Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

129941
2003/79

SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI



Simpozij ob 50 letnici Slovenskega gledališkega muzeja

VIDIKI SLOVENSKE GLEDALIŠKE ZGODOVINE

št.79, letnik 39, 2003

129941

DS 12994/1

SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI

Simpozij ob 50 letnici
Slovenskega gledališkega muzeja

VIDIKI SLOVENSKE GLEDALIŠKE ZGODOVINE

Ljubljana, 27. in 28. november 2002

št.79, letnik 39, 2003

Narodna in univerzitetna knjižnica
LJUBLJANA

C00400568

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA
št. 79, letnik 39, 2003

Izdaja:
Slovenski gledališki muzej

Uredništvo:
Katarina Kocijančič, Mojca Kreft, mag. Francka Slivnik, Ivo Svetina, mag. Štefan Vevar

Glavni in odgovorni urednik:
Ivo Svetina

Lektoriranje:
Jana Cedilnik

Prevod iz hrvaščine:
Mojca Mihelič

Prevod iz češčine:
Nives Vidrih

Sestava povzetkov v angleščini:
Vidojka Seršič

Oblikovanje:
Darja Spanring Marčina

Priprava in tisk:
Mat-Format d.o.o., Ljubljana

Izdajo publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

Število izvodov: 300

ISSN: 1580-5522

Kazalo

Ivo Svetina:
29. november 1952 5

Dušan Moravec:
Gledališki muzej med vizijo in realnostjo 7

Bruno Hartman:
Premislek ob jubileju 11

Mirko Mahnič:
Slovenski gledališki muzej: Včeraj, danes, jutri 15

Taras Kermauner:
Slovenska dramatika in gledališče 27

Ivo Svetina:
Travnov načrt Slovenske gledališke zgodovine 36

Emil Frelih:
Nepozaben večer s Hinkom Nučičem in Viko Podgorsko na odru 49

Bogomila Kravos:
Slovensko gledališče v Trstu: Njegov pomen in perspektive 51

Andrej Leben:
Gledališče koroških Slovencev 58

Antonija Bogner Šaban:
Osiješko obdobje Mirka Poliča 65

Blaž Lukan:
Nemško gledališče v Ljubljani v 19. in ob začetku 20. stoletja 88

Andrijan Lah:
Fenomen Wollman 92

Radek Novák:
Vpliv čeških umetnikov na gledališče v Sloveniji 1894 - 1907 99

Peter Bedjanič:
Opere Jakova Gotovca na slovenskih opernih odrih 112

Henrik Neubauer:
Položaj baletne umetnosti v svetu in pri nas 117

Neja Kos:
Sodobni slovenski ples 128

Edi Majaron:
Jože Pengov - človek in umetnik 141

Darka Čeh:
Slovensko lutkovno gledališče v luči evropskih tendenc 147

Francka Slivnik:
Premislek ob jubileju 159

Štefan Vevar:
O globini brazde na polstoletni poti 175

Mojca Kreft:
Zvočni arhiv Slovenskega gledališkega muzeja 179

Drago Kunej:
Ohranjanje in restavriranje magnetofonskih posnetkov
iz zvočnega arhiva SGM 218

Katarina Kocijančič:
Knjiga in gledališče: Knjižna zbirka SGM 231

Marija Grabnar:
Vloga Arhiva RS pri varovanju arhivske dediščine slovenskih gledališč 235

Abstracts 241

29. november 1952

»Če kdaj, je zdaj še mogoče zbrati gradivo neprecenljive vrednosti za zgodovinsko resnično podobo naše gledališke preteklosti.« (Janko Traven, 29. novembra 1952)

Simpozij z naslovom *Vidiki slovenske gledališke zgodovine*, ki je pod pokroviteljstvom ministrice za kulturo Andreje Rihter potekal 27. in 28. novembra 2002, je bil posvečen petdeseti obletnici ustanovitve Slovenskega gledališkega muzeja.

Pred pol stoletja so pomembni in razumni slovenski možje, ki so razumeli pomen slovenskega gledališča, ki da je »tribuna slovenske misli«, kot je zapisal Janko Traven, ustanovili Slovenski gledališki muzej, ki »mora biti osrednji slovenski gledališki zavod s stalno zgodovinsko razstavo slovenskih gledališč in slovenskega gledališkega snovanja v preteklosti«, kot je opredelil naloge muzeja njegov prvi direktor Janko Traven, oziroma mora biti »zgovorna priča rojstva slovenskega gledališča in njegove rasti«, kot je kar najbolj zgoščeno orisal funkcijo novoustanovljenega muzeja dr. Bratko Kreft. Skratka: Slovenski gledališki muzej je bil 29. novembra 1952 ustanovljen z ambicijo, da bi bil prostor, v katerem bi se hranili dragoceni dokumenti o slovenskem gledališču, ki je od svojih najzgodnejših začetkov, od igre *Hoja s paradižem* in *Škofjeloškega pasijona* pa vse do danes, do prvih let tretjega tisočletja, prehodilo dolgo, vijugavo, a v vsakem pogledu dramatično pot, v kateri sledi so klila semena slovenskega narodovega duha. Kajti, če parafraziramo nemškega filozofa, slovensko gledališče se je rodilo iz duha (slovenskega) naroda, saj bilo je, ne le v enem najbolj dramatičnih obdobij slovenskega gledališča, v obdobju med letoma 1982 in 1918, resnično »neizbrisno povezano s celotnim dogajanjem v življenju naroda«; imelo je celo »vodilno mesto pri oblikovanju slovenske kulture«(Janko Traven).

In da bi po petih desetletjih ugotovili, v kolikšni meri so se uresničila pričakovanja in upi snovalcev Slovenskega gledališkega muzeja, smo k sodelovanju na načrtovanem simpoziju povabili vrsto uglednih teatrologov, gledaliških kritikov, teoretikov, zgodovinarjev, pa tudi tistih strokovnjakov, ki se podrobneje ukvarjajo s specifičnimi vprašanji zbiranja, hranjenja in varovanja (premične) kulturne dediščine.

Našemu vabilu se je odzvalo kar 22 avtorjev, ki so na kar najbolj različne načine, skozi individualne optike opisovali »posamezne vidike« slovenske gledališke zgodovine. Pri tem se je predvsem izkazalo nesporno dejstvo, da človekov spomin, pa naj bo še tako nezanesljiv, če ne celo varljiv, vendarle hrani nešteto dragocenih podob iz že zdavnaj minulih časov in gledaliških predstav, ki so tedaj bogatile čas in ljudi v njem. Tako je npr. zabeležen tudi spomin na predstavo Finžgarjevega *Divjega lovca*, ki se je 17. februarja 1934, ob petnajstletnici ustanovitve Narodnega gledališča, odigrala na osrednjem slovenskem odru; na predstavo, v kateri sta blestela Hinko Nučič in Vika Podgorska.

Priča temu slovesnemu gledališkemu dogodku je bil Emil Frelih, ki se je v devetdesetem letu svojega življenja tudi udeležil našega simpozija in poročal o svojem doživetju izpred osemnšestdesetih let. Po drugi strani pa so se našega slavnostnega razmišljanja udeležili tudi najmlajši preučevalci slovenske gledališke zgodovine: Andrej Leben iz Celovca je svoje razmišljanje posvetil (amaterski) gledališki dejavnosti na avstrijskem Koroškem, dejavnosti, ki živo priča o slovenskem duhu in njegovi ustvarjalnosti znotraj tujega, nemalokdaj celo sovražnega okolja. Radek Novák, mladi slavist iz Prage, pa nam je – žal – šele po končanem simpoziju, osebno prinesel v Ljubljano svojo zanimivo razpravo o stikih med češkimi in slovenskimi gledališčniki z naslovom *Vpliv čeških umetnikov na slovensko gledališče v letih 1894 – 1907*, ki jo, četudi ni bila napisana prav za naš simpozij, objavljamo v pričujočih *Dokumentih*, saj govori o trdni vpetosti slovenskega gledališča v širši, kulturni in duhovni evropski prostor.

Tudi drugi referenti, od akademikov Dušana Moravca in Tarasa Kermaunerja, do Darke Čehove in Neje Kosove, so se lotevali za slovensko gledališče in njegovo zgodovino relevantnih tem, bodisi da so se podrobneje posvečali posameznim področjem (operi, baletu, plesu, lutkarstvu), ali pa so poskušali bolj na načelni ravni razmišljati o pomenu in nalogah Slovenskega gledališkega muzeja; o njegovi prehojeni poti, o nalogah, ki muzej in njegove delavce še čakajo, saj dejstvo je, da marsikaj od tistega, o čemer je razmišljal in pisal Janko Traven, še dandanes ni uresničeno: med drugim na prvem mestu stalna muzejska zbirka o slovenskem gledališču.

V pričujočih *Dokumentih* so torej zbrani prispevki, ki jih je spodbudila petdeseta obletnica ustanovitve Slovenskega gledališkega muzeja: razmišljanja o tem, kaj je bilo že postorjenega in tudi o tem, kaj bo v prihodnosti še treba storiti, da bo Slovenski gledališki muzej resnično ustanova, v kateri bo oživljena zgodovina slovenskega gledališča. Kajti nesporno dejstvo, na katerega je opozoril že Janko Traven, je, da je bilo v preteklosti »kaj malo smisla ... za trajno ohranitev zgodovinsko važnih gledaliških dokumentov.« In prav zaradi tega, da bi naša razmišljanja iz novembra 2002 ne utonila v pozabo, da bi jih ne požrl Moloh časa, smo jih objavili v *Dokumentih*, v publikaciji, ki jo je leta 1964 zasnoval tedanji direktor Slovenskega gledališkega muzeja Dušan Moravec, in v kateri naj bi se skozi desetletja objavljali dokumenti, na podlagi katerih bo nekoč v prihodnosti morda vendarle nastala obsežna knjiga, katere naslov bo *Zgodovina slovenskega gledališča*, knjiga, ki jo – žal – Janku Travnu ni bilo usojeno napisati.

Prepričan sem, da je simpozij ob petdeseti obletnici ustanovitve Slovenskega gledališkega muzeja pokazal ne le na bogastvo slovenske gledališke zgodovine, ki se z vsako končano gledališko sezono še obogati, ampak tudi na pomen gledališkega muzeja kot nacionalne ustanove, »zbiralnega središča za slovensko gledališko zgodovino« (Janko Traven).

Ivo Svetina

GLEDALIŠKI MUZEJ MED VIZIJO IN REALNOSTJO

Dušan Moravec

Včeraj – danes – jutri

Misel na ustanovo, ki bi zbirala, ohranjala, raziskovala in razstavljala pričevanja o razvoju domačega gledališča, se je spočela vsaj v prvem povojnem obdobju: takrat so se obnavljale kulturne ustanove in snovale nove. Eden od poglavitnih pobudnikov je bil Bratko Kreft, režiser in kmalu tudi dramaturg Slovenskega narodnega gledališča. Nemara pa se je prav njemu porodila taka misel že prej, v zadnjih letih pred drugo svetovno vojno, ko je pripravil in zagovarjal svojo doktorsko disertacijo o Shakespearovem vplivu na razvoj Puškinovega dramatskega nazora. Malo znano je, gotovo pa ne nepomembno, da se je naš prvi doktor teatroloških ved, kot se je rad imenoval, takrat dogovarjal s profesorjem Kidričem o ustanovitvi katedre za dramaturgijo in teatrologijo na Filozofski fakulteti. Ko bi neposredno za tem ne segla vojna tudi do nas, bi se nemara uresničila ta zamisel, tako kot se je pozneje Cvetkova pobuda za muzikološko katedro. In če bi se, bi bila gotovo vzporedna s tem tudi misel na gledališki muzej ali celo inštitut.

Na vse to pa je bilo mogoče misliti šele v novih razmerah, a še takrat ne na samostojno ustanovo. Končno je Kreftu uspelo pregovoriti upravnika SNG-ja, pisatelja in dolgoletnega gledališkega kritika Juša Kozaka, pa tudi odločujoče na ministrstvu. Privolili so v ustanovitev Slovenskega gledališkega muzeja v okviru Narodnega gledališča in v prostorih njegove uprave na Cankarjevi cesti, seveda v kar najbolj skromnih prostorskih, personalnih in finančnih razmerah.

Kdo naj bi vodil novo ustanovo? Kreft je imel že pripravljen predlog: njegov prijatelj Janko Traven, četudi po izobrazbi ekonomist, je namenil vrsto let svojega dela nadrobnemu raziskovanju naše gledališke in filmske preteklosti. Predlog je bil sprejet, četudi ne brez zadržkov. Rektor nove Akademije za igralsko umetnost (današnje AGRFT) je Travna omalovažujoče imenoval "amater". Četudi je Travnovi osebnosti namenjen referat kolega Svetine, je treba tudi na tem mestu spregovoriti vsaj nekaj besed. Traven je bil res po temeljni izobrazbi drugače usmerjen, njegova prva ljubezen pa je bil že dolga leta teater in njegov razvoj. Bil je neutruden iskalec, zbral je gore gradiva, ki ga ne bi nihče od nas. Pa ne samo to: bil je tudi izjemen poznavalec tega razvoja. Edino, kar bi mogli pri njem obžalovati: ni imel utečenega peresa, brez lektorja bi bili njegovi sestavki komaj uporabni. Tudi zato, ne samo zaradi pomanjkanja časa in bolezni, ni mogla dozoreti njegova zamisel Zgodovine slovenskega gledališča v dveh knjigah, že najavljene pri Slovenski matici. Žal se je ob slovesu pokazalo, da ni bila napisana niti ena sama stran. In vendar lahko rečemo, da je bila v njegovem nevidnem računalniku zasnovana do kraja. Zato sem pomisleke profesorja Kumbatoviča velikokrat zavračal – pred petdesetimi leti: vsi, ki se pri nas največ ukvarjamo s teatrologijo, smo na

tem področju pravzaprav "amaterji"; Traven je res po študiju ekonomist, jaz slavist in komparativist, ti – arhitekt.

Vendar je Traven v tistih ne le skromnih, ampak tudi utesnjenih in docela neprimernih prostorih pripravil celo prvo "stalno zbirko", temelječo na maketah značilnih predstav v slovenskih gledališčih. Hkrati pa je uporabljal sleherno priložnost za pisanje, pa tudi objavljanje številnih člankov in že tudi samostojnih razprav, ki so nastajale ob misli na sintezo prihodnosti; žal neuresničeno.

Ko so me po Travnovi smrti nagovarjali in nagovorili, naj prevzamem njegovo dediščino, spočetka gotovo ni bilo lahko. Travna ne zadeva nobena krivda: bil je dolge mesece bolan, prihajalo je novo gradivo in odlagali so ga kratko malo "na kupe". Tako so bili nekdaj že lepo urejeni prostori domala nedostopni in tako je nastala poznejša anekdota, da je bil muzej urejen po "Haufensistemu" – marsikdo je mislil, da gre za sistem nemškega muzealca. Treba je bilo vse to najprej urediti, dobesedno "pospraviti", šele potem je bilo mogoče misliti na razstave in na raziskovalno delo.

Moja zamisel ustanove je bila nerealna, vendar sem jo bil prav zaradi tega voljan prevzeti: inštitut. Táko ambicijo pa je imel tudi raziskovalni center pri takratni AIU – od tod mnogi nesporazumi. Nemara je bila za malo Slovenijo res preveč razkošna, skorajda utopična želja, da bi živela v njeni prestolnici kar dva gledališka inštituta. Mi sicer nismo nikogar ovirali, omenjeni "center" pa je zahteval, naj bi bil ta muzej – tako je bilo javno natisnjeno – le nekakšna "restavratorska podružnica". Naše želje in načrti pa so bili kajpada drugačni, sicer bi za to delo nikoli ne poprijeli.

Takoj ko je bilo gradivo kolikor toliko urejeno, smo se lotili dela, ki je bilo pravzaprav bolj inštitutsko kakor muzejsko ali pa je bilo s tem vsaj vzporedno. Že po nekaj mesecih smo začeli pripravljati – najprej le v kartotekah – gradivo za Repertoar slovenskih gledališč. Če bodo kdaj možnosti za objavo, bo treba napraviti le še en korak; uporabnikom pa bodo vsi podatki na voljo že tudi v kartotekah. Hkrati smo že po dveh letih izdali več zvezkov – spočetka drobnih – prve slovenske revije za gledališke raziskave s skromnim naslovom Dokumenti SGM; ti naj bi ne objavljali samo razprav, ampak tudi in celo predvsem gradivo za prihodnje sinteze.

Ko se je bližala stoletnica Dramatičnega društva, predhodnika Narodnega gledališča, so se nepričakovano ponudile tudi možnosti za objavo. Velik del zaslug za to je imel Bojan Štih, ki je z zanimanjem spremljal delo naše ustanove in je v slabih urah večkrat govoril o tem, da se bo preselil v muzej, ko mu bo delo v živem gledališču presedalo. Takrat je bil ravnatelj Drame in hkrati v. d. upravnika Slovenskega narodnega gledališča, imel pa je tudi veliko boljše zveze kakor jaz. Tako mu je uspelo priskrbeti denarna sredstva za natis knjige Repertoar slovenskih gledališč na 760 straneh, hkrati pa sta dotedanje drobne zvezke Dokumentov zamenjali dve zajetni knjigi, ki sta imeli skupaj enak obseg: v teh so bili prispevki številnih najuglednejših poznavalcev, od Koblarja in Slodnjaka do zagrebškega teatrologa Slavka Batušića.

V posebno veselje nam je lahko, da obe publikaciji še zmeraj živita, deloma preusmerjeni in obogateni, očiščeni in pomlajeni. Temeljni popis stoletnega repertoarja je doživel pozneje več nadaljevanj, zadnja leta pa izhaja v obliki gledališkega letopisa z mnogimi novimi podatki. Eno samo pripombo bi kazalo pripisati: v prihodnjih letih bi bilo dobro poskrbeti za nekakšne registre, sicer bo izdaja vse teže uporabna. Idealno bi seveda bilo, če bi vse to gradivo, prvotno in vsa nadaljevanja, združili, poenotili in pripravili novo izdajo. Recimo vsaj – če nismo

nestrpni – ob stopetdesetletnici Dramatičnega društva in njegovih prvih prizadevanj. Revija Dokumenti je dobila pozneje bolj značaj knjižne zbirke, obdržala pa se je vendarle; zadnja leta se postopoma spet vrača k prvotni zasnovi.

S tem so bili, kot rečeno, že postavljeni temelji inštitutskega dela. To pa še zdaleč ne pomeni, da smo zanemarili misel na razstave, tako občasne kakor tudi na stalno zbirko, kadar bi bili izpolnjeni vsaj temeljni pogoji za to. Travnovo miniaturno zbirko maket smo morali sicer deponirati, saj bi sicer ne imeli kje delati; hkrati pa bi se zdela njena prvotna zasnova danes verjetno nekoliko zastarela. Že v Shakespearovem jubilejnem letu (1964) smo pripravili veliko pregledno razstavo o njegovi poti k nam; seveda ne v svoji hiši, ampak v treh etažah takrat še nove Mestne galerije v središču stare Ljubljane. Temeljila je na dotedanjih raziskavah te teme, režiser in sodelavec muzeja prof. Mahnič pa je poskrbel za žive sodobne spremljave razstavljenega gradiva. Tako je bilo mogoče videti tudi barvni dokumentarni film o slovenskih igralcih, ti pa so na spremljevalnih prireditvah celo nastopali "v živo", na primer gospa Nablocka z Julijino Dojko. Ko pa se je približalo domače jubilejno leto (1967), smo zasnovali širokopotezno razstavo o razvoju tega gledališča od najstarejših obdobij (Raj, Škofjeloški pasijon) pa do tako imenovane "evropeizacije" slovenskega teatra. "Tako imenovane" zato, ker vidim sam začetek tega pojava pri Borštniku; ko pa bi mu uspelo uresničiti prvotne načrte, bi mogli o tem govoriti že pri Linhartu. Razstava je bila predvsem dokumentarna, oživljali pa so jo spet zvočni in filmski zapisi, tudi kostumi in drobni spominski predmeti. Bila je tako rekoč podlaga za stalno zbirko, zvesto pričevanje o razvoju domačega gledališča. Prav takrat je bila "v zraku" cela vrsta "lokacij", v katerih naj bi dobil SGM delovne in razstavne prostore. Najbolj obetavni – vendar žal nikoli uresničeni – so bili pogovori z arhitektom Edijem Ravnikarjem. Za potrebe muzeja naj bi preuredili dve etaži uršulinskega samostana v najožjem mestnem središču. Ko bi ta vizija postala stvarnost, bi lahko jubilejno razstavo, ki je bila v dvoranah Narodnega muzeja, prenesli v lastno hišo kot stalno zbirko in bi jo bilo treba pozneje le še dopolnjevati. Moj zgled je bil znameniti praški literarni muzej na Strahovu, v naših razmerah seveda njegov miniaturni posnetek. Žal se tudi ta vizija ni uresničila, in kot kaže, se še dolgo ne bo. In tako ta razstava – "stalna zbirka" – propada v depojih, če že ni propadla.

Že ob tej širokopotezno zasnovani prireditvi se je odpiralo vprašanje, kaj razstavljati. Predvsem nam je šlo, kot rečeno, za temeljno dokumentacijo. Že prav, če bi jo spremljali tudi tako imenovani "spominski predmeti" (ogrlica Marije Vere, Levarjeva tobačnica, Danilov ščipalnik ...), vendar je vse to drugotnega pomena. Ob neki priložnosti nas je obiskal ljubitelj teatra, z vsem spoštovanjem položil na mizo star vijak in pojasnil: Padel je iz Lipahove krste med pogrebom. Ne, hvala; ta in podobni predmeti ne sodijo niti v depo. Ljubše bi mi bilo pero, s katerim je zapisoval Lipah svoje misli o gledališču, še preden je postal igralec; še ljubše njegovo pismo. Ob prevzemu je viselo na stenah muzeja tudi več posmrtnih mask igralcev in gledališčnikov. Že prve dni so romale v depoje – če bi si jih kdo želel ogledati, so mu na voljo; na stenah naj jih nadomestijo nasmejane podobe dramskih umetnikov, ko so bili še sredi življenja. V Pragi (ali v Varšavi) so me peljali v neke stranske prostore, kjer je bila obilica takih mask, pa tudi odlitki rok znamenitih pianistov ali koga že. Počutil sem se kot v prosekturi. Ko je umrla Julka Staričeva, je nekdo poskrbel za posnetek njenega izmučenega obraza; na njem so bili deli njenih obrvi. Grozljivo. In to ob spominu na igralko, ki se je znala tako prisrčno smejati in imamo premnoga živa pričevanja o tem.

Muzej (ali inštitut – te besede si nikoli nismo upali izreči na glas, četudi smo skušali usmerjati svoje delo v tem duhu) – naj bi torej zbiral, ohranjal, razstavljal, raziskoval in objavljal rezultate teh raziskav. Tudi objavljal? Obe temeljni publikaciji, Repertoar ali Letopis, in pa Dokumenti gotovo niso sporni ali bi vsaj ne smeli biti; to je nepogrešljiv del dejavnosti take ustanove (poleg katalogov razstav in drugih priložnostnih publikacij). Odpira pa se vprašanje, ali je lahko – ali sme biti – taka ustanova tudi "založba", pa naj se že imenuje muzej ali inštitut. Predvsem založba gotovo ne. Spričo današnjih razmer, ko se poklicna založništva vse bolj ogibajo "nekomercialnih" izdaj – med te pa sodijo med prvimi ravno teatrološka – pa je vprašanje še kako aktualno. Teatrologija je še zmeraj pastorka med humanističnimi vedami in zato je gotovo upravičena pobuda muzeja, da skrbi tudi za to, četudi na pogled obrobno vejo svoje dejavnosti: da skrbi za objavljanje razprav in tudi gradiva o razvoju domačega gledališča, njegove preteklosti in tudi tistih sodobnih tokov, ki že postajajo del našega kulturnega zgodovinopisja.

Še nekaj se zdi pomembno prav ob koncu, četudi je na pogled še bolj obrobno. SGM je postal že zgodaj priljubljeno zbirališče igralcev in drugih soustvarjalcev slovenskega gledališča. Njegovi stalni obiskovalci so bili v zadnjih letih pred slovesom od življenja Milan in Vladimir Skrbinšek, Lojze Potokar in Stane Sever, če omenimo le tiste, ki jih že davno ni več med nami. Iz Maribora je prihajal nekdanji zaslužni upravnik Radovan Brenčič, iz Celja Branko Gombač, iz Trsta Rado Nakrst ali Joco Turk, pa Hinko Nučič, ko se je z morja vračal v svoj Zagreb. Raziskovalci in muzealci iz takratnih republik skupne države. In skorajda ni bilo dneva ali vsaj tedna, ko bi se ne oglasili Smiljan Samec, Bratko Kreft, Lojze Filipič, Ciril Debevec ali Ladko Korošec. Tudi to je del "dejavnosti" gledališkega muzeja, skorajda nepogrešljiv. Mislim in upam, da tudi ta tradicija še živi; kajpada v drugačni "zasedbi".

PREMISLEK OB JUBILEJU

Bruno Hartman

S teatrologijo, ali natančneje, z njenim delom – gledališko zgodovino – sem se prvič srečal v letu 1959, ko sem bil dramaturg v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. Tisto jesen je gledališče praznovalo štiridesetletnico svojega nastanka in za to priložnost je bilo treba pripraviti tudi razstavo, ki naj bi pregledno prikazovala razvoj te gledališke ustanove. Besedilo in izhodišča za grafične prikaze delovanja sem pripravil jaz, za to me je uprava kar zadolžila, razstavne panoje pa je likovno oblikoval Franjo Potočnik, takrat pevec v opernem zboru, pozneje operni režiser. Pri zbiranju podatkov za zgodovinski prikaz mi je bil v nadvse dragoceno pomoč predvojni upravnik Narodnega gledališča v Mariboru dr. Radovan Brenčič s svojimi beležnicami, v katerih je imel kopice statističnih podatkov o gledališču pod svojim upravljanjem. Ob podatku, katera je bila poslednja dramska predstava mariborskega gledališča tik pred izbruhom vojne 1941. leta, pa se je zataknilo. Tako sem povprašal takratnega ravnatelja Slovenskega gledališkega muzeja Janka Travna, kaj bi vedel o tem, in to je bilo moje prvo srečanje s to ustanovo. Z nadaljnjimi primerjavami s časniškimi poročili in noticami in pričevanji tistih, ki so neposredno doživljali zmedo v gledališču spričo grozeče vojne nevarnosti, sem napisal svoj prvi gledališki zgodovinski zapis in ga objavil v mariborskem gledališkem listu.

Ko sem 1965. postal ravnatelj takratne Študijske (današnje Univerzitetne) knjižnice v Mariboru, sem že kar na začetku navezal delovne stike z ravnateljem Slovenskega gledališkega muzeja Dušanom Moravcem, s katerim sem prijateljeval še iz časov, ko sva bila dramaturga vsak v svojem gledališču. In ker so se v muzeju takrat pripravljali na stoletnico ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani in v zvezi z njo začeli snovati eno temeljnih del slovenske teatrologije Repertoar slovenskih gledališč (izšlo je 1967. leta), je bilo samo po sebi umevno, da je Dušan Moravec povabil k sodelovanju tudi našo knjižnico. Takrat je v njej še zmeraj delal njen nekdanji ravnatelj, knjižničar in pesnik profesor Janko Glazer, čeprav je bil že upokojenec. V domoznanski zbirki, za katero je knjižnica zbirala podatke o Mariboru in njegovi širši okolici, je bilo dosti gradiva, med njim zlasti obsežno tisto, ki ji ga je dal igralec in režiser Pavle Rasberger. V njem so bili plakati, programi, gledališki listi, fotografije in izrezki iz časnikov. Janko Glazer je 1966. popisal gledališke uprizoritve v mariborskem slovenskem poklicnem gledališču od 1919. do 1941., kar je bilo vneseno v Repertoar slovenskih gledališč. Prav tako sva z Jankom Glazerjem evidentirala uprizoritve Dramatičnega društva v Mariboru od njegove ustanovitve 1909. Ob tem delu sem Janka Glazerja naprosil, naj kot spremljevalec nemškega poklicnega in slovenskega ljubiteljskega gledališča v Mariboru za Dokumente Slovenskega gledališkega muzeja napiše primerjavo med obema in to je 1967 tudi storil. Članek z naslovom Spomini na slovenske gledališke predstave v Mariboru pred prvo svetovno vojno je zelo

pomemben, saj je primerjavo med gledališčema opravil pesnik s širokim razgledom po književnosti in s kritiškim občutkom.

Ob stoletnici Dramatičnega društva je bilo primerno, da smo se v Mariboru lotili preučevanja slovenske gledališke preteklosti in izsledke objavljali v Dokumentih. Sodelavca v knjižnici, izvedenca bibliografa dr. Stanislava Kosa sem spodbudil, da je sestavil za Dokumente 1969 odlično bibliografsko kazalo mariborskih gledaliških listov in bibliografski pregled gradiva o mariborskem gledališču v slovenskih zbornikih in revijah z naslovom Mariborsko gledališče 1919–1941. Izredno skrbno sestavljena bibliografija popisuje poleg navedenega gradiva še zapise o načrtih gledališča, njegovih repertoarnih pogledov, dramaturških analiz, v tisku objavljenega slikovnega gradiva in celo leposlovje. Kosova bibliografija je natančno delo, ki omogoča raziskovalcem izhodiščni razgled po delovanju slovenskega poklicnega gledališča v Mariboru. Z dokumentarnim gradivom iz slovenskega časopisja iz opisanega obdobja – knjižnica ga je načrtno zbirala že vsaj desetletje – je raziskovalcem delo še bolj olajšano. Tudi sam sem poskušal delovno počastiti obletnico Dramatičnega društva. Zbral sem še živeče ljubiteljske igralce mariborskega Dramatičnega društva izpred prve svetovne vojne in o pogovoru z njimi poročal v Dokumentih. Pripravil sem tudi obširen pogovor z Zmagom Hrenom, statistom Dramatičnega društva. Zapis sem predal Slovenskemu gledališkemu muzeju kot uporabno delovno gradivo. (Čez dobrih deset let me je prof. Mirko Mahnič kot urednik Dokumentov naprosil, naj zapis dokumentarno podkrepim za objavo v Dokumentih. To sem poglobljeno opravil in v Dokumentih 1979 objavljeni pogovor s komentarji je kar nadrobna podoba tedanjega slovenskega gledališkega delovanja v Mariboru iz socialnih, sociooloških, nacionalnih in političnih temeljev, iz katerih je raslo.)

Potem pa so se iz leta v leto v Dokumentih pojavljale moje objave o različnih temah v zvezi z mariborskim gledališčem do druge svetovne vojne. Pisal sem o Hinku Nučiču, zasebnem gledališkem podjetniku, o njegovi pogodbi z mariborsko mestno občino ter o političnem in ekonomskem ozadju ustanovitve poklicnega slovenskega gledališča v Mariboru leta 1919. Pregledal sem delež Ivana Cankarja in Otona Župančiča v njegovem repertoarju, tudi osebne Župančičeve stike z njim; opisal sem delo Jožeta Koviča, ki je kot glavni režiser usmerjal Narodno gledališče v Mariboru, mu zagotavljal umetnostno organizacijsko trdnost in v marsičem utirjal slog njegove izpovednosti. Razčlenil sem velika umetniška nasprotovanja med umetniškim zborom ustanove na začetku delovanja (1921), ki so se rešila tako, da gledališče ni krenilo po skrajnih avantgardističnih tirnicah. Prav tako sem izmeril drugo takšno prelomnico, ki sta jo sprožila v tridesetih letih Fran Žižek in Jože Babič. Ko si je uredništvo Dokumentov zaželelo opisov gledaliških stavb na Slovenskem, sem to storil za Maribor. Ker so se v mestu tedaj pripravljali na obnovitev in razširitev mariborskega gledališkega kompleksa, je načrtovalcem moja raziskava prišla kar prav.

Moje sodelovanje pri Dokumentih Slovenskega gledališkega (in filmskega) muzeja je bilo povod, da sem bil imenovan v svet revije in bil v njem dobro desetletje.

Z ravnateljem Dušanom Moravcem sem zelo plodno sodeloval. Sporočal sem mu o gradivu, ki bi ga muzej lahko pridobil v Mariboru, dajal podatke v zvezi z gledališkim dogajanjem v Mariboru, kar mi je omogočala zlasti skrbno zbrana dokumentacija o njem v Študijski (pozneje Univerzitetni) knjižnici. Bilo je ustvarjalno sodelovanje, na katero imam prijetne spomine.

Ob svojem delu v gledališčih sem bil dostikrat priča, da je z gradivom, ki bi moglo kdaj v prihodnosti dokumentirati njihovo preteklost, kdo slabo ravnal. Morda tiči vzrok v tem, da je gledališče umetniška ustanova in da se ljudje v njem neradi podrejajo natančnim, suhotnim, utesnjujočim predpisom, s katerimi je omogočeno zbiranje, urejanje in hranjenje takega gradiva. Ureja ga lahko samo razgledan, natančen in nepopustljiv arhivar. Za primer vzemimo samo fotografsko gradivo. Kolikokrat je izginilo, ko so si ga izposodili za natis, razstavo ali samo za svojo rabo, a ga niso nikoli vrnili. Dokumentacija uprizoritev postane zategadelj luknjasta, nepopolna, interpretacija gledališkega dogajanj pa neavtentična. Pod posebnim udarom so scenografske in kostumografske skice, ki se spričo svoje umetniške vrednosti kaj rade porazgubijo. A to velja tudi za tiskano gradivo – plakate, letake, gledališke liste, zloženke, zbornike in podobne tiske.

V mariborskem gledališču sem imel več takšnih nevšečnih doživljajev. Lepega dne sem v nekakšni omari odkril pravi jerbas, v njem pa zvrhan kup filmskih zvitkov. Ko sem si jih nekaj ogledal, sem ugotovil, da gre za posnetke domačih dramskih in opernih predstav brez kakršnihkoli opisov. Takratnega upravnika Josipa Šegulo sem prepričal, da je naročil uradniku v upravi Valandu, ki je v gledališču služboval že od osvoboditve, tako da ga je poznal do obisti, kot statist pa je tudi kar dosti nastopal v predstavah, naj pregleda vse zvitke, ugotovi, s katere uprizoritve so posnetki na njih, jih zavije v papir in nanj napiše, za katero uprizoritev gre. Če se ne motim, je zvitke pozneje dobil Slovenski gledališki muzej.

Prav tako sem lepega dne odkril nekaj svežnjev spetih listov preprostega zavijalnega papirja (v povojnem času je bil papir sila iskana dobrina), na katerem so bile nalepljene fotografije malega formata, na njih pa so bile posnete in dokumentirane mariborske uprizoritve iz prvega povojnega obdobja mariborskega gledališča. Izvrtal sem, da je posnetke napravil Josip Heřman, tedanji tehnični vodja gledališča, po naročilu režiserja Frana Žižka, ki ima za gledališko dokumentacijo oster posluh.

Če smo že pri fotografijah: z mariborskim fotografom Mirkom Japljem, ki je fotografiral mariborske predstave že zdavnaj pred drugo svetovno vojno in tudi po njej, sva se velikokrat pogovarjala o tem njegovem dragocenem gledališkem gradivu. Nanj sem opozoril tudi ravnatelja Slovenskega gledališkega muzeja Dušana Moravca. Gospod Japelj mi je obljubljal, da bo gradivo pripravil; med vojno je bil namreč njegov atelje ob bombardiranju poškodovan, tako da je zamakalo skozi streho in mu je mokrota zlepila fotografske plošče; treba bi jih bilo previdno razločiti in očistiti. Gospod Japelj pa tega ni nikoli utegnil in tako, sem menil, je predragoceno gradivo z njegovo smrtjo šlo v nič. Pred kratkim pa me je znani mariborski fotograf Dragiša Modrinjak razveselil, ko je beseda nanesla na Japljevo zapuščino, z novico, da je v Japljevem skladišču odkril prav te plošče. Upamo lahko, da bomo z njimi dobili bogate dodatne slikovne informacije o mariborskem gledališču, zlasti iz predvojnega časa.

Kaj vse se je dogajalo z arhivom mariborskega gledališča, je vsaj delno popisal njegov upravnik Juro Kislinger v svoji knjigi Zgodovina-spomini-utrinki. Ta je nadvse poučno branje o upravljanju, birokraciji, neorganiziranosti in nevednosti po naših gledališčih (seveda relativno od primera do primera). Ko so se 1979. leta v Mariboru pripravljali na prvo etapo dograjevanja gledališkega kompleksa, je bilo treba pripraviti gradbeno jamo. Razmestitev delovnih prostorov po stavbi, v kateri so potekali utesnjeni delovni procesi, je bila postavljena skorajda na glavo.

Spremembe so se dogajale hektično. V časovni stiski je Kislinger naročil, naj pripravijo gledališki arhiv, da ga bodo predali sodelavcem iz Slovenskega gledališkega (takrat tudi še filmskega) muzeja. (Arhiv je po čudnem naključju preživel okupacijo; najbrž tudi vestni Nemci niso natančno vedeli, kaj vse leži po gledališki stavbi, in so arhiv preprosto spregledali.) Petindvajsetega maja 1979 se je iz Ljubljane res pripeljal kombi iz muzeja in odpeljal gradivo *alla rinfusa*, ne da bi oboji predajo kako posebej popisali. Povrh se je marsikaj porazgubilo po stavbi Če me spomin ne vara, mi je Kislinger pripovedoval, da je nekaj dokumentov celo reševal izpred rinežev v gradbeni jami; bogsigavedi, kako jih je prineslo vanjo. Povrh so pozneje Kislingerju zaradi vse te zmede lepe napeli strokovnjaki iz mariborskega pokrajinskega arhiva.

Spričo takšnih kočljivih zapletljajev bi bilo dobro ob jubileju Slovenskega gledališkega muzeja spet pregledati, kako je pri nas urejeno zbiranje, urejanje in hranjenje gradiva, pomembnega za preučevanje gledališke zgodovine.

Kajpada je poglavitni zbiralec, urejevalec in hranilec tega gradiva Slovenski gledališki muzej. A ob njem se pojavljajo še nekateri zbiralci, ki jih k temu zavezujejo zakonski predpisi. Na prvem mestu so gledališča, ki so po zakonu dolžna hraniti (arhivirati) tovrstne dokumente. Na drugem mestu so arhivi, ki morajo po zakonu v določenem roku prevzemati arhivsko gradivo iz gledališča. In tretje zbirateljice so splošne knjižnice, ki zbirajo domoznansko gradivo s svojega območja. Zlasti osrednje knjižnice v krajih, v katerih delujejo poklicna gledališča, imajo tu pomembne naloge. Vzemimo samo Univerzitetno knjižnico Maribor. Ta že od svojih začetkov pred stotimi leti zbira gledališko gradivo, saj jo je k temu zavezoval njen statut. Poleg gledaliških listov, plakatov, letakov, fotografij, kostumografskih in scenografskih skic zbira tudi zapuščine igralcev in režiserjev. Iz opredeljenih temeljnih nalog izhaja, da zbira tudi vse tiskano gradivo, ki zadeva gledališče. Povrh pa že desetletja natančno dokumentira vse časniške objave (poročila, najave dela, kritike in podobno) gledališkega dogajanja v Mariboru in okolici. Zelo natančno ima dokumentirano tudi delovanje nemškega poklicnega gledališča od 1862. leta.

Potemtakem bi bilo dobro, če bi se zbiralci gledališkega gradiva zbrali na posvet, pregledali veljavna zakonska in statutarna določila in uskladili svoje delo, da bi ga ne podvajali. Za preglede nad zbranim gradivom bi bilo treba izdati njegovo bibliografijo in druge popise. Povrh bi se morali okoristiti s sodobno tehnologijo, ki bi po medmrežni povezavi ali z zgoščenkami na prikazovalnikih omogočala uvid v dokumente in slikovno gradivo.

Sodim, da bi takšen premislek in odločitve smiselno in delovno obogatili jubilej naše osrednje gledališkozgodovinske ustanove.

SLOVENSKI GLEDALIŠKI MUZEJ: VČERAJ, DANES, JUTRI

Mirko Mahnič

Pričakovali bi, da bo v Nollijevi Priročni knjigi za gledališke diletante (1868) z zanimivim, kar ganljivim podnaslovom »posebno za ravnatelje (tj. režiserje) igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh« – pričakovali bi torej, posebno spričo Nollijeve skrbne obdelave mnogih gledaliških in odrskih zadev (o vajah, o govoru, o deklamaciji, o ličenju, o odrskih napravah, odstavek »je li res težko napraviti diletantsko gledališče«!), tudi kakšno besedo o shranjevanju gledaliških reči za ogled, za zgled in za pomnjenje. Pa nič od tega. Vendar ima nekaj muzejske veljave Imenik slovenskih gledaliških igrokazov, pri čemer so všteti tudi prevodi, priredbe in predelava tujih del.

Gre za sto petindvajset iger, postavljenih po abecedi naslovov, z vrstno oznako igre, s številom dejanj, z imenom avtorja oz. prevajalca, z oznako tisk ali rokopis.

Med njimi je 49 (tretjina) slovenskih del devetindvajsetih naših avtorjev. Vilhar ima 5 iger, Alešovc 4, Lj. Tomšič 2, B. Tomšič 2, Remec 2, Rogački 2, Pesjakova 2, Malavašič 2 – po eno delo (igrico) pa: Bilc, Celestin, Globočnik, Jaroslav (= Fr. Štrukelj), Klodič, Kos-Cestnikov, Lipež, Majar, Mikeljnov, Novomeščan, Ogrinec, Penn, Podobnik, Poklukar, Potočnik, Severjan, Silvester, Sreboški-Peterlin, Vicko Dragan (= Davorin Trstenjak), Zakrajšek, Zupan. – K temu prištejemo še Paradiž (1670), »dramatično sceno« Krst pri Savici, humoristično Slovenski parlament (neznani avtor), Smoletovega Varha in obe Linhartovi komediji.

Muzejskega značaja pa je cela stran 172 z naslovom: Kraji, kjer se je že igralo slovenske igrokaze (brez navedbe iger).

Ti kraji so: Bistrica ilirska, Bistrica slovenska, Celje, Celovec!, Črniče (vas na Goriškem), Črnomelj, Idrija, Kamnik, Kanal, Kolonja (vas v tržaški okolici), Kranj, Laški trg, Loka (Škofja), Ljubljana, Maribor, Metlika, Mošnik (vas na Kranjskem), Nabrežina, Novo mesto, Ormož, Planina, Postojna, Ptuj, Rocol, Rojan, Solkan, Št. Ivan (v tržaški okolici), Št. Vid n/ Lj., Vojnik – se pravi (kot je označeno) *v 13 mestih, sedmih trgih in devetih vaseh, zajemajočih Kranjsko, Koroško, Štajersko in Primorsko, kar pomeni v nasprotju z našim sedanjim, običajnim središčnim gledališkim pojmovanjem vseslovensko (globalno) gledanje.*

Predstavljati si smemo, da je nekaj pojmu gledališkega muzeja podobnega obstajalo ves čas od čitalnic in od Dramatičnega društva naprej – arhivi, dopisi, plakati, prepisi iger in vlog, kostumi, zastori in rekviziti – kar bi bilo zanimivo za današnje ogledovanje, pa so čas, brezbrižnost, vojske in politične zdrahe z vsem do kraja pometli in smo tako silno prikrajšani za podrobnejše znanje o naši gledališki preteklosti do leta 1892, ko so z gledališko dediščino začeli pazljiveje ravnati.

Igralci, njihova družina, sorodstvo, prijatelji, občudovalci, konjičkarski zbiralci, morda kakšna družba ali ljubiteljsko društvo so začeli ustvarjati *male gledališke muzeje* s pisano robo spominkov in te muzejčke, ki jih gotovo še veliko

obstaja, bi moral Slovenski gledališki muzej imeti na očeh – kot je to v likovni umetnosti, ko imamo nič koliko dragocenih zasebnih salončkov, ki so (vsaj v večini) skrbno popisani in nadzorovani.

Jeseni 1926 pa je obstajal v Ljubljani pravi gledališki muzej z vso vsebino, značajem in pomenom, ki pa je bil za javnost odprt le deset dni – od 17. do 26. septembra. Prireditelj je v velesejemsko sestavo sprejel tudi prikaz naše gledališke kulture. V številnem častnem odboru so bili poleg visokih uradnikov, dvornih svetnikov, konzulov in predvsem gospodarstvenikov (vseh je bilo okrog trideset), so umetnost in znanost zastopali le trije: Rihard Jakopič, profesor Nahtigal in slikar Vavpotič, pravzaprav edini od gledaliških delavcev.

Organizator je za to priložnost izdal Oficijelni katalog na osemdesetih straneh z opisi vseh predstavitev: kmetijske, posebej še vrtnarske razstave, razstave kmečke hiše, higienske in radio razstave ter razstave stavbnih načrtov.

Zdaj ko so v modi saloni najmodernejših avtomobilov, nas bo presenetila razstava plemenskih konj. Bilo jih je petindevetdeset – ko danes po ves mesec ali več ne vidiš v Ljubljani niti enega konja! – konj, kobil, žrebcev in žrebic z imeni in rojstnimi podatki. Kakšno hrzanje in rezgetanje in tolčenje s kopiti! Kakšen konjski miting! Kakšna lepa imena konjskih dam in misic! Naj vam jih nekaj naštejem – da vam omilim dolgčas, ki ga bo prineslo nadaljnje razpravljanje: Bistra, Cica, Cila, Polda, Furioza, Prama, Elza, Fuksa, Frici, Dora, Nelka, Fany, Šimlja, Malika, Milika, Lili, Princeza, Nina, Švarca, Leda, Zvezda, Visla ... Konji pa, ki so bili v manjšini: Dragan, Ferdo, Biser, Dušan, Fidel, Bojan, Jordan, Sinko, Romeo, Napolitano, Baron, Markiz, Breydel du Croiseau, Junak ...

Poglavitna, najobširneje obravnavana zadeva velesejma pa se je imenovala *Kulturna razstava*, s podnaslovom Gledališče in ljudstvo.

Kako je prišlo do razstave?

Knjižica pove, da je bil razpisan natečaj s povabilom vsem, ki imajo kakršno koli gledališko robo.

Vredno je omeniti, kar je bilo v knjižici še zapisano, »da imamo *par sto diletantskih odrov* in da raste med njimi nov Borštnik ali Verovšek ali Nigrinova«. In še to je zapisano – spodbudno in v opomin – »da je vse zelo majhno, a je naše«.

Imenovani so sodelavci pri tem muzejskem početju: gospodje Ciril Debevec, tajnik Narodnega gledališča, nadsvetnik Fran Govekar, mnogoletni intendant slovenskega gledališča, in Alfonz Gspan, abs. phil. – vsi ti za *literarni oddelek razstave;* za oddelek z naslovom *Naši igralci* Udruženje gledaliških igralcev; za *tehnični del* gospodje arh. inž. prof. Kregar, upravnik Narodnega gledališča, profesor Osip Šest, višji režiser Narodnega gledališča, in akademski slikar Vaclav Skrušny; za četrti *slikarski oddelek* prof. Vavpotič, scenograf Narodnega gledališča, inž. Spinčič in Vaclav Skrušny mlajši; za peti oddelek z naslovom *Naša opera* gospodje Mirko Polič, ravnatelj Opere, Neffat, dirigent Opere, Šubel, operni pevec; za šesti oddelek, imenovan *Slovenski upodabljajoči umetniki in gledališče*, pa g. Vavpotič, akademski slikar.

I. Literarni oddelek kaže primerke izvirne dramske literature: najprej rokopise (!), ki jih je trideset, zatem »starejše tiske«, ki jih je osem. Dosledno so imenovani njihovi lastniki in posojevalci.

Med rokopisi omenimo Jurčičev prvi osnutek Tugomera v prozi in njegovo Veroniko, oboje v posesti gdč. Anice Levčeve; Ogrinčevega Hudega Kljukca ima Danilo; Stritarjev načrt za Pénico ima g. univ. prof. dr. Ivan Prijatelj; rokopise Medve-

dovih iger (Savel, Cesar Friderik III., Kacijanar, Za pravdo in srce, Stari in mladi) ima gdč. Helena Medvedova; Finžgarjevi igri Divji lovec in Veriga sta v lasti avtorja; g. Lavoslav Schwentner je lastnik rokopisa Hlapcev; rokopis Ciganov je v lasti avtorja Milčinskega; rokopis Remčeve Magde je v avtorjevi lasti; tako tudi Župančičeva Veronika Deseniška in Golieva Triglavska bajka; rokopis odlomka igre Srečka Kosovela je last g. Antona Kosovela. Večina rokopisov je last Narodnega gledališča.

Vse primerke starejšega tiska domačih iger je dal na razstavo g. dr. Janko Šlebinger, med drugimi Županovo Micko in štiri izdaje Matička.

Literarni oddelek predstavi sedemnajst rokopisnih in enajst tiskanih prevodov.

Obiskovalci velesejemskega gledališkega muzeja so med rokopisi lahko videli Schillerjeve Razbojnike v dveh prevodih (Rak, Nolli), Borštnikova prevoda Putifarke in Bukovske goske, Mohoričev rokopis prevoda Goethejevega Egmonta, Haderlepov prevod Romea in Julije, Svetčev prevod Macbetha, Glaserjeva rokopisa prevodov Riharda III. in Othella – in kakšno veselje za sladokusne obiskovalce – deset z Župančičevo roko napisanih »Šekspirov« – Beneški trgovec, Komedija zmešnjav, Sen kresne noči, Kar hočete, Julij Cezar, Othello, Macbeth, Zimska pravljica, Mnogo hrupa za nič, Trmoglavka, za povrh pa še Cyrano.

V dodatnem oddelku z naslovom *Strokovna literatura* so bili na ogled odloki, zapisniki in poslovne knjige ljubljanske gledališke uprave, važnejši plakati od 1867 do 1914, seznam intendanc od 1892 do 1927, Seznam literarnohističnega arhiva Narodnega gledališča in seznam Repertoarnega arhiva istega gledališča.

II. oddelek: Naši igralci.

V njem je kar 135 fotografij dramskih igralcev in igralk v maski in v civilu (po abecedi) ter njihove skupinske fotografije.

Nekatere *skupinske* fotografije: skupina Valenta, Kajzelj, Kocelj, Jamnikova; skupina članov mariborskega gledališča z gostovanja po Sloveniji; skupina celjske dramatične šole pod vodstvom M. Skrbinška; skupina članov Narodnega gledališča Ljubljana na turneji 1924 in 1925; skupina z gledališke razstave v Magdeburgu, med udeleženci tudi O. Šest (morda se je tu porodila zamisel za razstavo v Ljubljani); skupina študentov diletantov: Kozak (Ferdo), Mesesnel, Šest, Štefka Skrbinšek in M. Skrbinšek kot vodja kluba.

Nekateri *posamezniki*: zelo poudarjen je Borštnik – na poslovilnem večeru pred odhodom v Zagreb, na mrtvaškem odru, njegova šatulja za šminkanje, njegova palica, ki so mu jo poklonili učenci kinošole v Zagrebu 1919, njegova posmrtna maska in seznam njegovih vlog; Verovšek v vlogi Sodnika Zalamejskega in Blaža Mozola, fotografija v mlajših letih in ena poslednjih fotografij na čolnu; še izdatneje si obiskovalec lahko ogleduje vse o Danilu: pet vlog, med njimi Ferdinand v Kovarstvu, Obloški Tonček, Večni mladenič, podoba z Danilovega prvega gostovanja s slovenskimi igralci po Balkanu (ni letnice), različne diplome (Udruženja igralcev, mestne občine), orden sv. Save III. stopnje, darilo zagrebških kolegov in slovenskih književnikov ob igralčevem 50-letnem umetniškem jubileju, njegova spominska knjiga, posamične fotografije članov njegove družine: žena Gusti (tudi v Pahljači Lady Windermere) in hčerke igralke Vera, Mira in Silva; Nučiča je videti v mnogih vlogah, s slovenskimi člani zagrebškega gledališča med prvo vojno, z ansamblom mariborske Drame, ki je bil njen prvi direktor; pri Putjati vidimo njegovo zimsko čepico, poleg njegov prepis vloge Othella, v vlogi Napoleona in Figara; Rogoz je fotografiran kot Hamlet, kot Mežnar v Pohujšanju, kot Damjan v Božjem človeku, pred gledalcem je celo fotografija Rogoza kot

začetnika in več fotografij njegovih operetnih vlog; Cesarja vidimo v vlogi dr. Grozda; Emila Kralja kot Caleba v Cvrčku in avtokarikaturo na vislicah z opombo »nedovoljeni bolniški dopust«; med mariborskimi je samo Jožko Kovič, »igralec in režiser mariborskega gledališča«. Močno v ospredju je Milan Skrbinšek: fotografija na trgu Canale v Trstu, ko je bil 1916 tam Cankarjev večer, kot vodja turneje v Gorici, kot Martin Spak, 14 tabel njegovih mask, pravzaprav avtoportreti vlog, diplome in spominski darovi.

Posamezne dramske igralke: Borštnikova: fotografija njenega prvega nastopa v vlogi Felice (Šolski nadzornik) 16. 2. 1882; Marija Vera, »bila v Nemčiji na velikih odrih«, fotografirana kot Judit, kot začetnica v vlogi Jeanne d'Arc; Vika Podgorska kot Pastorka (Šest oseb išče avtorja), kot Viola (Kar hočete) in kot Sveta Ivana; Šaričeva kot Veronika Deseniška; Nablocka s pripombo v oklepaju: Rusinja; Polonica Juvan kot Rošlinka; Berta Bukšek kot Marija Stuart; Vela Nigrinova kot Ofelija, kot Dama s kamelijami, kot Elizabeta v Mariji Stuart; Cirila Medvedova v igri Otok in Struga; Vida Juvanova v igri Božji človek; Maša Slavčeva v Preciozah ... Ida Pregarc, Mira Bergant, Darinka Debeljak, Iva Gradišar, Marta Repovševa, Ema Starčeva ... Čehinje Manja Ježekova, Maša Kadlerjeva, Josipina Kreisova, Alena Šetrilova, Mara Taborska, Ružena Noskova, Nana Wintrova ...

Med devetdesetimi igralci in igralkami od 1867 do 1927 jih je dvajset, ki v Slovenskem gledališkem leksikonu niso omenjeni.

Pripomniti je treba, da ustvarjalci razstave niso upoštevali mariborskih igralcev in igralk. (Se morda Maribor ni odzval natečajnemu povabilu?)

Operni ustvarjalci nastopajo z natanko toliko eksponati (fotografij itd.) kot dramski – s sto petintridesetimi. Razstavljene so skupinske podobe, zatem posamezniki: skladatelji, dirigenti, režiserji, baletni mojstri, pevci in pevke.

Skupine: člani z intendantom Govekarjem leta 1919; skupina Čehov, članov Narodnega gledališča: Benišek, Tallich, pevke in subrete; Bohuslav, Wintrova, Kautska (Rogozova); skupina članov ob prvi izvedbi Prodane v Trstu 1913; skupina mariborskega ansambla z direktorjem Mitrovičem 1926; skupina ljubljanskega opernega zbora z Balatko; skupina orkestra in dirigentov z direktorjem Rukavino; plesna skupina Vlček, Wisiakova; godalni kvartet Zika, ki je izšel iz orkestra ljubljanske Opere; skupina gostov, med njimi Max Fromann; skupine z opernih turnej v letih 1926, 1927: Sarajevo, Dubrovnik in Split.

Na čelu posameznikov je Josip Nolli – v civilu in kot grof Luna: slavni baritonist, soustanovitelj in tajnik Dramatičnega društva, dolgoletni režiser, pevec, igralec in organizator.

Skladatelji: Anton Foerster (tudi dirigent), Benjamin Ipavec, Viktor Parma, skladatelj petih oper, operet in spevoiger, Risto Savin s štirimi operami in baletom, Hugolin Sattner, Marij Kogoj.

Dirigenti: Friderik Rukavina (tudi direktor), Anton Balatka, Ivan Brezovšek, Matej Hubad, Andro Mitrović (v Mariboru), C. M. Hrasdira, Anton Neffat, Mirko Polič, tudi direktor Opere, Danilo Švara, Berto Perič, Djuka Trbuhović, tudi pevec, Makso Unger, Janko Ravnik.

Režiserji: Vladimir Marek, šef režiser, I. Vaverka, režiser in operetni komik, Pavel Rasberger.

Baletni mojstri: Vaclav Pohan (fotografija: v operi Carmen, v baletu Pieretin pajčolan) in Vaclav Vlček (fotografija: v suiti Musorgskega Bydlo).

Pevci: Svetozar Banovec (tenor), fotografija kot Des Grieux. Julij Betetto (bas), več fotografij v vlogah; Nikola Cvejić (bariton), več fotografij, tudi kot Scarpio,

Amonasro in Don Juan; Lujo Drenovec, organizator in operetni tenor; Pepik Drvota (tenor) kot Janko v Prodani, Knez v Rigolettu; Vekoslav Janko (bariton); Leopold Kovač (tenor) kot Pinkerton in Cavaradosi; Josip Križaj (bas) kot Mefisto v Faustu; Ivan Levar (ni glasovne oznake) kot Boris Godunov; Fran Neralić (bariton) kot Rigoletto; Mihael Riezunoff (junaški tenor) kot Lohengrin; Josip Rijavec (tenor), razstavljena karikatura; Emil Rumpel (bas) kot Povodni mož v Rusalki; Mario Šimenc (tenor) kot Cavaradiosi, Janko v Prodani, Mefistofeles v Faustu; Hugo Zathey (bas) kot Nilakante v Lakme in kot Mefistofeles; Drago Zupan (bas buffo) ... in mnogo drugih imen (fotografij).

Pevke: slovenske so Gajeva - Jermanova (koloraturka); Olga Korenjak (sopran); Rezika Thaler (sopran); Pavla Lovše (sopran); Marica Lubej (v Grofici Marici); Cirila Medved - Škerlj kot Olga v Onjeginu; Gizela Nigrin - Fleurin (brez glasovne oznake); Irma Polak, sopran, kot Denise v Mamselle Nitouche; Štefka Polič, sopran; Ivanka Ribič, sopran, kot Laureta v Gianni Schicchi; Ljubica Sfiligoj, mezzosopran, kot Amneris v Aidi; Anica Vrhunc, mezzosopran, kot Orest v Lepi Heleni; Vilma Thierry-Kavčnik, mezzosopran, kot Carmen; Udovič (v Mariboru); Rora Ropas, kontraalt; Jožica Fantova, subreta; Marija Gaertner, mezzosopran; Jožica Haderbolc, subreta ... Poleg njih še tujke, največ je Čehinj: Manja Jenikova, Vanda Lewandowska, Lida Levičkova, priljubljena Ružena Noskova, Nada Peškova, Hana Pirkova, Božena Potučkova, Marija Skalova, Vera Skalska, Margit Nadas, Helena Odilon (v operi Madame Sans gêne), Bela Razumova ... primadona Ina Šipankova, primadona Zdenka Zikova, sopran, tri fotografije iz Tosce, Manja Žaludova, I. Žihovska, Vika Čaleta v Aidi ...

Plesalci in plesalke: Manja Chladkova, Meta Franketova, primabalerina Olga Nikitina, primabalerina Marija Poljakova (v baletu Le Silfide), primabalerina Lydia Wisiakova v pantomimi Trois moments, primabalerina Maša Svobodova, primabalerina Marija Tuljakova ...

V posebnem odseku oddelka Naša opera so razstavili devetnajst *opernih* inscenacij, ki so jih v sodelovanju z režiserji in dirigenti ustvarili scenografi Skrušny, Vavpotič in Kregar.

Skrušny s Šestom: Mrtve oči, Večni mornar, Don Juan, Gorenjski slavček, Gosposvetski sen; isti z balerino Tuljakovo: Lecitarsko srce; isti s Knittlom: Tanhäuser, Figarova svatba; isti z Bučarjem: Zvedave ženske; isti z Balatko: Jenufa; z Wuršerjem: Rigoletto; z Rukavino: Tosca, Aida in Mefistofeles; z Debevcem: Poljub. – Kregar s Povhetom: Orfej v podzemlju. – Vavpotič z Emilom Kraljem: Povratek. – Scenograf za skico prvega dejanja Lepe Vide ni omenjen. Skice so za eno, največ za dvoje dejanj imenovanih oper. Le za Mrtve oči, Povratek, Cosi fan tutte in za Gosposvetski sen bi bile lahko – ker nimajo glede tega nobene opombe – za vsa dejanja teh oper.

Nadaljnji odsek oddelka Naša opera razstavlja *partiture*, klavirske izvlečke, librete, režiserske knjige, skice in plakate. Največkrat gre za *originalne*, rokopisne partiture, večkrat z dodanimi klavirskimi izvlečki:

Foerster: Gorenjski slavček in opera Dom in rod; Ipavec: Teharski plemiči, Tičnik; A. Vrhom: Pogumne Gorenjke, spevoigra; I. Zajc: Mornarji na krov; Fr. Gerbič: opera Nabor, opera Kres; V. Parma: Ksenija, Urh, Grof celjski, Pavliha, Zlatorog in operete Caričine Amaconke, Venerin hram, Nečak; Ipavec-Parma: Možiček, pantomima; M. Polič: Trnuljčica, mladinska igra, izvedena v Trstu; Savin Risto (Friderik Širca): Lepa Vida (prva oblika), Gosposvetski sen, Matija Gubec, balet Punčka; J. Hatze: Povratek (originalna partitura hrvaškega skladatelja); H.

Sattner: Tajda; M. Kogoj: partitura in skica za Črne maske; M. Bravničar: prvo dejanje Pohujšanja (izvleček); L. Rožycki: Casanova; Rokovnjači in Legionarji, spevoigri; L. M. Škerjanc: Žlahtni meščan (originalna partitura); razstavljen je plakat prve izvedbe Gorenjskega slavčka 1872.

Za radovedneže so tu različni trakovi, podarjeni Operi 1926 in 1927 na gostovanjih v Celju, Sarajevu, Splitu in Osijeku, ter nekateri plakati s teh turnej.

Svoj prostor je dobila tudi *odrska tehnika.*

Obiskovalci so si lahko ogledali »svetlobne in efektne aparate«: reflektor z dvatisočsvečnimi žarnicami, tri reflektorje na oglje, dva aparata za imitacijo vlaka, napravo za veter, dva aparata za imitacijo vojnega hrupa, projekcijske plošče za dež, sneg in morje. Videli so lahko rekvizite: teatrsko pojedino, kaširane jestvine, podstavke z vazami, škropilnik, glasbila, preproge, odrsko biblioteko ...

Obiskovalci so lahko videli tudi kostume: sedem kostumov mariborskega gledališča, deset kostumov ljubljanske Opere, frake, suknjiče, uniforme. Toaleta gospe Danilove iz Pahljače lady Windermere in toaleta gospe Vere Balatkove iz operete Orlov: oboje osnutek in ročno delo »kostumografke« gospe Avguste Danilove.

Pozornost razstavljalcev je veljala tudi gledališkim stavbam in stavbnim načrtom: tu so bili načrti opernega in dramskega gledališča, stavba starega nemškega gledališča, fotografija mariborskega gledališča, dva tlorisa mariborskega gledališča, dva predloga arhitekta Vladimira Šubica za ureditev parka pred dramskim gledališčem.

Toda to ni še konec, še moramo ostati v desetdnevnem muzeju jeseni 1927 v Ljubljani. Vstopamo v t. i. *scenični oddelek* s tremi pododdelki: A. scenični osnutki, B. kostumni ostanki in C. fotografije scen. Scenski osnutki so iz fantazije in izpod rok mnogih oblikovalcev.

Ti oblikovalci – po abecedi in s podatki o številu osnutkov z naslovi iger – so: Bratina, 4 osnutki; Čargo, 3 osnutki (Hamlet, Henrik IV., Črne maske); Černigoj, 11 osnutkov za kolektivni oder (Cankar, Goldoni, Marinetti, Roveta, Reger, Pirandello) in 7 karakternih študij; Delak, 7 osnutkov za »barvni oder« (Cankar, Kette, Murn, Seliškar, Župančič, Pirandello, Pocarini), 9 študij mask; Kregar, 20 osnutkov (inscenacija Tarantelle, osnutki opere Vrag in Katra, Hamlet, Ljubezen, Sen kresne noči); Pregarc, 4 scenični motivi iz Splita; Rohrmann, 13 osnutkov: Bajazzo, Čarobna piščal (v mapi); scenični osnutki obeh Skrušnyjev; Spinčič 7 modelov (Ne čez most, Hlapec Jernej, Pohujšanje, Polnoč – osnutki: Ne čez most, Hlapec Jernej, Lohengrin, Polnoč; Vavpotič mlajši, 26 osnutkov, med njimi za predstave Car Pavel, Kralj Edvard, Turandot, Macropulos; Vavpotič starejši, 40 osnutkov: Triglavska bajka, Gobsek, Boubouroche, Ne čez most, Faust, Božji človek, Tannhäuser, Macbeth, Figarova svatba, Tenacity, Kovarstvo in ljubezen, Ples v maskah, Fidelio, Vojiček, in štirje modeli: Faust, Trmoglavka, Oznanjenje, Betlehemska skrivnost. Dodan je Vavpotičev načrt scene za Hlapce 10. septembra 1919 (za Zagreb).

Kostumske osnutke so izdelali Klemenčič, Medvedova, Spinčič in Vavpotič starejši.

Kostumi – Klemenčič za Sen kresne noči, Medvedova skupino figur (?), Spinčič za Ne čez most, Vavpotič starejši za Lumpacija Vagabunda, za Triglavsko bajko in balet (?), za Zagreb pa načrt kostumov za Hlapce.

Razstavljene so bile *fotografije scen* – razen dveh mariborskih le ljubljanske, skupaj več kot dvajset fotografij.

Fotografije scen: Figarova svatba, Vdova Rošlinka, Triglavska bajka, Revizor (režiser Putjata), Pirandellov Henrik IV., Žena vrag, Hamlet, Kar hočete, Sen kresne noči, Beneški trgovec, Golgota (1. in 2. uprizoritev), Smrt majke Jugovičev.

Naslednji samostojni oddelek ima naslov: Slovenski oblikujoči umetniki in gledališče.

Likovna dela: Bucik s portreti Šesta, Vere Balatkove, E. Kralja, M. Danilove, Nablocke; Čargova risba Kogoja, Delaka, E. Kralja (dvakrat – kot Norca v Vojčku in kot Melhiorja v Tičih), Sancina, Šesta, Neffata, Kregarja, Danila, Košiča, Jermana, M. Skrbinška; Dolinar je na razstavo poslal glavo inž. arh. Kregarja; Gaspari tri karikature: Rogoza, gledališkega ansambla 1912 in gledališke uprave 1926; Gasperin portret E. Kralja in podobo M. Skrbinška v garderobi; veliko je Jakca: loža v veliki pariški operi, gledališče Chatelette, portreti Levarja, Danila, Skrbinška in Šesta, Knittel in Žaludova v Tannhäuserju, lesorez Nedbal dirigira, podoba V Narodnem divadlu v Pragi, skica dirigenta Tallicha; Smrekar prispeva vrsto karikatur: Župančiča, Milčinskega, Danila kot Rajtguzna, scenografa Vavpotiča, profesorja Šesta in karikature z naslovom Tragika, Histerija, Kritika, Ljubljanska Talija in Bucek v gledališču; Šantel nariše podobo Opera gori; Tratnik portret Ivana Levarja; Vavpotič nariše Rogoza, Medvedovo, E. Kralja, A. Danilovo kot Hasanaginico, Danila ob jubileju, portret gospe Debeljakove, risbo Danila in še drugo risbo z naslovom Aškerčeva akademija, v olju pa arhitekta Kregarja in Rogoza kot Hamleta.

V knjižici, ki listamo po nji, se gledališki problem odpre v širino, od tod naslov: Ljudstvo. Tu so predstavljeni Zveza (sokolska) kulturnih društev Ljubljana-Maribor, troje Dramatičnih društev (Celje, Maribor, Ptuj) in Prosvetna zveza v Ljubljani, se pravi, razstava o tistem, kar v Slovenskem gledališkem muzeju pogrešamo, a sodi v jedro slovenske gledališke omike, obstaja (oz. je obstajalo) pod imenom slovensko ljubiteljsko ali amatersko gledališče. Vemo, da je Župančič v članku Beli domi po naši zemlji navdušeno pisal o njem.

Vzemimo si malo oddiha in si preberimo nekaj stavkov iz tega članka, napisanega 1935. »Beli domi« so podeželske gledališke stavbe. Takole piše Župančič:

»Beli domi po naši zemlji, po dva, po trije v enem kraju. Kolikokrat sem jih kazal Francozom, Angležem, Nemcem, skromne, ali ponosne s svojimi čednimi telovadnicami, svetlimi čitalnicami in urejenimi odri – so se čudili in zamislili. Najbrž so na tihem primerjali svoje male kraje z našimi, zakaj ponavadi so priznavali: 'Ne, kaj takega vam jaz pri nas ne bi mogel pokazati.' ... Niso se mogli načuditi, da gredo čez te odre poleg preprostih ljudskih iger najboljša dela slovenskih pisateljev ... a tudi Schillerja, Molièra in Shakespeara ... In kaj bi bil rekel tujec, da je videl in slišal tisto nepozabno Miklovo Zalo koroških Slovencev, ki je tudi izšla iz takega kmétiškega (belega) Doma z onkraj Karavank. Da bi bil videl pobožnost, ki je prevevala vsako njihovo kretnjo na odru, ko bi bil mogel prisluhniti mehki melodiji njegove domače govorice, ujeti prizore, nad katerimi je plavala čudovita svetost in tako globoko občutje, da si bil pretresen in so ti navrele solze v oči ... *Že imeti pregled nad vsem tem kipenjem po naših krajih, bi bila dragocenost za nas.* Prešiniti vso to gorečnost z enim duhom, zvezati ga z Ljubljano, ki mu bodi središče in toplo ognjišče, je velika kulturna naloga ... In vi, Domi, bele ladje z našimi nakladi in zakladi, izpustite svoje golobe, da se bodo izpreletavali nad nami in vami ter nosili znamenja sem in tja...« (Prim. podobno pri Borku J 20. 5. 1941:

»Tudi delo diletantskih odrov je za občinstvo gledališko vzgojno. Številni podeželski odri so ljudstvo izšolali, da mu je postala gledališka umetnost živa potreba.«)

Razstavljenih je 19 sokolskih gledališč, vsako od njih s svojim razstavnim gradivom.

Sokolsko gledališče na Bledu razstavlja: osnutek gledališkega odra, različne scene, slike igralcev in lepake. Žalec slike funkcionarjev in posameznih igralcev, skupine igralcev, prizorišča, knjiga kronike. Sokolsko gledališče imajo še tile kraji: Dolenji Logatec, Hrušica, Hotedršica, Krško, Kranj, Litija, Ljubljana (Šentjakobski oder), Mala Nedelja, Moste, Mokronog, Radovljica, Ribnica, Stražišče pri Kranju, Trbovlje, Žiri (seveda so omenjeni le večji trgi in vasi).

Kaj razstavlja troje Dramatičnih društev v Celju, Mariboru in Ptuju?

Celje: fotografije igralcev, plakati, fotografije scen; Maribor: fotografije igralcev, scene, plakat prve uprizoritve Jurčičevega Tugomera, razprava dr. Strmška o mariborskem Dramatičnem društvu; Ptuj: fotografije igralcev, osnutki (scenski), plakati.

Na široko je obdelana Prosvetna zveza – petinpetdeset številk. Pravzaprav so to edini podatki po uničenju njenega arhiva, knjižnice in garderobnih skladišč po drugi svetovni vojni. V knjižici piše, da Prosvetna zveza združuje »vsa katoliška izobraževalna in prosvetna društva v ljubljanski oblasti« (!). Tudi tu so s popisom depozitov obdelani posamezni odri.

Najprej je prikazan ljubljanski *Ljudski oder*: njegova uprava, repertoar, mapa letakov, fotografije scen, fotografije uprizoritve Pasijona, Benhurja, Ljubezni in morja valovi in še drugih iger. Fotografije skupin, članov in članic v nekaterih vlogah, fotografija knjižnice z dramsko literaturo, fotografija garderobe, kostumov, rekvizitov, potrebščine za maskiranje in statistične tabele delovanja. Sledi gledališče *Katoliškega društva rokodelskih pomočnikov*: fotografije članstva, igralcev v maski, mnogo letakov, fotografije nekaterih prizorov, fotografije scen. *Katoliško mladeniško društvo* se predstavi z mapo letakov, sledijo mu katoliška gledališča v tehle krajih: Črnuče, Bled, Dobrova, Homec, Ježica, Dolenji Logatec, Rakek, Ratéče, Šmartno pod Šmarno goro, Tržič, Vič, Žiri, Radovljica, Žirovnica. Zatem so na ogled tiskani in risani lepaki mnogih prosvetnih društev – s pripombo, da so razstavljavci upoštevali *samo večje kraje*.

Pod posebnim naslovom Projekcija Prosvetna zveza razstavlja skioptični aparat, epidiaskop, kinoaparat, kinobox, kolekcijo diapozitivov, filme, igre senc (Schattenhausspiele), takoj ob tem pa *podobe naših pisateljev ljudskih iger* (!), zbirko rokopisov in tiskanih iger za podeželske odre, načrte različnih Prosvetnih domov in načrte za opremo odra.

Prikazano je gledališko delovanje Zavoda sv. Stanislava v Šentvidu: fotografije iz Ajshilove Sprave in njegovih Agamemnona in Maščevanja. (Pazi: šolski oder, šolsko gledališče.)

Podana je statistika delovanja Katoliških prosvetnih društev pred prvo vojno in v povojni dobi na dramatskem polju.

Takoj zatem je prikazano *marionetno gledališče* akademskega slikarja Milana Klemenčiča.

Gledališče M. Klemenčiča: 58 lutk, 48 rekvizitov; dnevnik marionetnega gledališča Atena v sezoni 1925/26; režijske opombe za igri Kralj Lavrin in Trojčki iz Damaska; zatem še letaki, kompleten lutkovni oder društva Česka obec v Ljubljani z lutkami; sledijo albumi in plakati ter množica lutk Prosvetne zveze.

Posebej je predstavljen seznam domačih in tujih lutkovnih igric.

Igrice za lutke: Berndorf: Zakleti kalif; Miran Jarc: Gašperček čarovnik in

zdravnik (rokopis!), Godec Janez (rokopis), Kraljevič Tugomil (Lupežnik Moros, iz češčine) in Ujeti medved (rokopis); dr. J. Lah: Čarobni dežnik, Gašperček prvič v Ljubljani (rokopis), Prolog; F. Pocci: Čarobne gosli, Kralj Lavrin, Sovji grad – Gašperček obogati, Tri želje, Trnuljčica; Mirko Pretnar: Sedem razbojnikov (rokopis); in še: dr. Faust (iz nemščine), Skrivnostno zrcalo (iz nemščine), Trojčki iz Damaska (iz italijanščine).

Zdaj smo že blizu izhoda iz gledališkega muzeja 1927. Predstavi se nam le še nekaj, kar v SGM ni obravnavano: šolski oder, ki pri nas živi že dolgo. Pred nami je (pod št. 588a) zložljiv šolski oder iz Iške vasi – konstrukcija Frana Grašiča, učitelja, poslikal Avgust Lulik, učitelj. Dimenzije 3 x 6 x 3,6 m. S pripombo v naši knjižici: »Tolmač brezplačno na razpolago interesentom na razstavnem prostoru.« Ob zložljivem odru je stenska tabla slik s scenami šolskega odra iz Iške vasi.

In dodan je tudi seznam »mladinskih igrokazov«, ki ga je pripravil prosvetni odsek Udruženja jugoslovanskih učiteljev.

Mladinski igrokazi: Josip Ribičič: Lola, Trije bratje, Kraljica palčkov; Škulj: Ujedinjenja; Ernest Šuštaršič: Sveti kamen; Ernest Tiran: Pri botri zimi, Čudežne gosli; Ivo Trošt: Kraljevič Marko in Beg Kostadin, Testament majke Jugovičev; Josip Korban: Povodni mož; dr. Ivan Lah: Miklavž prihaja. Emil Adamič je napisal glasbo k Ribičičevi Kraljici palčkov, Ciril Pregelj pa k Tiranovim Čudežnim goslim.

Predstavljena je tudi scena iz osnovnošolske uprizoritve Divjega lovca v Podzemlju, režiser šolski upravitelj Ljubič.

Naš ogled gledališke razstave oz. muzeja *na Ljubljanskem velesejmu od 17. do 26. septembra 1927 je končan.*

Veliko iskanja in dela pa tudi znanja je bilo potrebnih zanjo. Najbrž je bilo razstavljenega še kaj, kar so ustanove in posamezniki prinesli kasneje.

Škoda, da je bila Štajerska tako šibko zastopana. Primorska, ki je bila pod Italijo, pa nič.

V zvezi z razstavno knjižico moramo računati na napake in nepopolnosti.

Ni bilo mogoče ugotoviti, ali obstaja kakšna fotografija te razstave (časopisi, revije, Gledališki listi).

Blizu časa velesejemske razstave 1927 so bili teatrski »eksponati« (stavbe, podobe igralcev, prizori iz iger, karikature) objavljani v Ilustriranem Slovencu in v reviji Ilustracija (1929 do 1931), ki sta bila po sili razmer tudi nekak *časopisni muzej,* po katerem še danes pogosto sežemo.

Jeseni 1944 se v Drami pod ravnateljem Debevcem in dramaturgom Modrom porodi misel na gledališki muzej. Gledališki poročevalec in kritik prof. Jože Peterlin piše v S 5. oktobra (1944): »Začne se urejati arhiv, da bo Drama mogla *v bližnji bodočnosti urediti lasten gledališki muzej,* kar je gotovo zelo važno in bo bodočemu zgodovinarju, ki bo razkrival preteklost našega gledališča, s tem delo zelo olajšano.«

Gotovo pod vplivom teh načrtov v Drami je Borko razmišljal v Jutru 23. novembra 1944:

»Ustvarjalno delo naših gledališčnikov doslej še ni našlo kakšnega posebnega odmeva, medtem ko pri drugih narodih obstajajo cele študije, monografije in drugi slovstveni dokumenti; o naši starejši gledališki umetnosti še nimamo pregleda – pridobitve in izkušnje pionirskih gledališčnikov niso ohranjene; fotografski material, ki podaja seveda samo statično podobo odrskega dogodka, se šele zbira, kolikor deluje od nedavnega naš gledališki arhiv; *gledališki muzej je pač samo še*

godba bodočnosti; fotografskega gradiva je zelo malo, filmov, ki bi ohranili vlogo umetnika v vseh njegovih odtenkih, si ne moremo privoščiti ... kako naj se ob tej revščini razvije tradicija ...«

(Zdi se nemogoče, da Borka ni v naši sodobni dramaturški in kritiški zavesti!)

Februarja 1945, ob prvi obletnici ustanovitve Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, je bil ustanovljen tudi *gledališki arhiv in uvedena arhivska služba*. V ta arhiv – tudi tu bi lahko uporabili izraz muzej – so prišli seznami predstav, zapiski s sestankov (zelo burnih, kar zadeva vprašanje umetnosti), strokovne knjige, gledališka besedila, inventarna in blagajniška knjiga, izrezki in prepisi člankov iz dnevnih listov, delovni dnevnik ustanove, nekaj sto fotografij z različnih predstav ... (Kalan, Veseli veter).

Od leta 1892 so v ljubljanskem gledališču, po 1918 pa tudi v mariborskem, kasneje v Stalnem tržaškem, v ljubljanskem Mestnem, v celjskem, primorskem, kranjskem in ptujskem rajši na slepo kot načrtno shranjevali različne dokumente in jih kot mačka mlade prenašali in raztresali po podstrešjih, ker jih niso imeli kam oddajati, ko pa bi jih kasneje mogli v Slovenski gledališki muzej, so to počeli občasno in naključno. In tako je še danes, saj še zmeraj ni uradno določeno (ukazano), kaj, kdaj in komu te vrste gradivo oddajati. In tako ima Slovenski gledališki muzej v vseh poklicnih gledališčih svoje podružnice. Gledališko gradivo pa leži še v Rokopisnem in Glasbenem oddelku NUK in v mariborski Univerzitetni knjižnici, v Državnem arhivu Slovenije, v arhivu Mestne občine Ljubljana, v arhivu Narodnega muzeja, na AGRFT, v polpoklicnih gledališčih in pri zasebnikih. Kazalo bi narediti vsaj temeljni popis gradiva v najpomembnejših nahajališčih. Ni se mogoče zadovoljiti s tem, kar imamo, muzej ni odsluženo odlagališče, ampak nemirna, nenasitna, a zmeraj hraniva ustanova, ki nenehno še in še išče, dodaja, dopolnjuje.

Zarodek Slovenskega gledališkega muzeja – šele po drugi vojni – je čakal na življenje v prej tesni kot večji sobi s pogledom na dvorišče. Zadeva je bila bolj milostnega (miloščinskega) kot naklonjenega obraza, šlo je pravzaprav bolj za to, da se nebodigatreba roba pač nekam spravi – pet ali šest maket povojnih prizorišč, frak, ponarejen »šmuk« in kakšna plesniva lasulja, sprehajalna palica, verjetno Borštnikova iz velesejemskega muzeja, nekaj razpadajočih toalet in posušenih šmink, celo nekaj cunj, ki so se z njimi gledališki staroste odšminkavali, nekaj knjig, največ nemških, nekaj predvojnih in povojnih gledaliških listov in plakatov ter kupi časopisov – česar po mnenju nekaterih ne bi smeli kar tako zavreči.

Neki gospod Janko Traven (1902–1962) – »neki« zato, ker je brž po smrti zašel v pozabo, a je vreden spoštljivega poklona vsaj v tej naši današnji skupščini – dragoceni gospod Traven je bil razgledan in usodno delaven ter odgovoren razumnik z visoko dunajsko-berlinsko izobrazbo ekonomske stroke, domoljuben rezervni častnik, že od mladosti zapisan ljubezni do vede in umetnosti in zgodaj znan kot pisec člankov, največ z gledališko in filmsko vsebino. Bil je jasen, zmožen in zagnan mož, čezmerno skromen, razsipno ljubezniv in ustrežljiv, ki je poznal hvaležnost in zahvalo, a ni poznal zamere, človek brez podaljšanih komolcev, celo nekoliko preplašen in ponižan, ko je bil tarča posmeha neplodnih blebetavcev, ki so ga radi kar očitno obtoževali, da je pišoč diletant, ki ni zmožen znanstvenih »prijemov«.

Zbiral je pogum in zmeraj znova prihajal pred vrata odločujočih ter strahoma ponavljal predlog za ustanovitev vseslovenskega gledališkega muzeja. Ušesa od-

govornih niso ostala gluha, posebno ne upravnika Juša Kozaka. Leta 1952 so se gospodu Travnu sanje uresničile, čeprav v sirotni meri, ko je bilo denarja le za prvo silo in je moral dajati obračun za vsak svinčnik in radirko, za vsak list papirja slabše vrste (rjavi »koncept« papir), ki bi ga spričo svojega pohlepnega pisala potreboval, bi skoraj rekel, cele bale, da bi popisal kupe listov, razrezanih na četrtinke in osminke.

Zdi se mi, da je treba ponoviti katero njegovih poglavitnih misli in dognanj.

Najprej misel, ki jo je izrazil v svojem Prvem poročilu 1952, da bo namreč »naš muzej« raziskoval »razvoj *vsega gledališkega dogajanja po vsem slovenskem ozemlju*« in se ne bo omejeval le na gradivo in historiat poklicnih gledaliških hiš.

Druga njegova ugotovitev trdi, da je bilo »med Slovenci malo smisla za trajno ohranitev zgodovinsko važnih gledaliških dokumentov in za njihovo urejeno zbiranje«, kar se mora v prihodnje spremeniti.

Tretje pa je spoznanje, da se mora Slovenskemu gledališkemu muzeju v prid prihodnjega razvoja slovenske gledališke znanosti priključiti *Gledališki institut.* Prav v zvezi z institutom pa je ravnatelj Traven – prav tako njegov naslednik gospod Moravec – naletel na ostro, seveda tudi politično obarvano terjatev vodstva Akademije za igralsko umetnost, češ, naj ji muzej ne hodi v zelje in naj ostaja pri muzejskih zbiralnih in razstavljalnih poslih.

Gospod akademik Moravec je v Enciklopediji Slovenije zapisal, da je Janko Traven *»zbral in uredil temeljno gradivo za Slovenski gledališki muzej«*, iz katerega je po njegovi smrti mogla iziti naša temeljna gledališka knjiga Repertoar slovenskih gledališč 1867 do 1967.

Travnovo dediščino so – tudi v njegov spomin – spoštljivo oskrbovali in izpopolnjevali njegovi nasledniki ravnatelji: Dušan Moravec, Majda Clemenz, Bojan Kavčič in Ivo Svetina s pomočjo marljivega in zmožnega strokovnega osebja.

Vemo, da dela nikoli ne zmanjka.

Uradni katalog Ljubljanskega velesejma (1927) nas opominja, da je treba vsako razstavo do pike popisati in podrobno prefotografirati in to objavljati v Dokumentih, kakor je že bilo nekaj časa v navadi.

Gledališki odsek tega kataloga je treba preslikati v več izvodih (za domačo rabo), treba pa ga je tudi odkljukati, da bo mogoče ugotoviti, kaj od vsega tistega še imamo.

Treba se bo lotiti do kraja zanemarjenega pregleda in obravnave delovanja *amaterskih gledališč.* Najti je treba tovrstne dokumente v morebitnih ostankih društvenih, župnijskih, občinskih, telovadnih in delavskih arhivov, vključiti pričevanja amaterskih gledališčnikov, objaviti opozorila in navodila v tisku, na radiu in televiziji. Morda bomo ujeli še kaj od poslanstva 'belih domov', če bomo znali prelisičiti čas, ki neusmiljeno briše preteklost – tudi po zaslugi naše brezbrižnosti.

Našemu muzeju bodi v zvezi z amaterskim gledališčem v premislek delo doktorice Maje Haderlap, ki je v svoji knjigi Med politiko in kulturo (Celovec 2001) podrobno opisala tridesetletno vseslovensko gledališko dejavnost na Koroškem *(od 1946 do 1976).* Težišče njene raziskave je opis in popis ljubiteljskega gledališča za vsako leto posebej z omembo kraja, prireditelja (društva ipd.) in naslova uprizorjene igre – kar na 48 straneh. Knjiga ima v Slovenskem gledališkem muzeju številko 4487. Vredna ogleda in meditacije. Zabeleženih je več kot tisoč uprizoritev! Pa pri nas v istem obdobju?

Izpolniti je treba tudi prazen predal, ki bi v njem morali najti vse *o zgodovini in vsebini šolskega gledališča.*

Skrbneje je treba obravnavati zapuščine gledališčnikov (in to takoj po njihovi smrti). Kaj je z zapuščinami Stupice, V. Skrbinška, obeh Potokarjev, Lipaha, Jana, Jamnika, Severja, obeh Slodnjakov, pretresljivega Hrastelja, Šaričeve, M. Danilove, S. Severjeve, Počkajeve, Kraljeve? Koliko je tu zamujenega – namesto iz virov prepisujemo iz utečenih šablon in zaledenevamo umetnikovo bistvo. Marsikaj pomembnega je šlo v smeti ali v prodajo, in tako smo opeharjeni za odločilne življenjske dogodke ter ustvarjalne lastnosti pokojnikov.

Nimamo *priročne kartoteke* za nekdanje in sedanje gledališke ustvarjalce (sem štejem tudi kritike). Uporabniki, ki se hočejo na hitro poučiti, so odvisni od naključja ali zamudnega brskanja po razmetanih nahajališčih.

Zboljšati, če ne – žal – šele odpreti *stik s poklicnimi gledališči.* Slovenski gledališki muzej ni predvsem ali celo samo za Ljubljano! SGM naj ima v teh gledališčih svojega sodelavca. Koristno in tudi primerno je, če ta gledališča vsaj enkrat na leto obišče uslužbenec muzeja, najboljše pa je, če to opravi njegov ravnatelj.

V tisku, po radiu in TV naj SGM širi poznavanje naše gledališke preteklosti. Najbrž je mogoče doseči vsaj mesečne triminutne oddaje, ki je zanje v SGM več kot preveč snovi, naj gre za življenjepise gledaliških ustvarjalcev (tudi amaterskih), za predstavitev zanimivih dokumentov, za dopisovanja, za lepoto in krutost gledališkega ustvarjanja, za polemike in spomine.

Morda se zdi smešen opomin, da doslej še nismo pregledali, kaj šele ocenili npr. sejne zapisnike Udruženja gledaliških igralcev, ki so v muzeju in obsegajo ves čas od konca prve svetovne vojne do konca 1945. V njih najdemo obrise značaja, gmotnih pogojev, razočaranj in upov slovenskih igralcev in njihovega gledališča. Tudi knjige dežurnih zapisov predstav so zgovorne in vredne presoje. Prav tako mnoge različice hišnega reda in disciplinskih pravil. In povrh še cenzorska mnenja in odločitve, ki so še zmeraj komaj načeta neznanka. (domača, italijanska, nemška cenzura).

Občudovati je treba sedanjo izredno uspešno in obsežno izdajateljsko vnemo, a pri tem nikar pozabiti na potrebno *predavateljsko dejavnost.* Muzej bi moral vse leto po enkrat na mesec odpirati pretekla in sodobna, domača pa tudi tuja gledališka vprašanja z izvirnimi, uporabnimi in dognano izoblikovanimi predavanji igralcev, pevcev, režiserjev, kritikov, raziskovalcev in zgodovinarjev. Z njimi bi priljubljali gledališko umetnost občinstvu, ki se mu je začelo odmikati. Takšna srečanja bi postala mikavnost in kulturna potreba in seveda prostor za odprte razprave o pomembnih vprašanjih.

Bilo bi predrzno brez dodatnih iskanj biti prepričan, da je naša pretekla in sedanja (in prihodnja!) gledališka resničnost že do kraja dognana in da so dozdanja spoznanja dokončno veljavna. Nič ni slabšega, kot vztrajati pri starih, še ne dokončno razrešenih dejstvih. Treba je še in še brskati po zaprašenih kotičkih, od tam zmeraj lahko še zbezaš kaj, kar ti premenja, lahko pa tudi razbije že zapečateno mnenje.

Na koncu poudarimo, da je Slovenski gledališki muzej *javna ustanova, odprta je za vsakega in za vso Slovenijo,* je tudi institutum, tj. duhovno podjetje, je servis, ki je poklicno in moralno zavezan vestno, izčrpno in ljubeznivo dajati strokovne informacije.

SLOVENSKA DRAMATIKA IN GLEDALIŠČE

Taras Kermauner

1

Vsaka – tudi slovenska – dramatika je z gledališčem notranje povezana. Celo ko gre za t. i. bralno dramo, si bralec predstavlja oder ali gledališko situacijo v glavi, domišlja si jo. Kaj vse sodi v slovensko dramatiko (SD), je stvar opredelitve. Slovensko literarno zgodovinopisje je uvrstilo v SD tudi poganske, predkrščanske, obkrščanske obrede, običaje, dialoške prizore, ki so ponavadi povrhu kristjanizirani; glej Kuretove razprave, recimo Slovenska koledniška dramatika, 1986. Gre za nastope magičnih, pravljičnih in podobnih bitij, kot so Lucije, Pehtra, Rabolj, Zeleni Jurij, za nastope kolednikov itn. V teh primerih je gledališče neomejen prostor, drame ali dramski prizori se dogajajo kjer koli, v hišah, pred njimi, na travnikih, v cerkvah, v gostilnah kot javnih prostorih, v zasebnih stanovanjih, na cestah mest, na vasi. Ta vidik je stopil v 19. stoletju v ozadje, izginil ni. Modernizem v drugi polovici 20. stoletja ga spet obnavlja, celo na veliko estetsko izkorišča. Posebno postmoderna jemlje vse, kar je, za sredstvo, vse uporablja in z vsem manipulira, celo s cerkvenimi gledališkimi momenti, kajti v postmoderni – simulacijski – liberalni družbi se je vse spremenilo v gledališče. Med gledališčem kot škatlo, razvitim posebno v 19. stoletju, in preostalim svetom ni več bistvene razlike: vse je postalo oder. Na koncu procesa se združita začetek procesa – gledališče in njegova obnova. Krog se je sklenil, simulacijska družba skuša bivati plemensko. Seveda plemensko skupnost le posnema.

Teksti plemenske skupnosti so zgolj govorjeni (seveda tudi igrani), šele pozneje jih – znanstveniki, raziskovalci narodnega blaga – zapišejo. To se zgodi v 19. stoletju, ko meščanstvo razvije avtorefleksijo, dobi – celo kritično – distanco do sebe, tem bolj tudi do vsega, kar ni ono. Vse bolj se utemeljuje v predmeščanskem, a ne v fevdalno cerkveno katoliškem, do tega je kot RLH (razsvetljensko liberalno humanistična) platforma kritično, ampak v predkrščansko plemenskem. Ta vidik najbolj razvijeta Jurčič in Levstik v svojih Tugomerjih sredi 70. let; mnogo pozneje vidik obnavljajo Kristan z Ljubislavo, 1906, Abram z Valukom, 1914, Turnšek s Samom, 1959. Nekateri ga že prej napovedujejo, France Remec s svojim Samom, 1868. Tugomer je res namenjen uprizoritvi v gledališču kot škatli, tam v Drami SNG 1919 je tudi prvič izveden, dejansko njegovo prizorišče (enako kot v Ljubislavi in Samih) pa ni meščansko stanovanje niti čitalniška dvorana, ki je napol javna napol zasebna, tako je uprizoril Tugomerja v Celju Štih, ampak prostor plemenske ali vaške arhaične skupnosti, odprt prostor, ki simbolizira svobodo in naravo. Realizira se v prostoru bojne poljane; delo poljedelcev, ki pomagajo naravi k rasti-plodnosti (glej Poljance-Slovane v Svetinovi drami Kamen in zrno), se udejanji v vojaškem spopadu s silami zla. Plemenska skupnost je sile zla zarotovala z magičnimi dramskimi obredi, tudi v kurentovanju kot drami (glej Rudol-

fovo Praznovanje pomladi, 1975, kot simulacijsko kurentovanje), meščanstvo v fazi-vidiku nacionalizma pa obred(nost) preoblikuje v vojaškost, v vojno med našim narodom in tujci, v vojno na življenje in smrt. Gledališče preide v uprizoritev umora-smrti. S to podobo-sporočilom se Levstikov Tugomer konča; z vizijo, da se mora gledališče kot simulacija prestvariti v edino stvarnost, ki velja: v vojaško zmago nad sovražniki. Vojna in gledališče se poistita.

Kar sta napovedala-načrtovala Tugomerja kot ideologija meščanskega nacionalizma, je v praksi udejanjila sintetizirajoča akcija narodnoosvobodilnega boja in leve revolucije med 1941 in 1945. Drame so bile celo pisane za uprizarjanje na partizanskih mitingih, glej agitke kot Zupanove Tri zaostale ure, Borov Gospod Lisjak, Klopčičeva Mati. Ko na koncih takšnih dram zmagajo partizani nad Nemci-Italijani-okupatorji, nastopajo kot igralci pristni vojaki s pristnimi puškami, bombami, brzostrelkami; to orožje tudi pristno sprožajo (seveda v zrak), s čimer se sporoča, da lahko vsak hip izbruhne stvaren vojaški spopad s sovražnikom. Na koncu Cajnkarjeve partizanske drame Za svobodo pojoč prikoraka zmagovita četa partizanov. Dramatik si je ta konec zamislil kot vstop v dramo pristne vojaške partizanske formacije. Sklenjen je krog z Remčevim Samom, ki prav tako oznanja zmago Slovencev-Slovanov, le da jo Remec poda kot zmago slovenskih prednikov v 7. stoletju, medtem ko jo prikazujejo Bor, Cajnkar, Zupan kot realno zmago današnjih Slovencev. Krog je sklenjen tudi z Levstikovim Tugomerjem, ki z utopično vizijo prekriva skoraj nihilističen obup zaradi vsesplošnega slovanskega poraza. NOBD (narodno osvobodilna dramatika) je prepričana – to uprizarja – da je utopično napoved stare Vrze kot prerokinje realizirala, vojno preobrnila iz izgubljene v zmagovito. Vmes med Levstikovim Tugomerjem in NOBD je Jurčičev Tugomer; uprizarja, kako gre slovanska kneginja v hribe (partizane), poraza ne prizna, v hribih vztraja skoraj tisočletje, dokler se 1945. leta zmagovita ne vrne.

Meščanstvo v 19. stoletju ima dva lika-ideologiji-praksi: RLH in nacionalizem kot realizacijo, redukcijo in deformacijo RLH-platforme. RLH kot klasično nravno-naravno-kulturno meščanstvo odpravlja vojno, vojno ima za nesmiseln kaos, za zgolj energije zapravljajoče ubijanje-uničevanje. Z vojno kot pozitivno odpravlja tudi dvoumni svobodni prostor, ki se nahaja zunaj zaprtih bivališč; dramo potegne v samozaključen prostor gledališča kot škatle, tu se da namreč svet obvladati, kaos ne le nadzorovati, ampak s kulturno voljo preoblikovati v smiseln dialog. V plemenski skupnosti, ki se z vidika nacionalizma predvsem vojskuje za svoj obstoj – za samoobrambo slovenstva – se dogaja osmislitev bivanja na vojaški ravni, kjer postaja energija zmagovalca vse in poraženca nič. Kulturna RLH-oblika meščanstva pa energijo vzgaja-artikulira v dialog kot dvogovor med dvema načeloma, mišljenjema, ne kot antagonizem dveh morilcev, ki se skušata med sabo pobiti.

Vrhunska – že antična – dramatika oba vidika povezuje, glej Orestejo, Peržane, Bakhantke; tudi Tugomerja. Ne pa meščanska dramatika, ki verjame, da je z vojno obračunala, da jo je odpravila-izločila tako iz življenja kot iz dramatike. Najbolj nazoren zgled za takšno SD je ČD (čitalniška dramatika), gojena predvsem v 60. letih, a se nadaljuje še v naslednjih desetletjih. V nji ni vojne in celo niti prenosa od meddržavne, medplemenske, od vojne med narodi v vojno znotraj intimnih družin, kar spet podaja t. i. realistična dramatika (glej Kvedrove Pravico do življenja, Ganglov Sad greha, Meškovo Mater, Finžgarjevo Verigo), zato ČD ne razvija žanra tragedije, komaj resno dram(atik)o; osredotoči se na komedijo. Glej Ogrinčevo V Ljubljano jo dajmo!, ki je reprezentant ČD, Jurčičevo-Kersnikovo Berite Novice!, Vošnjakovo Svoji k svojim.

Škoda, da Tugomerjev v 19. stoletju niso uprizarjali na prostem, kamor sodijo, analogno kot Miklova Zala. Lahko si predstavljamo, kakšen smiseln učinek bi imele predstave Tugomerjev na množičnih nacionalističnih zborovanjih, imenovanih tabori, konec 60. let! Žal Jurčičev Tugomer ni bil znan, Levstikovega (pod Jurčičevim imenom) pa so prepovedali za uprizarjanje. Značilno: dovoljen je bil kot tiskana knjiga. Ko ga je bralec bral, si je sam zamišljal prizorišče, ostajalo je v njegovi glavi-srcu, v njegovi intimi, Tugomerja pa bi na taborih učinkovala kot akcijsko-aktivistično mobilizacijsko vezivo nastajajočega slovenskega kolektiva, iz politične sfere bi se selila bliže vojaški. So pa takratni Slovenci v čitalnicah namesto Tugomerja (in Remčevega Sama, ki je bil tudi prepovedan za uprizarjanje) prednašali več dramatizacij Prešernovega Krsta pri Savici. Uprizarjanje tega je bilo dovoljeno, ker je bil nacionalistično uprizorjeni Uvod uravnotežen s samim Krstom kot odpovedjo ne le vojaški, ampak tudi avtonomno politični družbeni akciji Slovencev, kot njihova podreditev KC (Katoliški Cerkvi), kakor je ta terjala v svojem nauku, praksi in dramatiki, od Brižinskih spomenikov naprej.

V Krstu se prvotni svobodni dvoumni prostor – verske in narodne – vojne polagoma zožuje, dokler se ne reducira na prostor samostana, na strogo zaprt topos. (Naj gre Črtomir kot menih oznanjat krščansko vero med svoje rojake, s sabo nosi samostan; je simbol samostana kot zaprtega prostora.) Krst slovensko narodno svobodo preosmisli v odpoved temu svetu, v religiozno katoliško sporočilo, medtem ko drug tak dramski prizor, ki ga je slovensko meščanstvo rado uprizarjalo v čitalnici, Bilčeva Slovenija oživljena, 1861, podaja nastanek slovenstva iz omike, iz kulturne volje. Gre za srečanje Zoisa, Linharta in Vodnika, za utemeljitev R(L)H slovenstva. To je tretja možnost, ob vojaški nacionalistični Tugomerjev in katoliški Krsta. Ko napiše Vošnjak tri desetletja po Sloveniji oživljeni dramo Pred sto leti, 1889, v nji pa obudi prvo meščansko slovensko delo, Linhartovo Županovo Micko (meščanstvo se tu vizira-razume skoz kmetstvo), je jasno, da gre za dialog s Tugomerjema; deloma za dopolnitev, deloma za polemiko. Vošnjak razvije tezo, da je slovenstvo nastalo iz kulturno-prosvetnega (RLH) programa, ki se udejanja v prostorih čitalnice, v pol javnih pol zasebnih stanovanjih razumnikov; Micko uprizarjajo v Zoisovem pomeščanjenem plemiškem dvorcu. To še ni gledališče kot škatla, takšno postane šele z zgraditvijo Deželnega gledališča 1892.

Vošnjakova – že Bilčeva – zamisel dobi hitro posnemovalce, meščani razumejo poanto; najprej priredi dramo Pred sto leti Govekar, naslovi jo Predigra. Poigra, 1905, nato pa tik pred drugo svetovno vojno Kreft s Kranjskimi komedijanti. Dozdaj še ni bilo opozorjeno na pravo sporočilo Komedijantov: so vnaprejšnja polemika z NOB dramatiko in gledališčem; čeprav je NOB dramatiko-gledališče zasnoval sam Kreft predvsem z Veliko puntarijo, 1937, ki je delno analogna Tugomerjema (še bolj sledi Pennovemu Iliji Gregoriču, slovenskemu kmečkemu kralju, 1867). Isti dramatik se je komaj nekaj let za tem obrnil zoper lastno vizijo, poučen z izkustvom stalinizma v Sovjetski zvezi. Kreft je naredil avtorefleksijo in avtokritiko; iz vojaško usmerjenega marksista-leninista, ki mu je gledališče-prizorišče vojaško polje, dvoumni odprti prostor narave, kmetov, polj in vasi, Puntarija, leva revolucija, se dogaja na ulici (glej Kreftovo dramo Tiberij Grakh) in na deželi (glej Kreftovo dramo Leto 1905), je postal RLH-ideolog, ki za temelj-izhodišče slovenstva ne smatra vojaški spopad-zmago (kot os v SD med Tugomerjema in Zupanovim Rojstvom v nevihti ali Borovimi Raztrganci, obe drami sta iz 1944), ampak literarno-dramsko delo: Županovo Micko, ki jo je njen

avtor Linhart – sicer s pomočjo drugih – sam uprizoril. Linhart je potegnil kmetištvo in arhaično vaško skupnost v meščansko dramo, ki so jo igrali in gledali slovenski meščani, Kreft pa je na podlagi Vošnjaka uprizoril zgodbo, kako Linhart in njegova skupina uprizarjata Micko kot prvo etapo v realizaciji jasnega projekta slovenstva. Kreft je podal vero, da je mogoče udejanjati slovenstvo na (RLH) kulturi, NOBD je to vero zavestno ovrgla in vrnila presojo Tugomerjev. Komedijanti prenašajo prizorišče-gledališče v zaprt prostor, iz katerega nastaja meščansko stanovanje (škatla), Rojstvo prostor spet odpira, gledališče vrača v plemensko skupnost, pojmovano kot sintezo nacionalizma in proletarske razrednosti. Tudi ta razrednost je realizacija, redukcija in deformacija vrednostnointerpretativnega sistema RLH.

Tako Slovenijo oživljeno kot Pred sto leti smo imeli za drami iz bloka ČD, ob Bleiweisovem Bobu iz Kranja, Vilharjevem Županu, ob Alešovčevi Podlagi zakonske sreče. Za ČD gledališče je značilno, da drame uprizarjajo-igrajo udje čitalnic, tj. da se igralci rekrutirajo izmed gledalcev. Med igralci in gledalci nastane poseben stik ali poistovetenje. Gledališče s tem (še) ni profesionalna dejavnost kot posebna panoga, kar postane kasneje, nazadnje skoz trud Dramatičnega društva v Deželnem gledališču, ko se uveljavijo prvi profesionalni gledališčniki, Borštnik, Danilo-Cerar itn. V Tugomerjih naj bi bili igralci voj(šč)aki; Raztrganci to zamisel realizirajo, igralci uprizoritve v Črnomlju 1944. so vsi partizani, nosijo vojaške uniforme, posedujejo orožje, so celo oficirji, Kumbatovič - Kalan kot vodja partizanskega gledališča ima čin kapetana, enako Zupan kot avtor Rojstva, Punta, Treh zaostalih ur. Igravci v Sloveniji oživljeni in Županu so vmes; ne (več, ne še) voj(šč)aki, ne (še) profesionalci. Izražajo tedanjega duha slovenskega naroda, ki vršiči v taborskem gibanju (to še ni društveno državno institucializirano, je še vsenarodno-vseljudsko gibanje) in ki na poseben način doživlja sebe kot gledališče. To ni gledališče kot stroka, ni pa zgolj neposredno-spontano druženje, kot je na gostilniških zabavah. Ima idejo, cilj, smer, smisel, vnaprej pripravljene scenarije. Morda je prav ta tip gledališča-dramatike najbolj sintetizirajoč, saj povezuje kulturo (dramo kot literarno obliko) in neposrednost akcije, ki teži v vojaško realizacijo. Amaterski igralci iz čitalnice dojamejo sebe kot realizatorje kulturne zamisli, ki je literarnega izvora, a obsega nastajanje politične narodne skupnosti. Župan ima – enako kot Berite Novice!, kot Jurčičeva ČD Omikani nemškutar, kot Kosa-Cestnikova Strast in krepost – kot sporočilo nauk, da Slovenec ne sme tajiti slovenskega jezika, da mora tudi kot župan uradovati v slovenščini, se postaviti ponemčevalnim težnjam po robu. Igranje v gledališki igri ni le teater, ampak je družbena – kulturna, politična, kot bitna razumevajoča se – akcija.

Vemo, da je prihajalo na čitalniških prireditvah tudi do – narodnjaško intoniranih – incidentov, ob takšni priložnosti je izgubil županstvo Costa. Vidik, ki se veže na nacionalistično reinterpretacijo dogajanja v plemenski skupnosti, ostaja potencialno navzoč tudi v realistični meščanski drami, pisani za gledališče-škatlo. V drami kot takšni strukturno ostaja naboj iz plemenske skupnosti kot vojaške, kar je v Prešernovem Uvodu h Krstu, v Tugomerjih, v Ljubislavi. Vojaškost se kaže na različne načine, tudi kot radikalizirani razredni boj in kot politika, ki se ne zadovoljuje z dialogom v parlamentih (v časnikih, knjigah). Demonstracija levičarskih študentov ob uprizoritvi – cenzuriranih – Hlapcev 1939. v ljubljanski Drami je nazoren zgled rečenega. Zaradi analogne demonstracije mladih kritičnih kulturnikov ob uprizoritvi Javorškovega Povečevalnega stekla 1956., še bolj pa zaradi – na glavo postavljene, državno oblast propagirajoče – demonstracije ob upri-

zoritvi Tople grede 1964. na Odru 57, je jasno, da omenjeni potencial pretvarjanja gledališča iz stroke v gledališče kot neposredno akcijo kar traja. Ta(kšen) potencial skuša podreti gledališče-škatlo, ki je postalo zgolj ali vsaj predvsem kultura kot posebna dejavnost v delitvi meščanske družbe na mnoge segmente. Vojaška akcija ukinja to delitev, vrača neposredno participacijo, ki terja, da se spremeni ves svet v gledališče, gledališče pa v vojno. Človek je po izvoru ubijalec, čeprav obenem tudi tisti, ki svoje ubijalstvo reflektira (sebe kot Kajna, kot Ojdipa, kot Jurčičevega Tugomerja).

2

SD kot SD je prišla do zavesti znotraj RLH-okvira, zato se je najprej razumela kot tista dramatika, ki – načelno – ne sodi v okvir KC; ki je laična oz. primarno narodna, narodno pobudna, narodno formativna. Nolli v svoji Priročni knjigi, podnaslovljeni »za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh« – knjiga je temelj za razumevanje (ne le tedanje) SD, izšla je v prvem desetletju obnovljene SD in preroda slovenskega gledališča, 1868 –, objavi kot najbolj primerna za uprizarjanje tri dramska besedila, poleg Bilčeve Slovenije oživljene in Krsta pri Savici, »dramatične scene po Fr. Prešernu«, tudi tekst Rodoljubja zmaga, podnaslovljen Dvogovor, opisan po 2. prizoru 3. dejanja Schillerjevega Viljem Tella«; gre za ponašitev; kar je v Tellu imenovano kot nemško, se v poslovenjenem prizoru imenuje kot slovensko. Ne le da sta poslovenjeni imeni nastopajočih, Ljudomila in Janko, ampak je vsebina prizora usmerjena k vzpostavljanju slovenstva – slovenskega naroda – kot vrhovne vrednote, dejansko nad ali pod katoliškim bogom in nad ali pod univerzalno humaniteto človeštva. V te tri dramske prizore uvaja himna, naslovljena Prolog pri odporu – odprtju, otvoritvi – gledišča, pet osemvrstičnih rimanih kitic, ki uokvirjajo SD kot takšno s povezovanjem-sintezo slovenstva in gledališča; avtor J. A.

V knjigi je objavljen tudi seznam po možnosti vseh slovenskih dram, naslovljen Imenik slovenskih gledaliških igrokazov. Njegova tendenca-teza je jasna: ne da so SD del svetovne dramatike, ampak postanejo s prevodom oz. s ponašitvijo svetovne – grške, angleške itn. – drame slovenske. Recimo Ajant, »žaloigra po Sofoklu posl. M. Valjavec«, Devica orleanska, »žalostna igra v 5 dejanjih, po Schillerjevi posl. Iv. Koseski«. Ali Juran in Sofija ali Turki pri Sisku, »Junaška igra v 3. dejanjih, po ilirskem posl. J. D.« Tudi – skoraj – sodobne komedije, recimo Tinček Petelinček, »igra poleg Kotzebua posl. Val. Vodnik«. Nolli, ki je seznam sestavil, je naštel-navedel okrog 150 SD. Da je štel neko dramo za slovensko, je zadoščalo, če je bila prevedena; zadošča(la je) torej kulturno politična volja prevajalca-ponašitelja. Praksa je znana iz tistih časov in prejšnjih stoletij, ko med izvirniki in prevodi ni bilo bistvene razlike, le da je dobila ta praksa v ČD-okviru slovenskega nacionalizma poseben pomen. Zaradi močne in zavestne slovenske kulturne volje je nekaj nemškega, Goethejeva Ifigenija v Tavrii, postalo slovensko. S tem je bila dokazana ekspanzija, vse zajemajoča – vse poslovenjujoča – moč slovenskega naroda. Pravi začetek SD, kot so v svojem času, o dobi tik po ustanovitvi Dramatičnega društva v Ljubljani, bili prepričani tedanji zavedni Slovenci, se ni začel na ničti točki, ampak že kar s 150 SD.

Če presojamo z današnjega vidika (ta vidik pa se je uveljavil že na prelomu stoletij), prva SD, navedena v Imeniku, ni Ajant (ali Hamlet, tudi ta je upoštevan v

Nollijevem seznamu), ampak Belin, »opereta v 1 dejanju, sp. J. Zupan«; avtorstvo Belina so tedaj pripisovali skladatelju operete. Zanimivo: Belinu ne sledi Županova Micka, kakor jo je napisal Linhart, ampak Županova Micka, »kratkočasna igra s petjem v 2 aktih. Po Linhartovi predelal Dr. J. Bleiweis«. Avtor za Nollija ni Richter in ne Linhart, ampak že drugostopenjski predelovalec. Za dramo Veseli dan, ali Matiček se ženi je navedeno, da je to »komedijo v 5 delih po francoskem prenaredil A. Linhart«, kar je analogno-istovrstno kot v primeru Bleiweisa, ki je »predelal« Micko. Ne v enem ne v drugem primeru Beaumarchais ni naveden. Le dva Slovenca. Ta dva sta prava avtorja dram. Recimo kot v primeru »veselice« – veseloigre – »v 1 dejanju Pravi Slovenec«, ki jo je »po nemškem predelal J. D.«.

Razširitev slovenskega avtorstva na vse prevedene-predelane-ponašene svetovne drame ne izhaja le iz potreb-nuje slovenskega nacionalizma, ampak enako iz želje utrditi-razširiti laično meščanski RLH-vidik-značaj SD v nasprotju – več kot le v razliki – do KC, do njenih dramskih tekstov oz. do tekstov, ki jih je slovenska zavest (znanost) pozneje sprejela v slovensko literaturo kot SD. V 60. letih je bilo slovensko RLH-meščanstvo še šibko v primerjavi z močjo KC, četrt stoletja pozneje – tega četrt stoletja je najpomembnejši čas za oblikovanje institucionalnega slovenstva – pa je že tako močno, da lahko povzame tudi tisto dejavnost KC, ki jo ima za SD in gledališko. Po Nollijevi Priročni knjigi je naslednja izjemno pomembna knjiga Antona Trstenjaka Slovensko gledališče »zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske«, 1892, izid sovpada torej z odprtjem Deželnega gledališča v Ljubljani.

Trstenjak že razločuje »izvorna dela« in »prevode«, vsakega od obeh tipov besedil obravnava zase. Tako samokritičen je do slovenstva, postavlja tako visoka merila za izvirnost, da prehaja v drugo skrajnost: obe Linhartovi komediji uvršča med »prevode«. Trdi, da je »prva slovenska izvirna drama Ulrich Graf Zellsky«; ugotavlja, da je bil avtor »mož, čigar ime nam je žal neznano, goreč rodoljub, gorečnejši Slovan, nego Vodnik, in tudi glede jezika in oblike je dovršenejši od Vodnika ... Neznani pesnik veruje v slovensko bodočnost ter pravi, da bodo vse one zemlje, ki so bile nekdaj slovenske in so zdaj ponemčene«, s tem torej tudi Polabski Slovani in gornji del Koroške, tema Tugomerjev in Ljubislave oz. Turnškove Države med gorami, »spet postale slovanske«. Nacionalizem radikalnega kova.

Pozneje je literarno zgodovinopisje ugotovilo, da je Ulricha »že leta 1817 napisal koroški duhovnik in preroditelj Matija Schneider (1784–1831)« in da »se je besedilo izgubilo«. Navajam Koblarjevo Slovensko dramatiko I. Trstenjak je očitno imel Schneiderjevo dramo še v rokah. Bistvena informacija: »prva slovenska izvorna drama« je izgubljena; niti ni bila uprizorjena, čeprav je njena snov – dramaturgija kot nalašč za uprizoritev, pisana je za gledališče. Kot izvirne SD navaja Anton Trstenjak tele: »Še prej je pisal Davorin Trstenjak (Vicko Dragan), namreč l. 1837, dramo v treh činih Nevesta z otoka Cypros, prvi čin slovenski, ostala dva pa po Stanka Vraza nasvetu ilirski. Toda rokopis, poslan v Zagreb, bil je policijski konfiskovan in uničen.« Pomemben podatek: da se je začetek SD začel kot predmet policijskega državnega terorja; kontinuiteta traja do Rožančeve Tople grede, ki je bila še dolga leta sodno prepovedana za natis, za uprizarjanje in za citiranje. Enako pomenljivo je, da je doživel Linhartov Matiček »prvo uprizoritev šele v začetku leta 1849 v Novem mestu« (Koblar), torej več kot pol stoletja po tem, ko je bil napisan, drama Levstikov Tugomer pa »za časa Avstrije ni smela biti nikoli uprizorjena in da so jo v nekem času prepovedali tudi v šolskih knjižnicah«.

Trstenjak v poglavju Prva slovenska predstava sporoča, da je bila to »raj« –

danes ji rečemo Igra s paradižem – »in lingua vernacula, t.j. v slovenskem jeziku«. To za Trstenjaka ni bila SD, Trstenjak ima za SD le »izvorne slovenske igre«, vendar pomembna, ker je bila izvedena v slovenščini, torej tudi igrana. V Nollijev zunajkatoliški koncept slovenstva še ni sodila, v Trstenjakov že. Ni bila še meščanska, a takšna nista bila najbrž niti Schneiderjev Ulrich in ne Davorina Trstenjaka Nevesta z otoka Cypros. Kuret ugotavlja (v razpravi Ljubljanska igra o paradižu in njen evropski okvir, 1958, značilen podnaslov kot spet nova različica-tolmačenje teme: »Za 300-letnico 'prve' slovenske igre«), da je bila Igra s paradižem delana po mnogih evropskih zgledih, s tem najbrž le prevod oz. ponašitev. Tudi ta drama ni ohranjena! Po Trstenjakovem mnenju je bila »predstava dne 6. februvarja 1670«, Kuret jo datira precej bolj nazaj, v leto 1657.

Trstenjak daje še eno razlago o tem, katera je prva SD. V poglavju Gledališče pri jezuitih, pasijonske igre in spovedi na veliki petek piše, da so uprizarjali »škofjeloški kapucini od l. 1721 pasijonske igre v Škofji Loki«, ki so pomembne »ne samo radi njih izvornosti« (?) »in nenavadne obsežnosti, temveč tudi zato, ker so se vršile v slovenskem jeziku in so potakem prvi začetek narodne slovenske dramatike. O. Romuald je sestavil sprevodni red in najbrže tudi zložil (ali pa na slovenski preložil) ves spev«, tj. z današnjega vidika dramo, naslovljeno Škofjeloški pasijon, »katerega oblika kaže, da je tačas ležalo slovensko pesništvo še v otročjih, jezik pa v trdih nemških povojih«.

Težava, ki jo ima z datiranjem prve SD oz. prve slovenske gledališke uprizoritve Trstenjak (kar tri različne drame razglasi za prvo SD), izvira od tega, da ni več tako jasno kot Nolli razmejeval SD, ki je nastala iz vrednostne optike RLH, od dramskih oblik, nastalih znotraj KC; da bi sodile v SD tudi narodopisne oblike dramske ljudske ustvarjalnosti, »navade kurentovanja, jurjevanja, kresovanja, ženitovanjske navade, ki so ohranile živo dramatično obliko, v nekaterih besedilih še danes lahko zasledimo prvine zbora: spev, odpev in zaključni povzetek« (Koblar), ne dopuščata-uvidevata ne Nolli ne Trstenjak.

Današnje slovensko literarno zgodovinopisje gre vse dlje v upoštevanju različnih besedil kot dramskih ali vsaj protodramskih. Grdina uvršča v SD celo Brižinske spomenike (okrog 1000), s tem tudi druge cerkvene rokopise, Stiškega itn.; Kreft ima za prvo slovensko dramo (dramski prizor) Trubarjev Mali katekizem, 1550. Po mojem presojajo ti znanstveniki umno in prepričljivo. Njihovo presojo je treba še razširiti: na celotno delovanje in nauk KC na – prihodnjem – Slovenskem. V katoliških mašah in drugih mnogoštevilnih obredih, v katerih se stikata sveto in profano, je neodstranljiv – neodmisljiv – moment gledališkosti in dramskosti; na to opozarja posebej Kreft v razpravi Prvi slovenski dialog in prizor, 1967. Prvine dramskosti niso le v Slomškovi knjigi Blaže in Nežica, ki se jo da prav tako brati kot dramo, ampak v molitvenikih ipd. verskem gradivu od Hrena in protireformacije naprej, v ustni obliki pa že zdavnaj prej, že pred Brižinskimi spomeniki. Ker je drama že drama, ko je govorjena-uprizorjena ali celo le imaginirana, je treba vzporedno z ohranjanjem predkrščanskih poganskih in ljudskoobrednih dramskih prvin upoštevati tudi analogne katoliškoverske. Cerkvi je šlo za prevladovanje nad poganskimi dramskimi formami, za nenehen dialog-polemiko z njimi. V času pred Belinom oz. Micko-Matičkom (ali Ulrichom ali Bernarda Tomšiča Lahkovernimi ali Vilharjevo Jamsko Ivanko, vseeno, katero SD imamo za prvo) traja že skoraj tisočletje vsaj protodramska ali pa kar dramska oblika tega, kar ni le literatura v ožjem pomenu, torej zapisano, ampak tega, kar je izraženo v jeziku, s tem v – nastajajoči – slovenščini.

Brižinski spomeniki izhajajo iz spoznanja, s katerim sem končal prvo poglavje pričujoče razprave SD in gledališče; da je namreč človek po izviru-naravi ubijalec, zločinec; KC mu pravi grešnik. Brižinski spomeniki so posebej poudarjeno spovedni obrazci, izražajo človekovo zavest krivde in greha, ta zavest pa je nujna, ker je človek grešnik-zločinec po izvoru – po izvirnem grehu – in po zgodovini, kot ubijalec Abela, kot izdajalec in somorilec boga (Jezusa Kristusa), kot Juda iz Kariota. Tudi sam v svojem empirično singularnem življenju kar naprej greši, čeprav morda ne v tako radikalni obliki kot Adam in Eva, Kajn in Juda.

V Cerkvi je sicer (raz)ločen prostor svetosti in banalnosti, vendar pa se oba prežemata v pomenu, da se človek s pomočjo Cerkve in njenih zakramentov preoblikuje iz profanega v svetega, iz grešnika v svetnika; to možnost ima, celo to nalogo, če se hoče odrešiti, tj. če se hoče ogniti večnemu prekletstvu v večnih mukah in priti v večni užitek v nebesih. Banalna stvarnost je s stališča svetadružbe, ki ima notranji smoter postati Cerkev, se torej sakralizirati, le pogojna stvarnost, začasna, le t. i. ta svet-imanenca. Ta svet je bivanje v trajnem trpljenju, v grehu, v odvezovanju od grehov-krivd(e). Ta proces pa je dogajanje, ki je izrazito – strukturno – dram(at)sko. Bog govori človeku, človek bogu oz. duhovnikom, a tudi soljudem. Pogoj za odreševanje je nenehen dialog, tudi polemika: od monologov do polilogov. Brižinski spomeniki prevajajo tudi javne spovedi, ki so del verske dram(atik)e.

S tega vidika se da reči, da je za krščansko razumevanje gledališče vse: od svetega središča v cerkvah do vsakdanjih prostorov, ki jih je dolžan vernik – tj. slehernik – spreminjati v svete prostore, bodisi z bogkovim kotom v kmečki izbi, s svetimi podobami, svečami v bivališčih, s petjem verskih pesmi, z žebranjem rožnega venca, z različnimi oblikami verske krščanske kulture, ki so vse tudi oblike predkrščanske poganske, nato pa postkrščanske meščanske (RLH) kulture. Jamska Ivanka in/ali Funtkovi Teharski plemiči in/ali Govekarjevi Legionarji ali Kreftovi Kranjski komedijanti vse do Muckove Predigre v dramo Imena igre ohranjajo omenjene dramske prvine, le da jih iz krščanskih transformirajo v RLH- meščanske, nazadnje v postmoderno simulacijsko ludistične ali v takšne, v katerih se išče nova religija, kot je v primeru Predigre ali Strniševih dram; v teh so pesmi v verzih, ki bi se jih dalo tudi peti, Šivic je napisal opero Samorog po Strniševi predlogi, kot Švara po predlogi mnogih slovenskih dramatikov Veroniko Deseniško, po libretu Prennerjeve opero Slovo od mladosti, Polič po Jurčičevi in Mirka Mahniča predlogi Desetega brata, Merku po predlogi Makarovičeve Kačjega pastirja. Vse te oblike so že v Škofjeloškem pasijonu kot najbolj kompleksni in reprezentativni drami-gledališču katoliško cerkvenega tipa.

Oba začetka SD, predkrščanska-poganska ljudska ustvarjalnost in cerkveno-katoliška, imata ves svet za topos gledališča, za prizorišče dogajanja, le da ti dve zamisli-praksi svojega početja še nimata za SD; zavest o SD nastane med Belinom-Micko-Matičkom in ČD 60. let. SD pozneje to zavest razširja tako na katoliško in pogansko SD oz. katoliški in poganski dramatiški obredi se začenjajo razumevati kot SD. Glede na to neomejenost in neomejljivost gledališča kot toposa in uprizarjanja je SD v ožjem pomenu kot meščanska drama, igrana v gledališču-škatli, z realizacijo v Deželnem gledališču 1892, le zožitev SD oz. dramskosti kot takšne.

To dobro razume današnja slovenska dramatika postmoderne dobe. Gledališče razširja na ulico, na poulično gledališče, recimo Ane Monro, Tespisovega voza itn. Tudi SD razširja na hepening, kot so ga uprizarjali v skupini OHO

že sredi 60. let, Šalamun, Zagoričnik, Aleš Kermauner itn. SD prehaja na območje filma, televizije, radijske drame, najrazličnejših oblik šova, rock-pop koncertov, mimov, telesnega gledališča itn. Ni oblike, ki je postmoderna SD ne bi uporabila, jo posvojila v svoj namen. Ta namen pa prikriva strukturo postmoderne SD; namen je ves svet – vse, kar je – razresničiti, narediti za igro in užitek, s tem dati človekovo ubijalsko naravo (človeka kot Kajna in Ojdipa) v oklepaj. V tem pomenu so recimo Jesihovi Grenki sadeži pravice, 1973, polemika in celo negacija Brižinskih spomenikov. Dogajajo se v radikalno abstraktnem prostoru, ki je indiferenciranost med intimno imaginacijo osamljenega posameznika in vsem svetom kot prostorom gledališkega dogajanja. Krog je sklenjen.

TRAVNOV NAČRT SLOVENSKE GLEDALIŠKE ZGODOVINE

Ivo Svetina

Leta 1965 je Dušan Moravec v 29. zvezku Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega izdal izbrane članke in razprave Janka Travna (1902–1962) in jih naslovil Pota slovenskega gledališča. V Uvodu je Moravec najprej opozoril na dejstvo, da je bil v knjižnem programu Slovenske matice za leto 1962 najavljen tudi prvi del Zgodovine slovenskega gledališča, ki ga je pripravljal »znani raziskovalec našega gledališkega razvoja Janko Traven«. Prvi del tega obširnega zgodovinskega pregleda naj bi obsegal obdobje do leta 1918. Torej naj bi raziskoval in popisoval »prve domače poskuse ustanovitve prvega slovenskega gledališča«.

Žal je na začetku leta 1962 Janko Traven umrl in tako niso izdali napovedanega prvega dela slovenske gledališke zgodovine. Bolezen, s katero se je Traven dalj časa spopadal, mu je preprečila, da bi uresničil svoj tako pomembni in zahtevni načrt. Namesto tega pa se nam je ohranilo obsežno gradivo, ki naj bi sestavljalo Zgodovino, saj se je Traven dolga desetletja, še zlasti pa zadnje desetletje (1952–1962), ko je vodil novoustanovljeni gledališki muzej, intenzivno ukvarjal s preučevanjem slovenske gledališke zgodovine. Ta svoja raziskovanja je tudi sproti v obliki člankov in razprav objavljal predvsem v gledaliških listih slovenskih gledališč (ljubljanske Drame, Mestnega gledališča ljubljanskega): v njih je Traven obravnaval najrazličnejše vidike slovenske gledališke preteklosti. Iz seznama člankov in razprav Janka Travna, ki jih je Moravec objavil kot Dodatek k izbranim Travnovim spisom, lahko razberemo, kako široko je bilo Travnovo zanimanje za slovensko gledališče; njegovo preteklost, sedanjost in navsezadnje tudi prihodnost, ki venomer raste iz preteklih izkušenj in obrodi toliko, kolikor lahko črpa iz tradicije. Ob tem pa je treba najprej opozoriti predvsem na dejstvo, da je urednik v Dodatku navajal samo tiste Travnove članke, ki so se dotikali dramskega gledališča, ne pa onih, v katerih se je Traven posvečal tudi operi, opereti in celo filmu. Urednik je smiselno razvrstil Travnove članke in razprave v dve poglavji; v prvo je uvrstil splošne članke in razprave, v katerih se je Traven dotikal širših, recimo jim tudi splošnih vidikov slovenske polpretekle gledališke zgodovine, v drugem poglavju pa so navedeni članki, v katerih je Traven popisoval življenje in vrednotil delo posameznih gledaliških ustvarjalcev. Že samo bežen prelet vseh člankov, ki jih je skupaj 106 (63 se jih dotika splošnih tem, 53 pa posameznih avtorjev oz. gledališčnikov), nazorno priča o zares izjemni širini Travnovega razmišljanja o (slovenskem) gledališču. Vsaj nekaj značilnosti lahko nemudoma opazimo, ko prelistamo omenjeni seznam: Traven je opazoval in razumel slovensko gledališče znotraj dogajanja evropskega gledališča, tako se je npr. z enako zavzetostjo posvečal preučevanju Cankarja, Ignacija Borštnika, Govekarja, Finžgarja, Milana Skrbinška, Antona Verovška, Linharta, Aškerca, Tavčarja kot Krleže, Nušića, Molièra, Bena Jonsona, Beaumarchaisa, Ibsena, Gogolja, Gorkega, Rostanda, G. B. Shawa, Čehova, Držića; segel pa je celo zunaj evropskih okvirov in je tako npr.

v članku, objavljenem v gledališkem listu ljubljanske Drame št. 4. za sezono 1956/57, razmišljal o ameriški dramatiki in slovenskem gledališču. V gledališkem listu MGL št. 4., sezona 1958/59, pa je pisal celo o Tagoreju in Slovencih. Opazna značilnost večine Travnovih člankov – ne glede na njihovo obsežnost – je komparativna metoda, saj avtor vedno znova poskuša umestiti tuje dramatike v slovenski »kontekst«: tako je ob že omenjenih dveh člankih pisal tudi o Molièru in slovenskem gledališču, o Cankarju in Krleži, o Ibsenu in slovenskem gledališču, o Shakespearu in Župančiču, o Maksimu Gorkem in slovenskem gledališču ... Traven je torej razumel slovensko gledališče kot integralni del evropskega, s čimer je podeljeval slovenskemu gledališču posebno mesto, saj ga je ne glede na razvpito »zamudništvo« obravnaval kot sestavni in celo sočasni evropski pojav, tako umetnostni kot tudi širše kulturnozgodovinski.

V t. i. življenjepisnih člankih pa je Traven tako ali drugače, kar pomeni v krajši ali daljši, bolj poglobljeni ali bolj prigodniški obliki, obravnaval nekatere najpomembnejše ustvarjalce slovenskega gledališča, npr. Antona Danila, Avgusto Danilovo, Ferda Delaka, Franceta Koblarja, Juša in Ferda Kozaka, Lojza Kraigherja, Bratka Krefta, Frana Lipaha, Rada Nakrsta, Rada Pregarca, Milana Skrbinška, Osipa Šesta in še mnoge druge.

»Domala vsa obdobja slovenskega gledališkega razvoja so v njih (v teh člankih in razpravah) podrobneje ali pa vsaj fragmentarno opisana,« je zapisal urednik Dušan Moravec. Pri tem je Janko Traven poskušal biti kar se le da objektiven, »vsa slovenska gledališča so dobila (v teh zapisih) pravično odmerjeno mesto«, poudarja Moravec. Največja Travnova pozornost pa je vendarle osredotočena na obdobje v letih 1892do 1918, torej od letnice, ki jo je razumel kot »mejnik v razvoju slovenskega gledališča«, in tisto obdobje, »ki ga označuje ustanovitev prvega stalnega, četudi še polpoklicnega slovenskega gledališča ob prehodu iz dolgoletnih diletantskih poskusov v nove možnosti začetnega igralsko-umetniškega oblikovanja«. Kot je znano, je bilo leta 1892, po petih letih od požara v Stanovskem gledališču, zgrajeno novo Deželno gledališče in kot otvoritvena predstava uprizorjena Jurčičeva Veronika Deseniška. To je dejansko bil »prehod v polpoklicno gledališko etiko in prakso«, kot je poimenoval ta pomembni mejnik Štefan Vevar v Slovenski gledališki poti (1998). Istega leta je bila uprizorjena npr. tudi Ibsenova Nora, kar nedvomno govori o evropski odprtosti slovenskega, pa četudi šele (pol)poklicnega gledališča. Navsezadnje pa je že čez nekaj let, leta 1897, Cankar napisal svoj prvenec Romantične duše, tri leta pozneje pa so tudi prvič uprizorili Cankarjevo dramo Jakob Ruda; oboje moramo šteti za dokončno profesionalizacijo slovenskega gledališča, ki je s Cankarjem dobilo svojega prvega in najpomembnejšega dramatika ter začetnika moderne slovenske dramske literature.

Kot že rečeno, je Dušan Moravec v Poteh slovenskega gledališča objavil šest daljših Travnovih razprav. Urednika je pri izboru vodila odločitev, da objavi tista Travnova razmišljanja o gledališču, ki naj bi kar najbolje predstavljala Travnovo razumevanje slovenskega gledališča oziroma njegove zgodovine, še zlasti obdobje med 1892 in prvo svetovno vojno oziroma letom 1918, ko je bil v Ljubljani na pobudo novoustanovljenega gledališkega konzorcija storjen pomemben, verjetno najpomembnejši korak: slovensko (ljubljansko) gledališče je bilo podržavljeno in dodeljeni so mu bili prostori v nekdanjem nemškem gledališču v Gradišču, današnji Drami. Začelo se je obdobje, ki ga je Filip Kalan Kumbatovič poimenoval evropeizacija slovenskega gledališča.

Janko Traven – to dokazujejo prenekateri njegovi članki in razprave – je želel zasnovati svojo gledališko zgodovino na kar najbolj trdnih temeljih, kar pomeni, da se je hotel čim podrobneje in poglobljeno posvetiti prav začetnim obdobjem »razvoja«, torej sami »genezi« slovenskega gledališča. Ob tem je treba omeniti še neko drugo dejstvo: da je ob 25-letnici ustanovitve Dramatičnega društva, torej leta 1892, izšla tudi knjiga, Traven jo imenuje »spominska knjiga«, ki pa je »ostala po naključju do danes (do začetka 50. let dvajsetega stoletja!) edina slovenska knjiga o zgodovini slovenskega gledališča od začetkov do leta 1892«. Gre seveda za znamenito knjigo Antona Trstenjaka, tajnika Dramatičnega društva, ki je bila plod »izredne marljivosti in vztrajnosti« avtorja. Trstenjak je namreč zelo smotrno uredil ostanke nekdanjega društvenega (Dramatično društvo) arhiva in ga dopolnil s študiozno obdelanim gradivom. S pripombami Antona Funtka in Ivana Prijatelja je Trstenjakova knjiga dobila svojo končno podobo in naslov Slovensko gledališče (kot Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske). Izšla je leta 1892, v letu, ki je bilo v vsakem pogledu znamenito in prelomno, vsaj kar zadeva slovensko gledališče, in je zbudila tudi precejšnjo pozornost. V Slovenskem narodu je Miroslav Malovrh zapisal: »Koliko napora in preiskav je bilo treba, tega pač ne pojmi nihče, kdor se ni že sam ukvarjal s takim truda polnim in nehvaležnim delom.« In dodaja: »Baš Trstenjak si je pridobil največ zaslug za to, da slovensko gledališče tako lepo procvita.« Žal je ta brez dvoma pionirska in že samo zaradi tega vse pozornosti vredna knjiga pozneje »zapadla v pozabo« (J. T.). Novejša slovenska gledališka zgodovina pa je Trstenjaku vendarle dala zasluženo priznanje, ko ga je označila za »zaslužnega kronista« slovenskega gledališča. Tudi Janko Traven je prepričan, da je Trstenjakova knjiga »presenetljiv izraz zavednega hotenja, dela in ustvarjanja tistih slovenskih gledališčnikov, ki so omogočili našemu gledališču tako plodno gledališko leto 1892 in med katerimi je Trstenjak poleg svojega organizatoričnega dela (tajnik Dramatičnega društva, ustvarjanje stalnega slovenskega gledališča, urednikovanje Slovana in ustanovitev Narodne knjižnice – skupaj z dr. Josipom Vošnjakom – z namenom, da bi objavljala izvirno slovensko dramatiko) začel polagati temelje začetkom slovenske gledališke zgodovine«.

Janko Traven se v svoji razpravi Slovensko gledališče v letu 1892 na začetku posveti graditvi novega gledališča v Ljubljani (1892), pri čemer opozori najprej na dejstvo, da so se v različnih (večjih in manjših evropskih) mestih (slovanskih kulturnih prestolnicah avstro-ogrske monarhije, od Zagreba, Splita, Krakova do Lvova) v zadnjem desetletju 19. stoletja gradila nova gledališča, vendar pa je bila med vsemi temi gledališči bistvena razlika, in sicer v tem, da je v Ljubljani – žal – ostalo (slovensko) gledališče še vedno vklenjeno v germansko kulturno nadvlado, v drugih slovanskih mestih pa ni bilo tako! V Ljubljani sta pod isto, četudi novo streho bivali tako slovensko kot nemško gledališče, pri čemer so imeli slovenski gledališčniki na voljo bistveno manjše število terminov in s tem podrejen položaj.

Traven je prepričan, da kljub zgraditvi novega gledališča in ne glede na prisilno sobivanje slovenske in nemške gledališke ustvarjalnosti v isti hiši Deželnega gledališča, »razvoj slovenskega gledališkega življenja do tega trenutka še ni omogočal **revolucionarne nadvlade Slovencev** (poudaril I. S.) v deželnem gledališču in izrinjenja nemškega gledališča kot ene izmed važnih postavk vladne politike in celotnega ustroja nemške kulturne politike avstrijskih fevdalcev in birokratov s področja počasi se oblikujočega samosvojega slovenskega kulturnega

življenja«. Ta Travnova formulacija vsekakor zasluži našo posebno pozornost, predvsem zaradi tega, ker govori o »revolucionarni nadvladi Slovencev v deželnem gledališču«, kar nedvoumno pomeni, da se je Janko Traven dodobra zavedal, da bi bilo mogoče razmerje med slovensko in nemško (gledališko) kulturo, a ne le kulturo, ampak kar politiko vladajočih razredov (avstrijskih fevdalcev in birokratov!), spremeniti le na revolucionaren način. Dve desetletji pred koncem črnožolte monarhije se ni dalo po mirni poti, s pogajanji ali s spretnimi političnimi manevri, storiti nič drugega kot sprejemati tisto, kar je vladajoča (nemška) oblast ponujala slovenski kulturi, umetnosti, gledališču. Le revolucionarna (prevratna) sprememba bi omogočila, da bi slovensko gledališče v Ljubljani dobilo lastno gledališko stavbo (kar se je zgodilo šele šestindvajset let pozneje, vmes pa je morala miniti še 1. svetovna vojna), ne pa da je bilo prisiljeno kohabitirati z germanskimi gospodarji in znotraj te protinaravne, protikulturne zveze ustvarjati svojo avtonomno, izvirno gledališko kulturo. Vendar pa zadnje desetletje 19. stoletja kljub vsemu (tudi pariški komuni navkljub!) še ni bilo dozorelo za kakršen koli revolucionaren prevrat oziroma preobrat. Kljub temu da se revolucija (še) ni zgodila, pa je omenjeno leto vsemu ostalo eden najpomembnejših mejnikov v razvoju slovenskega gledališča. Janko Traven – praviloma – ugotovi, da se je v tedanjih razmerah prehod (v vse večjo samostojnost in avtonomnost slovenskega gledališča) kazal v »počasnem razvojnem oblikovanju«. Torej evolucija, in ne revolucija! Navsezadnje bi lahko ta odmik od revolucionarnega preobrata v evolucijski razvoj razumeli tudi kot dosledno upoštevanje realnih kulturnih, socialnih, političnih in duhovnih silnic, ki so oblikovale tedanje slovenstvo. In še: tudi ali že tedaj je bilo (tudi v Ljubljani, nemško-slovenski Ljubljani, kjer je nemška manjšina nadvladovala slovensko večino (od 35.000 prebivalcev Ljubljane je bilo 5.200 Nemcev) gledališče resničen odsev realnih družbenih razmer; bilo je ogledalo, v katerem sta se zrcalila dva obraza: nemški in slovenski. Vendar pa je bila »predorna sila oblikujočega se malega naroda« tako močna in neustavljiva, da si je iz leta v leto izbojevala večji in širši prostor za svojo kulturo in z njo tudi za gledališko umetnost. Kljub začetku obdobja »ločitve duhov na Slovenskem« (Mahničev radikalni konservativni klerikalizem!) pa je bil novi položaj slovenskega gledališča (njegova pot v profesionalizacijo in evropeizacijo) velik »uspeh manifestacije enotne kulturne misli pri Slovencih, ki je združila v perspektivi okrepitve slovenskega kulturnega in narodnega razvoja ves narod«, sklene Traven.

»Enotna kulturna misel pri Slovencih«, ki jo Traven poudari kot temeljni pogoj za razvoj slovenskega gledališča, je bila navsezadnje posledica konkretnih političnih sprememb po letu 1883, ko so si Slovenci izbojevali zmago v kranjskem deželnemu zboru. Že leto poprej pa je ljubljanski občinski svet znova prišel v slovenske roke in za župana je bil postavljen Peter Grasselli, eden prvih igralcev Dramatičnega društva in nekaj let celo njegov predsednik. Ko sta konec desetletja (1889) prišla v deželni zbor še Ivan Hribar in Ivan Tavčar, se je slovenska »enotna kulturna misel« samo še okrepila in možnosti za nadaljnji razvoj slovenskega gledališča (tudi v luči gradnje nove gledališke hiše) so se povečale; nemški pritiski, da bi se delovanje slovenskih gledališčnikov kolikor se le da omejilo (štiri predstave na mesec!), so bili (vsaj začasno) ustavljeni. Ob sami odločitvi za gradnjo novega gledališča bi nemara kazalo – za Jankom Travnom – podčrtati misel, ki jo je oktobra 1890 na zasedanju deželnega zbora izrekel baron Schwegel, ki sicer ni bil vedno najbolj naklonjen Slovencem in njihovemu prizadevanju po lastnem

gledališču, da je namreč že zadnji čas, da »deželno prestolno mesto«, Ljubljana, znova dobi »zavod, ki je v socijalnem in gospodarskem oziru tolikanj važen« ... ter da naj se »novo gledališče splošno priljubi in mnogobrojno obiskuje ter postane za najobširnejše kroge prebivalstva duševno vedrišče, mesto okrepčanja in plemenitega užitka«. Ne glede na to, da Schwegel izrecno ne omenja Slovencev, pa je iz njegovih besed moč razbrati pomen, ki ga pripisuje gledališču za »kar najobširnejše kroge prebivalstva«. Ti »najobširnejši krogi« pa so morali biti tudi Slovenci.

Dr. Ivan Tavčar pa je bil tisti, ki je še veliko bolj neposredno, da ne rečemo kar radikalno, izrekel stališče, da je »deželno gledališče ne le koristno za mesto Ljubljansko, temveč tudi za vso slovensko narodnost v vsej deželi«. Čeprav je tudi Tavčar žal moral priznati dejstvo, da se v takem »zavodu« »igra večinoma nemški«. Vendar – tako ugotavlja Traven in treba je za njim znova ponoviti – pa Tavčarjev »radikalizem« vendarle ni bil tako zelo radikalen, ko je hvalil finančno podporo Kranjske hranilnice, znane podpornice nemških prizadevanj, pri gradnji nove gledališke stavbe. Tavčar se je – še zlasti v deželnem zboru, nemara je bila to posledica »poslanskega bontona«, se sprašuje Traven, zavzemal za podporo tako slovenskemu kot nemškemu gledališču, in to na »temelju enakopravnosti«; nikakor pa ne za popolno in dokončno ločitev tega prisilnega protikulturnega sobivanja in soustvarjanja. Tako se je (znova) zgodilo, da je bilo slovensko gledališče predmet političnih kupčij.

In kaj lahko razberemo iz teh sicer kratkih povzetkov, ki govore o »graditvi« slovenskega (poklicnega) gledališča? Da se je »enotna kulturna misel Slovencev« vedno znova oblikovala (kot bolj ali manj enotna) na ozadju političnih prerivanj in mešetarjenj: četudi so si akterji tedanjega političnega (socialnega, kulturnega) življenja prizadevali, da bi v »soglasju« z nemško večino, ki je bila v resnici manjšina (!), vendarle izbojevali kakšno (dodatno) duhovno drobtinico za »vso slovensko narodnost«. Res je bil nemški pritisk dovolj močan in podpiran s centralističnimi težnjami, ki so hotele pomesti z vsemi federalističnimi in narodnostnimi gibanji v Avstriji in je zatorej – nehote, nevede – »podžigal radikalno mišljenje odporniških posameznikov« (A. Slodnjak, 1975), na splošno pa je bila njegova posledica (še zlasti med mlajšimi) »pesimistično in svetobolno razpoloženje«. In ta »duhovna mora« se je lotevala tudi takih izbranih duhov, kot je bil npr. Ivan Tavčar. Da bi še bolj plastično ponazoril tedanje dogajanje, ki je imelo en sam cilj – da Slovenci v novi gledališki stavbi vendarle dobijo svoje upravičeno mesto, Janko Traven navaja besedni dvoboj, ki je aprila 1892 potekal v deželnem zboru ob predlogu, da bi se v »za to prirejenih školjkah nad proscenijskima ložama postavila doprsna kipa Shakespeara in Jurčiča«. Temu predlogu je ostro nasprotoval že omenjeni baron Schwegel. Ivan Tavčar je ob baronovem zoprvanju ironično vzkliknil: »Dann kommen Goethe und Schiller hinein ...« Prihodnji ljubljanski župan Ivan Hribar pa je omenjeni predlog za dva kipa podrobneje utemeljil in tako zavrnil Schwegla z besedami, da se – kljub morda upravičenim pomislekom o ustreznosti primerjave med Shakespearom, ki je eden in edini, in Josipom Jurčičem – vendarle »ne sme, da bi sinu svojega naroda ne smeli postaviti spomin na tak način ...«

In tako se je navkljub Schweglom (!) dogodilo, da je bila otvoritvena predstava v novozgrajenem Deželnem gledališču 29. 9. 1892 prav Jurčičeva Veronika Deseniška. Ni pa bil uprizorjen njegov Tugomer, o katerem je ravno nemški fevdalec menil, da je »Nicht aufführbar (neuprizorljiv)!« Splošno znano dejstvo

sicer, na katerega Janko Traven nikakor ne pozabi opozoriti, saj si skozi vso svojo razpravo prizadeva vzpostavitev poklicnega slovenskega gledališča umestiti v širši politično-kulturni kontekst; in v tem kontekstu, ki je bil z eno besedo kontekst črno-žolte monarhije, je bil Levstik-Jurčičev Tugomer zaradi svoje izrazite »protinemške misli« zagotovo (tedaj) neuprizorljiv. Tak je ostal prav do leta 1914, do začetka prve svetovne vojne, ko so v Mariboru uprizorili eno dejanje Tugomerja, kar se je, kot zapiše Traven, »zgodilo po nepazljivosti pristojnega cenzurnega organa«. Tako je bil Tugomer krstno uprizorjen šele leta 1918, in to v Ljubljani, v gledališču, ki so ga postavili Nemci leta 1911 in ga poimenovali Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa (današnja Drama)!

Prav izbira Jurčičeve Veronike Deseniške za otvoritveno predstavo na novem odru Deželnega gledališča je pomenila (skoraj dokončno) zmago vseh tistih, katerih cilj je bila vzpostavitev slovenskega (poklicnega) gledališča; tistih torej, ki so se zavzemali za »manifestacijo enotne kulturne misli pri Slovencih«. Seveda pa je moral dati soglasje za uprizoritev Veronike celo sam deželni odbor, kar je bila tudi posledica slovenske večine v kranjskem deželnem zboru. Ob tej vsekakor pomembni zmagi slovenske »enotne kulturne misli« pa Traven opozori tudi na drugo plat tega uspeha: da je število terminov, ki so bili namenjeni slovenskim gledališčnikom v skupni gledališki hiši, vendarle manjše, kot bi se lahko pričakovalo glede na že omenjeno (načelno) željo barona Schwegla, da bi novo gledališče postalo za »najobširnejše kroge prebivalstva duševno vedrišče, mesto okrepčanja in plemenitega užitka«. Najobširnejši »krogi prebivalstva« pa so lahko bili le slovenski in nemški. Slovenski gledališki ustvarjalci so si tako v sezoni 1892/93 izbojevali le dva dni v tednu za svoje predstave, kar je zneslo 56 predstav, medtem ko jih je Nemcem ostalo (kar) 135 dni. Traven je prepričan, da je tak »izkupiček« skromen (tudi glede na absolutno večino slovenskih poslancev v deželnem zboru!). Je pa – tako Traven – to posledica dejstva, da slovensko gledališče v zadnjem desetletju 19. stoletja »organizatorično pa tudi igralsko še ni prišlo iz svoje začetne stopnje razvoja«. Četudi je res, da je od ustanovitve Dramatičnega društva minilo (komaj) petindvajset let, v katerih je Društvo preživelo kar nekaj kriz in stisk, so se v teh dobrih dveh desetletjih prvič zbrale skupine diletantov, iz katerih se je zelo počasi šele oblikoval prvi igralski ansambel. Leta 1886 je vstopil v nastajajoči prostor slovenskega gledališča Ignacij Borštnik (1858–1919) in v letih 1886 do 1894 vodil prvo stalno slovensko gledališče.

Janko Traven poimenuje sezone od 1886/87 do 1891/92 »učna doba slovenskih igralcev«. Ob tem še posebej omenja dr. Josipa Stareta, ki je bil v letih 1885 in 1886 predsednik Dramatičnega društva in čigar zasluga je bila, da je društvo vendarle postajalo vse pomembnejši, pravzaprav edini spodbujevalec slovenske gledališke omike. Prav zaradi teh Staretovih zaslug so ga celo izvolili za častnega člana društva.

Ko je bil leta 1887 za predsednika izvoljen mladi dr. Ivan Tavčar, so bile možnosti, da bo društvo uspešno nadaljevalo pot, ki sta jo začrtala Levstik in Jurčič, še toliko večje. Navsezadnje se je Ivan Tavčar prišteval k rodu dedičev mladoslovencev, ki so si zadali med drugim tudi nalogo, da postavijo slovensko gledališče na trdne temelje. Seveda pa naloga vodstva društva nikakor ni bila lahka in Traven zelo pravilno ugotavlja, da je šlo za tesen splet tako političnih razmer, ki ideji o slovenskem gledališču niso bile naklonjene, kot tudi dejanskih sposobnosti – organizacijskih in igralskih – vseh, ki jim je bilo slovensko gle-

dališče hram, v katerem naj bi se dokončno oblikovala slovenska narodna zavest. Gradnja novega sodobnega gledališča je vsem nalagala samo še dodatne in vse zahtevnejše naloge: potrebne so bile »krepke priprave« na novo obdobje slovenskega gledališča. Društvo je sicer imelo kar 230 članov (leta 1890/91, torej leto dni pred odprtjem gledališča), med njimi tudi nekatere ugledne člane, kot npr. že omenjeni dr. Stare, pa Strossmayer, episkop Rajevski, dr. Janez Bleiweis in Peter Grasselli. V času Tavčarjevega predsednikovanja pa so bili v društvenem odboru še: dr. Karel Bleiweis, Anton Trstenjak, dr. Josip Vošnjak, Ivan Hribar, Ivan Murnik, Ivan Železnikar, dr. Vladimir Žitek in Luka Pintar. Ne nepomembno dejstvo je bilo tudi, da so bili nekateri odborniki tesno povezni z deželnim zborom (!) in tudi z mestno občino, kar je pomenilo, da so se možnosti za uresničevanje postavljenih nalog in ciljev lahko nenehno preverjale znotraj političnih centrov moči, kot bi nemara rekli danes.

Seveda so usodno vplivala na potek razvoja slovenskega gledališča tudi sredstva, ki jih je imelo društvo na voljo. Iz poročil tajnika odbora Antona Trstenjaka je razvidno, kako skromna sredstva so bila to. Vendar pa prav ti podatki hkrati opozarjajo tudi na nenehno rast prihodka od predstav (od 70 goldinarjev v sezoni 1890/91 do 116 goldinarjev v naslednji sezoni). Število obiskovalcev je naraščalo, kar je pomenilo »načrtno oblikovanje novega slovenskega gledališkega občinstva«, pa tudi na »kvaliteten dvig predstav«, saj je bilo občinstvo moč privabiti v gledališče, samo če so bile predstave na (razmeroma) visoki kakovostni ravni. Trstenjak v enem svojih poročil zapiše, da so bile predstave »lepe in zlasti v opravah se je pokazal fin okus in lep napredek«. To je bilo še zlasti pomembno, saj je moralo nastajajoče slovensko gledališče pod isto streho z nemškim nenehno dokazovati ne le svojo vitalnost, ampak tudi umetniško raven, kar pa nikakor ni bilo lahko, saj je šlo za soočenje s stoletno tradicijo nemškega gledališča in nemške dramatike.

Da bi presegli ne le »organizatorični«, ampak predvsem igralski primanjkljaj, je Ignacij Borštnik organiziral dramatično šolo, ki je v sezoni 1890/91 trajala npr. dva meseca; zaradi novih prijav pa je bilo treba organizirati še dodaten tečaj. Skrb društva in še zlasti Borštnika pa ni bila namenjena samo igralcem, ampak tudi npr. libretu za (novo) slovensko opero. Tako je društvo objavilo razpis za operni libreto, ki pa žal ni obrodil pričakovanih sadov.

Vse te dejavnosti so potekale še pred uradnim odprtjem novega gledališča in odbor društva se je zavedal, da gradnja gledališke stavbe napreduje hitreje, kot pa se slovenski gledališki zanesenjaki usposabljajo na vse tiste naloge, ki jih bodo morali bolj ali manj uspešno opraviti, ko bodo dobili (žal ne samo svoj) oder. Tako si je društveni odbor postavil tri naloge: treba je bilo pripraviti »dovoljno in dobro igralsko osebje«, »dober repertoar« in »lepo opravo«. Navkljub Borštnikovi šoli (tečajem) je odbor ocenjeval, da so z »vzgojo zapoznili«, zato se je dogovarjal tudi z nekaterimi tujimi (poklicnimi) igralci, da bi jih angažirali. Glede repertoarja je bilo bolj ali manj vsem jasno, da je treba slovenskemu gledališču omogočiti, da se spopade s svetovno klasiko. Zato se je začelo tudi s kolikor toliko načrtnim prevajanjem (ali pa so izboljševali stare prevode). Tako so se med tujimi avtorji poleg nekaterih že pozabljenih, kot npr. Vrehlický, Vavra, Pippich, pojavila tudi bolj znana imena, kot so Ostrovski, Fredro, Dumas, Sardou, Scribe, pa tudi Shakespeare in Ibsen. Kljub temu da vsi repertoarni načrti niso bili uresničeni, pa je bila 27. marca 1892 vendarle premiera Ibsenove Nore v prevodu F. Svobode in režiji Ignacija Borštnika. V naslovni vlogi je nastopila Zofija Zvonarjeva Borštnikova.

V ospredju pa ni bilo le vprašanje repertoarja, ki naj bi bil »evropsko orientiran« (in zatorej primerljiv z drugimi gledališči v evropskih kulturnih središčih), ampak predvsem nenehna skrb za večje število terminov, ki naj bi jih slovenski gledališčniki imeli v novem gledališču. Odbor društva se je na začetku (še pred uradnim odprtjem gledališča) zavzemal za osem večerov na mesec (dva v tednu), saj bi samo tako bili izpolnjeni pogoji za razvoj slovenske dramske umetnosti in da bi se »le na tak način (prišlo) iz diletantizma do stalnega slovenskega gledališča«. Kontinuiteta dela in predstav je bila torej temeljni pogoj za rast slovenskega gledališča. Diletantizem, ki je bil tako rekoč prepoznavni znak slovenskega gledališča v osemdesetih letih 19. stoletja, je bilo mogoče preseči le »z vztrajnim delom in postopno poglobitvijo igralske izobrazbe domačih članov ansambla«. In še: »Na popolno zavojevanje novega gledališča torej ni bilo mogoče misliti, dokler bi se ne izpopolnil ansambel in dokler bi mladi diletanti, ki so medtem v dobršni meri postali odrski ljubitelji, ne razvili svojih še spečih igralskih sil, na katere se je v tej prelomnici slovenskega gledališča sicer previdno in razumno, zato pa nič manj z **veliko dozo slovenskega narodnega optimizma** (poudaril I. S.) zanašalo vodstvo Dramatičnega društva« (Janko Traven).

Kaj pravzaprav pomeni ta »velika doza slovenskega narodnega optimizma«, ki jo Traven poudari kot tisti moment, ki je delu Dramatičnega društvu, torej vsem, ki jim je bila skrb »gor postaviti« slovensko gledališče, dajal polni smisel? Ne gre za optimizem kar tako in za vsesplošno navdušenje nad sijajno prihodnostjo, ki se že svita slovenskemu gledališču, ampak za dovolj trezno oceno stanja, ki je narekovalo, da je moralo Dramatično društvo prej ali slej opraviti nekatere organizacijske spremembe oziroma usmeriti pozornost k tistim, brez katerih slovenskega (in tudi kakšnega drugega) gledališča ne more biti: to pa so igralci. Tisti igralci, ki so se postopoma iz diletantov levili v »odrske ljubitelje«, morali pa so postati (tudi s pomočjo Borštnikovih tečajev) gledališki profesionalci; izšolani in izurjeni poklicni igralci. Ni tako nepomembno dejstvo, na katero opozarja Traven, da je bilo treba za igralce poskrbeti tudi s t. i. »pokojninskim zakladom«, ki bi jim na starost omogočil dostojno življenje. »Kakor društvo zahteva, da se igralec trudi v močni moški dobi, tako mu je moralna dolžnost, da misli, kaj bode dalo onemoglemu igralcu« – beremo v tajnikovem poročilu. »Slovenski narodni optimizem« pa je pomenil še nekaj; nekaj, kar je imelo »dolgotrajni učinek«, saj sta morali miniti skoraj dve desetletji in še prva svetovna vojna, da se je ta »narodni optimizem« dokončno udejanjil; da hrepenenje ni bilo več samo hrepenenje, ampak realno dejstvo; realiteta, ki se je ni dalo več spregledati. In umreti je moral tudi prvi in največji slovenski dramatik, da se je optimizem iz osemdesetih let 19. stoletja uresničil v podobi stalnega slovenskega gledališča v Ljubljani. Kajti v nekem tajnikovem poročilu – ki ga Traven v svoji razpravi še prav posebej podčrta – je zapisano tudi, da mora »Dramatično društvo skrbeti za to, da se osnuje v Ljubljani stalno slovensko gledališče«. Torej se je v času gradnje novega Deželnega gledališča, v katerem naj bi sobivali nemško in slovensko gledališče, resno in odgovorno razmišljalo, da to ni prava pot do emancipacije slovenske (avtonomne) gledališke umetnosti, ne glede na (večje ali manjše) število terminov, ki naj bi jih slovenskim gledališčnikom uspelo izbojevati si znotraj nemškega gledališkega korpusa. Cilj ustanovitve stalnega slovenskega gledališča v Ljubljani je namreč bil, da naj napoči čas, ko nemškega gledališča sploh več ne bo treba ljubljanskemu občinstvu: potrebe po nemškemu gledališču v Ljubljani že tedaj – sredi 80. let – ni bilo; tako je bilo mnenje društvenega odbora. Žalostno dejstvo je namreč bilo,

da je nemško gledališče v Ljubljani sploh lahko prosperiralo samo zaradi tega, ker so njegove predstave obiskovali tudi Slovenci! Tega se je Dramatično društvo zavedalo in je zaradi tega sklenilo, da »bode (Društvo) torej skrbelo za to, da bodo slovenske predstave zadovoljile naše občinstvo in da se bodo tolikokrat priredile predstave, kolikor je potreba«.

»Velika doza slovenskega narodnega optimizma« je bila tvorna, dejavna misel o prihodnosti slovenskega gledališča, ki lahko polno zaživi tako kot umetniški kot tudi širši socialni organizem, samo če bo nemško gledališče v Ljubljani dokončno izgubilo vsakršen pomen in bodo Slovenci zahtevali lasten oder. »Narodni optimizem« je bila torej nekakšna (revolucionarna, nikakor ne le evolucijska) sila, ki je gnala vse gledališke zanesenjake, diletante, ki so že postali ljubitelji, da so še pred letom 1892, pred dograditvijo novega Deželnega gledališča, razmišljali o stalnem slovenskem gledališču v Ljubljani. Tako tudi Jurčičeva zgodovinska tragedija Veronika Deseniška kot otvoritvena predstava 29. septembra 1892 ni in ne more biti preveliko presenečenje oziroma le golo naključje. Bila je samo logična posledica »velike doze slovenskega narodnega optimizma«. Traven ocenjuje, da se je prav v tej točkah odborovega poročila zasnoval organizacijski temelj prvega stalnega slovenskega gledališča. In nesporna zasluga gre društvenemu tajniku Antonu Trstenjaku.

Seveda pa ni narodnega/narodovega gledališča – ne glede na količino optimizma, ki ga narod zmore proizvesti – brez izvirne, domače dramske literature. V osemdesetih letih se je ta misel, ki jo je zasnoval že Levstik, okrepila in tako je lahko Trstenjak zapisal nekaj odločilnih misli o pomenu slovenske dramatike za slovensko gledališče. »Brez dvoma,« piše Trstenjak, »so dramski proizvodi in njih predstavljanje najboljše sredstvo, s katerim se človeški značaj bistri, čisti in blaži ... Slovenski pisatelji premalo so se ozirali doslej na to stran delovanja in zategadelj bi želeli, da bi se posvečali dramski književnosti ... Za razvoj našega gledališča (bi bilo) zelo potrebno in koristno, da bi nam dobra klasična in moderna dela podajali v izbrani slovenščini ... Potrebno je namreč, da se kristalna beseda glasi v svetišču slovenske Talije, kajti gledališče je ... akademija lepe blažilne besede ...«

Čim bolj se je bližal september 1892, tem bolj so se razvnemale strasti tako glede terminov, namenjenih Slovencem v novozgrajenem gledališču, kot tudi glede samega pomena gledališča. Zdi se, kot da bi petletna prekinitev kontinuiranega gledališkega življenja v Ljubljani dala vsem gledališkim delavcem, še zlasti pa odbornikom Dramatičnega društva, prav poseben polet; da jih je napolnil optimizem, »velika doza« optimizma, zaradi katerega so z zaupanjem in vero zrli v prihodnost. In tako nas ne morejo presenetiti nekoliko vznesene besede enega najbolj predanih delavcev na gledališkem polju – že večkrat omenjenega Antona Trstenjaka, ki se glase: »Vsakega iskrenega Slovenca prešinja v tem trenutku želja, da bi se z novo dobo res pričela tudi nova doba v zgodovini slovenske dramatične umetnosti, doba novega sijaja in zmage slovenskega imena ...«

Nič več ne gre le za narodni optimizem, ampak že kar za »novo dobo«, dobo »novega sijaja« in celo »zmago«, ki bo nosila slovensko ime! Te besede se slišijo skorajda kot bojni poziv k temeljitemu prevratu: staro, nemško nadvlado (ne le na gledališkem odru) je treba odstraniti in sredi svetišča/gledališča postaviti kip slovenske Talije.

Brez dvoma gre za resnično pomembne, prelomne dogodke, ki so dokončno pripeljali do vzpostavitve slovenskega gledališča, kar pa se je sicer glede na objek-

tivne zgodovinske okoliščine lahko uresničilo šele s propadom avstro-ogrske monarhije in s koncem prve svetovne vojne. In če nam je dovoljeno tudi na tem mestu parafrazirati naslov znamenite Nietzschejeve knjige o rojstvu tragedije, lahko nemara z vso odgovornostjo zapišemo, da se je slovensko gledališče resnično rodilo iz duha naroda, in to v tistem trenutku, ko se je ta duh prepoznal in se iz sebe obrnil navzven, v konkretno zgodovinsko dogajanje, in ga začel tvorno preoblikovati. Priča smo zgodovinskim dogodkom, ki so skozi okrepljeno narodovo zavest zmogli ne le »veliko dozo optimizma«, ampak dejanski preobrat, ki je imel celo poteze prevrata, saj se je skorajda čez noč (v dogajanju evropske zgodovine je petindvajset let resnično skorajda le ena sama nekoliko daljša in ne preveč temna noč!) slovenska duhovna podoba spremenila. Tako leto 1892 ni bilo le mejno leto, usodno za razvoj slovenskega gledališča, ampak že kar revolucionarno leto, ki bi ga lahko primerjali edino z letom 1848, s pomladjo narodov, le da smo bili Slovenci tokrat v svoji jesenski (gledališki) pomladi sami.

In tudi Ivan Cankar je moral izpisati ves svoj dramski opus, opus, v katerem si revolucionarna misel Marxovega Kapitala in hrepenenje najbolj sublimnega, lepovidskega tipa, podajata roko, da je prav zares lahko zažarela »doba novega sijaja in zmaga slovenskega imena«. In Janko Traven je bil eden tistih preučevalcev zgodovine slovenskega gledališča, ki se je dodobra zavedal pomena, celo usodnega pomena dogodkov okrog leta 1892, zatorej je bila njegova odločitev, da se ukvarja predvsem s tem obdobjem, edino pravilna.

Izvirna dramatika in kolikor toliko stalen ansambel sta bila dva pogoja, brez katerih si slovenskega gledališča pač ni bilo moč zamisliti, še manj pa udejanjiti. Tako je bila Ignaciju Borštniku dodeljena izjemno odgovorna in pomembna vloga, ki jo je navkljub nekaterim sporom, škodoželjnosti in ljubljanski ozkosrčnosti, vendarle opravil, kot je ne bi verjetno nihče drug. Vodil je dramatično šolo, sestavljal igralski ansambel, režiral, sam tudi igral – vsekakor delo za moža in pol! Borštnika je okrog leta 1892 vodil še »velik slovenski zanos (!), ki ga je kril z navdušenjem (!) vseh članov njegovega ansambla, da sodelujejo v zgodovinskem trenutku slovenskega gledališča« (J. Traven).

Vendar pa tista prelomna leta okrog leta 1892 vendarle niso bila presvetljena le z optimizmom, zanosom, navdušenjem; realnost je neredko poskrbela za to, da se je optimizem križal s pesimizmom, navdušenje z malodušjem, zanos z letargijo. Vrsta igralcev, ki so tudi pozneje pomenili ključna imena začetkov slovenskega igralstva (npr. Gizela Nigrinova, Avgusta Cerar – Danilova, Anton Verovšek, Marica Nachtigalova, Irma Pollakova), se je iz dneva v dan soočala z neugodnimi delovnimi razmerami. Nikakor ni šlo le za število terminov, ampak predvsem – v primerjavi z nemškimi igralci – za veliko slabši položaj, ki je ves čas ogrožal njihovo pot v profesionalizem. Primerjava z nemškimi igralci je dokazovala, »da ima vsak nemški igralec celi božji dan na razpolago in se celi dan lahko uči svojo vlogo, dočim se slovenski igralec lahko usede k svoji vlogi šele zvečer«. A Traven ugotavlja, da ni bil le čas (in termini) tisti, ki so krojili usodo slovenskega igralca, ampak predvsem dejstvo, da so nemški igralci prinesli na ljubljanski oder »že izdelane vloge nemškega repertoarja, preverjene in izoblikovane po vzgledih velikih nemških igralcev prvih gledališč na Dunaju«. Slovenski igralec pa je moral svojo vlogo šele najti, iznajti, jo ustvariti in umetniško izoblikovati. Tudi tuje vloge (na primer iz nemške dramatike) je moral naštudirati v slovenskem prevodu in za domače okolje. Tu pa je bilo kaj hitro konec tako optimizma, navdušenja in zanosa; veljal je le prirojeni dar, ki je igralca »poklical« v igralski poklic, in pa

Borštnikova dramska šola (tečaji!), ki je lahko le prispevala k večji kultiviranosti govora, mima, giba. »Tako se je začel polagoma,« piše Traven, »prav počasi in v začetku še komaj zaznavno oblikovati svojevrstni slog slovenskega igranja, ki je temeljil tedaj še mnogo bolj v zunanjih oblikah in še ni prodiral v globino hotene in namerne svojstvenosti bodočega slovenskega igralca.«

Prizadevanja za večjo kakovost slovenskega gledališča, za postopno profesionalizacijo ansambla pa niso mogla biti odvisna le od večje ali manjše »doze« narodnega optimizma, zanosa in navdušenja, ampak je bilo treba – prej ali slej – vzgojiti občinstvo, ki bi razumelo hotenje slovenskih gledališčnikov in tudi sprejelo zahtevnejši repertoar. Traven v zvezi s podobo ljubljanskega gledališkega občinstva, njegovih želja in potreb, navaja izjavo Antona Verovška, ki jo je slavni igralec dal Izidorju Cankarju – dvajset let po otvoritveni predstavi, torej leta 1912 (!), da se je tedaj (v času po požaru stanovskega gledališča, ko se je slovensko gledališče za pet let preselilo na »ozki« oder Čitalnice, »vsaka predstava ... zdela nekako narodno slavje«. Znova beremo o pozitivnih (nacionalnih) čustvih, kot so optimizem, zanos, navdušenje, h katerim Verovšek dodaja še »slavje«, torej vrhunec vseh teh narodovih čustev! Vendar pa je ta eskalacija narodovih čustev žal velikokrat pomenila tudi to, da se je moral repertoar, če je hotel »spodbujati« takšna »narodna slavja«, prilagajati »narodu«; narod pa je bila malomeščanska ljubljanska publika (obrtniki, gostilničarji in gostilničarke, »Šiškarice v pečah«!). »Slovensko razumništvo«, piše Traven, pa se je, četudi je načelno »pozdravljalo vzpon slovenskega gledališča«, držalo ob strani. Marsikateri razumnik je prizadevanja slovenskega gledališča »omalovaževal« ali pa ostal »nebrižen«. Skratka: splošni okus slovenske, torej ljubljanske (!) publike je bil malomeščanski in predmesten in se je bolj navduševal nad operetami kot nad operami; nad operami bolj kot nad dramami, nad veseloigrami bolj kot nad žaloigrami. Traven pojasnjuje ta prevladujoči malomeščanski okus z dejstvom, da »se organizacija razredno zavednega delavstva še ni razpredla, da bi odločilno posegla v potek slovenskega kulturnega dogajanja«. Namesto »razredne delavske zavesti« so prevladovali optimizem, zanos, navdušenje, vse skupaj pa se je izteklo v »narodno slavje«!

V tej Travnovi misli se – hočeš nočeš – zrcali marksistična teorija razrednega boja, ki naj bi tudi v »kulturnem dogajanju« (in s tem tudi gledališču) doživel zmago tedaj, ko bi se delavstvo – proletariat! – ustrezno organiziralo in začelo svoj pravični (razredni) boj za osvoboditev iz zasužnjujočih produkcijskih odnosov in tako tudi boj za nov svetovni red. Malomeščanski optimizem, zanos, navdušenje in narodno slavje so poudarjali le nacionalno komponento, ki je bila sicer nedvomno zelo pomembna, saj je pomenila dobesedni boj z nemško prevlado in za več terminov na odru novozgrajenega Deželnega gledališča in lož, ki naj bi bili na voljo slovenskim igralcem in gledalcem, niso pa ta nacional(istič)na čustva v sebi nosila razredne (internacionalne) zavesti in vsebine!

Da bi se organiziralo občinstvo, če se že delavstvo (še) ni moglo, je bilo treba – na pobudo Ivana Tavčarja – ustanoviti Gledališko društvo, katerega namen je bila »propaganda za slovensko gledališče«. Žal pa Društvo ni imelo vidnejših uspehov, kar je znova potrditev dejstva, da so bila nacional(istič)na čustva (torej optimizem, navdušenje, zanos, slavje) eno, organiziranje vsaj občinstva, če ne že kar tedaj sicer še maloštevilnega slovenskega delavstva, pa nekaj drugega.

Ne le organizirati občinstvo, treba ga je bilo tudi poučevati, mu kazati pot skozi vse bolj zahtevne gledališke predstave. Tu je morala svojo nadvse pomem-

bno in nenadomestljivo vlogo odigrati gledališka kritika, ki ji je prvi vzklikal Levstik, njemu pa so sledili še drugi veliki slovenski možje kot Jurčič, Zarnik, Kersnik, Levec ... Slovenski narod in Novice sta bolj ali manj skrbela, da so se objavljale kritike, četudi pogosto zgolj »propagandnega značaja«, kar pa ni bilo v kričečem nasprotju z temeljnimi prizadevanji mož, zbranih okrog Dramatičnega društva, saj je bilo tudi Gledališko društvo (po zgledu nemških Theaterverein!) ustanovljeno z namenom propagirati slovensko gledališče. Po drugi strani pa so se pojavile tudi »kritike«, ki so bile tako »stroge«, da ne rečemo uničujoče, da je trpela objektivnost poročanja o posameznih gledaliških predstavah. Po Travnovem mnenju pa so prav poročila o gledališkem dogajanju, ki jih je objavljal Slovenski narod, brez dvoma »dobrodošla kronika slovenskega gledališča z redkimi nepopolnostmi, bodisi da gre za kratke notice ali za obširnejša poročila, zabeležujoča ves potek predstave, like igralcev in že tudi kratko analizo predvajanega dela«. Kritika pa je bila nadvse pomembna ne le zaradi »vzgoje« občinstva, da bi počasi vendarle preraslo svojo narodno navdušenje, optimizem, zanos in slavje (ob vsaki predstavi), ampak tudi (ali predvsem) zaradi igralcev, saj je kritika slej ko prej lahko v veliki meri pripomogla k »oblikovanju« gledaliških igralcev.

Devetindvajsetega septembra 1892 je končno napočil véliki dan slovenskega gledališča in na odru novega Deželnega gledališča so odigrali Jurčičevo Veroniko Deseniško v »dramaturški predelavi« Ignacija Borštnika in z Zofijo Zvonarjevo – Borštnikovo v naslovni vlogi. »Pozdravljena slovenska nam umetnost, tvoj čas je tu – zavesa, kvišku – slava!« je vzkliknil Anton Funtek v svojem znamenitem »prologu«. Poročevalec o tem dogodku je enako zanosno, kot je bilo odprtje novega nemško-slovenskega gledališča (tedaj brez slovenskega napisa!), lahko zapisal: »Ogenj, ki bo gorel v tem templju, ne bo ogreval in razsvetljeval samo posamezne kraje, ampak vso slovensko domovino ...«

Janko Traven vidi v tem edinstvenem in neponovljivem, zatorej upravičeno zgodovinskem dnevu slovenskega gledališča vrhunec vseh prizadevanj slovenskih gledaliških diletantov in odrskih ljubiteljev, ki so jih napajali narodni optimizem, navdušenje in zanos od ustanovitve Dramatičnega društva 1867 naprej. Traven je prepričan, da je »skupina vodilnih kulturnih in političnih mož, dedičev oporoke mladoslovenskega gibanja« uresničila idejo o stalnem slovenskem gledališču v Ljubljani. September 1892 je tako pomenil »narodno zmago« in nespodbiten dokaz o »kulturnem napredovanju Slovencev«. Šlo je dejansko za »vseslovensko zmago«, in ne le kranjsko, kot je poočital eden od navzočih, ko je komentiral sliko na gledališki zavesi, ki je bila poimenovana Dežela Kranjska se klanja umetnosti. »Ne le dežela Kranjska, ves slovenski narod se klanja umetnosti!« je tako upravičeno zapisal omenjeni udeleženec slavnostnega septembrskega večera leta 1892. Gledališče, porojeno iz duha naroda in njegove silne volje, da bi udejanjil desetletja trajajoče hrepenenje, je postalo »splošna narodna zadeva« in boj z Nemci se je moral nadaljevati, pa ne le za več terminov in lož. Gledališče je tako postalo bojno polje! »Polne hiše pri vseh slovenskih predstavah svedočijo naj svetu, da je slovenska Ljubljana, da je narodno prebujena cela dežela Kranjska, da je nova palača ob Lattermannovem drevoredu dom vseslovenske muze,« se je dalo prebrati one davne septembrske dni.

Z vzpostavitvijo slovenskega (stalnega) gledališča leta 1892 se je znova obudila ideja o zedinjeni Sloveniji, »zanemarjene politične ideje Slovencev«. Ker ni bila mogoča upravno-politična združitev slovenskega ozemlja, ugotavlja Janko Traven, se je udejanjila »zedinjena« kulturna Slovenija. Gledališče bo v prihodnjih

letih, desetletjih, po letu 1918 pa še z novim, svežim zagonom (v lastni hiši, četudi poprej nemškem gledališču, leta 1911 zgrajenem Jubilejnem gledališču cesarja Franca Jožefa) »krepilo narodovo zavest pri Slovencih«. In nekoč pozneje poskusilo tudi z razrednim bojem za novo, avantgardno umetnost, ki bo pljunila na malomeščanski okus ljubljanskih predmestnih obrtnikov, gostilničarjev in »Šiškaric s pečami«! Brez pretiravanja lahko zapišemo, da je bilo po izidu Prešernovih Poezij leto 1892 z odprtjem »doma vseslovenske muze« prvo, ko se je ob nekem kulturnem dogodku zbrala »Slovenšna cela«; ko se je slovenski narod ne le navduševal in opijal z zanosom ter slavil, ampak se je prepoznal v tem, kar je ustvaril njegov duh. Duh, ki je bila ideja o slovenskem narodu kot avtonomni, osvobojeni, drugim evropskim narodom enakopravni entiteti.

Zapis Janka Travna o začetkih slovenskega gledališča je zagotovo eno temeljnih »poročil« o kulturnopolitičnem dogajanju v zadnjih desetletjih 19. stoletja, ko se je snovalo in ustanovilo ne le Dramatično društvo, ampak tudi stalno slovensko gledališče kot uresničitev narodotvornih čustev in idej. Travnova razprava ni le golo pozitivistično nizanje dejstev, imen, datumov, naslovov in navedkov, ampak je zasnutek socialno-duhovne analize razmer, ki so tako omogočale razvoj slovenskega gledališča, kot hkrati tudi vseh tistih prizadevanj, ki so se napajala z »veliko dozo narodnega optimizma« in so zaradi tega zmogla premagovati celo zgodovinske danosti, ki se jih brez revolucionarnega (razrednega!) boja ne da spremeniti. A slovensko gledališče se je, in to je temeljna misel Janka Travna in njegovega osnutka Zgodovine slovenskega gledališča, prve knjige po »spominski knjigi« Antona Trstenjaka iz leta 1892, navkljub kulturnopolitičnim razmeram, ki so vladale v avstro-ogrski monarhiji, tej ječi narodov (!), v zadnjih dveh, treh desetletjih zmoglo samoorganizirati (česar npr. ni zmoglo delavstvo!) in je 29. septembra 1892 krenilo po Lattermannovem drevoredu na dolgo in sijajno pot, ki se ni končala niti sto let pozneje, ampak nas še vedno vodi naprej, četudi skorajda ne poznamo več ne narodnega optimizma, navdušenja in zanosa, še manj pa so za nas predstave slovenskega gledališča »narodno slavje«!

NEPOZABEN VEČER S HINKOM NUČIČEM IN VIKO PODGORSKO NA ODRU

Emil Frelih

Prazničen gledališki večer je bila slavnostna predstava Finžgarjevega Divjega lovca 17. februarja 1934, s katero je Združenje slovenskih igralcev proslavilo petnajstletnico obstoja samostojnega Narodnega gledališča v Ljubljani. Še večji poudarek je dalo slovesnosti gostovanje dveh znamenitih slovenskih igralcev, zakonskega para Hinka Nučiča in Vike Podgorske iz Zagreba, v vlogah Janeza in Majde. Precej spoštljivega sem slišal v gledališki šoli na konservatoriju, med ljubitelji gledališča in med igralci ljubljanskega dramskega gledališča o igralcu, režiserju, organizatorju, pedagogu in ravnatelju slovenskih gledališč v Ljubljani in Mariboru.

Že dejstvo, da je po razpadu avstrijske habsburške monarhije z režijo Finžgarjevega Divjega lovca in nastopom v naslovni vlogi 29. septembra 1918 odprl obnovljeno slovensko narodno gledališče še v operni zgradbi tedanjega Deželnega gledališča v Ljubljani in leto dni pozneje, 27. septembra 1919, z Jurčičevim Tugomerjem, prav tako v svoji režiji, odprl poklicno gledališče v Mariboru, je bil dovolj velik razlog, da sem se neizmerno veselil dneva, ko bom lahko stal na odru s tako pomembnim umetnikom.

Šele dve leti sem bil pogodbeno nastavljen v ljubljanski Drami. V času svojega volonterstva od leta 1928 naprej sem statiral tudi v Divjem lovcu, katerega premiera je bila 9. februarja 1931.

Za praznovanje petnajstletnice Narodnega gledališča je bila uprizoritev izpred treh let v režiji prof. Osipa Šesta obnovljena z nekaterimi spremembami igralskih vlog in seveda z Nučičem in Podgorsko v glavnih vlogah.

Spominjam se njunega prihoda na odrsko vajo. Pozdravili smo ju z burnim aplavzom. Prisrčnega pozdravljanja z objemi in poljubi s starimi znanci ni bilo ne konca ne kraja. Oba sta bila vidno ganjena. Petdesetletni Nučič je bil mladostno svež in šestintridesetletna Podgorska ljubka in živahna. Brezhibno pripravljena sta se hitro vključila v Šestovo režijo kolektivnih prizorov, svoje samostojne nastope pa sta z nakazano mizanscensko igro ob pomoči režiserja prešla bolj informativno.

Hinko Nučič in Vika Podgorska sta bila preprosta in ljubezniva človeka uglajenih manir. Nekaj časa sem okleval, da bi ju osebno pozdravil. Zdelo se mi je, da bom preveč vsiljiv zaradi svojega začetništva. Samemu sebi sem se zdel nebogljen pred njima. Vendar me je premamila njuna dobrosrčnost do kolegov, s katerimi sta se sproščeno pogovarjala. Izkoristil sem trenutek, ko sta bila manj oblegana. Nekako plaho sem se približal in se jima predstavil v želji, da ju pozdravim. Ni bilo dovolj časa za pomenek. V naglici sem spregovoril nekaj besed, in že je inspicient najavil nadaljevanje vaje. Spoštljivo sem se umaknil, vesel, da sem se rokoval s tako pomembnima umetnikoma.

K svečani proslavi so s kolegialno poklicno zavestjo prispevali dramski igralci, tako da so ta večer vsi, ki sicer niso bili zasedeni v tem delu, statirali v mno-

žičnih prizorih. Mislim, da je predstava tudi po tej strani umetniško pridobila, čeprav je moral režiser Šest na orientacijski vaji bolj na hitro oblikovati te prizore z novimi ljudmi.

Ponosen in srečen sem bil, da sem lahko sodeloval kot statist med umetniki, ki sem jih občudoval in se marsičesa naučil od njih. Močno sta me priklenili igralski osebnosti Vike Podgorske in Hinka Nučiča, uigrane dvojice, ki sem ju ves čas, kadar nisem bil zaposlen na odru, z občudovanjem gledal na več krajih izza kulis.

Hinko Nučič v vlogi Janeza je bil resničen gorenjski fant, prekipevajoč v svojih čustvih; prav nič ni bilo čutiti, da je že v zrelih letih, tako prepričljivo je podajal mladeniča. Prav tako je bila tudi mladenka Majda v temperamentni igri Vike Podgorske goreče dekle, ki si ji verjel v vseh odtenkih njenih razpoloženj. Oba sta izžarevala napeto notranjost do resnične pretresljivosti. Kolikor sem mogel presojati v začetniških letih svojega zorenja, sta živo in zrelo utelesila svoji vlogi. Bili sta igralski stvaritvi, ki sta me prevzeli.

Nasploh je bilo jubilejno razpoloženje na odru in v dvorani prekipevajoče. Slavnostni govor prof. Franceta Koblarja v nabito polnem gledališču je bil sijajen uvod v praznični večer. Na koncu predstave navdušenju občinstva ni hotelo biti konca. Ves ansambel je bil zbran na odru, prepolnem cvetja in raznovrstnih daril. Bili smo priče dolgotrajnim ovacijam občinstva in pozdravnim govorom, ki so prisrčno počastili slovenska umetnika iz Zagreba na domačem odru, na katerem je Hinko Nučič tudi kot režiser in ravnatelj Drame sodeloval pred petnajstimi leti v novem, z njegovo pomočjo organiziranem slovenskem gledališču. Vse to je cenilo ljubljansko občinstvo, ki je oba umetnika znova in znova priklicalo na oder tudi potem, ko je zavesa že padla. Neštetokrat sta se še morala prikazati pred njo in se zahvaljevati navdušenemu občinstvu.

Zame je bilo doživljanje tega slovesnega večera izredno praznično, saj sem prav tedaj prvič po odsluženju vojaškega roka spet stopil na ljubljanski oder svojih mladostnih sanj ...

SLOVENSKO GLEDALIŠČE V TRSTU: NJEGOV POMEN IN PERSPEKTIVE

Bogomila Kravos

Gledališke izkušnje v Trstu

V premočrtnem razvoju odrskega delovanja na Tržaškem je bila institucionalizacija dejavnosti v letih 1902–07 naravna izpopolnitev dotedanjih kulturnih prizadevanj. V petdesetletnem obdobju (1850–1900) so namreč jezikovna in besedna ter glasbena izraznost dosegle stopnjo, ko je samo še profesionalizacija omogočala plodno nadaljevanje dela visoko profiliranih amaterjev. Opazovanje iz časovne odmaknjenosti daje vtis, da se je vse medsebojno nadgrajevalo in skladno vodilo k postavljenemu cilju. Tudi zunanji zaviralni momenti postanejo v tej optiki bistveni elementi procesa, ker so na trenutke delovali kot poživitev, ali kot opozorilo, ki je pospeševalo tesnejšo povezanost med akterji in porabniki. Zaradi težav z oblastmi in pri najemanju prostorov je bila vsaka odrska prireditev praktično izvedena manifestacija za utrditev podobe tržaških Slovencev, s tem pa seveda tudi kulturni in politični dosežek.

Emporialno središče je vsakomur ponujalo možnost za vzpon na družbeni lestvici in gledališki prikaz v lastni režiji je pomenil še stopničko više, ker je uglajeno ponazarjal delček specifične problematike tržaške skupnosti. Postopno se je izoblikoval poseben način prikaza, ki je preko odrske fikcije zrcalil lokalne težnje. Na odru je prihajala do izraza predvsem želja po uzaveščanju o ekonomski in narodnostni trdnosti. Že prva predstava, o kateri piše slovenski tržaški časopis leta 1850, Štepaněkov Tat v mlinu, poudarja z dodanim podnaslovom Slovenec ino Nemec jasno začrtano pot. Primerjava s sosedi in izkazovanje pozitivnih prvin pripadnikov lastne skupine sta del takratnega kulturnega programa, ker so v čitalniškem obdobju istovetili nasprotnika z državnim aparatom. Pozneje, v bolj urejenih razmerah, ko se je delovanje odvijalo v Narodnem domu (1905–20), se je pozornost preusmerila v soočanje s tržaško italijansko komponento.

Italijani so sestavljali večinski del prebivalstva. Na voljo so jim bile dvorane, v katere so s finančno podporo občinske uprave vabili v goste gledališke družine iz Italije. Zaradi njihove premoči Slovenci niso imeli istih pravic, hoteli pa so jih doseči. Povezali so se z drugimi Slovani, ki so živeli v mestu, in z dobro organiziranostjo skupno uveljavljali svoje zahteve. Zoperstavljanje večini se je odvijalo v panslovanskem duhu in prav iz te povezave se je porodil načrt o Narodnem domu v središču mesta. Omislili so si ga in ga zgradili z lastnimi sredstvi ter vanj umestili pravo poklicno gledališče po evropskih standardih. Velikopotezna meščanskost in podjetnost sta nedvomno odlikovali te Tržačane, ki so se postavljali pred svojimi sosedi in se sočasno merili z Ljubljančani.

Slovensko gledališče je dejansko odslikavalo stanje Slovencev v Trstu ter nakazovalo smernice za prihodnji razvoj. Vsaka predstava je zavezovala gledalce

k delu za skupnost in vsakič se je zdel cilj za korak bližji, ker so bile repertoarne izbire in odrski prikazi trdno umeščeni v temeljni program. V prvi sezoni profesionalnega delovanja gledališkega ansambla (1907) je Anton Verovšek po gostovanju prvaka italijanskih odrov Ermeteja Zacconija v Trstu samodejno pripravil Tuji kruh Turgenjeva in z vlogo Kuzovkina nonšalantno pokazal, da se igralska bravuroznost slovenskega velikega igralca lahko pomeri z Zacconijevo, ki je blestel v tej vlogi. In v dokaz, kako obvladajo Slovenci sodobno evropsko dramatiko, so v bogate sezone z najmanj tridesetimi premierami na leto uvrščali tudi italijanske gledališke uspešnice.

Živahnost številnih dejavnosti in iz sezone v sezono bogatejša ponudba centralnega Narodnega doma so spodbujali periferno kulturno dejavnost. Vodstvo je bilo posebno pozorno do najžlahtnejših članov skupnosti, ki so z gospodarskim vzponom pridobili meščansko miselnost. Finančno so bili ti gotovo najmočnejši del obiskovalcev Narodnega doma in gledališča, toda enake pravice so zahtevali tudi tisti, ki so duhovno rasli ob predavanjih Ljudskega odra in si tam oblikovali drugačen svetovni nazor. Ko so v gledališkem repertoarju prevladale bleščice in lahkotnost, je ideološko razhajanje butnilo na dan in privrženci delavskega gibanja so brez večjih pomislekov ostro protestirali, postavili pod vprašaj legitimnost takratnega gledališkega vodstva, dosegli zamenjavo ravnatelja in ustanovili poleg že institucionaliziranega še svoj teater. Nastanek alternativnega slovenskega gledališča v Trstu je preprečila prva svetovna vojna. Po vojni se te razprave niso obnovile, ker je bilo treba v novi državni ureditvi strniti sile. Gledališče v Narodnem domu je spet povezovalo vse in v nekaj mesecih obnovilo delovanje. V tisti sezoni je pod vodstvom Milana Skrbinška profesionalnost ansambla dosegla umetniški vrhunec. Vodilni igralci so se spoprijemali z vsebinsko zahtevnejšimi projekti (ciklus Cankarjevih dram v sezoni 1918–19) in kljub zunanjim pritiskom načrtovali nadaljnje delo, dokler ni mržnja italijanskih nacionalistov prekipela in 13. julija 1920 pretrgala naravni razvoj slovenskega gledališča za petindvajset let.

Povojna obnova

Leta 1945 se je začela obnova slovenskega kulturnega delovanja na Primorskem v popolnoma sprevrženih razmerah. Povojno ozračje je bilo zasičeno z neprikritimi strastmi. Trst je v fašističnem obdobju izgubil prejšnjo vlogo in zabrisal podobo bogatega trgovskega središča, v katerem živijo in se srečujejo ljudje različnih narodnosti. S tem je mesto izgubilo prejšnjo živahnost in tekmovalnost, ki bi v normalnih razmerah lahko podžigali k iskanju svojstvene ustvarjalnosti. Italijanski del prebivalstva so zaradi političnih preračunavanj tudi na kulturnem področju usmerjali v slepo izsiljevanje privilegijev. Zato se je moral na novo ustanovljeni slovenski teater najprej dokopati do pravice do obstoja in obenem opravljati temeljno nalogo, ki je bila takrat tudi vzgoja gledalcev, ker jim je bilo z odtujitvijo rabe domačega jezika in kulture odvzeto dostojanstvo osebka. V prvih dneh je prevzetost nad zmago premagovala vse ovire. Parola »Trst je naš« je bila utemeljena in je vojne zmagovalce navdajala z velikodušnostjo. Zdelo se je naravno, da bodo v slovenski teater zahajali vsi, ker je bilo to edino tržaško profesionalno gledališče: gledališki listi so v povzetku prinašali vsebino predstavljenega dela v italijanščini, na repertoarju pa so bila tudi manj angažirana dela ter domačijski prikazi, ki naj bi pritegnili k ogledu neozaveščene Slovence in tiste

pribežnike, ki so se v Trst zatekli zaradi nasprotovanja takratni jugoslovanski politični ureditvi. Gledališče je namreč nastalo pod okriljem Jugoslavije in člani ansambla so bili neprikrito vezani na tisto stvarnost, ker so se sami udeležili NOB ali pa vsaj simpatizirali z njim. Zato je bil slovenski teater politično natančno opredeljen, čeprav si je ansambel prizadeval predvsem za umetniške dosežke in s svojim delom to tudi vsakodnevno izkazoval.

Vsaj do razmejitve leta 1947 je tržaško gledališče, ki se je imenovalo Slovensko narodno gledališče za Trst in slovensko Primorje, pokrivalo celotno primorsko območje od Slovenske Benečije in Kanalske doline prek Goriške do Postojne in Istre. Ko se je v tem letu gledališče znašlo v coni A Svobodnega tržaškega ozemlja, se je področje njegove dejavnosti spremenilo. Predeli, ki so spadali v drugo območje oziroma pod drugo upravo, so bili dosegljivi le s posebnimi dovolilnicami. Pretekla tržaška gledališka tradicija, na kateri so po vojni zavestno gradili širšo primorsko odrsko povednost, je ostala ukleščena v ozek prostor in se v njem po svoje razvijala, ne da bi mogla dejavno širiti svoj domet ali pretresati problematiko Primorcev. Prva razmejitev na tri dele je podrla komaj vzpostavljeno enotnost. Gledališka ustanova je delovala pod Zavezniško vojaško upravo in celo njen formalni položaj je bilo treba večkrat prilagajati okoliščinam. Ansambel je lahko samo občasno prirejal gostovanja v svojem naravnem zaledju in ta seveda niso mogla nadomestiti rednih stikov.

Z dokončno priključitvijo Trsta k Italiji leta 1954 se je slovenska teatrska dejavnost v zamejstvu močno zamajala, in šele na novo začrtan obseg delovanja je rešil njen položaj. Začelo se je govoriti o mostovih, ki naj bi jih gradili med narodi oziroma ideološkima blokoma s kulturnimi izmenjavami. Po zamisli nekaterih slovenskih teatrologov je to gledališče postalo izpostava manj znane ali celo neznane slovenske, jugoslovanske in slovanske dramske ustvarjalnosti v zahodnem svetu, obenem pa si je zadalo nalogo, da bo vnašalo sredozemsko iskrivost in vsaj najpomembnejše obrise umetniškega razvoja iz svojega prostora jugoslovanskega. Nova vloga je bila nedvomno zanimiva in uresničljiva, ker si je neveliki, a stalni ansambel gledališča z iznajdljivim umetniškim vodstvom izdelal podobo, ki je dejansko vnašala v slovensko gledališko stvarnost drugačno odrsko izraznost in nadaljevala tržaško tradicijo izrazito temperamentnega pristopa do kateregakoli dramskega dela. V tem duhu so presenetljivo dobro razvijali tudi dodatno nalogo. Po nekaj več kot desetletni kakovostni ponudbi je namreč v drugi polovici petdesetih let prejšnjega stoletja gledališče doseglo na umetniški ravni enakopraven status z drugimi slovenskimi gledališči in njegovo občinstvo si je s pomočjo dobre strokovne kritike izostrilo okus, da je lahko presojalo ustreznost vseh elementov odrskega dogodka.

Normalizacija slovenskega dela Trsta je bila sad dobro organiziranega kulturnega delovanja na vseh ravneh. Toda tudi v napredno usmerjenih italijanskih krogih si je postopno utirala pot strpnejša miselnost. Zaradi obstoja slovenskega gledališča so namreč Italijani dobili svoje stalno gledališče in na tej ravni se je dialog laže razvijal. Začeli so se izmenjave in sodelovanja. Celo Giorgio Strehler se je v ob koncu šestdesetih let želel vrniti iz Milana v Trst, da bi v svojem mestu ustvaril večkulturni teater. Njegov milanski Piccolo je že dosegel svetovno afirmacijo in v Trstu je Strehler hotel postaviti teater z evropsko razsežnostjo, ki bi pomagal premoščati miselne pregrade. Zamisli, ki so se rojevale na umetniški ravni, so seveda prehitevale čas in niso ustrezale tedanjim političnim dogovarjanjem. V drugi polovici sedemdesetih let so usodo kulturnega življenja pogojevali drugi

dejavniki: vodstvo italijanskega gledališča je postopno opustilo poudarjanje krajevne specifike, vodstvo slovenskega pa je svoje zanimanje odvrnilo od italijanske in evropske stvarnosti ter začelo konkurirati osrednjim slovenskim gledališčem, kot bi delovalo v istih razmerah. Ansambel slovenskega gledališča je bil nedvomno pripravljen tudi za tak izziv, vendar okoliščine niso bile niti podobne tistim v Sloveniji in postopno, z dotokom novih članov, je tržaško gledališče izgubljalo svojo specifiko. Zanemarjali so dejavne stike z občinstvom (igralska šola, delo z amaterji) in izgubila se je vraščenost v prostoru, ki je bila najtrdnejša podlaga slovenskega gledališkega ustvarjanja v Trstu. Odtujenost odrskih prikazov ni takoj omajala gledalcev, ki so zvesto obnavljali abonmaje in upali, da gre za naravno krizo. Še so se rojevali novi tržaški dramatiki, toda vodstvo je raje z večjimi sredstvi podpiralo projekte tistih slovenskih dramatikov, o katerih je mislilo, da imajo v Sloveniji večji ugled. Tisti slovenski dramatiki, ki so še gledali na tržaško ustanovo kot na eno od oken, ki vodijo v svet, so zaupljivo poskusili sodelovati. Jančarju je pobuda uspela, ker jo je leta 1994 izpeljal na svojo pest, Flisar pa s svojim projektom leta 1995 ni mogel prodreti, čeprav je bila njegova zamisel o gledališkem prikazu usode Habsburžanov ob devetstoti obletnici začetka njihove monarhije briljantna in bi slovensko gledališče lahko z njeno realizacijo za dobrega pol leta prehitelo avstrijsko-italijansko proslavljanje.

Današnje stanje

Krizna obdobja so normalna, včasih celo potrebna, ker privedejo do poglobljenega preverjanja opravljenega dela in se potem ob podrobnem rešetanju izbir in odzivov nanje porodijo nove ideje. Toda krizi v tržaškem gledališču ni videti konca. Že pred desetletji so se izluščili nekateri problemi, ne vemo pa, ali so bile pozneje opravljene analize, ki naj bi nakazale možne izhode. Dejavnost javne ustanove, kakršno je danes Slovensko stalno gledališče v Trstu, temelji na repertoarni ponudbi v domači produkciji, ki jo dopolnjujejo gostovanja. Ta ponudba je iz leta v leto manj privlačna, kot bi gledališka uprava ne poznala svoje publike. Govori se o nekih fantomskih gledalcih, ki naj bi jih ob začetku vsake sezone posebej snubili k obisku, toda teh ni od nikoder. Gledališke abonmaje redno obnavljajo samo še tisti stari obiskovalci, ki odgovorno spremljajo delovanje življenjsko pomembne ustanove in morda na tihem upajo v njen preporod. Mlajše ali manj navezane na ta prostor, ki hočejo kot Slovenci živeti povsem normalno tudi v svojem rojstnem kraju, ponudba SSG ne zadovoljuje.

Danes je gledališče javna ustanova, ki je zaradi dogovorjene navzočnosti političnih predstavnikov v vodstvu popolnoma samozadostna in brez kakršnega koli umetniškega navdiha, ki bi lahko osmislil delo maloštevilnega ansambla. Odkar ga je italijanska država pred dobrimi petintridesetimi leti priznala za eno od stalnih gledališč v državi, se pri tej ustanovi redno obnavlja samo tarnanje nad pomanjkanjem denarja. Zato se povsem naravno vsiljuje primerjava z dosežki te ustanove, ko je bil njen položaj v neprimerno bolj hudih časih neurejen in je s sorazmerno izredno skromnimi sredstvi znala ubrati tako pot, da je vsestransko pospeševala kulturno rast.

V vseh teh letih se je seveda marsikaj spremenilo tudi v tržaški stvarnosti. Na kulturnem področju je zdaj ponudba razvejena in slovensko gledališče se vsak dan sooča s konkurenčnima italijanskima ustanovama, ki ponujata gledalcem,

tudi slovenskim, ki so vsi dvojezični, pestro izbiro. Italijansko stalno gledališče ima resno zasnovan repertoar in njegovi abonenti si lahko ob klasičnih delih ogledajo najboljše ocenjene uspešnice gledališč iz vse države, drugo italijansko gledališče ima bolj lahkotno naravnan repertoar in pripravlja predstave v lastni produkciji zgolj po meri in okusu svojih abonentov. Slovenski Tržačani se seveda lahko odpravijo tudi v bližnji sežanski kulturni center, kamor prihajajo v goste najboljše predstave iz slovenskih gledališč. In če se ozrejo malo dlje, se podajo v Novo Gorico, kjer je pred dobrimi tridesetimi leti nastalo Primorsko dramsko gledališče, ki verjetno pokriva vsaj del v svojem nazivu nakazanega območja. V nasprotju s tržaškim, ki je imelo od svoje profesionalizacije naprej dokaj jasno profilirano občinstvo, je moralo novogoriško gledališče pritegniti publiko iz zelo obsežnega zaledja in šele privzgojiti v gledalcih potrebo po rednem zahajanju na predstave. Postopno so si izoblikovali svojo tradicijo in jo verjetno iz sezone v sezono utrjujejo s pozornim prehitevanjem potreb porabnikov. Območje od Brd in Vipavske doline do Brkinov in Istre obsega tolikšno raznolikost, da jo je težko zajeti z enim samim zamahom, in skoraj naravno je, da se je začela tudi v Kopru obnavljati gledališka dejavnost. Obmorski utrip je zaživel najprej z izjemno uspešno festivalsko ponudbo, v sklopu katere so smelo zastavili svojo produkcijo. Zdaj se ta dejavnost širi vzporedno z gospodarskim razmahom tega območja in nedvomno bo koprsko-obmorski gledališki prikaz prispeval nekaj izvirnosti h kulturnemu ozračju na Primorskem.

Gledališče je še vedno zrcalo, ki slika okolje, v katerem deluje, in na podlagi tesne povezave z lokalnim utripom se širi njegova povednost. Zato je brstenje gledališke dejavnosti na profesionalni ravni samo potrjevanje samozavestne rasti Primorske, ki se odgovorno pripravlja na nove delovne razmere v evropski ureditvi. Zdi se, da Primorci gradijo na izkušnjah z bogatim sosedom, ker so te v dobrem in slabem del njihovega zgodovinskega spomina. Zato je njihovo vključevanje v Evropo nadvse preudarno in zato ob gospodarstvu utrjujejo tudi kulturo in prosveto.

Nove možnosti

V prostoru, ki ga ne bo več delila meja, se bodo v pestro gledališko ponudbo uvrščala tri slovenska gledališča. Vsako od njih bo moralo v naslednjem desetletju svojo produkcijo prirediti razmeram in sposobnostim. Verjetno bo takrat prišel čas resničnega sodelovanja, ni pa rečeno, da bodo slovenska gledališča težila po medsebojnem dopolnjevanju, saj bodo izmenjave z italijanskimi gledališči verjetno enako zanimive, če bo seveda le nastopil čas, ko se bodo Primorci otresli odvečnega strahu ali manjvrednostnih kompleksov.

Če se je prej lahko odlašalo, mora torej zdaj tržaško gledališče razčistiti svojo povednost, in ko bo to opravilo, bo popolnoma jasen tudi njegov položaj. Trditev, da je zadostno jamstvo za obstoj dolgotrajna tradicija, je varljiva. Ustanova mora biti ustrezno umeščena v prostoru danes, ker je preteklost pomembna le, če znamo iz nje izvajati življenjsko silo in načrtovati prihodnost. Brez izvedljivih načrtov se poraja negotovost, ki spodjeda temelje celotne tržaške kulture. Vodstvo SSG rešuje sicer vsakodnevne probleme, ne razmišlja pa o prenovi in ne išče rešitev za vsebinsko krizo. Seveda je v sedanjem položaju smiselno izhajati iz preteklosti, toda pri tem je treba tržaško gledališko tradicijo obravnavati predvsem

kot dragoceno naložbo, ki je v povojnih desetletjih zorela najprej bliskovito hitro, potem upočasnila korak in zdaj resnično životari samo še kot ogrodje institucije, v kateri se zdijo vodilna mesta marsikomu samo udobni in prestižni stolčki.

Dvo- in mnogokulturnost gledališča

Tržaško gledališče si je v svoji zgodovini nabralo ogromno spoznanj, ki so vsa uporabna. Tako je zdajšnje odpiranje novim gledalcem, ki se uvaja v zadnjih časih z neposrednim prevajanjem v italijanščino, predstavami v nedorečenem jezikovnem spremešavanju ali prevladovanju telesno-brezbesedne izraznosti, odsev tipanja, iskanja v novo smer v znamenju dvokulturnosti, ker je tržaško slovenstvo resnično dvokulturno. To je posebnost. Dvokulturnost manjšinca pomeni, da sta se v njem dve kompleksni stvarnosti uravnovesili in postali celota. Ta posebnost je večplastna realnost, ki jo manjšinec izraža z uporabo enega ali drugega jezika. Dvokulturni osebek se gotovo splača postaviti v ospredje, da postane protagonist odrskega dogajanja v slovenskem tržaškem gledališču, ker bo lahko z odra posredoval sintezo tega, kar je za marsikaterega evropskega razumnika še cilj.

Dolgoletna osamitev ni zabrisala v zavesti tržaškega gledališča temeljnih potez. Gledališki ansambel je zdaj sicer zelo skromen in krhek, toda med Tržačani je nekaj slovenskih režiserjev, ki so sposobni globljega premisleka in resnega dela. Poznajo splošne gledališke zakonitosti in sočasne tokove in so obenem vraščeni v italijansko gledališko izraznost in dramatiko. Zaradi spon ali samo zaradi zakonitosti trga, ki je do zdaj od njih zahtevalo, da delajo po določenih standardih, se njihova poetika ni mogla popolnoma razviti. Toda če bi repertoarne izbire Slovenskega stalnega gledališča izhajale iz t. i. manjšinske stvarnosti, bi njihove latentne težnje prišle na dan in odrsko udejanjale zanimivo paleto izraznih možnosti.

Glede na položaj Trsta in na splošne govorice o prihodnji vlogi celotne dežele Furlanije-Julijske krajine se konkretno ponuja možnost, da tržaško slovensko gledališče prevzame vlogo, ki so mu jo namenili pred stotimi leti in so jo pred skoraj petdesetimi preoblikovali glede na takratne razmere. Če izhajamo iz večkulturnega prostora, kar je Trst vedno bil, potem je pot jasna. Gre za povezovalno vlogo, za posredovanje vsega tistega, kar je na kulturni ravni zasidrano v zavesti Slovencev, ne pa Italijanov: slovensko, jugoslovansko in vseslovansko kulturno bogastvo. To je tudi danes adut, s katerim lahko Slovensko stalno gledališče prodre in utrdi svoj položaj. Projekti, ki temeljijo na konkretni specifiki prostora in jo presegajo, nadgrajujejo globalizacijsko usmeritev. Zato se realizacija takih projektov umešča v širše programe, za katere že davno obstajajo skladi na evropski ravni in pri lokalnih upravah.

Trenutek je nasploh izredno ugoden in tržaško slovensko gledališče bi ga lahko takoj pograbilo že zaradi obveznosti, ki mu jih nalaga skorajšnje proslavljanje stoletnice Narodnega doma. Nerešeno vprašanje stavbe v središču mesta je postalo v očeh politikov samo eno od nerešenih vprašanj. Za kulturnike pa je usoda Narodnega doma emblematična, ker je bil z njim najprej nasilno zatrt in pozneje nikoli več obnovljen poskus vrednotenja večkulturnosti mesta. Navezava na ta pomen je lahko res idealno izhodišče za proslavljanje, ki bi se moralo začeti v Slovenskem stalnem gledališču s pripravo vsestransko inovativnega repertoarja. Novost bi lahko pomenilo zavestno navezovanje na preteklost, začenši s koncer-

tom, ki bi bil enakovredno nadomestilo gostovanja zbora Nadježde Slavjanske, s katerim so 15. decembra 1904 krstili oder in dvorano Narodnega doma. Gostovanja iz novih ali prihodnjih članic Evropske zveze, s katerimi je tržaško slovensko gledališče že imelo stike, bodo namreč postala del tržaške ponudbe, tako kot so bila v preteklosti. To je tisti svet, s katerim že vzpostavljajo stike gospodarstveniki, ker bo Trst z njim lahko spet zaživel, toda ta dolgoročni načrt bo složnejši, če se bo gospodarstvo spogledovalo s kulturo. Tudi italijanski Trst se tega zaveda in razvija svojo strategijo. Zato bi bilo nujno, da bi pri izdelavi slovenskega sredotežnega nacionalnega projekta vključili vanj tudi tržaško slovensko gledališče, ne le kot privesek, pač pa kot dejanski potencial, ki lahko samostojno razvija del skupne poti, ker spada tudi tržaško slovensko gledališče k zasnovi slovenskega kulturnega razvoja.

GLEDALIŠČE KOROŠKIH SLOVENCEV

Andrej Leben

Nekaj pogledov na razvoj slovenske gledališke dejavnosti na avstrijskem Koroškem

Vezi med slovensko manjšino na Koroškem in osrednjim slovenskim prostorom niso več tako vsestranske kakor pred dvajsetimi, tridesetimi leti, pa vendar so se prav stiki med gledališčniki in gledališkimi ustanovami v zadnjih letih kakovostno celo poglobili. Vzroke za ta razvoj je iskati v dolgoletni nepretrgani strokovni pomoči koroškim gledališčnikom s strani Slovenije, v zvrstni pestrosti današnje koroške gledališke ponudbe in v vse bolj ambicioznem delu najvidnejših koroških gledališčnikov.

O razvoju slovenske gledališke dejavnosti na Koroškem je v preteklih dveh desetletjih pisalo več koroških raziskovalcev, ki na tem področju dopolnjujejo slovensko gledališko zgodovinopisje in na katere se opira pričujoči prikaz. Helena Verdel je orisala razvoj lutkarstva na Koroškem v posebnem poglavju svoje Zgodovine slovenskega lutkarstva in dala prvi strnjeni pogled v gledališko panogo, v kateri so se koroški gledališčniki medtem v Avstriji in tudi mednarodno uveljavili.[1] Franci Zwitter ml. je obravnaval kulturnopolitični in gledališki razvoj od leta 1900 do 1941 in sestavil pregled v posameznih krajih uprizorjenih iger.[2] Maja Haderlap je analizirala kulturnopolitične, organizacijske in umetniško-estetske razsežnosti gledališkega dela v letih 1946 do 1976 in razpravi dodala pregled repertoarja.[3] Nazadnje je Andrej Leben v okviru raziskovalnega projekta Inštituta za občo in primerjalno književnost Univerze v Celovcu raziskal razvoj kulturne politike in gledališke dejavnosti v letih 1977 do 2000. Tudi ta študija obsega pregled uprizorjenih iger, poleg tega obravnava gledališko kritiko in dramsko ustvarjanje koroških Slovencev.[4]

Med navedenimi monografijami so precejšnje metodološke in konceptualne razlike, v celoti pa le omogočajo podrobnejši pogled v gledališki razvoj pri koroških Slovencih v 20. stoletju. Vsekakor pa je želeti, da bo na podlagi teh monografij in številnih drugih virov[5] kdaj napisana celostna zgodovina slovenskega gledališča na Koroškem, ki bi omogočila boljše vključevanje koroškega gledališkega ustvarjanja v obči slovenski gledališki diskurz in utegnila povečati strokovno zanimanje za amatersko gledališko kulturo. Tudi v primerjavi z gledališčem drugih etničnih manjšin v Avstriji in z avstrijskim amaterskim gledališčem v nemškem jeziku je gledališka dejavnost koroških Slovencev razmeroma dobro dokumentirana, manjka pa seveda ustanova, ki bi centralno zbirala dostopno gradivo o vseh nekdanjih in aktivnih gledaliških skupinah.

Večina omenjenih raziskav obravnava gledališko dejavnost v luči ali vsaj pred ozadjem političnih dejavnikov, kulturne politike in prosvetnega dela koroških

Slovencev, v čemer se zrcali tesna povezanost gledališča z narodnim vprašanjem in prizadevanji znotraj slovenskih taborov in struktur. Že prvi nastopi ljubiteljskih igralskih skupin so imeli poleg običajne družabnostne funkcije tudi funkcijo jezikovne, narodnostne, politične, nravstvene ali etične vzgoje. Predvsem glede narodnostne in politične funkcije je v časovnem razponu preteklih sto let opaziti zelo različne poudarke, ki izvirajo iz vsakokratnih družbenih okoliščin. Skrb za slovenski jezik – stalnica v gledališkem delu – je živa že v dramskem snovanju bukovnika Andreja Šusterja - Drabosnjaka z začetka 19. stoletja, saj mu je pri pisanju ljudskih iger navsezadnje šlo tudi za negovanje slovenskega jezika. Ena izmed prvih slovenskih gledaliških predstav v Celovcu, igra Prisega koroških knezov (1872), ki jo je priredila Slovenska čitalnica, pa že opozarja na neposredno politično ozadje, saj so igro s tako tematiko izbrali društveniki, ki so se javno zavzeli za združitev vseh Slovencev v enotno kronovino z Ljubljano kot glavnim mestom.[6] Slovensko meščanstvo v Celovcu se ni zasidralo in s tem tudi ne njihova gledališka prizadevanja, tako da je kmečki sloj kmalu postal edini nosilec odrskega življenja.

Gledališke in druge kulturne dejavnosti na podeželju prvotno niso bile organizirane v društvih, temveč so se odvijale v okviru vaškega življenja, večinoma ob podpori ali pod nadzorom duhovščine. Kulturna društva so začeli ustanavljati, šele ko se je z gospodarskimi spremembami in modernizacijo družbe pojavil vse močnejši pritisk nemškonacionalne ideologije in so bili Slovenci na Koroškem že organizirani v zadrugah, hranilnicah in na šolskem področju.

Prav z ustanovitvijo t. i. narodnih šol v Šentpetru pri Šentjakobu v Rožu (1908) in predvsem v Šentrupertu pri Velikovcu (1896) je povezano tudi širjenje odrske dejavnosti. Učenci in učenke so se učili preprostih prizorov, svetopisemskih legend in dramatizacij cerkvenih obredov, pozneje pa so v svojih domačih krajih uveljavljali odrsko umetnost. Takratne izobraževalne društvene strukture ljubiteljskega igralstva niso posebej podpirale, nasprotno, marsikateri prosvetni voditelj ga je spremljal prej z nezaupanjem.[7] Vseeno so se odrski nastopi uveljavili in bili med občinstvom zelo priljubljeni. Dekleta so igrala legende, božične in verske igre, fantje pa burke. V prosvetnem vodstvu in pri ocenjevanju gledališke dejavnosti sta prevladovala dva tokova: prva je videla v odrski dejavnosti zgolj dušnopastirsko nalogo, druga je skušala versko nalogo združevati z narodnostno in je poudarjala jezik, v katerem se je igralo.

Leta 1903 so na Brnci pri Beljaku prelomili z do tedaj igranim repertoarjem in uprizorili Finžgarjevega Divjega lovca. Pobudnica predstave ni bila duhovščina, temveč študentska mladina, ki se je šolala v Beljaku, to pa je povzročilo pravcato ogorčenje pri nemških sosedih, ki so bili vajeni, da se s slovensko prosveto ukvarjajo samo kmetje in duhovniki.[8] Ob volitvah v državni zbor leta 1907 pa se je prvič zgodilo, da je dramatika služila neposredno v namen politične agitacije, ko je osrednje koroško glasilo Mir objavilo nekaj bralnih dram s politično vsebino, ki naj bi mobilizirale za kandidate slovenske stranke.[9]

Prizadevanja za izpopolnjevanje znanja zborne slovenščine so se v letih pred prvo svetovno vojno pomikala vse bolj v ospredje odrske dejavnosti, saj so Slovenci na Koroškem doživljali šole večinoma kot sredstvo ponemčevanja. Ko se je raznarodovalni pritisk iz leta v leto stopnjeval, so na odrsko dejavnost, čeprav so šaljivi prizori in verske igre še naprej prevladovali, zdaj močneje vplivali tudi narodnopolitični in narodnoobrambni poudarki. To nazorno pokaže uprizoritev igre Miklova Zala Sket-Špicarja leta 1911 v Celovcu, ki spaja katoliške vrednote in

moralo z vprašanjem narodne zavednosti in zvestobe. Izjemno vlogo in množično učinkovitost te igre dokazujejo poznejše centralno organizirane uprizoritve, za katere so se prireditelji odločili vselej, kadar sta se med koroškimi Slovenci razmahnila občutek ogroženosti in/ali potreba po nacionalni afirmaciji. To velja tako za omenjeno uprizoritev kakor za Miklovo Zalo v obdelavi Frana Žižka kmalu po drugi svetovni vojni, ko je nagovarjala vero v razredno zavest koroških Slovencev. Podoben afirmativni značaj izpričujejo uprizoritve leta 1973 po napadih na krajevne table, leta 1978 po preštevanju manjšine in manjšinskem zakonu in leta 1987, ko je bilo aktualno vprašanje dvojezičnega pouka v ljudskih šolah.

Glede na tedanji repertoar je bila uprizoritev Miklove Zale leta 1911 vsekakor novost in izjema v sicer enoličnem slovenskem gledališkem dogajanju na Koroškem. Tudi prva svetovna vojna in ločitev večjega dela Koroške od osrednjega slovenskega prostora nista bistveno vplivali na ustroj odrske dejavnosti. Med vojno, v letih spora za ureditev meje in po plebiscitu leta 1920, ko je večina slovenske inteligence emigrirala oziroma so jo pregnali v Slovenijo ali nemške predele Koroške, je vsa kulturna dejavnost bolj ali manj zamrla. Kar je bilo gledaliških predstav v predplebiscitnem obdobju, lahko le domnevamo, da so služile tudi politični agitaciji, vendar o tem ni konkretnih virov.[10] Ko so si društva opomogla, so ljubiteljske skupine spet igrale predvsem šaljivke, burke in verske igre. Le polagoma so se nekateri odri lotili tudi zahtevnejših besedil in uprizorili celovečerne komedije (Karlova teta, Lumpacij Vagabund), igre s slovensko mitološko vsebino (Miklova Zala, Deseti brat), Finžgarjeve igre iz kmečkega življenja in podobno usmerjeno nemško dramsko literaturo (Krivoprisežnik, Mlinarjeva hči).

V drugi polovici dvajsetih let je odrska dejavnost dobila močno konkurenco v obliki zborovskega petja, ki mu je dajalo prednost klerikalno usmerjeno kulturnopolitično vodstvo,[11] kljub temu pa si je gledališče do nastopa nacionalnega socializma ohranilo prvo mesto v kulturnem udejstvovanju društev. Praviloma niso naštudirala igre z izrazito politično ali ideološko vsebino, ampak zaradi nemškonacionalnega pritiska, ki je bil v dvajsetih in tridesetih letih včasih tudi fizične narave, je bila vsaka slovenska kulturna prireditev sama po sebi narodnopolitičnega značaja. Predvsem v dobi avstrijskega klerofašizma pa so gledališke predstave lahko služile tudi namenom slovenske klerikalne politike, zlasti protikomunistični propagandi.[12]

Zmaga nad nacionalnim socializmom in uspehi partizanskega odpora, ki so ga koroški Slovenci v veliki meri podprli, so v prvih povojnih letih močno zaznamovali odrsko dejavnost. Takratno kulturno gibanje je v gledališko dejavnost vnašalo antifašistične, socialne, politične, kulturnoemancipacijske in nove estetske vsebine, o čemer pričajo uprizoritve iger Naša pot Blaža in Pavle Singer, Raztrganci Mateja Bora, Miklova Zala Frana Žižka, Lepa Vida Ivana Cankarja itn. Številne gledališke predstave so se spremenile v politična zborovanja, ki so podpirala jugoslovanske ozemeljske zahteve.To je zbujalo sum pri angleški zasedbeni oblasti, ki je prireditve nadzorovala in včasih prepovedala. Večina ljubiteljskih igralskih skupin pa je izbrala predvojne igre, ki so zrcalile cerkveni moralni kodeks in skušale utrjevati identiteto slovenskega človeka s prikazom stanu primernega vedenja in pristnega verskega življenja.

Sredi leta 1949 je bilo dokončno jasno, da bodo meje Koroške ostale nespremenjene, po tistem je kulturna dejavnost kmalu ohlapela in slovenska levica, ki se

je v kulturnem delu zavzemala za socialistične družbene ideale, je v okoliščinah hladne vojne ostala osamljena. Protifašistična implikacija slovenskega ljubiteljskega odra je kljub temu ostala del slovenske kulturne komponente.[13] Krščanski politični tabor in cerkveni krogi so si spričo osamitve levice prizadevali, da bi ljubiteljsko igralstvo spet včlenili v klerikalno kulturno gibanje, kar se jim je precej posrečilo, saj se je opiralo predvsem na katoliške farne skupine, ki so dali prednost misijonarskim nalogam ljubiteljskega odra. Tako se je v 50. letih ustalil repertoar, ki se po sestavi ni bistveno razlikoval od medvojnega in je prevladoval do konca 70. let na vaških odrih.

Celovška skupina Oder mladje (1962–1965) je bila prva, ki je poskusila preseči skromne ambicije na gledališkem področju in načela razpravo o funkciji slovenskega ljubiteljskega gledališča, njegovi estetski, vsebinski in formalni ožini. Skupina je med drugim uprizorila dramo Mrtvo oznanilo Bora Kostanka (psevdonim Florjana Lipuša) in Antigono Dominika Smoleta, vendar je poskus reformiranja gledališke dejavnosti po nekaj več kot petdesetih predstavah propadel, ker skupina ni bila konsistentna in tudi zaradi finančnih in organizacijskih težav, saj vaških odrov ni bilo mogoče opremiti niti z najbolj nujnimi gledališkimi pripomočki.[14]

V prvi polovici sedemdesetih let so nastali trajnejši premiki v gledališki dejavnosti. Procese prenove in diferenciacije je spodbudil predvsem okrepljeni nemški nacionalizem, ki je prišel do izraza v protislovenski agitaciji koroškega Heimatdiensta, ob proslavi petdesetletnice plebiscita, v sporu o dvojezičnih napisih in preštevanju manjšine leta 1976. Vse to je privedlo do politizacije velikega dela slovenskega prebivalstva, oživilo je bojevito in protifašistično implikacijo slovenskega ljubiteljskega gledališča in okrepilo stike s sosednjo Jugoslavijo oz. Slovenijo. Pojavilo se je politično amatersko gledališče, ki je pokazalo odprtost za formalne in estetske novosti (lepljenka Ekstremist Matija Gubec Messner-Lipuša v uprizoritvi Kluba slovenskih študentov na Dunaju; kabareti skupine Oder 73 iz Pliberka; Pogovor v maternici koroške Slovenke Janka Messnerja v uprizoritvi gledališča Glej). Tudi druge podjetnejše skupine so kmalu z izbiro iger poskrbele za nove impulze.

Dolgoročno je na prenovo gledališkega dela, vsebin in estetike najbolj vplivalo sodelovanje s kulturnimi organizacijami v Sloveniji. Krščanska kulturna zveza je leta 1973 s pomočjo Zveze kulturnih organizacij Slovenije začela z načrtnim šolanjem gledališkega naraščaja s skupinama Lutke mladje in Oder mladje. Najvidnejši rezultat teh prizadevanj je nemara razvoj v lutkarstvu, ki ima danes dve središči, v Šmihelu in Celovcu. Mladinsko gledališče je bistveno pripomoglo k prodoru sodobnih estetskih in umetniških pristopov pri mlajši generaciji gledališčnikov in prvo uveljavilo tako med akterji kot med občinstvom zavest, da je gledališče samostojna umetniška veja.

V zadnjih desetih letih je delo z otroki in mladino težišče gledališkega delovanja slovenskih društev, tudi zaradi vse večje zaskrbljenosti ob upadanju jezikovnega znanja, saj je pouk slovenščine v šolah pogosto ocenjen kot nezadovoljiv. Kako močno so se razvile dejavnosti na področju mladinskega in otroškega gledališča, kaže podatek, da do leta 1988, če ne upoštevamo nastopov ob materinskem dnevu ipd., skorajda ni bilo nobene bolj redno delujoče otroške skupine, leta 2000 pa je bilo kar dvanajst premiernih predstav. Podobno visoko je bilo število premier pri mladinskih igralskih skupinah, medtem ko je gledališče odraslih, ki je doseglo vrhunec 1995. leta s 17 premierami, leta 2000 zmoglo le še devet.

Za razvejeno in kontinuirano dejavnost gre dobršen del zaslug režiserjem, mentorjem, gledališkim delavcem in lektorjem iz Slovenije, ki so oživili delovanje mnogih vaških odrov in pripravili tla za nastanek novih samostojnih gledaliških skupin. Brez te pomoči bi verjetno tudi aktualna gledališka dejavnost takoj nazadovala.

V naspotju s Krščansko kulturno zvezo se je Slovenska prosvetna zveza v sedemdesetih letih osredotočila na gledališče odraslih in gledališče na prostem. Njene produkcije so večinoma apelirale bodisi na socialno, bodisi nacionalno (samo)zavest koroških Slovencev in mobilizirale do sto ali več gledališčnikov iz Koroške in Slovenije, tako amaterje kakor poklicne igralce. Uprizoritve, kot so Samorastniki Prežih-Mikelna (1978/79/80), Kreftova Velika puntarija (1986), Messner-Hartmanova priredba Miklove Zale (1987) in Požganica Prežih-Kocijančiča (1990) so privabile po več tisoč gledalcev. S podobnim organizacijskim naporom in odmevom je Krščanska kulturna zveza v letih 1987 do 1993 poskrbela za uprizoritev iger Andreja Šusterja - Drabosnjaka in tako aktualizirala gledališko dediščino koroških Slovencev.

Te masovke so krepile pozitivni odnos koroških Slovencev do gledališča, družbeni pomen odra in tudi želje po ustanovitvi poklicnega gledališča. Ideja poklicne gledališke skupine se je pojavila že v letih po drugi svetovni vojni, ni pa bila nikoli uresničena. Izjave in pogovori z gledališčniki iz Koroške in Slovenije kažejo, da so pogledi na vprašanje, ali je profesionalna slovenska gledališka ustanova na Koroškem potrebna, zelo različni in omahljivi, vendar prevladuje ocena, da bi bilo ob ustreznih dodatnih finančnih dotacijah lahko ustanovljeno tako rekoč »takoj«. Glede na nastop novih generacij gledališčnikov s profesionalnimi ambicijami ali izrazito individualnim pristopom v gledališkem delu in glede na razmah gledaliških dejavnosti v poznih osemdesetih in devetdesetih letih se zdi tak optimizem tudi utemeljen.

Že proti koncu osemdesetih let so nekatere društvene skupine na svojo pobudo ali s pomočjo osrednjih kulturnih organizacij, mentorjev in strokovnjakov iz Slovenije začele s prenovo do tedaj igranega repertoarja, tako v Šentjakobu, na Brnci in Radišah, v Železni Kapli, Šentprimožu, Šmihelu in v študentskem klubu v Gradcu. Tradicionalno ljubiteljsko gledališče se je ohranilo predvsem še v Podjuni, zlasti v Vogrčah in Žvabeku. Hkrati se je že pojavilo plesno gledališče Ikarus Zdravka Haderlapa in Gabriel Lipuš se je v svojih projektih korak za korakom bližal glasbenemu gledališču. Sledilo je doslej najplodnejše obdobje slovenske gledališke dejavnosti na Koroškem. Povedno je, da niti ideološki spori med osrednjima političnima organizacijama koroških Slovencev glede skupnega zastopstva, vprašanja etnocentrizma in interkulturnosti, niti različni koncepti obeh osrednjih koroških kulturnih organizacij niso bistveno vplivali na gledališko dejavnost, kar pokaže, da se je gledališče medtem dejansko osamosvojilo in da poskusi ideološko ali politično utemeljenega poseganja vanj niso več uspešni.

Slovenska prosvetna zveza je kot svojo zadnjo osrednjo produkcijo leta 1992 podprla pobudo za uprizoritev drame Obračun Janka Messnerja in odslej podpira predvsem angažirane skupine ter gledališke projekte. Kakor Krščanska kulturna zveza, ki se je specializirala za lutkovno-glasbene produkcije (Pavček-Belina: Juri Muri v Afriki; Pungartnik: Sonček, kje si; Polák: Zaklad čarovnice Jezibabe), je danes predvsem servisna organizacija. Gledališkemu dogajanju v devetdesetih letih so dale pečat novo ustanovljene gledališke pobude: Gledališče ob Dravi – Theater an der Drau (1991) iz Šentprimoža, ki se je z dolgoletnim režiserjem

Petrom Militarovom osredotočilo na klasični slovenski repertoar od Cankarja do priredb tradicionalnih komedij in je sodelovalo z igralci iz Slovenije. Teatr Trotamora (1993) iz Šentjakoba, ki v režiji domačina Marjana Štikra uprizarja avantgardne in družbenokritične drame (Burges: A Clockwork Orange; Weill-Brecht: Opera za tri groše; Lem: Solaris; Vega-Fassbinder: Goreča vas). Teatr brez ... (1995), gledališka projektna skupina Slovenske prosvetne zveze, se je prvotno posvetil sodobni slovenski in nemški dramatiki, pozneje še otroškemu gledališču in je stalno sodeloval z gledališčniki iz Slovenije. S Sceno 11 (1991) in pozneje pod imenom Glasbeno gledališče – Musiktheater Gabriel (1998) je Gabriel Lipuš realiziral več glasbeno- in lutkovnogledaliških projektov, pri katerih so kmalu sodelovali poklicni gledališčniki iz Slovenije. Plesno gledališče – Tanztheater Ikarus (1990–1998) Zdravka Haderlapa je po amaterskih začetkih iz dvojezične regionalne skupine celo preraslo v mednaroden plesni ansambel, ki je med drugim sodeloval z Mestnim gledališčem v Celovcu. Vsaka teh skupin je razvila povsem samostojen profil in je težila k inovativnemu, kakovostnemu amaterskemu gledališču ali k profesionalizmu, kar prav zdaj velja predvsem za produkcije Glasbenega gledališča Gabriel.

V zadnjem času se napoveduje še nadaljnji rod šolanih igralcev, scenaristov in drugih gledališčnikov, tako da se poraja vprašanje, kako omogočiti današnjim in prihodnjim gledališčnikom ustrezne delovne razmere tudi na Koroškem. O že doseženi kakovosti pričajo kooperacije koroških akterjev s poklicnimi gledališčniki. Mlada igralka Magda Kropiunig se uveljavlja tudi na odrih v Sloveniji in v produkcijah slovenske televizije. Povečalo se je zanimanje za koroške slovenske gledališčnike na Koroškem, kar pokažejo angažmaji posameznih igralcev in režiserjev pri Mestnem gledališču in produkcije svobodnega gledališča Klagenfurter ensemble, nastale v sodelovanju s koroškimi slovenskimi gledališčniki, predvsem s člani ekipe Teatra Trotamora.

Kadrovski pogoji za ustanovitev profesionalne gledališke ustanove so potemtakem izpolnjeni, a na drugi strani je od konca devetdesetih let naprej opaziti upad produktivnosti, kar velja zlasti za gledališče odraslih. Z izjemo Pliberka, Radiš, Sel, Vogrč, občasno še Železne Kaple in Bilčovsa odrska dejavnost odraslih v večini društev trenutno miruje. Tudi del skupin, ki so vzniknile v devetdesetih letih, ne obstaja več ali ne deluje več programsko. To nedvomno krepi pomisleke, da bi poklicno gledališče lahko negativno vplivalo na amatersko odrsko dejavnost.

Vsekakor je gledališka ponudba še pestra. K temu bistveno prispevajo gostovanja slovenskih amaterskih in poklicnih gledališč, saj na leto gostuje deset do dvajset skupin z več ducati predstav. Koroške gledališke skupine nastopajo seveda tudi v Sloveniji in pri Slovencih v Italiji, vendar o tem nimam natančnih podatkov.

---

1 Helene Verdel: Die Geschichte des slowenischen Figurentheaters. Dis. Wien 1985. V knjigi: Helena Verdel: Zgodovina slovenskega lutkarstva. Ljubljana 1987.

2 Franci Zwitter: Grundzüge und Entwicklung der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten in den Jahren von 1900 bis 1941. Unter besonderer Berücksichtigung des slowenischen Laienspielwesens. Dis. Wien 1983. Glej tudi članek: Začetki odrske dejavnosti pri koroških Slovencih. V: Človek ne živi samo od kruha. Slovenska prosvetna zveza in njenih petinsedemdeset let. Celovec 1983, 53-69.

3 Maria Haderlap: Die Grundzüge der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten von 1946 bis 1976 und der Funktionswandel des slowenischen Laienspiels sowie seine Bedeutung für die slowenische Kulturpraxis in Kärnten. Dis. Wien 1988. V knjigi: Maja Haderlap: Med politiko in kulturo. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946-1976. Celovec 2001.

4 Izsledki projekta izidejo konec leta 2003 v celovški založbi Drava: Andrej Leben: Med tradicijo in inovacijo. Sodobno slovensko gledališče na Koroškem. Glej tudi: Andreas Leben: Dramatische Literatur und Theaterszene der Slowenen in Kärnten. V: Johann Strutz (izd.): Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten, Klagenfurt/Celovec 1998, 265-281.

5 Obe osrednji kulturni organizaciji koroških Slovencev (Slovenska prosvetna zveza in Krščanska kulturna zveza) že vrsto let (so)izdajata publikacije, ki upoštevajo gledališko dejavnost ali so ji v celoti posvečene. Glej mdr.: Lovro Kaselj/Franc Kattnig/Borut Sommeregger (izd.): Setev in žetev. Devet desetletij organizirane kulturne dejavnosti koroških Slovencev, Celovec 1979; Človek ne živi samo od kruha. Slovenska prosvetna zveza in njenih petinsedemdeset let, Celovec 1983; Marija Makarovič: Sele in Selani. Narodopisna podoba ljudi in krajev pod Košuto, Celovec-Ljubljana-Dunaj 1994. Maja Logar: Društveno življenje in povezovanje na vasi. V: Osem stoletij Vogrč, Celovec 1995, 340-341. Dobrla vas in okolica. Iz preteklosti v sedanjost, B. Eberndorf und Umgebung. Vergangenheit und Gegenwart. Ured. Marija Makarovič... Celovec-Ljubljana-Dunaj 1996. Maja Logar: Gledališki svet Vinka Zaletela, Celovec 2000). Koroški gledališki zgodovini so se posvetili tudi Erik Prunč (Kapelški pasijon. V: Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1989, 191-208), Reginald Vospernik, Herta Lausegger idr. Od leta 2000 naprej objavlja Koroški koledar sezonski pregled slovenskega gledališkega dogajanja na Koroškem.

6 Franci Zwitter: Grundzüge und Entwicklung der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten in den Jahren von 1900 bis 1941. Dis. Wien 1983, 29-34.

7 Prav tam, 105-106.

8 Prav tam, 87-90.

9 Prav tam, 118-122.

10 Prav tam, 212-214.

11 Prav tam, 263-268.

12 Prav tam, 275-276.

13 Maja Haderlap: Med politiko in kulturo. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946-1976, Celovec 2001, 175.

14 Prav tam, 119-127.

OSIJEŠKO OBDOBJE MIRKA POLIČA

Antonija Bogner Šaban

Delovanje Mirka Poliča v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču med 1915 in 1923 je zaokroženo obdobje v njegovi karieri. Takrat je izpričal svoje dirigentske in strokovne nazore in nakazal organizacijsko-pedagoške kvalitete, ki so opredeljevale njegovo ustvarjalno osebnost.

Mirko Polič[1] se je rodil v Trstu in odraščal v večkulturnem okolju. Oče Fran je bil Hrvat, mati Marija Slovenka, sam pa je obiskoval italijansko gimnazijo. Po maturi se je vpisal na pravno fakulteto v Pragi, vendar pa je, potem ko ga je pritegnilo glasbeno in zlasti gledališko dogajanje v praškem Narodnem gledališču (Dvořákova *Rusalka* in Smetanova *Prodana nevesta*), končal na tržaškem Konservatoriju Verdi in tam študiral pri Antoniu Zampieriju klavir in pri Gialdinu Gialdiniju kompozicijo. Zaključni izpit iz obeh predmetov je opravil 15. junija 1913 kot zunanji dijak. Naslednji dve leti je pri Giuseppeju Tartiniju izpopolnjeval svoje znanje iz harmonije, kontrapunkta in kompozicije.

Ta poklicna pot in kulturno večglasje sta vplivala na Poličeva življenjska spoznanja in ustvarjalne nazore. Njegov oče Fran Polić je zapustil Senj l. 1883 v času bana Khuena-Héderváryija, ko je Zagreb in vse dele Hrvaške pretresala politična afera z madžarskimi napisi na državnih grbih. V Trstu se je kmalu izkazal za uspešnega tiskarja in se materialno osamosvojil, zaradi svoje ljubezni do glasbe pa je tudi sina Mirka včlanil v slovensko pevsko društvo (Pevsko in glasbeno društvo Trst). Mirko je že med študijem postal vodja društvenega zbora in zbora Šentjakobske čitalnice.

Vse močnejše razplamtevanje narodne zavesti med slovensko manjšino v domačem italijanskem okolju je preraslo v lep društveni uspeh, ko je Mirko Polič 15. decembra 1910 v tržaškem Slovenskem gledališču dirigiral Hervéjevo operето *Mam'zelle Nitouche*. Sledile so druge operete: Straussov *Čar valčka*, Planquettovi *Cornevillski zvonovi*, Parmove *Caričine amaconke*, Lehárjev *Grof Luksemburški* in Zellerjev *Ptičar*, priljubljena dela, ki so privabljala gledalce, hkrati pa krepila tudi njihov občutek samobitnosti, saj so se izvajala v slovenskem jeziku. Poličeve ambicije pa se niso ustavile pri opereti, ampak je 22. decembra 1912 v Slovenskem gledališču dirigiral tudi Zajčevo opero *Nikola Šubić Zrinjski*, v načrtu pa je imel še Puccinijevo *Madame Butterfly*, Gounodovega *Fausta* in Offenbachove *Hoffmannove pripovedke*.

Zajčevo opero je režiral Leon Dragutinović,[2] nastopali pa so med drugimi Robert Primožič,[3] Josip Križaj[4] in Štefanija Lepuš,[5] poznejša Poličeva soproga. Izvedeni in še bolj napovedani program kaže na Poličevo razgledanost po evropskem glasbenem gledališču, njegovo složno sodelovanje z Leonom Dragutinovićem pa je bilo pomembno za njegovo prihodnost. Ko je Dragutinović l. 1914 postal intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča, je povabil Poliča, naj se pridruži njegovemu ansamblu. Ker je osiješka Opera aprila in maja 1914 gos-

tovala v Dubrovniku, Splitu, Šibeniku, Mostarju, Sarajevu in Tuzli, je Polič svojo nastopno predstavo, opereto Srećka Albinija *Baron Trenk*, dirigiral 8. maja 1914 v Občinskem gledališču v Splitu, stalno zaposlil pa se je v začetku sezone 1915/1916.

Večino omenjenih dejstev našteva Ciril Cvetko v monografiji *Mirko Polič, dirigent in skladatelj*, objavljeni l. 1996 v zbirki Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja v Ljubljani. Cvetko pozorno spremlja in vrednoti različne vidike Poličevega ustvarjanja, vendar pa svojo pozornost osredinja pretežno na Poličevo delovanje v Sloveniji, natančneje, v Ljubljani v letih 1925–1939 ter 1945–1947. Zaradi tega je treba Cvetkovo izčrpno in utemeljeno napisano monografijo dopolniti z natančnejšim opisom pomembnega Poličevega obdobja v Osijeku, saj je ravno tam dozoreval kot gledališki delavec, ko je spretno in z mladostnim poletom sodeloval pri repertoarni in scensko-interpretativni modernizaciji Opere, prav to pa je ob koncu njegove kariere, v Slovenskem narodnem gledališču, dobilo polni ustvarjalni pomen.

Izobrazba in dotedanje izkušnje so bile odločilne, da je Mirko Polič dobil zaposlitev v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču. To je bilo ustanovljeno l. 1907 in je takrat, po sedmih letih obstoja, še vedno iskalo svoje družbeno in umetniško mesto. Poliča sta prijateljsko podpirala intendant in ravnatelj Opere Leon Dragutinović in tudi ravnatelj Drame Joza Ivakić,[6] hkrati pa je v njima imel tudi strokovna sogovornika, ki sta tako kot on želela tradicionalni odnos do gledališča zamenjati z evropsko aktualnim.

Ker so v Osijeku vse do l. 1907 gostovale predvsem nemške in avstrijske potujoče družine in izvajale večinoma zabavna, pogosto tudi površna dela, je to usmerjalo in tudi določalo okus občinstva. Ko je jeseni 1915 na čelo Drame prišel hrvaški književnik Joza Ivakić, so v sporedu prevladovale nemške in francoske komedije, katerih vsebino so nemalokrat skrajšali ali lokalno obarvali, občasno so izvajali Shakespearova in Molièrova dela pa igre iz domače zakladnice – npr. Freudenreichove *Graničarje* – medtem ko so naturalizem in simbolizem uvajale na osiješki oder Tucićeve, Pecijeve in Kosorjeve drame. Ivakić ni odstopal od teh splošnih repertoarnih usmeritev, vseeno pa je dajal prednost evropskim in hrvaškim pisateljem, ki so poetično zaznamovali konec 19. in začetek 20. stoletja. Tako so pogosteje uprizarjali Hauptmanna, Ibsena, Tolstoja, Čehova, pa tudi Tucićev *Gnili dom*, Pecijev *Gozd*, Vojnovićev *Ekvinokcij*, Kosorjev *Požar strasti*. Tako je Ivakić utiral pot ustvarjalni različnosti, prepričan, da je predstava skupek idejnega in vsebinskega, kakor o teh svojih stališčih piše v članku *Naše gledališče*:* *Publiki se torej hoče smeha. Pa saj tudi smeha ni zametavati. Tudi smeh je vseh vrst. Obstaja tudi smeh skozi solze – smeh, ki ga je Belinski našel pri ruskih pisateljih, zlasti Gogolju, in ga tako posrečeno okarakteriziral. Smeh ima tudi veliko moč. Ne ubija se z jezo, temveč s smehom, je rekel Nietzsche. In navsezadnje je lahko tudi komedija in celo drobna humoreska – recimo, kakega Čehova – stvar z enako vrednostjo kakor drama v visokem slogu. Če je tako, potem ne more biti nihče presenečen, če bom rekel, da tudi komedija postavlja pred igralce velike zahteve, ravno takšne kakor tragedija svojemu protagonistu. Tudi v njej lahko odseva velika umetnost in visoka raven igralčeve igre, ki ima ravno tolikšno vrednost kakor umetnost kakega trageda.*[7]

Soroden proces spoznavnega dozorevanja in ozaveščanja gledalčevega

* V besedilu so citati označeni kot kurziva (op. ur.)

odnosa do gledališča je v glasbeni produkciji izvajal tudi Mirko Polič. V nasprotju z Ivakićem, ki je imel za utemeljevanje svojih praktičnih in teoretičnih idej na voljo vrsto evropskih in tudi hrvaških dramatikov, na roko pa so mu šle tudi dolgoletne želje osiješkega meščanstva, da bi proti nemški prevladi ustvarilo hrvaško gledališče, ni Mirku Poliču v začetku preostajalo nič drugega, kakor da dirigentsko in interpretativno preveri in uskladi predstave, ki so že bile na sporedu. Ker pri odrski uprizoritvi glasbenega dela vsebina in jezikovna komunikativnost libreta nista odločilno pomembna, to izročilo pa so iz kulturnih razlogov in deloma zaradi poklicnih nagnjenj gojili tudi Poličevi predhodniki Žarko Savić,[8] Nikola Faller[9] in Andro Mitrović,[10] in ker so v sporedu prevladovale operete večinoma dunajskih skladateljev, je moral Polič že na prvem nastopu v Osijeku 5. oktobra 1915 z *Dijakom prosjakom* Karla Millöckerja prepričljivo predstaviti odlike svojih umetniških nazorov. Gledališkega in likovnega kritika mestnega dnevnika *Hrvatske obrane*, slikarja, pesnika in novelista Dragana Melkusa, je Polič navdušil, ker je Millöckerjevo opereto *z dovršeno preciznostjo dirigiral na pamet*, ne da bi si bil pomagal s partituro, zato je izrazil upanje, da je gledališče z njim *dobilo nadebudno, energično, glasbeno izobraženo osebo.*[11] Poleg tega je Melkus kot zainteresiran in strokovno podkovan intelektualec Poliču izrekel priznanje, ker mu je slednjič uspelo zbor in orkester 78. c. kr. pehotnega polka »Gerba« uglasiti s pevci v glasbeno-izvajalsko celoto. Ta pohvala je še posebno pomembna, ker so ansambel sestavljali različno izobraženi pevci, angažirani z vseh vetrov, in nadarjeni amaterji iz krajevnih glasbenih društev. Millöckerjevo opereto *Dijak prosjak* je režiral Dušan Mitrović, ki je začel kot član Ćirićevega potujočega gledališča. Podobno umetniško pot je prehodil tudi Teodor (Tošica) Stojaković, predvsem dramski igralec, vseeno pa je manjše komične vloge igral tudi v operetah – v *Dijaku prosjaku*, denimo, Ollendorfa. V Millöckerjevi opereti je nastopal tudi Zvonimir Rogoz (Gorski), ki ga gledališki zgodovinski anali pomnijo po njegovem mednarodnem slovesu. Različnost umetniških usod in še bolj maloštevilnost glasbenega ansambla sta Mirka Poliča prisilili k temu, da je začel oblikovati nosilno ogrodje ansambla, če je hotel prepričljivo predstaviti svoje ustvarjalne nazore. Polič je namreč dirigiral večino glasbenih izvedb, saj je bil njegov starejši kolega, drugi dirigent osiješkega gledališča Dragutin Trischler, to sezono pogosto odsoten. Hrbtenico ansambla so tako sestavljali Štefanija Dragutinović, Rudolf Madlé, Nelly Baumgarten, Vladimir Majhenić, Hilda Majhenić, Elza Anhalt, Ivo Skrivanić, Ivka Berković, Rajko Peček, Marko Veble, Antun Križ, Zdenko Ruth, Kata Puhovska in Marija Šilhan.

Naslednji premik v povezovanju interpretativnih prvin predstave je Polič naredil 13. novembra 1915 s premiero Nedbalove operete *Poljska kri*, ki jo je režiral Kurt Bachmann. Čeprav pristojni gledališkozgodovinski pregledi delovanja Kurta Bachmanna malodane ne omenjajo, je bil po Melkusovih kritikah ključna osebnost pri scenskem posodabljanju osijeških glasbenih predstav. Kurt Bachmann je uspešno koreografiral skupinske in zborovske prizore, v Poliču pa dobil profesionalno podkovanega sodelavca, ki je znal poudariti vrline uprizorjenega dela po pevski in orkestralni plati. Recimo, mazurko v Nedbalovi opereti in *Zbor žanjcev* v tretjem dejanju. Med glasbene točke operete *Poljska kri* je uvrščen tudi napev *Jošće Polska ni zgienila*, prilagojen slavonski različici priljubljene pesmi *Tamburica sitnim glasom udaraše*. Ta sprememba ne moti lahkotnosti in vsebinske neobveznosti operetnega žanra, hkrati pa izpričuje značilnost Poličevih nenasilnih prijemov pri kroatiziranju glasbenega repertoarja.

Operne režije se je občasno lotevala tudi Zora Vuksan - Barlović.[12] Ta vidna osiješka dramska režiserka, uspešna učenka in privrženka Maxa Reinhardta, je 27. novembra 1915 postavila Massenetovo opero *Manon*. Massenet v tej intimno lirični operi izpričuje pretanjen smisel za uravnoteženost pevskih in orkestralnih partov in nagnjenje do obdelovanja sentimentalnih situacij, zato je Zora Vuksan - Barlović, ki je bila tudi scenografinja uprizoritve, uporabila papirnate kulise namesto standardnih scenografskih panojev, da bi tudi z njihovim videzom vzbudila vtis družbene hinavščine ob upodobitvi problematizirane usode Manon Lescaut. S krepitvijo interpretativne stilizacije in tako da je vizualizirala vsebino libreta z nasprotji teme in svetlobe, je poudarila dramatičnost dogajanja, medtem ko je Polič kot dirigent vztrajal pri orkestralnih partih opere, ki imajo po zaslugi Massenetove partiture močan scenski učinek. Tako vzajemno prežemanje sestavnih delov uprizoritve je napovedovalo spremembo v ustaljenem načinu interpretiranja glasbenih del, ki je dotlej temeljilo na nosilnih opernih ali operetnih arijah in postavljalo v ospredje t. i. režisersko gledališče.

Mišljenjska ubranost se ni omejevala samo na uprizarjanje predstav. Dragutinović, Polič in Ivakić so 3. januarja 1916 v gledališču priredili *Novoletno veduto*. Ob tej priložnosti so odvrgli uradno resnost in v mozaičnem programu med seboj pomešali svoje vsakdanje dolžnosti. Dragutinović je prebral domnevno pismo z bojišča, njegovo vsebino pa je pospremil glasbeni refren *Hoćeš nećeš, smijati se moraš*. Teodor (Tošo) Stojković je izvedel žal izgubljeno burko *Striček Vid v gledališču*, medtem ko sta Mirko Polič in Dragutin Trischler *odigrala* glasbeni poskus, ki ga je dirigiral Stojković. Dirigenta sta se poskusila tudi kot pevca, in tako je Polič *imitiral* sopran subrete Nelly Baumgarten. V *resnejšem* delu sporeda so nastopili Roza Peršl in Marija Šilhan z izvajanjem slovenskih in čeških pesmi ter Zdenko Ruth z romanco iz Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski*. Na koncu sta dramska igralca Zlata Lyanka in Mihajlo D. Milovanović ob pomoči svojih pevskih kolegov Mata Bonačića in Rajka Pečka uprizorila Ivakićevo priložnostno burko *V civilu*.

Optimistično začeto l. 1916 ni bilo naklonjeno slavnostnemu razpoloženju gledališčnikov in še manj zamislim Mirka Poliča. Zaradi majhnega števila redno zaposlenih pevcev in njihovih interpretativnih zmožnosti so bile še naprej na sporedu večinoma operete: Kálmánove *Jesenske vaje*, Straussov *Cigan baron*, Lehárjeva *Slednjič sama*, Eyslerjev *Ženskožerec*. Dragan Melkus v recenziji ob premieri operete *Jesenske vaje* 26. januarja 1916 navaja, s kakšnimi problemi se spopada Polič in v kakšnih umetniških okoliščinah nastajajo posamezne predstave. Čeprav je glavna naloga Kurta Bachmanna režija, mora včasih iz praktičnih razlogov pri predstavi sodelovati tudi kot pevec. Tako je v Kálmánovi opereti igral Wailensteina, njegovo interpretacijo pa je Melkus opisal kot *fino komiko, diskretno, nadvse naravno, ležerno, polno prirojene humornosti in prikrite, nevsiljive, neprisiljene šaljivosti, in ker je sijajen mimik, je z eno samo gesto, migom oči ali ušes – in ni mu bilo treba z njimi niti pomigati – izzval vihar smeha. Vsak stavek, vsako besedo je znal poudariti z veliko jasnostjo* ... Vseeno pa je imel Melkus Bachmannov nastop za svojevrstno *gostovanje, glede na to, da je v veliki večini pel in govoril nemško ... ker pa želimo, da bi bil naš tudi kot umetnik, naj se uči hrvaško ... kajti na hrvaškem odru se brezpogojno nastopa v hrvaškem jeziku.*[13]

Joza Ivakić je, kljub temu da je kot ravnatelj Drame prevzel številne obveznosti, imel z igralci in pevci ure jezikovnih vaj, zlasti akcentologije. Koristnost tega težavnega dela je bila očitna in priznana. Julije Benešić je v svojem feljtonu

Pismo iz Osijeka zapisal naslednje: *Z odra prihajajo sladke besede naše, korektno izgovorjene in pravilno naglašene. In tako govori prvi igralec, drugi, tretji ...* Spoštovani jezikoslovec in prevajalec, l. 1915 tudi intendant zagrebškega gledališča je nejevoljno nadaljeval: *Malce nenavadno, kje so naši zagrebški, popačeni akcenti, zategli glasovi, nenavadne vokalizacije. Pri nas je redkost slišati dober jezik...*[14]

Kljub težavam, ki so sestavni del gledališkega življenja, se je glasbeni repertoar postopoma dopolnjeval z vse zahtevnejšimi deli. Polič kot dirigent in Bachmann kot režiser sta 2. marca 1916 uprizorila Mascagnijevo opero v enem dejanju *Cavalleria rusticana*. Vlogi Santuzze in Turidduja sta odpela Elza Anhalt in Ivo Skrivanić, pevca, ki sta bila kos tudi zahtevnim sopranskim in tenorskim vlogam. Isti večer je bila uprizorjena tudi enodejanka Marijana Derenčina *Slepčeva žena*, v njej pa sta imela glavni vlogi Zora Vuksan - Barlović (Stana) in Mihajlo D. Milovanović (Ivan). Tako kombiniranje glasbenega in dramskega dela je bilo zanimiv poskus zbliževanja slogovno oddaljenih del, ki pa kljub svoji žanrski in poetični različnosti obravnavata sorodno temo – nestalnost ženske ljubezni, ki ima tragične posledice tako za Turidduja kakor slepega Ivana.

Dva dni po premieri Mascagnijeve *Cavallerie rusticane* in Derenčinove enodejanke *Slepčeva žena* je v rubriki *Osiješka kronika* dnevnika *Hrvatska obrana* izšla nenaslovljena kozerija, v kateri med vodilnima dramskima igralcema osiješkega gledališča Zoro Vuksan - Barlović in Aleksandrom Gavrilovićem poteka *dialog* o nekaj dni prej (27. februarja 1916) uprizorjeni tragediji *Macbeth*: v pogovoru opozarjata, da je Shakespeare vendarle *nekaj drugega od malega Italijana* (Mascagnija), vendar to njunemu *direktorju nikakor ne imponira, ko pa jih je oblekel v nekakšne cape*. Macbeth (Gavrilović) nato sprašuje Lady Macbeth (Zora Vuksan - Barlović): *Ali si opazila tisti črno pokrpano zaveso pogrebnega društva in prazno mizo med pojedino? Kako, da se za opero zmeraj najde denar?*[15] Čeprav kozerija po svojem bistvu implicira duhovitost in ironično distanco, pa ta obrobna notica vendarle kaže, s kakšnimi, in to vse prej kot umetniškimi težavami sta se spopadala Joza Ivakić in Mirko Polič.

Uvrstitev Massenetove opere *Werther* v repertoar osiješke Opere 29. aprila 1916 je nadaljevala odrsko raziskovanje skladateljevega opusa, toliko bolj, ker tudi ta opera obravnava splošno znano ljubezensko temo. Ker so ob koncu sezone 1915/1916 ansambel dopolnili spoštovanja vredni pevci (Robert Primožič, Desanka Makuševska, Makso Hankin, Mira Korošec,[16] Helena Lowczinsky, Rudolf Ertl,[17] Greta Kraus,[18] Štefanija Polič, Zlata in Đuka Trbuhović,[19] Micika Hrvojić[20]), je bila uprizoritev umetniško popolnoma upravičena. Potem je 3. oktobra 1916 sledila Puccinijeva veristična opera *Tosca*; za vlogo Tosce v interpretaciji Mire Korošec je kritik zapisal, da je *izdelana do najmanjših odtenkov* ... ter da je Mira Korošec *dramsko prvovrstna pevka in da z redko spretnostjo obvladuje svoj močni in zvonki glas*. Cavaradossi je bil Makso Hankin, *prelep lirični tenor z lepo višino in izvrstno šolo, pa tudi njegova igra je ravno tako mojstrska*, medtem ko je Scarpio pel Robert Primožič, *bariton z nenavadno močjo*.[21] V Verdijevem *Trubadurju* 11. novembra 1916 je Robert Primožič nastopil kot grof Luna, in ta vloga je tako kot Scarpia v Puccinijevi *Tosci* eno od izhodišč njegove bogate in plodovite kariere. Leonoro je igrala Mira Korošec, ki je zaslovela z verdijevskim repertoarjem, v tem času pa se je približevala svojemu pevskemu vrhuncu.

Slogovna raznolikost navedenih oper in glasovna razkošnost njihovih interpretov sta bili v oporo Poličevemu mnenju o pomembnosti tega žanra v primer-

javi s priljubljeno opereto. Polič pa je hotel razmerje med njima spremeniti ravno v času, ko je vojno ministrstvo s sedežem v Budimpešti ukinilo vojaške orkestre v Hrvaški, to pa je ogrozilo ne samo doseženo vrednost posameznih orkestrov, temveč tudi nadaljevanje programa. Orkester se je tako popolnil z glasbeniki iz Hrvaškega pevskega društva »Lipa« ter Pevskega in glasbenega društva »Kuhač«, v skladu z njihovimi glasovnimi možnostmi pa so v programu prevladovale operete. Polič se je z enako požrtvovalnostjo, s kakršno je postavljal na oder opere, zdaj lotil izvajanja operet in si prizadeval, da bi pri izvajalcih poudaril njihove najboljše interpretativne lastnosti. Tako je bila, denimo, v Straussovi opereti *Netopir*, uprizorjeni 18. oktobra 1916, Gitta Halasz v vlogi Adele *nagajiva, ljubka, vesela sobarica, diskretno humorna, zapeljiva in očarljiva, izkazala pa se je posebno kot koloraturna pevka. Njeni kot biseri čisti staccati so s svojo neverjetno zanesljivostjo prevzeli lože, parter in galerijo.*[22] Čeprav Dragan Melkus v svoji kritiki poudarja predvsem dosežek osiješke operetne ljubljenke Gitte Halasz, je bil Poličev delež pri izvedbi Straussove operete enakomerno porazdeljen med vse njene izvajalce. Vloga Rosalinde je bila zaupana debutantki Irmi Petričević. Mirko Polič je imel razumevanje za njeno začetniško negotovost, pa je zato deloma spremenil Straussovo partituro in vanjo vstavil nekaj novih delov, ki jih je sam skomponiral, kot pesem *polno globokega čustva* v drugem dejanju. To popuščanje pevki si moramo razlagati s Poličevim razvitim pedagoškim čutom, kajti kot je čas pokazal, je osiješko gledališče z Irmo Petričević pridobilo zanesljivo subreto.

Po operetah, ki so bile v osiješkem gledališču že znane in videne – Lehárjevem *Grofu Luksemburškem*, Kálmánovi *Kneginji čardaša*, Fallovi *Dolarski princesi* – je 25. decembra 1916 sledil Offenbachov *Orfej v podzemlju*. Ta predstava je zaznamovala slogovno spremembo v dotedanjem operetnem repertoarju, kajti avtorjeva pripadnost francoskemu glasbenemu izročilu in kritično stališče do družbe nista prinašala lagodne zabave. Offenbachovo opereto je postavil na oder Dragutin Vuković, sicer v osnovi dramski režiser, Andro Mitrović pa je odkril njegovo nadarjenost za glasbeno gledališče. Vuković je opereto *Orfej v podzemlju* režiral v slogu Reinhardtovih načel, in tako je grške junake v nekoliko moderniziranih kostumih razmestil med gledalce, te pa na oder. Kakšen učinek je dosegel ta presenetljivi režiserski prijem, je težko ugotoviti, zato pa je bilo za Poličevo dirigiranje zapisano, da mu *pripada posebno* poglavje. *Prepričan je lahko, da javnost močno ceni njegovo nesebično, edinole naši hrvaški Taliji posvečeno delo.*[23]

V začetku naslednjega leta, 6. januarja 1917, je bila izvedena opera Ivana Zajca *Nikola Šubić Zrinjski*. Že pet let prej, 14. januarja 1912, ko je to opero dirigiral Nikola Faller, je Zajčevo delo vzbujalo domoljubna čustva, zlasti njeni najbolj priljubljeni deli, kot *I Zrinjski će uminut, Tako meni Boga velikoga, U boj, u boj*, le da je zdaj na zavest gledalcev delovalo drugače, ker so usodo Zrinjskih istili s spet negotovo politično usodo hrvaškega naroda. Hkrati je Mirko Polič, dirigent Zajčeve opere, obnovil in dopolnil izkušnje, pridobljene v tržaškem Slovenskem gledališču, Robert Primožič pa se je izkazal z mladostno interpretacijo Zrinjskega. V drugih vlogah so bile zasedene najboljše pevske moči: Mira Korošec (Eva), Pavao Banac (Sulejman), Dušan Mitrović (Mehmed paša Sokolović), Makso Hankin (Juranić), Katica Frankova (Jelena), Rudolf Madlé (Alapić). Koliko je bilo Poliču profesionalno in tudi osebno od tega, da bi premiera opere *Nikola Šubić Zrinjski* uspela, priča dejstvo, da je *bolan vstal iz postelje, da bi* svojo četo *popeljal do zmage*. Poličevo ravnanje je Dragana Melkusa spodbudilo, da je opozoril tudi na vse njegove umetniške zasluge za osiješki glasbeni ansambel: *Kadar koli*

ga vidimo za dirigentskim pultom, smo mirni in vemo, da to pomeni glasbeni užitek ... kaj pomeni za naše gledališče, bomo spoznali šele takrat, ko bo rekel: sluga pokoren – odhajam.[24] Čustveno nabito razpoloženje, ki je bilo sestavni del premiere Zajčeve opere, vendarle ne more opravičiti režiserskih spodrsljajev Dragutina Vukovića. V sklepnem prizoru opere se je glavni junak odpravil v boj s praporom z zlomljenim vrhom, barve hrvaške trobojnice pa je bilo komaj razločiti. Druge take napake, ki so bile vir nenehnih očitkov na račun kakovosti izvedbe glasbenih predstav, so bile neustrezna mizanscenska razporeditev, prenatrpanost odra z rekviziti, zamujanje pri prihajanju na oder in odhajanju z njega, kažejo pa na to, da osiješki ansambel še vedno ni razvil pravega profesionalnega odnosa do stroke. Vseeno so nekatere predstave, kot opereta Franza Schuberta *Tri deklice*, vnašale novega poleta med svoje ustvarjalce. Nekaj mesecev po premieri 6. februarja 1917 so na gostovanju v Zagrebu Osiječani izvedli Schubertovo opereto sedemkrat zapored (med 20. in 31. julijem 1917). Čeprav gre za interpretativno zahtevno delo, ker je izpolnjeno s številnimi avtobiografskimi reminiscencami in poudarja skladateljevo romantično nagnjenje k spevnosti in duhovitim obratom, je Osiječanom uspelo pričarati glasbeno samosvojost te operete. O izvajalcih so v časniku *Hrvatska* zapisali naslednje: *Zaokrožena uprizoritev je zasluga mladega hrvaškega glasbenika, kapelnika Mirka Poliča, v katerem prepoznavamo izjemno nadarjenega človeka, energičnega, polnega ambicij in marljivosti. Gitta Halaszova (Hanica), živa in temperamentna, z ustrezno igro in lepim zvonkim glasom, je kot ustvarjena za subreto. V vsem je sicer še opaziti mladostni zanos, ampak material je v vsakem pogledu izvrsten. Dušan Mitrović (Schubert) in Dragutin Vuković (steklar Tschol) sta požela silno odobravanje. Vuković je prefinjen komik, ki ne prehaja v groteskno niti karikiranje svojih oseb. G. Trbuhović (Schober) ima zelo lep in prijeten tenor, ki dela zelo dober vtis, njegova igra pa je premišljena in dovršena.*[25] Milutin Cihlar Nehajev, izvrsten poznavalec gledališke problematike, strokovnjak z občutkom za kulturna dogajanja in kritik, ki je enako utemeljeno pisal o dramski in glasbeni produkciji, je opozoril, da je bilo v odrski postavitvi Schubertove operete opaziti *ponotranjenje vsake osebe, vsakega stavka. Čutiti je bilo, da Osiječani z dušo in telesom umetniško podoživljajo celoto in topla, sveža čustvenost je z odra segala v vsako srce. Malo važno je, ali bi bil lahko ta ali oni Schuberta bolje pel; Schubertova pesem deluje ganljivo in prisrčno tudi v izvedbi pevskega društva. In ravno te prisrčnosti nismo pogrešali v nobenem prizoru – in za to gre, kot moramo najprej povedati, Osiječanom največja pohvala. Kot ansamel kažejo nekatere zelo dragocene lastnosti: delo je bilo očitno skrbno naštudirano in dodelano v vseh podrobnostih. Glasbenemu vodji, gospodu Poliču, gre zasluga, da je dal Schubertovim napevom pravi nežni lok; kot najboljši zgled lahko poudarimo sekstet iz 2. dejanja. Režiser, gospod Vuković, je ves čas ohranjal okusa polno linijo, ki ni nikoli prestopila dobrodušno preprostega okvira, skupinska slika je bila zmeraj neprisiljeno naravna in zmernost pri izbiri znanih operetnih piruet je bila znamenje nad povprečje segajoče inscenacije.*[26]

Gostovanje osijeških operetnih umetnikov je potekalo v napetem pričakovanju umetniških in tehničnih sprememb v njihovem gledališču. Hrvaški gledališki odbor, ki je od ustanovitve Hrvaškega narodnega gledališča nadziral njegovo delovanje, se dogovarjal in odločal o zaposlovanju članov ansambla ter skrbel za potrebni denar za uresničevanje programa, je bil razpuščen. Dolgoletni osiješki mecen Stjepan (Stevo) Kovjanić, eden od ustanoviteljev gledališkega odbora, je prevzel nase obnovo in modernizacijo stavbe (na pročelju so zgradili

veličasten balkon, razširili prostore za vaje in rekvizite, napeljali elektriko). Po zaslugi Kovjanićevega domoljubja, ki je tako kot Stjepan Miletić sklenil družinsko dediščino vložiti v gledališče, je prišel v Osijek tudi *Karl Flieher, član ateljeja dunajske dvorne opere, ki je v skladu s tukajšnjimi razmerami izrisal skice za dekoracije, po teh skicah pa bo naš gledališki slikar Marko Veble izdeloval kulise. Po sezoni bo uprava poslala Vebleta na Dunaj, da se bo izpopolnil v svoji stroki.*[27] Glede na to, da dotlej gledališče ni imelo stalno zaposlenega scenografa in kostumografa, marveč so za posamezne predstave, kot Schubertove *Tri deklice*, opremo naročali v glavnem iz specializiranih avstrijskih podjetij ali od mestnih obrtnikov, je bilo izpopolnjevanje Marka Vebleta za likovnega izvajalca predstav, četudi na škodo njegove dotedanje igralske kariere – nastopal je v manjših operetnih in dramskih vlogah – pomemben premik pri modernizaciji gledališča. Skoraj hkrati s temi organizacijskimi spremembami je Hrvaško narodno gledališče zapustil Joza Ivakić, umrla pa sta intendant Leon Dragutinović in gledališki kritik Dragan Melkus. Za novega intendanta je bil oktobra 1917 imenovan Emil Nadvornik,[28] ki se je gledališko izobraževal na Dunaju in v Berlinu, in kot navajajo njegovi biografi, tudi pri Maxu Reinhardtu. V Osijek je prišel po dveletnem angažmaju v zagrebškem gledališču, kjer se je uveljavil kot režiser z evropsko izkušnjo. V okolju, ki je bilo močno odvisno od ustvarjalnega in organizacijskega ravnovesja med dramsko in glasbeno produkcijo, medtem ko so bili umetniški dosežki izpostavljeni pozornemu družbenemu vrednotenju, se je Polič po Nadvornikovem prigovarjanju l. 1917 odločil začasno prevzeti mesto ravnatelja Opere, dirigentske dolžnosti pa si je razdelil z Dragutinom Trischlerjem in na novo angažiranim Lavom Fritzem (Mirskim).[29] Polič je tako dobil bolj proste roke pri odločanju in z zaupanjem v lastno presojo o zmožnostih posameznih članov je drugo polovico l. 1917 zapolnil z operami, tako da prvič v desetletni zgodovini osiješkega gledališča v sporedu ni več prevladovala opereta.

Konec l. 1917 je začel pisati glasbene kritike Josip Canić,[30] ki se po svojih značilnostih uvršča v impresionistični literarni tok. Canić, glasbeno izobražen in povrhu tudi sam skladatelj, v nasprotju z začetnikom tovrstne kritike Antunom Gustavom Matošem in podobno mislečim Milutinom Cihlarjem Nehajevim ni bil domoljubno naklonjen objektivnim umetniškim možnostim v osiješkem gledališču. Po premieri Puccinijeve *La Bohème* 10. novembra 1917 je Mirku Poliču očital neustrezni tempo v uverturi, glasbeno neizdelanost posameznih prizorov in nepotrebno glasnost orkestra. Dragotina Vukovića je ostro opozoril na nedomišljenost njegove režije in nelogičnosti, ki so kvarile vtis uprizoritve – Musetta v *dekoltirani* obleki, medtem ko po njej pada sneg, Marcel nastopi v slikarski halji, potem pa se brez razloga preobleče v svečano obleko. Motila ga je tudi nedisciplina zboristov, ki so se v uvodnem prizoru Puccinijeve opere sprehajali po odru *levo-desno, desno-levo*, kakor se jim je zdelo, in se ravno tako samovoljno *skrivali med bočne kulise* pred koncem prizora. Finale opere *La Bohème* je bil docela zgrešen, ker je umetniško razveljavil do takrat doseženo: *V četrtem prizoru (zadnje dejanje) pade Mimi na obraz sončni žarek. Rudolf bi moral okno zastreti z Musettinim ogrinjalom. Pa veste kaj stori osiješki Rudolf? Na okno kratko in malo obesi Musettin klobuk – in sonce izgine.*[31] Čeprav je Canić našel kak očitek za vsako premiero – Bizet: *Carmen*, Leoncavallo: *Glumači*, Verdi: *Traviata*, Puccini: *Tosca* – pa je Poliču priznaval, da uspešno izbira pevce za posamezne vloge: Miro Korošec za Mimi v Puccinijevi *La Bohème* in Carmen v Bizetovi istoimenski operi, Roberta Primožiča za Escamilla v Bizetovi *Carmen*, gosta Josipa Rijavca za vlogo

v La Bohème, Jeleno Lowczinsky za Violetto in Rudlofa Ertla za grofa Germonta v Verdijevi *Traviati*. Polič je, upoštevaje glasovne zmožnosti ansambla, predstavil najpomembnejše zastopnike italijanske in francoske opere, nekatera dela, kot *Carmen*, pa so bila v tem gledališču sploh prvič uprizorjena. Ob tem ni pozabljal na hrvaške skladatelje. Tako je predstava *Madame Pompadour* 9. junija 1917 razširila poznavanje opusa Srećka Albinija, čeprav ni postala tako priljubljena kot njegov *Baron Trenk*, ena od operet, ki so jih vse do najnovejših dni v osiješkem gledališču največkrat izvajali.

Poliča so l. 1918 vpoklicali v vojsko pa tudi zdravje je imel načeto, kot piše Ciril Cvetko v svoji monografiji, zato je glavno delo pri izvedbi glasbenega programa prepustil Lavu Fritzu (Mirskemu) in Dragutinu Trischlerju, sam pa dirigiral Smetanovo opero *Prodana nevesta*, Massenetovega *Wertherja*, Verdijevega *Rigoletta* in Puccinijevo *Madame Butterly*. Nobena od naštetih predstav ni zadovoljila estetskih meril Josipa Canića. Podvomil je nad zasedbo v Smetanovi operi *Prodana nevesta*, ki je ponos češkega glasbenega in še posebno Narodnega gledališča (Národné divadlo). Pri tem pa je spregledal, da se je delovanje Hrvaškega narodnega gledališča začelo z izvedbo *Prodane neveste* in da je bila to prva opera, ki je bila v Osijeku uprizorjena v hrvaškem jeziku. Canić je z ironičnim obžalovanjem zapisal, da bi bil lahko Mirko Polič *svoje kapelniške zmožnosti hvaležneje uporabil pri drugih, lažjih delih ..., pa vseeno melodioznih (pa čeprav bi bil to Smetanov* Poljub*)*. Ravno tako ni bil zadovoljen s pevci vlog – Rudolfom Ertlom (Krušina), Ivom Gašparcem (Vašek), Štefanijo Polič (Ludmila), Jeleno Lowczinsky (Marženka) – najbolj neusmiljeno pa je napadel Pavla Banca, ki je pel Kecala. Za zahtevni lik, ki je v glasbeni literaturi sinonim za humornost, *ni ne pevsko in tudi ne z recitiranjem niti najmanj zadet. To ni jecljanje, to je umetno, po notah slabo naučeno.*[32]

Po slabih dveh letih sta Dragutin Vuković in Mirko Polič 6. marca 1918 premierno obnovila Massenetovo opero *Werther*, 23. marca 1918 Verdijevega *Rigoletta* in 4. maja Puccinijevo *Madame Butterfly*, ker sta hotela z glasovno okrepljenim ansamblom ta dela predstaviti v ustreznejši obliki. Kljub vsej subjektivnosti Canić v kritikah teh predstav navaja podrobnosti, ki opozarjajo na spremenjeni odnos do režije kot odločilnega dejavnika pri uprizoritvi. Tako v *Rigolettu* zahteva, da stražarji, ki peljejo Montroneja v temnico, *v resnici držijo* njegovega interpreta, *ne pa da odhaja z odra prost, kakor da gre v resnici v garderobo*. Zavzema tudi za učinkovito obvladovanje luči, ker je *ta najmočnejši vzvod režije.*[33] Operni pevci bi morali biti prepričljivi interpreti svojih likov, tako kot Rudolf Ertl v Verdijevem *Rigolettu*: *Mehki lirični timbre njegovega glasu prav sili človeka k pomisli, da bo ta pevec danes ali jutri samo za Verdijeve vloge. G. Ertl je svojega Rigoletta na svoj način zelo dobro razumel – kot igralec in pevec.*[34] Potrebna je večja režiserska pozornost pri oblikovanju predstave. Tako o Puccinijevi *Madame Butterfly* piše: *Poročnik Pinkerton bi vendarle moral nositi prave poročniške* hlače, *ne pa* civilne. Za kreacijo Suzuki (Greta Kraus) v isti operi pa pravi: *posebno je treba poudariti njen* japonski kostum *in zares* zvesto *posnemanje* japonske hoje.[35] Po naštevanju Vukovićevih režiserskih napak sledijo Canićevi očitki dirigentu Mirku Poliču. Izbiral je napačne dolžine, orkester je bil ali preglasen ali pretih, nelogično je poudarjal nekatere prizore, vrhunec kriticizma pa je, da je Štefanija Polič pela vlogo Kate Pinkerton v Puccinijevi *Madame Butterfly* izključno po zaslugi svojega soproga. Za to neprimerno izjavo je bilo morda krivo dejstvo, da je l. 1918 Mirko Polič tudi uradno postal ravnatelj Opere, v kateri je bil Canić nekoč dirigent.

Premiera operete Jacquesa Offenbacha *Zaroka pri svetilkah* 21. februarja 1919 je napovedala uvedbo še tretje programske smeri v osiješkem gledališču. Koreograf in baletnik Klemens Pekelmann, ki je sicer pel manj zahtevne operne in operetne vloge, je v njeno izvedbo vstavil baletno točko *Pierrotov ples*. Prvi celotni balet, *Pomladne sanje* na glasbo suite *Peer Gynt* Edvarda Hagerupa Griega, nastale po istoimenski Ibsenovi drami, je bil uprizorjen 24. marca 1919. Koreografirala sta ga Zora Vuksan - Barlović in Klemens Pekelmann, dirigiral pa Mirko Polič. Zora Vuksan - Barlović, ki je s Poličem sodelovala tudi pri postavitvi Massenetove opere *Manon*, je v Griegovem baletu celovito izpričala težnje, ki jih je izrazila v svojem, po vsem sodeč, programskem članku *Sodobna gledališka režija*.[36] Zora Vuksan - Barlović je nedvomno poznala Reinhardtovo produkcijo, Appieve in Craighove teze o nujni reformi scenografije in razsvetljave kakor tudi eksperimente v ruskem avantgardnem gledališču. Na te raznolike vidike modernizma se je uspešno odzivala, pri tem pa v intendantu Emilu Nadvorniku in umetniško radovednem Mirku Poliču našla ustrezna sodelavca.

L. 1919 so v osiješko gledališče, zato da bi rešili težavo s pomanjkanjem tenoristov, povabili na večmesečno gostovanje Ernesta Camarotta, in ta pevec ima po mnenju pristojnih strokovnjakov, med njimi tudi Stjepana Miletića v knjigi *Hrvaško gledališče* (Hrvatsko glumište), velike zasluge za dvig hrvaške glasbene kulture. V Leoncavallovi operi *Glumači* 24. marca 1919 je igral vlogo Cania, ki je bila izhodišče za njegov dolgotrajni angažma v zagrebškem gledališču (od l. 1887). Kljub visoki starosti je Camarotta *enako zanosno odpel arijo* Ridi, bajazzo, *kar dokazuje, da se prava genialnost in dovršenost petja za starost, rekel bi, ne zmenita ali pa se ji znata tako spretno ogibati, da njene sledove komaj opazimo*.[37] Camarotta je nastopil še kot Don José v Bizetovi *Carmen*, Manrico v Verdijevem *Trubadurju*, Pinkeron in Rudolf v Puccinijevih *Madame Butterfly* in *La Bohème*, in naposled, 11. maja 1919, kot Eleazar v operi *Židinja* Jacquesa Fromentala Halévyja. Libreto te opere zajema iz Stare zaveze, to pa daje možnosti za likovno pisano uprizoritev in v 2. in 3. dejanju tudi za vstavljanje plesnih prizorov, zato je pri uprizoritvi sodelovala tudi baletna skupina Klemensa Pekelmanna. Pred premiero Halévyjeve opere je Gjuro Prejac,[38] ki je prevzel dolžnost intendanta po Emilu Nadvorniku, povabil na oder celotno gledališko osebje in mu pojasnil svoj umetniški program. Čeprav je bil Gjuro Prejac uspešen operetni skladatelj, se je zavzemal za nadaljnji razvoj opere in je, še preden je bil 1. julija 1919 uradno ustoličen, novoangažiranim pevcem – Stanislavu Jastrzebskemu,[39] Pauli Trauttner,[40] Josipu Križaju, Stjepanu Michalevitzu, Rudolfu Bukšku[41] in Milanu Pichlerju[42] – obljubil enoletne pogodbe, ki naj bi vsaj do neke mere zagotavljale njihovo materialno varnost.

Izpopolnitev ansambla s perspektivnimi člani – Robert Primožič je, žal, pristopil k zagrebški Operi – kakor tudi uspešno gostovanje v Sarajevu aprila 1919 sta vplivala tudi na načrte Mirka Poliča. Dal je pobudo za simfonične koncerte, ki naj bi občinstvo seznanjali s posameznimi glasbenimi obdobji, ki so bila v rednem gledališkem programu slabše zastopana. Večino koncertov so zato dopolnjevala uvodna predavanja. Pred drugim simfoničnim koncertom 21. februarja 1919 je Mirko Polič govoril o Carlu Marii von Webru in Franzu Schubertu, Zora Vuksan - Barlović pa o Claudu Debussyju, Antonu Rubinsteinu in Pjotru Iljiču Čajkovskem. Polič je organiziral tudi glasbene matineje, in eno od njih, 30. novembra 1919, je posvetil Vatroslavu Lisinskemu v počastitev stoletnice njegovega rojstva. Gledališki orkester je Lisinskemu na čast odigral *Bellono*, uverturo v D-duru, sledi-

la je glasbena slika *Večer*, katere vsebina je po skladateljevih besedah: *poletni predvečer na vasi, ko se pastirji in pastirice s čredo vračajo domov. Zvonjenje z zvonika v pozdrav Mariji, potrkavanje, cingljanje in zvončkljanje zvoncev in večerno žvrgolenje ptic v njihovih gnezdih.*[43] Ker je Polič svoj entuziazem prenašal tudi na najbližje sodelavce, je te *bisere revne hrvaške orkestralne glasbe* dirigiral Lav Fritz (Mirski). V nadaljevanju te glasbene matineje so izvedli nekaj prizorov iz opere *Porin*, v katerih so nastopili Paula Trauttner (Zorka), Josip Križaj (Sveslav) in Stanislav Jastrzebsky (Porin). Gledališki zbor je zapel uvodni zbor iz 2. dejanja opere in *Zbor Hrvatic*, Stanislav Jastrzebsky pa romanco *Zorko moja, Zorko mila.*

Potem ko so Josipu Caniću odpovedali sodelovanje v časniku *Hrvatska obrana*, ker so proti njegovemu načinu pisanja kritik povzdignili glas tudi spoštovani osiješki meščani, kot Stjepan (Stevo) Kovjanić in Radoslav Bačić, ki je bil eden od ustanoviteljev Hrvaškega narodnega gledališča, njegov donator in založnik njegovih publikacij, so v omenjenem časniku prikazi glasbenih premier izhajali neredno, podpisovali pa so jih s svojimi začetnicami različni pisci.

V začetku l. 1920 je Osijek zajela resna gospodarska kriza, primanjkovalo je bencina, vrstile so se odpovedi gledaliških predstav. Kljub temu se je lahko Mirko Polič lotil oblikovanja glasbenega sporeda bolj samostojno in sproščeno kot v prejšnjih sezonah. V gledališču je delalo več dirigentov: Lav Fritz (Mirski), Makso Unger, za kratek čas se jima je pridružil tudi bodoči, svetovno znani maestro Lovro Matačić. Čeprav sta v repertoarju še naprej prevladovala italijanska skladatelja Puccini in Verdi, je Polič 22. februarja 1920 premierno obnovil Smetanovo opero *Prodana nevesta*, režiral pa jo je Stanislav Jastrzebsky. Vloga Kecala je bila zaupana Josipu Križaju, ki je bil v nasprotju s svojim predhodnikom Pavlom Bancem *poln humorja, igralsko naraven, glasbeno na višini, njegova kreacija pa je eden od najboljših partov.*[44] V zasedbi te opere so bili zastopani tudi Rudolf Bukšek (Krušina), Marijana Engel (Ljudmila) in nova sopranska okrepitev osiješkega ansambla Hana Pirkova (Hata). Vseeno pa se Jastrzebskemu ni uspelo dovolj odmakniti od njegove temeljne stroke in ubrano poenotiti solistov, tako da so svoje interpretacije oseb utemeljevali na že prej pridobljenih izkušnjah. Polič je, zato da se taka situacija ne bi ponovila, za opero Charlesa Gounoda *Faust*, uprizorjeno 24. aprila 1920, izbral režiserja Dragutina Vukovića. Glasbene značilnosti Gounodove opere, ki ne posveča toliko pozornosti značajem, marveč izrazito poudarja spevnost in razpoloženje, pri tem pa zanemarja miselni kompleks Goethejevega dela in motiv večne želje po ponovni mladosti, so v osiješki izvedbi *Fausta* predstavili Josip Križaj (Mefisto), Hana Pirkova (Margareta), Rudolf Bukšek (Valentin), Štefica Sestrić (Siebel), Milan Pichler (Brander), Marijana Engel (Marta), medtem ko je bila vloga Fausta zaupana gostu, članu Slovenskega deželnega gledališča iz Ljubljane Dragutinu Šelu - Šeriću, pevcu *z izjemno glasbeno erudicijo. Njegov glas resda ni močan, je pa mehak in osvaja glasbeno izobraženega poslušalca, posebno pri visokih tonih, ki so prijetno čisti.*[45] Polič je 22. septembra 1920 obnovil tudi Puccinijevo opero *La Bohème* in 14. decembra 1920 Bizetovo *Carmen*, pri tem pa pazil, da je pevce enakomerno zaposloval in tako med njimi ohranjal umetniško ubranost. V Puccinijevi *La Bohème* je vlogo Mimi pela nekdanja članica osiješke Opere Vika Čaleta, Rudolf je bil Makso Hankin, Marcel Rudolf Bukšek in Collin Pavle Banac, medtem ko je bila Musetta Ksavera Gajeva, ki je maloprej diplomirala na zagrebškem konservatoriju. V Bizetovi *Carmen* je v naslovni vlogi nastopila Marijana Engel, kot Don José Stanislav Jastrzebsky in kot Escamillo Rudolf Bukšek.

Delitev dolžnosti med Mirkom Poličem in njegovimi dirigenti se je nadaljevala tudi v naslednjem letu 1921. Glasbeno vodstvo večine oper sta prevzela Lav Fritz (Mirski) in Makso Unger, vključena sta bila tudi v premierno razporeditev. Poleg Dragutina Vukovića sta režirala še Vasilij Sevastijanov in Jakov Osipovič. Slednji je v Osijeku podpisal številne dramske uprizoritve in tako kot njegov rojak Vasilij Sevastijanov širil nazore scenskega avantgardizma. Občasno je režiral tudi Gjuro Prejac, tako je skupaj z Mirkom Poličem pripravil opero Blagoja Berse *Ogenj* 20. februarja 1921, ki je doživela krstno izvedbo 12. januarja 1911 v zagrebškem gledališču. Opera je po svoji poetični fakturi izjemno pomembna za pičlo hrvaško operno literaturo. Ker se Bersova nekoliko eklektična narava ni mogla ubraniti vplivov Wagnerjevih in tudi italijanskih verističnih partitur in ker je dogajanje opere *Ogenj* razdeljeno na prizore, umeščene v tovarniško dvorano, in prizore božičnega razpoloženja v družinskem domu, so bili ti vsebinski in posledično tudi glasbeni kontrasti, zlasti *glasba strojev*, ki je bila novost v takratnem evropskem opernem sozvočju, izreden izziv tako za dirigenta kakor pevce. Žal ni podrobnejših podatkov o zasedbi Bersove opere *Ogenj* na premieri 20. februarja 1921, razen da so jo izvajali Aleksandar Bragin (Hellwing), Stanislav Jastrzebsky (Robert Thoms), Hana Pirkova (Lenka) in Emil Rumpel (Pastor), medtem ko so v stranskih vlogah nastopili Pavle Banac, Mila Pichler in Anica Weber. Že dejstvo, da je Polič Bersovo opero *Ogenj* uvrstil v repertoar osiješkega gledališča, pa priča o njegovem poznavanju in sprejemanju aktualnih glasbenih tokov.

7. septembra 1921 je na čelo osiješkega gledališča stopil Andrija Milčinović,[46] medtem ko je bil ravnatelj Drame Mirko Dečak.[47] Mogoče je ravno zaradi tega, ker sta bila oba književnika, med njima kmalu izbruhnil spor o načelnih in tudi umetniških vprašanjih. Mirko Dečak je zaradi nerazjasnjene afere v gledališki upravi, v kateri so se omenjali denar in tudi subrete, odstopil z mesta ravnatelja Drame in postal urednik za kulturo v pravkar ustanovljenem dnevniku *Hrvatski list*. V nekaj mesecih urejanja kulturne rubrike ni Dečak objavil nobene gledališke kritike, ko pa se je Polič po Bersovi operi *Ogenj* usmeril k hrvaški glasbeni dediščini in 18. septembra 1921 koncertno izvedbo opere Vatroslava Lisinskega *Porin* pripravil kot kompletno gledališko predstavo, mu je uredništvo *Hrvatskega lista* odstopilo prostor na svojih straneh. Polič je v članku *Vatroslav Lisinski in njegov* Porin, ki je izšel v več nadaljevanjih, obrazložil svoje poglede na poetiko in zgodovinski pomen tega dela. Zapisal je, da *glasbena vsebina* Porina *ne more zastareti, ker je element nacionalne glasbe večno svež in mlad ... v tem finem občutku, ki ga je tako mojstrsko reproduciral, pa se kaže njegova genialnost. V nasprotju s tem elementom je šablonska forma opere in še bolj šablonski libreto dr. Demetra. Demeter se je, ker ni poznal operne tehnike, strogo držal italijanskih vzorov, in tako se mu je brezhibno posrečilo, da je postalo besedilo kljub dobremu sižeju kar se da nepomembno in da so posamezne osebe kar najmanj okarakterizirane. Tega greha ne smemo pripisati na račun literata Demetra, marveč je posledica zadrege, ker se je moral lotiti dela, za katero se ni imel kdaj pripraviti.* Polič je Demetru priznal zasluge za oživljanje idej ilirskega preroda, nasploh pa ga ni toliko zanimala literarna vrednost libreta kolikor njegova glasbena obdelava. Lisinski, ki ni imel vzornika v svojem nacionalnem okolju, se je zgledoval po Carlu Marii von Webru, avtorju prve nemške nacionalne opere *Čarostrelec* in njegovem nasledniku Heinrichu Marschnerju, ki sta iz podobnih pobud kot Lisinski širila domoljubne težnje svojega časa. Glede na to, da je Vatroslav Lisinski po zaslugi svojega zaščitnika Alberta Štrige komponiral opero *Porin* med svojim

šolanjem v Pragi, Weber pa je bil med letoma 1813 in 1816 v tem mestu gledališki dirigent, je Polič podrobno analiziral delež glasbene romantike v strukturi *Porina*: *Na ta dva mojstra spominjajo zlasti zbori in veličastni septet z zborom v zadnjem dejanju. Pri teh je instrumentacija zelo dobra, medtem ko je Lisinski pri solističnih točkah negotov in bled. Zbori so sploh najmočnejša stran opere in so izjemno slovansko obarvani. Kjer je Demetru uspelo, da se je približal ljudskemu tonu, in kjer je bil logičen in dosleden, je glasbena linija lahkotna in neprisiljena, ideje izvirne in s slovanskim koloritom. Kjer pa je, narobe, Demeter zašel v šablono, Lisinski ne ve, kaj bi počel. Glasba postane nezanimiva, celo dolgočasna in banalna. Posebno na koncu prvega dejanja in v nekaterih partih tretjega, četrtega in petega dejanja. Nedvomno je najboljše drugo dejanje, ki daje vtis, da je bilo napisano v enem zamahu. Tu najdemo lepo linijo, svežo invencijo, veliko zanimivih detajlov, ki jih operi sicer močno primanjkuje.* Potem je Polič predstavil zgodovinski pregled dotedanjih sprememb v libretu in glasbi opere *Porin*. Za njeno prvo izvedbo 2. oktobra 1987 je *Faller inter- in postludije skrajšal in hkrati izvedel nekatere retuše v besedilu in instrumentaciji. Škoda, ker je ob tej priložnosti izločil tudi tercet v tretjem dejanju – Irmengarda, Klodvig, Kotzelin – in ta zato ni bil upoštevan v klavirskem izvlečku, ki ga je priredil Srećko Albini.* Ob stoti obletnici rojstva Vatroslava Lisinskega l. 1919 je ravnatelj zagrebške Opere Milan Sachs v nasprotju s Nikolo Fallerjem pred njim podrobno predelal in dodelal partituro opere *Porin*. Sachs *je eliminiral nekatera očitno slaba mesta, dve pa nadomestil z novima recitativoma. Njegova zasluga je, da je spet vstavil tisti tercet v tretjem dejanju.* Po tem opisu doslej storjenega za *tehnično izboljšanje* opere je Mirko Polič obrazložil svojo *priredbo* oziroma umetniške razloge svojega posega: *za potrebno se je pokazalo povezati dobre parte v celoto, izločiti ves nepotrebni balast, zmanjšati število sprememb (v izvirniku je bilo devet slik), retuširati pomanjkljivo instrumentacijo, popraviti pogosto slab naglas in spremeniti sam libreto. Ob tem je bilo treba paziti, da ne bi popačili oblike in značaja dela in da bi ohranili originalni slog. Iz prvotnih devetih slik sem jih naredil pet. Slika na bojišču (Kotzelinov solo prizor) je glasbeno zelo slaba in se je pri prejšnjih izvedbah redno izpuščala. Težje je bilo s prizorom v temnici zaradi čudovite Sveslavove arije. Njo sem zato skupaj z nekaj spremembami v recitativu prestavil na začetek četrtega dejanja, medtem ko sem preostali dve točki te slike zaradi šibke glasbene invencije sploh izločil. To mi je bilo toliko lažje, ker je ta prizor za splošni razvoj dejanja brez posebnega pomena in je povsem psihološko nemotiviran. Lisinski je za ta prizor skomponiral površno in slabo glasbo in verjamem mu, da na tako besedilo ni mogel napisati nič boljšega. V petem dejanju sem skrajšal začetne prizore, namreč tista naivna razglabljanja o Kotzelinovi usodi, prizadeval sem si le, da se razbistri situacija med Zorko in Irmengardo ter Porinom in da se dovolj pripravi septet z zborom. Opera se končuje po prvotni Demetrovi zamisli z zahvalno pesmijo in himno svobodi, izpuščen pa je prizor Kotzelinove in Irmengardine smrti, zaradi katerega je Lisinski gotovo opustil komponiranje sklepnega prizora in opero končal z zelo anemično glasbo, ki nedvomno kvari celotni vtis opere. Z retušami v instrumentaciji sem si prizadeval poudariti nekatere parte, ki so bili doslej zaradi pomanjkanja kolorita preveč bledi, predvsem pa bolje okarakterizirati scensko situacijo. V predolge recitative sem poskušal z barvo lesenih instrumentov vnesti več življenja. Posebno neprijeten vtis je ustvarjalo neujemanje govorjenega akcenta s petim. Pri recitativih Lisinski končuje stavek redno na tezi, čeprav naglas zadnje besede ni na zadnjem zlogu (kar je v hrvaškem jeziku nasploh redek*

primer), na primer, ko iščejo Kotzelina: Bojni druzi, častni listi ovi, sadržaju opet dokaz novi ... *pada glasbeni akcent (tj., močnejši del teksta) na* sadržaju *in* novi, *to pa mora neizbežno žaliti uho. V takih primerih, ki jih je bilo zelo veliko, sem premestil glasbeni akcent, da bi zadostil pravilom našega jezika.*[48]

Obsežni citati iz članka Mirka Poliča *Vatroslav Lisinski in njegov* Porin ilustrirajo njegovo požrtvovalnost pri uresničevanju predvidenega programa, utemeljenega na preseku evropsko recentne glasbene ustvarjalnosti in izročilu hrvaške opere, in željo, da bi značilnosti glasbene kulture razširil tudi na vsebine, ki niso ozko povezane z gledališčem. Tako kot je Polič s simfoničnimi koncerti in glasbenimi matinejami usmerjal družbeno zanimanje na avtorje, ki so preoblikovali interpretiranje glasbenih del, se je tudi z vsemi močmi zavzemal za ustanovitev glasbene šole.[49] Čeprav so v Osijeku že v 19. stoletju občasno delovale podobne zasebne šole v okviru nemških in nato hrvaških pevskih društev, se je šele z ustanovitvijo Glasbene šole (današnja Muzička škola »Franjo Kuhač«) 1. septembra 1921 začelo sistematično izobraževanje poustvarjalnih umetnikov. Prvi ravnatelj Glasbene šole, od l. 1921 do l. 1922, je bil Mirko Polič, njegovi najbližji sodelavci pa Lav Fritz (Mirski), Makso Unger, ki je bil hkrati tudi dirigent v gledališču, in žena opernega pevca Maksa Hankina, pianistka Elza Hankin.[50] Simfonične koncerte so poslej prirejali v slavnostni dvorani Glasbene šole, v stavbi, v kateri zdaj deluje Pedagoška fakulteta.

Razlogi, iz katerih je Mirko Polič postopoma dopolnjeval repertoar z deli, ki so pripravljala in napovedovala daljnosežne spremembe opere, so postali popolnoma jasni, ko se je pri izbiranju ustavil pri operi Richarda Wagnerja *Lohengrin.* Vlogi Lohengrina in Ortrud sta pela Vasilij Levicki in Marija Červenjko, ki sta se oba izšolala na moskovskem Imperatorskem konservatoriju. Čeprav je bila Marija Černjenko že dalj časa članica osiješkega gledališča in je poleg tega privatno poučevala petje, je skupaj z novoangažiranim Vasilijem Levickim okrepila že obstoječi vpliv ruske različice interpretativnega modernizma. Po besedah mestnega zastopnika in glasbenega kritika *Hrvatskega lista* Bratoljuba Šrama je režiser Vasilij Sevastijanov za premiero Wagnerjeve opere *Lohengrin* 31. januarja 1922 v največji meri izrabil odrsko tehnično opremo, scenografija in kostumi pa so bili delo Oskarja Swatoscha in J. Werka. Kljub velikemu vloženemu trudu pa se ni dalo preprečiti nekaterih tudi nekoliko zabavnih spodrsljajev. Čeprav je bil *prihod labodov v prvem in tretjem dejanju dobro insceniran, pa je bil prizor z golobom v tretjem majhna nerodnost. Prezgodaj se je zataknil na žici in ga ni bilo mogoče odstraniti, da bi se spremenil v mladeniča Gottfrieda, ki je bil začaran golob. Zaradi tega je Gottfried (Rudolf Bukšek) pohitel v objem sestre Elze (Vika Čaleta), golob pa je še zmeraj visel na žici.* Dirigenta uprizoritve Mirka Poliča so po *koncu drugega dejanja frenetično klicali pred zaveso. Pred vse soliste in člane ansambla se je postavil tudi drugi kapelnik, g. Fritz, ki ga je nagovoril z nekaj prijaznih besed čestitanja, Stjepan (Stevo) Kovjanić pa mu je poklonil srebrno vazo.*[51]

Po *Lohengrinu* je Mirko Polič 26. maja 1922 dirigiral opero *Mrtve oči* Eugena D'Alberta, skladatelja, na katerega so vplivali Wagner kakor tudi Franz Liszt in italijanski veristi. Tudi izbira te opere kaže na Poličevo poznavanje sočasne glasbene ustvarjalnosti. Leta 1922 so se reorganizirala vsa gledališča z izjemo državnih v Zagrebu, Ljubljani in Beogradu in zaradi tega so se krčile njihove zasedbe, tako da je bil v osiješkem spet ogrožen obstoj orkestra. Zaradi tega je bilo priznanje, ki ga je bil Polič deležen za dirigiranje D'Albertove opere toliko pomembnejše. *Hrvatski list* je zapisal: *Orkester je pod izvrstnim vodstvom rav-*

natelja opere g. Poliča zaslužil, da ostane skupaj, kajti neodpustljiv greh bi bil, ko bi morali čez nekaj let spet začeti tam, kjer je g. Polič začel pred *nekaj leti.*[52]

Doseženo poustvarjalno znanje in tudi poklicno zanimanje sta Poliča spodbudili, da se je lotil režije Wagnerjeve opere *Večni mornar* (premiera 28. septembra 1923). Njegova odločitev je razumljiva, ker je v tej Wagnerjevi operi orkester enakopraven s pevci, še več, pogosto napoveduje in pojasnjuje razpoloženje, v katerem poteka njena vsebina. Svojo gledališko dejavnost je Polič razširil tudi na režijo Mozartove opere *Figarova svatba* (premiera 25. januarja 1923). Delo je žanrsko in zlasti po libretu, ki je nastal po Beaumarchaisovi komediji, podobna Rossinijevi operi *Seviljski brivec*, ki je bila uprizorjena 26. septembra 1923, ravno tako v Poličevi režiji. S takim oblikovanjem repertoarja v osiješkem gledališču je Mirko Polič gledalcem spet omogočil dragocen vpogled v različne glasbene sloge.

V sezoni 1922/1923 je v nekaterih predstavah gostoval tedanji član Opere beograjskega Narodnega gledališča Josip Rijavec.[53] Ker je v osiješkem ansamblu pogosto manjkal pevec tenorskih vlog, je Rijavec v Puccinijevi operi *La Bohème* pel Rudolfa in 20. novembra 1922 naslovno vlogo v Gounodovi operi *Faust*. Čeprav je bil slednji na sporedu že dve leti, se je redko izvajal in zato je bilo na njenih reprizah težko dojeti temeljno režiserjevo zamisel. Nepodpisani poročevalec *Hrvatskega lista* je presenečen, ker v drugem prizoru *Gounodovega* Fausta *(proščenje) ni ne meščanov ne starcev, ampak samo dijaki in vaški fantje, vsi enako oblečeni. Med dekletom in matrono ni razlike. Mar režiser (Dragutin Vuković) nima toliko avtoritete, da bi ukazal, naj se del zboristk našminka v starke? Mar mora biti na odru prav vsaka* lepa*? In kakšna komika šele pri vrnitvi vojakov! Z bojišča se v objem ljubljenih vračajo brez orožja in med koračnico hodijo s prostim korakom. Mogoče res niso marširali v vrstah, temveč v skupinah, ampak korak so vsekakor držali, zato so tudi imeli svoje trobentače. Šepetalce se je slišalo do zadnjih vrst na galeriji: s posebnim zanosom so narekovali besedilo med najnežnejšimi pianissimi.*[54] Kljub temu da večina teh pripomb ne spada v resno vrednotenje gledališke umetnosti, je Mirko Polič na nekatere med njimi odgovoril s članki v tedniku *Kazališni list*, ki ga je izdajalo osiješko gledališče. Urednik *Kazališnega lista* Tomislav Tanhofer,[55] po osnovni izobrazbi klasični filolog, je v začetku dvajsetih let šele začenjal svojo gledališko kariero in kmalu postal eden izmed najzanesljivejših igralskih in režiserskih interpretov Krleževih dram, zlasti glembajevskega cikla. Po zaslugi intendanta Andrije Milčinovća je Tanhofer samostojno izbiral in določal vsebino *Kazališnega lista*, pri tem pa upošteval vrhove evropske odrske prakse in vplivne literature. V uvodniku prve številke *Kazališnega lista* 15. avgusta 1922 je napovedal estetske usmeritve, ki ga bodo vodile pri urejanju tednika: *Na začetku nove sezone bi radi poudarili in opozorili, da gledališča nimamo za kraj zabave, marveč za gojišče kulture in prosvete, zato si moramo v želji, da bi bilo gledališče dostopno vsem ljudskim plastem, prizadevati, da gledališču zagotovimo tak obstoj, ki mu občasne krize ne bodo mogle škoditi.*[56] Mirko Polič je dobil v Tomislavu Tanhoferju zanesljivo podporo, kakršno je imel nekoč, le da v drugačnih umetniških okoliščinah in drugem času, v Jozi Ivakiću. Zaradi tega se je Polič navezal na Tanhoferjevo misel o družbenem pomenu gledališča in opozoril, da sta *kultura in umetnost, ki si ju je ustvaril narod, večni.* Hkrati je bil iskreno ogorčen nad tem, da *o opernih predstavah pišejo nekateri nevedneži, ki namesto da bi bili posredniki med gledališčem in gledalci, mistificirajo svet, tako da pišejo o stvareh, o katerih nimajo pojma.* V podkrepitev svo-

jih trditev je naštel nekatere samovoljnosti, kot razglašanje *opere* La Bohème *za češko delo* ali to, da je bila *gavota odigrana v tempu menueta*. Polič tudi ni mogel preboleti *blamaže pred gostom Rijavcem*, ki naj bi bil *pel v vsaki ariji staccato*, in se je vprašal, ali *avtor teh modrosti sploh pozna pomen tega izraza*.[57]

V članku *Naše predstave*[58] je Polič obrazložil razloge za obnovitev Bizetove opere *Carmen* 15. aprila 1922: *Spremembe so bile potrebne, ker je bila prejšnja izvedba v scenskem in režijskem pogledu skrajno pomanjkljiva*, njen režiser Dragutin Vuković pa je v nasprotju s svojim predhodnikom Jakovom Osipovićem svojo *nalogo izpolnil v zelo kratkem času in kljub pomanjkanju sredstev zelo posrečeno*. Polič poleg tega poudarja, da je Vukoviću *posebno uspela inscenacija 1. dejanja (izdelana po zamisli Aravantina iz berlinske državne opere), ki ponuja možnost lepe grupacije v skupinskih prizorih (nastop straže, nastop delavk itd.), še zlasti pa omogoča izvedbo intimnih prizorov (José – Micaela, José – Carmen). Drugo dejanje je postavljeno na dvorišče, medtem ko tretje spet poteka v soteski in ne v gozdu, kar je doslej močno motilo. Četrto dejanje poživlja baletni vložek in režiserjevi spretnosti je celo uspelo zamaskirati pomanjkanje statistov pri slovesnem obhodu*. Tudi drugi članki v *Kazališnem listu* pričajo o Poličevem odločnem zavzemanju za umetniško vrednost predstav, ki jih je želel še zboljšati, pri tem pa paziti na ustrezno zastopanost *t. i. evropskih in slovanskih* skladateljev. K taki odločitvi ga je napeljalo dejstvo, da so bila v *zadnjih sezonah prikazana skoraj vsa domača operna dela, ki kažejo količkaj življenjske moči. Žal to prizadevanje uprave pri občinstvu ni naletelo na tolikšno zanimanje in podporo, da bi smeli še naprej tvegati s forsiranjem našega repertoarja. Zaradi tega smo prisiljeni, da se za zdaj zadovoljimo s občeslovanskim repertoarjem, ki ima mednarodni ugled. Upamo, da nam bo uspelo tudi tako utrditi temelje, na katerih bo prišlo do preroda naše opere*.[59] V vrsti člankov s skupnim naslovom *O našem gledališču*[60] je Polič izrisal zgodovinski pregled opernega repertoarja v osiješkem gledališču po posameznih sezonah in zraven pripisal število izvedb vsakega dela in imena izvajalcev. Žal je bilo l. 1977 v posebnem separatu mesečnika *Kazalište*, nekakšnega naslednika nekdanjega *Kazališnega lista*, ki ga je osiješko gledališče izdajalo med letoma 1965 in 1981, ponatisnjenih samo nekaj odlomkov iz rokopisa *Prvih petnaest godina Hrvatskog narodnog kazališta v Osijeku*.

Pridobljena poklicna zrelost in zmožnost razbiranja nasprotujočih si podatkov pri vrednotenju umetniške problematike sta odliki, ki sta bili Mirku Poliču še kako potrebni v zadnjih mesecih njegovega angažmaja v osiješkem gledališču.

Konec aprila 1922 je Andrija Milčinović odstopil s položaja intendanta in kot najustreznejšo zamenjavo zanj so omenjali Mirka Poliča. V ozračju čakanja na odločitev je Polič v *Hrvatskem listu* pojasnil svoje poglede na rešitev aktualnega organizacijskega problema v osiješkem gledališču,[61] ki je zaradi zavlačevanja s sklepom o njegovi zakonski pripadnosti ostalo brez sredstev. Polič se je zavzel za umetniško samostojnost gledališča, materialno odgovornost za njegove dosežke pa naj bi nosili člani gledališkega odbora. Čeprav ta Poličeva zamisel kot celota ni imela opore v družbeni resničnosti, bi bile nekatere njene točke, ki se nanašajo na razširitev in utrditev več vrst glasbenega življenja v Osijeku, razmeroma zlahka uresničljive. Polič je videl izhod za glasbeni program osiješkega gledališča v ustanovitvi Filharmoničnega orkestra in delovanju njegovih članov v Operi. Orkester bi utemeljeval svoj obstoj s komornimi in simfoničnimi koncerti, hkrati pa bi izvajal in populariziral dotlej nezastopane oblike reproduktivne glasbe. Ker je bila pri odločanju o tem naveza med kulturnimi in političnimi dejavniki preveč obre-

menjena s pričakovanjem imenovanja novega intendanta, je bil Simfonični orkester ustanovljen šele l. 1924, ko je Mirko Polič že zapustil osiješko gledališče.

Maja 1922 je prišel v Osijek Mihajlo Marković, intendant osiješkega gledališča pred Leonom Dragutinovićem, tedaj pa predsednik Združenja igralcev Jugoslavije. Po priporočilu beograjskega ministrstva za prosveto naj bi bil za nekaj časa spet prevzel intendantski položaj. Njegov protikandidat je bil dramaturg Grga Tomljenović.V tem mučnem in negotovem položaju, ki je iz višjih razlogov problematiziral Poličeve osebne in umetniške vrline, je Polič vseeno napovedal repertoar za sezono 1923/1924 in z njim pokazal, da ne odstopa od zamisli o njegovem nenehnem dopolnjevanjem z dotlej še neizvedenimi deli. Med drugim je napoved vsebovala izvedbe Janačkove opere *Jenufa*, Saint-Saënsove *Samson in Dalila*, Mozartove *Bastien in Bastienne*, Wolf-Ferrarijeve *Suzanina skrivnost*, nadalje Fallove operete *Lepa Risetta* in Lehárjeve *Frasquita*, od hrvaških skladateljev pa pravljico *Zlatolasi kraljevič* Milana Ogrizovića in Frana Lhotke.

Sredi septembra je referent v zagrebškem Odseku za umetnost kraljevega poverjeništva za prosveto Kazimir Krenedić izročil Mirku Poliču odločbo o njegovem imenovanju za intendanta, ki jo je bilo treba še uskladiti z beograjskim Ministrstvom za prosveto in vere. V nasprotju s pričakovanji pa je z neposrednim sklepom Ministrstva za prosveto in vere 24. septembra to dolžnost nastopil dotedanji administrativni ravnatelj Narodnega gledališča v Ljubljani Pavel Golia. Čeprav je Polič še dirigiral predstave, ki so bile v repertoarju v sezoni 1923/1924, je odstopil s položaja ravnatelja Opere. Izvedba Massenetove opere *Manon* 10. oktobra 1923 je bila povod, da je *Hrvatski list* objavil naslednje vrstice, ki kolikor je najlepše mogoče, osvetljujejo zasluge Mirka Poliča za osiješko gledališče in tudi neustrezno ravnanje z njim: *V času, ko v nas rase spoštovanje do moža, ki mu je uspelo s trdnim znanjem in neutrudnim delom vzdigniti opero na naše deske, v času, ko nas preveva hvaležni občutek za ta njegov trud, nam pravijo, da od nas odhaja. In kako odhaja! Užaljen v svojem upravičenem ponosu z brezglavostjo organov v umetniških oddelkih ministrstev v Beogradu in Zagrebu, ki jim v tekmovanju za svoj prestiž ni mar briskirati človeka, ki je v kulturni kapital njihovih resorjev prigospodaril več kakor tisti, ki se gredo njihove šefe. Tragika naše usode!*[62]

Poslovilni koncert Mirka Poliča so 9. novembra 1922 iz razumljivih vzrokov priredili njegovi častilci iz Filharmoničnega društva v dvorani osiješkega kina Urania. V programu so ob klavirski spremljavi Else Hankin izvedli orkestralne parte iz Wagnerjevih in Webrovih oper, ker je ta dva skladatelja prav Polič umestil v osiješko glasbeno okolje.

Čeprav je Mirko Polič odšel iz Hrvaškega narodnega gledališča zaradi spleta zunajumetniških okoliščin, pa njegovo delovanje priča o širini in premišljenosti njegovih poklicnih nazorov, saj je prav po njegovi zaslugi operni program postal nenadomestljivi sestavni del glasbenega in kulturnega življenja v Osijeku. Pri tem je treba še posebej poudariti, da je Mirko Polič s svojimi zmožnostmi in znanjem ter skupaj s tedanjimi člani Opere osiješkega gledališča, ki so bili po poreklu Slovenci, kot Robertom Primožičem, Josipom Križajem, Rudolfom Bukškom in Štefanijo Polič, pripomogel k prepletanju in vživljanju dveh nacionalnih izročil v umetniško celoto.

Prevedla Mojca Mihelič

[1] Mirko Polič, skladatelj in dirigent (Trst, 3. junija 1890 – Ljubljana, 2. oktobra 1952). Po študiju prava v Pragi se je posvetil glasbi. V letih 1908–1913/1909-1912 je na tržaškem konservatoriju končal študij klavirja in nato v letih 1914 in 1915 še iz kompozicije. Od l. 1915 do l. 1923 je bil dirigent v osiješkem Narodnem gledališču, od l. 1918 tudi ravnatelj Opere. Bil je eden od ustanoviteljev Glasbene šole v Osijeku in v letih 1921–1922 njen prvi ravnatelj. V sezoni 1923/1924 je bil tajnik in dirigent Opere v zagrebškem gledališču. Po vrnitvi iz Beograda je bil od l. 1925 do l. 1939 dirigent v Slovenskem narodnem gledališču, od l. 1945 do 1949 pa ravnatelj Opere in dirigent. Nekaj časa je kot profesor na ljubljanski Akademiji za glasbo predaval dirigiranje. Poličev umetniški program lahko povzamemo v tri temeljne točke: s sistematičnim delom obogatiti repertoar z nizom oper, ki so železni repertoar sodobnih odrov (Mozart, Beethoven, Wagner); uvajati modernejša operna dela vse do sodobnih in tako poslušalcem približati nove estetske nazore; močno pospeševati nacionalno operno produkcijo. Kot skladatelja ga je najbolj pritegovala opera in dve je napisal tudi sam: *Mati Jugovićev* je nastala po drami I. Vojnovića, medtem ko je za *Desetega brata* libreto po Jurčičevem romanu napisal skupaj z M. Mahničem. Polič je ustvaril še nekaj vokalno-instrumentalnih del, samospevov in zborovskih skladb.

[2] Leon Dragutinović (Lev, Lavoslav Kohn), režiser, igralec, gledališki delavec (Zagreb, 14. avgusta 1873 – Osijek, 17. marca 1917). Po nastopanju v Lazićevi potujoči skupini ga je angažiralo zagrebško gledališče, kjer je med drugim igral vlogo Pastirja v Gundulićevi *Dubravki* in Skupa v istoimenski Držićevi komediji (9. januarja 1895). L. 1885 je postal član gledališke družine M. Pešića, od l. 1898 pa je bil član družin Đ. Protića in P. Čirića. L. 1889 je ustanovil svoje Hrvaško dramatsko društvo, ki je nastopalo v Dalmaciji in Bosni pretežno s hrvaškimi dramskimi deli (J. E. Tomić, *Baron Franjo Trenk*, H. Dragošić, *Poslednji Zrinjski*, S. Tucić, *Vrnitev, Trhli dom*). Po razpustitvi Hrvaškega dramatskega društva l. 1901 je odšel v Slovensko deželno gledališče v Ljubljani. Tu si je pridobil ugled temperamentnega interpreta karakternih dramskih vlog: Shylocka, Jaga (v Shakespearjevem *Beneškem trgovcu* in *Othellu*). Vse bolj se je posvečal dramski in glasbeni režiji: Schiller, *Spletka in ljubezen*, H. Ibsen, *Nora*, S. Przybyszewski, *Zlato runo*, M. Begović, *Gospa Walewska*, *Venus Victrix*, I. Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*, J. Strauss, *Netopir*. Bil je ustanovitelj in ravnatelj Slovenskega gledališča v Trstu (1910 – 1914), potem pa od l. 1914 do svoje smrti l. 1917 intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča. Ukvarjal se je z režiranjem predvsem nemških in francoskih komedij, nastopal pa tudi kot igralec. Prevajal je dramska dela iz nemškega, francoskega in madžarskega jezika in napisal več sestavkov o zgodovini gledališča.

[3] Robert Primožič, baritonist in režiser (Trst, 11. marca 1893 – Ljubljana, 16. december 1943). Petja se je učil v Trstu, Milanu in Budimpešti. Pevsko kariero je začel 22. decembra 1912 v tržaškem Slovenskem gledališču z vlogo Zrinjskega v operi Ivana Zajca *Nikola Šubić Zrinjski* (režija Leon Dragutinović, dirigent Mirko Polič). V letih 1916–1918 je bil angažiran v Osijeku, potem je bil do l. 1928 solist zagrebške Opere, od takrat do smrti pa je deloval v Operi ljubljanskega Slovenskega narodnega gledališča. Bil je obdarjen z veliko muzikaličnostjo in glasovnimi zmožnostmi. Ukvarjal se je z operno režijo in pri tem posvečal posebno pozornost usklajevanju glasbenih in dramskih prvin. Bil je izvrsten pevski pedagog. Med Primožičeve najzrelejše vloge spadajo: Rigoletto, grof Luna in Amonasro (Verdi, *Rigoletto, Trubadur* in *Aida*), Scarpia in Gianni Schicchi (Puccini, *Tosca* in *Gianni Schicchi*), Figaro (Rossini, *Seviljski brivec*), Escamillo (Bizet, *Carmen*), Wotan in Amfortas (Wagner, *Walküra* in *Parsifal*), Mefisto (Gounod, *Faust*), Johanaan (R. Strauss, *Saloma*), Boris Godunov (Musorgski, *Boris Godunov*).

[4] Josip Križaj, basist (Vevče pri Ljubljani, 5. marca 1887 – Zagreb, 30. julija 1968). Petje je študiral v Ljubljani in Münchnu, debutiral je l. 1907 v Operi ljubljanskega Slovenskega narodnega gledališča. V Zagrebu je prvič gostoval l. 1913 kot Mefisto v Gounodovem *Faustu* in bil takoj angažiran. Z manjšimi prekinitvami (1919–1920 v Osijeku, 1928–1929 v Ljubljani) in kljub vabljivim ponudbam iz tujine je ostal zvest zagrebškemu Hrvaškemu narodnemu gledališču in imel v njem skoraj tri tisoč nastopov v več kot sto vlogah. Bil je izjemno muzikaličen in imel je bogat in sonoren glas. Med njegove vrhunske dosežke spadajo: Boris in Dosifej (Musorgski: *Boris Gosunov* in *Hovanščina*), Filip (Verdi: *Don Carlos*), Wotan (Wagner, *Siegfried*), Ochs (R. Strauss, *Kavalir z rožo*). Za Ochsa je dobil osebne čestitke tudi od skladatelja ob njegovem gostovanju v Zagrebu. Bil je eden od najbolj znanih evropskih interpretov vloge Kecala v Smetanovi *Prodani nevesti*, izkazal pa se je še kot Sulejman (Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*), Don Bazilio (Rossini, *Seviljski brivec*), Figaro (Mozart, *Figarova svatba*), gospodar Marko (Gotovac, *Ero z onega sveta*), Daland, Gurmenanz in Hans Sachs (Wagner, *Večni mornar, Parsifal* in *Mojstri pevci nürnberški*). Bil je uspešen oratorijski pevec, ukvarjal pa se je tudi z operno režijo.

[5] Štefanija Polič (roj. Lepuš), sopranistka (Trst, 17. novembra 1893 – Ljubljana, 7. avgusta 1978), soproga Mirka Poliča. Petje je študirala v Trstu (de Filippi) in na Dunaju (R. Papier- Baumgartner). Debutirala je v slovenskem Dramatičnem društvu v sezoni 1911/1912. Bila je operna pevka in operetna subreta v Osijeku (1918–1923), Beogradu (1923–1924) in Ljubljani (1925–1948). Zaradi izjemno velikega glasovnega obsega je v operi pela sopranske in mezzosopranske vloge. S svojo veliko muzikaličnostjo se je z lahkoto učila vlog in pogosto je v zadnjem hipu *reševala* predstave.

Odlikovala se je z odlično pevsko tehniko in izrazitim igralskim darom. Njene najpomembnejše vloge so bile: Liza (Benatzky, *Pri belem konjičku*), grofica Marica (Kálmán, *Grofica Marica*), Liza (Lehár, *Dežela smehljaja*), Helena (Nedbal, *Poljska kri*), Giulietta (Offenbach, *Hoffmannove pripovedke*), Marinka (Smetana, *Prodana nevesta*), Musetta (Puccini, *La Bohème*).

6 Joza Ivakić, hrvaški književnik in dramatik (Vinkovci, 18. marca 1879 – Zagreb, 6. avgusta 1932). Po končani gimnaziji v rojstnem mestu je študiral klasično filologijo in slavistiko na Filozofski fakulteti v Zagrebu. Zaradi političnih prepričanj so ga pogosto premeščali – Zemun, Bjelovar, Karlovac, Vinkovci, Sušak, Osijek (1915–1917), dokler se 21. februarja 1920 slednjič ni ustalil kot dramaturg v zagrebškem gledališču. Bil je odbornik Matice hrvatske, skupaj z Andrijo Milčinovićem urednik revije *Savremenik* in kot strokovnjak za dikcijo in izgovorjavo predavatelj na Igralski šoli v Zagrebu. Režiral je okrog trideset del večinoma iz nacionalnega repertoarja, poleg teh pa tudi Strindbergove, Ibsenove in Hauptmannove drame. Je ustvarjalec prvih hrvaških dokumentarno-zgodovinskih filmov *Grešnica* in *Krčma*. Napisal je več pripovednih zbirk: *Iz naše ulice, Vas in mesto, Knjiga o ženskah in ljubezni*. Njegove najbolj znane drame so *Mojstrica Ruža, Prileţnice* in *Zmešnjava/Ples čarovnic*. Joza Ivakić po estetskih lastnostih svojega opusa nadaljuje izročilo socialno-kmečkih motivov, obarvanih z značilnostmi njegovega rojstnega kraja.

7 Joza /Joza Ivakić/: »Naše kazalište«, v: Antonija Bogner - Šaban, *Kazališni Osijek*, Zagreb, 1997, str. 202-203.

8 Žarko Savić, basist (Zemun, 20. avgusta 1861 – Chicago, 18. januarja 1930). Začel je v beograjskem Narodnem gledališču in v Opavi na Češkem in pokazal izrazito nadarjenost za dramske kreacije. Šolal se je na Dunaju l. 1887, potem pa bil član gledališč v Berlinu, Lübecku, Dresdenu, Freiburgu, Badnu, Düsseldorfu, Stuttgartu, Rigi in Hamburgu. V Beogradu je vodil lastno gledališče Opero na bulvarju (1909–1911). V sezoni 1907/1908 je bil intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča. Predaval je petje v Hamburgu, Ženevi, New Yorku in Chicagu. Kot pevec je imel širok repertoar od buffo vlog v klasičnih delih do niza vlog v Wagnerjevih glasbenih dramah. Nastopal je tudi kot koncertni pevec. Napisal je poučno razpravo *Der Weg zum freien Ton* (Hamburg, 1915). Tudi njegova soproga, sopranistka Sutlana Cijukova – Savić, je bila članica osiješkega gledališča.

9 Nikola Faller, dirigent (Ivanec pri Varaždinu, 22. aprila 1862 – Zagreb, 28. februarja 1938). Glasbo je študiral v Varaždinu in Zagrebu in že kot srednješolec postal korepetitor zagrebškega gledališča. V letih 1884–1887 je privatno študiral na konservatorijih na Dunaju (A. Bruckner, F. Krenn, J. Epstein), v Parizu (J. Massenet, L. Delibes, E. Guiraud) in Londonu. Bil je učitelj klavirja v zagrebškem Hrvaškem narodnem gledališču (1887–1889) in dirigent v Operi, po njeni razpustitvi (1889) pa zborovodja, učitelj glasbe in dirigent »Narodne glasbe« in pevskega društva »Zvonimir« v Splitu. V zagrebškem gledališču je vodil tri operne sezone (1889–1891) in bil dirigent pevskega društva »Kolo«. Ko je bila l. 1894 Opera spet ustanovljena, je postal njen stalni dirigent in od l. 1896 do l. 1902 tudi njen ravnatelj. Od l. 1910 do l. 1912 je bil intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča.

10 Andro Mitrović, dirigent in skladatelj (Dubrovnik, 24. marca 1879 – Zagreb, 20. januarja 1940). Študij, ki ga je začel na Glasbeni šoli zagrebškega Hrvaškega glasbenega zavoda (I. Zajc, A. Stöckl), je končal na konservatoriju v Pragi (K. Knitl, K. Strecker). Umetniško kariero je začel l. 1901 kot dirigent v Operi ljubljanskega Slovenskega deželnega gledališča. Potem je deloval v Šibeniku in na Reki, kjer je vodil pevsko društvo »Jadranska vila«. Bil je vojaški in gledališki dirigent v Zagrebu (1905–1910), dirigent kopališkega orkestra v Opatiji in potem spet gledališki dirigent v Zagrebu. V letih 1913 in 1914 je bil ravnatelj Opere v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču, od l. 1915 do l. 1922 ravnatelj gledališča v Varaždinu in v letih 1922-1931 ravnatelj Opere v Mariboru, vodil pa je tudi Operni studio na Glasbeni akademiji v Zagrebu. Zložil je opero *Zgodba ene noči* (1908) in več kantat, večino svojih skladb pa je sam sežgal.

11 Prof. D.M-s /Dragan Melkus/, »Đak prosjak«, *Hrvatska obrana*, XIV/236, str. 3-4, Osijek, 6. oktobra 1915. – Dragan Melkus, slikar, novelist in kritik (Bektež pri Požegi, 28. okobra 1860 – Osijek, 5. septembra 1917). Obiskoval je šolo za umetnost in obrt na Dunaju (1874–1876) in nato študiral na münchenski akademiji (1880–1884 – W. Lindenschmit, G. Max). Študij je dopolnjeval z bivanjem v Düsseldorfu in Parizu. Na Hrvaško se je vrnil l. 1902. Bil je profesor v Sremski Mitrovici in Osijeku. Slikal je krajine, zlasti slavonsko nižinsko pokrajino, figuralne in religiozne kompozicije. Ukvarjal se je tudi z restavriranjem slik in knjižno opremo. Od l. 1908 do l. 1917 je bil likovni in gledališki kritik v dnevniku *Hrvatska obrana*. Pisal je novele, eseje, feljtone in kozerije. Bil je med ustanovitelji Kluba hrvaških književnikov v Osijeku.

12 Zora Vuksan - Barlović, igralka in režiserka (Đakovo, 11. februarja 1886 – Osijek, 5. maja 1935). Obiskovala je gornjegradski Ženski licej v Zagrebu in se učila klavirja v Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda (A. Krežma - Barbot). Privatne ure igre je imela pri Andriji Fijanu. Na Dunaju je študirala pri igralki E. Neustädter - Geyer, potem se je v Berlinu seznanila s pogledi M. Reinhardta, v Parizu pa s Théâtre Libre in rusko avantgardo. L. 1915 se je zaposlila v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču in mu ostala zvesta do smrti l. 1935. Kot vneta privrženka evropskega scenskega

modernizma je poskušala svoje nazore udejanjati tudi v gledališki praksi. Izkazala se je posebno kot igralka in režiserka Ibsenovih in Strindbergovih dram: Helene Alving, Nora in Hedda Gabler (Ibsen, *Strahovi, Nora* in *Hedda Gabler*), Elisa (Strindberg, *Grmada*). Bila je prva režiserka Marulićevega epa *Judita* l. 1935, ki ga je dramatizirala in v njem igrala naslovno vlogo. Ukvarjala se je tudi z operno in baletno režijo.

13 Prof. D. M-s /Dragan Melkus/: »E. Kálmána *Jesenje vježbe*«, *Hrvatska obrana*, XV/21, str. 3, Osijek, 27. januarja 1916.

14 Julije Benešić: »Pismo iz Osijeka«, v Antonija Bogner - Šaban, *Kazališni Osijek*, Zagreb, 1977, str. 217-218.

15 Prof. D. M-s /Dragan Melkus/: »Osječka kronika«, *Hrvatska obrana*, XV/52, str. 4, Osijek, 4. marca 1916.

16 Mira Korošec, sopranistka (Sisak, 1882 – Split, 4. junij 1916). Petje je študirala na Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda (M. Kiseljak) in dunajskem konservatoriju (J. Gänsbacher) in tam na zaključni prireditvi osvojila zlato medaljo za vlogo Santuzze v Mascagnijevi *Cavallerii rusticani*. Bila je operna solistka v Opavi (1908–1910) in Pragi (1908–1910). V Zagrebu je prvič nastopila l. 1908 v naslovni vlogi v Verdijevi operi *Aida*. Od l. 1910 do l. 1914 je bila prvakinja zagrebške Opere, l. 1919, ko se je zaradi poroke umaknila z odrov, pa je delovala v Hamburgu in pogosto gostovala v Zagrebu. Odlikovala se je z izjemno lepim in močnim dramskim sopranom, bogato izraznostjo in veličastnim odrskim nastopom. Za angažma v Zagrebu je prva poustvarila Evo (Zajc, *Prvi greh*), Lenko in Lisbeth (Bersa, *Ogenj* in *Čevljar iz Delfov*) in Jelo (Hatze, *Povratek*). Njene znane vloge iz svetovnega repertoarja so bile: Tosca (Puccini, *Tosca*), Aida in Leonora (Verdi, *Aida* in *Trubadur*), Senta, Elizabeta in Brünnhilde (Wagner, *Večni mornar, Tannhäuser* in *Walküra*), Liza in Tatjana (Čajkovski, *Pikova dama* in *Jevgenij Onjegin*).

17 Rudolf Ertl, baritonist (Dubravica pri Skradinu, 3. novembra 1886 – München, 24. oktobra 1974). Pevski študij je končal na dunajskem konservatoriju l. 1915 in tam tudi začel svojo kariero. V letih 1916–1919 je bil član zagrebške Opere, v letih 1919–1926 in 1928–1944 je bil angažiran v Operi beograjskega Narodnega gledališča. Bil je med ustanovitelji Opere v sarajevskem Narodnem gledališču. Ukvarjal se je s pedagoškim delom, potem je odšel v tujino. Kot umetnik s prefinjeno kulturo in pevec s skrbno izšolanim liričnim baritonom prijetne barve je ustvaril vrsto doživetih opernih likov, med katerimi so najvidnejši: grof Luna, Germont, Renato in Jago (Verdi, *Trubadur, Traviata, Ples v maskah* in *Otello*), Figaro, Papageno, Don Giovanni (Mozart, *Figarova svatba, Čarobna piščal* in *Don Giovanni*), Wolfram (Wagner, *Tannhäuser*). Ukvarjal se je tudi z režijo: Gotovac, *Morana*, Hatze, *Adel in Mara*, Bizet, *Carmen*, Verdi, *Rigoletto*.

18 Greta Kraus - Aranicki, mezzosopranistka in dramska igralka (Osijek, 1987 – Zagreb, 10. oktobra 1956). Petje in igro je študirala na Glasbeni šoli zagrebškega Hrvaškega glasbenega zavoda (L. Brückl, M. Freudenreich). L. 1916 je še kot študentka debutirala v Zagrebu kot Orlowsky (J. Strauss, *Netopir*). Od l. 1917 do 1923 je bila solistka v Operi osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča in v njem odpela široko pahljačo vlog, glavne med njimi so bile: Carmen (Bizet, *Carmen*), Pavlina in Grofica (Čajkovski, *Pikova dama*), Suzuki (Puccini, *Madame Butterfly*), Lidija (Albini, *Baron Trenk*).

19 Đuka Trbuhović, pevec, igralec in režiser (Zagreb, 9. aprila 1891 – Banja Luka. 31. januarja 1968). Kariero je začel v potujoči družini P. Čirića. Debutiral je v Osijeku l. 1909 kot Levi v Zajčevi operi *Nikola Šubić Zrinjski* in bil takoj angažiran. Do l. 1946 je v osiješkem gledališču pel glavne vloge v skoraj vseh operetah, mnoge med njimi pa je tudi režiral. Nastopal je v manjših dramskih vlogah. Nekaj časa je deloval v Ljubljani (1920), Splitu in Mariboru, kjer je bil med ustanovitelji Opere. Njegove najpomembnejše vloge so: Boleslav Beranski in Popiel (Nedbal, *Poljska kri*), grof Luksemburg (Lehár, *Grof Luksemburg*), Schober (Schubert, *Tri deklice*).

20 Micika Hrvojić, igralka in operetna pevka (Beograd, 1888 – Beograd, 1953). Bila je članica gledališč v Osijeku, Novem Sadu, Sarajevu in Beogradu. Njen ustvarjalni razpon je bil zelo raznovrsten. Igrala je številne vloge v dramah in komedijah ter pela v operetah. V glasbenih predstavah se je odlikovala kot prepričljiva interpretinja vlog.

21 Prof. D. M-s /Dragan Melkus/: »Giacomo Puccini *Tosca*«, *Hrvatska obrana*, XV/225, str. 5, Osijek, 4. oktobra 1916.

22 Prof. D. M-s /Dragan Melkus/: »Johan Strauss *Šišmiš*«, *Hrvatska obrana*, XV/248, str. 4-5, Osijek, 30. oktobra 1916.

23 Prof. D. M-s /Dragan Melkus/: »Jacques Offenbach *Orfej u podzemlju* i drugo«, *Hrvatska obrana*, XV/293, str. 5, Osijek, 27. decembra 1916.

24 s. /Dragan Melkus/: »Ivan pl. Zajc *Nikola Šubić Zrinjski*«, *Hrvatska obrana*, XVI/4, str. 7, Osijek, 5. januarja 1917.

25 »Osječka opereta u Zagrebu«, *Hrvatska*, 1775, str. 1, Zagreb, 22. julija 1917.

26 Nv. /Milutin Cihlar Nehajev/: »Das Gastspiel des Osijeker Theaters«, *Agramer Tagblatt*, 22/199, str. 1-2, Zagreb, 22. julija 1917. Navedek iz kritike Milutina Cihlarja Nehajeva se v izvirniku glasi: *Doch sie brachte das Wichtigste: die Verinnerlichung jeder Figur, jedes Satzes. Man fühlte es, wie die Osijeker mit Leib und Seele bei dem künstlerischen Durchempfinden des Ganzen sind und die*

warme, frische Gefühlsnote drang von der Bühne herab in alle Herzen. Da heißt es wenig, ob der oder jener ein besserer Schubertsänger zu sein hätte; das Lied Schuberts wirkt eben auch in der Ausführung einer Liedertafel ergreifend und innig. Und eben diese Innigkeit vermißte man in keiner Szene – eine Feststellung, die als größtes Lob der Osijeker vorerst zu buchen ist. Als Ensemble zeigen sie einige sehr wertvollen Eigenschaften: das Werk ist offensichtlich sorgfältig einstudiert und in allen Einzelheiten durchgearbeitet. Dem musikalischen Leiter, Herr Polić, gebührt das Verdienst, die Weisen Schuberts in jenem richtigen anschmiegenden Schwung gebracht zu haben; das Sextett im II. Akte möchten wir als bestes Beispiel besonders hervorheben. Der Regisseur, Herr Vuković, behielt durchgehends eine geschmackvolle, nie den gutmütig-einfachen Rahmen überschreitende Linie, das Gruppenbild war immer ungezwungen natürlich und die Zurückhaltung im Wählen der bekannten Operettenpirouetten war ein Zeichen einer über das Mittelmaß gehenden Inszenesetzung.

27 H-r: »Kazališno pismo«, *Hrvatska obrana*, XVI/257, str. 5, Osijek, 10. novembra 1917.

28 Emil Nadvornik, režiser (Žepče, 1888 – Beograd, 1945). Maturiral je na Dunaju in potem študiral pravo. Pozneje se je posvetil gledališču in nadaljeval študij v Berlinu. V letih 1915–1917 je bil angažiran v zagrebškem gledališču in tam režiral naslednje drame: Ibsen, *Hedda Gabler*, Grillparzer, *Medeja*, Shakespeare, *Sen kresne noči*, Schnitzler, *Anatol*, Strindberg, *Grmada*. Nekatera od teh del je tudi prevedel. Od l. 1917 je bil intendant v Osijeku, l. 1919 pa je ustanovil svoje zasebno gledališče v Sarajevu. Pozneje je bil angažiran še v Novem Sadu in Skopju, od l. 1941 pa spet v zagrebškem gledališču.

29 Lav Mirski (Fritz), dirigent (Zagreb, 21. junija 1893 – Osijek, 29. aprila 1968). L. 1913 je končal študij violončela na Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu (U. Fabbri). Po krajšem delovanju na Dunaju (1913–1914), Sušaku (1914) in v Zagrebu je l.1917 postal dirigent osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča in pozneje tudi ravnatelj Opere (1924–1941) in intendant (1951–1961). Med drugo svetovno vojno je bil interniran v Italiji. Tam je v taborišču sestavil in vodil pevski zbor in l. 1944 dirigiral na simfoničnih koncertih za zavezniško vojsko v Bariju. Bil je dirigent Opere in Palestinskega simfoničnega orkestra v Tel Avivu in radijske postaje v Jeruzalemu. Kot operni in simfonični dirigent se je zavzemal posebno za sodobne avtorje in je veliko pripomogel k razvoju glasbenega življenja v Osijeku. Ustanovil in vodil je Osiješko filharmonijo in bil od l. 1924 do l. 1941 ravnatelj Glasbene šole.

30 Josip Canić, zborovodja in kritik (Klanjec, 4. junija 1879 – Zagreb, 10. oktobra 1933). Bil je profesor matematike in fizike v Gospiću, Osijeku in Zagrebu. Glasbeno izobrazbo si je pridobil v Zagrebu in na Dunaju. Bil je nadarjen ustvarjalec z izrazitim smislom za vokalne in instrumentalne miniature, preskušal se je tudi v večjih glasbenih oblikah, kot kantati *Na Nilu*. Kot uspešen glasbeni kritik in publicist je sodeloval v časnikih in revijah (*Obzor, Narodne novine, Hrvatsko pravo, Hrvatska, Hrvatska smotra, Hrvatska obrana*) in objavil polemično brošuro *Glasbeni fragmenti*.

31 C-ć /Josip Canić/: »Puccini *La Bohème*«, *Hrvatska obrana*, XVI/263, str. 3-6, Osijek, 17. novembra 1917.

32 C-ć /Josip Canić/: »Smetana«, *Hrvatska obrana*, XVII/27, str. 1-3, Osijek, 1. februarja 1918.

33 J./osip/ Canić: »Puccinijeva *Butterfly*«, *Hrvatska obrana*, XVII/103, str. 1, Osijek, 6. maja 1918.

34 J./osip/ Canić: »Verdi«, *Hrvatska obrana*, XVII/74, str. 1-5, Osijek, 30. marca 1918.

35 J./osip/ Canić: »Puccinijeva *Butterfly*«, *Hrvatska obrana*, XVII/103, str. 1, Osijek, 6. maja 1918.

36 Zora Vuksan - Barlović: »Savremena kazališna režija«, *Hrvatska obrana*, XIV/236, str. 1-2, Osijek, 6. oktobra 1915. Gledališko delovanje Zore Vuksan - Barlović je obsežno prikazano v: Antonija Bogner - Šaban, *Povrat u nepovrat*, Zagreb, 2001.

37 G.: »Kazalište«, *Hrvatska obrana*, XVIII/52, str. 3, Osijek, 28. marca 1919.

38 Gjuro Prejac, skladatelj, igralec in režiser (Desinić, 25. novembra 1870 – Zagreb, 19. januarja 1936). V glasbi je bil učenec Ivana Zajca (solopetje). Končal je tudi Miletićevo Igralsko šolo v Hrvaškem glasbenem zavodu (1898). Po krajšem delovanju v Ljubljani in Splitu je bil od l. 1899 igralec in od l. 1908 do l. 1925 tudi režiser zagrebškega gledališča. Ob tem je predaval mimiko, deklamacijo in igro na Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda. Kot vsestransko nadarjen umetnik, igralec, pevec, skladatelj, zborovodja, režiser, libretist in pisatelj, je bil Prejac nekaj desetletij glavni zastopnik vedrega glasbenega gledališča. Med njegovimi skladbami sta postali najbolj priljubljeni *Peharček moj* in *Vu plavem trnacu*, ki ju je uglasbil na lastni besedili. Poleg tega je objavil številne šaljive kuplete, solo prizore in enodejanke ter dramatiziral romana Augusta Šenoe *Kmečki upor* in *Varuj se senjske roke*.

39 Stanislav Jastrzebsky (Šulem Hassman), tenorist poljskega rodu (Krakov, 1879 – Osijek, 25. aprila 1921). Gledališko kariero je začel v Ljubljani l. 1905. V letih 1908–1919 je bil prvak zagrebške Opere, potem pa do smrti angažiran v Osijeku. Sprva je nastopal v operetah, po ustanovitvi zagrebške opere pa je ustvaril širok razpon opernih vlog: od Pinkertona in Cavaradossija (Puccini, *Madame Butterfly* in *Tosca*) do Eleazarja (Halévy, *Židinja*). Prvi na Hrvaškem je pel Tristana (Wagner, *Tristan in Izolda*), Heroda (R. Strauss, *Saloma*), Šujskega (Musorgski, *Boris Godunov*), Roberta (Bersa, *Ogenj*), Adama (Zajc, *Prvi/Izvirni greh*). S svojimi izrazitimi vokalno-scenskimi

kvalitetami si je zagotovil mesto med vrhunskimi hrvaškimi opernimi pevci v drugem desetletju 20. stoletja. V Osijeku se je poleg petja ukvarjal tudi z režijo.

40 Paula Trauttner - Križaj, sopranistka (Ruma, 1888 – Zagreb, 5. septembra 1976), soproga Josipa Križaja. Od l. 1910 do l. 1927 je bila s krajšimi prekinitvami solistka zagrebške Opere. V Osijeku je bila angažirana v l. 1919-1920. Imela je lep in dobro izšolan lirični sopran, ob tem pa je bila tudi uspešna igralka. Njene glavne vloge so bile: Sofija (R. Strauss, *Kavalir z rožo*), Mimi in Čo-Čo-San (Puccini, *Madame Butterfly*), Sneguljčica (Rimski-Korsakov, *Sneguljčica*).

41 Rudolf Bukšek, baritonist (Sveti Jurij pri Celju, 7. aprila 1882 – Zagreb, 7. novembra 1933). Gledališko kariero je začel kot dramski igralec, potem je v Ljubljani pri M. Hubadu študiral petje. Bil je član ljubljanske, osiješke in zagrebške Opere. Imel je zelo dobro izšolan glas, izenačen v vseh legah in z velikim obsegom, povrhu je bil tudi dober igralec. V svoji razmeroma kratki karieri je ustvaril veliko število najraznovrstnejših vlog od Rossinijevega Figara do Gounodovega Mefista, ki štejeta med njegove najboljše dosežke. Nastopal je tudi na koncertih.

42 Milan Pichler, baritonist (Osijek, 22. marca 1897 – Reka, 24. avgusta 1981). Petje je študiral v Zagrebu (E. Cammarota) in na Dunaju. Na opernem odru je debutiral l. 1919 v Osijeku kot Marcel v Puccinijevi operi *La Bohème*. Kot pevec s plemenitim in zvonkim baritonom s kovinskim timbrom in velikim obsegom ter z izrednim smislom za interpretacijo in prepričljivim odrskim nastopom je Pichler oblikoval bogat razpon vlog od Jeleckega (Čajkovski, *Pikova dama*) do Nikole Šubića Zrinjskega (Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*) in Borisa Godunova (Musorgski, *Boris Godunov*). Pichler se je odlikoval tudi kot mojstrski koncertni pevec. O gledaliških začetkih Milana Pichlerja v osiješkem gledališču piše, opirajoč se na pevčeve spomine, Lav Mirski (Fritz) in hkrati osvetljuje razmere, v kakršnih je Mirko Polič dopolnjeval ansambel Opere: *Milan Pichler je bil uslužbenec finančne direkcije v Osijeku in hkrati član Hrvaškega pevskega in glasbenega društva »Kuhač«. Neke noči konec decembra 1918 sem pod nekim oknom v Pejačevićevi ulici* /ena od najstarejših osijeških ulic – op. A. B. - Š./ *pel serenado ob spremljavi kitare. Bili smo skupinica kuhačevcev, ki smo imeli ta večer skušnjo. Zbrali so se ljudje in poslušali. Ko sem končal, me je znani dramski igralec Josip Maričić* /tedaj član Drame osiješkega gledališča – op. A. B. - Š./ *nagovoril z besedami: Poslušajte, prijatelj, ali ne bi vi jutri ob 14. uri prišli v gledališče? Moj odgovor se je glasil: Seveda bom prišel! In tako se je prikazal pred komisijo in bil na avdiciji tako uspešen, da so mu kot debutantu zaupali nastop v operi La Bohème v vlogi Marcela. Tako je podpisal pogodbo kot operni baritonist in 1. januarja 1919 začel svojo pevsko kariero ...* (Lav Mirski: »Dani osječkog kazališta«, *Kazalište*, I/6-7, str. 25, Osijek, maj-junij 1966.

43 »Matineja u spomen 100 g. roðenja Lisinskog«, *Hrvatska obrana*, XVIII/276, str. 3, Osijek, 1. decembra 1919.

44 »*Prodana nevjesta* u novoj podjeli i inscenaciji«, *Hrvatska obrana*, XIX/46, str. 4, Osijek, 20. februarja 1920.

45 M.: »Faust«, *Hrvatska obrana*, XIX/99, str. 5, Osijek, 1. maja 1920.

46 Andrija Milčinović, književnik, urednik revij (Sisak, 10. novembra 1877 – Zagreb, 28. novembra 1937). Šolal se je v Sisku, Petrinji in Zagrebu. Ker je leta 1895 sodeloval pri sežiganju madžarske zastave, je maturiral v Karlovcu. Učiteljeval je vasi Zdenci pri Slavonskem Brodu, potem pa študiral dramaturgijo v Hamburgu (1902-1903) in Münchnu (1903–1904). Po vrnitvi je delal v zagrebškem gledališču in Muzeju za umetnost in obrt, bil je intendant v Skopju in Osijeku. V književnost je vstopil kot urednik in sodelavec revije *Nova nada*. Pisal je recenzije, strokovne članke, črtice in novele, ki so s slogom in psihološko analizo prispevale pomemben delež k hrvaški moderni. Z Milanom Ogrizovićem je napisal dramo *Prekletstvo*.

47 Mirko Dečak, dramatik in novelist (Zagreb, 5. decembra 1880 – Stenjevec pri Zagrebu, 21. julija 1938). Gimnazijo je končal v Zagrebu (1898), germanistiko in romanistiko pa je študiral v Kielu, Göttingenu, Zürichu in Parizu. Po vrnitvi v Zagreb l. 1904 je ustanovil in kot glavni urednik skrbel za informativni dnevnik *Novosti, Male novine* in tednik *Osvit*. V sezoni 1921/1922 je bil tajnik Drame in dramaturg osiješkega gledališča, od l. 1921 do l. 1924 je urejal kulturno rubriko časnika *Hrvatski list*. Pisal je črtice, novele, dramolete in književne kritike. V skladu s poetiko moderne v njih prevladujejo različne secesijske slogovne estetizacije, impresionistično oblikovano dejanje in naturalistična panerotična tematika. Zagrebško gledališče je uprizorilo šest njegovih enodejank: *Grbavca* in *Pesem* l. 1906, *Naslov* l. 1908, *Ponos* l. 1909, *Rdeči kimono* l. 1913 in *Kondflanske huzarje* l. 1928. Enodejanka *Grbavec* je bila prevedena v nemščino, Milivoj Baženov - Spljecov pa je po njej zložil opero, ki je bila 27. maja 1924 prikazana v osiješkem gledališču.

48 M./irko/ Polić: »Vatroslav Lisinski i njegov *Porin*«, *Hrvatski list*, II/132-142, str. 2, Osijek, 21.-24. septembra 1921.

49 Branka Ban: *Glazbena škola Franje Kuhača – Povijest i život*, Osijek, 1996.

50 Elza Hankin - Kris, pianistka in glasbena pedagoginja (Dunaj 1896 – ? 1941). Klavir je študirala na Dunaju pri Th. Leschetyzkem in diplomirala na tamkajšnjem konservatoriju pri E. Sauerju. Od l. 1918 je delala v Osijeku in po treh letih postala prva profesorica klavirja na Glasbeni šoli. Od l. 1935 je vodila lastno zasebno šolo. Kot pianistka se je odlikovala z veliko muzikalnostjo in repro-

duktivno tehniko. V Osijeku je nastopala na celovečernih recitalih in ob spremljavi osiješke Filharmonije. Življenje je končala tragično, skupaj z možem Maksom se je l. 1941 zastrupila.

[51] B. Š-m /Bratoljub Šram/: »Richard Wagner *Lohengrin*«, *Hrvatski list*, III/27 (445), str. 4-5, Osijek, 2. februarja 1922.

[52] B. Š-m /Bratoljub Šram/: »D'Albert *Mrtve oči*«, *Hrvatski list*, III/121 (540), str. 3, Osijek, 30. maja 1922.

[53] Josip Rijavec, tenorist in pevski pedagog (Gradišče ob Soči, 10. februarja 1890 – Beograd, 30. decembra 1959). Glasbo je študiral na Glasbeni matici v Gorici, potem v Ljubljani in na konservatoriju na Dunaju (petje pri F. Forstenu, harmonijo pri H. Graedenerju, kontrapunkt pri F. Schrekerju). Po končanem študiju je delal kot profesor za teoretične discipline na Glasbeni matici v Ljubljani. Na opernem odru je debutiral l. 1916 v Zagrebu kot italijanski tenor (R. Strauss, *Kavalir z rožo*) in bil tam angažiran do l. 1921. Nato je odšel v nemško opero v Pragi. Kratek čas (1922-1923) je bil angažiran v Osijeku, pogosto pa je gostoval v Zagrebu. Bil je umetnik z veliko kulturo in tehnično izdelanostjo. Njegov lirični bariton se je odlikoval z voluminoznostjo in dramatično barvo. Njegov repertoar je obsegal standardne vloge liričnega tenorja in nekatere z bolj junaškimi značilnostmi. Bil je tudi cenjen koncertni mojster. Glavne vloge, v katerih je nastopal: Rudolf (Puccini, *La Bohème*), Des Grieux in Werther (Massenet, *Manon* in *Werther*), Don José (Bizet, *Carmen*), Radames (Verdi, *Aida*), Lohengrin (Wagner, *Lohengrin*).

[54] »Gounod *Faust*«, *Hrvatski list*, III/268 (685), str. 3, Osijek 24. novembra 1922.

[55] Tomislav Tanhofer, igralec, režiser in pisatelj (Antunovac pri Pakracu, 21. decembra 1898 – Split, 21. junija 1971). Po maturi je študiral filozofijo in klasično filologijo na Dunaju. Kariero je začel l. 1921 v Osijeku kot tajnik Drame in nato kot igralec in režiser. 1. septembra 1934 je odšel v zagrebško gledališče. Med drugo svetovno vojno je bil intendant osiješkega gledališča, potem ravnatelj Drame v Splitu in režiser v Beogradu ter v letih 1960–1965 spet ravnatelj splitske Drame. V času delovanja v Osijeku je ustanovil zasebno gledališče Intimni teatar (1922), bil urednik *Kazališnega lista* in tednika *Reflektor*. Zaradi svoje vsestranskosti je inteligentno in poglobljeno oblikoval svoje osebe, kot režiser pa je ostajal zvest avtorjevi ideji. Med njegovimi vlogami je treba našteti vsaj naslednje: Solness in Bralec (Ibsen, *Stavbenik* Solness in *Peer Gynt*), Orsat (Vojnović, *Dubrovniška trilogija*), Marko Barić (Begović, *Brez tretjega*). Posebno se je izkazal kot interpret in režiser Krleževih dram: Križovec, Leone in Oliver Urban (Krleža, *V agoniji, Gospoda Glembajevi, Leda*). Bil je izkušen pedagog ter izredno uspešen gledališki organizator in vodja. Prevedel je več dram iz nemščine. V revijah je objavil okrog petdeset novel, izbor iz njih je bil natisnjen v knjigi *Poplava* (1943). Odlomke svojih gledaliških spominov je objavil v revijah *Mogućnosti* in *Scena*.

[56] /Tomislav Tanhofer/: »Prijateljima našeg kazališta«, *Kazališni list*, I/1, str. 1, Osijek, 15. avgusta 1922.

[57] M./irko/ Polić: »Nešto o kritici i kritičarima«, *Kazališni list*, I/5, str. 1-3, Osijek, 23. septembra 1922.

[58] M./irko/ Polić: »Naše predstave«, *Kazališni list*, I/4, str. 5-6, Osijek, 16. septembra 1922.

[59] M./irko/ Polić: »Operni repertoar«, *Kazališni list*, I/1, str. 4-6, Osijek, 15. avgusta 1922.

[60] M./irko/ Polić: »O našem kazalištu«, *Kazališni list*, I in II/14-20, str. 1-4, 1-5, 6-10, 7-11, 6-7, 1-4, Osijek, 30. novembra 1922 –12. februarja 1923.

[61] »Anketa o osječkom kazalištu«, *Hrvatski list*, IV/92 (804), str. 2, Osijek, 17. aprila 1923.

[62] (Č-ć): »D'Albert *Mrtve oči*«, *hrvatski list*, IV/240 (951), str. 3, Osijek 13. oktobra 1923.

NEMŠKO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI V 19. IN OB ZAČETKU 20. STOLETJA

Blaž Lukan

1. Ob odprtju novega Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892 zapiše urednik Slovenskega naroda, dr. Triler, tole: »Slovenci ne smejo poznati nemškega gledališča. Oni za-se in mi za-se.« V tem času je imela Ljubljana (Dušan Moravec, *Gledališče Cankarjeve dobe* (1892–1918), Ljubljana 1974) 35.000 prebivalcev in 15 odstotkov od teh (torej nekaj več kot 5200) je bilo Nemcev. Če vemo, da se je ob odprtju Deželnega gledališča zbralo v dvorani 800 gledalcev (podatek je za slovenski del prireditve), bi lahko vsi ljubljanski Nemci iz tedanjega časa – če seveda predpostavljamo bolj ali manj razprodano dvorano – napolnili slabih sedem ponovitev. Seveda v svojem, nemškem gledališču. Gre torej za majhno številko, vendar za gledališče s pomembno tradicijo, ki se od srednjega veka vleče prav do konca prve svetovne vojne, resnici na ljubo pa zaradi »tradicionalnih slovenskih političnih razmer« (Janko Traven, *Pota slovenskega gledališča*, Ljubljna 1965) tudi za gledališče s pomembnimi privilegiji. Dejstvo je, da je bilo v Ljubljani dolgo časa, do leta 1919, vselej dvoje gledališč, nemško in slovensko, ki sta bili tudi nenehno v bolj ali manj intenzivnih ali celo napetih medsebojnih odnosih. Hkrati pa je res tudi, da je nemško gledališče v Ljubljani gledališkozgodovinsko še slabo obdelano in da v resnici vemo o njem – najbrž v skladu z uvodnimi Trilerjevimi besedami – premalo.

2. Razlogov za to, da slovenska gledališka zgodovina še ni popisala niti repertoarja nemškega gledališča v 19. in ob začetku 20. stoletja v Ljubljani (in to nas tu najbolj zanima), kaj šele natančneje preiskala morebitne vezi med slovenskim in nemškim teatrom tega časa, je gotovo precej in jih bomo samo nakazali. Precej bolje je z nemškim gledališčem v Mariboru, s katerim se je študijsko ukvarjal Bruno Hartman. Zagotovo je bila dolgo prva naloga slovenske gledališke zgodovine popisati in sistematično obdelati zlasti slovensko gledališče od njegovih začetkov, skozi obdobja profesionalizacije in evropeizacije do sodobnosti. Zdaj ko je to – po zaslugi peščice najpomembnejših slovenskih gledaliških zgodovinarjev – v veliki meri storjeno, pa je gotovo čas tudi za širši pogled nanj.

3. Do leta 1790 je nemško gledališče v Ljubljani sistematično preučil Dušan Ludvik v disertaciji z naslovom *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* (Ljubljana 1957). »Gradivo o ljubljanskem gledališču prejšnjih vekov je številno, ni pa sistematično obdelano,« pravi v uvodu, »tako da kljub obsežnosti ne daje zaokrožene podobe.« Rezultat svojega pregleda vidi v »doprinosu h končni oceni, ki bo mogoča šele, ko bo preiskana zgodovina nemškega gledališča v Ljubljani do leta 1918«. Gledališče, ki ga v svoji disertaciji pregleduje Ludvik, sta delno že obravnavala dva pisca, Dimitz in von Radics, čeprav za drugega Ludvik pravi, da je pogosto »nezanesljiv oziroma napačen«. S pomočjo Blasnikove delovne knjige

(Arbeitsbuch) s predstavami po letu 1828 bi bilo mogoče delno podati zgodovino nemških predstav v Ljubljani do leta 1848, vendar je to projekt, ki ga Ludvik sicer napove (v krajšem članku *Zveze med stanovskim gledališčem v Ljubljani in predmestnimi odri na Dunaju v l. 1790–1848*, Dokumenti II/1966, ki pomeni zastavitev drugega dela njegovega študija nemškega gledališča), vendar ga očitno ne izpolni. Zanimivo, da se namerava s tem obdobjem ukvarjati tudi Radics, in to v drugem – prav tako nikdar objavljenem – delu svoje znane knjige *Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach* (Ljubljana 1911).

4. Leto 1790 je po Ludviku mejnik v razvoju nemškega gledališča na naših tleh, saj začnejo v tem času igralske družine v Ljubljani propadati, mrtvilo pa se nato vleče kar do štiridesetih let 19. stoletja. Ugotovitve, ki jih Ludvik zapiše v sklepu svoje disertacije o zgodnjih letih nemškega gledališča, bi lahko – seveda primerno prirejene novemu času – veljale tudi za njegovo poznejše obdobje: »Nemške predstave spočetka nimajo nobenega drugega smotra, kot zabavati občinstvo in s tem doseči čim večji denarni uspeh. Šele Jožef II. vključi gledališče v svoje reformne vzgojne in jezikovne nivelizacijske načrte, vendar nemško gledališče v Ljubljani vsaj do leta 1848 ne pozna nacionalne mržnje oziroma ni usmerjeno protislovensko, nasprotno, nekateri poznejši enterpreneurji vključujejo v svoje predstave celo slovenske vložke ... Nemška sočasna drama je stala tudi ob rojstvu prvih dveh slovenskih veseloiger, ki se genetično dado razložiti iz kontinuitete takratnega razvoja stanja nemške oziroma avstrijske dramatike. Na nastanek lokalne gledališke kritike nemške predstave takrat še niso vplivale, ker sporadične kritične opombe in gledališke beležke v Lzg še niso gledališka kritika.« Vendar tega, ali te ugotovitve tudi veljajo, zanesljivo še ne moremo reči. Delno sicer že vemo, da so opravljale nemške predstave svoje kulturno poslanstvo tudi pri slovenskem občinstvu, sploh pri izobraženstvu, kakor ugotavlja Ludvik tudi za zgodnje obdobje. Zagotovo pa niso imele odločilnejše podpore pri »narodu« in so bile »že v početku obsojene na propad«, nemško gledališče v Ljubljani pa je po Ludvikovem mnenju »bolj životarilo kot cvetelo«. Zanimivo je tudi, kar za poznejše obdobje (čas pred ustanovitvijo Deželnega gledališča) zapiše Moravec, da se je namreč nemški teater v tistem času pravzaprav lahko vzdrževal le zato, ker so ga obiskovali tudi Slovenci.

5. V razmišljanjih o pomenu nemškega gledališča na naših tleh se nenehno menjavata dva odločilna pogleda: nacionalni (ali lokalni) in gledališki (ali splošni). Prvi nas lahko pouči, da gledališče, ki nima podpore v kulturi ali jeziku prevladujočega občinstva, težko pričakuje globlji pomen in učinek. Nemško gledališče v Ljubljani je sčasoma (p)ostalo zgolj gledališče manjšine, ki ji je bilo predvsem tudi namenjeno. Kljub temu pa zaradi svoje dolge in kontinuirane navzočnosti v specifičnem kulturnem in jezikovnem okolju nemara le ni moglo ostati neopaženo tudi med prevladujočim slovenskim občinstvom. Prav tako tudi ni moglo ostati povsem neobčutljivo za svoje večinsko okolje (in njegov jezik), čeprav se je – vsaj v prvem obdobju – to kazalo zgolj v manj pomembnih in izjemnih posameznostih (Ludvik denimo omenja slovenske péte pesmi na Stanovskem odru). Bolj temeljitega pregleda obojestranskega vpliva, ki bi omenjeni hipotezi dokazal ali ovrgel, pa za zdaj še nimamo.
Drugi pogled postavi pred nas gledališče kot tako. Vemo sicer, da so v Ljubljano zahajale igralske družine (in pozneje gostujoči igralci iz znanih avstrijskih ali

NEMŠKO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI V 19. IN OB ZAČETKU 20. STOLETJA

Blaž Lukan

1. Ob odprtju novega Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892 zapiše urednik Slovenskega naroda, dr. Triler, tole: »Slovenci ne smejo poznati nemškega gledališča. Oni za-se in mi za-se.« V tem času je imela Ljubljana (Dušan Moravec, *Gledališče Cankarjeve dobe* (1892–1918), Ljubljana 1974) 35.000 prebivalcev in 15 odstotkov od teh (torej nekaj več kot 5200) je bilo Nemcev. Če vemo, da se je ob odprtju Deželnega gledališča zbralo v dvorani 800 gledalcev (podatek je za slovenski del prireditve), bi lahko vsi ljubljanski Nemci iz tedanjega časa – če seveda predpostavljamo bolj ali manj razprodano dvorano – napolnili slabih sedem ponovitev. Seveda v svojem, nemškem gledališču. Gre torej za majhno številko, vendar za gledališče s pomembno tradicijo, ki se od srednjega veka vleče prav do konca prve svetovne vojne, resnici na ljubo pa zaradi »tradicionalnih slovenskih političnih razmer« (Janko Traven, *Pota slovenskega gledališča*, Ljubljna 1965) tudi za gledališče s pomembnimi privilegiji. Dejstvo je, da je bilo v Ljubljani dolgo časa, do leta 1919, vselej dvoje gledališč, nemško in slovensko, ki sta bili tudi nenehno v bolj ali manj intenzivnih ali celo napetih medsebojnih odnosih. Hkrati pa je res tudi, da je nemško gledališče v Ljubljani gledališkozgodovinsko še slabo obdelano in da v resnici vemo o njem – najbrž v skladu z uvodnimi Trilerjevimi besedami – premalo.

2. Razlogov za to, da slovenska gledališka zgodovina še ni popisala niti repertoarja nemškega gledališča v 19. in ob začetku 20. stoletja v Ljubljani (in to nas tu najbolj zanima), kaj šele natančneje preiskala morebitne vezi med slovenskim in nemškim teatrom tega časa, je gotovo precej in jih bomo samo nakazali. Precej bolje je z nemškim gledališčem v Mariboru, s katerim se je študijsko ukvarjal Bruno Hartman. Zagotovo je bila dolgo prva naloga slovenske gledališke zgodovine popisati in sistematično obdelati zlasti slovensko gledališče od njegovih začetkov, skozi obdobja profesionalizacije in evropeizacije do sodobnosti. Zdaj ko je to – po zaslugi peščice najpomembnejših slovenskih gledaliških zgodovinarjev – v veliki meri storjeno, pa je gotovo čas tudi za širši pogled nanj.

3. Do leta 1790 je nemško gledališče v Ljubljani sistematično preučil Dušan Ludvik v disertaciji z naslovom *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* (Ljubljana 1957). »Gradivo o ljubljanskem gledališču prejšnjih vekov je številno, ni pa sistematično obdelano,« pravi v uvodu, »tako da kljub obsežnosti ne daje zaokrožene podobe.« Rezultat svojega pregleda vidi v »doprinosu h končni oceni, ki bo mogoča šele, ko bo preiskana zgodovina nemškega gledališča v Ljubljani do leta 1918«. Gledališče, ki ga v svoji disertaciji pregleduje Ludvik, sta delno že obravnavala dva pisca, Dimitz in von Radics, čeprav za drugega Ludvik pravi, da je pogosto »nezanesljiv oziroma napačen«. S pomočjo Blasnikove delovne knjige

(Arbeitsbuch) s predstavami po letu 1828 bi bilo mogoče delno podati zgodovino nemških predstav v Ljubljani do leta 1848, vendar je to projekt, ki ga Ludvik sicer napove (v krajšem članku *Zveze med stanovskim gledališčem v Ljubljani in predmestnimi odri na Dunaju v l. 1790–1848*, Dokumenti II/1966, ki pomeni zastavitev drugega dela njegovega študija nemškega gledališča), vendar ga očitno ne izpolni. Zanimivo, da se namerava s tem obdobjem ukvarjati tudi Radics, in to v drugem – prav tako nikdar objavljenem – delu svoje znane knjige *Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach* (Ljubljana 1911).

4. Leto 1790 je po Ludviku mejnik v razvoju nemškega gledališča na naših tleh, saj začnejo v tem času igralske družine v Ljubljani propadati, mrtvilo pa se nato vleče kar do štiridesetih let 19. stoletja. Ugotovitve, ki jih Ludvik zapiše v sklepu svoje disertacije o zgodnjih letih nemškega gledališča, bi lahko – seveda primerno prirejene novemu času – veljale tudi za njegovo poznejše obdobje: »Nemške predstave spočetka nimajo nobenega drugega smotra, kot zabavati občinstvo in s tem doseči čim večji denarni uspeh. Šele Jožef II. vključi gledališče v svoje reformne vzgojne in jezikovne nivelizacijske načrte, vendar nemško gledališče v Ljubljani vsaj do leta 1848 ne pozna nacionalne mržnje oziroma ni usmerjeno protislovensko, nasprotno, nekateri poznejši enterpreneurji vključujejo v svoje predstave celo slovenske vložke ... Nemška sočasna drama je stala tudi ob rojstvu prvih dveh slovenskih veseloiger, ki se genetično dado razložiti iz kontinuitete takratnega razvoja stanja nemške oziroma avstrijske dramatike. Na nastanek lokalne gledališke kritike nemške predstave takrat še niso vplivale, ker sporadične kritične opombe in gledališke beležke v Lzg še niso gledališka kritika.« Vendar tega, ali te ugotovitve tudi veljajo, zanesljivo še ne moremo reči. Delno sicer že vemo, da so opravljale nemške predstave svoje kulturno poslanstvo tudi pri slovenskem občinstvu, sploh pri izobraženstvu, kakor ugotavlja Ludvik tudi za zgodnje obdobje. Zagotovo pa niso imele odločilnejše podpore pri »narodu« in so bile »že v početku obsojene na propad«, nemško gledališče v Ljubljani pa je po Ludvikovem mnenju »bolj životarilo kot cvetelo«. Zanimivo je tudi, kar za poznejše obdobje (čas pred ustanovitvijo Deželnega gledališča) zapiše Moravec, da se je namreč nemški teater v tistem času pravzaprav lahko vzdrževal le zato, ker so ga obiskovali tudi Slovenci.

5. V razmišljanjih o pomenu nemškega gledališča na naših tleh se nenehno menjavata dva odločilna pogleda: nacionalni (ali lokalni) in gledališki (ali splošni). Prvi nas lahko pouči, da gledališče, ki nima podpore v kulturi ali jeziku prevladujočega občinstva, težko pričakuje globlji pomen in učinek. Nemško gledališče v Ljubljani je sčasoma (p)ostalo zgolj gledališče manjšine, ki ji je bilo predvsem tudi namenjeno. Kljub temu pa zaradi svoje dolge in kontinuirane navzočnosti v specifičnem kulturnem in jezikovnem okolju nemara le ni moglo ostati neopaženo tudi med prevladujočim slovenskim občinstvom. Prav tako tudi ni moglo ostati povsem neobčutljivo za svoje večinsko okolje (in njegov jezik), čeprav se je – vsaj v prvem obdobju – to kazalo zgolj v manj pomembnih in izjemnih posameznostih (Ludvik denimo omenja slovenske péte pesmi na Stanovskem odru). Bolj temeljitega pregleda obojestranskega vpliva, ki bi omenjeni hipotezi dokazal ali ovrgel, pa za zdaj še nimamo.
Drugi pogled postavi pred nas gledališče kot tako. Vemo sicer, da so v Ljubljano zahajale igralske družine (in pozneje gostujoči igralci iz znanih avstrijskih ali

nemških gledališč) brez prave vednosti, kam prihajajo, in da je bilo nemško gledališče kljub nagnjenosti k zabavi vendarle nekakšno elitistično gledališče, saj se je njegova publika zbirala iz vrst ljubljanske aristokracije, uradništva, vojaštva in le manjšega dela – bolje izobraženega – slovenskega občinstva. Vendar je kulturna Ljubljana tistega časa tako z nemškim dramskim sporedom kot z njegovimi inscenacijami in igralskimi realizacijami dobila ažurno informacijo o stanju v nekem izjemno vitalnem segmentu evropskega gledališča oziroma morda kar o evropskem gledališču kot takem, čeprav vselej nujno zaznamovanem z lokalnimi (najsi bo nemškimi ali, v skromni meri, slovenskimi) posebnostmi. Koliko je bila takratna Ljubljana, ki se je gledališko v vseh pogledih še izvijala iz plenic, te informacije sposobna sprejeti (in o tem pišeta tako Traven kot Moravec), pa je seveda drugo, nič manj pomembno vprašanje.

6. O gledališki kvaliteti nemškega gledališča pri nas po letu 1848 za zdaj težko sodimo. Ludvik opaža kratkotrajni kvalitativni vzpon v letih 1845 do 1849, pod Thomejem in Funkom; zanimivo pa je, da je to tudi čas prve resne zamisli o slovenskem profesionalnem gledališču (1850) Leopolda Kordeša, med drugim tudi gledališkega kritika, ki je spremljal delo nemškega gledališča. Moravec v kratkem članku o nemškem gledališču v *Enciklopediji Slovenije* omenja, da se je Ljubljana »seznanila z mnogimi deli iz nem. (G. E. Lessing, F. Schiller, Goethe) in svetovne klasike (Shakespeare, Molière, C. Goldoni), pa tudi z nekaterimi sodobnejšimi deli, še preden je dobila gledališče v slov. jeziku«. Tako lahko torej presojamo predvsem njegov program. Diagonalni pregled ohranjenih letakov (v mapi so označeni kot »gledališki listi«) nemškega gledališča za obdobje 1842–43, arhiviranih v Narodnem muzeju, nam pokaže nekaj repertoarnih značilnosti. Poleg popularne nemške in avstrijske gledališke literature (Raupach, Nestroy, Kotzebue, Raimund) so v takratnem programu tudi Goldoni, Schiller *(Spletka in ljubezen, Razbojniki, Maria Stuart)* in Shakespeare (*Ukročena trmoglavka, Romeo in Julija* ter *Hamlet*, leta 1843). Po ljubljanskem odru se je torej že več kakor petdeset let pred Inemannovim in Cankarjevim *Hamletom*, še v Prešernovem času, sprehajal ta Shakespearov junak, sicer z bistveno »kulturno« ali jezikovno pomanjkljivostjo, torej v Schleglovem nemškem prevodu, v gledališkem smislu pa vendarle polnokrven. Kako ga je slovenska Ljubljana tistega časa opazila, če ga je sploh, pa je seveda drugo vprašanje.
Takrat v posameznih uprizoritvah gostujejo igralke ali igralci iz dunajskih gledališč. To velja tudi za poznejše obdobje, ki ga lahko delno rekonstruiramo iz plakatov oziroma gledaliških listov v letih 1887–92, torej že ob koncu stoletja, le da gostujoči igralci takrat prihajajo od še bolj daleč, na primer iz Hamburga ali Prage (Alexandrine Malten, Robert Laube). V tem času nemško gledališče poleg resda najštevilnejše dramske in glasbenogledališke plaže ter neizogibne nemške klasike (Schiller, Kleist) vendarle uprizarja tudi Grillparzerja, Sudermana, Schnitzlerja, Björnsona ali Ibsena; Ibsenovi *Strahovi* so tako napovedani kot velika senzacija, ljubljanska praizvedba leta 1891 v Thomasovi režiji se dogodi sicer deset let po krstni chicaški uprizoritvi, vendar kar osem let pred Inemannovo slovensko praizvedbo. – Serija zanimivih podatkov torej, ki jih lahko najdemo v fragmentih reproducirane tudi v že obstoječi gledališkozgodovinski literaturi, vendar v resnici še čakajo na svojega temeljnega raziskovalca.

7. Medsebojno sožitje (zapišemo ga lahko tudi v narekovajih) nemškega in slovenskega gledališča v času okrog odprtja Deželnega gledališča je izpričano zlasti v nekaterih »tehničnih« podrobnostih, kot med drugim glede igralnih dni, namenjenih nemškim oziroma slovenskim igralcem, zakupa lož – nemško meščanstvo je zakupilo in zaklenilo lože v novem gledališču, ki so tako med slovenskimi predstavami samevale prazne – ali odprtja gledališča, ki ga je zaznamovala zlasti uprizoritev Jurčičeve *Veronike Deseniške* 29. septembra 1892, nemška otvoritev pa je sledila dva dni pozneje. Politično situacijo tega gledališko prelomnega časa natančno opisuje Traven. O sorodnostih (in izključevanjih) v repertoarnem pogledu pa Moravec pravi, da je v nemškem oziroma slovenskem repertoarju mogoče najti »ista imena avtorjev (v veliki večini nemških) in iste naslove v tistem (večinskem) delu dramskega sporeda, ki ga sestavljajo najbolj cenene burke in ganljivke; k temu podatku pa je treba brž pripisati opombo, da so prišla večkrat vrednejša dela, klasična ali moderna, prej na vrsto ob tistih večerih, ki so bili namenjeni Nemcem«. O vsem drugem, o inscenacijah in njihovi gledališki kakovosti, o igralskih nastopih tako stalnega igralskega ansambla kot gostujočih »zvezdnikov« nemškega gledališča in njihovi resnični teži pa se bo treba še poučiti.

8. Naloga bržkone ne bo lahka (gradivo je razdrobljeno po različnih koncih, treba ga bo tudi še izbrskati, nujen bo sistematičen pregled nemškega časopisja ipd.) in izsledki prihodnje raziskave nemara niti ne bodo kdo ve kako revolucionarni. Kljub temu pa so za dopolnitev pogleda na domačo gledališko zgodovino pomembni. Kakšni so bili medsebojni vplivi v resnici, koliko se je slovensko gledališče učilo od nemškega in koliko, veliko pozneje, morda nemško od slovenskega, koliko so nemške uprizoritve lastne in preostale evropske dramske produkcije, najsi bo sodobne ali klasične, neposredno spodbudile domače režiserje h gledališkemu delu na lastnem odru in v lastnem jeziku, koliko so se od nemških igralcev učili slovenski, koliko so se po njem (ki je bilo v največji meri odsev nemških oziroma avstrijskih gledaliških razmer, delno pa tudi lokalno obarvano) zgledovali domači gledališki organizatorji, kaj je navzočnost nemškega gledališča (in s tem nemškega literarnega oziroma gledališkega jezika ter kulture) pomenila za večinsko slovensko prebivalstvo, izobraženstvo in druge umetniške ustvarjalce (pisce, prevajalce, gledališke kritike ipd.) v Ljubljani (in tudi širše) – vse to so vprašanja in tudi že hipoteze, na katere bo nekoč treba odgovoriti.

FENOMEN WOLLMAN

Andrijan Lah

V Bratislavi je z letnico 1925, a dejansko na začetku 1926 izšla v češčini napisana knjiga Franka Wollmana Slovinské drama (Slovenska dramatika). Že to dejstvo je vsekakor presenetljivo. Češki slavist (moremo pa ga obravnavati tudi kot slovenista) je napisal knjigo, ki je bila z vidika slovenske literarne in deloma tudi gledališke zgodovine pomembna novost. Podobnega dela Slovenci takrat in še dolgo (prav do Koblarjeve Slovenske dramatike I-II, Ljubljana 1972–1973) nismo premogli. Edina vidna slovenska knjižna predhodnica Wollmanove knjige je bila Antona Trstenjaka Slovensko gledališče: Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske, Ljubljana 1892. Vendar že naslov pove, razgled po knjigi pa potrdi, da se Trstenjak ukvarja predvsem z gledališčem (časovno do odprtja novega deželnega gledališča 1892) in da je književnost prikazana obrobno, in to le do začetka 90. let. Wollman je bil torej pri svojem preučevanju slovenske dramatike pravcati orač ledine za obdobje več kot tridesetih let (1892–1925)! Deloma si je mogel pomagati le s takrat obstoječimi zgodovinami slovenske književnosti: Karol Glaser: Zgodovina slovenskega slovstva I-IV, Ljubljana 1894–1898; Ivan Grafenauer: Zgodovina novejšega slovenskega slovstva I, Ljubljana 1909, II, Ljubljana 1911, in Kratka zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana 1920, Ivan Prijatelj: Slovenačka književnost, Beograd 1920.

Preidimo k drugemu osupljivemu dejstvu: knjiga, ki je bila vse do Koblarjeve Slovenske dramatike (skoraj petdeset let pozneje!) edino tovrstno delo za obravnavano področje, ostala pa je vsekakor temeljna in izjemno zanimiva do danes, v slovenščini ni izšla. Tako lahko ob presenetljivem izidu te knjige v češčini ugotovimo le še večjo presenetljivost ob neizidu prevoda Wollmanove knjige v slovenščini. Preden si podrobneje ogledamo, kako in zakaj se je Wollman lotil obravnave slovenske dramatike, se vsaj na kratko ozrimo na njegovo življenje in delo.

Frank Wollman se je rodil leta 1888 v Bohušovicah (je torej približno desetletje mlajši kot slovenska literarna zgodovinarja Ivan Prijatelj in France Kidrič, s katerima je pozneje sodeloval v Ljubljani). V Pragi in v Berlinu je študiral narodopisje, slovansko in primerjalno književnost. Doktoriral je leta 1917 v Pragi (téma: Povest o Beli gospe v književnosti in v češkem ljudskem izročilu). Najprej je služboval kot srednješolski profesor v več čeških mestih, leta 1922 pa se je na praški univerzi habilitiral z zanimivo témo: Vampirske povesti v Srednji Evropi. Leta 1925 je postal izredni profesor slovanske primerjalne književnosti na univerzi J. A. Komenskega v Bratislavi, od 1927 do 1959 pa je deloval tudi na Masarykovi univerzi v Brnu. Leta 1952 je postal dopisni član Češkoslovaške akademije znanosti, leta 1969 (tri mesece pred smrtjo!) pa še zunanji dopisni član SAZU. Tako je tudi naša akademija potrebovala kar tri desetletja, da je »odkrila« Wollmana in ga ustrezno počastila.

Wollmanovo književno in znanstveno delo je obsežno in raznoliko. Trideseteten je objavil pesniško zbirko, v 20. letih pa je napisal več dram z zgodovinsko tematiko (na primer trilogija o času Velike Moravske: Mojmir, Rostislav in Svatopluk). Njegova leposlovna praksa se očitno kaže tudi pri njegovem stilno živahnem in barvitem znanstvenem pisanju. Najbolj se je posvečal svoji ožji univerzitetni stroki: slovanski komparativistiki.

Omenimo nekaj njegovih pomembnejših knjig s tega področja: Slovanska književnost, Praga 1928; K metodologiji slovanske primerjalne književnosti, Brno 1936; Slovanstvo v jezikovno-literarnem prerodu pri Slovanih, Praga 1958 (tu gre bolj za kulturno-politično zgodovino; eno od poglavij obravnava tudi ilirizem; avtor se žal ni mogel izogniti duhu časa in se je moral izkazovati z zapovedanim dialektičnim materializmom) in še Slavizmi in antislavizmi ob pomladi narodov, Praga 1968 (delo, ki obsega kar okoli petsto strani, je nekako nadaljevanje prejšnje knjige; tudi tu se je moral avtor prilagajati vladajočim in utesnjujočim političnim razmeram. Privlačno pa je seveda soočenje revolucionarnega leta 1848 s praško pomladjo 1968, z letom, v katerem je Wollmanova knjiga izšla). Za Slovence je posebno zanimiv še Wollmanov publicistični spis Severozahodna Jugoslavija: kulturno-potopisne skice iz Slovenije, Hrvaške in Slavonije, Praga 1935. Ta knjiga še vedno zasluži slovenski prevod, saj z očmi radovednega tujca prikaže slovenske razmere v 30. letih (v letih 1932–1933 je Wollman prepotoval dobršen del Slovenije in zahodne Hrvaške).

V 20. letih (takrat je sam pisal drame!) je izpeljal zahteven in pionirski načrt: monografsko je obdelal celotno južnoslovansko dramatiko (načrtu o obdelavi celotne slovanske dramatike se je pozneje očitno odrekel).

Najprej je izšla Srbohrvaška dramatika (danes bi rekli: Srbska in hrvaška ...) (Bratislava 1924), nato Slovenska dramatika (Bratislava 1925), sledila pa je še Bolgarska dramatika (Bratislava 1928). Kot kažeta bibliografiji v Srbohrvaški dramatiki in v Bolgarski dramatiki, je bil Wollman tudi v teh literaturah temeljni raziskovalec omenjenega književnega področja. Sinteza teh treh knjig je Dramatika slovanskega juga (Praga 1930).

V slednji knjigi Wollman obravnava ali omenja kar dvainšestdeset slovenskih dramatikov! Zaradi zanimivosti jih naštejmo (po abecedi): Josip Abram, Jakob Alešovec, Anton Aškerc, France Bevk, Janez Bilc, Peter Bohinjec, Ignacij Borštnik, Ivan Cankar, Fran Celestin, Angelo Cerkvenik, Fran Detela, Frančišek (!) Saleški Finžgar, Anton Funtek, Engelbert Gangl, Cvetko Golar, Pavel Golia, Rudolf Golouh, Fran Govekar, Slavko Grum, Janez Jalen, Miran Jarc, Vitomir Fedor Jelenc, Josip Jurčič, Janko Kersnik, Dragotin Kette, Jože Klenič (= Josip Klemenčič), Anton Klodič Sabladoski, Anton Kos Cestnikov, Lojz Kraigher, Etbin Kristan, Zofka Kveder Jelovšek, Mihael Lendovšek, Anton Leskovec, Anton Levec, Fran Levstik, Anton Tomaž Linhart, Fran Lipah, Viktor Lipež, Stanko Majcen, Anton Medved, Ksaver Meško, Fran Milčinski, Rado Murnik, Anton Novačan, Josip Ogrinec, Henrik Penn, Luiza Pesjak, Alfonz Pirec, Jože Plot (= Ciril Jeglič), Ivan Pregelj, Alojzij Remec, Fran Remec, Adolf Robida (opomba: Wollman je napačno zapisal: Rudolf), Ivan Robida, Josip Stritar, Jaka Štoka, Davorin Trstenjak, Anton Turkuš, Miroslav Vilhar, Josip Vošnjak, Janez Žagar, Oton Župančič. Glede na Slovensko dramatiko (1925) so tu omenjeni še trije dodatni avtorji: Rudolf Golouh, Slavko Grum in Janez Žagar.

Današnja literarna zgodovina bi v svoji obravnavi ta obširni seznam ob še tako dobrohotnem gledanju prejkone skrajšala vsaj za polovico. A Wollmanov podrobni dokumentaristični vidik je bil časovno smiseln.

Kratki presledek med Srbohrvaško dramatiko (1924) in Slovensko dramatiko (1925) nakazuje, da je Wollman porabil za obdelavo slovenske dramatike in za pisanje knjige o njej vsega eno leto. Vendar v svoji Srbohrvaški dramatiki omeni, da je to knjigo končal že leta 1922. Vemo, da je bil Wollman študijsko več mesecev v Ljubljani in da se je temeljito poglobil v arhivsko gradivo. Svoje brižno pozitivistično zbiranje gradiva je dokumentiral v več kot 830 opombah h knjigi.

Dušan Moravec pripoveduje v knjigi Gledališki obiski (Ljubljana 1962) o svojem obisku pri Wollmanu v Pragi leta 1961. Povprašal je Wollmana, kako so nastajale njegove knjige o dramatiki južnih Slovanov. Wollman je navedel (najbrž ob drugem) tole: »Takrat sem bil mlad in dobro sem si znal organizirati. Že v dunajskih bibliotekah sem pregledal vse gradivo, ki je bilo tam dostopno, že vnaprej sem pisal v mesta, kamor sem bil namenjen, in tam so mi že pripravili material. Ko sem prišel na primer v Sofijo, so mi rekli: 'Vsa biblioteka dela samo za vas!'« Žal tu nič ne izvemo, kako je bilo v Ljubljani. Wollman pa se v uvodu k Slovenski dramatiki zahvaljuje za pomoč nekaterim profesorjem slavistike v Ljubljani (R. Nahtigalu, I. Prijatelju, F. Kidriču), posebej pa tudi bibliotekarju J. Glonarju. Naj pa je bila pomoč taka ali drugačna, je moral literarni raziskovalec vendarle sam prebrati, pregledati, preiskati, premisliti svoje gradivo in končno tudi ob pisanju sestaviti iz mozaičnih drobcev urejeno celoto literarnozgodovinskega dela.

V spremni besedi k Slovenski dramatiki pove Wollman nekaj načelnih izjav o svojem delu. Najprej izjavi, da »je to delo prva celovita predstavitev vsebinskega jedra in razvoja, prva sinteza motivov in idej v slovenski dramatiki«. Dalje poudari, da je bila potrebna najprej podrobna seznanjevalna analiza, ki uvaja slovenska gledišča in mnenja ali kar celotni domači (tj. slovenski) kritični aparat. »V teatrologiji je – bolj kot pri kateri drugi umetnostni vrsti – pomemben kolektivni vidik. Razmerje med ustvarjalci in med porabniki mora biti jasno. Pogosteje kot drugod v literarni zgodovini se uveljavlja tu temeljna zahteva tradicionalnega preučevanja, s katerim ima teatrologija nasploh mnogo stičnih točk: sorazmerna popolnost. Le-ta ne služi zgolj za strokovne namene, ampak je pogoj za pravilne sociološke ocene. *Morda se v prihodnosti jasno pokaže, da je celotno področje dramatike, tudi v svoji neumetniški ali v malo umetniški pojavnosti, najobsežnejši in najpomembnejši izraz določene družbe v določenem obdobju*« (poudaril A. L.).

V zadnjem citiranem stavku je Wollman izkazal pravcati preroški čut. Ali ni ta stavek presenetljiva napoved sedanjega izjemnega Kermaunerjevega projekta: Rekonstrukcije in/ali reinterpretacije slovenske dramatike?

Svojo monografijo o slovenski dramatiki je razdelil Wollman v pet poglavij:

I. Cerkvene in šolske igre. Slovenski George Dandin. Sprevodi. Pasijonske igre
II. Začetki novejše slovenske dramatike
III. Poskusi do Bachove reakcije
IV. Čitalnica in Dramatično društvo do odprtja novega deželnega gledališča (1892)
V. Od odprtja novega deželnega gledališča (1892).

Približno dve tretjini knjige (okoli dvesto strani) sta posvečeni zadnjemu obdobju (1892–1925), kar je v sorazmerju z razmahom slovenske dramatike na prehodu 19. stoletja v 20. stoletje. Zaradi svojega pionirskega položaja se Wollman ni mogel izogniti tudi spremljanju gledališke zgodovine, kar pa tudi lahko ocenimo kot povsem smiselno ravnanje. Avtor spremlja ob izvirni slovenski dramatiki še prevodni gledališki repertoar. S tem je povezana tudi njegova primerjalna metoda: česte primerjave slovenskih iger s tujimi, evropskimi igrami. Na primer Medvedovega Kacijanarja poveže avtor s Schillerjevim Wallensteinom, problem-

sko sooča Jurčičevega Tugomerja in Jiráskovo dramo Gero in prav podrobno primerja Finžgarjevo Razvalino življenja z dramo bratov Mrštíkov Maryša. Avtorja veseli češki delež v slovenskem repertoarju in se upravičeno razpiše o čeških igralcih in režiserjih v ljubljanskem gledališču na prehodu iz 19. stoletja v 20. stoletje.

Izstopajoče je Wollmanovo širše slovansko ali kar vseslovansko patriotično stališče, kar nam zveni danes morda malce naivno. Seveda pa je to bolj razumljivo z vidika Wollmanove mladosti, ki jo je preživljal še v Avstro-Ogrski. Zaradi nemško-madžarske dominacije v državi je bilo takrat kulturno in politično sodelovanje avstrijskih Slovanov potrebno in deloma tudi koristno. Treba pa je pridati, da je bila slovanska vzajemnost bolj geslo kot stvarnost in se je že v Cankarjevem času (prim. komedijo Za narodov blagor) spremenila v frazo. V dunajskem parlamentu pa se slovanski poslanci na primer niso mogli poenotiti, saj so Čehi in Poljaki temeljili na svojem državnem pravu, Slovenci pa le na naravnem pravu.

Wollman se ukvarja tudi s t. i. slovansko dušo, ki je nasploh bolj idealističnega tipa, medtem ko je na primer germanska duša materialistično osvajalna. To gledanje je spet bolj ali manj ponazarjanje političnega stanja v Avstriji: vladajoči vidik Nemcev in podrejeni status Slovanov. Pri analizi Župančičeve Veronike Deseniške se avtor podrobneje zadrži pri nasprotju med gotično (germansko-romansko) dušo in slovansko dušo. Kaj pojmuje Wollman z izrekom gotičnost? Hermana Celjskega prikaže takole: »Herman povsem predstavlja gotično dušo, kot jo je ustvarila romanska rasa iz spopadov in iz nasprotij med svojo barbarsko čutnostjo in življenjsko radostjo ter med odpovedujočim se krščanskim idealom: katolicizem, ki je v umetnosti odrevenel v tisto kamnito gesto k nebu, v verski teoriji pa v dogmo, ob tem pa je življenje starih barbarov v resnici grešno življenje, kajti tu je užitek stopnjevan s pridihom greha ...«

Seveda je tu kot nasprotje Veronika: »Slovanska duša, najprej obvarovana gotične okužbe, nato pa od nje ujeta, odeta v romantičnost. Slovansko mehko je zaupljiva do življenja in do njegovih darov, ne pozna greha (Veronikina ljubezen in njeno materinstvo), z gotično lažjo je prisiljena h grehu (želi si Jelisavino smrt) in vidi hudiča, ujeta je v gotično vero, a ne zna se – ker ni romanska, ampak slovansko odkrita, čustvena in notranja – pomiriti z grehom, trpi zaradi tega greha (slovanski etos, vest), ne zna se sprijazniti v življenju s prevaro in z lažjo (ne more biti pred svetom Friderikova priležnica)...« In dalje: »Veronika in Frankopanka podležeta v boju z gotičnostjo.« Pozitivni vidik slovanske duše vidi Wollman v teharskem Pravdaču: »Slovanska duša usmerja semkaj: Sila brez pravice je nasilje.«

O Veroniki Deseniški je pisal Wollman tudi že prej (prim. Sborník Machalúv, Praga 1925; razprava pa je v bistvu le majhna priredba besedila iz Slovenske dramatike).

Wollman ni pust, objektivističen znanstvenik, pisec suhoparne, zgolj podatkov polne literarne zgodovine. Nasprotno. Zna se razvneti za in proti, za določenega avtorja (in za njegovo delo) se živahno zavzame, pa spet drugega avtorja (upravičeno) skritizira. Njegov slog je včasih kar esejistično-leposloven. Ob Župančičevi Veroniki Deseniški se je prav navdušil. Gotovo ga je pritegnila s svojo pesniško močjo, vendar Wollman poudarja tudi dramsko vrednost Župančičeve tragedije. Tako v opombah polemizira z J. Vidmarjem in ga okrca, češ da le-ta »ne more razumeti niti Župančičevih dramaturških nazorov niti njegovega dela«.

Glede tematike slovenskih dram ugotavlja Wollman, da »je skromno število tem, ki obravnavajo politično samostojnost, osvoboditev, zedinjenje in vse tisto, kar je osnova starejše češke dramatike in celotne srbske in hrvaške dramatike«. In

pristavlja: »Ni bilo spominov na politično samostojnost, ni bilo zgodovine, ki bi dajala spodbudo za zgodovinske igre.« V primerjavi s šibko zgodovinsko dramatiko poudarja Wollman, da »prednjači slovenska dramatika nad srbsko in nad hrvaško dramatiko z velikim številom družbenih tem v najširšem smislu in socialnih tem v ožjem smislu«.

Svoje navdušenje nad Cankarjem in nad Župančičem strne Wollman v povzetku svoje knjige takole: »Cankar je bil v slovenski dramatiki ogenj, ki je sežigal gotično rjo na slovenski duši, in nemočno Hrepenenje; Župančič je ob njem prvi svetli žarek. Oba sta jasna dokaza slovanskosti slovenske dramatike, ki prizadevno in v neskladju z germansko-romansko obliko išče lastni izraz za svoje bolj notranje in bolj usodno doživljanje etične resnice, za svoje poraze in za duhovne zmage.« Gre za pravi pesniško zanosni finale te znanstvene knjige.

Ozrimo se še na recepcijo Wollmanove knjige na Slovenskem. Najprej sta se oglasila v vodilnih ljubljanskih časnikih Fran Govekar (Jutro 1926, št. 65) in France Koblar (Slovenec 1926, št. 69). Govekar je dal svojemu poročilu o knjigi povsem ustrezen naslov: Epohalno delo o slovenski drami. Čeprav Wollman ni ugodno ocenil Govekarja v svoji knjigi, je Govekar svojo morebitno užaljenost zatajil in zelo naklonjeno prikazal Wollmanovo delo. Edina Govekarjeva kritična opazka je tale: »Glede prevodov kajpada ni izčrpen in je prezrl tudi nekaj važnejših prevodov in prevajalcev.« Seveda je to zelo postranska zadeva. Zato pa člankar priznavalno ugotovi: »Izpustil ni pač niti enega Slovenca ali Slovenke, ki je tekom 137 let napisal dramatično delo ali je deloval za razvoj našega gledališča, prav do Cv. Golarjeve Zapeljivke.« In še poudarno: »Župančičevi tragediji Veroniki Deseniški pa je napisal globoko, temeljito in najbolj objektivno študijo, kar smo jih čitali.«

France Koblar je dal svojemu članku naslov Monografija o slovenski drami. Ob ugotovitvi, da je to »do sedaj prva celotna študija o naši drami in gledališču«, doda Koblar še: »Skoraj nam je ob tem dejstvu tesno pri srcu, da je tako delo prišlo od zunaj, ker smo ga zamudili doma.« Morda je bilo ravno srečanje z Wollmanovo knjigo pobuda, da je Koblar – sicer mnogo pozneje – napisal svojo Slovensko dramatiko. Koblar upravičeno ugotavlja, »da knjiga vzbuja občudovanje pisateljeve pridnosti«. In dalje: »Ustaljeni material se mu je srečno uredil in skrbni registrator je zbral imen in dejstev, ki jih do danes v celoti ni zbrala še nobena naša literarna zgodovina in ki jih, odkrito povejmo, še sami nismo poznali.« Koblar je nekoliko kritičen do Wollmanovih »sodb o najnovejši produkciji ...« Od napak v Wollmanovi knjigi omenja le oznako o Golarjevi Zapeljivki kot o komediji, ko pa gre vendar za resno igro – dramo. Koblar strne svojo oceno takole: »Dasi se marsikatera sodba bere zgolj publicistično in nas moti – strokovna kritika bo morala to in ono snovno in vsebinsko dopolniti – moramo delo sprejeti s hvaležnostjo do pisatelja in založnika; napravila sta nam zaslužno delo, ki bi bilo nam skoro neizvedljivo, vsaj v materialnem oziru.«

V Gledališkem listu ljubljanske Drame 1925/1926 najdemo o Wollmanovem delu poročilo z naslovom Knjiga o našem gledališču. Članek pa je podpisan zgolj s črkama I. L. Najverjetneje je avtor tega zelo naklonjenega ali kar navdušujočega se poročila Ivan Lah, ki je bil tisti čas tudi vidni prevajalec iz češčine (na primer Češka antologija, 1922; Češke pravljice, 1922). Presenetljiva pa je avtorjeva napaka pri citiranju naslova Wollmanove knjige: Slovinské divadlo (= Slovensko gledališče)?! Iz te napake izhaja očitno tudi naslov avtorjevega poročila. Člankar ugotavlja med drugim, da »zgodovina dramatike in gledališča, na ta način pisana, je torej zgodovina narodne kulture«. In še: »Človek se čudi njegovemu ogromne-

mu znanju in poznanju naše in sploh jugoslovanske literature.« Sledi tudi misel, da je treba prevesti Wollmanovo knjigo v slovenščino (prvi poziv k prevodu Wollmanove knjige!). Potem ko bežno pregleda vsebino Wollmanove knjige, pisec sklene: »Šele zdaj, ko imamo to delo, občutimo, kako smo ga potrebovali, in za to, da je podano v tako popolni obliki, zasluži pisatelj od nas vseh globoko priznanje.«

Največjo pozornost je posvetil Wollmanovi knjigi Tine Debeljak v Domu in svetu 1926. Njegova obravnava se niza kar v dveh številkah te revije, in to približno na šestih straneh velikega formata. Debeljak najprej poudari, da »je to doslej edinstveno delo o celotnem pregledu naše dramatike, ki bi pač zaslužilo večje pozornosti, kakor jo je«. O prvem delu knjige (obdobje do 1892, ki ga je delno obdelal že Anton Trstenjak) meni, da ne prinaša novih stvarnih dognanj. Glede drugega dela knjige (obdobje 1892–1925) pa pripominja, da »ta del ni toliko kulturna zgodovina kot prvi, je le niz literarnih kritik, pisanih iz znanstvene, ves istočasen material upoštevajoče metode, postavljajoč delo v razvojno pomembnost«.

V večjem delu je Debeljakova obravnava podrobno poročilo o Wollmanovi knjigi z nizanjem vsebinskih posameznosti, mestoma in zlasti na koncu pa prerašča tudi v kritično oceno z opozarjanjem na različne napake. Debeljak tudi poudari, da kaže Wollman »neprijaznost proti katoliškim možem in njih delom«. Dalje kritizira članek tudi Wollmanovo izhodiščno vrednotenje »iz nekega apodiktičnega in aprioristističnega slovanstva, ki ga ne opredeli in ga opredeliti ne more ... Goneča sila Wollmanu je torej nekak literarni panslavizem«. In dalje: »Poudarek je dal Wollman na idejno plat snovi, na izbor motivov, kar daje knjigi kulturnofilozofski značaj.« Wollman se kaže Debeljaku kot privrženec francoskega komparativista Brunetièra. In še: »Knjiga, kot leži pred nami, je magazin, do vrha natrpan surovega gradiva, natančno razbranega in s preveliko sigurnostjo urejenega pa lahko spetega med seboj.« Na koncu pa Debeljak vendarle izrazi priznanje Wollmanu: »Čuditi se moramo energiji češkega kulturnega delavca, ki je vse to gradivo pregledal in prevrednotil ter ga nam – uredil. Naša naloga je, da ga izpopolnjujemo in popravljamo.« Kot nekak post scriptum sledi še opozorilo na nekaj Wollmanovih napak in na kopico »tiskarskih pogrešk«.

Debeljakovi vsebinski očitki so sicer manj umestni (temeljijo pravzaprav na njunem idejnem neskladju), gotovo pa je res, da je različnih »tiskarskih pogrešk« vsekakor preveč. Dodali bi lahko celo, da večkrat ne gre zgolj za tiskarske »pogreške«, ampak kar za avtorjevo površnost pri navajanju imen in priimkov avtorjev, dramskih oseb ipd., da ne govorimo o skrajno pomanjkljivem imenskem kazalu, ki pa ga je sicer podpisala Nina Wollman.

Nekako deset let po začetnih odzivih na Wollmanovo knjigo odkrijemo v reviji Kronika, 1937, še obsežen prikaz Cirila Debevca z naslovom Nekaj prispevkov k zgodovini ljubljanskega gledališča do leta 1790: opombe k dr. Wollmanovi knjigi: Slovinské drama, Bratislava 1927 (op. A. L.: pri letnici gre očitno za avtorjevo ali za tiskovno napako).

Svoj prikaz začne Debevec takole: »Pričujoči članek je zadnji odlomek iz daljšega poročila, ki sem ga ob izidu Wollmanove knjige napisal v obliki seminarske naloge, v kateri sem obravnaval prvo poglavje tega dela, segajoče do Linhartovega nastopa v slovenski dramatiki.« Glede na to, da tudi ta odlomek obsega kar šest strani velikega revijalnega formata, je bilo Debevčevo poročilo nedvomno dolgo. Avtor se nadrobno loteva Wollmanovega besedila in ga mesto-

ma dopolnjuje, se ob posameznih zadevah na široko razpiše, Wollmanu pa očita, da je preveč nekritično povzemal podatke iz Trstenjaka (Slovensko gledališče). Tako je Debevec prek Wollmana nekajkrat utemeljeno skritiziral še Trstenjaka. Obširno se dotakne Debevec tudi zadeve Markavič, ki jo je F. Kidrič takrat že zadovoljivo razjasnil (prim. ČJKZ 1926). Dalje zavrne Debevec Wollmanov podatek o tem, da smo imeli v Ljubljani prej operne predstave kot v Parizu. V primerjavi z Debeljakovo bolj publicistično oceno lahko govorimo pri Debevcu kar o znanstveno podrobni analizi Wollmanovega dela. S tem pa je bilo odzivov na Wollmanovo knjigo v času do druge svetovne vojne konec.

Za obdobje po 1945 naj spregovorita le dva strokovno najpomembnejša avtorja. France Koblar je v uvodu svoje Slovenske dramatike I, Ljubljana 1927, omenil tudi Wollmana: »Wollmanovo delo je neprecenljive vrednosti glede zbranega gradiva; pisec je postavil v razvidnost vse izvirne dramske pojave do leta 1925, vsa prevedena dela ter posamezna dejstva vklenil v gledališko dogajanje. Tako je njegovo delo obenem dramska in gledališka zgodovina.«

Dušan Moravec je o Wollmanu podrobneje pisal že v svoji knjigi Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana 1963 (prim. zlasti strani 117–124). Navedimo pa le dva stavka iz novejše Moravčeve knjige Temelji slovenske dramaturgije, Ljubljana 1990, (str. 31–33): »Ne da bi se ukvarjali na tem mestu s pomanjkljivostmi, drobnimi spodrsljaji ali celo napačnimi podatki, je treba ugotoviti, da je bil izid Wollmanove monografije v tistem času epohalno in kljub posameznim priznanjem premalo cenjeno dejanje.« In dalje: »Še desetletja je ostala monografija 'Slovinské drama' edino delo te vrste pri nas in le izraz naše tesnosrčnosti je, da te v svojem času nepogrešljive knjige nismo vsaj prevedli.«

Iz zadnjega Moravčevega stavka pa naj izpeljem zgolj tole misel: za prevod Wollmanove knjige je še vedno čas, saj gre ne le za temeljno knjigo o slovenski dramatiki, ampak tudi za ključno delo v češko-slovenskih književnih povezavah.

VPLIV ČEŠKIH UMETNIKOV NA GLEDALIŠČE V SLOVENIJI 1894–1907

Radek Novák

Uvod

Pri določitvi teme naloge in upoštevajoč njen obseg sem izhajal iz nekaj temeljnih problemov: kako kar najustrezneje opredeliti obdobje, v katerem je bilo kulturno sodelovanje med Čehi in Slovenci zelo intenzivno, na katero področje tega sodelovanja se usmeriti in kateri časovni izsek si izbrati. V 19. stoletju, v katerem se razvija narodna kultura Slovencev, se postopoma razvija tudi gledališče. V prvi polovici gre bolj za posamezne poskuse tako v ustvarjanju izvirne drame kot tudi v gledaliških predstavah v slovenskem jeziku, čeprav je bilo Deželno gledališče v Ljubljani odprto že leta 1765 po prezidavi stare jahalne šole.[1] Leto 1848 prinaša po Slovanskem kongresu v Pragi tesnejše stike med slovanskimi narodi in dobri odnosi med Čehi in Slovenci se poglabljajo tudi na dramskem in gledališkem področju. Pomemben mejnik v zgodovini slovenskega gledališča je leto 1867, ko je ustanovljeno Dramatično društvo. To je prevzelo glavno skrb za gledališko delo, izvirno slovensko dramatiko in vzgojo podmladka v Dramatični šoli.[2] Po požaru starega gledališča leta 1887 se je kranjski deželni odbor dogovarjal o gradnji novega gledališča skupaj tako z nemškim kot s slovenskim dramatičnim društvom. Novo gledališče je bilo zgrajeno po načrtih deželnega inženirja J. V. Hráskega in arhitekta A. J. Hrubega in svečano odprto 29. septembra 1892.

Bistveno pri vsej svečanosti je bilo, da je gledališče začelo s slovensko predstavo: po uverturi iz Glinkove opere Ruslan in Ljudmila in uvodnem nagovoru dramatika in kritika Antona Funtka igralcem in režiserju Ignaciju Borštniku je sledila alegorična slika in predstava narodne tragedije Josipa Jurčiča Veronika Deseniška v Borštnikovi priredbi in režiji. František Adolf Šubert, ki je bil tedaj direktor Narodnega gledališča v Pragi in navzoč na svečanosti v Ljubljani, je označil živo sliko kot plastičen izraz obupne preteklosti naroda na levi strani, na desni v nebo se dvigujočo prihodnost, ki sta povezani s kipom cesarja Franca Jožefa I. na sredi. Kritika je kljub narodnemu navdušenju opozarjala na pomanjkljivosti posameznih igralcev.[3] Naslednje obdobje so spremljale programske težave, ki so dosegle vrh leta 1894 s spremembo v vodstvu in prihodom čeških režiserjev Rudolfa Inemanna, Adolfa Dobrovolnega in Viléma Táborskega. Ti so postavili prave temelje slovenske gledališke režije tako v drami kot v operi, in povabljeni češki igralci so vplivali na formiranje profesionalnih igralcev. Nekateri med njimi so bili pomembni gledališki umetniki v medvojni in povojni Češkoslovaški. Najintenzivnejše obdobje dela čeških umetnikov za slovensko gledališče je bil ravno čas po prihodu Inemanna in do odhoda Táborskega, torej v letih 1894–1907, čeprav je dobro sodelovanje potekalo praktično tudi v medvojnem obdobju do okupacije Češkoslovaške. Po drugi svetovni vojni so bili predvsem po razkolu med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo leta 1948 stari stiki nasilno pretrgani, novi pa so bili le občasni.

Položaj v Deželnem gledališču leta 1894

Uradno letno poročilo Dramatičnega društva o prvi sezoni 1892/93 je bilo za vodilnega igralca in režiserja Ignacija Borštnika pohvalno in dobro, priprave na novo sezono 1893/94 so bile živahne in so potekale po načrtih: Borštnik je poleti obiskal Dunaj, da bi priskrbel nove igre, njegova žena Zofija Borštnik – Zvonarjeva je obiskala Zagreb, da bi si ogledala nastop gostujoče Sarah Bernhard, slušatelji Dramatične šole Verovšek, Lovšin in Urbančič so dobili štipendije za bivanje na Dunaju, da bi spoznali moderne igralske trende.[4] Kljub temu ansambel, deloma polprofesionalen, ni bil tako discipliniran in kvaliteten, da bi si Borštnik upal uprizoriti kakšno klasično dramo, na primer Shakespearja. Za domače razmere je bilo pogumno režirati Schillerja, ki pa so se ga lotevali kot nečesa starinskega.[5] Kljub temu je vplival na način umetniške izvedbe vseh dramskih predstav.[6] Na repertoarju so bile med drugim tudi svetovne novosti kot Ibsenova Nora (premiera 27.3.1892), Gogoljev Revizor (1.12.1892), Drugo lice Oskarja Blumenthala, Sardoujeva Fedora, Dumasova Dama s kamelijami, od čeških iger pa Stroupežnickega Naša kri, Starinarica Vikove-Kunětické, Štolbovi Malomeščanski diplomati (preneseni v slovenske razmere kot Dolenjska železnica) in igra Emanuela Bozděcha Iz dobe kotiljonov.[7]

Med sezono sta zakonca Borštnik hodila gostovat v Zagreb in na koncu jima je tamkajšnji upravnik gledališča ponudil angažma. Kakšne razloge je imel Borštnik, da je iz Ljubljane odšel v Zagreb?

1. Umetniške ambicije. Boršnik je poznal razlike med repertoarskimi možnostmi obeh gledališč in je lahko primerjal tudi občinstvo. Gledalci v Ljubljani so dajali preprostim komedijam prednost pred zahtevnim umetniškim delom. V Zagrebu je dobil priložnost kot Hamlet, Tartuffe, Kreont in Rihard III., in Miletić je o njem govoril kot o modernem realističnem igralcu, ki ga Zagreb vsekakor potrebuje.
2. Priznanje za svoje delo. Zagrebške kritike so bolj ocenjevale in analizirale delo igralskega para kot ljubljanske.[8]
3. Neskladja s člani Dramatičnega društva. Poročilo o pretekli sezoni je sicer pozitivno ovrednotilo Borštnikovo delo, vendar pa so ga motile krivice, spletke, neokusnosti ter diletantski in nestrokoven pristop vodstva gledališča in igralcev. Kritiki so ga obtožili, da daje lastnim interesom prednost pred interesi gledališča. Tedanji predsednik Dramatičnega društva Ivan Tavčar je kritiziral delo Dramatične šole in predlagal, naj z njo namesto Borštnika sodeluje operni pevec in režiser Josip Nolli.[9]
4. Odločitev, da vsekakor zapusti slovensko prizorišče in odide na nemško bodisi v Ljubljani bodisi kje drugje.[10]

Naj so bili Borštnikovi razlogi za spremembo delovnega okolja kakršnikoli že, je letno poročilo o minuli sezoni, obravnavano na sestanku 22. junija 1894, kritiziralo togost drame, medtem ko je opera pod vodstvom Mateja Hubada in glavnega dirigenta Gerbiča s pridnostjo in potrpežljivostjo premagovala težave pri svojem delovanju.[11] Drama je vseeno ostala povsem nezasedena. V tem trenutku ni čisto jasno, kako sta se zbližala Dramatično društvo v Ljubljani in Rudolf Inemann. Verjetno so se člani Dramatičnega društva pri iskanju novih odgovornih in izkušenih osebnosti za slovensko gledališče obrnili tudi na direktorja praškega Narodnega gledališča F. A. Šuberta, s katerim so bili v stiku.

Obdobje čeških režiserjev

Rudolf Inemann, Adolf Dobrovolný in Vilém Táborský so postopoma prevzemali vlogo glavnega režiserja v letih 1894–1907, torej v obdobju, s katerim se ukvarja ta naloga. Prva dva sta bila umetniški vodji Deželnega gledališča po šest let, zadnji pa samo eno sezono. Vse to obdobje v zgodovini slovenske kulture in gledališča označujejo kot pot od diletantizma k profesionalnosti, posebej delovanje Rudolfa Inemanna opredeljujejo kot Inemannovo obdobje. To obdobje se delno prekriva še z drugimi oznakami: gledališče Cankarjeve dobe in Govekarjeva era. Ivan Cankar je bil pisatelj in dramatik, ki ga je slovenska konzervativna družba sprejemala zelo težko in polagoma. Fran Govekar je bil urednik, tajnik Dramatičnega društva, kasnejši upravnik in prvi direktor gledališča, tudi prevajalec in dramatik, ki ga slovenski gledališki zgodovinarji ocenjujejo bolj negativno kot ne, njegovo delovanje, razdeljeno na dve obdobji, so razumeli zelo avtoritativno. Res je, da sta bila Govekar in Cankar nasprotnika, hkrati pa sta imela obadva zelo pozitiven odnos do »češkega umetniškega življa« bodisi v Ljubljani bodisi sta bila v številnih stikih s češkimi umetniki v Pragi.

Rudolf Inemann

Rudolf Inemann se je rodil 31. maja 1861 v Pragi. Ko se je vrnil iz vojske, je začel nastopati v Malostranski besedi v zabavnih programih J. Švába – Malostranskega in J. Wandererja. Zelo dobro je znal imitirati, zato so zelo kmalu sestavili zabaven trio. Igrati je hotel pravo gledališče, zato je hvaležno sprejel nastopanje v Švandovem gledališču in v sezoni 1891/92 je bil angažiran v Brnu.[12] Tam se je izkazal kot karakterni igralec. Pri tridesetih letih je igral na primer starega Vojnarja v Jiráskovi Selanki. Po ameriški turneji, na katero se je odpravil v igralski skupini Františka Ludvíka skupaj z ženo igralko Ludmilo Lvovo, je gostoval v praškem Narodnem gledališču, vendar ga direktor Šubert ni sprejel in mu je dal priporočilo za Dramatično društvo v Ljubljani.[13]

Ljubljana je dobila z njim ne samo izkušenega umetnika, temveč tudi dobrega organizatorja. Kmalu po njegovem prihodu je bila sklenjena prva pogodba o angažmaju med Dramatičnim društvom in tedanjim najboljšim igralcem Antonom Verovškom. To dejanje je povzročilo odločilen prelom v organizaciji gledališkega ansambla: polno profesionalizacijo in določitev obojestranskih pogojev, enako kot tudi določitev sankcij v primeru njihovega nespoštovanja.[14] O tem, da je Inemann zelo dobro in sorazmerno hitro obvladal slovenščino, pričajo tudi pohvalne kritike o njegovem delu. Kot režiser je sploh prvič postavil Shakespeareja v slovenščini na slovenski oder. Prva igra je bil Othello, v kateri je prepričljivo upodobil vlogo Jaga, leto kasneje je igral Shylocka v Beneškem trgovcu, o katerem je kritika napisala, da niti v Pragi niti na Dunaju nimajo boljšega. Za njegovega Hamleta so ugotavljali, da je miren, brez pretiravanja, vendar vseeno z osebnim pečatom, v katerem se je jasno in ostro kazal Hamletov značaj.[15] Njegova partnerja sta bila Zdenka Teršová in Anton Verovšek. Češka igralka Teršová je bila angažirana v Ljubljani v letih 1895–1902 in ima skupaj z Inemannom največje zasluge za vzgojo nove igralske generacije slovenskih igralcev.[16]

Kot dramaturg je predstavljal tudi sočasen svetovni repertoar, na primer Sudermanna in Ibsena, pa tudi popularne operete in igre češkega izvora, bodisi

slovenskim gledalcem že znanega Tyla, Vrchlickega in Stankovskega bodisi sodobne moderne igre Šuberta, Jiráska in Vikove – Kunětické. Kritika spet ni skoparila s pohvalo: njegova upodobitev glavne vloge v drami F. A. Šuberta Jan Výrava, ki jo je hkrati režiral, je bila najpopolnejša moška vloga na slovenskem odru. Prav tako je bila predstavitev izvirnega modernega slovenskega repertoarja v tem času dokaj raznovrstna in pestra. Inemannovo ljubezen do slovenske dramatike dokazujejo odrski eksperimenti. To je bila uprizoritev gledališke slike Prešeren v gostilni pri Zlatem grozdu Antona Aškerca, Prešernov god v Eliziju Josipa Stritarja in dramatizacija Krsta pri Savici Engelberta Gangla, v kateri je v uvodu upodobil prav pesnika Franceta Prešerna.[17]

Pri svojem delu v Ljubljani se je Inemann srečal tudi s pomembnim slovenskim dramatikom in pisateljem Ivanom Cankarjem. Cankarjevo prvo dramo Romantične duše, napisano leta 1876, je Dramatično društvo na temelju mnenja Frana Govekarja, kasnejšega upravnika, dramaturga in direktorja gledališča, zavrnilo. Igra je bila označena kot ekscentrična pripovedka brez dogajanja, njena uprizoritev brez sprememb ni mogoča, ker se s snovjo in njeno obdelavo močno približuje moderni dekadenci. Cankar je kmalu napisal naslednjo dramo Jakob Ruda, ki so jo uvrstili na spored kot zadnjo premiero sezone 1899/1900.[18] Želel je, da bi glavno vlogo igral prav Inemann. Eden od dokazov Cankarjevega občudovanja Inemanna je tudi to, da ga je navdihnil pri pisanju črtice Pod streho. Pri pisanju je dodal, da ima pred očmi ravno Inamenna. Ta se je sicer lotil režije Jakoba Rude, glavno vlogo pa je dal gostujočemu Ignaciju Borštniku. Sam je igral Broša, ki ga je kritika označila za najtežjo in najbolje odigrano vlogo. Cankar je pisal za Inemanna vlogo Grozda v svoji komediji Za narodov blagor,[19] vendar je ta kmalu po premieri Jakoba Rude spomladi 1900 odšel gostovat v praško Narodno gledališče kot Shylock in Jan Výrava in od poletja je bil tam stalno angažiran. Dobival je predvsem epizodne vloge in v njih se je uveljavil. Priznaval je, da igra po vzoru igralca Františka Kolárja.[20] Kot mojster imitacije je v zakulisju posojal glas oddaljenim ljudem in živalim, na primer žabam ali racam. Umrl je 12. novembra 1907 v praški umobolnici.[21]

Adolf Dobrovolný

Rodil se je 8. maja 1864 v Postoloprtih v družini urarja. Skupaj z bratom se je izučil obrti in igral v ljubiteljskih društvih. Profesionalno pot je začel pri potujoči gledališki skupini Františka Čížka, leta 1879 je bil pri Václavu Choděri, potem pri Josefu Faltysu in Františku Pokornem. Po letu 1889 se je ustalil pri Vendelínu Budilu v Plznu. Pozornost je vzbujal s svojim lepim videzom in prijetnim glasom.[22] V tem obdobju se je izpopolnjeval v dihalnih in govorniških vajah, študiral jezike, sprejemal moderne trende v umetnosti. Vendar pa je študij negativno vplival na njegovo delo. Postajal je nemiren in pri neki predstavi v Chrudimu je začel med igro zmedeno govoriti, nato so ga odpeljali v deželno hiralnico.[23] Leta 1892 je igral pri Janu Hurtu v Libni, leta 1893 pri Janu Pištěku na Vinohradih in se oženil z igralko Sašo Kokoškovo. Ta je ustanovila lastno skupino v poletni areni Pri Deutschih v Libni. Umetniški vodja skupine je bil Adolf Dobrovolný in jo je kot režiser in dramaturg povzdignil na prvo mesto med praškimi predmestnimi gledališči. Leta 1896 pa je skupina razpadla in Dobrovolný je bil za kratek čas angažiran v Švandovem gledališču. Pri njem so se zelo izrazito me-

njavala obdobja vzponov in uspehov ter tudi materialnega in umetniškega životarjenja.[24]

Na Dobrovolnega je bil opozorjen tedanji vodilni igralec ljubljanske scene Rudolf Deyl, ki je bil poleti 1900 na počitnicah pri starših v Pragi. Ker ni bil v dobrih odnosih s tedanjim upravnikom Matejem Hubadom, profesorjem na glasbenem konservatoriju, ki se po Deylovem mnenju na gledališče sploh ni spoznal, je za pomoč zaprosil Inemanna. Hubad je Dobrovolnega sprejel, ker ni imel izbire. Žal se je Dobrovolný slovenščine učil le s težavo in jezika ni nikoli dobro obvladal. Kljub temu je bil zelo priljubljen zaradi svoje pridnosti in resnosti. Bil je dober režiser, odličen kolega in vsestranski, malce manj dosleden igralec. Včasih je imel nenavadne poglede, ki mu jih nihče ni mogel ovreči, sčasoma pa jih je sam opustil.[25]

Žal je ostalo njegovo delo kljub svojemu pomenu v senci Inemannovega obdobja. Spremenila se je tudi organizacijska plat – imel je sicer naziv prvega režiserja, vendar ni bil več edini. Poleg njega je Govekar, ki je bil v tem času tajnik Dramatičnega društva, zaupal režijo tudi igralcu Antonu Verovšku ter novo angažiranemu igralcu in režiserju Levu Dragutinoviću iz Zagreba. Naslednja slaba stvar za Dobrovolnega je bil rastoči vpliv Frana Govekarja. Spomladi 1904 je odstopil z mesta tajnika in ga je Dramatično društvo izvolilo za upravnika. Obdobje 1900–1906 gledališki zgodovinarji namesto kot obdobje Dobrovolnega označujejo kot prvo Govekarjevo obdobje.[26]

V tem času ni bilo trdnega, enotnega vodstva gledališča. Čeprav je Govekar opravljal številne naloge v vodstvu gledališča, je bil po svoji funkciji predvsem magistratni uradnik. Vsi upravniki so bili prepričani, da opravljajo svojo domoljubno dolžnost, za kar jim mora biti narod hvaležen. Umetniško vodstvo in pooblastila, ki jih je imel svoje čase Inemann, so bili zdaj razdeljena in oslabljena. Dramarično društvo se je večkrat hotelo odpovedati vodenju gledališča, prepustiti gledališče drugemu podjetniku tudi zato, ker je postalo financiranje in dotiranje delovanja manj pregledno.[27]

Pomen Dobrovolnega za slovensko gledališče je predvsem v nadaljevanju in navezovanju na Inemannovo delo. Prihajali in odhajali so novi češki igralci ter krepili in bogatili ansambel. Kritika, kasneje tudi Govekar, je ocenjevala njegovo delo kot resno in solidno, njega samega pa kot veliko pridobitev za slovensko gledališče. Zelo dobro in z veseljem je igral v češkem repertoarju, tudi romarja Luke v Gorkega Na dnu, glavno vlogo v Jurčičevem Desetem bratu in številne druge. [28] K zapletenim delovnim razmeram so pripomogle tudi težave z bronhiji, ki jih je povzročilo megleno podnebje in bližina obsežnega barja in odločil se je, da se bo po koncu sezone spomladi 1906 vrnil v Prago.[29]

Deloval je kot igralec in režiser pri Antošu Frýdi v Brnu ter se je tu začel posvečati izpopolnjevanju priznanih gledaliških vrednot, kot so jasnost govora, poantiranje dialoga in ubrana skupna igra. Od jeseni 1907 je bil angažiran kot režiser opere v Mestnem gledališču na Královskih Vinohradih, hkrati pa je igral tudi v dramah. K. H. Hilar je tedaj zelo kritiziral njegov izraz in je o njem izjavljal, da kot retorik zatira samega sebe kot igralca. Leta 1913 je zapustil to gledališče.[30] Študiral je Hostinskega, Gebauerja, posvečal se je prozodiji in fonetiki, obiskoval šole in recitiral poezijo. Po prvi svetovni vojni je deloval pri Hašlerju v Rokokoju in kasneje v karlinskem Varieteju. Priznanje je doživel v dvajsetih letih, ko je zaradi svojih odličnih glasovnih sposobnosti postal prvi radijski napovedovalec na Češkoslovaškem. Umrl je 17. januarja 1934.

Vilém Taborský

Rodil se je 8. junija 1869 v Pragi. Njegovo pravo ime je bilo Václav Vilém Neumann. Svoj igralski debut je doživel v Plznu, potem pa se je posvetil študiju prava in dobil naziv diplomiranega pravnika. Leta 1894 je igral pri Pišteku v Brnu, leta 1898 v Uranii v Holešovicah in v sezoni 1898/99 pri Vendelínu Budilu v Plznu. Igral je ljubimce, v veseloigrah, Budil ga je označil kot dobrega, inteligentnega igralca. Po opravljeni vojaški obveznosti je v letih 1901–1906 igral v Švandovem gledališču na Smichovu, tam se je leta 1903 oženil z igralko Marie Kohoutovo.[32]

Igralec Deželnega gledališča Otokar Boleška je Táborskima priskrbel angažma v Ljubljani. Táborský, ki je bil po Inemannu in Dobrovolnem že tretji Čeh po vrsti v vlogi glavnega režiserja, je okrepil umetniški pomen slovenskega gledališča in s svojimi režijami dvignil raven predstav.[33] Že njegovo prvo delo (D'Annunziovo Giocondo) je kritika označila za umetniško doživetje, enako tudi Hauptmannovi Helgo in Potopljeni zvon, ki sta sledili. V tej sezoni 1906/1907 je tudi izbruhnil škandal, katerega glavna oseba je bil Fran Govekar. Potem ko je odstopil s funkcije upravnika, ni bilo nobene ovire več za uprizoritev igre Ivana Cankarja Za narodov blagor, ki po letu 1900, ko je bila dokončana, v Ljubljani še ni bila uprizorjena. Zato je novi upravnik profesor Friderik Juvančič pripravil vse potrebno za hitro uprizoritev te komedije in režijo so zaupali Táborskemu. Njegova prednost je bila, da se je s to igro že lahko srečal v Pragi, kjer je imela svetovno premiero. Kritika je ocenila predstavo z dne 13. decembra 1906 kot trojno zmagoslavje – Cankarjevo, režiserjevo in interpretke Helene Marie Táborske.[35] Žal je enoletni ljubljanski angažma pomenil za umetniški zakonski par Viléma in Marie Táborský tako umetniški kot zasebni vrhunec. V naslednji sezoni sta odšla v novo gledališče na Královskih Vinohradih, potem so ju angažirali tudi v srbskem gledališču v Beogradu in tam sta se razšla. Vilém se je vrnil v Prago, kjer je bil kratek čas direktor Pištěkovega gledališča na Vinohradih, po prvi svetovni vojni je bil član Komornega gledališča in leta 1921 se je od gledališča poslovil. Umrl je v Pragi leta 1935.[36] Marie je bila v Beogradu popularna predvsem kot igralka v Ibsenovih dramah.[37]

Češki igralci v Deželnem gledališču

Češki igralci niso ravno drli v Ljubljano. S težavo so se učili zapletenega sistema slovenščine in celo igrali v njej. Umetniki so se tega dobro zavedali, zato jih je lahko privabila le spodobna gledališka zgradba, višja plača in krajša sezona. Igralo se je samo od oktobra do velike noči. Le operni pevci in posebej tisti, ki se jih pri petju ni dalo dobro razumeti, ter mladi igralci začetniki so bili pripravljeni oditi.[38] Kljub temu so bili tisti, ki so prišli in delovali v Ljubljani, brez izjeme pridobitev za slovensko gledališče, posebej ker so pomembni slovenski igralci kot Ignacij Borštnik, Zofija Zvonarjeva, Hunko Nučič, Irma Polakova in že pred tem Vela Nigrinova zapuščali Ljubljano. Brez čeških igralcev si pač ni mogoče predstavljati delovanja Deželnega gledališča v omenjenem obdobju.[39] Zato je to obdobje med drugim označeno kot obdobje vala češkega igralstva v slovenskem gledališču, enako pa tudi kot gledališče Cankarjeve dobe. Številni češki igralci so doumeli pomen tega dramatika in pisatelja za slovensko kulturo, čeprav uradni

slovenski kulturni predstavniki niso imeli najboljšega odnosa do njega. Po Inemannovem obdobju si je Ljubljani za reden priliv čeških igralcev prizadeval tajnik Dramatičnega društva, kasnejši upravnik in direktor gledališča Fran Govekar, ki je imel redne stike s F. A. Šubertom in ga je prosil za pomoč pri iskanju novih talentov z utemeljitvijo, da je Ljubljana za mlade češke igralce najboljša šola, v kateri lahko dobijo bogato prakso.[40] Čeprav je ta izjava iz aprila 1909, torej iz kasnejšega obdobja t. i. Govekarjeve diktature v slovenskem gledališču, je češki igralci nimajo v slabem spominu. Růžena Násková o njem piše kot o iskrenem prijatelju Čehov[41] in je z njim dolga leta v pisnih stikih.[42]

Zdenka Teršová je bila prva igralka, ki je prišla med Inemannovim obdobjem. V Ljubljani je angažirana v sezonah 1895/96–1897/98 in potem še 1901/02, eno sezono je bila v Zagrebu. Igrala je glavne junakinje v Shakespearjevih dramah, ki jih je uprizarjal Inemann, in prve ljubimke. Izvrstna je bila kot Marija Stuart, Magdalena v Sudermannovem Domu in v čeških igrah. Med angažmajem je tudi gostovala v Zagrebu.[43]

Marie Hilbertová je bila v Ljubljani sicer samo eno sezono, v letih 1897/98, in njen pomen je bil manjši kot pri Teršovi in kasnejših Ruckovi in Náskovi, vendar si je s svojo umetnostjo pridobila kritike in občinstvo takoj v prvi glavni vlogi v igri V. Krilova Tretja hči. Na koncu sezone se je vrnila v Prago in igrala v gledališču Uranie in potem v Narodnem gledališču.[44]

Vladimir Housa je bil predvsem komičen igralec in je prišel v Ljubljano za tri sezone. Žel je uspeh kot prvi grobar v Hamletu, Matiček v izvirni slovenski igri Ta veseli dan ali Matiček se ženi A. T. Linharta iz leta 1789, učitelj Justin v Cankarjevem Jakobu Rudi in v drugih komičnih in stranskih vlogah.[45]

Rudolf Deyl spada med velikane zlate dobe praškega Narodnega gledališča (t. i. generacije bardov), enako kot med velikane češkega vala v Deželnem gledališču. Rodil se je leta 1878 v Pragi na Starem mestu in tam tudi končal realko in zasebno trgovsko šolo. Od svojega šestnajstega leta je nastopal v amaterskih predstavah. Opravil je enoletni tečaj na dunajski Ottovi dramski šoli[46] in dobil povabilo tedanjega upravnika Dramatičnega društva Tekavčiča iz Ljubljane.[47] Po prvih poskusih, da bi se naučil slovensko in posebej po začetku vaj v gledališču ga je postalo strah in je odšel iz Ljubljane. Ker pa mu oče, spoštovan praški trgovec z rokavicami, ni dovolil, da bi se pridružil potujoči igralski skupini, se je vrnil v Ljubljano in bil tu angažiran od jeseni 1898.

Skupaj s Housо je v Ljubljani stanoval pri Inemannovih, ki so jima bili obema v oporo.[48] Deyl je za vedno zapisan v zgodovini slovenskega gledališča kot prvi slovenski Romeo, čeprav predstava v režiji Antona Verovška ni bila dobra. Krivi niso bili niti Verovšek niti igralci. Ljubljana ni prenesla renesančnega duha tragedije, občinstvo se je na glas pogovarjalo in neprimerno smejalo.[49] Deyl je igral še druge vloge, v njih je kritika pohvalila njegov igralski stil kot temperamenten in ognjevit, ki ga je treba bolj brzdati. Nastopal je kot Laert v Shakespearjevem Hamletu, Mortimer v Schillerjevi Marii Stuart, utelešal je glavno vlogo v izvirnem Desetem bratu Josipa Jurčiča, igral Prešernovega Črtomirja, v drami Ivana Cankarja Jakob Ruda je bil slikar Dolinar. Med svojim štiriletnim delovanjem je odigral vsega skupaj 41 vlog v 318 igralnih dnevih. Imel je razumevanje za preproste gledalce, vključil se je tudi v kulturno in družabno življenje kot član na novo ustanovljenega Slovenskega umetniškega društva, soprirejal je razstave, prevajal češke igre. Dokaz za to, da je na koncu okolje vzljubil, so tudi njegovi številni spomini v člankih, intervjujih in knjigah iz kasnejšega obdobja. Iz Ljubljane je

odšel v Plzen v novo gledališče, ki ga je vodil Vendelín Budil, po krajšem obdobju je prešel v Narodno gledališče in tam deloval štirideset let. Naštevanje njegovih sijajnih vlog bi bilo predolgo. Nastopal je v filmih, na radiu, deloval je kot profesor na konservatoriju. Umrl je v visoki starosti leta 1972.[50]

Otokar Boleška je bil zelo nadarjen igralec impozantnega videza, ki se je rodil leta 1880. Pri šestnajstih letih se je začel poskušati v pisanju, pri osemnajstih je začel igrati v potujočih igralskih skupinah, kasneje se je usidral v gledališki skupini Adolfa Dobrovolnega.[51] Naborna komisija ga je razglasila za nezmožnega. Spoznal se je z Vladimírjem Houso, ki je nanj opozoril Frana Govekarja. Ta je bil na obisku v Pragi, da bi pridobil nove člane. Ogledal si je predstavo v vinohradski Pištěkovi Areni, kjer je Boleška ravno gostoval z vlogo Motylinskega v Bałuckega komediji Klub samcev, in mu ponudil enoletno pogodbo.[52] Pozneje ga je v pismu Růženi Náskovi označil kot odličnega igralca, vendar živčnega človeka. Bil je sijajen komik in mojstrski interpret duševno skrušenih intelektualcev v modernih dramah. Zelo hitro se je pokazalo, da je začetnik po letih, v času prihoda v Ljubljano jih je imel šele dvajset, vendar pa izkušen umetnik širokega igralskega razpona. Kritika je pohvalila njegov komaj opazni češki naglas že v njegovi prvi slovenski vlogi. Med njegove slavne vloge je spadal Satin v Gorkega Na dnu in Akim v Tolstojevi Moči teme, ko je žel aplavz med samo predstavo. Samoumevno je sprejemal vloge v uprizorjenih čeških igrah. V izvirnih slovenskih igrah je pogosto dobival vloge prav zaradi izjemnega znanja jezika. V zgodovino se je zapisal kot Maks v Kralju na Betajnovi in Ščuka v komediji Za narodov blagor. Posebej vloge novinarja Ščuke se je Boleška lotil s kar največjo skrbnostjo. Igra je bila uprizorjena kmalu po odstranitvi Govekarja decembra 1906 in novi upravnik Juvančič je hotel izrabiti predstavo za njegovo osmešenje. Boleška je bil proti temu in se je posvetoval o namenu igre in osebah neposredno s Cankarjem. Cankar je doumel, da se Boleškov uspeh in sijajna igra začenjata že pri načinu študija vloge in je v naslednji komediji Pohujšanje v dolini šentflorjanski glavno vlogo Petra pisal zanj. Vendar je Boleška ni odigral, premiera je bila decembra 1907, ko je že odšel iz Ljubljane v Mestno gledališče na Vinohradih, leto kasneje pa je prestopil v Narodno gledališče. Cankar je pisal Náskovi, ki je njegova dela prevajala v češčino, naj se zavzame, da bi dobil vlogo v Pohujšanju v dolini šentflorjanski po lastni izbiri.[53] To se ni zgodilo, vendar je še naprej odlično igral vloge širokega razpona, v katerih je prišla do veljave njegova izjemna igra. Ker ga je mučila živčnost in je bil neprestano razburjen, je jemal pomirjevala. Ni jasno, ali je naredil samomor ali pa je po pomoti vzel preveliko količino zdravil. Umrl je 20. marca 1917.[54]

Kristina Rücková je bila učenka igralke Otýlie Sklenářove – Male in je v Ljubljano prišla iz Plzna iz gledališke skupine Vendelína Budíla. Angažirana je bila v sezonah 1900/01–1903/04.[55] Takoj po svojem prihodu je očarala občinstvo in kritike so pisale o nepozabni igralki s posebnim šarmom in temperamentom, sijajni naivki in sentimentalni ljubimki, ki lahko upodobi tudi tragične vloge. V svetovnem repertoarju je igrala Devico Orleansko, Marijo Stuart, Madame Sans-Gene in Monno Vanno. Z Rudolfom Deylom sta bila prva Romeo in Julija. V izvirnem repertoarju je bila odlična Majda v Divjem lovcu F. S. Finžgarja. V času ljubljanskega angažmaja je gostovala v Zagrebu in v sezoni 1904/05 odšla tja za vedno. Odprl se ji je širok repertoar, v katerem se je lahko uveljavila kot Julija, Ofelija in Desdemona v Shakespearjevih tragedijah in v modernih dramah. Umrla je v starosti 28 let in je pokopana v Zagrebu.[56]

Josefina Kreisová je bila ena tistih igralk, ki so odšle iz Ljubljane, vendar so se kmalu in pogosto vračale gostovat. Prvič je prišla v sezoni 1902/03 kot devetnajstletna izkušena igralka, ki je imela za sabo angažma v Plznu v gledališki skupini Vendelína Budila in na Královskih Vinohradih pri Pištěku. Naslednje leto je odšla v Prago, potem pa se je vrnila in bila stalno angažirana v sezonah 1904/05–1905/06. Zaradi svoje mladosti in mladostnega videza so ji dajali vloge krhkih, ranljivih in naivnih deklet. Igrala je Pepelko, Sneguljčico, Angelino v Molièrovem Namišljenem bolniku, glavno vlogo Ljubislave v igri slovenskega dramatika Etbina Kristana, Nino v Kralju na Betajnovi Ivana Cankarja. Po premieri njegovega Pohujšanja v dolini šentflorjanski, v kateri je Kreisová igrala Jacinto, se je zgodil družabni škandal, ker sta bila oba osumljena medsebojnega čustvenega razmerja. Cankar se je namreč javno razburil nad razmerami v gledališču pred premiero: igralka glavne vloge se je zvečer učila plesa, ponoči si je šivala kostum, zjutraj se je učila besedila, dopoldne je bila generalka in zvečer 9. januarja premiera. Odločil se je napisati tragično burko Žalosten konec umetnosti, vendar se je ohranil le en prizor, v katerem v gledališkem zakulisju sedita skupaj na razpostavljenih rekvizitih in zaprašenih pregrinjalih Cankar in Kreisová.[57] Pred prvo svetovno vojno je odšla za vedno na Češko.

František Lier je prišel v Ljubljano v obdobju, ko je bil »priliv čeških umetnikov« najmočnejši. Kot igralec in režiser je bil angažiran od sezone 1901/02 do leta 1906. V njegovi režiji so bila uprizorjena sodobna dela tako evropske kot tudi češke in slovenske dramatike, kot na primer Maeterlinckova Monna Vanna in Sudermannov Dom. V slovenščino in slovensko okolje je prenesel nekatere češke igre Karla Želenskega in Emanuela Bozděcha.[58] V svojih režijah je upodabljal epizodne vloge. Pomembna je bila njegova režija Cankarjevega Kralja na Betajnovi, v kateri je igral glavno vlogo Kantorja. Pozneje je igro prevedel v češčino.[59] Lier se je vključil v skupinsko delo pod vostvom Dobrovolnega, kasneje mu je asistiral. V tem času sta bila kot režiserja angažirana tudi slovenski igralec Anton Verovšek in Lev Dragutinović iz Zagreba.

Otýlie Spurná je bila izkušena igralka, izšolala se je pri svoji teti igralki Otýlie Sklenářovi – Mali. Rodila se je leta 1878, bila angažirana pri Vendelínu Budilu v Plznu, kjer je igrala Mino v Hilbertovi Krivdi, v Pištěkovem ansamblu in spet v Mestnem gledališču v Plznu pri Budilu. Leta 1904 je razočarana odšla (znižali so ji plačo) v Ljubljano, kjer je bilo prosto mesto po odhodu Kristine Rückove. Igrala je dramatične ljubimke, močne junakinje in tragične vloge.[60] V Ljubljani je igrala glavne ženske vloge, npr. Sardouovo Tosko, Ofelijo v Shakespearjevem Hamletu, Kvapilovo Princezno Pampeliško in glavno vlogo Micke v slovenski igri A. T. Linharta Županova Micka. Kritika je sprejemala njeno delo pozitivno, hvalila je njen temperament. Edin očitek je bil, da je za krhkost Kvapilove Pampeliške vendarle premočna.[61] Leta 1906 se je vrnila v Brno k A. J. Frydu. Po poroki z Rudolfom Deylom (pripominjam, da se v Ljubljani nista srečala) leta 1909 se je odpovedala igralski karieri.[62]

Karel Hašler je sicer preživel v Ljubljani le eno gledališko sezono, kljub temu pa se mi zdi primerno omeniti to epizodo v njegovem življenju v zvezi z njegovo nemirno naravo in poznejšim pomenom za češko kulturo. Ljubezen do izvirnih čeških petih pesmi je v njem prebudila njegova mati, Sicer pa se je Karel tudi namerno nagibal h gledališču. Šele kot irharski pomočnik se je srečal z amaterskim gledališkim življenjem, ki je bil sestavni del številnih tedanjih praških društev. V zadnjih letih 19. stoletja je odšel k potujoči gledališki skupini Václava

Choděre in naposled ga je sprejel Adolf Dobrovolný, pri katerem se je spoznal z Otokarjem Boleško in Sašo Kokoškovo. Dobrovolný je postal njegov pravi gledališki učitelj.[63] Leta 1900 se je hotel po dvomesečnem vojaškem služenju spet vrniti k Dobrovolnemu, vendar je bil ta skupaj z Boleško angažiran v Ljubljani. Sprejel je ponujeni angažma direktorja Lacine iz brnskega Narodnega gledališča. Po enem letu je dobil ponudbo Dobrovolnega iz Ljubljane, naj zamenja kolega, ki ni obvladal jezika. Za študij slovenščine si je priskrbel učbenik J. V. Lega, vendar ni bil preveč potrpežljiv. Jezika se ni dobro naučil, ni obvladal niti recitacje niti odrske govorice. Rešila sta ga le podpora Dobrovolnega in dobro petje. Uveljavil se je predvsem v opereti in operi, pri čemer ga je vodil češki dirigent Hilarion Beníšek. Pevsko je bil kos tudi težjim vlogam poročnika Champlatreuxa v Hervejevi Mam'zelle Nitouche in Vaška v Smetanovi Prodani nevesti. Ker mu je prirasla k srcu domača folklora in je poslušal ljudske pesmi, je čakal na konec sezone, da bi se lahko vrnil na Češko.[64] Angažiran je bil v Narodnem gledališču, vendar so ga ponarodele in druge pete pesmi tako prevzele, da se je začel povsem posvečati njim in lastnemu ustvarjanju in je nastopal v kabaretnih programih.

Jaroslav Tišnov, s pravim imenom Altman, je bil v Ljubljani v sezoni 1904/05 in je bil njen hit kot »eleganten ljubimec« v modernih dramah in operetah. Vrhunec sezone je bila njegova režija Gorkega Na dnu, kjer je igral Pepela.[65]

Růžena Nasková, z dekliškim priimkom Nosková, poročena s slikarjem Naskejem, je podobno kot Deyl spadala med vrhunske češke igralce. Po številnih ocenah svojih gledaliških začetkov za gledališče sploh ni bila primerna, učila se je petja. Leta 1904 je pisala v Ljubljano in bila tam na podlagi poslane fotografije sprejeta kot interpretka naivk. Ko je prišla, so vsi menili, da s svojo suho postavo sploh ni primerna za nobeno igralsko področje. Najprej je igrala osebe princev v pravljicah, Kosinskega v Schillerjevih Razbojnikih in drobne ženske vloge,[66] pozneje je igrala Nastjo v Gorkega Na dnu, Marino v Tolstojevi Moči teme, Magdo v Hauptmannovem Potopljenem zvonu, Jessico v Shakespearjevem Beneškem trgovcu, Manico v Desetem bratu Frana Govekarja in Majdo v Finžgarjevem Divjem lovcu.[67] Kritika je o njenih nastopih pisala kot o odrski novosti,[68] posebej o njeni Jelvi v enodejanki Zofke Kvedrove Egoizem.[69] Pomen Naskove za medsebojne kulturne stike sicer ni v njenih igralskih stvaritvah, temveč v njeni prevajalski dejavnosti in ohranjanju stikov vse do leta 1948. Spoznala se je s Cankarjem, njegovo delo je verjetno občudovala, zato je postala njegova najpomembnejša prevajalka svojega časa v češčino. Leta 1909 je izdala njegov Izbor novel, dve leti kasneje je izšla Hiša Marije Pomočnice, njegove igre je propagirala v čeških gledališčih. Prevajala je z veseljem, kot da bi šlo za njena lastna dela. Jezile so jo nekatere verzije prevodov Cankarjevih del v češčino – pogosto so jih prevajali ljudje, ki niso znali ne češko ne slovensko.[70] Celo življenje se je spominjala Ljubljane, hotela jo je še kdaj še obiskati. O tem priča ohranjena korespondenca med Franom Govekarjem in igralcem, režiserjem in publicistom Antonom Cerarjem – Danilom. V zadnjem pismu decembra 1948 je potožila, da je hotela v Ljubljano poslati knjigo, vendar na pošti pošiljke niso hoteli sprejeti, in pritoževala se je zaradi »nemirnih časov«.[71]

Seznam ni popoln, navedena so le najpomembnejša dela v češko-slovenskih odnosih na področju dramske igre in samo v obdobju 1894–1907. Kot primer iz let, ki so sledila, naj navedem vsaj Franto Bohuslava in Nano Wintrovo.

Drugi češki umetniki tega časa na Slovenskem

V kulturnem okolju v Ljubljani v raziskovanem obdobju 1894–1907 so bila znana glasbena dela Antonína Dvořáka in Bedřicha Smetane, in to tako koncerti kot opere. Igrali so opere Prodana nevesta (prva uprizoritev 15. 2. 1894), V vodnjaku Viléma Blodka, Miklavž Josefa Richarda Rozkošnega, Stari ženin Karla Bendla in Psoglavci Karla Kovařovica.[72]

Od sezone 1895/96 naprej je bil dirigent slovenskega gledališča Hilarion Benîšek, v letih 1904–1910 je bil direktor opere, kasneje se mu je pridružil Václav Talich, ki je v letih 1909–12 vodil Slovensko filharmonijo in v Ljubljani ustanovil godalni kvartet.[73]

Sklep

Pri periodizaciji zgodovine gledališča na ozemlju današnje Slovenije je pomembno obdobje 1892–1914, torej čas po odprtju nove zgradbe Deželnega gledališča v Ljubljani (današnja Opera Slovenskega narodnega gledališča) do ekonomskega propada ansambla in prve svetovne vojne. Predmet te naloge je bilo obdobje, omejeno z letoma 1894 in 1907, ki ga imenujemo obdobje češkega vala v slovenskem gledališču. Prihod režiserja Inemanna pomeni preobrat v organizaciji gledališča, nov pristop k delu z igralci in nov način realistične igre. Po Inemannovem obdobju (1894–1900) pride sicer Adolf Dobrovolný in nadaljuje Inemannovo pot, vendar pa vedno močnejši vpliv na umetniško delo in dramaturški plan postopoma dobiva kasnejši upravnik Fran Govekar, ki je v sporu z dramatikom Ivanom Cankarjem. Po odhodu Dobrovolnega je kmalu odpuščen tudi Govekar, ki se pozneje sicer vrne kot direktor, vendar se zdaj konča njegovo prvo obdobje in novi glavni režiser Táborský lahko uprizori Cankarjeve drame. Táborský odide leta 1907.

V tem obdobju deluje v Sloveniji skupaj z režiserji plejada češkiх igralcev, ki prihajajo bodisi že izkušeni (Boleška, Spurná), bodisi so začetniki in se v Ljubljani oblikujejo (Deyl, Kreisová, Rücková) bodisi postanejo dobri igralci šele po vrnitvi na Češko in je glavnina njihovega delovanja na drugih področjih (Hašler, Nasková). Za številne igralce, ki so šli v tem obdobju skozi gledališče v Ljubljani, je bila to le postaja na njihovi življenjski in igralski poti.

Pomembna je priljubljenost čeških umetnikov tako pri občinstvu kot pri kritiki, in dobro je omeniti, da je bila z obema nasprotnikoma, s Cankarjem in Govekarjem, večina v prijateljskih odnosih. To obdobje je plodno tudi glede številnih prevodov del slovenskih avtorjev v češčino.

To je bilo nekakšno »nenormalno obdobje, ko so vodili slovensko gledališče v veliki meri res Čehi, medtem ko so igrali slovenski umetniki prve vloge v Zagrebu, v Beogradu, v Sofiji«.[74]

Karlova univerza - Filozofska fakulteta, Praga 2003 *Prevedla Nives Vidrih*

Zahvala mojim učiteljem s Filozofske fakultete v Pragi dr. Jasni Honzak Jahić, lektorici slovenskega jezika, za to, da je v meni prebudila ljubezen do slovenščine, Ph. Dr. Miladi Nedvědovi, ki mi je pomagala najti naklonjen odnos do slovenske kulture, in mag. Francki Slivnik iz Slovenskega gledališkega muzeja za posredovanje temeljnih informacij in napotkov pri delu.

1 Wollman F.: Slovinské drama, Bratislava 1925, str. 17.
2 Prav tam. str. 37–38.
3 Traven J.: Pota slovenskega gledališča, Ljubljana, 1965, str. 35–36.
4 Traven J.: Pota slovenskega gledališča, Ljubljana, 1965, str. 69–71.
5 Moravec D.: Verovšek? Komedijant ali umetnik?, Ljubljana, 1993, str. 14–15.
6 Moravec D.: Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Ljubljana, 1974, str. 34.
7 Kolektiv: Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967, Ljubljana, 1967, str. 49–52.
8 Moravec D.: Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Ljubljana, 1974, str. 38–39.
9 Traven J.: Pota slovenskega gledališča, Ljubljana, 1965, str. 71–72.
10 Prav tam, str. 77–78.
11 Prav tam, str. 79.
12 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 58–61.
13 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 229.
14 Moravec D.: Komedijant ali umetnik?, Ljubljana, 1993, stra. 18–20.
15 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str.224–226.
16 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 170–171.
17 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 227.
18 Moravec D.: Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Ljubljana, 1974, str. 79.
19 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1974, str. 228.
20 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 63.
21 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 232.
22 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 115.
23 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 73.
24 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 115–117.
25 Deyl R.: Slava trava, Praga, 1938, str. 76.
26 Moravec D.: Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Ljubljana, 1974, str. 115.
27 Prav tam, str. 116.
28 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 240.
29 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 76.
30 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 115–117.
31 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 79–83.
32 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 431–432.
33 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 167.
34 Kolektiv: Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967, Ljubljana, 1967, str. 76.
35 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 270–271.
36 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 431–432.
37 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 167.
38 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 75.
39 Wollman F.: Slovinské drama, Bratislava, 1925, str. 126.
40 Pánek J.: Pisma Frana Govekarja Čehom, Ljubljana, 1974–1976, str. 33.
41 Naskova R.: Jak šel život, Praga, 1941, str. 104.
42 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 266.
43 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 170–171.
44 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 232–233.
45 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 125.
46 Engelmuller K.: O slávě herecké. Z letopisů českého divadelnictví II., Praga, 1947, str. 192.
47 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 234.
48 Deyl R.: Sláva tráva, Praga, 1938, str. 62.
49 Moravec D.: Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Ljubljana, 1974, str. 136.
50 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 236–237.
51 Engelmuller K.: O slávě herecké. Z letopisů českého divadelnictví II., Praga, 1947, str. 201.
52 Deyl R.: Písničkář Karel Hašler, Praga, 1968, str. 62.
53 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 241–246.
54 Engelmuller K.: O slávě herecké. Z letopisů českého divadelnictví II., Praga, 1947, str. 202.
55 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 78.
56 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 248–249.
57 Prav tam, str. 250–251.
58 Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 193.
59 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 254–255.
60 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 679.
61 Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 256.
62 Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989, str. 679.
63 Deyl R.: Písničkář Karel Hašler, Praga, 1968, str. 56.

[64] Prav tam, str. 65–68.
[65] Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 173.
[66] Naskova R.: Jak šel život, Praga, 1941, str. 102–103.
[67] Smolej V.: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962, str. 44.
[68] Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 259.
[69] Prav tam, str. 261.
[70] Prav tam, str. 264.
[71] Prav tam, str. 266.
[72] Kolektiv: Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967, Ljubljana, 1967, str. 181–196.
[73] Urbančič B.: Česko-slovinské kulturní styky, Praga, 1995, str. 38.
[74] Moravec D.: Vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963, str. 287.

Uporabljena literatura

Deyl Rudolf: Písničkář Karel Hašler, Praga, 1968.
Deyl Rudolf: Sláva tráva, Praga, 1938.
Engelmauller Karel: O slávě herecké. Z letopisů českého divadelnictví II, Praga, 1947.
Kolektiv: Postavy brněnského jeviště I., Brno, 1979–1984.
Kolektiv: Postavy brněnského jeviště II., Brno, 1985–1989.
Kolektiv: Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967, Ljubljana, 1967.
Moravec Dušan: Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Ljubljana, 1974.
Moravec Dušan: Verovšek. Komedijant ali umetnik?, Ljubljana, 1993.
Moravec Dušan: vezi med slovensko in češko dramo, Ljubljana, 1963.
Nasková Růžena: Jak šel život, Praga, 1941.
Pánek Jaroslav: Pisma Frana Govekarja Čehom, Ljubljana, 1974–1976.
Smolej Viktor: Slovenski dramski leksikon I., Ljubljana 1961.
Smolej Viktor: Slovenski dramski leksikon II., Ljubljana, 1962.
Traven Janko: Pota slovenskega gledališča, Ljubljana, 1965.
Urbančič Boris: Češko-slovinské kulturní styky, Praga, 1995.
Wollman Frank: Slovinské drama, Bratislava, 1925.

Priloga št. 1 – Češki repertoar v Deželnem gledališču v Ljubljani 1894 – 1907
Priloga št. 2 – Izvirni repertoar v Deželnem gledališču v Ljubljani 1894 – 1907

OPERE JAKOVA GOTOVCA NA SLOVENSKIH OPERNIH ODRIH

Peter Bedjanič

Ob premieri Gotovčeve opere Ero z onega sveta 28. januarja 1983 v Mariboru najbrž nihče tudi približno ni slutil, da se s to predstavo za dolga leta – ali za vedno (?) – poslavljamo od opere, ki je skoraj pol stoletja sodila med tista odrsko-glasbena dela, ki jih je slovensko operno občinstvo najraje poslušalo in gledalo. Dejstvo je, da že skoraj dve desetletji na sporedih slovenskih opernih gledališč ni najti ne Era, ne katerega drugega Gotovčevega odrsko-glasbenega dela.

Nič tudi ne kaže na to, da bi si naše operno občinstvo želelo, da bi ta dela spet pri nas uprizarjali. Je današnjemu slovenskemu opernemu poslušalcu Gotovčeva glasba postala preveč tuja, je zgodba te komične opere za današnje pojme preveč naivna? Je razlika med idilično hercegovsko operno štorijo in tistim, kar se je še nedolgo tega tam v resnici dogajalo, preveč boleča, da bi se lahko zabavali ob muziki in dogodivščinah junakov iz tistih krajev? Mogoče »folklornim operam« naš čas ni naklonjen, pa bodo generacije za nami čez čas spet odkrile njihovo privlačnost?

Ali lahko v obdobju, ko smo pri nas uprizarjali Gotovčeve opere, vidimo sklenjeno epoho? Kdo ve?

Prvič se je slovensko operno občinstvo srečalo s kakim odrsko-glasbenim delom Jakova Gotovca 5. februarja 1933, ko so na odru ljubljanske Opere uprizorili njegovo Morano. Predstavo je kot dirigent pripravil Anton Neffat, režiser je bil Ferdo Delak, nosilci glavnih vlog pa so bili: Zlata Gjungjenac, Vilma Thierry, Jože Gostič, Marjan Rus, Vekoslav Janko in Franja Golobova, v epizodni vlogi Jova pa je nastopil Anton Dermota.

Časopisni članki, zlasti v Jutru, so pred premiero prinašali kratke informacije o novi operi: dejanje se dogaja v Jugoslaviji, marsikatera melodija je vzeta iz našega narodnega zaklada, instrumentacija je karakteristična ... Morano smemo prištevati k najboljšim opernim delom jugoslovanske operne literature (Jutro, 3. in 4. februar 1933).

Nepodpisani avtor ugotavlja v Gledališkem listu ljubljanske Opere (5. 2. 1933), da smo si Slovenci in Hrvati po jeziku veliko bolj sorodni kot po glasbenem izrazu. Za sodobne hrvaške skladatelje je značilno opiranje na folkloro, slovenski skladatelji pa pišejo povečini srednjeevropsko glasbo. Slovenci imajo vzornike v sodobnih tokovih, katerih središča so v Pragi, na Dunaju in v Nemčiji, Hrvatom pa sta bližja ruska peterka in mladi Stravinski.

Tedanji ljubljanski kritiki Gotovčeve opere niso sprejeli brez pomislekov. S –č podpisani Emil Adamič v Jutru (9. 2. 1933) najprej hvali vodstvo Opere, da je delo uvrstilo v spored, všeč mu je bila vestno pripravljena predstava, omenja častен uspeh pri občinstvu, to pa predvsem zaradi nekaterih glasbeno zelo posrečenih detajlov. Nato pa meni, »da se podoba ljudstva, kakor jo pesnik slika in riše, gotovo ne ujema z njegovo resnično bitnostjo, vrhu tega je (ljudstvo) v vsem svojem

življenju, mišljenju in po vsem svojem početju močno odmaknjeno duhu sodobnosti. V svoji vihravi izpremenljivosti, v nenaravnem, grdem srednjeveškem fanatizmu je odurno, nesimpatično. Tega vtiska ne morejo zabrisati niti njegovi plesi in obredi, ne njegove pesmi ... Operna knjiga Morane ne ustreza resničnemu značaju hrvatskega naroda niti v sivi preteklosti, še mnogo manj danes. Tehnično se knjiga drži običajne, konvencionalnemu duhu slovanskih narodov neprimerne šablone in ne more se trditi, da bi bila spretno napisana ... Poleg čisto nacionalno občutenih, ponekod kar direktno citiranih pesmi zbora in solistov, plesov in obredov nas presenečajo ariozni izlivi skoroda romanskega, puccinijevskega porekla ... Torej Gotovčeva muzika ni nujno zrasla iz domače, nacionalne vsebine in je v svoji celoti delno eklektična mešanica raznih struj. Kjer stoji komponist sredi naroda, ki poje in pleše, je najnaravnejši, najprepričevalnejši. Včasih je njegova muzika dokaj poceni, cele solistične partije spremljajo v orkestru z enoglasjem, išče pa efektov. Ponekod je silno naivna. Uspeh je bil krepek.«

Podobno razmišlja v tedniku Slovenija (17. 2. 1933) dr. D. C. (Dragotin Cvetko): »Vsebina je podana nespretno, šablonsko, ponekod zgodovinsko neresnično ter nam kaže življenje hrvatskega naroda v napačni luči. Tudi glasba ne zadovoljuje, tako da uprizoritev te opere ni bila v našem gledališču prav nič potrebna, saj imamo še kaj boljšega v jugoslovanski operni literaturi (npr. Konjovićevo Koštano). Gotovac forsira predvsem narodno glasbo, vendar je ta močno pomešana z romansko in marsikje zasledimo verdijevski in puccinijevski stil. Posamezni deli so zelo šibki. Rad ima violinske sole, a jih prevečkrat uporablja, drugod je spet silno naiven, npr. trkanje na vrata itd. Takšnega načina resen komponist ne sme uporabljati. V plesih, narodnih obredih, je še najnaravnejši. Poskuša biti iznajdljiv, pa se mu ne posreči najbolj. Najmočnejše je bilo zadnje dejanje, zlasti proti koncu, kjer je glasbeno še najbolj samostojen. Uprizoritev je bila odlična ... Slovensko besedilo je bilo zelo šibko. Hram umetnosti bi moral biti čuvar naše besede in našel bi se bil morda boljši prevajalec.«

V. U. (Vilko Ukmar) v Slovencu 7. 2. 1933 med drugim ugotavlja, »da je Morana glasbena stvaritev, ki se oklepa izrazito naturalistične smeri in je enotna v koncepciji ... Glasba spremlja dejanje s predstavno – asociativnim slikanjem naturalističnega značaja.«

Fran Govekar se v Slovenskem narodu 6. 2. 1933 čudi, »kako je mogel Gotovac komponirati takšno neslano skrpucalo in kako je ravnatelj Polič kot izkušen gledališčnik takšno opero lahko dal na spored«. Na koncu omenja slab obisk, vendar upa, da bodo preostale predstave razprodane.

Avtor, podpisan z –i, dne 17. 2. 1933 piše v tedniku Slovenija, »da ljubljanska Opera izgublja slovenski značaj. Tako so Konjevićevo opero (Koštano) peli po srbsko in to v celoti ... dvakrat so peli Gotovčevo opero Morano – Gjungjenac je pela po hrvaško«, poročevalec Slovenskega naroda pa je 16. februarja 1933 zapisal, »da je Gjungjenac pela hrvatsko« in mu je le žal, da »niso peli hrvatsko tudi vsi ostali«.

Kdo je dejansko leta 1933 priskrbel slovenski prevod Morane, je težko ugotoviti. Prevajalca ne omenjajo ne Gledališki list, ne lepaki predstav, še manj kritiki. Verjetno je delo na hitro in slabo opravila katera od preobremenjenih »hišnih moči«.

O uspešnosti Morane pri ljubljanskem občinstvu lahko sklepamo tudi po številu predstav. Teh je bilo s premiero vred šest, tako da je bila to ena najslabše obiskanih predstav v sezoni 1932/33.

Ob tej priložnosti si – že zavoljo kričečih razlik v primerjavi z današnjimi razmerami – mimogrede oglejmo sezono 1932/33 v ljubljanski Operi. Prva predstava je bila že 29. septembra 1932, in sicer je bil to Hlapec Jernej Alfreda Mahowskega, dva dni za tem je bila že premiera opere Fra Diavolo, nato so bili na sporedu opereta Erika, Plesni večer Pie in Pina Mlakarja, Manon Julesa Masseneta, ki je imela kar 41 predstav, sledil pa je Plesni večer Katje Delakove, pa opera Adel in Mara, spevoigra Pri belem konjičku s 70 predstavami, Nižava, Madame Butterfly s 40 predstavami, Morana, pantomima Punčka, Drugi plesni večer Pie in Pina Mlakarja, opereta Blejski zvon, spevoigra Pri treh mladenkah, Samson in Dalila, Parsifal, André Chénier, Marta in za konec še opereta Jim in Jill! Tako so v eni sami sezoni pripravili dvajset različnih predstav, razume se, da so uvrstili v spored še nekatere iz prejšnjih sezon in torej ponudili občinstvu več kot trideset različnih predstav!

Na slovenskih opernih odrih smo videli in slišali Morano le še v sezoni 1951/52, s premiero 4. novembra, na odru mariborske Opere. Prevod je to pot opravil Smiljan Samec, dirigent je bil Demetrij Žebre, režiser Nando Roje, glavne vloge pa so peli Marica Ljubejeva, Mija Vidic, Marjan Kristančič, Aleksander Kovač, Karlo Kamuščič in Dragica Sadnikova. Predstavo so ponovili še štirinajstkrat, kar je za opero, ki ni sodila ravno v železni jugoslovanski operni repertoar, kar spoštljiva številka, še posebno če upoštevamo, da takratni Maribor ni bil ravno velemesto.

Že naslednjega dne je mariborski Vestnik na kratko poročal o premieri, navedeni so vsi pomembnejši sodelavci na predstavi, na koncu pa neimenovani poročevalec obžaluje, da se zaradi bolezni premiere ni mogel udeležiti skladatelj.

13. novembra pa je, prav tako v Vestniku, izšla obsežnejša ocena opere in predstave, v kateri kritik VG (Vlado Golob) med drugim piše: »Najmočnejša je Gotovčeva glasba v Morani pač v zborovskih in baletnih scenah ... prvine teh scen so večinoma vzete iz dinarske in posavske folklore. Glasba pa ni mogla dobiti dovolj trdne opore v libretu, ki ga je oskrbel Ahmed Muratbegović. Dejanje ni niti časovno, niti krajevno določeno, njega šibka stran je tudi majhna verjetnost, da bi se mogla zgodba razvijati tako kot se v operi.« Z eno samo izjemo med solisti VG hvali predstavo, še posebno dirigenta Demetrija Žebreta, »čigar vestnosti, natančnosti in sposobnosti pripada glavni del zasluge, da je imela predstava skoro nenavadno velik uspeh.«

V drugih slovenskih časnikih in revijah odmevov na to predstavo ni bilo.

Na prvo predstavo opere Ero z onega sveta (4. 3. 1937) so v ljubljanskem dnevnem tisku občinstvo zelo dobro pripravili, pri čemer je z izčrpnimi informacijami spet prednjačilo Jutro:

»21. 2. 1937: Prihodnja premiera bo začetkom marca in sicer Gotovčeva že popularna opera Ero s´ onoga sveta ali Ženin s sončnega raja, kakor ji pravimo v slovenskem prevodu, ki ga je odlično oskrbela gospodična Ruža Lucija Petelinova. Sijajno naslovno partijo kreira gospod Francl (Ivan), ki se mu tipi iz naroda odlično prilegajo. Delo študirata gospod Mirko Polič in Peter Golovin.

23. 2. 1937: Duhovita knjiga je dobila od Gotovca glasbeno obliko, katera je brez dvoma najbolje, kar je ustvaril ta umetnik.

Notica 25. februarja navaja zasedbo vlog, da delajo scensko dekoracijo po načrtih Ernsta Franza v lastnih delavnicah, bogate kostume pa je stavilo na razpolago Narodno gledališče v Zagrebu.

2. 3. 1937: kratka vsebina opere s ponovno hvalo prevoda.

3. 3. 1937: v tem delu se je Gotovac izkazal kot izreden instrumentator, ki mu je težko pri nas najti para. Arijozne dele te partiture pa odlikuje prisrčna, neprisiljena melodika, ki ima vse pogoje za največjo popularnost.«

Seveda so bile – kot vedno – najboljše priporočilo za ogled predstave gotovo govorice, ki so se širile o tej imenitni operi po uprizoritvah v Zagrebu, Brnu in Ljubljani. Slovenska uprizoritev v Ljubljani leta 1937 je bila torej tretja realizacija Era.

Poleg že omenjenega Ivana Francla v naslovni vlogi je na prvi slovenski uprizoritvi Era pela Djulo Zvonimira Župevčeva, gazda Marko je bil kot gost Julij Betetto, Doma Mila Kogejeva in mlinar Sima Vekoslav Janko.

Nasploh je Ero tesno povezan s slovenskimi pevci: na krstni predstavi v Zagrebu sta sodelovala dva: Mario Šimenc v naslovni vlogi in basist Josip Križaj kot gazda Marko. Da je bil pozneje Jože Gostič eden najboljših Erov, sploh ni treba posebej omenjati, in tu sta še Slovenca Noni Žunec in Josip Šutej. V zadnjih letih blesti kot Ero na hrvaših odrih Janez Lotrič, ki je prepričan, da je prav to vloga, s katero se je razvil v pevca velikega formata.

V arhivu Radia Slovenija hranijo poleg številnih odlomkov tudi posnetek vse opere iz leta 1962.

Dva dni po premieri je v Jutru izšlo le kratko poročilo o velikem uspehu predstave, pri kateri je bil prav tako kot pri reprizi navzoč skladatelj. Isti dan pa je bil natisnjen tudi razgovor z Jakovom Gotovcem, v katerem ta med drugim omenja tudi tesno povezanost svojega najuspešnejšega odrsko-glasbenega dela s slovenskimi izvajalci.

Daljša kritika izpod peresa P. Š. (Pavel Šivic) je izšla v Jutru šele 9. 3. Najprej razpravlja Šivic o ustreznosti prenašanja folklore v višje glasbene oblike ... »Ako motrimo Gotovčevega Era, ki hoče biti le prava slika folklore, kot poiskus priprave ali predstopnje za višjo umetniško obliko, moramo priznati, da se je delo skladatelju vsestransko posrečilo. Z okusom in veščo roko je nanizal nabrani, prisvojeni si in pridejanji glasbeni material ter ustvaril mnogo kontrastov, ki utegnejo poslušalca, z redkimi izjemami, zanimati.« Ob kratki hvali vseh izvajalcev se Pavel Šivic ne spušča v podrobnejšo analizo predstave.

Fran Govekar v Slovenskem narodu 6. 3. 1937 med drugim piše: »Jakov Gotovac je po geslu, da mora biti umetna glasba črpana iz naroda za narod, ustvaril opero, ki je po svoji bujni melodiki in silno pestri ritmiki čisto hrvatska.«

Ta prva slovenska realizacija Era je doživela na odru ljubljanske Opere osemindvajset predstav, kar je bil seveda rekord za jugoslovansko, neslovensko opero.

V letih druge svetove vojne Era v okupirani in razkosani Sloveniji niso izvajali. Seveda pa so se kmalu po koncu vojne v Ljubljani spomnili na najuspešnejšo jugoslovansko opero, ki je bila – kar je bilo takrat zelo pomembno – tudi idejno sprejemljiva, in 23. junija 1946 smo doživeli drugo slovensko realizacijo Era. Dirigent, režiser in scenograf so bili isti kot leta 1937, le koreografa Petra Golovina je zamenjal Pino Mlakar. Ob nekaterih že preizkušenih pevcih se je pojavila generacija sijajnih mladih pevskih interpretov. Skoraj za vsako vlogo sta bila na voljo dva odlična umetnika: gazdo Marka sta pela basista Friderik Lupša in Anton Orel, Domi sta bili Elza Karlovac in Mila Kogejeva, kot Djula sta nastopali Valerija Heybalova in Vilma Bukovec, Mića je bil Jože Gostič – pozneje sta mu v tej vlogi sledila Drago Čuden in Miro Brajnik, kot mlinar Sima pa sta pela Vekoslav Janko in France Langus. S to predstavo je ansambel ljubljanske Opere gostoval tudi v Novem Sadu.

V Gledališkem listu, ki je izšel ob premieri, nepodpisani avtor, verjetno Peter Golovin, pripisuje uspeh Era »v prvi vrsti veselemu, odrsko dobro grajenemu dejanju, ki že po tej značilnosti izstopa pred večino ostalih oper jugoslovanskih avtorjev, ki prenekaterikrat bolehajo za slabostjo v libretistični zasnovi. Na drugi strani pa je znal skladatelj v glasbenem delu z mojstrsko roko povezati vrsto najlepših hrvatskih motivov, ki jih je skozi prizmo svoje umetniške osebnosti dopolnil in obdelal v svojsko operno obliko.«

O tej predstavi piše 27. junija 1946 v Slovenskem poročevalcu dr. Dragotin Cvetko me drugim tako: »Čeprav to delo že poznamo in se je o njem že pisalo, naj naglasim, da predstavlja Ero vseskozi napeto, duhovito in kvalitetno muzikalno oblikovanje Begovićeve obdelave narodne pripovedke. Melodično in harmonski zanimivo, ritmično značilno in interpretacijski bogato je zajel skladatelj privlačno snov, vnesel v opero pristnega narodnega duha v zelo izvirni obliki in iz vsega ustvaril vsebinski ter formalno enotno povezano umetniško celoto.«

V Ljudski pravici 18. 7. 1946 piše Ciril Cvetko: »Gotovac se v gradnji svojega pevskega dela močno oslanja na deklamacijo besedila, ki ji podreja vse drugo. Z izredno bogato, barvito in sočno instrumentacijo je avtorju uspelo dati potreben blesk in svežino, ki daje operi trajno vrednost.«

V Mariboru so opero Ero z onega sveta prvič uprizorili 12. novembra 1947. Ta uprizoritev Era je doživela največ ponovitev, namreč kar šestdeset. Dirigent je bil Anton Neffat, režiser Karlo Kamuščič, koreograf Peter Golovin in scenograf Vladimir Rijavec.

Ob eni od poznejših mariborskih premier (21. 10. 1975) piše Bojan Učakar dne 5. 11. v Večeru: »Vprašujoč se za vzroke (uspehov Era doma in na tujem) bi najbrž ne mogli najti drugega odgovora kot tistega, da je pač Ero opera tistega kova, ki je tipično naša, zgovorna, pa vendarle tudi takšna, ki s svojo umetniško močjo izžareva nekakšno univerzalno vrednost, ki je lahko sprejemljiva tudi za drugačna evropska okolja, kjer se je Ero usidral prav tako dobro kot doma.«

Vsega je bilo na slovenskih opernih odrih devet premier Era, pet v Ljubljani (1937, 1946, 1950 , 1963 z gostovanji v Moskvi in Kijevu in leta 1979) in štiri v Mariboru (1947, 1962, 1975 in 1983), skupaj s precej več kot tristotimi predstavami, tako da lahko to delo v našem okolju imenujemo »ljudska opera«.

V scenskem, kostumografskem in režijskem smislu je šlo brez izjeme vselej za realistične uprizoritve, mogoče kdaj z rahlimi stilizacijami, kakšnih eksperimentov pa se ni nihče lotil – opere, kakršen je Ero, za take posege res niso primerne. V ocenah številnih premier Era po drugi svetovni vojni so kritiki predvsem poudarjali, da ne pred njo in ne po njej na jugoslovanskih tleh ni nastala opera, ki bi se po priljubljenosti in uspešnosti lahko primerjala z njo.

Podobnega mnenja sta (upravičeno?) morali biti tudi vodstvi obeh slovenskih opernih gledališč: z izjemo Morane leta 1951 in Zrinskega leta 1953 v Mariboru je Ero edino neslovensko jugoslovansko operno delo, ki so ga na odrih obeh slovenskih opernih hiš uprizarjali. Da bi v nekdanji Jugoslaviji živeli in delali tudi drugi operni skladatelji, ali pa da je Jakov Gotovac poleg Morane in Era napisal še kakšno opero, slovensko operno občinstvo ni imelo priložnosti spoznati.

POLOŽAJ BALETNE UMETNOSTI V SVETU IN PRI NAS

Henrik Neubauer

Če imaš občutek za ples, imaš občutek tudi za gledališče.
Zizi Jeanmaire

Uporabljajmo zrcalo, da vidimo svoj obraz, in uporabljajmo umetnosti, da vidimo svojo dušo.
George Bernard Shaw

Uvod

Zgodovina slovenskega baleta je predstavljena v obsežni monografiji Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji, ki je izšla v dveh delih, leta 1997 oz. 1999, zato sem se na podlagi spoznanj iz preteklosti in po kratkem ekskurzu v zgodovino svetovnega in slovenskega baleta odločil predstaviti sedanji položaj baletne umetnosti v svetu in pri nas.

Ples je globalno vzeto prvobitna in ena najstarejših, če ne celo najstarejša oblika človekovega umetniškega izražanja, ki jo zasledimo že v začetkih človeštva, njegova najbolj pretanjena veja – balet – pa ima začetke v 14. stoletju. Zgodovina dramske umetnosti sega kar daleč v preteklost, v Egipt 4. tisočletja pr. n. š., in se skozi antično obdobje nadaljuje prav do danes. Opera kot umetniška gledališka oblika se pojavi ob koncu 16. stoletja (po mnenju nekaterih kot zmotna oživitev grške tragedije), opereto poznamo od sredine 19. stoletja, ples pa najdemo pri vseh starih ljudstvih in je bil očitno izhodišče za preostale umetnosti. To potrjujejo tudi najdbe iz četrte ledene dobe kvartarja pred 50.000 leti v pirenejskih jamah, ki so med drugim okrašene z različnimi plesnimi položaji.

Sčasoma se je ples začel preobražati v zavestno »umetnost« z učenjem plesov mlajših rodov tako v krogu družine kot zunaj nje. V starem veku se začenjajo kazati prvi zametki poklicnega plesa – plesa za druge in delitev ljudi na izvajalce in gledalce. Od vseh znanih ljudstev stare dobe so dajali plesu največji pomen Grki. Ples je bil pri njih sredstvo za vsestranski harmoničen razvoj telesa, v Rimu pa je ples vedno bolj postajal predstava za razvedrilo. Po propadu rimskega cesarstva je Cerkev sprva prevzela poganske plesne običaje, sčasoma pa so se začele vrstiti prepovedi. Med največjimi nasprotniki plesa je bil sveti Avguštin, ki je zatrjeval, da je ples hudičevo delo, a ljudstvo je plesalo naprej. V drugi polovici 14. stoletja je nastal predvsem v Nemčiji in na Nizozemskem nov pojav, plesna norost, ki so jo imenovali tudi »Vidov ples«. Obupane množice, prizadete zaradi vojsk, kuge, lakote, bolezni in drugih nesreč, so hodile iz kraja v kraj in s svojo histerično množično plesno psihozo pritegovale vse navzoče v ples do izmučenosti, duševne in zdravstvene izčrpanosti. Podobni pojavi so se ponavljali prav do 17. stoletja. Plesali pa so tudi višji krogi. Od 12. stoletja se je začel ples v Evropi v času trubadurjev in viteških turnirjev seliti med vladajoče kroge. To je bil nekakšen začetek družabnih plesov, iz katerih se je pozneje razvil balet.

O baletu in poklicu baletnega plesalca

Beseda balet izvira iz italijanske besede *balletto*, pomanjševalnice izraza *ballo* – ples. Pod tem imenom se je pojavil v renesansi, ko so v Italiji s plesnimi mojstri začele nastajati razlike med ljudskim in gledališkim plesom. Ta ločitev se je od 15. do 17. stoletja nadaljevala v vseh evropskih državah, v nekaterih bolj intenzivno (Francija), v drugih manj. S postavitvijo velikih alegoričnih spektaklov, ki so povezovali poezijo, glasbo in ples, so se poskušali zgledovati pri klasičnem grškem gledališču. Tako so nastali t. i. *ballets de cour* – dvorni baleti, ki so jih izvajali dvorjani s kronanimi glavami na čelu. To so bile predstave s petjem in govorjenimi dialogi, pri katerih ni bilo nujno, da bi ples zavzemal prevladujočo vlogo. Tedanji gledališki ples po tehnični plati seveda ni bil razvit v današnjem smislu, pri predstavah so večinoma izvajali dvorne plese tedanje dobe, v katerih so se menjavale prikupne poze, pokloni in preprosti koraki s poudarki na gibanju rok, načinu nošenja oblačil, snemanju pokrival z glave itn.

Profesionalizacija baleta kot umetniške oblike se je začela z ustanovitvijo Kraljeve akademije plesa (Académie royale de danse) leta 1661 v Parizu pod pokroviteljstvom Sončnega kralja Ludvika XIV., kjer je skupino tedanjih baletnih mojstrov vodil Pierre Beauchamps, ki je dokončno uvedel pet baletnih pozicij nog kot temelj za razvoj sistema klasičnega baleta. (Šele deset let pozneje je bila ustanovljena Kraljeva akademija glasbe s skladateljem Jeanom-Baptistom Lullyjem, iz katere je leta 1785 izšla pariška Opera.) Zdaj so plemiški krogi prepustili baletno umetnost poklicnim umetnikom in balet se je kot vrhunska umetniška oblika plesa s hitrim razvojem tehnične briljance začel razmeroma hitro razvijati po vseh večjih evropskih središčih ter postal hkrati tudi dostopen širšemu krogu občinstva.

Poklic baletnega plesalca je prav gotovo nekaj posebnega, saj združuje izjemno zahtevno telesno usposobljenost z umetniškim izpovedovanjem brez besed. Leta 1944 je režiserka in publicistka Maša Slavčeva v Tretjem gledališkem koledarčku lepo in poetično podala svoje misli o tem: »Ples izraža po duhovnih in telesnih lepotnih silah notranjo resničnost duševnosti in zunanjo resničnost telesnosti, povezani v harmonično enovitost. Ples ni samo zunanji odblesk dogodkov in ljudi, ples je s telesnim ritmom izražen utrip duha. Ples je upodabljanje ideje o dogodkih, značajih, o dušah. Ples je umetniško dojeta podoba realnosti, prenesena v svet umetnosti. Torej sinteza realne materialnosti in duhovnosti, v kateri mora hoditi telesna izobrazba roko v roki z duhovno.«

Plesalec mora predvsem ljubiti svoje telo, pa naj se to sliši še tako narcisoidno. Vedeti moramo, da večina ljudi telo sicer obvlada, a ga komajda pozna, še manj pa se zaveda, da bi morali skrbeti za lepoto njegovega gibanja. Vsako telo je glede na naše želje oblikovano, trenirano, obremenjeno in nikoli popolno. Notranje življenje, navzočnost in lepota, ki izžarevajo vsaj najbolj preprosto evtonično gibanje (gibanje z zdravo napetostjo), so nezamenljivi. Vse to je izraz zavestne telesno-duševne enotnosti človeka.

S telesom se moramo pogovarjati, kajti telo ljubi nežno govorjenje kot kaka ljubica. Če dobro poslušamo, dobiva ne samo telo plesalcev, ampak vsakega od nas iz dneva v dan ukaze: vstani, sedi ravno, odpri oči, smej se, teci itn. Nenehno ukazovanje torej, pri čemer so možgani posrednik teh povelj: roke kvišku, stegni noge, trebuh noter. Obstajajo posamezniki, ki jim je to stalno ukazovanje in želja po različnih fizičnih aktivnostih zares v zabavo in v studijih za fitnes pri tem sopihajo, tečejo in se potijo. Ker je ples precizna umetnost, je tam struktura ukazov še

veliko bolj tankočutna in tudi plesalci postanejo zasvojeni s potrebo po telesnem gibanju. Kdor začne s plesom, postane odvisen od njega in zelo težko preneha plesati, saj potrebuje nastop kot nekakšno drogo in ples postane vsebina njegovega življenja. Za to naj bi bil odgovoren serotonin, t.i. hormon sreče; njegova zvišana raven v krvi povzroči optimistično gledanje na vse okrog nas in povečuje zaupanje vase. Tej omami v soju odrskih luči podleže večina plesalcev, kar se nadaljuje s stalno zahtevo po doživljanju evforije na odrskih deskah.

Baletni plesalci začenjajo že zelo mladi, s šestnajstimi ali osemnajstimi leti se že vključijo v kak ansambel in v njem tudi odraščajo in odrastejo. Tudi plesalci so tako kot vsi ljudje pri dvajsetih letih že v fazi počasnega zmanjševanja telesne moči, vendar so ob začetku svoje kratke kariere zaradi šolanja in stalnega treniranja v nekajkrat boljši fizični kondiciji kot netreniran dvajsetletnik. Vendar, kot je rekel danski solist in koreograf Peter Schaufuss (ki smo ga spoznali tudi leta 1971 v Ljubljani kot princa v *Trnuljčici*), da ostaneš v kondiciji, moraš čedalje bolj trdo delati. Ko ti telo enkrat reče, da ne more več, se moraš vedno prisiliti za tisto dodatno zmogljivost; v našem telesu so vedno še rezerve. Schaufuss primerja baletni nastop na odru tudi z boksarskim dvobojem v petnajstih rundah. Ko gredo boksarji v zadnjo rundo, dodajo tisti najboljši še zadnjo trohico energije, ki jim je ostala. Treba se je le zbrati in nadaljevati. Če ima baletni plesalec občutek, da je na primer kak dan preveč izčrpan za vadbo, mora kljub temu trenirati, če hoče ostati pri vrhu svojih dosežkov.

Telo baletnega plesalca s treniranjem in nenehnim garanjem utrjujemo in hkrati mučimo, zato se nam od časa do časa maščuje. Kajti tudi telo naj bi po mnenju nemške raziskovalke plesa Irene Sieben imelo svojo dušo. Ta prebiva, kot pravi, na tistem mestu, ki je za dotik najbolj občutljivo – v hrbtu.

Baletni plesalci imajo najtežje delo, najdaljše šolanje in najkrajšo kariero. Če hoče nekdo uspeti kot plesalec, mora biti discipliniran do sebe in drugih, pripravljen na težko delo, vztrajen, vedno popolnoma osredotočen na svoje delo, sposoben uporabiti vsakršno kritiko in navodila, ki jih dobiva, imeti mora dobre učne sposobnosti in željo, da doseže popolnost. Poleg tega mora vse te lastnosti razviti pri letih, ko se njegovi vrstniki šele izvijajo iz pubertete. Vse te navade mora ohraniti vso plesno kariero; predvsem sposobnost, da obvlada popravke in dopolnitve že naučenega ter navodila, ki jih dobiva, ter da deluje kot član skupine, obenem pa gradi svojo odgovorno plesno osebnost.

Povprečen gledalec, ki vidi plesalce, kako se lahkotno in na videz brez napora gibljejo po odru, se sploh ne zaveda, kakšna fizična moč je potrebna za to. Težave in bolečina so del plesalčevega vsakdanjika; težave mora skriti za nasmehom in bolečino mora stoično prenašati, v čemer se razlikuje od športnikov, ki lahko ves svoj napor pokažejo tudi občinstvu. Izvajanje neštetih koreografskih fraz zahteva veliko večjo stopnjo duševne okretnosti in fizične finese, kot se kadar koli zahteva od marsikaterega športnika. Za to je potrebno veliko motiviranosti, zavzetosti in navdušenosti, ki pa ob doseženih uspehih dajejo plesalcu obilo osebnega in umetniškega zadovoljstva.

Kratek pogled na razvoj baletne umetnosti po svetu

Že v 17. stoletju so razkošne dvorne balete začeli povzemati tudi drugi evropski vladarji povsod tam, kjer so kralji in vojvode lahko kazali svojo absolutno

oblast v umetniški podobi. Poleg dvornega baleta je začel že v 17. stoletju svoj pohod t. i. meščanski ali ljudski balet, v katerem so v nasprotju s prejšnjimi mitičnimi osebami nastopali navadni ljudje: meščani, obrtniki, kmetje, lopovi, hlapci ipd. Balet je v 18. stoletju dobil svoje mesto v Italiji (Rim, Neapelj, Benetke), Rusiji (Sankt Peterburg), kjer je car ustanovil imperatorsko baletno šolo in balet, na Danskem (Kopenhagen), Nizozemskem (Amsterdam), v Avstriji (Dunaj). V 19. stoletju se je nagli razvoj baletne umetnosti še stopnjeval.

Na balet so, kot na vse umetnosti, vplivali tudi francoska revolucija ob koncu 18. stoletja, razcvet meščanske družbe in začetek industrijske revolucije. V vseh umetnostih je nastajal odpor do hladnega, formalnega klasičnega načina, umetniki so nov navdih črpali iz čustvenih odzivov do sveta okrog sebe. Obenem se v tej dobi baletne romantike začenja tudi prevlada balerine, katere pomen se je še povečal z uvedbo plesa na konicah prstov okrog leta 1820.

Pariz zdaj ni bil več epicenter baletnega razvoja, čeprav je še vedno ostal umetniško središče baleta. Tehnične izboljšave v plesu so prihajale iz Italije, balet je doživljal razcvet na Danskem, med pomembna baletna središča druge polovice 19. stoletja se je vpisal že omenjeni Sankt Peterburg v carski Rusiji.

Na začetku 20. stoletja je balet povsod razen v Rusiji začel izgubljati privlačnost. Prav ruski umetniki iz Sankt Peterburga so pod vodstvom Sergeja Djagileva s svojimi gostovanji najprej v Parizu, potem tudi v drugih evropskih mestih (London, Berlin) izzvali pravo senzacijo. Posebno še v času, ko sta baletno stagnacijo izkoristili dve Američanki, Loie Fuller in Isadora Duncan, z uvozom izraznega plesa v Evropo in s tem baletu sovražnega gibanja. Isadora Duncan je žela uspehe predvsem v Nemčiji in Avstriji, medtem ko njeno »revolucioniranje« plesne umetnosti ni imelo takega vpliva na balet v Franciji, Angliji in Italiji po prvi svetovni vojni. V Franciji je postal Pariz zaradi delovanja baletov Djagileva središče modernega baleta 20. stoletja. Počasi, še posebej po drugi svetovni vojni, a tudi že prej (Fokin, Pavlova) se je težišče širilo še v Združene države Amerike. V Angliji je balet v tridesetih letih prejšnjega stoletja začel dobivati prostor med gledališkimi umetnostmi, dokler ni po drugi svetovni vojni London postal ena najpomembnejših baletnih metropol Zahodne Evrope, Pariz pa je s smrtjo Djagileva leta 1929 izgubil prevlado. V večini drugih evropskih držav (Belgija, Nizozemska, Nemčija) se je balet začel naglo razvijati šele v letih po drugi svetovni vojni in nastala so nova središča, kjer so negovali baletno umetnost. Poleg tega se je balet razširil še v vse preostale evropske države in predvsem v že prej omenjene Združene države Amerike, kjer se je vse baletno dogajanje sprva odvijalo v New Yorku, v 60. letih prejšnjega stoletja pa se je začelo bliskovito širiti tudi v drugih mestih Južne in Severne Amerike.

Razvoj baletne umetnosti pri nas

Pri nas se z dolgoletno francosko baletno tradicijo in tradicijo nekaterih drugih narodov ne moremo meriti, saj se je tudi v avstro-ogrski monarhiji, katere del smo bili, ta umetnost razcvetela šele v drugi polovici 18. stoletja, ko so z gostujočimi skupinami tudi v Ljubljano pričele prihajati prve baletne predstave. Vendar tudi drugod po Evropi in zunaj nje balet ni takoj zavzel tistega mesta med gledališkimi umetnostmi, ki ga ima danes. Če upoštevamo, kako se je balet razvijal drugod po svetu, smo lahko tudi na našo 85-letno tradicijo kar ponosni. Pri nas,

posebno še v Ljubljani, je bil poklicni baletni ansambel ustanovljen npr. prej kot v Beogradu in vseh nekdanjih bivših jugoslovanskih republikah razen v Zagrebu, pa tudi prej kot v večini evropskih držav in držav na drugih celinah.

Za ustanovitev ljubljanskega baletnega ansambla leta 1918 so bili zaslužni najprej prvi povojni intendant Fran Govekar in drugi zanesenjaki okrog Slovenskega gledališkega konzorcija, za njegov obstoj v medvojnem obdobju pa dolgoletni šef baleta Peter Golovin - Gresserov. Ta je vodil ansambel od leta 1928 do 1946, večkrat v izjemno težavnih razmerah, vendar je dosegal tudi pomembne uspehe. Ob njegovem prihodu je štel ansambel vsega osem plesalk, ko pa ga je predal svojima naslednikoma, zakonskemu paru Mlakar, je bilo v njem poleg Golovina, dveh solistk in dveh solistov skupaj s honorarnimi člani več kot petindvajset plesalcev in plesalk. To število se je v naslednjih dvajsetih letih dvignilo na štirideset članov. Svoj vrh je ljubljanski ansambel najbrž dosegel ob koncu 60. in v 70. letih prejšnjega stoletja, ko se je lahko primerjal z drugimi baletnimi ansambli zaradi pogostih gostovanj v tujini, pa tudi zaradi slavnih tujih koreografov (Anton Dolin, Aleksandra Balašova, Sergej Lifar idr.), ki so postavljali balete z ljubljanskim ansamblom. Pomembno priznanje je prišlo tudi leta 1968, ko je novi statut prejšnje Opere SNG Ljubljana potrdil preimenovanje operne hiše v Opera in balet SNG Ljubljana. Iz tega časa obstajajo tudi laskave ocene o premiernih predstavah v tujih časopisih Anglije, Nemčije, Francije, Južne Afrike in Maroka poleg izjemnih ocen vsakokratnih gostovanj v tujini.

Balet v svetu danes

Klasični balet je s svojo skoraj štiristoletno tradicijo danes razprostranjen v velikem delu sveta, morda z izjemo afriških in nekaterih azijskih držav, kjer prevladuje domača folklora ali v primeru Indije indijski klasični ples. Med najbolj slovite ansamble lahko prištevamo Boljšoj balet v Moskvi, Balet Mariinskega gledališča v St. Peterburgu, Kraljevi balet v Londonu, Kraljevi balet na Danskem, Balet pariške Opere in še veliko drugih, ki so se potrdili v zadnjih desetletjih. V Evropi je precej več kot sto baletnih ansamblov, ki so začeli delovati večinoma po drugi svetovni vojni; torej pozneje kot slovenski balet. Samo v Nemčiji jih je okrog sedemdeset, veliko jih je tudi v Franciji, Veliki Britaniji in seveda Rusiji, poleg tega pa še v Avstriji, Belgiji, v skandinavskih in pribaltskih deželah, Irski, Nizozemski, na iberskem polotoku, v Švici ter vseh deželah vzhodne Evrope, zunaj Evrope pa še v Združenih državah Amerike, Kanadi, Mehiki, Južni Ameriki, južni Afriki, Egiptu, Izraelu, na Kitajskem, Tajvanu, Japonskem in v Avstraliji. Balet je zavzel tudi velike prostore, dvorane in športne arene, kar je bilo značilno za dejavnost francoskega koreografa Mauricea Béjarta, pa tudi za predstave Boljšoj baleta v kremeljskem dvorcu ali letošnjo predstavitev *Labodjega jezera* Angleškega nacionalnega baleta v ogromni koncertni dvorani Royal Albert Hall s šestdesetimi balerinami-labodi. Vse pogostejše so tudi povezave med klasičnim baletom in nekaterimi tradicionalnimi japonskimi in sploh vzhodnjaškimi plesnimi slogi.

Med najbolj prestižnimi baletnimi šolami izstopajo École de danse de l'Opéra de Paris, Royal Ballet School London, Det Kongelige Teaters Balletskole v Kopenhagnu, School of American Ballet v New Yorku, Koninklijk Conservatorium v Den Haagu in seveda baletni šoli v Moskvi in St. Peterburgu. Sicer pa skoraj ni kulturnega središča, ki bi ne imelo vsaj ene, večinoma pa več baletnih šol tako na

državni ravni kot tudi v zasebnih rokah. Tudi največji kritiki baleta, tisti, ki poskušajo spraviti balet med »muzejske umetnosti«, priznavajo in poudarjajo, da je klasična baletna vzgoja edina primerna vzgoja ne le za tiste, ki postanejo baletni plesalci in se spopadajo s tehničnimi težavami baletov, kot so *Giselle, Labodje jezero, Trnuljčica, Don Kihot*, ampak tudi prihodnjih plesalcev prav vseh smeri. Seveda je taka vzgoja naporna in dolgotrajna, a ustvarja močne in gibčne plesalce, ki do popolnosti obvladajo svoje telo. Pomembnost baletnega šolanja so predvsem v letih po drugi svetovni vojni spoznali tudi v številnih vejah športa in ga izkoriščajo kot dodaten način usposabljanja za vrhunske dosežke. To že dolgo ne velja več le za z glasbo in s plesom povezane športne oblike, kot so gimnastika, drsanje, kotalkanje, temveč tudi za športe, kot so nogomet, plavanje, atletika ipd.

Pomemben dejavnik pri povezovanju baleta po vsem svetu je Mednarodni dan plesa, ki smo ga določili leta 1981 na sestanku predsedstva Plesnega komiteja Mednarodnega gledališkega inštituta v Varni. Od leta 1982, ko sem zanj napisal prvo poslanico, ga zdaj praznujejo v svetovnem merilu in vsako leto napiše spodbudno poslanico pomembna osebnost mednarodnega plesnega življenja.

Ob vsej tej veliki ekspanziji baleta na vseh ravneh pa delovne razmere za baletne plesalce niso tako ugodne, kot se zdi na prvi pogled. Vsakodnevni urniki gledališča in vaj zahtevajo veliko več fizične in psihične vzdržljivosti kot drugi poklici. Športniki nastopajo letno na približno dvajsetih velikih tekmovanjih, baletni plesalci pa imajo petdeset ali več baletnih večerov na leto, marsikdaj z veliko večjo obremenitvijo. Kljub temu ples tudi drugje, ne samo pri nas, ni visoko ocenjen niti med tistimi, ki so odgovorni za kulturno politiko, niti v gledaliških vodstvenih upravljavskih krogih, in večinoma nima lobija, ki bi ga zagovarjal. V Nemčiji so na začetku leta 2001 sprejeli novo standardno pogodbo (Standard Kontrakt – pogodbo o denarni podlagi), v kateri so plače solistov po mnenju Klausa Witzelinga v reviji Balet-Tanz (oktober 2001) škandalozne – na osnovni ravni so za pretirano utrudljivo delo, ki uničuje telo, izjemno nizke pri 250.000 SIT (preračunano v naš denar). Temu primerno nižje so v baletnem zboru. Poleg tega plesalci le redko lahko najdejo postranske zaslužke na radiu, TV, pri filmu ali snemanjih za reklame kot igralci in pevci. Tehnične zahteve so se izjemno povečale, zato se je, kot poročajo, v Združenih državah, Kanadi, Združenem kraljestvu in na Nizozemskem močno znižala povprečna starost ob koncu kariere. Balet je nevaren poklic, poškodbe kot pretegnjene mišice, strgane sklepne vezi in tudi stresni prelomi kosti so žal vsakdanjost. Velikokrat morajo baletni plesalci kljub poškodbam nastopati, kar lahko pomeni tudi konec njihove poklicne kariere. Marsikje se srečujejo tudi z neukimi predlogi državnih uradnikov. Tako so v Berlinu recimo hoteli združiti vse tri baletne ansamble v eno samo skupino, ki bi izmenoma nastopala v vseh treh največjih glasbenih gledališčih. V Franciji sta se letos spomladi uradnika za ples Hubac in Paré na ministrstvu za kulturo odločila, da naj bi v manjših plesnih središčih baletni pedagogi namesto klasične tehnike poučevali improvizacijo in kompozicijo. To je razumljivo za ministrstvo, na katerem že leta improvizirajo, pravi Thomas Hahn v aprilski številki časopisa Balet-Tanz. Pri izpitih naj bi več ne ocenjevali tehničnega znanja baletnih plesalcev in poznavanja baletnega repertoarja. Najbrž sta si uradnika mislila, da je treba napraviti konec mučnim, skoraj paravojaškim vajam ob drogu. Plesalci so se birokratski odločitvi uprli in grozijo s stavko, pedagogi pa zagovarjajo čistost in strogost klasične baletne šole, pri čemer jih podpirajo tudi sindikati (Confédération générale de travail).

Balet pri nas danes

Glede na pretekle dosežke lahko gledamo na današnji položaj baleta pri nas z nekoliko drugačnimi očmi. Na poklicni ravni imamo dva baletna ansambla, v Mariboru in Ljubljani, ki sta oba sestavni in bolj ali manj enakopraven del svojih operno-baletnih hiš in oba nosita največjo težo poklicnega plesa v Sloveniji.

Pred štirimi desetletji sem gledališkemu svetu Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani in nato še tedanjemu sekretariatu za prosveto in kulturo predstavil svoje gledanje na položaj baleta v Sloveniji takrat in marsikaj od tega je ostalo aktualno še danes. Zato navajam nekaj svojih takratnih temeljnih izhodišč oziroma predlogov, ki sem jih nanizal z željo za uspešnejši prihodnji razvoj in kakovost baleta. To so med drugim načrtna repertoarna politika z izvedbo baletnih predstav v rednih presledkih dva- do trikrat na teden, z oblikovanjem železnega repertoarja uspelih uprizoritev preteklih let, s popularizacijo baleta, z natečaji za slovenske baletne scenarije in slovensko baletno glasbo ter z uvedbo komornega oziroma eksperimentalnega baletnega studia. Nato sledi načrtna vzgoja občinstva z baletnimi predstavami za mladino in prikazi baletnega dela za odrasle (skupaj s pravilno usmerjeno propagando in popularizacijo baleta), načrtna pošolska vzgoja plesalcev z učenjem duetnega plesa, izdajanje občasne strokovne revije, podiplomska vzgoja koreografov in pedagogov, ustvarjalna in vzgojna baletna kritika, poseben zdravstveni nadzor plesalcev in povečanje baletnih gostovanj po Sloveniji in v tujini. Že takrat sem tudi zatrjeval, da »balet je in bo tisti, ki bo moral z vrhunsko tehniko vseh stilov plesanja in s poklicnimi plesalci posredovati to najbolj internacionalno od vseh odrskih umetnosti našemu občinstvu in obenem skupaj s folklornimi skupinami biti posredovalec slovenske plesne kulture zunaj meja naše republike«.

Kar nekaj točk tega programa je bilo v naslednjih letih uresničenih, nekatere so pa ostale pereče do danes. Ob razmišljanju o današnjem stanju v baletni umetnosti pri nas se mi zdi prav, da ob primerjavi s prejšnjimi obdobji na prvem mestu omenim, da so bili v preteklosti v obeh ansamblih povečini slovenski plesalci in so se vanju le izjemoma vključevali Neslovenci. Danes je v ljubljanskem ansamblu teh kar trideset odstotkov, v mariborskem, ki je bil ustanovljen po drugi svetovni vojni, pa celo šestdeset odstotkov; tujci prevladujejo še posebno v moških delih ansamblov. Res pa je, da jih je kar nekaj v zadnjih letih pridobilo slovensko državljanstvo. Ob tem moram poudariti, da se s tem kakovost ansamblov kot celote ni nujno povečala. Nasprotno, še posebno v Ljubljani so bili domači plesalci in solisti dolga desetletja bolj kakovostni. V Mariboru pa so si v sredini druge polovice prejšnjega stoletja, ko so ansambel še sestavljali povečini slovenski plesalci, tako in tako veliko pomagali z gosti solisti od drugod. Veliko število tujih plesalcev pomeni tudi večjo fluktuacijo, saj ti prihajajo in odhajajo, zato je veliko manjša možnost za vzpostavitev homogenega ansambla, ki naj bi bil dorasel vsem nalogam.

Med vabljenimi koreografi v primerjavi s prejšnjim obdobjem le redko srečamo v svetu uveljavljena imena, če pa že, so njihove predstave obnavljali zgolj asistenti in se koreografi niso udeležili niti premierne predstave pri nas. Tuji koreografi so v primerjavi z domačimi zadnje čase tudi v nesorazmerno veliki večini in velikokrat se je dogajalo, najbrž zato, ker je laže in udobneje delati z manjšo zasedbo, da je bila na premierah polovica ansambla v avditoriju, kar tudi ni prispevalo k dvigu kakovosti in ustvarjanju kolektivnega duha posameznega an-

sambla. Po letu 1977 se je z nekaterimi tujimi koreografi, najprej s Šparemblekom, pojavila še razvada izvajanja baletov na matičnih odrih na posneto glasbo, brez žive orkestrske spremljave, kar tudi ni bilo v prid celostni kakovosti baletnih predstav. K sreči so s tem v zadnjem času večinoma prenehali.

Druga primerjava izhaja iz števila samostojnih baletnih predstav v preteklosti in danes. V Ljubljani je bilo v 70. in 80. letih večinoma štirideset do petdeset baletnih večerov na leto, v 90. letih pa se je to število drastično znižalo na dvajset do trideset in doseglo najnižjo točko v letih 1997/98, ko je bilo v vsej sezoni v Ljubljani na sporedu le osemnajst baletnih predstav. V Mariboru je bil položaj pravzaprav še slabši. Število baletnih in tudi opernih predstav je bilo zaradi tega, ker so si gledališko hišo delili z dramskim gledališčem, vseskozi manjše, dvajset do trideset baletov v sezoni. Številko so dvigovale nekatere kratke baletne predstave za mladino, ki jim je mariborski balet v nekaterih letih namenjal večjo pozornost. V 90. letih je število baletnih in opernih predstav v Mariboru zelo nihalo, od najnižjega števila petih predstav v sezoni 1991/92 do izjemnih šestinpetdesetih v sezoni 1994/95. Zdaj je v obeh poklicnih ansamblih spet zaznati rast, ki se v zadnji sezoni bliža številki štirideset.

Gostovanj baletnih ansamblov v tujini v zadnjih dveh desetletjih ni bilo, razen ljubljanskega ansambla v slovenskem gledališču v Trstu in enkrat v Bolzanu. V organizaciji Cankarjevega doma pa je bilo le gostovanje predstave *Noordung* v Hamburgu in v Antwerpnu. Mariborski balet je edino leta 2000 s svojimi plesalci sodeloval pri predstavah *Giselle* na Portugalskem in enako leta 2001 pri *Trnuljčici* v Toulonu v Franciji, pri obeh predstavah pa je s svojimi plesalci le pomagal tamkajšnjim gledališčem.

Končalo se je tudi soočanje slovenskih ansamblov z jugoslovanskimi v okviru Jugoslovanskega baletnega bienala, ki je potekal v Ljubljani od leta 1960 do 1966 in od 1972 do 1989, vendar je bil zadnji le še kratka pogrebna slovesnost, zadnja iskrica v pojemajoči vnemi novih vodstev Festivala Ljubljana, saj sta nastopila samo ansambla iz Zagreba in Sarajeva. Propad te v sedemdesetih letih še izjemne prireditve pa se je začel že pred tem, saj ga leta 1987 sploh ni bilo. Tudi Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov, ki ga je tako obetavno začela Lidija Sotlar leta 1977 in je pomenilo nadaljevanje prejšnjih srečanj v okviru ljubljanskega Festivala leta 1974 in 1976, se je leta 1989 končalo. Leta 1990 so ga preložili zaradi premajhnega števila prijav, naslednje leto pa ga zaradi razpada Jugoslavije ni bilo več.

V zadnjih letih je tudi slovenska televizija začela zanemarjati balet na račun različnih zabavnih oddaj s plesalci iz šov skupin. Uspešnih predstav iz gledališč ne snemajo več, pa tudi njihova lastna produkcija televizijskih baletov je postala zelo skromna.

Obeti za prihodnost

Po pregledu nekaterih negativnih trendov, ki kažejo v zadnjih letih vendarle nekoliko boljšo sliko, bi rad omenil še tisto, kar se na področju baletne umetnosti zadnje čase izboljšuje. Najprej sta tu obe baletni šoli, ki poskušata z različnimi prijemi privabiti mlade v tovrstno poklicno izobraževanje; navsezadnje tudi s povečanjem števila nastopov svojih učencev v okviru šol in zunaj njih. Balet zahteva izjemno naporno šolanje za prihodnje plesalke s plesom na konicah prstov, za plesalce pa z zahtevnostjo pri velikih skokih in dvigovanjih plesalk. Spet

ga lahko primerjamo le s treningi za nekatere vzdržljivostne športe. Zato od bodočih, pa tudi že formiranih plesalcev poleg popolnega zdravstvenega režima življenja in marsikdaj tudi odrekanja zahteva izjemno privrženost tej umetniški zvrsti gledališkega izražanja. Z veseljem spremljam predanost učencev v obeh naših baletnih šolah s srednješolskim poukom v Ljubljani in Mariboru in enako v vseh drugih številnih šolah po Sloveniji, ki usposabljajo na začetni ravni prvih štirih razredov. Poleg tega, da vse te šole seznanjajo mlade z aktivnim sodelovanjem v baletni vzgoji in pripravo predstav, bi morala biti posebna pravica vsakega otroka tudi obiskovanje gledališča, koncertov, baletnih in opernih predstav. Toda zgolj soočenje z umetnostjo zanje ne zadošča. Poprej bi morali pripraviti srečanje na šoli s skupino ustvarjalcev, preučevanje tega, kar bodo mladi gledalci videli, in šele nato sama predstava; po predstavi naj bi sledila še srečanje s plesalci za odrom ter izmenjava vprašanj in odgovorov. V šestdesetih letih so bile kar številne predstave za mladino s kvalitetnimi komentarji in matineje, ki smo jih imenovali Za baletnim zastorom, ki so pritegnile veliko ljubiteljev baleta. S posebno subvencijo bi morali poskrbeti tudi za starejše ljudi, ki si večkrat ne morejo privoščiti dragih vstopnic in se čutijo odrinjene. To velja za vse gledališke zvrsti pri nas.

Med nadvse dobrodošle izboljšave lahko uvrstimo uvedbo izbirnega predmeta Plesne dejavnosti leta 1999 v osnovnošolski pouk zadnjega triletja, ki je bil sprejet z velikim zanimanjem. S tem je Slovenija poleg Francije, kjer imajo podoben program, postala nekakšen kažipot tudi za druge evropske države. Tik pred prvim vpisom je nov program višješolskega izobraževanja baletnih učiteljev – pedagogov, ki bo lahko izdatno zvišal raven poučevanja po vsej državi.*

Čedalje več je baletne literature v slovenščini. Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji v dveh delih je prva sistematična znanstvena raziskava baleta pri nas, s kakršno se ne morejo ponašati ne v našem dramskem ne v opernem gledališču. Za šolsko rabo ne le v plesnih, ampak tudi v drugih gledaliških zvrsteh, pa tudi za širše občinstvo, obstajata knjigi Gib skozi stoletja in Ples skozi stoletja kot kratek študij svetovne zgodovine plesa z raziskavo obnašanja in gibanja v različnih zgodovinskih obdobjih in z opisi starinskih plesov. V Vodniku po baletih slovenskih skladateljev je podan izčrpen pregled vseh slovenskih baletnih del. Posebej baletnim pedagogom pa sta namenjeni metodični knjižici za pouk klasičnega baleta v prvem in drugem razredu. Poleg tega smo v zadnjem času dobili še prevod Svetovne zgodovine plesa Curta Sachsa in prevod knjige Osnove klasičnega baleta Agripine J. Vaganove, ki je pred tem izšla tudi že v srbohrvaščini. Slovenski balet je omenjen tudi v angleških, nemških in ruskih leksikonih in enciklopedijah, v newyorški International Encyclopedia of Dance in v obsežni World Encyclopedia of Contemporary Theatre .

Vse poklicne plesalce pri nas povezuje Društvo baletnih umetnikov Slovenije. Leta 1961 smo se zbrali v ljubljanski baletni dvorani in sklenili, da začnemo postopek za ustanovitev svojega društva, kar smo uresničili naslednje leto. Društvo je takrat še sodelovalo v Zvezi društev baletnih umetnikov Jugoslavije, v kateri so predvsem naši kolegi v Beogradu dosegli, da se baletnim plesalcem prizna beneficirana delovna doba, ki je omogočila, da je bil aktivni umetniški del življenja baletnih plesalcev sicer krajši, a zato toliko bolj intenziven. Slovensko društvo v

* Uradniki na Ministrstvu za šolstvo, znanost in šport so žal blokirali izvajanje na Strokovnem svetu Republike Slovenije za strokovno in poklicno izobraževanje že oktobra 2002 potrjen program – op. december 2003)

prvih letih sicer ni imelo posebnih aktivnosti in tudi ni zajelo vseh poklicnih plesalcev, zato pa se je po njegovi oživitvi leta 1995 v nekaj letih število članov s takratnih sedemindvajset povečalo na več kot 170. Društvo je postalo leta 1997 ustanovni član Kulturniške zbornice Slovenije, kmalu zatem se je včlanilo v Mednarodno združenje FIA, ki združuje poklicne dramske igralce in plesalce, in prek Kulturniške zbornice postalo še član Evropskega odbora za umetnost – ECA. Oživljeno društvo se je najprej pridružilo praznovanju Mednarodnega dneva plesa, začelo z organizacijo videovečerov, zbiranjem baletnih videoposnetkov, izdajo svojega glasila pod naslovom Sporočila (zdaj Novice) in organiziralo vrsto seminarjev: pedagoški seminar za baletne pedagoge, dva seminarja o baletni medicini, ob katerih smo izvedli tudi anketo med plesalci o zdravstvenem stanju in poškodbah med člani ansamblov, seminar o prehrani baletnega plesalca, seminar o razlikah v koreografijah klasičnih baletov in seminar o plesni kritiki. Po tem seminarju, ki ga je vodil švicarski kritik dr. Richard Merz, je društvo izdalo tudi angleško-slovensko knjižico s celotnim povzetkom njegovega predavanja. Leta 1997 je Društvo ustanovilo nagrado, imenovano po solistki in pedagoginji Lidiji Wisiak, ki jo vsako leto podeljuje za pomembne odrske in življenjske dosežke svojih članov. Leta 2001 pa je organiziralo še Baletni večer mladih koreografov z namenom, da bi spodbudili dotok novih ustvarjalcev na to področje. Večer, ki je s premiero v Ljubljani in ponovitvami na Slovenskem Javorniku, na Prevaljah in v Veržeju uspel, je bil posebej predvajan tudi za šolsko mladino obeh zadnjih krajev. S tem se nadaljuje posredovanje komornih baletnih večerov po Sloveniji, ki jih je od leta 1975 do 1982 gojila Skupina Lidije Sotlar.

Pomembna spodbuda za dvig umetniške in tehnične kakovosti slovenskih plesalcev je postalo Tekmovanje mladih slovenskih baletnih plesalcev, ki je bilo po zgledu Tekmovanja mladih slovenskih glasbenikov ustanovljeno leta 1993 in se od takrat odvija na dve leti. Kandidati morajo za te nastope vložiti dodatne ure za obvladanje klasičnega in sodobnega sporeda, zato so tekmovanja priložnost za zvišanje tehnične in izrazne ravni posameznikov, ki na njih sodelujejo, in s tem tudi za ansamble, v katerih ti posamezniki plešejo.

Vse našteto govori v prid sklepanju, da je baletna umetnost pri nas po nekaj sušnih letih zdaj spet v vzponu. Poklicna baletna ansambla v Ljubljani in Mariboru sta postala pomemben del obeh operno-baletnih hiš. Zaradi majhnosti slovenskega naroda in s tem na majhnem prostoru zbrane kulturne ponudbe osamosvojitev baletnih ansamblov, ki jo nekateri nepremišljeno in včasih tudi s slabimi nameni zagovarjajo, ne pride v poštev. Za to bi bila potrebna najprej veliko večja finančna sredstva, novi odri in prostori za vaje ter velik administrativni, producentski in vodstveni aparat. Dokler sta ansambla enakopravno obravnavana in imata možnost uprizarjanja svojih predstav v sklopu operno-baletnih hiš, je to gotovo najbolj racionalna in primerna rešitev, ki jo poznajo večinoma povsod, tudi v največjih svetovno znanih operno-baletnih hišah (Covent Garden, Boljšoj teater, Mariinskij teater, drugje v Rusiji, na Danskem, v Nemčiji, Franciji, Avstriji, Švici in v večini drugih evropskih mest oziroma držav). Tudi miselnost nekaterih, da je balet le bolj ali manj potrebno dopolnilo nekaterih opernih predstav, ne drži. Nasprotno, nekatere operne predstave so pri občinstvu posebej priljubljene prav zaradi pomembnega deleža baleta (*Faust, Gioconda, Thais, Ero z onega sveta, Prodana nevesta* itn.). Če pa bi, tako kot na primer v Celovcu, ukinili baletne predstave nasploh, potem bi verjetno napočil trenutek za razmišljanje o samostojnem statusu baleta.

Za konec

Današnji položaj baletne umetnosti v Sloveniji gotovo še ni takšen, kot bi si ga želeli, in najbrž tudi ne tak, kakršen je bil pred nekaj desetletji. Najbrž lahko govorimo enako tudi o drugih umetniških in gledaliških zvrsteh pri nas, to pa ne opravičuje včasih nezadostne skrbi za našo gledališko vejo. Upajmo, da bo s pomočjo vseh notranjih in zunanjih dejavnikov, ki skupaj vplivajo na nadaljnji razvoj baleta, le-ta vsestransko napredoval. Zato bo vsekakor potrebna večja pozornost s strani vlade in področnega ministrstva (tudi ali predvsem za predstavitev naših najuspešnejših predstav v tujini), pa tudi dodatna prizadevanja na vseh ravneh odločanja v poklicnih in ljubiteljskih baletnih skupinah za nadaljnje zviševanje kakovosti in s tem za priznanje, ki ga lahko daje le baletu zvesto občinstvo. To pa je vsem, ki so se zapisali tej umetnosti, najbolj potrebno.

SODOBNI SLOVENSKI PLES

Neja Kos

O plesu in plesni umetnosti je težko pisati, saj ples kot kinetični pojav v času in prostoru zaradi svoje begotne narave obstaja le, ko (in dokler) se dogaja. Kot oblika je v svojem nastajanju in izginjanju neulovljiv. V nasprotju z, denimo, likovno umetnostjo, literaturo, arhitekturo, ne pušča za seboj nič snovnega in oprijemljivega, četudi je – kakšen paradoks! – njegov instrument živo človeško telo v vsej svoji konkretni materialnosti! O slovenski plesni umetnosti lahko torej – vsaj do prvih skromnih filmskih drobcev in osebnih izkušenj – govorim le na podlagi sorazmerno pičlih, a zato toliko bolj dragocenih zapisov, priložnostnih publikacij, fotografij in osebnih pripovedi.

V prvih letih 20. stoletja so Slovenci lahko gledali ples na domačem odru le v izvedbi ljubiteljev in igralcev v obliki opernih plesnih vložkov, ki so jih aranžirali kar režiserji in kapelniki. V svoji izjemno informativni knjigi Razvoj baletne umetnosti na Slovenskem (1997) dr. Henrik Neubauer omenja kot prvo samostojno plesno predstavo na odru Slovenskega deželnega gledališča "izvirno muzikalno pantomimo" Josipa Ipavca Možiček, uprizorjeno 3. oktobra 1912. Režiral je Rudolf Feifar, plesali pa so igralke in igralci. Takratna kritika je zapisala: "Pantomima je nekaj srčkanega, ker pa baletov pri nas nismo vajeni, smo lahko veseli, ako dobimo odmev tega, kar imajo srečna velika mesta."

Na začetku 20. stoletja doživlja svet velike spremembe: zgodovinska in znanstvena pojmovanja, družbeni sistemi ter etične in estetske dogme se v temeljih spreminjajo in vplivajo tudi na plesno umetnost (Loie Fuller, Isadora Duncan, sestre Wiesenthal, Emile Dalcroze, Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, Harald Kreuzberg, Mihail Fokin, Vaclav Nižinski...). Tipični predstavniki modernega plesa zavračajo baletni formalizem in akademizem, ki se po Noverrovih reformah in ustvarjalnih vrhuncih baletne romantike znova uveljavi, ter iščejo nov plesni jezik za nov čas. Marsikaj od tega se je dotaknilo tudi nas. Ker nismo imeli šolanih baletnih plesalcev, ni bilo mogoče uprizarjati klasičnih in romantičnih baletnih del, ki so v svetu in naših tedanjih (pa tudi poznejših) aspiracijah veljala za pojem prefinjene in edino prave plesne umetnosti.

Tako kot v Nemčiji, kjer se je izoblikovalo jedro evropskega modernega plesa, tudi pri nas nismo imeli klasične baletne tradicije, zato smo bili sprva tudi mi neobremenjeni in odprti za aktualne plesne tokove. Tako smo bili Slovenci do druge svetovne vojne povsem na tekočem s takratnimi modernimi plesnimi težnjami, ki so obenem močno vplivale na našo plesno produkcijo. V uprizoritvi Cankarjevega Pohujšanja v dolini Šentflorijanski leta 1907 je Jacintin ples odplesala Čehinja Josipina Kreisova in navdušila ter navdihnila tudi avtorja samega, Janko Traven pa je vizionarsko zapisal: "Ta ples je bil kot zastavljen problem, ki naj ga rešuje potomstvo. Možnosti so slejkoprej neizčrpne. Stvariteljsko vzpodbujajoča Cankarjeva zamisel Jacintinega plesa zato ni mogla ostati samo prigodna, ampak bo še dolgo oplajajoča za bodoči slovenski gibni izraz."

Četudi je tedanje meščansko občinstvo vsekakor hotelo imeti balet in ga je z novoustanovljeno Opero leta 1918 tudi dobilo, pa je bil uvoženi češki baletni mojster in plesalec Vaclav Vlček pravzaprav nekakšno "kukavičje jajce". Da bi ustregel pričakovanjem po dopolnjevanju opernih predstav s plesnimi vložki, je sicer ustanovil baletni ansambel s tremi solistkami in desetimi zboristkami, povečini Čehinjami, s prvo solistko Klimentovo pa sta odprla tudi baletno šolo. Vendar sta na produkciji maja 1919 pokazala tudi nekaj, kar zelo verjetno ni bilo klasični balet. To lahko sklepamo po besedah ene izmed takrat predstavljenih nadarjenih mladih plesalk, poznejše znane plesne umetnice Lidije Wisiak: "Značilno za Vlčka je bilo, da je iskal vedno nekaj novega: takrat se je začel zelo navduševati za moderno plesno smer" (šlo je za vplive Isadore Duncan, ki je imela na Češkem veliko privržencev). Balet Vlčka v bistvu ni zanimal, saj sta šla z mlado, izjemno nadarjeno Lidijo Wisiak kmalu zatem študirat in se izpopolnjevat k takratnim pionirjem evropske moderne plesne pedagogike in umetnosti: k Emilu Dalcrozu, utemeljitelju evritmike v Hellerau, nato pa še k Mary Wigman, veliki plesni ustvarjalki evroskega modernega "izraznega plesa" (Ausdrucktanz), sicer učenki Rudolfa Labana. Po vrnitvi v Ljubljano leta 1921 sta pripravila nov program plesnih recitalov v modernem slogu in v naslednjih letih postala prava ljubljenca občinstva. Čeprav Fran Govekar v svoji oceni njunega Večera komornih plesov (1925) zagodrnja, da "je odkrit nasprotnik take neplesne plesarije", hkrati občuduje "globoko preštudirane, z duševnostjo prepojene kreacije" obeh plesalcev. Preostala kritika ugotavlja "iskanje novih izrazov telesa", opaža ekspresijo čustev – veselja, žalosti, obupa, blaznosti – ekonomičnost gibanja, logičnost kompozicije in gibalno fantazijo. Slabo plačana, žrtvi pritiskov in intrig, sta Vlček in Wisiakova odšla v Pariz. Wisiakova se je želela vrniti v Ljubljano, a jo je uprava baleta večkrat odklonila, češ da ni sredstev. Vlček je odšel v Brazilijo, Wisiakova pa se je po vojni preusmerila v neoklasični balet.

"Nora dvajseta leta" so bila čas prebolevanja vojnih travm, jazza, charlestona, dekadence in gospodarskih kriz, trideseta pa že tudi groženj fašizma in nacizma s slutnjo vojne nevarnosti. V umetnosti se uveljavlja modernizem, ki ga na križišču evropskih vplivov (Dunaj, Praga, Nemčija) spontano vpija tudi slovenski ples. Vlček, Wisiakova, pozneje pa še Rut Vavpotič ga s svojimi nastopi dvignejo na raven umetniških dogodkov par excellence. Poleg tega je v večjih slovenskih mestih gostovalo kar nekaj predstavnic in predstavnikov modernejših in "eksotičnih" plesnih usmeritev (Sokolova s "plastičnim baletom", orientalska plesalka Sent M'Ahesa, Cara Negri, Valerija Kratina, Mirjam D. Janečkova, Xenie Burghauser, španski plesalec Vincente Escudero s soplesalkama, Mia Čorak, Rosanelli Hrdinova, Mercedes Goritz - Pavelić, skupina Devi Dja z otoka Jave, Mira Sanjina), tako da sta bila informiranost in pretok idej na zadovoljivi ravni. Tudi ruski balet z Jeleno Poljakovo, ki je imela za seboj izkušnje Marinski teatra v St. Petersburgu, Ane Pavlove in produkcij Ruskega baleta Diagileva, pride za kratek čas k nam v moderni obliki kot protiutež izpraznjeni baletni romantiki.

Nekako na pragu 30. let se začne slovenski moderni ples razvijati v dveh smereh: po eni strani se še nekaj časa obdrži v okviru institucije (Opere), kjer pa ohrani svojo vitalnost, le dokler sloni na dveh močnih umetniških osebnostih, plesnem in koreografskem paru Pinu in Pii Mlakar. Po drugi strani se razrašča kot samostojna, svobodnejša, vendar zato tudi bolj ranljiva dejavnost, katere prva nosilka je Meta Vidmar (1888–1975), diplomantka šole Mary Wigman, ustvarjalke, ki je v Dresdnu gradila in po svoje razvijala evropski plesni ekspresionizem smeri Dalcroze-Laban.

Meta Vidmar se je s svojim plesnim recitalom prvič predstavila v ljubljanski Operi 7. januarja 1927. V nadaljnjih štirih desetletjih pedagoškega dela je v svoji šoli pripravila sedem produkcij, ki niso bile le šolski prikazi, marveč vsaka zase tudi skrbno zasnovan umetniški dogodek, temelječ na modernih plesnih načelih: tehnika je vedno le orodje in izhodišče za ustvarjanje, največkrat po metodi improvizacije, ki črpa iz doživetja. Ustvarjeno gibno gradivo je šele v drugi fazi podrejeno obdelavi. Pomembni so prostor, nasprotja med napetostjo in sproščenostjo, aktivnim in pasivnim, hitrim in počasnim; gibanje raste iz središča telesa in hrbtenice in je prežeto z dihajočo kvaliteto. Meta Vidmar je dodala osebne odtenke k razvijanju in stilizaciji osmičnih vzmahov rok s kroženjem telesa, tudi nog, in krivulj v prostoru (okrogla linija) ter poudarjala individualnost (avtorski ples).

Ni bila niti velika plesalka, niti koreografinja, zato pa odlična pedagoginja – umetnica izjemne senzibilnosti, "polna poezije in videnja". Svojim učenkam in učencem – nekatere, kot Marija Vogelnik, Marta Paulin in Živa Kraigher, so pozneje odločilno vplivale na razvoj slovenskega sodobnega plesa – je dala "bistvene, dragocene osnove, na katerih so lahko gradile svojo pot: znanje in vzgibe za lasten umetniški razvoj".

V sezoni 1932/33 sta v Ljubljani s plesnim večerom Mlada pota prvič nastopila Pia (roj. Scholz, 1910–2000) in Pino Mlakar, ki ju je za vse življenje združil in umetniško usmeril študij modernega plesa pri Rudolfu Labanu v Hamburgu in Berlinu. Uspeh je bil izreden: "Njun ples raste iz notranje potrebe po izrazu, kaže preciznost, ekskviziten okus, inteligenco." Kot plesni in koreografski par ter pozneje kot vodji baletnih ansamblov sta se že zgodaj uveljavila v evropskih mestih, predvsem v Zürichu in Münchnu. O šolanju pri Labanu poroča Pino Mlakar takole: " Učenci so morali na podlagi praktičnih vaj priti do občutja, kako se iz težišča, iz sredine telesa rojeva plesni gib, imenovan impulz, in razvije plesno kretnjo in obliko skozi vse hrbtenične členke, skozi grodnico, se hkrati nadaljuje v roke in noge do prstov, do njihovih konic. Odzove se tudi v vratu in glavi." Raziskovali so napetost-popuščanje, ozkost-širokost gibov, priteg-odriv, sunkovitost-lagodje, vse v razmerju do prostora in časa. Naučiti so se morali smeri zamahov (vzmahov) in gibov, kakor jih predstavlja ikozaeder. Vzmahi so se usmerjali po točkah ikozaedra s predstavljanjem treh temeljnih ploskev: strma, ploščata, in viseča (steil, flach, schwebend – dvanajst vzmahov skale A in dvanajst vzmahov skale B, ki so lahko čisto gibanje, dosegajo pa tudi izrazne kvalitete). Študirali so gibanje in njegove prostorske izpeljave, preučevali zaporedja gibov in iskali ter sestavljali ustrezna nova gibna zaporedja. V predmetniku so bili še predmet improvizacije na zastavljeno temo (izrazitev čustva ali akcije ali pa formalne naloge na podlagi tehničnih elementov), kinetografija (Labanov sistem plesne notacije) in nekaj ur tedensko klasične baletne tehnike.

Po vojni, leta 1946, postavi nova oblast Mlakarja za vodji ljubljanskega baleta. V naslednjih štirinajstih letih izoblikujeta njegov umetniški profil z bogatim repertoarjem svojih del (Vrag na vasi, Lok, Mala balerina, Lisica Zvitorepka, Danina, Srednjeveška ljubezen, Igra kart, Prometejeva bitja, Cekin ali gosli, Ohridska legenda, Plesalec v sponah, Ljubezen in pravda, Lepa Vida, Diptihon/ Triptihon, Coppelia, Pepelka, Naše ljubljeno mesto, Dafnis in Chloe). Mlakarja sta po besedah balerine in poznavalke baletne umetnosti Milice Jovanović zanimiv fenomen, ki se do danes še ni ponovil: šele po nenavadnih uspehih njunih plesnih del v tujini so ju "kot jugoslovanska uvozili v Jugoslavijo".

Mlakarja sta bila po načinu, kako sta v plesni kompoziciji obravnavala gib v času in prostoru, izrazita predstavnika modernega plesa, vendar se sama glede tega nista povsem jasno opredelila oziroma dajeta glede tega vtis nekakšne ambivalentnosti. Vendarle pa Mlakar v svoji knjigi Ples kot umetnost in gledališče (1999) na nekem mestu pravi takole: "Oba s Pio sva se (v času študija) trudila, da bi takšno telesno disciplino (baletno tehniko) razumela in sprejela. Za čudo pa najine notranje plesne usmeritve to ni spremenilo. Tudi pozneje, ko sva se intenzivneje ukvarjala s klasičnim baletom, naju ni mogel prepričati, da je v njem dovolj gibalne vsebine za sodobnega gledalca, kaj šele plesalca." Vendar pa sta delovala predvsem v baletnih ansamblih, zelo verjetno zato, kjer sta znotraj institucij našla ugodnejše razmere za profesionalno delo in varnejšo eksistenco, kot bi jih imela v svobodnem poklicu. Zanimivo in značilno pa je, da so vso moderno usmerjeno, znotraj institucij nastalo plesno produkcijo pred drugo svetovno vojno in po njej – vse do leta 1960, ko sta se Mlakarja umaknila s scene, označevali kot balet in to počno še danes! Nekaj nejasnosti gotovo izvira z različnih ravni razumevanja termina "balet" in nedorečenosti preostale slovenske plesne terminologije. Mlakar se je tega zavedal in je težavo nakazal, (ne pa tudi razrešil!) takole: "Zaradi preprostosti, poljudnosti besedila (op.: v knjigi Ples kot umetnost in gledališče) bo beseda 'balet' pomenila celotni gledališki ples; le kadar bi razpravljanje posebej potrebovalo razločevanje med pojmom in slogom plesanja, hočem to poudariti."

O vzrokih za umik Mlakarjevih se ni nikoli odkrito govorilo, niti ne pomnim, da bi sama kadar koli in kakor koli komentirala svoj umik, razen da sta omenjala Piine težave s kolki. Vprašanje pa seveda ostaja: zakaj bi se komaj petdesetletna umetnika na vrhuncu ustvarjalnih moči odrekla dotlej izrazito uspešnemu delu v ansamblu? Plesalka in koreografinja Ksenija Hribar v svojih spominih na tisti čas, tik pred svojim odhodom v London leta 1960, kamor se je odpravila v želji, da bi študirala sodobni ples, pravi takole: "Mlakarja sta vodila ansambel z železno roko, človeško integriteto in visokimi umetniškimi ideali. Bila sta oboževana tirana, veliki umetniški osebnosti. Kmalu sta se zamerila vse primitivnejšim silam, ki so si prisvojile oblast nad vsem – umetniškim, strokovnim, zasebnim ... Kot v grdih sanjah se spominjam nekakšnega 'sindikalnega' sestanka, s kompletnim opernim in baletnim ansamblom in obtožujočimi v parterju ter Mlakarjem na odru. Zmedena sem poslušala neumne obtožbe in v strahu občudovala njegov pogum. To so bili začetki 'samoupravljanja' v gledališču, sodba pa je seveda padla drugje: po moji vrnitvi kako leto pozneje je imel balet že novega šefa. Po letu 1960 sem našla podatke le še o enem njunem izvirnem delu, čez dve leti, v Zagrebu. Takrat se je umetniška kariera tega izjemnega, izobraženega, evropsko razgledanega in uveljavljenega ter doma, v takratni Jugoslaviji ukoreninjenega plesnega para – prisilno končala. Čez kakih deset let so ju oblasti spet pričele častiti z nagradami za nazaj, a prepozno." Kot kakšni sveti ikoni "slovenskega baleta", prijazna, vedno bolj siva, dostojanstvena starčka smo ju odtlej videvali le na različnih baletnih premierah in obletnicah. Na svoji plesni domačiji na Dolenjskem pa sta naprej sanjala svoje sanje o plesnem središču za vadbo, študij in raziskovanje, tam so nastajale knjige in druga pomembna besedila o plesu, tam je zbrano zgodovinsko gradivo o plesni umetnosti kot nadvse dragocena kulturna dediščina, a za to se slovenska kultura še danes prav malo meni, še manj pa stori.

Slovenski balet je v naslednjih letih brez Mlakarjevih izgubil skoraj ves ustvarjalni potencial in avtorsko prepoznavnost. Žal je bolj ali manj tako še danes. Balet v ožjem pomenu (baletni akademizem) postane z vso svojo gibno in duhovno neproblematičnostjo ter enoznačno estetiko edina uradno priznana in s strani kulturne in splošne politike podpirana plesna umetnost. Tudi šola, ki sta jo Mlakarja v petdesetih letih zasnovala kot Šolo za ples in balet, je po dekretu postala baletna šola po sovjetskem zgledu, a brez ruske tradicije, ki bi jamčila kakovost. Šolo je dolga leta vodila Lidija Wisiak, nekdaj moderno usmerjena soplesalka Vaclava Vlčka, ki pa se je pozneje usmerila v balet in očitno ni premogla volje, interesa in moči, da bi svoje nekdanje izkušnje z modernim plesom kakorkoli vključila v profil šole. "Zanimivo je," pravi nadalje Ksenija Hribar, "kako se je imperialni baletni sistem, le z minimalnimi kozmetičnimi popravki, kot uradno potrjeno plesno gledališče preselil v ves komunistični blok (kot tudi v druge totalitarne sisteme – op. N. K.). Tradicionalna hierarhična ureditev, stroga disciplina in vsebinska neproblematičnost so bile v ostrem nasprotju s poudarjenim individualizmom sodobnih umetniških smeri."

Umetniško vodenje obeh ansamblov (ljubljanskega in mariborskega) je ostalo prav do danes mlačno in brez vizij, program omejen na železni baletni repertoar, nova dela domačih, "hišnih" in povabljenih koreografov v nekakšni "neoklasični" maniri pa največkrat niso in še vedno ne vsebujejo ne duha, ne znanja, ne umetniškega naboja*. Velika priložnost, ki sta jo z usmerjenostjo v sodobnost, izrazno specifičnost in avtorsko prepoznavnost začrtala Mlakarja, je bila zamujena. "Baletna srenja" se je po njunem odhodu v obrambi svojih pozicij in strahu pred novimi idejami začela nasproti vedno močnejšim sodobnim plesnim težnjam vesti kategorično odklonilno, nemalokrat celo agresivno. Dialog na strokovni ravni sploh ni bil mogoč. Zaradi topoumne ozkosti, strokovne in širše neinformiranosti baletnih ter posledično tudi kulturnopolitičnih krogov, ki so kar naprej razglašali stereotip, da je sodobni ples nekakšno amatersko razgibavanje v prostem času, je bil ta vse do osemdesetih let potisnjen povsem na obrobje. To se je usodno pokazalo v skoraj nikakršni materialni podpori, slabih delovnih razmerah – zlasti v pomanjkanju vadbenih prostorov ter v neurejenosti šolanja. Sodobni plesalec in ustvarjalec naj bi po njihovi logiki ne potrebovala posebnega šolanja, kajti temelj vseh plesnih zvrsti naj bi bil le klasični balet! Plesalec, izšolan v klasični baletni tehniki, naj bi se bil zmožen brez težav prilagoditi zahtevam koreografa katerega koli plesnega sloga! Posledice tega odnosa do sodobnega plesa, ki pa mu je do konca stoletja vendarle uspelo, da si je izboril prostorček pod slovenskim kulturnim soncem, se kažejo žal še danes.

Pia kot izjemno izrazna moderna plesalka je plesala tudi v baletnih copatkih na konicah prstov, njuna hči Veronika je nastopala kot Mala balerina, in ne kot Mala plesalka. Je bil slog, v katerega sta Mlakarja z modernim pristopom vpletala v svoje plesno gledališče tudi prvine baleta in folklore, zgolj kompromis zaradi kariere in preživetja? Kritik ob zagrebški premieri Helotov marca 1963 med drugim zapiše: "Pino Mlakar je kot vzgojen in prepričan labanovec skozi klasiko vse življenje 'tihotapil' ekspresionizem svojega nemškega maestra." Beograjčanka Milica Jovanović – ki se je po brezuspešnem snubljenju slovenskih avtorjev ob

* V sezonah 2001/02/03 je opaziti v obeh ansamblih nekatere premike (uspešna mlada koreografa kot sta Edward Clug in Goran Bogdanovski, ki se povezujeta s sodobnim izrazom; odprtejša repertoarna politika – npr. pritegnitev sodobnih tujih koreografov – kot Ann Papoulis Adamović).

praznovanju 60. obletnice slovenskega baleta leta 1985 edina (z izjemo plesalca Vojka Vidmarja, ki je prispeval nekaj spominov) s študijo o Mlakarjih, izdano v Dokumentih Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, odzvala pozivu – se tej trditvi upre: "Mlakarja sta se začela razvijati pod vplivom Labanovih idej, toda ta vpliv je pri nas precenjen in slabo analiziran. Zelo hitro – in to napoveduje že koreografija baleta Mlada pota, da o Vragu na vasi sploh ne govorimo – sta se razvila v umetnika individualnega koreografskega stila, ki je bil v Evropi precej redek. Ali se lahko idejno, vsebinsko, oblikovno ali kakorkoli šteje njuno koreografijo Lok za dosledno rezultanto labanizma? To ni mogoče in tudi potrebno ne. Imela sta svoj koreografski jezik, zakaj naj bi torej 'skozi klasiko tihotapila ekspresionizem'? ... Klasika ni bila njun koreografski jezik. Ko je bilo potrebno, pa sta uporabljala tudi tradicionalni baletni jezik – prej bi bilo mogoče reči – leksiko ... Na poznavanje in uporabo klasične dediščine sta se opirala – ali pa ste se morala opirati kot voditelja baletov tradicionalnih odrov, kjer sta delovala."

Vsekakor sta tradicionalno baletno gledališče uporabila po svoje in ga obogatila z vrsto izvirnih zamisli in tehnik ter se navsezadnje izkazala tudi kot uspešna načrtovalca programa in organizatorja z dobrim občutkom za povpraševanje. Vpliv šolanja pri Labanu se je ves čas kazal predvsem v načinu obravnavanja prostora in časa – zelo drugačnem od klasičnega – in zatorej tudi v kompoziciji, še posebno skupinski. Sodoben, odprt način razmišljanja ju je vodil tudi pri ustvarjalnem, suverenem preizkušanju združevanja plesnogibnih slogov in prijemov, kar imamo lahko že za prvo napoved povezovanja na pogled nezdružljivih prvin, tako značilnih za ples ob koncu 20. stoletja. Opredelitev "Moderni ples ni sistem, temveč stališče" (John Martin) velja tako za Mlakarja kot za sodobnike in plesne ustvarjalce, ki so jima sledili.

Otroški spomini na očaranost z opico Joko (Danina) in Lisico Zvitorepko, poznejše globoko doživetje obnovitve dela njunega znamenitega, leta 1939 nastalega plesa Lok, ki ima sicer tri dele (Mladost, Ljubezen, Zrelost) v izvedbi Maruše in Vojka Vidmarja (1970), pa predstave Vrag na vasi (obnovitev iz leta 1978) in navsezadnje tudi na žal bledo obnovitev Lepe Vide v ljubljanskem baletu v devetdesetih letih, pa vrsta veljavnih ocen, pričevanj, opisov, predvsem pa Mlakarjeva lucidna razmišljanja, vse to me vedno znova prepričuje, da je vendarle šlo predvsem za kreativno sintezo in avtorski presežek. V omenjeni obnovitvi Loka sta avtorja glasbo Frana Lhotke opustila in ples teče v tišini, zaradi česar je modernost pristopa še bolj opazna ("Midva razumeva pod koreografijo gibno kompozicijo v prostoru, nošeno od ritma telesa in duše"). Substanca je torej gibanje samo, ki je v sebi in zase medij za prenos čustvenega in estetskega koncepta v zavest drugega posameznika. Kljub temu da je izvirnik dokumentiran le s fotografijami, je tudi posnetek plesa takrat mladih plesalcev Maruše in Vojka Vidmarja prevzemajoč in poln lastnega ritma, koreografija pa pretkana z zanimivimi gibnimi in prostorskimi rešitvami. S svojo avtonomnostjo ta ples dokazuje drugotnost glasbe, ki pa jo še danes mnogi pojmujejo kot edini, nepogrešljivi vzgib za ples. Lok je in ostaja "sporočilo o močeh čiste ljubezni in čistega plesa".

Po zaslugi Vlčka, Wisiakove, zlasti pa Mlakarjev, Vidmarjeve in Delakove, pa tudi v ljubljanskem baletu nekaj časa (1940–1942) delujočega, moderno usmerjenega, široko formiranega plesalca in koreografa Borisa Pilata ter zanimivih gostovanj je bil torej moderni ples v letih pred drugo svetovno vojno v Sloveniji dobro znan: imel je svoje privrženo občinstvo in celo dovolj kultivirano kritiko, ki je skupaj z ustvarjalci ozaveščala slovensko kulturno javnost o njegovih vrednostih.

Četudi izrazita predstavnika plesnega modernizma, ki sta na podlagi Labanove šole in absolutnega plesa Mary Wigman gradila lasten slog z veliko inventivnosti in gibalne fantazije, sta se Mlakarja kmalu začela – tudi pod vplivom Kurta Joosa – usmerjati v gledališki ples in se oddaljevati od prvotne usmeritve. Plesnemu modernizmu zveste pa ostanejo tudi po drugi svetovni vojni Meta Vidmar in njene učenke Marta Paulin Brina, Marija Vogelnik ter Živa Kraigher. Meti Vidmar "konkurenčni" predvojni studio mlade Katje Delak, odlične plesalke dunajske moderne plesne smeri, ki je v času svojega bivanja v Ljubljani (1932–1938) pedagoško in z odmevnimi predstavami intenzivno prispevala k naši takratni moderni plesni sceni, žal ni obstal, saj se je Delakova kot Židinja pred nacizmom umaknila v Ameriko.

Pred vojno je v Mariboru delovala še šola Hede Pečnikove za ritmično gimnastiko, ki pa je gojila tudi "ritmične plese" ter prirejala Ritmične plesne večere. Znana je bila še Celjanka Erna Kovač, ki se je šolala na Dunaju pri Rosalie Chladek, se predstavljala z Umetniškimi plesnimi večeri in prirejala nastope tudi z učenkami svoje šole.

Zakaj se predstavniki našega takratnega sorazmerno močnega modernega plesnega gibanja niso zmogli (ali hoteli?) povezati v skupnem prizadevanju in delu za nadaljnji razvoj te plesne smeri, je, kot kaže, vprašanje, vredno posebne raziskave.

Živa Kraigher (1920) se je po šolanju in nastopanju pri Meti Vidmar izpopolnjevala pri Mary Wigman, Gret Palucca v Dresdnu in Karin Waehner v Parizu, od koder je prinesla k nam tudi prve informacije o sodobnih ameriških plesnih tehnikah in plesu. Sprva v Pionirski knjižnici, nato pa na Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje, sedanji Srednji glasbeni in baletni šoli, vodi Živa Kraigher od 1956 do 1979 Oddelek za izrazni ples. V sodobnemu plesu izrazito nenaklonjenih letih ji je uspelo zgraditi trden, čeprav formalno nepriznan plesni center. Predstavnike generacij, ki jih je vzgojila ali vplivala nanje, najdemo danes med znanimi plesalci, koreografi, gledališčniki, profesorji, plesnimi strokovnjaki, kritiki in pisci (Lojzka Žerdin, Jasna Knez, Damir Zlatar Frey, Jožica Avbelj, Matjaž Farič, Breda Kroflič, Neja Kos idr.) V svoji skupini, v kateri je gojila profesionalen odnos do dela, je pripravila vrsto produkcij, nastopov in koreografij (Upor, Vodič po orkestru Benjamina Brittna, Concertino za harfo in orkester Zvonimirja Cigliča, Atom Pink Floydov itn.). V celoti je podprla svoje učenke, ki so želele raziskovati in ustvarjati po svoje, in tako leta 1973 prispevala k ustanovitvi Studia za svobodni ples Ljubljana, naše prve samostojne sodobne plesne skupine. V Studiu so delovali: Jasna Knez, Daliborka Podboj, Goga Schmidt, Silva Ros, Neja Kos, podmladek in posamezni ustvarjalci.

Studio za svobodni ples se je v 70. in 80. letih s svojimi plesnimi raziskavami (spontana in strukturirana improvizacija, skupinsko ustvarjanje, intermedialnost, ambientalni eksperimenti – "dogodki") vključeval v takratne avantgardne tokove, čeprav so se njegovi člani z njimi seznanjali večinoma v strokovni literaturi in revijah, filmskih in že tudi videoposnetkih ter pri redkih sodobnih plesnih predstavah (zlasti v delih Mercea Cunninghama, Béjarta, Van Manena), ki so jih hodili gledat v tujino (Pariz, Dunaj, London, Benetke). Kar nekaj informacij je sredi 60. let ponudil tudi ljubljanski poletni festival (gostovali so Maurice Béjart, Glenn Tetley, Alwin Nikolais, London Contemporary Dance Theatre ...). Studio je nastal ob vsem spoštovanju do svojih korenin vendarle kot reakcija na plesni ekspresionizem (relativizacija "naravnega giba", "vživljanja", "izraznega plesa") s

preusmeritvijo v raziskovanje čistega giba in minimalističnih pristopov, zato kljub skromnosti poskusov pomeni začetek sodobnega postmodernega plesa v Sloveniji. Studiu je kmalu sledil Laboratorij Kinetikon pod vodstvom Vogelnikovih. Značilen za tisti čas je bil Dogodek v Mestni galeriji v Ljubljani decembra 1972, ko so plesalci med obiskovalci razstave danskega grafika D. Mortensena pet dni v živi improvizaciji oblikovali svoj plesni odnos do dinamičnih ploskev in črnih linij. V začetku 80. let je Studio opustil začete raziskave, začel sodelovati z Damirjem Zlatarjem Freyem in se preizkusil v slogu njegovega plesnega gledališča (Lenora, Dinarske skice, Jankobi, zaman je šepet).

Studio za svobodni ples in nekaj kvalitetnejših skupin, ki so mu sledile, so se znašli na razpotju zaradi omejitev svojega ljubiteljskega statusa. Za preskok v profesionalnost bi potrebovali več finančne podpore, ustrezne delovne razmere, boljšo organiziranost, pa seveda možnost ustreznega sodobnega plesnega šolanja. Vrzel je pričela vsaj delno zapolnjevati Zveza kulturnih organizacij Slovenije (danes Javni sklad republike Slovenije za kulturne dejavnosti), ki je – sicer zgolj v okviru ljubiteljstva – s tem ko je leta 1977 povabila plesno pedagoginjo Karin Waehner iz Pariza, prva v Sloveniji zastavila sodobno plesno izobraževanje. Odtlej je redno organizirala plesne seminarje, na katere je vabila priznane tuje, pa že tudi domače strokovnjake (npr. Ksenijo Hribar). Na teh seminarjih (Poletna plesna šola, Zimska plesna šola in Plesni izziv – pomlad/jesen ter vrsta manjših, regionalnih seminarjev), ki potekajo nepretrgano vse do danes, so se z osnovami različnih sodobnih tehnik, baleta, jazzovske tehnike in mejnih oblik, kot tudi s pristopi k plesnemu ustvarjanju (improvizacija – kompozicija) seznanjale množice mladih, med njimi skoraj brez izjeme tudi vsi, ki so bili, ali še vedno so del naše profesionalne sodobne plesne scene. Mladi so v 70. in 80. letih odhajali po plesno znanje (tehnike graham, limon, cunningham, balet, jazz, joga, plesna kompozicija in improvizacija, labanotacija itn.) tudi na Mednarodno poletno plesno šolo v Rovinj, kjer so poučevali nekateri izjemni pedagogi (Yme Dahlberg, učenka Yuriko, znane plesalke pri Marthi Graham, Jean Cebron, nekdanji vodilni plesalec pri Kurtu Joosu, Trudi Kressel in Karin Waehner, predstavnici posodobljene nemške šole, idr.), na seminarje v Belgijo, Avstrijo, Italijo, najbolj zagnani pa so s skromnimi štipendijami odšli študirat ples v tujino (Francija, Anglija, Belgija, Nizozemska, Združene države Amerike, Afrika ...).

Junija 1985 pripravita Ksenija Hribar (1938–1999 – končala je ljubljansko baletno šolo, plesala v baletnem ansamblu, se srečala z Mlakarjema, v 60. letih študirala sodobni ples in nastopala v London Contemporary Dance Theatre) ter Damir Zlatar Frey (r. 1954 – končal je zagrebško Šolo za ritmiko in ples – Labanova usmeritev) v ljubljanskih Križankah predstavo Krst. Gre za umetniško srečanje dveh takrat izstopajočih plesnih ustvarjalcev, s katerim zaznamujeta rojstvo Plesnega teatra Ljubljana (PTL), naše prve sodobne plesne skupine s formuliranimi profesionalnimi ambicijami, ki v nekaj letih dokončno preraste v profesionalno skupino s svojimi prostori in sorazmerno urejenim financiranjem. Pod pedagoškim in umetniškim vodstvom Ksenije Hribar je PTL v 80. in 90. letih zarezal v slovenski kulturni prostor z odmevnimi predstavami. V Metastazah D. Z. Frey uporabi glasbo Laibacha in z intenzivnimi prizori, ki spominjajo na plesno gledališče Pine Bausch, gledalce razburi in navduši. Koncert Ksenije Hribar zabava gledalce s "hudomušnim posmehovanjem akademizmom, vsemu, kar diši po formalizmih, meščanskosti, pa tudi trpko razmišlja o življenju, odnosih, resnicah" (iz ocene N. Kos). Sledi njena humorja in posmeha polna uspešnica Alpsko sa-

njarjenje. Humornost, občutljivost in koreografsko inventivnost razvija Hribarjeva naprej (Nostalgija, Odisejev povratnik, Sentimentalne reminiscence) ter zna pritegniti tudi druge ustvarjalce (npr. Majo Milenovič – šolala se je v LCDS v Londonu in pri Cunninghamu v New Yorku, ter Branka Završana iz pariške šole Jacquesa Lecoqa z izjemno predstavo Panoptikum). Priložnost sta dobili tudi mladi, danes uveljavljeni koreografinji Sinja Ožbolt in Tanja Zgonc. Frey pozneje zapusti ples in nadaljuje uspešno kariero kot režiser in dramatik v svoji Koreodrami, vendar s Hribarjevo veljata za ključni korerografinji osebnosti poznih 70. in 80. let, vsak po svoje zavezana ne povsem definirani smeri "plesnega gledališča" zadnje četrtine 20. stoletja.

Kot sodobna slovenska različica legendarne Isadore Duncan je Jasna Knez (1949) ostala zvesta avtorskemu soloplesu, ki temelji na improvizaciji in raziskovanju giba. Čeprav kot učenka Žive Kraigher še nekaj časa sledi ekspresionističnim izhodiščem in "naravnemu gibu", pozneje, po izpopolnjevanju v Londonu (LCDS), na najrazličnejših seminarjih v tujini in na svojih popotovanjih po Jugoslaviji, Sudanu in Taškentu, kjer se seznani tudi z orientalskim plesom, išče svojo novo plesno identiteto. ("Rada bi, da bi bil moj ples osvobojen vseh stilov, da ne bi spominjal na nobeno šolo, metodo, tečaj, tehniko.") Jasna Knez, ki jo kot plesalko odlikujejo natančno časovno modeliranje in niansiranje giba ter izrazita odrska karizma, goji improvizacijo kot ustvarjalno metodo in odrsko obliko: podobno kot v glasbi (ad libitum), zlasti pa v jazzu je njena odrska improvizacija strukturirana, hkrati pa polna presenečenj ter globoko izrazna. Raziskovala je ples zunaj odra (narava, stavbe, mesto, interierji) ter sodelovala z likovniki, fotografi (Tone Stojko: monografija Izgubljeno telo J. K. – fotografije, posnete na ulicah evropskih mest – vzporedno z videodokumentacijo), filmskimi ustvarjalci, gledališkimi režiserji (Brezovec), glasbeniki in koreografi (Frey). V zadnjih letih znova raziskuje ambientalni, zlasti pa "notranji ples", včasih že v smeri "antigiba" ("Plesala bom do konca – v kakršnikoli obliki!"). Obenem skuša v vasi Koštabona v slovenski Istri uresničiti svojo različico sna o plesni domačiji – prostoru za živ ples in raziskave. Se bo posrečilo njej, kar se ni Mlakarjem?

Po obdobju Mlakarjev je slovenski balet povsem zaprl vrata sodobnemu plesu. Tehnična raven se v primerjavi s prejšnjimi obdobji znatno dvigne, tako da ljubljanski in mariborski ansambel dokaj solidno strežeta sprotnim potrebam z deli v ne povsem opredeljenem neoklasičnem slogu domačih in tujih koreografov ter z železnim repertoarjem klasičnih baletov. Hromi pa ju pogosto menjavanje vodij, pomanjkanje trdnega pedagoškega vodstva, predvsem pa prožnega razmišljanja ter umetniške in razvojne vizije. Kar nekaj zaupanja pa si je pridobil Milko Šparemblek, kultiviran in razgledan koreograf z bogato mednarodno kariero, zavezan smeri modernega baleta, ki sicer zahteva klasično šolano telo, a se poigrava tudi s svobodnejšim oblikovanjem, obravnava prostor na sodoben način in vztraja pri notranjem telesnem ritmu. Leta 1977 je v Ljubljani prvič pripravil Webern duet z Lane Stranič in Vojkom Vidmarjem ter Bachov Magnificat, v katerem se je izjemno izkazal celoten ansambel. Kot izrazit eklektik (Petit, Graham, Limon, Béjart) morda ni tako izviren, je pa velik mojster celostnega odrskega oblikovanja in ima izrazit čut za odkrivanje in razvijanje potenciala v plesalcih. Močno je vplival na Vojka Vidmarja, da se je po obdobju z Mlakarjema dokončno razvil v izjemnega sodobnega baletnega plesalca. Z ljubljanskim ansamblom je Šparemblek ustvaril vrsto del z vrhunci, kot so Baletno gledališče Stravinskega (1983), Triptih (1986) in Vražji trilček (1995).

Po osamosvojitvi v devetdesetih letih smo tudi Slovenci začeli vstopati v proces demokratizacije, se odpirati v Evropo in svet ter se obenem soočati z novo, vseobvladujočo "ideologijo trga". S svetom delimo občutja negotovosti in zmede, ni več enovitih odgovorov, konec je velikih idej in jasnih konceptov. Ni trdnih teorij, ni zgrajene estetike in poetike. Na voljo so nam nepregledne količine predmetov, informacij, vsebin, ponujenih možnosti. Edini oprijemljivi "koncept" se zdi eklekticizem. Mogoče je vse, vse je igra: živimo sredi megamarketa in lahko namečemo v voziček karkoli ter se pri tem zabavamo. Diskurz umetnosti se je spremenil: če ni velikih idej, je pač treba ugajati. Umetniško delo je danes bolj kot kdajkoli predvsem proizvod, ki mora biti izdelan tako, da ga bo moč prodati. Umetnostni trg zahteva dobro povprečje, in ne sofisticiranih skrajnosti. Ni več revolucionarnih preobratov, je le še evolucija! Tudi umetnostna produkcija je postala množična (npr. hollywoodski komercializem), vendar se zdi, da avtorstvo le ni povsem ogroženo: le produkcija je toliko večja in zato je tudi toliko več "odpadkov". Ostane le majhno število kakovostnih izdelkov.

Marsikaj od tega opažamo tudi v svetovni in domači sodobni plesni produkciji: povezovanje "nezdružljivega" – mešanje tehnik, slogov in medijev, recikliranje ter reinterpretacije starega, hibridne, multimedialne oblike (nove različice performansa 70. let), uporaba novih tehnologij ter drugačna obravnava telesa. Naši koreografi, rojeni v 60. in 70. letih, se vključujejo v evropske in svetovne trende. Močan je bil zlasti vpliv belgijske scene (Jan Faber, Wim Vandekeybus, Ana Teresa de Kersmaaker s skupino Rosas in drugi) ter tehnike kontaktne improvizacije.

Matjaž Farič (delo s tujimi pedagogi na seminarjih ZKOS, baletna šola v Mariboru, Palucca Schule v Dresdenu, temelječa na tradiciji nemškega modernega plesa) se od uspešne faze avtorskega plesa (izjemni Solo '94) preusmeri v velike projekte, ambiciozne reinterpretacije velikih baletnih del Labodje jezero, Romeo in Julija, Posvetitev pomladi (1994–1998), se nato poigrava s fantazijsko mešanico plesnih prijemov (Otok) in z možnostmi kombiniranja živega in virtualnega plesa (Klon), se loti slovenske literarne predloge, Pohujšanja po Cankarju s sodobnimi in baletnimi plesalci iz mariborskega ansambla (2001) in se spet vrne k zrelemu soloplesu (3 Solo 2002).

Iztok Kovač (športni ples, seminarji doma, šolanje v Belgiji pri Rosas in drugod) je opozoril nase in uspel z osupljivim, fragmentarno grajenim solom Kako sem ujel sokola (1991). Kot pri nas nihče dotlej se je znal povezati s tujimi koproducenti, združiti v svoji skupini En-Knap odlične domače in tuje plesalce ter graditi kariero tudi v tujini. V zgodnejših 90. letih se je ukvarjal s preskušanjem načinov improvizacije ("odprte in zaprte forme" v delih Razširi krila, slon nerodni, Struna in želo, Zakonitosti kobre), v zadnjih letih pa ga zanimata multimedialnost (video in film, sodelovanje z glasbenikom-performerjem Vinkom Globokarjem). Uveljavil se je tudi kot soavtor plesnih filmov s Sašom Podgorškom (Vrtoglavi ptič, Dom svobode).

Branko Potočan (Fakulteta za šport, seminarji ZKOS, PTL; Vandekeybus) in njegovi "gibalci" v skupini Fourklor gojijo nostalgično tematiko, polno čustev, topline in humorja, ter uporabljajo kontaktno tehniko – podobno kot popularni in v prvi polovici 90. let doma in v tujini uspešni Betontanc režiserja in koreografa Matjaža Pograjca, ki ga odlikujeta domišljena dramaturgija in v mejah uporabljene tehnike dovolj domiseln gib. Podoben pristop gojita tudi Sebastijan Starič in Dušan Teropšič.

Sinjo Ožbolt (balet, Kazina, Živa Kraigher, Studio za svobodni ples, seminarji ZKOS, Rovinj, LCDS London, PTL) zanimata človek našega kaotičnega časa kot "telo – necela, razcepljena subjektivnost" in "ekscesno gibanje" z nenavadnimi premiki; ples povezuje z likovnostjo, niza prizore kot "zapolnjevanje črne luknje med začetkom in koncem" in soustvarja z glasbeniki vzporedno z nastajanjem koreografije (Rdeči čeveljčki, Zrcaljenja, Skriti vrtovi pogledov, Prikazen transformacije).

Koreografije Tanje Zgonc (gimnastika, balet, folklora, Studio za svobodni ples, seminarji ZKOS, pantomima pri Andrésu Valdesu, japonski buto ples pri Ko Murobušiju) so spoj različnih gibnih sistemov s smislom za funkcijo minimalnega giba (Iiza, Hiša) ter s poudarkom na avtorski obdelavi buto giba (Kagami/Odsev in Koora v sezoni 2001/2002).

Mateja Bučar (študij biologije, balet v Ljubljani in Cannesu, SNG balet Ljubljana, PTL) raziskuje telo v neobičajnih dimenzijah na različnih scenskih konstrukcijah, povezuje ples z novimi tehnologijami, raziskuje možnosti razgradnje in rekombiniranje giba ter preobrazbe baletnega giba s sodobnimi postopki – vse v povezavi z izvirnimi svetlobno-scenskimi rešitvami Vadima Fiškina (Bos na Veneri, Disciplina kot pogoj svobode, Cukrarna, Dependance, Telborg, Media Medici). Poleg Mateje Rebolj, Sanje Neškovič, Marinke Ribič, Maje Delak ter najmlajših dveh, Gorana Bogdanovskega in Dejana Srhoja, je tudi Mateja Bučar predstavnica skupine klasično šolanih plesalk in plesalcev, ki so se povsem ali delno, nekateri prej, drugi pozneje, umaknili iz ustvarjalno nespodbudnega okolja baletnega ansambla in se uspešno vključili v sodobna plesna iskanja. Ta svojevrstni pojav v našem plesu je vreden premisleka in podrobnejše analize.

Med najmlajšimi se vrača k čutno-čustvenemu plesu Valentina Čabro (Exah, Motovilke), v zanimive raziskave depersonaliziranega telesa in fantastike se podaja Uršula Teržan (200 %, Doma, se mi zdi v sezoni 2001/2002), nase pa opozarjajo tudi plesalci in mladi koreografi Matej Kejžar (School for New Dance Development Amsterdam), Snježana Premuš in Andreja Rauch (obe LCDS London).

Zlasti v zadnjih petnajstih letih se tudi vrsta avtorjev gledaliških projektov in režiserjev loteva zanimivih prepletanj gledališkega izraza s scenskim gibom in plesom (Dragan Živadinov, Vito Taufer, Damir Zlatar Frey, Tomaž Pandur, Matjaž Pograjc, Emil Hrvatin, Tomaž Štrucelj, Vlado Repnik, Marko Peljhan, Barbara Novaković, Ivan Peternelj in drugi), tako da je meja med gledališko in plesno predstavo pogosto zabrisana.

Ob koncu stoletja je naš sodobni ples v marsičem močno napredoval: dobili smo profesionalno sceno z vrsto dobrih plesalcev in zanimivih koreografov. Za tako majhno deželo in populacijo imamo nenavadno bogato produkcijo, pohvalimo pa se lahko tudi z nekaj uspehi v tujini. Imamo dobro delujočo mrežo ljubiteljskega plesa, iz katerega se rekrutirajo talenti in prihodnji profesionalci, navsezadnje pa vzgaja tudi obveščeno in privrženo plesno občinstvo. Po pol stoletja trajajočih brezuspešnih prizadevanjih je bil storjen celo korak naprej k ureditvi sodobnega plesnega šolanja: v okviru umetniških gimnazij smo leta 1999 dobili v Ljubljani štiriletni program sodobnega plesa, ki ga vodi Maja Delak. Sicer to še vedno ni povsem, samostojna plesna šola, pomeni pa dober začetek in morda tudi uvod v ustanovitev tako nujno potrebnega visokošolskega študija plesa. Imamo že tudi kar nekaj tehtne izvirne domače in prevedene plesne literature, vendar je pri plesalcih in koreografih kot tudi tistih, ki se ukvarjajo z drugimi

zvrstmi umetnosti, raven znanja, teoretične misli in zavesti o plesu še vedno dokaj nizka. Poleg tega žal še vedno niso rešeni temeljni problemi materialne in organizacijske narave (npr. ustrezno financiranje dejavnosti, izobraževanja in projektov, kriteriji, plasiranje predstave ...), pereče pa je zlasti pomanjkanje vadbenih prostorov.

Preveč sredi dogajanja smo še, da bi lahko – kolikor je to sploh mogoče – objektivno ocenili kakovost naše sodobne plesne scene ob prehodu v novo stoletje in tisočletje. Včasih je prav zares težko razločiti, kdaj gre le za površno – celo modno – zasledovanje trendov in kdaj za pravo kreacijo, navsezadnje tudi zaradi razlik v načinu percepcije. Znana ameriška plesna kritičarka Arlene Croce je zapisala: "Preveč me je skrbela teorija, da bi lahko gledala ples ... Pozneje sem opustila strašni umski napor, da bi razumela, in sem preprosto začela uživati." Pristop, ki ga je razvijal Merce Cunningham s spodbujanjem "polipozornosti" (sočasnega dojemanja dveh ali več nepovezanih pojavov), izvira iz ugotovitve, da v sodobnem svetu občutenje celovitosti izginja. Plesna predstava je namenjena "zaznavnemu urejanju" – načinu torej, kako tisto, kar se dogaja na odru, vidimo in slišimo, ne pa razvozlavanju "pomenov" in "sporočil". Namesto da bi tarnali nad fragmentacijo, pomanjkanjem strukture in "razpadom senzibilnosti" (Eliot), nas Cunningham spodbuja k uživanju v izkušnji razdrobljenosti.

Tudi v slovenskem sodobnem plesu najdemo v zadnji četrtini 20. stoletja pestre različice takšnih in podobnih bolj ali manj premišljenih postopkov, žal pa tudi veliko zgolj površnega in praznega posnemanja. V tem kaosu informacij, možnosti in trendov se vendarle zdi, da bo za ples novega tisočletja (znova) bistveno, da prepoznamo avtentično govorico – "osebno pisavo", ki zrcali individualnost ter ponuja presežek. Najbrž je tudi to stvar izbire: nekateri izberejo pot varnega in sorazmerno uspešnega povprečja, drugi, ki so seveda v manjšini, pa pot presežka. Po eni strani se torej na vseh področjih, tudi v umetnosti, uveljavlja tržno pogojena težnja k poenotenju v smeri "dobrega povprečja", po drugi strani pa že tudi v poslovnem svetu ugotavljajo: "Znašli smo se v paradoksalnem obdobju, ko imamo na voljo obilje različnih izdelkov in storitev, ki pa si postajajo vse bolj podobni ... Moč se s strani tistega, ki prodaja, preveša na stran tistega, ki kupuje ... zato mora podjetje kdaj narediti tudi kaj radikalno novega in revolucionarnega" (iz predavanja švedskega poslovnega strokovnjaka dr. Jonasa Ridderstraleja).

Ne glede na to, ali je danes sploh še mogoče narediti nekaj "radikalno novega", pa potreba po spremembi nedvomno visi v zraku. Ali bo to morda spet preusmeritev od hibridnih oblik v "čisti ples", od abstraktnosti v novo pripovednost ter rehabilitacijo "čustva, čustvenosti, lepote, resnice in dobrote", kot se starinsko vzneseno izraža stari Mlakar, vendar prevedeno v sodobnejši jezik zveni povsem sprejemljivo, saj ne pomeni nič drugega kot poudarjanje pomembnosti estetskega oblikovanja, avtentičnosti in humanosti?

Vprašanj je toliko, da postaja vse očitnejša potreba, ki jo je na več mestih, še posebno pa v Memorandumu, dragocenem dokumentu iz leta 2000, v katerem želi opozoriti sodobnike in zanamce na temeljne probleme in smernice naše plesne umetnosti, podčrtal – kdo drug kot spet Mlakar! Opozarja na nujnost raziskovanju vseh konstitutivnih parametrov plesa, pri čemer je treba stopiti na področje teorije in filozofije plesa. Gre torej za permanentno potrebo po objektivizaciji, ki je prvi pogoj za integracijo plesne dejavnosti v umetnost. "Objektivizacija je prinesla umetnosti pomenljivost, pomembnost in ugled. Tudi plesno-

koreografska ustvarjalnost bi ga morala imeti, a vemo, da ga v polni meri nima. ... Analiziranje prinese teoretično razmišljanje in objektivizacijo plesnega predmeta, ta pa objektivizacijo koreografske umetnine, še več, pokaže razvoj, kakovost zvrsti."

Bibliografija

Neja Kos: XX. stoletje – slovenska plesna umetnost – serija kratkih člankov za Delo od marca do junija 2001 – v knjigi Slovenska kultura v XX. stoletju, Mladinska knjiga 2002. Za prispevek je bilo uporabljeno razširjeno gradivo za te članke iz virov:

- Dr. Henrik Neubauer: Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji (I. in II. del), Ljubljana 1997, založba Forma 7 Sedem in Društvo baletnih umetnikov Slovenije
- Marija Vogelnik: Sodobni ples na Slovenskem 1975 – samozaložba, Knjižnica Kinetikon
- Neja Kos: Ples od kod in kam, Ljubljana 1982, založila in izdala Zveza kulturnih organizacij Slovenije v zbirki Umetnost in kultura

Teorije sodobnega plesa, uredil Emil Hrvatin. Založba Maska, Ljubljana 2001

Pino Mlakar: Ples kot umetnost in gledališče, Mohorjeva družba, Celje 1999

JOŽE PENGOV – ČLOVEK IN UMETNIK

Edi Majaron

Skica za študijo

Jože Pengov (1916–1968) je prišel v Mestno lutkovno gledališče Ljubljana sorazmerno pozno, šele leta 1950, ko je končno dobil državljanstvo, ki so mu ga odvzeli takoj po drugi svetovni vojni zaradi ene same lutkovne predstave v času kulturnega molka.

Z lutkami se je spoznal gotovo že zgodaj, najkasneje ob Marionetnem odru bratov Pengov pri krščanskem ženskem društvu v Ljubljani ob koncu dvajsetih let, sodeloval pa je tudi pri Pavlihovi druščini dr. Kureta ob koncu tridesetih. Imel je torej dovolj osebnih lutkarskih izkušenj in poznavanja likovne umetnosti že iz družinske tradicije očeta podobarja in bratov umetnikov.

Njegovo prvo sodelovanje v MLG je bilo povezano z zaključkom režije Levstikovega Martina Krpana v priredbi Jožeta Šorna, prekaljenega sokolskega lutkarja, ki je Pengovu prepustil direktorsko mesto. Lutke je zasnovala Šola za umetnost in obrt z oddelka, ki ga je vodil Pengovov brat Božo. Pengov je le dokončal zasnovo režije Milana Skrbinška, ta je zaradi preobremenjenosti (?) ni mogel končati. S to predstavo se tudi končuje "sokolsko obdobje lutkovnega agitpropa".

Ni naključje, da je bilo prvo besedilo, ki se ga je lotil Jože Pengov kot režiser, prav Malikova Žogica Marogica. S tem je želel nakazati drugačne tendence v sočasnih lutkarskih dogajanjih v svetu, ki so ponudile otroku namesto klasične pravljice z vrinjenim lutkovnim protagonistom novo obliko "antipravljice", v kateri nastopajo osebe iz otrokovega vsakdanjika. S tem je nakazal, da sodobna lutkovna iniciativa ne prihaja več z nemško govorečega območja kot v Klemenčičevem gledališču (to bi bilo tudi politično oportuno!), pač pa iz Češke. To je bilo seveda pomembno, saj je s tem zanikal po vseh vzhodnoevropskih deželah privzeto (oktroirano?) prevlado sovjetsko-ruskega vpliva. Pod tem vplivom je bila sicer tudi Praga, Pengov pa se je oprl na tendence iz tridesetih, ki so v lutkovnem gledališču že dodobra uveljavile princip antipravljice z avtorji, kot so bili Skupa, Sojka, Malik.. (Malik je kot direktor Osrednjega lutkovnega gledališča v Pragi sicer vpeljal javanko Obrazcovskega tipa, repertoar pa je vendar ostal povečini češki.)

Pengov je torej Žogico Marogico v prvi scenski postavitvi 1951. navezal na estetiko "socrealizma" v sceni Lada Skrušnyja, vendar z duhovitimi stiliziranimi marionetami svakinje Ajše Pengov, te pa so bile vse prej kot zastopnice socrealizma. V njih se je pokazalo pravo razumevanje vloge lutke, ki je odlikovalo Pengovove predstave tudi vsa naslednja leta. Za obnovo Žogice v naslednji sezoni je uporabil novo scenografijo, ki jo je v "pravljičnem" duhu narisal inž. Ernest Franz. Glasbo je prispeval Bojan Adamič, kar dolgo vrsto let so jo izvajali "živo" izza odra na harmonij ob spremljavi bobna! Tako je že ob svojem nastopu nakazal tiste tendence, ki so kreativno vplivale na vzpostavitev lutkarstva kot umetnosti, pov-

abil je namreč k sodelovanju vsakokrat najbolj ustrezne in kompetentne umetnike za posamezni segment lutkovne predstave. Pri tem ni zanemarljivo, da je prevzel model izvedbene prakse deljenih nalog: za lutko govori igralec, marioneto pa vodi animator. Enovita poustvaritev vlog je bila v novo adaptirani dvoranici marionet na Levstikovem trgu sicer tudi fizično neizvedljiva. Prav ta delitev je prispevala k celostni profesionalni izvedbi, saj so pri predstavi sodelovali tudi člani MGL in SNG, med njimi Nace Simončič, ki se je prav po vlogi kužka Postružka v tej predstavi ogrel za "preselitev" med lutkarje. Pengov pa ga je tudi nagovoril, da sta skupaj pripravila več besedil za naslednje premiere, saj je kot umetniški vodja iskal med domačimi avtorji besedila, ki bi ustrezala njegovim zamislim o sodobnem lutkovnem gledališču, o gledališču nacionalnega pomena.

Med takrat priljubljenimi besedili se mu je zdelo zanimivo postaviti na marionetni oder verzificirano priredbo koroške pravljice Mojca in živali Tauferjeve in Novyjeve. Predstava se je priljubila zaradi čarobnosti Ajšinih lutk, Franzove scene in žive glasbe, ki jo je napisal in na harmoniko vsaj na začetku izvajal Franci Ogrizek.

Sledila je času primerna odločitev za rusko pravljico, nič zato, če je šlo za nesmrtno Puškinovo delo Pravljica o ribiču in zlati ribici. Tema o pohlepu je vselej aktualna, povezana je bila z lepoto preprostega življenja ob morju ("Tržaška nostalgija"!). Linearno zgodbo dopolnjujeta dramaturško in režijsko dva "vložka": nastop orientalske plesalke na dvoru Katre – kraljice, ki ga zdolgočasena prekine (prispodoba "novopečenih" potrošnikov buržoazne kulture) in podmorska scena v verzih, ki ob glasbi zadržuje neizogibni dramatični preobrat. Obe se navezujeta na bogato izkušnjo predvojnega marionetnega gledališča. Nepozabni protagonist predstave je ribič, likovno izvrstno rešena lutka Ajše Pengov (tehnolog je bil Ciril Jagodic) v interpretaciji Naceta Simončiča in virtuozni animaciji Črta Škodlarja. Protiigro je predstavljala Katra v interpretaciji Ruše Bojčeve. Predstava je postavila novo umetniško raven gledališča, ki jo je bilo treba nadaljevati. To se je posrečilo z naslednjo pravljično premiero, Obutim mačkom v priredbi Nika Kureta, ki ga je Pengov nagovoril, da se loti priredbe za marionetni oder. Klasično dramaturgijo otroških predstav je presegla duhovita likovnost: scena izpod čopiča Toneta Kralja in lutke nove stalne oblikovalke lutk Mare Kraljeve. Mara je svoje lutke zamislila kot galerijo karikatur zanimivih ljudi, ki jih je srečevala. Prav ta poteza je predstavi dala posebno draž, skupaj z režijo je tvorila nedeljivo celoto groteske o povzpetništvu, prijazno zavite v nedolžno otroško pravljico. Spet vrsta drobnih igralskih miniatur in zanimiva soigra marionet z "živim" igralcem na malem odru v vlogi velikana, ki pa je razosebljen, saj sega v gledalčevo zorno polje le do začetka brade, brez obraza..

Repertoar prvega obdobja so dopolnjevale Poccijeve Čarobne gosli, homage Milanu Klemenčiču, ki ga je Pengov povabil k sodelovanju. Klemenčič pa je čutil, da se je estetika lutkovnega gledališča odmaknila od njegovih idealov, in je za predstavo narisal le likovne osnutke kot parafrazo na svojo uprizoritev iz leta 1920. Zlobna poanta besedila je bila prikrita z virtuozno interpretacijo zlasti glavnega lika Gašperčka, spet v duetu Simončič-Škodlar.

Mojca, Ribica in Maček so bile tudi prve marionetne predstave, povabljene na Dubrovniške poletne igre 1954, ponesle so vedenje o slovenski lutkovni umetnosti prvič pred mednarodno občinstvo.

Nekako v petdesetih letih je Pengovu s sodelavci uspelo oživiti v poklicnem gledališču zapostavljeno ročno lutko. Ta se je po zaslugi Kureta, Smaska, Kadiša in

podobnih zanesenjakov dodobra udomačila med amaterji namesto prejšnjih sokolskih marionet. Vendar so bile Pengovove predstave z ročnimi lutkami namenjene predvsem gostovanjem in razen virtuozne izvedbe – Pengov kot Pavliha, Simončič kot Kljukec – niso prinesle nič novega v umetniškem smislu, razen nekaj prijaznih besedil Pengovovega predvojnega sodelavca Ježka. Prinašale pa so obilo veselja v zakotne kraje Slovenije, kjer se otroci niso imeli nikoli dotlej prilike srečati z lutkami.

Vloga pametnega in preudarnega Pavlihe, pravilno družbeno opredeljenega, kakršno so izoblikovali pedagogi, je izneverila izvor vseh pravih lutkovnih junakov, dotedanji repertoar s socialno problematiko (Peteršiljka) pa se je zdel "družbeno neopravičljiv". Zato je Simončič ponudil v svojih besedilih novega protagonista Kljukca, ki pa se je zadovoljil s situacijsko in besedno otroško naivno komiko. Tu Pengov ni našel dovolj vzgiba za režijsko kreativnost, snoval pa je spet z marionetami, tokrat končno na povsem domače besedilo Frana Milčinskega Zvezdico Zaspanko.

Besedilo v prepoznavnem Ježkovem literarnem slogu je bilo poetična reakcija na precej pusto in sivo realnost – beg v parapravljico.Tej ideji je sledila likovnost, scena Ernesta Franza in lutke Mare Kraljeve, med liki smo spet prepoznali vrsto "tipov", duhovita je bila podoba botra Mesečka, ki je spominjal na znanega pediatra dr. Drča. To je Pengova spodbudilo, da je dodal še kratko epizodo srečanja Zvezdice na Zemlji z mimoidočim zdravnikom, ki je likovno in glasovno (v Pengovovi interpretaciji) karikirala slavnega pediatra. Male komične trivialnosti so bile kot začimba povečini poetičnih scen. Dinamičnost je poudarjal vertikalni tekoči trak ob potovanju Zvezdice na Zemljo, ki ga gledalec spremlja skozi "izrez daljnogleda", ter dvojni horizontalni tekoči trak na Semnju dobre volje, ki ponuja iluzijo (prazne) globine, kjer pa ne manjka niti odrček z ročnimi lutkami. Glasbo je napisal Franci Ogrizek, prvič je bila posneta v zasedbi simfoničnega orkestra in je kot samostojna skladba kdaj pa kdaj še na radijskih sporedih. Po premieri je izšla tudi prijazna pohvalna kritika Frana Albrehta Drobec drobne umetnosti, droben prispevek k enakopravni obravnavi lutkovne umetnosti pri nas.

Nemoteno rast so pretrgala nesoglasja in podtikanja, ki so Pengova prisilila k odstopu z mesta direktorja.V petih letih vodenja MLG je režiral deset predstav, kar je polovica od vseh, ki mu jih je uspelo realizirati v svojem kratkem življenju.

Ko mu uspe pred sodiščem dokazati, da je bil napad nanj insceniran, spet nastopa kot igralec in občasno režira, med drugim tudi Kainarjevo priredbo češke pravljice Zlatolaska ob 20-letnici gledališča (1958). Predstavo so poznavalci sprejeli z razočaranjem, saj se je zdelo, da ne prinaša nič novega. Mračna pravljica pa je z današnje časovne razdalje videti kot Pengovov simbolni obračun s kulturno politiko, ki ni imela nobenega razumevanja za ureditev nevzdržnih razmer, v katerih je delovalo MLG. Počutil se je utesnjen v prostorskih in časovnih okvirih, poleg tega pa je prvič na marionetnem odru sodeloval s Slavkom Hočevarjem, ki so mu za to predstavo zlasti uspeli negativni liki.

Pengovov umetniški ugled pa je bil tako velik, da je sodeloval v jugoslovanski delegaciji pri obnavljanju UNIMA, mednarodne zveze lutkarjev (1957) in bil izvoljen v njeno vodstvo. Ta povezava je prispevala, da so pri nas takrat gostovali pomembni lutkovni umetniki iz tujine, med njimi tudi Sergej Obrazcov. Na njegovo priporočilo je Zvezdica Zaspanka zastopala jugoslovansko lutkarstvo na prvem mednarodnem povojnem festivalu 1958 v Bukarešti in leto zatem gostovala tudi po Nemčiji.

Leta 1959 je Pengov zrežiral predstavo, ki je potrdila njegov umetniški kredo: Ostržka v zgoščeni dramaturški priredbi Nika Kureta s sijajnimi lutkami Mare Kraljeve, sceno Vladimirja Rijavca in glasbo Marjana Vodopivca. Minuciozno izdelane prizore je povezovala v celoto animirana filmska projekcija na til pred odrsko odprtino, dogajanje pa se je odvijalo na tekočem traku v "črni škatli". Predstava je prišla v anale evropske lutkovne umetnosti tudi po zaslugi dveh turnej po Nemčiji in s filmskim posnetkom stuttgartske televizije (filmska režija Albrechta Roserja). Pengovova poetika marionete je postala pojem umetniškega ustvarjanja za otroke v Evropi tistega časa, vzpostavila je merila za lutkovno umetnost na prostoru Jugoslavije; Pengov je kot osrednja umetniška osebnost vabljen, da režira v Beogradu in Zagrebu, besedila, ki jih je uprizorilo ljubljansko Mestno lutkovno gledališče pa igrajo po vrsti gledališča v Splitu, Beogradu, Zagrebu, Sarajevu, Subotici ... v različicah, ki do podrobnosti spominjajo na Pengovove režije. Mednarodno sodelovanje Pengovu omogoči neposreden in stalen vpogled v sočasno lutkovno umetnost. Tako izbere za Beograjsko marionetno gledališče Haufovo pravljico Čarobni copati v priredbi Čeha Karla Drimla (1963) z lutkami Mare Kraljeve, v Zagrebu pa besedilo bolgarske avtorice Trendafilove Deček in veter v tehniki javank (1963) z lutkami Berislava Deželića. Vendar je za njegov način dela na besedilu in animaciji do zadnjih detajlov s tujimi ansambli vedno zmanjkovalo časa, da bi predstave izzvenele enako prepričljivo kot z ljubljanskim ansamblom.

Ker ni bilo upanja na ureditev novih prostorov, se je kljub pomanjkanju prostora v dvoranici ročnih lutk na Resljevi cesti odločil povečati igralni prostor, ki bi omogočil nastop javanki (to so med tem pri nas že preizkusili mariborski amaterji). Ob dramaturškem sodelovanju Janka Kosa je Pengov zrežiral duhovito priredbo Jana Grabowskega Volk in kozlički (1961) kot minimusical v pomenljivi kombinaciji lutkovnih tehnik, groteskne lutke je izdelal spet Slavko Hočevar. S to predstavo se je približal humornemu polu lutkovne ustvarjalnosti kot antipodu poetičnemu, ki so ga doslej večinoma kazale njegove marionetne režije. Naslednja predstava na istem prizorišču je nastala šele čez polna tri leta, Mali strah Bavbav M. C. Machadove. Tokrat je Pengov v dramaturgiji zoperstavil dva svetova: strahove, polne fantazije kot javanke in karikirane ljudi z mimičnimi lutkami. Tudi tokrat je lutke oblikoval Slavko Hočevar, sceno pa Bine Rogelj.

Med tema predstavama pa je Pengov izbojeval prvo bitko z zahrbtno boleznijo in preživel hudo operacijo. Kot v porog se je lotil dotlej najzahtevnejšega projekta: Maeterlinckove Sinje ptice v priredbi Janka Kosa, z edinstvenim likovnim deležem Franceta Miheliča in z glasbo Uroša Kreka. Predstava absolutnega gledališča je učinkovala vsemu simbolizmu navkljub razumljivo in aktualno, saj so se že pojavljali prvi znanilci ekološkega ozaveščanja, predvsem pa je delovalo katarzično sporočilo ob koncu, da "domača" grlica ni čisto sinja, mogoče pa bo še postala ... Gre za eno redkih uprizoritev tega temeljnega dela simbolizma, ki je odmevala ne le doma (Prešernova nagrada Miheliču), ampak tudi v tuji strokovni periodiki.

Gledališče, ki se je med tem nekajkrat preimenovalo in reorganiziralo, je bilo v nenehnih težavah, mestni očetje so ga celo želeli spet "amaterizirati". To sicer ni uspelo, letargija pa se je nadaljevala. Neurejenost razmer in pomanjkanje približno ustreznih možnosti sta botrovala temu, da tudi kreativni Pengovov duh ni mogel razviti vseh svojih idej, saj ga je danost malega marionetnega gledališča že v naprej silila v kompromise. Za uprizoritev Puškinove Pravljice o carju Saltanu je že pridobil Toneta Kralja, ki je napravil skice za vse nastopajoče osebe z nekaj

tehničnimi skicami vred. Vendar je zamisel opustil, saj je bil marionetni oder za širokopotezni projekt veliko premajhen. Pripravil je dramatizacijo Exupéryjevega Malega princa, za katerega je do konca upal, da bi ga še realiziral ...

V tem času je sodeloval z vodstvom Festivala otroka v Šibeniku pri oblikovanju festivalskega profila in lutkovnega deleža v njem. Kot selektor je potoval po Jugoslaviji, odkrival nove lutkovne skupine, svetoval pri organizaciji mednarodnih poletnih lutkovnih šol v okviru festivala. Te so zapolnjevale vrzel popolnega pomanjkanja šol za lutkarje pri nas. Po njegovih mednarodnih poznanstvih smo mogli poslušati profesorje prve lutkarske akademske katedre iz Prage, poljske profesorje in režiserje in navsezadnje strokovnjake z vsega sveta, ki so se zbirali tam v času festivala.

Pengov pa je sredi šestdesetih v ljubljanskem gledališču sprejel tudi mesto dramaturga. Zase je priredil Malo čarovnico po Preusslerjevi knjižici in jo s Hočevarjevimi lutkami – spet smiselno mešanih tehnik – postavil na marionetni oder. Vrnil se je k svojemu poetičnemu polu, sicer začinjenem s humorjem, vendar malce trpkim, kot sta narekovali zgodba in situacija v gledališču. Okvirna zgodba o tem, kako so nastale kresnice, je bila Pengovova in je predstavo dvigala nad linearno obnovo knjige. Na oder Mestne plinarne pa je postavil še dve zgodbi Milana Pavlika, pri besedilu ene od obeh je spet sodeloval stari sodelavec Ježek, lutke pa je oblikoval Slavko Hočevar – za Tri snežake naglavne lutke, za Zavrženo knjigo pa ploske. Tako je videti, da je mogel na odru "ročnih lutk" pokazati več inovativnosti kot pa pri marionetah. Ne smemo spregledati dejstva, da je moral biti pri sorazmerno redkih režijah do skrajnosti samokritičen in preudaren pri izbiri umetniških sodelavcev, vštevši maloštevilni igralski ansambel. V svoji estetiki, ki jo je deklarativno tudi objavil v reviji Lutka, je prisegal na avtohtonost lutke, ki ni pomanjšan človek, pač pa samostojno "bitje" s svojimi zakonitostmi v likovnem videzu, gibih in glasu. Vsaka narekuje z videzom in gibanjem svoj glas, ta pa ni vsakdanji, pač pa stiliziran do enake stopnje kot likovnost in gib. Zato je tudi iskal igralce s posebno barvo glasu, ki so razumeli "govorico lutke", taki so bili Nace Simončič, Majda Podvršič (njegova druga življenjska družica), Milan Brezigar, Dušan Acetto in vrsta drugih. Kot dramaturg se je zavedal, da je dolžnost nacionalnega gledališča (in menil je, da je LGL nacionalna ustanova), izvajati slovenske avtorje, vendar je vedno tehtal lutkovnost in sporočilnost z možnostjo omejenih tehnoloških rešitev. Tako je največkrat pristal pri priredbah klasičnih pravljic in zgodb, ob tem pa pripravljal repertoar iz zakladnice evropskih lutkovnih uspešnic za boljše možnosti v prihodnosti: Radovedni slonček, Tigrček Peter, Cesarjev slavček, Božanska komedija, Trdoglavček, Botafogo ... Nekatere je tudi prevedel, saj sicer ne bi nikomur koristili. Zastavil je repertoar za obdobje, ko je zapustil LGL, razočaran nad "nepremakljivostjo" razmer, in se odločil za poklic "svobodnjaka". S soprogo Majdo sta se odločila realizirati predstavo Trdoglavček Jana Wilkowskega v draveljskem lutkovnem gledališču. Lutke in sceno je zasnovala Lidija Osterc, glasbo je napisal Kruno Cipci, Pengov pa je z velikim elanom postavil mizansceno. Med izdelovanjem predstave je moral spet na Golnik. Z vsakodnevnimi navodili je usmerjal delo do premiere, dogovorjeno je bilo, da bo ena od predpremier na Golniku, kjer jo bo tudi še neposredno videl, preden gre predstava v svet ... Tega dne pa ni več dočakal, tokrat mu porog ni več uspel ...

Njegov delež v slovenski lutkovni umetnosti morda prav zaradi nepotrebnih in nesmiselnih razprtij še ni dovolj ovrednoten. Brez dvoma je njegov opus vzpo-

stavil lutkovno estetiko, ki je zaznamovala poglede na lutkovno ustvarjalnost pri nas, vzpostavila je merila za odgovorno ustvarjanje profesionalnih gledališč za otroke v Jugoslaviji in vplivala na celo generacijo ustvarjalcev, če bi to hoteli priznati ali ne.

Pengov je 1958. zapisal: "Danes smo lutkarji tam, kjer je bil Molière leta 1655 ... In šele sedaj smo na poti, da oplemenitimo komedijantstvo v lutkarstvu." Danes lahko trdimo, da je prav njegovo delo znatno prispevalo k bolj enakopravni uveljavitvi lutkovne umetnosti.

V pričujoči skici se nisem ustavljal ob njegovih igralskih kreacijah. Kot Hitchcock se je tudi on v svojih režijah pojavil vsaj v kakšni manj pomembni vlogi, zavedajoč se, da kot režiser mora voditi predstavo "od zunaj".

Pengovovo delo za radio in televizijo, ki ni zanemarljivo – saj spada v pionirsko obdobje naše televizije – tudi še čaka podrobnejše ocene. Zavedal se je tudi pomena uporabe lutke v šoli, predaval na ljubljanskem učiteljišču, pozneje pa na številnih seminarjih in tečajih doma in v tujini.

Pisal je o lutkovni umetnosti kot teoretik in praktik.

Bil je med prvimi, ki so lutkovno estetiko predstavili na mednarodnih konferencah v svetu in jo prepričljivo dokazali s predstavitvijo svojih del. Če je Milan Klemenčič po tujih zgledih ustvaril "naše" lutkovno gledališče, ga je Pengov spet vrnil svetu, njegove predstave so postale del evropske lutkovne zakladnice. Pa postopno zbledele iz kolektivnega spomina, kot je usoda večine gledaliških del. Ko sem pred leti zagledal v poljskem gledališču v Bielsku okvirjeno fotografijo iz Sinje ptice, sem vprašal, ali vedo, od kod je in kaj predstavlja. "Ne, ne vemo, ampak je zelo zanimiva ..."

Tu se nadaljuje naša vloga in naloga gledališkega muzeja, dokler vedenje dokončno ne izpuhti.

O Jožetu Pengovu in njegovem delu je že precej zapisov. Pričujoči poskuša njegovo delo umestiti v sočasne okoliščine in upoštevati dejstva, ki so vplivala nanj. S tem je nedvomno mogoča bolj objektivna presoja Pengovove ustvarjalne potence z večje časovne razdalje, pa tudi njegovega vpliva na naslednike, ki mu ga je doslej večina piscev oporekala. Osebno sem srečen, da sem bil lahko med njimi.

Nekaj literature:

Lutka št. 32 (1979), posvečena Jožetu Pengovu ob 10. obletnici smrti
Stanka Godnič (1975), Lutkovno gledališče Ljubljana, Živo gledališče I., KMGL 63
Helena Verdel (1987), Zgodovina slovenskega lutkarstva, KMGL 102
Janko Kos (1973), Iz tradicije v moderno lutkarstvo, Almanah ob 20-letnici LGL, ponatis 1983
International Puppet Theatre (1979), Almanah ob 50-letnici UNIMA

SLOVENSKO LUTKOVNO GLEDALIŠČE V LUČI EVROPSKIH TENDENC

Darka Čeh

Pojav lutkarstva v slovenskem kulturnem prostoru zadeva premislek o položaju nove gledališke zvrsti v razmerah prvih visoko postavljenih umetniških ciljev v sočasnem domačem dramskem in evropskem lutkovnem gledališču.

Ko se je Slovensko marionetno gledališče pripravljalo za javni nastop in prvič dvignilo zaveso 20. januarja 1920 (program sta sestavljala Prolog Ivan Laha in Poccijeve Čarobne gosli), nepolno leto za tem, ko je bila s slovesno uprizoritvijo Jurčičevega Tugomera v nekdanjem nemškem gledališču zasnovana prihodnost Drame slovenskega narodnega gledališča, so evropsko lutkarstvo pretresale prve temeljitejše spremembe.

Po letu 1910 je vodilno vlogo prevzel likovni umetnik in izpeljal nujno potrebne reforme lutkovnega odra, lutkovne tehnike in tehnologije. Ta proces zapolnjuje vse obdobje med obema vojnama, a dodajmo le še to, da se je s to reformo z vidno zakasnitvijo in nezadrževano silovitostjo utrdila smer, ki jo je pričel avantgardist Paul Brann iz Münchna 1905, dopolnjeval salzburški kipar prof. Anton Aicher od 1913, dokončal pa rimski Teatro dei Piccoli (tudi ustanovljen to leto) pod vodstvom znamenitega ustvarjalca slovenskega rodu Vittoria Podrecce.[1] Z omenjenimi mojstri je v evropsko lutkovno prakso končno vstopilo »umetniško gledališče«.

Kot mnogi drugi umetniki tega časa je bil tudi Klemenčič prepričan, da ambiciozen in resen avtor lahko izbere lutke za osrednjo temo svojega umetniškega izražanja. Lutkovno gledališče je bilo zanj kulturna ustanova in umetniška oblika. Kot praktik je verjel v prihodnost lutke in prihodnost gledališča, ki bo v rokah resničnih umetnikov – pisateljev, pesnikov in slikarjev, ob snovanju svojega pa je opravil več kot trojno nalogo: bil je organizator, oblikovalec lutk, scenograf, kostumograf, interpret nekaterih vlog, režiser, fotograf, umetniški, tehnični in organizacijski vodja novega gledališča. Z drugimi besedami: njegova vloga ni bila veliko drugačna od tiste, ki jo je odigral Hinko Nučič[2] v otvoritveni sezoni obnovljenega dramskega gledališča. Enaka hotenja in povsem različne razmere so se v naslednjih štirih sezonah nenehno srečevali in soočali v podobnih umetniško primerljivih rezultatih obeh gledališč.

Naklonjeni kritiki so pisali o prvih lutkovnih uprizoritvah prizanesljivo, le ob navedbah igralskih izvedb so govorili z malce priostrenim jezikom.

Klemenčičevi izvajalci so bili resda prepričani navdušenci, a žal tudi neprepričljivi začetniki. Animacija je bila brez potrebne spretnosti in govorna interpretacija slaba, a v primerjavi z dramskimi uprizoritvami vsaj zmeraj v slovenskem jeziku.

Da o Klemenčičevi skrbi za umetniško rast gledališča ne gre dvomiti, priča podatek, da je v tretji sezoni zaprosil za sodelovanje režiserja Frana Lipaha, ki je v okviru Združenja gledaliških igralcev nadaljeval Borštnikovo zamisel o šolanju

mladih igralcev s predavanji dramske igre in deklamacije, in kot je opazila kritika, se je najšibkejša plat gledališča v resnici opazno popravila.

V scenskem oblikovanju pa je bilo marionetno gledališče celo malo v prednosti pred dramskim. To je v sezoni 1919/20 pritegnilo pozornost z dramo Maksima Gorkega Na dnu, kot poroča Dušan Moravec, »zaradi naturalistično zasnovane scene, kakršne v našem gledališču prej nismo bili vajeni. To leto je, prvikrat, tudi oprema odra napravila korak naprej, že je bilo mogoče govoriti o prvih zasnovah samostojne scene«[3]. V dramskem »to leto prve zasnove samostojne scene«, v marionetnem pa že v ustaljeni navadi inscenacije slikarja Klemenčiča, za vsako predstavo posebej izdelane, pravo vizualno razkošje, prefinjene in izvirne, tako kot lutke, ki jih je oblikoval skladno s sodobnim pojmovanjem marionete in namesto žice uporabil niti, z vodilom pa dosegal učinek, da lutke v gibanju niso posnemale človeka, temveč so ga karikirale; s tem je deloma tudi že presegal njihovo naturalistično zasnovo in uveljavil pojmovanje, da lutka s svojimi preciznimi gibi ni posnetek človeka, temveč simbol zanj.

Nemalo težav pa je imel Klemenčič pri izbiri repertoarja. Domačih lutkovnih besedil ni bilo, niti piscev. Kljub temu je na predlog dramaturga Otona Župančiča že v prvi sezoni pridobil za sodelovanje dr. Ivana Laha in v zadnji Mirana Jarca. Največji del njegovega programa pa so vendarle sestavljale priredbe Poccijevih iger[4] z osrednjim komičnim likom Kasperlom-Larifarijem, ki ga je Klemenčič zamenjal z Gašperčkom. Slovenski naslednik Hanswursta je z novim imenom dobil tudi novo podobo, ki jo je Klemenčič ustvarjalno prilagodil domačim razmeram. Maloštevilne razprave skopo omenjajo Brannov vpliv na Klemenčičevo gledališče, a kot se zdi, je prav v Gašperjevem nepojasnjenem izvoru, v sožitju zgodovinskih danosti in novih možnosti, iz privzete prakse sodobnega gledališča dovolj spretno ustvaril slovensko različico lika, v katerem je skrita vsa razsežnost tradicije in sočasnega duha evropskega lutkovnega gledališča.

Po mnenju Henryka Jurkowskega je izvirni Hanswurst izmislek angleških komedijantov v 17. stoletju. Izbira stalnega komičnega junaka je postala sčasoma neizbežna nujnost na gostovanjih po evropski celini, saj je edini govoril jezik občinstva in njegova naloga je bila, da je gledalcem razložil vsebino igre in jih ogrel za predstavo.

Tako se je Hanswurst Sackvillove skupine, priljubljeni »vaški tepček, ki si je služil vsakdanji kruh kot mesar ali služabnik«,[5] zlil s krajevnim (nemškim) izročilom. Novo vsebino mu je dal Josef Anton Stranitzky (1676–1726) na Dunaju leta 1706, ko ga je uprizarjal v dvojni, igralski in lutkovni interpretaciji,[6] lutkovne poteze pa Johann Baptist Hilverding okrog leta 1700, potem ko sta mojster in lutkarski vajenec Stranitzky sklenila sodelovanje in ga uradno zapečatila z družabništvom. Najnovejša zgodovinska razprava prof. Jurkowskega ne navaja nobenih zgodovinskih sklepov, ki bi vodili k izvoru Gašperčka. O preobrazbi lika temeljiteje govori Gottfried Kraus,[7] ki nasprotno meni, da je Hanswurst izvirni izmislek Johanna Baptista Hilverdinga (1677–1722), o katerem je znano, da je izhajal iz družine s starim lutkarskim izročilom: Johannova mati, rojena Salzburžanka, je sinu približala vse posebnosti in ljudske znamenitosti, tudi krajevno podobo Pulcinelle, figuro »Sauschneider«, katerega glavno opravilo je bilo potepanje po podeželju in kastriranje prašičev. Povsod nadvse dobrodošli gost je prirojeni humor poudarjal z oblačilom dvornega norca v živih barvah. »In ni bilo treba mnogo časa, da ga je lutkovno gledališče vsrkalo v svoje igre, pravzaprav ni trajalo dolgo, ko ga je bilo videti vsepovsod, in kjerkoli se je pojavil, se je priljubil

publiki z naglimi odgovori, bistrimi izgovori in imenitnimi nasveti, zaradi katerih je v kratkem postal ljubljenec trgov in pivnic.«[8] Sauchneider je bil izvirni model za lutkovni lik Hanswursta, ki ga je Hilverding poudaril z elementi komičnega oblačila, s posnemanjem grobega humorja in objestnega nastopa. In prav ta karakter je Stranitzkega tako navdušil, da se je lotil njegovega preučevanja in lastne predstavitve, pri tem pa je bil tako uspešen, da je postal slaven tako rekoč čez noč. Stranitzkyjev Hanswurst je postal ključna figura avstrijskega ljudskega gledališča, od koder so izšle mnoge forme tega lika, in kot poudarja Krauss, tudi Mozartov Papageno (1791), saj je tudi Emanuel Schikaneder poznal njegovo tradicijo, ko je pisal libreto za Čarobno piščal in kot vodja Gledališča pri Koroških vratih (Theater am Kärtnertor) enako vneto kot Stranizky podpiral njegov karakter in tradicijo.[9]

Ob tem je prav, da znova spomnimo na prof. Aicherja, ki je ob snovanju svojega »umetniškega gledališča« preučeval (okrog 1910) tudi marionete Papana Schmida, še posebej Kasperla-Larifarija. Trebušastega, brkatega in bradatega okrogličneža z nabreklim rdečim nosom, ki poudarja pijansko naturo Schimodovega Kasperla, je salzburški kipar zavrnil, saj je menil, da tradicionalni bavarski karakter, pijanski nos, neprebavljiv kostum in pogosto opolzek dialog v münchenskem dialektu ne reflektira junaka v otroški duši. Tako je oblikoval nov tip Kasperla, neposrednega naslednika Papagena iz Mozartove Čarobni piščali, »katerega komedija leži v spoju melanholične drže in naravne zvijačnosti nedolžnega otroka«.[10]

Ni mogoče presoditi, ali se je Klemenčič kdaj osebno srečal z znamenitim salzburškim profesorjem, nedvomno pa je spoznal Salzburger Marionetten Theater, saj je bilo gledališče že od ustanovitvene premiere Mozartove opere Bastien in Bastiena 1913 v nenehnem umetniškem vzponu. K domači popularnosti in svetovni slavi pa je nemalo prispeval tudi salzburški poletni festival, ki je predstavljal Aicherjevo gledališče kot izjemno mestno atrakcijo.

Prav verjetno je, da si je to »mestno atrakcijo« Klemenčič celo sam ogledal. Da je Aicherjeve marionete dobro poznal, ne priča le Gašperjeva »melanholična drža in naravna zvijačnost nedolžnega otroka«, temveč tudi izjemna podobnost v detajlih kostumov.[11]

Toda omenjena podobnost nikakor ne pomeni gole rutinske preslikave neinventivnega slikarja. Klemenčič je svoji lutki, za katero je mogoče ugotoviti očitno sorodstvo z neposrednimi zgledi iz sočasnega evropskega »umetniškega gledališča«, dodal nekaj novih in samosvojih potez in Gašperja sodobno aktualiziral, ko je njegov humor zasolil s prijazno mero karikiranih potez meščana.[12]

Prvemu slovenskemu lutkovnemu gledališču na rob gre dodati le še to, da kljub neizpodbitnemu evropskemu predznaku »umetniškega gledališča« gledališki konzorcij nikoli ni izpolnil svoje obljube o financiranju Slovenskega marionetnega gledališča in njegovemu snovalcu je po štirih napornih sezonah in stoti jubilejni predstavi v Mestnem domu pošla sapa. Leta 1924 je Klemenčič za vselej sklenil svoje javno gledališko delovanje – razen ene izjeme, ko je v svojem šestinsedemdesetem letu in le šest let pred smrtjo še zadnjič zasnoval likovno podobo za Čarobne gosli, a tokrat že za uprizoritev povojnega poklicnega lutkovnega gledališča v počastitev 30. obletnice smelega začetka in neprijaznega konca prvega slovenskega lutkovnega gledališča.

Nič kaj bolj srečne zvezde niso bile naklonjene Niku Kuretu, ko je zasnoval oder ročnih lutk leta 1934 v Kranju, 1938. pa uveljavil lik domačega burkeža – Pavliho, nato pa začel precej nenavadno – s predstavami na radiu.

Kratka in nepričakovana zgodovina tega gledališča govori, da je bolj od odrske realizacije pomemben njegov prispevek k razvoju radijskega humorja, ki so mu dajali svojevrsten naboj glasovi Mile Kačič, Franeta Milčinskega - Ježka in Jožeta Pengova v zvočnih podobah iger Pavlihove druščine (ustanovljene 1940), ki je tik pred drugo svetovno vojno nastopila na ljubljanskem radiu.

Nova delitev Evrope ob koncu druge svetovne vojne je pustila pomenljive sledi v razvoju evropskega lutkovnega gledališča.

Na socialističnem vzhodu so se naglo odpirala velika državna gledališča, njihov razmah in razvoj pa sta potekala po zgledu gledališkoorganizacijskega modela, tehnično-tehnoloških rešitev, repertoarja in izvedbenih načinov lutkovnega gledališča Sovjetske zveze, ki je svoja »interesna področja« zasipala s praktičnimi zgledi neskromnega števila stotih lutkovnih gledališč. Vsiljeno epigonstvo Osrednjega moskovskega državnega gledališča je imelo vsaj to dobro stran, da so vzhodnoevropska gledališča spoznala, nato pa tudi prevzela nekatere umetniške ideje resničnega poznavalca lutkovne umetnosti – Obrazcova.

Redno financirane umetniške ustanove s stalnim ansamblom in moderniziranimi odri so pospešile razvoj tipično lutkovnih poklicev, po drugi strani pa razvoj specifičnih izraznih sredstev, ki so jih lahko razvili šele specialistično usmerjeni ustvarjalci. Ti so odkrivali in uporabljali nove sisteme lutk, doslej neznane rešitve scenskega prostora, resneje so se posvečali izpopolnjevanju lutkovnih tehnik in tehnologij ter sčasoma vplivali tudi na zahodne lutkarje, ki so večinoma črpali iz lastne skušnje in tradicije, svoje uprizoritve pa praviloma realizirali v skromnih okvirih komornega družinskega gledališča.

Prelet zgodovine gledališč vzhodne in zahodne strani na kratko vsiljuje tako podobo: vzhodnoevropski lutkarji so postali žrtve mrtvorojene prihodnosti, zahodni so ostali sužnji pokopane preteklosti, obojim pa je bila usojena Nesova srajca. Preroška napoved Maxa von Boehna, ki jo je javno oznanil že 1929 v svoji knjigi Puppen und Puppenspiele (Lutke in lutkovne igre), da ima lutkovno gledališče svojo vlogo kot vzgojni pripomoček in kot propagandno gledališče, ki bo izpolnilo svoje politično poslanstvo,[13] se je pokazala presenetljivo ustrezna, kar zadeva odnos totalitarnih sistemov do umetnosti tudi v drugi polovici 20. stoletja. Po sili so vzhodna lutkovna gledališča po vojni naglo osvojila teme socialistične stvarnosti, razrednega boja in novih pedagoških obrazcev, zahodna pa po nuji še naprej branila tradicijo in se šele po letu 1958 kot feniks dvignila iz pepela desetletja starih oblik in preživelih vsebin. Vse dotlej pa so se ohranjale, celo še v šestdesetih, v Italiji na primer čenčave lutke commedie dell'arte, tradicionalne napolitanske in sicilijanske lutke in celo nekdaj eksperimentalni, svetovno znani Teatro dei Piccoli je igral stari repertoar iz tridesetih; v Angliji so se po lutkovnih odrih pretepali Punchi, ves nemški vzhod in zahod pa je obvladoval Kasperle Maxa Jacoba, znamenitega lutkarja med obema vojnama, ki je prav tako še v šestdesetih vplival na razvoj gledališča ročnih lutk za otroke; v Franciji so svojo anahronističnost prakticirali Pulchinella, Guignol in Lafleur, a tudi manj tradicionalni lutkarji so poslušno vztrajali pri antropomorfnih lutkah in upodobitvah realistične smeri, ki jo je uzakonil Gaston Baty. Sočasni eksperimenti Geze Blatnerja z abstraktnim lutkovnim gledališčem so ostali na obrobju splošnega zanimanja, prav tako gledališče predmetov in materiala Ivesa Joliya z začetka petdesetih, improvizirana lutka in poigravanje z iluzijo, ki so bili splošno sprejeti šele trideset let pozneje.

Prof. Jurkowski meni, da so se le bolgarska gledališča izognila tipičnim predstavam socrealizma in razvila lasten uprizoritveni slog. Podobno tudi prof. Malik,

ki ugotavlja, da se je lutkovno gledališče po drugi svetovni vojni najhitreje razvilo v deželah brez lutkovne tradicije; razvijali so ga brez zgodovinskih predsodkov, kot novoodkrito umetniško ustvarjalno dejavnost. »Nasprotno pa je tradicija zavirala lutkovni razvoj na primer v Italiji, Franciji, Angliji, Nemčiji, Avstriji, Španiji, Grčiji in tudi Jugoslaviji, ki je pred vojno preprosto prevzela stil tedanje češke marionetne šole in še v drugi polovici šestdesetih išče svoj osebni lutkovni izraz.«[14] Prva navedba se zdi preozka, druga preširoka.

Da je krog solističnih izjem vendarle nekoliko širši, priča že dejstvo, ki ga navaja Filip Kalan, »da so le v letih 1945–1949 posamezni aktivisti skušali po sovjetskem zgledu uveljaviti konformistična načela dirigiranega sporeda za vso državo«,[15] ti pa so povsem potihnili po znanem sporu med Jugoslavijo in Informbirojem. Kumbatovič sicer meri na dramsko gledališče, ugotovitev pa velja tudi za lutkovno, saj je prejšnja država ustanovila lutkovna gledališča šele po letu 1948.

Z vzhodnoevropskim modelom lutkovnega gledališča sta primerljiva le organizacijska shema naših gledališč in znano dejstvo, da je država Jugoslavija v letih 1948–55 brez posebnih zadržkov podprla ustanovitev osemnajstih poklicnih lutkovnih gledališč in jih nato tudi redno financirala.

Po drugi strani pa je krog držav, ki jih navaja prof. Malik in »v katerih je tradicija zavirala razvoj«, nedvomno preširok, saj vanj le pogojno sodi kakšno od jugoslovanskih lutkovnih gledališč, a zanesljivo ne slovensko. O tem pričajo nekatera dobro znana zgodovinska dejstva, od katerih je treba omeniti, da je Češka okoli leta 1920 res dala pobudo za nastanek kakšnih štiridesetih sokolskih marionetnih odrov, ti pa so se naglo zgubili v ponavljanje samozadovoljnega amaterizma, ki je težil le k naivni narodni propagandi in skrajno preprosti zabavi, zato niso imeli nikakršnega vpliva na nadaljnji estetski razvoj marionetnega gledališča. Ne gre pa spregledati njihovega nespornega prispevka k ohranitvi kulturne zavesti o obstoju te gledališke zvrsti v širših plasteh tedanje družbe.

Malikovo navedbo pa spodnaša tudi drugo presenetljivo dejstvo, da je slovensko lutkovno gledališče že na začetku petdesetih začelo proces modernizacije repertoarja, likovnih lutkovnih oblik in obeh odrov.[16] To se je zgodilo še pred prelomnim letom 1958, ko je evropsko lutkovno gledališče na festivalu in kongresu UNIMA v Bukarešti sprejelo program, s katerim je podprlo zasuk k čisto lutkovnim formam.[17] Ljubljansko lutkovno gledališče s tipično lutkovnimi uprizoritvami pa je leta 1958 že sodilo med najvidnejša evropska lutkovna gledališča.

Pomembne zasluge za to gredo Jožetu Pengovu, ki je po svojem prihodu 1950 tudi kot ravnatelj in dramaturg pustil najgloblje sledi v umetniškem razvoju ljubljanskega gledališča. Z njegovim režijskim nastopom na vzhodu razširjeni idejni realizem pri nas ni imel več nobene prihodnosti, saj ni v sozvočju z lutkovno stvarnostjo. »Lutka ni osebnost iz resničnega sveta,« enako neresnična je kot gledališče in v »enakih pogojih deluje pristno«[18]. Zato zanj preprosto ni mogla biti zanimiva lutka na palici, izpeljanka indonezijske wayang golek, ki jo je Obrazcov spretno vsilil vzhodnim gledališčem, ker se je najbolje prilegala realističnemu prikazovanju življenja (Jurkowski).

Pengov pa se ni zgledoval niti pri zahodnih eksperimentatorjih, ki so se ta čas predstavljali s kratkimi točkami, povezanimi v kabaretne ali varietejske programe. Kratke točke niso mogle biti deležne njegovega zanimanja, saj je sam vključeval v svoj program le dramska oziroma celostna literarna dela. Najbolj ga je vznemirjala zvrst, zaradi katere se je v Sovjetski zvezi kar dvakrat vnel spor, nato pa v

šestdesetih obveljalo mnenje, da pravljica ne zmore izpolniti niti umetniške, niti sodobne družbene funkcije. Pengov pa je menil, da ravno pravljica najbolj ustreza merilom popolne iluzije; pri izvedbi je upošteval pravilo, da ima sleherna lutkovna tehnika tudi primeren dramaturški izraz, ter tako vse prvo desetletje ostal zvest ročni lutki in marioneti. Javanko je uporabil šele po večletnih raziskavah in modernizaciji obeh tehnik, ko je prišel do vznemirljivega spoznanja, »da so pravzaprav vse negativne lastnosti ročne lutke in marionete pokrite v prednostih javanke«[19].

Na kratko: slovensko lutkovno gledališče pod njegovim vodstvom ni prevzelo uprizoritvene prakse niti vzhodnih, niti zahodnih gledališč, čeprav je kot režiser do potankosti izpeljal, nato pa tudi teoretično izostril[20] temeljne ideje sodobnega lutkovnega gledališča, ki ga povezujejo z najpomembnejšimi lutkovnimi ustvarjalci 20. stoletja. Z Batyjem so mu skupni zanimanje za izrazno moč literarnega lutkovnega gledališča, povezava vseh elementov v enovito uprizoritev in vera v umetniško poslanstvo lutkarstva. Z Obrazcovom deli mnenje, da je bistvo lutkovnega gledališča v uprizarjanju tem, ki jih ni mogoče uprizoriti v igralskem gledališču; enako kot znamenita angleška skupina Lanchester zahteva animacijsko spretnost in odlično vodenje marionet; s solistom Albertom Roserjem se strinja, da mora biti v vsaki predstavi do popolnosti izpeljana študija gibanja, in kot Erik Kolar, teoretik, režiser in dramaturg Osrednjega lutkovnega gledališča, je dosegel razdelitev ansambla na recitatorje in animatorje.

Zgodovinski kongres in festival UNIMA 1958 v Bukarešti je prinesel pomembna spoznanja in sklepe o nadaljnjem razvoju lutkovnega gledališča in njegovi nujni modernizaciji. Prvi rezultati so bili vidni že v prvi polovici šestdesetih.

»Lutkarji so se postopno vračali iz slepe ulice golega nestiliziranega realizma, ki se je tu in tam pretvarjal tudi v naturalizem, in lutkarstvo je nadaljevalo pot svoje metaforične in simbolne poetike. S to zavestjo so celo v gledališčih, ki so si sposojali režiserje iz živega gledališča, nastajale predstave, ki so dokazovale, da lutkovno gledališče ni isto kot živo gledališče ali katero koli drugo gledališče.«[21]

V tem času je torej tudi evropsko lutkovno gledališče dokončno sprejelo zamisel o stilni enotnosti predstave. S spremembo scenskega prostora, z odstranitvijo škatle in paravana je razkrilo animatorjevo igro z lutko in ves ustvarjalni postopek, ki so ga nekaj desetletij prej razvijali lutkarji solisti (Sergej Obrazcov, Albert Roser, Ann Hogart, Jan Bussell). Enakovredni partnerji v predstavi – igralec, lutka, maska in predmeti – pa so postali akterji multimedijske lutkovne uprizoritve po zgledu v zgodnjih šestdesetih ponovno obujene Artaudove teorije o »totalnem gledališču«.

Prelomna šestdeseta so našla svoj izraz v nadaljnji modernizaciji tudi slovenskega lutkovnega gledališča: poetični realizem se je vse bolj umikal karikaturi in moderni lutkovni groteski, leta 1960 se je z odra ročnih lutk za vselej poslovil tudi Pavliha in odstopil svoje mesto sodobnejšim temam. Gledališče je uporabilo nove lutkovne tehnike, tudi v kombinaciji z že znanimi, vpeljalo nove materiale in eksperimentiralo s formami abstraktne narave, kar je tedaj postala stalna praksa tudi drugih vzhodnoevropskih gledališč, pri nas pa se je zlasti razmahnila v sedemdesetih s prihodom nove generacije režiserjev. Novi tip režiserja se je iz tenkočutnega služabnika literature prelevil v modernega gospodarja scene, ki mu literatura služi le toliko, da izrazi lastne režijske ideje. Izbira lutkovne tehnike postane podrejena konceptu režije, animatorjeva spretnost pa umetniško ustvarjalna igra z lutko in predmeti.

Prvine sodobnega lutkovnega gledališča in vse njegove novosti so avtorsko predelane razvijali naši režiserji med 1970–1978 z rahlo prednostjo v draveljskem in mariborskem gledališču pred ljubljanskim. Tako smo 1970. v Majaronovih režijah prvič videli kombinacijo lutk z živim igralcem, ta je postal partner lutke, in paravan je bil prvič uporabljen kot likovni element; nasprotje med človekovim značajem in dejanjem je bilo upodobljeno z uporabo različnih lutkovnih tehnik, s čimer je bil nakazan prihodnji razvoj kontrastnih izraznih sredstev v vlogi likovne metafore (Tobija, LG Jože Pengov). Leta 1974 igralca že vodita in menjata lutke pred očmi publike po zgledu otrokove monološke igre z razdeljenimi vlogami, stilizirane lutke pa so bile (tudi prvič) oblikovane v naravnem materialu volnenega pletiva (Lutke strička Jurija, LG Jože Pengov, 1974).

Princip kontrastiranih izraznih sredstev, bistveni stilni element poljskega gledališča (Jurkowski), se docela razmahne z uporabo novih materialov v kabaretni predstavi vidnih igralcev z nekaterimi lutkovnimi prvinami oziroma rekviziti (Evgen, LG Jože Pengov, 1975). Prava lutka je bil le glavni lik (Evgen, ki išče človeka), vse druge, ki so predstavljale svet neljudi, pa so bili izvotljeni geometrični liki, prazni papirnati valji (že material poudarja karakter lika), ki so jih vidni animatorji aranžirali pred gledalcem, s petimi songi pa sporočali sprotni komentar k dogajanju v načinu Brechtovega gledališča.

Leta 1975 dobimo prvo uprizoritev lutkovnega »totalnega gledališča« (A, LG Jože Pengov, 1975), v kateri je lutka le eno od enakopravnih izrazil in ni več v središču pozornosti. Na lutkovnem odru prvič nastopijo dramski igralci, ob njih enakovredno maske, polreliefne (po tehnologiji ploske) lutke, in lutke sanjskih prizorov, katerih sanjskost poudarja že izbira materiala (prosojna gaza, napeta na žično formo). Scenografija animiranih oblakov, instrumenti ter črke, obešene na kovinske palice, pa je dopolnila artistično soglasje harmonizirane ideje, oblike in zvoka. Prvič tudi zvok postane enakovredno izrazno sredstvo, glavni lik, »črka A«, pa le rekvizit v igralskih rokah v nenehno spreminjajočih se glasovnih različicah. Uprizoritev De Fallove opere Lutke mojstra Pedra (LG Jože Pengov in TV Slovenija v sodelovanju s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija, 1975) pa je bila lutkovna izvedba sejmarskega lutkovnega gledališča z opernimi pevci, vidnim animatorjem in izvirno stiliziranimi sicilijankami.

Mariborsko gledališče uporabi vidno vodeno marioneto v kolektivni igri leta 1974 (Glasbena pravljica Sergeja Prokofjeva Peter in volk v sodelovanju s Slovensko filharmonijo), prav tako princip kontrastnih izraznih lutkovnih sredstev s povezavo marionete (Peter in živali) ter ploske lutke (svet odraslih) in maske, ki je pokrivala igralčev obraz, medtem ko je njegovo telo postalo trup lutke; leta 1977 pa predstavi kombinacijo različnih tehnik na oživljeni sceni, ki je bila animirana (plešoči gozd in razburkana voda) v uprizoritvi baletne pantomime (Leseni princ Bele Bartoka, LG Maribor v sodelovanju z Glasbeno mladino Slovenije, 1977), ki je dajala videz dobro organiziranega sistema gibljivih, nenehno spreminjajočih se videzov.

V ljubljanskem gledališču je prvič nastopil igralec[22] ob marionetah leta 1976 (Živi na soncu mož, LGL, 1976). Režiser Zvone Šedlbauer je izvirno razstavil igralčevo telo in njegovim delom dodelil funkcijo lutke: roke so postale simbol dobrega, telesa v soigri z marionetami pa hudobna pošast; klasične dimenzije lutkovnega odra sta ukinila Aleš Jan (Hiša tete Barbare, 1975) in Matija Milčinski (Marjetica in zmaj, 1976), s tem pa pomembno razširila igralni prostor; vidnega animatorja pa je dokončno uveljavil Albert Kos (Resnična pravljica, 1978) na odru

ročnih lutk z odstranitvijo paravana. V predstavi, kjer je zaživel ves odrski prostor, na katerem so igralci sočasno animirali, igrali in plesali, je režiser prvič tudi uvedel koreografsko oblikovano scensko gibanje.

Dodajmo še to, da se je nadrealistično razstavljanje človekovega telesa in personificiranje udov uveljavilo v evropskem lutkovnem gledališču v osemdesetih in devetdesetih; tudi pri nas ga je v tem času obnovila Jelena Sitar.

Prva domača besedila so nastala v petdesetih. Po zaslugi Pengovovih predstav, ki so gostovale na Šibeniškem festivalu (FDAJ) in Dubrovniških poletnih igrah, so bili slovenski avtorji poslej na sporedu tudi drugih jugoslovanskih lutkovnih gledališč, zlasti Frane Milčinski z Zvezdico zaspanko, Lili Novy in Vida Taufer z igro Mojca in živali, pridružil se ji je tudi Vandotov Kekec, pozneje pa še Boris A. Novak z Nebesnim gledališčem v režijah Helene Šobar Zajc in zlasti skoraj celoten opus lutkovnih in nekaterih radijskih iger Franeta Puntarja v Majaronovih režijah (oba zadnja avtorja tudi v poljskem lutkovnem gledališču).

Za obdobje Pengova so značilne uprizoritve, ki so nastale po tujih tekstovnih predlogah, v sedemdesetih pa sestavljajo repertoar domačih lutkovnih gledališč skoraj samo še dela slovenskih pesnikov in dramatikov, ki so daleč prekašala tovrstne predloge tujih literarnih sopotnikov; po svoji zanimivi lutkovni govorici in vznemirljivi retoriki so bila v pravem pomenu besede sodobna, scensko živa in aktualna.

Po kakovosti in obsegu še posebej izstopajo igre, ki izhajajo iz narodnega izročila, ki pa ni bilo vir navdiha le velikih pesnikov in dramatikov, ampak tudi drugih umetnikov – režiserjev, likovnikov in glasbenikov. Prve uprizoritve pa so nastale v LGL.

Kako učinkovit je lahko odrski špas na podlagi izročila, je pokazal v vseh pogledih uspešni in izjemni Večer v čitalnici Mestnega gledališča ljubljanskega leta 1953, na način, ki ga je lutkovno gledališče osvojilo sredi sedemdesetih in nam ga v slikoviti obnovi predstavlja Filip Kalan: »In natanko po koreografskem ritualu igrajo tudi 'umetni' igralci: tako se na županovem dvorišču pokaže nekajkrat kaširan in lepo pobarvan petelin, ki dviga glavo in peruti s potegom vrvice – vrvica se seveda vidi in tudi kikirikanje je tako očitno, da se da spoznati človeški glas za kuliso«.[23] Uprizoritveni način odprte igre igralcev in lutk, komične parade komedijantov in njihovih živih rekvizitov (lutk), ironične distance, ki nenehno prekinja gledališko iluzijo in ukinja meje med preteklostjo in sedanjostjo, med odrom in avditorijem, daleč presega začetke folklornih uprizoritev na vzhodu Evrope, ki so spodbujale razplamtevanje domoljubnih čustev in prebujenih občutkov nacionalne identitete 19. stoletja. Folklora je postala v lutkarstvu ena najbolj priljubljenih smeri, širila se je kot »novi val«, ki je pljusknil čez vso Evropo, in še v devetdesetih je najti njene zveste zagovornike in odločne interprete. Naši režiserji so uprizarjali »preteklost« na način komične ljudske domiselnosti in komedijske spletke med igralcem in lutko, a tudi v resnejši obdelavi vselej tako, da so poudarjali aktualnost teme za današnji čas in ljudsko motiviko sintetizirali z modernističnimi oblikami figur. Prav v teh uprizoritvah je bilo slikarstvo najbolj izrazito integrirano v gledališko umetnost, pri nas prvič že v šestdesetih (France Mihelič, Sinja ptica 1964) in tudi v sedemdesetih so bile najuspešnejše predstave z jasno razvidnim vplivom ljudske likovne dediščine na oblikovanje celotne predstave.

Ustvarjalno domiselni slikarski izraz z aluzijami na sodobno slikarstvo je pričal o umetniški dovršenosti stilizirane ljudske umetnosti z uporabo prvin sodob-

nega slikarstva, ki je nemalo prispevalo k uspehu »folklornega stila« še posebno v likovnih zasnovah treh umetnikov – Zorana Kržišnika (Zlata ptica Dušana Jovanovića, režija Zvone Šedlbauer, LGL 1974) s poudarjanjem anatomije marionet, ki so izstopale od bogate scene raznovrstnih elementov ljudske umetnosti in folklornih detajlov; Melite Vovk (Dane Zajc, Kralj Matjaž in Alenčica, režija Helena Šobar Zajc, LG Jože Pengov 1976), ki je epsko zgodbo s poetično liričnim sporočilom opremila s starimi sicilijankami na izjemnem prizorišču srednjeveških fresk, in Janeza Vidica (Pegam in Lambergar v priredbi in režiji Edvarda Majarona, LG Maribor 1977), ki je ustvaril učinkovite ploske lutke, kot bi izstopale iz ljudskih slikarij panjskih končnic.

S posebno skrbjo za akustične elemente sta v lutkovno gledališče tedaj vstopila avtentična glasba in nemalokrat ljudsko petje ob živem muziciranju.

Uprizoritve sedemdesetih so nujno razodevale večjo izvirnost kot umetniško dovršenost, toda val prekipevajoče režijske domišljije z neugaslo težnjo po eksperimentiranju in inovativnosti je dosegel vrhunec že v naslednjem desetletju. Za generacijo režiserjev, ki je pričela v lutkovnem gledališču v osemdesetih, je ostalo kaj malo možnosti, da bi presegli iskateljskega duha in pogum generacije predhodnikov ter njihove uspešnice; to je bila senzacionalna Zvezdica Zaspanka v izvedbi LGL 1985. v režiji Matije Milčinskega, ki je uveljavil netradicionalen režijski koncept in sodobno umetniško aktualno obliko, ustvarjalni vrh pa dosegel z novimi kombinacijami lutk in mešanjem različnih medijev.

Groteska, ki jo je v slovensko gledališče vpeljal Putjata (v mešanju vulgarnega in vzvišenega, da bi dosegel ostrino neskladnosti,[24] je v lutkovno gledališče vstopila v šestdesetih, ga osvojila v sedemdesetih, vrh vse »ostrine neskladnosti« pa dosegla v Herzogovi Slovenski trilogiji (LGL 1981–1991), ki jo je režiser z vsemi izkušnjami dramskega gledališča upodobil z izrazitim smislom za oblikovanje lutkovnega spektakla, z množičnimi prizori in dinamično spremembo scene, z uporabo raznovrstnih učinkov in tehničnih sredstev in z vso režijsko domišljijo dosegal odrsko slikovitost.

Helena Šobar Zajc, režiserka usode, ki moč usode razstavlja v detajle, da pokaže njeno manipulacijo s človekovo nemočjo, je v Žlahtnem meščanu (LG Jože Pengov 1988) razkrila vse bistvo lutkovnega gledališča, ki ni le v tem, da išče podobo človekove notranjosti, temveč jo lahko tudi likovno, se pravi vizualno jasno izrazi.

V njenem režijskem postopku tudi sicer prevladujejo izvirne oblike lutkovnega izraza, posebna skrb za skladnost med notranjim psihološkim dogajanjem in njegovo vizualizacijo, kar daje vtis izvirne oblike gledališkega izraza, homogene in stilno čiste predstave. V njej igralec razgalja svoj ustvarjalni postopek pred očmi gledalcev. Ta je še zlasti izstopal prav v Molièru, ki je zazvenel, kot da bi se z lutkovnega odra oglasila Ionesco ali Beckett, s svojim čutenjem, da je smešna človekova nemoč, ko poskuša vladati nad lastno situacijo, da je absurdno in komično njegovo upiranje okoliščinam, ki se tragično izmikajo njegovemu nadzoru.

K omenjeni trojici režiserjev naj dodamo še Edvarda Majarona, ki je bil dolgo v prvem planu jugoslovanskega lutkovnega gledališča, saj je do namestitve v LGL (1979) v domačih gledališčih gostoval le izjemoma, v LGL pa sploh ne. S svojimi predstavami je pogosto izzival kontroverzne ocene, nenehno vzpostavljal angažiran dialog s časom in njegovimi problemi in jih prikazoval z vselej na novo izumljenimi izraznimi sredstvi. Eden najbolj vztrajnih raziskovalcev ironične distance, ki najpopolneje izrazi obliko enovitega scenskega lika igralec-lutka v vse-

bini njunega odnosa, je pokazal dovršenost svoje režije v Pravljici o carju Saltanu (LGL 1985). Uprizoril jo je kot zakulisno igro teatra, v kateri je pripovedka postala parabola in lutka ob igralcu to, kar je, predmet v rokah nastopajočega demiurga.

Kot dober poznavalec evropskega lutkovnega gledališča je ustvarjal pod močnim vplivom uspešnih zgledov iz tujine in mu gre največ zaslug za to, da je spoznanja sodobnega lutkovnega gledališča odločno, včasih tudi asociativno prenesel v naše okolje, v njihovi odrski izvedbi pa pokazal izvirno iznajdljivost pri eksperimentalnem prenašanju evropskih tokov in tendenc, tako da tudi za tuje razlagalce velja za ustvarjalca, ki na »originalen način sledi evropskim modernim tokovom in jih razvija v vsej svoji posebnosti in samosvojosti«.[25]

Devetdeseta, kot nekakšen čas ustaljenega zatišja brez velikih ustvarjalnih vzponov, a tudi padcev in spodrsljajev, brez izrazitih novosti, so na novo predstavila le slovensko različico predmetnega gledališča, v Evropi znanega že iz štiridesetih, iz časov Obrazcova in Yvesa Jolyja (Prizori iz življenja stvari, režija Boris Kobal, LGL 1990), nekaj let poprej pa že v LG Jože Pengov (Lesena raca, režija Jelena Sitar, 1986).

Lutkovno gledališče Ljubljana je še naprej uprizarjalo predvsem domače avtorje, ki so postali izrazito priljubljeni pri umetniških vodstvih tudi drugih dveh repertoarnih gledališč, tudi na račun poprejšnjih uspehov. K sodelovanju je povabilo domala vse najvidnejše režiserje dramskega gledališča. V Lutkovnem gledališču Maribor pa so za največ režij angažirali Pavla Pollaka z izrazitim češkim talentom za pantomimo in klovnovstvo.

Številne nove lutkovne skupine, značilne za čas v samostojni državi, so se skoraj vse profesionalizirale. Le gledališče Konj, tako kot v Švici Michel Poletti, je našlo svoj evropsko razvidni izraz v preoblikovanju starih tem v moderne angažirane zgodbe; gledališče Papilu pa je s svojimi gostovanji preseglo vsa slovenska lutkovna gledališča skupaj.

Ob misli, da »za duhovni obstoj umetnika nista povsem nenevarna niti avtoritarni niti liberalni družbeni red, ker mu prvi daje manj svobode, drugi pa manj varnosti«,[26] je mogoče povojno obdobje slovenskega lutkovnega gledališča skleniti z ugotovitvijo, da je v letih 1948–1990 preživelo zlato dobo, srečen čas dobro varovane umetniške svobode, kakršne niso nikoli poznali ne vzhodni ne zahodni lutkovni ustvarjalci. To pomembno dejstvo je nadvse odločilno pripomoglo k naglemu vzponu našega lutkovnega gledališča med druga lutkovna gledališča tedanje Evrope, v njem pa je pustil otipljive sledi tudi padec berlinskega zidu.

Na začetku 20. stoletja je bilo slovensko lutkovno gledališče evropsko umetniško gledališče, konec 20. stoletja pa se je že dušilo v vse večji komercializaciji. Kot vizualno gledališče bo morda hitreje našlo mesto v prihodnji Evropi kot dramsko. V tem širokem prostoru snobističnega razpoloženja pa bo obstalo le, če bo skrivnostna šifra habsburškega monarha A. E. I. O. U., ki naj bi skrivala sanje o svetovni državi, uresničila sanje o kulturni državi, v katere grbu bodo umetniki in nasploh ustvarjalni ljudje to šifro prepoznali kot geslo:

Ars **E**st **I**mperare **O**rbi **U**niverso.

[1] Dr. Jan Malik, Tradične korene, sučasne prudy a perspektiva svetoveho babkoveho divadelnictva (Historicka, kriticka a polemicka študia) Osvetovy ustav, Bratislava 1967

[2] O umetniškem sodelovanju Nučiča in Klemenčiča nimamo nobenih pričevanj, vendar pa je Nučič pustil nekaj sledi v hrvaškem lutkovnem gledališču (Umjetnički klub Marionetsko kazalište) po letu 1923, v katerem je delovalo nekaj najuglednejših imen tedanjega dramskega gledališča, med njimi tudi evropsko razgledani gledališki artist Tito Strozzi in naš Hinko Nučič, v: Antonija Bognar - Šaban, Tako je počelo/This is how it started, Hrvatsko lutkarstvo/Croatian Puppetry. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb 1992

[3] Dušan Moravec, Slovensko gledališče, Od vojne do vojne, Lj., Cankarjeva založba 1980: (61, 64)

[4] Pisatelja Franza von Poccija (1807–1876) ni mogoče omenjati brez lutkarja Josepha Leonarda Schmida (1822–1912), s katerim sta v Münchnu leta 1858 ustanovila prvo nemško lutkovno gledališče za otroke. Pocci je napisal triinpetdeset iger za gledališče Papana Schmida, v katerem je gospodaril junak Kasperl-Larifari. Sposojenega iz dunajskega izročila ga je grof Pocci priredil za novo gledališko obliko, ki se je prilegala romantičnemu vzorcu njegovega gledališča.
Kasperle je leta 1871 zamenjal tudi med pomembnimi gledališkimi teoretiki, kakršen je bil Lessing, priljubljenega Hanswursta. Glej: Henryk Jurkowski, Zgodovina evropskega lutkarstva, Kulturno-umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, Novo mesto 1998: 248.

[5] Prav tam: 141

[6] Prav tam: 145

[7] Gottfried Kraus, The Salzburg Marionette Theatre, Salzburg 1966

[8] Prav tam: 12

[9] Prav tam: 14

[10] Prav tam: 27

[11] Aicherjev Kasprle ima moder suknjič z žepkom in rdečo rutico v njem ter rdečo pentljo okrog vratu, nosi rumene hlače z rdečo črto pri strani, čepico rumene barve in je podoben podeželskemu fantiču; Klemenčičev Grašperček pa rdeč suknjič, rumene hlače s črnimi črtami in temno rdečo kapico.

[12] Igralec Johan Laroche je 1871. prvi izoblikoval Kasperla kot predstavnika meščanov, ki pa je ostal v starem Stranizkyjevem kostumu.

[13] Glej v: H. Jurkowski, prav tam: 4

[14] Dr. Jan Malik, prav tam: 17

[15] Filip Kalan, Živo gledališko izročilo, Cankarjeva založba 1980: 33

[16] Primerjaj: Janko Kos, Iz tradicije v moderno lutkarstvo, Almanah, 25 let LGL

[17] Branislav Kravljanac, Neki tokovi razvoja naše lutkarske dramaturgije i njen sadašnji trenutak, Detinstvo 1980/81, št. 1, Zmajeve dečje igre, Novi Sad

[18] Jože Pengov, O režiji lutkovne igre, Lutka 1979, št. 32: 56–78

[19] Prav tam: 62

[20] Prav tam: 32:

[21] Milan Čečuk, Uzlet prema novim čudima ili novi pad u bezimnost (O trenutku suvremene lutkarske umjetnosti koji po svojoj prilici upravo savršava), Umjetnost i djete 1975, št. 41: 42

[22] Vidni igralec je sodeloval že v Obutem mačku Pengova leta 1953, vendar še v vlogi dramskega lika. Z igro sorazmerij pa je Pengov prvi uporabil tudi kontrastna sredstva v dramaturški funkciji predstave.

[23] Filip Kalan: Živo izročilo, Cankarjeva založba 1980: 250

[24] Josip Lešić, Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941), Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986: 105

[25] Henryk Jurkowski: Dzieje teatru lalek, Od wielkiej reformy do wsoloczesnosci, Warszawa 1984: 217

[26] Arnold Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature, Cankarjeva založba 1969: 571

Viri in literatura

Helena Verdel, Lutkarstvo na Slovenskem, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 102, Lj. 1987
Dr. Niko Kuret, Deset let Mestnega lutkovnega gledališča v Ljubljani, Almanah Mestno lutkovno gledališče, Ljubljana 1948–1958
J. Kos, Iz tradicije v moderno lutkarstvo, Almanah 40 let, Lutkovno gledališče Ljubljana (ponatis članka iz Almanaha 25 let, LGL)
Dr. Jan Malik, Tradične korene, sučasne prudy a perspektiva svetoveho babkoveho divadelnictva (Historicka, kriticka a polemicka študia), Osvetovy ustav, Bratislava 1967
Henryk Jurkowski, Zgodovina evropskega lutkarstva I, 1998
Henryk Jurkowski, A History of European Puppetry, The Twentieth Century, 1998
Henryk Jurkowski, Dzieje teatru lalek, Od wielkiej reformy do wsoloczesnosci, Warszawa 1984
Gottfried Kraus, The Salzburg Marionette Theatre, Salzburg 1966
Dušan Moravec, Slovensko gledališče, Od vojne do vojne, Cankarjeva založba 1980
Filip Kalan, Živo gledališko izročilo, Cankarjeva založba 1980
Arnold Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature, Ljubljana 1969
Josip Lešić, Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941), Sterijevo pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986

PREMISLEK OB JUBILEJU

Francka Slivnik

Vizije Janka Travna

Slovenski gledališki muzej je bil ustanovljen 29. novembra 1952. Slovesno so ga odprli z razstavo, ki jo je spremljala samostojna publikacija z naslovom Prvo poročilo. Vanj so prispevali svoje zapise tedanji upravnik SNG Juš Kozak, dr. Bratko Kreft in prvi direktor Janko Traven. Iz besed Juša Kozaka je mogoče razbrati, da je ob proslavljanju 60-letnice odprtja Deželnega gledališča v Ljubljani uprava SNG organizirala vrsto slovesnosti in sklenila tudi »ustanoviti in odpreti 'Gledališki muzej'«, ki se bo v prihodnje povezoval tudi z drugimi gledališkimi muzeji v državi (J. Kozak: Naš gledališki muzej). V petdesetih letih so se namreč porajale podobne zamisli tako v Zagrebu, Beogradu kakor v Sarajevu. Bratko Kreft je prepričljivo dokazoval, da ni zgodovina gledališke umetnosti nič manj pomembna od zgodovine drugih umetnosti, zato je ustanovitev muzeja in inštituta nujna (B. Kreft: Glose ob ustanovitvi slovenskega gledališkega muzeja). Janko Traven se je v več sestavkih predstavil kot temeljit poznavalec gledališča, gledališke zgodovine, gledališkega zgodovinopisja in razstavne dejavnosti v slovenskem prostoru od preloma stoletja naprej (J. Traven: Slovenski gledališki muzej), izdelal temeljit koncept zbiralne politike (J. Traven: Načrt ustroja Slovenskega gledališkega muzeja), popisal vsebino in obliko prve razstave (J. Traven: Razpored razstavljenih predmetov na prvi razstavi) in tudi kronologijo ustanavljanja gledališkega muzeja ter seznam pomembnejših darovalcev (J. Traven: Kronika Slovenskega gledališkega muzeja).

Prostori, ki jih je ob ustanovitvi dobil Slovenski gledališki muzej, so bili seveda začasni. Juš Kozak je Travnu prepustil del pisarn na upravi SNG na Cankarjevi ulici in verjetno si ni nihče predstavljal, da bo ta začasnost trajala kar štiri desetletja. Travnovi koncepti so bili v celoti vizionarski, sodobni, tudi danes bi jim težko kaj bistvenega dodali, pravzaprav še do današnjih dni nismo v celoti dosegli ravni, ki jo je predvidel.

Traven se je zavedal tako rekoč vseh nalog: skrbi gledališč za arhive, posredovanje gradiva Slovenskemu gledališkemu muzeju, potrebe po postavitvi stalne razstave ter načrtoval raziskovalno in publicistično dejavnost, ki naj bi jo gojil gledališki inštitut. Navajam posamezne odstavke, izbrane iz obsežnejših člankov, ki so še zmeraj aktualni:

»Slovenski gledališki muzej je po svojem namenu zbirno središče za vse zgodovinsko važno gradivo, ki se nanaša na gledališko življenje v slovenskih deželah in pri Slovencih zunaj meja domovine. V prvi vrsti je to muzej slovenskih gledališč, ki mu morajo redno dobavljati razpoložljivo gradivo, da se bo moglo ohraniti v zgodovinsko verni obliki. Slovenski gledališki muzej mora biti osrednji slovenski muzejski zavod s stalno zgodovinsko razstavo slovenskih gledališč in slovenskega gledališkega snovanja v preteklosti.

Osrednje zbirališče in stalna razstava slovenskega gledališkega gradiva v Slovenskem gledališkem muzeju v Ljubljani pa ne izključuje, da bi si vsako slovensko gledališče (državno, okrajno, mestno ali sindikalno) ne uredilo posebnega zgodovinskega arhiva ali oddelka, v kolikor ga še nima. Ustanovitev osrednjega slovenskega gledališkega muzeja bo ureditev in vzdrževanje arhivskih oddelkov pri posameznih gledališčih celo vzpodbujalo in muzej bo po svojih začetnih močeh pri vseh gledališčih podpiral prizadevanja, da se bo gradivo nepretrgoma zbiralo, urejalo in hranilo. Pri slikovnem gradivu ne bo skrbi glede na možnosti večkratnega reproduciranja slik in podob z današnjimi fotografskimi kemičnimi postopki, če se bo zgodovinsko važno fotografsko gradivo v posebnem izvodu odstopalo osrednjemu slovenskemu gledališkemu muzeju.

Slovenski gledališki muzej se mora razvijati kot poseben zavod, ki pa je v skladu z zgodovinskim razvojem gledališča pri Slovencih močno vezan na razvoj ljubljanskih gledališč, ker je prvo slovensko gledališče v Ljubljani bila matica vseh slovenskih gledališč in matica slovenske gledališke kulture. Zato je treba ob zidavi novih in ob dozidavi starih gledaliških poslopij v Ljubljani misliti na primerne in dovolj obsežne prostore za delavnice in ateljeje. Le tako bo mogoče zagotoviti resnično potrebno stalno razstavo nabranih muzejskih predmetov brez velike prostorne omejitve v nadaljnjem razvoju in stalnem dopolnjevanju gledališkega muzeja.

Poleg osrednjega zbirališča za zgodovinsko gradivo slovenskega gledališča in splošno kulturno dokumentacijo našega gledališkega dogajanja v preteklosti mora Slovenski gledališki muzej omogočiti tudi znanstveno uporabo svojih nabranih predmetov. Posebno, če mu v bližnji prihodnosti ne bo mogoče dobiti temu ustrezajoče prostore. Ta izraba nabranega gradiva je pogojena v pričakovani podrobnejši obdelavi slovenskega gledališkega dogajanja, odkar je bila z ustanovitvijo Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani ustanovljena stolica za slovensko gledališko zgodovino in si je akademija za znanstveno uporabo morala po lastni pobudi preskrbeti posebni zgodovinski arhiv, ki ga hrani in dopolnjuje.

Ne glede na to bo pri Slovenskem gledališkem muzeju poskrbeti za sistematično obdelavo gradiva v znanstveni ali poljudno znanstveni obliki. Z omogočitvijo posebnih monografičnih študij bo treba podpreti pisatelja, ki bo na podlagi osnovnih del v bodoči zgodovini slovenskega gledališča podal potrebno znanstveno sintezo.

Za to bo treba Slovenskemu gledališkemu muzeju priključiti Gledališki inštitut, z ustanovitvijo katerega bo mogoče podpreti delo naših gledaliških zgodovinarjev in omogočiti študij gledališke zgodovine na dovolj pripravljeni znanstveni osnovi. Gledališki inštitut bo mogel s svojim razborom gledaliških dogodkov v preteklosti podpreti in omogočiti čim globljo sintezo« (J. Traven: Slovenski gledališki muzej).

»Po študiju podatkov o podobnih ustanovah v tujini in drugih virov naj bi bil 'Slovenski gledališki muzej' kulturnozgodovinski muzej, ki bi takoj, ko bi dobil svoje prostore, razstavil stalno zbirko svojih predmetov in organiziral – kakor bi pokazala potreba – občasne razstave. Glavna naloga muzeja bi predvsem bila, da zbira, ohranjuje, obdeluje, opredeljuje in razstavlja zgodovinsko važno gradivo slovenskih gledališč.

Predmeti, ki bi dotekali muzeju iz arhivov slovenskih gledališč, z darovi posameznih zbiralcev in igralcev ter z nakupi, bi bili urejeni po posebnem ustroju in hranjeni v zbirkah, iz katerih bi se črpali predmeti za muzejevo stalno razstavo in občasne razstave.

Posamezne skupine zbirk bi bile takole razdeljene:

1. Kulturnozgodovinski predmeti: slikarski, grafični, kiparski predmeti, makete, razni odrski predmeti, spominski predmeti, vse gradivo, nanašajoče se na igralce, režiserje in druge gledališčnike, na sceno, šminko, opremo in odrsko arhitekturo v drami, operi, baletu in opereti.
2. Muzejski arhiv: rokopisi, pisma, avtogrami, dnevniki, lepaki, letaki, gledališki listi, uradni spisi, izrezki poročil v časnikih in časopisih, statistika, kartoteka slovenskih gledaliških igralcev, gledaliških kritikov in dramskih pisateljev.
3. Fotografski, gramofonski in filmski posnetki in klišeji s portreti igralcev, režiserjev in sploh gledališčnikov, scen in uprizoritev posameznih gledaliških iger, osnutki kostimov, načrti gledaliških stavb.
4. Knjižnica strokovnih del, domačega in tujega dramskega in opernega slovstva, gledališke revije in listi.
5. Arhiv uprizorjenih in neuprizorjenih dramskih, opernih in drugih gledaliških del v rokopisih, prepisih ali knjižnih izdajah.
6. Zbirka izbranih godbenih uporabljenih predmetov.
7. Zbirka predmetov, nanašajočih se na domače diletantske in ljubiteljske predstave na podeželju, pomembne za slovensko gledališko dejavnost, urejena arhivalno, kakor pod 2.
8. Zbirka predmetov slovenskih marionetnih gledališč, urejena kakor pod 1. in 2.
9. Posebni arhivi samostojnih društev in organizacij, dramatična društva in združenje igralcev« (J.Traven: Načrt ustroja Slovenskega gledališkega muzeja).

Realnost po petdesetih letih

Slovenski gledališki muzej še nima ustreznih prostorov, niti kadrov, ki bi uresničili načrte Janka Travna izpred petih desetletij. Več bi bilo treba storiti tako pri zbiranju gradiva kakor tudi na področju predstavitve, saj še nimamo možnosti postavitve stalne zbirke. Veliko temeljnega dela je bilo opravljenega na občasnih tematskih razstavah, s katerimi smo zelo uspešno gostovali doma in v tujini, bogata je naša založniška dejavnost, izjemno dobro sodelujemo z ustvarjalci in njihovimi dediči, enakovredno sodelujemo z muzeji po svetu pri mednarodnih projektih. Vendar pa bi le novi, ustreznejši prostori in številne nove zaposlitve omogočili opravljanje nalog, ki nam jih danes nalaga zakonodaja.

Skozi čas se je skrb za varovanje kulturne dediščine na državni ravni sistematično povečevala na različne načine, tako je tudi skrb za gledališke arhive vse večja, Slovenski gledališki muzej je pridobil status nacionalnega oziroma državnega muzeja.

Uredba o vzpostavitvi muzejske mreže iz leta 2000 nam kot državnemu muzeju nalaga matičnost, ob teh nalogah pa je potreben temeljit nov premislek o organizaciji in razmejitvi pristojnosti na področju slovenske gledališke dediščine. Seveda se bo treba zadeve lotiti sistematično, dogovorno razmejiti pristojnosti arhivske stoke, dejavnosti, ki jih opredeljuje Zakon o arhivih, in pristojnosti Slovenskega gledališkega muzeja, saj je bil Slovenski gledališki muzej doslej bolj usmerjen v inštitutsko delo in zbiralna politika ni bila izrazito muzejska; večkrat je bilo slišati očitke, da zbiramo predvsem arhivsko gradivo.

Jubilej je priložnost, da v času, ko se pogovarjamo o javnem interesu v kulturi in se je povečala skrb države za ureditev muzejske infrastrukture, pretehtamo

izhodiščni položaj in s tem omogočimo premislek o viziji razvoja. Potrebno se zdi analizirati temeljne zakonodajne podlage, prostorske in kadrovske razmere ter predstaviti tuje zglede s posebnim poudarkom na gledališkem muzeju v Helsinkih, ki je bil leta 2001 nagrajen z nagrado Sveta Evrope.

A. Pridobivanje gradiva (zakonodaja)

Pridobivanje gradiva je še vedno nekoliko stihijsko zaradi kadrovskih, prostorskih in finančnih razlogov. Kustosi Slovenskega gledališkega muzeja zbiramo tako kakor kustosi drugih gledaliških muzejev po svetu. Sprejemamo darila gledaliških umetnikov in zapuščine njihovih dedičev, gledališča nam bolj ali manj redno darujejo tiskano gradivo, videokasete, prevzemamo magnetofonske trakove, sami organiziramo snemanje videoportretov, kupujemo knjige in občasno tudi gradivo posameznikov, ki nam ga ponujajo v odkup. Slovenski gledališki muzej je sodeloval pri zakonodajnih postopkih, ki bi vzpostavili sistematično skrb gledališč za dokumentiranje predstav in tudi za dotok gradiva v muzej. Žal – ali na srečo – brez večjega uspeha. Žal, ker bi bilo v urejenih prostorskih in kadrovskih razmerah to smiselno, in na srečo, ker bi ob sistemskem dotoku gradiva v danih okoliščinah ne vedeli, kam bi z gradivom, in ga tudi ne bi mogli strokovno obdelati. Že sicer se dušimo v gradivu in dela imamo strokovni delavci več, kot ga zmoremo. Več o tem v naslednjem poglavju:

Prostori in kadri.

a) Statut

Ustni viri govorijo o tem, da je bilo treba vsaj desetletje od ustanovitve, ko je Slovenski gledališki muzej deloval v okviru uprave Slovenskega narodnega gledališča (SNG), upravnika vprašati za dovoljenje tudi pri nakupu svinčnika in papirja. Od sprejema Zakona o združenem delu (čas Travnovega naslednika Dušana Moravca) se je ponudila možnost večje samostojnosti. Ustanovljen je bil TOZD Slovenski gledališki muzej, ki je bil enakopraven član z drugimi TOZDI v SNG: z Dramo, Opero, Gledališkim ateljejem in Upravo SNG. Odtlej je pravna podlaga za delovanje Statut Slovenskega gledališkega (od 1979 do 1996 tudi filmskega) muzeja, ki se je v teh desetletjih prilagajal spremembam statusa muzeja in zakonodaji. Ob preselitvi v nove prostore leta 1990 je stekel postopek za osamosvojitev od SNG in tako je Slovenski gledališki in filmski muzej postal samostojna ustanova. Po razdružitvi s filmskim muzejem leta 1996 je statut Slovenskega gledališkega muzeja dobil današnjo podobo. Sprejet je bil na podlagi zakona o zavodih (Uradni list RS 12/91), zakona o uresničevanju javnega interesa na področju kulture (Uradni list RS 75/94) in sklepa vlade RS o razdelitvi javnega zavoda Slovenski gledališki in filmski muzej na dva javna zavoda (Uradni list RS 45/96). Četrti člen je treba navesti v celoti, ker določa status javnega zavoda kot muzej, in ne kot knjižnico ali arhiv, ter tudi podrobno določa njegove naloge:

»Zavod opravlja dejavnost varovanja kulturne dediščine – muzejsko dejavnost s področja gledališča, in sicer:
– 0/92.5 dejavnost knjižnic, arhivov, muzejev, od tega:
– 0/92.521 dejavnost muzejev
– K/72 računalništvo in z njim povezane dejavnosti, od tega:

– K/72/40 dejavnosti, povezane z bazami podatkov
– K/73 raziskovanje in razvoj, od tega:
– K/73.202 raziskovanje in razvoj na področju humanistike,
– DE/22 založništvo, tiskarstvo, od tega:
– DE/22.13 izdajanje revij in periodike
– DE/22.15 drugo založništvo.

V okviru takšne temeljne dejavnosti izvaja zavod naslednje naloge:
– zbira, hrani, sistematizira, katalogizira ter predstavlja muzejsko gradivo, pomembno za zgodovino slovenskega gledališča;
– oblikuje muzejsko zbirko video posnetkov slovenske gledališke produkcije;
– sodeluje s sorodnimi tujimi organizacijami in združenji;
– izvaja raziskovalne in dokumentacijsko-informacijske naloge na področju gledališča;
– opravlja založniško dejavnost, povezano s temeljnimi področji svojega delovanja« (Statut Slovenskega gledališkega muzeja, 4. člen).

Danes ima Slovenski gledališki muzej tele oddelke: knjižnico, arhiv, videoteko, zvočni arhiv in ikonoteko.

b) Zakon o varovanju naravne in kulturne dediščine

Leta 1981 smo se udeležili javne razprave ob pripravi Zakona o naravni in kulturni dediščini (Uradni list SRS št. 1, 13. 1. 1981) in predlagali, da bi gledališča zavezali k oddaji gradiva Slovenskemu gledališkemu muzeju. Naš predlog so zavrnili, češ da to nalogo zakon nalaga arhivom.

c) Normativi in standardi za gledališko dejavnost

To »napako« je poskusil odpraviti komite za kulturo v sodelovanju z gledališči, s Slovenskim gledališkim muzejem in kulturnimi skupnostmi v okviru priprave Normativov in standardov za gledališko dejavnost leta 1985. Člen 4.5 nosi naslov Dokumentiranje delovnega procesa predstav in v osmih odstavkih predlaga zagotavljanje sredstev za:
»– Dokumentarno snemanje uprizoritve: stroške za 1 videokaseto, posneto z VHS kamero
– drugo arhivsko gradivo, ki zajema:
  – dokončno redakcijo besedila
  – scenske osnutke
  – kostumske osnutke
  – negative (kontaktne kopije)
  – najmanj 20 fotografij, od teh 5, ki zadevajo samo sceno
  – fotokopije kritik in recenzij« (Normativi in standardi za gledališko dejavnost. Poročevalec KSS, Ljubljana, 14. 12. 1985, št. 22, leto IV).

Normativi nikoli niso zaživeli, ostali so le na papirju. Morda pa so pomagali zvišati zavest gledališč o tem, da je potrebna večja skrb za dokumentiranje predstav, in prinesli nekaj novih polovičnih zaposlitev arhivarjev vsaj v nekaterih gledališčih. Ti so za Slovenski gledališki muzej profesionalni kontakti pri pridobivanju gradiva.

d) Uredba o vzpostavitvi muzejske mreže

Slovenski gledališki muzej ima že dolga leta status nacionalnega oziroma državnega muzeja, pred dvema letoma pa so mu naložili matičnost (Uredba o vzpostavitvi muzejske mreže za izvajanje javne službe na področju varstva premične kulturne dediščine in določitvi državnih muzejev. Uradni list R Slovenije št. 97 z dne 20. 10. 2000).

V duhu gre za uzakonitev tiste vizije na splošni muzejski ravni, kakršno je Traven predvidel za razmerje med gledališkim muzejem in arhivi gledališč in za kar smo si vsa leta prizadevali, za realizacijo pa bi bile nujno potrebne velike spremembe v praksi: vlaganje v nove prostore Slovenskega gledališkega muzeja, nove zaposlitve in dogovori o razmejitvi in delitvi pristojnosti med arhivi, knjižnicami in muzeji.

Naloge državnih muzejev in matičnost opredeljujejo deli 3., 4. in 5. člena Uredbe:

Državni muzeji so dolžni oblikovati:
»– Srednjeročni in dolgoročni program varovanja premične naravne in kulturne dediščine, ki sodi v okvir njihove matičnosti,
– pripravo strokovnih usmeritev kadrovskega in prostorskega razvoja,
– strokovno pomoč muzejem v okviru njihove matičnosti,
– vodijo register premične dediščine v okviru njihove matičnosti,
– sodelujejo in koordinirajo delo z znanstveno-izobraževalnimi ustanovami doma in v tujini v okviru njihove matičnosti,
– opravljajo teritorialno matičnost na območjih, kjer drugi muzeji tega ne zagotavljajo, na podlagi Uredbe Ministrstva za kulturo,
– sodelujejo z javnimi zavodi, ki opravljajo teritorialno matičnost in sodelujejo z Javnim zavodom Republike Slovenije za varstvo kulturne dediščine,
– pripravljajo poročila o izvajanju javne službe, ki jih posredujejo Upravi Republike Slovenije za kulturno dediščino« (3. člen).

Matičnost je opredeljena takole:

»Za delovanje javne službe državni muzeji opravljajo strokovno matičnost na območju Republike Slovenije, ostali muzeji v muzejski mreži pa teritorialno (območno) matičnost.

Strokovna matičnost pomeni pripravo srednjeročnih in dolgoročnih programov varovanja premične kulturne dediščine, ki jih državni muzeji izvajajo v okviru javne službe skupaj z ostalimi muzeji v muzejski mreži. Nudijo strokovno pomoč v okviru muzejske dejavnosti in posameznih strokovnih področij, vodijo register premične kulturne dediščine za Republiko Slovenijo in zagotavljajo teritorialno pokritost izvajanja javne službe v Republiki Sloveniji.

Strokovna matičnost zagotavlja kvaliteto in razvoj muzeološkega dela na posameznih strokovnih področjih, za katera je muzej ustanovljen.

Teritorialna (območna) matičnost pomeni izvajanje javne službe na določenem območju Republike Slovenije. Teritorialna matičnost pokrajinskih muzejev, ki pokrivajo vsa strokovna področja muzejskega delovanja, potekajo v sodelovanju z državnimi muzeji za posamezna strokovna področja ter mestnimi, medobčinskimi in posebnimi muzeji za izvajanje javne službe na določenem območju.

Teritorialna (območna) matičnost zagotavlja skrb za evidentiranje, zbiranje, dokumentiranje, obdelovanje, preučevanje, raziskovanje, varovanje, hranjenje, posredovanje informacij, predstavljanje premične dediščine v muzeju in izven njega, na območju občin, ki jih pokrivajo s svojo dejavnostjo« (4. člen).

»Državni muzeji zagotavljajo izvajanje javne službe za posamezna strokovna področja, za katera so ustanovljeni. To pomeni, da skupaj s pokrajinskimi, mestnimi, občinskimi in posebnimi muzeji zagotavljajo izvajanje javne službe, pri čemer strokovna matičnost poteka v državnih muzejih, teritorialna matičnost pa v pokrajinskih, mestnih, občinskih in posebnih muzejih« (5. člen).

Neuradno prečiščeno besedilo Zakona o varstvu kulturne dediščine v skladu s tem v 24. členu tudi opredeljuje naloge državnih muzejev:

»Državni muzej opravlja naloge varstva premične dediščine, ki je državnega pomena; v tem okviru proučuje tudi premično dediščino, ki je zunaj Republike Slovenije, vendar pa je pomembna za Republiko Slovenijo« (Uradni list RS. Predpisi s področja kulture, 2003, str. 153).

V skladu s tem se je Slovenski gledališki muzej že v tem letu angažiral in se pridružil urejanju arhiva Stalnega slovenskega gledališča v Trstu.

Gradivo s področja slovenske gledališke zgodovine poleg Slovenskega gledališkega muzeja hranijo (podobno kakor v tujini) arhivi gledališč, pokrajinski arhivi, drugi muzeji in galerije: portrete oziroma umetniške upodobitve Moderna, Narodna, Umetnostna galerija, fotografije in plakate (grafično oblikovanje) Arhitekturni muzej ter Narodna in univerzitetna knjižnica, prav tako obvezne izvode gledaliških listov.

Del gradiva se ohranja po zasebnih zbirkah, pri avtorjih (negativi predstav, scenski in kostumski osnutki), kar jim omogoča zakonodaja s področja avtorskih pravic, če se gledališča ne zaščitijo s posebno klavzulo v pogodbi.

Marsikatero gradivo se podvaja (to ni nujno slabo, saj je s tem gradivo uporabnikom bolj dostopno, zlasti tiskano gradivo v javnih knjižnicah), marsikaj pa se izgublja (to pa je lahko nezaželeno in usodno).

Glede na to, da niso Normativi in standardi za gledališko dejavnost nikoli zaživeli in da arhivi (domnevno tudi gledališki) sodijo pod zakon o arhivih, se pojavlja vprašanje pristojnosti oziroma kolizije pristojnosti. Verjetno bi bilo prvo vprašanje, kaj storiti z obstoječimi fondi in kako razmejiti pristojnosti v prihodnje. Kdo kaj zbira in kakšna je (če je) hierarhična povezava med nami v praksi. Ali naj med nami velja trženje ali gre za vzajemne usluge pri posameznih projektih? Ali naj Slovenski gledališki muzej okrepi zbiralno politiko muzejskih predmetov (kostumov, rekvizitov itn.)? Ne glede na ugotovitve stroke pa Slovenski gledališki muzej ne more prevzeti nobenih novih obveznosti, dokler bistveno ne spremeni in uredi svoje infrastrukture. Kakršna koli reorganizacija gradiva bi v bila v teh razmerah neutemeljena in nesmotrna, celo kontraproduktivna, dobro pa bi bilo razmišljati, kje bi bilo gradivo v prihodnje bolje obdelano (baze podatkov), hranjeno v optimalnih klimatskih razmerah in dostopno raziskovalcem, kdo bi poskrbel za bolj strokovno raziskavo (objave, založniški projekti) in predstavitev gradiva (razstave). Dalje, ali je mogoče zakonodajo interpretirati tako, da bi se delili upravni arhivi od tistih, ki dokumentirajo gledališko umetniško produkcijo?

Dogovor je vsekakor smiseln in mogoč. Slovenski gledališki muzej bi v morebitnih novih prostorih prevzel kakšne fonde od drugih ustanov, če bi se tako dogovorili, saj tudi Zakon o varstvu kulturne dediščine (št. 612-04/98-5/3, Ljubljana, 20. januar 1999) v 38. členu govori o odtujevanju gradiva takole:

»Muzejsko gradivo, ki je v lasti države oziroma lokalnih skupnosti in ga hrani muzej, je prepovedano odtujiti, razen če gre za izmenjavo, ki pomeni bistveno dopolnitev spomeniške zbirke, o čemer odloča na predlog muzeja minister oziroma pristojni organ lokalne skupnosti.«

Seveda tudi mednarodne izkušnje (več o tem v poglavju Tuji vzori) kažejo na to, da je gradivo s področja gledališke zgodovine znotraj različnih držav razpršeno. Tako je na konferenci SIBMAS v Rimu leta 2002 pariška referentka poročala o štiristotih zbirkah po vsej Franciji, za katere pa ne veljajo nobeni standardi kakor na primer za knjižnice.

Bolj kot pri zakonu o knjižničarstvu se je smiselno za gradivo s področja slovenske gledališke zgodovine pomuditi ob zakonu o arhivskem gradivu.

Preglejmo tiste člene Zakona o arhivih, ki se lahko nanašajo tudi na gradivo, kakršno je vseh pet desetletij od ustanovitve naprej zbiral tudi Slovenski gledališki muzej. Ne glede na zakonodajo je bila takšna praksa preteklih petih desetletij.

e) Zakon o arhivskem gradivu

Zakon o Arhivskem gradivu (ZAGA) (Uradni list RS št. 20-1140/1997, objavljeno 10. 4. 1997 in Uradni list RS, št. 32/97 (Popravek zakona o arhivskem gradivu in arhivih, objavljeno 5. 6. 1997) ponuja v premislek kar nekaj členov iz različnih poglavij. Definicija arhivskega gradiva oziroma gradiva, ki sodi v arhiv, je popisana v Splošnih določbah:

»Arhivsko gradivo je izvirno in reproducirano (pisano, risano, tiskano, fotografirano, filmano, fonografirano, magnetno, optično ali kako drugače zapisano) dokumentarno gradivo, ki je bilo prejeto ali je nastalo pri delu pravnih oziroma fizičnih oseb in ima trajen pomen za znanost in kulturo« (Splošne določbe, 2. člen).

»Dokumentarno gradivo iz 2. člena tega zakona so spisi, listine in drugi posamični dokumenti, uradne knjige, kartoteke, karte, načrti, plakati, slikovni, filmski, zvočni in drugi nedefinirani zapisi, ne glede na obliko zapisov informacij ali obliko njihovih nosilcev ter digitalne ali analogne oblike zapisov računalniških obdelav skupaj s programsko opremo« (4. člen).

Zakon že sam predvideva občasno kolizijo interesov med arhivi, knjižnicami in muzeji in v takem primeru daje odločilno besedo arbitra ministru:

»V primeru dvoma, ali je predmet obravnave šteti za arhivsko gradivo, za muzealijo ali za knjižnično gradivo, odloči minister« (16. člen).

Arhivi pridobivajo gradivo po zakonu:

»Arhivi pridobivajo arhivsko gradivo:
– s prevzemom javnega arhivskega gradiva na podlagi zakona
– z odplačnimi oziroma neodplačnimi pravnimi posli (npr. nakup, darilo, oporoka) v primeru zasebnega arhivskega gradiva
– s prevzemom zasebnega arhivskega gradiva v hrambo.

S pogodbo se lahko določijo posebni pogoji glede dostopnosti in hranjenja zasebnega arhivskega gradiva« (18. člen).

Zakon določa zakoniti rok, v katerem mora biti arhivsko gradivo predano pristojnim ustanovam. Ta člen je mogoče interpretirati tako, da je zavezujoč tudi za gledališča oziroma gledališke arhive. Kaj torej ostane gledališkim arhivom, kaj pokrajinskim arhivom, kaj Arhivu RS in kaj Slovenskemu gledališkemu muzeju? Kaj predvideva teorija in kaj se dogaja v praksi?

»Javnopravne osebe morajo izročiti javno arhivsko gradivo arhivu najkasneje 30 let po nastanku gradiva. Javnopravne osebe morajo v roku iz prejšnjega odstavka izročiti arhivu tudi javno arhivsko gradivo:
– ki vsebuje osebne podatke,
– ki je pod posebnim varstvom tajnosti, predpisane z zakonom,
– za katero veljajo splošni predpisi glede varovanja zaupnosti.

Kot javno arhivsko gradivo, ki ga je javnopravna oseba dolžna izročiti v roku iz prvega odstavka tega člena, se šteje tudi en izvod internih publikacij, službenih in poslovnih publikacij, letakov, reklamnih objav in podobnega gradiva, ki ga je objavila javnopravna oseba« (22. člen).

»Zaradi strokovnih razlogov se rok izročitve javnega arhivskega gradiva iz 22. člena tega zakona za posamezno gradivo izjemoma lahko podaljša na podlagi sporazuma med pristojnim arhivom in javnopravno osebo.

V primeru spora med pristojnim arhivom in javnopravno osebo o določitvi dolžine roka iz prejšnjega odstavka odloči minister« (23. člen).

Filmsko arhivsko gradivo ima poseben status v zakonu. Tisto, kar smo želeli doseči za naš muzej (ob predpostavki, da bi to omogočale prostorske in kadrovske razmere) v Zakonu o varovanju naravne in kulturne dediščine in v Normativih in standardih za gledališko dejavnost, je Arhivu Republike Slovenije (ali pa morda filmski produkciji) uspelo doseči v Zakonu o arhivskem gradivu:

»Filmsko arhivsko gradivo je zmontirani originalni slikovni in tonski negativ filma in ena filmska kopija vsakega filma, ki ga izdelajo slovenski producenti oziroma je izdelan v koprodukciji slovenskih in tujih producentov v Republiki Sloveniji.

Producent mora takoj po izdelavi filma izročiti filmsko arhivsko gradivo Arhivu Republike Slovenije. V pogodbi o izročitvi filmskega gradiva, ki jo sklene producent z ministrstvom, se producentu prizna nadomestilo stroškov za izdelavo intermediata in filmske kopije« (Filmsko gradivo. 36. člen).

Slovenski gledališki muzej pridobiva večino gradiva z darili gledališč, z zapuščinami gledaliških umetnikov. Ker ni zavezujočega predpisa, ki bi urejal dotok gradiva, smo precej odvisni od dobrih odnosov z ustvarjalci in lastniki gradiva.

Vedno znova se je pojavljala dilema, kdo plača izdelavo fotografij, ki naj bi prihajale v naš v muzej. Vprašanje, ali naj Slovenski gledališki muzej gradivo odkupuje ali prevzema, je staro toliko kot muzej sam.

Gledališča izdelajo fotografije za promocijo, jih pošljejo medijem, nekaj gradiva želijo ohraniti v svojem arhivu. Pogosto se je dogajalo, da so gledališču ostale le slabše fotografije, manj zanimive za propagando in medije, zato tudi tisto, kar je prišlo v Slovenski gledališki muzej, ni bilo najbolj kakovostno. Gledališča so tudi menila, da ima muzej denar za odkupe. Zaradi izredno majhnega števila zaposlenih in številnih nalog, ki jih je bilo treba opravljati, je denarja vedno primanjkovalo. Mehanizem, ki naj bi ga vzpostavili Normativi in standardi za gledališko dejavnost, naj bi sistematično rešil te dileme. Ministrstvo bi priskrbelo sredstva, gledališča pa bi poskrbela za arhiviranje. Morda je čas, da se za gledališko arhiviranje poskrbi tako, kot je poskrbljeno za film.

Seveda je treba opozoriti tudi na ureditev zakonskih avtorskih pravic glede uporabe in pravice do reprodukcije.

Arhivi imajo v zakonu tudi predvidene kazenske sankcije za kršitev predpisov oziroma za zamudo pri izročanju gradiva. Kazenske določbe obsegajo sedem

členov in 52. člen navaja vrsto razlogov za kazen: »Z denarno kaznijo najmanj 200.000 tolarjev se kaznuje za prekršek pravna oseba.«

Tretja alineja navaja kot razlog celo zamujanje pri oddaji gradiva:

»Če ne izroči vsega javnega arhivskega gradiva pristojnemu arhivu v zakonsko določenem roku« (prvi, drugi in tretji odstavek 22. člena).

S 60. členom država sprejema ustanoviteljstvo nad nekaterimi arhivi, ki že dolga leta zbirajo tudi gradivo s področja gledališke zgodovine:

»Z dnem uveljavitve tega zakona postane ustanovitelj Zgodovinskega arhiva v Celju, Pokrajinskega arhiva v Kopru, Zgodovinskega arhiva v Ljubljani, Pokrajinskega arhiva v Mariboru, Pokrajinskega arhiva v Novi Gorici in Zgodovinskega arhiva v Ptuju Republika Slovenije.

Vlada v šestih mesecih po uveljavitvi tega zakona uskladi mrežo javnih zavodov – regionalnih arhivov za opravljanje arhivske dejavnosti z določili tega zakona in sprejme ustrezne ustanovitvene akte« (60. člen).

»V delovno področje Arhiva Republike Slovenije in regionalnih arhivov sodijo tudi naloge varstva arhivskega gradiva nekdanjih državnih, avtonomnih, samoupravnih in drugih organov ter pravnih oseb, za katere so bili ti arhivi pristojni po zakonu o naravni in kulturni dediščini« (64. člen).

Strokovna javnost je ponovno obudila misel, da bi bilo treba ustanoviti gledališki inštitut (Slovenski nacionalni kulturni program. Predlog. Nova revija, 2000).

Dolgoletna in uspešna razstavna in založniška dejavnost Slovenskega gledališkega muzeja dopuščata ugotovitev, da so temelji gledališkega inštituta v praksi že položeni v sedanjem Slovenskem gledališkem muzeju.

B. Prostori in kadri

Pisarne na Cankarjevi ulici so postale pretesne že za časa Janka Travna. Otvoritvena razstavica se je morala zelo hitro umakniti policam in do leta 1990 (do preselitve na Mestni trg 17) je imel Slovenski gledališki muzej zgolj z gradivom prenatrpane delovne prostore.

Janko Traven je popisal razstavno dejavnost v preteklosti, ki je bila nekaka predhodnica v utemeljevanju zavesti o zgodovini gledališča, ki je klicala po ustanovitvi gledališkega muzeja.

Zdaj vemo, da so Slovenci priredili prvo gledališko razstavo že pol stoletja pred ustanovitvijo Slovenskega gledališkega muzeja: leta 1899, ob tisoči predstavi Dramatičnega društva v Narodnem domu, »na korist penzijskemu zakladu« opere in drame. Rekvizite in garderobo sta pripravila Rudolf Deyl in Anton Cerar Danilo, razstavo fotografij pa Avgusta Danilova. Med obema vojnama jo je na ljubljanskem velesejmu leta 1927 z naslovom Gledališče-ljudstvo-družba pripravil organizacijski odbor: Kregar, Šest, Fatur, C. Debevec, Gspan, v Mariboru 1939. pa ob dvajsetletnici mariborskega gledališča režiser Jože Kovič, ki je ob pomoči Žižka in Murna predstavil tudi ptujska snovanja. Po drugi svetovni vojni so ob jubilejih znova pripravili razstave tako v Ljubljani kot v Mariboru, v Celju in Trstu.

Razstavna dejavnost je pravzaprav najbolj komunikativna oblika ozaveščanja tako strokovne kakor ljubiteljske javnosti, zato so tudi ob ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja odprli simbolično razstavo. Četudi je Janko Traven že ob ustanovitvi vedel, da muzej potrebuje stalno razstavo, je po petdesetih letih še

nimamo. Štiri desetletja je bil Slovenski gledališki muzej prisiljen približevati svojo dejavnost javnosti zunaj svoje hiše, po foyerjih gledališč, v galerijah in muzejih, v Cankarjevem domu in po sorodnih ustanovah po Jugoslaviji. Za prvi dve desetletji je razstavna dejavnost popisana in objavljena (Razstave Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja od začetkov do danes. Dokumenti SGFM št.43, Ljubljana, 1984). Seznam navaja 64 samostojnih razstav z več postavitvami. V nadaljnjih dveh desetletjih smo organizirali in pripravili še več deset razstav, posredovali ogromno gradiva za objavo v knjigah in sodelovali pri več deset televizijskih oddajah, povezanih s slovensko gledališko zgodovino. Z razstavami smo gostovali po vsej Evropi in Avstraliji in gostili razstave iz evropskih središč. Razpad jugoslovanskega prostora naše dejavnosti ni upočasnil, le začasno nas je odvrnil od sebe. Preusmerili smo se v srednjo Evropo, med umirjanjem razmer pa smo že tudi obnovili stare vezi.

Razstavna dejavnost gledališč je po drugi svetovni vojni utrdila zavest o potrebnosti gledališkega muzeja in utirala pot njegovi ustanovitvi, odmevne razstave Slovenskega gledališkega muzeja v Cankarjevem domu v osemdesetih letih pa so odločilno opozorile na perečo prostorsko stisko. Upravljavci stare Ljubljane so ponudili dobrih 600 kvadratnih metrov površine v stanovanjskem objektu na Mestnem trgu 17. Žal ni bil izdelan koncept, ki bi poleg večjih delovnih prostorov z vizijo novih zaposlitev in oblikovanjem novih zbirk predvidel postavitev stalne razstave in lastne ustrezne, klimatsko urejene depoje. Ne le kvadratura, tudi razporeditev prostorov ni bila premišljena, ampak bolj stvar naključja. Poleg lepših delovnih prostorov (dve pisarni v prvem nadstropju in šest v drugem) smo pridobili majhno prireditveno dvoranico v prvem nadstropju in dva majhna razstavna prostora v drugem, ki pa žal omogočata le postavitev manjših občasnih tematskih razstav, ne pa tudi stalne razstave.

Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (Državni zbor Republike Slovenije, št. 610-01/02-17/1, Ljubljana, 25. oktobra 2002) omogoča pripravo strateškega načrta za dolgoročno reševanje infrastrukturnih problemov kakor tudi ureditev statusa obstoječih prostorov, ki jih uporabljamo ne glede na njihovo ustreznost ali neustreznost v prehodnem obdobju, dokler se ne najde ustreznejša rešitev. Štiriindvajseti člen opredeljuje načine uresničevanja javnega interesa in v prvem odstavku pravi takole:

»Država in lokalne skupnosti uresničujejo javni interes za kulturo po tem zakonu zlasti:
– z zagotavljanjem kulturnih dobrin kot javnih dobrin
– z načrtovanjem, gradnjo in vzdrževanjem javne kulturne infrastrukture.«

Deveti člen, ki pravi, da se »javni interes za kulturo (se) določa z zakoni ter z nacionalnimi in lokalnimi programi za kulturo«, v tretji alineji podrobneje določa, da se javni interes uveljavlja tudi na podlagi »aktov o ustanovitvi javnih zavodov, njihovih strateških načrtov in letnih programov dela«.

Slovenski gledališki muzej bi moral sprejeti strateški načrt po predpisanem postopku.

Petintrideseti člen med nalogami direktorja v drugi alineji določa, da »sprejema strateški načrt«.

Dvainštirideseti člen določa naloge sveta zavoda in v peti alineji pravi, da svet zavoda med drugim »daje soglasje k strateškemu načrtu, programu dela, finančnemu načrtu, sistemizaciji delovnih mest, organizaciji dela, kadrovskemu načrtu, načrtu nabav in k zavodski kolektivni pogodbi ter nadzira njihovo izvajanje«.

Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo namenja celo poglavje z naslovom Javna infrastruktura na področju kulture, in sicer člene od 70. do vključno 78.

Slovenski gledališki muzej še nima sklenjene pogodbe z lastnikom prostorov – Mestom Ljubljana.

Sedeminsedemdeseti člen zakona ponuja dobro podlago za ureditev razmer: »Država oziroma lokalna skupnost lahko neodplačno prenese javno kulturno infrastrukturo na drugo pravno osebo javnega prava ali na ustanovo, če je to v javnem interesu.

Javni interes iz prejšnjega odstavka ugotovi ministrstvo, pristojno za kulturo, oziroma pristojni organ lokalne skupnosti na podlagi nacionalnega oziroma lokalnega programa za kulturo.

Namembnosti premoženja iz prvega odstavka tega člena ni mogoče spremeniti in je izvzeto iz nadaljnjega pravnega prometa. V primeru, da premoženja ni mogoče več uporabljati v skladu z njegovim namenom, se vrne v javno kulturno infrastrukturo tistega, ki je premoženje neodplačno prenesel.«

Janko Traven je bil kljub jasni viziji razvoja deset let (od ustanovitve muzeja do svoje smrti) edini zaposleni. Njegov naslednik (danes akademik) Dušan Moravec je ob prihodu zaposlil tajnico, knjižničarko, arhivarko oziroma kustosinjo bibliotekarko, in pritegnil vrsto zunanjih sodelavcev, da je uredil zbrano gradivo in utemeljil muzejsko razstavno in založniško dejavnost. Zasnoval je revijo Dokumenti, ki izhaja še danes, in ob stoletnici ustanovitve Dramatičnega društva izdal Repertoar slovenskih gledališč (1867–1967). Prvi knjigi so sledila dopolnila vsakih pet let za nazaj, od leta 1992 pa izhaja kot Slovenski gledališki letopis. Travnova vdova je po moževi smrti dobro desetletje honorarno pomagala urejati zbrano gradivo. Preden se je Dušan Moravec jeseni leta 1975 upokojil, je namesto nje polno zaposlil novo kustosinjo pripravnico. Predvideni naslednik Dušana Moravca Lojze Filipič je nepričakovano umrl, zato je začasno prevzela njegovo mesto kot v. d. kustosinja bibliotekarka, edina usposobljena strokovna moč. Ta začasnost je trajala polnih sedem let in njeno delovno mesto je mirovalo do prihoda novega direktorja. Leta 1979 se nam je pridružil Filmski muzej, bolje povedano, pridružila se nam je kustosinja za film, ki je imela svoj delovni prostor v bližini Viba filma na Ulici talcev. Preimenovali smo se v Slovenski gledališki in filmski muzej. Oddelka sta bila samostojna in dislocirana, sčasoma sta imela vsak dva kustosa in ustanovitelj je imenoval za direktorja tretjega filmskega strokovnjaka.

Leta 1990 sta se obe enoti združili na skupni novi lokaciji na Mestnem trgu 17. To sožitje je trajalo do leta 1996. Na podlagi sklepa vlade Republike Slovenije se je Slovenski gledališki in filmski muzej razdelil na dva javna zavoda: Slovenski gledališki muzej, ki je ohranil prostore na Mestnem trgu 17, in Slovensko kinoteko. Filmski strokovnjaki, razen dotedanjega direktorja, so se tako preselili na Miklošičevo ulico. Slovenski gledališki muzej je dobil novega direktorja, strokovnjaka za področje gledališča in prvo novo kustosinjo po petindvajsetih letih: kustosinjo za zvočni arhiv. Dolgoletnemu direktorju, strokovnjaku za področje filma, je bilo treba po sklepu sodišča zagotoviti delovno mesto, postal je vodja videoteke. Vse druge zaposlitve v zadnjih petindvajsetih letih – razen tehnika in računovodje, ki smo si ju delili s filmskim oddelkom – so bile nadomestne: tajnica, knjižničarka in vodja arhiva so zamenjali upokojene predhodnice. Če povzamem: Traven je bil deset let direktor in edini kustos, Moravec je moral poldrugo desetlet-

je, skoraj do svojega odhoda, delati z eno kustosinjo, do nedavnega, še petinštirideset let po ustanovitvi, pa je nacionalni gledališki muzej imel samo dva kustosa. Če je bil v Moravčevem času izpolnjen minimalni pogoj za obstoj TOZD-a Slovenski gledališki muzej v okviru SNG Ljubljana (pet zaposlenih), bi po današnjih merilih Zakona o javnem interesu v kulturi, ki je predvidel minimalno deset zaposlenih, spet komaj izpolnjevali minimum.

Ob tem je zanimivo branje predloga nacionalnega kulturnega programa, ki v poglavju Muzejska dejavnost na strani 74 med drugim predvideva, da »država prednostno zagotovi dokončanje in izgradnjo infrastrukture za državne muzeje« in tudi poskrbi za ustrezne kadrovske razmere:

»Na podlagi dosedanjih analiz in ugotavljanja potreb in primerljivo z evropsko prakso morajo imeti mestni in medobčinski muzeji zaposlene vsaj 3 strokovne delavce (kustose) oziroma z redno zaposlenimi pokrivati vsa strokovna področja, za katera so ustanovljeni.

Pokrajinski muzeji morajo s strokovnimi kadri zagotoviti pokrivanje vseh temeljnih muzejskih strokovnih področij (do 10 strokovnih delavcev – kustosov). V krajih, kjer imata sedež dva pokrajinska muzeja hkrati, se ti instituciji v doglednem času združita zaradi skladnejšega in smotrnejšega opravljanja muzejske dejavnosti.

Državni muzeji zaposlujejo za opravljanje javne službe in matičnih nalog in za vodenje registra premične dediščine 10–15 strokovnih delavcev (kustosov)« (Slovenski nacionalni kulturni program. Predlog. Nova revija, 2000).

V zadnjih desetletjih je skrb gledališč za lastne arhive bistveno napredovala, pojavila pa se je vrsta novih okoliščin: povpraševanje javnosti po gradivu se je močno povečalo, zaostrile so se tudi razmere v zvezi z avtorskimi pravicami. Če naj bi scenski in kostumski osnutki, negativi fotografij predstav ostali naročniku, to je gledališču, mora to zadevo vsakokrat urediti s posebno klavzulo v avtorski pogodbi. Če je gradivo v arhivu gledališča ali v muzeju in avtorske pravice niso ustrezno urejene, nepooblaščena uporaba, predstavitev in objava lahko sprožijo odškodninske zahtevke. To, kar je bilo do nedavnega značilno predvsem za Združene države Amerike in Veliko Britanijo, postaja vse bolj splošno pravilo. Avtorji se svojih avtorskih pravic vse bolj zavedajo in jih tudi uveljavljajo. Tudi pri nas.

Če povzamem: prostorska in kadrovska problematika Slovenskega gledališkega muzeja terja ponoven premislek in oblikovanje strateškega načrta razvoja, če naj bi profesionalno opravljali tiste naloge, ki jih nalaga državnemu muzeju matičnost. Nimamo prostora za zaposlovanje novih kadrov, nimamo prostora za postavitev stalne razstave, nimamo ustreznih depojev. Nimamo urejene niti najemne pogodbe z lastnikom prostorov (Mesto Ljubljana). Naši delovni in razstavni prostori nimajo ločenih vhodov, niso ustrezno varovani, raztreseni smo v prvem in drugem nadstropju povečini stanovanjskega objekta.

Današnji tuji zgledi

Če upoštevamo razmere, v katerih dela minimalno število ljudi, so rezultati Slovenskega gledališkega muzeja izjemni in mednarodno primerljivi. Zaradi bogate razstavne in založniške dejavnosti, dolgoletne vpetosti v mednarodno dogajanje, večletnega sodelovanja s sorodnimi ustanovami smo bili prepoznavni

pred osamosvojitvijo Slovenije v jugoslovanskem prostoru, v zadnjem desetletju pa tudi v širšem evropskem, celo v ameriškem in avstralskem prostoru. Po osamosvojitvi smo prvič postali član Mednarodnega združenja gledaliških muzejev in knjižnic (SIBMAS) in od leta 1992 naprej se tudi aktivno udeležujemo kongresov. Devet njegovih članic smo združili ob odmevnem skupnem projektu: katalogu z razstavo. Tri mandate smo bili v vodstvu organizacije in sodelujemo pri publikacijah, ki nastajajo v njenem okviru: več let zapored v sodelovanju z Univerzitetno knjižnico Maribor posredujemo slovenski del v IBT (International Bibliography of Theatre – Mednarodno gledališko bibliografijo), ki izhaja v New Yorku, povabljeni smo bili k sodelovanju pri nastanku knjige SIBMAS International Directory of Performing Arts Collections, ki je izšla leta 1996.

Ta publikacija je nastala po vzorcu Performing Arts Libraries and Museums of The World (tretja izdaja je leta 1984 izšla v Parizu). Spremenjen naslov so narekovale okoliščine, ker so organizacijske oblike zbirk zelo različne in bi omejitev na knjižnice in muzeje pomenila veliko pomanjkljivost, saj ne bi mogli zajeti ogromnega števila najrazličnejših, a pomembnih fondov.

Slovenski gledališki muzej dopolnjuje podatke za Slovenijo tudi v elektronski knjigi International Directory of Performing Arts Collections and Institutions, ki skuša ažurirati podatke o več tisoč najrazličnejših zbirkah po svetu: gledaliških arhivih, mestnih, pokrajinskih in državnih arhivih, knjižnicah (nacionalnih, univerzitetnih, specialnih visokošolskih), pa zasebnih zbirkah, gledaliških muzejih in inštitutih. Tradicija, politika zbiranja, politika posredovanja gradiva je po državah izjemno raznovrstna, odvisna od materialnih razmer. Države, mesta z bogato gledališko zgodovino imajo tudi številne zbirke, nimajo pa nikjer enotnega normativa kot npr. pri knjižnicah. Članstvo v mednarodnih organizacijah, kot sta SIBMAS in ICOM, je prostovoljno, zato tudi morebitna priporočila niso zavezujoča.

Kakor se razlikujejo zbirke po velikosti in tipu, se razlikujejo tudi po dejavnostih. Nekatere zbirke so zgolj zaprtega tipa za potrebe gledališč ali šol, nekatere imajo vse tehnične možnosti za reprodukcije, druge jih ne omogočajo. Nekatere se ukvarjajo tudi z razstavno, pedagoško, pa z založniško dejavnostjo. Finančni položaj zbirk je na moč različen, povečini pa skromen. Celo v velikih turističnih središčih, kot sta London ali Dunaj, gledališki muzeji in knjižnice brez državne pomoči ne bi preživeli.Verjetno pa ni dvoma, da je za narodov spomin ta del zgodovine izredno pomemben. Tu se zbirke znajdejo tudi v večnem primežu, kako ustvarjati lasten dohodek, katere storitve zaračunavati in kaj dajati brezplačno. Ta problem se bo v našem prostoru še zaostroval s spremembami, ki se dogajajo že nekaj let. Založniške in medijske hiše, zasebniki in ustanove vse bolj tržijo zasebne projekte, nastale z zasebnim kapitalom in uporabo gradiva iz javnih ali zasebnih zbirk, to pa vse bolj kliče tudi po trženju muzejskega gradiva.

Problem (ne)dostopnosti do gradiva je sprožil prizadevanje za virtualizacijo gradiva, za računalniško obdelavo, skeniranje, vključevnje v internetna medmrežja. Vse strokovne razprave zadnjih let tako na zaporednih konferencah SIBMAS omogočajo izmenjavo mnenj, predstavitev bolj ali manj uspelih poskusov digitalizacije gradiva iz gledaliških zbirk (arhivov, muzejev, knjižnic itn.). Kar nekaj obetavnih projektov se je žal že znašlo v slepi ulici. Velike države, kot so Nemčija, Francija, Velika Britanija, se ubadajo z enakimi težavami kot mi. Hiter razvoj tehnologije, pomanjkanje denarja in kadrov, pomanjkanje enotnih standardov, prezaposlenost s sprotnimi nalogami, prostorske težave, vprašanje ekonomske

upravičenosti investicij, vse bolj zahtevna določila avtorskih pravic zlasti na področju pravice do reprodukcije in objave fotografij in umetniških del, kot so scenski in kostumski osnutki oziroma likovna dela, zadeve še zapletajo. Že na konferenci SIBMAS v Helsinkih leta 1996 je strokovnjak za mednarodno avtorsko pravo svaril, naj na internet ne dajemo niti enega samega dokumenta, ki bi utegnil povzročiti spore glede avtorskih pravic. Objava na internetu je objava in jo zavezujejo enake avtorske pravice kakor objavo v kakem drugem mediju, npr. v knjigi. Letos so na konferenci SIBMAS v Rimu mnogi ugotavljali, da je cena digitalizacije tako visoka, da jo je ekonomsko težko upravičiti, kar spet zaostruje vprašanje trženja gradiva in informacij.

Andaluzijski dokumentacijski center (Centre of Documentation of the Scenic Arts of Andalusia) v Španiji se je odločil povabiti k sodelovanju ljudi iz mednarodnih krogov in kandidirati za evropski denar (European Programme Culture 2000, European Scenic Library). Ambiciozni načrt predvideva, da bi se pridobilo milijon evrov in pol, cilj pa bi bil standardizacija, virtualni dostop do fondov, skupni katalog, izposojevalni sistem in večjezični dostop. Problemi, s kakršnimi se ukvarjamo v Slovenskem gledališkem muzeju, niso samo naši, izmenjujemo si izkušnje in delamo po svojih najboljših močeh v danih možnostih. Našo usodo pa delijo z nami tudi uporabniki gradiva.

V zadnjem poldrugem desetletju so najbolj ambiciozni gledališki muzeji velikopotezno rešili svoje prostorske razmere: avstrijski na Dunaju je pridobil v središču mesta celo palačo Lobkowitz, španski v Barceloni je na zadnjem praškem Kvadrienalu predstavil načrte za zgradbo, ki pod eno streho združuje dokumentacijski center, gledališki muzej in gledališki inštitut. Prav zaradi njihovega sodobnega koncepta bo leta 2004 tam tudi organizirana mednarodna konferenca SIBMAS in pričakujejo veliko udeležbo.

Naj nekoliko podrobneje predstavim finski gledališki muzej v Helsinkih, ki je pritegnil veliko pozornost mednarodne strokovne javnosti in je tudi prejemnik nagrade Sveta Evrope za leto 2001. Gledališki muzej v Helsinkih je ena od številnih ustanov, ki so nastale v opuščenem industrijskem kompleksu in ki medsebojno plodno sodelujejo. Gledališki muzej so intenzivno postavljali v letih 1998/99 in je danes privlačno razstavišče in informacijsko središče, ki goji vrsto dejavnosti. Ima zbirko predmetov in arhive, možnost za prirejanje interaktivnih razstav in oder za manjše predstave. V povezavi z gledališči, umetniškimi šolami in delavnicami za rokodelce ter ustvarjalnimi umetniki pripravlja delavnice, gledališke dogodke, zgodovinske promenade in s tem izobražuje svoje občinstvo. Obiskovalcem omogoča, da se preizkušajo v igri, režiji, scenografiji, izrabi zvočnih in lučnih učinkov. Načelno upošteva temeljna izhodišča EMYE, ki poudarja pomen odprtosti, živosti muzejev, da omogočajo sodelovanje javnosti in opravljajo kulturno-vzgojno poslanstvo. Prav tako zahteva od muzejev ustvarjanje lastnega dohodka, in čeprav ima gledališki muzej v Helsinkih dva glavna financerja, ministrstvo za šolstvo in mesto Helsinki, ustvari tudi veliko lastnega dohodka: s prodajo vstopnic, trženjem delavnic in v navezavi s podjetji tudi s konzultacijami. Stalnim zaposlenim pomagajo igralci in raziskovalci za specifična področja.

Poročevalcu Sveta Evrope je v skladu z usmeritvijo zelo imponiral tudi koncept razstave oziroma predstavitev finske gledališke zgodovine v povezavi z nordijskimi in evropskimi tradicijami. Zdelo se mu je vredno citirati mnenje direktorice muzeja, da gledališče redko upošteva državne meje in da ni ozko zamejeno v nacionalne okvire.

Slovenski gledališki muzej je že pripravil vrsto razstav in publikacij, ki so pomembno odmevale v mednarodnem prostoru, in v zadnjem obdobju neodvisno od muzeja v Helsinkih uspešno predstavil vsaj dva takšna projekta. Razstavo s katalogom Shakespeare v gledališčih srednje Evrope med obema vojnama in Václav Havel, državljan in dramatik.

Slovenski gledališki muzej bi moral strateško razmišljati o ureditvi infrastrukture, če naj bi zadostili sodobnim standardom muzeologije, če naj postane informacijsko, dokumentacijsko, izobraževalno, raziskovalno središče, če naj začne opravljati tudi temeljno muzeološko dejavnost – zbirati muzejske predmete, kot so gledališki kostum, rekvizit, lutke, gledališko tehniko – in če naj postavi svojo stalno razstavo.

Sklep

Kritična analiza je lahko le navdih za izboljšave. Ponujam nekaj premislekov:

1. Slovenski gledališki muzej je državni muzej, ki mu je dodeljena matičnost za kulturno dediščino s področja slovenske gledališke zgodovine.
2. V zakonodaji in praksi bi bilo treba uskladiti naloge med Slovenskim gledališkim muzejem, gledališči, arhivi in knjižnicami in po potrebi na novo definirati zbiralno politiko.
3. Napraviti je treba strateški načrt za razvoj infrastrukture (prostorske in kadrovske).

O GLOBINI BRAZDE NA POLSTOLETNI POTI

Štefan Vevar

Slovenski gledališki muzej ob jubileju

Obletnica sleherne ustanove je čas zadovoljstva in zadoščenja, pa vendar bolj kot to čas neogibnega samospraševanja o tem, kako smo jo, njeni tvorci in udje, osmislili, kako smo jo vpeli v prostor, v katerem bi morala po ustanovitvi najti svojo vlogo ter uresničevati svoje poslanstvo in pomen. In je navsezadnje čas odgovora na neizprosno vprašanje, ki ne sme biti zgolj retorične narave, namreč, ali je v dosedanjem razvoju in po doslejšnjem učinku upravičila svoje poslanstvo, je našla svojo mesto v družbi, natančneje v sebi primerni sferi te družbe ali, še točneje, v panogi, ki naj bi ji služila, bodisi tako, da bi jo udejanjala, bodisi, da bi jo ohranjala, jo promovirala in prezentirala.

A ta vprašanje vendarle niso take vrste, da bi si jih zastavljali le pri jubilejih, in če si jih v zvezi z Slovenskim gledališkim muzejem vendarle nikoli nismo, to bržkone nekaj pomeni. Pa ne bi rekel, da nekritično samoljubnost in samozadostnost, ki se hitro sprijazni z novim, potem pa se ne spraŠuje po osmislitvi in upravičenosti ustanovitve in obstoja tega novega. Mislim, da se odgovor - kar zadeva Slovenski gledališki muzej - skriva v tem, da je mlada ustanova leta 1952 nadvse hitro zaživela ter ob sorazmerno majhni družbeni investiciji vase formirala tisti najvažnejši temelj, ki ga mora vzpostaviti vsak muzej, da lahko sploh nosi svoje ime, namreč formirala temelje gledališke zbirke. In ko je Muzej pripravil prve velike in odmevne razstave, ko je ob stoti obletnici Dramatičnega društva (1967) izdal znameniti stoletni Repertoar slovenskih gledališč in začel širiti gledališko-zgodovinsko zavest z rednim izdajanjem revije Dokumenti, si je tako utrdil vlogo in svoj položaj v družbi, da bi bila vprašanja te vrste v tistem času resnično vprašanja zaradi lepšega.

In vendar, če pravim, da si teh vprašanj - zlasti malo pozneje - nismo zastavljali, imam v mislih prejkone javno zastavljanje, kajti pri sebi smo nekako vedeli in si v medsebojnem dialogu včasih tudi prostodušno priznavali, da je naša ustanova v svojem najglobljem bistvu vendarle nekakšen anahronizem, hibrid z lepotno napako, ki je v tem, da skušamo ohranjati neohranljivo, ob tem pa se zadovoljujemo z drobtinicami; da smo zato malce donkihotska oaza komedijantskih barv sredi serioznega sveta; da smo hibrid med arhivom, knjižnico, galerijo, založbo in - še najmanj - muzejem, v katerega smo so zatekli ljudje nič manj pisanih strok in panog: bibliotekarstva in arhivistike, dramaturgije in izvirne dramatike, filozofije in muzikologije, zgodovine in umetnostne zgodovine, slavistike in gledališke kritike etc. A ta pikra samokritičnost, ki nas je včasih vodila celo v akademska razmišljanja, da bi kazalo podjetju vtisniti novo formo in poslanstvo, je bila v svojem bistvu vendarle dolžnostna intelekltualna poza, saj smo v resnici zelo dobro vedeli, da lahko več kot osmislimo svojo kulturno ohranjevalno vlogo,

tudi če se moramo zaradi zakonov, po katerih se udejanja gledališka umetnost, odreči donkihotski želji, da bi konzervirali slovensko gledališče v njegovi esenci, namreč gledališko uprizoritev kot tako. Muzejska praksa je ob rastočih zbirkah pokazala nekaj zelo bistvenega: da sicer res ni mogoče ohraniti gledališke uprizoritve, mogoče pa je (vsaj v razdrobljeni obliki) ohranjati in ohraniti gledališko kulturo, gledališko izročilo.

Gledališče ali natančneje slovensko gledališče je tako širok pojem in tako široka sfera slovenske kulturne zgodovine in umetnosti, da so njegove ostaline, pa tudi če jim z ozirom na neohranljivost uprizoritve rečemo sekundarne, tako mnogovrstne in večplastne, da lahko - združene - izoblikujejo pravi pričevanjski mozaik in da je glavni problem v zvezi z njimi ta, da jih ni bilo mogoče vseh zajeti in uvrstiti med gradivo, ki naj bi sčasoma preraslo v zbirke.

Zato ima večina muzejskega gradiva, ki je z leti rastlo in se zjedrilo v zbirke, skupno črto. Manjka mu tretje dimenzije. Majhni muzejski prostori so lahko prenesli črko in podobo v okviru dveh dimenzij, lutke, scene, rekvizita, kostuma pa skoraj že ne več. Zato so današnje muzejske zbirke z gledišča razgledanega slovenskega muzealca precej nemuzealske, bolj bibliotečne ali pa arhivske, pa najsi gre za zbirko gledaliških listov ali gledaliških plakatov, scenskih ali pa kostumskih osnutkov, fotografij ali tonskih zapisov, za arhivsko zbirko zapuščin, računalniško bazo podatkov o slovenski gledališki ustvarjalnosti ali pa za zbirko časopisnih izrezkov o temi gledališče. In ko že ravno naštevam, ne morem ubežati skušnjavi, da ne bi naštetega vzporedil s tistim, kar sem označil kot neohranljivo, in se vprašal, kako to raznorodno gledališko gradivo dokumentira gledališko uprizoritev. In vidimo lahko, da jo začne spremljati, še preden se rodi, s scenskimi in kostumskimi osnutki, gledališkimi listi in plakati, napovedmi, ki jih izrezujemo iz tiska, ter fotografijami z generalk; z videokaseto in tonskim posnetkom ji sledi med njenim udejanjanjem, recenzije in kritike, podatki o njej, ki zasedejo bazo podatkov, in vse tisto, kar se v zvezi z njo pozneje preseli v arhivsko zbirko, pa so izrazi odmeva nanjo. Lahko bi rekli, da po naravi neulovljivih uprizoritev v Muzeju sicer nimamo, a jih vendarle imamo v njihovih številnih artikulacijah.

Ob tem razgledovanju po Muzeju in njegovih zbirkah pa podpisani mora vzeti pod tanjši drobnogled "svojo" zbirko, ali bolje, "svoj" oddelek, kajti zbirk v njem je več, pa še razčlenjene so povrhu. Če se najprej posvetim zbirki arhiviranih zapuščin, spravljenih v debelih modrih mapah (ko sem jo ob koncu osemdesetih prevzel, je štela 139 map, danes pa jih šteje 350), in se vprašam, kako opredeliti poslanstvo te zbirke, v čem je njena vrednost in njeno bistvo, me najprej obide nekaj nepredstavljivo toplega, tudi malce visokega in zavem se, da bom moral zelo tipati za besedami, če bom hotel izraziti veličino tega občutka. Kajti če poromaš skozi to zbirko, se pred tvojimi nevednimi očmi izriše sicer močno luknjičava in mozaično razsejana slovenska gledališka zgodovina, ki pa te neredko popelje do tako subtilnih artikulacij duha preteklih dob, kakor ti tega ne more pričarati nobena knjiga. Osrednje usedline tega duha so zbrane korespondence. Nič ti tako pomanjkljivo ne predstavi neke dobe kot korespondenca velikih ljudi, a tudi nič tako polno v detajlu, tako občuteno in sugestivno. Zato so neredko več sto enot obsegajoče korespondence velikih gledališčnikov pravo odkritje in obenem zadoščenje arhivistu za kopico dela z njimi.

S svojimi pismi nas v SGM-ju ogovarjajo domala vsa velika imena slovenskega gledališča včerajšnjega dne in tudi mnogi sodobniki od Ignacija Boštnika, Josipa Nollija in Antona Trstenjaka do Elvire Kraljeve in Mile Kačič, Alje Tkačeve

in Filipa Kalana. Zadnje večje prevzete zapuščine (Kačičeve, Skrbinška, Tkačeve, Filipa Kalana, Nučiča, rekonstrukcije Škofjeloškega pasijona, biobibliografij živečih slovenskih gledališčnikov, Plesnega teatra Ljubljana, Cafe teatra) so sicer že izraz dobe prevladujočega telefona kot zmagovitega komunikacijskega sredstva in obenem krivca za razgradnjo žlahtnega pisnega dialoga v funkcionalistično naglico ustnega prenašanja sporočil na daljavo; korespondenčnega gradiva je zato v zapuščinah znatno manj, pa vendar še dovolj, da njegovo poslanstvo s tem ni bistveno okrnjeno. In kako potrkati na vrata te "zakladnice"? Stvar je dokaj preprosta. Katalog arhivske zbirke je abecednoimenski katalog s prvinami geslovnega kataloga. Z računalniškim arhiviranjem smo le podvojili zapise, oziroma ob kataložnih karticah, ki smo jih ohranili, vpeljali še računalniški zapis.

Če je ta zbirka ubrana na mentaliteto včerajšnjega dne, če je vsaj toliko kot današnjemu trenutku namenjena tudi prihodnosti, ima njen pendant - velika baza podatkov o slovenski gledališki ustvarjalnosti, ki pokriva že obdobje 1987 - 2001 močnejši pečat neposredne uporabnosti. Ne le da iz te baze redno enkrat v letu nastaja Slovenski gledališki letopis, katerega urednik, sestavljalec, lektor in korektor je podpisani, temveč ponuja baza najrazličnejše tekoče uporabne informacije raziskovalcem in gledališčnikom v različnih različicah izpisov. (e marsikateri igralec, ki si je hotel pri Ministrstvu za kulturo podaljšati svoj umetniški status, je prišel po izpis svojih vlog v ta oddelek Slovenskega gledališkega muzeja.) Naj ob tem dodam, da je količina shranjevanih podatkov v zadnjem desetletju močno narasla. Za koliko, se jasno pokaže iz dejstva, da je SGM je od 1967 do 1987 v petletnih zaporedjih izdajal Repertoar slovenskih gledališč (kot nadaljevanje "stoletnega" repertoarja iz leta 1967), pri tem pa vsako petletko obdelal na manj kot 100 straneh. Zdaj pa vsako sezono faktografsko obdelamo na ca. 250 straneh, petletko torej posledično na 1250.

Tretja velika zbirka pa je zbirka časopisnih izrezkov, ki zdaj obsega že obdobje od 1964 do 2002 in je tudi odlična pričevalka o slovenski kulturni zgodovini z gledišča pisnih medijev. Urejena je po posameznih gledaliških zvrsteh in pri večjih zvrsteh tudi po večjih gledaliških hišah, znotraj slednjih pa kronološko. Posebna podskupina te zbirke je biografska zbirka, ki imensko urejena obsega vse, kar je bilo v omenjenih letih zapisanega o tem ali onem slovenskem igralcu ali gledališčniku. In čigave roke so - če se malo odmaknem od materialnega in prozaičnega, če za hip preletim obraze v muzeju in se ustavim na enem od zanimivejših med njimi, kajti muzej smo vendarle predvsem ljudje - čigave roke, pravim, izrezujejo in so izrezovale to gmoto člankov in jih lepile na odpornejšo podlago, tako, da jo raziskovalec lahko varno vzame v roke? Večidel so to bile roke našega Esada, starega sodelavca muzeja, ki že več kot petnajst let - z ljubeznijo, kot pravi - prihaja dvakrat na teden v muzej, se ves založi s starimi časopisi, si prižge pipico in potem puha in reže in lepi in mu je - pravi - lepo, da nikjer tako.

Čeprav veje iz teh mojih besed, ki so mi tu hote malo ušle v sentiment in esejizem, neprikrito zadovoljstvo nad doseženim, pa to še zdaleč ne pomeni, da gre za slepo samozadovoljstvo, ki ne opaža tudi pomanjkljivosti. Osebno vidim glavno anomalijo v tem, da nam gledališča ne izročajo arhivskega gradiva, vezanega na umetniške ansamble ter na upravno in umetniško vodenje gledališč, kajti zakon daje pri tem prednost pokrajinskim arhivom in Arhivu Slovenije, in ko se temu pridruži še nuja varovanja osebnih podatkov, smo v tem pogledu postavljeni pred zid. Kljub večkratnim prizadevanjem, da bi prišli vsaj do gradiva SNG v Ljubljani, ki ga imamo sicer dostojno reprezentiranega od prve svetovne vojne pa vse do

srede sedemdesetih let prejšnjega stoletja, nam to zaenkrat še ni uspelo. Paradoks položaja, ki ga opisujem, pa je v tem, da bi se morali uspeha teh prizadevanj celo bati, kajti v trenutni kadrovski in prostorski sestavi SGM ne bi zmogel ustrezno servisirati velikega dotoka arhivskega gradiva. Kdor je kdaj arhiviral in uredil večjo zapuščino, ve, o čem govorim.

A tudi v okrnjenih okoliščinah mora obstajati vizija prihodnjega razvoja in v mojih predstavah vsaj v zametkih tudi obstaja. Ne zdi se mi kdo ve kako pomembno, ali naj bi se SGM spojil z dokumentacijskim centrom pri AGRFT in se preobrazil v institut ali naj bi oba centra ostala samostojna, inštitutsko pa bi delovala v medsebojni povezavi. Dobri se mi namreč v tem pogledu zdita obe možnosti, važnejša od te odločitve pa se zdi dozidava temeljev za to, da bi SGM zares lahko deloval kot soliden muzej, katerega nadgradnja bi sicer bila inštitutsko delo, ki pa bi moral v osnovi vendarle premoči (1) razstavišče za stalno zbirko in razstavišče za tematske razstave, (2) tako kadrovsko strukturo, ki bi bila sposobna timsko prevzeti in izpeljati vse potrebne in zastavljene muzejske projekte in vizije.

Če se človek tega časa in tega prostora ne zapira pred realizmom razmer, naglo sprevidi, da je to čas kleščenja, nenaklonjen vizijam in še manj njihovi uresničitvi. A to še ne pomeni, da se je viziji zaradi tega treba odreči. Vseskozi mora namreč biti navzoča že zaradi tega, da se lahko nanagloma udejanji, brž ko dozorijo ali - bolje - nastopijo pravšnje okoliščine. In ker je zgodovina polna amplitudnih nihanj, se je treba pač truditi po najboljši volji in opasan s tistim, čemur pravijo božja mast, prežati na ugoden veter.

ZVOČNI ARHIV SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

Mojca Kreft

Zvočni arhiv Slovenskega gledališkega muzeja je samo del njegovega muzejskega delovanja, tako da dopolnjuje dejavnosti celotne ustanove z ikonoteko, arhivom, fototeko, videoteko in knjižnico. Vsebinsko bogata zbirka zvočnega arhiva hrani in obravnava samo segment »prikazovanja« gledališkega ustvarjanja. Največkrat zvočno pripoveduje govorico gledališča, »govori« o gledaliških in opernih predstavah, priča o njih, o ljudeh, o gledaliških ustvarjalcih, da, celo o občinstvu, njihovih šepetanjih in navdušenih aplavzih, predvsem pa zvočno ohranja dokument in dokumentarno vrednost o nekem gledališkem času, dejanju in tudi živem spominu nanj. Zvokovno »izreka« govorno in interpretativno sliko gledališke uprizoritve, razpira vsebinske in miselne razsežnosti njegovega umetniškega in intelektualnega snovanja.

Del zvočnih dokumentov, posnetih na zvočnih nosilcih (magnetofonski trakovi, gramofonske plošče, zgoščenke, zvočne kasete ...) sestavljajo celotne dramske uprizoritve, uprizorjene na slovenskih gledaliških odrih, iz šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, scensko glasbo, izvirno zapisano za posamezno gledališko predstavo in povezano z vsebinskim, režijskim konceptom uprizoritve, ali pa predstavlja samó glasbeno opremo in izbor glasbe. Drugi del doslej zbranega gradiva pa so sijajni krokiji zvočnih posnetkov različnih portretov ustvarjalcev s področja scenskih umetnosti. Največji del magnetofonskih trakov v arhivu sestavlja zbirka izvirne scenske glasbe različnih, a vendarle slovenskih skladateljev od petdesetih let preteklega stoletja naprej. Pred tem časom pa je nekaj scenske glasbe ohranjene na acetatnih, vinilnih in magnetofonskih ploščah.

Ohranjeni so zvočni posnetki razčlembnih vaj Mestnega gledališča ljubljanskega. Ti posnetki, posebno kadar gre za slovensko dramatiko, so najbolj izčrpen in verodostojen izraz dramaturškega in režiserskega uprizoritvenega koncepta posameznega dramskega besedila, predstavitev gledališkoumetniških hotenj, ki v primerjavi z rezultatom, predstavo, govorijo o razhajanjih ali nadgradnji povedanega. Pogosto pa teh hotenj niti strokovna ocena gledališkega kritika ni zaznavala ali videla v gledališki uprizoritvi. Za gledališkega raziskovalca pomeni tak dokument tudi izjemno ohranjeno vrednoto polpreteklega gledališkega časa, a žal posnetega le v sedemdesetih in osemdesetih letih preteklega stoletja. Na njih so ohranjeni glasovi slovenskih dramatikov, katerih dela so v gledališčih krstno uprizarjali, skromni v govorjeni besedi, zato pa mnogo bogatejši v dramskem izrazu, izpovedani so obširni režiserjevi uprizoritveni nagibi in racionalne dramaturške razčlembe s pregledom zgodovinskosti in sodobnosti dramskega besedila ter utemeljitve o pomenu dramskega besedila v času nastanka in uprizarjanja, kako igra korespondira s časom, zasledimo pa tudi vprašanja igralcev, ki so zasedeni v določenih vlogah. Temeljni vsebinski premiki z zvočnim zapisom razčlembne ali uvodne gledališke vaje se pojavljajo ob dramaturškem pisnem zapisu, ki je prired-

ba povedanega, običajno objavljenega v gledališkem listu. Razen pri Tarasu Kermaunerju, ki mu je uspelo, da si je v gledaliških listih zagotovil objavo prav tistega, kar je povedal na razčlembni vaji.

Ohranjen zvočni arhiv omogoča v sferi vidikov slovenske gledališke zgodovine študijsko in raziskovalno, tudi primerjalno delo v členitvah gledaliških desetletjih, njihove poetike in poetike avtorskih opusov posameznih interpretov. Zvočno snemanje in dokumentiranje glasov postaja nuja. Dragocene in celo ljube so zvočno posnete besede posameznih dramatikov, katerih dela so bila v slovenskih gledališčih krstno uprizorjena (Matej Bor, Mirko Zupančič, Alenka Goljevšček idr.), skladateljev (Urban Koder, Darijan Božič, Jani Golob, Aldo Kumar idr.), režiserjev (Mile Korun, Jože Babič, Andrej Hieng, Dušan Jovanović idr.) in dramaturgov (Dušan Moravec, Lojze Filipič, Bojan Štih, Marko Slodnjak idr.), lektorjev (Mirko Mahnič, Janko Moder, Majda Križaj, Jože Faganel idr.), prevajalcev, kostumografov, scenografov in drugih sodelavcev. Vsebinske, estetske, idejne, gledališko in dramskozgodovinske opredelitve, uprizoritvena hotenja, tančine, izrečene ob študijskem delu za gledališko uprizoritev, ali samo posnetek uprizoritve, igralska podajanja vlog in odrska orkestracija. Besede, izrečene na odru in posnete na magnetofonski trak ali kateri drugi zvočni nosilec, niso ob premieri ali po njej nikoli izbrisane. Ker skrbimo zato, da jih s presnetki osvežimo in ohranimo.[1]

Če kaj, potem je mogoče zapisovati in izrekati naslednje: ob zvočnem zapisu uvodnih vaj in zvočno posnetih gledaliških predstavah obstajajo še dnevniški zvočni zapisi o delu posameznih gledaliških ustvarjalcev, fragmentarni zvočni zapisi, notni zapisi, video- in digitalni zapisi, režijske, tonske, igralske, tehnične knjige dramskih besedil, knjige vaj in predstav, fotografije in kritike, scenski in kostumski osnutki ter druga dokumentacija, s katero je mogoče rekonstruirati gledališko uprizoritev.

Govoriti o glasu igralca v gledališki igri, ki po Barthesu pomeni »intimni podpis igralca«, in zvoku, zvočni podobi, glasbi, glasbeni podobi in izvirni glasbi, komponirani za uprizoritve dramskih besedil za slovensko gledališče, šumih, efektih, pomeni hkrati opirati se tudi na gradivo, ki je povezano s to dejavnostjo. Glas, glasba – zvok so različne razsežnosti uprizoritve, ki v časovni distanci vse bolj govore o različnosti jezikovnih, govornih in glasbenih sestavin uprizoritev.

Če je temeljna naloga zvočnega arhiva Slovenskega gledališkega muzeja zbiranje zvočnih zapisov, povezanih z delovanjem predvsem slovenskega gledališča, ohranjenega v zvočnih zapisih na različnih nosilcih zvoka, potem je naša naloga to delo tudi predstavljati. Gledališki zgodovini in sodobnosti omogoča namreč preučevanje interpretacij posameznih igralcev, zasedenih v določenih vlogah različnih dramskih piscev, v petih desetletjih omogoča prepoznavanje razvoja slovenskega odrskega jezika in njegove izreke, fonološke in lektorske posebnosti, jezikoslovne in morfološke raziskave ... In vendarle je ob tem treba predvsem pri starejših ploščah in magnetofonskih trakovih opraviti še tehnično delo: materialno in vsebinsko obdelati gradivo, zlasti iz obdobja slovenskega gledališča, ko so začeli nastajati prvi zvočni zapisi, jih restavrirati, ohranjati, arhivirati in pripraviti, da so dostopni za javnost. Postopki so dolgotrajni, počasni, a vendar sijajnost kakega zvočnega posnetka gledališke predstave, dorečenost njenih igralskih interpreta-

[1] Drago Kunej, Ohranjanje in restavriranje magnetofonskih posnetkov iz zvočnega arhiva Slovenskega gledališkega muzeja, referat na simpoziju Vidiki slovenske gledališke zgodovine, 29. 11. 2002

tivnih razsežnosti omogoča nekaj, česar človekov spomin ne ohranja do potankosti. Kako nezanesljiv in pozabljiv je naš spomin, nas opominjajo prav zvočni posnetki. Ohranjena zbirka zvočnih posnetkov v Slovenskem gledališkem muzeju, zvočnih arhivih radia Slovenija, arhivih gledališč in sorodnih ustanovah bo postala še bolj dragocena, čeprav je že danes, kar je ostalo iz preteklega stoletja, je del slovenske gledališke in kulturne dediščine. Po obsegu je morda skromna, a po vsebini neverjetno bogata.

Zato je prav metoda dela zelo pomembna. In tudi svojevrsten užitek: ko poslušamo te igre, glasove, zvoke, šume, pogovore, razprave, govore na jubilejnih srečanjih, lektorsko vajo, razčlembno vajo, scensko glasbo, glasbeno ali govorno vajo z igralsko družino, sestanke in seje, komemorativne nagovore, je tako, kakor da smo vselej zraven, kot da smo več kot samo poslušalec: na primer monologi igralca Rudija Kosmača, pa njegova interpretacija Kocbekovih pesmi, monologi igralca Toneta Slodnjaka v več igrah ali Staneta Severja, interpretacije vlog Duše Počkajeve, Majde Potokarjeve, Štefke Drolčeve, igralske družine SNG Drama Ljubljana, Mestnega gledališča, SNG Maribor, tržaških igralcev ... Dramatik govori o svojem besedilu, se poglobi v vsebine njemu ljubih območij drame. Tak je npr. zvočni zapis »pripovedovanja« Gregorja Strniše ob razčlembni vaji za uprizoritev Ljudožercev v režiji Mileta Koruna, njegovo mnenje o slovenskih dramaturgih, kozmosu, kvantni fiziki in črni luknji.

Zvočni arhiv hrani posnetke pogovorov z ustvarjalci na področju uprizoritvenih umetnosti (poenoteni izraz, ki se je začel uporabljati konec devetdesetih let, predvsem kot uveljavljena, nerazčlenjena kulturnoministrska »nebodigatreba« stigmatizacija za skupek gledaliških, odrskih, plesnih in opernih uprizoritev v poklicnih ustanovah in alternativnih skupinah itn.), ki so redki ohranjeni zvočni krokiji: Fran Lipah, Peter Golovin, Ivan Mrak, Ivan Cesar, Pavel Kovič, Edvard Kocbek, Oton Župančič, Marija Nablocka, Rado Nakrst, Franjo Blaž, Jaro Dolar, Hinko Nučič, Bojan Stupica, Marija Vera ... Mnogo glasov, tudi pesnikov, interpretov lastne poezije, je ohranjenih na magnetofonskih ploščah in trakovih ... Vsi zvočni zapisi na različnih nosilcih zvoka so dokumentarno gradivo in kot tako se obravnava tudi že kot arhivsko gradivo. Ne samo v Slovenskem gledališkem muzeju, marveč tudi v arhivih gledališč in sorodnih javnih in zasebnih zavodih, društvih ali skupinah, ki so kakor koli povezani z gledališčem in sorodnimi scenskimi umetnostmi. Posebej pa je treba omeniti radijsko oddajo na III. programu Radia Slovenija (program Ars) Dvignjena zavesa, ki je posvečena gledališču, saj v svoji programski zasnovi zapisuje, da je »specializirana oddaja za gledališka vprašanja. Prinaša poglobljena razmišljanja iz zgodovine gledališča na Slovenskem, vključno s predstavitvami osebnosti režiserjev in režiserk, igralcev in igralk, razvojnih trendov, vključuje pa tudi posebej pripravljene študije antologijskih oziroma prelomnih gledaliških predstav ter gledaliških ustvarjalcev iz preteklosti ter sedanjosti. Poudarjeno je sodelovanje s specializiranimi strokovnjaki z AGRFT, iz Slovenskega gledališkega muzeja in SAZU. Oddajo že od začetka l. 1974 ureja Vladimir Kocjančič«. Večina zvočnih posnetkov je ohranjenih v radijskem arhivu.

Začetki zvočnega arhiva SGM

Temelji, da se ohrani vsa tradicija/izročilo, na katerem naj bi gradila, grade in iz katere zajemajo kreativno moč sodobna slovenska gledališča, so bili položeni

pred petdesetimi leti, kot je zapisal takratni upravnik SNG Ljubljana Juš Kozak, leta 1952, ob ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja, ki je deloval pod okriljem Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. To, še danes vedno mlado panogo muzealne dejavnosti v mreži slovenskih muzejev je v svojem delovnem načrtu ob že najrazličnejšem zbranem materialnem gradivu, ko je bil odprt bogat vpogled v tradicijo in sodobnost slovenskega gledališča, načrtoval/omenil prvi ravnatelj muzeja, Janko Traven. Razmišljal je tudi o zvočnem arhivu. In morda je prav zaradi tega ohranjena najmlajša zbirka v oddelku fonoteke. Gledališče, ki vendarle opravlja vodilno vlogo v slovenskem kulturnem življenju in prostoru, piše Janko Traven, je »ostalo pri Slovencih – kulturnih zamudnikih – prav do zadnjega časa eno najbolj zanemarjenih in spregledanih nalog slovenske kulturne zgodovine«.[2] Še vedno se zdi, da je kar precej zanemarjeno. Šele s prihodom Dušana Moravca v SGM, z njegovim ravnateljevanjem in vednostjo raziskovalca in zbiralca gledališkega gradiva, je fonoteka resnično zaživela. Zavedal se je, da so zvočni posnetki gledaliških ustvarjalcev in gledaliških stvaritev skoraj edini »živi« dokument, ki nam je predstavljen z govorjeno besedo.

Nastavke zvočnega arhiva/fonoteke so vsebovala že temeljna izhodišča Travnovih delovnih načrtov, a uresničili so se šele deset let pozneje.

Začetki načrtnega zbiranja zvočno posnetega in presnetega dokumentarnega gradiva za zvočni arhiv Slovenskega gledališkega muzeja segajo v leto 1963; v Dokumentih SGM 1964/65 najdemo zapis o že obstoječi zbirki in delovni načrt[3] za leto 1964, in sicer v razdelku 4. Fonoteka: »Ta naša najmlajša in za zdaj po številu še razmeroma skromna zbirka zadnji dve leti naglo raste, predvsem s snemanjem tekočih predstav v slovenskih gledališčih. V letu 1964 smo bili v veliki meri omejeni na Ljubljano, medtem ko so zdaj že sklenjeni dogovori tudi z ostalimi gledališči, presnemali bomo za nas dragocene trakove na Radiu, v muzeju samem pa snemamo razgovore z igralci in drugo dokumentarno gradivo. V kratkem bomo dopolnili zbirko magnetofonskih posnetkov s prvimi filmskimi zapisi.«

V Dokumentih lahko preberemo tudi tale zapis: »Fonoteka ali zbirka zvočnih zapisov, ki je med vsemi najmlajša,« ugotavlja avtor, »predvsem skuša s sodobnimi sredstvi ohraniti pričevanja o današnjem slovenskem gledališču in tako vsaj v našem času rešiti to, kar so pretekla obdobja zamudila. Zato snemamo na magnetofonski trak pomembnejše predstave v slovenskih gledališčih, v sodelovanju z RTV kopiramo zvočne zapise radijskih iger, predvsem tistih, v katerih so še sodelovali starejši igralci, v samem muzeju pa snemamo razgovore z našimi starejšimi igralci in drugimi gledališkimi sodelavci.

Čeprav bo imela pravo ceno ta naša zbirka kajpada šele v prihodnosti, je vendarle v njej tudi nekaj dokumentov preteklih obdobij. Med temi bi bilo treba predvsem omeniti gramofonske plošče (in kopije na magnetofonskem traku), na katerih se nam je ohranil glas Antona Verovška, Danila, tržaškega igralca Marija Sile, Otona Župančiča ...«[4]

In res je tako.

[2] Janko Traven, Slovenski gledališki muzej, Prvo poročilo Slovenskega gledališkega muzeja (Ob 60-letnici slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani, Ljubljana, 29. 11. 1952, str. 7

[3] Dokumenti SGM, Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1964, str. 109–110, 1. knjiga, Ljubljana 1964-65. Poročilo ni podpisano, verjetno pa ga je zapisal ravnatelj Dušan Moravec. Ibid.: Naše zbirke, str. 237–238

[4] Ibid.: Naše zbirke, Fonoteka, str. 178–179

Iz evidenčne knjige SGM je moč razbrati, da je bilo v letu 1963 posnetih ali presnetih na magnetofonski trak triindvajset zvočnih zapisov: gledališke predstave, trideset let drame SNG Drama Ljubljana, prvi intimni večer, zadnji koncert Akademskega pevskega zbora pred vojno 1941. leta, monologi Marije Nablocke, pogovor z Milanom Skrbinškom in drugo. Med pomembnejšimi gledališkimi predstavami osrednje slovenske gledališke hiše, Drame SNG Ljubljana, je ohranjen zvočni zapis uprizoritve Afere Primoža Kozaka, ki je doživela premiero 21. decembra 1961, in Administrativne balade Miloša Mikelna, krstno uprizorjene 9. novembra 1962. Med snemalci pa zasledimo imena Branka Stariča, Rudija Omote, Dušana Mauserja, Mirka Mahniča, pa Janka Travna in Dušana Moravca, Marjana Presetnika, Inka Hanžiča in drugih.

V času ravnateljevanja SGM Dušana Moravca, ki je urejal tudi Dokumente SGM, je začel načrtno nastajati zvočni arhiv, ki zdaj, skoraj štirideset let pozneje, hrani izjemno zvočno ohranjeno gradivo, nekaj je celo muzealij, predvsem pa je zbirka izvrsten arhivski dokument. Gre torej za del slovenskega in gledališkega in kulturnega izročila in kulturne dediščine. Priča vsaj o dvojem: o estetskih in stilističnih obdobjih v slovenskem gledališkem snovanju, o gledališki poetiki, o idejni usmerjenosti gledaliških repertoarjev in navsezadnje skozi pronicljivo evropeizacijo slovenskega gledališča omogoča vpogled in konfrontacijo s sodobnimi evropskimi gledališkimi tokovi, do poznejših let tako imenovane globalizacije, priča o političnem in poetičnem gledališču, o gledališču absurda, o razpiranju novih oblik gledališke dejavnosti, zlasti pa snovanju v alternativnih in komercialnih gledališčih na prehodu v 21. stoletje. Ti so prav tako vredni zvočnega zapisa, vendar strogo selekcionirani. Drugo poglavitno dejstvo pa je, kar dokazuje obstoječa dokumentacija, da so bili repertoarji in njihova kontinuiteta umetniške rasti in padcev zelo »usklajeni« z obdobji ravnateljevanja posameznih vodij gledališč: od izbora besedil, uvrščenih v dramske repertoarje, do izbire režiserjev in sodelavcev gledaliških uprizoritev. To tezo je mogoče dokazovati s pregledom repertoarja in letopisa slovenskih gledališč, s kritikami uprizoritev.

Sočasno s tovrstnim zbiranjem gradiva za zvočni arhiv pa je že v obdobju Dušana Moravca objavljena muzikološka študija, ki jo lahko kot strokovnoraziskovalni zapis Dragotina Cvetka preberemo v Dokumentih SGM leta 1967 pod naslovom Začetki slovenske odrske glasbe,[5] kjer zasledimo tole: »Prvi podatki za glasbo zvezano za odrsko predstavljanje na Slovenskem segajo v drugo polovico 17. in 18. stoletja.« Nato Cvetko natančno po virih in dokumentih opiše prizadevanja za vzpostavitev skladateljskih prizadevanj za slovenske izvirne igre in prevode iger in operet, o nekajdesetletnem zatišju, ko se izvirna glasba odmakne od baroka. Predvsem pa vidi razlog za zatišje v celotni, za ustvarjalno delo družbeno precej neugodni in umetnostno prehodni situaciji, »še zlasti pa dejstvo, da je ljubljansko jezuitsko gledališče sredi in na začetku druge polovice 18. stoletja usihalo in z razpustom jezuitskega reda prenehalo delovati. S tem je izginila tako rekoč edina možnost, ki jo je za reproduktivno odrsko glasbo imel na voljo slovenski skladatelj.«[6]

Zanimanje za glasbo so prebudile šele preporodne težnje, saj se je pokazala želja, da bi se slovenščina uveljavila kot odrski jezik (Žiga Zois, Anton Tomaž Linhart). Preporodna hotenja so spodbudila h komponiranju odrske glasbe tudi

[5] Dragotin Cvetko, Začetki slovenske odrske glasbe, Dokumenti SGM, 1967, 3. knjiga, str. 117–144
[6] Ibid., str.. 118

Janeza Krstnika Novaka (ok. 1756–1833), ki je napisal glasbo za Linhartovo komedijo Veseli dan ali Matiček se ženi. Dragotin Cvetko nadaljuje: »Oblikovna struktura kaže, da je avtor v snovanju te veseloigre že mislil na glasbo podobno, kot je mislil Dev pri pisanju Belina. Tekst mu je v ta namen nudil mnogo priložnosti ... Novakova glasba k Matičku je prisrčna in lahkotna ...« Ta zapis omenjamo predvsem zaradi tega, ker je zvočno ohranjena tudi gledališka predstava Matiček se ženi, posneta na magnetofonski trak 4. 3. 1966, torej premierna uprizoritev, glasba pa je delo skladateljev J. K. Novaka in Darijana Božiča. Že pred objavo tega eseja pa je izšla obsežna Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem Dragotina Cvetka v treh knjigah.[7] Pozneje Dokumenti objavljajo le še posamezne opombe ob zbiranju zvočnih zapisov s področja gledališča. Pravzaprav se je glasba J. K. Novaka uporabljala vse do zadnjih uprizoritev Linhartovega Matička, katerih zapisi so posneti na avdio-vizualnih zapisih.

Nekaj zvočnih biserov v Muzeju hranimo tudi iz tuje zvočne »literature«, posnete na ploščah (male in velike gramofonske plošče): François Maurice, Dit par Jean-Louis Barrault et Madeleine Reinaud (1961), Aragon, Dit par Jean-Louis Barrault (1961), Gerard de Nerval, Dit par Jean Vilar (1961), Antologija jugoslovanske literature, Poezija, proza, drama (1961), šestnajst malih magnetofonskih plošč slovenska Proza in poezija v interpretaciji slovenskih gledaliških igralcev, pa nekaj ruskih plošč, gramofonskih plošč s posnetki arij opernih pevcev...

Zapise o fonoteki iz Dokumentov SGM navajamo predvsem zato, ker opozarjajo na dejstvo, da lahko gledališko zgodovinsko in teoretično delo z zbiranjem in ohranjanjem raznovrstne gledališke dokumentacije, tako rokopisne in tiskane kot slikovne in zvočne, filmske in videodokumentacije, s strokovno obdelanim gradivom zaokroži bolj celosten pogled na slovensko dramsko, pisno in govorno, glasbeno in skladateljsko izročilo, posvečeno slovenskim gledališkim igram in umetniškim opusom, ki so vir za ohranjanje določene podobe gledališkega snovanja. Novi tokovi v gledališki ustvarjalnosti/v scenskih umetnostih pravzaprav prehitevajo tehnicistični čas digitalizacije gledaliških dokumentov in najustreznejšega arhiviranja v naši ustanovi.

Gledališki opusi posameznih režiserjev, igralcev in skladateljev pričajo o tem, da je imela glasba zlasti v drugi polovici dvajsetega stoletja pri gledaliških predstavah izjemno pomembno vlogo. Ni rabila več samo kot glasbena oprema, marveč so skladatelji dobivali naročila za pisanje izvirne glasbe. Ne samo da je izhajala iz vsebine dramskih besedil, temveč je tudi vsebinsko dopolnjevala gledališko uprizoritev – režijski koncept, igralsko interpretacijo, skladateljsko inventivnost. Iz gradiva je moč razbrati tudi različne premike v glasbenem ustvarjanju, različnosti žanrov, nekatere glasbene izvedbe so v orkestralni izvedbi v široki zasedbi in druge spet z manjšo zasedbo, nato odmiki zaradi tehničnih razvojnih, včasih celo modnih možnosti komponiranja (sintesizer) in ohranjeni računalniški zapisi glasbenih partov. Včasih postane scenska skladba tako pomembna, da potisne besedilo v ozadje. Ker je v zvočnem arhivu največ magnetofonskih trakov s posnetki scenske glasbe, je treba zapisati tudi dognanja Appie, Craiga in Pavisa, ki so funkcije scenske glasbe pomensko opredelili.[8] Scenska glasba je ponazoritev in ustvarjanje določenega vzdušja, glasba prenaša in krepi to razpoloženje, lahko

[7] Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, DZS 1958 (I), 1959 (II), 1960 (III)

[8] Patrice Pavise, Gledališki slovar, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 1997, 124. zvezek

povezuje razpršene prvine besedila in igre, ker iz njih ustvarja nepretrgano celoto. »Pomen scenske glasbe oziroma glasbe za oder je v zadnjih letih vse večji, celo tako, da se glasba spreminja v strukturo, ki daje scenski ritem celotni uprizoritvi.«[9] A kljub vsemu je kakovost glasbe za gledališko uprizoritev odvisna od kakovosti posnetka. Od študijskega snemanja do montiranja posnetega gradiva in reprodukcije. Od snemalnih do predvajalnih naprav. Tem bolj zato, ker je glasba za gledališko produkcijo večinoma posneta na magnetofonske trakove, ti pa so se uporabljali od zadnjih vaj pred premiero do poslednje reprize. Včasih le štirikrat, včasih tudi več kot šestdesetkrat. V zadnjih desetih do petnajstih letih pa se je z razvojem elektronike in snemalne tehnologije izboljšala kakovost snemanja, hkrati pa se pojavlja možnost novih digitalnih zapisov zvoka: na R-DAT in CD in CD-ROM.

Studijska oprema je bila po pripovedovanju Branka Stariča izdelana posebej za ljubljansko Dramo s takrat najsodobnejšo, tudi uvoženo opremo (v petdesetih letih). Ob obnovi gledališke hiše v šestdesetih letih pa je delo z akustičnimi aparaturami in elektroakustičnimi napeljavami, hkrati pa tudi oblikovanjem zvočnih naprav opravil Marko Turk. Na oddelku za industrijsko oblikovanje Arhitekturnega muzeja v Ljubljani je ohranjena zbirka njegovega dela: »Najodličnejši del zbirke je bogat izbor del enega najvidnejših slovenskih oblikovalcev na področju elektroakustike,« so zapisali v Arhitekturnem muzeju za Marka Turka, kjer prav z njegovim opusom reprezentančno predstavljajo tovrstno muzejsko zbirko. Njegovo oblikovno in tehnično delo poznajo tudi v Evropi, predvsem v Avstriji in Kanadi, kjer menda celo hranijo njegove posamezne eksponate.

Faze preurejanja in zidave osrednje gledališke hiše v Ljubljani je v Dokumentih SGM popisal Gojko Zupan v knjigi Drama prostora in stavbarjev,[10] vendar se z zvočno in inspicientsko kabino ni ukvarjal. Po pričevanju Branka Stariča je v šestdesetih letih prišlo do preurejanja zvočne kabine in temeljitih kakovostnih sprememb. V zbirki dokumentov zvočnega arhiva SGM je še ohranjena inventarna knjiga iz šestdesetih let (ni datirana) o popisu elektroakustičnega inventarja SNG Drama Ljubljana, in sicer z natančnimi navedbami za tonsko kabino, opisi za režiserski pult, inspicientsko kabino, opremo za Malo dramo, vpisani so podatki o odrskih zvočnikih, mikrofonih in zvočnikih v elektrokabini, o kabelskih povezavah in signalnih lučeh – zvoncih. Rokopis je delo Branka Stariča. Za poznejše obdobje pa obstaja že Idejni projekt avdiosistema in interfonskega sistema Drame Ljubljana (leta 1995), ki so ga pripravili Jože Jelenc, Aleš Podpečan in Dušan Božeglav, in predlog projekta za izvedbo avdio-video interfonskih sistemov. Načrti za akustično opremo in medsebojne povezave elementov so izrisani in opisani v šestih knjigah profesionalnih Revoxovih in Studerjevih aparatur in priložen je še listič že opravljenih akustičnih meritev. Ti podatki so potrebni zaradi gledališke odrske zgodovine in pa seveda zaradi tehnične vednosti o tem, na kakšni aparaturi – predvsem gre za vprašanje kakovosti – so bili magnetofonski trakovi posneti. V šestdesetih letih, v mapi SNG Drama Ljubljana, je tudi že elektroakustični načrt za malo gledališče, poznejšo Malo dramo, pri načrtu elektroinstalacije pa je spet dodan rokopis lista – legenda (načrt je iz leta 1967), v kateri so omenjeni že ehonaprava, ojačevalci, 2 magnetofona Studer, mešalna miza, gramofon, magnetofon Revox, čitalec kartic, glavni pult, regulacijski pult idr. z ustreznimi teh-

[9] Ibid., str. 664
[10] Gojko Zupan, Drama prostora in stavbarjev, Dokumenti SGM, št. 74/75, letnik 36, 2000

ničnimi oznakami. Branko Starič, ki je bil v Drami od leta 1935, sprva kot igralec, pozneje kot zvokovni tehnik, je namreč zelo natančno vodil dokumentacijo o zvočnem delu v gledališču. Tonsko delo je spoznaval na radiu, saj je od leta 1935 do 1985 redno sodeloval pri radijskih igrah. V gledališču je najprej igral in vodil predstave. S preureditvijo in prenosom zvočne kabine v zadnji nadprostor nad balkonom, s pogledom na oder, pa je postal zvokovni tehnik/mojster. Najprej je glasbo »spuščal«, kot sam pravi, z »enega« starega gramofona. Še vedno se spominja nekaterih lepih posnetkov, predvsem Potrčevih Kreflov. Ko pa je leta 1985 odhajal v pokoj, je skušal »svoje življenjsko delo«, vse zvočne posnetke, ohraniti, čeprav pripoveduje, da je za »velike« gledališke predstave zvočno delo (glasba na magnetofonskih trakovih) opravil Sergej Dolenc v studiu Radia Slovenija. Vse orkestralne scenske glasbe/skladbe z večjimi zasedbami so se večinoma snemale v radijskih studijih, skladatelj Darijan Božič pa je npr. snemal zgolj v Staričevem gledališkem studiu. V Staričevem prvem obdobju službovanja v Drami je obstajal samo gramofon, na katerem so »vrteli« plošče, glasba je bila izbrana in določena in se je odvrtela po režiserjevih zahtevah. Pozneje so dobili magnetofon, ojačevalec in zvočnik ter nato še dva zvočnika, ki sta stala nad portalom. Iz tega obdobja že izhajajo prvi ohranjeni magnetofonski trakovi: glasba Bojana Adamiča za Millerjevega Trgovskega potnika (1953), glasbena oprema za Potrčeve Krefle (1957).

V začetkih slovenskega gledališča so glasbo pri uprizoritvah izvajali v živo, z orkestrom ali posameznimi instrumentalisti, pozneje so uporabljali plošče, tako je ohranjenih nekaj plošč iz let 1930 do 1940, pozneje vinilnih plošč, na katere je ročno »vrezana« glasba. Šele po letu 1950 so prišli magnetofonski trakovi. Mogoče bo pregled arhivov v gledališčih prinesel nova odkritja ali vsaj spoznanja. »Po stanju dne 6. junija 1948« je Emil Smasek, arhivar Drame SNG v Ljubljani, pripravil seznam gramofonskih plošč dramskega arhiva in končal seznam z zaporedno številko 231. Večina plošč je ohranjenih in jih od leta 2001 hrani SGM, v letu 2002 pa smo jih prepeljali v hrambo v ustrezne prostore na Glasbenonarodopisnem inštitutu (GNI) ZRC SAZU. Ta zbirka je sicer zelo raznorodna (plošče in tudi magnetofonski trakovi z zvočnimi efekti), vsi posnetki pa se razlikujejo po kakovosti, zato je tudi kakovost posnete glasbe, vokala ali govora zelo različna. Precejšnja kakovostna ločljivost nastaja tudi s starostjo plošče. S sodelovanjem z znanstvenoraziskovalnim centrom Narodopisnega inštituta v Ljubljani je moč posnetke na ploščah in trakovih presneti na digitalne zvočne nosilce in hkrati opraviti restavracijo. Muzej sodeluje z GNI ZRC SAZU in mag. Dragom Kunejem, ki se strokovno ukvarja z restavracijo in presnemavanjem zvočnih zapisov z različnih nosilcev zvoka za Slovenski gledališki muzej. Na inštitutu sta namreč sodobno opremljen studio in laboratorij z ustreznimi aparaturami, tako da svoje strokovno delo in znanstvena dognanja lahko primerja in uveljavlja na najzahtevnejših mednarodnih simpozijih, obenem pa sodeluje z znanstvenimi ustanovami doma in v Evropi (na Dunaju, v Budimpešti, Parizu, Londonu itn.). Izdal je obsežno publikacijo o začetkih glasbenonarodopisnega zvočnega arhiva in o prvih zvočnih zapisih ter njihovih avtorjih, ki so skoraj sočasni z nastankom prve zvočne naprave – fonografom.[11]

Vrnimo se k delu muzeja in objavah v Dokumentih.

[11] Drago Kunej, Nastajanje zvočnega arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta in Prva magnetofonska snemanja zvočnega gradiva Glasbenonarodopisnega inštituta, Traditiones, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta, Ljubljana 1999

V Dokumentih SGM (1966, druga knjiga) je objavljen prispevek o Dokumentaciji muzeja (naše zbirke), kjer je gradivo, zbrano po 1. januarju 1963, že urejeno po kartotekah – velikost lističev je 10 x 7 cm, med drugimi gesli po abecednem redu najdemo tudi gesla: dirigent, komponisti, Opera (Ljubljana, Maribor, splošno), plošče, radio, scenska glasba. In zabeležko »po zadnji približni ocenitvi z merjenjem (25. 9. 1966) je v osmih polmetrskih škatlah okrog 17 tisoč lističev«.[12]

Sistematično zbiranje gradiva za zvočni arhiv je razberljivo še iz inventarne knjige SGM. Leta 1963 so pridobili 23 magnetofonskih trakov s presnetki gledaliških predstav, pogovorov (Milan Skrbinšek, Marija Nablocka, Vladimir Skrbinšek idr.), odlomki iz radisjkih iger (Fran Lipah kot Kapelj, Julka Staričeva v radijski igri Polikarp idr.). Do leta 1986 so zbrali in ohranili 318 magnetofonskih trakov pogovorov, gledaliških in opernih predstav, radijskih iger, raznih proslav ob jubilejih gledaliških ustvarjalcev. Po letu 1986 se tovrstno gradivo ni več sistematično zbiralo, ohranjeni pa so videoposnetki gledaliških predstav, televizijski posnetki (nekaj v SGM in arhivu TV Slovenija, novejši posnetki pa v gledališčih; največ jih hrani v PRODOK teatru Tone Stojko), predvsem pa radijske igre na Radiu Slovenija (v Ljubljani in Mariboru). V letu 2000/2001 smo pridobili iz SNG Drama Ljubljana 528 magnetofonskih trakov, pretežni del zvočnih posnetkov glasbe za posamezne gledališke predstave, 265 gramofonskih plošč, nekaj zlomljenih, od skupaj 231, kolikor jih je bilo arhiviranih leta 1948. V letu 2002 je pridobljenih še dodatnih 98 trakov MGL z zvočnimi posnetki razčlembnih vaj in 322 zvočnih posnetkov glasbe za gledališke uprizoritve, efekte, sestanke, komemorativno gradivo. Do leta 2001 pa je v muzejski fonoteki SGM obstajala že zbirka 318 zvočnih posnetkov, največ gledaliških predstav, 51 gramofonskih plošč s posnetki slovenske dramatike, proze in poezije, opernih arij in simfonij (že obdelano gradivo) in 51 gramofonskih plošč povečini operne glasbe, radijskih iger in pripovedi, 66 zvočnih kaset (intervjuji, pogovori, recitacije idr.), 33 zgoščenk (gledališke predstave, songi, povesti) in 65 magnetofonskih trakov s 3382 zvočnimi efekti. Kar nekaj gradiva, ki ga je pridobil muzej v preteklosti, pa je bodisi založenega ali izgubljenega.

Zbrano in obdelano gradivo priča o dragoceni zvočni dediščini, ki predvsem s sodobnejšim načinom dokumentiranja omogoča bolj celosten vpogled v slovensko gledališko zgodovino in kulturo.

Prva zbiralca zvočnega gradiva v Slovenskem gledališkem muzeju sta bila Dušan Moravec in Mirko Mahnič, z njima pa so sodelovali še Emil Smasek, Dušan Mauser (Radio), Branko Starič, Milan Dietz, Marjan Presetnik, Inko Hanžič, Jože Urankar (inspicienti v SNG Drama Ljubljana, MGL, Opera Ljubljana in Maribor), Rudi Omota, Janko Traven in drugi, saj so se zavedali pomembnosti ohranjanja dokumentov. Zanimiv je podatek, da je bil tudi Inko Hanžič[13] v mariborski Drami najprej angažiran kot igralec statist (1947), naslednje leto pa je prevzel še delovno nalogo inspicienta in zvokovnega tehnika, podobno kot Branko Starič v ljubljanski Drami.

Branko Starič (SNG Drama Ljubljana) in Marjan Presetnik (vodja predstav in zvokovni mojster v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki je zelo zgledno vodil zvočni arhiv za potrebe gledališča in gledaliških predstav, skrbel za presnema-

[12] Dokumenti SGM, Dokumentacija, Naše zbirke, 2. knjiga, Ljubljana 1966, str. 274
[13] Izročila zgodovine, Ob 80-letnici SNG Maribor, Drama 1919–1999, Maribor, 1999/2000, št. 8

vanje že dotrajanih magnetofonskih trakov, večinoma je snemal tudi dramaturške razčlembe), sta v ustnem pogovoru zatrdila, da je zbirka zvočnih posnetkov na magnetofonskih trakovih začela nastajati v SGM s prihodom Dušana Moravca in samo po naročilu.

Od prve pisne objave o obstoju fonoteke v poročilu o delu SGM (1964) pa do leta 1981 redno sledimo poročilom o fonoteki SGM, po tem letu pa nič več, četudi je iz dokumentacije razvidno, da je bil zadnji evidentirani vpis v evidenčno/inventarno knjigo opravljen leta 1986, in sicer zvočni posnetek nagovorov posameznih gledaliških ustvarjalcev in vodje Gledališkega muzeja ob odprtju razstava Gledališki ustvarjalec Bratko Kreft. V Poročilu o delu SGM za leto 1978 le tole: »V okviru možnosti so bile na magnetofonske trakove posnete nekatere dramske in operne predstave, prednost so imele slovenske novitete.«[14] V poročilu o delu SGMF (1979. leta se je preimenoval v Slovenski gledališki in filmski muzej) v letu 1979 je navedeno, da je to leto »zaradi finančnih težav na magnetofonski trak bilo posnetih le pet uprizoritev«.[15] Ves čas pa v objavljenih poročilih sledimo želji muzeja po nastavitvi kustosa ali muzikologa za področje opernoglasbene dejavnosti. Najjasneje je to izraženo v Poročilu o delu SGM za leto 1972 Dušana Moravca v Še nekaj besed o perspektivi, predvsem pa: »Za sanacijo SGM bi bilo potrebno naslednje:

1. Ureditev prostorov za stalno zbirko, za občasne razstave in za interno delo. Ko je podpisani v letu 1962 prevzemal ustanovo, je imel zagotovilo, da bo vse urejeno v dveh letih, prav takrat pa naj bi bil muzej tudi osamosvojen (zdaj naj bi bil po načrtu o organizaciji TOZD le skupna služba SNG).

2. Namestitev treh strokovnih sodelavcev: kustosa-raziskovalca za razstavno področje; raziskovalca za razvoj slovenskih dramskih gledališč; kustosa-raziskovalca za področje muzikologije.«[16] Nekoliko se je situacija v zvezi z zvočnim arhivom izboljšala leta 1980, saj so sodelavci SGM, ki se je 1979. leta preimenoval v Slovenski gledališki in filmski muzej, posneli 29 novih magnetofonskih trakov z različnimi vsebinami ali pa pridobili presnetke gledaliških uprizoritev iz slovenskih gledališč, pri čemer so imela prednost dela slovenskih avtorjev.[17]

V drugi polovici leta 2000, predvsem pa z letom 2001, se je začelo sistematično obdelovanje ohranjenega zvočnega gradiva SGM. Zbirko 360 magnetofonskih trakov SGM smo prenesli v hrambo na ZRC Glasbenonarodopisnega inštituta SAZU v Ljubljani v ustrezno hlajen prostor, začeli smo z evidentiranjem, arhiviranjem in pregledovanjem novo pridobljenega gradiva do začetka leta 2002. Po odhodu Dušana Moravca iz SGM in ob odsotnosti muzikologa oz. kustosa muzikologa v SGM za to področje ni bilo človeka, ki bi gradivo zbiral, ga arhiviral in obdelal. Predvsem pa so se v gledališčih upokojili vestni hranitelji zvočnih zapisov na magnetofonskih trakovih, skrbniki gradiva, inspicienti Branko Starič (SNG Drama Ljubljana), Marjan Presetnik (MGL), Stanko Jost (SLG Celje), Franci Rajh (SNG Maribor), ki so vodili knjige magnetofonskih trakov za predstave. Po

[14] Poročilo o delu SGM v letu 1978, Dokumenti SGFM XV (32. zvezek), 15. knjiga, Ljubljana 1979, str. 109–111

[15] Poročilo o delu SGFM v letu 1979, Dokumenti SGFM XVI (34.-35. zvezek), 16. knjiga, Ljubljana 1980, str. 139–140
Op.: S 1. januarjem 1979 je muzej razširil svojo dejavnost še na področje slovenske filmske zgodovine in se preimenoval v Slovenski gledališki in filmski muzej.

[16] Poročilo o delu SGM IX (21. zvezek), Ljubljana 1973, 9. knjiga, str. 88–91

[17] Poročilo o delu SGFM v letu 1980, Dokumenti SGFM XVII (36.-37. zvezek), Ljubljana 1981, str. 176–179

letu 1985 je – poskusno – v nekaterih gledaliških hišah tovrstno dokumentacijo nadomestila delno že dokumentacija, presneta na zgoščenke, DAT, obstajala je na videotrakovih, klasične magnetofone pa je počasi zamenjala sodobnejša gledališka zvočna oprema, tako da desetletje pozneje že sledimo zvočnim posnetkom, zapisanim na novejših nosilcih zvoka. Vendar brez dobrega starega magnetofonskega traku in magnetofona še vedno ne gre.

Poimenovanje

Ob nastanku zvočnega arhiva Slovenskega gledališkega muzeja so ta oddelek poimenovali fonoteka, njeno zbirko pa fonotečna zbirka, kar je razvidno iz objavljenih poročil o delu SGM za posamezno leto. V letu 2000, ko sta se začela sistematično zbiranje in obdelava gradiva v zvočnem arhivu in zvočne zbirke, ki se je takrat povečala na 1300 enot, smo začeli razmišljati o drugačnem poimenovanju, in sicer o nazivu zvočni arhiv. Tudi zato, ker zvočne arhive v različnih državah Evrope poimenujejo različno, glede na vsebino in specializacijo. Nekateri evropski gledališki muzeji uporabljajo izraze Tonarchiv, Sound Archives, Fonoteka,[18] tako pri gledaliških muzejih kot akademijah znanosti in umetnosti, arhivih resne glasbe, zabavne glasbe, filmske glasbe, radijskih in TV arhivih, na svetovnem spletu itn. Najbrž je smiselno uporabljati izrazje, ki ga uvaja strokovna literatura in je prepoznavno, uveljavljeno ter najpogosteje uporabljeno v svetu. Predvsem je pomembno, da izrazje in poimenovanja slovenimo. Če je pomenila fonografija zapisovanje in reproduciranje zvoka, fonogram zapis sporočila besedila, fonoteka pa sistematično urejeno zbirko gramofonskih plošč in magnetofonskih trakov, sklepamo, da v slovenskem gledališču fonografa (znanstveno ni dokazano) niso uporabljali. Če pa že, je bil redkost. Uporabljali so gramofon, magnetofon, v novejšem času že sodobnejše predvajalnike z ustreznimi priključki za snemanje in predvajanje zvočnega zapisa (glasbenega, govornega, gledaliških zvočnih efektov).[19] Beseda ton ima v slovenščini več pomenov, in le eden iz njih se nanaša tudi na zvok. Tonski trak, tonski tehnik, tonska knjiga so le izrazi za zvočni trak, zvokovnega tehnika, dramsko besedilo z zvokovnimi oznakami zvočnih (glasbenih in govornih) zapisov. Vse pogosteje se uporabljajo izrazi zvočni nosilec, zapis na zvočnem nosilcu ali tudi nosilec zvoka. In zato dogovorni predlog za poimenovanje zvočni arhiv. Enako poimenovanje imajo tudi na GNI ZRC SAZU in Radiu Slovenija.

Izrazoslovje, ki ga uporabljamo pri razvrščanju zvočnega gradiva in pripravah vmesnika, kakor tudi pri zvočnih nosilcih in digitalizaciji zvočnega arhiva, bo treba prej ali slej poenotiti, predvsem pa nadomestiti tujke s slovenskimi izrazi.

Zbirke zvočnega arhiva slovenskega gledališkega muzeja

Zbirke obsegajo:

1. Posnetke na gramofonskih ploščah.
   Plošče so različnih formatov in velikosti, med njimi so tudi takšne z unikatnim vrezanimi zapisi.

[18] Pregledi spletnih strani gledaliških muzejev in njihovih zbirk

[19] Branko Starič, igralec, vodja predstave, zvokovni mojster, Pogovor, SGM, 22. 10. 2002. Kaseta 1, 2

2. Posnetki na magnetofonskih trakovih: posnetki in presnetki gledaliških predstav, radijskih iger, zbirka zvočnih posnetkov scenske izvirne glasbe in glasbene opreme za gledališke uprizoritve v SNG Drama Ljubljana in MGL, zbirka zvočnih efektov, kopije izvirnikov in izvirni zvočni zapisi, sestanki idr.
3. Posnetki na zvočnih kasetah so posnetki različnih intervjujev, pogovorov idr.
4. Posnetki na digitalni zvočnih kasetah (DAT) – presnetki magnetofonskih trakov.
5. Presnetki na zgoščenkah – kopije izvirnih posnetkov (CD-ROM), izvirniki.
6. Kopije notnih zapisov izvirne glasbe slovenskih skladateljev za gledališko uprizoritev.
7. Fotokopije ali izvirniki tonskih knjig, inspicientskih knjig, šepetalkinih knjig za predstave, kjer obstajata zvočna oznaka in notni zapis (dramska besedila z zvočnimi oznakami, lektorskimi oznakami, lučnimi oznakami, z oznakami glasbenega vodje, dramsko besedilo s črtami, igralski izvodi dramskih besedil z osebnimi oznakami idr.)
8. Videoposnetek.

Za shranjevanje so prvotno zadoščali prostori v SGM, pozneje SGFM, pa spet v SGM, arhivirani pa so bili le s kataložnim evidenčnim oziroma inventarnim popisom zapisov z opisom, oznako zvočnega nosilca ter krajem in letnico zapisa, šele leta 2002 je bila »najdena« kartonska škatla s 111 lističi in gesli, ki se nanašajo na magnetofonske trakove SGM za leta 1964–1970. V tej zbirki so:

- magnetofonski trakovi in drugi zvočni zapisi SGM,
- magnetofonski trakovi in drugi zvočni zapisi SNG Drama Ljubljana,
- magnetofonski trakovi in drugi zvočni zapisi MGL Ljubljana,
- magnetofonski trakovi in drugi zvočni zapisi LGL Ljubljana (hranijo jih v gledališču v neustreznih prostorih),
- magnetofonski trakovi SLG Celje (hranijo jih v SLG Celje v neustreznih prostorih),
- magnetofonski trakovi SSG Trst in radia s slovenskim programom,
- magnetofonski trakovi posnetkov zvočnih efektov,
- gramofonske plošče, male in velike,
- zvočne kasete,
- zgoščenke,
- tonske knjige in druga dramska besedila; gledališki listi,
- notni zapisi,
- druga dokumentacija.

Preostale zbirke v PG Kranj, SNG Drama Maribor in PDG Nova Gorica še niso evidentirane, tem gledališčem pa sta se pridružili še dve gledališči, in sicer Ptuj in Koper.

Slovensko stalno gledališče v Trstu pa je pravkar začelo sistematično arhivirati vse arhivsko gradivo.

Novejše zvočne zapise, posnete na sodobnejših nosilcih zvoka, zlasti izvirne scenske glasbe, pa hranijo gledališča, ker jih še uporabljajo pri predstavah.

Ob tem je treba posebej poudariti nujo po dogovoru med vodstvi gledališč in SGM, da bi kopijo ali presnetek zvočnih zapisov posredovali zvočnemu arhivu Slovenskega gledališkega muzeja, zlasti scensko glasbo, slovensko izvirno opero in zvočne posnetke izbranih gledaliških predstav slovenskih dramskih gledališč, pogovore, razčlembne vaje, omizja, pogovore z gosti. V današnjem času je na voljo sodobnejša, predvsem pa hitrejša tehnologija, ki to omogoča, strošek pa je mnogo manjši. Res je vse to v novejšem času že ohranjeno na videoposnetkih,

vendar je zvočni dokument morda ustreznejši za zvočno podobo. Želimo ohraniti dokumentarno vrednost, ne pa samo prirejeno izvedbo. Prav zato pripravljamo presnetke na zgoščenkah in DAT, da čim dlje ohranimo zvočne posnetke na magnetofonskih trakovih kot izvirne dokumente.

Zbirati bi morali tudi studijske tehnične aparature, ki so jih uporabljali v gledališčih (Grundingove, Siemensove itn.), tako snemalne kot predvajalne naprave, hkrati pa bi naj gledališča posredovala tudi podatke o teh napravah/aparaturah. Čez leta bodo ta dejstva in materialni dokazi pozabljeni/zgubljeni, mi pa se bomo spraševali prav o teh tehničnih podatkih. Za arhivski popis je zelo pomemben sleherni podatek.

Gradivo, ohranjeno v zvočnem arhivu, ni ustavljen gledališki čas, saj arhiv še ni star niti štirideset let. Zelo veliko ljudi iz gledališkega življenja lahko ne le pričuje o gledališču, temveč prispeva tudi komentar, se opredeljuje ali obuja spomine.

Iz nekaterih objavljenih zapisov v zvezkih Dokumentov SGM je razvidno, da so posamezni raziskovalci že »prisluhnili« dokumentom, posnetim na zvočnih nosilcih. Tako o Severjevem govoru v Linhartovem Matičku piše Mirko Mahnič.[20] »Še ko je bil Sever živ, me je vabilo k analizi njegovega govora, a nikoli ni bilo za to potrebnega časa. Za začetek sem poskusil z analizo Verovškovega Krjavlja, se pravi z opisom njegovega pripovedovanja zgodbe o presekanem hudiču, ki je ohranjen na gramofonski plošči (...), a tisto je bilo malenkost v primeri z obilnostjo najrazličnejših posnetkov govora Staneta Severja (film, radio, televizija, plošče, posnetki iger v Drami, ki so v Slovenskem gledališkem muzeju). (...) Poleg tega sem se tega opravila tudi bal, saj je bilo jasno, da bo treba začeti od kraja, kajti raziskovalci slovenskega gledališča so se govornega problema igralcev prej nič kot malo dotikali. (...) Na koncu sem pristal pri enem samem prizoru Linhartovega Matička – pri 6. prizoru 1. dejanja, in to na magnetofonskem posnetku z dne 4. marca 1966 ... (...) Prizor traja natanko 2 minuti 45 sekund. Poslušal sem ga neštetokrat, najprej zato, da sem dobil natančen zapis, zatem pa, ko sem poskušal Severjev govor opisati in ga kritično oceniti.« Nato sledi deskripcija in potem pojasnila ter dognanje o Baronu Staneta Severja: »Naša vera vanj je popolna do pretresljivosti. Upravičeno je vprašanje: ali ni ta baron najpomembnejša ali vsaj ena redkih igralskih emanacij slovenstva, ki se postavljajo obenj le še Lipahov Hvastja, Cesarjev Krjavelj in Potokarjev Krefl.«

Igralec Polde Bibič in dramaturg Blaž Lukan sta za svoji knjigi o gledališču in slovenski dramaturgiji že poslušala in navajala magnetofonske posnetke, avtorica razstave o Miletu Korunu, Janja Korun, pa je za razstavo izbrala odlomke zvočnih posnetkov gledaliških predstav.

Pregledovanje zbirk zvočnega arhiva in arhiviranje

Skrbno ravnanje z magnetofonskimi trakovi, gramofonskimi ploščami, zgoščenkami, zvočnimi kasetami in zvočnimi posnetki na drugih zvočnih nosilcih je nujno. Pozorno pregledovanje, previjanje trakov, čiščenje, brisanje prahu s plošč, ponovno ročno navijanje trakov in pregledovanje zapisov, vsebine in zvrsti, zlasti starih zbirk, je zahtevno, saj je možnost novih poškodb kar precejšnja. Ob odpi-

[20] Mirko Mahnič, O Severjevem govoru v Linhartovem Matičku. Dokumenti SGM, Ljubljana 1976, 7. knjiga, str. 176–180

ranju ne vemo, v kakšnem stanju je magnetofonski trak ali gramofonska plošča, posebno če je bilo gradivo spravljeno v neustreznih ovojnicah, škatlah, na odprtem in prašnem ali v vlažnem prostoru. Kjer že obstajajo popisi v inventarnih knjigah (»naslovi« trakov ali plošč), pa pri preverjanju ugotavljamo, ali posamezni zvočni dokumenti manjkajo, celo tisti, ki so bili svoj čas že spravljeni v SGM ali v gledališču. Dolžnost varovanja je, da najdemo čim več izgubljenega, založenega, raznesenega, pozabljenega gradiva. Pri glasbenih posnetkih (scenske glasbe) pa je pomembna ločitev na masterje in presnetke, obojestransko poslušanje trakov, ugotavljanje hidrolize ... opis vsebine, tehnične in splošne opombe itn.

V strokovnem članku dr. Jane Kolar piše, da naj bi bili pravilno hranjeni magnetni trakovi uporabni deset do dvajset let, previli pa naj bi jih na pet let. Slednjemu podatku tonski tehniki oporekajo. Vzdrževanje magnetofonskih trakov s previjanjem na šest do dvanajst mesecev in mesečno čiščenje ter vzdrževanje predvajalnih aparatur je izjemno pomembno. Magnetne nosilce zapisa, ki so sestavljeni iz nosilca, veziva in magnetnih delcev, je treba zaščititi pred prahom, pritiskom, ker lahko povzročijo deformacijo, pred neustreznim hranjenjem, vodo in toploto, ki lahko poškodujeta ali uničita magnetne zapise, ter pred močnimi magnetnimi polji, ki jih lahko razmagnetijo.

V zadnjem desetletju se vse pogosteje uporabljajo nosilci zapisa mehkih diskov in DAT-trakov.

Navajam navedek iz članka dr. Jane Kolar Osnove varovanja in zaščite knjižničnega gradiva: »Med magnetne nosilce zapisa sodijo: trakovi (avdio, video, računalniški), diski ... Nosilci mehkih diskov in trakov: acetatna celuloza je bila prevladujoči nosilec med leti 1953 in 1960. Ti trakovi se dokaj hitro strgajo. V šestdesetih letih so pričeli uporabljati kot nosilec polietilen tereftalat, ki ga uporabljajo še danes. Navedene raziskave NBS so pokazale, da je ocenjena trajnost tega nosilca, če ga ustrezno hranimo (20 do 25 °C, 50 % RH), okoli tisoč let. Danes nosilec na spodnji strani zaščitijo z nanosom ogljika.«

Prvotno arhiviranje v SGM je pomenila zbirka magnetofonskih trakov in gramofonskih plošč izbranih gledaliških in opernih predstav, intervjujev, nagovorov ob obletnicah ali jubilejih slovenskih gledaliških ustvarjalcev – umetnikov, ki jih je treba znova pregledati, saj so vsebinski opisi izredno pomanjkljivi, jih sploh ni, ali pa niso ustrezni. Nosilce zvočnih zapisov so hranili pri sobni temperaturi v SGM in v gledališčih, leta 1999 pa smo del zbirke SGM prenesli na GNI SAZU, kjer jo ustrezno hranijo, hkrati pa naš sodelavec Drago Kunej z novimi prepisi in restavracijo ohranja izvirnike.

Zakon o arhivskem gradivu in arhivih[21] ureja varstvo arhivskega gradiva in ga deli na izvirno, reproducirano in dokumentarno, kamor spadajo tudi vsi zvočni zapisi na nosilcih zvoka. In kot táko je to gradivo tudi kulturni spomenik. Zato je nujno materialno varovanje nosilcev zvočnih zapisov.

Vmesnik za evidentiranje zvočnega arhiva

Precej obsežna zvočna zbirka SGM in tista v gledaliških arhivih po doslej zbranih podatkih obsega več kot tri tisoč enot. Do leta 2003 smo vsebinsko in

[21] Uradni list RS, št. 20-1140/1997, Ljubljana 1997 (obj. 10. 4.1997), in Uradni list RS, št. 32/97 (Popravek zakona o arhivskem gradivu in arhivih, obj. 5. 6. 1997)

tehnično evidenco vodili računalniško v tekstovnih Wordovih dokumentih s pripravljeno razpredelnico za vsako zbirko posebej. Prikazani primeri za SNG Drama Ljubljana, MGL, razčlembne vaje, LGL Ljubljana, SGM, kasete, gramofonske plošče in zgoščenke natančno ponazarjajo, kako nujno potrebno je bilo pripraviti masko/ustrezen vmesnik za evidentiranje zvočnih nosilcev, avtorstev na njih, zasedb, tehničnih, vsebinskih in splošnih opomb. Ob vsakem vnovičnem vnosu novega zvočnega, pisnega ali risanega dokumenta se lahko pojavi nov podatek in zato tudi odpira novo vpisno polje.

Primeri različnih razpredelnic ne vodijo do poenotenja dela oziroma enotnih vmesnikov za ustrezno evidentiranje (vzorci popisov v Wordovih dokumentih):

Gramofonske plošče:
1, 2, 3, 4 (Gramofonske plošče, SNG Drama Ljubljana, MGL – razčlembne vaje, LGL,):
Gramofonske plošče (nepregledno v računalniškem izpisu, v programu pa je iskalni kriterij znan.
Govorni posnetki.

P 1.
GP 1/SGM/ I: Panorama jugoslovanskih pesnikov – Slovenija I: A. Gradnik, F. Albreht, J. Glazer, T. Seliškar, A. Vodnik, Vida Taufer, B. Rudolf, E. Kocbek, C. Vipotnik, M. Bor, J. Udovič, M. Klopčič. Recitirajo avtorji.
Uredila K. Kovič in C. Zlobec (stran A in B).
Uvod Josip Vidmar.
Jugoton. Zagreb. Lykos.
ump 2 A, B LY 3
GP 1/SGM/ II Panorama jugoslovanskih pesnikov – Slovenija II
J. Šmit, P. Levec, A. Škerl, I. Minatti, C. Zlobec, L. Krakar,
T. Pavček – J. Menart – D. Zajc – G. Strniša – K. Kovič – S. Vegri – V. Taufer
(Stran A + B)
Recitirajo avtorji.
Uvod: Janko Kos
Uredila. Kajetan Kovič in Ciril Zlobec
Jugoton, Zagreb, Lykos (letnica izida ni navedena)
(N 726/1965)
ump 3 A, B LY 33

P 2.
GP 2/SGM: François Mauriac. Dit par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud.
Serie artistique. P 37 A 4022
(S. 1961; SGM – N 720/1965)

Naslednji trije primeri so opisani v enotni Wordovi razpredelnici za različne zvrsti zvočnih posnetkov, posnetih na magnetofonske trakove v različnih gledaliških ustanovah.

Po iskalnih kriterijih lahko dobimo vse želene podatke, vendar pa evidence, ki je bila vodena v programu MS Word ni mogoče prenesti v podatkovno bazo programa.

Primer Wordove razpredelnice za ohranitev prve baze/banke podatkov:

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
DRAMA
LJUBLJANA

Seznam magnetofonskih trakov

TRAK ŠT.	PREDSTAVA	AVTOR	DATUM/ LETO SNEMANJA ARH. V DRAMI	TRAJANJE	OPOMBA	SPREJETO/ ARHIVIRANO	VSEBINSKI PODATKI Vsebina:
1. M	Sedem let skomin	Axelrod George	RTV 1955 doma		ni oznake dodaten list – seznam št. 1 efekti št. 1	20. 6. 2000 26. 6. 2000	RSG: 1867 – 1967 Zap. št. 1601 Rež.: I. Pretnar Glasba: B. Adamič Prem.: 15.11.1955 Gled. l. št.2
	Spomin na dva ponedeljka	Miller Arthur					Rež.: S. Jan Glasba: B. Adamič Prem: 13. 11. 1956 Gled. l. št. 4
1. M/E	Efekti				ni oznake dodaten list – efekti	20. 6. 2000 26. 6. 200 0	
2. M	Janko in Metka	Moder Janko & Ajdič Igor	1955		zapis na listu zapis na kolutu dodaten list – seznam št. 2	20. 6. 2000 26. 6. 2000	RSG: 1867–1967 Zap. št. 1616 Rež. F. Jamnik Prem.: 23. 12. 1956 Gled. l. št.: 6
	Šola za može	Moliére Jean Baptiste Pocqueline					RSG:1867–1967 Zap. št. 1614 Rež.: F. Jamnik Glasba: J.-B. Lully Prem.:16.11.1956 Gled. l. št. 5

Trak	Hitrost	Trajanje	Hidro	Nivo	Prevrt.	Vrsta traku	Opombe
M 1 A		31'32		2			1'42 vokal – mešani zbor
B		31'58	0	2	0		Začetek – prenos nogometne tekme, telefonski pogovor, 20'18 punčke do 23'30, potem spet glasba 25'6 besedilo replike,ne bo glasbe, 27'54 spet besedilo (moški glas) –glasba 30'46 – ženski glas do 31'26 ! besedilo
M 1 1/A	19	32'	1		0	mešano?	Po 29' prejšnji (stari) posnetki – rdeč uvodnik.
1/B	19	32'	1		0	mešano?	Večkrat lepljen, lepilo popušča, zato ponovno lepljeno –zelen uvodnik.

M 3							
	19	38'	1		0	AGFA	
	19		1		0		VERJETNO KREFLI Počiva jezero v tihoti – instrumentalno Preljuba Izjava napovedovalca Politika interesne sfere Ker ga snočkaj ni bilo (v dialektu) Mucike En hribček Dele sen jaz mali bija – ni cele Kaj ti je deklica – ni cele se trga pri lepljenju instrumental Množica Polka 21 min. kratek uvodnik 25 min. (zaključi rdeč trak)
M 4							
A	19						
B		30'	2	0	1		
M 5	19	35'	0	0	0		
M 6	19	25'	1	1	0		

Prav zaradi vseh teh elementov, zahtevnosti in velikega števila podatkov, je bila nujna potreba po ustreznejšem zapisovanju in pripravi sodobnejšega, informacijsko popolnejšega računalniškega programa skorajda obveznost pri načrtovanju nadaljnjega dela.

Približno sočasno, kot smo v zvočnem arhivu Slovenskega gledališkega muzeja leta 2000 pričeli »popisovati« zvočne dokumente, katerih vrednost se s časom povečuje ne glede na pomanjkljivosti informacijske izkušnje, je s podobnim delom in arhiviranjem/evidentiranjem magnetofonskih trakov radijskih iger in podobnih govornih oddaj začel na Radiu Slovenija dr. Goran Schmidt. Za njihove potrebe je bil pripravljen program Antigona. Ko se je spraševal, kako bi poimenoval program, v katerega bo zapisoval radijske igre, je našel primerjavo v literaturi: program išče, torej Antigona, ki išče Polinejka.

Na podlagi naše preproste sheme in prve evidence, ki je bila brez računalniških strokovnjakov pripravljena v zvočnem arhivu SGM, saj je brez popisov vzorčnih tabel ni bilo mogoče izdelati, smo z računalniškimi administratorji (Mateja Bratož, Mojca Zabukovec in Peter Djukić) začeli razvijati računalniški program v programu Microsoft Access, ki bo ponujal ustrezno in zahtevno evidentiranje. Goran Schmidt je dal zamisel, da bi za zvočni arhiv SGM, ki je že imel pripravljen vmesnik e-Antigone za radijske potrebe, razvili še Antigono za muzejske potrebe. Tudi naše izhodišče je podobno, idejno se približuje radijskemu (Radio Ljubljana in Radio Maribor), naziv programa pa smo poimenovali enako: Antigona. Program razvijamo v sodelovanju z razvojnim in izobraževalnim oddelkom LASER Computer, in sicer po poljih in iskalnih kriterijih institucije (SGM, SNG Drama Ljubljana, SNG Drama Maribor, MGL, SMG ...), avtorja (dramskega besedila, dramske priredbe, libreta, glasbe, operne glasbe, scenske glasbe, glasbene opreme, glasbene priredbe, radijske igre ...), po naslovu dela in zvrsti (drama, tragedija, komedija, farsa, scenska glasba, glasbena spremljava, vokalna glasba,

instrumentalna glasba ...). Tako razvijamo skupen »informacijski« program z vmesnikom e-Antigona.

V sodelovanju z ZRC Glasbenonarodopisnega inštituta SAZU načrtujemo tudi digitalizacijo, zbirko bomo presneli na CD-R in na DAT. Ob prepisu bomo posnetke osvežili, starejše tudi restavrirali. Mag. Drago Kunej je kakih sedemdeset zapisov magnetofonskih trakov že presnel. S tem smo dosegli, da se izvirni dokument ohrani, presnetek pa je dostopen v študijske in raziskovalne namene. Hkrati s tem pa je izdelal evidenčni list za presnetke z vsemi ustreznimi podatki o izvirniku (magnetofonskem traku), presnetku na CD-R in DAT z evidenčnimi listi. Cilj je skupna podatkovna baza slovenskih dramskih in radijskih zvočnih zapisov o slovenskem gledališču, najprej povezana z e-Antigono, kdaj pozneje pa mogoče dostopna tudi na spletu.

Primeri vmesnika Antigona za SGM: taki so bili začetki z iskanji in napakami pri vpisovanju, a vendarle so se izkristalizirale prve zahteve.

1. Zahteve:
Vodenje in urejanje podatkov o zvočnih trakovih oziroma zapisih na nosilcu zvoka, ki jih je trenutno okoli 1600. Delitev evidence podatkov o dokumentih na posamezno gledališče.
Vmesnik mora biti tako izpopolnjen, da bo ustrezal vsem pogojem, ki so nujni za obravnavo in kasnejše raziskovalno delo.
Izdelava kartice (izpis v MS Wordu) za posamezno presneto kopijo zvočnega traku oziroma zapisa na zvočnem nosilcu, ki bi vsebovala podatke o naslovu, avtorju dela, številko ter opombe (glede na presnemavanje zvočnih trakov na CD-je in kasete DAT).

2. Iskalni kriteriji:
Vsi iskalni kriteriji še niso natančno definirani, zagotovo pa bodo naslednji:
Iskalni kriteriji za zapise na nosilcu zvoka:

✓ trak:
- številka traku
- hitrost
- trajanje (v sekundah)
- hidro (oznake: 0, 1, 2)
- nivo (oznake: 0, 1, 2)
- prevrtavanje (oznake: 0, 1, 2)
- vrsta traku (Agfa, Basf ...)
- opombe

✓ zvrst:
- govorni posnetek
- glasbeni posnetek
- drugo

✓ naslov
✓ ime in priimek avtorja
✓ ustanova (Drama SNG Ljubljana, MGL, Lutkovno gledališče ...)
✓ datum snemanja
✓ datum in kraj premiere
✓ sprejeto/arhivirano

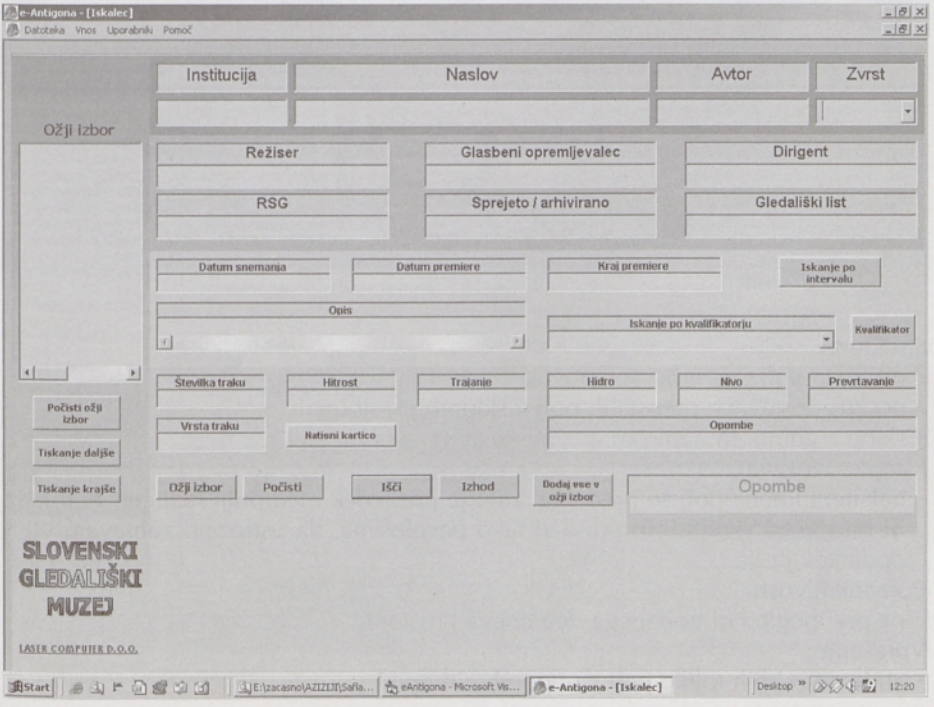
✓ vsebinski podatki:
- Repertoar slovenskih gledališč (zap. številka Repertoarja slovenskih gledališč in Letopisa slovenskih gledališč)
- ime in priimek režiserja
- ime in priimek skladatelja/ dirigenta
- /odprto polje/
- ime in priimek glasbenega opremljevalca
- gledališki list (številka gledališkega lista)
- opombe (splošne, vsebinske, tehnične)

✓ nastopajoči (ime in priimek nastopajočega in opis vloge)
✓ zvrsti (opera, drama, lutkovna predstava, razčlembna vaja, song ...)
✓ opombe

Podatki o zvočnem traku oziroma zapisu na nosilcu zvoka (hitrost, trajanje, hidroliza, nivo, prevrtavanje, vrsta traku in opombe) so zajeti v Wordovih tabelah, v posebni evidenci na listih in jih bo treba ročno vnesti v bazo podatkov.

Raziskovalno delo ne bo vključeno v program. Če pa bo, bo obiskovalcu nedostopno.

Nove tehnologije omogočajo računalniško obdelovanje podatkov. Zato je bilo treba določiti temeljne podatke in pripraviti vmesnik, masko. Prva razpredelnica je bila pripravljena v Wordovem dokumentu, ki je bil sicer po iskalnih kriterijih dostopen vsakomur, ni pa bil ustrezen za strokovno delo in računalniško obdelovanje podatkov. Podatkovna baza je namreč obširnejša in zahtevnejša, kot je omogočala razpredelnica. Nov program še nastaja in obsega osrednja področja arhivskega dela: ohranjanje, zbiranje, omogočanje dostopa do arhivskega gradiva

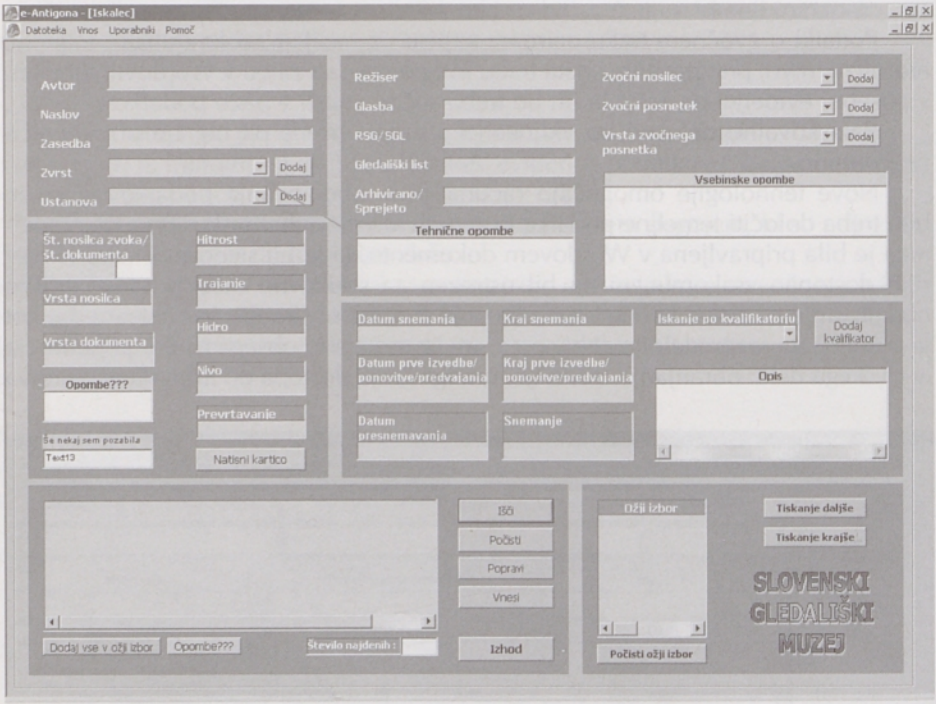


Različica 1

v študijske in raziskovalne namene. Predvsem je treba ohraniti izvirnik, prepis pa je mogoče uporabljati z ustrezno tehnično opremo. Temeljna naloga arhiviranja je sprotno arhiviranje. Če to ni urejeno, je arhiv v zaostanku, neobdelano gradivo pa se kopiči. Zato je zbirka zvočnih zapisov SLG Celje še vedno v njihovem arhivu in hranjena pri sobni temperaturi, prav tako zbirka LGL, ki bi jo bilo treba zaradi uporabe trakov v gledališču čimprej ustrezno presneti.

Novejši primeri vmesnika, ki se bo še dodeloval in nadgrajeval.

Tako je Laser Computer &#8230, ki je že imel izkušnje s pripravljanjem programa za radijske igre, na podlagi vsebinskih zahtev in pravil o dokumentiranju in arhiviranju, pripravil različice vmesnikov, ki bodo vendarle omogočali povezavo z zbranimi arhivskimi podatki, ko bo program e-Antigone zaživel.



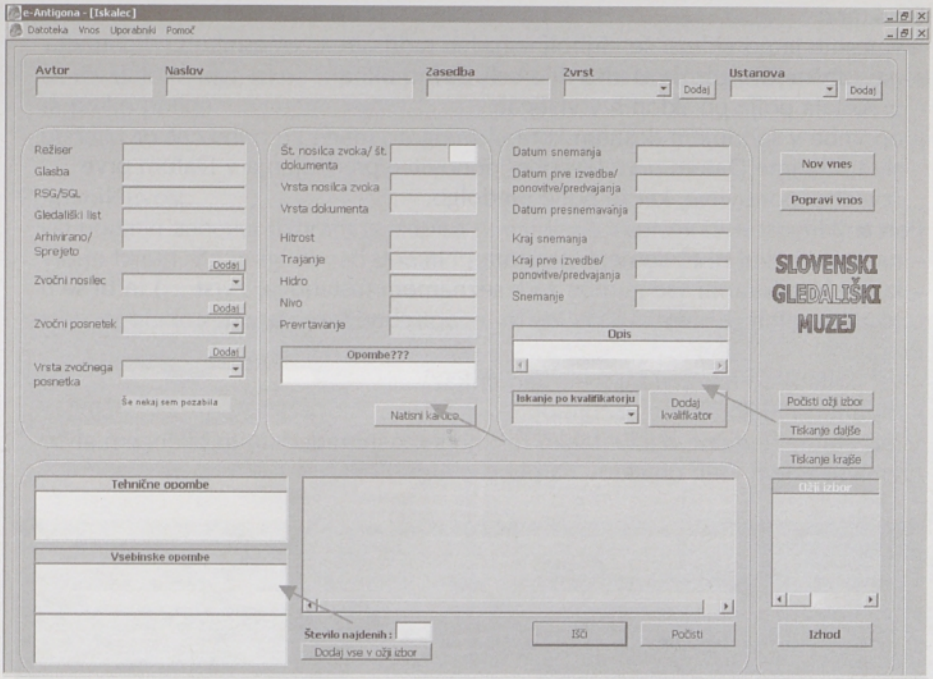
Primer 1

Struktura:
- osnovna polja na vrhu vodoravno
- poskus postavitve preostalih polj v sklopih po stolpcih
- sklop z gumbi in napisom gledališkega muzeja na levi.

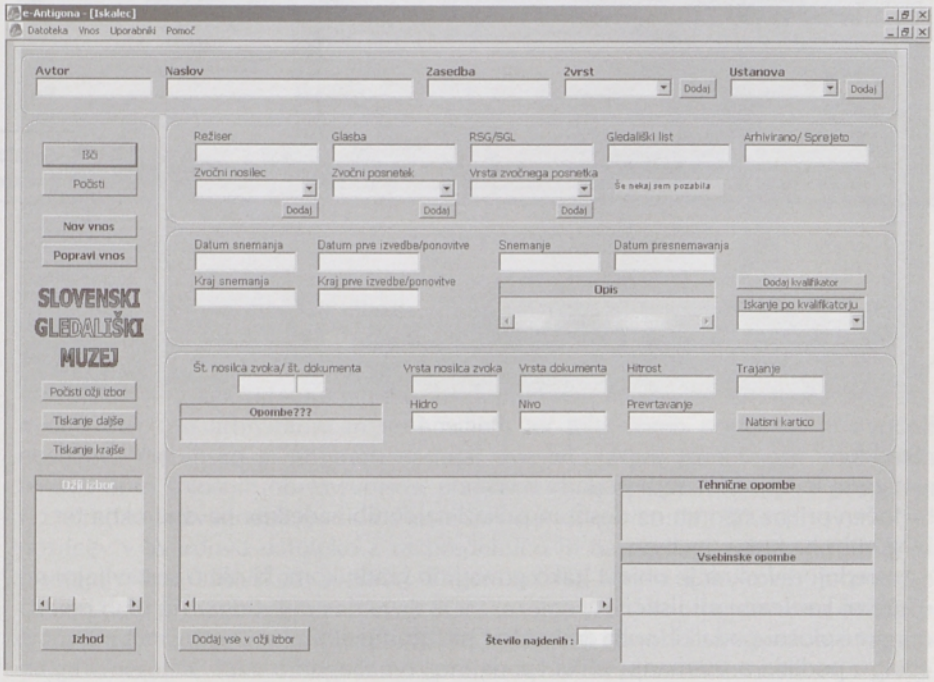
Estetska »težava«:
- nekatera imena polj so predolga, zato je presledek med polji različen ➤ imena bi bilo treba skrajšati in poiskati tako posplošena, da ustrezajo zahtevam vseh podatkov polja.

Pomanjkljivost:
- na prvi pogled ni nobenega dodatnega prostora.

Vprašanje:
- ali je potrebnih toliko polj za opombe in opis?



Primer 2

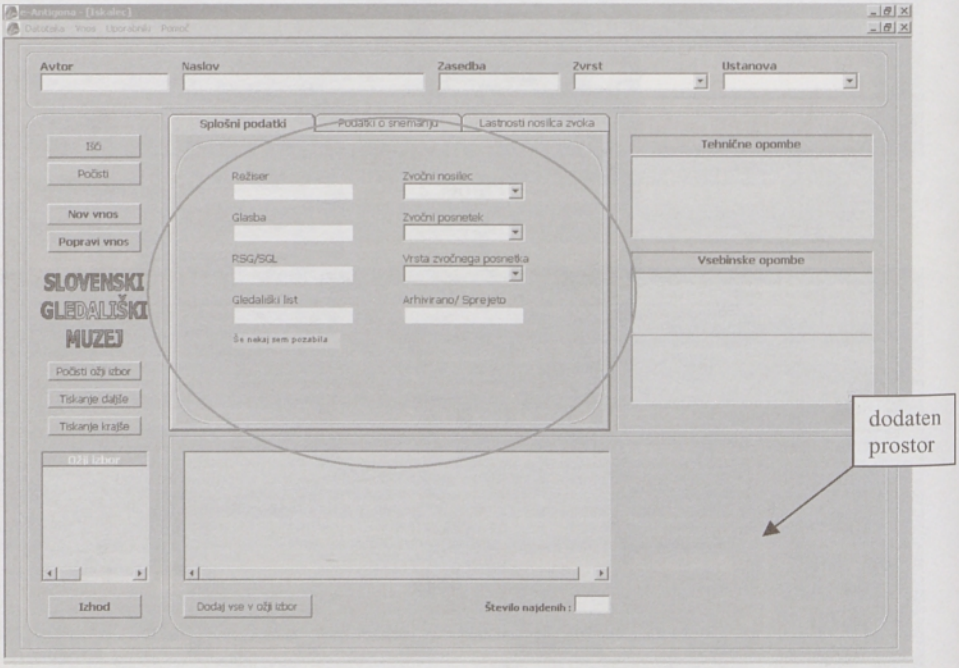


Primer 3

Struktura:
– vmesnik je po videzu še najbolj soroden radijskemu vmesniku G. Schmidta
– najsplošnejša zgornja vrstica čez celo širino okna
– preostala polja po sklopih v vrsticah
– opombe v spodnjem desnem kotu
– skrajšala ime Datum prve izvedbe/ ponovitve/predvajanja v Datum prve izvedbe/ ponovitve, ker je polje predolgo.

Pomanjkljivost:
– na prvi pogled ni dodatnega prostora
– lahko bi odstranili vse gumbe za k seznamom (ustanova, zvrst ...) in bi se ti ukazi izvajali iz menijske vrstice (ni nepotrebne šare na vmesniku).

Prednost:
– vsi podatki so takoj vidni (celosten prikaz)
– ohranimo idejo okno g. Schmidta
– morebitne dodatne opcije lahko rešimo s kakšnim dodatnim okencem ali z zmanjšanjem vseh objektov na oknu.

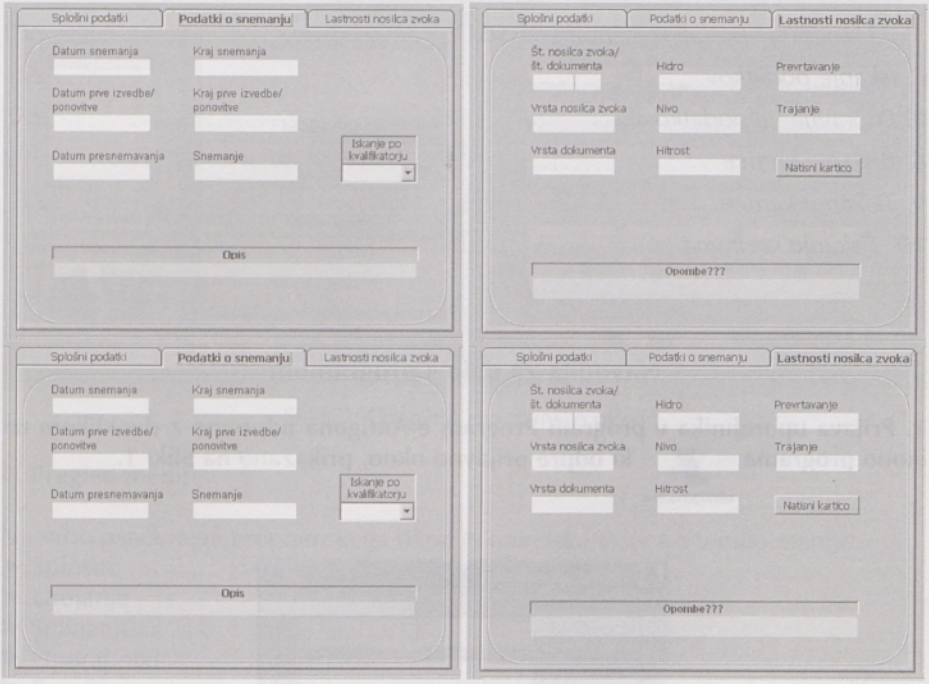


Primer 4

Struktura:
– zgoraj le najosnovnejši podatki v vrstici
– ločen prikaz opomb na desni in prikaz najdenih zadetkov na dnu okna ter gumbi na levi
– osrednji del okna je objekt (tako govorimo gradnikom, ki okno sestavljajo) s tremi karticami ali lističi:
  - splošni podatki (polja prikazana na zgornji sliki)
  - podatki o snemanju (slika spodaj)
  - lastnosti nosilca zvoka (slika spodaj)

Prednost:
– v pridobitvi dodatnega prostora za morebitne dodatne opcije programa, ki bi se izvajale iz tega okna (npr. napoved potke in povezava do nekega dokumenta preko potke)
– podatki so še vedno na enem programskem oknu.

Pomanjkljivost:
– vsi podatki zadetka (izbranega zapisa iz najdenih zapisov iz seznama) se ne vidijo hkrati. Za pregled nad podatki je treba klikati med karticami.



Ekranske maske

Taki so bili začetki vsebinskih, organizacijskih in programskih iskanj rešitev, ki so se po več kot pol leta izkristalizirali v naslednjo, skoraj dokončno podobo.

In zadnja, skoraj že dopolnjena različica programskega vmesnika, ki bo morda še doživela kakšno spremembo ali dopolnitev, vendar že omogoča bolj normalno delo pri arhiviranju in vsebinskem ter tehničnem popisovanju zvočnih nosilcev. Vsebinsko je program nastajal dve leti zaradi zahtevnosti vsebinskih, tehničnih in splošnih opisov/vpisov, podatkov in opomb, zaradi opisa posnetega raznorodnega zvočnega gradiva. Nastal je na podlagi vzorca 1300 vpisov zvočnih nosilcev v Wordovo datoteko z razpredelnico in na podlagi zahtev, ki jih predpisujejo akti o arhivskem gradivu. Organizatorka Mojca Zabukovec je po končanem delu pri vsebinskih zahtevah SGM (Mojce Kreft) in programskem delu programerja Petra Djukića pripravila prikaz natančnih navodil za uporabo programskega vmesnika. Tako omogočamo sprotno arhiviranje zvočnih nosilcev v gledališčih, s tem pa poskrbimo za evidentiranje in ohranjanje zvočnega arhiva.

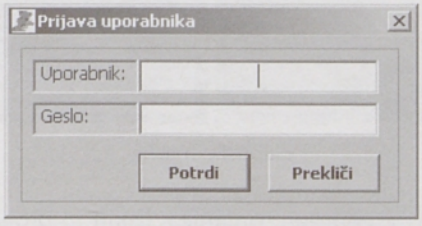
Kazalo vsebine

1. Prijava uporabnika v program 202
2. Pregled menijev 203
3. Vnos novega uporabnika 204
4. Delo s seznami 205
5. Vnašanje podatkov nove kartice 206
5.2 Vnašanje podatkov o zasedbi 208
5.3 Vnašanje podatkov v polje RSG/SGL 210
6. Iskanje podatkov 211
7. Popravljanje podatkov 211
8. Brisanje kartice 212
9. Tiskanje kartice 212
10. Tiskanje seznama 212

Navodila za delo s programom

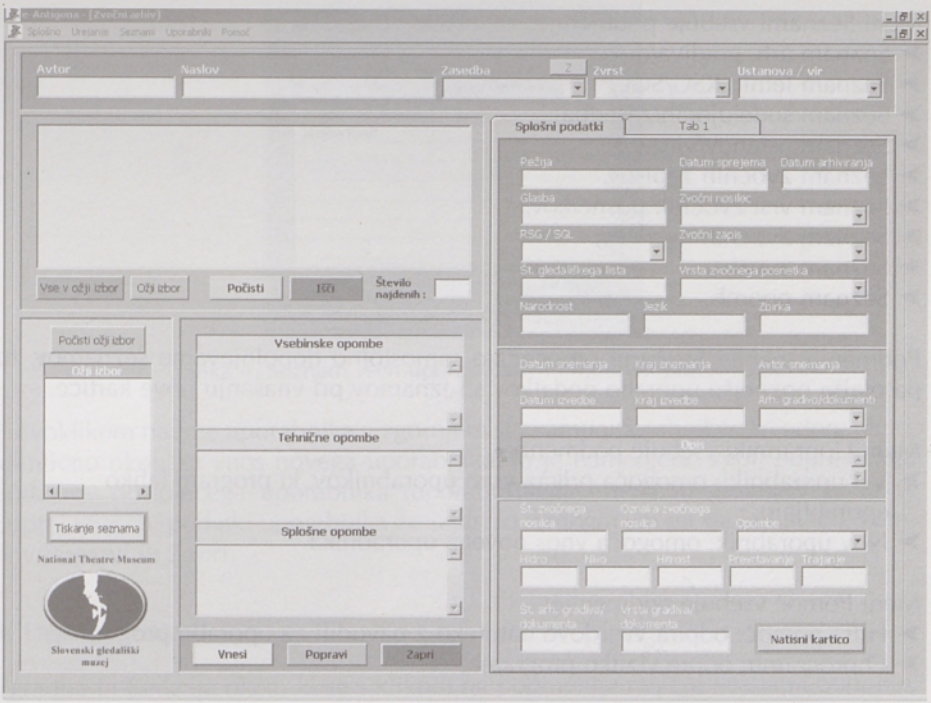
1. Prijava uporabnika v program Program e-Antigona odpremo z dvoklikom na ikono programa  **ki odpre prijavno okno, prikazano na Sliki 1.**

eAntigona.exe



Slika 1: Prijavno okno

Po uspešni prijavi v program e-Antigona se odpre osnovno programsko okno, kot je prikazano na Sliki 2.



Slika 2: Osnovno programsko okno

2. Pregled menijev

Na vrhu osnovnega programskega okna je menijska vrstica s temile meniji:
- Splošno
- Urejanje
- Seznami
- Uporabniki
- Pomoč

Meni Splošno vsebuje podmenije:
- Odpri: če bi okno, prikazano na Sliki 2, po pomoti zaprli, podmeni omogoča, da ga znova odpremo.
- Nova prijava: omogoča prijavo novega uporabnika v program.
- Izhod: rabi izhodu iz programa.

Meni Urejanje vsebuje podmenije:
- Vnesi novo kartico: omogoča vnos podatkov nove kartice.
- Popravi obstoječo kartico: omogoča vnašanje popravkov k že obstoječim podatkom izbrane kartice.
- Briši kartico: izbriše vse podatke zapisa oz. vneseno kartico v celoti.

Vnos nove kartice in popravljanje obstoječe je mogoče izvajati tudi z ukaznimi gumbi iz osnovnega programskega okna (gumba Vnesi in Popravi), brisanje kartice pa je zaradi varnosti pred brisanjem podatkov po pomoti mogoče le z omenjenim menijem.

Meni Seznami vsebuje podmenije:
- Seznam arh. gradiva/dokumenti,
- Seznam letnic RSG/SGL,
- Seznam sodelujočih/zasedba,
- Seznam ustanov/virov,
- Seznam zvočnih zapisov,
- Seznam vrst zvočnih posnetkov,
- Seznam zvočnih nosilcev,
- Seznam zvrsti,
- Seznam opomb.

Podmeniji menija Seznami omogočajo samostojno dopolnjevanje seznamov, to pa olajša poznejšo uporabo podatkov s seznamov pri vnašanju nove kartice.

Meni Uporabniki vsebuje podmenije:
- Vsi uporabniki: omogoča prikaz vseh uporabnikov, ki program lahko uporabljajo,
- Nov uporabnik: omogoča vnos novega uporabnika.

Meni Pomoč vsebuje podmenije:
- Hitra pomoč: odpira Wordovo datoteko z navodili za uporabo programa,
- O programu: odpre vizitko programa.

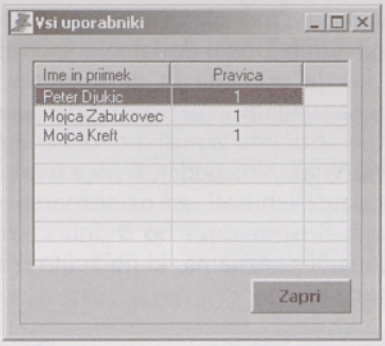
3. Vnos novega uporabnika.

Novega uporabnika vnesemo z menijem Uporabniki in podmenijem Nov uporabnik. Odpre se manjše okno Vnos novega uporabnika (glej Sliko 3), v katero vnesemo vse zahtevane podatke o novem uporabniku in kliknemo gumb Dodaj.



Slika 3: Dodajanje novega uporabnika

Ko so uporabniki vneseni, lahko pogledamo na seznam vseh uporabnikov, ki imajo dostop do programa. V ta namen kliknemo podmeni Vsi uporabniki (Slika 4).



Slika 4: Seznam vseh uporabnikov in njihovih pravic

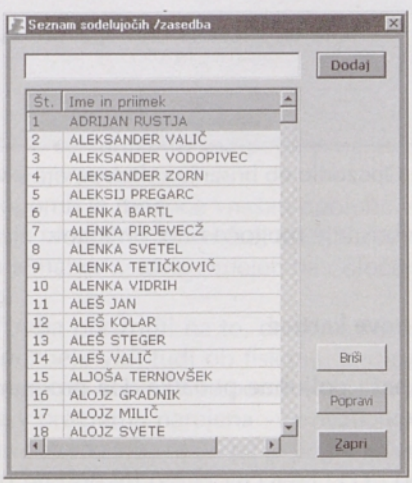
Z dvoklikom na ime uporabnika v zgornjem seznamu uporabnikov se odpre okno, identično oknu za vnos novega uporabnika, ki je namenjeno zgolj popravljanju podatkov obstoječega uporabnika (uporabniškega imena in gesla). V oknu se poprej vneseni podatki uporabnika že izpišejo, omogočeni pa sta le funkciji gumbov Popravi in Zapri.

4. Delo s seznami

Zgradba in funkcija oken, ki se s klikom na podmenije menija Seznami odpirajo, je enotna za vse sezname, zato bo v nadaljevanju opisano le eno tovrstno okno.

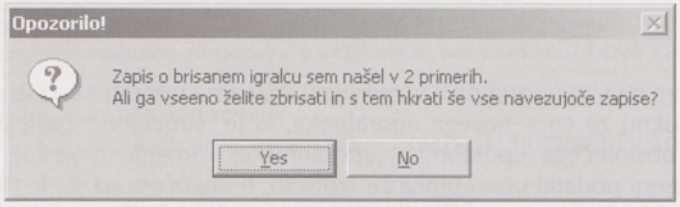
Na splošno okna omogočajo:
- ➤ vnašanje in dopolnjevanje seznamov,
- ➤ popravljanje podatkov obstoječega seznama,
- ➤ brisanje podatkov s seznama.

Za primer je spodaj opisano okno Seznam sodelujočih/zasedba, ki se odpre s klikom na podmeni Seznam sodelujočih/zasedba.



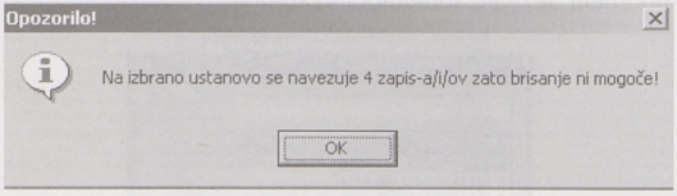
Slika 5: Seznam sodelujočih/zasedba

Dodajanju nove osebe je na vrhu okna namenjeno polje, v katero vnesemo podatek in ga s klikom na gumb Dodaj dodamo v spodnji seznam ali preprosteje pritisnemo tipko Enter, kar je priročna in hitra rešitev predvsem pri vnašanju večjega števila podatkov na seznam.
V primeru pomot zapis na seznamu z miško dvokliknemo, da se le-ta prepiše v zgornje polje, namenjeno vnašanju, podatek popravimo in kliknemo gumb Popravi. Če pa bi želeli podatek izbrisati, ga na seznamu z enojnim klikom miške označimo, kliknemo gumb Briši in zapis bo izginil s seznama. Ob tem vas program v primeru, če so podatki s seznama, ki jih želite izbrisati, povezani z drugimi vnesenimi podatki, opozori ...



Slika 6: Opozorilo ob brisanju podatkov s seznama

Podobno opozorilo se pojavi tudi ob spreminjanju podatka s seznama, ki se navezuje na kateri koli drug podatek.
V primeru potrditve opozorila se podatek izbriše iz vseh tistih zapisov, v katerih je vsebovan (oz. se ob izvedbi spremembe na seznamu izvede sprememba ob vseh navezujočih se podatkih).
Podobno nas program obvesti o obstoju navezujočih se podatkov tudi ob brisanju ustanove oz. vira s seznama, le da v tem primeru opcija brisanja podatka ni mogoča, ker je to ključni podatek. Že vneseno ustanovo oz. vir je mogoče zbrisati, samo če nanjo ni vezanih podatkov.



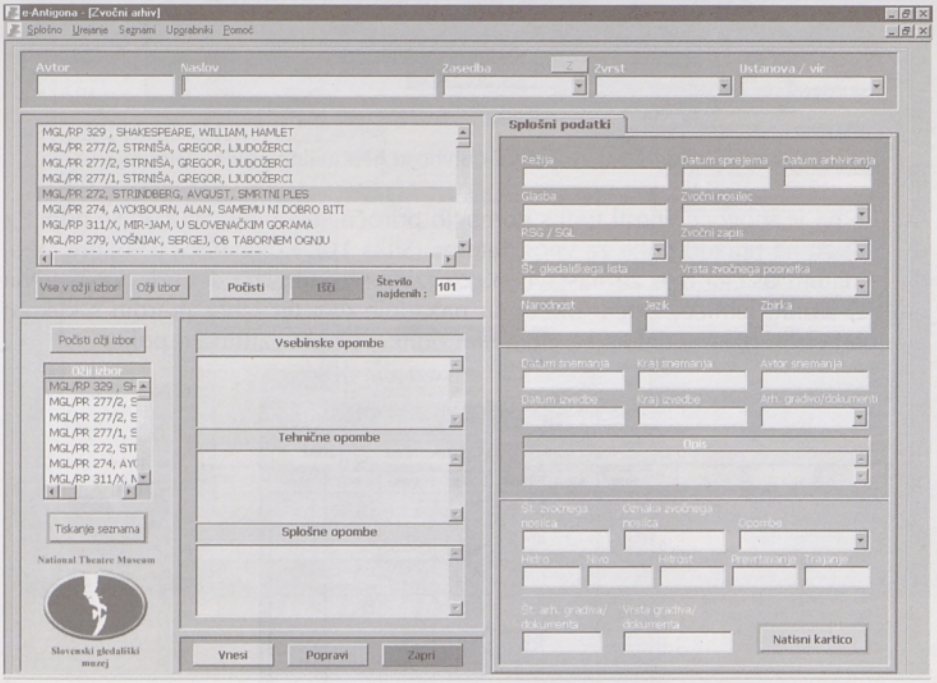
Slika 7: Opozorilo ob brisanju ustanove/vira s seznama

Pri drugih seznamih je brisanje mogoče brez omejitev.

5. Vnašanje podatkov nove kartice

V polja programa se vnaša poljubne podatke. Da program izvede vnos, je treba vnesti vsaj tele podatke:
- ustanova/vir,
- zvočni nosilec in
- vsaj en podatek o mediju.

Podatke nove kartice vnesemo s klikom na gumb Vnesi. Po vnosu se polja – okna počistijo (spraznijo), zapis pa se pripiše na seznam zapisov, kot je prikazano na Sliki 8.



Slika 8: Prepis podatkov na seznam po vnosu podatkov

Ob vnašanju več zapisov se ti nizajo na seznamu drug za drugim. Od vseh vnesenih podatkov so na seznamu vidni:

- ➤ podatek o številki zvočnega nosilca,
- ➤ podatek o avtorju,
- ➤ podatek o naslovu.

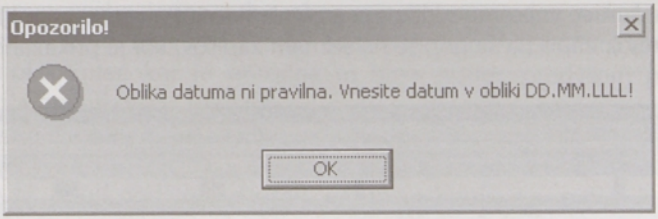
Z enojnim klikom na zapis na seznamu prikličemo vse preostale podatke o tem zapisu.

Če kliknemo gumb Počisti, se spraznijo vsa polja programa, okno pa je pripravljeno za nov vnos oz. iskanje podatkov.

V posamezne razdelke opomb je mogoče vnašati opombe v več vrsticah z uporabo tipke Enter. Opombe je mogoče vnašati tudi tako, da se jih prekopira iz drugega dokumenta, s tem da je nabor znakov omejen na določeno dolžino mest, ki jih opombe lahko zasedejo.

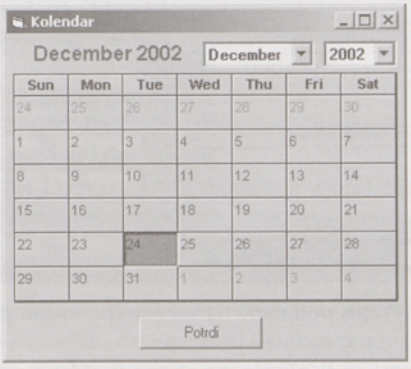
Ob vnašanju opomb je treba opozoriti na to, da se vsaka uporaba tipke Enter, ki deli opombe v vrstice, pozneje vidi tudi ob tiskanju kartice, ravno tako je viden tudi vsak presledek, ki se ga ob kopiranju opomb vnese in shrani.

Pri vnašanju datumov je v programu narejena »varovalka«, ki rabi enotnemu in s tem pravilnemu vnašanju datuma v bazo (to pa je pogoj za enotno iskanje). Datum je treba vnesti v natanko predpisani obliki DD.MM.LLLL, sicer vas program opozori na to in ne dopušča drugačnega vnosa (Slika 9).



Slika 9: Opozorilo uporabniku ob vnosu nepravilne oblike datuma

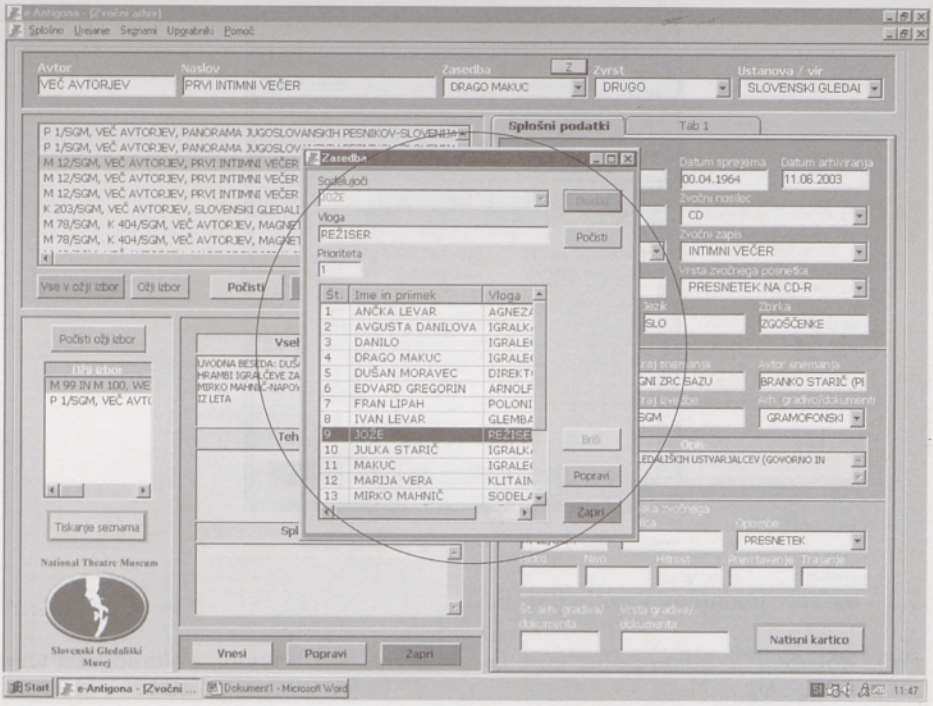
Datum pa je mogoče vnesti tudi s pomočjo priročnega koledarčka, ki se odpre z dvoklikom na prazno polje za vnos datuma (Slika 10). Koledarček se odpre tako, da je datum tistega dne že nastavljen. Za izbiranje drugega datuma pa je treba najprej izbrati letnico, zatem mesec in nazadnje dan ter izbor potrditi s klikom gumba Potrdi. Izbrani datum se v pravilni obliki vpiše v datumsko polje.



Slika 10: Koledarček

5.2 Vnašanje podatkov o zasedbi

Posebnost pri vnašanju podatkov je podatek o zasedbi. Podatka namreč ni mogoče vnesti neposredno v polje ali ga izbrati s spustnega seznama Zasedba. Ta podatek se vnaša naknadno, potem ko je vnesena celotna kartica, ker je treba pri tej vrsti podatka določati še vloge sodelujočih oseb. To storimo tako, da poiščemo kartico, h kateri želimo dodajati podatke o zasedbi, in kliknemo manjši gumb ob polju Zasedba z oznako Z. Odpre se okno, podobno oknom za dopolnjevanje seznamov z manjšo razliko (glej Sliko 11).



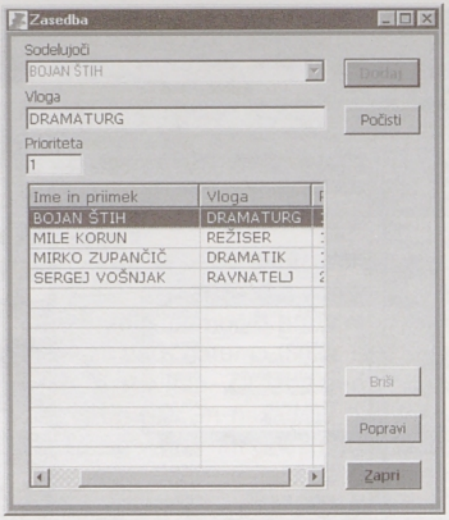
Slika 11: Vnašanje podatkov o zasedbi

V zgornjem delu okna so tri vnosna polja:

- polje Sodelujoči, v katerem s spustnega seznama izberemo osebo oz. sodelujočega (podatke o sodelujočih vnašate poprej na seznam sodelujočih),
- polje Vloga, v katero vpišemo vlogo za izbrano sodelujočo osebo,
- polje Prioriteta pa je namenjeno določanju prioritete sodelujočih glede na njihove vloge.

Po izboru sodelujočega, vpisu vloge in določitvi prioritete kliknemo gumb Dodaj (ali pritisnemo tipko Enter) in podatki se shranijo ter prepišejo na spodnji seznam. Z dvoklikom zapisa na seznamu se podatki prepišejo nazaj v vnosna polja, kjer jih lahko popravljamo in spremembo shranimo s klikom gumba Popravi, ali izbrišemo, tako da zapis na seznamu označimo in kliknemo gumb Briši.
Gumb Počisti sprazni vnosna polja v tem oknu.

Podatek o prioriteti se prikaže, če se z drsnikom na dnu okna premaknemo v desno (glej Sliko 12). Po stolpcu Prioriteta je mogoče urejati zapise na seznamu po prioriteti od najmanjšega do največjega in obratno.



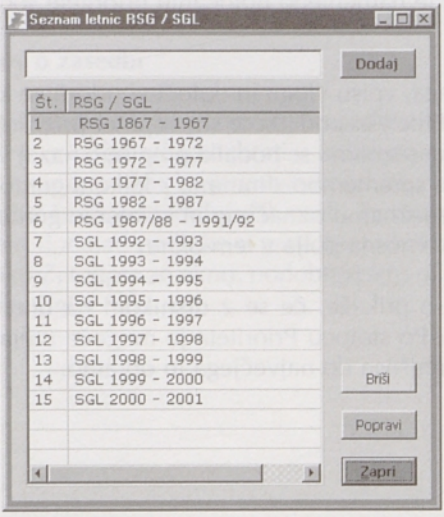
Slika 12: Prikaz stolpca Prioriteta

5.3 Vnašanje podatkov v polje RSG/SGL

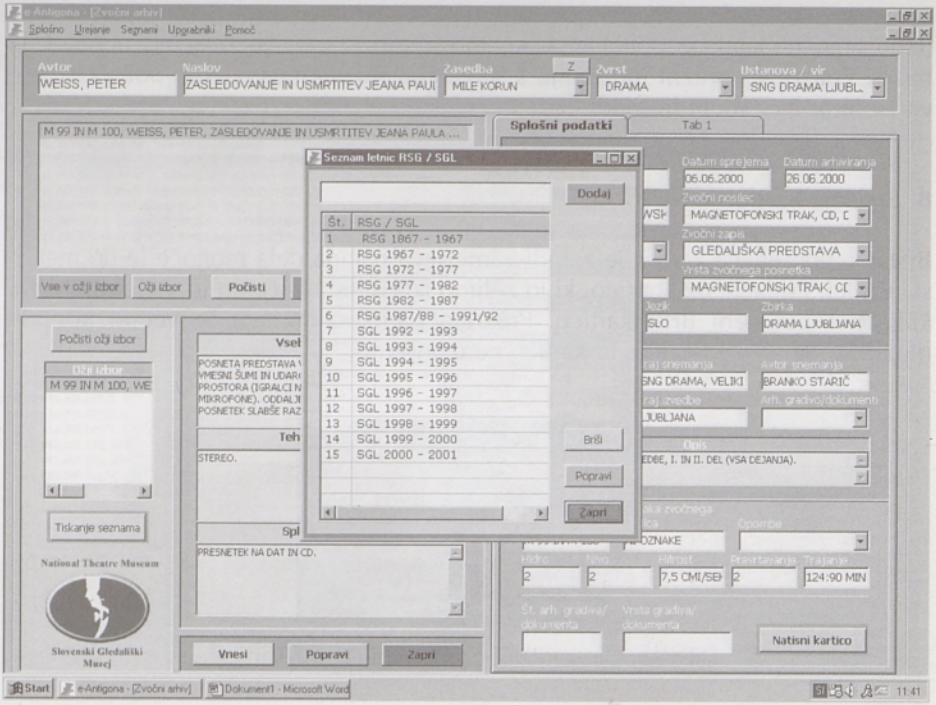
Polje RSG/SGL je edino polje, ki je kombinirano, kar pomeni, da omogoča vnos podatka na dva načina:

- ➤ z izborom podatka s spustnega seznama in
- ➤ z ročnim vnosom podatkov v polje.

Spustni seznam tega polja napolnimo s podmenijem Seznami letnic RSG/SGL, kjer na seznam vnašamo letnice oz. intervale letnic, če se te ponavljajo (Slika 13), v samem polju RSG/SGL osnovnega programskega okna (Slika 14) pa k izbrani letnici s spustnega seznama dodamo in shranimo kakršno koli drugo dodatno oznako.



Slika 13: Seznam letnic RSG/SGL (Repertoar slovenskih gledališč, Slovenski gledališki letopis)



Slika 14: Izbor letnic s spustnega seznama polja RSG/SGL in dopis dodatne oznake

Ko v polju izberemo in vnesemo ustrezen podatek, spremembo h kartici shranimo s klikom na gumb Popravi. V polje pa je mogoče shraniti tudi v celoti ročno vnesen podatek.

6. Iskanje podatkov

Podatke lahko iščemo po vseh vnosnih poljih. Iščemo lahko tudi po delu podatka in program najde vse zapise, ki vsebujejo vneseni del podatka. Na primer, če iščemo v polju Avtor avtorja, od katerega poznamo samo ime ali le začetek priimka, le-to vnesemo in kliknemo gumb Išči. Tako nam program za vneseni del CA npr. vrne CANKAR IVAN, KOSMAČ CIRIL ... Pri spustnih seznamih pa se podatkov, po katerih bi želeli iskati, ne vnaša, temveč se jih izbira s spustnih seznamov in zatem klikne gumb Išči.

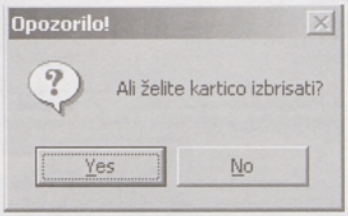
7. Popravljanje podatkov

Vnesene podatke je vedno mogoče spreminjati. Zapis poiščemo, želeni podatek spremenimo in kliknemo gumb Popravi (ali v meniju Uredi kliknete podmeni Popravi obstoječo kartico). Po kliku gumba se polja okna počistijo, sprememba pa se v primeru, da popravljamo številko nosilca zvoka, avtorja ali naslov (ti podatki so na seznamu tudi vidni), že prikaže na seznamu zapisov.
Posamezna polja je mogoče v primeru napačnega vnosa podatkov tudi izbrisati.

To storimo tako, da podatek v polju označimo z miško, pritisnemo tipko Delete (izbrišemo podatek iz polja) in kliknemo gumb Popravi (izbrišemo podatek iz baze). Enako se sprazni tudi polja s spustnimi seznami, z izjemo polja Ustanova/vir in polja Zvočni nosilec.

8. Brisanje kartice

Brisanje vnesenega zapisa je zaradi varnejšega načina dela mogoče le po menijski vrstici. Podatke oz. kartico, ki jo želimo izbrisati, poiščemo in v meniju Uredi kliknemo podmeni Briši kartico. Program nam bo ob tem še vedno ponudil možnost, da se premislimo in kartice ne izbrišemo.



Slika 15: Opozorilo ob izbrisu podatkov s kartice

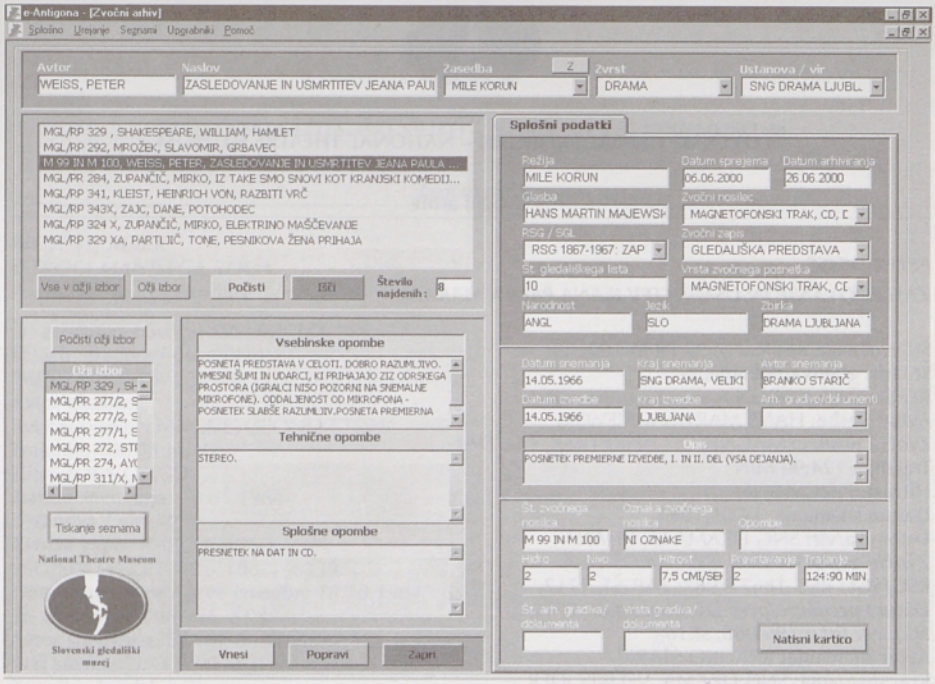
S potrditvijo opozorila (izbor gumba Yes) se podatki izbrišejo iz programa in njihov priklic ni več mogoč.

9. Tiskanje kartice

Podatke vnesene kartice je mogoče natisniti. Ko poiščemo želeno kartico in so vsi podatki v oknu prikazani, kliknemo gumb Natisni kartico, ki odpre Wordovo predlogo z izpisom podatkov v dogovorjeni obliki.

10. Tiskanje seznama

Za več izbranih zapisov s seznama osnovnega programskega okna je mogoče natisniti seznam osnovnih podatkov teh zapisov. Temu namenu rabi polje Ožji izbor. S seznama najdenih zapisov prenesemo izbrane zapise v ožji izbor z dvoklikom miške ali tako, da zapis na seznamu označimo z miško in kliknemo gumb Ožji izbor (Slika 16).



Slika 16: Prikaz zadetkov ožjega izbora

Če bi želeli prenesti vse zapise s seznama v ožji izbor, kliknemo gumb Vse v ožji izbor.

Za tiskanje seznama kliknemo gumb Tiskanje seznama, ki odpre Wordovo predlogo, v kateri so zaporedno nanizani zapisi iz ožjega izbora. Na seznamu so zajeti le najbolj bistveni podatki:

- št. zvočnega zapisa,
- avtor in
- naslov.

Primeri vpisov različnih zvočnih nosilcev ter prikaz seznamov, ki jih lahko natisnemo in z izpisom ustvarjamo kartoteko, evidenčno in inventarno knjigo.

Naslednja primera prikazujeta izpis kartice, zadnji pa seznam vpisanih in vsebin"obdelanih" zvočnih posnetkov na različnih nosilcih zvoka in besede (str.: 214, 215, 216).

PETER WEISS
ZASLEDOVANJE IN USMRTITEV JEANA PAULA MARATA

Št. zvočnega nosilca: M 99 IN M 100
Št. arh. gradiva/dokumenta: /
Režija: MILE KORUN
Avtor glasbe: HANS MARTIN MAJEWSKI
Zvočni nosilec: MAGNETOFONSKI TRAK, CD, DAT
Trajanje: 124:90 MIN
Hitrost: 7,5 CM/SEK
Datum snemanja: 14.05.1966
Ustanova/vir: SNG DRAMA LJUBLJANA
Zvočni zapis: *GLEDALIŠKA PREDSTAVA*
RSG/SGL: RSG 1867–1967: ZAP. ŠT. 1712
Datum premiere/prve izvedbe: *14.05.1966*
Št. gled. lista: 1965/66, št.*10*
Avtor snemanja: BRANKO STARIČ
Kraj snemanja: SNG DRAMA, VELIKI ODER
Zasedba/sodelujoči:
ALENKA BARTL – KOSTUMOGRAFINJA
ANČKA LEVAR – PACIENTKA
ANGELCA HLEBCE – PACIENTKA
BRANE DEMŠAR – GLASBENO VODSTVO
HANS-MARTIN MAJWSKI – GLASBA IN VODSTVO
HELENA ERJAVEC – PACIENTKA

Arhivsko gradivo/dokumenti: /

Opis:
POSNETA PREDSTAVA V CELOTI. DOBRO RAZUMLJIVO. VMESNI ŠUMI IN UDARCI, KI PRIHAJAJO IZ ODRSKEGA PROSTORA (IGRALCI NISO POZORNI NA SNEMALNE MIKROFONE). ODDALJENOST OD MIKROFONA – POSNETEK SLABŠE RAZUMLJIV. POSNETA PREMIERNA IZVEDBA.

Opombe:
STEREO.

PRESNETEK NA DAT IN CD.

Opomba:
Nepopolni izpis. Manjkajo razčlenjeni podatki: zvrst, vsebinske opombe, tehnične opombe, splošne opombe, igralska zasedba...

MEDOFF, MARK
OTROCI MANJŠEGA BOGA
Prva slovenska uprizoritev

Št. zvočnega nosilca: MGL/RP 334
Št. arh. gradiva / dokumenta: /
Režija: GREGOR TOZON
Avtor glasbe: /
Zvočni nosilec: MAGNETOFONSKI TRAK
Trajanje: 106:35 MIN
Hitrost: 9,5 CM/SEK
Datum snemanja: 28.05.1984
Ustanova / vir: MGL
Zvočni zapis: *RAZČLEMBNA VAJA*
RSG/SGL: RSG 1982 – 1987, št.139
Datum premiere / prve izvedbe: *16.10.1984*
Št. gled. lista: *1984/85, ŠT.4*
Avtor snemanja: STANE BARTOL
Kraj snemanja: FOYER MGL
Zasedba / sodelujoči:
GREGOR TOZON- REŽISER
JOŽICA AVBELJ- IGRALKA
LEOPOLD BREGANT- PSIHOLOG
MAJDA KRIŽAJ- LEKTORICA
META SEVER- KOSTUMOGRAFINJA
MOJCA KREFT- DRAMATURGINJA
NINA CARNELUTTI- SCENOGRAFINJA
SLAVKO CERJAK- IGRALEC
ZVONE ŠEDLBAUER- UMETNIŠKI VODJA

Arhivsko gradivo / dokumenti: GLEDALIŠKI LIST

Vsebina:
ZVONE ŠEDLBAUER: UVODNA BESEDA 2:30 MIN
MOJCA KREFT: RAZČLEMBA 17:20 MIN
SLAVKO CERJAK : VPRAŠANJE 3:10
GREGOR TOZON: O UPRIZORITVENEM KONCEPTU 16:50 MIN
POGOVOR CERJAK - TOZON 2:17 MIN
DRAMA O SLIŠOČIH IN NAGLUŠNIH. POSEBNOST: ZNAKOVNA GOVORICA NAGLUŠNIH.
LEOPOLD BREGANT: 7:20
CERJAK : VPRAŠANJA, BREGANT: ODGOVORI.
NINA CARNELUTTI: O SCENOGRAFIJI 1:30 IN 16:30
TOZON, AVBELJ, KRIŽAJ, BREGANT - POGOVOR
META SEVER
PRI UPRIZORITVI JE SODELOVALA SURDOPEDAGOGINJA LJUBICA PODBORŠEK. JOŽICA AVBELJ JE ZA VLOGO SARE (VSE DIALOGE JE "GOVORILA" V ZNAKOVNI GOVORICI ROK) PREJELA NAGRADO PREŠERNOVEGA SKLADA.

Opombe:
SNEMALNA NAPRAVA: UHER.
POSNETEK: STEZNO 1-4.
TRAK JE POSNET NE OBEH STRANEH.

SLIŠNOST IN RAZUMLJIVOST NEENAKOMERNA ZARADI RAZPOSTAVE MIKROFONOV.
GLEJ: GLEDALIŠKI LIST; OD NEVIHTE DO ZGODBE O USPEHU, I. IN II (MGL, 2001)

1. 115.M, IVAN MRAK, MARIA TUDOR
2. 4.M, ARTHUR MILLER, SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA
3. 115.M, IVAN MRAK, MARIA TUDOR
4. 115.M, IVAN MRAK, MARIA TUDOR
5. RP 329, WILLIAM SHAKESPEARE, HAMLET
6. PR 277/2, GREGOR STRNIŠA, LJUDOŽERCI
7. PR 277/2, GREGOR STRNIŠA, LJUDOŽERCI
8. PR 277/1, GREGOR STRNIŠA, LJUDOŽERCI
9. PR 272, AVGUST STRINDBERG, SMRTNI PLES
10. PR 274, ALAN AYCKBOURN, SAMEMU NI DOBRO BITI
11. RP 311/X, MIR-JAM, U SLOVENAČKIM GORAMA
12. RP 279, SERGEJ VOŠNJAK, OB TABORNEM OGNJU
13. M 151 IN M 169, WILLIAM SHAKESPEARE, HAMLET
14. P 156/1, VLADOŠA SIMČIČ, UMETNIŠKI VEČER VLADOŠE SIMČIČ
15. P 122, MILOŠ MIKELN, SMEH NI GREH 16. P 1/SGM, VEČ AVTORJEV, PANORAMA JUGOSLOVANSKIH PESNIKOV – SLOVENIJA
17. 88, NOVAK, TONE
18. P 1/SGM, VEČ AVTORJEV, PANORAMA JUGOSLOVANSKIH PESNIKOV – SLOVENIJA
19. M 37-A, EDVARD ALBEE, KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF
20. ALENKA GOLJEVŠČEK, POD PREŠERNOVO GLAVO
21. 365/X, LARS NOREN, DEMONI
22. PR 285, JEAN ANOUILH, POVABILO V GRAD
23. RP 292, SLAVOMIR MROŽEK, GRBAVEC
24. JEAN PAUL SARTRE, ZAPRTA VRATA
25. RP 325, ARNOLD WESKER, KARITAS
26. M 37-A, EDVARD ALBEE, KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF
27. M 37-A, EDVARD ALBEE, KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF
28. K 2, BRANKO STARIČ, POGOVOR
29. M/K 330, NIKO GRAFENAUER, STARA LJUBLJANA
30. 2 K/SGM, JANEZ KRSTNIK NOVAK, MATIČEK SE ŽENI, INTERVJU MIRE LAMPE
31. K 3/SGM, TONE STOJKO, INTELEKTA, RADIJSKA ODDAJA
32. K 4/SGM, JANEZ PIPAN, JANEZ PIPAN
33. M/K 330, NIKO GRAFENAUER, STARA LJUBLJANA
34. RP 311, DRAGAN TOMIČ, RAZPOTJE
35. RP 311, DRAGAN TOMIČ, RAZPOTJE
36. M 151 IN M 169, WILLIAM SHAKESPEARE, HAMLET
37. M 99 IN M 100, PETER WEISS, ZASLEDOVANJE IN USMRTITEV JEANA PAULA MARATA
38. 11.M, GOODRICH, FRANCES & HACKETT, ALBERT, DNEVNIK ANE FRANK
39. 12. M, SOFOKLES, KRALJ OIDIPUS (KRALJ EDIP)
40. RP 302, JEAN GIRADOUX, ZA LUKRECIJO
41. RP 310, FRANZ XAVER KROETZ, ČLOVEK MEIER
42. RP 303, MATJAŽ KMECL, SMRT DOLGA PO UMIRANJU
43. RP 300, FRIEDRICH SCHILLER, SPLETKA IN LJUBEZEN
44. RP 295, ANDREJ HIENG, SLAVOLOK
45. RP 291, BULGAKOV-ŽARKO PETAN, PASJE SRCE
46. RP 330, AUGUSTO BOAL, S PESTJO PROTI ODPRTEMU NOŽU
47. RP 332, DIMITRIJ RUPEL, KAR JE RES, JE RES
48. RP 334, MARK MEDOFF, OTROCI MANJŠEGA BOGA
49. RP 334, MARK MEDOFF, OTROCI MANJŠEGA BOGA

Sklepna misel

Ko se je dr. Goran Schmidt seznanil z zvočnim arhivom in s prvimi razpredelnicami za evidentiranje zvočnih nosilcev v Slovenskem gledališkem muzeju, je dal pobudo, da ustvarimo e-Antigono. Ko smo pripravili program, ki še ni dokončen, se je pokazalo, da želijo poseči po takšnih programih tudi drugi sorodni arhivi. Preprosto z modifikacijami obstoječih dveh programov: radijskega, ki ga je zasnoval dr. Schmidt, in muzejskega, ki ga je zasnovala avtorica pričujočega besedila. Samo najpreprostejša podlaga je lahko skupna, vse drugo pa zahteva delo in zadeva tudi avtorske pravice, ki so del intelektualne lastnine vseh, ki pri nastajanju takega programa sodelujejo, predvsem pa ustanove. Lastnik muzejskega programa je Slovenski gledališki muzej, ki sta ga zunanja sodelavca, organizatorka programa Mojca Zabukovec in računalniški programer Peter Djukić, na podlagi vsebinskih zahtev zvočnega arhiva SGM pripravila s podjetjem za izobraževanje in računalništvo Laser Computer &#8230.

Če bi lahko odmislili tehnično, arhivsko in arhivarsko, zbirateljsko, da, celo fizično delo v zvočnem arhivu, pri vsebinskem nastajanju računalniškega vmesnika in se posvetili samo poslušanju zvočnih posnetkov, ne samo da smemo domnevati, temveč lahko tudi trdimo, da so ohranjeni pomembni zvočni gledališki spomeniki. Snujemo lahko sanje o bogati raznovrstnosti gledališkega ustvarjanja, prisluhnemo glasovom, govorom, poeziji in dramatiki, prozi in simfonijam, zvokom in šumom, premorom, tišinam, najrazličnejšim glasbam, skratka vsemu tistemu, kar lahko poimenujemo gledališka poetika in estetika; potem ko nehamo sanjati, se šele zavemo pomembnosti našega dela. Antigona je našla Polinejka.

OHRANJANJE IN RESTAVRIRANJE MAGNETOFONSKIH POSNETKOV IZ ZVOČNEGA ARHIVA SGM

Drago Kunej

Osrednja naloga arhivov je zbiranje, varovanje, obdelava in omogočanje uporabe arhivske dediščine iz svojih zbirk. Kot temeljno nalogo vsakega arhiva pa lahko štejemo ohranitev informacij v zbirkah, ki so mu zaupane. Za večino dokumentov v zbirkah to pomeni, da se na najboljše načine ohranja fizična in kemijska integriteta izvirnega dokumenta ter da se s tem našim naslednikom ohrani toliko informacij, kolikor jih je v profesionalnem delovnem okolju arhiva mogoče ohraniti.[1]

Zvočni in avdio-vizualni nosilci imajo zaradi svoje specifičnosti razmeroma kratko življenjsko dobo, kar predstavlja za zvočne arhive zahtevno nalogo pri ohranjanju posnetih informacij. Delo zvočnih arhivov otežuje tudi dejstvo, da zvočnih nosilcev ne moremo brati brez primernih naprav – predvajalne opreme. Zaradi omejene življenjske dobe nosilcev in predvajalne opreme lahko dolgoročno zaščitimo zvočno dediščino samo s kopiranjem vsebine s starih nosilcev na nove. Pri kopiranju zvočnega gradiva pa moramo biti predvsem pozorni na dvoje: na ustrezno predvajanje izvirnika in na izbiro primernega novega zvočnega nosilca. Z optimalnim predvajanjem izvirnika namreč poskrbimo, da iz izvirnika dobimo čim več informacij, ki jih vsebuje, in jih s tem prenesemo na nov nosilec, ki naj bi vsaj za nekaj časa ohranil presnete informacije.

Velikokrat je zaslediti napačno prepričanje, da je za predvajanje magnetofonskega traku in njegovo presnemavanje treba imeti le primerno napravo in pritisniti na pravi gumb. To nikakor ne drži, saj potrebujemo za predvajanje magnetofonskih trakov različnih formatov, še posebno pa starejših magnetofonskih trakov priložnostnih snemalcev, poleg posebne in drage opreme tudi ogromno tehničnega znanja, zgodovinskega poznavanja snemalne tehnologije ter mnogo izkušenj. Optimalno predvajanje zvočnih nosilcev je zato kompleksen in zahteven proces, ki odločilno vpliva na kakovost zvočnega signala. Vsaka nepravilnost in površnost pri predvajanju se namreč pokaže v zvočnem signalu ter je večinoma ni več mogoče popraviti pri poznejšem digitalnem restavriranju.

Magnetofonski trakovi v zvočnem arhivu Slovenskega gledališkega muzeja (SGM) so, podobno kot v drugih t. i. raziskovalnih zvočnih arhivih,[2] najrazličnejših proizvajalcev, vrst in lastnosti. Večinoma so to trakovi, ki so bili namenjeni

[1] IASA-TC 03, The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethnics, Principles and Preservation Strategy (Version 1), International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), Budapest 1997, str. 2

[2] Raziskovalne zvočne arhive imajo ustanove, ki se jim je arhivsko gradivo nabralo med njihovo povečini raziskovalno dejavnostjo in le-ta ni neposredno povezana z arhivskim delom. Zaradi podobnih značilnosti pri nastajanju arhivskih zbirk in njihovem vzdrževanju (pomanjkanje tehnične opreme in znanja, skromna finančna sredstva, namenjena zbiranju in ohranjanju zvočnega gradiva, unikatnost gradiva, slabša tehnična kakovost posnetkov itn.) so posnetki zelo različne kakovosti, različnih formatov in na različnih nosilcih ter mnogokrat močno ogroženi, čeprav so navadno bogata kulturna dediščina.

domači, amaterski rabi in imajo zato slabše zvočne, mehanske in kemijske lastnosti. Posneti so bili z različno snemalno opremo, na različne načine in z različnimi standardi. Tudi ustreznemu skladiščenju in ravnanju z magnetofonskimi trakovi v preteklosti niso namenjali veliko pozornosti. Zaradi vsega tega kažejo danes trakovi v arhivu SGM različna znamenja poškodb in propadanja. Podobno so ogroženi tudi trakovi iz drugih raziskovalnih zvočnih arhivov doma in po svetu, ki jih glede na tehnične, finančne in kadrovske možnosti tudi podobno rešujejo, zato so nam njihove izkušnje lahko zelo dobrodošle.

Izbira novega, sodobnega, ciljnega zvočnega nosilca in sistema je zelo odvisna od napredka razpoložljive tehnologije, vsekakor pa danes številne dobre lastnosti digitalnih sistemov dajejo prednost digitaliziranju zvočnih signalov tudi v arhivske namene. Vendar tudi digitalni sistemi niso brez napak in pomanjkljivosti, ki jih moramo dobro poznati, saj lahko le tako ohranimo digitalno zapisano gradivo. Zato izbira ciljnega zvočnega nosilca in sistema ne sme biti nepremišljena in površna odločitev. Digitalizacija gradiva je prava pot k dolgoročnemu ohranjanju in zaščiti zvočnega gradiva, vendar digitalizirano gradivo samo po sebi še ni zavarovano samo zato, ker je v digitalni obliki.

Dobro poznavanje nekdanje in sodobne snemalne tehnologije, zvočnih nosilcev, tehničnih in ekonomskih teženj v svetu ter mednarodno strokovno povezovanje je nujno za dolgoročno zaščito in ohranitev zvočnega gradiva. Zahtevna naloga, ki so ji lahko kos le zvočni arhivi z usposobljenimi strokovnjaki, primerno opremo in zadostnim znanjem. Kakovostno dolgoročno ohranjanje zvočnega gradiva je kompleksen, dolgotrajen in drag proces, vendar ga je vredno izpeljati čim bolj strokovno, saj lahko le tako ohranimo tudi naslednjim rodovom množico informacij, ki jih zvočni posnetek vsebuje.

Zahtevna naloga zvočnih arhivov

Temeljna značilnost zvočnih zbirk je, da so informacije zapisane na zvočnih nosilcih, kot so gramofonske plošče, magnetofonski trakovi, avdio- in videokasete, zgoščenke idr., ki imajo razmeroma zapleteno in kompleksno kemijsko sestavo. Življenjska doba zvočnih nosilcev je zato navadno veliko krajša od življenjske dobe kakovostnega pisnega gradiva. Prav tako so zvočni nosilci bolj občutljivi za slabo ravnanje in slabo skladiščenje kot konvencionalno zapisana besedila. Zato je življenjska doba zvočnih nosilcev precej odvisna tudi od ravnanja z njimi in od razmer skladiščenja: ob ustreznih arhivskih razmerah shranjevanja ter skrbni in previdni uporabi se lahko nosilci ohranijo več desetletij, pri nestrokovni, površni in nepravilni uporabi ter pri neprimernem skladiščenju pa so lahko enaki nosilci že po nekaj dneh ali tednih popolnoma uničeni in neberljivi.[3]

Zvočni nosilci vsebujejo dvoje vrst informacij: primarne ali želene informacije in sekundarne ali postranske informacije. Primarne informacije so želena zvočna vsebina, ki je posneta na nosilec, kot npr. posnetek gledališke predstave, pogovora, glasbe idr. Sekundarnih informacij je več vrst, lahko so v številnih oblikah in so navadno nepogrešljiv del zvočnega dokumenta, saj dopolnjujejo in razlagajo zvočno vsebino. Mednje štejemo predvsem različne podatke o posnetku: zapiske o vsebini in snemanju, opombe na škatlicah magnetofonskih trakov, podatke

[3] Kunej, D., Osnove ravnanja z zvočnimi in avdio-vizualnimi nosilci, tipkopis, 2000, str. 3.

o snemalnih napravah, razmerah in pogojih snemanja itn. Med sekundarne informacije sodijo tudi različni vidni in slišni znaki o stanju zvočnega nosilca (npr. znamenja poškodb in propadanja zvočnih nosilcev: zmečkan magnetofonski trak, praske na gramofonski plošči idr.), pa tudi drugotna zvočna vsebina na posnetku – zvok v ozadju in med želeno zvočno vsebino, ki lahko pojasnjuje ali opredeljuje snemalne razmere, kraj in čas snemanja, snemalno opremo idr., kot npr. zavijanje vetra, različen ropot in hrup, šum snemalne opreme, prasketanje itn. Obe vrsti informacij sta del zvočne dediščine, zato je naloga zvočnih arhivov, da jih z ustreznimi postopki čim bolj ohranijo današnjim in prihodnjim uporabnikom.



Slika 1
Primer propadanja t. i. acetatnih plošč, ki so bile v uporabi v letih 1930 do 1950. Poškodbe so nastale zaradi pokanja in luščenja vrhnje plasti plošče.
(Safeguarding Documentary Heritage, Virtual Exibition, Crackling of Records, http://www.unesco.org/webworld/virtual_exhibition/records1.html, 10. 3. 2003).

Delo zvočnih arhivov otežuje tudi to, da zvočnih nosilcev ne moremo brati brez primernih naprav – predvajalne opreme. Nosilec in predvajalna oprema tako sestavljata soodvisen sistem, ki mora v celoti brezhibno delovati, če želimo priti do vseh zapisanih informacij; do ustreznega zvočnega signala. Za ohranitev zapisanih informacij na nosilcu je zato treba ohraniti tako zvočni nosilec kakor tudi predvajalno opremo, saj npr. v primeru pokvarjene ali zastarane predvajalne opreme dostop do posnetih informacij ni več mogoč, čeprav so nosilci in na njih zapisane informacije nepoškodovani. Vedno pogosteje se dogaja, da zvočni sistem zastara zaradi tržno pogojenega prenehanja proizvodnje in podpore predvajalne opreme. Zanimiv in zelo nazoren je podatek, da je bilo pred uveljavitvijo digitalne tehnologije v svetu več kot 25 proizvajalcev, ki so ponujali nad 70 različnih modelov magnetofonov. Leta 1998 pa je bilo le 5 proizvajalcev magnetofonov, ki so ponujali samo še 7 modelov. Torej 80 odstotkov izdelovalcev in

90 odstotkov modelov magnetofonov, ki so jih nekdaj uporabljali v zvočnih arhivih, danes ni več na voljo.[4]

Zaradi omejene življenjske dobe nosilcev in predvajalne opreme lahko dolgoročno zaščitimo zvočno dediščino samo s kopiranjem vsebine s starih nosilcev na nove. Pri tem morajo zvočni arhivi zagotoviti enak ali celo boljši standard natančne reprodukcije, kot jo je bilo mogoče doseči pri snemanju.[5] Le tako lahko pri kopiranju prenesemo čim več informacij s starega nosilca na novega in jih s tem ohranimo. Napredek v tehnologiji namreč omogoča, da s sodobno predvajalno opremo obnovimo in dobimo več informacij, kot bi jih lahko z nekdanjo opremo.

Kljub temu da z ustrezno kopijo prenesemo vsebino s starega nosilca na novega in s tem zaščitimo posneto gradivo, pa izvirnega nosilca ne smemo zavreči, ampak ga moramo zaščititi in ohraniti, kolikor dolgo je le mogoče. Vsak prenos (kopiranje) informacij z enega nosilca na drugega namreč povzroči tudi izgubo informacij; predvsem sekundarnih, delno pa tudi primarnih. Poleg tega pa nam vsesplošen in hiter razvoj tehnologije dokazuje, da bo v prihodnosti mogoče z izvirnikov pridobiti še več informacij, kot jih je mogoče danes; zato nam bodo izvirni nosilci v prihodnje lahko še zelo koristili. Čeprav življenjske dobe izvirnikov ne moremo podaljševati v nedogled, se moramo potruditi, da jih ohranimo čim dlje. Skladiščimo jih v primernih prostorih z ustreznimi varnostnimi in klimatskimi razmerami, z njimi previdno in skrbno ravnamo ter njihovo uporabo (predvajanje) čim bolj omejimo. Tudi izdelava varnostnih kopij pomaga pri zaščiti in zmanjševanju uporabe izvirnikov.

Pri kopiranju zvočnega gradiva, ki edino zagotavlja dolgoročno ohranjanje posnetih informacij, pa moramo biti pozorni na dvoje ključnih korakov: na ustrezno predvajanje izvirnika in na izbiro primernega novega (ciljnega) zvočnega nosilca. Z optimalnim predvajanjem izvirnika namreč zagotovimo, da z izvirnika dobimo čim več informacij, ki jih vsebuje, in jih s tem prenesemo na nov nosilec, ki naj bi vsaj za nekaj časa ohranil presnete informacije. Če izvirnik sčasoma propade ali se uniči, postane kopija na novem nosilcu edini vir posnetih informacij – torej nov izvirnik. Če pri kopiranju nismo poskrbeli za optimalno predvajanje in prenos podatkov, smo na kopiji po nepotrebnem osiromašili posneto gradivo in s tem za vedno izgubili nekatere informacije, ki jih je izvirnik vseboval.

Optimalno predvajanje je ključ do zvočnih informacij na magnetofonskih trakovih

Dandanes, v času vse večjega obsega digitalne tehnologije, namenjamo ustreznemu predvajanju analognih zvočnih nosilcev vse manj pozornosti. Digitalizacija zvočnih podatkov sicer omogoča nove možnosti zaščite in restavriranja delno propadlega in poškodovanega zvočnega gradiva ter je v zadnjih letih izjemno napredovala, vendar so izkušnje pokazale, da je moč kakovostno izvesti nove digitalne restavratorske postopke, samo če nam je z zvočnega nosilca uspelo do-

[4] Boston, G., Obsolescence of Analogue Magnetic Tape Recorders and Magnetic Tape: Update report on the IASA TC/UNESCO Projects, tipkopis, referat na konferenci IASA v Singapurju, 2000

[5] IASA-TC 03, The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethnics, Principles and Preservation Strategy (Version 2), International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), Budapest 2001, str. 5

biti čim več informacij.[6] To pa lahko dosežemo le z optimalnim predvajanjem izvirnega nosilca. Zato je po mnenju zvočnih arhivistov in restavratorjev ravno ustrezno predvajanje izvirnih nosilcev odločilna faza presnemavanja in s tem dolgoročnega ohranjanja zvočnega gradiva. Še posebno velja to za magnetofonske trakove.

Velikokrat je zaslediti napačno prepričanje, da je za predvajanje magnetofonskega traku treba imeti le primerno napravo in pritisniti na pravi gumb. To nikakor ne drži, saj je za predvajanje magnetofonskih trakov različnih formatov (posnetih z različnimi hitrostmi, z različnim številom stez in ob različno nastavljenih parametrih snemalne opreme itn.), še zlasti pa starejših magnetofonskih trakov priložnostnih (ljubiteljskih) snemalcev, treba imeti poleg posebne in drage opreme tudi ogromno tehničnega znanja, zgodovinskega poznavanja snemalne tehnologije ter mnogo izkušenj. Optimalno predvajanje zvočnih nosilcev je zato kompleksen in zahteven proces, ki odločilno vpliva na kakovost zvočnega signala. Vsaka nepravilnost in površnost pri predvajanju se namreč pokaže v zvočnem signalu ter je večinoma ni mogoče več popraviti pri poznejšem digitalnem restavriranju. Še mnogo bolj pa velja to za magnetofonske trakove, ki so že začeli propadati ali so poškodovani, saj jih lahko predvajamo samo z ustreznimi poprejšnjimi restavratorskimi postopki in le tako zagotovimo dostop do zvočnih informacij.

Za dobro reprodukcijo je potrebno:
- imeti sodobno, dobro vzdrževano predvajalno opremo, saj le tako dosežemo, da so popačenja kar najmanjša, in omejimo možnost poškodbe traku,
- objektivno nastaviti predvajalne parametre (hitrost traku, ekvilizacijo, izbiro magnetofonske predvajalne glave z ustreznim številom sledi idr.), kar zahteva dobro poznavanje konkretnega magnetofonskega traku in pa takratnih snemalnih razmer,
- izogniti se vsem neobnovljivim (ireverzibilnim) dejanjem in postopkom, ki jih na presnetkih ni mogoče več popraviti ali spremeniti,
- ohraniti posnetke takšne, kot so, in jih ne spreminjati na podlagi subjektivnih odločitev (npr. »popravljati«, »čistiti«, »izboljšati« itn. posnetke), saj so zvočni dokument določenega kraja in časa,
- ogrožene, poškodovane ali propadajoče nosilce predvajati zelo previdno in čim bolj poredko,
- vse postopke in dejanja skrbno dokumentirati ter dokumentacijo shraniti kot dopolnilo k zvočnemu signalu.

Zagotovitev optimalnega predvajanja magnetofonskega traku je zato natančno, dolgotrajno, strokovno delo, ki zahteva posebno opremo, znanje in zadostna finančna sredstva.

Zapletena sestava magnetofonskega traku botruje nepredvidljivi trajnosti

Čeprav magnetofonski trak ni bil predviden kot dolgoročni arhivski nosilec, pa se je pokazalo, da je ob primernem ravnanju in skladiščenju ter ustrezni izde-

[6] Schüller, D., Wallaszkovits, N., The Replay of Analogue Magnetic Tape: The First and Crucial Step Toward Digitization, referat na konferenci: International Audio Restoration Workshop, Gorica 2000

lavi eden boljših arhivskih nosilcev z razmeroma dolgo življenjsko dobo.[7] Množično so ga začeli uporabljati po 2. svetovni vojni in v njegovi zgodovini zasledimo različne razvojne stopnje in kakovost. Spreminjala se je kemijska sestava komponent magnetofonskega traku, njegove magnetne in zvočne lastnosti, debelina traku, mehanske lastnosti itn., vse to pa vplivalo na njegovo življenjsko dobo in sposobnost predvajanja v prihodnosti. Priljubil se je predvsem kot zvočni nosilec s preprosto uporabo ter z možnostjo preprostega in večkratnega presnemavanja (na njem zapisan zvočni signal je mogoče velikokrat brisati in na novo posneti). K njegovi razširjenosti v glasbeni industriji in radijskih hišah pa je zelo pripomoglo tudi to, da ga je mogoče preprosto rezati in znova lepiti ter tako montirati in sestavljati posneto zvočno vsebino. Izkušnje so pozneje pokazale, da je lahko tudi zelo obstojen. Zato so mnogi še pred petindvajsetimi leti mislili, da je magnetofonski trak skoraj večen nosilec in na njem zapisani podatki trajno zaščiteni.[8] Žal danes veliko zvočnega gradiva, posnetega na magnetofonskih trakovih, že kaže znamenja propadanja in poškodb. To pa predvsem zato, ker so svoj čas premalo vedeli ali pa skrbeli za ustrezno ravnanje s takšnim gradivom in je bilo zato velikokrat izpostavljeno razmeram, ki močno ogrožajo njegovo življenjsko dobo.

Magnetofonski trak je zapletene in kompleksne kemijske sestave, zato je težko natančno predvideti njegovo trajnost in obnašanje v različnih razmerah dela in skladiščenja. Sestavljen je iz dveh temeljnih plasti: osnove (ang. backing), ki je nosilna struktura traku, nanjo pa je nanesena tanka »lepljiva« plast veziva (ang. binder), v kateri so prosti feromagnetni delci, občutljivi za magnetno polje zapisovalne glave magnetofona.

Osnova mora biti čim bolj stabilna in odporna na pritiske (napetosti) pri predvajanju in skladiščenju ter se ne bi smela deformirati (npr. raztegniti ali krčiti zaradi natezanja in klimatskih sprememb). V zgodnjem obdobju so kot osnovo največ uporabljali celulozni acetat (od približno 1935 do začetka 60. let 20. stoletja). Žal se ta snov razmeroma hitro pretrga, je dokaj občutljiva za raztezanje zaradi klimatskih sprememb in ni preveč časovno stabilna (sčasoma lahko kristalizira). Pri večjih in hitrejših klimatskih spremembah lahko različno raztezanje osnove in veziva povzroči valovitost traku, v hujših primerih pa tudi »lomljenje« in odstopanje veziva s feromagnetnimi delci, zaradi česar se zvočni zapis uniči. Veliko težavo lahko povzroči tudi t. i. vinegar syndrome – sproščanje acetatne kisline iz traku, ki je stranska posledica kemičnega propadanja acetatnega traku. Tako propadajoči trakovi se zaradi izločanja kisline še hitreje razkrajajo, okužijo pa tudi druge trakove v arhivu, ki se začno enako razkrajati.

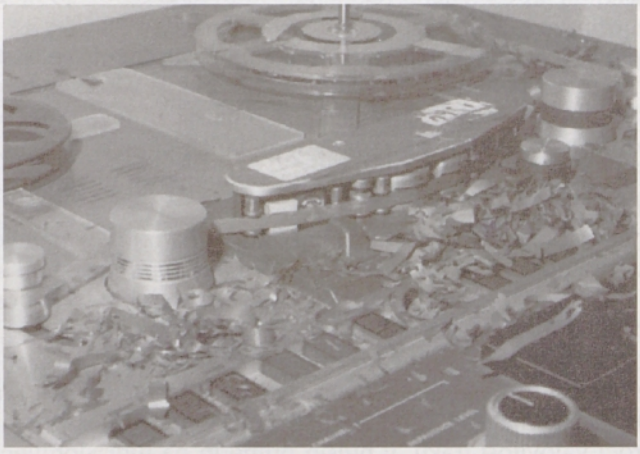
V 60. letih 20. stoletja se je kot osnova traku hitro uveljavil poliester, ki ima boljše mehanske in kemične lastnosti. Čeprav ima večjo natezno vzdržljivost, pa se pri močnejših silah nepopravljivo raztegne in deformira – v nasprotju z acetatno osnovo, ki se preprosto pretrga in je zato trak mogoče znova zlepiti ter ga predvajati brez večjih motenj.

Glede kemične strukture veziva s feromagnetnimi delci so izdelovalci zelo skrivnostni, saj ravno ta plast najbolj vpliva na zvočno kvaliteto in predvajalne lastnosti traku. Najpogostejše vezivo traku je za zdaj poliester polivretan z gama

[7] Specs Bros Audio & Video Tape Restoration: Preservation., www. specsbros.com, 2000, 20. 10. 2001
[8] Boston, G., Obsolescence of Analogue Magnetic Tape Recorders and Magnetic Tape: Update report on the IASA TC/UNESCO Projects, tipkopis, referat na konferenci IASA v Singapurju, 2000

železooksidnimi delci (Fe_3O_2), ki pa mu med proizvodnjo navadno dodajajo številne dodatke za izboljšanje mehanskih, kemičnih in magnetnih lastnosti. Predvsem zaradi tega imajo trakovi različnih proizvajalcev, pa tudi različne vrste in serije trakov različne lastnosti in življenjsko dobo.[9]

Zaradi zapletene in kompleksne kemične sestave je vezivo precej občutljivo za dejavnike okolja in staranje.[10] Najbolj pogosta in zelo resna poškodba je t. i. hidroliza, pri kateri vezilne snovi v vezivni plasti iz okolice absorbirajo zračno vlago in se začno razkrajati (kemično spreminjati). Posledica hidrolize sta mehčanje in lepljivost vezilne plasti, tako da se pri predvajanju traku vezilna plast nalaga na predvajalno glavo magnetofona, kar preprečuje stik med trakom in glavo (s tem povzroči izgubo višjih frekvenc ter zmanjša jasnost in čistost posnetka) ali zaradi lepljivosti in velikega trenja celo popolnoma prepreči gibanje traku. Pri hidroliziranih trakovih, ki so bili dalj časa naviti na kolut, se lahko posamezni ovoji med sabo zlepijo, tako da pri neprevidnem predvajanju ali previjanju odtrgamo vezivno plast od osnove in s tem uničimo trak.



Slika 2:
Popolno uničenje traku zaradi propada (odstopa) veziva z magnetno snovjo, kar se v tako ekstremni obliki na srečo ne zgodi pogosto.
(Phonogrammarchive, Austrian Academy of Sciences, ur. D. Schüller, Dunaj 1999)

Na podlagi delovnih in arhivskih izkušenj z magnetofonskimi trakovi ter ob poznavanju mehanskih, kemijskih in drugih lastnostih trakov lahko v strokovni literaturi zasledimo natančne in obsežne napotke za ravnanje z magnetofonskimi trakovi in njihovo skladiščenje. Med najpomembnejše dejavnike okolja, ki ogrožajo življenjsko dobo trakov, sodijo predvsem povečana relativna zračna vlaga (nad 50 odstotkov), zvišana temperatura (nad 20 ^{0}C), nečistoča in različne mehanske poškodbe zaradi slabega ravnanja ali slabo delujoče predvajalne opreme.

[9] The Care and Handling of Recorded Sound Materials, Gilles St-Laurent Music Division, National Library of Canada, 1996, http://palimpsest.stanford.edu/byauth/st-laurent/care.htm, 4. 6. 1999

[10] AES22-1997: AES recommended practice for audio preservation and restoration – Storage and handling – Storage of polyester-base magnetic tape, Audio Engineering Society, 1997

Stanje trakov SGM je podobno kot v drugih raziskovalnih zvočnih arhivih

Magnetofonski trakovi v zvočnem arhivu SGM so, podobno kot v drugih raziskovalnih zvočnih arhivih, najrazličnejših proizvajalcev, vrst in lastnosti. Posneti so bili v zadnjih štiridesetih letih. Večinoma so to trakovi, ki so bili namenjeni domači, amaterski rabi in imajo zato slabše zvočne, mehanske in kemijske lastnosti. Takšni izbiri je nekdaj botrovala predvsem cena magnetofonskih trakov, ki je bila v času nastajanja posnetkov dokaj visoka celo za neprofesionalne trakove; pa tudi vsesplošno prepričanje tistega časa, da so magnetofonski trakovi trajen in zelo kakovosten nosilec, ne glede na proizvajalca in vrsto traku.

Tudi v snemalnih napravah in načinu snemanja se zrcali zgodovinsko obdobje. Magnetofonski trakovi so posneti z različno snemalno opremo na različne načine in z različnimi standardi. Tako zasledimo celotračno (enosledno) in dvosledno posnete trakove, večinoma pa štirisledno posnete, čeprav na teh trakovih vse sledi navadno niso posnete ali vsaj ne do konca traku. Novejši trakovi so povečini posneti v dvosledni stereo tehniki. Tudi hitrosti snemanja so različne. Na srečo pri starejših trakovih prevladuje hitrost 9,5 cm/s, kar se danes s pomočjo sodobnih magnetofonov še lahko dokaj preprosto predvaja, pa tudi kakovost posnetka je razmeroma dobra.[11] Pri poznejših trakovih zasledimo tudi večje hitrosti snemanja; predvsem 19 cm/s in pri novejših posnetkih tudi studijsko hitrost 38 cm/s. Vzrok za omenjeno pestrost snemalnih načinov in standardov je tudi to, da so trakovi v arhiv SGM prihajali iz različnih virov (gledališča, radijske hiše in zasebniki) ter da so bili posneti z različnimi snemalnimi napravami, ki so jih uporabljali tehnično bolj ali manj podkovani ljudje.

Tudi ustreznemu skladiščenju in ravnanju z magnetofonskimi trakovi niso namenjali veliko pozornosti. Predvsem zato, ker je bilo nekdaj vsesplošno razširjeno mnenje, da so magnetofonski trakovi stabilen nosilec ne glede na razmere skladiščenja in ravnanja ter da ne potrebujejo posebne pozornosti, če želimo ohraniti na njih zapisano vsebino. Poleg tega pa sta zaščita in skrbno ravnanje z magnetofonskimi trakovi dokaj zamuden, natančen, sistematičen in večkrat drag postopek, ki prinaša rezultate šele v odmaknjeni prihodnosti, ta pa se je mnogim, tehnično tudi manj podkovanim, zdela predaleč. Tako je večina trakov npr. slabo navita na kolute, brez t. i. uvodnikov na začetku in koncu traku ter večkrat slabo označena in dokumentirana. Skrb za magnetofonske trakove in spremno dokumentacijo je bila prepuščena predvsem vestnosti in znanju posameznikov, ki so snemali nanje. Opaziti je, da starejši trakovi vsebujejo več spremne tehnične dokumentacije, so bolje označeni in navadno bolj skrbno spravljeni, novejši pa so bolj površno dokumentirani in zaščiteni, čeprav so zaradi napredka tehnologije bolje posneti in zaradi manjše starosti večinoma v boljšem stanju. Vse to seveda zdaj povzroča težave pri predvajanju trakov, saj zaradi mehanskih poškodb ali pomanjkljivih in neustreznih podatkov težko omogočimo optimalno predvajanje in s tem dostop do dobrega zvočnega signala.

[11] S profesionalnimi magnetofoni lahko pri hitrosti traku 38 cm/s dosežemo frekvenčno območje snemanja od 30 do 20 000 Hz, nelinearna popačenja pod 1 % ter dinamiko signala okoli 70 dB. Pri nižjih hitrostih traku (npr. 9,5 cm/s) tehnična kakovost posnetka že precej pade, saj se frekvenčni obseg magnetofona zniža na 30 do 10 000 Hz, zmanjša pa se tudi dinamika signala ter poveča nelinearno popačenje in lasten šum. Pri zelo nizkih hitrostih traku (npr. 4,75 cm/s ali celo 2,8 cm/s), ki so jih uporabljali zaradi majhne porabe traku predvsem pri nezahtevnem amaterskem snemanju, se kakovost posnetkov še občutno zmanjša.

Zdaj kažejo magnetofonski trakovi v arhivu SGM zaradi različnega časa nastanka posnetkov, različnih snemalnih naprav, pogojev snemanja ter različnih razmer skladiščenja in ravnanja z njimi različna znamenja poškodb in propadanja.

Pri trakovih SGM, ki so bili slabo naviti in skladiščeni in so zaradi svoje sestave tudi bolj občutljivi za raztezanje zaradi klimatskih razmer (npr. acetatni trakovi), se predvsem na robovih pogosto pojavlja valovitost traku. Takšna valovitost povzroča pri predvajanju slabo naleganje traku na magnetofonsko glavo in tako trak zgublja neposreden stik z njo. Zaradi tega nam ne uspe reproducirati visokih frekvenc iz zvočnega signala in slišimo zvok zamolklo, temno, nejasno in slabše razumljivo. Valovitost povzroča izmenično boljši in slabši stik med trakom in predvajalno glavo, kar se v zvočnem signalu kaže v spreminjajoči se kakovosti reprodukcije in povzroča pri poslušanju še bolj očitne in zaznavne motnje. Najbolj slišne so pri zunanjih sledeh na štirisledno posnetih trakovih. Tovrstne mehanske poškodbe je skoraj nemogoče odpraviti, toda s posebnimi postopki, večkratnim previjanjem, dobrim navitjem traku na kolut in daljšim skladiščenjem (po več mesecev) jih je moč delno omiliti in so tako manj moteče pri predvajanju. Izjemoma lahko pri močno valovitih trakovih pri predvajanju s pomočjo mehke in gobaste snovi trak rahlo pritisnemo k magnetofonski glavi. S tem ublažimo valovitost, pri tem pa moramo zelo paziti, da ne motimo normalnega poteka traku mimo predvajalne glave, saj bi tako še bolj poslabšali že tako okrnjeno predvajanje valovitega traku.

Hidrolize pri magnetofonskih trakovih SGM večinoma ni bilo opaziti, le izjemoma se je pri posameznih trakovih vezivna plast traku začela rahlo nalagati na predvajalno glavo. Pri predvajanju teh trakov je bilo treba redno in skrbno odstranjevati umazanijo s predvajalne glave, saj smo lahko le tako omogočili dober stik med trakom in glavo ter s tem reprodukcijo visokih frekvenc. Ti trakovi imajo prednost pri presnemavanju, saj se pri prvih in šibkih znamenjih hidrolize lahko še brez posebnih težav presnamejo, pozneje, pri močnejši hidrolizi, pa je to veliko težje; potrebni so posebni in dolgotrajni restavratorski postopki ter ustrezna laboratorijska oprema. Za takšne trakove je tudi zelo pomembno, da jih skladiščimo v prostorih z ustreznimi klimatskimi razmerami (nizko relativno vlago in stalno temperaturo), saj tako upočasnimo napredovanje hidrolize.

Zelo pogosto je bilo pri predvajanju trakov SGM opaziti, da je bila pri snemalni napravi slabo nastavljena pravokotnost snemalne glave (t. i. azimut), kar pri predvajanju prav tako povzroči izgubo višjih frekvenc in naredi posnetek temen in slabše razumljiv. Težave z azimutom se pojavljajo samo pri trakovih nekaterih snemalcev, pri drugih pa ne. Očitno je, da so bile njihove snemalne naprave slabše nastavljene in vzdrževane, saj opisane nepravilnosti odkrijemo pri trakovih, posnetih v več letih s temi snemalnimi napravami. Na srečo pravokotnost glave lahko nastavimo pri predvajanju izvirnika in s tem delno restavriramo posneti zvočni signal, vendar je za to treba imeti posebej prirejen magnetofon ter veliko izkušenj in potrpežljivosti, saj se s pomočjo spreminjanja pravokotnosti predvajalne glave in poslušanjem predvajanega signala poskuša ugotoviti optimalna nastavitev. Takšno restavriranje je lahko dokaj subjektivno, saj je poleg predvajalne opreme odvisno predvsem od natančnosti poslušanja restavratorja. Odločilno pa je, da nepravilnosti odkrijemo in jih popravimo pri predvajanju izvirnika. Pozneje na presnetku tega ni mogoče več popravljati in napaka ostane trajni del zvočnega signala.

Digitalizacija je samo pot k zaščiti gradiva

Izbira primernega novega zvočnega nosilca, na katerega presnamemo zvočno vsebino, ni lahka naloga. Čeprav si jasno predstavljamo, kaj od takšnega nosilca pričakujemo, pa se na trgu še ni pojavil nosilec in sistem, ki bi zadovoljil potrebe zvočnih konzervatorjev in arhivarjev. Pri analognih nosilcih se kakovost primarnih informacij slabša vsakokrat, ko jih kopiramo, sodobni digitalni nosilci pa omogočajo kopiranje brez večjih izgub primarnih zvočnih informacij. Zato je za dolgoročno ohranjanje zvočnih informacij digitalni zapis ustreznejši. Po drugi strani pa so analogni nosilci že dolgo v rabi v zvočni industriji in v arhivih ter so zato preizkušen arhivski medij z znanimi prednostmi in slabostmi, medtem ko so se digitalni nosilci še premalo utrdili na trgu in arhivih. Njihove arhivske lastnosti so še premalo znane in preizkušene, še manj pa vemo o njihovi stabilnosti, staranju in življenjski dobi.[12] Podatki proizvajalcev o življenjski dobi digitalnih nosilcev in sistemov so se pokazali kot preveč optimistični, poleg tega pa nam izkušnje kažejo, da postaja življenjska doba novih sistemov in formatov zaradi komercialnih razlogov vse krajša. Vse to sili zvočne arhive v skrbno izbiro zvočnega sistema, formata in nosilca ter nenehno kopiranje zvočne vsebine.

Zaradi prednosti, ki jih prinašajo digitalni sistemi, se vse več zvočnih arhivov odloča za shranjevanje zvočnih informacij v digitalni obliki, pri tem pa velikokrat premalo skrbno izberejo digitalni nosilec in celoten sistem. Doslej sta bila samo dva digitalna zvočna sistema (R-DAT in CD-R) tržno dovolj dobro sprejeta in razširjena ter sta se zato vsaj delno uveljavila tudi v zvočnih arhivih.[13] Predvsem CD-R se vse pogosteje uporablja kot ciljni nosilec za kopije analognih trakov, vendar zvočni arhivi večinoma še vedno premalo poznajo njegove slabe lastnosti in občutljivost za klimatske razmere ter staranje. Različne raziskave so namreč pokazale, da je življenjska doba CD-R zaradi neustreznega ravnanja, neprimernega skladiščenja in različnih neugodnih klimatskih razmer lahko zelo kratka.[14]

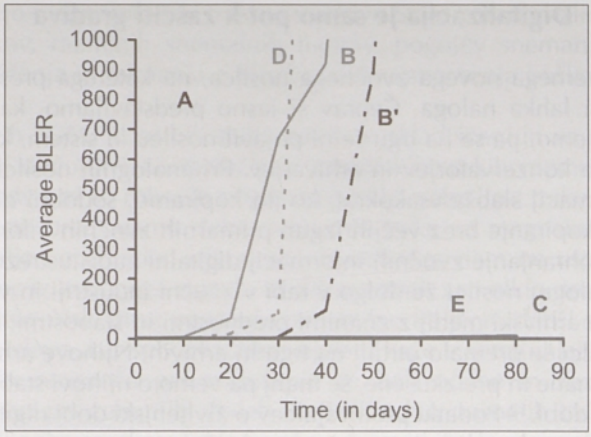
Zato je treba digitalne nosilce ves čas testirati in že pred začetkom propadanja nosilca zvočno gradivo presneti na nov medij. Digitalno zapisano informacijo je namreč mogoče natančno testirati s posebno opremo in s tem dokaj zanesljivo ugotoviti, v kakšnem stanju je zapis. Če se kakovost zapisa približuje mejni vrednosti, kjer se začne propadanje, je treba nosilec presneti in s tem zaščititi vsebino. Kadar digitalnih nosilcev ne testiramo dovolj pogosto ali jih sploh ne testiramo, tvegamo, da bomo lahko zelo hitro vso zvočno vsebino brez opozorila izgubili.

Pri presnemavanju in ohranjanju zvočnega gradiva SGM smo se odločili, da gradivo digitaliziramo in shranimo na oba najbolj razširjena digitalna zvočna sistema: R-DAT in CD-R. S tem smo poskrbeli za razmeroma veliko varnost gradiva, saj je zapisano v dveh izvodih in na različnih sistemih. Ob morebitnih napakah enega od sistemov ali poškodbah na eni vrsti nosilcev je gradivo shranjeno še v drugi različici. S tem tudi statistično povečamo varnost gradiva, saj je manj verjetno, da se isto gradivo, shranjeno na dveh kopijah hkrati, poškoduje ali sočasno propade. Izdelava dveh digitalnih kopij le neznatno poveča stroške za zaščito

[12] IASA-TC 03, The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethnics, Principles and Preservation Strategy (Version 2), International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), Budapest 2001, str. 5

[13] n.d., str. 5

[14] Prim. Kunej, D., Instability and Vulnerability of CD-R Carriers to Sunlight, The proceedings of the AES 20th International Conference, 2001 October 5–7, Budapest: archiving, restoration, and new methods of recording. New York: Audio Engeneering Society, 2001, str. 18–25



Slika 3:
Naraščanje povprečne vrednosti BLER (Block Error Rate) pri različnih vrstah CD-R, ki so bili izpostavljeni sončnemu osvetljevanju. Vrednost BLER pri nosilcih CD-R, ki so namenjeni arhivskemu skladiščenju, ne sme preseči vrednosti 50. Iz slike lahko razberemo, da nosilci A, B, B' in D že po nekaj dneh sončnega osvetljevanja presežejo to vrednost. (Kunej, D., Instability and Vulnerability of CD-R Carriers to Sunlight, The proceedings of the AES 20th International Conference, 2001, October 5–7, Budapest: archiving, restoration, and new methods of recording. New York: Audio Engeneering Society, 2001, str. 22.)

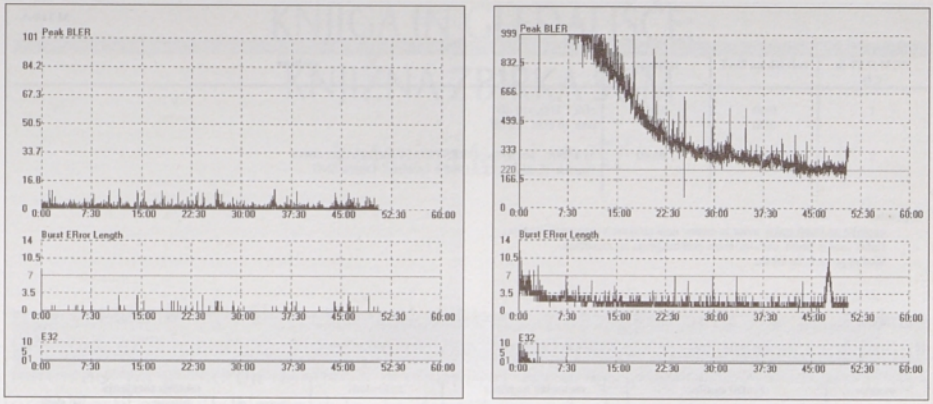
gradiva, saj so stroški digitalnih nosilcev in izdelava digitalnih kopij v primerjavi s stroški predvajanja in restavriranja magnetofonskih trakov zelo majhni.

Obe digitalni kopiji sta t. i. arhivski kopiji in rabita druga drugi tudi kot varnostni kopiji. To pomeni, da sta namenjeni predvsem arhivskemu skladiščenju. Če katero gradivo pogosteje uporabljamo ali ga celo želimo izposojati, je treba izdelati novo kopijo gradiva, t. i. delovno kopijo. Takšno kopijo je mogoče iz digitalnih arhivskih nosilcev izdelati zelo preprosto, hitro in poceni.

Da zajamčimo kakovosten zapis zvočne vsebine v digitalni obliki, vsak R-DAT in CD-R takoj po zapisu testiramo. S tem se prepričamo, da shranimo v arhiv le primerno zapisane nosilce, ki so dobri in dosegajo predpisane standarde. Teste vsakega digitalnega nosilca shranimo kot referenco za poznejše primerjave in ugotavljanje stopnje staranja in propadanja v arhivu. V rednih obdobjih nato testiramo vzorce digitalnih nosilcev v arhivu in tako ugotavljamo stanje arhiviranega digitalnega zapisa ter predvidimo čas, ko je treba zaradi zaščite vsebine digitalni nosilec ponovno presneti.

Ves čas smo priča hitremu razvoju digitalne industrije, kar se zrcali tudi v zvočni tehnologiji. Kakovost digitalizacije zvočnih podatkov se zvišuje predvsem zaradi zviševanja frekvence vzorčenja in daljšanja števila bitov v bitni besedi posameznega vzorca. S tem lahko bolj kvalitetno zapišemo vse podrobnosti analognih izvirnikov, jih bolj zvesto prenesemo v digitalno obliko in ohranimo zanamcem. Čim boljši je prenos želene in postranske vsebine (primarnih in sekundarnih informacij) v digitalno obliko, tem uspešnejše so tudi morebitne poznejše digitalne obdelave in popravki zvočnega signala. Zato je smiselno digitalizirati analogne nosilce čim bolj kakovostno, seveda v skladu s trenutnim stanjem tehnologije.

Pri delu z digitalnimi zbirkami so nepogrešljivi t. i. metapodatki (ang. metadata), večkrat imenovani tudi »podatki o podatkih«, kjer so shranjene vse infor-



Slika 4:
Primer dobrih (levo) in slabih (desno) rezultatov pri testiranju CD-R nosilca. Nosilec s slabimi testnimi rezultati ne sodi v arhiv, čeprav pri njegovem predvajanju še ni zaznati očitnih zvočnih motenj.

macije, ki jih potrebujemo za shranjevanje in nadzor nad digitalnimi zbirkami. Takšne informacije so ključnega pomena za upravljanje z digitalnimi zbirkami v prihodnosti. Metapodatki zvočnih zbirk morajo vsebovati podatke o izvirnem zvočnem nosilcu in stopnji ohranjenosti ob digitalizaciji, opis opreme in vseh nastavljivih parametrov pri predvajanju izvirnika, podatke o vsej uporabljeni opremi in parametrih pri digitalizaciji ter opis postopkov, ki smo jih uporabili pri procesu predvajanja izvirnika in digitalizacije. Pri digitaliziranju magnetofonskih trakov SGM vodimo podroben zapisnik o postopku digitalizacije in vsej uporabljeni opremi. Ta zapisnik je narejen v obliki tabelaričnega obrazca, ki se ga izpolni ob presnemavanju traku in se ga shrani v računalniški obliki zapisa. Tako shranjene podatke iz obrazca lahko pozneje vključimo v različne podatkovne baze in s tem dopolnimo druge vire in metapodatke o posneti zvočni vsebini.

Zaradi vsega povedanega o značilnosti digitaliziranja zvočnih dokumentov se priporoča previdna in ne prenagljena strategija digitalizacije analognih posnetkov. Prednost moramo dati predvsem analognim dokumentom, ki so: neposredno ogroženi ali že kažejo znamenja propadanja in poškodb, so del sistema, kjer zaradi opuščanja proizvodnje na trgu ni več predvajalnih naprav ali so pogosto v uporabi zaradi velikega povpraševanja.[15]

Sklenemo lahko s tem, da je izbira zvočnega nosilca in sistema zelo odvisna od napredka razpoložljive tehnologije, vsekakor pa številne dobre lastnosti digitalni sistemov dajejo prednost digitaliziranju zvočnih signalov tudi v arhivske namene. Vendar tudi digitalni sistemi niso brez napak in pomanjkljivosti, ki jih moramo dobro poznati, se z njimi znati spopasti ali se jim, če je mogoče, izogniti, saj lahko le tako ohranimo digitalno zapisano gradivo. Zato izbira ciljnega zvočnega nosilca in sistema ne sme biti nepremišljena in površna odločitev. Digitalizacija gradiva je vsekakor prava pot k dolgoročnemu ohranjanju in zaščiti zvočnega gradiva, vendar digitalizirano gradivo samo po sebi še ni zavarovano samo zato, ker je v digitalni obliki. Ravno nasprotno! Neustrezna in slabo opravljena digitalizacija lahko gradivu prej škoduje kakor koristi; nikakor pa ga dolgo-

[15] IASA-TC 03, The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethnics, Principles and Preservation Strategy (Version 2), International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), Budapest 2001, str. 11

M 110-A

VSEBINA

PGM DAT in CD	začetek na DAT	trajanje	vsebina
1	0:30 0:40	0:05 0:05	pisk 1 kHz, -10 dB pisk 10 kHz, -10 dB
2	1:00	1:05:00	**M 110-A: Aischylos: ORESTEIA, 1. dejanje; premiera** Snemal: B. Starič, 22.3.1968 v Ljubljani, Drama SNG

Opombe:
- opombe na škatli traku: avtor in naslov dela ter datum in avtor snemanja.
- Rahel šum in brum, občasno tahla prekrmiljenja in popačenja.
- Sled ni posneta do konca.

IZVIRNIK

oznaka	zvočni nosilec	snemalna naprava	mikrofoni	tehnika snemanja		
				mono / st	hitrost	št. sledi
M 110-A	Trak Philips LP18	-	-	mono	9,5 cm/s	4, (A in C)

REPRODUKCIJA IZVIRNIKA

oznaka traku	naprava	nastavitev naprave	mešalna miza	način reprodukcije				nivo
				hitrost	rep. glava	sled	korek. azim.	
M 110-A	Studer A807 PBO	CCIR, testni trak 9,5 (DIN 45513-4), 250 nWb/m	Studer 962	9,5 cm/s	4 sledna	A	+ 180°	- 8 dB

PRESNETEK na DAT (30.7.2002)

vrsta DAT	ser. štev. DAT	snemalna naprava	frek. vzor.	način zapisa	vhod signala v napravo			nivo
					analog. / dig.	konektor	način	
Sony PDP-65	41AB4321B	Tascam DA-40	48 kHz	digitalno, stereo	analogno	XLR balanced	calibrir.	-10 dB

PRESNETEK na CD-R – klon iz DAT: SONY PCM-R700, (7.8.2002)

vrsta CD-R	serij. številka CD-R	snemalna naprava	frek. vzor.	način zapisa	vhod signala v napravo			nivo
					analog. / dig.	konektor	način	
Mitsui Gold (K 200 ME) 1-12x	1057 2216 5490	Tascam CD-RW 5000	44,1 kHz	digit., stereo, 1x hitr.	digitalno, klon	coaxial	SPDIF	-10 dB

Slika 5: Primer zapisnika o postopku digitalizacije, uporabljeni opremi in nastavitvah

ročno ne zaščiti in ohrani. Dobro poznavanje nekdanje in sodobne snemalne tehnologije, zvočnih nosilcev, tehničnih in ekonomskih teženj v svetu ter mednarodno strokovno povezovanje je nujno za dolgoročno zaščito in ohranitev zvočnega gradiva. Zahtevna naloga, ki so ji lahko kos le zvočni arhivi z usposobljenimi strokovnjaki, primerno opremo in zadostnim znanjem. Zato je smiselno zaupati svoje arhivsko zvočno bogastvo samo takim.

KNJIGA IN GLEDALIŠČE: KNJIŽNA ZBIRKA SGM

Katarina Kocijančič

Petdesetletnica Slovenskega gledališkega muzeja je tudi za vse nas, ki danes urejamo in skrbimo za muzejske zbirke, priložnost, da pregledamo, kaj je bilo narejeno, pa je morda danes že pozabljeno, da se spomnimo na vse tiste, ki so v preteklosti opravljali naše delo, in da njihova takratna strokovna načela in ugotovitve primerjamo z današnjimi.

Preden se ozremo na že prehojeno pot, je treba premisliti temeljne pojme iz naslova in se vprašati, kaj pravzaprav pomenijo. Ali je res vse tako jasno, samoumevno, preprosto: knjižnica, knjiga, muzej, slovenska zgodovina, gledališka zgodovina, gledališče ...?

Knjižnico bistveno določa dejstvo, da je urejena kot knjižna zbirka gledališkega muzeja. Poudarek je torej na gledališču kot minljivi umetnosti. Uprizoritev je časovno omejena z zadnjo predstavo in je ne moremo ohraniti daljši čas kot na primer starodavne stavbe, kiparske umetnine, slike ali notne zapise. Prav zaradi tega je tako živa potreba, da ohranimo vsaj del tega za vedno minulega sveta.

Kar nam ostane, so v najbolj srečnih primerih fotografije, scenski in kostumski osnutki, plakati, gledališki listi, režijske knjige, kostumi, dramske predloge, poročila in ocene v revijah in časopisih ter v novejšem času tudi zvočni in videoposnetki. Obstoj in smisel Slovenskega gledališkega muzeja sta torej utemeljena tudi z zbiranjem, urejanjem, hranjenjem,[1] predstavljanjem in refleksijo tega gradiva, ki je povezano z gledališkim dogajanjem na slovenskih tleh in na slovenskih odrih. Temu se na svoj način pridružuje tudi knjižnica: z zbiranjem knjig, revij, zbornikov, spominskih zapisov, zapuščin, člankov in tipkopisov (dramskih besedil, ki niso izšla v knjižni izdaji) gradimo knjižnično zbirko, ki je tako pomoč pri pripravi razstav kot potencialno razstavno gradivo. Knjiga je lahko obenem podpora strokovnemu delu in muzealija. Knjižnica naj bi torej ne bila le kup gradiva, ki bi nemo pričal o nemoči gledališke zgodovine, ampak tudi podlaga za študijsko pripravo na razstave, ki jih organizira SGM, ter ne le izhodišče za takšno in drugačno zgodovinsko preučevanje, ampak tudi za poglobljeno in temeljno refleksijo o tem, kaj je gledališče bilo, kaj je in kam je namenjeno. Zbiranje gradiva v muzejski knjižnici je zaznamovano z ambicijo, da bi pridobili čim več potencialnih muzealij in obenem relevantno literaturo, ki bi pomenila izhodišče za raziskovanje in razmislek o gledališču. V tem smislu sta temeljni funkciji muzejskih knjižnic »podpora strokam« in tako imenovani »zgodovinski del«,[2] ki se povezuje tudi z razstavno in sorodno dejavnostjo (spominske zbirke ipd.). Osrednja načela zbiranja gradiva se v vseh teh desetletjih niso bistveno spremenila. Zanima

[1] Uporabljamo tudi termin konzervacija. Simpozij "Problemi konservacije gledališke kulture." Maske, 1988/89, št. 10/11, str. 77-96.

[2] Dular, A.: Vloga, značaj in pomen muzejske knjižnice v sodobnem času. Knjižnica 35. 1991, št. 2-3, str. 39-46.

nas vse, kar je povezano s slovenskim gledališčem znotraj in zunaj naših meja, vendar ne v ozkem pomenu; zanimajo nas sorodna področja in splošna kulturna zgodovina, ki je pomembna za razumevanje gledališča, likovna umetnost, literatura, slovenska literarna zgodovina in muzejska dejavnost. Zbiramo vse od drobnega gradiva pa do sodobne strokovne literature o gledališču in dramatiki. Knjižni fond je od leta 1963, ko je bila zabeležena številka 5200 enot,[3] narasel na približno 25.000 enot. Ustaljena rast gradiva je povprečno 500 enot na leto. Z obsegom fonda je povezano tudi občutljivo področje odpisa gradiva: v muzejski knjižnici bo knjiga, ki danes to še ni, jutri morda postala dragocena muzealija in s to zavestjo se lotevamo ne le pridobivanja novega gradiva, ampak tudi izločanja starega. Gradivo pridobivamo z nakupi in zamenjavo (gledališča, muzeji in druge sorodne ustanove), veliko pa je tudi tako imenovanih darov in zapuščin.

Ustrezna strokovna knjižnica je temelj kakršne koli muzejske dejavnosti in takšna »strokovno specializirana zbirka«[4] je nastajala vse od ustanovitve SGM leta 1952. Knjižnica Slovenskega gledališkega muzeja se je v dobrem desetletju obstoja muzeja razširila na več kot 5000 zvezkov in leta 1963 začela javno delovati. Pred štiridesetimi leti je premogla 2000 slovenskih knjig, 630 revij, 1000 tekstov in 1600 tujih knjig.

V času, ko se je začela sistematična strokovna obdelava gradiva,[5] so bila začrtana tudi temeljna načela širjenja knjižnega fonda. Posebna skrb je bila že na začetku namenjena sistematičnemu zbiranju tako imenovanih »starih teatralij«. Posebej je treba omeniti preselitev zbirke približno sedemstotih rokopisov dramskih besedil Dramatičnega društva iz Narodne in univerzitetne knjižnice v knjižnico SGM. Istega leta (1965) je knjižnica pridobila tudi arhiv besedil Ljubljanske Drame do druge svetovne vojne.[6]

Ob pridobivanju tako dragocenih zbirk, kot sta omenjena arhiva, je bilo tako načelno kot v muzejski praksi ves čas ločeno hranjeno in strokovno obdelano knjižnično in arhivsko gradivo.

Pred tremi desetletji so bili v SGM še vedno zaposleni le štirje[7] in pred desetimi leti le šest, od tega trije strokovni delavci, zato je popolnoma jasno, da so vsi že od začetka sodelovali ne le pri razstavni dejavnosti SGM, ampak tudi pri pripravi muzejskih knjižnih izdaj.

---

[3] Naše zbirke. Dokumenti SGM, I. knjiga, 1964-65, str. 178.

[4] Ibidem.

[5] Kot knjižničarka je bila s 1. 1. 1963 zaposlena Nevenka Gostiša, ki se je upokojila novembra 1969. Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1969. Dokumenti SGM, VI. knjiga, 1970, str. 86-89.

[6] Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1965. Dokumenti SGM, II. knjiga, 1966, str. 129.

[7] Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1969. Dokumenti SGM, VIII. knjiga, 1972, str. 106-111.

[8] Gostiša, N. s sodelovanjem D. Moravca: Publikacije o dramatiki in gledališču na Slovenskem. 160 enot. Dokumenti SGM, II. knjiga, 1966, str. 245-267.

[9] Novembra 1969 se je Nevenka Gostiša upokojila, s 1. 1. 1970 jo je nadomestila Mojca Kaufman. Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1969. Dokumenti SGM, VI. knjiga, 1970, str. 86-89.

[10] Kaufman, M.: Publikacije o dramatiki in gledališču na Slovenskem (1966-1971). 94 enot. Dokumenti SGM, VIII. knjiga, 1972, str. 94-105.
Kaufman, M.: Publikacije o dramatiki in gledališču na Slovenskem (1972-1974). 39 enot. Dokumenti SGM, XI. knjiga, 1975, str. 73-82.
Kaufman, M.: Publikacije o dramatiki in gledališču na slovenskem (1975-1983). 173 enot. Dokumenti SGM, XX. knjiga, 1984, str. 267-295.

Že prva knjižničarka, Nevenka Gostiša, je v sodelovanju z Dušanom Moravcem leta 1966 v Dokumentih SGM objavila popis knjig z naslovom Publikacije o dramatiki in gledališču na Slovenskem.[8] Popisu 160 enot je Mojca Kaufman, ki je prevzela knjižnico po njeni upokojitvi,[9] dodala še tri nadaljevanja.[10] Skupaj z Majdo Klemenz je sestavila tudi imensko kazalo Dokumentov, čez nekaj let pa tudi kazalo slikovnega gradiva.[11]

Nevenka Gostiša je sodelovala tudi pri pripravi Repertoarja slovenskih gledališč 1867–1967.[12] Prvo nadaljevanje sta pripravili Mojca Kaufman in Majda Klemenz,[13] naslednje Majda Klemenz, tretje spet obe avtorici.[14] V drugi polovici osemdesetih je zbiranje in urejanje podatkov za Letopis prevzel Štefan Vevar,[15] že v naslednjem zvezku pa se mu je spet pridružila tudi Mojca Kaufman z bibliografijo knjig in serijskih publikacij.[16] Naslednje leto je prvič izšla razširjena izdaja Letopisa: od sezone 1992/93 Repertoar izhaja letno, bibliografiji pa je dodan tudi obširen seznam gledaliških kritik in drugih časopisnih člankov o gledališču:[17] ta koncept se je do sezone 2000/2001[18] spreminjal le v toliko, da smo bibliografijo povezali z uprizoritvami: popisu posameznih uprizoritev so dodane zaporedne številke ustreznih recenzij/gledaliških kritik.

Tretji obsežnejši projekt, ki ga moramo omeniti, je delo Mojce Kaufman in številnih sodelavcev, ki so popisali slovenska gledališka besedila, radijske igre, filmske scenarije in televizijske igre, lutkovne igre ter opere, operete in balete. Slovenske igre in scenariji so izšli v šestih zvezkih od 1988 do 1992.[19]

V sedemdesetih letih je Mojca Kaufman sodelovala pri ureditvi Linhartove sobe v radovljiškem muzeju, kjer imamo še danes razstavljene vse poglavitne knjižne izdaje Linhartovih dramskih del in literaturo o njem.[20]

Knjižnica se je do preselitve na današnjo lokacijo nahajala v neustreznih in utesnjenih prostorih na Cankarjevi 11. Še pred preselitvijo na Mestni trg, ki jo je

[11] Klemenz, M. in M. Kaufman: Imensko kazalo. Dokumenti SGM, XI. Knjiga, 1975, str. 149-198.
Kaufman, M.: Kazalo slikovnega gradiva Dokumentov SGM I-XIII. Dokumenti SGM, XIV. knjiga, 1978, str. 121-153.

[12] Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967. Ljubljana, 1967.

[13] Repertoar slovenskih gledališč 1967-1972. Ljubljana, 1973.
Izdano tudi v Dokumentih SGM, IX. knjiga, 1973, str. 125-230.

[14] Klemenz, M.: Repertoar slovenskih gledališč 1972-1977 (2. dopolnilo). Ljubljana, 1978. Kaufman, M. v sodelovanju z M. Klemenz: Repertoar slovenskih gledališč 1977-1982 (3. Dopolnilo). Ljubljana, 1983.

[15] Vevar, Š.: Repertoar slovenskih gledališč 1982-1987 (4. dopolnilo). Ljubljana, 1987.

[16] Vevar, Š.: Repertoar slovenskih gledališč 1987/88-1991/92 (5. dopolnilo). Ljubljana, 1992.

[17] Repertoar slovenskih gledališč 1992/93 (6. dopolnilo). Ljubljana, 1994.

[18] Od sezone 1995/1996 zaradi upokojitve M. K. (28. 2. 1997) avtorica bibliografije Katarina Kocijančič.
V: Vevar, Š.: Repertoar slovenskih gledališč 1995/1996 (9. razširjeno nadaljevanje bibliografije repertoar slovenskih gledališč 1867-1967). Ljubljana, 1997. Zadnji izdani zvezek Letopisa: Vevar, Š.: Repertoar slovenskih gledališč 2000/2001 (14. razširjeno nadaljevanje bibliografije repertoar slovenskih gledališč 1867-1967). Ljubljana, 2002.

[19] Kaufman, M. in A. Lah: Gledališke igre, prizori in priredbe za oder. Ljubljana, 1988, 190 str.
Kaufman, M., M. Mahnič, S. Lokar, S. K. Jug, N. Sosič Fabjan: Radijske igre in priredbe za radio. Ljubljana, 1989, 356 str.
Nedič, L.: Filmski scenariji. Ljubljana, 1990, 60 str.
Loboda, M.: Lutkovne igre, prizori, priredbe za lutkovni oder in scenariji za lutkovne predstave. Ljubljana, 1991, 80 str.
Flere, P.: Televizijske igre. Ljubljana, 1991, 70 str.
Neubauer, H.: Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev. Ljubljana, 1992, 105 str.

[20] Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1973. Dokumenti SGM, X. knjiga, 1974, str. 112.

SGM čakal zelo dolgo,[21] je knjižnica za nekaj let pridobila dislocirano enoto s filmsko literaturo v prostorih nekdanjega Viba filma na Poljanah.[22] Današnja kvadratura knjižnice je le malo manjša, kot je bila pred dobrim desetletjem in pol kvadratura muzejskih prostorov v celoti,[23] in ker smo pred leti izselili v Slovensko kinoteko tako imenovani filmski fond, je prostorska problematika knjižnice danes povezana bolj s splošno prostorsko problematiko SGM. Če bi imeli možnost postavitve stalne razstave o slovenski gledališki zgodovini, bi lahko razstavili tudi pomemben del našega knjižničnega gradiva.

Razlike med knjižničnim in drugim muzejskim gradivom so tudi v načinu obdelave.[24] Pri strokovnih popisih drugih muzealij in muzejskega gradiva se šele vzpostavljajo enotni standardi, načela in ideje o skupnih podatkovnih bazah, knjige v SGM pa so že od začetka popisane po enotnih strokovnih načelih in standardih. Od leta 1997 smo člani baze COBISS[25] in tako kot še nekatere druge slovenske muzejske knjižnice dodajamo tej zbirki podatkov tudi našo knjižno specifiko ter s tem sodelujemo pri nastajanju skupnega slovenskega informacijskega sistema.

Knjižnica bo tako v dobrem kot v slabem še naprej delila usodo Slovenskega gledališkega muzeja kot celote. Vsi ob tej okrogli obletnici omenjeni problemi in dileme (prostorski, finančni, kadrovski, organizacijski) se nanašajo tudi na knjižno zbirko, ki jo kljub vsem naštetim težavam vsako leto povečamo z zajetnim kupom gradiva.

[21] Novi prostori na Mestnem trgu 17 so bili obljubljeni skoraj desetletje pred preselitvijo s Cankarjeve 11. Dokumenti SGM, XVIII. knjiga, 1982, str. 127.

[22] S 1. 1. 1979 preimenovanje v SGFM. Muzej deluje z dvema dislociranima oddelkoma in knjižnicami. Filmski oddelek je imel prostore na Ulici stare pravde 6. Poročilo o delu SGM v letu 1978. Dokumenti SGM, XV. knjiga, 1979, str. 109-112.

[23] Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1969. Dokumenti SGM, VIII. knjiga, 1972, str. 106-111.

[24] Dular, A.: Katera knjiga je muzejski predmet? Argo 45. 2002, št. 1-2, str. 193-195.

[25] Polnopravno članstvo od julija 1997.

VLOGA ARHIVA RS PRI VAROVANJU ARHIVSKE DEDIŠČINE SLOVENSKIH GLEDALIŠČ

Marija Grabnar

Uvod

V skladu z delovanjem arhivske javne službe, kot ga določa Zakon o arhivskem gradivu in arhivih,[1] si je naša ustanova v iztekajočem se letu 2001 zadala nalogo, da temeljito pregleda, kakšno je varovanje dokumentarnega in arhivskega gradiva v osrednjih javnih zavodih s področja znanosti in kulture, med njimi tudi v dveh slovenskih gledališčih, v SNG Drami in SNG Operi in baletu, ustanovah, ki sta nekdaj sestavljali enovito organizacijo. Naključje je hotelo, da smo se prav v tem obdobju seznanjali z zasebno zapuščino znamenitega umetniškega para, zakoncev Mlakar, in se ob njej spoprijeli z vso kompleksnostjo varovanja tovrstne kulturne dediščine.

S pričujočim sestavkom želimo sicer opozoriti na nekatere probleme in svetovati ustrezne rešitve, predvsem pa nagovoriti strokovno javnost in jo prepričati o koristnosti in potrebnosti medsebojnega sodelovanja vseh ustanov, ki skrbijo za ohranjanje arhivske gledališke dediščine.

Razmerje med ustanovami, ki varujejo arhivsko kulturno dediščino slovenskih gledališč

S pisno kulturno dediščino se srečujemo strokovnjaki v vseh treh temeljnih vrstah ustanov, ki skrbijo za njeno ohranjanje: v knjižnicah, muzejih oziroma galerijah, muzejih umetnin in arhivih. Muzeji in knjižnice v bistvu zbirajo in hranijo pomembne predmete, umetniške slike in knjige, arhivi pa namenjajo skoraj vso skrb dokumentu oziroma zapisu. Ta je največkrat sodne in upravne provenience, zato ljudje povezujejo arhiv bolj s sodišči in državnimi uradi kot z umetniškimi ustanovami. Pa vendar najdemo korespondenco, slikovno gradivo, filme in še mnoge druge zapise tako v muzejskih in knjižničnih zbirkah kot arhivskih fondih. Ali sploh lahko govorimo o jasni razmejitvi med arhivsko, knjižnično in muzejsko pisno kulturno dediščino? Težko.

Da lahko nastanejo takšni zapleti, je sklepati iz predlagane rešitve, ki jo navaja arhivski zakon,[2] minister za kulturo naj bo namreč tista avtoriteta, ki odloča v spornih primerih, ali je obravnavani predmet šteti za arhivsko gradivo, za muzealijo ali za knjižnično gradivo.

Slovenski gledališki muzej že več kot pol stoletja skrbi za vse tri omenjene zvrsti. Pri tem sledi postulatu, ki so ga ob njegovi ustanovitvi leta 1952 oblikovali

[1] Zakon o arhivskem gradivu in arhivih (ZAGA), Uradni list RS, št. 20-1140/97 z dne 10. aprila 1997, popravek z dne 5. junija 1997

[2] 16. člen ZAGA

Juš Kozak, Bratko Kreft in Janko Traven, tedaj vodilni možje slovenskega gledališča, in ga predstavili v njegovem prvem poročilu:[3] bil naj bi osrednji muzej slovenske gledališke dejavnosti in zbirno središče za vse zgodovinsko pomembno gradivo, ki se nanaša na gledališko življenje v slovenskih deželah in pri Slovencih zunaj meja.

Z uzakonjenjem arhivske javne službe se zdi delovanje gledališkega muzeja okrnjeno, še zlasti zaradi širokega pojmovanja arhivskega gradiva.[4] Temu bi arhivisti težko pritrdili, žal iz povsem banalnega vzroka, doslej smo se namreč (pre)malo ukvarjali z varovanjem pisne dediščine slovenskih gledališč, da bi lahko govorili o kakršnem koli zaznavanju težavnega sobivanja z gledališkim muzejem. Nismo bili recimo navzoči ob preoblikovanju Slovenskega narodnega gledališča v samostojna zavoda, SNG Dramo in SNG Opero in balet. Gradivo nekdanje gledališke uprave, nepovezani svežnji, mape in posamični dokumenti najrazličnejšega izvora ležijo po lesenih omarah podstrešij in skladišč njenih nekdanjih lokacij. Za zdaj zato ni moč navesti ne vrste, ne količine, niti obdobja, iz katerega to gradivo izvira. Nasploh je ohranjenega silno malo »upravnega« gradiva Slovenskega narodnega gledališča v njegovem skoraj stoletnem delovanju, so le drobci v Gledališkem muzeju za obdobje 1918–1974.

Odgovorimo še na vprašanje, zakaj smo se odločili za omenjeni gledališči oziroma ali je ustrezno obravnavana tudi arhivska dediščina drugih slovenskih gledališč? Zakon izrecno ne navaja javnopravnih oseb s področja gledališke dejavnosti, za katere bi bil odgovoren Arhiv Republike Slovenije[5] oziroma posamezni regionalni arhivi, kot jih je v 80. letih, razlikuje pa med izvajalci javnih služb za območje celotne Slovenije, katerih gradivo varuje Arhiv Republike Slovenije,[6] in onimi na območju regionalnih arhivov, za katere so ti odgovorni.[7] Arhiv Republike Slovenije potemtakem skrbi za gradivo Drame ter Opere in baleta, ker sta vseslovenskega pomena in opravljata javno službo, ki jo zagotavlja država kot njuna ustanoviteljica.

A takšno delitev je treba jemati le bolj kot pomoč, kot prve korake organiziranega varstva, saj vloge in pomena gledališča nikakor ne gre enačiti z njegovim poimenovanjem.

Odbiranje arhivskega gradiva iz dokumentarnega, razlaga nekaterih temeljnih pojmov

Varstvo arhivske gledališke dediščine obsega niz dejanj, ki jih izvajamo usklajeno arhivi in gledališča. K temu nas sicer oboje zavezujejo predpisi,[8] a izkušnje nam kažejo, da smo arhivisti resnično uspešni le pri tistih ustvarjalcih, ki se vrednosti svoje dediščine resnično zavedajo.

[3] Prvo poročilo Slovenskega gledališkega muzeja ob 60-letnici Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani, Ljubljana 1952

[4] ZAGA, 2. člen

[5] Seznam družbenih pravnih oseb in društev, katerih arhivsko gradivo bo v skladu z navedenim zakonom prevzemal Arhiv SRS, Uradni list SRS št. 29/ 1982 (pod št.168 je navedeno Slovensko narodno gledališče s temeljnimi organizacijami združenega dela)

[6] ZAGA, 8. člen

[7] ZAGA, 9.člen

[8] Pravilnik o odbiranju in izročanju javnega arhivskega gradiva arhivu, Uradni list RS, št. 59-2814/ 1999 z dne 23. julija 1999

Najpomembnejše in najtežje je izbiranje arhivskega gradiva iz dokumentarnega. Zaradi jasnosti in pomembnosti povzemimo njuno zakonsko opredelitev: Dokumentarno gradivo so spisi, listine in drugi posamični dokumenti, uradne knjige, kartoteke, karte, načrti, plakati, slikovni, filmski, zvočni in drugi nedefinirani zapisi, ne glede na obliko zapisov informacij ali obliko njihovih nosilcev ter digitalne ali analogne oblike zapisov računalniških obdelav skupaj s programsko opremo,[9] arhivsko pa le tisto izvirno ali reproducirano, ki je bilo prejeto ali je nastalo v gledališču in ima trajen pomen za znanost in kulturo.[10]

Med množico izvirnih ali reproduciranih zapisov, ki so bili prejeti ali pa so v gledališču nastali, moramo izbrati takšne, ki kar najbolj ponazarjajo gledališko ustvarjanje, kažejo razmerja znotraj gledališkega ansambla, pričajo o odmevnosti igralskih kreacij in govorijo o gledališki politiki v daljšem obdobju. Potencialno arhivsko gradivo je tisto, ki je povezano neposredno z gledališko produkcijo (ki ga zbira in hrani Slovenski gledališki muzej), kot so na primer scenski in kostumski osnutki, dramska besedila, gledališki listi in sporedi predstav, tonski, fotografski, filmski posnetki, kot oni dokumenti, ki govorijo o vodenju gledališča, njegovem upravljanju, finančnem poslovanju, kadrovanju, ga skratka kažejo kot pravni subjekt. To so dokumenti o njegovih statusnih spremembah, o ustanovitvi, razdružitvi, ukinitvi, zapisniki upravnih teles, personalne mape umetnikov, pogodbe, lastna gradbena dokumentacija (še zlasti če je gledališka hiša umetnostnozgodovinski spomenik) itn.

Arhivisti nenehno poudarjamo, da je ustrezno ravnanje s spisi od njihovih nastankov naprej tesno povezano z ohranjenostjo tistih, ki so označeni kot kulturni spomenik. Ali drugače, neurejeno, nesistematično odlaganje onemogoča kakršno koli resno valorizacijo. Gledališča imajo izrazito dvojen odnos do dokumentov, ki smo jih pravkar navedli. O gradivu umetniške produkcije nemara še lahko rečemo, da je primerno obravnavano, tega pa nikakor ne moremo trditi za preostalo. Javni zavodi, še zlasti umetniške ustanove, kot so gledališča, ne poznajo takšnega upravljanja z zapisi, kot ga imata uprava in sodstvo, oziroma jim je pojem pisarniškega poslovanja domala tuj. Deloma je tako zaradi narave njihove dejavnosti, saj je igra, ki je temeljni produkt gledališkega ustvarjanja, dogodek, odtisnjen v tisočerih zapisih, a nikjer povsem. Pa tudi vseh zapletenih razmerij gledališkega ansambla ni moč zaznati v pogosto kratkih in enostavnih zapisnikih najrazličnejših upravnih in umetniških svetov.

Pa vendar raziskave gledališke zgodovine v zadnjih letih močno demantirajo podcenjevanje arhivske gledališke dediščine. Omenimo vsaj dve deli, ki se v celoti opirata na preučevanje arhivskih virov. Aleš Gabrič[11] z viri, ki jih hrani kranjska enota Zgodovinskega arhiva Ljubljana, osvetli usodo Prešernovega gledališča v Kranju v letih 1945–1957, Ljudmila Kravos, avtorica obsežne monografije o Slovenskem gledališču v Trstu,[12] pa predstavitvi originalnih dokumentov posveti pomembno poglavje.

Pokazali smo torej na pomembno merilo[13] pri odbiranju gradiva oziroma pri odločanju, ali ima gradivo arhivsko vrednost: njegovo pogosto uporabljanje za potrebe znanosti in kulture. Arhivist vrednost dokumenta sicer predvideva, res-

[9] ZAGA, 4.člen
[10] ZAGA, 2. člen
[11] Aleš Gabrič, Prešernovo gledališče v Kranju: 1945–1957, Ljubljana 2001
[12] Bogomila Kravos, Slovensko gledališče v Trstu 1945–1965, Ljubljana 2001
[13] 2. člen Pravilnika o odbiranju in izročanju ... (opomba 8) jih obširno navaja.

nično pa jo potrdi raziskovalec, ki z dokumentom dokaže ali ovrže pretekle dogodke. Razumljivo je, da upoštevamo splošno ohranjenost in obseg nastalega gradiva za krajše ali daljše obdobje. Majhno količino, ali posamične dokumente, četudi se nam zdijo nepomembni, ohranimo v celoti. Pomembno težo dajejo dokumentom avtorji, ki jih ustvarjajo, dogodki in pojavi, o katerih pričajo. Poznavanje gledališke zgodovine, prelomnih trenutkov, izstopajočih umetnikov, ki so jih ustvarjali, je pomembno. Za posamezna dogajanja ohranimo več gradiva, ali kar vse.

Za dokumente, ki so povezani z umetniško produkcijo (najrazličnejše slikovno gradivo, avdio-vizualni zapisi), je značilno dupliranje, kopiranje in v zadnjem času za trajno hranjenje izredno problematično digitaliziranje. Ohranimo jih na izvirnih nosilcih, na katerih so nastali, med kopijami pa se odločimo za tisto, ki najbolj popolno ohranja izvirnik. Ravnanje z elektronskimi zapisi je preprostejše, hitrejše, njihovi uporabi se dandanes ni moč izogniti. A njihova življenjska doba in z njimi povezana računalniška oprema je kratka, saj so npr. že petindvajset let stari dokumenti težko berljivi. Tržno usmerjeni proizvajalci glede obstojnosti zapisov močno pretiravajo. Na splošno še zmeraj velja, da je papir mnogo obstojnejši, trajnejši, zlasti pa bolj zanesljiv in cenejši nosilec zapisov kot magnetni trakovi, diskete, magnetno optični diski itn.

Materialno varstvo gledališke pisne dediščine

Ob najrazličnejših zagatah, zlasti finančnih, si težko predstavljamo takojšnjo rešitev vprašanja materialnega varstva, še zlasti ob tako skromni tradiciji, kot jo je zaznati v gledališčih. Za zapise, ki tam nastajajo, ali pa jih ti prejemajo (zapisi na papirju, zvočni, magnetni, optični zapisi), je treba izpolniti različne mikroklimatske pogoje, zato gledališčnike tako rekoč spodbujajo k hranjenju na različnih krajih, nad njimi ni pregleda, zato pogosto izgubijo ali pa jih kdo odtuji.[14] Pri morebitnih novih gradnjah ali adaptacijah pa bi gledališča morala računati na ustrezen prostor za t. i. stalno zbirko. Pojem, ki smo si ga izposodili pri delavcih državne uprave, pomeni gradivo, ki ni uporabno za sprotno poslovanje, zaradi potencialne arhivske vrednosti pa je deležno ustreznega varstva.

Naštejmo nekaj temeljnih priporočil, ki jih je vredno poznati, če že ne upoštevati:[15] Gradivo naj bo koncentrirano v posebej izbranem prostoru (zlasti če ga je več kot 30 tekočih metrov), sicer pa v zaklenjenih kovinskih omarah. Kraj mora biti varen pred vdorom vode, pred požarom, primerno mora biti oddaljen od plinskih, vodovodnih, kanalizacijskih napeljav, kurišč, dimovodov in glavnih vodov centralne kurjave. Zavarovan mora biti pred vlomom in krajo, uporablja pa naj se le za hranjenje arhivskega gradiva.

V prostoru so pomembne ustrezne mikroklimatske razmere: temperatura, relativna vlaga, svetloba in onesnaženost zraka. Ni idealnih razmer, ki bi veljale za vse gradivo, zato se ravnajmo po zapisih, ki zahtevajo strožja merila, seveda ob ustreznem upoštevanju njihove količine.

[14] Omenjena avtorica (12. pripomba) na 17. strani opozori na izgubo pomembnega gradiva iz zgodovine tržaškega gledališča.

[15] Poleg Pravilnika o materialnem varstvu arhivskega in dokumentarnega gradiva, Uradni list RS, št.59-2811/1999, objavljeno 23. 7. 1999, omenimo zlasti publikacijo IFLA Načela za hrambo knjižničnega gradiva in za ravnanje z njim, Ljubljana 2000.

Papir prenese temperaturo do 18 °C, fotografije, filmi, magnetni zapisi in digitalni nosilci pa precej nižjo, pod 10 °C, zato se odločimo za slednjo v istem prostoru. Za večino materialov je primerna 30 do 40 % relativna vlaga, ki nikakor ne sme nihati. Ob preseganju 70 % se razvije plesen tudi ob nizki temperaturi. Dnevna svetloba gradivu škoduje, čim manjša naj bo tudi jakost umetne osvetlitve.

Glede opreme velja: omare in police naj bodo kovinske, različne velikosti (gradivo naj ne visi čez rob) in brez ostrih robov. Police naj bodo pokrite tudi na vrhu, da se prah ne poseda po gradivu. Postavljene morajo biti tako, da omogočajo kroženje zraka, vsaj 10 cm od tal in 5 cm od stene. In navsezadnje, dokumentov ne polagamo kar na police, ampak jih prej vložimo v ovoje, škatle.

Dolžnosti Arhiva Republike Slovenije in posameznih gledališč pri organizaciji varstva

V marsikaterem pogledu se zdi, da je arhiv danes vodilna organizacija na področju varstva pisne kulturne dediščine. Že od leta 1981, ko je izšel Zakon o naravni in kulturni dediščini, je organizacija varstva sledila isti usmeritvi in se dopolnjevala s preverjanjem v vsakdanji praksi. Temeljni zakonski predpisi[16] opredeljujejo vse bistvene postopke ravnanja z zapisi od nastanka do njihove izročitve pristojnemu arhivu, pa tudi dolžnosti izvajalcev, v našem primeru Arhiva Republike Slovenije in uvodoma omenjenih gledališč.

Arhiv RS je dolžan dajati sprotne strokovne nasvete o varovanju, voditi evidenco o stanju varovanja pisne gledališke dediščine, izdati pisna navodila za odbiranje arhivskega gradiva iz dokumentarnega gradiva s seznamom gradiva, ki je označeno kot kulturni spomenik, in izobraziti »arhivarja« (zakon ga opiše kot delavca, ki dela z dokumentarnim gradivom), ki naj bi skrbel za pisno dediščino gledališča. Arhiv naj bi najpozneje trideset let od nastanka arhivsko gradivo gledališč tudi prevzel, seveda ob sodelovanju Slovenskega gledališkega muzeja, in to zlasti gradivo gledališke uprave. Omenimo način arhivskega prevzemanja, ki bi ga svetovali tudi gledališkemu muzeju: prevzema se urejeno, popisano in tehnično ustrezno opremljeno (v arhivskih škatlah, mapah, ovojih), vsebinsko kompletno in časovno zaokroženo najmanj za pet let. O izročitvi oziroma prevzemu se sestavi tudi natančen zapisnik.

Gledališče mora pri izdelavi pisnih navodil sodelovati s tem, da nas seznani s svojo organizacijsko strukturo, funkcijami in dejavnostjo, s pisarniškim poslovanjem in z evidencami o dokumentarnem gradivu, tisto, ki smo ga označili kot kulturni spomenik, pa odbrati in popisati (izdelati seznam odbranega gradiva). Dolžno je tudi izpolniti kadrovske, materialne in finančne pogoje ter imenovati vodilnega delavca, ki je odgovoren za izvajanje teh del. Zaradi pomanjkljivega pisarniškega poslovanja gledališča težko določijo delavca, ki naj bi skrbel za dokumentarno gradivo. Zakon zanje zahteva vsaj srednješolsko izobrazbo in opravljen izpit ob koncu strokovnega usposabljanja v arhivu.

[16] Poleg Zakona o arhivskem gradivu in arhivih (1. pripomba) še Pravilnik o strokovni usposobljenosti delavcev javnopravnih oseb, ki delajo z dokumentarnim gradivom, Uradni list RS, št. 59-2813/1999, objavljeno 23. 7. 1999, Pravilnik o materialnem varstvu arhivskega in dokumentarnega gradiva (15. pripomba), Pravilnik o odbiranju in izročanju javnega arhivskega gradiva arhivu (8. opomba).

Arhiv Republike Slovenije že vrsto let organizira brezplačne dvodnevne seminarje in delavce seznanja s temeljnim znanjem, ki ga potrebujejo: o pravilih pisarniškega poslovanja, o načinu urejanja dokumentarnega gradiva v stalni zbirki, o možnosti arhiviranja z uporabo mikrofilmanja in skeniranja gradiv, o rokih hranjenja dokumentarnega gradiva, o varovanju gradiva pred poškodbami, uničenjem in izgubo, skratka z vsem tistim vedenjem, ki ga pri delu potrebujejo.

Sklep

Pri varstvu arhivske kulturne dediščine gledališč, zlasti gradiva upravne vsebine, orjemo ledino, zato ni pričakovati vidnih uspehov v krajšem času. Lahko pa si postavimo nekaj prednostnih ciljev:

- koncentrirati vse starejše gradivo obeh ustanov, SNG Drame in SNG Opere in baleta, na enem mestu, ga popisati in tehnično urediti,
- zaščititi potencialno arhivsko gradivo z navodili za odbiranje arhivskega gradiva iz dokumentarnega in z njegovo umestitvijo v t. i. stalno zbirko,
- določiti arhivarja, ki naj skrbi za to gradivo ob podpori vodilnih gledaliških delavcev.

Morda pa bi ta dela laže izpeljali, če bi jih osmislili s ciljem, ki gledališčnikom ne bi smel biti tuj, jih razumeti kot nekakšne priprave za pisanje monografije slovenskega gledališča.

Abstracts

Views of the History of Slovene Theatre

Proceedings of the Symposium at the 50th Anniversary of the Slovene National Theatre Museum Ljubljana, Nov. 27/28, 2002

Dušan Moravec: ***The National Theatre Museum between a Vision and the Reality. Yesterday – Today – Tomorrow***

The National Theatre Museum was founded in 1952 as a modest department of The Slovene National Theatre, crowded in a small space. The path toward becoming an independent institution, doing scientific as well as publishing work, and moving to more appropriate premises took many turns. D. Moravec's paper affectionately narrates about all efforts involved and cites the names that deserve their place in the history of this institution.

Bruno Hartman: ***A Reflection on the Jubilee***

The Reflection on the Jubilee mirrors the problems and the imperative of preserving the diverse theatrical materials. After a look back on his first encounter with such a task, the author renders a vivid account of his activities in this field in the following decades, particularly concerning the Maribor area.

Mirko Mahnič: ***The National Theatre Museum Yesterday, Today and Tomorrow***

Before the foundation of the NTM there was no systematic collecting of theatrical materials in Slovenia. The few isolated cases of such actions in older times are the subject of this paper. As the most significant among them, a many-sided theatrical exhibition at the Ljubljana Fair in 1926 is picturesquely described here.

Taras Kermauner: ***Slovene Drama and Theatre***

The paper analyses and interprets the nature of drama (including the oldest rites) and dramatic literature (including the oldest church texts) on the territory of the

Slovene folk from the remote days of old to the present, considering also the attitudes about them by literary history or by officialdom through the times.

Ivo Svetina: ***Traven's Project of Slovene Theatrical History***

In his book The Paths of Slovene Theatre, issued in 1965, Dušan Moravec published selected articles and essays by Janko Traven (1902-1962), taken from the large Traven's material for the History of Slovene Theatre, the publication of which was prevented by Traven's death. Moravec focused his editorial selection on Traven's research of the period between the, for Slovene theatre, milestone years 1892 and 1918. The author of the present paper, I. Svetina, describes and evaluates this period, retracing Traven's steps and citing from Moravec's book. The paper reflects Traven's social and spiritual analysis on the background of the cultural and political life of Slovenes in the Austro-Hungarian monarchy.

Emil Frelih: ***An Unforgettable Evening with Hinko Nučič and Vika Podgorska on the Stage***

The author reminisces about the performance in 1934 in honour of the 15th anniversary of the National Theatre. The guest stars were the renowned couple H. Nučič and V. Podgorska. E. Frelih animatedly describes his feelings as a beginning actor, his pride in being on stage with such celebrities and the festive event itself.

Bogomila Kravos: ***The Slovene Theatre in Trst/Trieste (Italy): Its Significance and Perspectives***

From way back the theatrical endeavours of the Slovene people in the Trieste area have proved to be a strong instrument for their cultural and national affirmation in the alien ambience. Elaborating on the history and achievements of these endeavours, the paper analyses also today's situation, adding that the Slovene national theatre in Trieste is now enlarging its audience by a bicultural orientation.

Andrej Leben: ***Theatre of the Slovenes in Carinthia. Some Aspects of the Development of Slovene Theatrical Activity in Austrian Carinthia***

A short presentation of historiographic works by authors from Carinthia and the parental Slovenia is followed by a comprehensive historical survey of the diverse paths and character of the theatrical pursuits among the Slovene national minority in Carinthia in the last approx. 150 years, reaching to and covering also the present.

Antonija Bogner Šaban: ***The Osijek Period of Mirko Polič***

Conductor and composer Mirko Polič (1890-1952), born in Trieste and musically active in his youth among the Slovene minority in Trieste, concluded his fruitful musical career in Ljubljana. His professionally formative years, spent in Osijek, Croatia (1915-1923), are therefore interesting also for our cultural history and are the subject of this paper.

Blaž Lukan: ***The German Theatre in Ljubljana in the 19th and the Beginning of the 20th Century***

The long theatrical tradition in Ljubljana had up to the end of the WWI taken its course along two branches, on the one hand parallel and mutually influenced and on the other constantly antagonistic: the German and the Slovene theatre. The paper sketches the course of this German theatre through the times, illustrates its programme, gives an overview of the relevant literature up to now and poses some questions that call for additional research.

Andrijan Lah: ***The Wollman Phenomenon***

Practically the first comprehensive treatise on Slovene drama was written by a Czech: in 1926 came out in Bratislava Frank Wollman's Slovinské drama. While presenting this colourfully written book, A. Lah also cites some interesting Wollman's thoughts on dramatic literature, relates of the critiques and describes other Wollman's works and his life path.

Radek Novák: ***The Influence of the Bohemian Artists on the Theatre in Slovenia in 1894-1907***

In the "Bohemian wave" period some artists from Bohemia contributed to the professionalisation development of our theatre. The paper speaks of the directors Rudolf Inemann, Adolf Dobrovolny and Vilem Táborsky and 12 actors. The narration is woven into the image of the time, response of the local ambience and plenty of details that aid cultural history.

Peter Bedjanič: ***Jakov Gotovac's Operas on the Slovene Stages.***

During "the first" and "the second" Yugoslavia the only Yugoslav non-Slovene operatic work, staged both in Ljubljana and Maribor, was Ero s onoga svijeta (Ero the Joker) by the Croatian composer Jakov Gotovac. The paper recounts in detail the performances of Ero in Ljubljana and Maribor from 1933 to the present, describing the nature of this opera and citing the critiques.

Henrik Neubauer: The Position of Ballet in the World and in Our Country

In a concise but thoroughly informative style and with professional insight the paper discusses the history of dance from the prehistoric to our times, the art of ballet and the vocation, work and hardships of a ballet dancer, the development of ballet in Slovenia, the present situation of this field around the world and in our country and the prospects for the future.

Neja Kos: ***Slovene Contemporary Dance***

A stirring account of the development of contemporary dance in Slovenia, accompanied by a detailed description of the work of significant individuals, is given in the present paper by an involved professional. Today's independent dance ensemble, Plesni teater Ljubljana (the Lj. Dance Th.), is widely renowned. An efficient network of quality amateur dance, from which future professionals are recruited, is built by the JSKD (Public Found of the Rep. of S1. for Cultural Activities).

Edi Majaron: ***Jože Pengov – the Man and the Artist***

The internationally renowned puppet-player, dramaturge, director and theorist Jože Pengov (1916-1968) can be assigned an impressive credit for the development of this art and the recognition of its aesthetics in Slovenia and abroad. The paper discusses this in detail.

Darka Čeh: ***Slovene Puppet Theatre in the Light of European Tendencies***

Against the background of the history of the puppet theatre in Europe the development course of this art form in Slovenia is traced from several points of view: technique, technology, design, genre, text and other elements, citing en route the relevant names (e.g. Milan Klemenčič, Jože Pengov, Edi Majaron et al.) and theatres or stages. The recent decades saw a ssuccession of novelties, including the combining of puppets with a human actor, removal of the screen and numerous other contemporary conceptions. The original Slovene texts have always been favoured also abroad. Today there are several puppet ensembles in Slovenia, among them the Papilu that tours successfully around the globe.

Francka Slivnik: ***Contemplation upon the Jubilee***

The reality after the half-century shows that a great deal of the first director J. Traven's vision has been fulfilled, of which we can be proud in view of all the adverse conditions and too modest means. Ms. Slivnik renders a complete and precise insight into the complexity of the tasks and goals of the NTM and of the unsolvable problems that just have to be solved. The NTM departments today: archives, libra-

ry, video- and iconothéque, sound archives. The paper enumerates the NTM regular and occasional publications, international collaboration and memberships, etc.

Štefan Vevar: ***How Deep is the Wake of a Half-Century Journey: The National Theatre Museum at its Jubilee***

With affection, but also with a matter-of-fact precision, the author narrates of the beginnings, development and present state, achievements and problems of the NTM archival collection. The NTM data base enables regular issues of the Slovene Theatre Chronicle that besides other NTM professional publications represents further legacy to posterity.

Katarina Kocjančič: ***The Book and the Theatre: The Collection of Materials in The National Theatre Museum Library***

The 25000 library units represent – together with other relevant literature – materials, collected with the ambition to catch not only the present fleeting moments but also those from the more distant past. The paper gives a descriptive account of the nature of these materials and of the regular library (and NTM) publications.

Mojca Kreft: ***The Sound Archives of the National Theatre Museum***

The systematic work in the NTM sound archives began in 1963 and has been improved by new methods and state-of-the-art technologies ever since. After an outline of the history of these archives, descriptive lists of the collected materials and a presentation of steps taken to safeguard the quality of the recordings, a detailed chapter interprets the new interface for appropriate entering in the collection register. The programme has proved to be interesting also for other kind of institutions. The sound archives are now under the process of digitalisation. The entire collection will be re-recorded on CD-R and DAT. A common data base of all drama and radio recordings concerning Slovene theatre will be available also on the Internet.

Drago Kunej: ***Preservation and Restoration of Audio (Magnetic) Tapes in the NTM Sound Archives***

The magnetic tapes were mostly made for amateur purposes and their overall properties are on an accordingly poorer level. The saving operation by the NTM is based on digitalisation (R-DAT and CD-R). The paper explains the nature of sound carriers as well as the advantages and disadvantages of digitalisation and of other systems.

Marija Grabnar: ***The Rôle of The Archives of the Republic of Slovenia in the Preservation of the Archival Heritage of the Theatre in Slovenia***

The paper elaborates on the necessity, advantages and methods of expert collaboration of all relevant institutions in preserving documentary and other materials pertinent to the Slovene theatrical heritage. It gives also practical advice and states the priority goals.

Summarised in English by Vidojka Seršič