sij na dary moje:
Sij zlat ogn k'nam.
Tebi aldov moj goreti,
Se od tvojeh žarjov vneti
Oče; oh! zažgi ga sam.

Na koncu tretjega stiha je zvezdica in pod črto piše:

»Ogn iz nebes pride, ter zažiga aldove« (darove).

Sledi ne samo alegoričen, marveč za današnje gledanje tudi fantastičen prizor, ko nimfe darujejo bogu Belinu tudi svoja srca:

»Serca začno goreti, ter njej na oltar pokladajo.«

Začne se »II. NASTOPJE«

Iz recitativa takoj zvemo, da se je nebo pooblačilo, da se bliska in grmi in da začne pihati močan veter: prihaja »Burja serdita« in nimfe stečejo nazaj v barko, Burja pa se norčuje iz njih:

»Ste stekle! — Pezdlivke!

Ste stekle — cerklivke!«

Burja terja darove zase. In zdaj se Dev razživi z igrivostjo svojih besed in stihov, ki so mogli dobiti v Zupanovi uglasbitvi bržkone mozartovsko soroden zvèn; saj ga stihi kar izzivajo:

»Če ne — bom meh moj napel
Ter briti, cviliti, ferčati, vrenčati,
Lomiti, topiti, valiti, svedrati
Jizera, in morje mejšati,
Ter hraste in smreke ruvati
Serditu začel.

Mislim, da teh stihov ni napisal le spreten verzifikator, kakor navadno označujemo Deva, marveč že igrivo virtuozen pesnik s posluhom za besedo, humor in ritem, da jih komponistu Zupanu ni bilo težko uglasbiti. Mogli so mu celo vzbujati glasbeni navdih. Kakšna škoda, da se njegova kompozicija ni ohranila!

Sledi Burjina arija v treh kiticah in z recitativom, ki se začne, ko Burja opazi, da se prej preplašene nimfe vračajo. Burja misli, da ji bodo darovale. Zato se umakne. Vendar se je zmotila. Odločile so se za boj. Zato jo po vrsti hrulijo:

I. Peklenska furija!

Nasrečne Burijske!

II. Doklej jest bom živela,
Jest bodem Burijske klela.

III. Gdu bi trynoga
Častil za Boga?

Zaradi rime in enakega števila zlogov si je Dev tu pomagal na ta način, da piše »Burijske« in ne »Burjske«. Mogoče pa je ta zlog več terjala že kompozicija. Burja (ki je tu moškega spola) »pride serdit nazaj ter rojč«.

Tumpe! Tape! Macafure!
Šeme! Vuče (?) brez možgan!
Fefle! Cujne, Cape! Gure!
Je vam Burja toku znan?
Lajne! Cajne!

In zdaj sledi prerekanje med Burjo in nimfami, kar je v »Pisanicah« grafično sporedno natisnjeno. Med njimi se začne besedni boj.

Burja:

Pokleknite!

Ter molite!

Per ti priči!*

itd.

Nimfe:

Me napoklekne

Me te namolemo!

Per nobeni ceni!

itd.

V tem stilu gre prepir v sedmih različno dolgih stihih dalje. Burja, ki jo jeza razganja, jim grozi, da bo razkopala vse vrtove, poruvala trte in zmlatila klasje, če ji nimfe ne bodo žrtvovale. Nato se petje spet v dveh aleksandrijskih stihih grafično oddeli, a se takoj nato znova v štirih sporedno natisnjenih jambskih stihih prepir nadaljuje. Prvi in tretji stih sta v tristopnih jambih, drugi in četrti pa sta petzložna (jamb + anapest: $\cup - \cup \cup -$). Vsaj takšno razdelitev nakazuje grafična upodobitev. V naslednjem se dialog spet oddeli. Vsaka nimfa ima po en stih, s katerim se Burji upira, nato pa pojo spet skupaj:

»Me tebe molile,

Me tebe častile

Nabomo nikdar«

Ko se s temi tremi kratkimi stih prvi del prizora konča, se začne spet recitativ (Recitativnu), ki ga začne Burja. Tu ni nezanimivo vprašati: ali je razdelitev besedila med petje (arijo) in recitativ določil že Dev sam, ali šele komponist Zupan. Verjetno sta se sproti posvetovala. Ni pa izključeno, da je Dev že pri ustvarjanju libreta usmerjal uglasbitev. Bržkone pa je bilo besedilo v »Pisanicah« natisnjeno po skupni redakciji in v skladnosti z Zupanovo uglasbitvijo.

V recitativu kliče razsrjena Burja zoper nimfe oblake, ogenj, točo, tresk (grom), ki naj uničijo vinograde in njive. Tudi oltar naj razrušijo in bogov kip prevrnejo. Vse to se tudi zgodi. Nimfe pa se ne uklonijo in se upirajo dalje. Boj se nadaljuje. V osemvrstični trikitični ariji odgovore (ariozno), da njih modri bog ne sprejema darov:

V k'tireh serce nagore (ne gori)

Neč mu ne dapadajoče,

Kar lubezn narody (ne rodi).

K'tiri s silo bit častiti

Očjo, so le trynogi.

Zadnja dva stiha dovolj posredno izpovedujeta Devov »in tyranos«, česar ni prezreti ne preslišati, ker naslednja dva stiha povesta, da so modri le tisti bogovi,

Ktiri lubleni le biti

Očjo...

* Ker je na koncu tega še beseda »Burja«, gre za tiskovno napako!

In zdaj sledi »Chor« (zbor), ki kliče na pomoč Belina:

Tebe mi molemo,
Tebe mi hvalemo,
Bellin! na pomoč perteči ti nam.
Burja zaveržemo:
Burja sovražemo,
Burja moliti nas je presram.

Belin je slišal njih klic in »pride na Sončnemu vozu«. Začne se »III. NA-STOPJE«, v katerem nastopajo Belin, nimfe in Burja.

Belin začne (»recitativnu«) grajati Burjo, ki »Gre potepenu preč«. Tudi nimfe ji pri tem povedo še svoje, nato pa Belinu potožijo, kakšno škodo je napravila Burja, vendar jih Belin »recitativnu« potolaži:

»O moje! o moje deklece!
O najokajte se!
Glejte! že druge kaplece
iz neba rose ...«

In opomba pravi: »zlat deš kaple«. Vse spet zazeleni in zacveti. Sledi arija, ki jo najprej poje Belin, ko bodri nimfe:

Nacagujte!
Nažalujte!
Če se lih nebu temny.
Zakaj k'sreči
Onu k'veči
Dostikrat vam le germý.
Poterpite!
Prenesite
Blisk, tresk le en majh'ne čas.
Nacvilite!
Naskerbite!
Dosti! — Jest skerbim za vas.

Kako gladko in ritmično tekó ti stihi!

Belin jim da vse in jih pozove, naj vse potrgajo, požanjejo in poberejo. Opera se bliža k slavnostnemu koncu, ki se zaključi s skupno arijo v grafično sporednih stihih; vendar odgovarjajo slehernemu Belinovemu stihu nimfe.

Bellin:
Goreče vas lubiti
Je moja lestnust
Ter od vas lublen biti
Je moja sladkust.

Nymfe:
Pohlevnu te moliti
Je naša dolžnust,
Ter Tebe le lubiti
Je naša sladnost.*

* Tu je brzškone tiskovna napaka, ker mora bitu u!

Lubite!
Častite!
Bellina tedej
Nej bo vaš
Bellin vaš
Vam Buh on vselej.

Lubile,
Častile
Te bomo vselej
Ti boš Naš
Belin naš
Nam Buh sam tedej.

Grafična podoba konca (finala, kakor se običajno imenuje še danes v operi) še bolj potrjuje našo prejšnjo domnevo, da je besedilo prve slovenske opere objavljeno v »Pisanicah« po glasbeni redakciji. To pa spet zbuja domnevo, da sta jo Dev in Zupan mogoče vendarle vsaj v kakšnem ožjem krogu če ne gledališko pa mogoče vsaj koncertno uprizorila. Na koncu ne manjka niti opombe, da je opere konec: Konc te prepevne preže. Ker pomeni Pohlinu »preža« igro, bi namesto »prepevne preže« danes lahko rekli — spevoigra, čeprav je ta izraz nastal šele v čitalniški dobi za igre s petjem in prozo, medtem, ko je »Belin« Deva in Zupana res kratka opera v stihih, s petjem in recitativi — brez proze.

Vsekakor je »Belin« sploh prvo verzificirano operno-libretno slovensko besedilo, ki mu gre častno mesto v zgodovini naše dramatike že pred Linhartovo »Županovo Micko« in »Matičkom« in pred Drabosnjakovo »Igro o izgubljenem sinu«. Nekatera mesta, ki po značaju in stilu spominjajo na pevske vložke v Linhartovem »Matičku«, nikakor niso zgolj prazna verzifikacija, marveč kažejo tu in tam vsaj jezikovne in ritmične spretnosti z rimami, ki jim vsem tudi ni odrekati vrednosti, saj dosegajo nekatere Vodnikove pesmi.

Vsekakor pomeni Devov »Belin« kot prvo čisto izvirno posvetno dramsko besedilo v zgodovini slovenske dramatike kar lep slovenski dramsko-gledališki dragulj, ki je vreden še posebne razprave o svojem jeziku, stihu in stilu. Ni namen zanikati, da se je Dev bržkone dramaturško spogledoval z libreti takrat zelo popularnega pisca opernih libretov Metastazija, vendar je to obrobno vprašanje. Da je Metastazija poznal krog »academiae operosorum«, katere član je bil tudi Dev, saj je imel vzdevek »Utilis« (»Koristni«), dokazuje prevod Metastazijeve igre »Artaxerxes«, ki ga je pripravil Jurij Japelj.

»Belin« tak, kakršen je, priča, da je njegov avtor dobro poznal dramaturgijo takratnih opernih libretov in da jo je tudi — mirno mu lahko priznamo vsaj ob dvestoletnici »Belina« — za tiste čase in razmere kar dobro obvladal, saj po svoji baročnosti, zadovoljivi domiselnosti in tu in tam humornem izražanju pri kovanju in ustvarjanju svojih stihov in dejanja z alegoričnostjo vred še zmeraj nudi mikavno branje za vsakogar, ki zna ceniti gledališko-literarne svetinje in se vživljati tudi v čas in razmere, ko so nastale, kajti le potem jim je lahko historično in estetsko pravičen.

Mislím, da smo Belina doslej preveč omalovaževali in premalo cenili. Metrum, ki je različen v arijah in recitativih, kakor je to navada pri mnogih, zlasti starejših libretih v stihih, govori ponovno za to, da sta morala pisec in skladatelj pri ustvaritvi kratke opere sodelovati. Pri tem pa je treba še reči, da so recitativi ne samo ritmični po svojem metru, marveč so tudi rimani. Vsekakor ni ves libreto pisan v aleksandrincu, kakor se je pisalo doslej, ker je zdaj jamb z anapestom, zdaj trohej z nadštevilnim nepoudarjenim zlogom

(prim. uvodno arijo »Svetlo sonce, žarje tvoje«), zdaj različno dolgi jambski stihi. Menjajoča se metrična struktura priča tudi za ritmično in melodično razgibanost Zupanove skladbe.

Skratka: libreto je premišljeno in načrtno ustvarjen za uglasbitev. Zato je tem večja škoda, da se glasba ni ohranila, ker bi potlej lažje in temeljiteje mogli primerjati njuno skladnost in skupno vrednost.

Tudi dramaturška struktura libreta je vzorna. Ekspozicija v prvem nastopu je strnjena in kratka, zaplet dejanja neposreden (II. Nastopje), boj med nimfami in Burjo učinkovito razgiban in dramatičen. Tudi ni razvlečen, saj terja vsak dober libreto čim večjo strnjenost v dialogih in dejanju, da se lahko komponist tem bolj razgiblje in razživi. Konec je seveda srečen in celo svečan, kar je mogla uglasbitev še povečati v pravi »finale maestoso«.

Že večkrat sem dejal in zapisal, da vlada tudi v svetovnem zgodovinoписju številčno večjih narodov v razmerju do številčno majhnih narodov in njihovih kultur ista visokomernost (da rabim to skromno besedo) kakor v politiki, kar se dovolj jasno izpričuje tudi v njihovem estetskem vrednotenju in razmerju do književnosti številčno majhnih narodov, ki pa imajo kljub temu po objektivnem vrednotenju svoj posreden ali tudi neposreden delež v vrstah svetovnih kultur. Naši narodi so bili Evropi nekaj stoletij živ in hudo krvaveč obrambni zid pred turškim imperializmom in agresijo. Pri tem niso branili le sebe in druge narode in države, marveč tudi evropsko kulturo, ki se je ob naših stoinstotisoč žrtvah lahko svobodno razvijala v svojih središčih, medtem ko smo mi zaradi nasilja in vojn prisiljeni zaostajali. Za vse to pa se politična in kulturna Evropa ni izkazala nikoli niti najmanj hvaležna. Kar smo bili v preteklosti in kar smo v sedanjosti, smo si zmeraj morali priboriti s težkimi žrtvami. Potrebno in nujno je, da za sebe v svetu tudi kulturno preskrbimo sami. Če ne pride Mohamed h gori, mora priti gora k Mohamedu. Do te nacionalne kulturne in politične zavesti smo po vsej svoji zgodovini in izkušnjah upravičeni. Tega se je mogoče prvi prav zavedal že Trubar, ki je — lahko se reče — kar samozavestno pisal cesarju Maksimilijanu. Bil je toliko pogumen in celo predrzen, da je suvereno izdal za svoje politično in družbeno nepriznano ljudstvo slovensko »Cerkovno ordningo«, česar bi po takratnih državno-pravnih zakonih niti ne smel storiti, ker je takšno »ordningo« smel izdati le vladajoči knez. To delo je prva slovenska ustava in ne le protestantska knjiga. Protestantska je predvsem toliko, kolikor je hkrati protestirala na vse strani v imenu svojega ljudstva, v čigar takratnem knjižnem jeziku je bila objavljena vsem knezom in zatiralcem navkljub.

Pred »Belinom« sta še dve pesmi, ki sta v zvezi z njim, čeprav sta sicer samostojni.

Prva nosi naslov »KRAYNSKEH MODRIC ŽALUVANJE čez tu predolgu gorideržanje svojega Bellina v' Laških duželah«, druga pa »VESELE KRAYNSKEH MODRIC na prihod njej Bellina«. O zadnji smemo trditi, da je neposredneje povezana z opero »Belin«, saj je v njej prikazan prihod Belina — Sonca, ki ga vse pozdravlja, ko premaga svojega nasprotnika Burjo. Presenetljivo je, da je panteistično poganski libreto napisal katoliški duhovnik — menih, bosonogi avguštinec, saj bi prej pričakovali od njega libreto s kakšno krščansko zgodbo iz novega evangelija ali pa iz starega dela biblije, saj so npr. v prote-

stantski in jezuitski šoli leta 1598 eni in drugi uprizorili igro po biblijski zgodbi »Izakova daritev«. To, da je Dev napisal panteistično alegorijo po starorimskem poganskem mitološkem vzorcu, je vsekakor dokaz za razsvetljensko dobo in njene nedogmatične svobode umetnosti tudi pri menihu Devu. Dejanje opere se godi na otočju oziroma dodekaneškem otoku Rodos, kar še povečuje mitsko stran vsebine, h kateri seveda neogibno sodijo poleg Belina in Burje tudi Nimfe.

Prva pesem toži po Belinu — Soncu, ker ga ni tako dolgo v kranjsko deželo, v kateri zaradi tega ni pravega veselja, druga pa je hvalnica, ker je Belin le prišel, kar je oboje dramatično prikazano v libretu. Tu se vsiljuje misel, če ni mislil Dev tu na razsvetljenje, ki naj kakor sonce posveti (»razsvetli«) v kranjsko deželo. Mislim, da ta simbolizem potrjuje našo domnevo.

Obe pesmi sta spesnjeni v aleksandrincih, ki se v jeziku, v katerem so napisani stihi, večkrat kar posrečeno rimajo; tudi nekaj zanimivih izrazov in fraz je najti v njih kakor npr. »senožete so obrile sklepane kose«; »sladke koralde nam na češnjah že gore«; »že se marelce Vipavcem tud' zore«; »sklale (razklale) bi se vse naše pišč(č)ale«; »strine bi na citrah le kripale«; »peče tutaste (topoglave)« in podobno.

Zadnji stihi druge pesmi hvalnice bi mogli biti tudi priključeni h koncu »Belina«:

»O lube nas Bellin! iz serca lube nas.
O lube nas Bellin! goreče me lubile
Te vselej bodemo. Ovide in Virgile
Me bomo dále ti. Us Kraync bode vesel
Cel v' kratkem o Bellin! Tvojo lubezn pejl,
Z' njim usa Lublana bo čast, hvalo Tebi pejla,
De zlate čase je skuz Te ona prejela.
Nje tu ti boš, kar je bil Rimu en August,
En Oče teh Modric, vsa čast nje, nje svitlust.
Nje pozni nučeči bodo Tebe častili,
De skuz Tebe ony so jezik čist dobili.
Večne, vesel, častit bodi vsem Tvoj spomin,
O lube naš Bellin.«

Stihi pričajo, da Devov libreto ni zgolj baročno-panteistična dramatska alegorija, marveč predvsem simbolizirana izpoved domoljubnega razsvetljenca: »Razsvetljensko sonce naj posveti v slovensko deželo.« Zato govori le o soncu — Belinu in ne o Apolonu.

Čeprav zavija po današnjem občutku nekoliko nerodno in okorno, smemo za temi stihi čutiti Devovo željo in hrepenenje vseh razsvetljencev po svetlejših časih slovenstva, ko se nam bodo rodili tudi Ovidi in Vergili.

Ali ni s temi svojimi napol pohlinovsko ljubljanskimi, napol dolenjskimi stihi Dev preroško napovedoval pesnika, ki bo Ovid in Vergil obenem in ki je podobno misel izrazil v svojem Sonetnem vencu, ko je zapisal:

»Vremena bodo Kranjcem se zjasnile,
jim milši zvezde kakor zdaj sijale,
jim pesmi bolj sloveče se glasile ...«

Tudi bosonogi avguštinec Anton Feliks Dev (1732—1786), oče Damaščan Marijinega imena, je tista »vremena« v hvalnici soncu in v libretu za prvo slovensko opero »Belin« pač napovedal, kakor je mogel in znal in kakršne so bile razmere. Tudi zato je ob »Belinovi« dvestoletnici in ob dvestoletnici slovenske opere vreden priznanja tudi našega časa.

* Menim, da je tu tiskovna napaka. Glasiti se mora »Pel (ali Pejl) v' kratkem o Bellin!«

Anton F. Dev et son opéra Belin

En complément à son discours solennel tenu à l'occasion du bicentenaire du premier opéra slovène, M. Bratko Kreft, vice-président de l'Académie slovène des sciences et des arts, présente une brève analyse littéraire du livret de Dev, paru en 1780 dans l'almanach littéraire *Pisanice*. Il fait remarquer que ce premier livret d'opéra slovène n'est pas seulement une allégorie baroque mais aussi une déclaration indirecte des convictions de Dev, tournées vers la philosophie des lumières, ainsi que de sa foi dans le futur: un jour, le soleil de la liberté et de la culture éclairera de ses rayons la nation slovène (Belin est la personnification du soleil et des lumières!) et nous aurons nos Virgiles et nos Ovides. Dev annonce ainsi de façon prophétique le grand poète Prešeren qui, dans son *Sonetni venec* (Couronne de sonnets) exprime le même credo artistique.

Vilko Ukmar

Kratek sprehod po spominih

»Tako, zdaj pa vam izročam novega mladega direktorja — sprejmite ga medse in skupno delajte v soglasju.« Tako nekako je dejal upravnik gledališča Oton Župančič in me z rahlo kretnjo potisnil k množici zbranih pevcev in instrumentalcev, ko me je uvedel v novi položaj in me predstavil zbranemu opernemu članstvu. Jaz pa sem stopil na podstavek, pozdravil vse navzoče in jim, potem ko sem jim zagotovil, da nisem prišel vladat temveč po svojih skromnih močeh le vsem pomagat, predstavil svoje umetniško naziranje in socialno prepričanje. Na kratko sem podal misli, ki sem jih bil prebral pri pomembnem nemškem mislecu: Družba je v bistvu tročlenska; deli se na gospodarsko, politično-pravno in kulturno področje, in v vsakem izmed njih vlada posebno načelo. Ta načela je vrgla v svet že francoska revolucija, vendar ne dovolj opredeljeno in določno. Gre za načela bratstva, enakosti in svobode. A vsako izmed teh načel mora biti v zdravi družbi uveljavljeno le na enem izmed treh področij — in sicer bratstvo le na gospodarskem, enakost na politično-pravnem in svoboda na kulturnem področju. Samo takó načela uspevajo. Če jih uveljavljamo drugače, je nesreča. Svoboda na gospodarskem področju ne uspeva kot ni mogoča na politično-pravnem področju; enakost je neizvedljiva na gospodarskem tako kot na kulturnem področju; in bratstvo ima svojo edino učinkovitost na gospodarskem, tako kot enakost na politično-pravnem in svoboda na kulturnem področju. — Če bomo tako organizirali našo družbeno celico, bo v njej vladalo zadovoljstvo in v svobodnem umetniškem grajenju bomo lahko dosegali naše smotre.

Govoril sem nekoliko težko, kajti tik mene je stal dirigent Niko Štritof in me ves čas kritično gledal. Štritof je bil namreč osebnost svoje vrste. Nekaj genialnega je bilo v njem kar se tiče umetništva. Sicer pa je bil v občevanju odrezav, znal je biti porogljiv in neprijazen; z vsem tem pa je v resnici le branil okolici vpogled v svojo notranjost, ki je bila mehka, občutljiva in dobra. Bil je poet — dejanski, v kolikor je prevajal glasbi izredno se privilegajoča operna besedila; znal je zadeti v jedro, naj je šlo za čustveno pretresljivost ali za humor. Poet pa je bil tudi v dirigiranju, zlasti kjer je šlo za lirična glasbena izpovedanja, in kadar je bil prav ubran. Dvořakovo »Rusalko« je čudovito poustvaril. Še vem — po premieri sem stopil k njemu v dirigentsko sobo in mu



Julij Betetto kot egiptovski svečenik



*Franja Golobova kot Azucena
v »Trubadurju«*

stisnil roko: »Hvala vam za to veliko umetniško storitev!« Štritof mi je pogledal globoko v oči — v njegovih sem ugledal solze: »Še nikoli doslej mi nihče ni tega napravil« — je pogrkal. Takrat po mojem nastopnem nagovoru me je Štritof pred opernim poslopjem pričakal. Položil mi je roko na ramo: »Sem mislil, da bo slabše.« In ostala sva si dobra vse do njegove smrti.

Potem se je začelo. Treba je bilo najprej vse postaviti na svoja prava mesta in utrditi razrahljanost dela. To sem začel z optimizmom, saj me je članstvo obče sprejelo medse z naklonjenostjo, kot je nisem pričakoval. Takratni zastopnik orkestra Janko Gregorc mi je med drugim napisal: »V vseh 14 letih, kar sem pri Operi, je bila ta vest sigurno moje največje veselje. Želim vam veliko sreče, zdravja in zadovoljstva, z željo, da ostanete čim dalj na tem mestu. Kot zastopnik opernega orkestra vam pa obljubim, da bom šel našemu mlademu in simpatičnemu g. direktorju na roko in pomagal, kar bo v moji roki.« Zelo pomembna altistka Franja Golobova mi piše: »Tako vesela sem bila, ko sem zvedela za to novico, da so Vas imenovali za to tako odgovorno mesto... Želim Vam..., da bi prav pod Vašim vodstvom dobili Slovenci zopet Opero, kot nam pripada. Naj bo to hram umetnosti, ne pa klet, polna intrig... Vem, da Vam bodo stavili vse mogoče ovire, vem pa tudi, da boste vse odstranili, ker sem prepričana, da članstvo je z Vami in to mnogo pomeni.« In Zlata Gjungjenac, ki je takrat že odšla iz Ljubljane: »Ne čestitam Vam preveč na Vašem novem poklicu, ker vem, v kakšnem ste ga stanju nezavidljivem morali



*Ksenija Vidalijeve in Drago Čuden kot
Margareta in Faust v Gounodovem Faustu*



Valerija Heybalova kot Thaïs

sprejeti. No, če je srca in ljubezni do teatra, pa vse gre lažje... Tega je v veliki meri manjkalo pri nas. (Se še vedno štejem med Ljubljančane).« In še Rado Simoniti: »Hvala Bogu, da si mesto ravnatelja sprejel. Vsi mladi smo Tvojega imenovanja iskreno veseli, ker vemo, da bo v naši Operi zavel nov duh, za katerega si se dolgo vrsto let boril.«

Gotovo sem bil teh in vseh podobnih izjav vesel; dale so mi moči in poguma, saj res nisem z lahkim srcem prevzemal tega mesta. In kdo vé, če bi ga, da mi ni stala ob strani Mileva Boltarjeva — takrat že moja žena — ki me je bodrila z veliko voljo in tudi z večletnimi gledališkimi izkustvi.

Vse to se je dogajalo v avgustu leta 1939, torej tik pred drugo vojno — hkrati po datumu tik pred začetkom nove sezone, in tedaj ni čudno, če sem se znašel v marsikateri stiski. Otepal sem se jih na vse strani, z dopisi na upravo in po časopisih na javnost sem se upravičeno skliceval na objektivne nevšečnosti; predvsem na neugoden čas, v katerem se je izvršila sprememba vodstva. Zgodilo se je to 14 dni pred začetkom rednega dela, ko je bilo vse članstvo in deloma tudi upravni činitelji na dopustu in je bil zaradi pomanjkanja sodelavcev in zaradi še nejasnega vpogleda v načrte in v množino dela novi ravnatelj brez nujno potrebnih podatkov o notranjem stanju. Poleg tega so bile vse pogodbe s člani za novo sezono že podpisane in denarna subvencija do malega izčrpana, ko tedaj nobena sprememba glede sklenjenih obveznosti ni bila več mogoča. Pri tem pa se je izkazalo, da število osebja za uspešno umetniško delo ne za-

došča. Ansambel solistov je pogrešal dramatično sopranistko, altistko, liričnega tenorja in predvsem baritonista.

In še odsotnosti rednega članstva so ovirale delo. Tenorist Francel je imel še do novembra dopust, Vidalijeva je bila na glasu bolna in je bila na zdravljenju, baritonist Primožič pa ni smel nastopati. Pa še nekaj drugih članov ni bilo na voljo — skratka, položaj je bil res kritičen. In še revščina je bila na vseh koncih. Pomanjkljivosti je bilo na pretek — pri pevcih — solistih in v zboru, v orkestru in v baletu, v garderobah in v slikarni, povsod. Odločil sem se in zbral vse podatke ter se s to dolgo listo nedostatkov najavil upravniku Otonu Župančiču. Sprejel me je v svoji sobi v Drami. V predsobi je takrat imel še svoje mesto tajnik gledališča Karl Mahkota, dejanski fac totum. Nikjer viden, a povsod prisoten. Stopil sem mimo njega k upravniku. Ponudil mi je stol sebi nasproti — in sva začela. Naštevai in opisoval sem pomanjkljivosti drugo za drugo. Šlo je skoro v nedogled. Župančič je tiho poslušal in na papir, ki je ležal pred njim na pisalni mizi, risal cvetice; vsako toliko pa me je pogledal izza naočnikov in grenko vprašal: »A še kej?« Še. In naštevanje je šlo dalje. Končno se je vendarle ustavilo pri »Ne.« Tedaj pa Župančič: »Taku, zdej pa pejte, pa vse to Mahkoti povejte!« — Moj šaljivo grenak spomin.

Kljub vsemu smo delo pričeli z elanom in z naklonjenim sodelovanjem vseh. Takoj sem uvedel nekakšno samoupravljanje. Po končanem vsakodnevnem dopoldanskem delu so se namreč v ravnateljstvu vršile obligantne seje vseh dirigentov in režiserjev ter voljenih zastopnikov posameznih skupin: orkestra, pevskega zbora, baleta in pevcev-solistov. Obravnavali smo tisti dan opravljeno delo, pa novega določili za naslednji dan; nato pa pretresali še vse druge vprašljive zadeve operno-gledališkega dela in življenja. Vanje smo s tem skupno vnesli živahen ritem, ki je dobil polet zaradi svobode razpravljanja in to se je kmalu zapazilo na kvaliteti predstav, ki so postale vedno bolj obiskane.

Najmočnejše se je v tem novem umetniškem delu odražalo spremenjeno operno ustvarjalno načelo, po katerem ni bila tako doslej vsa važnost položena le na glasbeni in predvsem na pevski del uprizoritve, temveč se je enakovredno poudarila tudi dramska stran — se pravi, da je stopila močno v ospredje igralska prvina in z njo v zvezi poudarek na karakterizaciji igralskih likov. Od takih prizadevanj so dobile uprizoritve svoje življenje, svojo pristno dramatičnost. Oder je v taki uprizoritvi zagorel in ogenj je z odra ogrel tudi občinstvo, ki je taka doživetja vzljubilo in začelo polniti operno dvorano. Veliko je k novemu umetnostnemu naziranju pripomoglo to, da so začeli v Operi sodelovati pomembni dramski režiserji. Že Bratko Kreft je s svojimi avantgardizmi prebudil ta impulz v opernem poustvarjanju. Sedaj je prišel v Opero za glavnega režiserja Ciril Debevec, čigar režijsko delo ni imelo ravno zunanje teatralne učinkovitosti, pač pa je dobilo svojo ceno v modeliranju karakterjev odrskih postav. To, kar je situacijska teatralika, je znal razviti takrat mladi začetnik Emil Frelih — pa tudi Peter Golovin, ki je bil sicer baletni mojster in koreograf, pa inteligenten poznavalec odrskih situacijskih efektov; to svojo sposobnost je tu in tam uveljavil tudi v režiji (recimo v Aidi, kjer je znal prostor, ki je za plesalca poglavitni činitelj, učinkovito izrabiti). Tako so raznovrstni režijski prijemi z raznih strani razgibavali operno dramatiko in to je bilo predstavam v prid. — Spominjam se, kako je nekoč po predstavi Trubadurja stopil k meni v ravnateljsko sobo »gospod« sivih las in se predstavil kot itali-



Jože Gostič (Don José), Danilo Švara (dirigent), Elza Karlovac (Carmen), Drago Zupan (oficir Zuniga) — od desne proti levi

janski conte. Povedal mi je, da je zasebno navdušen obiskovalec in poznavalec operne umetnosti in da pozna vse največje italijanske operne hiše. Včeraj pa, je dejal, da je prišel službeno v Ljubljano in ko si je mesto ogledoval, opazil plakat, ki je vabil v Opero na Trubadurja. Nasmehnil se je in se odločil, da si hoče privoščiti zabavo in si ogledati, kako v takem mestecu, kot je takrat res Ljubljana še bila, izgleda Opera sploh in v njej njemu predobro poznani Trubadur. »Sedaj pa sem prišel k vam,« je nadaljeval, »s priznanjem, da ste me porazili. Poznam vse velike operne hiše v Italiji z milansko Scalo vred. Res da so glavni pevci-solisti v teh Operah boljši. Kar pa zadeva predstavo v celoti, prav nič ne zaostajate za njimi; še celó bolj sveža in živa je vaša predstava. Sporočite, prosim, vsem umetnikom moje iskrene čestitke.« — Dogodek je res droben in sam po sebi malo pomemben. Pa mi je le živo ostal v spominu, ker sem ga pristno doživel in mu po razmisleku prisodil pravišen pomen.

Seveda je vsa ta vrednota uprizarjanj slonela na posameznikih, na njihovi sposobnosti in dejavnosti. Gotovo so bili v prvi vrsti dirigenti. Med njimi je bil Niko Štritof človek velikopoteznih idejnih prebliskov, sijajnih domislekov, dasi pri tem notranje prerahlo organiziran in s preslabotno voljo za uresničevanje



Vilko Ukmar, Samo Hubad, Danilo Švara (pri klavirju), Valerija Heybalova in Jože Gostič — od desne proti levi

velikih idej. Poleg glasbe in literature (lepo je prevajal tuja besedila libreto) je nosil v sebi še polno drugih zamisli. Ko je bil predsednik Ljubljanske filharmonije, sem nekoč dobil od njega pismo s sledečo vsebino: »Ljubi g. Ukmar, ali bi se poglobili v témo Musikstadt Laibach ali sličen zgodovinski pregled razvoja ljubljanskih glasbenih mizerij in nemizerij. Zraven pa še zgodovine evropsko-kulturnih veličin v Lj. tj. zakaj mora poznati svet Ljubljano in Slovence. Kompilatorično delo, saj je posameznosti obdelanih dovolj. Če pa rata še kaj boljšega, tem boljše. Knjižico bi preveli na vse evropske jezike. Potreboval bi jo za podkrepitev in reklamo svoje »utopije«, (Mednarodni teater v Ljubljani), ki sem Vam jo zadnjič na hitro sfantaziral. Da bi meso postala! Skušajte, prosim, dobiti stik z menoj — če nisem v Operi, sem v kavarni Zvezda. Pozdrave Vam in gospej soprogi Štritof Niko.« Kako visoko v oblake je segala njegova domišljija. Previsoko, da bi se mogla uresničiti. — Pravo Štritofovo nasprotje je bil dirigent Anton Neffat. Dobrosrčen, ljubezniv, takten, zanesljiv in voljan. Delo z njim je bilo užitek, ker ni bilo strahu za neprijetna presenečenja in se je mogla vsa delovna moč zgostiti ob zgolj umetniški dejavnosti. — Danilo Švara je sodeloval s svojim neobičajnim glasbenim talentom. Sposoben je bil dirigirati celo opero na pamet, brez napisane partiture pred seboj. To je šlo v poseben prid orkestru, predvsem pa pevcem na odru, ki so se čutili v izvajanju varni in trdno zaščiteni pred pomotami. Kdor pozna duševno stanje opernega solista na odprtem odru, bo razumel, kakšna muka mu

je nezanesljiv ali vsaj v znakih nejasni dirigent. Tega pri Švari ni bilo in pevec se je mogel z mirom predati umetniškemu poustvarjanju. — Dirigent Žebre Demetrij je bil med stalno nastavljenimi dirigenti najmlajši; razloga dovolj, da je bil še poln ambicij in željá, da razvije predvsem svoje sposobnosti, ne le zasebno kot skladatelj, ampak tudi kot dirigent. Vse to mu je kasneje služilo na poti do direktorskega položaja, na katerem je znal Opero voditi in vladati. Pripravljalno delo za nove operne uprizoritve za dirigente ni bilo preprosto; zahtevalo je od njih mnogo truda. Stalnih nastavljenih korepetitorjev še nismo imeli, zato so morali dirigenti sami s pevci naštudirati vse solistične pevske partije — posamične in ansambelske. Če je bilo mnogo solistov in če so bili pri tem še sodobnejši napevi zapleteni, je bilo kar mnogo težkega dela. Zlasti, ker je moral dirigent nato pri klavirju spremljati še prav vse skušnje na odru. Težave so bile pri tem še s solisti, ki so bili malo muzikalni. Štritof se mi je nad tako »tlako« dostikrat pritoževal; za primer mi je nekoč pravil o svojem nekdanjem izkustvu s tenoristom Mariom Šimencem: »Imel je čudovito obarvan in močan glas. A samo to, od vsega drugega nič. Ko sem z njim študiral novo vlogo, sem ga moral ‚drilati‘ kakor kosa. To je trajalo v nedogled. In če sem kdaj nad njegovo trdo bučo vzkipel, mi je zabrusil: ‚Zakaj ste pa dirigenti pri



Ciril Debevec (pri režijskem delu), Valerija Heybalova in Janez Lipušček

hiši!« Vse to so bile gotovo težave, saj je bilo v sezoni mnogo več premier kot je to danes — dirigent pa je imel še posebno delo z orkestrom.

Ko pa je bilo vse to po sobah za novo premiero naštudirano, ko je tudi posebej za pevski zbor nastavljeni pevovodja pripravil operni pevski zbor, so pričele skupne vaje na odru, skupno z orkestrom. Vstopil je tudi baletni ansambel, koder je to opera zahtevala. Baletni zbor je bil ob mojem prihodu zelo okrnjen, naravnost beden. Imel je le nekaj stalno nastavljenih in slabo plačanih članic, v ostalem pa je bil skromno izpopolnjen z diletanti. Niti posebnega prostora za svoje vežbanje ni imel in si je moral iskati sproti prostor za skupne vaje na glavnem odru, v času, ko ta ni bil drugače zaseden. To bridko stanje baleta smo utegnili izboljšati. S pomočjo arhitekta Černivca, uradnega nadzornika gledaliških stavb, smo dozidali opernemu poslopju poglobljen oder, nad njim pa prostorno baletno dvorano. Ko smo tudi stalni baletni ansambel pomnožili z nekaj mladimi plesalci, smo dali s tem spodbudo umetniški rasti baleta, rasti, ki je dovedla do današnje umetniške ravni te umetniške skupine. — Med dirigente pa smo kmalu pritegnili še dva: Rado Simoniti je prevzel predvsem vodstvo pevskega zbora in se uveljavil kot odličen zborovodja. Kmalu pa je prevzel še dirigiranje lažjih predstav. Drugi je bil Samo Hubad, ki je prišel med nas kot mlad začetnik; korepetiral je in začel kmalu tudi dirigirati — najprej operete, nato tudi lažje opere. To zlasti po smrti Nika Štritofa. Ta nam je nepričakovano zbolel in nas kmalu zapustil. Nekaj dni preje me je obiskal v Operi. Ravno smo uspeli v sobi, kjer je on študiral s pevci, izmenjati klavir — namesto zbitega starega je v sobi stal popolnoma nov instrument. Hitel sem takoj Štritofu to povedat, da bi ga malo razveselil. Res se mu je razjasnil obraz. Prijel me je za rokav in me potegnil k vratom: »Pojdiva pogledat!« Ko sva stopila v sobo, je takoj sedel za novi klavir, odkril pokrov nad tipkami, nato pa zaigral improvizacijo, polno upora, bridkosti in silnega protesta — pa je sredi igranja kot da je poražen hipoma odnehal, vstal, zaloputnil pokrov in odhitel iz sobe. Pri izhodnih vratih sem ga dohitel. Stisnil mi je roko in odšel brez besede, z neizmerno žalostjo v očeh. To je bilo najino poslednje slovo. Sploh so bile razvojne poti posameznikov zelo pisane in zanimive, opazovane zlasti na mladih začetnikih. Teh je bilo na vseh področjih, zlasti pa med pevci-solisti, katerih umetniško svojstvo je bilo v pričetku te ere še nekam negotovo. Brez dvoma pa so bile med pevci nekatere umetniške osebnosti — zreli pevci in rutinirani igralci.

Med soprani je — čeprav sedaj kot gost, ki pa »se še vedno šteje med Ljubljancane« — blestela Zlata Gjungjenac, pevka silovite ognjevitosti, ki je z lepim sopranom, a s še večjo prvobitnostjo vnemala svoje poslušalce ter jih vodila v omamo in v iluzijo umetnostnih sanj. Neka nasilnost je bila v njenem podajanju, kateri si se težko upiral. Nasprotno je Valerija Heybalova, stalna članica naše Opere, poleg lepega in muzikalnega prepevanja prepričala s sproščenim dekliskim zanosom. Če je bila Gjungjenčeva posebno uspešna v Traviati ali v Massenetovi Manon, je Heybalova osvajala z Aido, s Thais ali z MyrtoCle v Mrtvih očeh, nad vse pa v Dvořakovih Rusalki. — Poseben umetnostni svet je izražala Ksenija Vidaličeva. Ko smo pričenjali s prvo sezono, je bila v veliki pevski krizi; bila je v nevarnosti, da izgubi glas, to pa zaradi prenapornih pevskih nalog, ki jih ji je odmerjalo prejšnje vodstvo. Ni bilo druge rešitve, kot da smo ji odobrili večmesečni dopust in da je odšla domov v Trst, kjer se je



*Peter Golovin (režiser) in Anton Neffat
(dirigent) na skušnji za »Aido«*

pevsko zdravila pri svojem pevskega pedagogu. Ko se je zopet vrnila, smo ji po temeljitem premisleku dodelili vlogo Margarete v Faustu. Vsi smo imeli z njo vred tremo. Bo, ne bo? Po prvi skupni vaji tik pred premiero je prišel k meni dirigent Žebre, ki je to predstavo vodil, in razburjen je izjavil, da odlaga dirigiranje te predstave, če bo pela Vidalijeva. Njegove izjave enostavno nisem vzel na znanje in skušnje so šle dalje. Prišla je premiera z vznemirjenostjo vsega članstva. Z Milevo Boltarjevo sva sedela v loži in napeto spremljala predstavo. Prišla je scena z značilno Margaretino arijo ob kolovratu. Vidalijeva je bila očitvidno vznemirjena, vendar je lepo zapela in dobila aplavz. Samozavest ji je stopnjevala umetniške sile in ker je vloga kot zanjo napisana, je bila ob koncu zmaga popolna. Vidalijeva se je uvrstila v redno delo in ustvarjala kot lirični sopran pretanjene in prepričljive odrske postave (Mimi, Sneguročka).

Če bi iskali kje posebno lep, žameten, globok in močan altovski glas, bi ga našli v Franji Golobovi. To je bil glas, ki bi se ga veselila vsaka Opera — in čeprav Golobova ni bila ravno izrazita igralka, je vendar s pomočjo režiserja, kakršen je bil recimo Debevec, bila na odru zelo prepričljiva. Zato pa tudi uspešna v velikih vlogah; recimo kot ciganka Azucena ali kot Orfej v Gluckovi operi. — Tudi Elza Karlovčeva, ki je bila Splitčanka, pa smo jo uspeli angažirati, je imela plemenit altovski glas in je zaradi temperamentne igre mogla uspevati v dramatičnih vlogah, kot je predvsem Carmen, ali tudi stara Buryjevka v Janačkovi Jenufi. — Ker je bila takrat uspešna tudi Mila Kogojeva, je bil altovski kader na mestu.

Teže je bilo s tenorji. Ivan (Žan) Franci je pel junaške partije. Nekoliko posiljeno, ker je bil bolj baritonist kot tenorist; a glas je bil lep, metalno jasen

in zvoneč. Njegove blesteče vloge so bile Cavaradossi, Don José, Pinkerton. V liričnih vlogah je Banovca lepo nadomestil Janez Lipušček. Imel je zelo jasen, čist glas in za čuda ni potreboval nobene posebne pevske šole, ker mu je bil glas že po naravi pravilno nastavljen. Tako neprisiljeno in lahkotno mu je pel. — Z baritoni je bilo v začetku težko. Robert Primožič, ki je bil pevski orjak s sicer ne več ravno svežim, vendar močnim glasom in s patetično igro, se je občinstvu nekaj zameril in ni smel na oder; pozneje se je sicer to nesoglasje pomirilo in Primožič je prišel na novo ter ustvaril nekaj prepričljivih odrskih likov, a ga je kmalu zasledila tragična smrt. Baritonsko mesto je pozneje izpolnil Boris Popov — ruski pevec svetske kariere, ki je pa že presegal svoj pevski vrhunec in se je tedaj spomnil na kraj svojih prvih uspehov ter se k nam povrnil. Imel je še vedno lep, sonoren nizki bariton in izredno uglajen, svetski odrski nastop. Ko se je pojavil na odru (na primer kot Onjegin, Mefisto ali Seviljski brivec) je napolnil ves prostor z nekim slovesnim vzdušjem. — Med basisti pa je nosil težo repertoarnih zasedb predvsem Friderik Lupša, ki je imel glas velikega obsega in moči ter je bil izredno uporaben in učinkovit pevec; morda je bil Don Kihot višek njegove ustvarjalne zmogljivosti. — Sicer pa je med basisti gotovo zavzemal prvo mesto Julij Betetto, ki sicer ni bil stalno nastavljen, a vedno dosegljiv. Vendar z njim delo ni bilo vedno lahko. Ne mislim v umetniškem smislu; ne, tu je bil naravnost vzor pevca, ki je že na prvo skušnjo prišel s pevsko in igralsko popolnoma izdelano vlogo. Ampak sicer je imel razne prigovore. Že takoj ob nastopu sem prejel od njega pismo, v katerem si že vnaprej izgovarja vloge, ki jih bo lahko pel, in to so le »kantabilne vloge. Vse, kar gre preko te vrste« — tako piše — »sem moral (doslej) napraviti na račun nemogočih prilik v katerih sem deloval. Ustrahovanje, persekucije in mnogokrat direktno zlohotno neupoštevanje temeljnega značaja mojega glasu. Bil sem v pravem pomenu besede 'deklica za vse'.« Nikakor da noče več peti Kecala v Prodani (škoda, ker je bil v tej vlogi vedno tako čudovit!), ne Marka v Eru, ne Lunarda v Štirih grobijanih itd. In vse to je bilo treba upoštevati v prid uspešnemu umetniškemu delu. Res pa je, da je bil Betetto sijajen, svetsko učinkujoč in umetniško zrel oblikovalec, ki je vedno ganil s svojo mogočno in dognano odrsko postavo.

Še precej solistov je bilo poleg teh, ki se jih tu imensko spominjam, vendar so bili to pevci, ki so dopolnjevali ansambel, pa težkih, zahtevnih vlog niso mogli prav obvladati. Zato smo bili že takoj od začetka odvisni od gostov. Poleg že omenjene Zlate Gjungenac in Betetta, je pogostoma prihajal na pomoč tenorist Jože Gostič, pevec velikega formata, ki ni obvladal le zagrebške Opere, kjer je bil takrat stalen član, temveč tudi dunajsko in še druge največje operne dvorane v evropskem svetu. Kot tenorskega pevca solista sem ga kot glasbeni referent spoznal, ko je šele pričel nastopati in skoro neverjetno je, kako majhen in droben glas je imel, in v kakšne širine in v kakšno moč se mu je ta glas razvil, ko je v teku let stalno prepeval. Bil je nenavadno muzikalen in delo z njim je gladko teklo. Kot gost nam je v tistih letih nastopal v Sabski kraljici, v Wertherju, Rusalki, Traviati, Carmen itd. — Tudi čudoviti slovenski basist Josip Križaj, član zagrebške Opere, je bil deloma naš gost; ne morem pozabiti njegove mogočne kreacije Borisa Godunova; bil je to veličasten pevski in igralski lik.

Sicer pa so bile s solisti vedno tudi težave. Menda spada to k njihovemu bistvu. Samo majhen primer: Za večer je bila napovedana predstava Madame

Butterfly z gostjo Zlato Gjungjenac in dvorana je bila razprodana. Opoldne tega dne pa stopi k meni v ravnateljstvo sobo altistka Karlovčeva: »Danes ne mogu da pjevam Suzuki, jer sam bolestna.« Kaj sedaj? Poklical sem takoj Golobovo in ji razložil položaj z vprašanjem, če bi ona pela vlogo Suzuki. Ni si upala brez priprave. Nato sem pozval altistko Kogejevu in jo prosil, da prevzame to vlogo, a tudi ona se ni čutila sposobno. Še Nušo Španovo sem poprosil; zaman — že dolgo da ni pela te vloge in si ne upa. Kaj sedaj? Najteže je odpovedati predstavo in razočarati občinstvo. Dvignem telefonsko slušalko in kličem zagrebško Opero: Ali bi lahko za ta večer prišla gostovat pevka, ki obvlada vlogo Suzuki? Lahko. Oddahnil sem se — predstava je bila rešena. Ko sem pa odhajal iz pisarne, je stala na koridorju vrsta radovednih solistov. Tiho sem šel med njimi. Ko pa grem mimo Karlovčeve, čujem njen glas: »Ipak bi mogla ja pjevati.«

Humorja je v teatru mnogo — zlasti zakulisnega. A izza kulis se rad širi na oder in ima tam zlasti v opereti posebno hvaležno okolje. Za nas je bila najprej opereta problem. Pred mojim nastopom je namreč zavzemala dve tretjini repertoarja in sicer pod pretvezo, da je nujna iz denarnih razlogov. Mi smo opereto zelo pristrigili — na eno tretjino sporeda; a še to je bila v glavnem klasična opereta: Netopir, Grof Lúxenburški, Friderika, Zemlja smehljaja itd. To zvrst pa smo dopolnjevali s komično opero in se je stvar dobro obnesla. Seveda je bilo potrebnih nekaj izrazito operetnih pevcev, kot je bila prikupna Elza Barbičeva, ali Manja Mlejninkova, ki sta bila z mladim tenoristom Dragom Čudnom imeniten in nadvse prikupen operetni par. Pa še v operah sta sodelovala. Čuden je bil kot Alfred v Traviati izredno primeren in privlačen odrski lik.

Kljub vsemu pa je pomanjkanje domačih pevcev-solistov postajalo kritično. To nam je dalo misel, da smo razpisali in razglasili javno pevsko tekmovanje diletantov iz vse Slovenije, za pevce vseh glasov. Bil je to zanimiv dogodek, ki je povedal, da imamo Slovenci res mnogo lepih glasov in sploh dobrih pevcev. Najboljše med njimi smo odbrali in so po šolanju postali člani naše operne skupnosti. Tako je prišla v Opero Vilma Bukovčeva, pevka izredne zmogljivosti, vsestranske sposobnosti in močne izraznosti, ki je bila kasneje desetletja stebler naše operne poustvarjalnosti. Vse prve mladodramatične sopranske vloge je oblikovala; z majhnimi je začela (svečenica, sužnja v Aidi in v Thais), pa dosegla vrhunske dosežke kot Dona Elvira v Don Juanu, Desdemona v Otellu, ali Saloma v istoimenski operi Richarda Straussa. A vse to se je razvilo šele kasneje. V tem našem razdobju pa je Bukovčeva storila prve korake na opernem odru — tako kot se je takrat prvič predstavila javnosti Nada Stritarjeva; krasen, srebrno zvonki glas je bil to že v pričetku in zelo dobro izšolan. Takoj je bilo očitno, da se bo iz nje skozi operno prakso razvila pevka prve kvalitete, ki bo v Operi nosila težo predvsem liričnega sopranskega sporeda; in tako se je tudi zgodilo. — Med moškimi glasovi se je takrat pojavil Rudolf Francel in se po kratkem šolanju z lepim tenorjem priključil skupini solistov ljubljanske Opere, pa pozneje od onod odhajal tudi gostovat v druga, tudi zamejska operna gledališča. — Po podobni poti je prišel v naš ansambel Franc Langus, ki se je po naravnem talentu hitro razvil v trdnega in učinkovitega nosilca baritonskih vlog. Končno pa se je na soroden način in po mojem posebnem interesu znašel med nami v Operi Ladko Korošec, pevec-basist z

lepim, polnim in sočnim glasom, ki si ga je pozneje izšolal pri Juliju Betettu; izredne pevske odlike je združeval z velikim igralskim talentom (bil je najpreje angažiran v Drami) in je znal vse te svoje umetniške sposobnosti tako lepo spajati, da je z upodabljanjem posameznih odrskih junakov ganil in osvojil kritiko in občinstvo mnogih opernih gledališč po svetu — doma pa si še posebej ustvaril sloves pravega ljudskega umetnika. In to je lahko razumeti, če si doživel njegovega Sanča, ali Leporella, Kecala, Don Pasquala.

S tem, ko sem se poimensko spomnil na posamezne pevce tistega časa, pa nikakor nočem izzivati primerjav s tistimi, ki tu niso imenovani, niti nočem podajati ocen. Le v spominu so mi imenovani ostali bolj živo zaradi te ali one njihove izredne kreacije. Bilo jih je še mnogo, s katerimi smo z zanosom in v umetniški svobodi skupno ustvarjali ter se veselili uspehov. In tako je teklo življenje in je teklo delo skozi dolgih šest let.

Une brève promenade parmi nos souvenirs

L'article résume les souvenirs de Vilko Ukmar se rapportant aux années 1939—45 alors qu'il était directeur du théâtre de l'Opéra de Ljubljana. Ils décrivent d'abord son entrée en fonctions et l'état réel du théâtre lyrique qui se débattait alors contre des insuffisances et difficultés de toutes sortes et évoquent ensuite la réorganisation du travail et ses effets. Le succès qui s'ensuivit, résulta de l'acharnement et de l'effort artistique enthousiaste de la troupe toute entière. Ceux qui contribuèrent le plus au progrès de l'Opéra furent les chefs d'orchestre dont le travail comprenait à la fois la répétition avec les chanteurs et avec l'orchestre et les répétitions d'ensemble ainsi que la direction proprement dite. Le résultat artistique fut également atteint par la qualité des chanteurs solistes dont certains, remarquablement doués, donnèrent une empreinte colorée aux partitions chantées. Les souvenirs font référence aussi à d'autres événements artistiques du théâtre ou extérieurs à lui et se terminent par quelques impressions personnelles caractéristiques de la situation de cette époque dans son ensemble.

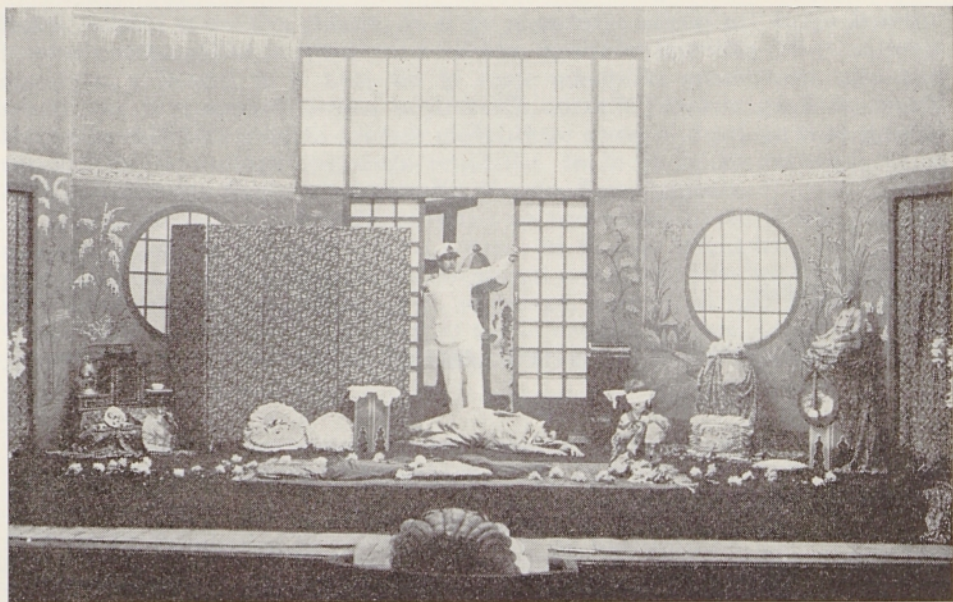
Danilo Gorinšek

Mariborska Opera med obema vojnama

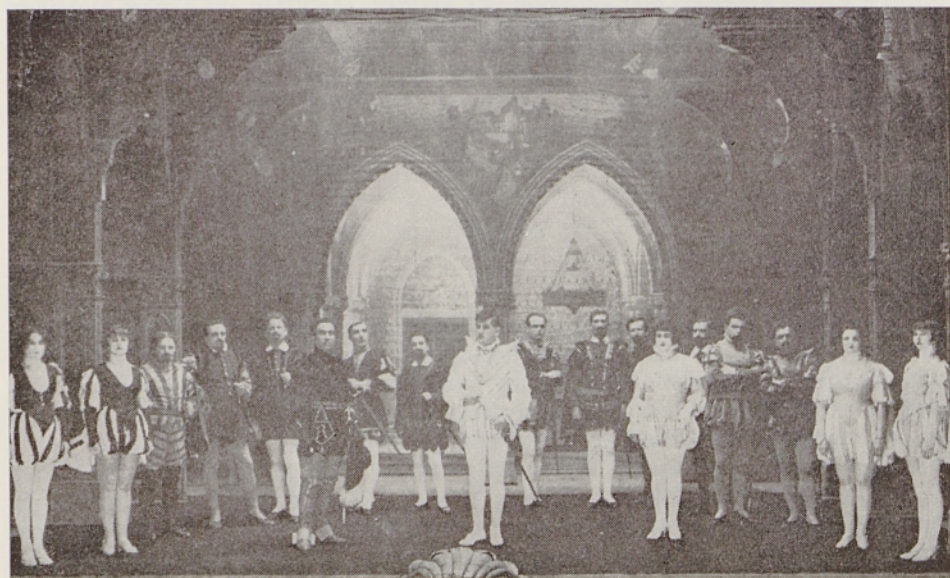
Ko je Hinko Nučič ob sodelovanju gorečih ljubiteljev gledališča na zlasti narodno pa tudi kulturno tako vročih mariborskih tleh ustanovil jeseni 1919 »Narodno gledališče v Mariboru«, je že kar kmalu začel razmišljati tudi o stalni Operi. V prvi sezoni je bila uprizorjena sicer samo Hervéjeva takrat zelo privlačna opereta »Mam'zelle Nitouche« — 1. maja 1920, zato pa je potem v drugi sezoni — 1920/21 — že sledilo kar 12 opernih in operetnih predstav: med operami Blodkova »V vodnjaku«, Suppéjeva »Lepa Galateja« in Parmovi »Ksenija« ter »Stara pesem«, med operetami pa »Ples v Operi«, »Caričine amazonke«, »Jesenski manever«, »Netopir«, ki vselej terja operno zasedbo, »Valčkov čar«, »Boccaccio« in »Orfej v podzemlju«. Ko se je nato v tretji sezoni operno osebje izpopolnilo tako, da so bili vsi glasovi vsaj za tedanje mariborske razmere zasedeni tudi po dvakrat, je steklo mariborsko gledališko glasbeno življenje vse do usodnega aprila 1941, včasih z vzponi, včasih pa tudi s padci in statistika kaže, da je bilo v razmeroma kratki dobi 1920—1941 uprizorjenih kar impozantno število oper in operet — 102 deli! To je skoro 5 glasbenih premier na leto, torej v poprečju več, kot jih včasih nudijo naša operna gledališča in to ob naravnost neprimerno boljših gmotnih in umetniških pogojih danes...

OPERA

Prvi operni premieri v predvojnem mariborskem gledališču sta bili že imenovani »V vodnjaku« in »Lepa Galateja«, obe v enem večeru, 4. januarja 1921. Nato je bilo vse do aprila 1941 uprizorjenih še 37 opernih in 65 operetnih del. Med opernimi deli je bilo 9 jugoslovanskih, 3 slovenska in 25 tujih, povečini del tako imenovanega železnega repertoarja vsakega opernega gledališča: Verdi, Puccini, Gounod, Offenbach, Bizet, Leoncavallo, Mascagni, Massenet, Lortzing, Flotow, Humperdinck, Weber, Kienzl, Maillart, Mozart, Auber, Thomas, Zajc, Foerster, Smetana, Parma, Savin, Ipavic. Celo krstne predstave slovenske opere ni manjkalo. Bila je to »Casanova«, delo dotlej neznanega tržaškega skladatelja Miroslava Sancina na besedilo Alberta Široka. »Stalna« opera mariborskega predvojnega gledališča je trajala žal samo do konca sezone 1927/28, ko so jo



Puccini: Madame Butterfly — 1927



Verdi: Ples v maskah — 1928



Verdi: Ples v maskah — 1928



Parma: Urh, grof celjski — 1928

morali zaradi finančnih težav ukiniti. Vendar je ta prekinitev trajala le eno sezono, do 1929/30, ko je Opera spet oživela. Razlika med »ukinjeno« in spet »oživiljeno« mariborsko Opero v umetniškem oziru ni bila ravno porazna, bila je le v tem, da je tedanji upravnik dr. Brenčič, ki je gledališko barko dolgih 19 let vodil vzgledno tudi v najtežjih časih, po letu 1929 začel angažirati pevce, ki so lahko nastopali razen v operetah tudi v operah, da so vse češče pomagali in peli tudi večje in celo glavne partije v operah celo člani Drame, vsi seveda kar dobri pevci, in da so sestavljali ogrodje tedanjega opernega osebja še naprej pevci, ki so tudi po ukinitvi »stalne« Opere še ostali v Mariboru. Tako je mariborsko gledališče tudi poslej razen operet dajalo včasih po dve operni premieri v sezoni. Edina »napaka«, če lahko tako rečemo, tedanje mariborske Opere je bila v tem, da ni prišlo do uprizoritve kakega ruskega dela — mislili so na »Evgenija Onjegina« — in tudi Wagnerja tedaj še ni bilo slišati, toda vzrok zato je bil pač v večnih finančnih, pa tudi kadrovskih težavah. Sicer pa je Wagnerja mariborska Opera občinstvu kljub kar zadovoljivemu umetniškemu kadru še danes »dolžna«...

OPERETA

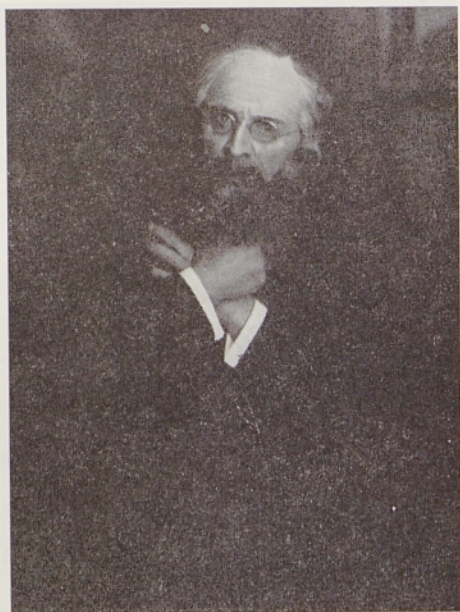
Opereta je bila torej po sezoni 1927/28 glavno glasbeno torišče mariborskega gledališča. Po besedah včasih kar preskromnega tedanjega upravnika dr. Brenčiča je bila »nujno zlo« repertoarja tega gledališča. Vendar vsaj po mojem



Lortzing: Wormski orožar — 1929



Viktor Parma



Rasberger v Mam'zelle Nitouche



Mario Šimenc v Jesenskem manevru



Ančica Mitrovičeva kot Carmen

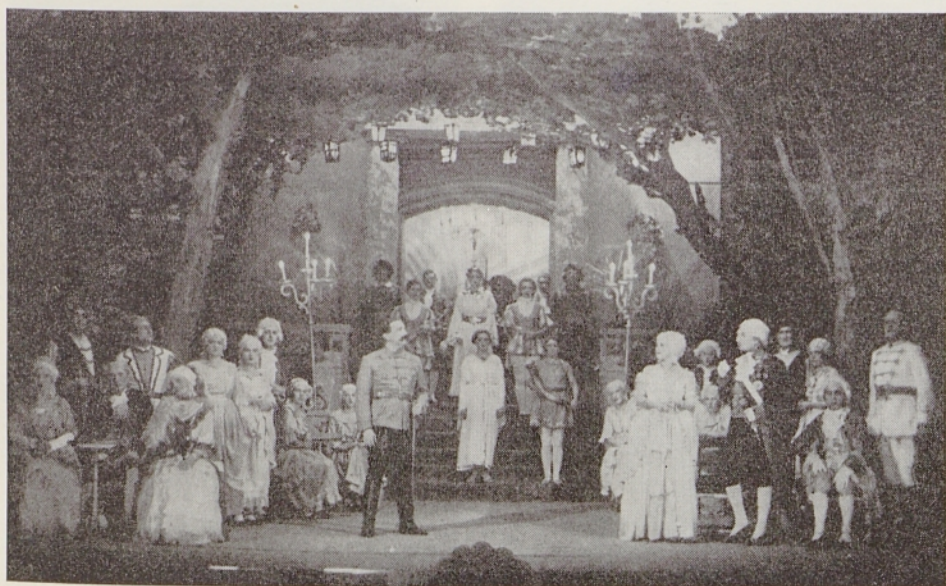


Lortzing: Wormski orožar — 1929

ne kaže na to gledati tako strogo, saj obstajajo tudi umetniško visoko vredne operete, ki vsaj po glasbeni plati skoro nič ne zaostajajo za lažjimi komičnimi operami in so včasih še bolj zahtevne od njih. Tega seveda ne moremo trditi o besedilih, ki so včasih banalna, včasih pa sentimentalna ali sladkobna. Pri omenjenem »nujnem zlu« je treba tudi omeniti, da je prek operet preneki njihov častilec pozneje začel zahajati redno v Opero in Dramo. Za mariborsko Opereto, ki je, kot že omenjeno, od začetka obstoja do začetka II. vojne uprizorila 65 raznih del, 12 jugoslovanskih in 53 tujih, menda res velja, kar nekje omenja sicer kritični upravnik dr. Brenčič, namreč, da je bila menda najboljša Opereta v tedanji Jugoslaviji. Vzrok za to je bil kaj preprost: v drugih gledališčih so po navadi nastopali v pevskih partijah operni pevci, v govornih pa člani opernega zbora, in tako ni moglo priti do zlivanja v enotno operetno in umetniško nemotečo celoto, saj mnogokrat operni solisti niso za opereto primerni že zato, ker opereta terja razen šarmantnega videza še izrazite igralske, plesne in komične prvine, članom opernega zbora, ki so morali nastopati v velikih govornih vlogah, pa je največkrat primanjkovalo igralske nadarjenosti, zlasti pa govorne tehnike. Vsa ta pomanjkljivost pa je v mariborskih operetnih uprizoritvah odpadla, ker so peli pevske partije že za opereto usposobljeni pevci — torej pevci, igralci in plesalci —, medtem ko so vse govorne vloge, od največje do najmanjše, igrali dramski igralci in to prav tako vsi, tudi dramski prvaki. Tako se je nekaj let pred II. vojno iz vsega izcimilo neko že kar »specializirano« in popolnoma uigrano ter na zavidni umetniški ravni stoječe ope-



Albini: Baron Trenk, Gorinškova in Rasberger — 1936



Albini: Baron Trenk — 1936



Erika Druzovičeva, operna subreta



Vekoslav Janko, baritonist



Danica Savinova



*Djuka Trbuhović, operetni režiser
in tenor*

retno osebje, ki je bilo doraslo vsem zahtevam klasične in moderne operete. Repertoar je bil kar se dá raznoličen. Zanimivo je, da niso, kakor ponekod, najbolj »vžigala« klasična operetna dela, kakor so na primer »Netopir«, »Boccaccio« in druga — tu je bil izjema le Straussov »Cigan baron«, ki je v dobrih 20 sezonah mariborske Operete dosegel 45 uprizoritev. Kakor po vseh operetnih gledališčih so seveda nadvse uspele »Grofica Marica«, »Čardaška kneginja«, »Pri treh mladenkah«, »Poljska kri«, »Veseli kmetič«, »Bajadera«, »Dežela smehlaja« in druge operete. Še prav posebno zanimivo je, da se niso nič slabše, če ne še bolj odrezale domače in še posebej češke operete (»Sveti Anton«, »Pod to goro zeleno« — 20 uprizoritev! — in »Navihanka«). Uprizarjanje domačih in slovanskih operet je spadalo med posebej hvale vredno operetno repertoarno politiko dr. Radovana Brenčiča, saj je z njim najprej nadvse uspešno zaviral vdor dunajske operete, ki zlasti zaradi neustreznih besedil ni več spadala v takratni čas, drugič pa je še avstro-ogrske miselnosti polnemu operetnemu občinstvu, ki ga je bilo še kar nekaj, dokazal, da tudi domača in češka opereta ni za v koš, nasprotno: lahko se je popolnoma enakovredno kosala z »uvoženim« operetnim blagom. Še posebej naj tu omenim, da smo prav v času po ukinitvi stalne Opere, torej od leta 1928 naprej, krstili razen ene slovenske opere, kar sedem slovenskih operetnih del, nekatere s kar zavidnim uspehom. Toda o krstnih predstavah bom spregovoril še posebej, prav tako tudi o dirigentih in režiserjih, ki so jim dajali odrsko obliko. Mnogo operet smo uprizarjali pred njihovo ljubljansko uprizoritvijo in tako smo morali veliko del šele prevajati. To so oskrbeli zlasti prof. Srebre, dr. Brenčič, zadnjih 13 let pred vojno pa sva vse še neprevedene operete prevajala v glavnem Pavel Rasberger in jaz.



Strauss: Cigan baron — 1937



Rasberger: Rdeči nageljni — 1937



Verdi: Trubadur — 1938

Sam sem tudi nekatere operete tekstovno priredil in jim dajal bolj aktualno obliko z različnimi satiričnimi dodatki. Kako obsežno delo je včasih morala opraviti mariborska Opera in Opereta, najbolj zgovorno pove podatek, da je bilo samo v sezoni 1924/25 uprizorjenih 14 glasbenih del, 9 oper (!) in 5 operet.

BALET

Samostojnih baletnih večerov mariborska Opera tedaj ni uprizarjala, ker ni bilo za balet posebej angažiranega baletnega osebja. Baletne vloške v operah in operetah so izvajale skoro izključno članice opernega zbora, ki so bile usposobljene tudi za ples. Zadnja leta je bila angažirana primabalerina Gina Jutršnikova, v otroških plesnih točkah pa je nastopala mala Kuzminova, ki je pozneje prešla v ljubljanski balet. Koreograf je bil Anton Harastović, pozneje pa v nekaj operetah Edo Verdonik. V nekaj operah je vodila koreografijo tudi primadona Opere Ančica Mitrovičeva.

Čeprav ni bilo ves čas obstoja predvojne mariborske Opere nobenega samostojnega baletnega večera, pa je bila nekaka zamena zanje uprizoritev Josipa Ipavca pantomime »Možiček«, ki jo je po klavirskem izvlečku za orkester priredil Viktor Parma. Režiser je bil Rudolf Urvalek, koreograf Anton Harastović, za dirigentskim pultom pa se je pojavil prvič upravnik gledališča



Parma: Nečak — 1938



Jiraneč (Gorinšek): Vse za šalo — 1938



Smetana: Prodana nevesta — 1939 (z leve: Čepičeva, Anžlovar, Zamejčeva, Igličeva, Skrbinšek in P. Kovič)

tedanji mariborski dirigent. Prav njemu je uspelo, da je pripeljal v tedanje operno osebje nekaj izvrstnih pevcev, ki so pozneje tudi zunaj jugoslovanskih meja dosegli izredne uspehe. Razen nekaj izjem je Mitrovič oddirigiral skoro ves tedanji operni in tudi nekaj operetnega repertoarja, veliko oper je tudi sam režiral. Ob njegovem odhodu je seveda nastala neogibna vrzel, pa tudi vse operno življenje je vsaj za poldrugo sezono popolnoma zamrlo. Kar je bil Andro Mitrovič v mariborski Operi, je vsekakor pomenil za Opereto Lojze Herzog, ki se je pojavil v mariborskem gledališču leta 1925 in takoj začel dirigirati operete, ki jih ni dirigiral Mitrovič, po njegovem odhodu pa je do 1941 dirigiral skoro vse operete in opere. Bil je garač v pravem pomenu besede, vesten in delaven skoro čez mero. Saj je vse svoje predstave sam skorepitiral, dirigiral in nekaj celo režiral. Ko je dr. Brenčič končno uvidel, da vsega tako ogromnega dela Herzog sam ne zmore, je honorarno zaposlil tedanjega vojaškega kapelnika Josipa Jiranka. Le-ta je bil po rodu Čeh in polnokrven glasbenik-dirigent in skladatelj. Od 1937 dalje je dirigiral nekaj operet, korepitiral tudi balet in uglasbil mnogo odrske glasbe. Tik pred izbruhom II. vojne je še pripravljaval Verdijevo »Traviato«, vendar ni več prišlo do uprizoritve. Omenim naj še, da se je pojavil za mariborskim dirigentskim pultom tudi znani skladatelj Marjan Kozina, ki je bil tedaj ravnatelj mariborske Glasbene matice. Dirigiral je krstno predstavo svoje operete »Majda«.

REŽISERJI

Če je bilo v tedanjem času dirigentov mariborske Opere in Operete veliko, je bilo še mnogo več režiserjev. Zlasti v prvem obdobju. Saj so režirali Rado Železnik, Josip Povhe, Rudolf Urvalek, Andro Mitrovič, Lojze Herzog, Pavel Rasberger, Djuka Trbuhović, Emil Rumpel, Kurt Bachmann, Ciril Bratuž, nekaj operet in oper pa so tudi režirali dramski člani Vladimir Skrbinšek, Jože Kovič, Milan Košič, Edo Verdonik in celo Bojan Stupica. Največ oper je zrežiral Mitrovič, daleč največ operet pa Harastović. Ni namen tega članka oziroma pregleda dela mariborske Opere vrednotiti posamezne takratne ustvarjalce in se za to tudi ne čutim poklicanega, vendar bi v primeru opernih in operetnih režiserjev tega obdobja vsekakor postavil na prvo mesto ravnatelja Opere Andra Mitroviča, ki je vse svoje operne režije izdelal z veliko minucioznostjo in čutom za slog, čeprav je ta dela sočasno tudi glasbeno pripravljaval in dirigiral.

PEVCI

Najprej naj jih navedem po abecednem redu in so v tem seznamu zajeti vsi predvojni člani Narodnega gledališča v Mariboru, ki so nastopali v operah in operetah v pevskih partijah. Izvajalci zgolj govornega dela operet tu torej niso upoštevani, saj so to bili vsi člani Drame, kar jih je le-ta premogla od prve do zadnje sezone in to brez izjeme. Nasprotno pa so vsi člani Opere razen morda šestih, sedmih zlasti v prvih sezonah občasno nastopali tudi v Drami. Seznam pevcev, ki pa lahko da ni do kraja popoln, je takle: Alexa Alojzij, Anžlovar Ivo, Arhipov Boris, Barbičeva Elza, Bratuž Ciril, Bukovinčeva Nada, Burja Peter,



Beneš: Navihanka — 1939

Burja Stanko, Čepič Ljuba, Čepič Maks, Fratikova Štefka, Gajeva Ksavera, Gorinšek Danilo, Gorinšek Slava, Govorov Nikolaj, Grom Edo, Harastović Anton, Igličeva Jelka, Ivelja Stjepan, Janko Vekoslav, Jarc Angel, Kamušič Karlo, Kocuvanovna Franja, Kogojeva Mila, Kopač Miro, Kovič Pavle, Kovačičeva Anta, Križ Anton, Križeva Marija, Lubejeva Marica, Medven Bojan, Mezgečeva Slavica, Manoševski Anatol, Mitrovičeva Ančica, Neralić Franjo, Oksanski Aleksander, Ožegovičeva Lucija, Petkova Katica, Petrovski Viktor, Povhe Josip, Rakuša Janko, Rasberger Pavel, Roško Konstantin, Rumpel Emil, Sancin Belizar, Savinova Danica, Severjeva Olga, Skrbinšek Vlado, Skrivanič Ivo, Šimenc Mario, Štagljar Milan, Štamcar Vlado, Šuštarjeva Tončka, Tovornik Franjo, Trbuhović Djuka, Udovičeva Pavla, Urvalek Rudolf, Veldinova Marija, Vladimirovna Herma, Verdonik Edo, Zamejčeva Vida in Zehrer Vilibald. Torej kar 63 pevcev, kar je za dobrih 20 let skoro preveliko število. Tu pa je seveda treba upoštevati nenehno prihajanje in odhajanje raznih pevcev, ki je bilo pogojeno v stalnem nihanju finančne zmogljivosti gledališča, pa tudi v umetniškem interesu posameznih pevcev, ki so seveda ob prvi možnosti sprejemali boljše angažmaje v večjih gledališčih ali pa so zapustili Maribor iz čisto osebnih nagibov. Nekaj pa jih je bilo vsekakor nekoliko prenačljeno odpuščenih. — Naj se pomudim še ob najvidnejših in najboljših pevcih te dobe mariborske Opere, zlasti ob tistih, ki so bili hkrati tudi stebri, na katerih je ležalo glavno breme takratne operno-operetne ustvarjalnosti. Med ženskim osebjem je tu vsekakor dominirala Ančica Mitrovičeva. Bila je pevka izredno lepega in prodornega glasu in takega obsega in barve, da je lahko brez težav pela lirične in dramske partije v sopranski in celo altovski »stroki«. Nastopala je tudi v Drami, saj je bila



Ciril Bratuž, operetni tenor



Franjo Neralić v Rigolettu



Elza Barbičeva, subreta



*Anton Harastović, operetni komik,
režiser (v Grofci Marici)*

hkrati imenitna igralka. Pozneje je bila prvakinja raznih nemških velikih opernih hiš, pri nas pa v ljubljanski Operi in na koncu največ časa v Zagrebu, kjer je končala svojo bleščečo kariero. Potem je tu še Šimenc: čeprav je ta junaški tenor že pred mariborskim angažmajem pel v Trstu, se je začel njegov veliki pevski vzpon v prvih mariborskih opernih sezonah po prvi vojni. Vsak njegov nastop je bil za občinstvo pravo razodetje, saj je s svojimi zmagovitimi višinami občinstvo spravljal v nepopisno navdušenje. Pozneje je dosegel iste, če ne še večje uspehe v Ljubljani, nato se je usidral v Zagrebu, od koder je potem hodil gostovat v vse največje jugoslovanske Opere. Vsekakor je bil Šimenc zlasti v svoji »stroki«¹ nenadkriljiv. V prvi dobi je delovala v mariborski Operi tudi Lucija Ožegovičeva. Bila je altistka velikega formata, po ocenah takratnih strokovnjakov sodeč krasnega in tehnično do skrajnosti izdelanega glasu. Pozneje je tudi ona odšla v Zagreb in se uvrstila med najvidnejše tamošnje pevke. Še pred prihodom Mitrovičeve je pela glavne sopranske partije pri občinstvu še posebej priljubljena pevka očarljivega glasu in videza, ki je bila tudi dobra dramska igralka, Slavica Mezgečeva. Žal je bila zelo kratkovidna, pozneje je opustila pevsko kariero, ki bi jo bila vsekakor privedla med prve slovenske operne pevke. Poročila se je in danes baje živi kot Slava Kraševčeva nekje v Ljubljani. — Med tedanjimi prvimi pevci tudi nikakor ne moremo prezreti Borisa Arhipova, ruskega emigranta, rojenega v carskem Petrogradu. Imel je nadvse božajoč, mehak bariton prelepe barve. Tudi on je postal takoj ljubljeneц marib. opernega občinstva, a je tudi kmalu zapustil Maribor. Pozneje je bil v Splitu, zatem je nastopal v inozemskih velikih opernih hišah, med drugim je bil tudi upravnik Opere v Teheranu. — Pozneje si je dobil veliko simpatij ljubiteljev opere Ljubljčan Peter Burja, tenorist kot zvonček čistega glasu. Kariero je začel v Ljubljani, glasovno pa se je do lepe višine povzpел prav v Mariboru, kjer je ostal do ukinitve Opere leta 1928. Pozneje je odšel na Češko, kjer je pred leti tudi umrl. — Pevka lepih zmogljivosti je bila njegova žena Franja Kocuvanova, lirski sopran. — Edina koloraturka tistega časa je bila prav tako imenitna pevka Herma Vladimirovna, ki je, žal, tudi čez kratek čas zapustila Maribor. — Basist je bil prve čase v svoji stroki že »prekaljeni«² Emil Rumpel, pevec voluminoznega, prodornega glasu izrednega obsega. Tudi on je po nekaj sezonah zapustil Maribor in sprejel angažma v ljubljanski Operi. — Svojevrstno odkritje je pozneje pomenil prihod izvrstnega baritonista Franja Neralića, očeta danes po vsej Evropi znanega basista Tomislava Neralića: Franja Neralića je pripeljal iz Zagreba v Maribor operni ravnatelj Andro Mitrović, ki ga je poznal kot imenitnega koncertnega tenor-baritona še iz Karlovca, Osijeka in Zagreba. Neralić si je takoj osvojil simpatije občinstva, ki mu je prirejalo včasih prave ovacije. Po ukinitvi Opere je ostal v Mariboru in je po ponovni oživitvi Opere sodeloval še dolga leta kot gost. — Vida Zamejic-Kovičeva je po študiju na Dunaju postala članica mariborske Opere leta 1925. Imela je lep, žameten alt in je nastopala tudi po ukinitvi Opere vse do 1941 v operah kot gost, sodelovala pa je tudi v operetah in občasno v dramah. — Ne nazadnje naj v tej družini omenim še Rudolfa Urvaleka, pevca-tenorista in nadvse toplega ter izkušenega igralca, ki je tedaj odpel in odigral izredno veliko število partij, veliko pa je tudi režiral. Bil je Nemec, starejši človek, pa je vseeno vzorno govoril slovenščino. V karakternih vlogah, ki jih je znal prav pretresljivo oblikovati (Veseli kmetič!), je občinstvo včasih pripravil kar do solz. Med ope-



Risto Savin: Lepa Vida — 1939

retniki je bil takrat vsekakor največji umetnik, zato je še danes docela nejasno, kako ga je takratna uprava na koncu enostavno postavila na cesto. Pozneje je na Češkem tragično končal. Tega si mož nikakor ni zaslužil. V tem času je nekaj glavnih operetnih partij odpel Ciril Bratuž. — Operetna subreta jugoslovanskega slovesa je tiste čase postala Marica Lubejeva, ki je pozneje gostovala po vsej Jugoslaviji, bila je članica v Zagrebu in ki ji je Ivo Tijardović »na hrbet« napisal svojo »Malo Floramy«. Pela pa je že tedaj tudi v operah in nastopala v dramah. — Tiste čase se je nenadno povzpela do operetne dive Pavla Udovičeva, ki je precej let nosila operetni repertoar, a je nastopala tudi v operah, kjer je bila kot ustvarjena za Marinko v »Prodani nevesti«. Udovičeva je potem do konca sezone 35/36 pela vse vodilne operetne partije, potem pa je sprejela angažma v osiješki Opereti. — Za Udovičevo je bila angažirana kot operetna diva Jelka Cimermanova-Igličeva, ki je prej prebila že dve sezoni v ljubljanski Operi. Igličeva je bila pravo nasprotje Udovičeve. Če je bila le-ta neprekosljiva v partijah preprostih in zdravih, zlasti kmetijskih žensk (»Prodana nevesta«, »Veseli kmetič«, »Sveti Anton« itd.), je Igličeva uspevala zaradi svoje gracioznosti in uglajenosti predvsem v partijah iz tako imenovanih »višjih slojev«, ki jih je pač v operetni literaturi največ. Igličeva pa je tedaj zelo uspešno nastopala tudi v opernih partijah. — Po odhodu Marice Lubejeve v Zagreb je bila mariborska Opereta nekaj časa brez izrazite subrete. To vrzel je potem največkrat zapolnila Štefka Fratrikova, ki pa je bila bolj operna subreta, pravzaprav že godna za operno primadono. Ko je potem 1931 zapustila Maribor, je to tudi

postala; najprej se je še izpopolnjevala v pevski tehniki, kmalu nato pa je že nastopala v vodilnih opernih partijah v Münchnu in Švici. Živi baje še danes v Švici. — Končno je mariborska opereta dobila v sezoni 1930/31 pravo subreto: živahno, gibko in temperamentno Elzo Barbičevo, rojeno Tržačanko. Vendar je bil tudi njej Maribor samo odskočna deska, saj jo najdemo že v začetku sezone 1938/39 v ljubljanski Operi kot subreto. — Po ukinitvi »stalne« Operje leta 1928 je ena sezona potekla brez stalnega tenorja, gostoval je le nekajkrat Mirko Nerat iz Osijeka. Toda že leta 1929 je bil angažiran zagrebški operetni in operni tenor Stjepan Ivelja, izrazit belkantist tipično italijanske barve. Tudi on je bil verjetno »predober« za Maribor, saj je že 1931 prešel v ljubljansko Opero, pozneje pa je nadaljeval svojo lepo kariero na Češkem in celo na Nizozemskem. — Na mesto Ivelje je stopil pozneje tržaški tenorist Belizar Sancin, odpel zelo uspešno skoro vse vodilne operetne in tudi operne partije, nato je tudi on sprejel leta 1938 angažma v ljubljanski Operi. — Za njim je prišel, spet iz Zagreba, Anatol Manoševski, ki je bil tam že delj časa prvi lirski tenor, a si je želel večje afirmacije. Zanj so bila v Mariboru seveda nadvse ugodna tla in Manoševski si je takoj osvojil občinstvo. V Mariboru je ostal do začetka vojne. — Ko je baritonist Fr. Neralić opustil pevsko kariero, je leta 1937 prišel v Maribor mladi baritonist Ivo Anžlovar, ki pa je leta 1939 tudi odšel v ljubljansko Opero, za njim pa je baritonsko mesto zasedel mlad Mariborčan, absolvent zagrebške akademije za glasbo Karlo Kamušič. — Basista mariborska Opera od leta 1928 dalje ni imela stalno angažiranega, a je te partije, tudi vodilne, pel Pavle Kovič, ki ni bil le odličen dramski igralec, temveč tudi zelo dober pevec-basist. — Razen predvsem za Opero in Opereto angažiranega osebja so seveda v vidnih opernih, predvsem pa v glavnih operetnih partijah nastopali tudi dramski igralci, ki so bili nekateri hkrati prav dobri pevci. Tu naj bodo omenjeni med igralkami zlasti Slava Gorinškova, Danica Savinova, Anta Kovačičeva, Olga Severjeva in Katica Petkova, izmed moških pa Anton Harastović, Vlado Skrbinšek, Bojan Medven, Edo Verdonik, Pavel Rasberger, Danilo Gorinšek, Edo Grom, Vekoslav Janko in drugi. Zlasti Janko se je iz začetnega dram, skega igralca najprej razvil v prav dobrega tenorista, pozneje pa je »mutiral« in se je izcimil iz njega eden izmed najboljših jugoslovanskih baritonov, ko je leta 1924 prešel med vodilno osebje ljubljanske Opere. Janko je bil tenor-bariton redko lepega glasu. — Na koncu bodi še omenjeno, da so v velikih in epizodnih opernih in operetnih partijah skoro redno nastopali tudi nekateri člani opernega zbora, ki bi bili zaslužili, da bi bili že takrat postali solisti, predvsem Ljuba Čepičeva, Marija Veldinova, Angel Jarc in Janko Jež.

ZBOR IN ORKESTER

Operni in operetni zbor mariborskega gledališča je bil angažiran le osem mesecev v sezoni — od 1. oktobra do 1. junija — in je njegovo število nihalo med 16 in 22 člani. Vsi razen nekaterih žensk so bili v dopoldanskih urah po raznih službah, nekaj pa je bilo tudi dijakov. Zborovodje so bili dirigenti vsakokratnega uprizorjenega dela. — Orkester so sestavljali godbeniki mariborske vojaške godbe, ki jih je zlasti pri operah okrepilo nekaj znanih mariborskih god-



Lojze Herzog



Pavla Udovičeva



Lubejeva in Gorinšek v Gejši



Herzogova in Anžlovar v Daliboru

benikov. Pri operetnih predstavah je sestavljalo orkester ponavadi od 22 do 24 godbenikov, pri operah pa od 28 do 30. Koncertna mojstra sta bila v glavnem Čeh Klima in Mariborčan Schönherr.

GOSTJE

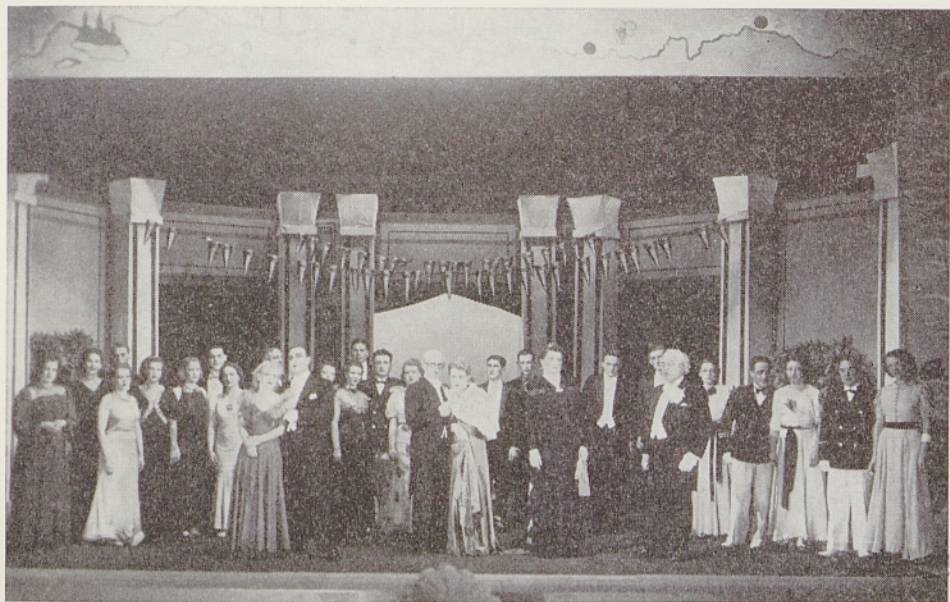
Ker so zlasti večje opere terjale tudi večjo pevsko zasedbo, ki je mariborsko gledališče ni vedno zmoglo, je uprava občasno vabila na gostovanja priznane pevce iz raznih jugoslovanskih gledališč. Bilo pa je tudi nekaj stalnih gostov. Tu mislim predvsem na Alfredo Herzogovo, izredno kultivirano operno pevko, ki je pela vodilne partije v operah »Faust«, »Hoffmannove pripovedke«, »Trubadur«, »Dalibor« in »Aida«. Dvakrat je gostovala in odpela vse uprizoritve ene sezone zagrebška in pozneje graška operna primadona Tinka Vesel-Polla in sicer v operah »Rigoletto« in »Traviata«, vse uprizoritve opere »Ples v maskah« pa je odpela v zadnjih dveh sezonah Vera Majdičeva. Prav tako je tudi vse uprizoritve operete »Vijolica z Montmartra« odpela zagrebška operna subreta, sicer pa Mariborčanka, Erika Druzovičeva, ki je gostovala tudi v opereti »Ples v Savoyu«. Med tedanjimi mariborskimi pevci-amaterji naj tu še posebej omenim Avgusta Živka, ki je večkrat odpel kakšno tenorsko partijo, med njimi tudi večjo v »Daliboru«.

GOSTOVANJA

Posamezni operni in operetni pevci so večkrat gostovali zlasti v Ljubljani, pa tudi v Zagrebu in Osijeku, redno pa je predvojno mariborsko gledališče gostovalo skoro ves čas s celotnimi uprizoritvami zlasti operet v Celju in Ptuju. Sam sem kot gost režiral v ljubljanski Operi Jirankovo opereto na moje besedilo »Vse za šalo«, l. 1939, in tudi gostoval v glavni vlogi.

KRSTNE PREDSTAVE

Zanimivo je, da so bile vse krstne predstave glasbenih del takratne dobe od leta 1932 do začetka vojne, torej v času, ko ni bilo več »stalne« mariborske Opere. Tedaj smo krstili najprej »Casanovo«, opero tržaškega skladatelja Miroslava Sancina. Libreto je napisal Albert Širok, dirigiral je Lojze Herzog, režiral Djuka Trbuhović, posamezne partije pa so peli Sancin, Gorinšek, Gorinškova, Udovičeva, P. Kovič, Barbičeva, Zamejčeva in Medven. — Prav posebno uspešno pa so se odrezale krstne predstave domačih operet, ki so vsaj nekatere dosegle za tedanje čase izredno veliko število uprizoritev. To so bile Kozinova opereta »Majda« na Knaflič-Delakovo besedilo — 10 predstav, Rasbergerjeva opereta na besedilo M. Fischerjeve »Prebrisani amor« — 6 predstav, »Rdeči nageljni« — 14 predstav, »Zaroka na Jadranu« — 11 predstav, Gobčeva opereta na Doboviškovo besedilo »Habakuk« (z Doboviškovim dovoljenjem sem mu skoro vse



Rasberger: Zaroka na Jadranu — 1939



Gobec: Habakuk — 1940

tretje dejanje na novo napisal in opremil z aktualnimi kupleti) — 18 predstav in Jirankova opereta na moje besedilo »Vse za šalo« — 23 predstav. — Poizkus nekake otroške operete pa je bila krstna predstava moje »Rdeče kapice« v sezoni 1931/32 v režiji H. Tomašiča in pod taktirko L. Herzoga.

SKLEP

Ta operni in operetni pregled seveda ni popoln, ker sem razen po svojem razvidu — osebno sem sodeloval v 14 sezonah — črpal preostale podatke iz raznih publicističnih virov, ki žal niso vedno zanesljivi, saj — recimo — Slovenski gledališki leksikon samo med pevci tedanjega mariborskega Narodnega gledališča ne omenja niti vidnih imen kakor recimo Bojana Medvena, Milana Štagljarja, Vlada Štamcarja, med ženskami pa celo ne dolgoletne operetne dive in operne pevke velike kvalitete ter priljubljenosti Pavle Udovičeve, ki je prebila v mariborskem gledališču kar 16 celih sezon!!! In, ko že govorim o pomanjkljivostih — tudi Repertoar slovenskih gledališč izpušča med drugim v zadnji sezoni mariborskega gledališča pred vojno kar dve glasbeni uprizoritvi: opero »Ples v maskah« in opereto »Na cesaričino povelje«. To vse bodi s tem popravljen vsaj v tem zapisu!*

* DODAJAMO ŠE PISMO DANILA GORINŠKA UREDNIKU OB ODDAJI ROKOPISA:

V glavnem sva se vse pomenila po telefonu, zato nimam kaj prida dostavljati. Upam, da sem kolikor toliko izčrpno in pregledno obdelal gradivo in da nisem kaj bistvenega pozabil. Sam sem sodeloval razen v sedmih sezonah ves čas predvojnega mariborskega teatra, vendar sem dobro poznal tudi »vmesne sezone«, saj sem bil večkrat v Mariboru, kjer so mi živel stari starši. Veliko mi je tudi povedala žena, ki pozna to dobo prav od Nučiča naprej, saj je tedaj redno obiskovala gledališke predstave, od 1921 dalje pa je bila ob treh bratih in sestrah — tedaj so bili v zboru in peli solistične partije kar štirje Čepiči — Ljuba, Mara, Maks in ona — tudi članica zbora, potlej pa je iz Opere in Operete »rotirala« v Dramo. Veliko sem seveda tudi črpal iz raznih gledaliških listov in drugih publikacij, skratka: »dobavil« sem Vam morje podatkov, tako da se mi zdaj ob njih kar vrti v glavi, kolikor mi to seveda ni že prirojeno. Med oziroma nad posameznimi vrsticami je žal tudi nekaj dostavkov in popravkov, ti pa izvirajo iz časa, ki me je preganjal, ko sem Vaše vabilo prejel šele po enomesečnem skrivnostnem romanju. Toda to je poglavje zase, današnji teater in razmere se pač ne dadó niti zdaleč ne primerjati s svoječasnimi, da o kaki vestnosti in čutu odgovornosti rajši ne govorim. Naj bo dosti! Upam, da prejmete prispevek pravočasno in da ne potrebuje posebnih »kirurških« posegov. Ko izide ta številka »Dokumentov«, prosim za 2 izvoda — enega bi rad poslal hčerki v Kragujevac.

In še:

Dodatno k najinemu razgovoru po telefonu, kjer ste mi sporočili, da boste v mojem rokopisu o mariborski Operi odprli nekatere črte, Vas prosim, da tega ne storite pri črti glede krstne predstave Savinove opere »Lepa Vida« — stran rokopisa 12, poglavje »Krstne predstave« — ker sem tu nasedel publikaciji »Pregled dela mariborskega gledališča 1919—1941«, kamor se je ta napačni podatek kdo ve odkod vtihotapil. »Lepa Vida« je bila namreč pred mariborsko uprizoritvijo uprizorjena trikrat oziroma v treh različnih sezonah v ljubljanski Operi.



*Udovičeva in Gorinšek v Kozinovi opereti
Majda*



Lubejeva in Manoševski v Navihanki



*Igličeva in Verdonik v Rasbergerjevih
Rdečih nageljnih*

Pač pa sem šele zdaj dognal nekaj, kar bi lahko pritaknili na drugi strani rokopa na koncu poglavja »Opera«. Prosim torej, da ta podatek še upoštevate: »H kraju naj še omenim, da je operni ravnatelj Andro Mitrovič v sezoni 1924/25 uprizoril Zajčevo opero Nikola Šubić Zrinjski v hrvaškem izvirniku. Torej poizkus, ki ga je v Sloveniji tvegalo samo mariborsko gledališče. (Pred tem je bilo tudi več dramskih del, ki jih je mariborska Drama uprizorila v srbohrvaščini).

Le théâtre de l'Opéra de Maribor entre les deux guerres

Le théâtre professionnel de Maribor commença à donner des représentations lyriques dès sa fondation en 1919. Jusqu'en 1928 il constituait aussi le cadre permanent d'opéras et d'opérettes. Cette année-là, les opéras furent supprimés par manque de moyens financiers. Bien que surtout présentant, jusqu'au début de la Deuxième Guerre mondiale, des opérettes, le théâtre de Maribor réussissait toutefois à donner au moins deux opéras par saison grâce au concours des chanteurs restés à Maribor après la suppression de l'Opéra, des acteurs-chanteurs et d'invités temporaires. L'énorme travail accompli par le théâtre avant la guerre est illustré par le fait que pas moins de 37 opéras et 65 opérettes dont 8 premières slovènes (1 opéra, 7 opérettes) y furent représentés pendant la période, relativement brève, de 1920 à 1941. Parmi les chefs d'orchestre, il faut mentionner en premier lieu Andro Mitrovič, directeur du théâtre de l'Opéra, et Lojze Herzog; les metteurs en scène furent le plus souvent Anton Harastovič, Paval Rasberger, Djura Trbuhovič et Vladimir Skrbinšek. Il faut également mentionner les chanteuses Ančica Mitrovič, Mezgeč, Vladirimov, Kogoj, Kocuvan et Zamejic-Kovič et les chanteurs Šimenc, Arhipov, Janko, Burja, Rumpl, Neralič et Kamušič. Pour les opérettes mentionnons Mmes Udovič, Lubej, Iglič, Barbič, Fratnik et Gorinšek et MM. Bratuž, Urvald, Ivelja, Sancin, Trbuhovič, Manoševski, Harastovič, P. Kovič, Skrbinšek, Verdonik et Gorinšek. Tous ces artistes eurent l'occasion d'interpréter les rôles principaux.



Ustanovitelju Dokumentov,
dolgoletnemu ravnatelju Slovenskega gledališkega muzeja,
gledališkemu zgodovinarju,
dopisnemu članu SAZU
DUŠANU MORAVCU
ob življenjskem jubileju —
šestdesetletnici —
želijo zdravja in nadaljnjih delovnih uspehov

delavci Slovenskega gledališkega in
filmskega muzeja v Ljubljani

O nekaterih problemih slovenske teatrologije

Pogovor ob knjigi Dušana Moravca »Slovensko gledališče od vojne do vojne«
— prepis z magnetofonskega traku.)

Prof. Dušan Moravec, dopisni član SAZU in nekdanji ravnatelj naše ustanove, je v Kulturni panorami ljubljanskega radia (I. program, 30. avgusta 1980) govoril o svoji najnovejši knjigi »Slovensko gledališče od vojne do vojne«. Ker Dokumenti ne morejo mimo tako pomembnega znanstvenega dela, sta se urednika odločila, da objavita omenjeni pogovor, računajoč seveda še na marsikateri prispevek, ki ga bo pri strokovnjakih obudilo to, za naše gledališko zgodovinopisje temeljno delo.

Osrednja tema današnje kulturne panorame bo pogovor o novem delu Dušana Moravca. Obsežna monografija z naslovom »Slovensko gledališče od vojne do vojne« je skupaj z monografijo, ki je izšla pred šestimi leti z naslovom »Slovensko gledališče Cankarjeve dobe« istega avtorja, temeljno in temeljito delo o slovenskem gledališču, hkrati seveda tudi življenjsko delo enega največjih poznavalcev zgodovine slovenskega gledališča. Pogovor z avtorjem Dušanom Moravcem je pripravil redaktor oddaje Vladimir Kocjančič.

— Sestaviti delo, ki bi mu upravičeno lahko dali naslov »Zgodovina slovenskega gledališča«, posebej še seveda, če upoštevamo vašo prvo knjigo »Slovensko gledališče Cankarjeve dobe«, pomeni gotovo pregledati ogromno dokumentacijskega gradiva, objave, tisk, knjige, gradivo Slovenskega gledališkega muzeja in pa seveda tudi siceršnje arhivsko gradivo, ki ne sega samo v slovenski kulturni prostor, ampak tudi v jugoslovanski in širši evropski. Ali smemo šteti, tovariš Moravec, da je dosegljivo gradivo o tem obdobju dokončno ter da so praktično na razpolago vsi glavni dokumenti, ki omogočajo pogled v slovensko gledališče med obema vojnama?

Pravite, »zgodovina«; seveda, lahko bi uporabili tudi ta izraz, čeprav ste menara zapazili, da sem se te besede v knjigi sami dosledno izogibal. Zakaj? Morda mi je bil ta pojem preširok, pa tudi pretesen obenem. Želel sem predvsem

napisati samostojno monografijo o določenem obdobju v razvoju slovenskega gledališča, ki pa naj bi skupaj z mojo prejšnjo knjigo, ki ste jo omenili, sestavljala nekako poročilo in poskus ocene osrednjega obdobja v razvoju slovenskega teatra, to se pravi od leta 1892 do 1941 oziroma 1945. Šlo mi je predvsem za nekako idejnoestetsko podobo slovenskega, to poudarjam, ne ljubljanskega teatra, temu sem se na vsak način skušal izogniti, in sem zato, četudi je seveda največ strani namenjenih Ljubljani, opisal tudi vse značilnosti tržaškega in pa mariborskega gledališča, v prvem delu zlasti tržaškega, mariborskega pa v tistem obdobju, ko tržaško zamre in mariborsko zaživi kot novo slovensko gledališče. Seveda se zavedam, da je bil tak koncept, če tako rečem, zahtevnejši in koliko je uspel, ne gre sodba meni. S tem pa seveda nikakor ne bi hotel reči, da ne temelji knjiga na množici gradiva, na ogromnem številu podatkov, saj je samo opomb prek osemsto in sem skušal ravno v opombe odložiti ves tisti balast, ki se mi ga je sicer zdelo potrebno omeniti, nisem pa hotel z njim obremenjevati osrednjega dela knjige, ki naj bi bil vsaj do neke mere pisan esejistično. To gradivo seveda poteka iz več virov; na eni strani arhivsko — največ tega se je ohranilo v Slovenskem gledališkem muzeju — vendar, na žalost moram reči, da je tega materiala sicer na metre, da pa so tisti drobci, ki so kakorkoli pomembneje lahko vplivali na oblikovanje raznih odstavkov, sorazmerno maloštevilni. Drugi vir so kritike sprotnih spremljevalcev — mislim, da bova o tem še pozneje rekla kako besedo. Tretji vir pa je tako imenovana »literatura«. Od vsega začetka sem se zavedal, da zgodovine ali kakršnekoli knjige o razvoju slovenskega teatra ni mogoče pisati brez prej pripravljenih temeljnih del. Zato sem takrat, ko sem zapustil živo gledališče in šel v muzej, prevzel vodstvo Slovenskega gledališkega muzeja, skušal preusmeriti to ustanovo vsaj do neke mere v nekakšen »illegalen« raziskovalni institut, če smem tako reči; tako smo začeli s pripravo tistih temeljnih del, na podlagi katerih bi pozneje kdorkoli — ni nujno, da bi bili to mi, sodelavci muzeja — lahko pisal tudi zgodovino ali kakršnekoli študije. Najprej smo pripravili s sodelavci Repertoar slovenskih gledališč, temeljno knjigo, brez katere ni mogoče ne začeti ne končati nobene stvari in mimo katere res ne bo mogel nihče — sam vem, kolikokrat sem jo imel v rokah med delom. Vzporedno s tem smo začeli izdajati revijo Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, nekakšno prvo revijo za gledališke raziskave pri nas; ne s prehudimi ambicijami — zadal sem si nalogo, s sodelavci seveda, naj bi ta revija objavljala predvsem gradivo (že naslov sam kaže na to); ni nam šlo za dokončne in ne vem kakšne študije, ampak predvsem za objavo raznih repertoarnih pregledov, seznamov vlog, portretov posameznih igralcev, bibliografij dotedanjih objav, revialnih, knjižnih in tako naprej, za korespondence, skratka, vse tisto, iz česar lahko pozneje rastejo sintetične študije. Najmanj sem se pri pisanju te knjige pravzaprav opiral na tako imenovano memoarsko literaturo, ki jo sicer večkrat navajam, ampak vselej s pridržki, saj bi lahko navedel nešteto primerov, kako so ti viri nezanesljivi, kako dva, ki pišeta memoare, isti dogodek opišeta ne samo različno, ampak celo diametralno nasprotno in tako naprej. In, naj odgovorim še na zadnji del vašega vprašanja, če je gradivo dokončno. Mislim, da najbrž je, čeprav si želim, da bi se še kaj našlo. Edino, kar bi lahko pričakovali, bi bili mogoče kaki intimnejši doneski iz še nedostopnih korespondenc; arhivsko gradivo dvomim, da bi se še našlo; kritike so vse evidentirane; tako mislim, da bi

skoraj lahko rekli, da je precej dokončno. To pa seveda ne pomeni, da je dokončna tudi presoja, da bi ne bilo — ob istem gradivu — mogoče nekatere stvari tudi drugače interpretirati.

— No, tu, če smemo poseči še za hipec v interpretacijo teh dokumentov, ki ste jih imeli na razpolago, torej prav v vaš ustvarjalni postopek pri pisanju monografije, bi bilo seveda zanimivo razmišljati o tem kako najti objektivno črto razvoja slovenskega gledališča glede na to, da — tudi vaša knjiga to kaže — imamo v tem obdobju od vojne do vojne vendarle zelo raznovrstno, marsikdaj zelo osebno in iz različnega idejnega in ideološkega gledanja sestavljeno gradivo.

Seveda, treba se je bilo odločiti za selekcijo. Meni ni šlo za to in sploh mislim, da bi bilo nesmiselno, ko bi opisovali vse predstave, od katerih velika večina že takrat ni bila pomembna, če jih gledamo iz današnjega zornega kota, pa še celo ne; skušal sem odbrati značilne primere in jih interpretirati nekako pod zornim kotom vsega tega, kar se je takrat o njih pisalo in rezultatov, do katerih lahko pridemo ob konfrontaciji tega v večini primerov zelo različnega pisanja. Omejil sem se pri opisih in poskusih ocen predvsem na izjemne dosežke: namreč izjemne v dveh pogledih. Na eni strani na tako imenovane visoke predstave — če navedem za primer recimo »Glembajeve« (Gavellove) ali pa domače, izvirne novosti, na primer Kreftove ali Grumove in tako naprej, na drugi strani pa na tiste predstave, ki mogoče niso bile tako visoke, so pa spodbudile izreden odmev, bodisi pri kritiki, bodisi pri publiki, ali pa pri oblasteh, pri cenzuri in tako naprej, sprožile polemike, razne posege itd. Na eni strani mislim tukaj na moralni vidik in na zaplete, kakršne je sprožila na primer Golarjeva »Zapeljivka« ali pa pozneje Zuckmayerjev »Veseli vinograd«, na drugi strani pa, zlasti v zadnjih predvojnih letih, ko je bilo ozračje zelo naelektreno, na take primere, kot so bili Cankarjevi »Hlapci«, o katerih precej podrobno govorim (tista znamenita cenzurirana predstava) ali pa na družbeni pomen takih repertoarnih novosti, kakršne so bile v tistem času soyjetske komedije, ki so gotovo prevetile naše gledališko ozračje in prinesle marsikaj svežega in zlasti za nas mlade spodbudnega. Šele konfrontacija teh kar najbolj različnih pogledov, s kakršnimi so taki pojavi ocenjevani, nam pomaga, kot pravite, do neke mere vsaj, objektivizirati podobo o razvoju slovenskega gledališča.

— No, tu sva doslej govorila predvsem o tem strogo znanstvenem delu, se pravi uporabi gradiva, vendar vsaj za drugo obdobje, ki ga opisujete v knjigi »Slovensko gledališče od vojne do vojne«, smemo šteti, da ste ga tudi sami aktivno spremljali. Vprašanje, seveda, je namenjeno temu — te dvojnosti kajpak v knjigi sami ni — vendar temu, ali je ustvarjalni postopek zaradi tega kaj drugačen, se pravi, ali je treba, ali je mogoče ali celo se vsili drugačen pristop k tistemu delu gradiva, ki je tudi spremljan z neko lastno aktivnostjo, ali je soroden tistemu, ki ga spremljate samo prek dokumentacije? Tu mislim seveda zlasti na možnosti pisanja neke objektivne zgodovine našega današnjega gledališča.

Res je, da sem ta tako imenovana trideseta leta že skoraj od začetka spremljal z dijaškega stojišča kot izredno zavzet gledalec, lahko bi rekel gledališki

verniki, kar sem bil v tistem času in kar zdaj že dolgo nisem več, v zadnjih predvojnih letih pa tudi že kot »kritik« v dijaških lističih. Mogoče se sliši malo neresno, ampak lahko bi rekel, da mi nekatere od predstav, ki sem jih spremljal kot dvanajstleten fant, žive v očeh bolj kakor marsikatera iz zadnjih let. Seveda, to ni samo zasluga tega gledališča, še manj moja, to je zasluga mladosti in tako naprej, ampak, spomnil bi na take primere, kot so bile takrat za nas izredno impresivne intimne Debevčeve predstave, Rostandova »Vest«, Frankov »Vzrok«, Shawov »Zdravnik na razpotju« in tako dalje, predvsem pa na glem-bajevski cikel v režiji doktorja Branka Gavelle. Skratka, vse to je še živo v meni in je lahko do neke mere vplivalo, vendar sem se striktno otepal, da bi se pustil kakorkoli zavajati od teh mladostnih vtisov, ker se prav dobro zavedam, da so ravno tako lahko varljivi, kot je varljiva in nedokazljiva včasih vsa ta že prej omenjena memoarska literatura drugih opazovalcev, tudi starejših seveda. Edina stvar, ki sem jo pri tem skušal iz avtopsije nekako še ohraniti, je iz zadnjih predvojnih let že prej omenjena predstava »Hlapcev« ali pa recimo Čapkove »Bele bolezni«; to so bili takrat za nas res taki znameniti dogodki, ki so bili pa tako ne samo raznorodno, ampak z ene strani tudi napačno interpretirani in ocenjeni — ne mislim toliko na dela sama kakor na sprejem teh del — da sem moral iti deloma tudi v polemiko s takratno kritiko. — No, vprašali ste, kako in kdaj nekako naj pišemo gledališko zgodovino. Tukaj imam jaz nekako svoj pogled, ki seveda ni samo moj, prepričan pa sem, da je pravilen: da je namreč potrebna za pisanje zgodovine ali knjige o razvoju gledališča ali pa katerekoli umetnosti nekako distanca, ne le nekaj let, ampak tudi nekaj desetletij. O sodobni umetnosti je mogoče (in treba) pisati kritike, tudi širše kritične eseje, portrete posameznih ustvarjalcev, »zgodovine« pa ne. Zato se jaz osebno ne bi upal (in ne bi hotel) pisati o povojnem obdobju, deloma zaradi tega, ker zastopam tako stališče v nasprotju z nekaterimi kolegi, zlasti literarnimi zgodovinarji, na drugi strani pa tudi zaradi tega, ker sem bil v to obdobje vendarle vrsto let vpleten tudi kot, če smem tako reči, »neposredni proizvajalec«, kot dramaturg enega izmed ljubljanskih gledališč.

— Če smeva zdaj ugotoviti — seveda staro — resnico, da gledališki dogodek vedno znova umira in da se pravzaprav ne povrne več v enaki obliki v enakem učinku, se seveda zgodi, da so naši spomini na določene predstave bolj ali manj vezani na tedanje kritike del, dajemo pravzaprav neko vrednost objektivnega ocenjevanja. Tudi vaša knjiga se srečuje z vrsto uglednih kritičkih imen obdobja med obema vojnama, vendar se zdi, da bi bilo prek teh kritik, prek teh ocen razen vrednostnih sodb o delu, uprizoritvah, igralcih, režiserjih in tako naprej dokaj težko ali pa komaj mogoče rekonstruirati dogodek, ki se je takrat kazal v slovenskem gledališču. Kolikšen se vam zdi pomen gledališke kritike za pisanje zgodovine gledališča?

Če se dotaknem najprej prvega dela vprašanja, če sem vas prav razumel, te tako imenovane minljivosti gledališke umetnosti. O tem se je že nenavadno veliko pisalo, tudi sam sem že pisal o tem, tudi v tej knjigi, o minljivosti gledališke umetnosti in pa tudi o problemu, ki se danes pojavlja in ki mu lahko rečemo premagana minljivost. Mislim, da bo imel bodoči raziskovalec v tem pogledu neprimerno lažje stališče. Recimo — jaz si zlepa kake stvari ne želim

toliko, kot da bi mogel videti na primer danes predstavo Ignacija Borštnika, ohranjeno s kakršnikoli sredstvi, pa čeprav le na magnetofonskem traku ali pa v filmu ali kakorkoli. Prihodnji raziskovalec bo lahko ocenil na primer Staneta Severja popolnoma neodvisno od tega, kar se je pisalo o njem v vseh kritikah, ki so seveda tudi danes velikokrat nasprotno ali vsaj različne, lahko ga bo ocenil popolnoma na podlagi preverjenega materiala, dal si bo zavrteti njegove filme itd. in bo prišel do podobe, kakršna se mu bo zdela iz tistega zornega kota objektivna in pravilna. Ni treba, da bi znova ponavljali, kako je ravno v gledališču to izjemen primer, da je raziskovalec tega obdobja, ki ga tukaj opisujem, ali pa prejšnjih obdobj, vezan izključno na tako imenovane dokumente, nobene stvari pa ne more preveriti, tako kakor jo lahko na novo ovrednoti literarni zgodovinar, umetnostni zgodovinar itd. Kaj imamo ohranjenega? Letake, recimo, fotose, pričevanja sodelavcev, in pa, seveda, predvsem kritike. Niti letak ni vselej zanesljiv dokument; nešteto primerov imamo, ko je bil letak natisnjen, predstave pa ni bilo. Niti fotosi niso vselej dokument; v tem obdobju se sicer pojavljajo prve fotografije, posnete na odru, vse dotlej, tudi še na začetku tega obdobja, pa so igralke, pa tudi igralci pozirali v fotografskih ateljejih, kjer so se posebej za ta namen preoblekli v kostum — tudi to ni stoprocenten dokument. In kritika? Pred nekaj leti sva se s češkim kolegom zapletla v precej buren razgovor o tem, ali je kritika dokument. Mimogrede sem navrgel tezo, če tako rečem, da pravzaprav tudi kritika ni dokument, on pa mi je vehementno ugovarjal, da je kritika poglavitni dokument. Seveda, je in ni, kakor vzamemo. Ni predvsem zaradi tega, ker je v njej toliko diametralno različnih mnenj — če vzamemo za dokument eno, potem ni dokument druga, ki trdi ravno nasprotno (seveda mislim pri tem na dokument o predstavi, ne na dokument o razvoju kritike). S tem pa seveda ne bi hotel kakorli zanimavati pomena kritike; nasprotno, ko bi ne bilo ohranjenih kritik o vseh teh predstavah, bi pravzaprav sploh ne imelo smisla pisati take knjige, kakor je ta, saj je to vendarle edina stvar, na katero se lahko opremo, pa čeprav je v posameznih primerih ta vir še tako sporen. Predvsem se mi zdi zelo pomembna tista stran kritike, ki je tudi opisna; ravno tega pa je v tem obdobju sorazmerno še zelo malo. Vrednostne sodbe so ena stvar, druga stvar pa je, da nam kritika ohrani tudi nekako, če smem tako reči, vizualno podobo predstave, kolikor je to mogoče. Recimo, za posamezne primere imamo tako gradivo. Dosti natančno je opisana prva Gavellova uprizoritev v Ljubljani, Balzacov »Mercadet«. Na podlagi tega se da marsikaj rekonstruirati, zlasti če so potem priložene še ustrezne fotografije, ki razjasnjujejo zanimive scenske rešitve, na primer pri Gavellovi interpretaciji Shakespearove komedije »Kar hočete« z znanimi gibljivimi valji in podobno. Skratka, ne glede na te pomisleke, ki sem jih navedel, moramo biti kritiki hvaležni, saj nam vendarle daje v vseh obdobjih poglavitno gradivo in oporo za pisanje takega dela.

— Mogoče bi se dotaknili še vprašanja periodizacije te gledališke dobe — v šestih od osmih poglavij gre za podrobno periodizacijo, ki obsega od dveh do največ šestih let. Tako podrobna periodizacija je seveda zahtevala tudi podrobno razčlenjevanje posameznih dogodkov. Kako je pravzaprav nastala zamisel o taki razdelitvi?

Ko sem začel s pregledovanjem gradiva, mi, odkrito povedano, periodizacija še ni bila do kraja jasna. Ko pa je gradivo zorelo in sem prehajal k pisanju, se mi je ta periodizacija in metoda dela kazala z gradivom samim. Hotel sem opisati, kot sem že rekel, razvoj tega teatra od njegovih umetnostnih problemov do vseh tistih vzporednih, organizacijskih, družbenih in finančnih zapletov, pa tudi političnih posegov, vodstvenih problemov itd., vendar mislim, da je že na prvi pogled, če le bežno pregledate knjigo ali vsaj kazalo, očitno, da se temeljna periodizacija veže na problem naših režiserjev tistega časa. Režiserjev smo imeli takrat sorazmerno precej, bili so izredno zanimive, lahko rečem enkratne in izrazito profilirane umetniške osebnosti, zelo različne med seboj in to je dajalo poseben čar gledališču tistega časa. Zato mislim, da je periodizacija, vezana na te odnose režiserjev in predvsem na njihove vstopne in izstopne iz gledališča nujna in se mi je sama po sebi narekovala. Izreden je razvoj od Nučiča, tega prezasluznega mojstra včerajšnjega gledališča, če tako rečemo, včerajšnjega v pomenu Cankarjeve dobe v tem primeru seveda, ki je kljub vsem zaslugam ukoreninjen v tem nekdanjem teatru, pa do naglega vzpona in tudi sorazmerno naglega zatona modernejšega Osipa Šesta, potem spet do izredno sugestivnega nastopa Cirila Debevca, ki nas je popeljal v nove svetove in je spočetka skoraj vse potegnil za seboj, tudi tiste, ki so se mu ali smo se mu pozneje upirali, do tako imenovanih srečnih let z doktorjem Gavello, kot imenujem to osrednje poglavje, ki je posegel v naše gledališče s svojim izrazitim teatrskim temperamentom in hkrati s spoštovanjem literarnega izročila — to je klasičen primer, kako se da to dvojje združiti — pa do Krefta in Delaka, ki sta skušala prinesiti odsev revolucionarnega teatra v naše dogajanje — pri tem seveda sta bila neprestano ovirana in nista mogla izvesti vsega tistega, kar sta želela, Delak pa pravzaprav sploh nikoli ni imel priložnosti, da bi delal strnjeno v slovenskem gledališču, vsaj v osrednjem ne — pa vse do Stupice, ki je v zadnjih predvojnih letih temeljito prevetрил naš oder in ga, če hočem tako reči, pometel. Skratka, zame so ti mejniki, ki jih določajo predvsem vstopi ali pa odhodi režiserjev, najbolj zanesljiv vidik za določanje periodizacije.

— *Katere temeljne premike, tovariš Moravec, v razvoju gledališke miselnosti na Slovenskem vam je pokazalo to obdobje, študij tega obdobja, obravnava, interpretacija tega obdobja in, če bi za hip ob koncu najinega pogovora presegla časovno obdobje, ki ga zajema vaša monografija — koliko so ti premiki vplivali na povojno gledališče pri nas?*

Temeljni premik je prav gotovo prehod od nekdanjega, kot mu večkrat rečemo »včerajšnjega« gledališča, ki je bilo še zakoreninjeno v prvem obdobju Dramatičnega društva, k tistemu gledališču, ki ga že nekaj desetletij označujemo kot evropeizacijo slovenskega teatra — čeprav zasledimo sledove te »evropeizacije« tudi že prej, recimo v Cankarjevi dobi sem jih našel zlasti pri češkem režiserju Rudolfu Inemannu, lahko pa jih iščemo navsezadnje tudi pri Linhartu, ki je prvi ujel korak z Evropo. Koliko so vplivati ti premiki? Mislim, da raste umetnost vsake dobe, hoté ali nehoté, tudi na izročilu prejšnjih obdobj, pa če to izročilo sprejema ali se mu upira — tudi to slednje, upiranje, dá lahko živo snov za plodno rast, če le ustvarjalci pri iskanju novega ne pozabljajo pre-

pogosto na dobro in če jim ni poglavitno vodilo, da mora biti danes vse za vsako ceno drugače kakor včeraj. Sicer pa, tovariš Kocjančič, saj sva se domenila, da bova govorila predvsem o slovenskem gledališču od vojne do vojne, ali ne?

Quelques questions de l'historiographie du théâtre slovène

Dans son interview, émise par la radio le 30 août 1980 à l'occasion de la parution de sa vaste étude historique *Le théâtre slovène entre les deux guerres (1918—1941)* et publiée ci-dessus, le professeur Dušan Moravec, ancien directeur du Musée du théâtre slovène, fondateur et rédacteur en chef des *Dokumenti SMG* et membre correspondant de l'Académie slovène des sciences et des arts, évoque le plan de son livre, l'importance de la critique du théâtre dans sa conception d'une historiographie du théâtre ainsi que les critères choisis pour diviser en différentes périodes l'époque examinée et l'influence du théâtre slovène entre les deux guerres sur sa situation actuelle.

Frančiška Slivnik

Vladimir Žedrinski – scenograf in kostumograf v slovenskih gledališčih

Uvod

Lani spomladi bi praznoval osemdeseti rojstni dan znameniti scenograf in kostumograf Vladimir Žedrinski, eden tistih ruskih emigrantov, ki je tudi v jugoslovanskem gledališko-likovnem prostoru pustil za sabo vidno sled. Vanj je začel posegati takoj po prvi svetovni vojni in je bil v njem različno intenzivno navzoč prav do svoje smrti leta 1974, torej več kot pol stoletja.

V slovenski prostor je spregovoril prek štirih odrov s triindvajsetimi scenografijami ter dvajsetimi kostumografijami med 7. marcem 1947 in 20. marcem 1974. Prvo delo, ki mu je dal likovno podobo, je opera Ivan Susanin, zadnje pa Cortesova vrnitev, ki je doživela premiero skoraj mesec dni po smrti Žedrinskega. (Umrli je v Parizu 30. aprila 1974.)

Neposredna pobuda za ta članek je bila 80-letnica rojstva oz. 5-obljetnica smrti pokojnega ustvarjalca, vendar pa članek noče biti jubilejno zasnovan. Prav tako nima cilja vrednotiti umetnikovega prispevka k razvoju slovenske scenografije in kostumografije, ker tudi še ni ovrednoteno delo slovenskih scenografov, ki so se že uveljavili pred prihodom Žedrinskega k nam ali kasneje (Bratina, Franz, Gaspari, Kregar, Skrušny, Spinčič, Sternen, Stupica, Uljanišček, Vavpotič, Molka, Pliberšek, Rijavec, Kavčič idr.; in kostumografov Klemenčiča, Vavpotiča, Kačerjeve, Vilfanove, Jarčeve, Deklevove, Bartlove, Kobijeve, itd.) in ker to presega možnosti članka in zahteva temeljitejše študije-monografije; želi biti informativno ilustrativen.

Po skopih *biografskih podatkih* (ki zadevajo le umetnikovo ustvarjalno pot) bomo predstavili najprej *bibliografijo njegovih scenografij in kostumografij v slovenskih gledališčih*, nato pa objavili *nekaj dokumentov* z namenom, da brez mučnega naštevanja in dolgoveznega opisovanja osvežimo spomin bralcu, ki je spremljal tvornost Žedrinskega ob gledaliških predstavah, ter ga predstavimo tistim, ki se niso imeli prilike srečati z njim prek odrskega vzdušja.

I. Biografija

Rojen je bil 30. 5. 1899 v Moskvi. Tam je končal gimnazijo. V letih od 1917 do 1919 je študiral arhitekturo v Leningradu in slikarstvo v Kijevu. Iz kataloga »Pozorišne karikature Vladimira Žedrinskega« (Muzej pozorišne umetnosti iz Beograda, marec 1974) izvemo od avtorice Olge Milanović, da se je pod vplivom Čeliševa in Rabinoviča* že zgodaj odločil za scenografijo. To pa je moglo biti neposredno pred prihodom Žedrinskega v Jugoslavijo — v letih, ko je Rabinovič ustvarjal kot scenograf v Kijevu (1911—1920) in je Žedrinski študiral na umetniški šoli prav tam.

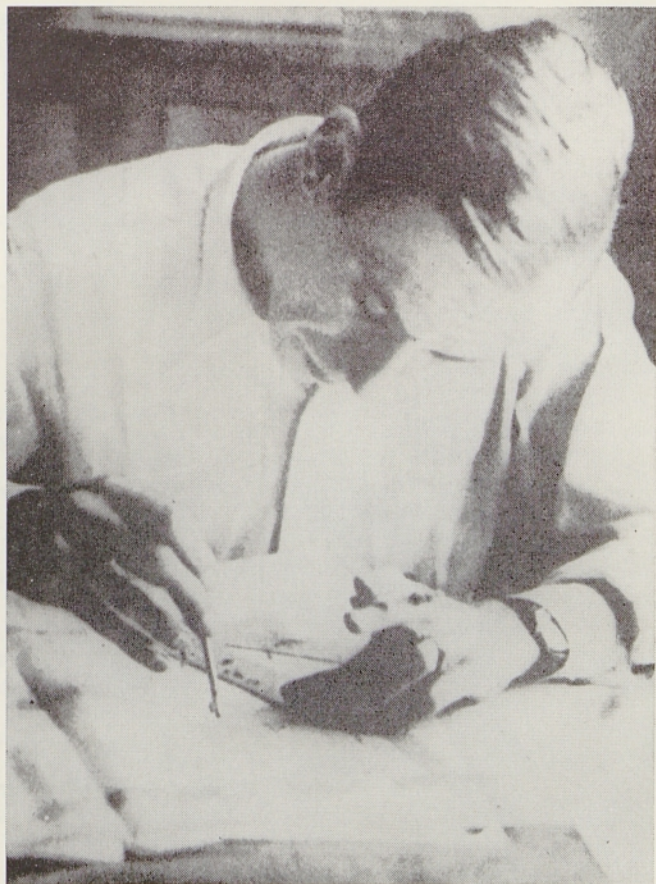
Torej naj bi se Žedrinski opredelil za scenografijo že v domovini. Nimamo ohranjenih podatkov, ali se je tam že preizkušal v gledališču. V Jugoslavijo je dopotoval takoj po prvi svetovni vojni in se zaposlil v Narodnem pozorišču (NP) v Beogradu kot »dekorativni slikar«. Ob slikarju Jovanu Bijeliću, scenografu NP 1919, in Rusu Brailovskem, glavnem slikarju NP, je Žedrinski zorel v scenografu. Hkrati se je že uveljavljal kot karikaturist.

Po podatkih Enciklopedije likovnih umjetnosti je prvo samostojno scenografijo postavil leta 1923: B. Vukadinović: Neverovatni cilinder kralja Kristijana. Ko je leta 1925 glavni slikar NP Brailovski odpotoval v Rim, z njim pa je odšla tudi njegova žena Rima Brailovska, kostumografka, so se Žedrinskemu ponudile široke možnosti za samostojno scenografsko in kostumografsko delo. Tako je Žedrinski že leta 1925 sodeloval na pariški »Razstavi dekorativnih umetnosti« z načrti za sceno in kostume: »Gugutka« (Grlica) in »Smrt Majke Juguviča«.

V Beogradu je živel in delal do leta 1940. Uveljavil se ni le v gledališču, pač pa tudi na drugih področjih likovne umetnosti. Sodeloval je s skupino »Krug« in »Oblik« in veliko razstavljal doma in v tujini, med drugim v Sofiji, Budimpešti, Solunu, Pragi in po podatkih Olge Milanović tudi v Ljubljani. Bil je ilustrator »Politike« in »Ošišanog ježa« in priznan karikaturist.

Branko Gavella je leta 1939 Žedrinskega povabil v Zagreb k postavitvi Shakespearove Zimske pravljice. Na njegovo pobudo je Žedrinski zapustil Beograd ter se zaposlil in nastanil v Zagrebu. Tu je ostal do leta 1950. Zagrebški gledališki zgodovinarji ga omenjajo v vseh jubilejnih publikacijah in zbornikih HNK (Zbornik o stogodišnjici 1860—1960), HNK (Sto godina Opere 1870/71 do 1970/71), HNK (1894—1969) in Batušić mu prizna eno vodilnih mest v prvih letih povojne zagrebške scenografije in kostumografije. V publikaciji »Povjest hrvatskoga kazališta« na str. 369 pravi, da »kostumografija..., če upravo zahvaljujući Žendrinskom i njegovoj praktičnoj i pedagoškoj djelatnosti ubrzo potvrditi kao neophodno samostalna likovna kazališna struka«. (Tu so objavljene tudi fotografije nekaterih predstav, ki jim je Žedrinski načrtoval sceno oz. kostume: Moliere: Skopuh, 1946; Čajkovskij: Pikova dama, 1960; Vojnović: Dubrovačka trilogija, 1950; Asafjev: Bahčisarajska fontana, 1947.) Enciklopedija HNK ne prinaša celotne bibliografije, ugotovimo pa lahko, da je nekatera dela

* Rabinovič, I. Moiseevič, se je kasneje uveljavil v Moskvi, med drugim je sodeloval v MHT z Vahtangovim, MHAT z Nemirovič-Dančenkom ter se veliko ukvarjal z operno scenografijo in kostumografijo. Sodeloval je v Boljšoj teatru, bil večkrat odlikovan in Teatralnaja enciklopedija piše o njem s spoštovanjem ter mu priznava zasluge za to, da je scenografija postala samostojna panoga umetnosti v gledališču.



Vladimir Žedrinski

postavljaj tako v Zagrebu kot v Ljubljani: Glinka, Ivan Susanin, Hristić: Ohridska legenda, dela Moliera in Shakespeara, Musorskega Borisa Godunova itd.

Po podatkih Olge Milanović je v Ljubljani med obema vojna razstavljaj. Po drugi svetovni vojni pa je postal dokaj stalen gost ljubljanskih gledališč. K nam je prihajal iz Zagreba (1947—1950) in iz Pariza. (Tam je živel po letu 1950 in tudi umrl 1974.)

Jubilejna publikacija Narodno pozorište Sarajevo 1921—1971 navaja, da je v tem času insceniral tudi pri njih Carmen (1947), Era z onega sveta (1947), Carsko nevesto (1948) ter načrtal sceno in kostume za Fausta (1962).

Enciklopedije navajajo tudi podatke, da je poleg tega delal še v Beogradu, na Reki, v Pragi, Brnu, Parizu, Marseilleu, Nancyju, Rouenu, v opernih hišah Anglije, Nemčije, Češke, Švice, Poljske in Bolgarije. Nobena enciklopedija ne navaja popolne bibliografije njegovih del, enotno pa zatrjujejo, da je zasnoval več sto scenografij in kostumografij, od tega največ za ruska dela. Za njegove



Vladimir Žedrinski

scenografije naj bi bila značilna stilizacija, živ kolorit, kopičenje dekorativnih elementov, zlasti v delih vzhodnega, posebej ruskega porekla. Njegovi kostumi naj bi imeli poudarjeno obliko kroja, pri čemer so usklajeni dekorativni elementi z modnimi detajli. Te trditve v dokajšnji meri drže tudi za njegovo tvornost v Ljubljani.

Kolikor nam je znano, celotne podobe ustvarjalnosti Žedrinskega z retrospektivno razstavo ali izčrpno publikacijo še ni nihče izoblikoval. V Jugoslaviji so doslej po njegovi smrti predstavili del njegove ustvarjalnosti z razstavo MPU: »Pozorišne karikature Vladimira Žedrinskog« leta 1974. To razstavo je želelo vodstvo SGFM prenesti v Ljubljano, pa tega zaradi pomanjkanja sredstev ni moglo realizirati. Iz »Politike« (12. 6. 1979) smo izvedeli, da je umetnikova vdova izročila moževo zapuščino Muzeju pozorišne umetnosti v Beogradu in da le-ta namerava pripraviti kompleksnejšo predstavitev njegove ustvarjalnosti v Beogradu.

SGFM hrani razmeroma bogato dokumentacijo, ki zadeva slovenski del njegove ustvarjalnosti in bi ob zagotovitvi sredstev lahko pripravil zanimivo razstavo.

II. Bibliografija

V kronološkem zaporedju je Žedrinski sodeloval pri naslednjih slovenskih postavitvah:

Delo	Režija	Opera SNG Lj.	Drama SNG Lj.	AIU AGRFT	Opera SNG Mb
* 1. Glinka: Ivan Susanin	Golovin	7. 3. 1947			
* 2. Stravinskij: Igra kart	Mlakar	3. 5. 1947			
* 3. Beethoven: Prometejeva bitja	Mlakar	3. 5. 1947			
* 4. Polič: Mati Jugovičev	Gavella	1. 6. 1947			
5. Bor: Raztrganci	Gavella		12. 6. 1947		
6. Trenčev: Gimnazijci	Gavella			22. 6. 1947	
* 7. Mlakar: Mala balerina	Mlakar	27. 9. 1947			
* 8. Molière: Tartuffe	Gavella		16. 11. 1947		
* 9. Shakespeare: Hamlet	Gavella		14. 3. 1948		
*10. Donizetti: Don Pasquale	Leskovšek	11. 5. 1948			
*11. Turgenev: Mesec dni na kmetih	Gavella		23. 9. 1948		
*12. Gribojedov: Gorje pametnemu	Gavella		19. 4. 1949		
*13. Hristić: Ohridska legenda	Mlakar	28. 4. 1949			
*14. Musorgskij: Boris Godunov	Debevec	7. 7. 1949			
*15. Mozart: Don Juan	Leskovšek	8. 1. 1950			
16. Molière: Kritika šole za žene	Baranovičeva			6. 5. 1950	
17. Molière: Improvizacija v Versaillesu	Baranovičeva			6. 5. 1950	
*18. Molière: Sganarel ali Namišljeni rogonosec	Baranovičeva			6. 5. 1950	
*19. Donizetti: Don Pasquale	Leskovšek				14. 11. 1952
*20. Musorgskij: Hovanščina	Leskovšek	11. 6. 1955			
21. Fry: Gospa ne bo zgorela	Šedlbauer			10. 6. 1968	
*22. Rimskij-Korsakov: Carska nevesta	Leskovšek	26. 12. 1970			
*23. Musorgskij: Hovanščina	Leskovšek	23. 12. 1971			
*24. Hačaturjan: Spartak	Neubauer	27. 6. 1972			
*25. Massenet: Don Kihot	Leskovšek	18. 1. 1973			
*26. Musorgskij: Boris Godunov	Leskovšek	25. 10. 1973			
*27. Šivic: Cortesova vrnitev	Leskovšek	20. 3. 1974			

(* Pomeni, da SGFM hrani dokumentacijo o predstavi.)

Pregled po sezonah kaže naslednje številke:

Sezona	Število del Opera SNG Lj.	Število del Drama SNG Lj.	Število del AIU, AGRFT	Število del Opera SNG Mb
1946/47	4	1	1	
1947/48	2	2		
1948/49	2	2		
1949/50	1		3	
1952/53				1
1954/55	1			
1967/68			1	
1970/71	1			
1971/72	2			
1972/73	1			
1973/74	2			
11. sezon	16	5	5	1

V celoti je torej gostoval na štirih slovenskih odrih. Prva povojna leta, ko je prihajal k nam iz Zagreba, je ustvarjal tako za Dramo, Opero in AIU, po odhodu v Pariz pa se je vračal le še v ljubljansko Opero, izjemoma enkrat na AGRFT in enkrat v mariborsko Opero. Prisoten je bil v 11 sezonah, enkrat v Mariboru, po petkrat na AIU in Drami SNG Ljubljana, šestnajstkrat pa v Operi SNG Ljubljana.

Natančnejši pregled, za katere predstave je načrtil scenografije in za katere kostumografije, bo dal odgovore na še nekatera druga vprašanja.

Scenografije

Avtor	Delo	Datum	Kostumograf
<i>Opera SNG Ljubljana</i>			
1. Glinka	Ivan Susanin	7. 3. 1947	Žedrinski
2. Stravinski	Igra kart	3. 5. 1947	Žedrinski
3. Beethoven	Prometejeva bitja	3. 5. 1947	Žedrinski
4. Polič	Mati Jugovičev	1. 6. 1947	
5. Mlakar	Mala balerina	27. 9. 1947	Žedrinski
6. Hristić	Ohridska legenda	28. 4. 1949	Babičeva
7. Musorgskij	Boris Godunov	7. 7. 1949	Žedrinski
8. Hristić	Ohridska legenda	30. 6. 1954	Babičeva
9. Rimski-Korsakov	Carska nevesta	26. 12. 1970	Žedrinski
10. Musorgskij	Hovanščina	31. 12. 1971	Žedrinski
11. Hačaturjan	Spartak	27. 6. 1972	Žedrinski
12. Massenet	Don Kihot	18. 1. 1973	Žedrinski
13. Musorgskij	Boris Godunov	25. 10. 1973	Žedrinski
14. Šivic	Cortesova vrnitev	20. 3. 1974	Žedrinski
<i>Drama SNG Ljubljana</i>			
1. Bor	Raztrganci	12. 6. 1947	
2. Molière	Tartuffe	16. 11. 1947	Žedrinski
3. Shakespeare	Hamlet	14. 3. 1948	Žedrinski
4. Turgenjev	Mesec dni na kmetih	23. 9. 1948	Kostinčerjeva
5. Gribojedov	Gorje pametnemu	19. 4. 1949	Žedrinski

<i>Avtor</i>	<i>Delo</i>	<i>Datum</i>	<i>Kostumograf</i>
<i>AIU, AGRFT</i>			
1. Trenev	Gimnazijci	22. 6. 1949	Žedrinski
2. Molière	Kritika šole za žene	6. 5. 1950	Jarčeva
3. Molière	Improvizacija v Versaillesu	6. 5. 1950	Jarčeva
4. Molière	Sganarel ali Namišljeni rogonosec	6. 5. 1950	Jarčeva

Kostumografije

<i>Avtor</i>	<i>Delo</i>	<i>Datum</i>	<i>Scenograf</i>
<i>Opera SNG Ljubljana</i>			
1. Glinka	Ivan Susanin	7. 3. 1947	Žedrinski
2. Stravinski	Igra kart	3. 5. 1947	Žedrinski
3. Beethoven	Prometejeva bitja	3. 5. 1947	Žedrinski
4. Mlakar	Mala balerina	27. 9. 1947	Žedrinski
5. Donizetti	Don Pasquale	11. 5. 1948	Molka
6. Musorgskij	Boris Godunov	7. 7. 1949	Žedrinski
7. Mozart	Don Juan	8. 1. 1950	Franz
8. Musorgskij	Hovanščina	11. 5. 1955	Kavčič
9. Rimskij-Korsakov	Carska nevesta	26. 12. 1970	Žedrinski
10. Musorgskij	Hovanščina	23. 12. 1971	Žedrinski
11. Hačaturjan	Spartak	27. 6. 1972	Žedrinski
12. Massenet	Don Kihot	18. 1. 1973	Žedrinski
13. Musorgskij	Boris Godunov	25. 10. 1973	Žedrinski
14. Šivic	Corteso vrnitev	20. 3. 1974	Žedrinski

Drama SNG Ljubljana

1. Molière	Tartuffe	16. 11. 1947	Žedrinski
2. Shakespeare	Hamlet	14. 3. 1948	Žedrinski
3. Gribojedov	Gorje pametnemu	19. 4. 1949	Žedrinski

AIU, AGRFT

1. Trenev	Gimnazijci	22. 6. 1949	Žedrinski
2. Fry	Gospa ne bo zgorela	10. 6. 1968	Medvešček

Opera SNG Maribor

1. Donizetti	Don Pasquale	14. 11. 1952	Kavčič
--------------	--------------	--------------	--------

V celoti je sodeloval pri 27 uprizoritvah. Od tega je zasnoval 23 scenografij (4 za AIU, 5 za Dramo SNG Ljubljana in 14 za Opero SNG Ljubljana — 8 opernih in 6 baletnih) in 20 kostumografij (1 za Opero SNG Maribor, 2 za AIU, 3 za Dramo SNG Ljubljana in 14 za Opero SNG Ljubljana, 10 oper in 4 balete).

Dalje lahko zaključimo, da je Žedrinski v večini primerov ob režiserju izoblikoval celotno likovno podobo predstave: sceno in kostume. Le izjemoma je sodeloval samo kot scenograf (ob Babičevi, Jarčevi) oz. samo kot kostumograf (ob Franzu, Molki, Kavčiču, Medveščku). Njegovo delo je kar v treh slovenskih gledaliških vezano na režiserja B. Gavella (Drama SNG Ljubljana, Opera SNG Ljubljana, Akademija za igralsko umetnost). Po ustnem pričevanju dr. Bratka Krefta je Gavella zahteval Žedrinskega (in le stežka uspel v tedanjih razmerah),

čprav statistika kaže, da so prej kot z Gavello dozorele premiere z Golovinom in Mlakarjem. Trditev dr. Krefta se zdi prav verjetna, saj sta Gavela in Žedrinski že dolga leta sodelovala v Zagrebu, še več, Gavela je pripeljal Žedrinskega v Zagreb iz Beograda.

Poleg Gavelle pomeni v zgodnejšem obdobju trajnejšo vez med slovenskim gledališčem in Žedrinskim tudi Mlakar, kasneje pa jo je skrbno negoval, prav do smrti Žedrinskega, ljubljanski operni režiser Hinko Leskovšek (med drugim ga je tudi pritegnil k mariborski postavitvi Don Pasquale).

Od omenjenih režiserjev živi le še Mlakar. Prav tako je že umrl Debevec. Marsikaj pa bi o delu z Žedrinskim lahko še povedali dr. Neubauer, Šedlbauer in Baranovičeva, ki so tudi imeli možnost soustvarjati z njim.

Ob pregledu porekla del lahko ugotovimo, da Žedrinskega niso vabili le k postavljanju ruskih del, pač pa tudi k snovanju postavitev slovenskih izvirnih del (Bor, Mlakar) ter klasike svetovnih zakladnic: francoska (Molière) in angleška dramska dela (Shakespeare) in italijanska (Donizetti) ter nemška (Mozart) glasbena dela.

(Pri tem ne gre pozabiti, da je bilo prvo njegovo delo v Zagrebu pri Gaveli Shakespearovo.)

Od tega je bilo pri nas 16 prvih postavitev: 1 v Operi SNG Maribor (prvič v Mariboru Donizettijev Don Pasquale), 3 v Drami SNG Ljubljana (Bor: Raztrganci, Turgenjev: Mesec dni na kmetih, Gribojedov: Gorje pametnemu), 8 v Operi SNG Ljubljana (3 operna: Glinka: Ivan Susanin, Polič: Mati Jugovičev, Šivic: Cortesova vrnitev; 5 baletnih: Stravinskij: Igra kart, Beethoven: Prometejeva bitja, Mlakar: Mala balerina, Hristić: Ohridska legenda, Hačaturjan: Spartak) in 4 na AIU, AGRFT (Trenev: Gimnazijci, Molière: Improvizacije v Versaillesu, Kritika šole za žene, ter Sganarel ali Namišljeni rogonosec).

Brez vrednosti ni podatek, da je oblikoval 4 jubilejne predstave: krstna uprizoritev dela Mati Jugovičev ob 35-letnici dela Mirka Poliča 1947;

Gorje pametnemu ob 25. jubileju Slavka Jana 1949;

Špartak ob 20-letnici Ljubljanskega festivala na 5. baletnem bienalu ob obletnici kmečkih uporov, 1972 ter

Don Kihot ob 25-letnici umetniškega delovanja Danila Merlaka 1973.

Za svoje delo pri nas Žedrinski sam ni prejel posebni nagrad ali priznanj.

III. Dokumenti

Statistični podatki so sicer zgovorni in pomembno pomagalo, ponazoritev likovne podobe predstave pa potem, ko je že šla z odra, do neke mere dopuščajo:

1. originalni načrti, skice in osnutki;
2. fotografije predstav;
3. kritike in drugi zapisi.

Do neke mere pravimo zato, ker likovna podoba doprinaša k ozračju, razpoloženju, ki ga je moč doživeti pristno le v prostoru; likovno podobo moremo vrednotiti le kot sestavni del predstave, zato je vsaka rekonstrukcija vtisa tvegana.

Tako *originalni načrti* lahko spregovore o scenografu-kostumografu-slikarju. Osnutek kaže na stil, obvladovanje tehnike risanja oz. slikanja, kompozicije

(razmerij v prostoru, perspektive) in barve (izbira, kombinacija, ton, ubranost, kontrastnost, pestrost). Načrt je lahko le bežna skica ali dovršena risba z dokumentarnimi ali umetniškimi hotenji. Marsikateri osnutek je umetnina sama zase.

Fotografija igralcev na prizorišču omogoča primerjavo osnutka z realizacijo: kako dosledno in na kakšen način ter s kakšnimi sredstvi je bil osnutek realiziran: s slikarskimi prospekti ali plastičnimi arhitektonskimi elementi; ter razmerja med predmeti ter akterji v prostoru. Fotografije zgovorno pričajo o oblikah in razmerjih predmetov v odrskem prostoru, skopo pa o barvah. Večina ohranjenih fotografij je namreč črnobelih. To dejstvo tudi onemogoča vrednotenje scenografovega poznavanja in izrabe pomembnega vizualnega sredstva (ki je že samostojna panoga odrskega ustvarjanja in bistveno prispeva k ozračju): luči. Ne le svetlobe in sence ampak tudi barve. Ta fenomen bo moč ocenjevati skupaj z drugimi vizualnimi sredstvi le na podlagi filmskih zapisov celih predstav, ki jim posvečamo nekoliko več pozornosti v zadnjih letih.

Kritike in drugi pisani viri

Gledališka kritika je prav do nedavna dokaj skopo odmerjala prostor oceni likovne podobe predstave. Veliko kritik komajda navaja ime scenografa oz. kostumografa, v drugih zasledimo le grobo oceno ali je bila uspešna ali neuspešna, redkokatera pa skuša sceno opredeliti glede na stil, jo analizirati ter utemeljiti kritikovo pozitivno oz. negativno sodbo. Povedati je treba, da je scena deležna v kritiki majhne pozornosti, kostum pa še manjše.

Preden bi izrekli dokončno sodbo o neki scenografiji ali opusu scenografa, bi morali poznati še količino svobode, ki sta jo ustvarjalcu pustila avtor in režiser. Režiser mu namreč poleg zahtev po funkcionalnosti scene (ki jo narekuje mizanscena) narekuje stil in neredko tudi izrazna sredstva. Te informacije lahko (v resnici pa težko!) dobi gledališki zgodovinar na več načinov: iz scenografovih zapisov ali sporočil v intervjujih, iz režiserjevih analiz, iz spominskih zapisov in rekonstrukcij. (Lep primer rekonstrukcije je članek V. Molke v Sceni 1976, št. 3/4 na str. 98—107: »Sluge Ivana Cankara — opis inscenacije i mizanscene — SNG Ljubljana 1948.«)

Ker Žedrinski sam ni objavljajal svojih izhodišč niti jih ni izpovedoval v intervjujih, pa tudi rekonstrukcij ni, nam ostanejo od pisanih dokumentov na voljo le še redki zapisi režiserjev in kritike.

Izbrali smo odlomka iz dveh člankov: Debevčevega in Leskovškovega. Debevčev je izšel v GL Opere ob postavitvi Musorgskega Borisa Godunova v sezoni 1948/49 (Žedrinski scenograf in kostumograf) in obsega le groba napotila glede stila scene.

Drugi, Leskovškov, je izšel ob postavitvi Hovanščine 1954/55 (Žedrinski kostumograf). V njem je Leskovšek izpovedal svojo pojmovanje Musorgskega. Leskovšek izpostavlja »scenični problem«, skuša analizirati pomote v dotedanjem postavljanju del Musorgskega in utemeljuje svoj pristop k snovanju »atmosfere«, »občutja«, razlaga smisel izbora »projekcij«, govori o »dinamiki luči«. Čeprav je ta zapis nastal ob sodelovanju s Kavčičem, smemo verjeti, da se temeljni odnos Leskovška do Musorgskega ni bistveno spremenil dotlej, ko sta z Žedrinskim postavljala Hovanščino (1954/55 in 1971/72) ter Borisa Godunova (1973/74).

Glede na to, da je Žedrinski z Leskovškom sodeloval kar v tretjini primerov pri nas, je iz članka zanimivo prebrati tudi Leskovškov odnos do scenografije — preverjati moremo realizacije režiserjeve zamisli. (Ohranjeni so scen-skih osnutki in fotografije za Debevečvo in Leskovškovo postavitev). Če Debevec v svojem članku govori o oblikovanju »historično ustreznega realističnega okolja«, Leskovšek podčrtuje »vizionarnost« scen, »slikovitost« dvomi, da Boris Godunov ali Hovanščina »sploh potrebuje kakšno realistično sceno« in ugotavlja, da je »Borisovo duševno občutje... čudovito ujeto v pestro barvno paleta (od) ekspresionističnih zvonov do velikih zborov«.

C. Debevec

GL O 1948/49, št. 11—12, str. 173

(Pred premiero Musorgskega: Boris Godunov)

Tretja naloga, ki se nam v tej zvezi stavlja, pa je vprašanje ustvaritve *scenskega prostora* in je obenem vprašanje *tehnično materialnega* značaja. V *inscenaciji* nam gre, kot gre seveda vedno, za to, da bi ustvarili za to posebno glasbeno dramo: *historično ustrezno in stilno primerno, realistično okolje*, ki pa bi bistvenost posameznih sceničnih slik vendarle v glavnem le *nakazovala*, pri čemer se bomo skušali omejiti na res *neogibno nujnost plastičnih* elementov in se izogibati, v kolikor je mogoče, *prehudi resničnostvarni obložitvi*. Pri tem nas je seveda nujno vodila misel, da moramo ves scenični zasnutek postaviti na neko *skupno osnovo*, če hočemo, da bomo ob pomanjkljivosti tehničnega ustroja našega odra predstavili to — vzlic vsem krajšavam — še vedno zelo obsežno delo z vsemi menjavami osmerih prizorišč v določenem in, sorazmerno, še vedno znosnem času.

H. Leskovšek

GL O 1954/55, št. 11

(Pred premiero Musorgski: Hovanščina)

Mislim, da nisem osamljen v mnenju, da predstavlja uprizarjanje Musorgskega svojevrsten problem, ki pa se je mnogokrat reševal z nekakšno historično verno lah-koto; z orisom historičnega okolja, njenih ljudi in običajev je bil problem Musorg-skega večinoma tudi rešen. Priznati moram, da me take rešitve nikoli niso zadovolje-vale že iz preprostega razloga, ker nisem nikoli videl v Musorgskem zgolj marljivega glasbeno-dramskega kronista, marveč predvsem genialnega ustvarjalca vrste občutij, ki so pač mnogo več kot historična; v njem sem videl, kot sem to že v uvodu povedal, genialnega slikarja, ki nam z barvo ne pričara samo realistično in nereali-stično okolje, temveč takšno, kot ga čutijo ljudje, ki se v njem gibljejo, z eno besedo, bolj kot pri katerem koli drugem skladatelju se staplja to okolje z občutki ljudi, ki se v njem gibajo in živijo. Mislim, da sem s tem nakazal, da gre tu v prvi vrsti za scenični problem. V njegovih operah se srečamo z najrazličnejšimi prizorišči, ki so zgodovinsko med seboj opredeljena ali samo nakazana. Rdeči trg v Moskvi, katedrala Vasilija Blaženega, prostori v Kremlju, moskovske kupole, trdnjave, vse to daje okvir velikim ljudskim dramam, Borisu in Hovanščini. In res se skoraj vedno trudimo, da bi čim verneje prikazali vse veličastje teh velikih ambientov in stiskamo na naših odrih zmanjšane arhitekture cerkva in njih fasad; rezultat je navadno ta, da je vse to na odru videti strašno smešno in majhno in nikakor grozljivo ali veličastno. Mogoče so me take inscenacije pripravile k temu, da sem začel raz-mišljati o načelnem vprašanju, ali terja Boris, posebno pa Hovanščina, sploh kakšno realistično sceno. Skušal sem si priklicati v spomin velike prizore iz njegovih oper in ustavil sem se pri sceni kronanja Borisa. Vidim procesijo, kako se pomika na poti med obema katedralama, kot jih poznam s slik. Ob straneh se gnete ljudstvo, ki topo gleda razkošje tega ceremoniala. Nad njihovimi glavami zvone zvonovi, ki odevajo celotno vzdušje s prav posebnim bleskom. Množica, ki so jo s silo prignali na trg, pa vpije brez izraza navduševanj svoj »slava«, dokler ne nastopi Boris. Ze prve besede njegovega monologa pripadajo njegovi duševni problematiki in so daleč

odmaknjene od vsega zunanjega bleska. Skušal sem si vso to sliko predstavljati samo kot reprodukcijo dogajanja na črno ozadje, ki je brez kakršnegakoli scenjskega elementa, ki bi pomogel pritegniti našo pozornost. In lahko sem ugotovil, da bi bilo celotno vzdusje kronanja še bolj grozljivo kot ob prisotnosti vseh teh ogromnih realističnih stavb, ki v nobenem primeru ne morejo biti tako veličastno ogromne, da bi se množica ljudi ob njihovih stenah zdela kot živo mravljišče. In tudi če bi bilo mogoče to doseči, mislim, da bi šli daleč mimo ideje dela, ki ni zasnovano na goli reprezentativni državni akciji kronanja, temveč je poglavitno občutje, ki vlada v masi, njen odnos do celotnega dogajanja, Borisovo duševno občutje, vse to pa čudovito ujet v pestro barvno paleto od ekspresionističnih zvonov do velikih zborov. Če iz navedenega posnamemo zaključek, moramo reči, da stopa v ospredje izpoved človeka in izpoved mase. Ali ni Borisov monolog v tej sceni kot v težkem snu izgovorjena izpoved, kljub vrvenju na trgu, kljub prisotnosti tisočglave množice, ki spremlja dogajanje? In ali nam topi obrazi ne povedo več kot mrtvi zidovi te ali one katedrale (mislim namreč na realistični dekor)? S tem smo pravzaprav prišli do jedra problema, kako namreč dati vsem tem velikim scenskim vizijam, kot si predstavljam Musorgskega operne slike, kar bi moglo v barvi ali liniji potencirati posamezna občutja. Seveda, pri tem odpade kot izrazno sredstvo (če sploh lahko sceno imenujemo v vsakem primeru izrazno sredstvo) arhitektura skoraj popolnoma ali pa vsaj do neke mere, v ospredje pa stopi živa slika, barva in velika linija. To je bilo moje stremljenje, ko sva z inscenatorjem Kavčičem pričela snovati scensko atmosfero Hovanščine. Tak način insceniranja pa ne izključuje najpodrobnejšega poznavanja celotnega arhitekturnega in slikarskega kompleksa ruske zgodovine te dobe, od stenskih slikarij, fresk, ikon, knjižnih podob, slikarij na steklo do arhitektur s svojimi pestrimi fasadami in kupolami, kolikor je to seveda slikovno na razpolago. Že po prvih bežnih skicah sva si bila na jasnem, da morava najti nekakšno slikovno osnovo, ki bi zajela celotni idejni problem Hovanščine. S tem bi namreč bilo že v celotni atmosferi zajeto nekakšno enotno občutje, ki res preveva vso Hovanščino. To občutje je zelo temnačo, kot porojeno iz kaosa nekakšne prehodne dobe, v kateri prevladujejo zločini, požigi, mučenja, intrige, ekstatični izbruhi mas in posameznikov, vmes prerokbe, fanatični obredi, bogomoljenje, skratka vsi ekstremi človeškega čustvovanja in delovanja, podžgani od nekega prav posebnega fanatizma, ki ga povzroča doba, v kateri vladajo vsi in nobeden...

...Pri vključitvi Hovanščine v naš redni operni repertoar prihodnje sezone sem v scenski zasnovi pripravil novo rešitev s tremi projekcijami, ki bodo v slikarskem delu nadomestili vse, kar smo lahko dosegli na prostem z velikimi slikanimi ploskvami. S tem bo še bolj podčrtana vizionarnost posameznih slik, ki pri Hovanščini mogoče še mnogo elementarnejše deluje kot pri Borisu. S tem seveda problem Hovanščine še daleč ni izčrpan. Moral bi se dotakniti posameznih igralskih kreacij, ki silijo same po sebi spet skupaj v en krog, ki pa mora razodevati nekakšen poseben stil. Kajti v nobeni operi se toliko ne prepleta včasih prav v onostranstvo segajoči patos, porojen v duševne bolečine in prepojen s tipično ruskim vizionarstvom, vsi drobni, »realistični« detailji, ki so kot barvne ploskve, vržene na ogromno platno. Združitev vsega tega je bila možna samo z enim vidikom, ki sili proč od tistega čisto drobnega realizma in tendira bolj k slikovitosti posameznih scen. Ta pa so doživelja na najtesnejšo in v scen-skem smislu skoraj simbolično povezavo z glasbo in kateri se mora skoraj v simboličnem smislu predati vsa dinamika gibov, v velikih obrisih pa tudi dinamika gibanja mas in kot eno poglavitnih sredstev, dinamika luči...

V časopisnem oddelku NUK smo si izpisali odlomke iz gledaliških kritik, v katerih je omenjen Žedrinski. Na predlog urednikov smo objavili le nekatere, tiste, za katere se zdi da kažejo na odnos kritike do Žedrinskega.

Bera je dokaj revna. Veliko scenografij in kostumografij Žedrinskega je ostalo neocenjenih. Tiste, ki so ocenjene, pa so doživljale najrazličnejše sprejeme: kritiki so se bodisi navduševali nad njegovimi likovnimi dosežki ali ga neusmiljeno trgali. Priznavali so mu slikarske kvalitete, barvno ubranost, enotnost scene in kostumov in mu očitali neobvladovanje prostora; odrekli so mu kvalitete arhitekta. Nekateri kritiki so se omejevali na oceno funkcionalnosti,

stilne enotnosti, drugi pa so že iskali vzrok za uspeh ali neuspeh likovne podobe predstave v zavesti, da je le-ta plod skupnih prizadevanj režiserja in scenografa-kostumografa.

Kritika kaže, da se je tudi pri nas (tako kakor v tujini) uveljavil predvsem kot operni scenograf-kostumograf.

Molière: *Tartuffe*

Drama SNG Ljubljana 1947/48

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: B. Gavella

Molièrov Tartuffe v ljubljanski Drami

Premiera 16. nov. 1947

Poslovenil Oton Župančič

...Gavella je s sugestivno silo velikega umetnika, ki mu je dano ustvarjalno podoživljati čas in osebe, pričaral na oder značilnosti v uvodu karakteriziranega Molièrovega časa, tipično vzdusje, s katerim je prepojen »Tartuffe« in ki ga kar vonjaš po vseh kotih Orgonove, to se pravi francoske meščanske družine XVII. stoletja. Gavella je iz stvari, ki so v tekstu samo nakazane z velikim okusom vkompotiral v tek dogodkov celo vrsto čisto novih režijskih in scenskih domislekov...

...Inscenator V. Žedrinski ni potrebnih scen, kot je navada, več ali manj duhovito konstruiral, temveč je ustvarjal kot slikar. To je slikanje. To je vrsta mehkih, barvno mojstrsko ubranih oljnatih slik, v katerih so uporabljeni že kar impresionistični elementi in na katerih prevladovanje senc nad svetlobami mehča in potiska predmete in figure v perspektivo črnoglobokega ozadja, ki poudarja temčno vzdusje tartuffovskega sveta. Tudi kostumi so slikarsko pojmovani v barvi, vzorcih in formah...

SPor VIII/1947 (25. 11.) št. 277 str. 6

»Tartuffe« v ljubljanskem Narodnem gledališču

...Molièrov »Tartuffe« je sedaj drugič igran v ljubljanskem narodnem gledališču z dolgim premorom štirinajstih let. Inscenacijsko pomeni sedanja uprizoritev pozitiven korak naprej. Scene, kakor jih je izdelal Žedrinski za sedanjo uprizoritev, vnašajo v komedijo najpotrebnejše zgodovinsko vzdusje poznega baroka, ki se seveda ni ustavil pred hišami bogatih meščanov. Tako je Žedrinski pripomogel, da se je inscenacijsko vsaj deloma »konkretiziral duh hiše« (Gavella) in pomagal ustvariti kolikor toliko objektivno zgodovinsko ozadje...

Ld P VIII/1947 (9. 12.) št. 228 str. 5 Fr. Onič

Shakespeare W.: *Hamlet*

Drama SNG Ljubljana 1947/48

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: B. Gavella

...Kakšna je bila osnovna režiserjeva zamisel?

Režiser je postavil Shakespearovo tragedijo v močno razgiban odrski prostor. V vsakem prizoru na novo presenečajo odri, stopnice, množica zaves, vmesnih sten, položnih poti, kipov, stolov, itd. V vse razsežnosti razmejen oder sili igralce v razgibano, na zunaj poudarjeno igro. Igralci govorijo pogosto isti stavek na več mestih, med podajanjem iste misli preskakujejo stopnice, se presedajo, spreminjajo svoj prostor in s svojim neprenehnim gibanjem odvrtačo pozornost od tega, kar govorijo.

Scena Vladimirja Žedrinskega pa ni značilna samo po preobilici vsakovrstnih rekvizitov. Žedrinski arhitekturo, ki naj bi bila iz Shakespearjevih časov, samovoljno stilizira v nerealistične odrske podobe: notranja oprema kraljeve palače spominja na stare, iz dračja spletene okope; kraljeva postelja s podaljšano ročico, prelestni listi in čudne kljuke nad odrom, mreža in spomeniki na pokopališču, ki spominjajo na egiptčanske mumije, vplivajo obenem z rafinirano kombinacijo barv, zaves, tančic, preprog zgolj dekorativno; so naplavine, brez zveze s Shakespearjevim »Hamletom«. V zadnjih prizorih je npr. visok oder, na katerega vodijo stopnice. Na njem naj se

odigra končni obračun, zaključek tragedije. In samo zaradi končnega učinka, ki naj na visokem pride bolj do izraza, mora tudi blazna Ofelija hoditi po stopnicah navzgor in navzdol, čeprav je to za blaznega neverjetno, »nerealno«. — Tako se je Shakespearjev »Hamlet«, njegova veličastna humanistična ideja, izgubljala vsak hip v umišljenem prostoru. Shakespearjevih idej, njegove mogočne umetnosti pa ni treba podpirati s pestrimi inscenacijami, ki utegnejo biti v prid kaki slabokrvni moderni igri. Taka scena, pa če je ustvarjena iz še tako »bogate formalne osebne kulture«, je popolnoma v nasprotju s pravilno interpretacijo »Hamleta«, ker ga duši in prekriči, ker odvrača pozornost od njegovega pravega smisla...

N. S. III/1948 št. 5 str. 387—393 F. Brenk

Hamlet v ljubljanski Drami

... Stane Sever se je — dokaz velike igralske sile — s svojo igro prebil celo skozi tako težavno sceno, kakršna je bila scena, ki si jo je zamislil Vladimir Žedrinski. Konstruirana scena pa ni pustila niti igralčevemu gibu niti — kar je zares škoda — Shakespearovi besedi do veljave. Če kje, potem je prav v Shakespearovem »Hamletu« v besedah ogromno teže, literarnih umetniških vrednot in dramsko dragocenih prvin. Besede pa so zamirale že na odru spricho pisanosti zaves in prevlek vsemogočih rekvizicij in stopnic, ki so silile v publiko namesto da bi, kot diskretna funkcionalna poza, pomagala tekstu do izraza. V dvorcu Žedrinskega je bilo kar preveč prijetno, da bi bilo moč tako razmišljati, kot razmišlja Hamlet. V sobi kraljice je bila scena tako krvava, da je dramsko močno dejanje kar bledelo ob njej. Kaj ne bi bilo mogoče barvno ubranost doseči z umerjenjšimi, toda večjimi barvnimi ploskvami? Takšna scena kot je bila pri tej predstavi, predstavlja za mladega igralca toliko večjo oviro. Zgodilo se je, da pri obeh Ofelijah na kraju gledalec ni trpel zaradi Ofelijine strašne usode, temveč zaradi strašne usode obeh mladih igralk na nesrečnih stopnicah...

... Kostimi so bili posebno za nosilce glavni vlog srečno zamišljeni in zelo skrbno in lepo izdelani...

MR III/1947-48 št. 10 str. 433—435 France Onič

Po premieri Hamleta (scenograf in kostumograf V. Žedrinski) v Drami SNG Ljubljana 1947/48 je Pavliha prinesel karikaturu na rovaš inscenacije V. Žedrinskega (delo F. Miheliča). Glej str. 83.

Gribojedov: Gorje pametnemu
Drama SNG Ljubljana 1948/49
scena in kostumi: V. Žedrinski
rež.: B. Gavella

Gribojedov: »Gorje pametnemu«

... Inscenator V. Žedrinski je dobro spoznal obseg našega odra in je vse scene, posebno pa zadnji dve izdelal plastično, tako v tretjem dejanju ozadje v globini, kot v četrtem stopnice v profilu. S tem je izrabil vse skromne možnosti, ki jih daje naš oder in omogočil prostorsko razgibano kretanje igralcev...

NS IV/1949 št. 6 str. 608—613 Taras Kermauner

A. S. Gribojedova »Gorje pametnemu« v našem gledališču

... Jasni realistični komedije (je) ustrezala tudi inscenacija, ki je pri naših sredstvih bila kar zadovoljiva...

LdP X/1949 (23. 6.) str. 147 Onič F.

Stravinski: Igra kart
Opera SNG Ljubljana 1946/47
scena in kostumi: V. Žedrinski
rež.: P. Mlakar

Nova baletna premiera

... Plesalci predstavljajo v svojih značilnih kostumih in plesnih gibih posamezne karte, tako da si gledalec lahko nazorno predstavlja potek igre...

SPor VIII/1947 (3. 5.) št. 104 str. 5

Glinka: Ivan Susanin
Opera SNG Ljubljana 1946/47
scena in kostumi: V. Žedrinski
rež.: P. Golovin

*M. I. Glinka: »Ivan Susanin«
Premiera v ljubljanski Operi*

...Za to uprizoritev je naše gledališče vložilo obilo truda, da bi jo v mejah možnosti našega odra pripravilo v taki meri, kakor jo to klasično delo ruske glasbene literature zasluži. Lepo inscenacijo in osnutke za nove kostume je izdelal scenograf zagrebškega gledališča V. Žedrinski, realizirale pa so jih naše gledališke delavnice...

Ld P VIII/1947 (9. III.) št. 57 str. 4

M. Glinkova opera »Ivan Susanin« v ljubljanskem opernem gledališču

...Po uprizoritvi »Pikove dame« je ljubljansko operno gledališče dobilo v letošnji sezoni drugo dostojno in prostorno ustrezajočo inscenacijo V. Žedrinskega...

Ld P VIII/1947 (13. 3.) št. 61 str. 3 C. C.

Premiera Glinkove opere »Ivan Susanin«

...Mislim le, da bi bil ponekod potreben bolj realističen, snovnemu in muzikalnemu poteku bolj odgovarjajoč režijski izraz, ki bi notranjo pristnost dogajanja še dvignil. Konkretno mislim prvo dejanje, ki je sicer zelo učinkovito in pestro, vendar ne glede na svojo vsebino režijsko in scenično skoraj preveč živahno in prepolno. Deloma so razlogi za tak vtis v omejenih prostorninskih možnostih ljubljanskega opernega odra, ki so bile v celoti sicer izrabljene, pa vendar ne zadoščajo velikim zahtevam »Ivana Susanina« v pogledu odsrke razsežnosti. Zato je razumljivo, da so učinkovite scene, ki jih je pripravil Žedrinski, včasih prenatrpane, čemur se spričo navedenih momentov seveda ni mogoče izogniti...

SPor VIII/1947 (13. 3.) št. 61 str. 2 dr. D. Cvetko

Polič: Mati Jugovičev
Opera SNG Ljubljana 1946/47
scena: V. Žedrinski
rež.: B. Gavelle

Krst Poličeve opere »Mati Jugovičev«

...Krstno izvedbo Matere Jugovičev je režijsko odlično pripravil dr. Branko Gavelle. Ta je ustrezajoče muzikalnemu zasnutku in snovnemu stilu učinkovito izdelal posamezne in skupinske like, razgibal enoličnost snovnega dogajanja in preobsežno izčrpnost muzikalnega razpletanja, povezal v celoto v izrazno dojemljivo enoto in je skupno z estetsko lepo in efektno ter stilno ustrezajočo sceno V. Žedrinskega ustvaril psihološko značilen prikaz tega dela, katerega vnanji uspeh je v veliki meri odvisen od teh dveh činiteljev. S pritegnitvijo Gavelle je naša Opera rešila enega svojih najbolj občutljivih problemov, namreč problem opernih režiserjev, ki jih razen redkih izjem doslej nismo imeli in jih bo potrebno s pomočjo Gavelle začeti vzgajati...

SPor VIII/1947 (21. 6.) št. 144 str. 3 dr. D. Cvetko

*Mirko Polič: Mati Jugovičev
(Ob krstni predstavi v ljubljanski operi)*

...Posebej je treba omeniti spričo naših opernih neprilik režijo dr. Branka Gavelle, ki je bistveno prispeval h karakterni izgraditvi poedinih likov in pomagal vnesti v delo več dinamike. Njemu ob strani je gradil scenograf V. Žedrinski...

Ld P VIII/1947 (23. 6.) št. 145 str. 3 C. C.

Mlakar: Mala balerina
scena in kostumi: V. Žedrinski
1947/48
rež.: P. Mlakar

Pia in Pino Mlakar: »Mala balerina«
Pred krstno predstavo

...Načrte za kostume je izdelal zagrebški inscenator Vladimir Žedrinski...
SPor VIII/1947 (27. 9.) št. 228 str. 5 S. S.

»Mala balerina«
Novo delo plesne družine Mlakar

...Odslej se je paslo oko na lepih kostumih, na lepih vzgibih, lepi izvedbi...
NŽ VII/1948 št. 1 str. 23 Marta Paulin

Krstna predstava novega baleta Mlakarjevih
Po repriži »Male balerine«

...Posebej naj omenim okusno opremo odra in kostume plesalcev in kitarista, za katere je izdelal načrte Vladimir Žedrinski. Znova je potrdil sloves strokovno razgledanega poznavalca evropskih kulturnih obdobij, ki zna z umetniškim okusom izraziti zahtevke plesne vsebine v uglasenih linijah in barvah plemenitega materiala. Preprosta, skopa odrska oprema je dopolnjevala skladno zunanjo podobo plesnega večera...

SPor/1947 (16. 11.) št. 270 str. 6 K. B.

Hristić: Ohridska legenda
Opera SNG Ljubljana 1948/49
scena: V. Žedrinski
rež.: P. Mlakar

»Ohridska legenda« v Celovcu

...Jasno pa je, da bi se bridko motili ako bi slutili vzrok za veliki uspeh in užitek, ki nam ga je nudila prireditev samo v močnih solistih: ves kolektiv je igral in plesal, to smo živo občutili in prav v tem veliko razliko do nam znanih prireditev.

Da je k vsemu mnogo prispevala tudi izvrstna scenografija Vladimirja Žedrinskega, ki nam je pričarala na oder vso živo barvitost in pestrost življenja med južnimi brati, naj ne bo neomenjeno. Narodne noše in krasni kostumi v vseh dejanjih so brez dvoma močnejše sredstvo za učinkovitost plesa, kot je to ceneno golovanje, ki ga sicer ob mnogih nastopih pri nas še trpimo. Presenetljivi so bili za Celovec tudi učinki čudovite razsvetljave, ki je tukaj sicer sploh ne vemo ceniti...

Slov V V/1950 št. 45 dr. Mirt Zwitter

Hrističeva »Ohridska legenda«

...Scenograf V. Žedrinski je s koreografoma vred poskrbel za scenerije, ki sicer niso razkošne, vendar postavljajo vsakemu dejanju zelo primeren okvir in pri vsej preprostosti in štedljivosti znajo pričarati domači vasici v prvem in poslednjem dejanju značaj udobnega naselja pod gorskimi gmotami Ohridskega jezera, drugemu dejanju milino mesečine nad vodno gladino, tretjemu pa grobe obrise vojaškega taborišča...

SPor X/1949 (11. 5.) št. 108 str. 2 P. S.

Musorgski: Boris Godunov
Opera SNG Ljubljana 1948/49
scena in kostumi: V. Žedrinski
rež.: C. Debevec

Boris Godunov

...Režiser (C. Debevec) je nedvomno osredotočil svojo pozornost na zbor, ki je bil pri predstavah v gledališču na prostem na Pogačarjevem trgu učinkovito razgiban, slikovit in tudi v pevskega oziru zmagovit in točen...

Scenograf Žedrinski je preskrbel dekor in kostume, ki so na Pogačarjevem trgu še pridobili...

SPor X/1949 (19. 7.) št. 167 str. 2 P. Šivic

Ponovni uspeh »Borisa Godunova« na ljubljanskem odru

... Za letošnjo uprizoritev »Borisa Godunova« sta poskrbela režiser C. Debevec ter scenograf V. Žedrinski. Sloni v glavnem na umetniških dognanjih in izkustvih iz l. 1949. Vendar so bile pri letošnji premieri, če spomin ne vara množične scene še bolj življenjske, še vernejše in slikovitejše, pa kljub pestremu gibanju pevsko prožne ter ritmično in intonančno točne...

SPor XII/1952 (29. 2.) št. 51 P. Šivic

Rimskij-Korsakov: Carska nevesta

Opera SNG Ljubljana 1970/71

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: H. Leskovšek

Uspelo gostovanje

... Režija Hinka Leskovška se je naslanjala na slikovitost in bogastvo likovne opreme, ki jo je dal v svoji znani stilistični maniri nekdanji ugledni zagrebški scenograf Vl. Žedrinski...

Večerni list 22. 6. 1971 N. Turkalj

GL Opera 1971/72 št. 2 str. 110

Nov začetek sodelovanja

... Slikovit scenski okvir in atraktivne kostume je kreiral Vladimir Žedrinski...

Borba 24. 6. 1971 dr. K. Kovačević

GL Opera 1971/72 št. 2 str. 111

Musorgski: Hovanščina

Opera SNG Ljubljana 1971/72

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: H. Leskovšek

Hovanščina

Nova operna premiera v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani

Dirigent Bogo Leskovic

Razkošna oprema

... Naša opera je temu preočitnemu nedostatku posrečeno odpomogla — v gledalčevih očeh — z naravnost razkošno in močno učinkovito odsko opremo. Zanj odgo-varjata režiser Hinko Leskovšek in scenograf (hkrati kostumograf) Vladimir Žedrinski. V tem pogledu je bilo pač storjeno vse, kar je največ možno, in odrska slika je bila kompozicijsko in barvno ozadje, ki si ga popolnejšega (vsaj pri nas) ni moč predstavljati. Morda bi občutljivega gledalca mogli motiti goli praktikabli, ki naj predstavljajo vse mogoče od poda do livade; namesto teh iluzij pa ostanejo le slabo pooblana rebra, ki se jih težko privadiš, posebno, kadar se po njih sredi razkošne dvorane vzpenjajo kar prebogato opremljeni bojarji, kmečkim škornjem to še nekako gre, čeprav tudi njihova odevala niso niti malo realistična. Tako pridemo do najbolj občutljive dramaturške točke, koder zazija vsa neskladnost med (zgodovinskim) dejanjem in njegovim odrskim prikazom: razkol, ki je moč priti čezenj le miže, kar pa zavoljo lepe opreme ni priporočljivo...

Delo 28. XII. 1971 št. 351 str. 10 LMS

Hovanščina — zahtevno delo
Druga premiera v ljubljanski Operi

... Stilno uglaseno, enotno in funkcionalno sceno je pripravil Vladimir Žedrinski, prav tako kostume...

Dnevnik 25. XII. 1971 št. 349 str. 5

Ocene z gostovanja s Hovanščino po Italiji

Sijajni basi in soprani

Režija H. Leskovška in scena Vladimira Žedrinskega nista bili na izjemni ravni, vendar dokaj dobri.

Gazetta di Regio Gi. bar
N. Razgl. 6. april 1973

Vzorna izvedba

Zelo dobre so scene in kostumi Vladimira Žedrinskega.

Giornale di Brescia
Edoardo Gugiemi
N. Razgl. 6. april 1973

Ljubljanska izvedba ima (še druge) kvalitete: preprostost priredbe — »siromašne« toda popolnoma funkcionalne — in pa kvaliteto izvajalcev. Simbolični panoji, površine iz plastičnega materiala, nekaj mobilov in praktikablov: ta Hovanščina predvsem malo stane, da ne rečemo, zelo malo.

Corriere della Sera
Maio Pai
N. Razgl. 6. april 1973

Hačaturjan: Spartak
Opera SNG Ljubljana 1971/72
scena in kostumi: V. Žedrinski
rež.: H. Neubauer

V Križankah še zadnje vaje ljubljanskega baleta za otvoritev bienala
Za uvod — ljubljanski »Spartak«

V koreografiji dr. Henrika Neubauerja in z Mojmirom Lasanom v naslovni vlogi bomo v torek za začetek jubilejnih ljubljanskih baletnih prireditev videli prvič v Jugoslaviji Hačaturjanov najnovejši balet.

... Sceno in kostume je zasnoval Vladimir Žedrinski, zagrebški umetnik, ki zdaj živi v Parizu in po dvajsetih letih spet sodeluje pri opremljanju ljubljanske baletne predstave...

... H. Neubauer: Vladimir Žedrinski je zasnoval takšno scenografijo, ki omogoča hitre spremembe; glasbene vložke med posameznimi slikami smo tako lahko uporabili za monologe in dialoge plesalcev...

Dnevnik 24. 6. 1972 št. 170 str. 5
SŽ

Festival Ljubljana
Sinoči na baletnem bienalu
Za uvod ljubljanski Spartak

... Scenograf in kostumograf (Žedrinski) je prepoln oblik in barv, ki požirajo scene in ples...

Dnevnik 28. 6. 1972 št. 174 str. 5
Marija Vogelink

Odlični solisti

»Spartak« v izvedbi baleta SNG Ljubljana je lepo uvedel prireditve petega baletnega bienala v Ljubljani

... Kostumi in scena so zamisel Vl. Žedrinskega, umetnika svetovnega slovesa...

Delo 29. 6. 1972 št. 175 str. 6
A. Tauber

Spartak na domačem odru

Po premierni predstavi v ljubljanski operi

...Scena in kostumi Spartaka so delo Vladimirja Žedrinskega, ki se zdi, da je z njimi skušal čimveč in čimbolj prikrivati, namesto odkrivati in prinašati v prvi plan...

Dnevnik 6. 3. 1973

Massenet: Don Kihot

Opera SNG Ljubljana 1972/73

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: H. Leskovšek

Imeniten basovski par

Don Kihot: jubilej Danila Merlaka

...Danilo Merlak predvsem zelo uspešno združuje igralski dar z visoko kulturo pevske interpretacije. Njegov Don Kihot je bil že kot postava-maskar in kostum in drža — nadvse prepričljiv...

Imenitna pa je bila scena, ki jo je kot gost zasnoval Vladimir Žedrinski. Tudi kostumi Vladimirja Žedrinskega so bili dovolj razgibani in stilno enoviti...

Delo 21. 1. 1973

P. Mihelčič

Šivic P.: Cortesova vrnitev

Opera SNG Ljubljana 1973/74

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: H. Leskovšek

Pavel Šivic: Cortesova vrnitev

Krstna uprizoritev nove slovenske opere

...Taka kot je, postavlja Šivičeva opera posebne zahteve tudi režiji in inscenaciji. Režiser Hinko Leskovšek je tem zahtevam dobro prisluhnil in poskrbel za zelo lepo ravnovesje med zunanjimi in med notranjimi možnostmi dramskega razpleta. — Za tako upodabljanje je režiser dobil izredno uspešno oporo v sceni Vladimira Žedrinskega. Vedno znova preseneča ta inscenator s svojo tanko uglasenostjo za stil celote, in s svojo umetniško interpretacijo. Tako tudi v danem primeru, kjer je na intimno ubranost uglasena scena res ugodna dopolnitev glasbene drame...

N. Razgl. 19. 4. 1974

V. Ukmar

Musorgski: Boris Godunov

Opera SNG Ljubljana 1973/74

scena in kostumi: V. Žedrinski

rež.: H. Leskovšek

Praznik v Operi

Premiera Borisa Godunova

Stefan Eklenkov, basist iz Sofije, v glavni vlogi

...Ljubljansko uprizoritev so pripravili dirigent Bogo Leskovic, režiser Hinko Leskovšek, scenograf in kostumograf Vl. Žedrinski in koreograf Karol Toth...

Dnevnik 20. X. 1973

Drevi prva operna premiera v ljubljanski operi

Boris Godunov — velika glasbena drama

...»Režiser Hinko Leskovšek je skupaj z našim prijateljem, scenografom in kostumografom Vladimirjem Žedrinskim iz Pariza skušal za uprizoritev najti rešitev, ki bi ustrezala našemu majhnemu odru in njegovim možnostim, pa vendar ne bi jemala predstavi veličastnosti. Menim, da smo takšno rešitev našli,« je po glavnih vajah dejal Bogo Leskovic. S sodobnim razumevanjem scenskega okvira sta režiser in scenograf skušala dočarati bogato okolje v katerem se večina scen dogaja; nista želela dajati dogajanju le okvirja, pač pa poudariti njegovo dramatičnost...

Dnevnik 25. X. 1973

S. Šlamberger

Poudarjanje zunanjih, čutnih učinkov

»Boris Godunov« Modesta Musorgskega v ljubljanski Operi

.... Kar zadeva sceno in kostume, je uprizoritev zelo privlačna. Ne učinkuje le množica krasnih in slogovno dognanih oblačil, temveč predvsem inscenacija, ki je po zamisli v skladju z dramsko idejo in dogajanjem; posamezne stene se po neki fini asociaciji ubirajo tudi z glasbo Musorgskega ter diha jo pristna občutja. Morda tem bolj, ker v svoji idejno podčrtani stilizaciji uhajajo od naturalizma in se z ekspresivnostjo pridružujejo glasbi. Zdi se celo, da je na primer vaška krčma že kar pretirano stilizirana in da obče prevladujoča scenska temačnost že preveč sili v odmaknjenost in zamišljenost...

N. Razgl. 9. 11. 1973

V. Ukmar

Fry: Gospa ne bo zgorela

Akademija za gledališče, radio, film in TV 1967/68

kostumi: V. Žedrinski

rež.: Z. Šedlbauer

O likovni opremi Fryjeve komedije

Gospa ne bo zgorela

... Scenograf je poudaril vertikalo, dodal gotske elemente, kar nam ustvari iluzijo gotskega prostora. Pričakovati bi bilo, da bo to tudi vez, povezava scene in kostumov. Niti poudarka vertikale, niti druge bistvene povezave med kostumi in pa sceno ni bilo moč opaziti. Medtem ko je scena čista likovno in slogovno, so kostumi »venček« vseh mogočih in nemogočih stilov. Če je bila to režiserjeva zamisel, ne vem, razumljivo pa je, da taki kostumi ne morejo dobiti pravega izraza tako grajeni in oblikovani sceni. Mešanje slogov na katerem koli likovnem področju ni priporočljivo, ker s tem poslabšamo kvaliteto. Ne moremo si ustvariti prave iluzije o času dogajanja.

Zaželeno bi bilo, da bi bili vsi kostumi stilno čisti in medsebojno enotni, ne glede na izbiro sloga, na katerega so naslonjene kreacije. To je bila ena od bistvenih pomanjkljivosti pri Fryjevi komediji. Takoj lahko opazimo stilne razlike med moškimi in ženskimi kostumi. Moški nihajo nekje med pozno gotiko in renesanso, medtem ko so ženski nekje pozno renesančni, z dodatki fin de siecla (Jennet), holbeinovski z biedermeierskimi pokrivali (Margaret) in nekako slogovno popolnoma nedoločeni (Alison).

Težnja kostumografa je bila nedvomno ponoviti na kostumih vtis freske, ki je opazna tudi v sceni. To se mu, žal, pri izvedbi ni posrečilo. Lise, ki so hotele približati strukturo freske, so se spremenile v nedoločene barvne lise, postavljene brez pravega reda, in prej spominjajo na umazanijo, kot na strukturo freske. Kostumi dajejo vtis cenene maškarade. Zelo so me razočarali morda zato, ker sem od imena V. Žedrinski preveč pričakovala.

Delo 18. VI. 1968 št. 162 str. 5

Darja Vidic

Originalni načrti in fotografije

Za Žedrinskim se je ohranilo lepo število originalnih načrtov: SGFM hrani nad 80 scenskih, okoli 300 kostumskih načrtov ter okoli 400 fotografij.

Ohranjeni niso vsi osnutki. Tudi ni ohranjena dokumentacija za vse predstave. Tako ni niti osnutkov niti fotografij za Borove Raztrgance v postavitvi Gavella-Žedrinski, za Hamleta kar 12 prizorišč (!) pa le 2 kostumska osnutka — za Ofelijo in Gertrudo, za Tartuffa vsa prizorišča pa nobenega kostumskega osnutka. Tako za Hamleta kot za Tartuffa pa je razmeroma bogata foto-dokumentacija. Nasploh so številnejši načrti za kostume in je boljše ohranjena dokumentacija za operne predstave (in Žedrinski je predvsem operni scenograf-kostumograf!). Tako je za Borisa Godunova 1973/74 v SGFM skoraj popolna dokumentacija: scena: dvorišče novodevičjega samostana, pred Kremeljsko katedralo, celica Čudovskega samostana, vaška krčma ob litvanski meji, soba

carjeve palače, Sandomirski dvorec, grajski vrt, gozdna jasa, bližina Moskve ter dve skici katedrale;

kostumi: 3 za Borisa Godunova, 1 za Fedorja, 1 za Ksenijo, 2 za kneza Šujskega, 1 za Ščelkalova, 4 za Dmitrija Samozvanca ter po 1 za Marino Mnišek, Rangonija, Verlaama, Misaila, Krčmarico, Bebca, Bojarja, Jezuita ter za zbor: moški, otroci, ženske, vojaki, nosilci ikon, moški zbor, ženski zbor.

Na scenskem osnutku je pogosto z rimsko številko označeno zaporedje prizorišča (dejanje, oz. slika), ob robu kostumskih skic pa imena likov (včasih tudi dejanje oz. slika). Poleg detajlov je na robu kostumskega osnutka včasih tudi pisana opomba, običajno v srbohrvaščini.

Scenski osnutki zgodnejšega obdobja nudijo pogled na celotno rešitev prostora, tudi členitev (Molière: Tartuffe, Shakespeare: Hamlet, Gribojedov: Gorje pametnemu, Turgenjev: Mesec dni na kmetih, Musorgski: Boris Godunov, 1948/49). Prav tako je z nekaterimi skicami zadnjih let (Spartak, Cortesova vrnitev), kjer so nakazane tudi figure (in s tem razmerja v prostoru), za nekatere pa so se ohranili le detajli prizorišča — prospekt za ozadje (Hovanščina, 1971/72).

Detajli za kostumske osnutke so podrobno izrisani (Gorje pametnemu), pogosto tudi maska. Tu prihaja do izraza Žedrinski-karikaturist (Donizetti: Don Pasquale — Korošec; Musorgski: Hovanščina — Smerkolj; Massenet: Don Kihot — Korošec, Merlak).

Načrti zgodnjega obdobja slone bolj na kolorirani risbi. To velja tako za scenske kot za kostumske osnutke. Za tiste iz zadnjih let njegovega delovanja v Ljubljani pa je značilen širši slikarski zamah (primerjaj osnutke Ivana Susanina, Matere Jugovičev, Hovanščine). Scenski in kostumski osnutki za Spartaka pa so kombinacija risbe z lepljenko.

Za svojo izpoved rabi izredno močne, žive barve. To velja zlasti za scenske osnutke. Primerjava načrtov z realizacijo na fotografijah priča, da njegovi načrti niso nejasna iskanja pač pa dorečeno navodilo. Kritiki Žedrinskemu priznajo, da je imeniten slikar, pa manj uspešen arhitekt; navdušujejo se nad lepoto njegovih »slikarij«, zamerijo pa mu neobvladovanje prostora (kritika Hamleta in Hovanščine — 1971/72). Verjetno je, da se je prav zaradi teh kvalitet bolj uveljavil kot operni scenograf in kostumograf in ne kot dramski. (Pregled tvornosti Žedrinskega na Slovenskem daje možnost za ilustracijo razlike med dramsko in operno-baletno scenografijo; zakonitosti in zahteve, ki jih postavlja pred scenografa dramsko delo z nekaj nastopajočimi igralci so namreč drugačne od tistih, ki jih narekuje baletno delo, ki zahteva veliko prostora za razmah giba ali operno delo z zborom. Pri dramskem delu sme in mora biti členitev prostora s plastičnimi elementi gostobesednejša, kot pri operno-baletnih.)

Izrazna sredstva, ki jih je Žedrinski uporabljal, so dokaj različna. Mogli bi trditi, da je v dramskih scenografijah uporabljal več plastičnih elementov, kot pri opernih in baletnih. Tako pri sceni (Tartuffe, Hamlet), kot pri kostumih (Boris Godunov 1973/74) rad kopiči dekorativne elemente. Stopnja stilizacije je skozi vsa leta od predstave do predstave različna. Če bi vzeli za primerjavo samo nekatera zgodnja dela (Ivana Susanina, Borisa Godunova 1948/49 in Gribojedova Gorje Pametnemu) na eni strani ter nekatera pozna (Hovanščino

Nekaj je žedrinskega v deželi Danski



Hamletove zadnje besede : »Kam naj padem«

Karikatura F. Miheliča na rovaš inscenacije Hamleta V. Žedrinskega. (Glej str. 75.)

1971/72, Carsko nevesto, Borisa Godunova 1973/74 ter Don Kihota) na drugi strani, bi utegnili zaključiti, da je takoj po vojni bliže realizmu in da je njegova težnja k stilizaciji v tem obdobju manj izrazita.

Pregled gradiva o uprizoritvi Tartuffa, ter zgodnjih baletnih del (Prometejeva bitja, Ohridska legenda) pa kažejo, da se je že v prvih povojnih letih uspešno spoprijemal z stilizirano sceno. Za njegova zadnja in pozna dela pa je značilen živ kolorit.



Musorgskij M. P.: Boris Godunov, Opera
SNG Ljubljana 1973/74, rež.: Leskovšek,
(scena in) kostumi: V. Žedrinski



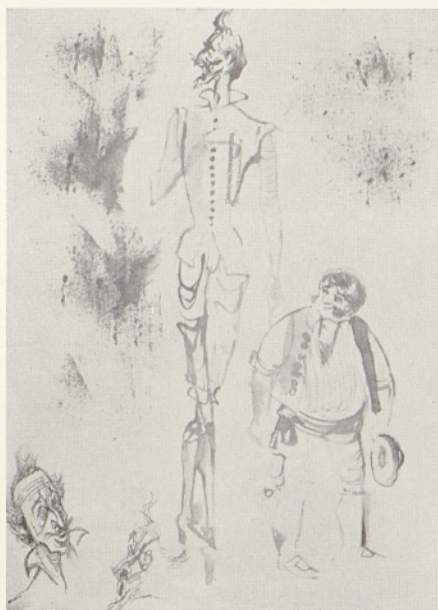
Hačaturjan A.: Spartak, Oper SNG Ljub-
ljana 1971/72, rež.: Neubauer,
(scena in) kostumi: V. Žedrinski



Gribojedov: Gorje pametnemu, Drama
SNG Ljubljana 1948/49, rež.: Gavella,
(scena in) kostumi: V. Žedrinski



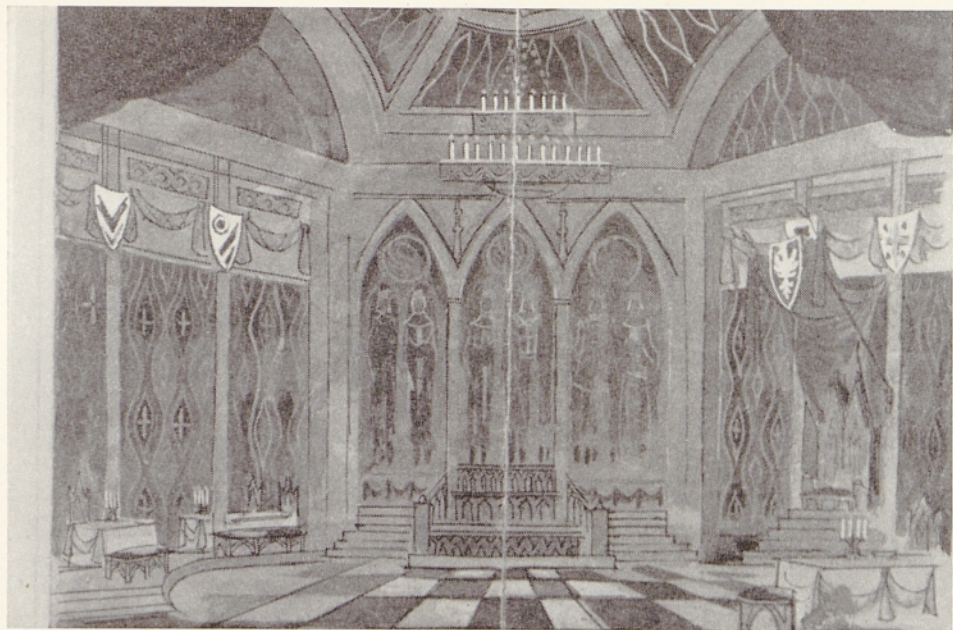
Musorgskij M. P.: Hovanščina, Opera
SNG Ljubljana 1954/55, kostumi:
V. Žedrinski



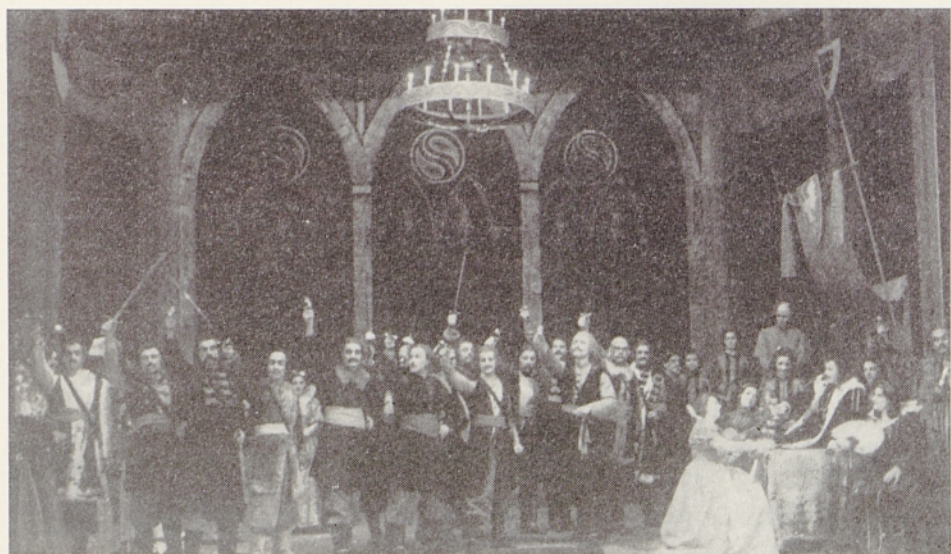
Massenet J.: Don Kihot, Opera SNG Ljubljana — 1972/73, rež.: Leskovšek, (scena in) kostumi: V. Žedrinski



Donizetti G.: Don Pasquale, Opera SNG Ljubljana 1946/47, rež.: Leskovšek, kostumi: V. Žedrinski



*Glinka M.: Ivan Susanin, Opera SNG Ljubljana 1946/47, rež.: Golovin,
scena (in kostumi): V. Žedrinski*



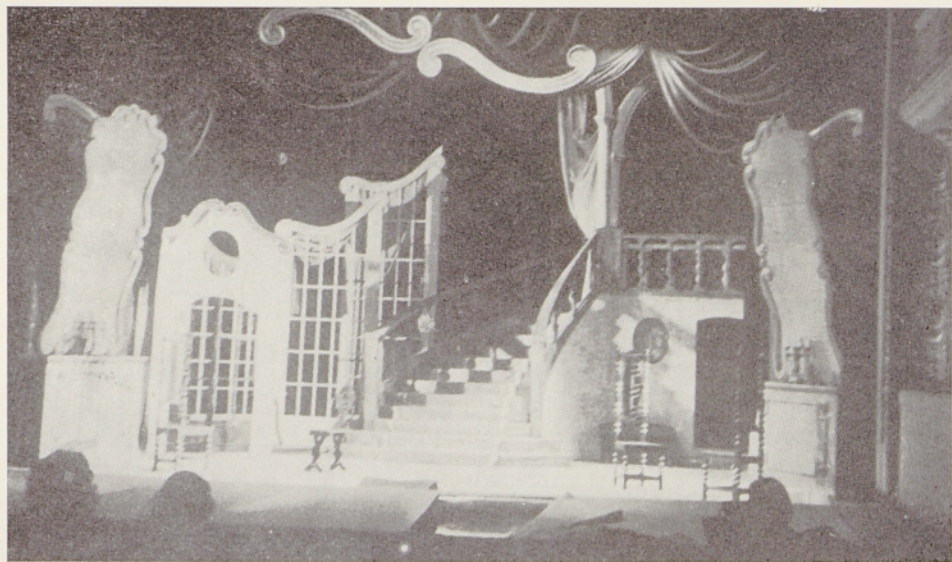
*Glinka M.: Ivan Susanin, Opera SNG Ljubljana — 1946/47, rež.: Golovin,
scena in kostumi: V. Žedrinski*



Stravinskij I.: Igra kart, Opera SNG Ljubljana 1946/47, rež.: Mlakar, scena in kostumi: V. Žedrinski



Beethoven L.: Prometejeva bitja, Opera SNG Ljubljana 1946/47, rež.: Mlakar, scena in kostumi: V. Žedrinski



Molière: Tartuffe, Drama SNG Ljubljana 1947/48, rež.: Gavella, scena (in kostumi): V. Žedrinski



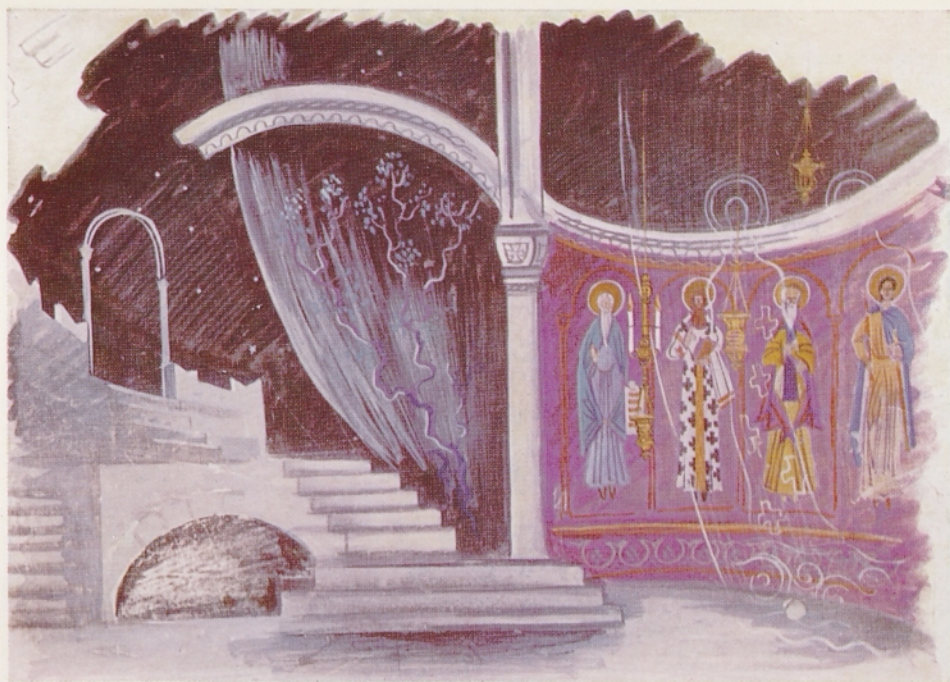
Turgenev A. N.: Mesec dni na kmetih, Drama SNG Ljubljana 1948/49, rež.: Gavella, scena: V. Žedrinski



Molière: Tartuffe, Drama SNG Ljubljana 1947/48, rež.: Gavella, scena (in kostumi): V. Žedrinski



Turgenev A. N.: Mesec dni na kmetih, Drama SNG Ljubljana 1948/49, scena: V. Žedrinski



Polić M.: Mati Jugovičev, Opera SNG Ljubljana 1946/47, rež.: Gavella, scena: V. Žedrinski



Musorgskij M. P.: Hovanščina, Opera SNG Ljubljana 1971/72, rež.: Leskovšek, scena in (kostumi): V. Žedrinski



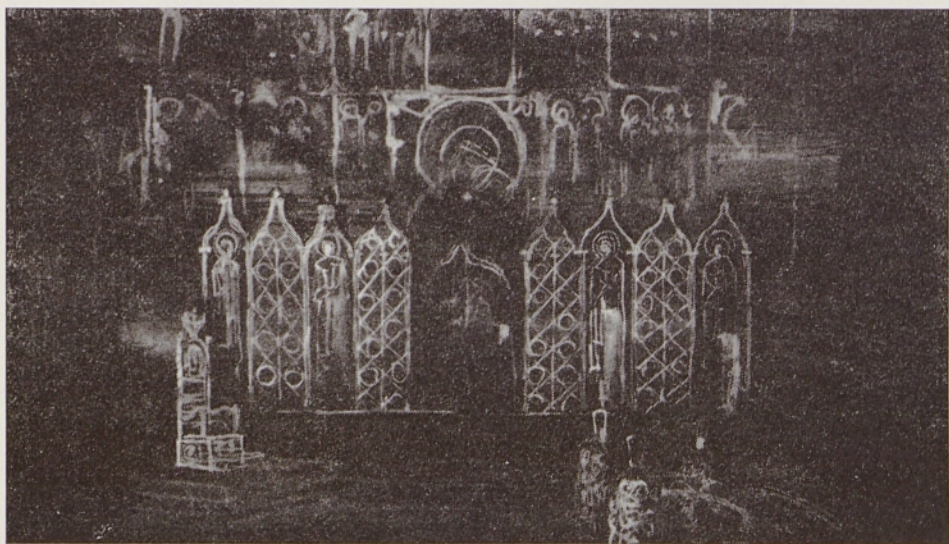
Hristić S.: Ohridska legenda, Opera SNG Ljubljana 1948/49, rež.: Mlakar, scena: V. Žedrinski



Musorgskij M. P.: Hovanščina, Opera SNG Ljubljana 1971/72, rež.: Leskovšek, scena in kostumi: V. Žedrinski



*Musorgskij M. P.: Boris Godunov, Opera SNG Ljubljana 1948/49, rež.: Debevec,
scena (in kostumi): V. Žedrinski*



*Musorgskij M. P.: Boris Godunov, Opera SNG Ljubljana 1973/74, rež.: Leskovšek,
scena (in kostumi): V. Žedrinski*



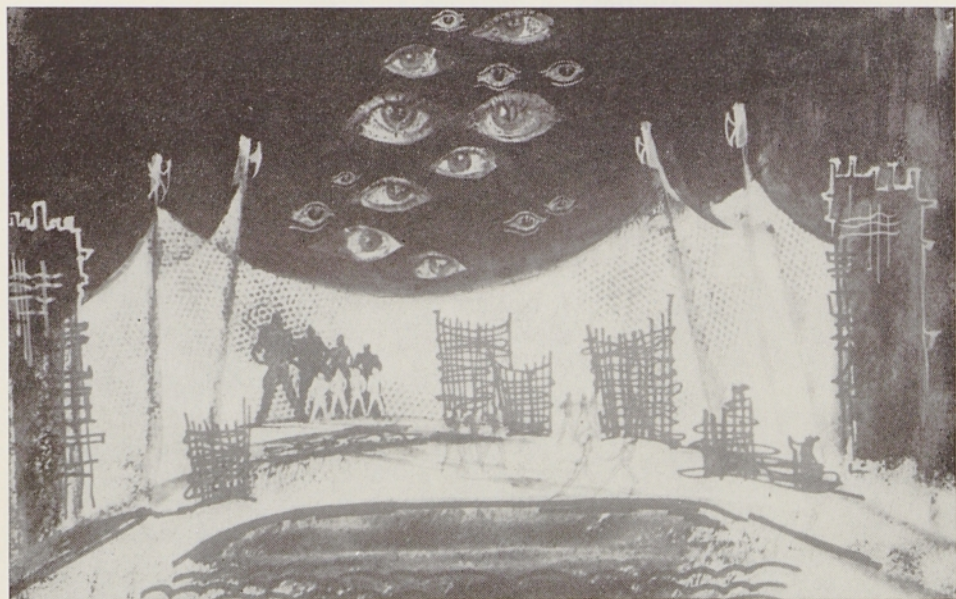
*Rimskij-Korsakov: Carska nevesta, Opera SNG Ljubljana 1970/71, rež.: Leskovšek,
scena in kostumi: V. Žedrinski*



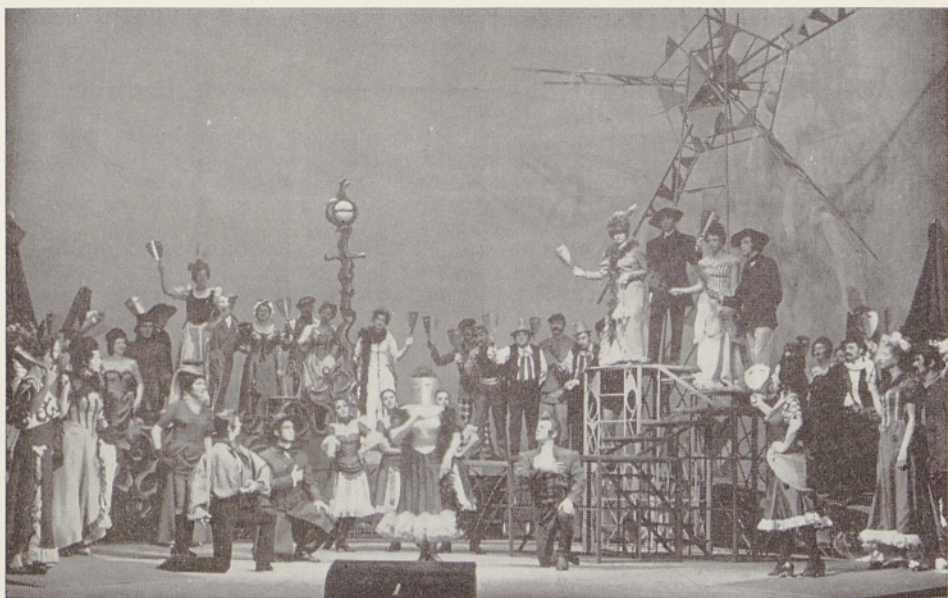
*Musorgskij M. P.: Boris Godunov, Opera SNG Ljubljana 1973/74, rež.: H. Leskovšek,
scena in kostumi: V. Žedrinski*



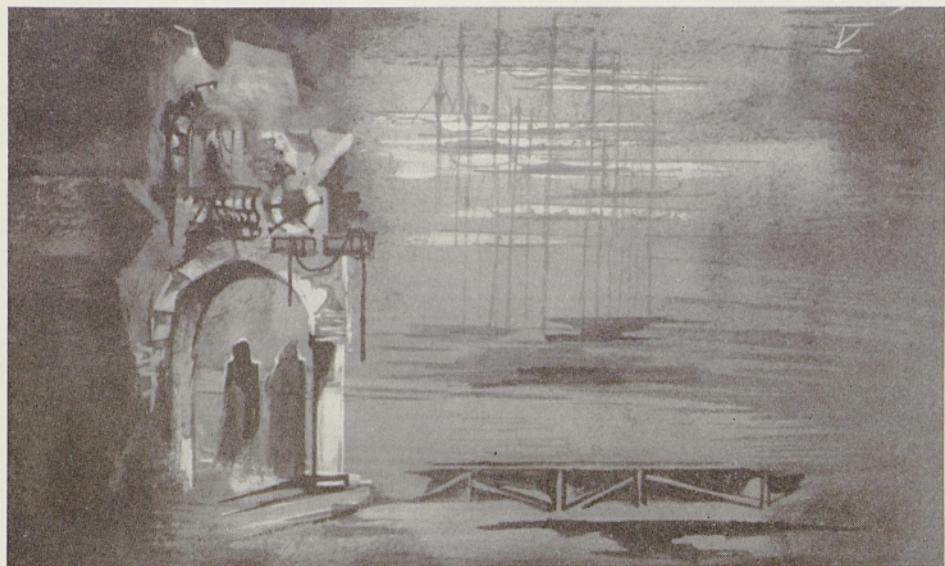
Musorgskij M. P.: Boris Godunov, Opera SNG Ljubljana 1973/74, rež.: Leskovšek,
(scena in) kostumi: V. Žedrinski — Glej kostumski osnutek na str. 84



Hačaturjan A.: Spartak, Opera SNG Ljubljana 1971/72, rež.: Neubauer, scena
(in kostumi): V. Žedrinski



*Massenet J.: Don Kihot, Opera SNG Ljubljana 1972/73, rež.: Leskovšek,
scena in kostumi: V. Žedrinski*



*Šivic P.: Cortesova vrnitev, Opera SNG Ljubljana 1973/74, rež.: Leskovšek,
scena (in kostumi): V. Žedrinski*

Le décorateur et dessinateur des costumes Vladimir Zed- drinski dans les théâtres slovènes

L'article est divisé en quatre chapitres: introduction, biographie, bibliographie et documents.

L'introduction explique le but de l'article: ce n'est pas donner un jugement sur l'importance de l'activité de Zeddrinski en Slovénie ni le situer dans l'histoire des décors et des costumes dans notre pays mais plutôt le présenter au lecteur.

La biographie apporte quelques données essentielles sur son activité en Slovénie et ailleurs.

La bibliographie comprend tous les croquis de décors et de costumes, créés par Zeddrinski pour les théâtres slovènes, ainsi que les dates des premières représentations et les noms de ses collaborateurs. Plusieurs données statistiques sont tirées de cette bibliographie.

Documents: Une brève introduction est suivie de la publication d'extraits de notes des metteurs en scène et des critiques de théâtre ainsi que de photographies des scènes réalisées. Pour des raisons techniques, les photographies sont publiées à part, et donc séparées des documents écrits: tous cependant apportent des données sur la première représentation. Parfois, ils touchent la même représentation et le lecteur pourra alors établir les rapports entre le croquis, la réalisation et la critique et même, pour la représentation de Boris Godounoff, ceux entre l'ébauche, le croquis, la réalisation et la critique (il pourra faire la comparaison entre la représentation de 1948/49 et celle de 1973/74 où le décorateur et dessinateur des costumes était le même).

Les documents publiés ne sont accompagnés que de quelques données essentielles, l'analyse plus approfondie étant réservée à une étude monographique ultérieure.

Smiljan Samec

Moja srečanja s Titom

Tito je bil vedno med nami in mnogo ljudi na vseh koncih naše domovine se je srečavalo z njim. In tako sem tudi jaz v svojem življenju večkrat imel priložnost, da sem se srečal in rokoval z našim maršalom, oziroma pozneje predsednikom Josipom Brozom-Titom. Prvikrat je to bilo med vojno na otoku Visu, kar sem nekoliko navedeno že opisal v Drugi knjigi »Dokumentov« leta 1966, ko sem tam v »Partizanskih spominih gledaliških popotnikov« prikazal partizansko pot in delo tako imenovane Kulturne skupine X. Ljubljanske brigade, katere član sem bil tudi sam. Naj torej o tem srečanju zdaj spet na kratko ponovim, čeprav v nadaljnjem ni ostalo samo pri njem.

To Kulturno skupino smo sestavljali štirje dotedanji gledališki delavci, in sicer: gledališki igralec Ivan Jerman, dirigent in skladatelj Rado Simoniti, operni pevec Marjan Kristančič in jaz, ki sem bil že pred vojno dramaturg v ljubljanski Operi. Z nami sta bila še glasbenik prof. Vlado Golob in študent Drago Počkaj kot vojaški vodja in intendant. Ta skupina je bila formirana pravzaprav po nekem naključju že med znano veliko nemško ofenzivo novembra leta 1943 na Dolenjskem, ko so bili vojaški voditelji naše obrambe razdelili tedanjo večjo Gledališko skupino pri SNOS-u v manjše oddelke in jih dodelili brigadam. Ti in drugi gledališki delavci naj bi tako bili bolj mobilni med ofenzivo in ne nazadnje tako tudi bolj varni. Po koncu ofenzive pa bi se po tem načrtu morali spet vrniti v prvotno večjo Gledališko skupino, iz katere se je nato dejansko že sredi januarja 1944 na osvobojenem ozemlju porodila edinstvena vojaška kulturna ustanova — Slovensko narodno gledališče, s poglavitnim sedežem v Črnomlju.

Tako smo torej tudi mi »Ljubljčanec« s svojo brigado pretolkli Ilovo goro in se neposredno po hudi ofenzivi, ki je terjala precej žrtev, znašli na Korinu v Suhi krajini. Tam smo najprej vsi skupaj nekaj dni počivali, z edino izjemo nas »kulturnikov«, ki smo že tiste dni prirejali propagandne mitinge po okoliških vaseh. Toda partizansko vodstvo je takoj zatem odločilo, da naj naša 18. divizija krene v napad v Gorski kotar in Liko in tako je tudi naša Kulturna skupina odšla na isto pot, ker pač z vrhovnega poveljstva še ni prispel ukaz, naj bi se vrnili v prvotno gledališko enoto.

Kulturniki Ljubljanske brigade smo se seveda takoj znašli, saj smo, kot rečeno, že v Suhi krajini prirejali mitinge, na katerih je naš tedanji komisar Janko Rudolf imel politične govore, mi pa smo nastopali s konferanso, recita-

cijami in petjem partizanskih pesmi. S takim nastopanjem smo nadaljevali tudi zdaj v Gorskem Kotorju, kjer smo tako rekoč čez noč svoj spored »pohrvali«, predvsem seveda našo najučinkovitejšo točko, partizansko »Kroniko« v verzih. Največji uspeh smo dosegli na mitingu v Delnicah, do koder se je naš »hrvaški« spored že dodobra utekel. Pri vseh teh nastopih smo imeli polne dvorane občinstva in njegovo navdušenje nad našo »profesionalnostjo« je bilo izredno. Velik uspeh je imel povsod že naš izvedeni konferansije, ki je znal svojo konferanso tudi politično zabeliti, prav takega tudi naš tenorist Marjan, še večjega pa naš čudoviti harmonikar Golob, a imenitno se je povsod odrezal tudi naš pevski kvintet, ki ga je mojstroval in vodil Rado Simoniti.

Na mitingu v Delnicah pa je po naključju bilo navzočih tudi nekaj predstavnikov hrvaškega Glavnega štaba, ki je tiste dni stoloval v Otočcu. Ker so ti tovariši na svoje oči in ušesa videli in slišali, kako dober in uspešen je bil naš nastop, so naprosili našega komandanta Rada Pehačka in komisarja Janka Rudolfa, naj nas »samo za nekaj dni« posodita njim, češ da pripravljajo v Otočcu slavnostni miting, posvečen pravkaršnjemu imenovanju tovariša Tita za maršala; sami da za to svečanost nimajo na razpolago tako uvežbane in strokovno neoporečne skupine, zato naj bi glavni del sporeda tega mitinga opravili mi »Ljubljanci«. Beseda ni konj in naši predpostavljeni so to »posojilo« odobrili, s tem da nas po tem nastopu spet vrnejo v domačo enoto. In tako smo torej odrinili iz Delnic, večinoma peš, čez mašunske gozdove, in na koncu še s kamionom do Otočca.

Tam smo na mitingu spet imeli ogromen uspeh, po tem nastopu pa so nas Hrvati naprosili, naj skočimo še v trenutno osvobojeni Senj ter na otoka Rab in Pag, kjer še niso imeli priložnosti videti takih nastopov, politična potreba pa je narekovala, da bi s podobnimi mitingi osvestili tamošnje ljudi. Kaj smo hoteli — razumeli smo to potrebo in ustregli njihovemu predlogu. Šele po tej opravljeni nalogi naj bi se spet povrnili k Ljubljanski brigadi. Tako smo v Senju prvič kot partizani videli morje, na Rab in nato na Pag pa smo potovali že s partizanskimi čolni. Mimo nastopov in mitingov v vseh večjih krajih tega področja smo na Rabu kot partizanska delegacija obiskali tudi pokopališče umrlih slovenskih rabskih internirancev in tam položili spominski venec »iz svobodnih gozdov« z napisom, da ga poklanja Kulturna skupina X. udarne Ljubljanske brigade.

A ko smo se z otoka Paga spet vrnili na Rab, je medtem vseh 70 km še svobodne obale s Senjem vred spet prešlo v nemške roke, tako da s čolni nismo več mogli pristati na kopnem. Zadnje telefonsko navodilo senjske partizanske komande, preden se je iz Senja umaknila pred premočnimi nemškimi enotami, je velelo vsem partizanom na Rabu, naj se, seveda s čolni, umaknejo proti še svobodnemu otoku Visu. Tako je tudi naša skupina, namesto nazaj v Slovenijo, v dveh dramatičnih nočnih plovbah mimo sovražnih ladij prešla, najprej na Dugi otok in zatem na Vis, kamor smo se zatekli dne 21. ali 22. januarja 1944. Sicer pa je vso to pot in našo odisejado nadrobneje opisal že Ivan Jerman v uvodu svoje knjige »Pevski zbor Jugoslovanske armade Srečko Kosovel«. Ker z Visa še dolgo ni bilo nobene zveze s Slovenijo, smo tam ostali kakega pol leta, in kot se je naša pot še nadalje razvijala, nismo Slovenije, navzlic svojim prošnjam, da bi se povrnili k Slovenskem narodnem gledališču v Črnomlju, več videli vse do osvoboditve. Kaj vse pa smo na tem svobodnem otoku počeli,



sva opisala že jaz v svojem članku v »Dokumentih 1966« in Jerman v omenjeni svoji knjigi leta 1970, zato tega ne bom tu ponavljal. Dela in zlasti še uspešnih nastopov, tako pri naših partizanskih enotah, ki so se tam zbirale, kakor tudi pri angleških in ameriških vojaških enotah na otoku, nam ni nikoli zmanjkalo. Za vse to smo deloma samoiniciativno poskrbeli že sami, deloma pa nam je dajal potrebna navodila in direktive Mestni komite v mestu Visu, s svojim sekretarjem v agitpropu, poznejšim ambasadorjem, Matom Jakšičem. Nastopali smo, izdajali smo potrebno partizansko literaturo, ki je bila namenjena zlasti našim prekomorcem v Južni Italiji in v Afriki, poizkušali smo tam celo navezati stik z našim pisateljem Luisom Adamičem v Ameriki, jaz sam pa sem tam celo napisal besedilo za prvo partizansko opero »Partizanka Ana«, ki naj bi, če bi Simonitiju uspelo delo še med vojno dokončirati, odprla prvo operno sezono v svobodni Ljubljani. Toda Simoniti je svojo obljubo — spričo novih dolžnosti,

ki jih je zatem prevzel — mogel izpolniti šele daleč pozneje v Ljubljani. Njegovo kompozicijo je tedaj prva posnela RTV Ljubljana, nato pa sta jo pozneje uprizorila še Ljubljanski festival in Opera SNG. Toda vse to ni za to mojo pripoved najpomembnejše.

Poglavitno doživetje našega bivanja na Visu pa je bil naš nastop pred Vrhovnim štabom in tovarišem Titom, do česar je prišlo dne 18. junija 1944. Vrhovni štab z vsemi drugimi tujimi vojaškimi odposlanci — med njima sta bila tudi angleški general Fitzroy Maclean in ruski general Vorobjov — se je namreč po sicer hudem, a ponesrečenem napadu na Drvar, ki je imel predvsem namen ujeti tovariša Tita, z avioni preselil na naš svobodni otok Vis, ki ga je bil s partizanskimi brigadami in topništvo uspešno branil general Karel Levčnik. Takoj po svojem prihodu na Vis so naši tovariši pri Vrhovnem štabu izvedeli tudi za obstoj in delo naše Kulturne skupine. Prvi od tedanjih članov našega najvišjega telesa nas je obiskal Edvard Kocbek, kmalu zatem pa nas je sprejel v zelo dolgi avdienci še Edvard Kardelj, ki je z največjim zanimanjem in zadovoljstvom poslušal našo pripoved in nas tudi sam obvestil ter poučil o marsičem potrebnem. Med drugim nam je tudi dejal, da bo poskrbel naši skupini primeren nastop tudi pred tovarišem Titom. In tako se je torej tudi to zares prav kmalu zgodilo.

Do tega pa je prišlo na, tudi zgodovinsko, prav pomemben dan naše borbe. S posredovanjem Angležev — ki so se trudili, da bi nekako povezali tako imenovano jugoslovansko kraljevsko vlado v Londonu s Titovim osvobodilnim gibanjem — je prišel na Vis dotedanji predsednik tiste londonske vlade, dr. Šubašič. Moral je sprejeti vse Titove odločne zahteve, in tako sta dne 18. junija podpisala sporazum, po katerem je maršal Tito postal prvi mednarodno priznani predsednik skupne partizanske in kraljevske vlade, s tem da bo o nadaljnji usodi nekdanje kraljevine odločilo samo jugoslovansko ljudstvo šele po osvoboditvi vse države. No, in v proslavo tega sporazuma naj bi pred vso to novo vlado in Vrhovnim štabom z vsemi tujimi odposlanci vred nastopila prav naša mala slovenska Kulturna skupina. Sicer pa naj tu preustim besedo kar Ivanu Jermanu, ki o vsem tem dogodku v svoji knjigi pravi:

»Politkomisar Ivan Jerman, ki je hodil vsako jutro na neki oddelek agitpropa po morebitna navodila, se je dne 18. junija nepričakovano hitro vrnil in sporočil, da ima kulturna skupina popoldne nastop pri maršalu Titu.

Ni bila majhna naloga, nastopiti prvič pred tako legendarno osebnostjo, kot je maršal Tito, utelešenje jugoslovanske osvobodilne in socialne borbe. Trenutno presenečenje pa tudi skoraj strah sta utonila v splošnem veselju in objemanju.

Ali je dovolj dobro, kar si je skupina dotlej nabrala na sporedu? Ali ima vse to skupaj vsaj približno neko višjo podobo? Ali dovolj impresivno predstavlja podobo in pomen našega boja? Ali je v njenem izvajanju vsaj kanec prave umetnosti?

Za tako razglabljanje pa ni bilo več časa. Treba se je bilo na zunaj in na znotraj pošteno pripraviti. Obleko in obutev v red! Pregled in izbor sporeda! Izbrati je bilo potrebno, kar je bilo najboljšega, in točke nanizati v čim pestrejši splet.

Molče je popoldne stopala skupinica petih mož po razbeljenem kraškem kamenju proti naselju Ženaglava, kjer se je na vrhu otoka udomil Vrhovni štab

NOV in PO Jugoslavije. Vse misli so se jim vrtele okoli Tita in čim bližji je bil cilj, tem večja tesnoba jim je stiskala srce.

V pričakovanju nastopa se je skupina pozdravila z Edvardom Kardeljem, Edvardom Kocbekom, polkovnikom Pircem, podpolkovnikom Ulepičem in številnimi drugimi znanci ter prijatelji. Nekam mnogo visokih glav se je zbralo v večji zadimljeni sobi v tisti revni majhni vasi. Mize v njih v obliki podkve, mnogo neznanih obrazov, zavezniški vojaški odposlanci, generali, vrhovni štab, v sredini pa Tito v maršalski uniformi, vendar precej shujšan.

Vsa skupina in vsak posameznik je skušal dati iz sebe vse. Maršal je od točke do točke spreminjal svoj izraz, da se je zdelo, kot da ima vsaj tisoč obrazov. Na koncu sporeda je zagrmela Simonitijeva pesem: »Tito, Tito, Tito!«. Pri tej pesmi se je maršal prijetno nasmehnil, vsi navzoči so mu čestitali, ploskali in — konec. Skupina je vedela, da je s svojim nastopom v polni meri uspela. Zunaj je sijalo sonce, vsa soba ga je bila polna, a kaj šele v srcih petih kulturikov. Ko so se gostje razšli in se je tudi Tito, ki ga je spremljal njegov nepogrešljivi pes, umaknil, je skupina izvedela, da je s svojim nastopom primaknila piko k sporazumu med Titom in Šubašićem, ki je bil takrat podpisan. Dr. Ivo Šubašić je gotovo z mešanimi občutki gledal partizane.«

Tako Ivan Jerman.

Videli smo torej Tita, ki pa je bil nad našim uspešnim nastopom tako zelo zadovoljen, da nas je še isti popoldan, ko so bile vse te uradne slovesnosti končane, sprejel vseh pet v posebni avdienci ter se z nami rokoval. Zahvalil se nam je za naš nastop in se pozanimal za našo usodo ter se zadržal v naši družbi več kot dvajset minut. Pri avdienci so bili navzoči tudi nekateri najvidnejši člani Vrhovnega štaba, maršal pa nam je pred koncem dejal, da smo sicer topot upravičeno izbrali glasbeni spored s številnimi, ne samo jugoslovanskimi, temveč tudi z ruskimi, angleškimi in ameriškimi pesmimi, a da bi on rad enkrat od nas slišal naše slovenske partizanske in narodne pesmi, zato se je obrnil k svojemu spremstvu in povprašal: »Ali je spodaj v mestu Visu na razpolago za to kaka primerna dvorana?« Jaz sem se pri tem nanaglo ojunal in rekel, da ima sama naša skupina v mestu, sebi dodeljeno hišo z večjo sobo — zato naj torej pride v ta namen kar k nam na obisk! Maršal se je nasmehnil in nato dejal: »No, bomo videli...«

Z vso to njegovo željo in z našim pričakovanjem pa v nadaljnjem ni bilo nič, zakaj nas so že klicale nove nujne dolžnosti. Kot smo izvedeli, je sicer sam maršal najprej želel, da bi naša skupina ostala kar še naprej pri Vrhovnem štabu, češ da nas bodo odslej česče potrebovali za vse mogoče priložnosti. Toda Edvard Kardelj je menil drugače, ker je vedel, da položaj v Italiji se zbirajočih primorskih Slovencev ni vselej rožnat ob večidel črnogorskih komisarjih, ki niso razumeli njihove primorščine. Zato je predlagal, da naj bi naša skupina odšla v Bari, kjer naj bi skušala preveriti položaj in vzroke občasnih nesporazumov. Iz teh upravičenih razlogov je naposled seveda obveljala Kardeljeva beseda in tako smo dobili nalog, naj nemudoma odpotujemo z Visa v Italijo. To se je zgodilo dne 30. junija 1944, ko smo na krovu angleške torpedovke pripluli v Bari.

V vojaškem taborišču Gravini, nedaleč od Barija, smo našli množico zbirajočih se prekomorcev in komisarja taborišča dr. Franceta Hočevarja. Med temi prekomorci pa smo kaj kmalu odkrili primorski pevski zbor, ki ga je bil že v

Afriki združil pevovodja Mirko Černigoj, in ta nepokvarjeni pevski material nas je tako navdušil, da smo iz njega izoblikovali prvi veliki partizanski pevski zbor, ki je — na predlog medtem v Bari prišedšega Borisa Ziherla — dobil ime: Pevski zbor jugoslovanske armade Srečko Kosovel. Politično in organizacijsko ga je odslej vodil Ivan Jerman, njegovo umetniško vodstvo pa je prevzel Rado Simoniti, ki je še iz Maroltove šole v nekdanjem Akademskem pevskem zboru v Ljubljani imel dragocene zborovodske izkušnje. Zbor je s partizanskim sporedom najprej nastopil v Bariju v »Teatru N. Piccini«, pozneje pa je odrinil na Vis, od tam v že osvobojeno Dalmacijo in zatem čez Črno goro, Albanijo, Makedonijo in Srbijo, dokler ni 22. februarja 1945 prispel v prav tako že osvobojeni Beograd. Povsod po svoji poti je imel številne koncertne nastope z nepopisnimi uspehi pri osvobojenem prebivalstvu in vojaških enotah.

Tudi v Beogradu in vsepovsod okoli do same sremske fronte je »Srečko Kosovel« imel mnogo nastopov, zanj posebno pomembno dejanje pa je bilo, ko je letalski general Ulepič odobril, da se je temu prvotnemu osnovnemu zboru priključil še ne mnogo manj podoben zbor primorskih Slovencev, ki ga je pri letalcih vodil brat Mirka, Polde Černigoj. Tako je zdaj »Srečka Kosovela« sestavljalo že čez 50 pevcev. Kmalu po svojem prihodu v Beograd je zbor, potem ko je na svoji prejšnji poti obiskal tudi Albanijo, zdaj obiskal tudi Bolgarijo, kjer je nastopil na Slovanskem kongresu v Sofiji, in bil tam za svoje uspehe izjemno počaščen. Toda največja zborova počastitev je bila, ko je dne 10. maja 1945, neposredno po brezpogojni kapitulaciji Nemčije, nastopil pred svojim najvišjim komandantom, maršalom Titom. Tu pa naj spet prepustim besedo knjigi Ivana Jermana, ki pripoveduje:

»Zvečer dne 10. maja 1945 pa je prišlo do še vse pomembnejšega dogodka. Vse zbor je bil povabljen k maršalu Titu! Sporočilo je prišlo menda popoldne, vsekakor v času, ko zbora ni bilo skupaj. Začel se je po Beogradu neusmiljeni lov za pevci. Fantje so bili ob določeni uri vsi zbrani na mestu. Odpeljali so jih v Beli dvor.

Naposled bodo torej naši fantje videli svojega maršala, človeka, ki jih vodi v svobodo, v boljše življenje, moža, v imenu katerega so prestali toliko težav, šli skozi trpljenje in borbo, njega, za katerega so bili pripravljeni žrtvovati tudi življenje, junaka vseljidskega osvobodilnega gibanja, legendarnega borca za naš novi svet! Še nikoli jih ni vseh skupaj navdajal tak ponos, še nikoli niso bili tako svečano razpoloženi kot tistikrat, ko se je zbor v sveti tišini razvrščal in se pripravljal na edinstveni trenutek. Naravnost nasproti zbora so bili sedeži za Tita in njegovo najbližje spremstvo.

Politkomisar je bil vaje nastopati v gledališču in pozneje na neštetihi mitingih in prireditvah v partizanih, sam z malo skupino je tudi že zrl v maršalovo obličje, toda tokrat je moral nekajkrat posebej globoko zadihati, da je lahko mirno predstavil maršalu zbor in napovedal pesmi.

Samo da bi začeli! Prvi trenutki so vselej najtežji. In začeli so. Zagrmelo so, 'Hej, brigade'. Kdo ve, v koga so pevci bolj upirali oči, ali v dirigenta ali v maršala. Izraz se mu je od pesmi do pesmi spreminjal. Zdelo se je, da so doživlja s pevci, ki so tistikrat peli v resnici iz vse duše in iz vsega srca. Peli so partizanske in narodne pesmi: v slovenščini, hrvaščini, makedonščini, ruščini in tudi v angleščini. Simonitijeva pesem 'Tito', skomponirana na Nazorjevo besedilo in ki se konča z vzklikom 'Tito, Tito, Tito!', je zaključila koncert. Gromki

vzkliki so potegnili poslušalce za seboj in se razlegli v dolgotrajne ovacije priljubljenemu maršalu. Vzklikanje in ploskanje je ponehalo šele takrat, ko je gostitelj povabil zbrane na tovariški večer.

Zadržal se je tudi nekaj časa med zborom. Ta večer je bil za Kosovce najvišje priznanje, najvišja nagrada. Njihov ponos in zanos sta bila brez mej. Maršal je bil videti izredno zadovoljen. Smehlja se je zahvalil dirigentu in zboru. Tačas se najbrž ni domislil, da bi tega zbora verjetno sploh ne bilo, ko ne bi bil svojčas privolil v Kardeljev predlog, naj odpotuje kulturna skupina Ljubljanske brigade v Italijo.

Kar je sledilo, ni bilo nič uradnega, še najbolj je temu res ustrezala beseda: tovariško srečanje. Fantje so čez čas želeli, da bi še enkrat videli maršala od blizu, kar v tisti precejšnji gneči ni bilo lahko. Oskar Danon je to željo Kosovcev ljubeznivo sporočil Titu. Rad je ustregel. Fantje so mu naredili špalir, skozi katerega se je nasmejjano sprehodil.

To srečanje je ostalo vsem v neizbrisnem spominu. Bilo je enkratni, vrhunski doživljaj na vsej dolgi poti »Srečka Kosovela«.

Takšno je torej tudi to Jermanovo pričevanje.

Ker še ni bilo železniških zvez in so bile tudi poti razrite, je »Srečko Kosovel« z vso nekdanko kulturno skupino Ljubljanske brigade šele mesec dni po končani vojni, čez Madžarsko in Maribor, prišel v Ljubljano, kjer je 25. julija 1945 imel osrednji manifestativni koncert v unionski dvorani. Ob tej priložnosti ni bilo mogoče popisati mogočnega vtisa, ki ga je ta nastop s svojo partizansko in drugo pesmijo napravil na nabito polno dvorano.

Tako se nam je torej naposled vendarle izpolnila želja, da smo prišli domov. A zborovskega nastopanja še ni bilo konec. Prišla je turneja po Primorski, sledile so viharne ovacije na koncertu, najprej v Gorici, ter nato v gledališču »Verdi« v Trstu, in tako so ti čudoviti primorski fantje poljubili vso svojo domačo zemljo.

Ampak članov »Srečka Kosovela«, čeprav so bili še kako zaslužni, po prihodu domov naši voditelji nikakor še niso hoteli demobilizirati. Sklenili so, naj zbor v vsej svoji sestavi krene še na propagandno turnejo po Češkoslovaški. Sredi septembra 1945 je tako zbor »Srečko Kosovel«, spet po razritih poteh z avtobusom čez Madžarsko, tako prispel do Prage, tam ob frenetičnih aplavzih nastopil v znameniti Smetanovi dvorani in zatem imel še vrsto nepozabnih nastopov, sprva še po sami Pragi, zatem pa še po drugih večjih čeških in slovaških mestih. Videli smo tako tam Pardubice, Zlin, Brno in nazadnje še Bratislavo. Ljudje so nas kot prve pristne Titove partizane povsod skoraj nosili na rokah, in ko smo še bili v Pragi, so nadvse uspeli koncert našega zbora v tamkajšnji radijski postaji »za večni spomin« celo posneli na zlate plošče: čez pičla tri leta pa je prišlo do znanega Informbiroja in te »večne« plošče so takrat na hitro uničili.

Po ponovni vrnitvi v domovino so zbor, ki so ga sestavljali po poklicu sami kmetje in delavci, vendarle razpustili in naši fantje so se zares vrnili na svoje domove. Tudi mi štirje ljubljanski gledališčniki smo se vrnili na svoja mesta, v Dramo in Opero. Z nami se je tam usidrala tudi pevka Vanda Zihervlova, ki je vse od Italije in zlasti še od Beograda naprej zvesto sodelovala kot solistka »Srečka Kosovela«. Pa tudi nekaj drugih njegovih članov je v svoj profesionalni pevski zbor sprejela ljubljanska Opera.

Toda usoda je hotela, da tudi takrat tega partizanskega »Srečka Kosovela« vendar še ni bilo konec. V svetu so sledila mirovna pogajanja, poglavitna seveda v Parizu, in tako se je naslednje leto spet pokazala potreba, da tak reprezentativen partizanski umetniški korpus nastopi pred svetovno javnostjo, zlasti še, ker so tekla pogajanja za priključitev Slovenskega Primorja k naši domovini. Za to nalogo je bil »Srečko Kosovel« še toliko bolj poklican, ker so ga pač sestavljali sami Primorci. Sklicali smo jih torej nazaj v Ljubljano, pomnožili smo jih z nekaterimi nekdanjimi člani APZ-ja, še enkrat je z njimi Rado Simoniti naštudiral potreben pevski program, in v začetku maja 1946 smo z vlakom čez Avstrijo odpotovali v Francijo in Pariz.

Tam je tiste dni zasedala konferenca zunanjih ministrov, ki je imela na sporedu tudi vprašanje o nekdanji Julijski krajini in Trstu. V njihovo čast in opombo je »Srečko Kosovel« imel dne 10. maja 1946 koncert v velikem pariškem gledališču »Palais de Chaillot« na Trocaderu, ki sprejme kakih 4000 poslušalcev. Da zadnjega kotička napolnjena dvorana je že pred nastopom Kosovelovcev šumela kot v panju. Ko pa je odprl usta »Srečko Kosovel«, ki je najprej pozdravil Francijo z njeno »marsejezo«, so Francozi, ki dotlej svoje himne še niso bili slišali zapeti štiriglasno, najprej onemeli od presenečenja, nato pa izbruhnili v tako navdušenje, ki je kot oglušujoč slap zasulo in preplavilo dvorano. Na prošnjo pesnika Luisa Aragona, ki je bil pred začetkom koncerta eden poglavitnih govornikov, je moral naš zbor to himno še enkrat ponoviti, nato se je še le nadaljeval pripravljeni koncertni spored. Po sleherni pesmi se je v dvorani spet ponovil enak aplavz, tako da mu skoraj ni hotelo biti konca. Vsi pariški časopisi so naslednji dan bili prepolni hvale za naš zbor, ki so ga nekateri primerjali celo s svetovno znanim predvojnim zborom Donskih kozakov z dirigentom Sergejem Žarovom, nekateri pa tudi s pozneje prav tako slavnim zborom Rdeče armade.

Sledili so še nastopi po Parizu, obiskali smo zatem tudi nekaj poglavitnih francoskih mest, odšli smo koncertirat še v Belgijo, na poti domov pa tudi v Švico, kjer smo povsod v vseh glavnih mestih dosegli prav tak umetniški in propagandni uspeh. Šele zdaj, po povratku v Ljubljano, je bilo tega partizanskega »Srečka Kosovela« naposled dokončno zares konec. Vso svojo partizansko življenjsko dobo je torej zvesto in nadvse uspešno služil svoji domovini, novi Titovi Jugoslaviji.

— — —

Ko sem se po osvoboditvi vrnil v Opero, sem, kakor rečeno, najprej spet prevzel delo in posle opernega dramaturga. Kot tak sem bil ves čas in v vseh ozirih tudi nekaj pomočnik ravnatelja, najprej Sama Hubada, zatem pa še Valensa Voduška. Asistirал sem jima pri vseh poglavitnih dogodkih v tistem času velikega vzpona naše Opere SNG, ko je v nji rasla in dozorevala tista znamenita, takrat mlada generacija naših opernih umetnikov, ki se je vse češče odpirala tudi v svet. K tem mojim poslom je nekoliko sodila tudi reprezentanca, ko sva z vsakokratnim direktorjem tudi pozdravljala naše najvidnejše veljake, ki so ne ravno malokrat obiskovali naše predstave. A večkrat nas je obiskal tudi sam tovariš Tito, ki od začetka leta 1953 ni bil več samo maršal, ampak tudi prvi predsednik naše države. In prav v tisto leto sodi več njegovih zaporednih obiskov v naši Operi. Tako si je bil dne 20. decembra 1953 ogledal našo



Tito v ljubljanski Operi

uprizoritev »Seviljskega brivca«, tri dni zatem pa še »Fausta«. Na Novega leta dan 1954 pa si je ogledal še Massenetovega »Wertherja«, ki ga je topot dirigiral Lovro Matačić. Predsednika Tita sva z direktorjem Voduškom vsakokrat pozdravila v njegovi loži in Tito je ponovno izrazil svoje zadovoljstvo nad visoko ravnijo umetnosti našega ansambla. In Matačiću je ta prva njegova predstavitev pred maršalom pripomogla, da je dobil dovoljenje za svojo pot v tujino, kjer je kmalu obveljal za enega najboljših dirigentov Evrope.

Naslednje leto, 1955, je Valens Vodušek zaprosil za razrešnico z ravnateljskega položaja in tedaj sem moral sam prevzeti mesto v. d. direktorja Opere. Tako sem jeseni istega leta vodil našo Opero na njeno prvo gostovanje na Poletnih igrah v Dubrovniku, kjer smo nastopili s »Štirimi grobijani« in nato dne 14. septembra 1955 še z Mozartovim »Don Juanom«. In prav na tej predstavi je prišlo do našega najdaljšega srečanja s predsednikom Titom.

Tistega dne se je Tito namreč prav v Dubrovniku poslovil od grškega kralja Pavla, ki je bil s soprogo več dni pri nas gost našega predsednika; in ko je popoldne tistega dne kraljevski par odšel od nas nazaj domov, je Tito sklenil, da bo zvečer obiskal našega »Don Juana«. O tem sta me nemudoma obvestila direktor festivala Josip Depolo in predsednik festivalskega odbora, moj partizanski znanec z Visa, Mato Jakšić. Ta novica je naše nastopajoče še posebej navdušila, da so sklenili dati vse od sebe, zlasti pa še zato, ker naj bi prav ta uprizoritev predstavljala svojevrsten eksperiment opernega predstavljanja, in to ne v običajnem gledališkem smislu, temveč naj bi do kraja izkoristila dubrovniški naravni ambient z njegovimi najbolj znanimi stavbami. Doslej so namreč pri nas in menda tudi po Evropi tako uprizarjali samo dramske predstave, opere pa nikakor še ne.

Režiser Hinko Leskovšek in dirigent Bogo Leskovic sta naredila vse, kar je bilo mogoče, orkester in solisti pa so več kot na zavидljivi višini prikazali svojo umetnost. Naj zatoorej navedem tu vsaj vse glavne soliste te znamenite uprizoritve:

Don Juan — Samo Smerkolj
Komtur — Friderik Lupša
Dona Ana — Vanda Gerlovičeva
Dona Elvira — Vilma Bukovčeva
Don Ottavio — Miroslav Brajnik
Leporello — Ladko Korošec
Zerlina — Nada Vidmarjeva
Masetto — Andrej Andrejev

Uprizoritev je bila na trgu pred palačo Sponza, solisti so nastopali v skladu s svojimi vlogami zdaj pred to, zdaj pred sosednjo stavbo, orkester in dirigent sta bila ob strani, občinstvo pa je sedelo tik »odra«, ki ga ni bilo, tako da se je prva vrsta skoraj dotikala igralnega prostora. Na sredi prve vrste sta kajpak sedela predsednik Tito in njegova soproga.

Že v prvi pavzi je ves zadovoljen pristopil k meni Mato Jakšić in mi svetoval, naj ob koncu predstave grem do Tita in ga naprosim, da bi se fotografiral z našimi solisti. In jaz, ne bodi len, sem na koncu, ko se je oglasil vsesplošen velik aplavz priznanja našim umetnikom, res stopil do predsednika in mu izrazil našo željo. Tito je vprašal: »Pa imate fotografa?« »Seveda, tu je!« sem dejal, nakar je Tito vstal in rekel ženi: »No, pa pojdiva.« Res sta oba stopila naprej med soliste in moj fotograf je naredil nekaj posnetkov. Takoj nato pa nam je Tito še rekel: »Pa stopimo vsi skupaj še v to Mestno kavarno!« Tako smo res stopili do kavarne, ki pa je med predstavo imela tisto stran, ki je bila obrnjena na trg z našo igro, zaprto. Med presenečenimi in zmedenimi natakarji je Tito sam pomagal in poprijel za stole in mize, da smo jih skupno razpostavili v dolgo omizje za ves solistični ansambel in še drugo spremstvo. Tako se je Tito tam v naši družini zadržal vse do rane zore, ko je odšel naravnost na ladjo »Galeb« in z njo čez Split odpotoval na Brione. Pogovarjal se je prostodušno z nami o vsem mogočem med to improvizirano večerjo, zanimali so ga naši problemi in načrti in izrazil nam je tudi svoje priznanje, češ da že

dolgo ve, da je ljubljanska Opera ne samo najboljša v državi, temveč da je po umetniški kvaliteti svojih predstav nedvomno na evropski višini.

Prav slednje njegovo priznanje pa se je že čez nekaj mesecev nedvomno potrdilo, ko je naša Opera, na podlagi nad vse uspehli gramofonskih posnetkov nizozemske trvdke Phillips, z uprizoritvijo Prokofjeva opere »Zaljubljen v tri oranže« z neponovljivim uspehom nastopila z več predstavami na Holandskem festivalu in takoj nato še v pariški »Veliki operi«. Več kot sto najvidnejših evropskih kritikov je tedaj z najbolj laskavimi besedami ocenilo visoko kvaliteto naše uprizoritve. Poleg tega je še isto leto »Akademija Charles Cros« v Parizu, po izboru vseh v preteklem letu posnetih opernih plošč svetovnih podjetij, izbrala prav to našo izvedbo Prokofjeva opere »Zaljubljen v tri oranže« za najboljšo in ji podelila »Grand prix des disques«, kar je znova potrdilo izjemni uspeh naše Opere. Zategadelj je vse to bila vsekakor najvišja pohvala ljubljanske Opere v vsej njeni zgodovini.

Da so bile vse te ocene dejansko neoporečne, najzgovorneje priča tudi dejstvo, da sem že naslednje leto osebno dobil povabilo, naj ponovno pridemo na gostovanje v pariško Veliko opero, tokrat z uprizoritvijo Musorgskega opere »Soročinski sejem«, ki smo jo bili pod glasbenim vodstvom Sama Hubada tudi že prej posneli na Phillipsove plošče. Vendar tistikrat nisem bil več direktor naše Opere in moj naslednik je hotel pri tem rajši vsiliti nekam drugam gostovanje s svojim lastnim opernim delom, zaradi česar so se pogajanja razbila. S tem smo dokončno izgubili stik s Parizom, kjer pred nami še ni nobeno tuje gledališče nastopilo v Veliki operi.

Pozneje sem po Jušu Kozaku postal upravnik Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani in v tistem obdobju je 20. maja 1965 v naši Operi gostoval solistični baletni ansambel Moskovskega Boljšoj teatra, ki je povrnil prejšnje gostovanje naše Opere v Moskvi in Kijevu. To rusko baletno gostovanje si je — prav tako kot v Moskvi našo Nikita Hruščov — enako ogledal predsednik Tito. Po tej predstavi se je, v čast naših gostov, udeležil sprejema v dvorani hotela Slon in ob tisti priložnosti sem mu zadnjikrat stisnil roko, zakaj pozneje sem se upokojil. Videl sem ga sicer še večkrat, zlasti ko je ob dvajsetletnici Sterijinega pozorja v Novem Sadu obiskal tudi tisto prireditel, vendar takrat sem bil le član tamkajšnjega Glavnega odbora in nisem več stopil k njemu. V žalostnem spominu pa mi bo zdaj le še ostalo njegovo poslednje slovo od Ljubljane, ko so njegovo krsto izpred slovenske Ljudske skupščine odpeljali na železniško postajo in v Beograd.

Zdaj ga ni več: ostal pa bo tudi meni kakor vsem Jugoslovanom in drugim vsepovsod po svetu v trajnem in ponosnem spominu!

L'auteur de l'article rencontra pour la première fois le maréchal Tito en 1944 à l'île de Vis où celui-ci avait signé l'accord avec le représentant du gouvernement royal à Londres, devenant ainsi président du gouvernement yougoslave officiellement reconnu. Le groupe artistique de la brigade de Ljubljana dont l'auteur faisait partie donna une représentation pour cet événement devant les représentants des alliés et l'état-major général au complet, ce dont le maréchal le remercia cordialement au cours d'une audience particulière. L'auteur eut l'occasion de rencontrer à plusieurs reprises le président Tito après la fin de la guerre, d'abord comme directeur de l'Opéra, puis comme administrateur du Théâtre national car le maréchal se rendit alors plusieurs fois à l'Opéra de Ljubljana. La rencontre la plus longue avec la troupe de l'Opéra de Ljubljana eut lieu à l'occasion de la tournée de l'Opéra à Dubrovnik; après avoir pris part à la représentation du *Don Juan* de Mozart, donnée dans le cadre du festival de Dubrovnik, le maréchal invita les solistes et la direction du théâtre à une réception où il resta en leur compagnie toute la nuit. Plus tard, l'auteur eut d'autres occasions de rencontrer le maréchal ainsi que témoignent ses souvenirs publiés ci-dessus.

Ivan Nemanič

Nastanek zbirke filmov in perspektive razvoja filmskega oddelka v Arhivu SR Slovenije

V sestavku bom govoril o nastanku zbirke filmskega gradiva v Arhivu SR Slovenije, o lastnostih filmskega gradiva in pogojih za hrambo te vrste arhivskega gradiva. Poleg tega bom zajel vprašanje gradnje novih arhivskih skladišč za film in uporabo filmov iz Arhiva.

Znano je, da so večji filmski arhivi v svetu nastali že v desetletju pred drugo svetovno vojno. Skoraj istočasno, leta 1935, so bili ustanovljeni filmski arhivi: Kinoteka v Parizu, filmski oddelek moderne umetnosti v New Yorku in Nacionalni filmski arhiv v Londonu. Tri leta pozneje so novonastali filmski arhivi osnovali s Filmskim arhivom Nemčije mednarodno federacijo filmskih arhivov — FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film). Pomembno prelomnico v razvoju filmskih arhivov predstavlja druga svetovna vojna. V številnih deželah so ovrednotili filmske zapise kot zgodovinski vir, ki so ga pričeli uporabljati zgodovinarji pri preučevanju preteklosti. V mnogih državah na vseh celinah so ustanovili nove filmske arhive, ki so se tudi včlanili v FIAF. V tem času (1949) je bila ustanovljena tudi Jugoslovanska kinoteka v Beogradu, ki je bila prvi večji filmski arhiv v Jugoslaviji. Vsi ti arhivi so se posvetili varstvu filmskega gradiva. Preučevali so lastnosti filmskega traku in temu ustrezno gradili skladišča, da bi v njih zavarovali in ohranili filme. Jugoslovanska kinoteka je zbirala tuje in filme, ki so nastali v Jugoslaviji pred in po letu 1945. Producenti filmskih podjetij v državi so bili dolžni brezplačno oddati po eno kopijo posnetih filmov Jugoslovanski kinoteki. V šestdesetih letih je Zakon o arhivskem gradivu in arhivih (Ur. l. SRS št. 4/1966) film ovrednotil kot arhivsko gradivo. V tem času so posamezne republike pričele evidentirati, prevzemati in hraniti filme, ki so bili posneti na njihovem območju. Pri republiških arhivih so nastale filmske zbirke.

Nastanek filmskega oddelka v Arhivu SR Slovenije. Oddelek je bil ustanovljen v letu 1968 na osnovi Zakona o arhivskem gradivu in arhivih. Skupnost arhivov Slovenije je sprejela sklep, naj varstvo filmov za vso republiko prevzame Arhiv SRS. Odločitev je utemeljila s tem, da bi bilo nemogoče urediti

ustrezna skladišča za film pri vseh arhivih v republiki v okviru arhivske mreže. Poleg tega zahteva obdelava in varstvo te vrste gradiva specializirane arhiviste in drago opremo, ki je ne bi bilo mogoče zagotoviti v vseh arhivih.

Poleg omenjenega Zakona nalaga Arhivu SRS obveznosti na področju varstva filmov tudi Zakon o filmu (Ur. l. SRS št. 4/1974). Ta določa, da morajo producenti slovenskih filmov v času šestih mesecev po izgotovitvi filmov brezplačno izročiti Arhivu SRS eno brezhibno kopijo. Tako danes uravnava Arhiv SRS svojo dejavnost na področju varstva filmskega gradiva na temelju obeh citiranih zakonov. Pokazalo pa se je, da ne varujeta filmskega gradiva v popolnosti. Zakon o arhivskem gradivu določa, da morajo ustvarjalci gradiva izvirno gradivo izročiti arhivom najpozneje v času tridesetih let od nastanka. Glede na to so tudi producenti filmov dolžni, da v istem času izročajo arhivom izvirno filmsko gradivo. Obstaja sicer možnost, da filme izročijo Arhivu že poprej, vendar glede na to, da uporabljajo izvirno gradivo za ponovna kopiranja, na to ni računati. Filmska podjetja za nekatere filme izdelajo lavande in dub negative, za kopiranje posameznih filmov pa uporabljajo izvirni negativ, kljub temu da vemo, da je mogoče zavarovati filme le tako, da za kopiranje uporabljamo dub negativ in lavand. Producenti kot gospodarske organizacije hranijo običajno filmsko gradivo, ki zanje predstavlja največkrat le komercialno vrednost, v zasilnih skladiščih, v katerih nista primerna niti vlaga niti temperatura. Glede na to obstajajo majhne možnosti, da se bo izvirno filmsko gradivo ohranilo po tridesetih letih v takšnem stanju, da ga bo sploh še mogoče ohraniti. Rešitev vprašanja vidi Arhiv SRS v tem, da hranijo producenti filmov izvirno filmsko gradivo v skladiščih pod enakimi pogoji (vlaga, temperatura) kot hranijo filme zgodovinski arhivi. K temu jih obvezuje Navodilo o načinu izvajanja materialnega varstva arhivskega in registraturnega gradiva (Ur. l. SRS št. 10/1969). Poleg tega naj bi izročili Arhivu izvirni negativ in ton negativ vsaj v petih letih po nastanku filma. Za potrebe kopiranja bi si izdelali lavande in dub negative, ki bi jih lahko uporabljali za vse reprodukcije.

Zakon o filmu je poizkusil zavarovati slovensko filmsko produkcijo po letu 1974 s tem, da bi Arhiv SRS hranil po eno kopijo vseh slovenskih filmov. Ta Zakon ni dosegel zaželenega učinka. Ena sama kopija filma ne more zavarovati. Arhiv unikata ne more izposojati niti uporabljati. Ohranitev filma bi bila zagotovljena šele potem, ko bi imel Arhiv za posamezen naslov po dve kopiji — arhivsko kopijo in kopijo za porabo — in izvirni negativ.

Evidentiranje, kopiranje in prevzemi filmov v Arhivu SRS. V letih po osvoboditvi je zbiral in hranil največ slovenskega filmskega gradiva v svojem zasilnem skladišču v Trnovem Triglav film. Poleg svoje produkcije je Triglav film posvetil veliko pozornosti predvojnim slovenskim filmom. Kljub temu, da je vsako filmsko podjetje v prvi vrsti komercialna ustanova, je Triglav film posvetil veliko skrbi starejšemu filmskemu gradivu, ki mu ni prinašalo posebne materialne koristi. Nad filmi je bedela arhivarka podjetja Alojzija Omota. Dr. Vid Lajovic in drugi so si prizadevali najti za to dragoceno kulturno zapuščino streho, kjer bi bili filmi varni pred vsemi škodljivimi vplivi. Filmi v arhivu Triglav filma niso bili materialno zavarovani. Izpostavljeni so bili mrazu, vlagi in velikim temperaturnim spremembam, vsem tistim činiteljem,

ki pogubno vplivajo na filmski trak. Zlasti vlaga je bila načela številne izvirne negative. Poleg tega so bili filmi do približno leta 1950 izdelani na gorljivem nitro-traku. Te vrste filmov Arhiv SRS zaradi varnosti ni smel sprejeti v svoja skladišča. Potem ko je evidencialno gradivo Triglav filma, se je odločil, da bo vse nitro-filme in poškodovane filme prekopiral. V naslednjih letih je potekala načrtna akcija kopiranja. Za vsak naslov filma je Arhiv naročil po eno kopijo in trak za reprodukcijo — dub negativ ali lavand. Kopiranje je zelo kvalitetno opravil laboratorij Viba filma. Za uporabo filmskega gradiva bi Arhiv potreboval za vsak naslov filma vsaj še po eno kopijo. Toda Arhiv je težil za tem, da z najmanjšimi sredstvi, ki jih je imel v ta namen, najprej zavaruje filmsko gradivo Triglav filma v celoti. Denarnih sredstev je bilo premalo in pretila je nevarnost, da zastavljenega načrta ne bomo uresničili v celoti. Pri kopiranju smo hiteli tudi zaradi tega, ker je bil Viba film napovedal ukinitve kopirnice, kar se je leta 1978 tudi zgodilo. Brez nje si ne moremo predstavljati obstoja in razvoja filmskega arhiva. V sedanjem času iščemo rešitev in možnosti za obnovo kopirnice za 35 mm film doma.

Zbirka filmov Arhiva se je večala iz leta v leto. Poleg tega da je filme kopiral, je Arhiv prevzel izvirno gradivo za večje število filmov Triglav filma in Viba filma. Manjše število kopij je Arhiv odkupil. V letu 1980 šteje zbirka filmov 810 naslovov, 7220 tehničnih enot. Pri tem niso všteti naslovi Kronike, Filmskega obzornika, Novega obzornika in Informacij. Vzporedno je potekala obdelava prevzetega gradiva in zbiranje podatkov o najstarejših slovenskih filmih in njih avtorjih. Ti so se odzvali vabilu Arhiva in se udeležili razgovora o svojem delu ter sporočili številne dragocene podatke o nastanku predvojnih slovenskih filmov. Med temi ustvarjalci so bili prof. Janko Ravnik, Milka in Metod Badjura, Božidar Jakac, Stane Viršek, Čoro Škodlar, dr. Marijan Foerster in svoji nekaterih že umrlih snemalcev filmov v tem času.

Najstarejši film v Arhivu je Ljubljana iz leta 1909, ki predstavlja slovesnost ob 25-letnici slovenskega pevskega delavskega društva »Slavec«. Sledijo filmi Veličana Beštra: Smučarska tekma za smuško prvenstvo Jugoslavije pri Ratečah leta 1922, Kralj Aleksander na Bledu 1922, Pogreb judenburških žrtev 1923, Kranj okrog leta 1925. Med filmi Badjurovih hrani Arhiv Bloške smučarje, Odkritje spomenika Napoleonu in Napoleonovi Iliriji, Triglavske strmine in Kozoroge. Številnih filmskih zapisov Metoda Badjura pa do sedaj Arhiv še ni pridobil. V preteklem letu je Arhiv prevzel kopijo večine filmov Božidarja Jakca. Kopiranje še ni zaključeno. Nadaljevali ga bomo v tem letu. Med prvimi filmi je Arhiv prevzel tudi prvi slovenski dolgometražni film, ki ga je posnel prof. Janko Ravnik, V kraljestvu Zlatoroga. Triglav film je ohranil in izročil Arhivu večje število dokumentarnih filmov iz življenja ameriških Slovencev v predvojnem času. Zapuščino dr. Marijana Foersterja predstavljajo filmi: Regulacija Ljublanice, Pri kamniti mizi, Rušenje hotela Malič, Mladinski dnevi, Železniška nesreča pri Ozlju, Otvoritev Žal. Odkritje spomenika kralja Aleksandra v Ljubljani, Zadnja pot dr. Antona Korošca v Ljubljani, Jugoslovanska knjigarna in O, Vrba!. Medvojni čas predstavljajo filmi podjetja Emona filma. Hkrati so na osvobojenem ozemlju nastali »Partizanski dokumenti«. Posneli so jih Božidar Jakac, Stane Viršek in Čoro Škodlar. Večje število dokumentarnih filmov z osvobojenega ozemlja je bilo med vojno shranjenih v Sovjetski zvezi.

Kljub številnim poizkusom, da bi jih pridobili nazaj, ta prizadevanja niso obrodila sadov.

Novo poglavje v slovenski filmski zgodovini se je pričelo z ustanovitvijo slovenskega filmskega podjetja. Triglav filma, ki je načrtno posnelo številne dokumentarne filme o obnovi porušene domovine in splošnem razvoju po osvoboditvi. Med njimi je pomemben Filmski obzornik, ki je v petdesetih letih zaradi denarnih težav zamrl. Enakovredno ga nista nasledila niti Novi filmski obzornik niti Kronika. Kopije vseh 54 številk Filmskega obzornika so bile ozvočene.

Vrste filmskega traku in njih lastnosti. Film je specifično arhivsko gradivo. Glede na material, na katerem je izdelan, moramo zanj zagotoviti bistveno drugačne pogoje varstva, kot jih zahteva spisovno gradivo. Filmski trak sestavlja osnovna prozorna plast, ki je z zunanje strani prevlečena z lakom. Najpomembnejši del filma predstavlja emulzija. Sestavljata jo suspenzija drobno razdeljenih srebrnih halogenidov in želatina. Ta je organskega izvora in je pri ustreznem arhiviranju dokaj obstojna, tako kot osnova. Značilno za želatino pa je, da vpija vlago in se v preveč vlažnih prostorih prične lepiti. Prevelika vlaga v skladišču ustvari ugodne pogoje za nastanek in razvoj plesni na filmskem traku. Ta se naseli na emulziji, jo razjeda, prodira vedno globlje vanjo, dokler filma popoldoma ne uniči. Filme, ki jih je poškodovala plesen, obnovimo v laboratoriju

Glede na osnovo se filmi delijo na dve skupini. Vse od prvih začetkov filma pa približno do petdesetih let so proizvajalci filmskega traku uporabljali za osnovo filma celulozo in spojine solitrne kisline. Te so zelo neobstoje in nenehno razpadajo na sestavne dele. Ta proces poteka hitreje pri višjih temperaturah. Nitro-filmi so poleg tega izredno gorljivi. Vnetljivost narašča z razkrojem filmskega traku. Pri poizkusih v laboratorijih so ugotovili, da se novo izdelani film vname pri 130° C. Pri starejših nitro-filmih se ta meja pomakne navzdol do 41° C. Pri višji dnevni temperaturi se more vžgati sam od sebe. Potem ko prične goreti, ga ni mogoče ugasiti z nobenim sredstvom. V večjih količinah eksplodira. Pri razkroju nitro-filma nastajajo strupeni plini, zlasti dušikovi oksidi, ki jih zaznamo ob vstopu v skladišče. Ti pospešujejo razkroj filmskega gradiva. Z vlago v želatini se spoje v solitrno kislino, ki uničuje emulzijo. Nitro-plini vplivajo na vse filmsko gradivo v istem prostoru, na gorljive in na acetatne filme. Zaradi tega in zaradi požarne varnosti hranimo obe vrsti filmov v ločenih skladiščih.

Zaradi številnih prednosti je v krajšem času acetatni ali negorljivi film popolnoma nadomestil nitro-film. Izdelujejo ga iz celuloze in oetne kisline. Tudi acetatni ali safety film razpada na sestavne dele. Vendar ta proces poteka počasi. Njegova življenjska doba je daljša. Na filmsko gradivo v istem prostoru ne vpliva tako škodljivo kot gorljivi. Acetatni film težko gori, v manjših količinah le tli. V skladiščih moramo zagotoviti zlasti primerno vlago. Zanj je znano, da se hitro izsuši, se skrči, postane krhek in ga ni mogoče predvajati niti kopirati.

Skladišča za film. Filmski arhivi upoštevajo pri določanju pogojev v skladiščnih prostorih lastnosti filmskega gradiva. Najprimernejša temperatura za hrambo črno-belega filma je v mejah med 4 do $\pm 2^{\circ}\text{C}$. V Nemški demokratični republiki, kjer so temeljito raziskali lastnosti filmskega traku, so ugotovili, da temperatura, višja za 5°C , podvoji količino izločenih plinov iz filma. S tem se poveča količina solitrne kisline na emulziji in pospeši se razpad filmskega traku. Pri znižanju temperature od 20°C na 0°C se zmanjša količina izločenih plinov na 6% prejšnje vrednosti.

V filmskem arhivu v Nemški demokratični republiki so skladišča za acetatni in gorljivi film uravnali temperaturo med 4 do $\pm 2^{\circ}\text{C}$ in vlago na 60% relativne vlage. Klimatske naprave nenehno zračijo skladiščne prostore. V depojih gorljivega filma menjajo zrak v celoti v štirih urah, v skladiščih acetatnega filma pa v dvanajstih urah, kar ustreza intenzivnosti razkroja filmskega traku.

Francoski filmski arhiv v Bois d'Arcyju je pogoje za hrambo v skladiščih uredil po normativih FIAF-e in so skoraj enaki kot v Jugoslovanski kinoteki v Beogradu. V glavnem uravnavajo temperaturo med $8\text{--}14^{\circ}\text{C}$, vlago pa med $50\text{--}60\%$ relativne vlage.

V zadnjem desetletju je barvni film skoraj popolnoma nadomestil črno-beli filmski trak. Filmska arhivistika v tem kratkem obdobju še ni mogla dognati vseh lastnosti barvnega filma. Podobno kot črno-beli tudi barvni film nenehno razpada na sestavne dele. Pri višji temperaturi slika hitro obledi. Ta proces upočasnimo pri nižjih temperaturah, pod ničlo. Nekateri filmski arhivi hranijo barvne filme pri -18°C . Zatrjujejo, da se pri teh pogojih razkroj barvnega filmskega traku popolnoma zaustavi. V skladiščih z nižjimi temperaturami posvetimo veliko pozornosti vlagi. Ta ne sme biti nižja od 50% relativne vlage. Ob uporabi filmsko gradivo, ki ga hranimo pri nizkih temperaturah, vložimo v aklimatizacijsko komoro, ki v krajšem času prilagodi filme dnevni temperaturi. V nasprotnem primeru lahko nastane na filmu kondenzirana voda.

Filmski arhivi v svetu posvečajo pozornost tudi izbiri lokacije za gradnjo skladišč. Ugotovili so, da na film škodljivo vplivajo žveplov dioksid in drugi plini, ki jih je obilo v atmosferi velikih mest. Ti prihajajo v filmsko skladišče z zračenjem. Zlasti pozimi se nad mesti poveča koncentracija škodljivih plinov. V Nemški demokratični republiki so se odločili za gradnjo filmskega arhiva v nenaseljenem področju, sredi gozdov, kjer je zrak popolnoma čist. Tudi francoski »Service des Archives du Film«, osrednji filmski arhiv, se nahaja daleč zunaj mesta, v manjšem kraju Bois d'Arcy. Poizkusi, da bi zavarovali filmska skladišča z raznimi filtri, se za sedaj niso obnesli. Poleg tega, da so ti filtri dragi, je zahtevno tudi njihovo vzdrževanje. Strokovnjaki za te naprave menijo, da je za naše razmere, kjer v zimskih mesecih doseže žveplov dioksid velike vrednosti, ceneje in ugodneje graditi filmsko skladišče zunaj mesta.

Filmski arhiv kot celoto uredimo tako, da v popolnosti zavaruje gradivo in hkrati omogoči njegovo uporabo, obdelavo in obnovo. Obsega naj skladišča, ki so grajena posebej za acetatne in posebej za gorljive filme, delovne prostore za obdelavo gradiva, upravne prostore in laboratorij. V njem poškodovane filme obnovijo, kopirajo filme v celoti ali samo sekvence in opravljajo vsa druga dela, ki jih zahteva vzdrževanje filmskega gradiva. Tako je urejen

filmski arhiv v Koblenzu v Zvezni republiki Nemčiji, francoski v Bois d'Arcyju in drugi. Ti filmski arhivi so zavarovali filmsko gradivo v celoti. Zlasti je pomembno, da izvirnega gradiva ne izposojajo iz arhiva.

Skladišča je mogoče graditi v različnih variantah. Pogosto jih vkopljejo v zemljo tako, da streha bunkerjev sega do nivoja tal. Zunanost temeljito izolirajo. Skladiščni prostori so predeljeni s požarnovarnimi zidovi. Velikost skladišč za acetatni in gorljivi film je v razmerju 3 : 1. Skladišča za gorljivi film prekrijejo z lahno strešno konstrukcijo, ki omogoči, da se v primeru požara pritisk usmeri navzgor. Vhod v posamezne celice zapirajo kovinska vrata. Filmske škatle polagamo na kovinske police, pritrjene v razmakih, da moremo nanje položiti največ po šest škatel. Polagamo jih na ploskev. Pri odlaganju škatle na bočno stran obstaja nevarnost, da se film zlepi. V posameznih skladiščnih prostorih namestimo naprave za gašenje požara, merilec vlage in temperature, javljalce požara in kovinske lestve.

V posameznih državah so filmske arhive zgradili dokaj različno. V Nemški demokratični republiki, ki ima najodobnejše urejen filmski arhiv, so skladišča vkopali v zemljo. Francoski arhiv v Bois d'Arcyju je grajen v treh delih. V petnadstropni stolpnici, ki more sprejeti do 300 000 tehničnih enot, hranijo acetatni film. Zunanje stene zgradbe so temeljito toplotno izolirane in obdane s plaščem iz aluminija. Prostore zračijo s klimatskimi napravami in so brez oken. Posamezna nadstropja povezuje dvigalo. V večji oddaljenosti hranijo v pritličnih celicah gorljivi film. Uprava in laboratorij z bogato knjižnico se nahajata v posebni zgradbi. Filmski arhiv Zvezne republike Nemčije v Koblenzu je nameščen v adaptiranih prostorih nekdanje trdnjave Ehrenbreitstein. Ločeno hranijo acetatne in gorljive filme. Do leta 1978 je arhiv zbral okrog 27 000 dokumentarnih filmov in 1800 naslovov igranih filmov. Ob izposoji dosledno upoštevajo sklep, da kopij-unikatov ne izposojajo. Obnovo in reprodukcijo filmov omogoča laboratorij s kopirnico, ki deluje v okviru arhiva. Opremljen je z vsemi potrebnimi napravami in aparaturami za kopiranje in preglede filmov. Vse delo v filmskem arhivu v Koblenzu opravlja 50 delavcev.

Jugoslovanska kinoteka v Beogradu ima skladišča zgrajena na betonskih stebrih, da bi filmsko gradivo čim boljše zavarovali pred vlago. Posamezni prostori merijo 4 m × 5,30 m × 2,30 m in sprejmejo okrog 2000 tehničnih enot. Skladiščni prostori so opremljeni s klimatskimi napravami. Uprava Kinoteke z delovnimi prostori se nahaja v posebej zgrajenem poslopju. Nima pa Jugoslovanska kinoteka lastnega laboratorija.

Arhiv SR Slovenije hrani filmsko gradivo v prostorih Virantove hiše. Skladišče za film je nanovo adaptirano. Z notranje strani so okna zavarovana s kovinskimi polknicami. V prostoru so nameščene nove ekonom-police. Skladišče je opremljeno z javljalci požara. Vhod zapirajo kovinska vrata. Pogoji za hrambo filmskega gradiva se bistveno ne razlikujejo od vlage in temperature v drugih skladiščih za spisovno gradivo. Masivni zidovi preprečujejo hitre temperaturne spremembe. V zimskem času je temperatura uravnana na okrog 12° C. Poleti se zviša, vendar ne preseže 18° C. Neresljiv problem za Arhiv pa predstavlja vlaga. Vsakodnevne meritve so pokazale, da je vlaga v zimskem času v mejah med 50—60 % relativne vlage. Pomladi pa začne naraščati in poleti doseže tudi 90 % relativne vlage. Zaradi tega v ugodnem vremenu poleti

skladišča zračimo. Poleg tega postavljamo vanj higroskopične kemikalije, ki vlago znižujejo. Vendar pa ne moremo v filmskem skladišču s tem zagotoviti pogojev za hrambo filmov, ki jih določa arhivska tehnika. Rešitev problema smo predvideli v novogradnji skladišč. Nova skladišča načrtujemo v okviru izgradnje Arhiva kot celote. Pripravljen je načrt, po katerem bo Arhiv zgradil filmska skladišča pri gradu Lisičje nad Škofljico. Pri načrtovanju prostorskih kapacitet smo upoštevali filmsko gradivo Arhiva, ki ga hranimo, in proizvodnjo vseh slovenskih filmskih producentov do leta 2000. Upoštevali smo zlasti fond Viba filma in RTV Ljubljana. Arhiv bo prevzel tudi gradivo, ki ga je deponiral Triglav film pri Jugoslovanski kinoteki v Beogradu. Poleg depojev za črno-bele acetatne filme bomo zgradili skladišče za barvne filme in posebej prostore za gorljive filme. V teh skladiščih bo gradivo popolnoma zavarovano. V njih bo uravnana vlaga in temperatura po sedanjih izkušnjah filmske arhivistike. Arhiv bo mogel prevzeti vse gradivo slovenskih producentov, ki ga hranijo v nepriemernih prostorih. Skladišča bodo opremljena s klimatskimi napravami, ki zagotavljajo idealne razmere za hrambo filmov. Po znanih podatkih bo moral Arhiv zagotoviti za črno-beli acetatni film 1705 tm (tekočih metrov) polic, za barvni film 2300 tm polic in za gorljivi film 110 tm polic.

Uporaba filmskega gradiva iz Arhiva SR Slovenije. Osnovno delo vsakega zgodovinskega arhiva, ki velja tudi za film, je evidentiranje, zbiranje, hramba, urejanje in izposoja gradiva za raziskovalne in druge potrebe. Arhiv SR Slovenije je pri Viba in Triglav filmu prevzel številne filme s pomanjkljivimi podatki. Med izročenimi filmi je bila vrsta neobjavljenih reportaž o pomembnih zgodovinskih dogodkih. Vendar nam niso bili znani podatki o času snemanja, avtorju in vsebini. Arhivsko gradivo pa je mogoče dajati v uporabo šele potem, ko je urejeno, ko so zanj izdelane evidence, inventarji. Arhiv je zato pričel sistematično obdelovati filmsko gradivo, ki ga je prevzel in pripravljati zanj inventar. V preteklih letih smo na montažni mizi pregledali večino prevzetega dokumentarnega gradiva. Pri tem so bili ugotovljeni podatki o avtorjih, kraju in času nastanka filma in njegova vsebina. Vzporedno smo poiskali za dogodke, ki jih prikazujejo posamezni filmi, pisane vire. Popis posameznih filmov v inventarju obsega sledeče podatke: naslov, datum nastanka in dovoljenja za predvajanje, signatura vseh trakov v arhivu, vsebina, vsi znani sodelavci filma, tehnični podatki in viri o filmu.

V preteklih letih je Arhiv izposojal kopije filmov, ki jih hrani. Predvajal jih je na montažni mizi ali pa izposojal zunaj Arhiva. Vendar pa Arhiv nima za vse naslove kopij, temveč za večji del fonda le izvirno gradivo. Za filme Triglav filma, ki jih je Arhiv kopiral, hrani le po eno kopijo in trak za reprodukcijo (dub negativ ali lavand). Ob izposoji so bile številne kopije (unikati) poškodovane. Do nedavnega smo jih obnavljali v laboratoriju Viba filma. V primeru, če je bila kopija pretrgana, smo obnovili sekvenco filma. Nedopustno je, da bi kopijo po poškodbi krajšali. Pred časom je Viba film laboratorij s kopirnico filmov ukinil. Tudi drugi laboratoriji v državi so kopiranje črno-belega filma skrčili na minimum. Poleg tega v sedanjem času zelo primanjkuje filmskega traku za kopiranje. V zadnjih letih je Arhiv, četudi je imel finančna sredstva, le težko naročil v laboratorijih izdelavo novih kopij ali pa obnovo poškodovanih

filmskih trakov. Zaradi tega je Arhiv sprejel sklep, da ne izposoja kopij-unikatov. V sedanjih razmerah dajemo prednost ohranitvi filmov pred izposojjo, čeprav nekateri uporabniki tega gradiva to težko dojamajo. Hkrati pa iščemo možnost — denarna sredstva in laboratorij — da bi kopirali gradivo, ki ga uporabniki največ naročajo. Tako smo v preteklem mesecu kopirali 42 filmov iz leta 1945 in 1946.

Arhiv SR Slovenije bo na področju varstva filmskega gradiva izpolnil svojo nalogo v celoti šele takrat, ko bo filme shranil v novo zgrajenem skladišču v pogojih, ki jih določa arhivska tehnika in ko bo mogel uporabnikom tega gradiva izposojati kopije vseh filmov v Arhivu. Uresničitev tega načrta pa je povezana z za to potrebnimi finančnimi sredstvi in kopirnico za črno-beli film, ki naj bi jo obnovili v SR Sloveniji

Viri: Jugoslovenska kinoteka 1949—1964, Beograd 1964. Wolfgang Klaue, Das Staatliche Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, Archivmitteilungen, zv. 5/1961, str. 146—151. Herbert Volkmann, Der Neubau der Staatlichen Filmarchivs der Deutschen Demokratischen Republik, Archivmitteilungen, zv. 1/1968, str. 27—35. Zapiski ob obisku arhivov v Bois d'Arcyju, v Koblenzu in Jugoslovanske kinoteke v Beogradu.

La formation de la collection de films et les perspectives du développement de la section cinématographique aux Archives Nationales de la République socialiste de Slovénie

La section cinématographique des Archives nationales de la République socialiste de Slovénie fut fondée en 1968 conformément à la Loi relative aux archives et aux matériaux d'archives; elle s'occupe de la protection des documents cinématographiques sur tout le territoire de la République socialiste de Slovénie. Son activité dans ce domaine découle également de la Loi relative à la cinématographie, adoptée en 1974. Les deux lois n'ont pourtant pas réussi à protéger les documents cinématographiques de façon satisfaisante. Les détenteurs de documents d'archives sont obligés de les remettre aux Archives nationales dans les trente années qui suivent leur réalisation, cela étant également valable pour les films. Pendant ce si long délai, les films conservés de façon impropre et dans des conditions inadéquates peuvent bien s'abîmer et même disparaître. De plus, les producteurs utilisent pour la reproduction des films les négatifs d'origine qui s'abîment progressivement. Les Archives nationales sont tenues de conserver les copies reçues conformément à la Loi relative à la cinématographie mais ne peuvent pas les prêter si celles-ci n'existent qu'en un seul exemplaire.

Au cours de la décennie passée, les Archives nationales ont pris en charge les copies et les matériaux originaux de beaucoup de films, y compris ceux des détenteurs privés et des deux maisons de production, Triglav film et Viba film. Plusieurs documentaires, produits par Triglav film, fixés sur pellicule inflammable et conservés à la Cinémathèque yougoslave à Belgrade, ont été reproduits aux soins des Archives nationales. La collection de films des Archives nationales comprend ainsi 810 titres et 7220 unités techniques. L'archivage des matériaux cinématographiques exige une température et un taux d'humidité adéquats. Les archives cinématographiques prescrivent d'habitude pour les dépôts des films en noir et blanc une température entre 4° C et 14° C et un taux d'humidité relative de 50 à 60 %; les films en couleurs sur par contre conservés à une température allant de —18° C à 0° C. Les Archives nationales gardent leur collection de films (en noir et blanc et en couleurs) dans des locaux renouvés qui ne conviennent pourtant pas entièrement aux matériaux de ce type. Pendant l'hiver, le taux d'humidité dans le dépôt des films reste

satisfaisant, ne dépassant que rarement 60 % d'humidité relative. En été, il peut par contre monter jusqu'à 90 %. La température ne dépasse pas 16° C. Les Archives nationales prévoient la construction de nouveaux dépôts près du château de Lisičje, destinés aux films inflammables et en couleurs. En fixant les dimensions des dépôts, nous avons pris en considération tous les matériaux cinématographiques qui, d'après les prévisions, seront accumulés d'ici l'an 2000 ainsi que ceux existant déjà au dépôt de Triglav film à Belgrade.

Les Archives nationales préparent l'inventaire complet des films en leur possession, accompagné de données concernant la date du tournage, les producteurs, les différents types de pellicules ainsi que d'autres données techniques. Les Archives nationales ne peuvent prêter que les films dont elles possèdent au moins deux copies; ceux dont elles ne possèdent qu'une seule copie ne sont jamais prêtés. Actuellement, il n'est pas possible de faire reproduire les films dans les laboratoires, par manque de pellicules cinématographiques. Les copies s'abiment souvent pendant l'utilisation et c'est pour cela que nous devons protéger et conserver les matériaux cinématographiques qui sont à notre garde.

Dejan Kosanović

Kinematografija v Sloveniji do leta 1918'

Tekst *Kinematografija v Sloveniji do leta 1918* je del knjige *Začetki kinematografije na ozemlju Jugoslavije 1896—1918*, ki jo je pred kratkim dokončal in za objavo pripravil Dejan Kosanović, redni profesor na Fakulteti dramskih umetnosti (gledališča, filma, radia in televizije) v Beogradu.

1. Prve filmske projekcije v Sloveniji

Prva filmska predstava na slovenskem ozemlju je stekla 16. novembra 1896 v Ljubljani v dvorani hotela Dunaj (Stadt Wien) ali po domače pri Maliču, po ljubljanski družini Malič, ki je imela v lasti zemljo, na kateri je stal hotel.²

V ljubljanskem dnevnem tisku se je že 12. novembra 1896 v slovenščini (Slovenski narod) in nemščini (Laibacher Zeitung) pojavil oglas z vsega tremi besedami: ŽIVEČE FOTOGRAFIJE PRIDEJO — LEBENDE PHOTOGRAPHIEN KOMMEN. Kmalu zatem se je v Slovenskem narodu pojavil še naslednji oglas:

V salonu hotela pri »Maliču«

(»Stadt Wien«)

od ponedeljka 16. do nedelje 22. novembra (vključno)

razkazovanje

ŽIVEČIH FOTOGRAFIJ

v življenjski velikosti

Edisonov ideal

predstavljen po Kinetografu.

Predstave: ob delavnikih ob 5., 6., 7. in 8. uri

ob nedeljah ob 3., 4., 5., 6., 7. in 8. uri zvečer

I. prostor 50 kr., II. prostor 30 kr.³

Ta oglas se je pojavljal vse do 21. novembra. Opozoriti moram na podrobnost, ki je pomembna za nadaljnjo razpravo — v oglasu piše, da se žive fotografije razkazujejo s pomočjo »kinetografa«. V nemškem tekstu, ki je sicer natančen ekvivalent slovenskega, pa namesto kinetograf piše »kinematograf«. K temu problemu se vrnem kasneje. Spočetka je bilo predvideno, da bo kinematograf deloval od 16. do 22. novembra. Zaradi posebnega zanimanja gle-

dalcev so se predstave nadaljevale do 26. novembra,⁴ kar pomeni, da so prve filme v Ljubljani predvajali skupno enajst dni.

Klerikalni list Slovenec prve filmske predstave ni niti omenil, pač pa sta o predvajanju živih fotografij večkrat pisala Slovenski narod in Laibacher Zeitung. Iz njunih člankov poznamo vsebine predvajanih filmov, tako da lahko vsaj deloma rekonstruiramo repertoar. Med prvimi filmskimi projekcijami v Ljubljani so bili predvajani naslednji filmi:

1. Promet na cesti, kakor je mogoč le v svetovnem mestu — klobčič ljudi in vozil vseh vrst, ki se komaj da razmotati.

2. Prijetna družba, ki se zabava na pikniku.

3. Prepirajoča se kvartopirca.

4. Opeharjeni cunjar.

5. V pralnici.

6. Plavalna šola.

7. Brzovlak privozi na postajo.

8. Ruske slavnosti v Parizu.

9. Oddelek dunajske požarne brambe.

10. Vojaška parada v Franciji.

11. Westminsterški most v Londonu.⁵

Večino teh filmov lahko identificiramo po *Katalogu Lumière* (v oklepajih so zapisane kataloške številke):

1. Ker ni nobene opombe, za katero mesto gre, je identifikacija precej težka. Sodeč po nekaterih analogijah in opisih gre morda za *Dunajski Ring — Le Ring* (274), ali pa za katero drugo izmed mnogih uličnih scen, ki so jih po raznih mestih posneli snemalci bratov Lumière, na primer (153) *Place de la Concorde*.

2. Tudi tega je težko identificirati — ta film so proti koncu decembra 1896 pod naslovom *Vesela družba* predvajali v zagrebški kavarni Reisinger. Lahko bi šlo za film (89) *Repas en famille*, vendar to ni zanesljivo.

3. Kvartopirci, ki se prepirajo, nakazujejo, da gre za film (764) *Partie de Cartes*, ki ga je za brata Lumière režiral Georges Hatot. V klasičnem filmu (73) *Partie d'écarté* ni nobenega prepira.

4. *Opeharjeni cunjar* je zanesljivo film Georgesa Mélièsa *Une bonne farce (le chiffonneur)*, ki ima v knjigi Georgesa Sadoula *Georges Méliès* številko 8 in sodi med prve filme tega pomembnega avtorja. To je tudi prvič, da je na tleh današnje Jugoslavije dokazano predvajanje kakega Mélièsovega filma. Mesec dni kasneje so ga (skupaj s skoraj vsem tem sporedom) predvajali v Zagrebu pri Reisingerju.

5. *V pralnici* je zanesljivo film (60) *Laveuses — elles étendent le linge*.

6. *Plavalna šola* je film (277) *Bains de Diane à Milan*.

7. *Brzovlak privozi na postajo* je najverjetneje film (8) *Arrivée d'un train en gare*, je pa tudi mogoče, da gre za kako drugo varianto te teme, ki jih je v *Katalogu Lumière* več.

8. Od filmov o sprejemu ruskega carskega para v Parizu ta naslov najbolj ustreza filmu (163) *Les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées*, vendar bi lahko bilo pod tem naslovom predvajanih več filmov, posnetih ob tej priložnosti.

9. Filma o dunajskih gasilcih nisem mogel identificirati.

10. Snemalci bratov Lumière so posneli veliko filmov o francoski vojski; ta bi mogel biti (178) *Défilé* ali (179) *Défilé du bataillon en masse*.

11. Film se nahaja v katalogu kot (254) *Pont de Westminster*.

Če to listo enajstih filmov, predvajanih novembra 1896 v Ljubljani, primerjamo s sporedom zagrebške restavracije Reisinger decembra 1896 in januarja 1897, vidimo, da je bilo vseh osem filmov z zagrebških projekcij predvajanih tudi v Ljubljani. So tudi podobnosti v zaporedju: v obeh primerih so se predstave začenjale z istimi filmi. Sklepamo lahko, da je v Ljubljani in Zagrebu deloval isti potujoči kinematograf. Tega ne potrjuje le geografska bližina, temveč tudi izjava v tisku, da je bil aparat deležen priznanj »v večjih mestih Štajerske, Koroške in Kranjske«, preden je prispel v Zagreb.

Na temelju stiliziranega oglasa o »Edisonovem idealu« sem razvil hipotezo, da je predstave pri Maliču organiziral isti potujoči kinematograf, ki je oktobra 1896 predvajal filme v mali dvorani Kola v Zagrebu. Hipotezo je mogoče zagovarjati, čeprav se programa popolnoma razlikujeta. Le en film se nahaja na obeh — *Brzovlak privozi na postajo*, ki so ga kasneje predvajali tudi pri Reisingerju.

Upoštevajoč geografsko bližino med Zagrebom in Ljubljano, dobre železniške zveze ter relativno kratek časovni razmak med zadnjim predvajanjem filmov v Kolu — 18. oktobra — in prvim predvajanjem pri Maliču — 16. novembra (27 dni), kakor tudi med zadnjim predvajanjem v Ljubljani — 26. novembra — in prvim predvajanjem pri Reisingerju — 29. decembra (32 dni), je to hipotezo mogoče sprejeti. V obeh primerih se je lahko kinematograf med Zagrebom in Ljubljano zadržal v manjših mestih. Vendar je bolj utemeljena hipoteza, ki sloni na skoraj istovetnem repertoarju. Po njej je isti potujoči kinematograf novembra 1896 predvajal filme pri Maliču in decembra 1896 ter januarja 1897 pri Reisingerju. Če bi bil to kinematograf, ki je že oktobra 1896 predvajal filme v Kolu, bi bilo to gotovo omenjeno pri njegovem ponovnem prihodu v Zagreb. Zaradi tega hipotezo, da je vse tri serije predvajanj organiziral isti potujoči kinematograf, zavračam.

Na spisku tujcev, prispelih 10. novembra 1896 v Ljubljano, se je med gosti hotela Dunaj (pri Maliču) znašel neki Curiel. V rubriko poklicev je vpisan kot »potujoči« (Reisender), mesto, iz katerega je prišel, morda mesto stalnega prebivališča, pa Trst.⁶ O Curielu vemo zanesljivo le to, da je julija 1897 predvajal žive fotografije v Sarajevu. Čeprav je ta podatek o človeku, ki je — po vsem sodeč — prvi pripeljal kinematograf v Slovenijo, doslej edini, vsekakor zadošča. Izraz Reisender po nemški definiciji označuje človeka, ki potujoč opravlja svoj poklic,⁷ kar nedvomno priča, da je bil Curiel profesionalni potujoči »showman« in projekcionist, ki je med prvimi sprejel kinematograf — novo tehnično čudo in zanimivo atrakcijo tudi v svetu spektakla. V filmskih leksikonih ter v znanih zgodovinah filma in kinematografskih dejavnosti nisem našel nobenega dodatnega podatka o njem, razen da je julija 1897 v Zadru prikazoval »panoramo«.

Curiel je prispel v Ljubljano 10. novembra 1896 in se takoj povezal s predstavniki slovenskega in nemškega tiska. Laibacher Zeitung je že 12. novembra objavila članek *Kinematograf*, v katerem neznani časnikar opisuje sedem filmov in svoje vtise s projekcije. Očitno je torej, da je Curiel prejšnji dan — 11. no-

vembra — razkazal kinematograf predstavnikom tiska. 12. novembra so v listih Slovenski narod in Laibacher Zeitung izšli tudi kratki najavni oglasi s tremi besedami: ŽIVEČE FOTOGRAFIJE PRIHAJAJO. Ker tukaj kraj projekcij še ni omenjen, se Curiel verjetno še ni dogovoril o najemu prostora pri Maliču. Dva dni kasneje, 14. novembra, pa objavi Slovenski narod oglas, ki sem ga navedel v začetku. V njem piše, da bodo predstave pri Maliču in da bodo trajale teden dni, do 22. novembra 1896. Kasneje je objavljeno, da se »zaradi velikega zanimanja in splošno izraženih želja« predstave nadaljujejo do vključno 26. novembra — z obnovljenim programom in nižjo vstopnino. Po 26. novembru filmske predstave niso več omenjene. Nikjer tudi ne piše, kam je Curiel odpotoval.

Predvajanje filmov je na gledalce vsekakor naredilo močan vtis. O tem piše neznani časnikar lista Laibacher Zeitung:

Kinematograf, ki bo od ponedeljka 16. do nedelje 22. t. m. v salonu hotela Dunaj dajal svoje predstave, je uspel princip, na katerem je osnovan Kinetoskop, izpopolniti na način, ki se je doslej smatral komaj mogočim, tako da namesto pritlikavih gibljivih figuric zdaj vidimo cele ulične scene in dogodke s stotinami ljudi v naravni velikosti. In to sploh ni videti kot silhuete na ravni površini, temveč popolnoma plastično; slike pokrajine in arhitekture prikazujejo perspektivo kot najboljše panoramske slike. Toda kako je to neskončno drugače! Vse, kar v naravi živi in kar se giblje, promet na ulicah in trgih itd., vse to vidimo pred seboj, na dosegu roke, neverjetno naravno. Tukaj ni nič pripravljeno vnaprej, to niso scene, ki računajo na vtis, temveč je vse to nenašminkana stvarnost, ki je v vsaki fazi gibanja posneta na fotografske plošče in ravno tako zvesto reproducirana...⁸

Cene vstopnic za prve ljubljanske filmske predstave so bile: prvo mesto 50 krajcarjev, drugo mesto 30 krajcarjev. Kasneje, ob podaljšanju predvajanja, pa so kljub »velikemu zanimanju« cene padle na 30 in 20 krajcarjev, za otroke 10.

Uvodni reklamni izraz »Edisonov ideal«, uporabljen tukaj ter oktobra v Zagrebu, pomeni pri identifikaciji prvega potujočega kinematografa v Ljubljani določeno težavo. Ni mogoče kar sprejeti domneve, da gre za iznajdbo Thomasa Edisona. Skoraj vsi predvajani filmi se nahajajo v *Katalogu Lumière*; in novembra 1896 je še prezgodaj, da bi bil Edisonov projektor uporabljen v tem delu Evrope. V slovenski verziji reklamnega oglasa vnaša poleg Edisonovega imena precejšnjo zmedo tudi beseda »kinetograf«, ki se pri nas do konca leta 1897 sicer ni uporabljala. To gre v prid domnevi, da je bil pripeljan Edisonov patent. A čisto mogoče je, da je urednik ali stavec *Slovenskega naroda* njemu neznano besedo »kinematograf« zamenjal z bolj znano »kinetograf«, ki so jo tedaj v zvezi z Edisonovim delom na področju živih slik v svetovnem tisku pogosto omenjali. V nemški verziji oglasa ter v vseh drugih tekstih piše povsod samo »kinematograf«. Če prištejemo še okoliščine, ki sem jih že omenil, je bilo v Ljubljani Edisonovo ime skoraj zanesljivo uporabljeno le v reklamne namene, prva filmska predstava pa je stekla s pomočjo naprave in filmov bratov Lumière. Pripeljal jih je še ne dovolj poučeni Curiel, ki se je proti koncu 19. stoletja potikal po naših krajih in sosednjih deželah. Nadaljnja proučevanja Curielove dejavnosti nam bodo najbrž odkrila še mnoge zanimive podatke.

2. Potujoči in stalni kinematografi v Sloveniji

Po podatkih, ki jih je na osnovi pisanja dnevnega tiska obdelal slovenski gledališki zgodovinar Janko Traven,⁹ je v Sloveniji med 1897 in 1914 gostovalo dvajset različnih potujočih kinematografov, med katerimi so nekateri prihajali v Ljubljano pa tudi v druga slovenska mesta (Gorico, Kranj, Celje, Maribor, Ptuj). Po zaslugi oglasov nam je njihov repertoar dovolj znan. V tem delu se bom zadržal samo pri nekaterih gostovanjih potujočih kinematografov v Sloveniji; navedel bom najzanimivejše primere, tipične za obdobje potujočih kinematografov pri nas in v svetu.

Od 7. do 14. marca 1897 je v Ljubljani pri Maliču gostoval potujoči kinematograf z imenom »Edisonov kronofotograf«. Čeprav je spet omenjen Edison, se vsi predvajani filmi (dva programa po sedem filmov) nahajajo v *Katalogu Lumière*. Tisk piše, da kinematograf prihaja v Ljubljano iz Gradca in da je namenjen na Orient.¹⁰

Jeseni istega leta, spet pri Maliču, polnih osem dni (od 21. do 28. novembra) gostuje »Edisonov kinematograf«, o katerem se tudi ne ve veliko.¹¹ Na osnovi sporeda, ki obsega 25 filmov, bi rekli, da je povezan s podjetjem Lumière, saj se dvajset filmov nahaja v *Katalogu*. Nekaj jih nisem mogel identificirati, med njimi *Slap pri Schaffhausenu*. Predstave so se pričenjale ob 5., 6., 7. in 8. uri. Program je bil očitno daljši kot prej. Kinematograf je imel »lastno električno napravo« (generator). Vstopnice so bile po 40 in 20 krajcarjev. Spored tega kinematografa se je začel s še neidentificiranim filmom *Slačenje neveste* (»Mlada zakonca, končno sama, v barvah«).¹² Ta film je očitno spodbodel odklonilna stališča, ker so ga po štirih dneh izločili s sporeda, Slovenski narod pa piše:

... Slika, ki se zdi za mladino manj primerna, bo od zdaj naprej odpala ...¹³

Vendar tudi drugi film na sporedu nosi nekoliko žgečkljiv naslov — *Dama v kopeli*.

Od 21. septembra do srede oktobra 1898 gostuje v Steklenem salonu ljubljanskega Kazina »Kinematograf Lumière«, potujoči kinematograf, ki je dosti potoval po naših krajih — leta 1897 je bil Zagrebu, 1898 v Zadru, 1900 v Splitu ter 1900 in 1901 spet v Zadru. Na repertoarju (štirje programi in 45 identificiranih naslovov) so bili v glavnem filmi podjetja Lumière, pa tudi nekaj manj znanih filmov. »Kinematograf Lumière« je od 4. do 11. oktobra 1898 predvajal tudi film *Nevihita na morju pri Opatiji*. Ta film in mogoče še katerega so verjetno posneli operaterji tega potujočega kinematografa. »Lumière« je bil očitno v neposrednih stikih s podjetjem Lumière ali z njegovimi predstavniki na Dunaju, kar potrjuje tudi bogat filmski fond, s katerim je razpolagal. Pred predvajanjem četrtega programa je bil Ljubljančanom objavljen poseben poziv:

Podpisano podjetništvo si usoja p. n. inteligentnemu ljubljanskemu občinstvu svojo najtoplejšo zahvalo za izredno obiskovanje njega s kinematografom Lumière prirejenih predstav izrekati in mu je čast naznaniti, da se je odločilo, ustreza je želji občinstva, ostati še teden dni tukaj. — Vzpored za predstave tega *neoporečeno zadnjega tedna* obstajal bode iz 16 *najlepših in najefektnjših slik* in se bode razun tega pri vsaki predstavi senzačna slika sedanjega sporeda v zimskem vrtu v Berolinu: *vožnja skozi predor* v dveh oddelkih predstavljala — Podjetništvo je sliko »vožnja

skozi predor« — absolutna novost v kinematografičnih predstavah — nalašč za Ljubljano iz New Yorka naročilo. Opis te senzačne slike se bode brezplačno delil pri blagajni.¹⁴

Na blagajni so delili programe v nemščini. Predstave so se pričenjale ob 5., 6., 7. in 8. uri, ob nedeljah pa še dopoldne ob 10., 11. in 12. uri. Vstopnice so bile po 20 krajcarjev, za dijake in vojake (do naredniškega čina) 10 krajcarjev.¹⁵

Med 22. februarjem in 26. marcem 1899 gostuje pri Maliču potujoči kinematograf »Excelsior«, ki med drugim predvaja *Pasijonski cikel*, *Kristovo življenje in trpljenje v 12 slikah*.¹²

Od 22. aprila do 14. maja istega leta gostuje v Ljubljani »Bioscop« Ivana (Jochanna) Bläserja. V razliko od prej omenjenih potujočih kinematografov, ki so po navadi gostovali v kaki zidani dvorani, najeti v ta namen, je »Bioscop« postavil svoje šotore v Lattermannovem drevoredu. Bläser je imel lastno električno centralo, s katero je osvetljeval šotor in napajal projektor. »Bioscop« je predvajal tri različne programe s 47 filmi, večinoma bratov Lumière, nekaj filmov Georgesa Mélièsa in nekaj filmov neznanega izvora. Med slednjimi sta za nas pomembna *Corso na Reki* in *Razgled po Ljubljani*. O njiju več v 3. razdelku tega teksta.¹⁷

Po letu 1900 v Ljubljano vse pogostejše prihajajo potujoči kinematografi z lastnimi šotori, ki jih po navadi postavijo na Lattermannovem sprehajališču (na začetku parka Tivoli). Tako se je v začetku septembra 1900 v Ljubljani zadrževal »Kinematograf Oeser« Franza Josefa Oeserja, pionirja avstrijskega filma. Oeser je tokrat prišel v Ljubljano iz Zagreba. O njegovem bivanju v Slovenskem narodu ni veliko podatkov. Udarne točke njegovega sporeda so bili filmi, posneti na Svetovni razstavi v Parizu (*Vožnja na Seni skozi razstavo*, *Slavni vrteči se trotoar*, *Življenje na razstavi* itd.) ter posnetki iz Burske vojne (*Pobude iz Burske vojne*). Poleg tega so najavljeni »... interesantni in izredno komični prizori...«. Ob delavnikih so dajali po štiri predstave, ob nedeljah in praznikih šest; vstopnice za prvo mesto so bile po 30 krajcarjev, za drugo mesto 20 krajcarjev, dijaki in vojaki pa so plačali polovično.

Sredi novembra 1901 gostuje v Ljubljani »Bioskop« lastnika G. Nartena. Verjetno gre za isto osebo — Georga Nartena — ki je kasneje, v letih 1906 in 1907, deloval v Beogradu in Vojvodini. Njegov kinematograf je imel lastno električno centralo za 20 konjskih moči. Šotor je postavil na Lattermannovem sprehajališču, poleg šotora pa je stal še vrtiljak, osvetljen s 500 električnimi žarnicami, kar je bila posebna atrakcija. Predstave so bile vsako uro, začenši ob treh popoldne, vstopnice so bile po 30 (I. mesto), 20 (II. mesto) in 10 krajcarjev (stojišče). Spored se je spremenil vsake tri dni, vendar o njem nimamo veliko podatkov.¹⁸

Na neznanega časnikarja Slovenskega naroda, verjetno pa tudi na tedanje filmske gledalce, je poseben vtis napravil film *Božične sanje*, o katerem je 20. novembra 1901 pod naslovom *Velikanski kinematograf* v rubriki »Dnevne vesti« zapisano:

V 20 skupinah umetniško izvedenih podob se kažejo sanje dveh graščinskih otrok od trenutka, ko sta se vlegla božični večer, poslovivša se s poljubom od roditeljev. Nad strehami hiš se vidijo v mesečini in med snegom letajoči angeli, na trgu se

zbira ljudstvo k Božičnici. Leskeči se sneg in mesečina razsvetljava vse s čarobno svetlobo. Sledi božična pojedina in velikansko božično drevo. Končno se otroka probudita in sprejmeta božične darove. Vsa skupina naredi krasan utisek.

Beseda je o filmu Georgesa Mélièsa *Rêve de Noël*, posnetem leta 1900, ki je zaradi posebnih optičnih efektov navduševal gledalce po vsem svetu in tudi v Nartenovem kinematografu v Ljubljani. V oglasu, s katerim je bil najavljen, je poudarjeno, da je to »... senzacijski, 500 čevljev dolg film...«, kar je bila tedaj precejšnja dolžina (okoli 120 m). Zanimivo je, da je Narten poleg te senzacije predvajal filme, posnete skoraj na vseh kontinentih: *Boji na suhem in na morju na Kitajskem*, *Obisk MacKinleya v mestu Buffalo*, *Burska vojska*, *Obisk avstrijskega cesarja Franca Jožefa I. v Pragi* itd. Tako raznovrsten spored, tipičen za obdobje naglega razvoja kinematografije v svetu, je privlačil gledalce in potujočemu kinematografu zagotavljal uspešno gostovanje.

Leta 1902 je v zgradbi Filharmonične družbe na ljubljanskem Kongresnem trgu gostovalo pariško »Phono-Cinéma-Gledališče«. Gostovanje je trajalo vsega dva dni, 8. in 9. aprila. O njem piše Laibacher Zeitung, medtem ko ga slovenski listi skoraj ne omenjajo. Iz tega lahko sklepamo, da so ga organizirali ljubljanski Nemci. Prvi večer se je zaradi tehničnih problemov (verjetno pri uskladitvi slike in zvoka) začetek predstave močno zakasnil. Na programu sta bila filma *Cyrano de Bergerac* z velikim francoskim igralcem Coquelinom v glavni vlogi in *Hamlet* s Saro Bernhardt. Kinematograf so reklamirali kot pariški in na sporedu so bili tudi filmi s pevci iz pariške Opere, zato lahko z gotovostjo trdimo, da je v Ljubljani gostoval znani »Phono-Cinéma-Théâtre«, ki ga je za Svetovno razstavo v Parizu leta 1900 ustanovil Clément Maurice, dolgoletni zastopnik bratov Lumière za kinematografske predstave v Indijskem salonu Velike kavarne v Parizu. (Te predstave so bile prekinjene neposredno pred Svetovno razstavo.)

Snemalec teh tonskih filmov je bil Mesguich, tonski snemalec pa Brest, kasnejša zastopnik firme Pathé v Ameriki. Mesguich in Brest sta po letu 1900 s svojim »gledališčem« potovala po Nemčiji, Švici in Avstriji ter tako verjetno prišla tudi v Ljubljano. Mesguich v svojih Spominih ne omenja Ljubljane, opiše pa neko projekcijo:

... Spominjam se nekega večera, ko sem bil zaprt v svoji kabini v nadstropju, g. Brest pa je bil s svojim gramofonom v orkestru in dvorana v popolnem mraku. Neka zlonamerna roka je prerezala žico, ki je prenašala do mene zvok z valja, ki sem ga spremljal prek zvočnika. Ne da bi prekinil predstavo, mi je uspelo izpeljati projekcijo popolnoma sinhrono. Nihče ni niti opazil, da je operater v nekem trenutku ostal popolnoma gluha...¹⁹

V okviru Mednarodne panorame je v Ljubljani leta 1902 gostoval tudi »Mutoskop« (vse do februarja 1903), vendar ta naprava za individualno gledanje živih slik²⁰ ni mogla ogroziti popularnosti kinematografa.

Aprila in maja 1904 gostuje v Ljubljani »Edison Ideal Elektrobioskopsko gledališče« lastnika Karla F. Lifkeja. Tudi on je postavil šotor na Lattermanovo sprehajališče. Predvajal je filme različnih izvorov, med njimi veliko stvaritev podjetja Pathé. V okviru aprilskega sporeda je predvajal Pathéjeva filma *Grozovitosti v Macedoniji* (Massacres de Macédoine) in *Kraljevski umor v Belgradu* (Assassinat de la Famille Royale de Serbie).²¹ Lifka se je leta 1906

vrnil v Ljubljano, tokrat z novejšimi tehničnimi pripomočki — s parnim strojem, ki je imel 40 konjskih moči, ter z novim šotorom s sedeži, ki se spuščajo proti platnu, tako da se z oddaljenejšega prvega mesta vidi najboljše. Reklamiral je predvajanje lastnih (*Pitanje golobov na trgu Sv. Marka v Benetkah*, *Potovanje skozi Alpe med Lucernom in Bernom*, *posneto iz vlaka*) in ozvočenih filmov, »fotografijo, ki poje, govori in muzicira«, čeprav ni jasno, za katere filme in kateri sistem osvočenja gre. Na sporedu Lifkovega »Elektro-bioskopa« je bilo mnogo različnih filmov, igranih, dokumentarnih, poljudno-znanstvenih in potopisnih. Za mnoge filme piše, da so »v barvah«, vendar ni mogoče ugotoviti, ali gre za viraz ali kak drug postopek.²²

Leta 1906 je v veliki dvorani ljubljanskega Grand hotela Union gostoval potujoči kinematograf »The Royal Vio«. Predstave so trajale po tri ure, vstopnice pa so bile drage (dve kroni in manj). Projekcije je spremljala in v odmoru igrala najeta vojaška godba. V oglasu za »The Royal Vio« je med drugim zagotovljena avtentičnost posnetkov iz rusko-japonske vojne:

... Ti filmi niso pariške fantazijske slike, kakršne so se doslej kazale v Ljubljani, nego so — Royal Vio Comp. — z jamstvom za pristnost posnetkov na bojišču z nagrado 1000 K...²³

Za časa predvajanja filmov v okviru programa »The Royal Vio« je ljubljanska mladina v veliki dvorani hotela Union prvič demonstrirala proti nemškim napisom na filmih. To se je zgodilo po objavi časopisne vesti, da je proti takšnim napisom demonstrirala mladina v Pragi in Zagrebu.²⁴

Leta 1906 prične predvajati filme tudi Slovenec Davorin Rovšek.²⁵ Za dva dni je svoj »Elektro-kinoskop« (ali kakor ga je še imenoval: »Gledališče živih podob«) naselil v veliki dvorani Uniona, kasneje pa je z rednimi predstavami nadaljeval v hotelu Ilirija v Kolodvorski ulici. Predstave je dajal mesec dni (od 16. maja do 15. junija). Na sporedu, ki se je zamenjal vsak teden, je bilo po 14 filmov. Vstopnice so bile zelo poceni — 25 krajcarjev in manj, Rovšek je želel odpreti stalen kinematograf, kar mu je uspelo naslednje leto.

Lahko domnevamo, da so razen v Ljubljani ti potujoči kinematografi obiskovali tudi druga slovenska mesta. O tem je malo podatkov, predvsem zato, ker ni bilo lokalnega tiska. Potujoči kinematografi so v Slovenijo prihajali v glavnem iz dveh smeri: iz Avstrije (pogosteje) in iz Trsta (redkeje), včasih pa tudi s Hrvaškega in Primorja, po navadi ob vrnitvi s potovanja. Aktivnost potujočih kinematografov se je v Sloveniji nadaljevala tudi po ustanovitvi prvih stalnih kinematografov v Ljubljani (1907) in drugih slovenskih mestih. Od leta 1911 do 1914 je v Ljubljani redno vsako leto gostoval »Grand Electro Bioscop« lastnika J. Bachmeierja, ki smo ga že opazili v Zagrebu (1903) in Beogradu (1908). Bachmeier je svoj veliki šotor redno postavljaval v parku Tivoli,²⁶ imel je lastni električni generator, velik orkester in zelo dobro reklamno službo. Malo pred prvo svetovno vojno se je želel naseliti v Ljubljani in svoj »Grand Electro Bioscop« spremeniti v stalni kinematograf. Da bi to preprečil, je tedanji lastnik stalnega ljubljanskega kinematografa »Ideal« Rudolf Kokalj odkupil »Grand Electro Bioscop«, vendar je naprave kmalu razprodal. Tako je J. Bachmeier svojo kariero potujočega predvajalca filmov zaključil leta 1914 v Ljubljani.

Prvi stalni kinematograf v Sloveniji je bil odprt 26. maja 1907 v Ljubljani na Dunajski cesti 22 oziroma Sodni cesti 1 (danes Tavčarjeva ulica, zgradba še zmeraj stoji). Lastnik stavbe je bil Anton Deghenghi, trgovec in poslovnež, Italijan iz Pulja. Projekcijsko dvorano je predvidel že ob gradnji. Ta kinematografska dvorana je pri nas vsekakor prva, ki je bila zgrajena s tem namenom. Kinematograf je verjetno imel solastnike; Janko Traven misli, da je bil iniciator tega podjetja tržaški Italijan Viecchetti.²⁸ Prvi stalni kinematograf v Ljubljani je dobil ime »Kinematograf Edison«. Predstave so bile vsak dan, vsako uro od petih do devetih, ob nedeljah in praznikih pa od treh do devetih. Včasih so predvajali tudi dopoldne. Vstopnice so stale: I. mesto 30 krajcarjev, za otroke 20, II. mesto 20 krajcarjev, za otroke in vojake 10, za skupinske obiske pa 10 in 5 krajcarjev. Dvorana je imela okoli 100 sedežev, prostor za gledalce je bil dolg kakih petnajst metrov in širok kakih šest. Trije izhodi so vodili naravnost na Dunajsko cesto. Repertoar »Kinematografa Edison« je bil standarden, tvorili so ga krajši dokumentarni in daljši igrani filmi, nato filmske komedije, fantastični filmi itd. Spored je bil redno objavljen v dnevnem tisku, tako da je skoraj vse filme mogoče identificirati. Večinoma so bili Pathéjevi.²⁹ Posebne reklame je bil deležen film *Življenje Kristovo*, »34 različnih podob v barvah v dolžini 1200 metrov«.

Drugi stalni kinematograf v Ljubljani je 31. avgusta 1907 odprl Davorin Rovšek v prostorih Katoliškega doma na Turjaškem trgu 1 (danes Novi trg). Svojo dvorano je Rovšek imenoval »Cinématograph-théâtre-français«, verjetno zato, ker je navezal tesne stike s Pathéjem³⁰ in po otvoritvi kinematografa uvozil nove naprave iz Francije.

Prostorsko sta si bili dvorana »Edison« in Rovškova (21,85m × 6,65m) precej podobni. Med obema kinematografoma se je kmalu razvil močan konkurenčni boj. Rovškov program je trajal dlje od »Edisonovega«, uvedel je tudi rezervacije in popust za člane društva Merkur ter Slovenskega dramatičnega društva. Konkurenta sta tekmovala v intenzivnejšem reklamiranju in boljših glasbenih točkah v okviru filmskega sporeda.³¹

27. oktobra istega leta se v Ljubljani pojavi še tretji stalni kinematograf, »The American Bioscop« na Resljevi cesti 3. V lasti ga je imela neka tržaška družba z dr. Arnoldom Meccocijem na čelu. Posle kinematografa je vodil Slovenec Adolf Praček,³² tudi član firme. Doslej mi še ni uspelo ugotoviti, ali ima ta družba kakšno zvezo s tisto, ki je leta 1906 v Zagrebu odprla kinematograf »Union«, a te možnosti ni treba zanemariti.³³

Ljubljana je bila leta 1907 relativno majhno mesto (z okoli 45 000 prebivalci) in trije kinematografi so se srdito bili za občinstvo. V najboljšem položaju je bil »Edison«, ker je bil blizu železniške postaje, kar mu je zagotavljalo mnogo obiskovalcev. Njegovi režijski stroški so bili nizki, saj je deloval v lastni stavbi. Od boja je prvi odstopil Davorin Rovšek. Zaradi slabega obiska je moral najprej znižati število predstav, 14. decembra 1907 pa je svoj »Cinématograph-théâtre-français« zaprl in se s potujočim kinematografom odpravil po drugih slovenskih mestih. Tudi tržaška družba, ki je vodila »The American Bioscop«, je kmalu odstopila posel Pračku, ki se je lotil dela z lastno kinoaparaturο. Januarja 1908 jo je prodal novemu, še neznanemu lastniku, ki je 12. januarja 1908 odprl kinematograf »The Royal Biograph«. Toda ta kinematograf je deloval le kratek čas in o njem ni veliko znanega.

V ostrem konkurenčnem boju za gledalce v mestu, kjer ni bilo prostora za tri stalne kinematografe, je zmagala družba, ki je vodila »Kinematograf Edison« in ki jo je vodil Anton Deghenghi. Junija 1908 so na vrtu hotela pri Maliču odprli poletni kinematograf »The Elite Biograph«. Ime »Kinematograph Edison« pa so septembra 1908 spremenili v »Prvi kinematograf Pathé«. Razlogi za to spremembo niso popolnoma jasni. Verjetno so to storili zaradi vse tesnejših stikov s francosko firmo Pathé, mogoče celo na njeno insistiranje. Ime »Edison« ni imelo nikakega poslovnega temelja, temveč je bilo izbrano zaradi velike popularnosti in avtoritete ameriškega znanstvenika. Ob kinematografu »Pathé« je ob koncu maja 1909 Deghenghijeva družba v pregrajenem salonu pri Maliču odprla še svoj drugi stalni kinematograf. Za njegovo ime so prek kinematografa »Pathé« razpisali natečaj, na katerem je sodelovalo 150 ljubiteljev filma. Zmagala sta naziva »Ideal« in »Elektro-radiograf«, tako da je bilo prvo uradno ime novega kinematografa »Elektro-radiograf Ideal«, kar se je kasneje skrajšalo v »Ideal«. Leta 1910 je »Pathé« prenehal delovati in družba je zadržala samo »Ideal«.³⁴

Kinematografa »Edison« in kasnejši »Ideal« sta veljala za italijansko-francoski firmi, zato so ju obšle velike septembske demonstracije v Ljubljani leta 1908 ter kasnejši bojkot nemških firm.³⁵ Kot rodoljubna reakcija na te politične dogodke se v programu kinematografa »Pathé« poleg uvoženih filmov pojavijo panoramski diapozitivi (skioptične slike)³⁶ slovenskih pokrajin.

V Gorici je Slovenec Ludovik Tomšič leta 1907 odprl stalen kinematograf, ki je deloval zelo kratek čas. Ob poskusni projekciji novih filmov 9. oktobra 1907 se je vnel in zgorel do tal. Škoda je znašala 70 tisoč kron in ker kinematograf ni bil zavarovan, je to popolnoma uničilo lastnika.³⁷

Po letu 1908 se ustanavljanje stalnih kinematografov nadaljuje tudi po drugih slovenskih mestih: Mariboru, Kranju, Ptuju (kjer je kinematograf leta 1908 ravno tako zgorel). To so bili manjši kinematografi v adaptiranih prostorih in o njih je ohranjenih le malo podatkov.³⁸

Filmske predstave so postale po letu 1910 najpopularnejša oblika masovne zabave. Delovanje stalnih kinematografov je vplivalo na slabše obiskovanje gledaliških predstav. V Slovenskem narodu se je pojavil članek neznanega pisca, posvečen vprašanju odnosa med gledališčem in filmom, v katerem med drugim piše:

... Najhujši sovražniki kino predstav so gledališki ravnatelji — kino jim dela velikansko konkurenco. Kino-predstave obiskujejo vsi tisti, ki jim za gledališče še nič ni ali ki jim za gledališče že nič več ni. Smešno je misliti, da se ljudje iz same toposti, iz lenobe, ker se jim ne ljubi misliti, ali iz nezmožnosti, uživati čare in lepote gledaliških predstav ter iz hrepenenja po surovih, najnižje instinkte vzbujajočih efekatih odtušujejo gledališče in drve v kino. V resnici je pravi vzrok tega pojava ta, da je gledališče dospelo do skrajne meje svojega razvoja... Sploh nima gledališče nič pravega stika več z življenjem, ki je postalo vse bolj zamotano in raznovrstno, kakor je bilo v času cveta dramatičnega pesništva in glasbe... Kaj pa nam nudi gledališče? Vedno vidimo subrete, ki vzdigujejo kratka krilca, komike, ki ponavljajo neprestano ene in iste geste, tenorje, ki se pote kakor drvarji, zmagovite lajtnante, zarobljene kmečke magnate, zaljubljene parčke, patetične tragedije in skisane naivke. Pesniki, pisatelji, libretisti in glasbeniki so sami krivi, da beži občinstvo iz gledališča v kino, kjer vidijo življenje, življenje našega časa... In toliko drugih zanimivosti je videti, kako drče dreadnoughti v penete se morje, kako se bakterije vojskujejo s krvnimi telesci, kako izgleda življenje v londonskih ulicah, kakšen je vodopad Niagara in kakšen bazar Lonore v Parizu in kako se ljudje bore zoper povodnji in zoper ogenj... Kino pred-

stave odpirajo ljudem razgled v vse višine in globine, v vse čare, skrivnosti in razkošja naše dobe in po vsem svetu jim predočuje vse viharje življenja in zato nore ljudje za kino, ki jim gasi željo po spoznanju življenja...³⁹

Takšno razmišljanje je bilo v času ustanavljanja stalnih kinematografov pri nas tipično. Film je povzročil mnoge spremembe na področju zabave in masovne komunikacije. Članek po vsebini spominja na tekste, ki so se približno hkrati pojavljali v Beogradu in Zagrebu. Na isti pojav so se v osnovi podobne družbene srede odzvale na podoben način — množice so drvele v kinematografe.

Zaradi slabega poslovanja, velikega primanjkljaja in dolgov (igralci dolgo niso dobili plač), je odbor Dramatičnega društva (Slovenskega gledališča) v Ljubljani sprejel leta 1913 sklep, da v stavbi gledališča odpre kinematograf in iz njegovih dohodkov izplača dolgove. Za 2250 kron so nabavili projekcijsko napravo »Ica-kinematograf Lloyd«, od Cesarsko-kraljevske deželne vlade za Kranjsko pa dobili dovoljenje za predvajanje filmov. To kinematografsko podjetje v okviru gledališča je dobilo ime »Kino Metropol«. Prva predstava je bila 19. aprila 1913 v gledališki dvorani. Izzvala je ostre polemike. Vso akcijo so napadli kot največje ponižanje gledališča. Pojavile so se karikature in epigrami. Nekateri so ta projekt tudi branili, posebno ker je kinematograf služil denar. 17. maja 1913 pa se je sestal Deželni odbor in razpravljal o moralni neoporečnosti filmov, ki jih predvajajo v gledališču. Diskusijo je sprožil film, v katerem je guvernant kopala golega dojenčka. Čeprav so bili vsi predvajani filmi že cenzurirani, je Deželni odbor odločil, da gledališke dvorane ni mogoče uporabljati za filmske projekcije. »Kino Metropol« je junija nadaljeval predvajanja na vrtu Narodnega doma, po začetku prve svetovne vojne pa prenehal delovati.⁴⁰

Ob izbruhu svetovne vojne je bil v Ljubljani odprt le en stalen kinematograf, »Ideal«, last družbe Antona Deghenghija. Razen njega so delovali kinematografi v Gorici, Kranju (kar dva), Mariboru, Celju in Ptuj. Med prvo svetovno vojno je bila spet sprožena zamisel, da bi gledališko dvorano izkoristili za filmske predstave, posebno ker je bilo gledališče nekaj časa zaprto. Slovenska krščanska socialna zveza je ustanovila svoj »Kino Central«, ki je — kot drugi stalni kinematograf v Ljubljani — pričel delovati 1. maja 1915 v stavbi Deželnega gledališča. Del dohodka je odvajal v korist Gledališkega fonda. Do 1. septembra 1915 je »Kino Central« na Gledališki fond prenesel 116 tisoč kron, 70 tisoč kron je plačal za najemnino, gotovo pa je del dohodka zadržal za režijske stroške in nadaljnji razvoj kinematografa. »Central« je deloval vse do jeseni 1918, se pravi do konca vojne.⁴¹

Tja do leta 1914 so na sporedih slovenskih kinematografov prevladovali francoski filmi, posebno tisti, ki jih je distribuiral »Páthé«. Od začetka prve svetovne vojne dalje pa prične naraščati število nemških, avstrijskih in skandinavskih filmov, medtem ko francoski, britanski, italijanski in ameriški filmi skoraj izginjajo. V Ljubljani so vse številnejši filmi dunajskega podjetja »Saschafilm«; do konca vojne je bilo predvajanih okoli 200 filmskih žurnalov »Sascha-Messter«.

Film je bil seveda uporabljen tudi kot vojaško propagandno sredstvo. Gledalci so lahko videli mnogo žurnalov in dokumentarnih filmov o vojskovanju

in uspehih avstroogrške vojske ter njenih zaveznikov. Navedel bom le nekaj filmov, ki so zaradi vsebine za nas posebno zanimivi. Prva predstava »Kina Central« je bila projekcija filma *Črnovojnik*, ki je bil najavljen takole:

»Črnovojnik«, velika patriotična slika v treh dejanjih iz življenja in bojov naših črnovojnikov na jugu (z milostnim sodelovanjem Njene ces. in kralj. visokosti nadvojvodinje Marije Avguste).⁴²

Nekateri žurnali so bili posneti pri nas — *Ljubljana po bombardiranju laških letalcev* (1916), *Belgrad pod avstrijsko upravo* (1917) in *Obisk cesarja Karla v Ljubljani*. Žal nobeden od teh filmov ni ohranjen.

Film je bil v Sloveniji zgodaj sprejet kot tehnični izum ter sredstvo masovne zabave in politične propagande. Že v začetku leta 1879 je H. Vodnik⁴³ v Ljubljani predaval o kinematografu in fonografu, novih tehničnih izumih. Leta 1898 je v prvi številki revije *Dom in svet* objavljen članek izrednega profesorja matematike in fizike na vseučilišču v Gradcu Simona Šubica z naslovom *Žive fotografije*. Šubic v tem članku opisuje stroboskop in stroboskopski princip ter zaključuje z razlago kinematografa bratov Lumière.⁴⁴

Slovenska javnost, posebno kulturni in študentski krogi v Ljubljani, je kmalu sprevidela, da tudi filmske predstave lahko predstavljajo pot za predor germanskega vpliva. Iz tega so izšle na eni strani demonstracije proti nemškim napisom na filmih ter bojkot nemških filmov (na primer v Mariboru in Celju), na drugi strani pa so bili zaradi tega veliko bolje sprejeti francoski in italijanski filmi. Film je od časa pred prvo svetovno vojno postal enakovredna kulturna zabava povprečnega meščana Slovenije.

3. Delo tujih filmskih snemalcev v Sloveniji do leta 1918

Najstarejši podatek o filmu, posnetem na ozemlju Slovenije, izvira iz leta 1899. Potujoči »Bioscop« Jochanna Bläserja je v okviru svojega programa od 7. do 14. maja 1899 predvajal film *Razgled Ljubljane*, kakor je navedeno v dnevnem tisku,⁴⁵ oziroma *Razgled po Ljubljani*, kakor je natisnjeno na plakatu za (tretji po vrsti) spored »Bioscopa«. O filmu sicer ni posebnih podatkov, le Slovenski narod piše:

...Podobe so mirne in jako zanimive, med njimi je posebno omeniti *Razgled Ljubljane*...⁴⁶

In to je vse, kar vemo o tem filmu. Najbolj logična je domneva, da ga je posnel sam Bläser ali kateri od njegovih sodelavcev. To lahko sklepamo iz sledečega:

— Film ni omenjen nikjer razen v programu »Bioscopa«. Če bi ga posnela druga ekipa, posebno bratov Lumière ali Pathéja, bi se verjetno našel še na programu kakega drugega potujočega kinematografa.

— Med potovanjem in predvajanjem filmov je Bläser verjetno tudi snemal. Dovolj zanesljivo mu lahko pripišemo film *Corso na Reki*, ki je bil leta 1899 tudi na ljubljanskem sporedu. To pomeni, da je Bläser verjetno snemal tudi med svojim 25-dnevnim obiskom v Ljubljani.

— Takrat je bilo v navadi, da lastniki potujočih kinematografov v mestu, kjer so se nastanili, v reklamne namene posnamejo krajši film in z njegovim predvajanjem privabljajo gledalce. Če bi imel Bläser tuj posnet film, bi ga verjetno predvajal že v okviru prvega sporeda svojega »Bioscopa« (22. aprila 1899) in ne bi čakal dva tedna. To, da se je film pojavil šele na tretjem sporedu, potrjujejo domnevo, da je bil posnet in obdelan v prvih štirinajstih dneh Bläserjevega bivanja v Ljubljani. Mož je izkoristil spomladansko lepo vreme in slikovito mesto, posnel in obdelal film ter ga nato postavil na spored.

O samem filmu ne vemo ničesar. Po besedi »razgled« bi lahko sklepali, da je bil posnet z Ljubljanskega gradu, a dokazov za to nimamo. Verjetno gre za film, ki se ga v literaturi pod naslovom *Panorama Ljubljane* pogosto omenja, po navadi postavlja v leto 1898 in pripisuje snemalcem bratov Lumière ali bratov Pathé, čeprav niti viri niti dokazi za to niso nikjer navedeni.⁴⁷ Janko Traven je v svoji študiji do podrobnosti obdelal programe vseh potujočih kinematografov, ki so leta 1898 gostovali v Ljubljani, toda film z naslovom *Panorama Ljubljane* ni omenjen nikjer, čeprav ne bi mogel ostati povsem neopažen. Tako je film *Razgledi Ljubljane* prvi, za katerega je dokazano, da je posnet v Sloveniji, najverjetneje ob koncu aprila ali v začetku maja 1899.

Po tem filmu celih deset let o dejavnosti tujih filmskih snemalcev na ozemlju Slovenije ni nobenih sledov (kar pa ne izključuje možnosti, da je bilo kaj posneto). Na osnovi velikega zanimanja ljubljanskega tiska za film, ki je raslo iz leta v leto, sem prepričan, da noben filmski posnetek Slovenije ne bi mogel uiti pozornosti časnika. Vrh tega so leta 1908 časopisi opozorili, da se v filmu o *Cesarsko poklonitvenem sprevodu na Dunaju* (o velikih svečanostih, ki so spremljale petdesetletnico kronanja Franca Jožefa) v sprevodu med drugimi delegacijami vidijo tudi Slovenci s Kranjske in Koroške.⁴⁸ Lahko se torej zanesemo, da v obdobju med 1899 in 1909 na ozemlju Slovenije s strani tujih snemalcev ni bilo pomembnih filmskih snemanj.

Ob petindvajseti obletnici Slovenskega delavskega pevskega društva Slavec, ustanovljenega že leta 1884, je bila v Ljubljani 27. in 28. junija 1909 organizirana velika proslava. Sodelovalo je 60 slovenskih, 17 čeških in 15 hrvaških pevskih društev. Družba Antona Deghenghija je ob tej priložnosti naročila snemanje posebnega filma. Niso znani ne globlji razlogi za ta projekt ne narava zveze med društvom Slavec in Deghenghijem.

Film so posneli snemalci podjetja Salvatore Spina iz Trsta, kjer so ga najverjetneje tudi obdelali. Večji del filma (156 m) je ohranjen. Kopijo imajo v Jugoslovanski kinoteki v Beogradu, drugo pa v Arhivu SR Slovenije. V glavi filma piše »Premiata ditta S. Spina, Trieste« (Nagrajeno podjetje S. Spina, Trst), kar neizpodbitno dokazuje avtorstvo in kraj obdelave. Če upoštevamo Deghenghijevo narodnost in poslovne stike s Trstom, se zdi logično, da je snemanje filma naročil Spinu, ki je bil prav tedaj na višku svoje dejavnosti.

Film *Slavnostni dnevi slovenskega delavskega pevskega društva Slavec* (naslov je izpeljan na osnovi časopisnega članka) so predvajali od 9. do 13. julija 1909 hkrati v obeh Deghenghijevih stalnih kinematografih »Pathé« in »Ideal«. Razdeljen je bil na dva dela; v začetku tedna je »Ideal« predvajal prvi del in »Pathé« drugega, potem pa narobe. Tedaj je torej obstajala samo ena kopija filma.

V prvem delu je film prikazoval:

1. panoramo Ljubljane z Gradu, severni del;
2. Mestni trg;
3. prihod Hrvatov in Tržačanov;
4. panoramo s kupole Narodnega doma.

V drugem delu:

6. Marijin trg (danes Prešernov trg);
7. sprevod;
8. zbirališče pevskih društev pred magistratom;
9. pozdrav župana Hribarja;
10. veselico v Zvezdi;
11. gojenke iz Mladike, ki so stregle;
12. paviljon in v njih ženske v narodnih nošah.⁴⁹

Po ohranjenih podatkih je skupna dolžina filmov znašala okoli 200 metrov; ostalo ga je približno tri četrtine. Film je narejen precej standardno in brez velike domiselnosti. Dogodek vidimo v totalih-razglednicah, fotografsko korektno posnetih in obdelanih. Toda ta material ima ogromno dokumentarno vrednost kot najstarejši ohranjeni filmski material iz Slovenije in kot avtentični dokument iz naše preteklosti. V nekem kadru je ob drugih povabljenicah videti tudi književnika Ivana Cankarja. (Glej članek I. Nemaniča o tem filmu, Dokumenti SGFM 1979, št. 33.)

Neposredno pred prvo svetovno vojno je naglo razvilo filmsko proizvodnjo podjetje »Sascha-film« z Dunaja. Včasih so snemali tudi v Sloveniji. Leta 1914 sta bila v Franciji predvajana dva filma iz te proizvodnje: *Zima na Štajerskem* (L'hiver en Steyermarck) in *Kobilarna avstrijskega cesarja v Lipici* (Le Haras impérial de l'Empereur d'Autriche — Lipizza).⁵⁰ Med prvo svetovno vojno se snemanja v Sloveniji nadaljujejo. Leta 1914 so snemalci »Prager Filma« posneli *Bled na Kranjskem* (Veldes in Krain),⁵¹ neznani snemalci pa *Od Trsta do Ljubljane* (Von Triest nach Laibach).⁵² V okviru žurnala »Sascha-Messter« sta posneta *Ljubljana po bombardiranju laških letalcev* (1916) in *Obisk cesarja Karla v Ljubljani* (1917). Mnogo žurnalskih zgodb je bilo posnetih tudi na frontni liniji Soče in Piave ter iz njih sestavljen dokumentarni film *Bitka na Soči*.⁵³ Na isti fronti so snemalci »Sascha-filma« posneli tudi film *Bombardiranje Gorice* (oziroma *Razrušena Gorica*), ki so ga kasneje predvajali po vseh naših krajih.⁵⁴

4. Pionirji domačega filma v Sloveniji

Zanimivo je, da med mnogimi Slovenci, ki so se pred koncem prve svetovne vojne angažirali na področju predvajanja filmov, nobeden ni imel ambicij snemati in proizvajati lastnih filmov, čeprav so nekateri imeli potrebno fotografsko znanje. Do leta 1918 v Sloveniji ni bilo domačina, ki bi se profesionalno ali polprofesionalno ukvarjal s snemanjem filmov.

Kljub temu je v Sloveniji leta 1905 neki domačin posnel svoje prve metre filmskega traku. Dejstvo, da ta pionirski projekt ni imel statusa profesionalne filmske dejavnosti, temveč amaterskega snemanja, ne more zmanjšati njegovega zgodovinskega pomena.

V Ljutomeru je živel advokat dr. Karel Grossmann (1864—1929), prosvetitelj in športnik, vsestranski duh, ki so ga zanimala mnoga področja, med drugim tudi črno-bela in barvna fotografija. Leta 1905 je v Dresdenu kupil aparaturo za filme širine 17,5 mm in nekaj zabavnih filmov, ki jih je predvajal svojim otrokom. Ta aparatura je kot mnoge iz tistega časa lahko služila kot projektor, kamera ali kopirka (za kopiranje filmov). Grossmann je kot izkušen fotoamater, ki so ga zanimale žive fotografije, s to kamero posnel nekaj filmov, od katerih so ohranjeni trije:

1. Odhod od maše v Ljutomeru, posnet leta 1905; on sam kader v dolžini sedem metrov originalnega traku.

2. Sejem v Ljutomeru, posnet istega leta; trije kadri v skupni dolžini 18 metrov originalnega traku.

3. Na domačem vrtu, posnet leta 1906; trije kadri skupne dolžine 25 metrov originalnega traku.

Ti filmi so se ohranili nemara ravno zaradi nestandardnega in nepraktičnega formata filmskega traku, ki so ga kmalu opustili. Šele leta 1968 je skupina slovenskih kinoamaterjev-navdušencev skonstruirala posebno napravo, s katero so Grossmannove filme presneli na trak širine 16 mm, kasneje pa še na 35 mm.⁵⁵

Filmi, ki jih je posnel Grossmann, so pravzaprav animirani fotografski posnetki, kar je bila splošna značilnost večjega dela profesionalne filmske proizvodnje tistega časa. Ko jih danes gledamo, imajo predvsem vrednost avtentičnega filmskega dokumenta in čar iskrenosti navdušenca, ki se je hotel izkusiti na področju živih slik. Ni zelo verjetno, da bi Grossmann posnel še več filmov, ker se tega nihče iz njegove družine ne spominja, a te možnosti ni treba čisto odpisati. Zadovoljen s prvimi poskusi in uspehi je dr. Grossmann zaradi nepraktičnega filmskega formata in visokih stroškov po letu 1906 opustil snemanje filmov ter se ob svoji poklicni dejavnosti posvetil novemu področju amaterizma — radiotehniki.

5. Zaključek o razvoju kinematografije v Sloveniji do leta 1918

V tem obdobju se je v Sloveniji in v drugih krajih, kjer so živeli Slovenci, docela razvila reproduktivna kinematografija. Prvi stik slovenske javnosti s kinematografijo je hitro sledil objavi te iznajdbe. V razliko od drugih jugoslovanskih krajev so v Slovenijo, posebno v Ljubljano, prihajali zelo pomembni evropski potujoči kinematografi, ki se sicer niso zlahka odpravljali globlje v deželo. To je pomagalo slovenski kulturni javnosti, da je bila vselej v toku razvoja filma in filmske umetnosti v svetu. V času stalnih kinematografov je kinofikacija Slovenije ustrezala stopnji razvoja kinematografske mreže v Srednji Evropi, čeprav po obsegu ni bila toliko pomembna. Število stalnih kinematografov je bilo sorazmerno naseljenosti mest. Spored je bil zmeraj bogat in aktualen, za kar gre zahvala dobrim komunikacijam in bližini dveh močnih distribucijskih središč Dunaja in Trsta.

Tuji snemalci so pričeli snemati na ozemlju današnje Slovenije dovolj zgodaj, četudi ne tako intenzivno. Lepota slovenskih pejsažov jih ni posebej pritegovala, drugih spodbud pa skoraj ni bilo. Zaradi tega tudi ni veliko filmskega materiala, posnetega s kamerami tujih snemalcev. Manjši del, ki je od

tega ohranjen, pa je za nas dragocen zgodovinski dokument. Med filmi, ki so bili posneti na ozemlju Slovenije do 1918, mi jih je uspelo identificirati le 18.

Opazimo tudi, da se domača proizvodnja sploh ni začela razvijati. Omejena je na poskuse in osamljene uspehe nekega navdihnjenega amaterja. V okviru težkih političnih in kulturnih razmer, v katerih je živel slovenski narod, lahko to razumemo. Če temu pritaknemo še ekonomsko neenakopravnost Slovenije, postane jasno, da pogojev za domači film, pa čeprav v najmanjšem obsegu, res ni bilo. To prisilno zaviranje razvoja nacionalne filmske proizvodnje v Sloveniji je — podobno kot stalno spodrezovanje vej — nakopičilo v slovenski kulturi velik filmski potencial, ki se je naglo sprostil med obema vojnama, popolnoma pa šele v sodobni jugoslovanski kinematografiji.

Prevedel Bogdan Lešnik

OPOMBE OB TEKSTU

1. Dragoceno gradivo za to poglavje je zbral slovenski gledališki zgodovinar Janko Taven v študiji **Pregled razvoja kinematografije na Slovenskem**. Toda pri tem ni navajal nobenih virov, tako da sem bil prisiljen ponovno obdelati tisk. Ob tem sem odkril vrsto podatkov in podrobnosti, ki jih je Traven zanemarljivo predvsem zato, ker se je s proučevanjem kinematografske preteklosti ukvarjal bolj mimogrede, vzporedno s proučevanjem zgodovine gledališča.

Kjer sem uporabljal zgolj Travnove podatke, ne da bi pozneje preveril vir, sem v opombi to posebej označil.

2. Ljubljanska družina Malič je bila lastnik velikega imetja ob današnji Titovi cesti. Hostelska stavba je bila porušena po prvi svetovni vojni.

3. Slovenski narod, Ljubljana, 14. novembra 1896. Oglas je bil objavljen vsak dan od 16. do 21. novembra.

4. Laibacher Zeitung, Ljubljana; oglas o podaljšanem predvajanju je bil prvič objavljen 23. novembra 1896, potem pa vsak dan do 26. novembra.

5. Spored sem rekonstruiral na osnovi oglasov v časopisih Slovenski narod in Laibacher Zeitung. Za zadnje štiri filme sem uporabil Travnov prevod iz nemščine v slovenščino.

6. Laibacher Zeitung, Ljubljana, 12. novembra 1896, stran 2235.

7. Po razlagi pomena besede Reisender v velikem leksikonu Brockhaus, Berlin 1901.

8. Laibacher Zeitung, Ljubljana, 12. novembra, 1896, stran 2234 (prevod po srbohrvaškem prevodu iz nemščine).

9. Janko Traven, navedeno delo.

10. Janko Traven, navedeno delo.

11. Slovenski narod, Ljubljana, oglas s sporedom objavljen 20., 23. in 25. novembra 1897.

12. Po naslovu **Slačenje neveste** spominja na Mélièsov film **Le coucher de la mariée**, ki pa je bil posnet šele leta 1899. Lahko bi šlo za film podjetja Pathé **Le deshabillé du Modèle** iz leta 1897, ali pa tudi za kak drug film.

13. Citirano po Janko Travnu, navedeno delo.

14. Slovenski narod, Ljubljana, 12. oktobra 1898.

15. V Slovenskem narodu je bilo med 22. septembrom in 12. oktobrom 1898 objavljenih skupno 13 oglasov.

16. Po J. Travnu, navedeno delo.

17. Slovenski narod, Ljubljana, 22. aprila in 7. maja 1899.

18. Prvi oglas o gostovanju Nartenovega kinematografa v Ljubljani (v katerem je bil napačno podpisani kot NORTEN) je bil objavljen v Slovenskem narodu 15. novembra 1901, nekaj kasneje pa še dve obvestili o delu tega kinematografa — 15. in 20. novembra.

19. Odlomek iz Mesguichevih spominov, objavljen v knjigi Georgesada Sadoula: **Histoire Générale du Cinéma**, Paris 1947.

20. Mutoskop (mutoscope) je cilindrična naprava za individualno gledanje živih slik. V nekaterih opisih je primerjan s topom. Patentiral so ga Casler, Marvin in Koopman leta 1895. Gledalec gleda skozi preprost okular in hkrati vrti bočno postavljeno ročico, s katero se premikajo slike, in doseže vtis gibanja. Zaradi enostavnosti in cenene izdelave ter uporabe je mutoskop nekaj časa po letu 1896 resno konkuriral Edisonovemu kinetoskopu.

21. Aprila in maja so v časopisih Slovenski narod in Laibacher Zeitung redno izhajali oglasi o delu Lifikovega kinematografa in o vsaki spremembi sporeda.

22. V prvem in drugem desetletju so se vzporedno razvijali barvni postopki velikih filmskih producentov (Pathé, Gaumont, Messter, Charles Urban idr.). Bili so zelo zapleteni in v kinematografu slabo uporabni. Vsi so temeljili na trikromatskem principu, barvnih filtrov in črno-belem negativu ali pozitivu. Méliès je uporabljal postopek ročnega barvanja kopije, ki je bil učinkovit, vendar zelo drag. Najpogostejše pa je bil uporabljen tako imenovani viraž, postopek, po katerem so posamezne sekvence filma integralno obarvane z eno barvo (npr. noč plav-kasto, požar rdeče, sončni zahod rožnato itd.). Ob vsakem od teh postopkov so v sporedih navajali, da gre za barvni film.

23. Slovenski narod, Ljubljana, 27. julija 1906.

24. Po tekstu J. Travnu v navedenem delu.
25. Davorin Rovšek se je rodil 17. novembra 1867 v Gaberju pri Moravčah. Izučil se je za fotografa, delal na Dunaju v fotografskem studiu Pokorny in leta 1894 končal študij na dunajskem »C. kr. učilišču in vežbališču za fotografijo«. Leta 1896 je odprl fotografski atelje v Ljubljani ter snemal portrete in pejsaže. Umrl je 28. januarja 1949 v Ljubljani.
26. Bachmeier je redno oglaševal svoje predstave v ljubljanskem slovenskem in nemškem tisku.
27. Po J. Travnu, navedeno delo.
28. J. Traven, navedeno delo.
29. Na osnovi spiska filmov, ki jih je J. Traven obdelal v navedenem delu.
30. Po Travnu je Rovšek leta 1905 ali 1906 potoval v Pariz in tam kupil svojo prvo aparaturo. Ker je bilo to prav v času kulminacije firme Pathé, je logično, da se je povezal z njo.
31. J. Traven, navedeno delo. Traven to trdi na osnovi podrobnega proučevanja ljubljanskega dnevnega tiska iz tistega časa.
32. Adolf Praček, rojen v Ljubljani 28. julija 1879, umrl v Ljubljani —?, ukvarjal se je s fotografijo in odprl prvo plesno solo v Ljubljani. Bil je član Slovenske delavske stranke in na policiji zapisan kot »socialistični agitator«. Leta 1907 je na Dunaju obiskoval tečaj za kinematografskega operaterja in opravil potrebni izpit. Nato je skonstruiral svoj projekcijski aparat po vzoru Pathéjevega, na Dunaju nabavil objektivne in ta projektor vložil v »The American Bioscope«.
33. Potrebno bi bilo zelo podrobno proučiti arhivsko gradivo na relaciji Zagreb—Ljubljana—Trst, da bi lahko potrdili to domnevo. Obstaja tudi možnost, da je del tega gradiva že uničen.
34. J. Traven, navedeno delo. Kinematograf »Ideal« je deloval neprekinjeno štirideset let in pri tem nekajkrat zamenjal lastnike.
35. J. Traven, navedeno delo.
36. Film je pod naslovom **Sprehod po Ljubljani** prvi omenil France Brenk v svojem **Orisu zgodovine jugoslovenskega filma**, kasneje pa se ta podatek pojavi tudi pri drugih avtorjih.
37. J. Traven, navedeno delo.
38. Podatki o teh kinematografih so verjetno zakopani globoko v arhivskem gradivu. Naš glavni vir podatkov je dnevni tisk, ki se je ukvarjal predvsem z dogodki v Ljubljani.
39. Navedeno po delu F. Brenka **Kratka zgodovina filma na Slovenskem**, 1979.
40. J. Traven, navedeno delo.
41. J. Traven, navedeno delo.
42. Črnovojniki so bili slovenski pripadniki posebnih prostovoljnih odredov avstrijske vojske.
43. Po delu Franceta Brenka **Kratka zgodovina filma na Slovenskem**, Ljubljana 1979.
44. Dom in svet, Ljubljana 1898, številka 1.
45. Oglas s tremi filmskimi sporedi, objavljen v Slovenskem narodu 22. aprila 1899.
46. Slovenski narod, Ljubljana, 13. maja 1899.
47. Skioptikon je diaprojekcijski aparat, v rabi od leta 1880 (iz grškega skia — senca in optikos — viden).
48. Proslava je bila na Dunaju, 12. junija 1908, film pa je prišel na spored kinematografov »Edison« in »Ideal« nekaj tednov kasneje.
49. Po oglasih iz Slovenskega naroda, julij 1899.
50. Le Courier Cinématographique, Paris 1914.
51. Wiener Zentral Vorführung, Dunaj, 30. novembra 1914.
52. Wiener Zentral Vorführung, Dunaj, 12. oktobra 1914.
53. Kinematographische Rundschau, Dunaj, 26. maja, 9. junija in 22. decembra 1917.
54. Kinematographische Rundschau, 13. februarja 1916.
55. Skupina kinoamaterjev je iz tega kopiranega in kasneje posnetega materiala sestavila dokumentarni film **Prvi metri slovenskega filma** (1968). To so bili Marjan Cilar (scenarij, kamera in montaža) ter sodelavci Mirko Skok, Ivo Lehpaier in Slavko Jančar. Glej tekste Stanka Simenca: **Prvi koraki slovenskega filma**, Ekran št. 60—70, Ljubljana, in Igorja Moreta, **Karl Grossmann ali fenomen filma**, Ekran št. 74—75, Ljubljana.

La cinématographie en Slovénie jusqu'en 1918

Le texte publié ci-dessus ne représente qu'une partie de l'étude non encore parue de Dejan Kosanović, professeur titulaire au Conservatoire d'art dramatique de Belgrade, et dont le titre est *Les débuts de la cinématographie sur le territoire de l'actuelle Yougoslavie de 1896 à 1918*. Après avoir mentionné les premières projections de films en Slovénie (la première ayant eu lieu en novembre 1896 à Ljubljana), l'auteur évoque les cinématographes ambulants et permanents en Slovénie ainsi que les premières prises de vue tournées par les opérateurs slovénes et étrangers. Il termine son exposé en observant que le développement de l'art cinématographique en Slovénie à l'époque donnée correspondait au niveau du réseau cinématographique tel qu'il était alors développé en Europe centrale, et que le répertoire des films était d'actualité et assez riche grâce à la proximité des deux centres de distribution importants (Vienne, Trieste). En raison des conditions culturelles et politiques difficiles et de »l'inégalité économique du pays«, il n'existait pas encore, à cette époque-là, de conditions permettant la naissance d'une production cinématographique nationale.

Milena Nikolić

»Centralizam« u teatrologiji

Istorija saradnje tri pozorišna muzeja u interpretaciji Mirka Mahniča

Na 27 stranica dugom članku* »Dr Slavko Batušić in Slovenski gledališki muzej v dobi ravnateljavanja Janka Travena«, Mirko Mahnič prikazuje saradnju u radu na izložbama o pozorištima u Jugoslaviji 1954. godine, između davno osnovanog Arhiva Hrvatskog narodnog kazališta (dr Slavko Batušić) i tek osnovanih: Slovenskog gledališkog muzeja (Janko Traven) i Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije (Milena Nikolić).

Prinudjena sam da odgovorim na pamfletski deo članka koji se odnosi na mene, i to: zbog insinuacija o mojim tobožnjim centralističkim stavovima, zbog uvredljivog tona i ataka na moju ličnost, a naročito zbog posledica koje može imati takav način pisanja na odnose među kulturnim radnicima naših naroda.

»Podatke« za svoje teze Mirko Mahnič nalazi u ličnim zapisima ravnatelja Janka Travena, beleženim u toku naših diskusija o koncepciji prve posleratne jugoslovenske pozorišne izložbe, radjene za inostranstvo 1954. godine. Nisam beležila takvu vrstu zapisa (»o čevapčićima«, ili koliko je ko dobio sitnih para za ogroman trud kojim smo svi bili opterećeni, ali različito, mi u »centru« znatno više). Smatram da zapisi intimne vrste mogu da posluže literaturi — na primer farsu, ali ne i istoriji i objektivnom prikazivanju naše saradnje. Ja se danas jedino mogu pozvati na globalno sećanje prema kojem je ravnatelj Janko Traven (»verjetno« u rodoljubivom strahu da pozorišna istorija slovenačkog naroda neće biti dostojno zastupljena), afektivno reagovao, što mu ja, pogotovu danas, ne zameram. Priznajem da bi verodostojnije bilo kad bih se i ja pozvala na našu prepisku, elaborate i referate, koji se, nadam se, čuvaju u sve tri naše ustanove, ali ne mislim da je to gradnja za pozorišnu historiografiju. Ni Mirko Mahnič se nije, začudo, pozivao na tu gradnju u dokazivanju mog »centralizma« već se radije poslužio intimnim zabeleškama.

Prema mojim sećanjima naša je saradnja, činilo mi se, bila korektna, kolegijalna, čak prijateljska, a ako je u toku diskusija i dolazilo do povremenih neslaganja, to je razumljivo kod tako složenog rada na izložbi o jugoslovanskom pozorištu koja se prvi put priprema, i to za inostranstvo. Svako je od nas imao prava na svoju viziju stepena zajedništva; neko je nosio u sebi više a neko manje zablude i predrasuda, ali smo kroz razgovore morali ujednačavati mišljenja. Do kakvog stepena straha od centra je

* Dokumenti SNG, No 33.

dolazilo kod ravnatelja Travena vidi se iz njegove zabeleške: »Zato i njen (podv. M. N.) muzej ne nosi ime Muzej srpske pozorišne umetnosti nego jednostavnije i obimnije (podv. M. N.) Muzej pozorišne umetnosti.« Istina je, međutim, da srpski Muzej *oduvek, od osnivanja* (1951) nosi naslov »Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije« (podv. M. M.). Nismo imali prava da Muzej nazovemo *srpski*, kako nam preporučuje ravnatelj Traven, pošto su već bila osnovana pozorišta nekoliko nacionalnosti u SR Srbiji.

Cenila sam svoje kolege kao vrsne stručnjake i pozorišne entuzijaste, nisam strahovala da će srpska pozorišna istorija biti zakinuta, te nisam ni naše diskusije doživljavala neurotično, afektivno ni dramatično. Imali smo i previše dramatike, odgovornosti i briga oko organizovanja celokupne izložbe: oko sredstava, rokova, administracije, opreme, transporta (Njujork, Dubrovnik, Beč); oko izbora, pripreme i ukla-panja eksponata SR Srbije i drugih republika (Makedonija, Crna gora, BiH) u onom davnom vremenu kada nije bilo ni osnovnih uslova za postavljanje ovako velike izložbe, a trebalo je ostvariti u mladoj kulturnoj ustanovi tek otvorenoj (1953.) sa minimumom saradnika i minimumom prostora. Istini za volju, moje cenjene kolege bile su lišene tako mnogobrojnih problema pa su imali više vremena za prepisku i njihovo zajedništvo.

Postavlja se pitanje, da li se mogu naši razgovori rekonstruisati samo na osnovu intimnih beležaka jednog učesnika. Dokazivati šta je ko rekao i šta je ko mislio pre 25 godina i to smatrati dokumentom navodi na razmišljanje o *pravim* motivima ovakvog načina pisanja. Na primer Mirko Mahnić *bira* citat (»navajam odlomke — zapisi so obširni«, str. 183): »Mora i ćirilicom štampano biti.« Izvinjavam se čitaocima što ću se poslužiti tehnikom citiranja Mirka Mahnića (sa str. 182 i postaviti pitanje: koja je budala mogla tražiti da se na jednoj izložbi za *inostranstvo* pišu i ćirilicom legende i tekstovi i štampaju brošure na srpsko-hrvatskom, francuskom i engleskom jeziku.

U svom »scenariju« Mirko Mahnić se služi i izmišljenim dijalogom: »Pustiva to«, *mu je verjetno rekla* (podv. M. N.) »a gledalište je jugoslovansko« (str. 182). »Verjetno« mi je zaplašeni ravnatelj Traven u Ljubljani stvorio reputaciju »centraliste«, te dolazi do eskalacije.

Na savetovanju u Novom Sadu 1957. u kojem ne učestvuje Janko Traven, priča se prenosi drugim kanalima, o čemu ravnatelja Traven opširno pismeno obaveštava dr Slavko Batušić. Kao najvažnije i prvo o nameri »Milene Nikolićeve... da sve centralizira u beogradski muzej...« Pokušala je i Novosadjanima »odnijeti ispred nosa«. Izjavila je, kaže (da li u referatu, diskusiji na savetovanju ili u kuloarima?!) »da je treba zagrebački kazališni arhiv s ostalim kazališnim arhivima u zemlji pre-nijeti u njezin muzej u Beogradu« (str. 199. podv. dr S. B. i M. N.). Ja se ponovo izvinjavam što ću se opet poslužiti tehnikom citiranja Mirka Mahnića i zapitati: koja je budala mogla poverovati u tu izmišljotinu čak i kad se zna da su »u straha oči velike«. *Tvrdim da ni je, niti ijedan saradnik naučni i kulturni radnik koji je učestvovao u odredjivanju koncepcije beogradskog Muzeja, nije nikada ni pomislio na prenošenje materijala ni iz srpskih pozorišta, a kako onda iz muzeja drugih republika.*

Napustila sam Novi Sad ne znajući šta se tamo zakuvalo. Ubrzo je stiglo pismo — optužba dr Slavka Batušića. Bila sam zapanjena, uvredjena i odmah sam, naravno, odgovorila. Ovu prepisku iznosim u celini:

Zagreb, 22. V. 1957.

Poštovana drugarice!

Nakon Vašeg odlaska iz Novog Sada saznao sam, da ste davali izjave: da treba Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta, zajedno sa ostalim kazališnim arhivima u zemlji, prenijeti u Muzej pozorišne umetnosti u Beogradu.

Držim da ne moram napose obrazložiti, što ja o takvim Vašim intencijama mislim, i da li one koriste atmosferi lojalne uzajamne suradnje.

S poštovanjem
dr S. Batušić, s. r.

Beograd, 24. V. 1957.

Poštovani doktore Batušiću,

da je meni neko rekao da ste davali neke izjave ja bih prvo Vas pitala da li je to istina. Ovako, na takve insinuacije ne odgovaram.

S poštovanjem
Milena Nikolić

Zagreb, 31. V. 1957.

Poštovana drugarice!

U vezi s Vašim pismom od 23. o. mj., saopćujem Vam da od Vas nisam tražio potvrdu o Vašoj izjavi o selenju kazališnih arhiva ne samo zato, što ste već bili otputovali iz Novog Sada, već i zato, što sam za nju saznao od prof. inž. Filipa Kumbatovića, kojega smatram vjerodostojnom osobom. On je sadržaj Vaše izjave potvrdio i u prisutnosti prof. dr Draga Ivaniševića, a ovoj dvojici ipak ne mogu pripisati namjerne »insinuacije«.

S poštovanjem
S. Batušić, s. r.

3. jun 1957.

Poštovani Gospodine!

Kad bi u tim, navodno mojim izjavama bilo neke logike ja se ne bih čudila što ste u njih poverovali. Ovako, ako nije u pitanju nekakav nesporazum, ja »ovoj dvojici« mogu pripisati samo »namjerne insinuacije«.

Organizujući novasadsku konferenciju imala sam najčistije pobude da na jugoslovenskom planu uspostavimo sistematsku saradnju u oblasti pozorišne arhivistike. Izgleda, međjutim, da još ima ljudi kojima ovo nesredjeno stanje više pogoduje, jer u mutnom mogu bolje da love.

Celu našu prepisku o ovom slučaju poslaću prof. inž. Filipu Kumbatoviću. Stejinom pozorju otkazaću referat sa obrazloženjem da nisam »verodostojna osoba« i da ne mogu da primim i radim poveren mi zadatak u atmosferi rekla—kazala.

Nemam više što da kažem, jer sam ogorčena i duboko razočarana.

S poštovanjem
Milena Nikolić, s. r.
Beograd, 3. jun 1957.

Druže Kumbatoviću,

šaljem Vam prepisku izmedju mene i dr Batušića i očekujem Vaše objašnjenje.

S poštovanjem
Milena Nikolić, s. r.

Poštovana drugarice!

Zamoliti Vas moram da mi izvinete moje zakašnjenje, jer sam bio u ono vrijeme, kad sam dobio Vaše pismo, baš u pripremama za put, a pošto sam već od 10. juna u Parizu a odlazim sutra u Aras, gde ću predavati o jug. kazališnim problemima, nikako nisam stigao da Vama odgovorim.

Uostalom, ja ne znam zašto je došlo do takve oštre prepiske izmedju Vas i Dr Batušića. Mi smo u Novom Sadu *pričali medju sobom* (podv. M. N.) da postoje kod Vas tendencije za centralizovanje kazališnih arhiva u Jugoslaviji i to je (u vrlo skraćenom obliku saznao iz našeg razgovora i Dr Batušić — no postoje li te tendencije ili ne, mi možemo biti svi uvjereni, da se arhivalije i muzealni predmeti iz drugih republika neće nikada prenijeti u Beograd, jer se takva centralizacija ne može izvršiti ni u drugim zemljama, koje imaju finansijske i personalne mogućnosti za takvu centralizaciju.

Tako i mislim, da je ta prepiska uglavnom bespredmetna; da nema nikakvog pametnog razloga, da ne bismo svi skupa lijepo saradjivali na sredjivanju jug. muzealne politike i smatram, da Vi nikako ne možete otkazati referat za Novi Sad 1958, jer ćemo tek onda moći detaljnije razgovarati o najboljim rešenjima za pojedine muzeje i arhive!

No, nadam se, da se stvar već smirila i tako želim i Vama i dr Batušiću i svima koji rade na našem poslu, što više uspijeha!

Paris, 19. VI. 1957.

Vaš
Filip Kumbatović, s. r.

Beograd, 25. juna 1957.

Druže Kumbatoviću,

već više od pet godina izmedju dr Batušića i mene razvija se saradnja i prepiska normalno i, čini mi se, korisno. Najednom je sad, kako Vi tačno kažete, postala »bespredmetna i oštra«. Zar se ne nameće zaključak da su »verodostojne osobe«, nesvesno ili tendenciozno, izazvale ovaj spor besmislenim tvrdjenjem da ja želim da se u Beograd prenesu sve pozorišne arhive. Od takve »optužbe« smešno mi je da se branim i ne mogu da se osvestim kako ste došli na tu ideju. U svemu je najsmješnije i najčudnije to što mi Vi u svom pismu opet dajete lekcije o nemogućnosti prenošenja materijala u Beograd, kao da sam ja ikad stajala na tim pozicijama. Šta Vam pada na pamet?! Kako ste uopšte došli na to?! Otkud Vam ta ideja o prenošenju materijala?! Molim Vas odgovorite mi *odredjeno* i da li sam Vam ja tako nešto kazala?!

Takav nesporazum (ako je nesporazum), može se dogoditi i prirodan je dok ostaje na terenu principijelne diskusije, ali nije prirodan ako predje na teren ličnih uvreda. U tu grešku pao je dr Batušić dajući mi komplimet da nisam verodostojna osoba.

Da se razumemo. Ja nisam neka uvredljiva malogradjanska baba, pa ipak, ako Vam neko u lice kaže da niste verodostojna osoba, ne možete ostati ravnodušni, u toliko pre ako je to neko s kim ste godinama saradjivali, i što je najgore, s kim treba i dalje da saradjujete.

Ceo ovaj spor nisam ni izazvala ni započela. Vi ste ga izazvali (svesno ili nesvesno) a dr Batušić započeo. Dobro je što me je obavestio o Vašim naknadnim razgovorima, ali nije dobro što je nastavio sa ličnim uvredama.

Posle svega ovoga ja nemam drugog izlaza već da se povučem u domen svog rada — a to je Srbija — i da napustim saradnju i koordinaciju na jugoslovenskom planu jer se to shvata kao — centralizam.

S poštovanjem
Milena Nikolić, s. r.

Zagreb, 24. VI. 1957.

Poštovana gospodjo!

Na Vaše pismo od 3. o. m. odgovaram tek danas s razloga, što sam čekao na odgovor prof. inž. F. Kumbatovića, koji sam konačno primio, i koji me potpuno zadovoljava u mom stavu i zaključcima.

U Vašem spomenutom pismu nalazi se, međjutim, i tvrdnja: »da još ima ljudi, kojima ovo nesredjeno stanje više pogoduje, jer u mutnom mogu bolje da love«. — Želio bi da znam koga Vi time konkretno mislite; onda ću odlučiti o mojim daljim postupcima.

S poštovanjem
dr S. Batušić, s. r.

Beograd, 26. juna 1957.

Poštovani gospodine,

iz moga odgovora prof. Kumbatovića (koji prilažem kao i njegovo pismo) jasno je ko je, nesvesno ili tendenciozno, »zamutio vodu«, prema tome jasno je na koga sam konkretno mislila kad sam napisala da »izgleda još ima ljudi...« Ja zaista ne znam kako da objasnim onu izmišljotinu osim bujnom fantazijom prof. Kumbatovića.

Nezgoda, međjutim, počinje tek tamo gde ste se Vi zaboravili i skrenuli principijelnu diskusiju na lične uvrede. Vama će, mislim, biti mnogo teže da objasnite zbog čega ja nisam verodostojna osoba, da bih iz toga i ja mogla da odlučim o svojim daljim postupcima.

S poštovanjem
Milena Nikolić, s. r.

Kao što se iz prepiske vidi nisam na *odredjeno* pitanje dobila *odredjen* odgovor od prof. Kumbatovića, već kako to mi Srbi kažemo, odgovorio je »okruglo pa na čoš«. Nekome nije išlo u račun da saradjujemo, da se dogovaramo u oblasti naše struke, pa je želja za saradnjom okvalifikovana kao »centralizam«, pa čak i kao otimačina. Neko se poslužio kuloarsko-tračerskim načinom da me dezavuiše pošto u mom referatu i diskusiji nije mogao naći gradju za ovakve okrutne optužbe. U referatu sam se zalagala, pored ostalog, i za arhive i muzeje koji će biti otvoreni naučnoj i drugoj javnosti da ne bude »potop posle nas«; zatim, da metodski i zajednički pristupimo radu na istoriji pozorišta u Jugoslaviji, na primer, za strane enciklopedije, koje su se prvi put u istoriji zainteresovale za naše pozorište, itd.

Posle čitanja »scenarija« Mirka Mahnića, posle šoka i zapnjenosti, preispitivala sam se i pitala u čemu sam to ja grešila pre 25 godina. Pokušavala sam da nadjem logičan povod za pojavu ovog pamfleta, i mislim da mi je uspjelo da sagledam »u kom grmu leži zec«. Mahnić je sa *odredjenom* tendencijom sve iskonstruisao, veoma neukusno i drsko ali ne baš mnogo vešto, pa se nadam da će objektivni i dobronamerni čitaoci prozreti prave motive pisanja ovakve »istorije«.

Ovu prepisku u ono vreme nisam objavila; smatrala sam da ovakve polemike ne služe uspostavljanju mostova saradnje. Pored toga, verovala sam da će oni koji su iskonstruisali » aferu « u ono doba, uvideti kasnije da su bili u zabludi. Na sreću sačuvala sam tu »vruću« prepisku kao da sam znala da će doći do povampirenja slučaja. Na žalost, danas sam prinudjena da prepisku iznesem pred javnost, mada bih radije citirala rečenicu iz jednog pisma ravnatelja Travena u kojoj doslovno kaže: »Predpostavljam, da možete još upotrebljavati prijateljsku formu, koja nas je u našem dosadašnjem radu povezivala« (str. 195).

Duboko sam uverena da, i pored naših davnih »vrućih« diskusija i povremenog nepoverenja i cepidlačenja, moje poštovane kolege dr Slavko Batušić i ravnatelj Janko Traven ne bi stavili potpise ispod mog crnog portreta čiji je autor Mirko Mahnić. Ja bih, međutim, sa zadovoljstvom, kao živo svedočanstvo, stavila potpis ispod njihovih portreta kako ih je prikazao Mirko Mahnić. Istina je da su ti portreti, bolje reći idilični odnosi mojih kolega, za moj ukus, a i prema mojim sećanjima, malo previše u socrealističkoj crno-beloj tehnici, ali vreme je takvo bilo — bolje i u crno-beloj nego samo u crnoj tehnici.

Na kraju, postavlja se ozbiljno pitanje, čemu i kome danas služi ova eskalacija, prikazivanje mene kao člana partije — komesara koji drži kasu u rukama i deli pare. Istina je da moji »prednici (ni) so bili plemiškega rodu«, niti sam »sorbonec«; bila sam profesor književnosti, jedan od osnivača i prvi direktor Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije, a sad sam penzioner, bez titula i oreola. Da li nas takvo pisanje zbližava ili udaljuje jedne od drugih? Na sva postavljena pitanja treba da odgovori Mirko Mahnić sebi i svojoj savesti a i kao »istoričar«. Meni nije potreban odgovor, meni je sve jasno.

Smatrala sam a i danas smatram da je časopis DOKUMENTI ozbiljan i koristan list muzejsko-arhivskog karaktera, pa me je u toliko više iznenadila ova petparačka sadržina. Počinjem da zavidim finansijskim mogućnostima časopisa kad može da štampa i lične zabeleške u kojima ima i ovakvih »istorijskih« zaključaka: »Sad idemo u neki restoran, *gde ona jede*« (podv. M. N.). Sličnih »misli« i »podataka«, po izboru Mirka Mahnića ima više, ali nisam baš sigurna da su od istoriografskog značaja. Međutim, »verjetno« služe nekome i nećemu.

Beograd, 16. 3. 1980.

Le »centralisme« dans l'historiographie du théâtre

En réponse à l'article de Mirko Mahnić Slavko Batušić et le Musée du théâtre slovène à l'époque où Janko Traven était le directeur du Musée (v. Dokumenti SNG, no. 33), Mme Milena Nikolić attire l'attention sur le fait que Mahnić a utilisé des notes personnelles de Traven, écrites en 1954, de sorte que des doutes peuvent s'éveiller quant aux véritables motifs de son article.

En s'efforçant de démontrer sa »thèse« sur le prétendu »centralisme« et sur d'autres »péchés« de Mme Nikolić, Mirko Mahnić invente un »scénario« monté de toutes pièces.

Pour prouver que la partie de l'article la concernant n'est, en réalité, qu'une escalade dans l'interprétation tendancieuse d'événements déjà anciens, Mme Nikolić cite la correspondance de 1957 dans laquelle elle se défend contre l'accusation absurde d'avoir voulu faire transférer à Belgrade toutes les archives du théâtre.

M. Mahnić s'est servi de la necrologie, consacrée à l'historien du théâtre émérite Slavko Batušić, afin de pouvoir en réalité poursuivre d'autres desseins.

Poročilo o delu SGFM v letu 1979

S 1. januarjem 1979 je naš muzej razširil svojo dejavnost še na področje slovenske filmske zgodovine in se preimenoval v Slovenski gledališki in filmski muzej.

V obeh delih muzeja smo svoje delo usmerili predvsem v notranjo dejavnost in pripravo razstave o slovenski operni ustvarjalnosti in jugoslovanski filmski literaturi.

Na povabilo Festivala Ljubljana smo v križevniški cerkvi postavili razstavo »60 let slovenskega baleta«, katero so si lahko ogledali baletni strokovnjaki v času Baletnega bienala in redni obiskovalci festivalskih večerov. Izdali smo dve številki »Dokumentov SGFM« (št. 32 in 33) s skupno 242 str., razširili smo jih ne samo imensko, ampak tudi vsebinsko na problematiko slovenske filmske zgodovine.

V knjižnici gledališkega oddelka smo pridobili z nakupom, zameno in darovi 432 knjig in tipkopisov ter 86 letnikov raznih revij. Število drobnega tiska je povečano za 113 komadov, prav tako pa smo prejeli letake in plakate slovenskih gledališč.

V oddelku fototeke, scenskih in kostumskih osnutkov smo nadaljevali z delom pri urejanju in razreševanju gradiva. Pripravljen je bil material za manjše razstave drugih ustanov (npr. uprizoritve Turgenjeva za Slovansko knjižnico, nagrajenci Borštnikovega prstana za Borštnikovo srečanje v Mariboru, uprizoritve antičnih avtorjev v Sloveniji za Matico Srpsko v Novem Sadu ipd.). Iz SNG Maribor smo prepeljali za sedaj še nepregledano gradivo (slike, scenski in kostumski osnutki) iz zadnjih desetih sezon tega gledališča. Odkupljeni so bili negativni predstav, jubilejev in delovnih posnetkov predstav ljubljanske Opere v zadnjih petnajstih letih. V arhivu je bilo na programu ponovno pregledovanje in urejevanje dokumentacijskega gradiva in arhiva, narejen je bil popis novo pridobljenega ali vsaj evidentiranega gradiva, knjižnica Dramatičnega društva je bila pregledana s posebnim ozirom na ovrednotenje izvirnih rokopisnih iger. Popis zapuščine tenorista Josipa Gostiča je pripravljen za objavo v Dokumentih SGFM.

Nadaljevali smo z zbiranjem časopisne dokumentacije o slovenskem gledališču v celotnem jugoslovanskem časopisju. Zaradi finančnih težav smo na magnetofonski trak posneli le pet uprizoritev.

V filmskem oddelku je bila kustosinja na porodniškem dopustu in sta jo nadomestovala dva delavca s polovičnim delovnim časom. Opravila sta kom-

pletno inventarizacijo, sistematizacijo jugoslovanskih in tujih filmskih revij. Odkupljena, prevzeta in popisana je bila zapuščina režiserja Franceta Kosmača. V drugi polovici leta je bil večji poudarek na pridobivanju gradiva. Dobili smo 109 enot realiziranih in nerealiziranih projektov (scenarijev, sinopsisov, snemalnih knjig), 770 fotosov, 8 dialog list, 14 prospektov in 18 plakatov celovečernih filmov iz zadnjih dveh let in pa 95 enot realiziranih in nerealiziranih projektov slovenskih filmov iz obdobja 1945—1977. Pregledan je bil tudi arhiv spisovnega materiala slovenskega filma v Arhivu Slovenije.

Zasnovan je bil idejni koncept in začele so se priprave za razstavo Jugoslovanske filmske literature za IV. Balkanski filmski festival, ki je bila realizirana spomladi letošnjega leta. Ob Tednu slovenskega filma v Gorici je bila realizirana razstava in sestavljena bibliografija in kazalo slovenskih filmskih knjig in revij ter obdelani plakati slovenskih filmov od 1945 do 1980.

V obeh oddelkih smo izposojali muzejsko gradivo, posredovali podatke, literaturo in pomagali študentom, strokovnjakom in drugih uporabnikom, ki so prihajali v muzej, iskali pomoč po telefonu ali pismeno.* Sodelovali smo s prispevki v Dokumentih SGFM.

S Svetom za kulturo pri SZDL, Kadrovske službo občine Ljubljana-Center, predstavniki Komiteja za kulturo, LKS in KSS smo imeli razgovore zaradi ureditve vprašanja nezasedenega delovnega mesta individualnega poslovnega organa. Nadaljevali smo s pripravami samoupravnih aktov na ravni TOZD in SNG.

* Na povabilo Narodnega pozorišta iz Zenice smo sodelovali pri ustanavljanju njihovega gledališkega muzeja.

Rapport sur l'activité du Musée du théâtre et du cinéma slovène en 1979

En raison de l'extension de son activité au domaine du cinéma, le Musée a changé de nom et a pris, à compter du 1^{er} janvier 1980, celui de Musée du théâtre et du cinéma slovène.

On a préparé et présenté deux expositions dont la première fut consacrée au drame lyrique slovène (à l'occasion du bicentenaire du premier opéra slovène) et l'autre aux écrits yougoslaves sur le cinéma (à l'occasion du IV^e festival balkanique du cinéma à Ljubljana). Toutes les deux furent réalisées en 1980. A l'église de l'ordre teutonique à Ljubljana a été présentée, pendant la Biennale du ballet, l'exposition qui portait le titre Soixante ans de ballet slovène. On a établi la bibliographie ainsi que l'index des livres et des revues slovènes sur le cinéma et organisé une exposition à ce sujet à l'occasion de la Semaine du cinéma slovène à Nova Gorica.

On a publié deux numéros des Dokumenti SGFM, qui comprennent désormais des études sur le cinéma. Dans le cadre des deux sections du Musée, on a poursuivi nos activités habituelles et développé l'aide et la collaboration professionnelles.

Nekaj o režiserjih, sceno- in kostumografih med obema vojnama

Čas, ki ga imenujemo »obdobje med obema vojnama«, je bil za slovensko gledališko ustvarjalnost v marsičem prelomen.

Med drugim so se v tem času začele uveljavljati težnje po preobrazbi pojmovanja režije, postavljeni so bili temelji scenografiji in kostumografiji, utrdil se je položaj lektorja in dramaturga (ki se je pojavil pri nas tik pred začetkom I. svetovne vojne), z drugimi besedami, začela se je specializacija, ki je omogočala poglobljanje režije in s tem igre, ter proces profesionalizacije likovne podobe predstave.

Režija:

Danes smo vajeni, da pri vsaki predstavi sodelujejo: dramaturg, režiser, scenograf, kostumograf, lektor (včasih tudi avtor scenske glasbe, koreograf in načrtovalec luči).

Prav do prve svetovne vojne pa je režiser zasnoval skupaj z igralci celotno podobo predstave, še več, včasih celo podobo sezone, pa tudi več sezon. Tako je npr. v sezoni 1911/12 Nučič režiral 24 del (pri čemer je sezona trajala od septembra do marca), pri tem za predstave izbral iz fundusa »sceno«, svetoval igralcem kostume, pa tudi igral, večkrat celo vodilno vlogo v delu, ki ga je režiral.

Še v prvem desetletju po prvi svetovni vojni so se igralci občasno lotevali režije (Danilo, Danilova, Nučič, Lipah, Bratina, Marija Vera, Milan Skrbinšek, Kralj, Gregorin, Železnik); iz vrst igralcev je izšel tudi režiser Osip Šest, ki je med obema vojnama v ljubljanskem dramskem gledališču zrežiral kar tretjino vseh predstav.

Šele proti koncu prvega desetletja oz. v drugem desetletju po prvi vojni so se začeli uveljavljati režiserji mladega rodu (Debevec, Kreft, Stupica), ki jim je bila režija temeljno opravilo in so zato lahko utirali pot sodobnejšemu pojmovanju režije. Tako Kreft poudarja, da mora biti režiser umetnik in da »to še daleko ni režija, če določiš, kje so vrata, okno in kje mora kdo stati«. (Po pričevanju režiserjev starejše generacije — Nučiča in Milana Skrbinška — pa so razmere pred prvo vojno dopuščale edino takšen način dela).

Vedno pogostejše je slišati zahtevo po režiji v pravem pomenu besede. Postopno se je ta novi način pojmovanja dela režiserja uveljavljal, vendar pa je bila obremenitev režiserjev (glede na število režij) še vedno izredno velika. Da bi si približno predstavljali razmere v režiji ljubljanske Drame med obema vojnama, bomo navedli imena tedanjih režiserjev in število njihovih režij, ki so jih opravili v tem, nekoliko več kot dvajsetletnem obdobju.

Ne bomo navajali let, v katerih so režirali, pač pa samo število opravljenih režij. Tudi ne bomo ločili tujih (Putjata, Muratov, Osipovič-Šuvalov, Gavella) od domačih, niti igralcev-režiserjev od »pravih« režiserjev.

Številke so naslednje: premier je bilo 506, »režiserjev« 28, od tega so posamezniki zrežirali naslednje število premier: Osip Šest 169, Ciril Debevec 60, Milan Skrbinšek 45, Bratko Kreft 41, Danilo 27, Boris Putjata 21, Zvonimir Rogoz 18, Osipovič-Šuvalov

17,5, Bojan Stupica 17, Fran Lipah 16, Hinko Nučič 13, Milan Pugelj 9, po 8 Branko Gavella, Valo Bratina, Pavel Golia in Marija Vera, Emil Kralj 4, Peter Malec 3, po 2 Edvard Gregorin, Josip Povhe in Mihajl Muratov, po 1 pa Danilova Avgusta, Janez Jerman, Josip Vidmar, Jože Kovič, Vika Podgorska, Vladimir Skrbineš in Rado Železnik.

Scenografija:

Do konca prve svetovne vojne v bistvu v slovenskem gledališču niso imeli scenografa. Režiserji so iz »fundusa« izbirali elemente, iz katerih so oblikovali prizorišče, ali kot pravi Nučič, »kulise so bile vedno iste, le kombinacija se je menjavala«. Imeli so le »kulise« za nekaj tipičnih prizorišč: salon, gozd itd. in vzdrževalca »kulis«, ki so jih pred leti kupili na Dunaju.

Po prvi vojni se je utrdila zavest o potrebnosti scenografije, ljubljansko gledališče je pridobilo lastno »kulisarno«, vendar pa materialne razmere še vedno niso dopuščale, da bi za vsako premiero dobili novo sceno. Po podatkih, ki jih navaja »Repertoar slovenskih gledališč«, je od 506 premier tega časa znan le v 151 primerih avtor scenografije. Tudi ohranjeno dokumentarno gradivo (osnutki za scene in fotografije predstav) dokazuje, da so režiserji še vedno pogosto morali isto »sceno« uporabiti večkrat, bolje, iz istih elementov sestaviti prizorišče za različna dela. Tako ne zasledimo elementov iste scene le v Drami (Čapek: Stvar Makropulos 1928/29 in Tolstoj: Živi mrtvec 1928/29; Sheriff: Konec poti 1929/30 in Feldman: Zajec 1933/34; Jaeger-Schmidt: Kukuli 1928/29 in Hirschfeld: Takšna je prava 1931/32; Jaeger-Schmidt: Kukuli 1928/29 in Klabund: X. Y. Z. 1930/31; Finžgar: Divji lovec 1930/31 in Naša kri 1939/40; Golar: Vdova Rošinka 1924/25 in Dve nevesti 1931/32 itd.) pač pa celo dramsko »sceno« (Frank: Vzrok 1931/32) v Operi (Mahowski: Hlapec Jernej 1932/33).

Med scenografi tega obdobja srečamo v ljubljanskem dramskem gledališču 15 imen. Objavljamo številčni doprinos posameznikov:

Ernest Franz 68, Ivan Vavpotič 28, Bojan Stupica 17, Vasilij Uljanišev 13. Vaclav Skrušny 12, Valo Bratina 3, Ladislav Skrušny 3, po 1 pa: Ljubo Babič, Maksim Gaspari, Rado Kregar, Boris Putjata, Ivo Spinčič, Matej Sternern ter skupno pri eni predstavi Avgust Bucik in A. Haritonov.

Kostumografija:

Podobno kot sceno, so tudi kostume pred prvo svetovno vojno in še dolgo po njej, režiserji za posamezne premiere izbirali iz »fundusa«, za sodoben kostum pa so v veliki meri morali skrbeti igralci sami. Ob posebnih prilikah so si kostume izposojali v drugih gledališčih (za otvoritev Deželnega gledališča 1892 v Pragi in Zagrebu). Že zelo zgodaj se je pojavila potreba po strokovnjaku, ki bi oblikoval kostume (tako se je Nučič za otvoritveno predstavo v novem gledališču — današnji Drami — za »Tugomera« glede kostumov posvetoval s kustosom Deželnega muzeja v Ljubljani; vendar pa ni mogel poskrbeti za nove kostume), vendar pa o kostumografiji v pravem pomenu besede pri nas v tem času še ne moremo govoriti. »Fundus« je bil verjetno precej skromen, saj še l. 1928 Osip Šest v publikaciji *Ljubljansko Narodno gledališče v l. 1928* prosi mecene, naj pomagajo z darili izoblikovati osnovni fond kostumov »po historičnih dobah«, SGFM hrani seznam oblačil in rekvizitov, ki jih je gledališče kupilo 15. 4. 1931 od igralca Danila. V Gledališkem listu 1932/33 št. 8 zasledimo podatek, da je za Golievo Srce igraček oskrbel »kostumni aranžma šef garderobe Polak«, pogosto pa je v gledaliških listih tudi navedeno, da so si dele kostumov izposojali pri posameznih »tvrdkah«.

»Repertoar slovenskih gledališč« za to obdobje pri dramskem gledališču v Ljubljani ne navaja kostumografov in vse kaže, da se dotlej termin »kostumograf« še ni udomačil, saj GL navaja, da je za Shakespearov »Sen kresne noči« 1930/31 »nove kostume po osnutkih scenografa g. Uljaniševa izvršila gledališka krojačnica pod vodstvom g. Polaka« in da so za Shakespearovo delo »Vihar« 1929/30 »kostumi po osnutkih prof. Vavpotiča izvršeni v gledališki krojačnici pod vodstvom garderoberja

Horvata«. SGFM hrani tudi kostumske osnutke M. Klemenčiča za »Sen kresne noči« 1920/21 in I. Vavpotiča za Macbetha 1926/27.

Verjetno je, da bo gledališka zgodovina odkrila za ta čas še kakšnega »kostumografa« v ljubljanski Drami, tudi podatki o scenografih bi se utegnili dopolniti, vendar pa ne moremo mimo dejstva, da so bili tedaj položeni temelji slovenski scenografiji in da se je kostumografija pri nas zasedla oz. utrdila šele po drugi svetovni vojni, ko so se izvršili tudi pomembni premiki v režiji.

Contribution à l'étude des metteurs en scène, décorateurs et dessinateurs des costumes au théâtre Drama de Ljubljana entre les deux guerres

Après avoir décrit la situation générale des metteurs en scène, décorateurs et dessinateurs des costumes au théâtre Drama de Ljubljana entre les deux guerres, l'auteur énumère leurs noms et donne le nombre total des oeuvres produites.

VODSTVA SLG CELJE

I. UPRAVNIKI, V. D. UPRAVNIKI, UMETNIŠKI VODJE

1. Gradišnik Fedor od 1. 4. 1949 do 31. 8. 1962 — upravnik
2. Hartman Bruno od 1. 9. 1962 do 31. 8. 1965 — upravnik in umetniški vodja
3. Kislinger Juro od 1. 9. 1965 do 1. 12. 1965 — v. d. upravnik
4. Belak Slavko od 1. 12. 1965 do 15. 1. 1970 — upravnik
5. Štih Bojan od 1. 2. 1970 do 1. 2. 1974 — upravnik in umetniški vodja
6. Križaj Franci od 1. 2. 1974 do 31. 8. 1974 in od 1. 11. 1974 do 30. 11. 1974 — v. d. upravnik
7. Žmavc Janez od 1. 9. 1974 do 31. 10. 1974 — v. d. upravnik
8. Lampret Igor od 1. 12. 1974 do 1. 12. 1978 — upravnik in umetniški vodja od 1. 12. 1978 do 31. 1. 1979 — v. d. upravnik in umetniški vodja od 1. 2. 1979 do 31. 5. 1979 — umetniški vodja in v. d. upravnik od 1. 6. 1979 dalje — umetniški vodja
9. Potisk Stane od 1. 6. 1979 dalje — upravnik

II. DRAMATURGI (redno delovno razmerje)

1. Filipič Lojze od 1. 9. 1952 do 31. 8. 1955 — umetniški vodja in dramaturg
2. Grün Herbert od 1. 9. 1955 do 22. 8. 1959 — umetniški vodja in dramaturg
3. Žmavc Janez od 1. 1. 1961 do 30. 9. 1963 — lektor od 1. 10. 1963 do 30. 8. 1965 — lektor in umetniški tajnik od 1. 9. 1965 do 31. 8. 1966 — dramaturg in lektor od 1. 9. 1966 dalje — dramaturg
4. Križaj Majda od 1. 9. 1966 dalje — lektor
5. Jovanović Svetozar, arh.: od 1. 7. 1953 do 1. 9. 1956 — tehnični šef od 1. 9. 1956 do 1. 9. 1957 — scenograf

III. REŽISERJI (redno delovno razmerje)

1. Gombač Branko od 1. 11. 1950 do 15. 8. 1965 — režiser od 15. 8. 1959 do 1. 3. 1962 — tudi pomočnik upravnika
2. Battelino Baranovič Balbina od 1. 7. 1952 do 31. 8. 1954 — režiserka
3. Hieng Andrej od 1. 3. 1953 do 15. 8. 1961 — režiser
4. Kislinger Juro od 15. 8. 1956 do 26. 8. 1959 — režiser od 15. 8. 1961 do 30. 11. 1965 — režiser
5. Vrhunc Janez od 1. 9. 1958 do 2. 9. 1960 — režiser
6. Herzog Miran od 1. 9. 1963 do 15. 8. 1965 — režiser
7. Križaj Franci od 15. 2. 1966 dalje — režiser

Povzetke je prevedel Aleš Rojec

Fotografija na ovitku: Tito v loži ljubljanske Opere

Na podlagi 7. točke prvega odstavka 36. člena zakona o obdavčevanju proizvodov in storitev v prometu (Uradni list SFRJ, št. 33-316/72) daje Republiški sekretariat za kulturo in prosveto **mnenje**, da šteje revija »Dokumenti SGFM« med proizvode, za katere se ne plačuje temeljni davek od prometa proizvodov.

Izdajanje Dokumentov Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja sofinancira Kulturna skupnost Slovenije.

Doslej so izšle naslednje knjige (zvezki) Dokumentov Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja

- I. knjiga (strani 240, zvezki 1 do 5) — 1964 in 1965
 - II. knjiga (strani 276, zvezka 6—7 in 8—9) — 1966
 - III. knjiga (strani 428, jubilejni zvezek 10) — 1967
 - IV. knjiga (strani 362, zvezka 11 in 12) — 1968
 - V. knjiga (strani 252, zvezka 13 in 14) — 1969
 - VI. knjiga (strani 200, zvezka 15 in 16) — 1970
 - VII. knjiga (strani 188, zvezka 17 in 18) — 1971
 - VIII. knjiga (strani 170, zvezka 19 in 20) — 1972
 - IX. knjiga (strani 230, zvezka 21 in 22) — 1973
 - X. knjiga (strani 120, zvezek 23—24) — 1974
 - XI. knjiga (strani 198, zvezki 25, 26 in 26 a) — 1975
(V zvezku 26 a je imensko in avtorsko kazalo prvih desetih knjig)
 - XII. knjiga (strani 116, zvezek 26—27) — 1976
 - XIII. knjiga (strani 232, zvezka 29 in 30) — 1977
 - XIII. knjiga (strani 232, zvezka 29 in 30) — 1977
 - XIV. knjiga (strani 154, zvezek 31) — 1978
(S kazalom slikovnega gradiva za prvih 13 knjig)
 - XV. knjiga (strani 240, zvezka 32 in 33) — 1979
 - XVI. knjiga (strani 144, zvezek 34—35) — 1980
- SKUPAJ 3550 strani