

DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

29



LJUBLJANA

1977

DSGM

Letnik XIII (29)

Str. 1—136

Ljubljana 1977

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

letnik XIII, zvezek 29

Izdaja Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, Cankarjeva 11

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

Uredila Mirko Mahnič in Dušan Moravec, odg. urednik Dušan Moravec; izhaja dvakrat letno

Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Govor na otvoritvi razstave »Cankarjevo gledališče« (Josip Vidmar)	1
Delo kot slutnja zarje (Midhat Begić)	6
Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921—1928) (Šimun Jurišić)	10
Album Milana Skrbinška (Mirko Mahnič)	46
Grafološki portret Frana Govekarja (Stanislav Polák)	67
Slovenski NOB film (Francè Brenk)	78
Nenavadni baron na Kodeljevem (Boris Grabnar)	110
Dr. Radovan Brenčič (namesto nekrologa)	122
Arnold Tovornik (seznam vlog) (Frančiška Slivnik)	126
Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1976	130

TABLE DES MATIÈRES :

Le discours prononcé par Monsieur Josip Vidmar au vernissage de l'exposition de Cankar à Ljubljana	1
Une oeuvre comme la prévoyance de l'aurore (Midhat Begić)	6
Les artistes dramatiques slovénes au »Théâtre national de Dalmatie« (1921—1928) (Šimun Jurišić)	10
L'album de Milan Skrbinšek (Mirko Mahnič)	46
Un portrait graphologique de Fran Govekar (Stanislav Polák)	67
Thème de la guerre de libération nationale dans le cinéma slovène (Francè Brenk)	78
Le baron extraordinaire de Kodeljevo (Boris Grabnar)	110
En mémoire de Monsieur Radovan Brenčič	122
En mémoire de Arnold Tovornik	126
Rapport sur les activités du Musée du théâtre slovène en 1976	130

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE SLOVÈNE, TREIZIÈME ANNÉE — N° 29, 1977

Publié par le Musée du théâtre slovène, Ljubljana, Jugoslavija

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

Rédigé par Mirko Mahnič et Dušan Moravec

Imprimerie »Jože Moškrič«, Ljubljana, Jugoslavija

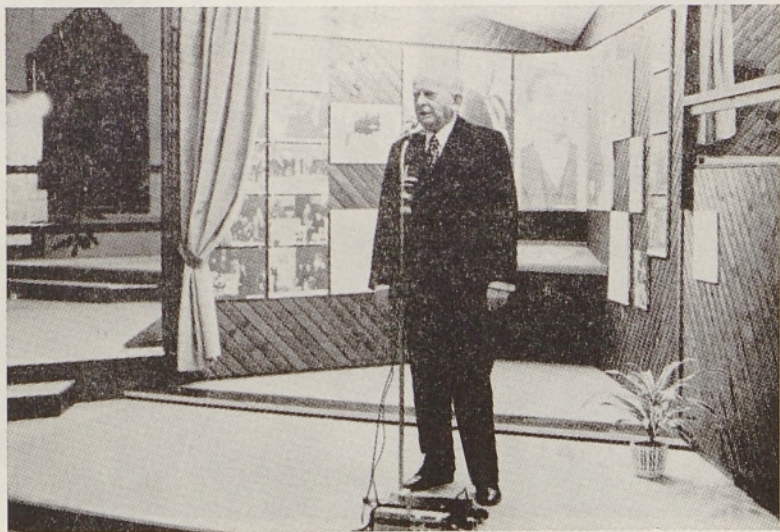
Josip Vidmar

Govor na otvoritvi razstave »Cankarjevo gledališče«

(Narodna galerija, Ljubljana — 7. maja 1976)

Spoštovane tovarišice, spoštovani tovariši!

Ta razstava je eden izmed mnogih členov, ena izmed mnogih prireditev, ki naj posvete in dajo poudarek našemu spominu ob stoletnici velikega pisca, velikega moralista in velikega politika Ivana Cankarja. Razstava je seveda predvsem posvečena njegovemu gledališču. Kakor veste, je Cankar napisal sedem dram, ki so imele sorazmerno neslavno oziroma nebogato zgodovino za



*Akademik Josip Vidmar odpira razstavo »Cankarjevo gledališče«
v Narodni galeriji v Ljubljani — 7. maja 1976*

časa njegovega življenja. Če pogledate katalog, v katerem je zabeleženih 125 eksponatov, boste videli, da se jih na čas za Cankarjevega življenja nanaša pravzaprav samo 24, vse drugo pa je posvečeno spominom raznih uprizoritev na številnih jugoslovanskih in tujih gledališčih po letu 1918 in še po tej vojni. Mislim, da to zelo značilno karakterizira ne toliko pisateljske kvalitete, pa tudi te, ampak zlasti zelo ilustrativno karakterizira naš ambient, naše nekdanje življenje in nam tudi zelo jasno odpira vpogled v to, kaj pomeni osvoboditev tega naroda in kaj pomeni zavest tega naroda v našem novem življenju, seveda v odnosu do velikega pisatelja Ivana Cankarja. Vse to je v teh eksponatih zabeleženo, jasno razvidno in videli boste, kakšen razcvet doživi Ivan Cankar kot gledališki tvorec takoj po prvi svetovni vojni in posebno po tej drugi, da seveda ne govorim o vsem tistem, kar je Cankar pomenil za nas med osvobodilno borbo.

Njegovo delo obsega sedem dram. V teh dramah je Cankar izrazil v zelo zgoščeni obliki pravzaprav vso svojo najbolj važno tematiko. Tukaj imate prvi poskus *Lepe Vide* oziroma *Romantične duše*, kjer že nakazuje ne samo svojo religijo hrepenenja, temveč hkrati v čudni kombinaciji tudi že svojo satiro zoper tedanjo slovensko politiko. Iz te drame se je kasneje razvila komedija *Za narodov blagor*, ravnotako pa je preko *Nine* in raznih drugih njegovih spisov, prišlo do *Lepe Vide*. Pred *Narodovim blagrom* je nastal *Jakob Ruda*, ki je pravzaprav prva Cankarjeva drama, v kateri je dosegel neko mojstrstvo v karakterizaciji oseb in v vodenju dialoga. Primerjajte njegov



Lidija Šentjurs, Sergej Kraigher in Josip Vidmar pred otvoritvijo razstave, Na levi Mitja Rotovnik, predsednik IO LKS, in Mirko Lipužič, oblikovalec razstavnega paviljona in celotne zunanje podobe razstave



*Po otvoritvi: akademik Josip Vidmar in predsednik SAZU Janez Milčinski
na stopnišču Narodne galerije*

dialog s katerimkoli dialogom prejšnjih avtorjev in videli boste, kako velikan-ska razlika je v nivoju govorice dramskih oseb pred njegovim nastopom in v njem. *Za narodov blagor*, ki je sledil *Jakobu Rudi*, je komedija-satira na slovensko politiko. Kakšna je ta politika bila, vemo vsi in mislim, da je Cankar do možne meje ostro okarakteriziral ničevost in praznost vsega, kar se je v naši politiki takrat dogajalo. Ne bom se spuščal v podrobnosti, vendar je treba vedeti, da je zaradi tega ta komedija doživela zaporo in da dolgo časa ni mogla biti uprizorjena. Nato je sledil njegov močni dramski kolos, njegova tragedija *Kralj na Betajnovi*, ki je izredna upodobitev tistega, čemur v strokovni literaturi pravimo osnovna ali prvobitna akumulacija kapitala, ki je bila povsod zelo groba, zelo brutalna in ki se je razvijala preko človeških trupel in preko človeških usod, kar vse je Cankar v tej tragediji tudi pokazal. Mislim, da je to eno najbolj pogumnih pričevanj o tem zgodovinsko-sociološkem procesu, ki ga je preživela vsa Evropa. Cankar je s tem svojim delom dal priložnost našim največjim igralcem, da so se preizkušali v vlogi kralja na Betajnovi, v Kantorju. Mislim, da je vrhunec v teh kreacijah vsekakor dosegel Ignacij Borštnik, ki je leta 1918, takoj po obnovitvi Slovenskega gledališča, pokazal to predstavo v svoji konceptiji. Bila je za vsakega občutljivega človeka neverjetno pretresljiva in resnično pošastna.

Tej njegovi drami je sledil daljši presegeldek (*Kralj na Betajnovi* je nastal leta 1902) — in šele leta 1907 je Cankar napisal *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. To je njegov obračun o odnosu naroda do umetnika in seveda hkrati tudi umetnika do naroda. To ni resnobno delo, temveč je izrazita farsa, kajti Cankar je vedel, da so ti odnosi dejansko vredni samo smeha in to zelo rezkega, čeprav bridkega. In to je v *Pohujšanju* tudi izvršil.

Nato njegova šesta drama *Hlapci*, spet politična satira o slovenski inteligenci, o slovenskem rodoljubarstvu, o slovenskem filistru, ki moralno ne pomeni nič in ki si ne upa niti za las tvegati ne svoje pozicije, ne svojega blagostanja za kakršnokoli idejo, na katero je kdaj prisegal. Ta mogočna zgradba o ironizaciji tedanje slovenske inteligence ima svoj vrhunec v Jermanovem govoru v drugem dejanju, kjer Jerman izjavi: Študiral sem slovensko zgodovino in sem prišel do prepričanja, da so za časa protireformacije vse poštene Slovence ali izgnali ali pobili. Kar je ostalo, so bili hlapci, in teh hlapcev vnuki smo mi. — To je zelo bridka ugotovitev, ki je nastala iz moralne stiske in z zahtevo, da naj bi slovenska inteligenca in slovenski narod v celoti to njegovo trditev ovrгла. Na žalost Cankar ni dočakal, da bi videl, kako se je ta narod hlapcev prebudil in postal sam svoj gospodar. Toda o tem prebujenju je veliko prerokoval, veliko upal in veliko obljubljal. Mislim, da je v njem živela trdna vera v prihodnost slovenskega ljudstva, vera, ki je ni moglo nič omajati.

Njegova dramatika se zaključí s koncepcijo, ki jo je najavil v svoji prvi drami, zaključí se z lirično-dramatično poemo o hrepenenju. To je *Lepa Vida*, v kateri Cankar poudarja, da za človeka ni važno ne tako imenovana sreča, ne nič drugega, kakor samo tisto, kamor ga žene njegovo hrepeneče srce, kam naj ga žene, čemu naj posveti svoje življenje in da je hrepenenje v bistvu edini smisel človeškega življenja. Pri tem pa je seveda ves čas določno govoril o tem, da moremo mi, zlasti mi Slovenci, pričakovati boljšo prihodnost, neko novo življenje, neko novo kreativno življenje samo v zvezi s socializmom in v njegovi službi. O tem je bil trdno prepričan in je o tem prepričanju govoril še tik pred zaključkom svetovne vojne leta 1918. Mislim, da je s tem pokazal globoko razumevanje in svojo najglobljo vero, s katero so pisana vsa njegova dela. Bil je prepričan, da njegovo delo ni nesmiselno, torej je moral verjeti v smisel življenja, in je to tudi izjavljal. In ker je ta vera vsebina njegovih del, moramo ob vsakem, še tako negativnem, še tako satiričnem njegovem izpadu vedeti, da izvira iz ljubezni do tega naroda, iz intenzivne volje, da bi mu pomagal do prave poti, da bi mu razodel novo smer, v kateri bi morda ta narod našel svoje resnično svobodno življenje.

Rekel sem spočetka, da je Cankar v bistvu zajel v svojo dramatiko vse svoje kardinalne ideje. Stvari, ki sem jih zdaj povedal, so njegove kardinalne ideje, vse boste videli tukaj, na teh panojih, na teh eksponatih. In še to boste videli, kako je Cankar kljub vsemu, da danes nekateri zelo nepremišljeni ljudje govorijo o tem kako slab dramatik je in kako imajo njegova dela pomanjkljivosti, videli boste in se prepričali, da je zmagoslavna pot njegove dramatike dokaz, kako se motijo in kako velik dramatik je Cankar. Jasno je, da imajo njegova dela pomanjkljivosti, ampak pomanjkljivosti imajo vsa, tudi najslavnejša svetovna dramska dela, pri katerih si marsikateri vesten režiser mora dobro beliti glavo in lase, da jih razreši. Vendar ne bi hotel nadaljevati s to polemiko, opozarjam samo na to, da ta razstava resnično kaže zmagovito pot Cankarjeve dramatike, kar Cankarjeva dramatika zasluži, in zaradi tega se moram v imenu tistega, kar predstavlja, našemu Slovenskemu gledališkemu muzeju zahvaliti in mu izraziti priznanje za to skrbno izbrano in sestavljeno razstavo.

(Po magnetofonskem zapisu)

Le discours prononcé par Monsieur Josip Vidmar au vernissage de l'exposition de Cankar à Ljubljana

Le membre de l'Académie des Sciences et des Arts Slovène, Monsieur Vidmar nous avertit du fait que les pièces de Cankar n'ont été que rarement mises en scène de sa vie. Ce n'est que la guerre de libération nationale qui établit un nouveau rapport de notre peuple envers les grands créateurs de notre littérature. Ensuite, Monsieur Vidmar met en relief la grande maîtrise de Cankar en dialogue, tout en soulignant le niveau assez simple du dialogue de ses prédécesseurs, sa force d'expression. La pièce *Le roi de Betajnova* représente un des témoignages les plus courageux sur le procès social historique de la bataille contre l'accumulation des capitaux, phénomène connu en toute l'Europe. Dans son drame *Le scandale dans la vallée de Saint Florent*, Cankar donne le bilan du rapport peuple-artiste. La puissance de sa foi en homme et en art consiste en sa prise de conscience que les Slovènes ne peuvent s'attendre d'une nouvelle vie créative qu'en société socialiste et en fonction du socialisme. Les oeuvres dramatiques de Cankar incluent toutes ses idées cardinales. Cette exposition, soigneusement choisie et composée, présente d'une manière claire la voie triomphale de l'oeuvre dramatique de Cankar.

Midhat Begić

Delo kot slutnja zarje

(Govor na Cankarjevi razstavi Slovenskega gledališkega muzeja 19. oktobra 1976 v Sarajevu)

Ta razstava nam lahko rabi kot priložnost, da spregovorimo o Ivanu Cankarju tukaj — v Sarajevu. To toliko prej, ker je prav leto 1976 stoto leto Cankarjevega rojstva, in je zato razumljivo, da ga posebej zaznamujejo tako v Sloveniji kot v vsej Jugoslaviji. V Sloveniji je to v glavnem opravljeno tako v njegovem rojstnem kraju Vrhniki, posebno pa v Ljubljani, kjer je poleg drugega izšlo njegovo celotno delo v tridesetih knjigah, bilo v juliju Cankarju posvečeno znanstveno zborovanje na Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, prišel na svetlo biografski roman »Tujec« akademika Antona Slodnjaka in bil v središču Ljubljane postavljen impozanten Cankarjev spomenik v sedečem položaju z žalostno povešeno glavo, o čemer še zmeraj živahno razpravljajo. (Pisec M. Begić je bil, kar zadeva spomenik, očitno napačno informiran. Op. ur.) Spomenik je obstajal že prej — poprsje na Rožniku, griču, ki je podaljšek ljubljanskega parka Tivoli, kjer je Cankar preživel zadnja leta življenja in kjer lahko obiščemo njegovo sobo z razstavo knjig, slik, risb in rokopisov (Cankar je tudi risal!). Tudi v Bosni in Hercegovini je opazno stremljenje, da se to leto v gledaliških uprizorjajo Cankarjeva dela pa tudi ta razstava je postavljena, da oživimo pesnikov obraz in čim globlje spoznamo njegovo delo.

Cankar je edinstven pojav slovenske in jugoslovanske književnosti, a ne iz anekdotskih vzrokov, ne zato, ker je bil od 9. septembra do 11. novembra 1909 pri svojem bratu Karlu v Sarajevu s stanovanjem v današnji ulici Radojke Lakić št. 7, kjer je napisal igro »Hlapci«, svoje — kakor je sam rekel — najboljšo dramatsko delo, in ker je v nekem pismu iz te dobe dejal o Bosni: »Bosna je po svoji lepoti en sam velik biser!«, ne zaradi vsega tega, ampak kot pisatelj, ki je še pred 1914, ko je mojstrsko slikal resničnost buržoazne družbe, s svojimi vedenji odmeril pot naše neizbežne socialistične preobrazbe, kronane z narodnoosvobodilnim bojem.

Makro in mikro slika sveta sta se v Cankarjevem delu skoz umetniško prizmo izenačili v redkokdaj videno sintezo pojavov in protislovij XX. stoletja. To je dano le redkim med največjimi. To misel bi lahko na dolgo

razlagali, ko bi se ustavljali ob njegovih delih in jih usklajevali z njegovim življenjem, mišljenjem in delovanjem. V zvezi z bridkostjo tega življenja je treba reči, da se je tu uresničila umetniška dialektika silnih, razdirajočih razsežnosti, iz katere se je rodilo delo neizčrpnega pomena.

V okviru gibanja slovenske moderne konec prejšnjega stoletja je Cankar v družbi z Župančičem, Kettejem in Murnom tudi sam začel kot pesnik in njegova zbirka »Erotika« iz 1899, ki jo je kler pokupil in v škofiji sežgal, je ostala prvi veliki dokument njegovega življenja in razvoja. Zelo naglo je prešel na povest, vinjeto, zatem pa na roman in dramo, in povsod ustvaril velika in trajno dragocena dela kot so romani »Martin Kačur« s tragično podobo uporniško prebujenega slovenskega izobraženca ter »Na klancu« z nepozabno panoramo (pisateljevega) otroštva in »Hiša Marije Pomočnice«, ki je mojstrovina psihološke analize otroškega sveta z globinskim odsevom celotne razredne ureditve družbe.

Natanko tako kot pri Gorkem, s katerim ga družijo mnogo tako umetniške kot idejne skladnosti, predvsem pa socialna zavzetost njegovih del, pomeni družbeno najpomembnejši del Cankarjevega ustvarjanja njegova dramaturgija, sedem gledaliških iger od »Romantičnih duš« iz 1897, ki so prišle na oder šele 1922, do »Lepe Vide« iz 1911, kjer se posebno odlikuje »Jakob Ruda«, ki so ga 1900 igrali v Zagrebu, hkrati pa tudi v Ljubljani, in ga je že zgrabila cenzura. Zatem je prišla fina komedija »Za narodov blagor«, ki je bila v Sloveniji prepovedana in prvič uprizorjena v Pragi 1905, v kateri je Cankar fiksiral vrsto tipov malomeščanske družbe, filistrov, lažnih rodoljubov ter nacionalnih, liberalnih in klerikalnih demagogov, nato »Kralj na Betajnovi«, mogočna, s shakespearskimi akcenti pretkana drama podeželskega kapitalista Kantorja in njegovih žrtev, potem pa izredno umetniško, programsko delo, farsamanifest ustvarjanja »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« iz leta 1907 in »Hlapci«, drama, ki je bila napisana 1909, igrana pa šele 1919 in to najprej v Trstu in v Ljubljani, kjer je bila prepovedana, silna podoba socialnega in psihološkega prereza malomeščanske družbe farizejev, petoliznikov in omahljivcev, katerim nasproti pisatelj postavlja lik naprednega učitelja Jermana, ki je eden od Cankarjevih junakov, upornikov in trpinov, ki se z njimi srečujemo tudi v drugih njegovih delih in čigar podoba je hodila vstric iz ozadja prihajajočega naraščanja glasov delavcev. »Lepo Vido«, ki je napisana po znani ljudski pesmi, po pravici imenujemo labodjo pesem sanjave Cankarjeve generacije pa tudi Cankarjeve dramaturgije. (Tu naj omenimo, da je bila prva Cankarjeva drama, ki jo je pokazalo sarajevsko gledališče, »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, uprizorjena 12. oktobra 1922, 1934 je bila na programu komedija »Za narodov blagor«, »Kralj na Betajnovi« pa leta 1937.)

Drama »Hlapci«, ki je bila vse do pisateljeve smrti in še čez pod pritiskom cenzure, vsebuje verjetno najizrazitejšo podobo meščanske miselnosti, kar jih je Cankar zapustil in jih obogatil z globoko analizo in moralno kritiko. Toda to je zadevalo malomeščanski svet in njegove odnose do oblasti in gospodarjev. Povsem drugačen smisel pa ima podoba »hlapca«, ki je vzniknila iz socialnega položaja delovnega človeka in je prežeta z bajeslovno vizijo upora in uporniške preobrazbe. »Hlapec Jernej in njegova pravica« je enkratna sinteza realizma in

simbolike v paraboli o uporabi in spopadu med načelom dela in zakonom lastništva. Razumljivo je, da je »Hlapec Jernej« postal in ostal vse do 1941 poglavito besedilo zbornih recitacij revolucionarnega mladinskega programa v vsej Jugoslaviji, saj je bil požar na gospodarstevnem posestvu, s katerega je bil Jernej izgnan, plamenica poziva na revolucionarno akcijo.

Po »Lepi Vidi« so poglavitna oblika Cankarjevih spisov kratke proze, kakršne je pisal tudi na začetku kot »Vinjete«. Tudi njegove »Podobe iz sanj«; takšne tekste poetične proze je pisal stalno in pomenijo tenkočutno intimno podlago in izpovedno plast njegovega celotnega opusa. Dejansko ima njegovo delo, če ga pogledamo kot celoto, svojo enkratno strukturalno arhitekturo, ki se sklada z njegovim ustvarjalnim časovnim razponom. Njegovo delo je prava književno-ustvarjalna grmada, ki v svojem času sodi med najimpozantnejše stvaritve te vrste na svetu. To izjemno književno delo je po eni strani zelo pestro in v svojem času absolutno moderno, po drugi pa je celotno, vseskozi prežeto z razkrivajočo podobo obstoječega, takratnega sveta in s slutnjo prihodnjega. Če si ga ogledamo v prerezu, ne glede na obliko, opazimo, da je prebogato s temami, ki rastejo iz Cankarjeve življenjske in umetniške izkušnje. To so večkrat varirane in do mojstrske popolnosti izvedene teme matere in otroštva, nato tema tujstva, ki je v zvezi z njegovimi junaki kot tudi s pisateljem samim (Cankar je namreč 1902 napisal roman »Tujci«, romansirana biografija I. Cankarja, ki jo je napisal Anton Slodnjak pa tudi in ne brez vzroka nosi naslov »Tujec«), zatem pa za Cankarja tako značilna tema hlapca in njegovega preobražanja pa tudi potepuha in brezdomca, vse to v svojevrstni dialektiki igre med dnevom in nočjo, svetlobo in senco.

Ta oznaka, ki zadeva strukturo stila, nas sili, da se dotaknemo tudi njegovega političnega in kritično-esejističnega dela. Cankar se je namreč ukvarjal tudi s političnimi in kulturnimi problemi in se celo vrgel v politično borbo kot socialist, privrženec takratne delavske socialdemokratske stranke, in v tej zvezi je posebno zanimiv njegov članek iz 1913 »Kako sem postal socialist«. Dejansko se je, kot sam omenja, idejno oblikoval v precejšnji meri na Dunaju in se učil od tamkajšnjega socialdemokratskega gibanja, a je še pred 1914 videl usodo svojega slovenskega naroda povezano z drugimi jugoslovanskimi narodi v skupnem boju za socialno in politično osvoboditev, kar je tudi javno izpričal.

Na koncu bi se morali dotakniti tudi njegovega izrednega esejističnega teksta »Bela krizantema«. To delo, ki je napisano v obliki pogovora med pisateljem in recenzentom, je Cankar napisal 1910 na Rožniku, odkoder v daljavi zagledaš njegovo Vrhniko. Delo se dotika smisla ustvarjanja, posebno Cankarjevega slikanja mračnih plati življenja in pesimizma, ki so mu ga včasih zaradi tega očitali. Tega vtisa ne razberemo samo iz spomenika, ki so mu ga to leto postavili v Ljubljani. To je tudi prevladujoča stran njegovega dela, tista melanholična stran, ki jo je morda mogoče najpopolneje izraziti s slovensko besedo hrepenenje. To besedo najdemo tudi na koncu »Bele krizanteme«, ki je simbol kulture, ki razlaga tudi smisel Cankarjevega ustvarjanja:

»Trdna je moja vera, da napoči zarja tistega dne, ko naša kultura ne bo več krizantema siromakova, temveč bogastvo bogatega. Že slutim zarjo tistega dne, sluti jo vse moje najgloblje in najčistejše hrepenenje. Ne, ne hrepenenje samo!

Moje delo je slutnja zarje, vsaka moja beseda in vse moje življenje. Že slišim dleto, ki kleše granitni temelj novi zgradbi...«

Takšen edinstven graditelj knjižne umetnosti in kulture za naše današnje življenje v svobodi je bil Ivan Cankar.

(Objavljeno v reviji »Odjek«, 1976, št. 21, str. 3.)

Une oeuvre comme la prévoyance de l'aurore

Dans son discours inaugural à l'exposition de Cankar à Sarajevo (19 octobre 1976), le professeur Midhat Begić démontre que les images macrocosmique et microcosmique de l'Univers de Cankar s'identifient dans son ouvrage à travers la prisme artistique avec la synthèse des événements et avec les contradictions du XX^e siècle rarement entrevues. Précisément comme chez Gorki qui correspond à Cankar du point de vue artistique ainsi que du point de vue des idées et engagement social, la partie la plus importante de la créativité de Cankar consiste en ses oeuvres dramatiques, en ses sept pièces à partir des »Âmes romantiques« en 1897 jusqu' à la »Belle Vida« en 1911.

Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921—1928)

*Rade Pregarc kot režiser splitskega Narodnega gledališča za Dalmacijo
(1921—1927)*

O Radetu Pregarcu smo v Dokumentih že precej pisali: o njegovem delovanju v Trstu in Ljubljani v letih 1912 do 1921 (Dok. IX, zv. 21—22, str. 93—124) in Mariboru od 1927 do 1929 (Dok. X, zv. 23—24, str. 45—76), J. Lešić nam je podrobno orisal njegovo delovanje v Sarajevu od 1930 do 1936 (Dok. XII, št. 27—28, str. 8—30), zdaj pa smo dobili še opis in oceno njegovega delovanja v splitskem Narodnem kazališču od 1921 do 1927. S tem je krog njegovega aktivnega gledališkega delovanja skoraj zaključen. Zgodovinar splitskega gledališča Šimun Jurišić pa nam je ob Pregarcu podal še prikaz delovanja drugih slovenskih gledaliških umetnikov v splitskem gledališču: to so Ida Pregarčeva, Vladimir Skrbinšek, Janko Rakuša in Miro Kopač.

I

Preden kaj povem o režiji Radeta Pregarca v Splitu (1921—1927), je treba pripomniti, da ni lahko niti preprosto določiti nalogo režije. Nekatera sodobna pojmovanja trdijo, da je bistvo režije v uresničevanju uprizoritve z brezhibno skupno igro (v današnjem pomenu besede) in v tem, da dosežemo v igranju slehernega igralca zavestno varčnost izraza.¹

V gledaliških kritikah, na temelju katerih je v glavnem napisan ta članek, najdemo podatke o skupni igri v uprizoritvah, ki jih je režiral naš režiser, medtem ko je bila varčnost igralskega izraza za splitske kritike nepomembna in nezanimiva zadeva, ki se zdi, da se zanjo niso kaj prida zanimali. Tako npr. piše kritik d. r., da je bila repriza »Pohujšanja v dolini šentflorjanski« boljša od premiere, posebno tretje dejanje, »gdje je zajednička igra bila veoma dobra i gdje je scenarija i rasvjeta bila dopunjena.«² In Ivo Laman, ki je izmed vseh



*Rade Pregarc, ko je deloval
v Splitu*

Pregarčevih splitskih režij najboljše ocenil režijo »Divje račke« in »Idiota«, pravi, da sta ti predstavi imeli »rekordno dobro skupno igro«. ³ Seveda ni prav nič čudno, da je učenec in privrženec Stanislavskega — in to je Pregarc v Splitu v glavnem bil — zelo pazil na skupno igro. O njenem slogu mnogo let kasneje — leta 1939 — napiše tudi tole:

»Split, naj mi bo dovoljeno to povedati, terja drugačen slog tako programa kot načina igralskega izražanja, kakor je oni, ki je pri nas nastal pod vplivom severa, posebno nemških držav. Jug ima drugačno miselnost in terja drugačen slog. Naloga novega gledališča je, da to ustvari. Poglejte: krčevitost na odru, hladnost izražanja, gibanja, kretenj, tesnoba, rezerviranost, trdota itd. — vse te lastnosti severnjaškega gledališča v Splitu ne najdejo razumevanja in to preprosto zato, ker je Split južnjaško mesto, polno sonca, svetlobe, barv,

čudovitega trepetanja življenja, ki se v umetnosti odraža povsem drugače kot življenje v 'polarnih meglah'. Zato je treba v Splitu ustvariti splitsko, dalmatinsko, južnjaško gledališče z vsemi njegovimi značilnostmi in z vso njegovo tako tipično individualnostjo.«⁴

Josip Lešić je, ko je govoril o Pregarčevih režijah v Sarajevu, zelo določno zapisal:

»Uvijek sklon inovaciji, tragalački raspoložen, nemiran i radoznao, Pregarc je držao sarajevski teatar u stalnoj stvaralačkoj groznici, kao u nekom bunilu. I zato bi se period njegovog djelovanja na sarajevskoj sceni (1930—1936) mogao najtačnije definisati kao linija stilizovanog realizma, jer se tako najpotpunije sažimaju dvije osnovne Pregarčeve inspiracije: Rajnhart i Stanislavski.«⁵

Zdi se, da je ta stilizirani realizem — in nucleo — že navzoč tudi v Splitu (še le po Splitu in Mariboru »ponovno odlazi na studije u Berlin, kot Rajnharta i Piskatora«⁶). Splitski ocenjevalci resda ne govore o »pikturalnom osjećanju scene« kot kasneje v Sarajevu Jevtić, vendar večkrat omenjajo ozračje uprizoritev Radeta Pregarca.⁷ V članku »Rade Pregarc — odlazi« je Lahman zapisal:

»Sve one solidne i pune štimunga predstave bile su njegove.«⁸

Staro in zmeraj zanimivo misel o odnosu Bild-Regie in Wort-Regie bi lahko uporabili tudi za Pregarčeve režije v Splitu. Uprizoritvi »Romea in Julije« je Lahman očital »teški diskvilibrij unutrašnje i spoljašnje radnje u tragediji«, manjkala ji je »dikcija igrača, i da je sve drugo, ništa ne vrijedi bez toga«.⁹ Tudi sicer so pri Pregarčevih splitskih uprizoritvah najbolj grajali dikcijo. Ampak kdo je za to odgovoren: režiser ali igralec? Ob premieri »Pohujšanja v dolini šentflorjanski« je bilo zapisano: »Vladimir Radomskij (Rus) kao Putnik izradio je pomljivo svoju ulogu, učinivši je simpatičnom. Dikcija mu nije bila dobra zbog nepoznavanja našeg jezika.«¹⁰ Lahman, ki je z veliko naklonjenostjo spremljal delo R. Pregarca in Janka Rakuše, je koj po premieri »Romea in Julije« napisal:

»Kad je riječ o dikciji, potreba je da se odmah kaže jedan prekor. G. Rakuši, naime, koji je interpretirao Romea.«

V istem članku je napisal tudi tole:

»G. Rakuša je, to se je već utvrdilo, glumac od talenta, od izvrsne inteligencije i od budućnosti na daskama.«¹¹

Po »Revizorju« pa so bile zapisane naslednje besede:

»Gosp. Marković također dobar u ulozi opć. upravitelja. Samo mu treba zamjeriti da kadgod tako zabrza u govoru da mu se riječi ne razumiju.«¹²

Ali po premieri igre »V kavarni Du Dôme«:

»Glumilo se je prilično dobro, naročito u prvom činu. Cjelina je slike bila postignuta. U drugoj slici pojedinci u patosu nisu znali da održe bistrinu dikcije.«¹³

Ni dvoma da je tudi luč v zvezi z režijo. V splitskih režijah R. Pregarca glede tega ni bilo večjih očitkov, zato so opažanja po premieri »Smrti majke Jugovićev« izjema:

»Bilo bi preporučljivo da se pozornici tamnijim i adekvatnijim svjetlom dade simboličan štimung prizoru te da se pojava Damjana na zidinama udesi tako da ona doista izgleda 'avetna', 'misteriozna'.«¹⁴

Režisersko kariero je Rade Pregarc začel v Splitu 1921. leta. Ko bodo popisane vse njegove režije v sarajevskem gledališču, bo šele mogoče povedati, kje je več režiral — v Splitu ali v Sarajevu, v mestih, ki je v njih najdlje deloval kot gledališki režiser. (Glej razpravo dr. Lešića o Pregarcčevem delu v Sarajevu — Dok. 1976, št. 27—28, str. 8.)

Pregarc je v šestih sezonah postavil v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo veliko število dram, nekaj operet (med njimi je najbolj znana — vsaj v Jugoslaviji — »Mala Floramye«) in eno opero. Zrežiral je štiri Shakespeareove drame, tri Vojnovičeve, dve Ibsenovi, dve Wildovi itd.

O Pregarcčevih splitskih režijah je najboljširneje in najkonkretnije pisal Ivo Lahman. Posebno zanimiv je njegov sintetični članek »Rade Pregarc — odlazi«:

»Npr. njegovi favoriti Rusi davani i sa skučenim našim ansamblima sa pravim hudoženstveničkim težnjama, koje je Pregarc uzeo od svog učitelja Stanislavskog i davao da ih i mi naslutimo još prije nego li smo imali prilike, da vidimo Hudožestvenike; dalje, Ibsen, davan vazda sa punim karakteristikama velikog simboliste; i na kraju, gotovo svi domaći komadi — sve je to rad Pregarcčev, i zasluga njegova. Pored ovoga, velik broj njegovih uloga raznih tipova i karaktera ljudi, i smirenih, i tužnih, i temperamentnih, i ciničnih, a vazda rađenih sa neiscrpljivom ljubavlju, elanom i znanjem. Dosta je da se to samo ovako konstatira pa da publika osjeti što je sve sa njim izgubila!«¹⁵

Članek Nike Bartulovića, ravnatelja gledališča, v katerem je naš režiser deloval, nosi naslov »Jubilej g. Rade Pregarca« in je priložnostnega značaja.

»Retkog umetničkog temperamenta, visoke inteligencije i s dubokim poznavanjem ne samo pozorišta, nego i ostalih grana umetnosti i literature, kao i filozofije i socijalnih nauka, g. Pregarc je izradio sebe u umetnika retkih kvaliteta, čije bi odlike dobro došle i našim centralnim pozorištima, da g. Pregarc nije, na žalost, opterećen izvesnim nedostatkom u sluhu, koji mu je naročito za poslednjih desetak godina smetao da svoj talenat afirmira u punoj meri.«¹⁶

Gledališki tajnik prve sezone komaj ustanovljenega Narodnega gledališča za Dalmacijo, h kateremu je pristopil tudi Rade Pregarc z ženo Ido, je bil Čiro Čičin-Šain. Ko je zapustil mesto gledališkega tajnika, se je posvetil časnikarstvu in gledališki kritiki. Posebno je poudaril Pregarcčevo zaslugo v zvezi z oblikovanjem igralskega naraščaja:

»U tih sedam godina, on nam je bio dao bogat niz režijskih i glumačkih kreacija; a osim toga, bio je pokušao da ovdje stvori, u samom kazalištu, dramsku školu, koja je, usprkos teškoća (prvenstveno neshvaćanja njene važnosti u samom kazalištu) ipak dala pozitivnih rezultata (npr. gđa Katalinić). Pregarc, također Primorac, ovdje se našao kod kuće. Idealista i intelektualac, ovamo je bio došao s čistom željom da stvara.«

»Zatim, u sedam godina dao je bezbroj režijskih i glumačkih kreacija (Shakespeare, Molière, Ibsen itd.).«¹⁷

V članku o Skrbinšku v Splitu sem povedal nekaj stvari o odnosu med temi umetniki. Tu bi samo iz tega članka navedel naslednjo Skrbinškovo misel:

»Verjamem, da si je Starčić zapomnil 'Pigmaliona' saj je bila to zelo efektna predstava, kajti Bek ni bil samo izvrsten režiser, še bolj odličen igralec, prav

kakor Mica Šekulin. Vendar dajem jaz prednost 'Romeu', 'Divji rački' in 'Idiotu'. Ne zato, ker sem v njih igral, ampak ker so poleg gledališkosti imele več poetičnega čara.«¹⁸

III

Na podlagi mnogih gledaliških kritik bi bilo mogoče ugotoviti, da je imel Rade Pregarc v Splitu mnogo več uspeha kot režiser kakor kot igralec. V mnogih igrah je igral pomembne vloge, toda znal se je znajti tudi v manj važnih. Igral je v igrah, ki jih je sam režiral, pa tudi tistih, ki so jih režirali drugi režiserji. V »Nori« je nastopil kot režiser in kot igralec. Ocenjevalec je zapisal:

»G. Pregarc je kao režiser pokazao mnogo smisla, razumijevanja i intuicije, no kao glumac, Helmer, nije nas apsolutno zadovoljio ni glasom (koji je opor i silno negibiv), ni igrom (koja nosi upečatak početništva). Može biti ova uloga nije za njega.«¹⁹

IV

Veliko razlogov je, ki nam dovoljujejo, da imamo Pregarca tudi za scenografa njegovih uprizoritev. Mar ne govori o tem tudi zapisek v časniku »Novo doba« z dne 4. aprila 1925, kjer piše, da je »čitavu inscenacijo i dekorativnu radnju zamislio g. redatelj Pregarc, a po njegovim nacrtima izradili ih gg. slikar Tolić i pozorišni majstor Boržik«. Gre za uprizoritev »Gospe s sončnico«. Na plakatih Narodnega gledališča za Dalmacijo, ki se mi jih je posrečilo dobiti, ni scenografovega imena. Prav tako ga ni — in to dosledno — v gledaliških kritikah, ko pa je enkrat samkrat — v kritiki premiere »Gospe s sončnico« — kot scenograf omenjen izvajalec scenografije, je nastal zapisek, ki sem ga citiral.

Na podlagi gledaliških ocen in sporočila Vladimira Skrbinška (glej moj članek o njem) bi bilo mogoče to ali ono povedati o scenografiji v Narodnem gledališču za Dalmacijo, in potemtakem tudi o scenografiji Radeta Pregarca. O nji bi lahko rekli, kar je rekel Slavko Batušić za neko drugo gledališče v nekem drugem obdobju:

»U to se vrijeme pojedini komadi nisu opremali po specifičnim zahtjevima svojih sadržaja i obilježja, već po utvrđenoj shemi odnosno šabloni. Postojalo je nekoliko tipova dekoracije npr. šuma, građanska soba, viteška dvorana i gradski trg, pa se takva šuma postavljala u svakom komadu gdje je to zahtijevao sadržaj, bez obzira da li se radilo o mitološkoj operi, historijskoj drami ili suvremenoj lakrdiji. Isto je tako bilo sa sobom, dvoranama, trgovima, ulicama i dr.«

Seveda pa so bile tudi v splitskem gledališču uprizoritve, ki se je posebej zanje izdelovala inscenacija, dekor, ne da bi se uporabljale že obstoječe sobe, dvorane, ulice in drugo.

Gledališki ravnatelj Niko Bartulović je zapisal tudi te vrstice o inscenaciji v splitski gledališki sezoni 1922/23:



*Pregarc v Jelušičevi »Mrtvi straži«
novembra 1924*

»Sasvim prirodno, spoljna oprema svih tih komada nije bila uvek apsolutno dobra, i to ponajviše radi nestašica novčanih sredstava, ali inače se i sa tim malim sredstvima, postiglo lepih efekata i napravilo nekoliko scena sa kojima bi mogla da se podiče i naša centralna pozorišta, naročito u Uobraženom bolesniku, Majci Jugovića, Otelu, Salomi, Antigoni i Bijednoj Mari.«

Potem nadaljuje:

»U operi i opereti je, naravski, oprema bila nešto izdašnija, jer te vrste to naročito i traže.«²⁰

Splitski gledališki kritiki so o scenografiji, o inscenaciji posameznih uprizoritev pisali zelo redko, izjemno. Če pa so že pisali, so to opravili v glavnem na kratko in na splošno. Temu se ne smemo preveč čuditi, ker se celo režiserjem ni godilo dosti boljše, tako da njihovo delo nemalokrat ni bilo omenjeno. Glavni splitski dnevnik »Novo doba«, ki je zelo redno spremljal splitske gledališke dogodke in o njih natančno poročal, ki je imel najboljše kritike itd., je priobčil članek o »Nori« (v številki z dne 9. decembra 1921), v katerem ni niti besede o režiserju ali režiji, omenjeno ni niti ime R. Pregarca, ki je to dramo režiral. Ista usoda je na straneh dnevnika »Novo doba« (št. z dne 19. julija 1922) doletela »Othella«, nato »Ženitev« (6. junija 1923), »Beneškega trgovca« (9. februarja 1924) in druge igre, ki jih je režiral bodisi Pregarc ali kak drug režiser. Vinko Kisić, ki je tudi pisal o omenjenih igrah, je največ govoril o besedilu ali

o igri posameznih igralcev. V članku o »Beneškem trgovcu« ne govori o režiji in režiserju Pregarcu, govori pa o scenografiji:

»Mise-en-scene trebalo bi dotjerati. U prvom činu jedna je kuća preblizu postavljena, tako da otimlje iluziju.«²¹

In kaj nam pove fraza »inscenirao odlično« v kritiki I. Lahmana?

»G. Pregarc, naš stari znanac sa svih šekspirskih zadataka na našoj sceni, uzeo je zadaću, i rizik, da nam oživi 'Romea i Juliju' koji se već desetak godina nisu u Jugoslaviji nigdje davali, i da nam da prilike za još poneki užitek u onom starom i dobrom. Križao je, udešavao, inscenirao odlično, poslužio se brzom binskom izmjenom, uzeo dva dobra partnera za naslovne uloge, izradio ih sve unutrašnji koliko je više mogao.«²²

Tudi tistih nekaj ohranjenih fotografij, ki so v zvezi z uprizoritvami Narodnega gledališča za Dalmacijo, potrjuje vse tisto, kar sem navedel o scenografiji.

V

Rade Pregarc je v Splitu ustanovil in vodil dramsko šolo. Žal o nji nimamo dosti podatkov, tako da ne moremo zanesljivo povedati, ali je obstajala vseh šest sezon, ki je naš režiser v njih deloval v Splitu.

Po ustnem sporočilu prof. Mirka Perkovića, nekdanjega ravnatelja Drame Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu in književnika, je šolanje trajalo dve leti. Pouk je bil, kakor se spominja prof. Perković, ki je tudi obiskoval to šolo, zelo nereden, njeni učenci pa so bili med drugimi tudi Blaženka Katalinić in Duje Biluš.

Neznani »Priatelj umetnosti« se je v obširnem članku »Naše gledališče« dotaknil tudi dramske šole:

»Već su skoro pune dvije godine što ova tobožnja škola postoji.« — »Kazališna uprava zabacila je svaku poduku i čak Glumačke škole od tada upotrebljava isključivo za statisteriju u dramskim produkcijama.«²³

Isti avtor je v istem časniku, a nekoliko kasneje, zapisal tudi tole:

»Što se tiče predavača napomenuto nam je, da je jedini gosp. Pregarc bio onaj koji je djelovao na pitomce da se nijesu razišli već u prvim časovima osnutka škole.«²⁴

Nato avtor omenja, da je bilo šele ob koncu sezone na šoli »petnaestak predavanja gosp. Bartulovića, 5—6 predavanja gosp. Korolije i 2 predavanja gosp. Badalića«.

Poglejmo, kako je splitski dnevnik »Novo doba« v neki nepodpisani beležki predstavil šolo javnosti:

»Ispit za dramsku školu. Jučer prije podne u foyeru Narodnog kazališta polagali su ispite kandidati za dramsku školu pred ispitnom komisijom sačinjenom od redatelja i članova Uprave Narodnog kazališta. Ove druge sedmice polagat će ispite ženski kandidati. Ovo je prvi korak učinjen da se u Dalmaciji stvori podmladak koji je našem kazalištu nuždan, i za to kazališna Uprava veoma dobro radi što već u samom početku svoga djelovanja otvara dramsku školu.«²⁵

Neki drug, prav tako nepodpisan zapisek pove:

»Glumačka škola. U novoj sezoni (1925-26) otvara se kod Narodnog pozorišta u Splitu glumačka škola u koju će se primati talentirani i inteligentni mladići i gospođice, koji su navršili 16 godina. Pošto Uprava Narodnog kazališta raspolaže u ovoj sezoni sa više stručnih redatelja i pošto želi pružiti talentiranim mladićima i gospođicama koji se žele posvetiti kazališnoj umjetnosti prilike da se za to plemenito zvanje, za koje ima baš kod nas u Dalmaciji mnogo talentiranih mladih sila, ali se na žalost malo tko od inteligencije toj umjetnosti posvećuje — da se potpuno i stručno naobraze i spreme. U glumačkoj školi učiti će se kandidati: dikciji, dramskoj literaturi, spremanju kazališnih komada za glumu, mimici, trukiranju, plastici, ponašanju na pozornici etc. Glumačka će škola dva puta godišnje prirediti i javne nastupe. Stoga se pozivaju gospoda i dame, lijepe vanjštine i pojave bez govorničkih mana da se u što većem broju prijave. Pohađanje škole je besplatno. Školom će upravljati redatelj g. Rade Pregarc po sistemu stvaratelja »Moskovskog Hudožestvenog Teatra« Stanislavskog uz pripomoć ostalih redatelja Narodnog kazališta. Upisivanje od 1. do inclusive 10. septembra ove godine kod tajnika Nar. Kaz. g. Jeremića od 9 i pol do 12 svakog dana.«²⁶

Ko Čiro Čičin-Šain piše o Pregarcu, svojem gledališkom tovarišu, še posebno podržta Pregarčevo skrb za ustvarjanje igralskega naraščaja, ki jo je močje najboljše in najučinkoviteje uresničiti v dramski ali igralski šoli.

»Jedna od njegovih zasluga je pokušaj da se u Splitu osnuje dramska škola. — On je sve moguće učinio, ali nije našao potporu u samoj upravi kazališta, koja je tu školu držala kao besplatnu grupu statista, i ništa više. Pregarc je imao jedan pozitivan i siguran program rada i, da su ga u sedam godina pomagali da ga razvija, on bi ipak možda bio uspio da u Splitu nađe i odgoji izvjestan broj mladih, sposobnih za dramsku igru i recitaciju.«²⁷

V svojih, za tiste čase dovolj pogostih izjavah je gledališki ravnatelj Niko Bartulović redkokdaj govoril o dramski šoli. Ob neki priložnosti je omenil, da je sprejela nad dvajset fantov in deklet,²⁸ ob neki drugi pa tole:

»...mi nemamo subvencije za nju, učitelji nisu za nju napose plaćeni, nijedno je drugo oblasno kazalište nema ... Lani je više nas držalo predavanja, ove godine nemamo toliko vremena, ali zato je škola ipak, najprije i ponajviše požrtvovanim radom g. Pregarca, a u zadnje doba i g. Vereščagina in gđe. Leskove, dala nekoliko dobrih početnika, koji već i veće uloge igraju.«²⁹

Ni podatkov o tem, ali je v dramski šoli predavala tudi Lidija Mansvjetova, ki je bila dve sezoni (1923—1925) angažirana v Narodnem gledališču. V šoli je predaval Vereščagin, ki je pred prihodom v Split hkrati z L. Mansvjetovo učil umetnost igranja v zagrebški igralski šoli. »Iako ni Mansvjetova ni Vereščagin nisu posjedovali naučno-pedagoške spreme Ozarovskoga, oni su pri radu s đacima — osobito sa starijima koji su već usvojili elemente glume po Ozarovskom — znali primijeniti metode rada suvremenog teatra« — je zapisano v članku o državnih igralskih šolah v enciklopediji »Hrvatsko narodno kazalište«.³⁰

Povedal sem nekaj besed več o dramski šoli, ki v najsystematičnejšem pregledu delovanja splitskega gledališča, v jubilejni knjigi »Narodno kazalište — Split. 1893—1953« (gl. ur. Božidar Vranicki), sploh ni omenjena. Pa vendar

je ta šola vzgojila tudi dva igralca večjega formata: Blaženko Katalinić, prva-kinjo beograjskega Jugoslovanskega dramskega gledališča, in Josipa Petričića, prvaka zagrebškega Hrvatskega narodnega gledališča. O njima sta posebna članka v Krleževi Enciklopediji Jugoslavije.

VI

Morda imamo razloge, da Pregarcu pripisujemo tudi prevod Cankarjeve drame »Kralj na Betajnovi«.

V gledališki zapuščini našega režiserja, ki jo hrani Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, je popis uprizoritev splitskega gledališča od 1921 do 1927, kjer je redno navedeno tudi ime prevajalca. Vendar pa pri navedbi »Kralja na Betajnovi« ni podatka o prevajalcu. Komaj verjetno je, da ni vedel, kdo je prevajal — morda je svoje ime izpustil iz skromnosti ali zaradi drugih razlogov. O tem prevodu je povedal svoje mnenje K. D.; to je pravzaprav edino mnenje o tem prevodu:

»Škoda, da je bil prevod tega Cankarjevega dela prav slab in ni mogel niti od daleč podati čara, ki ga 'Kralj na Betajnovi' kot vsako Cankarjevo delo, čuva ravno v lepoti in ubranosti svojega jezika.«³¹

Prevod, ki bi ga mogli pripisati Pregarcu, so uporabili v Splitu 1923. leta. Kritike in časniški članki ne omenjajo prevajalca, plakata pa se mi kljub trdovratnemu in večkratnemu iskanju ni posrečilo najti.

Split je igral »Kralja na Betajnovi« deset let pred Zagrebom in Beogradom, režiral pa ga je Niko Bartulović. Pregarc je igral Kantorja. »U momentima bio je dosta izražajan, ali kad prelazi u afekt, onda mu glas postaje rezak i dikcija nerazumljiva.«³²

VII

Ni dvoma, da je bilo šestletno bivanje Radeta Pregarca v Splitu plodno in uspešno. Prav nič ni prenapeta trditev, da je bil »duša i glavni pokretački motor« Naodnega gledališča za Dalmacijo. Zagotovo je edini režiser, ki je deloval v gledališču nepretrgano skoz šest sezon, drugi so prihajali in odhajali — sezono ali dve, največ tri. »Kako će čudno i nemoguće da izgledaju naše kazališne cedulje, kad ne bude na njima svaki put ili svaki drugi put: režija Pregarc?«³³

Omenil sem že, da je kritika v zvezi z njegovim delom zmogla en sam resnejši očitek. Gre namreč za dikcijo, ta pa je seveda povezana z jezikom. Treba je povedati, da sta jezik in dikcija najslabši točki Narodnega gledališča za Dalmacijo in to ves čas — od 1921 do 1928. Podobne ali enake skrbi poznamo tudi danes: ko Bratko Kreft govori o Gledališču ljudskega upora v Sloveniji, razločno pove naslednje:

»Jedino je pitanje jezika. To je problem kojim će pozorište ubuduće morati da se pozabavi svuda kod nas, jer je lepa reč, čist jezik, velika nacionalna dragocenost koju mora da gaji teatar kao škola kulture.«³⁴

*V vlogi asesorja Bracka v Ibsenovi
»Heddi Gabler« — 1924*



V Narodnem gledališču za Dalmacijo so bili umetniki iz vseh krajev naše domovine. Slovenski umetniki niso mogli takoj do popolnosti obvladati hrvatskosrbskega jezika, to toliko prej, ker so nekateri prav v Splitu prvikrat spregovorili na odru v jeziku, ki ni bil njihov materni jezik. Tako je tudi Pregarc (kakor tudi njegova žena Ida) prišel v Split iz Slovenije. Zato ni težko razumeti, da je bilo po eni njegovih prvih režij zapisano tudi tole:

»Jezik i stil igre treba da je jedinstven. Miješa se ekavština i ijekavština u igri, pa se čini kao da u našem kazalištu i nema dramaturga, koji mora da pazi ne samo na umjetničku stranu igre, nego i na stil i jezik.«³⁵

Seveda so bile težave tudi kasneje, vendar zmeraj manj. »Jaki Šimunovićev izraz ipak nije baš dobro zvučio u ustima Slovenaca (Pregarca i Rakuše), jer su oni ljudi drugih krajeva i drugog akcenta.«³⁶

Večina slovenskih umetnikov, posebno Skrbinšek in Rakuša, je odlično obvladala novi jezik, kar je kritika opazila in poudarila. Seveda pa je bil za to izpopolnjevanje potreben čas.

Po drugi strani pa je bilo v Narodnem gledališču za Dalmacijo veliko število igralcev, ki so sicer govorili isti jezik, a so bili iz različnih krajev. Vse to se je kazalo tudi v jeziku in dikciji in s temi problemi se je moral Pregarc kot režiser vsak dan spopadati. Prištejmo sem še ruske emigrante, ki se razen častnih izjem, niso nikoli temeljito naučili hrvaškosrbskega jezika. To lahko

razumemo, saj so bili vsi po vrsti starejši od slovenskih umetnikov. Nekateri so celo igrali kar v ruščini.

V Narodnem gledališču za Dalmacijo je bilo navzoče tudi vprašanje narječij.

»Pitanje dijalekata?! Ili se govori ekavski ili ijekavski; to treba da se riješi. Dok pojedini glumci govore ijekavski i ekavski, drugi samo ekavski. Ima slučajeva da u dijalogu jedno lice govori ijekavski, dok drugo ekavski.«³⁷

Nekako v tem času — leta 1926 — je Krleža v svojem »Izletu v Rusijo« napisal tudi tole:

»Po čemu se onda razlikuje srpski jezik od hrvatskog? Po naglasku, mister Vu-San! Srbi naglašavaju prvi zlog, a Hrvati obično drugi ili treći. Ili obratno! Ima zatim neke 'kvantitetske' razlike u izgovaranju pojedinih vokala (sredovječni stari običaj sa modernim osobinama naglaska), ali to jedno uho koje nije srpsko-hrvatsko teško razlikuje.«³⁸

Če bomo imeli vse to pred očmi, bomo lahko razumeli, da se v jezikovni problematiki Rade Pregarc ni znašel najbolje in najzanesljiveje. To mu je bilo napoti ne le kot igralcu, ampak tudi kot režiserju, ki mora skrbeti (v kakšni meri?) za dikcijo in jezik uprizoritve. Vse skupaj je bilo še bolj zamotano tudi zato, ker v Narodnem gledališču za Dalmacijo ni bilo lektorja, strokovnjaka za hrvaškosrbski jezik, pa so bili tako igralci kot režiserji prepuščeni lastnemu znanju in »ušesu«.

OPOMBE:

¹ Jean Vilar, O pozorišnoj tradiciji. Beograd, Naučna knjiga, 1956.

² Pobeda, Split, z dne 28. oktobra 1921, str. 3.

³ Navedek po članku Mirka Mahniča: Rade Pregarc v Mariboru (1927—1929), Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 23—24, str. 46.

⁴ Rade Pregarc, Temeljni problem splitskog kazališta. Novo doba, Split, 31. marca 1939, št. 77, str. 5.

⁵ Josip Lešić, Od scenskog tradicionalizma do stilizovanog realizma ili pokušaj periodizacije sarajevskog glumišta između dva rata. Izraz, Sarajevo, avgust—septem-ber 1975, št. 8-9, str. 214

⁶ Narodno pozorište Sarajevo. 1921—1971. Enciklopedija. Glej članek o Pregarcu.

⁷ Navedek iz knjige Borivoja Jevtića »Deset godina sarajevskog pozorišta« (1931), vzet iz enciklopedije »Narodno pozorište Sarajevo«. 1921—1971, str. 439.

⁸ Ivo Lahman v časniku »Novo doba« — 24. avgusta 1927, št. 194, str. 7.

⁹ Novo doba, Split, 31. oktobra 1925, št. 269, str. 4.

¹⁰ Miba (Milostislav Bartulica), Napast u šentflorijanskoj dolini, Novo doba, Split, 19. oktobra 1921, str. 4.

¹¹ Glej opombo 9.

¹² Nepodpisano poročilo v časniku »Novo doba«, 2. marca 1922, št. 51, str. 2.

¹³ K. (Vinko Kisić) v časniku »Novo doba«, Split, 25. septembra 1922, str. 2—3.

¹⁴ Miba (Milostislav Bartulica), »Smrt majke Jugovića«, Novo doba, 31. oktobra 1921.

¹⁵ Glej opombo 8.

¹⁶ Pravda, Beograd, 11. marca 1936.

¹⁷ Ciro Čičin-Sain, Jubilej Rade Pregarca. Novo doba, Split, 12. marca 1936, št. 60, str. 3.

¹⁸ Zasebno pismo Vladimira Skrbinška z dne 15. junija 1975, ki ga hranim.

¹⁹ S-ov (Sarazinov) v splitskem časniku »Život«, 9. decembra 1921, št. 585, str. 2.

²⁰ Niko Bartulović, Druga sezona Narodnog pozorišta u Splitu, Srpski književni glasnik. Knjiga deveta, n. s. maj—avgust, 1923.

- ²¹ Novo doba, Split, 9. februarja 1924.
- ²² Novo doba, Split, 31. oktobra 1925, št. 269, str. 4.
- ²³ Jugoslavenski narod, Split, 11. aprila 1923, št. 53, str. 2.
- ²⁴ Jugoslavenski narod, Split, 22. aprila 1923, št. 63, str. 5.
- ²⁵ Novo doba, Split, 16. septembra 1921, št. 210, str. 3.
- ²⁶ Novo doba, Split, 1. septembra 1925, št. 209, str. 4.
- ²⁷ Glej opombo 17.
- ²⁸ Novo doba, Split, 15. oktobra 1921.
- ²⁹ Novo doba, Split, 19. aprila 1923.
- ³⁰ Mirko Perković, Državna glumačka škola. Članek v enciklopediji »Hrvatsko narodno kazalište«, Zagreb, HNK, 1969, str. 257.
- ³¹ K. D. (Karel Dobida?), Ivan Cankar v Splitu. Slovenski narod, Ljubljana, 17. januarja 1924, št. 14.
- ³² K. (Vinko Kisić), Kralj na Betajnovi. Novo doba, Split, 27. decembra 1923.
- ³³ Glej opombo 8.
- ³⁴ Pogovor z dr. B. Kreftom v beograjski »Politiki«, 2. novembra 1976 z naslovom »Razbuktana pozorišna vatra«, str. 14.
- ³⁵ Nepodpisano poročilo z naslovom »Gogoljeva Ženidba« v splitskem časniku »Jadran«, 7. junija 1922, št. 45, str. 3.
- ³⁶ Nepodpisana oznaka igre Dinka Šimunovića »Momak-djevojka« v splitskem časniku »Jadran«, 23. septembra 1926, št. 40, str. 7.
- ³⁷ L. Oznaka igre »Nju« Dimova v splitskem časniku »Narod«, 25. novembra 1923, št. 243, str. 2.
- ³⁸ Miroslav Krleža, Put u Rusiju. Zagreb, izdala »Narodna knjižnica«, 1926, str. 37—38. Navedek iz Krleževe knjige je ponatisnil tudi sarajevski časnik »Svijet«, 11. julija 1975, št. 892.

Režije in scene Radeta Pregarca v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921—1927)¹

Sezona 1921/22

1. Mirko Korolija: Jugana, vila najmlajša. Premiera: 16. oktobra 1921.
2. Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski. 18. oktobra 1921.
3. Henrik Ibsen: Nora. 8. decembra 1921.
4. Roberto Bracco: Nezvestnica. 4. februarja 1922.
5. Giacinto Gallina: Tako je to na svetu, moj otrok! 14. februarja 1922.
6. Vilém František Blodek: V vodnjaku. Opera. Izvedba »Zvonimira« in »Splitske filharmonije«. 7. marca 1922.
7. Valabrègue-Ordonneaurand in Durand. 5. aprila 1922.
8. Higin Dragošić: Zadnji Zrinjski. 30. aprila 1922.
9. Florimond Hervé: Mam'zelle Nitouche. Opereta. Izvedba »Zvonimira« in »Splitske filharmonije«. 17. maja 1922.
10. Nikolaj Vasiljevič Gogolj: Ženitev. 4. junija 1922.
11. William Shakespeare: Othello. 17. junija 1922.

Sezona 1922/23

12. Josip Kosor: V kavarni du Dome. 24. septembra 1922.
13. Oskar Wilde: Poglavitno je imenovati se Ernest. 6. oktobra 1922.

¹ Ker je arhiv splitskega gledališča do leta 1946 uničen, sem obnovil repertoar s pomočjo časnikov, predvsem s pomočjo splitskega dnevnika »Novo doba«.

Na ohranjenih gledaliških plakatih ne stoji, da je Pregarc scenograf svojih uprizoritev. Ime scenografa na teh plakatih ni označeno. Da je bil Pregarc tudi scenograf svojih uprizoritev, mi je povedal vodilni slovenski igralec Vladimir Skrbinšek, ki je dve leti igral v Splitu, pa se mu na tem mestu zahvaljujem za podatek, ki ga je najti tudi v nekaterih časopisnih člankih.

14. Louis Verneuil: Nesramnež. 24. oktobra 1922.
15. Rista J. Odavić: Hej Slovani! 31. novembra 1922.
16. Max Halbe: Mladost. 16. januarja 1923.
17. Ivo Vojnović: Smrt majke Jugovičev. 1. marca 1923.
18. Bernard Shaw: Obrt gospe Warrenove.
19. Honoré de Balzac: Mercadet. 31. maja 1923.

Sezona 1923/24

20. Giannino Antona-Traversi: Koketa. 25. septembra 1923.
21. Franz in Paul Schönthan: Ugrabljene Sabinke. 6. oktobra 1923.
22. Henry Bernstein: Baccarat. 30. oktobra 1923.
23. Ivan Turgenev: Tuji kruh. 20. novembra 1923.
24. William Shakespeare: Beneški trgovec. 8. februarja 1924.
25. Carlo Goldoni: Mirandolina. 15. februarja 1924.
26. Octave Mirbeau: Kupčija je kupčija. 27. februarja 1924.
27. Georges Ohnet: Lastnik plavžev (Fužinar). 8. marca 1924.
28. Milan Begović: Osat. 23. aprila 1924.
29. Petar Petrović Pecija: Stojanda. (—).

Sezona 1924/25

30. Milan Begović: Svadbeni let. 20. septembra 1924.
31. Edmond Rostand: Romantične duše. 21. septembra 1924.
32. William Shakespeare: Kar hočete. 2. oktobra 1924.
33. Gustav Moser: Bibliotekar. 4. novembra 1924.
34. Mladen Jelušić (Viktor Car Emin): Na mrtvi straži. 12. novembra 1924.
35. Branislav Nušić: Sumljiva oseba. 27. novembra 1924.
36. Henry Lavedan: Dvoboj. 8. januarja 1925.
37. Angelo Cana: Volkodlak. 26. januarja 1925.
38. Marco Praga: Aleluja. 10. februarja 1925.
39. Paul Armont in Marcel Gerbidon: Šola za kokete. 25. marca 1925.
40. Ivo Vojnović: Gospa s sončnico. 1. aprila 1925.
41. William Somerset Maugham: Krog. 25. aprila 1925.
42. Victorien Sardou: Dobri prijatelji. 11. junija 1925.

Sezona 1925/26

43. Ivo Vojnović: Maškarate. 22. septembra 1925.
44. Arkadij Averčenko: Igra s smrtjo. 15. oktobra 1925.
45. William Shakespeare: Romeo in Julia. 15. oktobra 1925.
46. Ladonjić: Pred vrati ječe. 4. decembra 1925.
47. Morandi: Don Paticcio. Opereta. 6. januarja 1926.
48. Holländer: Beg iz Maroka. Opereta. 6. januarja 1926.
49. Ivo Tijardović: Mala Floramye. Opereta. 14. januarja 1926.
50. Margaret Mayo: Moj baby. 18. februarja 1926.
51. Luigi Pirandello: Šest oseb išče avtorja. 14. marca 1926.
52. Holländer: Carmonisella. Opereta. 7. aprila 1926.
53. Holländer: Kapitan d'Honneur. Opereta. 7. aprila 1926.
54. Eugène Scribe in Ernest Legouvé: Ženska borba. 16. maja 1926.

Sezona 1926/27

55. Dinko Šimunović: Mladenič-deklica. 19. septembra 1926.
56. Oscar Wilde: Idealni soprog. 21. oktobra 1926.
57. Milivoj Predić: Polkovnik Jelić. 29. oktobra 1926.
58. Avgust Senoa-Ivanov: Zlatarjevo zlato. 23. novembra 1926.
59. Henrik Ibsen: Divja račka. 18. decembra 1926.

60. Gaston Caillavet — Robert Flers — Etienne Rey: Lepa pustolovščina. 4. januarja 1927.
61. Conan Doyle — Bonn: Sherlock Holmes. 28. januarja 1927.
62. Dostojevski — Putjata — Župančič: Idiot. 4. marca 1927.
63. Louis Verneuil: Sestrična iz Varšave. 19. marca 1927.
64. Alfred Savoir: Osma žena. 9. aprila 1927.
65. Paul Géraldy: Robert in Marijana. 6. maja 1927.
66. Branislav Nušić: Morska gladina. 16. junija 1927.

Ida Pregarc v Splitu (1921—1925)

I

O Idi Pregarc (roj. 1897) je dovolj napisanega. Tu so najprej kritike, ocene posameznih vlog. Sintetičnih člankov o tej odlični slovenski igralki pa ni. V »Slovenskem gledališkem leksikonu« (zv. II, Ljubljana 1972) je Viktor Smolej napisal člančič, v katerem je več napak.

Smolej omenja, da je naša igralka umrla »neznano kdaj in kje na Hrvaškem«, kar je napačno, ker igralka dandanes živi v Beogradu, Prote Mateje 31. Nato trdi, da je po Trstu, Ljubljani, Splitu in Novem Sadu odšla v Zagreb. Vendar v hrvaški metropoli ni bila stalno zaposlena.

V pismu z dne 6. junija 1975 mi je Pregarčeva dala naslednje podatke:

V Novem Sadu sem bila od 1925 do marca 1928, ko je poslopje zgorelo. Sezono 1926 smo začeli z igro »Gospa s sončnico«, nato pa so se vrstili komadi: »Brez tretjega«, »Božji človek«, »Škofova nečakinja«, »Meri Dagan«, »Sestrična iz Varšave«, »Majka Jugovičev« itd.

1928 je prišlo do združitve z osješkimi gledališčem in igrala sem Lavro v drami »V agoniji«, nato v »Glembajih«, v »Ledi«, vse v režiji dr. Gavella. Soigralci in režiserji so mi bili: Gavella, Tanhofer, Kulundžić in drugi. Sledile so vloge iz iger: »Gabrijelin obraz«, »Osma žena«, »Zaljubljena žena«, »Igra v dvorcu«, »Sovražnica« itd.

Od oktobra 1932 sem stalno angažirana v Beogradu. Igrala sem v »Glembajevih« in »V agoniji« cela štiri leta, nato v igrah »Ameriška jahta v splitskem pristanišču«, »Po poti cvetja« (Katajev), »Kozarec vode«, »Kraljica Ana«, »Koriolan«, »Tri sestre«, »Na dnu«, »Ana«, »Otrok v boju«, »Matura«, »Več kot ljubezen«, »Zvesta senca«, »Voda s planine«, »Ponosnež, ker nima sreče«, »Imotski kadija«, »Dve ženi enega moškega«, »Tovariš«, »Srebrna tobačnica«, »Večerja ob osmih« itd.

Ker me je že zgrabila želja po popravljanju napak, moram navesti tudi nekatere netočnosti v »Spomenici, 1861—1961« Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu. V »Malem leksikonu«, te sicer zelo pomembne publikacije, je zapisano, da se je Ida Pregarčeva rodila v Trstu, a ob tem ni omenjeno njeno rojstno leto. Toda igralka se je rodila v Rabu na istoimenskem otoku leta 1897. Ni natančno, da je začela v Ljubljani. Mladost je preživela v Trstu, kjer je obiskovala Dragutinovićevo dramsko šolo. Kmalu je prevzela vloge deklet in naivk. Potem je igrala pod M. Skrbinškom vse do jeseni 1919, ko je odšla v Ljubljano, kjer je ostala dve sezoni: 1919/20 in 1920/21.

V splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo je Pregarčeva igrala cela štiri leta oz. sezone — od 1921 do 1925. V prvi sezoni ni bila prva igralka, ker sta takrat v Splitu delovali bolj izkušeni in pomembnejši igralki: Nina Vavra-Bachova in Mara Taborská. Naša igralka je odigrala mnogo vlog v domačih in tujih igrah. Kritiki so ji bili zmeraj zelo naklonjeni, pripombe so padale le na račun njene dikcije. Poglavitni splitski dnevnik »Novo doba« jo je 15. oktobra 1921 takole predstavil:

»Gđa Pregarc na pozornici je već devet godina. Igrala je u raznovrsnim, najviše ruskim djelima. Kod nas će najprije istupiti kao Jacinta u Cankarovoj „Napasti“.«

Med številnimi vlogami v domačih delih je ena še posebno navdušila kritike. To je bila vloga v Vojnovičevi drami »Gospa s sončnico«. Ivo Lahman je v »Novi dobi« (3. aprila 1925) napisal:

»Gđa Pregarc dala je ovu Vojnovičevu Salomu sa isto toliko snage i unutrašnje vibracije koliko i onu Wildeovu. Njena igra teče silno uravnoteženo, logično i lako, sa toliko smišljenosti i sigurnosti kao da se zabavlja sa gledaocima. I, što je važno, nema u tom ni trunka oskudice temperamenta ili nemogućnosti da pada u afekt strasti i ljubavne drhtaje. Naprotiv. Izvrstan stil detaljiziranja uloge i sveukupnog snažnog zamaha s njom. Jedna kreacija koja je gđi Pregarc pripadala i koju je ona izvrsno honorirala.«

V svojih sedmih sezonah (1921—1928) je Narodno gledališče za Dalmacijo uprizorilo tudi nekaj krstnih predstav hrvaških dram. Enodejanka pisatelja Anteja Katunarića »V dobrodelne namene« je bila uprizorjena samo v Splitu in v nji je igrala naša igralka:

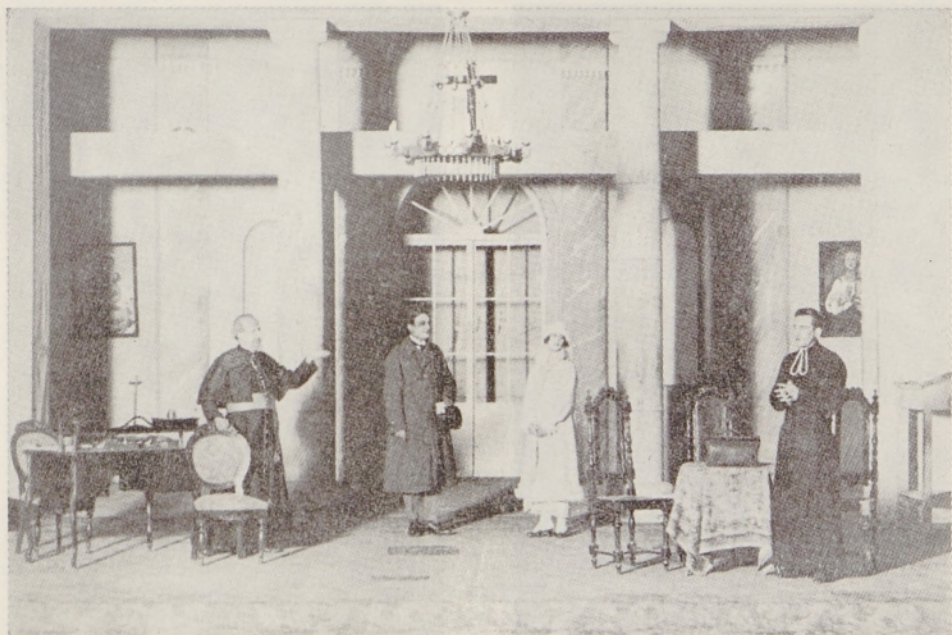
»Igra je bila zelo lepa, posebno se je odlikovala gđa Pregarc, v kateri je bilo obilo ženskega šarma.« (Vinko Kisić v časniku »Novo doba« z dne 22. maja 1922.)

V drami »Cvrček« Milovana Tomaza »gđa Pregarc u ulozi gospode Grabina u prvom i drugom činu bila je vrlo dobra, imala je jakih i potresnih momenata, ali je u trećem činu prešla u deklamaciju i oslabila dojam realnosti«. (Vinko Kisić v časniku »Novo doba« — 3. aprila 1923.)

»Uboga Mara« je tipično splitska drama. Književnik in takratni ravnatelj splitskega gledališča Niko Bartulović je po epu Luke Botića napisal dramo oz. je svobodneje dramatiziral Botićevo delo. Igra je — kar je povsem razumljivo — pri občinstvu požela izreden uspeh in doživela več repriz kot kakšna druga drama v Narodnem gledališču za Dalmacijo. Glavno žensko vlogo je igrala Ida Pregarčeva.

»Bijedna je Mara u gđi Pregarc našla izvrsnu interpretaciju. Glasom i igrom pogodila je pravi ton tragične žrtve.« (Vinko Kisić v »Novi dobi«, 10. novembra 1922.)

V svojem sedemletnem življenju je imelo Narodno gledališče za Dalmacijo na programu več kot dvesto gledaliških del. Iz slovenske književnosti je uprizorilo samo Cankarja. Splitčani so bili prvi, ki so na hrvaškosrbskem (srbsko-hrvaškem) jezikovnem področju uprizorili (1921) farso »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, za Osijekom pa — in to pred Beogradom, Sarajevom, Zagrebom in dr. — dramo »Kralj na Betajnovi« (1923). Pregarčeva je igrala v obeh



Pregarčeva v Lavedanovem »Dvoboju« (vojvodinja), na podobi so še (od leve proti desni) Pregarc, N. Jovanović in J. Rakuša — Split, 1925

delih, po podatkih Viktorja Smoleja v »Slovenskem gledališkem leksikonu« pa je v Trstu pod Skrbniškom igrala nekaj ženskih likov v Cankarjevih igrach »Hlapci«, »Lepa Vida« in »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«.

M. Bartulica je v »Novi dobi« (19. oktobra 1921) napisal, da je mlada Ida Pregarc dala razumljivo in logično kreacijo v soglasju z duhom dela. To je merilo na njeno Jacinto iz »Pohujšanja«. Nepodpisani v »Novem listu« (Split, 19. oktobra 1921) ne skriva svojega navdušenja:

»Pregarčeva je uspjela da savršeno donese tip Jacinte, kako je sam Cankar zamislilo. Dokaz da je ovo pozorište dobilo u njoj jednu vanrednu silu nužnu svakom modernom pozorištu.«

Če smemo verjeti kritikam — in ves naš sestavek se opira predvsem na njihova dognanja — je naša igralka ustvarila v »Kralju na Betajnovi« solidno Francko. Kisić pravi (»Novo doba«, 27. decembra 1923), da je dala »vrlo dobru interpretaciju«, drugi kritiki pa mislijo enako ali podobno.

III

Med vlogami, ki jih je igrala v tujih delih, so kritiki posebno poudarili dve. Gre za naslovni vloge v delih »Hedda Gabler« (premiera 29. marca 1924) in »Pahljača lady Windermere« (premiera 25. oktobra 1924).



Kot Saloma (Wilde) — 1923, Split



Kot Hedda Gabler (Ibsen) — 1924, Split

Neznani kritik, ki se je skrtil za črki -hm-, je 1. aprila 1924 napisal v »Novo dobo«:

»Možda je da kreacija bude savršenija trebalo još više demonstva. Crta frivolnosti i cinizma izvrsno je bila podvučena kao što i treba.«

Kritik — tudi neznan — pa je v »Pobedi« z dne 12. aprila 1924 dejal:

»Heddu je igrala gđa Pregarc, i to je — za nas — njena najuspjelija kreacija.«

O Idi Pregarc v »Pahljači lady Windermere« je zapisano:

»Gđa Pregarc (lady Windermere) dala je uspješno tip vedre plemenite mlade žene.« (Neznani kritik v »Novi dobi« — 28. oktobra 1924.) Kritiki drugih splitskih časnikov so pisali isto ali podobno.

O delu naše igralka v treh sezonah splitskega gledališča je izrekel zelo jasno sodbo Ivo Lahman (»Treća godina rada Splitskog pozorišta«, beograjski »Pokret«, 1924, št. 35 in 36):

»Otišla je i gđa Pregarc, odlična glumica koja je prošle dve sezone briljirala u Vajldovoj Salomi i u Šekspirovoj Ofeliji, a ove godine u dobro kreiranoj ulozi Ibsenove Hede Gabler.«

Lahman ni bil natančen, ko je dejal, da je igralka odšla, saj je nastopala tudi v naslednji sezoni 1924/25, ko je med drugim igrala tudi v Vojnovičevi drami »Gospa s sončnico«.

Zanimiva so tudi opažanja gledališkega ravnatelja Nike Bartulovića o igralki svoje hiše. V članku »Druga sezona Narodnog pozorišta u Splitu« (»Srpski

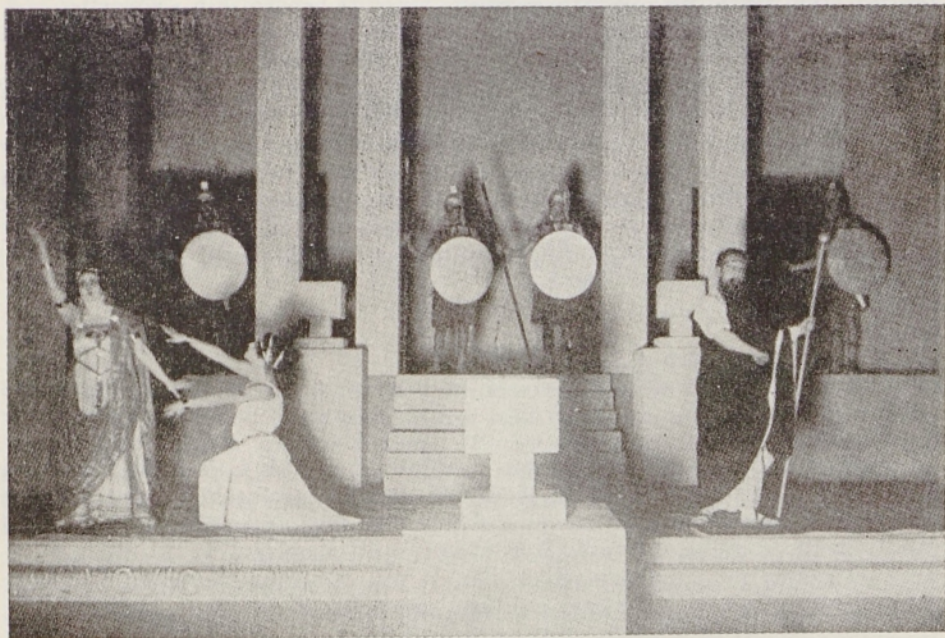
književni glasnik«, knjiga deveta, maj—avgust 1923) je opomnil na vloge Ide Pregarc v »Ubogi Mari«, »Na dnu«, »Salomi«, »Leonardi«, »Mladosti«.

Neki drug kritik (Vinko Kisić) je v pregledu iste gledališke sezone (»Osvrt na prošlu sezonu«, »Novo doba« — 18. julija 1923) Pregarčevo omenil le na enem mestu:

»Rekli smo, da je umjetnički personal bio slabiji, jer su nas ostavili dobri umjetnici kao što su bili gđe Vavra, Taborská, Petrovička, gg. Pavić, Badalić itd. Doduše ostalo je još dobrih umjetnika kao što su gđa Pregarc, gg. Milovanović, Marinković i dr., ali za one koji odoše nije se našla adekvatna zamjena.«

Najdaljši članek, ki ni brez povišanega tona in mogočnih izrazov, je objavil neki neznani avtor v časniku »Pobeda« (Split, 8. aprila 1923, št. 13):

»Na repriži prekrasnog Gorkijeva ‚Na dnu‘, u sredu dne 29. pr. m., nastupila je u ulozi Nastje naša odlična umetnica gđa Pregarc. Mi smu gđu Pregarčevu kroz ove dve godine gledali u svim mugućim rolama, te smo s punim pravom bili stekli mišljenje da je ona jedna od najodličnijih umetničkih sila koje deluju na našoj pozornici i da kao takova znači jedan značajni permanentni unutrašnji kapital našeg teatra. Međutim, povodom njenog nastupa u gornjoj ulozi, u koju je ona zapravo uskočila, možemo da izvedemo značajnu konstataciju, da je gđa Pregarc definitivno prvakinja naše pozornice. Ona je uložila Nastje dala toliko realnog života, smisla i osećaja da je od nje stvorila jedinstven tip koji iz našeg pamćenja ne može da se izbriše. Sem toga, doteravši kroz ove dve godine i svoju jezičnu stranu, u kojoj je bez svoje krivnje hra-



Prizor iz Antigone — Pregarčeva kot Ismene (kleči)

mala, ona je, to smo dobro osetili u ovoj ulozi, tu malu disharmoniju pri iznašanju svoje istinske umetnosti toliko eliminirala, da je došla do faze u kojoj će moći da nam neposredno i bez jezičnih distonacija servira svoju prefinjenu umetnost, a to nam obećava jedan niz čistih uživanja.»

Neznani avtor v istem tonu nadaljuje:

»U ulozi Nastje svaka reč je bila umetnički podvučena, svaki gest izražajno jedinstven, svaka čutnja do savršenosti živa i ekspresivna; čitava pak njena arhitektonika, sa svim sastavnim elementima, jedno remek-delo umetničkog instinkta, savesnosti i obrade. Sve u svemu, gđa Pregarc se je definitivno afirmirala kao umetnica ,od rase'. Mi gdi Pregarc od srca čestitamo na ovom zamerenom uspehu.«

IV

Kritiki so v začetku zelo pogosto, kasneje pa vedno redkeje delali opombe k njeni dikciji, k njeni jezični distonaciji, kakor se je učeno izrazil že omenjeni ocenjevalec v »Pobedi«.

Kisić je o priliki »Nezvestnice« pripomnil (»Novo doba« — 6. januarja 1922):

»Gđa je Pregarc zadovoljila ... Šteta samo što joj dikcija nije uvijek najčišća (ona je Slovenkinja), pa se je izgubila mnoga lijepa fraza u duhovitom dijalogu.«

9. junija 1925 je »Novo doba« prinesla zapisek, da je naša igralka gostovala v Beogradu v Bernsteinovem delu »Tat« (splitska premiera je bila 25. februarja 1922). Morda tudi ni po naključju prenesla besed iz beograjskih »Novosti«:

»Nismo još navikli na njen izgovor i visoku skalu u govoru što joj oduzima malo topline. Ali cjelokupna igra bila je vrlo živa i laka.«

Tu sem na kratko podal mišljenje kritikov o vlogah, ki jih je naša igralka odigrala v Splitu v času svojega štiriletnega bivanja. Vendar če se nam hoče celotnejše in popolnejše podobe o igralskih stvaritvah, se ne moremo in ne smemo opreti na en sam vir, na gledališko kritiko. Drugih virov (zgodovina splitskega gledališča ni napisana, ni memoarskega gradiva o igralcih splitskega gledališča, ne obstajajo zvočni posnetki uprizoritev, v katerih je nastopala naša igralka in dr.), ki bi jih mogli uporabljati in izkoristiti, pa ni.

Vladimir Skrbinšek v Splitu (1925—1927)

I

Vodilni slovenski sodobni igralec Vladimir Skrbinšek se je rodil 2. oktobra 1902. Njegov oče je bil navdušen gledališki amater, igralec in režiser, dirigent in pevec. Ustanovil je prvo slovensko delavsko društvo v Mariboru. Mati je pela v zboru, ki ga je oče vodil. Brat Milan je bil znan igralec in režiser, ki je delal s Cankarjem. Sestra našega igralca je bila Štefanija, poročena Grünhut, znana igralka, zadnja partnerka velikega umetnika Borštnika.¹

Po maturi na ljubljanski realki (1919) je Vladimir Skrbinšek študiral štiri semestre na tehniški fakulteti v Ljubljani, opravil brzojavni in prometni tečaj,



zatem pa bil leto in pol prometnik na železnici (1921—1923). 13. junija 1923 v Ljubljani debitiral, 1. oktobra istega leta pa je bil angažiran v Mariboru. Nastopal je v drami, operi in opereti. »V vsej sezoni je bil najmanj stopetdeset krat na odru — toda kvaliteta takega dela ni bila kdove kako velika.« — »Njegov ideal so bili moskovski hudožestveniki, ki so nedavno tega gostovali v Mariboru in v Ljubljani.«²

Po eni sezoni v Mariboru je odšel v Varaždin. Tu je s tovariši ustanovil »Intimno gledališče«, ki je delovalo pod vplivom Dančenka in Stanislavskega. Z novim letom 1924 je »Intimno gledališče« ugasnilo, on pa se je po krajšem bivanju v Zagrebu in v potujoči družini Levaka znašel v splitskem narodnem gledališču za Dalmacijo.³

V Split je prišel kot mlad igralec z nevelikimi izkušnjami. »V Splitu sem srečal Radeta Pregarca, izjemnega slovenskega režiserja, in to je bil zame zagotovo usoden trenutek. Pregarc je sodeloval v oktobrski revoluciji, osebno poznal Stanislavskega, delal v MHATu, oboževal ‚Sistem‘. Bil je moj največji učitelj, kasneje tudi prijatelj. Dejansko me je on vpeljal v ustvarjalni proces igranja. Ob njem sem doumel, kaj pomeni ustvariti gledališko predstavo. Bil je vsestranska osebnost, razumen, nadarjen, do kraja vdan gledališču. Žal je zgodaj zbolel in zelo hitro zapustil oder. Prepričan sem, da bi v našem gledališču zapustil sled, kakršno so zapustili Gavella, Stupica in drugi, če bi mu bilo dano dlje delati. Znal je idealno delati z igralcem, bil je sijajen pedagog.«⁴

II

V dveh splitskih sezonah je Vladimir Skrbinšek odigral večje število vlog, ko je nastopal skoraj v vseh operetah in imel pomembne vloge v naslednjih igrh: v »Idiotu« Dostojevskega, »Divji rački« Ibsena, »Kamnu med kamenjem« Sudermanna in »Sestrični iz Varšave« L. Verneuilu.⁵ O njegovem delovanju v Splitu je Ivo Lahman zapisal:

»U našoj drami radi od prij e dvije godine, najprije sa malim ulogama u kojima nije imao prilike da se iskaže, no docnije sa jačim, u kojima se je vidjelo da je u njega jak talent za dramske karakterne uloge. Par takovih uloga na pr. otac Lorin u »Kamen među kamenjem« i Gregers Werle u »Divljoj patci« spadaju među veoma dobre kreacije. U međuvremenu i paralelno sa tim radom u drami, g. Skrbinšek je djelovao i u opereti, za koju također posjeduje vrlo mnogo odličnih predispozicija: ugodan baritonadni timbre, gipkost i eleganciju te živ komičan nerv. Našoj operetskoj publici ostat će u trajnoj prijatnoj uspomeni njegova buffo-partija u »Bajaderi«, »Holandskoj ženici«, »Grofici Marici« i »Orlovu«, koje su čestoput značile polovinu cjelokupnog uspjeha večeri.«⁶

O Skrbinškovem delovanju v Splitu lahko govorimo na podlagi gledaliških ocen in zapiskov režiserja Radeta Pregarca, ki je napisal tudi tole:

»Ne bom se dotikal na tem mestu vseh vlog, ki jih je odigral v Splitu. Omenil bom samo dve, ki sta bili že takrat, drznem si trditi, visoko popolni. Prva je Gregers Werle v Ibsenovi ‚Divji mački‘, druga pa Ganja v ‚Idiotu‘ Dostojevskega. Gregersa Werleja je dal s tako subtilnostjo, s tako minuciozno obdelavo in obenem s tako porazno neposrednostjo, da je inficiral gledalce do vrhunca. Bil je živ Gregers Werle in nihče drug. To je bila čista umetnost. Prav tak je bil tudi Ganja. Gledal sem ti dve deli tudi kasneje, tudi sam sem ju režiral v nekaterih naših gledališčih, toda takih kreacij teh dveh vlog nisem videl nikoli več.«⁷

III

Rade Pregarc ni bil edini navdušen nad Skrbinškovo vlogo Werleja v »Divji rački«. Poglejmo, kaj so napisali kritiki:

»Najizrazitiju ulogu komada, mladog Werlea igrao je g. Skrbinšek. Najprije sa maskom koja je imala izrazitost Conrada Veidta, pa sa cjelokupnim držanjem on je odlično iznio sve prelaze centralne ličnosti Ibsenove drame.«⁸

V. Skrbinšek kot polkovnik Jelić v istoimenski igri Milivoja Predića. Igral jo je 1927/28 v Mariboru v Pregarčevi režiji. Na hrbtni strani posvetilo: »Svojemu prijatelju, učitelju in režiserju g. Radi Pregarcu!«



»Da nam u dostojnoj formi prikažu ovog velikog Skandinavca, uložili su, s uspjehom, sav mar i sav zanos režiser g. Pregarc i glumci, naročito gđica Katalinić, koja je u ovoj ulozi čisto nadmašila samu sebe, pa g. Skrbinšek.«⁹

»Ovu potresnu dramu igralo se dostojno nje. Glavna lica gg. Skrbinšek, Rakuša, Novaković, Matić i Pregarc, pa gđe Matić i Katalinić učiniše, da je ova književna večer postala pravom umjetničkom večeri uživanja, jer istom onda kad pravo književno djelo daju umjetnički, iskače u drami njegova prava veličina.«¹⁰

Neki neznani kritik pa v nasprotju z Radetom Pregarcem ni tako zelo navdušen nad Skrbinškovo vlogu Ganje v »Idiotu«:

»G. Vlada Skrbinšek snašao se isto tako u napornoj ulozi Gavrila Ivolgina, kao što se snalazi u svim ulogama.«¹¹

Ivo Lahman, ki je zelo cenil našega igralca, je ob premieri Tolstojevega »Vstajenja« leta 1925 (v njem je Skrbinšek igral eno svojih prvih splitskih vlog), napisal tole:

»Nehljudov g. Skrbinšeka jest jedna prilično dobra — sjenka ovog izrazitog Tolstojevog predstavnika kompromisnog filistarstva i kavalirštine ruskih aristokrata. Ali samo sjenka. Zasad gosp. Skrbinšku nedostaju svi preduslovi za komplikovanje psihološke apstrakcije, a tih je u Nehljudova ipak često i vrlo izrazitih. Naprotiv on se dobro kreće u onom dijelu uloge gdje je uloga više spoljašnja i rutinerska (u predigri).«¹²

Na podlagi gledaliških ocen lahko ugotovimo, da je Skrbinšek kot igralec v Splitu stalno napredoval. Dovolj je, če preberemo Lahmanovo kritiko o eni prvih vlog našega igralca v Splitu in Lahmanov članek »Oprosnno večje g. Vlada Skrbinška«. ¹³ Pod zanesljivim vodstvom Radeta Pregarca — predvsem in najbolj pod njim — je razvijal svoj igralski dar, ki je dosegel svoj vrh kasneje — v Mariboru in v Ljubljani. 1933 je ustvaril lik, ki ga je uvrstil »med prve umetnike v vsej državi«: takrat je v režiji dr. B. Gavelle v Mariboru igral Leona Glembaya, ki ga je 1946 obnovil v režiji Bojana Stupice. ¹⁴

Tako kot Blaženka Katalinić, Viktor Starčić in mnogi drugi igralci in igralkje je Skrbinšek nastopal tudi v operetah — tako v Splitu kot v Mariboru, še več — v Mariboru je pel (tenor in bariton) v operah in jih režiral, pa tudi v Skopju je režiral nekaj oper. Znana je anekdota, ki je vezana na Skrbinškov nastop na krstni predstavi »Male Floramye« v Splitu 1926. ¹⁵ Skrbinšek je samouk ne tako v drami kot v glasbi. Pač, v Glasbeni matici se je učil klavirja, njegov oče pa ni bil samo gledališki amater, ampak tudi skladatelj zborovskih del. ¹⁶ Ob premieri »Geishe«, operete v dveh dejanjih, je -ap- napisal:

»Šteta da g. Skrbinšek nema malo jači glas; no ,iz nevolje bane', on je zapravo glumac.« ¹⁷

Le dva meseca kasneje je bilo v istem časniku — »Jadranska pošta« — zapisano:

»Gosp. Skrbinšek ostavlja u splitskoj drami najlepše uspomene: glumio je u svim mogućim ulogama i uvijek izazivao opće simpatije naše publike, pak je prava šteta za Pozorište da se je g. Skrbinšek odlučio da kod kojeg drugog pozorišta u državi traži bolju sreću.« ¹⁸

Na vprašanje, kakšen je bil slog njegovega igranja v Splitu, je Skrbinšek sam jasno odgovoril:

»Kar se tiče mojega igralskega stila, sodim takole: elementi mojega ustvarjalnega procesa so bili že takrat v osnovi isti, kot so danes. Lahko pa se pohvalim, da sem imel zmeraj tenko uho za vsa nihanja igralskega izraza, za katerimi nisem zaostajal in elemente ustvarjanja prilagojeval igralskemu stilu dobe.«

Pregarc je Skrbinška prvi »uspešno navajal na sistematični študij, na psihične odnose med doživljanjem in oblikovanjem človeške osebnosti, ki naj jo igralec v svoji vlogi posreduje gledalcem«. ²⁰ Vse to se je dogajalo v Splitu, kjer je prišlo do prvega srečanja učitelja in učenca, Pregarca in Skrbinška.

Mlademu Skrbinšku, ki je bil brez pomembnejših gledaliških izkušenj, je Split dal mnogo: delo z uglednima in izkušenima režiserjema R. Pregarcem in Viktorjem Bekom, njegovi gledališki tovariši pa so bili: Viktor Starčić, Janko Rakuša, Blaženka Katalinić, Mica Šekulin in dr.

IV

O splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921—1928), v katerem je dve sezoni deloval tudi Vladimir Skrbinšek, ne vemo mnogo. Arhiv splitskega gledališča do leta 1946 je uničen v celoti, sintetičnih člankov v časnikih in revijah o tem gledališču pa kakor da ni. ²¹ Zato sem našemu igralcu zastavil nekaj vprašanj, on pa je bil tako ljubezniv, da mi je nanja prijazno odgovoril.



V. Skrbinšek kot Križemsvet v Leskovčevih »Dveh bregovih« v režiji R. Pregarca — Maribor 1927/28

Tako so osvetljena nekatera vprašanja o delovanju Narodnega gledališča za Dalmacijo, predvsem tista, ki jim odgovorov ne moremo najti v dostopni literaturi, ali druga, glede katerih obstajajo različna mnenja.

Prvi režiser Narodnega gledališča za Dalmacijo je bil Slovenec Rade Pregarc, ki je prebil v Splitu celih šest sezon (1921—1927), režiral in igral in vodil dramsko šolo. V gledališču je daljšo ali krajšo dobo delovalo še nekaj slovenskih igralcev: Ida Pregarc, Janko Rakuša, Miro Kopač.

Na moje vprašanje, kdo je izbiral program, je Vladimir Skrbinšek odgovoril, da je bila to stvar sporazuma med upravnikom, dramaturgom in režiserjem. »Umetniško vodstvo bi lahko imenovali skupno.«²²

Tu so še drugi odgovori V. Skrbinška.

»Pregarc je bil scenograf svojih predstav.«²³

»Mislim, da je ideja za inscenacijo bila zmeraj Pregarčeva. Konkretiziral pa jo je scenski mojster, zelo sposobni Čeh Boržik. Sobe, saloni in podobno so se sestavljali iz fundusa. Tudi prospekti.«²⁴

»Zapostavljanje igralcev mi ni znano. Bonačić je bil fin, ljubezniv starejši gospod, kot igralec pa vezan na ozek fah epizod, tipov, ki so odgovarjali njegovi igralski prirodi.«²⁵

»Čeprav je bil Viktor Bek izvrsten režiser-praktik, vendar je bil R. Pregarc človek splošne gledališke erudicije in zato kompletnejši in dragocenejši.«²⁶

»Verjamem, da si je Starčić zapomnil ‚Pigmaliona‘, saj je bila to zelo efektna predstava, kajti Bek ni bil samo izvrsten režiser, ampak še bolj odličn igralec, prav kakor Mica Šekulin. Vendar dajem jaz prednost ‚Romeu‘, ‚Divji rački‘ in ‚Idiotu‘. Ne zato, ker sem v njih igral, ampak ker so poleg gledališkosti imele več poetičnega čara.«²⁷

»Mislim, da lektorja v teatru ni bilo. Vsi smo govorili ijekavščino, torej: lijepo, bijelo itd.«²⁸

»Najbolj zadovoljen sem bil z vlogo Gregersa Werleja v ‚Divji rački‘.«²⁹

»Povsod kjer sem bil angažiran in kjer je bila možnost, sem od časa do časa študiral petje. Tako sta bili v Splitu dve starejši dami-sestri, stanovali sta na rivi, žal pa sem ime pozabil — kjer so se zbirali splitski pevci.«³⁰

V splitskem Mestnem muzeju hranijo pismo V. Skrbinška iz leta 1929. Pismo ne govori toliko o splitskih gledaliških razmerah in zadregah, kolikor o naši takratni gledališki situaciji, zato ga velja navesti v celoti:

»Uglednom Kazališnom Društvu u Splitu. Kolikogod sam uvijek želio da se u glavnom gradu naše Dalmacije uskoro opet otvori teatarski umjetnički rad, koji bi i meni omogućio vratiti se onamo gdje sam se kao umjetnik i kao čovjek u nizu svih mojih angažmana najbolje osjećao i kolikogod sam uvijek u to vjerovao, ipak me je Vaš cijenjeni list sa svojom časnom ponudom ugodno iznenadio. Otkako je Split postao sjedište banovine, već sam se nadao i radovao preporođenju i oživljenju Primorskog Banskog Kazališta u Splitu. I ako nema još oficijelnih vijesti o njemu, čak ni o kakvoj akciji sa tim ciljem, ipak mi je ovaj Vaš list značajni znak, da si je dalmatinski rod, kog predstavljaju svi njegovi istaknuti kulturni radnici, a time i Vaše ugledno društvo na čisto o dužnostima spram svog duhovnog ugleda, kojeg najjači izraz je baš vlastito kazalište. Ne zato jer se tiče mene. Neću da ispadnem neskroman. Svjestan sam si da ima gotovo pozvanijih. Hoću samo da kažem da osjećam u tom Vašem listu prvi najskromniji polet iza kojeg će slijediti mnogo moćniji, da se dokaže radom, da gradu Splitu, sjedištu banovine primorske treba kazalište, koje će predstavljati snagu njezinog duhovnog i umjetničkog kapaciteta. — Zato naglasujem da bi s najvećom radošću i velikom zadovoljstvom htio doprinijeti barem mali dio za prosperitet tog nastojanja time da odmah prihvatim Vašu cijenjenu ponudu. Žao mi je što ima za to *momentano* nekoliko poteškoća. — Prvo i prvo vezan sam u Narodnom Kaz. u Mariboru sa cjelogodišnjim kontraktom, kojeg mogu da raskinem samo sa otkazom na tri mjeseca. N. pr. od 1. decembra 1929. na 1. marta 1930. — Osim toga pitanje oko gaže. Ja zbilja ne tražim više nego egzistenčni minimum. Jer bez tog minimuma nije moguć intenzivan i koncentriran rad. Vaša ponuda u gaži je ispod tog minimuma. Moji mjesečni prihodi ovdje iznose 3500 din, i time ovdje baš izlazim. A treba da znate da je Split prema Mariboru baš oko 20—30 % skuplji grad. Ispod ove svote nikako ne bih mogao potpisati ugovora. Honorar kojeg mi nudate osim fiksne gaže od 2500 din bi morao dakle biti prema broju (garantiranom) premijera, koliko ih namjeravate iznijeti u sezoni, fiksiran na onu svotu, koja bi ukupno sa gažom iznosila gore označenu brojku. — Došao bi u obzir još putni trošak, kojeg uzuelno plaća teatar novoangažiranom članu. Ja imam da selim sa ženom i hćerkom, te dvije sobe i kuhinjom pokućstva. — To bi bile oteškoće i uvjeti s moje strane, oko



V. Skrbinšek kot Werle v Ibsenovi »Divji rački« v režiji R. Pregarca — Split 1926

kojih bi trebali da se sporazumijemo. Ja sam uvjeren da bi se i s ovom gažom kao privlačna sila koju publika već pozna i voli, te sa svojim radom koji bi bio, prema splitskim prilikama, opširan — sâm isplatio. Možda bi se ovdje dao skratiti moj rok otkaza. Šteta što niste već onda u ferijama došli do rezultata. Bilo bi sve jednostavnije. U slučaju da sada ne bi došli do sporazuma, Vas molim da mi za buduću sezonu pravodobno javite. A to mora da bude najkasnije u aprilu 1930. Jer tada traži Uprava od mene odgovor da li ostajem i dogovor o uvjetima za buduću sezonu. — Na svršetku ovoga lista, dozvolite da još jednom podvučem svoju najtopliju želju: stupiti što prije opet na pozorišne daske splitskog kazališta i posvetiti mu svu svoju snagu. Zato molim ugledno Vaše društvo da me drži u svako vrijeme u evidenciji, kako to činim o njemu ja, sve od onog časa kad sam silom prilika bio prinuđen napustiti svoj rad u gradu Splitu. — U očekivanju skorašnjeg ugodnog odgovora bilježim s odličnim poštovanjem i srdačnim pozdravom! Vladimir Skrbinšek. — Maribor, 30. XI. 29.«

OPOMBE:

¹ Zanos koji kraja nema. Pogovor D. Adamovića z Vladimirom Skrbinškom v okviru ankete: Kdo je odločilno vplival na vas in zakaj? Politika, Beograd, 8. februarja 1976, str. 17.

² Filip Kalan. Zapisi o karakternem igralcu. Gledališki list SNG v Ljubljani, 1948/49, Drama, št. 11, str. 298—310.

³ V pismu z dne 14. aprila 1975, ki ga hranim, je V. Skrbinšek tole napisal o potujoči družini Dragutina Levaka: »V Split sem prišel s potujočo trupo Levaka (ime?). Poleg operete smo igrali tudi dramski repertoar (»Favn«, »Djavo« od Molnarja, »Scampolo« od Niccodemija itd.), ki sem jih zrežiral in v njih igral glavne vloge. Igrali smo na vrtu hotela nad Bačvicami in tu me je gledal upravnik Bartulović in me angažiral za splitski teater.« — V pismu z dne 15. junija, ki ga prav tako hranim, je o omenjeni družini zapisal še tole: »Levakovi družini sem se priključil v februarju ali začetku marca 1925. Prav tako moja sestra, Hajdinska, s pravim imenom Štefanija Skrbinšek-Grünhut. Družina je bila precej številna, s salonskim orkestrom in operetnim korom. Mene pa je predvsem zanimal dramski del. Čeprav sem prerežiral vse operetne predstave, ki so bile slabo postavljene in tudi pel v njih, je bilo moje srce pri 3 dramskih delih, ki sem jih na novo režiral. Seveda da so bila izbrana za široko publiko, pa vseeno. Ena je bila »Faun« (avtor?), druga »Scampolo« (Niccodemi), tretjo sem pa pozabil. Čudno se mi zdi, da niso navedene v programu v »Imperialu«, kjer smo jih igrali in me je Bartulović na njihovi osnovi angažiral. S trupo sem bil torej 5—6 mesecev.« Tako je V. Skrbinšek dopolnil članek, ki je bil natisnjen v splitskem časniku »Novo doba«, in je v zvezi z gostovanjem operetne družine ter nosi naslov »Operetna družina Subotičkog pozorišta«.

⁴ Skrbinšek v Politiki. Glej opombo 1.

⁵ Dušan Škedl, Seznam važnejših dramskih vlog in režij, ki jih je imel V. Skrbinšek v mariborskem, varaždinskem, splitskem in skopljskem gledališču, Gledališki list SNG, Ljubljana, 1948/49, Drama, št. 11, str. 317—320.

⁶ J. (Ivo Lahman), Oprosnno večje g. Vlada Skrbinškega, »Novo doba«, Split, 1. aprila 1927, št. 76, str. 4.

⁷ Rade Pregarc: Vladimir Skrbinšek. Ob 25-letnici njegovega umetniškega dela, Gledališki list SNG, Ljubljana, 1948/49, Drama, št. 11, str. 311—313.

⁸ Lahman v časniku »Novo doba« z dne 21. decembra 1926, št. 292, str. 2—3.

⁹ J. H. (Jakša Herceg?) v časniku »Jadran« z dne 23. decembra 1926, št. 53, str. 8.

¹⁰ -ap- v časniku »Jadranska pošta« z dne 21. decembra 1926, št. 425, str. 2.

¹¹ Nepodpisani kritik (morda -ap-) v »Jadranski pošti« 5. marca 1927, št. 486, str. 5.

¹² Lahman v »Novi dobi« 12. oktobra 1925, št. 251, str. 3.

¹³ Oba članka sta izšla v »Novi dobi« — prvi 12. oktobra 1925, drugi pa 1. aprila 1927.

¹⁴ Filip Kalan, glej opombo 2.

¹⁵ R. V. (Ranko Vilić?), »Skinite bradu...«, »Slobodna Dalmacija«, Split, 6. januarja 1973, str. 3.

¹⁶ Skrbinšek v »Politiki«. Glej opombo 1.

¹⁷ -ap- v splitski »Jadranski pošti« 17. februarja 1927, št. 472, str. 2.

¹⁸ Neznani pisec (morda -ap-) v »Jadranski pošti« 2. aprila 1927, št. 510, str. 3.

¹⁹ Zasebno pismo V. Skrbinška z dne 14. aprila 1975, ki ga hranim.

²⁰ Filip Kalan. Glej opombo 2.

²¹ Ivo Batistić je v jubilejni knjigi »Narodno kazalište — Split. 1893—1955« (Split, 1955) na okrog 3 in pol straneh sintetično predstavil delo Narodnega gledališča za Dalmacijo (1921—1928).

²² Zasebno pismo V. Skrbinška z dne 15. junija 1975, ki ga hranim.

²³ Glej opombo 22.

²⁴ Glej opombo 19.

²⁵ Glej opombo 19.

²⁶ Glej opombo 22.

²⁷ Glej opombo 22.

²⁸ Glej opombo 19.

²⁹ Glej opombo 22.

³⁰ Glej opombo 22.

I

V splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921—1928) je delovalo kar pet slovenskih umetnikov: Rade Pregarc (šest sezon, 1921—1927), Ida Pregarc (štiri sezone, 1921—1925), Janko Rakuša (tri sezone, 1924—1927), Vladimir Skrbinšek (dve sezoni, 1925—1927) in Mirko (Miro) Kopač (sezono 1926/1927).

Najvažnejše podatke o življenju Janka Rakuše je dala njegova žena Jerka. V članku »Posljednja uloga Janka Rakuše. Razgovor s Jerkom Rakuša, umjetnikovom suprugom« je napisano tudi naslednje:

»Ukratko, iz sedmog razreda ljubljanske gimnazije, koju je pohađao kao sjemeništarać eksternist, Janko naprećac bježi ravno režiseru Radi Pregarcu s molbom da ga priimi za glumca.

Bez sumnje se moglo govoriti o sreći za Janka jer je Rade Pregarc bio veliko ime ljubljanske Drame, koji je mladića odmah shvatio, ocijenio i angažirao s tim da istovremeno uči dvije godine na Konzervatoriju za glasbo in igralsko umetnost. Završio je nauk s odličnim uspjehom i 1921. godine krenuo na angažmane širom Jugoslavije: Sarajevo, Osijek, Split, Skopje, Maribor, ponovo Osijek, Beograd i po treći put Osijek.«¹

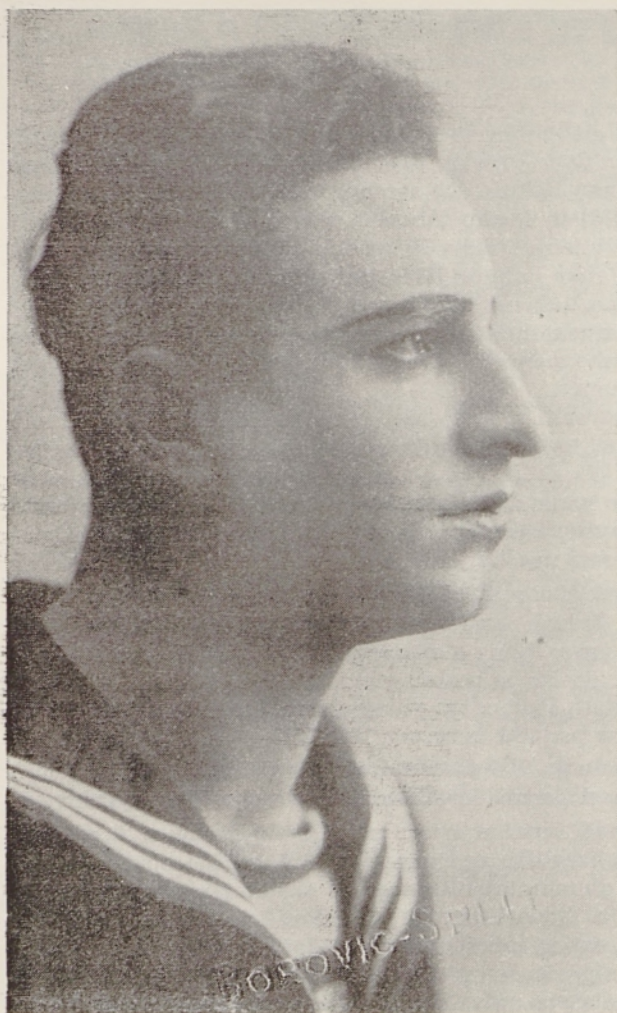
V aktu z naslovom »Spisak članova Splitskog Narodnog Pozorišta« najdemo pri imenu umetnika Janka Rakuše naslednje podatke: »Godine starosti: 26; Godine glume: 8, U kojim je pozorištima glumovao: U Ljubljani, Sarajevu, Osijeku i Splitu, Zanimanje pre no što je postao glumac: Ćak, Sadašnje vladanje i uspeh u radu: Pristojno, dobar, Primedba: reangažovan 1. aprila.« Na aktu ni letnice, vendar gre zagotovo za podatke iz sezone 1926/27.²

O umetniškem delovanju Janka Rakuše v Narodnem gledališču za Dalmacijo imamo priložnostni zapis izpod peresa hrvaškega skladatelja Ive Tijardovića:

»Janko Rakuša je zapravo započeo svoju umjetničku karijeru dramskog glumca u Splitu u Narodnom kazalištu za Dalmaciju 1924. g. Kao njegov kolega iz tog doba poznam ga kao glumca talentiranog, ali skromnog, nenametljivog i neobićno odanog svom poslu. Govorio mi je: »Poniženje je za glumca služiti se nedopušćenim sredstvima, naime spletkama, da se doćepa neke njemu impo-nirajuće uloge. Vrijedim li zapaziti će me ili vodstvo kazališta, ili kritika, ili publika. U poslednju pak, polažem najveće nade. Ne vrijedim li, onda me ni najglomaznija uloga neće spasiti. U maloj ulozi može talenat i te kako izbiti.«

»Dakle pogled na glumaćku umjetnost kod Janka Rakuše već u prvim počecima njegove karijere bio je najpravićniji. Najviše nade, koje je polagao u publiku, dakle u narod, kako je često naglašavao, bile su u uskoj vezi s njegovim politićkim naziranjem. Za njega je narod bio nepogrešiv i uvijek se politićki našao s narodom na istoj liniji, bilo da je bilo govora o Jugoslovenskoj udružennoj opoziciji ili na koncu o Narodnooslobodilaćkom pokretu. Uvijek je bio povezan samo uz svoj narod i taj njegov ispravan i odlučan stav stajao ga je mladog života, na koji se onako zvjerski okomio narodni izdajnik i fašistićka neman.«³

Ivo Lahman, ki je bil najvidnejši splitski gledališki kritik do 1941. leta in ki je vztrajno spremljal delo našega igralca, je ob slovesu zapisal:



*Janko Rakuša kot Malipiero
v Vojnovičevi »Gospe s
sončnico« v režiji Rada
Pregarca v splitskem na-
rod. gledališču l. 1924*

»G. Rakuša djeluje u našem pozorištu od početka sezone 1924—1925, dakle već tri godine. Slovenac rodom, on je djelovanjem u nekim pozorištima naše države (Osijek, Sarajevo) tako dobro savladao srpskohrvatski naglasak, da je sa njim mogao da daje tehnički besprijeorne uloge, i da je, za kratko, mogao da preuzima najznatnije među ovima. Ovo mu je, pored toga, omogućio neosporan talenat, koji ga je predestinovao za centralne i jače uloge ljubavnika i mladih dramskih heroja. Mlad i pun volje za radom, on je uloge davao »na dušak«, i tako je nastao i u našem pozorištu čitav niz njegovih kreacija, koje su činile da se je njegovo prisustvo u našoj trupi osjećalo kao plus.«⁴

Splitska uprizoritev »Romea in Julije« (premiera: 29. X. 1925) je bila zagotovo zelo kvalitetna. V njej so sodelovali nadarjeni igralci: z Blaženko Katalinić in Jankom Rakušo tudi Viktor Starčić, Vladimir Skrbinšek, Viktor Bek, Salko Repak, Katica Rucović in drugi. Režiser je bil Rade Pregarc, ki je obenem podal tudi scenografske rešitve.

Janko Rakuša je v splitskem gledališču postopno dozoreval. Lahman je ob premieri »Romea in Julije« napisal v najpomembnejšem splitskem dnevniku med obema vojnama »Novo doba« (v katerem je objavil skoraj vse svoje umetniške in gledališke kritike) naslednje:

»G. Rakuša je, to se je več utrdilo, glumac od talenta, od izvrzne inteligencije i od budućnosti na daskama.«

Ta stavek sem iztrgal iz teksta, ki se v celoti glasi:

»Kad je riječ o dikciji, potreba je da se odmah kaže jedan prigovor. G. Rakuši, naime, koji je interpretirao Romea. Dikcija i dinamika rečenice, bile su dosta slabe. Zna se kako je naporno publici pratiti stihove, još Šekspirove: a kad se ti stihovi ponekad već unutar monologa govore tako ubrzano i 'legato' da se riječi ne razabiru, pa kad je još i sav monolog izrečen jednom dinamikom, koja možda nije ni prirodna, a koja je svakako tuđa duhu našeg jezika, osobito Kostićevom prijevodu; te kad je (da dotka čilim') još taj monolog govor samog onog dragog protagonista, samog Romea — e, onda je to veoma loše, G. Rakuša



Janko Rakuša kot Persine v Rostandovih »Romantičnih dušah« v režiji Rade Pregarca (Split 1924)

je, to se je več utrdilo, glumac od talenta, od izvršne inteligencije i od budućnosti na daskama. Ali, za žanr koji je izabrao on treba da strastveno studira tri stvari: prvo, dinamiku rečenice, drugo dinamiku rečenice, treće dinamiku rečenice. U studiju toga oduvijek je bio filozofski kamen svih spoljašnjih glumačkih uspjeha. Poslije ovoga, što se tiče Romea, o njegovoj kreaciji se dađe govoriti sa mnogo riječi. Ona je dramski jedan uspon g. Rakuše, a lirski jedno profinjenje. Ali o sveukupnom napretku (i to napretku sve boljem i sve očiglednijem) moći će se govoriti tek poslije potpunog savladavanja one gore istaknute tehnike. Rezerviramo se zato, jer znamo da će doći i to.«⁵

Zanimivi so vtisi književnika Jara Dolarja o Rakuševi vlogi Romea v mariborski uprizoritvi znane Shakespearove drame (premiera v Mariboru: 2. III. 1929):

»Vedno znova in znova mi je priplaval njegov obraz pred oči. Kdaj sem ga pravzaprav prvič videl? Ni bilo v Mariboru? Predstava Romea in Julije. Rakuša in Kraljeva. Bil sem še gimnazijec in se te svoje zadnje sezone v Mariboru živo spominjam. Tedaj je Pregarc — mislim, da se njegov vpliv, njegova 'hudožestveniška' šola v slovenskem gledališču mnogo premalo ceni — prinesel nov veter na naš oder. Tudi Rakuša je bil njegov učenec. Vem, ni samo spomin na prvo odskočno doživetje Shakespearove ljubezenske tragedije, ki se mi je osemnajstletnemu gledališkemu navdušencu vtisnil nepozabno v zavest. Še danes, ko imam za sabo že malone deset različno pojmovanih in različno igranih Romeov, je Rakušev še vedno živ. Morda zaradi neke napetosti, ne morem reči neskladja, med poetičnim besedilom in Rakuševim moškim, prav nič sladkim, ampak skoro za spoznanje hripavim glasom. Ob vsem tem pa njegova kretnja, ki je v balkonski sceni kakor začudena nad lepoto ostala v zraku.«⁶

III

V treh sezonah je v Narodnem gledališču za Dalmacijo odigral številne vloge. Lahman je opozoril predvsem na naslednje: Percinet v »Romantičnih dušah« (Rostand), Ivan Pletenj v »Psihi« (Beljajev), Abbé Daniel v »Dvoboju« (Lavedan), prof. Pablo v »Volkodlaku« (Lothar), Vitale Malipiero v »Gospe s sončnico« (Vojnović), Serjoža v »Ljubosumju« (Arcybašev), študent v »Glavni stvar« (Bavretnov), (Λουρετίν), Damjan v »Božjem človeku« (Begović), princ Karl Heinrich v »Starem Heildelbergu« (Mayer-Förster), Erik Bratt v »Kolportage« (Kaiser), Jerry v »Peg, srček moj!« (Manners), Hjalmar Ekdal v »Divji raci« (Ibsen), Boktulija v »Ubogi Mari« (Bartulović), Knez Miškin v »Idiotu« (Dostojevski), Armand v »Dami s kamelijami« (Dumas) in Loris Ipanov v »Fedoru« (Sardou).⁷

V splitskem gledališču je režiral dve deli. Dne 20. I. 1927 je bila premiera Schnitzlerjevega »Anatola«. Po izjavi pokojnikove žene pa je režiral tudi dramo Karla Schönherrja »Otroška tragedija« (premiera: 20. VI. 1927), s katero se je poslovil od splitskih gledalcev. Pri oceni njegovih režij so bili kritiki precej zadržani.

»Njegovu prvu režiju čekali smo s interesom, zato što znamo da je on kadar da se režiji posveti. Međutim, izbor komada je bio najnesrećniji što je moguće zamisliti, stoga što je takove prirode da se u njem režija jedva da

*Janko Rakuša v Ibsenovi »Divji rački«
v režiji Rada Pregarca v splitskem na-
rodnem gledališču 1926 v vlogi
Hjalmara Ekdala*



i osjetiti, toliko je osnovana na običnom i neinteresantnim pojedinostima, a bez jedinstva i jedne linije. G. Rakuša će moći da se bolje afirmira u režiji, ali u režiji dubljih i finijih stvari, za koje on ima shvatanje i sposobnosti.«⁸

Ante Petrović pa je zapisal samo:

»Nikakvo čudo što ovakav komad nije mogao da pokaže ni što vrijedi g. Starčić kao glavno lice u jednoj drami, ni g. Rakuša kao režiser.«⁹

Med najuspešnejšimi Rakuševimi vlogami v Splitu je bil lik kneza Miškina. »G. Rakuša sa svojim knezom Miškinim izradio je jedno djelce od neprolazne vrijednosti, ulogu koja će se zapamtiti. On je cio i konsekventan do zadnje grimase, neposredan i iskren, dubok u svojoj boli, velik u požrtvovanju i lijep u uzvišenom poimanju transcendentalnog poslanstva svoje nevine, djetinjske filozofije, koja je u stvari najdublje iskustvo života. Pored te u detalje pogođene koncepcije, treba da istaknemo velik niz odličnih vanjskih sposobnosti koje Miškin treba da pokaže u raznim ekscesima jedne bolne i duboke duše, a koje su u izvedbi g. Rakuše pokazale da on radi s dušom i sa puno spreme, samo kad nađe podesan teren za to. U vidu ličnog napretka g. Rakuše, uloga Miškina je jedna velika stepenica i treba da mu je veliko zadovoljstvo.«¹⁰

Ko je Petrović pisal o Rakušovem liku Vronskega, se je spomnil njegovega kneza Miškina:

»G. Rakuša (Vronski) nije nas se toliko dojmio, niti odskočio, valjda zato što su gornji zasjenjivali njegovu ulogu, jer njegov knez Miškin ostaje nešto

nezaboravno, i kad god mi padne na pamet Idiot, ja ga oličujem u knezu Miškinu g. Rakuše.«¹¹

O posameznih igračevih kreacijah je pisal precej obširno Ivo Lahman:

»Ulogu Vronskoga imao je, očito po sili prilika g. Rakuša. Ne samo njegove godine, nego i fah u kom se on najbolje kreće često su nam puta rušili iluziju o onom pravom, hladnom i ciničnom Vronskom iz romana. Osobito nam je ta iluzija slabila u njegovom dodiru sa gđom Mansvjetovom, sa kojom je on u ranijem jednom 'duu' (Ljubomora) ostavio tako prirodnu i jaku uspomenu jednog sasvim drugog ljubavnog odnosa: odnosa zmiје koja se igra sa svojom žrtvom (Jelena Nikolajevna i Serjoža), dakle odnosa koji je u suštoj protivštini sa ovim između Ane i Vronskoga. No, disciplinujući se da dade nešto od cinične hladnoće, a držeći se koncepta i u časovima nježnosti, g. Rakuša je ipak savladao ulogu Vronskoga više nego što se moglo očekivati. To kod jake partnerice kao što je gđa Mansvjetova nije bilo sasvim lako.«¹²

Ob premieri »Ponesrečenca« E. Brieuxa je zapisal:

»Naročito su još dobri gđa Rucović kao majka 'stradaočeva', g. Rakuša kao 'stradaoc' (ponekad je potpuno realizmu uloge škodila poneka alternacija u tonu i sl.) ...«¹³

Po premieri »Dame s kamelijami« pa:

»G. Rakuša je interpretirao Armanda Duvala sasvim pravilno i dobro; sa životnim naglaskom, a ipak i sa poluromantičkom nježnošću a koja odgovara autobiografskom licu Dumasovom.«¹⁴

Dobro mnenje o mladem Rakuši je imel tudi Ante Petravić, najvidnejši splitski gledališki kritik in književnik, ki si je pridobil ugled predvsem z deli iz zgodovine književnosti ter je tako naveden tudi v Enciklopediji Jugoslavije. Le glode dikcije in akcenta je imel včasih pripombe:

»Jaki Šimunovičev izraz ipak nije baš dobro zvučio u ustima Slovenaca (Pregarca i Rakuše), jer su oni ljudi drugih krajeva i drugog akcenta.«¹⁵

Iz številnih gledaliških kritik lahko povzamemo to, kar je akademik Bratko Kreft takole formuliral:

»Bil je igralec intelektualnega studioznega psihološkega stila.«¹⁶

IV

V Narodnem gledališču za Dalmacijo je med vsemi slovenskimi umetniki deloval najkrajši čas Miro Kopač. Gotovo je to eden od vzrokov, da je njegovo delovanje v Splitu ostalo skoraj neopazno. »Cjelokupni umjetnički uspon ovog glumca vezan je za sarajevsku scenu. Upornim i strpljivim radom, postupno i sigurno, izbio je on u plan prvih glumaca.«¹⁷

V omenjenem aktu z naslovom »Spisak članova Splitskog Narodnog pozorišta« je ob imenu Mira Kopača (1901—1965) zapisano tole: »Godine starosti: 26, Godine glume: 8, U kojim je pozorištima glumovao: U Ljubljani, Varaždinu, Mariboru, Sarajevu i sada u Splitu, Zanimanje pre no što je postao glumac: privatista, Sadašnje vladanje: pristojno, Uspeh u radu: srednji, Primedba: reangažovan 1. aprila.«¹⁸

V Splitu je igral majhne in epizodne like. Po premieri »Otroška tragedija« je Lahman dejal:

Igralec Miro Kopač na začetku svoje igralske poti



»G. Kopač je kao brat Janko dao najbolju, ili da rečemo pravu riječ: jedino dobru dramsku ulogu u Splitu.«¹⁹

Ante Petravić je v kritiki operete »Ciganska ljubezen« Willnerja in Bodanzkega napisal naslednje:

»Gg. Kovačić i Kopač dobri u svojim ulogama, više glumačkim a malo pjevačkim.«²⁰

Če bi še tako vztrajno iskali v številnih gledaliških kritikah, ne bi prišli do boljših rezultatov: ime Mira Kopača srečamo le redko, v splitskem gledališkem življenju je pustil zelo majhne sledove.

Slovenski umetniki so veliko prispevali k delu Narodnega gledališča za Dalmacijo (1921—1928). Predvsem je bil to režiser, scenograf, igralec in voditelj igralske šole Rade Pregarc. Če pogledamo celotno splitsko gledališko zgodovino, lahko vidimo, da je bil delež slovenskih umetnikov takšen, da ga ne moremo prezreti niti z lahkoto oceniti.

¹ Draga Ungaro, Poslednja uloga Janka Rakuše. »Vjesnik«, Zagreb, 25. in 26. 5. 1975.

² Akt hranijo v Arhivu Jugoslavije v Beogradu — Ministrstvo prosvete. Umetniško odeljenje.

³ Ivo Tijardović, Janko Rakuša u Narodnom kazalištu za Damacijo u Splitu, Kazališni list. Tjednik HNK v Zagrebu, 9. 2. 1946, št. 22, str. 2—3.

⁴ Nepodpisani zapisek (avtor Ivo Lahman?), Odlazak gosp. Janka Rakuše. »Novo doba«, Split, 18. 6. 1927, št. 140, str. 4 — z Rakuševo fotografijo.

⁵ Ivo Lahman v dnevniku »Novo doba«, Split, 31. 10. 1925.

⁶ Jaro Dolar, Janko Rakuša. V knjigi: Borštnikovo srečanje '75, Maribor, 1975, str. 124.

⁷ Glej opombo 4.

⁸ Ivo Lahman v dnevniku »Novo doba«, Split, 21. 1. 1927, št. 16, str. 5.

⁹ -ap- (Ante Petravić) v splitski »Jadranski pošti«, 22. 1. 1927.

¹⁰ Ivo Lahman v dnevniku »Novo doba«, Split, 5. 3. 1927, št. 53, str. 4.

¹¹ -ap- (Ante Petravić) v splitski »Jadranski pošti«, 18. 5. 1927.

¹² »Novo doba«, Split, 19. 5. 1927, št. 116, str. 2.

¹³ L. (Ivo Lahman) v splitskem dnevniku »Novo doba«, 11. 3. 1927, št. 58.

¹⁴ Lahman v splitskem dnevniku »Novo doba«, 26. 3. 1927, št. 71, str. 5.

¹⁵ Nepodpisani zapisek, ki ga pripisujejo Anti Petraviću, »Jadran«, 23. 9. 1926, letnik VIII, št. 40, str. 7. Zapisek ima naslov »Narodno pozorišče« in govori o uprizoritvi dela »Mladenič-deklica«.

¹⁶ Bratko Kreft, Fragment. V knjigi: Borštnikovo srečanje '74, Maribor, 1974, str. 23.

¹⁷ Enciklopedija »Narodno pozorišče Sarajevo. 1921—1971«. Sarajevo, 1971. Članek o J. Rakuši, str. 453, avtor Josip Lešić.

¹⁸ Glej opombo 2.

¹⁹ »Novo doba«, Split, 21. 6. 1927, št. 142, str. 4.

²⁰ -ap- (Ante Petravić) v »Jadranski pošti«, Split, 15. 1. 1927, št. 444, str. 4.

Les artistes dramatiques slovènes au »Théâtre national de Dalmatie« (1921—1928)

Rade Pregarc à Split

Le séjour de six ans de Rade Pregarc à Split fut fructueux et efficace. On peut affirmer sans exagérer qu'il était »l'âme et l'agent principal du Théâtre national de Dalmatie où il travaillait comme metteur en scène, acteur, scénographe et dirigeant d'une école d'art dramatique. Il mit en scène plusieurs drames, quelques opérettes et un opéra. Il y mit en scène trois pièces de Shakespeare, trois pièces de Vojnović, deux pièces de Wilde etc.

C'est à Split que Rade Pregarc commença sa carrière de metteur en scène. Lorsq'on aura décrit toutes ses mises en scène au théâtre de Sarajevo, on pourra apprécier où il était le plus actif, à Split ou à Sarajevo, dans les villes, où il avait travaillé pendant une période prolongée comme metteur en scène.

En tant que metteur en scène, il fut maître des »ambiances« attribuant moins d'importance au côté langue de la représentation, vue les conditions de son travail.

L'auteur a rédigé son article à base des critiques de théâtre, des articles etc., partiellement aussi à base des souvenirs de l'acteur principal slovène, Vladimir Skrbinšek.

Ida Pregarc à Split (1921—1925)

D'après les critiques de théâtre, l'auteur a essayé de reconstruire l'activité artistique d'Ida Pregarc à Split. Pendant quatre années de son activité au Théâtre national de Dalmatie, (1921—1925), elle réalisa plusieurs rôles dans les pièces des auteurs yougoslaves et étrangers. Ses rôles particulièrement remarquables furent ceux dans le drame de Vojnović, »Madame au tournesol« et dans les pièces de Cankar, »Le roi de Betajnova«, »Scandal dans la vallée de Saint Florent«. Elle obtint les rôles principaux dans les pièces »Hedda Gabler« et »l'Éventail de lady Windermere« ainsi que dans d'autres pièces.

Les observations des critiques de théâtre peuvent être résumées en deux phrases d'un critique:

»On n'est pas encore habitué à sa diction et à son diapason qui est haut et qui diminue sa chaleur. Son interprétation fut très vivante et légère.«

Vladimir Skrbinšek à Split (1925—1927)

Pendant les deux saisons au Théâtre national de Dalmatie à Split, Vladimir Skrbinšek réalisa un grand nombre de rôles chantant dans les opérettes et interprétant des rôles plus importants dans l'»Idiot«, dans le »Canard sauvage«, dans »Une pierre parmi les pierres«, dans »La cousine de Varsovie« et dans d'autres pièces. Il fut influencé considérablement par le metteur en scène Rade Pregarc. Skrbinšek définit lui-même sa manière d'interpréter à Split dans une lettre: »Quant à mon style, je juge que les éléments de mon évolution créatrice furent au fond les mêmes qu'actuellement. J'avais toujours l'oreille fine pour toutes les finesses d'expression de l'acteur et je n'hésitait pas à les suivre en les adaptant au style du jeu de l'époque«.

Janko Rakuša et Miro Kopač à Split

Janko Rakuša fut engagé au Théâtre national de Dalmatie pendant trois saisons (1924—1927) et il y mit en scène deux pièces et y interpréta plusieurs rôles (Miškin dans l'»Idiot«, Romeo dans »Romeo ex Juliette« et d'autres rôles). Il interprétait ses rôles d'une façon intellectuelle en maîtrisant bien la diction et l'accent serbo-croate.

Miro Kopač fut celui des acteurs slovènes qui était engagé le moins de temps à Split, seulement en saison 1926/27 et qui y laissa le moins de traces. Il ne réalisa que de petits rôles épisodiques. Son succès est lié au théâtre de Sarajevo.

Album Milana Skrbinška

(Popis do strani 231. Dalje v prihodnji številki.)

»Vse kar je postalo o meni znanega, so le drobci velike izpovedi.«

Goethe

Naše mogočne, da, zlate igralske generacije ni več in velika škoda je, da za mnogimi njenih pripadnikov ni ostalo kaj prida gradiva, ki bi nam bilo pri opisovanju in ocenjevanju njene podobe in vrednosti v nenadomestljivo pomoč. Levlarjeva zapuščina je majhna, Cesarjeva malo večja, Gregorinove ni, Pečkove ni, obeh Potočkarjev — ni ju. Severjeva? Itd. Nekateri sploh niso pisali, niso hranili skoraj ničesar. Drugače Skrbinšek. Njegova zapuščina je izredno bogata (velik del je v Slovenskem gledališkem muzeju). A je kljub temu prav v zadnjih letih (največ spomladi 1956 in zatem še 1962) znova pregledal svoje življenje in delo in iz bogatega gradiva po svojem okusu in presoji skrbno izbral in potem na bel papir nalepil nad 620 strani svojega pisanja, tujih pisem, tiskanih člankov, polemik, manifestov in kritik, plakatov, risb, fotografij — vse lično in natančno — ter tako ustvaril ne le zajeten, ampak tudi nadvse zanimiv *album*.

Gradiva ni lepil kronološko narobe, lahko bi rekli da skoraj na slepo srečo, tudi ne zmeraj celih člankov, ampak večkrat tiste dele ali celo delčke, ki so se mu zdeli pomembni predvsem v zvezi z njegovim osebnim delovanjem. Navadno je lepil na obe strani lista (velikost 27,5 × 19,5), paginiral pa najprej normalno od strani do strani, od strani 170 do 270 pa je vsako pagino ponovil, nato pa do konca spet običajno označeval. Ob izrezkih iz časnikov in publikacij je večkrat pozabil omeniti tako naslov časnika kot tudi datum. Pripise in opombe k nalepljenemu gradivu je pogosto do besede uporabil v »Gledališkem mozaiku« (I. in II. del), a je kljub temu še mnogokaj — tako med podatki kot podobami (fotografijami) — kar je za poznavalca njegove usode in takratne gledališke zgodovine precej ali celo povsem novo.

Album hrani Slovenski gledališki muzej v rokopisnem oddelku v mapi št. 68 a.

Odprimo torej ta album, čigar množica nalepk je bila vložena med platnici iz kartona, katerih zadnja se je izgubila. Na drugi strani prve platnice je najprej družinska *fotografija*, ki jo je popisal takole: »Družina Skrbinšek v kolizejskem stanovanju pred I svetovno vojno.« — »Oče Štefan, nadsprevodnik Južne železnice, ustanovitelj 'Delavskega bralnega in pevskega društva v Mariboru' (1894), komponist moških in mešanih zborov, *pevovodja* in narodni prvoboritelj, 'der Ultraslovene von Marburg', kakor so ga s srdom imenovali mariborski Nemci in nemčurji.« — »Mati Franja, odlična pevka altovskih solospjevov v mešanem zboru v Mariboru.« — »*Štefanija* (Pavlin), sestra, kot vdova Pavlinova in pozneje Grünhutova in učenka Milana *igralka* v Trstu, Ljubljani in Varaždinu, kjer je bila tudi operetna primadona.« — »Mož Štefanije.« — »*Milan* Skrbinšek.« — »*Ljudmila* S. (sestra), učiteljica v Framu, kjer se je odlično udeleževala kot režiserka šolskih otroških predstav.« — »*Vladimir* S. (brat), *igralce* in *režiser* v Splitu, Mariboru in v Ljubljani.« Nato ob puščici, ki pelje



*Milan Skrbinšek v l. 1913
(album str. 54)*

k vencu na steni, še opomba: »Venec D. D. D. (dijaškega diletantskega društva) ob debutu Milana za angažma v Ljubljani 7. III. 1909 kot Martinek Spak.«

Na stran 2 je Skrbinšek nalepil članek dr. R. Pipuša, napisan ob smrti očeta Štefana Skrbinška. Omenjeno je »bralno in pevsko društvo Maribor«, o katerem vemo, da ga je ustanovil Skrbinškov oče. Ob robu Skrbinšek napiše: »Po letih, ko je l. 1899 oče prosil za premestitev v Ljubljano, je vodstvo društva črtalo v nazivu društva besedo 'delavsko'.« Člankarju zameri, da je ob njem in Vladimiru pozabil omeniti sestro Štefanijo, »zadnjo Boršnikovo partnerico v Stridbergovem 'Očetu', kjer je v Ljubljani z Boršnikom, v Trstu z Milanom Skrbinškom igrala Lauro.«

Na 3. strani je Skrbinškova risba s svinčnikom z naslednjo razlago: »To risbo sem napravil dne 26. XII. leta 1904 v našem stanovanju na Starem trgu kot realčan-petošolec. Na nji so 'stebri' D. D. D. (Dijaške diletantske družbe), ustanovljene od mene že leta 1899.« Na risbi so Vlado Gomilšek, Josip Počivalnik, Vadnov in Bokšič. (Glej M. Skrbinšek: Gledališki mozaik I, str. 25.)

Zanimiva je 4. stran. Nanjo je nalepil svoj s svinčnikom narisani portret, »skico študenta Živiča s sosednje mize v kavarni 'Zvezdi' (nisem vedel, da me skicira),«

z datumom 30. 10. 1931 in napisal tri, zanj nadvse značilne citate: prvi je Goethejev (»Vse, kar je postalo o meni znanega, so le drobci velike izpovedi«), druga dva pa sta Cankarjeva (»Jaz sem se namenil, da živim in delam za svoj narod, in ni je sile, ki bi me zmotila: svet je moj poklic in jaz sam, jaz človek, izginem v njegovi glori.« Kačur. In: »Če stojiš v dolini, glej v hrib, če stojiš na hribu, glej na goro, če stojiš na gori, glej v nebo. Nekje je najvišja višava... in če bi je ne bilo, bodi v tvojem srcu kopnenje do nje.« Iz Ottakringa v Oberhollabrunn.)

Na strani 5 je časniško poročilo o »Desetem bratu«, ki so ga 1904 (v Brežicah) igrali člani D. D. D. Skrbinšek je pripisal: »To je bilo prvo gostovanje Dijaškega diletantskega društva, ki sem ga ustanovil l. 1899, v Brežicah. Režiral sem in igral Martina Spaka. Manico je igrala sestra Stefanija (poznejša igralka in operetna pevka), Krivčevko pa sestra Ljudmila. Krjavlja je igral Josip Križaj, Kvasa Josip Počivalnik iz šentpeterskega predmestja. Temu gostovanju so sledili Rokovnjači in nato Divji lovec.« — Ob strani dopiše: »V Rokovnjačih sem igral Nandeta, v Divjem lovcu Rihterja.« Na isti strani je objava o njegovem debutu v Slovenskem gledališču v Ljubljani — 7. marca 1907; nastopil je v »Desetem bratu« kot Martinek Spak. Priložena je tudi znana fotografija tega njegovega lika.

D. D. D. je gostovalo v Brežicah tudi 1906, tokrat z »Rokovnjači«. Poročevalec režiserja ni omenil, zato je Skrbinšek pripisal: »Pod umetniškim vodstvom Milana Skrbinška, ustanovitelja D. D. D., ter v njegovi režiji. Igral je obenem Nandeta.« — Izrezek iz časnika nam pove, da sta 13. avgusta 1913 priredila režiser in igralec M. Skrbinšek in igralec Josip Šest deklamacijski večer (mala dvorana »Narodnega doma«). — Laibacherica z dne 30. decembra 1912 sporoča, da se je v Zolajevem »Ubijaču« »vor allem« odlikoval Skrbinšek.

»Zarja« 15. septembra 1913 poroča, da so se igralci »zbrali pod vodstvom režiserja gosp. Skrbinška« in uprizorili tri enodejanke. Nastopili so Danilo, Peček, Bukšekova, Juvanova, Šest, mlada M. Danilova, posebno pa se je odlikoval v dveh vlogah režiser sam. — Na tej strani albuma (sedmi) je Skrbinšek nalepil izrezek iz plakata »za l. javno produkcijo dramat. šole ‚Otto‘ na Dunaju z dne 23. decembra 1908«. Nastopil je v Goethejevi enodejanki »Nie Geschwister« kot Fabrice. Pripiše še naslednje: »Na drugi javni produkciji te šole, spomladi 1909 pa sem nastopil v naslednjih vlogah: Brackenburgov monolog v ‚Egmontu‘, Wurm v ‚Kovarstvu in ljubezni‘ (z Luizo), Wurzelsepp v ‚Dolskem župniku‘, Sluga v ‚Med štirimi očmi‘ (Goethe, Schiller, Anzengruber, Fulda). Produkcijo je gledalo seveda nekaj ravnateljev različnih nemških gledališč, ki so me hoteli takoj angažirati za naslednjo sezono, a sem jaz vse ponudbe odklonil, ker sem vedel, da moram delati doma, na slovenskem odru, tako da sem se odpovedal celo ponudbi ravnatelja šole J. Guttmogerja in mojega učitelja Seydelmanna, ki sta imela zame že pripravljen angažma na največjem nemškem gledališču ‚Deutsches Theater‘ v Berlinu.«

Sledijo kritike iz časnikov, tudi »Laibacherice«, kjer so zmeraj podčrtana vsa mesta, ki navajajo njegov delež. »Oznake časopisa in datuma v tej pisavi (s svinčnikom),« zapiše na str. 12 »so vse od mojega očeta, ki je z zanimanjem in srčnim veseljem spremljal moje odrsko delo in moj razvoj ter moje članke, čeprav je bil prej vedno želel, da bi postal inženir na železnici, da bi, sam železničar, lahko bil ponosen na svojega sina. Tudi to umevanje mojega življenjskega uživanja me je s svojo toploto jačilo in bodrilo pri mojem gledališkem delovanju!«

Podčrtaval in komentiral (s črnilom) pa je Skrbinšek sam in pri tem pokazal zelo močno občutljivost. Tako je npr. kritik zapisal samo: »sicer je bila režija izborna«, on pa brž pripisal ob robu: »M. Skrbinšek.« In ker v isti kritiki ni bil omenjen prevajalec, se pravi on, je spet naglo zarisal zvezdico vanjo, na rob pa napisal: »v prevodu M. Skrbinška« (str. 12). Vseskozi izpričuje željo, da bi bili podatki o njegovem delu in življenju čimbolj natančni in popolni. Šest mu ob 40-letnem jubileju zapiše v Gledališki list: »se je zapisal namesto na tehniko — v igralska šola na Dunaju«, on pa na robu naglo dopolni: »sicer najprej na tehniko (grad. inž.), nato na univerzo (romanistika), a končno...« (str. 15).

Na štirinajsto stran nalepi slike svojih »največjih soigralcev ob začetku moje gledališke poti« in doda: »Z vsemi sem igral, z vsemi sem režijsko delal.« To so: Danilo, Nučič, Danilova, Verovšek in Borštnik. »Manjka še Zofija Borštnikova,« pripiše pod začetnici svojega imena — pod pripombe se skoraj zmeraj podpiše bodisi

s polnim imenom, manjkrat zgolj z inicialkama. Tu »objavi« tudi Danilovo čestitko (original) iz leta 1940 (5. junija):

»Dragi Milan. Šele včeraj mi je Mira izročila Tvoje vabilo k svoji 35 letnici. Gotovo bi se bolje obneslo Tvoje slavje v Ljubljani, ker si v tem okolju bil doma, bolj poznat, priljubljen in čislán. Jaz ti iskreno čestitam in voščim ti še veliko let tvojega plodnega dela v prid naše Talije. Želel bi da se povrneš v Ljubljano ker ti spadaš sem da izpolniš svoje uloge in ansambel. Jaz s svojimi očmi pregledujem nedostatke ki so se vrnilni v naše gledališče, katero naj bi bilo vzor vsega 'Slovenstva'. Pozdravi mi svojo ljubo hčerko Majdo in pripelji jo seboj. Kaj neprijetno me je dirnilo da je pri zadnjih vrsticah tvojega vabila izostalo ime Danilo, ker bi moralo stati v prvi vrsti, vsi drugi so moji zanamci. Toda ime Danilo živi še vedno pri starejših ljudeh in prijateljih našega gledališča. Pozdrav tvoj udani Anton Cerar Danilo.«

Na strani 19 je nalepljen plakat »koncertno-recitacijskega večera«, na katerem so sodelovali Milan in Majda Skrbinšek, pevec Angelo Jarc in kapelnik dr. Danilo Švara. V prvem delu sta oče in hči nastopila z monologi in dialogi iz »Othella« in »Macbetha«, v drugem pa Milan s »Skodelico kave« in Kosovelovim »Richepinovim motivom«, Majda pa z Zupančičevo »Žebljarsko« in »Zeleno čelado«. Večer je bil v Mariboru 1936.

Na straneh 21—24 so izrezki njegovega članka »Slov. dramatična šola« (v dveh nadaljevanjih, Dan, 23. in 24. novembra 1913), brez opomb, a z nekaj popravki in črtami.

Iz leta 1913 skoči kar v leto 1961, ko mu je bilo 75 let in nalepi pismo Cirile Medvedove: »Ljubi moj Skrbinšek, najlepša Ti hvala za vse, kar si mi dal. Pozdravljen.«, zatem pa svoj članek »Polonci Juvanovi« ob njenem slovesu od gledališča.

Na str. 26 najdemo dva avtoportreta (svinčnik): Takelton v »Cvrčku za pečjo« in Oče v »Grobu neznanega vojaka« in fotografijo »mojega portreta s kredo v nar. velikosti od Bulovčeve«.

Na straneh 27 in 28 je (njegov) listek o Reinhardtovem Oidipusu v cirkusu Buschu (Jutro, 17. maja 1911), na 28. strani pa portret (avtoportret? Skrbinškova risba?) pevca Rijavca, pod katerim je napisano: »Spet eden, ki ga ne bo treba doma rediti.« Sledi Skrbinškov komentar: »Naš veliki tenor Rijavec. Bilo je med I. svetovno vojno, ko sem bil kot rez. častnik referent na vojaškem potovalnem uradu v Ljubljani. Včasih so bile deželne meje za teden ali dva za civiliste hermetično zaprte. Nihče ni smel potovati, niti v primeru smrti tudi najožjih sorodnikov ne. Tako Rijavec ni mogel potovati v Zagreb na *gostovanje za angažma*. Prav tisti čas pa mu je grozila nevarnost, da bi moral k vojakom in čez kratek čas na fronto. Pa bi se lahko zgodilo, da bi ga operni oder za vedno izgubil! Zato sem se drznil *telefonirati na Dunaj v notranje ministrstvo*, da bi dobil za Rijavca telefonično nujno izredno dovoljenje za potovanje v Zagreb. Referentu pri telefonu na Dunaju sem dejal, da bo, ker biva v visoko kulturnem muzikalnem Dunaju, zato imel za usodo opernega umetnika umevanje ter ga rešil za operni oder. In res mi je ustregel ter mi dal telefonično izredno dovoljenje za Rijavčevo potovanje. Rijavec je v Zagrebu odlično uspel in bil za našo muzikalno kulturo rešen! SM.« In še pripis: »Še to k Rijavčevi podobi: objavil jo je Danilo v gled. reviji svojega Malega gledališča v Mestnem domu med I. svet. vojno. Tudi čudovita, trpka opazka na njej je njegova! SM.«

Sledi članek (dvoje nadaljevanj, Jutro, 1911), v katerem poroča o uprizoritvi Schönherrove igre »Domovina in vera« na Dunaju in v Pragi, za njim pa troje fotografij: »Hlapec Jernej« v Mariboru 1945, nato pa dve s Šentjakobskega odra — »Labirint« (avtor M. Skrbinšek) z Obereignerrjevo in Hanžičem ter »Na božični večer« (avtor prav tako M. Skrbinšek) s Skrbinškom in Bučarjevo (str. 31).

Ob uprizoritvi Lengyelovega »Tajfuna« v režiji Hinka Nučiča (1910) je poročevalec zapisal: »Na gledališkem listu pogrešamo pri navedbi režiserja ime nekega drugega gospoda, ki glasom notice iz gledališke pisarne ni ostal brez zaslug za vzorno prireditve; pričakujemo, da naš opomin ne ostane brezuspešen.« Skrbinšek pripiše: »Pri tej opazki sem mišljen jaz, ki sem po vzorni predstavi 'Tajfuna' na Dunaju (gostovanje berlinskega gledališča) v Volkstheatru izdelal *režijsko knjigo* do najmanjše podrobnosti in pomagal Nučiču pri režiji ter mi je Govekar obljubil, da bom na plakatu označen kot režijski soustvarjalec — kar se potem ni zgodilo!« (Str. 35.)

Na stran 36 je prilepil fotografijo, ki ga kaže kot »ravnatelja Tržaškega gledališča 1918/19«. Na nji je zapisano: »Moji ljubi Majdici! Trst, v maju 1919. Atek.« Na naslednji strani pa stoji fotografija njegovega očeta z naslednjim pripisom: »Moj oče Štefan Skrbinšek, nadsprevodnik Južne železnice, ustanovitelj Delavskega bralnega in pevskega društva Maribor (1894). Z 'Revkom Andrejčkom', petdejansko ljudsko igro, so se po njegovi zaslugi na odru mariborskega Narodnega doma začele v Mariboru redne diletantske predstave.«

Na isti strani je časnisko poročilo o uprizoritvi Czinnerjeve groteske »Satanova maska«, (Trst, maja 1918). Skrbinšek je igral Ravnatelja in je bil — po mnenju poročevalca — »nekoliko prepatetičen«. Mnogo let kasneje Skrbinšek pripiše: »To je bil *hotèn* ironičen (!) patos! Milan Skrbinšek 1956.«

Na str. 39 je članek Stana Kosovela »Beseda o gledališču«, v katerem pisec poudarja Skrbinškove zasluge za Trst in slovensko gledališče.

K podlistku »Po častnem večeru Milana Skrbinška«, ko so bili na sporedu Ibsenovi »Strahovi« (Edinost, 20. aprila 1919), je pripisal: »Vršila se pa je premijera Ibsenovih »Strahov« v mojem prevodu, v moji režiji ter z menoj v vlogi Osvalda. Gospo Alvingovo je igrala moja sestra Štefanija Skrbinšek-Pavlinova, pastorka Sila, a Engstranda in Regino Emil Kralj in Ida Kavčičeva.« (Str. 40.)

Na str. 47 je izrezek iz ocene uprizoritve Schönherrove »Zemlje«. Ob njem je zapisal: »To kritiko je napisal Etbin Kristan, menda v »Zarji« ali »Praporu«. Sploh prva uprizoritev Schönherrove »Zemlje« v mojem prevodu in v moji režiji. Pri tej predstavi še nisem igral Kremena, temveč Janeza. Kremena je igral Anton Verovšek.« (Kristan piše: »Gd. Skrbinšek je s svojim Janezom vnovič utrdil dober glas, ki si ga je pridobil kot inteligenčen, kvišku koprneč igralec. Raznim dlakocepem bi dala ta vloga zopet lahko povoda, da bi filozofirali, če je to ali ono verjetno; g. Skrbinšek je očitno verjel v ta poteptani značaj, ker je to pokazal s svojo igro.«)

Na str. 50 je Skrbinšek nalepil pismo Iva Gabrščka iz Trsta (11. julija 1919), ki ga zaradi zanimivosti podajamo skoraj v celoti:

»Cenjeni gospod Skrbinšek! ... Vsi so tukaj že kontrakte podpisali, razun mene, Kavčičeve, Pregarca, Bratuža in Terčiča. Najbrž Kavčičeva in Pregarc kakor tudi Terčič bodo tudi podpisali. Ostanem torej le jaz. Zato pričakujem željno odgovor na moje pismo in potem pošljem takoj Vam ponudbo za Ljubljansko gledališče. Upam da me boste najtopleje priporočili dramaturgu. Saj veste da je moje stremljenje priti na eno večje gledališče kot naše tukaj v Trstu. *Seveda ako pa pridete tudi to sezono v Trst, potem bi tudi jaz najraje še eno leto ostal tukaj.* Jaz pa ne vem ali sem pesimist ali vse prečno vidim. ker obupam docela, da bo to sezono v Trstu moglo srečno to krizo preživiti, ker neverjetno koliko slovenskih družin dan za dnevom zapušča naš lepi Trst. In da je bilo naše gledališče na vsakega rednega obiskovalca navezano (radi financialnih razmer) Vam je dobro znano. Seveda ako bi tukajšnji odbor dobil kako podporo od vlade SHS, potem je pa drugo. Največja skrb (igrati za kasso) bi odpadla in potem bi res bil v pravem pomenu Talijin hram tudi naš majhni oderček. Kako pa Vi g. Skrbinšek o tem mislite? *Ako podpišete kontrakt za Trst prosim da mi takoj pišete.* Najbrž ste se, po prečitaniu mojega prvega pisma čudili, da so skoro vsi, vsaj glavne moči podpisali kontrakt, ali žal da ne radi »prva dolžnost ostati v Trstu«, temveč, kako naj se izrazim, radi komoditete ali pa premalo ljubezni do prave umetnosti. Zato da Vam odkrito povem, tukaj duševno jako trpim, ker se igralska umetnost (čeprav smo vsi še diletantje) tako profanira. Resno s kom govoriti o gledališču ... je težko.« — Skrbinšek je pod rob pripisal: »Kakor je razvidno iz pisma, je igralec Gabršček, ki je bil v Trstu kot član gledališča moj učenec, hotel še dlje ostati v moji šoli, zato ni prišel takoj v Ljubljano v angažma, ko sem šel jaz iz Trsta najprej v Celje in Maribor. 14. VI. 1962.«

Na naslednji strani so štiri fotografije M. Skrbinška v vlogi Beinskega v »Tajfunu«, kakor ga je igral »še pred I. svet. vojno v Ljubljani; kasneje v Trstu, Celju in Mariboru pa sem vselej igral dr. Tokeramo«. Fotografije so zanimive, saj je v njih najti kasnejšo tipično mojstrovo mimiko.

Na str. 52 je plakat za »Divjega lovca« iz l. 1909 (8. majnika), ki ga je dunajsko društvo »Zarja« uprizorilo v dvorani »Češkega narodnega doma« na Dunaju v režiji Milana Skrbinška. Sodelovali so: poznejši pisatelj in dramatik V. Jelenc, profesor J. Favai, Skrbinškov poznejši svak, in Stanko Majcen, poznejši dramatik.

Če list obrnemo, zagledamo še en plakat: prosvetno društvo Kranj vabi na III. prosvetni večer, na katerem bo predaval »o vseh vprašanjih, ki zadevajo oder, igravce in občinstvo« »režiser in igravec ljubljanske drame g. Milan Skrbinšek«, ki bo na koncu tudi recitiral »nekaj najboljših slovenske proze in poezije«. Bilo je to 27. januarja, letnica pa ni zapisana, a gotovo gre za čas sredi dobe med obema vojnama. Vstopnina je bila »le 2 Din«. Na plakatu je citirano tudi Skrbinškovo pismo prirediteljem: »S tem predavanjem hočem ljudem pripomoči do pravega gledanja te umetniške institucije in obenem poudariti tudi kulturno delo podeželskih odrov. Glavno je, da se mi nudi prilika, povedati ljudem to, kar mi je na srcu — v prosep naše prosvete.« — Plakat je zanimiv posebno zato, ker priča o eni tistih Skrbinškovih aktivnosti, ki jo je uresničeval s strastjo in bolj kot katerikoli naš gledališki človek doslej.

Zanimivi sta tudi strani 54 in 55. Na prvi sta *dve fotografiji*: civilna Milanova iz l. 1913 in druga, ki je na nji »z bratom Vladimirjem v Mariboru ob priliki uprizoritve moje drame ‚Labirint‘, ki jo je moj brat režiral in igral v njej poglavitno moško vlogo« (1931). Na drugi pa je *plakat* — »vabilo k zabavnemu večeru, ki ga priredi društvo Zvezda« v nedeljo, dne 4. aprila 1909 v dvorani »Lehrerhausvereina« v VIII. okraju na Dunaju. Na njem je nastopil Skrbinšek s predavanjem »Razvoj gledališča in moderni oder«, sestra Stefanija pa je pela samospeve.

17. in 18. decembra 1921 sta pripravljali odbor »Društva kulturnih delavcev« in »Dramatični krožek« v spomin tretje obletnice Cankarjeve smrti priredila v Šklednju pri Trstu »Cankarjeva dneva«. Na obeh je sodeloval tudi Skrbinšek. V soboto, sedemnajstega, je recitiral, naslednji dan ob štirih popoldne pa je bila igra »Kralj na Betajnovi« v njegovi režiji. (*Plakat* in Skrbinškovi pripisi, str. 57 in 58, glej »Gledališki mozaik« II, str. 14—19.)

Na strani 59 je njegov *prevod* »Speva o velikem igralcu«, ki ga je napisal Ernst Lissauer (34 stihov, rokopis). Prepis v album je datiran s 23. majem 1962. Niti pesnik niti prevajalec ne razodeneta nič posebno pretresljivega.

Na strani 60 je *plakat oz. vabilo* na veselico 8. septembra 1908 »v gostilni gospoda Al. Goloba v Šmarjeti na Dravskem polju pri Račjem«. Odbor takole vabi: »Slovenci in Slovenke, pridite v prav obilnem številu. Pri veselicah se drug drugemu najbolj približujemo ter se spoznavamo. Ob enem položite na oltar domovine majhen dar, ker je čisti dobiček namenjen za ustanavljanje javnih ljudskih knjižnic na nemški meji.« Sodeloval je tudi Skrbinšek in ob tiskovini dopisal naslednji komentar: »Neposredno pred tem, ko sem vstopil na Dunaju v dramatično šolo ‚Otto‘, sem bil na enoletnem visokošolskem študiju na Dunaju (1 semester gradbene tehnike in 1 semester romanistike) na počitnicah pri sestri Ljudmili, ki je učiteljevala pri Sv. Marjeti na Dravskem polju (‚Margečkol‘ po domače). Režiral sem enodejanki ‚Doktor Hribar‘ in ‚Kje je meja‘ ter naštudiral in vodil mešani zbor učiteljev.«

»Komandant v. Wagner-Latour je zelo simpatiziral z mano,« piše Skrbinšek na 62. strani albuma, kjer je tudi *fotografija* članov vojaškega potovalnega urada med I. svetovno vojno v Ljubljani, v katerem je bil nastavljen kot rez. častnik v funkciji referenta, »posebej še zato, ker sem bil igralec in je bil on sam tudi navdušen recitator. Imeli smo od časa do časa takoimenovane ‚Gesellschaftsabende‘ (družbene večere), na katerih smo se ob pestrem programu tovariško zabavali. Komandant in jaz sva recitirala. — Ker je kljub moji borbi, da bi se odprlo slovensko gledališče vsaj z Dramo, ostala ta zaprta, čeprav je nemško gledališče delovalo, sem želel vsaj začasno nastopati na zagrebškem odru. Vložil sem pri Borojeviću prošnjo za mojo premestitev k zagreb. potovalnemu uradu, da bi smel tam istočasno igrati na zagr. odru. Borojević je mojo prošnjo uslišal, a zagr. vojaška komanda jo je zavrnila, češ da sem premalo poudarjal zanimanje za vojaško službo. Prej pa sem bil (l. 1916) že gostoval v Zagrebu za angažma (v ‚Tajfunu‘). Uspel sem tako zelo, da je ta moj edini nastop za moj angažma že zadoščal, čeprav je bilo v načrtu, da bi nastopil še v ‚Ljubimkanju‘. Moji kolegi z voj. urada so mi, čeprav je bila večina njih nemškega rodu, poslali v Zagrebu na oder velik lovorjev venec s širokim slovenskim trakom. To, da mi je zagrebška vojaška komanda onemogočila angažma v Zagrebu, pa mi je omogočilo to, da sem lahko po koncu vojne organiziral tržaško slov. gledališče, kajti naslednje leto (1917) je bil potovalni urad premeščen v Trst, pa sem tam že takrat, ko sem bil še v vojaški službi, ustanovil svojo dramatično šolo, a po vojni v okviru Dramat. društva nastopil službo kot ravnatelj tržaškega gledališča.«

Na strani 63 sta *dva fotografska portreta* — oba civilna. Večji je iz začetka njegovega angažmaja v Ljubljani, manjši pa iz leta 1936, ko je študiral »Tirana« za svoj 25-letni jubilej.

Avgusta 1919 je tržaško gledališče (menda prvič) gostovalo v Ljubljani. Igralo je »Ženo vrag« v Skrbinškovi režiji. Kritika je bila pohvalna, posebno kar zadeva Skrbinškov igralski delež. »Razen lož je bilo gledališče razmeroma dobro obiskano,« je zapisal kritik v »Jugoslaviji«, »Slovenčev« pa se je dotaknil jezika: »Jezika ne moremo grajati, tistega ‚v‘ namreč, ker je čas, da izgine iz gledališč frakarska slovenščina in jo nadomesti živ jezik.« Na to pripombo meri Skrbinškov *pripis*: »Ob tej priliki se je na ljubljanskem odru prvič izgovarjal končni l in l pred soglasniki kot ‚v‘. Uvedel sem to izgovorjavo prvi jaz v Trstu v sezoni 1918/19 ter tudi že leto prej v svoji tržaški dramatični šoli v sezoni 1917/18. — Naj ob tej priložnosti omenim še to, da sem v stremljenju po čim bolj naravni govorici na odru ob svoji režiji komedije ‚Za narodov blagor‘ (l. 1935) uvedel odrski govor brez infinitivnega i-ja. Uprava je to mojo reformo s pristankom O. Župančiča sprejela ter so se infinitivni i-ji od tedaj naprej govorili na ljublj. odru samo še v verzih. Kasneje (leta ?) je Župančič infinitivni i spet uvedel, česar pa se je kasneje kesal! (Glej razgovor M. Bora z Župančičem.)« (Str. 64.)

Spomladi 1914 so ustanovili v Ljubljani pripravljalni odbor »Zveze slovenskih gledaliških igralcev in igralk«, ki mu je predsedoval Milan Skrbinšek. Na strani 65 je nalepljen dokaz o tem: *dopis* ljubljanskega magistrata, v katerem se občinski svet »obveže, prevzeti v slučaju oblastvenega razpusta Zveze društveno premoženje v shrambo«.

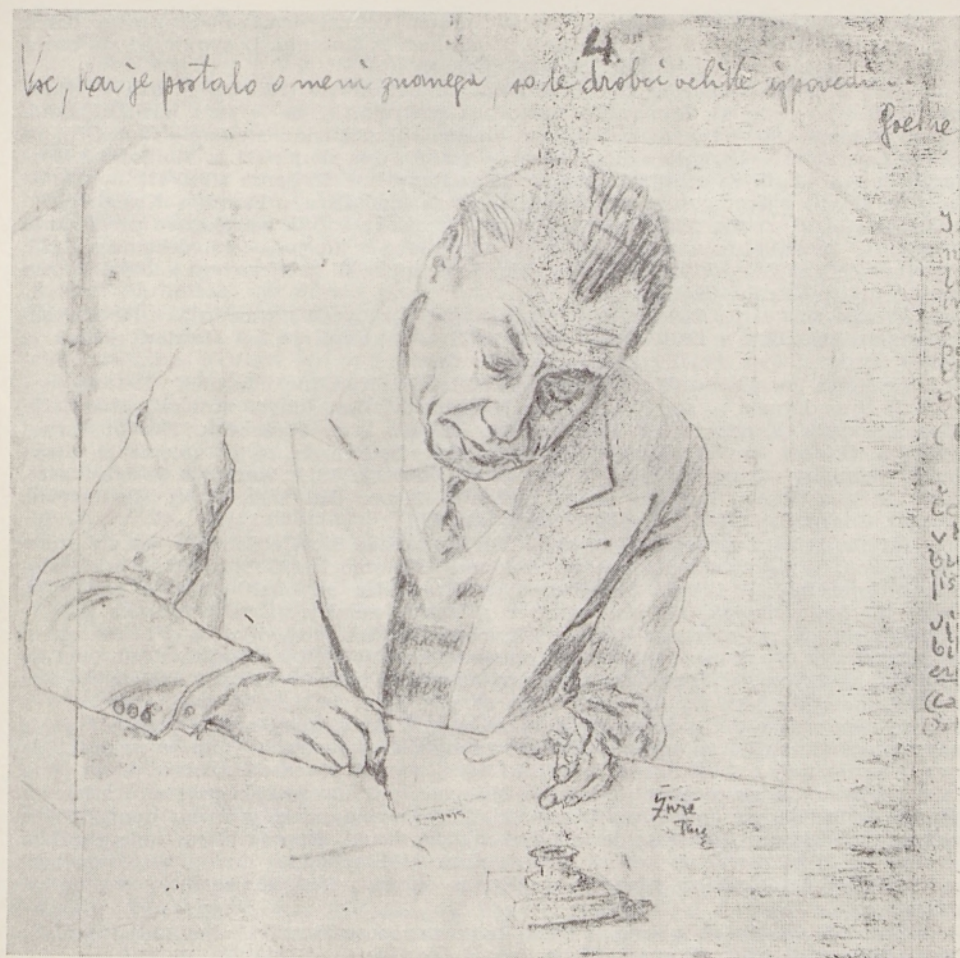
Na str. 65/A nalepi *seznam* povablencev na shod z dne 4. oktobra 1913, ki naj bi našel »kakršenkoli izhod iz težkega položaja« ljubljanskega gledališča (Glej »Gledališki mozaik I, str. 70, 71). V pripisu pove med drugim: »Kriza se je začasno rešila na ta način, da nam je zagrebško gledališče odstopilo za prihodnjo sezono Borštnika kot umetniškega vodjo Drame v okviru zagreb. gledališča.« Omeni tudi Kobalov poseg v razpravo (na omenjenem shodu), ki je »nam igralcem zabrusil v obraz: ‚Pa si poiščite kakšne druge poklice!‘ (brez komentarja)«. O »Zvezi slovenskih gledaliških igralcev in igralk« tu zapiše, da je bila to »prva organizacija slovenskega igralstva«.

Fotografiji na str. 65/B kažeta Skrbinška-rezervnega častnika: 1916 v vojaški bolnici v Badnu pri Dunaju, 1917 pa kot referenta pri vojaškem potovalnem uradu v Ljubljani.

7. februarja 1909 je slovensko katoliško izobraževalno društvo »Straža« na Dunaju slavilo »društveno petletnico«. Naprosilo ga je, da je za to priložnost uprizoril »Rokovnjače«. Na slavnosti se je tudi prepevalo, slavnostni govor pa je imel dr. J. E. Krek. (*Tiskano vabilo*, str. 66.)

Na strani 67 je *diploma*, ki jo je bralno in pevsko društvo Maribor 11. velikega srpana 1900 podelilo njegovemu očetu Štefanu in ga imenovalo častnim članom. Skrbinšek v opombi poudarja, da je njegov oče ustanovil *delavsko* bralno in pevsko društvo, pozneje pa so naslov spremenili, »tako da je odpadla prav važna beseda ‚delavsko‘«.

Na naslednji strani so *tri fotografije*: kažejo ga kot Lorda Burleigha (1944/45), kot Maa (Krog s kredo) in kot Piskača (v silueti), na strani 71 pa spet *tri*, tokrat skupinske: z L. Potokarjem v »Krefliih«, kot Judež z velikimi duhovni v pasijonski igri INRI ter z Verdonikom in Levarjevo v Gregorinovem »Očenašu«. Fotografije so tudi na naslednjih straneh: na str. 72 *štiri*, vse z znanega gostovanja po Srbiji in Hrvaškem 1930: gostujoči ansambel na Ceru in trikrat v Dubrovniku (M. Skrbinšek, Levar, Medvedova, obe Juvanovi, Smerkolj, Kralj, Sancin); na str. 73 *tri*je *posnetki* iz »Ilustracije«, vsi iz Frondaieve »Bitke«, v kateri je igral markiza Yorisako; na str. 74 večja *fotografija* ansambla Polonce Juvanove ob spomeniku padlih na Ceru, kjer so slovenski igralci priredili spominsko proslavo, ki se je je »udeležilo srbsko prebivalstvo od daleč naokrog«; na str. 75 so *štiri originalne in ena časopisna fotografija*: štiri kažejo veselje na gostovanju 1930 (na železniški postaji v Srbiji — E. Kralj s fesom, na gostilniškem vrtu v Beogradu, dve v Dubrovniku), ena pa »odhod iz Kamnika, kjer smo gostovali kot ‚Slovenska scena‘, v Ljubljano« (Emil Frelih, Majda in Milan Skrbinšek in celo Skrbinškova mama).



»Skica študenta Živiča s sosednje mize v kavarni 'Zvezdi' (nisem vedel, da me skicira)»
— 30. oktobra 1931 (album str. 4)

Na strani 76 na kratko popiše »sarajevske komorne igre« z Marijo Vero in režiserjem Nadvornikom (glej »Gledališki mozaik«, str. 146—152), na str. 77 in 78 pa prilepi tudi enega od *plakatov* teh »iger« (»Hedda Gabler«, ki so jo igrali v celoti), na strani 83 pa *plakat* »poslednje predstave« v Sarajevu (Bojičeva »Kraljeva jesen« in Vojnovičeva »Gospa s sončnico«).

11. decembra 1928 (natanko ob desetletnici Cankarjeve smrti) je bila v Rokodelskem domu na Vrhniki slovesna akademija, na kateri je recitiral tudi on (Gospod stotnik, Otroci in starci, odlomek iz Grešnika Lenarta, Konec iz Podob in sanj ter uvodna in sklepna pesem iz Zgodb iz doline šentflorjanske) in režiral odlomek iz »Pohujšanja«, v katerem so nastopili njegovi učenci Ervina Wrischerjeva, Milan Pirnat in Franjo Blaž. O »Cankarjevem testamentu« je govoril Tone Čufar, vso prireditev pa je organiziral B. Kozinc. (Str. 81, 82, *plakat*.)

3. decembra 1945 je sodeloval na kulturnem večeru društva »Slovenski dom« v Malem kazalištu HNK v Zagrebu. Bral je odlomek iz Kurenta. Iz svojih del sta brala Tone Seliškar in Ludvik Mrzel. (Str. 86, *plakat*.)

Sledi 5 strani fotografij: dve iz »Kralja na Betajnovi« (1952/53) in ena iz Hlapcev (1948/49) — str. 87, fotografija njegovega portreta, ki ga je 1951 naslikal akad. slikar Jakob — str. 88, ena iz Brnčičeve drame »Med štirimi stenami« (kot Oče) in ena iz Goethejeve »Ifigenije« (kot Thoas) — str. 89, dve skupinski iz Molkovega »Pohujšanja« — str. 90 in celostran. skupinska iz Razvaline življenja (1940/41) — str. 91.

Na str. 92 *plakat* gostovanja Šentjakobskega gledališča v Drami s Kraigherjevo »Školjko« — 16. marca 1928, na strani 93 pa izrezek iz *vabila* na njegovo predavanje »Beseda o gledališču« v palači Ljudske posojilnice v Celju — 15. decembra 1930. Prav tam je tudi *izrezek* iz »Slovenca«, kjer je nekaj misli iz njegovega »gledališkega« predavanja v Kranju. (Kdaj?)

Vredno se mu je zdelo nalepiti tudi *plakat* njegovega gostovanja v Hrvatskem narodnem kazalištu v Osijeku 11. aprila 1921 — nastopil je kot Kantor, režiral je Jakov Osipović. (Str. 94.)

Kantorja je igral tudi v Kranju ob 60-letnici Narodne čitalnice. (Del večjega *plakata* brez datuma — str. 95.) Igral ga je in hkrati »Betajnovi« tudi režiral v Celju spomladi 1920. Krnec je bil Stanko Perc, župnik Ivan Prekoršek, Bernot Jernej Plahuta. (*Plakat*, str. 97.) Ker je bil ravno pri »Betajnovi«, si je nalepil še enega lepih spominov — uprizoritev v Trstu — 11. januarja 1919. Kantorja je igral sam, Hana je bila Silova, Francka sestra Štefanija, Krnec Gabršček, Maks Martinčević, župnik Sila, Bernot pa E. Kralj. (*Plakat*, str. 99.)

Na str. 100 sta *časopisni fotografiji* filmske zvezde Sibylle Schmitz: na eni samo lepa glava, na drugi v vlogi George Sandove. »Ko smo l. 195... v nemško-jugoslovanski koprodukciji filmali v Dubrovniku film »Hiša na obali«, zapiše pod sliko, »sem bil kot pomorski kapetan, partner priznane nemške filmske igravke Sibylle Schmitz, ki pa si je kmalu nato v Münchnu končala življenje. — Po končanem snemanju sva se skupno vračala iz Dubrovnika; do Splita z ladjo, a od tam do Zagreba z vlakom. V Zagrebu sva se razšla; ona je nadaljevala pot v Nemčijo, jaz v Ljubljano. V vlaku sva bila v kupeju ekspresnega voza čisto sama, tako da sva imela lepo priliko se pogovarjati o marsičem. V svoji plemeniti vljudnosti se je zanimala s simpatijo za moje gledališko umetniško delovanje. Tako je naneslo, da sva govorila tudi o moji drami Labirint. Moral sem ji povedati vsebino, pa jo je ta tako prevzela, da me je prosila, naj ji v München pošljem nemški prevod drame, češ da bo napravila po njej filmski scenarij, ker jo zelo mika v filmu upodobiti ta zanimivi ženski lik (kakor se je izrazila) v moji drami. Napravil sem nato zaželeni prevod ter ji ga poslal na naslov Bavaria film v München. A kmalu nato sem bral v nemških časopisih o njenem tragičnem koncu. Obdržal sem jo v toplem spominu!...«

Str. 101 do 104 so pisane z roko in govore o uprizoritvi »Romantičnih duš« v njegovi režiji 1922. (Prevzel jih je skoraj do pike v »Gledališki mozaik II«, str. 48—51.)

Na strani 105 je *fotografija* Skrbinskovega očeta Štefana s knjigo na kolenih in dolgo pipo v ustih. Spet so navedeni vsi podatki o njem, vendar je sin tu dodal še zahvalo: »ki se mu moram zahvaliti za mojo idealistično, narodnostno, socialistično in umetniško usmerjeno vzgojo« in »... ki se je vse življenje bavil s študijem in mi bil zgovoren vzgled«.

Strani 109—112 so nalepljene z *izrezki* iz »Jubilejnega zbornika« Šentjakobskega gledališča 1920—1950 (podobe nekaterih šentjakobskih igralcev, sceni iz igre, ki ju je režiral in podatki o njegovem delu v tem gledališču). Na strani 114 pa je nalepil podobe (iz istega zbornika) svojih učencev: P. Škerlja, S. Klemenčiča, E. Wrischer-Petrovčičeve, M. Petrovčiča, D. Pogorelca in M. Košaka.

Na str. 115—124 je *rokopis poročila* Ivana Grbca o spominski prireditvi ob tretji obletnici Cankarjeve smrti v Škedenju (glej spredaj, v celoti objavljeno v »Gledališkem mozaiku II«, str. 16—19).

Ko je 1935 praznoval 25-letnico umetniškega delovanja, mu je čestital veliki češki igralec Vydra in ga imenoval enega »z nelepših umelcev svého národa« ter mu hkrati poslal svojo sliko s posvetilom. Brzjavno mu je čestital tudi klub solistov

Narodnega divadla v Pragi. (*Vydrovo pismo, dve njegovi fotografiji in brzojavka* so na strani 130.)

Na strani 131 je spet spomin na Cankarjevo slavlje v Šklednju: na nji je namreč celostranska časopisna *fotografija* Srečka Kumra, ki je bil, kot zapiše Skrbinšek, »spiritus agens Cankarjeve proslave«.

Pod izrezkom Travnovega razgovora z njim (1951) je naslednji zapisek (str. 135): »Bilo je v tistih časih, ko se je moja hčerka Majda (danes režiserka koprskega radia) odpravljala na igralski študij na Dunaj, ko je že pri meni absolvirala dramat. šolo. Takrat sem prosil dež. vladu za denarno podporo ter jo po naklonjenosti podbana Pirkmajerja tudi za hčerko dobil. Obenem sem prosil za takšno podporo tudi Dramatično društvo, pri katerem je bil tudi Govekar odbornik. In prav on je pripomogel k temu, da je hčerka podporo dobila. Takrat mi je Govekar dejal: »Vi, gospod Skrbinšek, ste včasih pisali proti meni. Če bi bili takrat starejši, bi bili gotovo bolj izbirali besede; a priznati vam moram, da ste kljub ostroti ostali vedno stvarni, neosebni, ker ste pisali iz idealizma. Zato boste tudi v bodoče deležni vedno moje podpore, če boste kaj potrebovali.« (Zapisek je iz 1962.)

Na str. 146 so štiri *fotografije* iz uprizoritve »Hlapca Jerneja« v Mariboru 1945 v njegovi režiji in z njim v naslovni vlogi.

9. oktobra 1911 je neki J. napisal v časnik, naj režiser tudi igra glavno vlogo, ker ji s tem pripomore »do popolne veljave, to se pravi: *do tiste veljave, ki povzdigne to vlogo nad vse druge*«. Skrbinšek je ob izrezek aprila 1956 napisal: »Ta članček sem hranil celih 45 let kot kuriozum, kot bedastočo, na katero sem takrat moral odgovoriti...« itd. (dalje dobesedno v »Gledališkem mozaiku I«, str. 68—69).

Na str. 159 sta dve *fotografiji*: prava in časniška. Na prvi je Skrbinšek »kot vodja dramskih produkcij v Radiu leta 1929« z Gregorinom, Rogozom, Cesarjem in drugimi ob sebi, na drugi pa so člani Narodnega gledališča, ki v radijskem studiu igrajo »Smrt majke Jugovčev«.

Ohranjen je tudi *plakat* »Slovenske scene« iz l. 1937, katere namen je bil »nудiti krajem, oddaljenim od kulturnega središča, polnovredno umetnost in uveljavljati predvsem domačega, slovenskega pisatelja«. Gre za igro Jožeta Borka »Rafaela Ferrari in njena Marija« v režiji Milana Skrbinška. Na plakatu je tudi *podoba* iz igre s Milanom Brezigarjem in Majdo Skrbinškovo. Kot prihodnjo premiero »Slovenske scene« plakat napoveduje Mrakovega »Lincolna« v režiji Jožeta Borka. (Str. 160, glej »Gledališki mozaik II«, str. 123—125.)

Na str. 166 je prizor iz Nušičevega »Sveta« — na fotografiji je med dvema igralcema Majda Skrbinškova v vlogi Hčerke. Najdemo jo tudi na časniški fotografiji (Lj. pravica — 6. oktobra 1955) kot Thérèse Raquin (str. 167), potem pa še njen portret (Jutro — 14. junija 1936, album str. 168).

Na str. 169 je *fotografija* Majde Skrbinškove kot Almile, štiri *karikature* Emila Kralja (dve Čargovi, ena Gašperinova, ena »iz blaga«), vse izrezane iz časnika, in *fotografija* igralka Ervine Wrischerjeve. Tej strani albuma je dal naslov »Moji učenci«.

Str. 170 je spet posvečena hčerki Majdi. V *pripisu* pove, da je v igri Andjelka Štimca »Avtomelodije«, ki jo je prevedel on, režiral pa Vladimir Skrbinšek, glavno vlogo igrala Majda Skrbinškova. Nalepljeni sta *dve fotografiji*: prizor iz mariborske uprizoritve Cajnkarcvega »Potopljenega sveta«, v katerem je Majda igrala Vivino, ter prizor iz Shawove komedije »Hiše gospoda Sartorija«, v kateri je igrala hčerko Blanche, on pa Sartorija. Takoj na naslednji strani je še ena fotografija iz »Potopljenega sveta«. Na nji je spet Majda »s stricem Vladimirjem Skrbinškom«.

Na naslednji, ponovljeni strani 172 (od tu dalje je spremenil način paginiranja) je Čargov portret Milana Skrbinška, zraven pa tri skice — »lastnoročno delo g. Milana Skrbinška« — in sicer skice likov, ki jih je oblikoval: Starca v »Grobu neznanega vojaka«, Holoferna v »Juditi« in Takeltona v »Cvrčku« — vse iz časnikov.

Na str. 173 in ponovljeni strani 173, 174, 174 a, 175 same prave *fotografije*: dva prizora (I. in II. dejanje) iz njegovega »Labirinta« v režiji brata Vladimira (Maribor, 1930/31); družinska fotografija iz leta 1938: Majda z njim in bratom Milošem na vrtu Pred škofijo; Majda s tovariši v G. K. Bulgakova igri »Novi dom« (mariborska Drama, 1945/46); Majda s Hugom Florjančičem (»ki je bil tudi moj učenec«) v Žižkovi igri »Vsemu nakljub« (mariborska Drama, 1947/48); fotografiji Majde v vlogi Almile (»Miklova Zala«, mariborska Drama, 1946/47); prizor iz »Labirinta« (III. dejanje v

Mariboru); »Labirint« (I. dejanje) na Šentjakobu; prizor iz Schillerjevih »Razbojnikov« — (Ljubljanska Drama, 1930/31 — »Igral sem to pot Rollerja, a pred I. svetovno vojno Franca.«).

Na str. 175 a sta časopisni podobi dveh njegovih »učencev«: Osipa Šesta in dr. Ferda Kozaka.

Na str. 176 so njegovi »učenci na šentjakobskem odru ob priliki vaje za »Školjko« ko je bil oder še v Šentflorjanski ulici nasproti »Amerikanca« (Košak, Pogorelec, Wrischerjeva, B. Gorjupova, Blaž, Gnidovec). (Iz časnika.)

Za petintridesetletni jubilej (1946) mu je pisal dr. Makso Šnuderl (*pismo* je nalepljeno na str. 176) in ga v »Gledališkem mozaiku« ni najti. Dramatik je jubilantu izrekel vse priznanje: »Vaše delo poznam od prvih početkov. Z zadoščenjem in zadovoljstvom lahko gledate nazaj na dolgo dobo svojega ustvarjanja. Z zadovoljstvom, ker se danes ne dá zamisliti slovenska drama brez Vašega deleža na nje razvoju in razcvitu, in ker ste v naš igralski svet unesli svojo svojstveno poglobljenost in dinamiko; z zadovoljstvom, ker Vam to danes domovina priznava.« (Skrbinšek je tu postavil vprašaj.) »Vi niste hodili bogatit tuji svet s svojo umetnostjo, stali ste zvesto v ospredju naše kulture. To daje Vašemu jubileju še prav poseben blešč.« Na isti strani je tudi pismo Frana Govekarja z dne 10. oktobra 1942, ko je Skrbinšek slavil 20-letnico nepretrganega dela v ljubljanski Drami in 33-letnico debuta z Martinom Spakom v Govekarjevi dramatizaciji Jurčičevega »Desetega brata«. Končno je prav tu še čestitka za njegov 50-letni umetniški jubilej, ki mu jo je poslal Edvard Kocbek (18. februarja 1961).

Na strani 177 je *pismo* Helene Šestove Skrbinšku, ko ji je umrl mož Osip Šest. Med drugim mu piše: »Prosim Vas, spoštovani, dragi gospod Skrbinšek, ne vdajajte se turobnosti zaradi Osipa, ne ogrožajte si z žalostjo nad neizbežnim svojega zdravja, ki je dragoceno ne samo Vaši družini, ampak vsej kulturni Ljubljani, nam vsem, ki nismo in ne bomo nikoli pozabili zlate dobe našega gledališča. Dobe, katere živi bard ste sedaj samo še Vi.« (31. maja 1962.)

Na strani 177 a in 178 so spet *fotografije*: njegova slika iz l. 1912 »za areno Narodnega doma v Ljubljani pred javno produkcijo svojih učencev«, med katerimi sta bila tudi sestra Štefanija in Josip Šest; fotografije Joza Martinčevića in Milana Košiča (obeh v civilu) ter Maria Šimenca v operetni vlogi v Mariboru; in še ena njegova slika »v uniformi avstroogrškega Oberleutnanda med zadnjim letom prve svetovne vojne 1917/18 kot vodja svoje Dramatične šole v Trstu«.

V boju za višji plačilni pokojninski razred mu je priskočil na pomoč upravnik SNG pisatelj Juš Kozak. Njegov *dopis* Ljudski skupščini — 3. aprila 1953 — zelo izčrpen in tehten, kaže ne le njegove upravniške, ampak tudi visoke kulturne in človeške kvalitete. Skrbinška, zapiše, »lahko imenujemo pionirja slovenske gledališke dejavnosti.« Potem nadaljuje: »Zato z mirno vestjo trdimo, da je Milan Skrbinšek zaslužen za Slovensko narodno gledališče prav tako, kot je zaslužen kak drug umetnik v drugi umetnostni panogi, ki trenutno uživa čast akademika.« Potem omenja »enormno delo, ki ga je opravil M. S. na slovenskem odru, med slovenskimi amaterji in tudi v publicistiki«. »Malokateri,« pravi, »menda bi jih lahko na prste sešteli, slovenski igralci so vsi skupaj toliko publicirali, kot je spisal M. S. sam o vseh važnih problemih slovenske igre in slovenske dramatike... Zdi se nam, da bi v slovenski kulturi zaslužne ljudi vendar morali toliko ceniti, da bi jim po 40 letnem napornem in mnogokrat brezplačnem požrtvovalnem delu prisodili tisto, kar jim gre.« (Str. 178 a.)

Pod geslo »Moj učenec« je na 179 a nalepil tudi časopisno *fotografijo* igralca Janeza Albrehta, na str. 180 pa *fotografiji* Ksenije Kukčeve in Ide Pregarčeve. Obe sta na hrbtno stran napisali posvetilo. Prva: Svojemu učitelju v dramski šoli za spomin hvaležna učenka. Druga: Svojemu milemu učitelju srčno čestita 20. letnico. Posvetili sta bili napisani 1929 in 1930.

Tudi Koblarjeve *čestitke* za 35-letni jubilej (1946) ni objavil v »Gledališkem mozaiku«, čeprav je zares lépa. »*Saj svojemu poklicu niste služili samo z ljubeznijo, ampak s strastjo in umom, bili ste zgled borečega se in ustvarjajočega slovenskega igralca,*« je napisal med drugim. »V mladih dneh ste živo iskali vredne podobe slovenskega gledališča — njegove umetnosti, in skozi ves čas Vašega 35-letnega dela se vrste liki, ki so priče te umetnosti. Danes ste trdno postavljeni v slovensko gledališko zgodovino. Bog Vas ohrani še dolgo v delu in zdravju!« (Podčrtal Koblar. — Str. 180 a.)

Na strani 181 sta spet *fotografiji* dveh »učenk«: Savke Severjeve in Mire Danilove. Na hrbtno stran mu je prva napisala: »Gospodu Skrbinšku, svojemu dragemu učitelju in režiserju« (brez datuma), druga pa: »Svojemu režiserju g. Milanu Skrbinšku vdana M. D.« (18. marca 1928). Tudi na naslednji strani (182) sta »učenca«: sestra Štefanija in Fran Blaž, fotografiran ob učitelju »na terasnem vrtu njegovega stanovanja v Ljubljani, Pred škofijo 19«.

Na strani 183 je priporočilo Josipa Vidmarja na naslov Ljudske skupščine LRS v zvezi s Skrbinškovo prošnjo »za dodatno priznavalno penzijo«. »Čas, v katerem je Milan Skrbinšek razvijal svojo najplodovitejšo dejavnost,« piše Vidmar, »je prav za prav čas nastajanja našega novega sedanjega narodnega gledališča... Njegove zasluge za naše gledališče so resnično velike...« (8. junija 1953.)

Na str. 183 a sta iz časnika izrezani fotografiji: prizora iz »Dantonove smrti«, kjer je igral St. Justa.

Na strani 184 je plakat »prve javne produkcije dramatične šole Milana Skrbinška« v Mariboru, 22. aprila 1921. Med recitacijami in deklamacijami je največ Cankarja (petkrat), po enkrat Prešeren, Levstik in Kette, dvakrat Gregorčič in Župančič, štirikrat Aškerc. Nastopali so naslednji gojenci: B. Jurančič, P. Vokač, I. Berščak, D. Kocmur, B. Kreft, J. Omerza, S. Šuler, Paternostova, R. Štuhec, J. Veit. (B. Kreft je recitiral iz »Tujega življenja«, deklamiral pa Župančičevo Ciciban-Cicifuj, Prešernovo Dekletom in Aškercovega Janičarja.) Poleg recitacije in deklamacije je bila na sporedu pantomima (»Norec«) in igra (»Spor«). Plakat žal ni cel, odrezan je do tiste mere, da ga je bilo moč spraviti na eno stran albuma.

V maju 1954 je ljubljanska Drama gostovala v Trstu s »Hlapci«. Direktor Mile Klopčič je v poslovnem nagovoru predlagal, »da se s te prireditve pošljejo Vam, nekdanjemu prvemu režiserju ‚Hlapcev‘ na Slovenskem, in to prav v Trstu 31. maja 1919, najpristršnejši pozdravi in voščila za skorajšnje okrevanje«. Upravnik Budal je s pismom bolnemu Skrbinšku uresničil Klopčičev predlog, ki ga je občinstvo sprejelo »z dolgotrajnim odobravanjem«. (Pismo dr. Andreja Budala Milanu Skrbinšku, 16. maja 1954, str. 184.)

Za 35-letnico umetniškega delovanja mu je čestital tudi Ivan Prekoršek, predsednik Dramatičnega društva v Celju v času, ko je Skrbinšek od 24. aprila do 3. julija 1920 vodil tamkajšnje gledališče. Skrbinška imenuje velikega idealista in nepozabnega učitelja, ki je položil »prve globoke temelje slovenskemu gledališču v Celju« (str. 185).

Na str. 185 a in 186 so prave in časopisne *fotografije*: z bratom Vladimirom v »Tajfunu« v Celju 1936 (Skrbinškova 25-letnica); kot Dacar v »Pohujšanju«; kot Tiran v »Tiranu« (1936); kot Piskač v igri »Piskač se smeje«; kot minister v »Bitki pri Waterlooju«; kot Lord Burleigh v »Mariji Stuart«.

1. januarja 1931 ga je »po neki krokariji« *narisal* M. Bambič in pod risbo napisal: »Skrbinšek ‚lebenslustig‘ ter je koketiral z Iv... gajevo« (nečitljivo); str. 186 a.

Na straneh 187, 187 a, 188, 188 a, 189, 189 a, 190; 190 a, 191 so (razen treh) same prave *fotografije*.

Str. 187 je pod geslom »Živel humor!« štiri sličice so iz l. 1930 (turneja): tri ob Ohridskem jezeru, ena na postaji Lapovo 11. julija (Medvedova, Skrbinšek, M. Sancin, Smerkolj); večja na sredi pa je iz l. 1912: Skrbinšek se pod tivolskim gradom ob 6. uri zjutraj bori s psom (kipom).

Na straneh 187, 187 a, 188, 188 a, 189, 189 a, 190, 190 a, 191 so (razen treh) same v Jalnovem »Domu«, Tackelton v »Cvrčku«, Kapetan v »Oklopnem vlaku«; Thoas v »Ifigeniji« in General Lope v »Sodniku Zalamejskem« v sezoni 1928/29.

Str. 188 a: prizor iz mariborskih »Raztrgancev« v njegovi režiji; prizor iz »Kovarstva in ljubezni« (pripomba: »Prizor... kjer sem na željo režiserja Malca prevzel vlogo starega sluga pri lady Millfordovi, dasi sem sicer igral prezidenta ali Wurma. Vloga sluga je namreč idejno tako zelo tehtna in čustveno tako pretresljiva, da jo more obvladati samo res tehten igralec.«); posnetek z vaje za »Novi dom« v Mariboru, med igralci tudi on, ki je delo režiral; kot Grof Gloucester (pripomba: »Gloucestra sem igral po vojni v Gavellovi režiji. Še pred vojno sem pa v Debevčevi režiji igral Edmunda.«).

Na str. 189 je samo večji posnetek z druge glavne vaje za »Županovo Micko« v njegovi režiji (30. januarja 1948, Maribor; Mlakar, Brunčko, Dolinar v kostumih, Skrbinšek kot režiser), na str. 189 a pa dva večja portreta: Gemba v »Prazniku cvetočih češenj« in Tartuffe v »Tartuffu« (ob 35-letnici v Mariboru).

Na str. 190 je hrvaški članek o njem z njegovim civilnim portretom, na str. 190 a pa še en večji posnetek z druge glavne vaje za mariborsko »Micko« (Tovornik, Veljakova, Dolinar, Mlakar, Brunčko v kostumih, med njimi Skrbinšek kot režiser).

Na str. 191 so »delovne fotografije«: dve s Šentjakoba (že znana vaja za »Školjko« in druga — po generalki za »Labirint«, ena pa s frančiškanskega odra — po generalki za »Desetega brata«.

Na straneh 192 a in 193 so »spominske fotografije«: z udeleženci dramatičnega tečaja na Vranskem 1931; pri Jakšetovih na Vranskem; med poslušalci tečaja za lutkarje Slovenije v Narodnem domu v Ljubljani; v odmoru med vajo za »Labirint« s tremi šentjakobskimi igralci; po premieri »Labirinta« pri Šentjakobčanih; glavna vaja za »Novi dom« — režiser med igralci; vaja za dramatizirani odlomek iz Ribičičevega podlistka (Maribor — Kumar, Presetnik, Skrbinšek kot režiser).

Na str. 193 je del ocene, ki jo je napisal Jaro Dolar o »Hlapcu Jerneju« v Skrbinškovi režiji (Maribor 1945). Vse zasluge za uspešen lik Potepuha je pripisal Babiču, ki je Potepuha igral: »Babič je zavrgel običajni šaljivi stil in prilil svojemu tekstu precej grenkobe ter podčrtal posebno v zadnjih besedah: »Udari, apostelj, udari!«, misel, ki je ob koncu prignala Jerneja do požiga.« Tako Dolar. Skrbinšek ob robu prizadeto popravlja: »Tu moram resnici na ljubo ugotoviti, da je kasnejši upravnik Jaro Dolar ob presoji Potepuhove, to je Babičeve igre, *potvoril resnico!* Če bi bil hotel napisati resnico, bi bil moral dejati tako: »Za idejnost dela je zelo važen prizor med Potepuhom in Jernejem in tega je Skrbinšek *režijsko tako izoblikoval*, in to v vseh potankostih lika Potepuha in njegove celote, da je s tem podčrtal idejnost »Hlapca J«. Ni pustil Babiču, da bi igral Potepuha v običajnem stilu takih figur, temveč mu je *vcepil ono grenkobo*, ki jo ta Potepuh nosi v sebi. Prav posebno *občuteno igro je zahteval* od Babiča v vzkliku »Udari, apostelj, udari!«. Da je mogel vse to z Babičem doseči, je imel z njim izza rednih vaj še *izredne vaje, v katerih mu je izoblikoval lik Potepuha do najmanjših potezic.*« Na koncu ocene je Dolar še napisal, da je bil »pač po dramaturgovi zaslugi jezik že tokrat čistejši in lepši«. Skrbinšek ugovarja: »Tudi v tem je Dolar hote potvoril resnico! Odrski govor sem izčistil jaz kot režiser.«

Na str. 194 a je spet med lutkarji na tečaju v Narodnem domu; zapisal je tudi datum: 4. avgusta 1938.

Na str. 196 kar besno ugovarja Pavlovčičevi ne povsem pohvalni oceni uprizoritve Schönherrove »Zemlje« v ljubljanski Drami, ki jo je Skrbinšek režiral in igral tudi glavno vlogo Kremena. Oceno imenuje »zanimiva tendenčna »kritika« klerikalnega izdajalca I. Pavlovčiča« in dodaja: »Pavlovčič je silil na stolec ravnatelja Drame ter je (menda prav zato!) izdajal naše igralce okupatorju. Kljub temu pa, da se trudi v tej kritiki zmanjšati uspeh predstave, ni mogel meni odreči mojih kvalitet.« Prizor iz te igre (*fotografija*) je na strani 197 a.

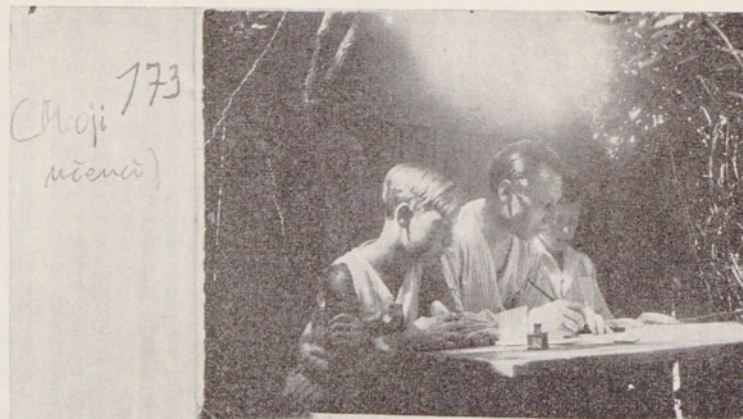
Na str. 199 je *prepisal* predavanje, ki ga je imel na igralski akademiji med drugo vojno in ga zatem v sezoni 1947/48 objavil na Stenčasu mariborskega gledališča: »Ali je igralec med ustvarjanjem čisto v svoji vlogi, ali je *nad vlogo?*«, na str. 200 a in 201 pa *misli* o igralčevem poslanstvu in njegovem bivanju v vlogi ter kratek *zapis* o režiji in »režiji«.

Na strani 203 je *fotografija* z naslednjim komentarjem: »Gostovanje dela ljubljanskega dramskega ansambla v letih 1920—1930 po Sloveniji v počitnicah pod administrativnim vodstvom Polonce Juvanove in umetniškim vodstvom Milana Skrbinška (obdarovani od občinstva skoraj povsod z rožami).«

»Slovenec« je 15. aprila 1944 poročal o proslavi Pregljeve 60-letnice v Drami, ki je uprizorila »Azazela«. Poročevalec je napisal, da je »igra v priredbi novega dramaturga prof. Modra dosegla popoln uspeh«. Skrbinšek takoj popravlja: »V priredbi režiserja M. Skrbinška.« (Str. 206.)

Na str. 208 a je *fotografija* vesele družbe (Cirila Medvedova, Mirko Jelačin, Emil Kralj in drugi) s komentarjem: »Zgodnje jutro v tivolskem glavnem drevoredu, veselo razporeženo po neki krokariji s konzervatoristi. (Bila je menda javna produkcija).«, na str. 209 pa njegova *fotografija* (portret) v vlogi Kapetana v »Oklopnem vlaku« leta 1948 v Mariboru.

Njegova umetniška zavest je tesno, kar usodno povezana z velikim imenom Ivana Cankarja, kar pa smo v jubilejnem Cankarjevem letu močno pozabili. (»S Cankarjem se na žalost ukvarja pri nas samo Skrbinšek s pravo ljubeznijo, da ne rečem



Majda Skrbinska, Milau Skrbinec, Milož Skrbinec
Mecija Veljakova, H. SKRBINSKA, Gorinska, F. Preceznik



* Majda Skrbinska, na mariborskem odru l. 1947 v
"Nouem domu"

Majda Skrbinska z očetom in bratom
Milcem (tudi profesor za solopeto in član opo-
nega zbora) leta 1938 na vrtu Pred škofijo



in Hugo Florjanc

Majda Skrbinska na maribor-
skem odru l. 1947 v Štukovi drami

Florjancem
kijo tu moj učenec.

zagrizenostjo,« je zapisal Pavel Debevec v 'Razgledu' 1927.) Med številnimi proslavami, ki jih je pripravil Cankarjevemu spominu v čast, je tudi ona v Kanalu — 25. avgusta 1926. Takrat se je s sodelavci (med njimi vodja Goriškega odra Košuta in Božidar Pajk, sin pisateljice P. Pajkove) tudi *fotografiral* in to na odru s Čargovim prospektom v ozadju. Pod fotografijo je zapisal: »Cankarjev večer v Kanalu je bil zaključek *dramatičnega kurza*, ki sem ga vodil potajno l. 1926 v Gorici! — Po mojem odhodu je italijanska oblast prišla odbor Goriškega odra, češ da sem prišel z denarjem *Jugoslovanske matice* delat med goriškimi Slovenci propagando! Nisem šel s tem namenom dol, a sem se vseeno tako udeleževal, za kar sem imel priliko ob *kolavdaciji odrov* v Brdih, kamor sem se vozil v družbi odbora goriškega odra in italijanskega policijskega nadkomisarja!« (Str. 211.)

Na str. 215 sta *fotografiji*: večja, na kateri je njegov portret (kapa s ščitnikom, roža v gumbnici, pumparice, zatlačene v visoke nogavice), podpis »Milan Skrbinšek, režiser in igralec« in komentar: »V Gorici v aprilu 1913 ob gostovanju ljubljanskega ansambla pod Verovškovim vodstvom po sezoni 1912/13.«; in manjša, ki je nastala »ob gostovanju ljubljanske Drame v Beogradu l. ...« Na sliki so Marij Kogoj, Smerkoljeva, Kavkler, Gregorin, A. Danilova, Mira Danilova, Sancin, Šetinska, Bratina, Balatka in Smerkolj.

Na str. 218 je *fotografija* učencev V. razreda vadnice na mariborskem učiteljskišču: četrti v tretji vrsti z leve strani je on — fantek z metuljčkom in lepo izrazito glavico.

Na str. 219 je plakat njegove uprizoritve »Jerneja« v njegovi dramatizaciji — ljubljanska Drama, 15. oktobra 1927. Tudi naslovno vlogo je igral on.

Na str. 219 in 220 je dopolnil *seznam* »igralskih vlog in režij Milana Skrbinška«, kakor sta ga sestavila Škedl in Traven (1951) in to od otroške »Trnjulčice« 1898 v Mariboru do režij in vlog na ljudskih, dijaških, kulturno-umetniških in lutkovnih odrih na Dunaju, v Ljubljani in drugod po Sloveniji.

K *fotografiji* (str. 224), ki prikazuje njegovo »delavnico« (mizo in s slikami in venci obloženo steno) leto po drugi vojni v Muzejski, pozneje Valvazorjevi ulici 5, je pripisal: »Zgoraj Batičev kip, pod njim oče in mati ter slika hlapca Jerneja. Pod to skupino načrt N. Pirnata za Cankarjev spomenik na Vrhniki. Na desno Dremeljov relief moje osebe. Pod njim moja podoba, ki jo je v Sarajevu ob priliki komornih iger (Emil Nadvornik, Marija Vera in M Skrbinšek) narisal dalmatinski slikar Šajn, na levi od te risbe skica moje osebe iz leta 1930, ki jo je napravil tedanji študent Živič Tine v kavarni Zvezdi v Ljubljani brez moje vednosti, ko sem pisal eno izmed svojih šest otroških iger v zbirki 'Božji volek in drugi'. Poleg te skice je skica učitelja Gašperina, ki jo je napravil o meni leta 1919 v Trstu, ko sem tam ravnateljeval. Čisto na levi je fotografija mene in žene Anice ob poroki.« Komentar je napisal 27. junija 1962.

Ob strani nalepljenega članka »Naše gledališče«, ki ga je napisal 1919, je napisal tole *pojasnilo*: »Ta članek sem napisal proti koncu prve svetovne vojne, ko sem kot rezervni Oberleutnant ... služboval v Trstu. Zaključil sem članek, kakor je iz njega razvidno, s stavkom: 'Z nado na *jugoslovansko* dramatično šolo zaključim pač najlepše ta članek.' Ko sem prišel drugi dan v svojo pisarno, mi je bil položil graški šovinistični Nemec Kral (kakor sem pozneje izvedel od pisarniškega moštva) članek na mojo pisalno mizo; a besedo '*jugoslovansko*' je debelo rdeče podčrtal. Pripravljaj sem se na preiskavo, ki je pa ni bilo.« (Str. 225 a.)

Na str. 230 a je njegov dopis upravi Narodnega gledališča v Ljubljani, ki mu je izrekla ukor, ker si je »predrznil brez privoljenja uprave vršiti v počitnicah gledališko-kulturno delo«.

Ob članek, v katerem je Zofija Borštnikova (v Slovincu 22. januarja 1922) umetniško povsem razvrednotila igralka in režiserja Putjato, je Skrbinšek napisal naslednje: »Ta članek hranim zategadelj, ker se popolnoma strinjam s kritiko te naše tako velike umetnice Zofije Borštnikove. Dokaz temu je moj otvoritveni govor, ki sem ga imel pred prvo predstavo sezone 1921/22 v Mariboru kot ravnatelj Drame. Tisti ruski igralci, ki so po I. svetovni vojni prijadrali v Jugoslavijo, so v slogu svojega igranja res očitovali takšna pretiravanja, da je mogoče Turgenijev res imel prav, ko je dejal, da se ruski človek nagiba k harlekinadi. Značilno za Putjato je bilo npr. to, da je kot režiser Ane Karenine želel od mene, da bi Karenina predstavljal kot človeka s *štrlečimi ušesi in krivimi nogami*, da bi ga karakteriziral z odbijajočo

vnanjo grotesknostjo, namesto z individualno značilnostjo njegove duševnosti. (Seveda jaz te njegove želje nisem upošteval.) Poleg tega priča ta članek tudi o tem, kako so pri nas v nekih dobah zapostavljali tudi visoko kvalificirane odrske umetnike za tujim, in to moralno in materialno. Spomnimo se samo, kako je ravnatelj Golja angažiral cel ruski ansambel z mnogo višjimi gažami, kot jih je imel domači ansambel in kako je Ruse tudi umetniško moralno protežiral. (Častna izjema pa je bila med ruskimi igralci, kar se tiče kvalitete in načina igranja naša velika igralka Nablocka!)« (Str. 231.)

Članki Milana Skrbinška in o njem

(po vrsti kakor so nalepljeni in označeni v albumu)

1. Dr. R. Pipuš: Štefan Skrbinšek, Tabor 14. novembra 1925. — Album, str. 2.
2. Iz Brežic. Notica iz 1. 1904 o uprizoritvi »Desetega brata«. — Str. 5.
3. Iz pisarne slovenskega gledališča. 1909. O debutu Milana Skrbinška. — Str. 5.
4. »Deseti brat« v Brežicah. Notica. 1904. — Str. 5.
5. Brežice. Notica. O »Rokovnjačih«. 1906. — Str. 6.
6. Deklacijski večer (M. Skrbinška in J. Šesta). Notica. 16. avgusta 1913.
- Str. 6.
7. Slovenisches Theater. Zola, »Ubijač« — Ocena. Laib. Zeit. 30. decembra 1912. — Str. 6.
8. Pepelka. Ocena. Dan 2. januarja 1913. — Str. 6.
9. Slovensko gledališče. Tri enodejanke. Ocena. Zarja, 15. septembra 1913.
- Str. 7.
10. Slovensko gledališče. Zola, »Ubijač« — ocena. Zarja 30. decembra 1912.
- Str. 8.
11. Slovenisches Theater. Walther-Stein, »Pred poroko« — ocena. Laib. Zeit. marca 1913. — Str. 8.
12. P., Slovensko gledališče. Walther-Stein, »Pred poroko« — ocena. — Str. 9.
13. Slovenisches Theater. Molnár, »Vrag« — ocena. Laib. Ztg. 30. oktobra 1912.
- Str. 9.
14. Slovensko gledališče. Kristan, »Tovarna«, ocena. 1912. — Str. 10.
15. Slovenisches Theater. »Greh iz mladosti« — ocena. Laib. Ztg. 26. februarja 1913. — Str. 11.
16. P., Slovensko gledališče. Molnár, »Vrag« — ocena. SN 30. oktobra 1912.
- Str. 12.
17. Slovensko gledališče. Molnár, »Vrag« — ocena. Dan 30. oktobra 1912. — Str. 12.
18. Petletnica slov. kršč. izobraž. društva »Straža« na Dunaju. Uprizoritev »Rokovnjačev«, 7. februarja 1909. — Str. 13.
19. Ost, Skrbinšku ob 40 letnem jubileju. Gled. list SNG Drama Lj. 1950/51 št. 12.
- Str. 15, 16.
20. Milan Skrbinšek, K premieri dr. Pregljevega »Azazela«. Gled. list SNG Drama Lj. 1943/44 št. 8. — Str. 17.
21. Milan Skrbinšek, Slov. dramatična šola. Dan 23. in 24. novembra 1912.
- Str. 20—24.
22. Milan Skrbinšek, Polonci Juvanovi. Gled. list SNG Drama Lj. 1947/48 št. 6.
- Str. 25.
23. Oedipus v cirkusu Buschu. Jutro 17. maja 1911. — Str. 27, 28 (Skrbinšek?)
24. Milan Skrbinšek, Domovina in vera. (O uprizoritvi Schönherrjeve igre »Domovina in vera« na Dunaju in v Pragi.) Jutro 1912. — Str. 29—31.
25. Milan Skrbinšek, Vera in nevera. Gled. list SNG Drama Lj. 1943/44 št. 8.
- Str. 32.
26. Slovensko deželno gledališče. V. Hugo, »Ruy Blas« — ocena. Septembra 1911.
- Str. 33, 34.
27. Slovenisches Theater. Milčinski, »Kjer ljubezen, tam tudi Bog« — ocena. Laib. Ztg. novembra 1912. — Str. 24.

28. Slovensko deželno gledališče. Langyel, »Tajfun« — ocena. Oktobra 1910. — Str. 35.
29. Slovensches Theater. Birinski, »Vrtoglavci« — ocena. Laib. Ztg. 12. februarja 1913. — Str. 35.
30. -c, Slovensko gledališče. Strindberg, »Oče« — ocena. Edinost 26. januarja 1919. — Str. 36.
31. -r, Dramatično-glasbeni večer. Czinner, »Maska satana« — ocena. Januarja 1914. — Str. 37.
32. -c, Slovensko gledališče. Schönherr, »Zemlja« — ocena. Edinost 22. decembra 1918. — Str. 38.
33. Stano Kosovel, Beseda o gledališču. (O Skrbinšku in njegovih zaslugah za Trst.) Edinost 10. aprila 1919. — Str. 39.
34. Gledališka vest. (Skrbinšek ne gre v Ljubljano, ostane, žal, v Trstu.) Slovenec 3. maja 1918. — Str. 39.
35. -c, Po častnem večeru Milana Skrbinška. Ibsen, »Strahovi« — ocena. Edinost 20. aprila 1919. — Str. 40, nepopolno.
36. -r, Slovensko gledališče. Niccodemi, »Perjanica« — ocena. Edinost maja 1918. — Str. 41.
37. -m-, Pohujšanje v dolini šentflorjanski. Ocena. Njiva letn. I, št. 3. — Str. 42.
38. Dr. Arthur Kornell, Slovinské divadlo v Terstu. Poročilo v nekem češkem časniku. Jeseni 1918. — Str. 43.
39. Slovensko gledališče. Schönthan, »Ugrabljene Sabinke — ocena. Edinost spomladi 1918. — Str. 43.
40. Časni večer Milana Skrbinška. Ibsen, »Strahovi« — poročilo. SN 5. aprila 1919. — Str. 43.
41. Poslovilni večer gospe Danilove. Rovetta, »Nepošteni« — ocena. Edinost decembra 1918. — Str. 44.
42. Hrvatsko kazalište. Lengyel, »Tajfun«, gostovanje g. Milana Skrbinškega (v Zagrebu). Obzor 11. novembra 1916. — Str. 44.
43. O Cankarjevem večeru. »Kralj na Betajnovi«. Ocena. Edinost 14. januarja 1919. — Str. 45.
44. Slovensko gledališče. Jurčič, »Deseti brat« — ocena. Edinost 18. januarja 1919. — Str. 45.
45. Theatervorstellung. Tri enodejanke, med njimi Kristanova »Kdo je blazen« — ocena. Laib. Ztg. 16. septembra 1913. — Str. 46.
46. Ein musikalisch-dramatischer Abend im Landestheater. Czinner, »Maska satana« — ocena. Laib. Ztg. 18. aprila 1917. — Str. 47.
47. Odlomek iz poročila o uprizoritvi igre Karla Schonherrja »Zemlja«. SN 1911 ali 1914. — Str. 47.
48. Odlomek iz poročila Adolfa Robide o uprizoritvi »Medveda« (Čehov). Edinost 1918. — Str. 47.
49. Slovensko gledališče. Walther-Stein, »Pred poroko« — ocena. 1913. — Str. 48.
50. Zorko Prelovec, I. glasbeno dramatični večer. Czinner, »Maska satana« — ocena. Učiteljski tovariš 20. aprila 1917. — Str. 48.
51. P., Slovensko gledališče. Birinski, »Vrtoglavci« — ocena. SN 12. februarja 1913. — Str. 48, 49.
52. P., Slovensko gledališče. Benelli, »Ljubezen treh kraljev« — ocena. SN marca 1913. — Str. 49.
53. Fr. K., Iv. Cankar: Za narodov blagor. Ocena. S novembra 1925. — Str. 56.
54. »Za narodov blagor«. Ocena. Volksstimme 15. januarja 1922. — Str. 56.
55. Slovensches Theater. Benelli, »Ljubezen treh kraljev« — ocena. Laib. Ztg. marca 1913. — Str. 61.
56. A. R. (Robida), Czinner, »Maska satana« — ocena. 15. septembra 1913. — Str. 61, nepopolno.
57. -r-, Narodno gledališče. Schönherr, »Žena vrag« — ocena. Jugoslavija 17. avgusta 1919. — Str. 64.
58. F. B., »Žena vrag« v dramskem gledališču. Ocena. SN 1919. — Str. 64.
59. Janko Traven, Slovensko gledališče v Trstu. Prim. dnevnik 5. septembra 1951. — Str. 69, 70.

60. **Milan Skrbinšek, Moderna režija in tržaški oder.** Njiva leto I št. 9 (nadaljevanje in konec). — Str. 84.
61. **Milan Skrbinšek, Leonid Andrejev: Misel.** Jutro marca 1925. — Str. 85.
62. **Milan Skrbinšek, O gledališču. Nekaj misli iz predavanja v Kranju.** Slovenec 1930(?). — Str. 93.
63. Fr. G., Ljubljanska drama. Andrejev, »Misel« — ocena. Jutro 19. marca 1925. — Str. 96.
64. Dr. I. V., Gostovanje ljubljanske drame v Mariboru. Schnitzler, »Anatol« — ocena. Marca 1922. — Str. 96.
65. Cankarjev »Hlapec Jernej« prvič na odru. Ocena. Slovenec 15. januarja 1922. — Str. 96.
66. Marina Golouh, Milan Skrbinšek petinsedemdesetletnik. Delo 18. februarja 1961. — Str. 105.
67. Gradišnik Fedor, Milan Skrbinšek v Celju. Gled. list SLG Celje 1951/52 št. 1. — Str. 106.
68. Janko Traven, Milan Skrbinšek. Ob 50-letnici umetniškega delovanja. Gled. list MGL 1959/60 št. 2. — Str. 108.
69. Jože Tiran, Gledališka pričevanja. Gled. list MGL 1959/60 št. 2 — Str. 108.
70. **Milan Skrbinšek, Kristalizacija gledališke predstave.** Jubilej. Zbornik Šentjakobskega gledališča 1950. — Str. 107.
71. Gledališki umetnik Milan Skrbinšek. Ob gostovanju v Trstu v »Celjskih grofih«. Intervju. Prim. dnevnik 18. julija 1951. — Str. 113.
72. Karakterizacija Kantorja na »programu« za spominsko prireditev v Škednju 18. decembra 1921. — Str. 120.
73. **Milan Skrbinšek, Odgovor.** Polemika. Jugoslavija 22. in 23. novembra 1920. — Str. 124—127.
74. Branko Gombač, Gledališki umetnik Milan Skrbinšek o gledališki problematiki v Sloveniji. Intervju. Okrog 1950. — Str. 128, 129.
75. **Milan Skrbinšek, Osvald Alving.** (Studija o liku.) — Str. 132.
76. Milan Skrbinšek pripoveduje. SN 20. maja 1936. — Str. 133.
77. J. T. (Traven), Razgovor z Milanom Skrbinškom o slovenskem gledališču v preteklosti. Slov. poročevalec 9. februarja 1951. — Str. 134, 135.
78. **Milan Skrbinšek, Umetnostno hotenje našega gledališkega ansambla.** Jutro 16. julija 1935. — Str. 137.
79. **Milan Skrbinšek, Nova sezona v naši drami.** Odgovor na članek Josipa Borka. Glas naroda 6. septembra 1935. — Str. 138.
80. Dvadesetpetogodišnji jubilej zaslužnog slovenačkog glumca. Politika 1924 (?). — Str. 140.
81. **Milan Skrbinšek, Misel.** Drama Leonida Andrejeva. Tabor 10. februarja 1921. — Str. 139.
82. Fran Albreht, Epilog letošnji dramski sezoni. LZ 1919, odlomek — Str. 140.
83. **Milan Skrbinšek, Klasični ali moderni styl?** Jutro 13. februarja 1911. — Str. 141, 142.
84. **Milan Skrbinšek, Marija Magdalena.** Tabor 6. oktobra 1920. — Str. 142.
85. **Milan Skrbinšek, Epizodne vloge — kritika in režija.** (Kje in kdaj?) — Str. 143, 144, 149, 150.
86. T. O. (Orel), Ob premieri Petrovićeve »Plohe«. Ocena. Savinjski vestnik 3. novembra 1951.
87. J., Režiser kot igralec. 1911. — Str. 148.
88. **Milan Skrbinšek, Klasični ali naturalistični stil?** Jutro 27. in 28. februarja 1911. — Str. 151—154.
89. **Milan Skrbinšek, V odgovor.** Jutro 30. oktobra 1911. — Str. 155, 156.
90. Odgovor obrambnemu odgovoru. Polemika z Govekarjem. Edinost 22. junija 1918. (Avtor Skrbinšek?) — Str. 157, 158.
91. Branimir Rupnik, Jozo Martinčević, dramski igralec in režiser. Prim. dnevnik 1. maja 1953. — Str. 161, 163.
92. F. Š., Petindvajset let odrskega dela Franja Blaža. Novembra 1953. — Str. 162.
93. Lep razvoj in mnogo nad. Iz zgodovine slovenskega gledališča v Trstu. Prim. dnevnik. — Str. 163, 164.
94. Ob jubileju Josipa Križaja. Odlomek. — Str. 165.

95. Ob štiridesetletnici njegovega umetniškega dela. Odlomek. — Str. 165.
96. Mario Šimenc. Kulisa 1. avgusta 1928. Odlomek iz intervjuja. — Str. 165.
97. **Milan Skrbinšek, Pravilna vzgoja igralskega naraščaja.** Jutro 26. avgusta 1944. — Str. 165.
98. »Red iz npravnosti«. (Debut Osipa Šesta.) Dan 17. februarja 1913. — Str. 166.
99. Thérèse Raquin v Kopru. Trije odlomki iz kritik. Oktobra 1955. — Str. 167.
100. Majda Skrbinškova na Dunaju. SN 20. aprila 1938. — Str. 167.
101. Dramatische Produktionen. Laib. Ztg. 1910. — Str. 167.
102. Dramatična produkcija privatnih gojencev igralca gosp. Milana Skrbinška. Ljubljana. 1910. — Str. 168.
103. Goldoni, Lažnik. Koper. 1955. Odlomek. — Str. 168.
104. France Vodnik, Uspeh dramske šole M. Skrbinška. Slovenec 8. marca 1941. — Str. 168.
105. Majda Skrbinškova na stopinjah svojega očeta. Jutro 14. junija 1936. — Str. 168.
106. Prvi uspehi Majde Skrbinškove. — Str. 170.
107. M. Skrbinškovi učenci so se preizkušali v Ibsenovih »Strahovih«. Jutro pomladi 1944. — Str. 171.
108. **Milan Skrbinšek, Igralski naraščaj.** (Ob produkciji.) Jutro 19. avgusta 1944. — Str. 172.
109. td, Strahovi. Skrbinškov intervju ob produkciji. Slovenec 19. avgusta 1944. — Str. 172.
110. Just Košuta, Milan Skrbinšek, režiser in igralec (ob dvajsetletnici). — Str. 172 a.
111. Slovenska scena v Soboti. Murska krajina 22. avgusta 1937. — Str. 175.
112. Prof. Osip Šest. Odlomek. — Str. 175.
113. Dr. Ferdo Kozak. Odlomek. — Str. 175.
114. Alfred Berger, Povest o malem Janezu in njegovem velikem življenjskem načrtu. Prevedel M. Skrbinšek. Podlistek. — Str. 179.
115. Božidar Borko, Goethejev Egmont. SP 22. maja 1950. — Str. 179 a.
116. Janez Albreht. Odlomek iz poročila. SP 31. maja 1957. — Str. 179 a.
117. Ob 40-letnici gledališkega dela Milana Skrbinška. Primorski tednik (1950). — Str. 181, 182 a.
118. Jubilej slovenskega gledališkega umetnika: Milan Skrbinšek ob svoji 25-letnici kot »Tiran«. 1936. — Str. 185 a.
119. M. Baran, Majstor maske. 1931. — Str. 190.
- 119 a. Branko Rudolf, Krstna predstava »Kreflove kmetije« v Mariboru. LP 22. oktobra 1946. — Str. 191 a.
120. Jaro Dolar, Hlapec Jernej in njegova pravica. — Str. 192, 193 a. (Uprizoritev v Mariboru novembra 1945.)
121. L. K., Potrčeva »Kreflova kmetija« v Mariboru. SP 20. oktobra 1946. — Str. 194.
122. I. Pavlovčič, Ljubljanska Drama: Schönherr: »Zemlja«. Ocena. S 16. maja 1944. — Str. 196.
123. Maša Slavčeva, (Leskovec, Vera in nevera). Ocena. Odlomek. Januarja 1944. — Str. 195 a.
124. F. K., Shakespeare: Vihar. S marca 1930. — Str. 197.
125. J. P. (Peterlin), Ljubljanska Drama: Premiera Leskovčeve »Vere in nevere«. S 22. januarja 1944. — Str. 197 a, 198.
126. -o, Milan Skrbinšek in naše gledališče. Jutro 6. marca 1935. — Str. 198 a.
127. S. Š., Krstna predstava Leskovčeve »Vere in nevere« v Drami. Pomenek z režiserjem M. Skrbinškom. S 21. januarja 1944. — Str. 199 a.
128. Značaj in pomen Leskovčeve »Vere in nevere«. Jutro 21. januarja 1944. Nepopolno. — Str. 200.
129. J. P. (Peterlin), Ljudska igra v Nar. gledališču. Premiera Anzengruberjeve »Slabe vesti«. S 26. februarja 1944. — Str. 201 a.
130. Premiera Anzengruberjeve »Slabe vesti«. Ocena. Jutro 24. februarja 1944. — Str. 202.
131. Leskovčeva »Vera in nevera« na odru. Ocena. Jutro 22. in 23. januarja 1944. — Str. 202, 203 a in 204.

132. »Pegica mojega srca«. Ocena. Jutro 6. septembra 1925. — Str. 204 a.
133. »Knecht Bartholomäus und sein Recht.« Ocena. Marb. Ztg. 1926. — Str. 205.
134. Dve uspeši premieri. (Schönherr: Zemlja.) SN 15. maja 1944. — Str. 205 a.
135. Proslava Pregljeve 60-letnice v Drami. (»Azazel«.) S 15. aprila 1944. — Str. 206.
136. »Das andere Ufer.« (Jaroslav Hilbert.) Marb. Ztg., oktober 1926. — Str. 206 a.
137. Igra v gradu. (Šentjakobski oder.) 13. decembra 1927. — Str. 207.
138. Fr. G. (Govekar), Šentjakobski gledališki oder je uprizoril burko »Pred poroko«. — Str. 207.
139. Fr. K. (Koblar), Drugi breg. Ocena. S 16. oktobra 1926. — Str. 207.
140. J. P. (Peterlin), Cankarjeva »Lepa Vida« v Drami. Ocena. S 20. marca 1944. — Str. 207 a, 208.
141. Gobsek. Ocena. S 10. februarja 1927. — Str. 208 a.
142. Fr. G. (Govekar), Ivan Cankar: »Jakob Ruda«. Ocena. Jutro 16. maja 1926. — Str. 209.
143. J. P. (Peterlin), Pred novo uprizoritvijo Pregljeve žalne igre iz Jezusovega življenja »Azazel«. Pogovor z režiserjem M. Skrbinškom. S 9. aprila 1944. — Str. 209 a.
144. Pred uprizoritvijo Pregljevega »Azazela«. Skrbinškovi dodatki k intervjuju pod št. 143. S 13. aprila 1944. — Str. 210.
145. Drama je proslavila pisatelja dr. Ivana Preglja. Ocena »Azazela«. J 15. aprila 1944. — Str. 210.
146. Pavel Debevec, Ljubljanska Drama. (»Hlapec Jernej«.) Razgled 1927. — Str. 210 a.
147. J. P. (Peterlin), Ljubljanska Drama: I. Pregelj: »Azazel«. Ocena. S 19. aprila 1944. — Str. 211 a, 212.
148. Pregljev »Azazel«. Ocena. Jutro 9. aprila 1944. — Str. 212.
149. Milan Skrbinšek, Naša pot. Drama, letnik I 30. novembra 1921, Maribor. — Str. 212 a.
150. Milan Skrbinšek, Igralec in kritika. — Str. 213, 214 a.
151. Schönherrjeva »Zemlja« v Drami. Ocena. J 13. maja 1944. — Str. 213 a.
152. -ec, »Azazel« ob Pregljevi 60-letnici. Ocena. SN 17. aprila 1944. — Str. 214.
153. Ljubljanska Drama: F. Schiller: Marija Stuart. Ocena. Nepopolno. S julija 1944. — Str. 215 a, 216.
154. L. M. (Mrzel), Fr. Langerja »Konjenciška patrola«. Ocena. J 17. oktobra 1936. — Str. 216 a.
155. F. K. (Koblar), »Visoška kronika« v ljubljanski Drami. Ocena. S 13. marca 1931. — Str. 217.
156. Teden v gledališču. (Cvrček za pečjo.) Ocena. (Jutro 1930.) — Str. 220.
157. M. G., Mariborsko gledališče. (»Za narodov blagor«.) Ocena. 2. januarja 1922. — Str. 220 a.
158. »Lepa Vida«. (Omenjena Skrbinškova tržaška režija »Lepe Vide«.) Marca 1944. — Str. 220 a.
159. -r, Marija Magdalena. Ocena. Tabor 7. oktobra 1920. — Str. 221.
160. Cankarjeva proslava. (Naznanilo za oder prirejenega »Jerneja«.) Drama 1921/22, št. 1. — Str. 221.
161. F. G. (Govekar), uprizoritev d' Annunzijeve »Jorijeve hčere«. SN 29. maja 1943. — Str. 221 a.
162. Mirko Mahnič, Mojster Milan Skrbinšek. Gled. list Drama Lj., 1950/51, št. 11. — Str. 222.
163. »Mrak«, drama v 3 dejanjih. Ocena. (Ljudski oder.) S 19. marca 1920. — Str. 222 a.
164. Fr. G. (Govekar), Petar Petrovič: »Mrak«. Ocena. (Ljudski oder.) SN 15. maja 1920. — Str. 222 a.
165. A. C-k, Prosveta. (Ocena Petrovičevega »Mraka«.) Ujedinjenje 3. aprila 1920. — Str. 223.
166. P. (Peterlin), Gabriele d'Annunzio: »Jorijeve hči«. Ocena. S maja 1943. — Str. 223 a.
167. ah., Rijetki umjetnici. (Komorne pozorišne igre: Nadvornik, Marija Vera, M. Skrbinšek.) Ocena. Hrvatska sloga 1919 (Sarajevo). — Str. 224 a.

168. Pozorišne komorne igre. Jugoslovanski list 10. decembra 1919. Sarajevo. — Str. 225.
169. Repriza komornih igara Marije Vere—Skrbinšek—Nadvornik. Jugoslovanski list 16. decembra 1919. — Str. 225.
170. **Milan Skrbinšek, Naše gledališče.** (Program za sezono.) Edinost 1. septembra 1919. — Str. 225 a, 226, 227 a.
171. Komorne pozorišne igre. Hrvat. obnova, Sarajevo 20. decembra 1919. — Str. 226 a, 227.
172. Heda Gabler. (Komorne pozorišne igre.) Srpska riječ (?) 20. januarja 1920. — Str. 227.
173. **Milan Skrbinšek, Slovensko gledališče.** Podlistek. Edinost 24. oktobra 1918. — Str. 227 a, 228, 229 a.
174. B. J., Jedno lepo večje. (Feljton, Komorne pozorišne igre.) Glas naroda 10. decembra 1919. — Str. 228 a, 229.
175. **Milan Skrbinšek, Epizodne vloge — kritika in režija.** Edinost 23. decembra 1918. (Tu začetek serije, glej pod št. 85.) — Str. 229 a, 230.
176. Sofija Borštnik, Poslano. Par besed o našem gledališču. (Zoper Putjato.) S 22. januarja 1922. — Str. 231.

M. M.

L'Album de Milan Skrbinšek

Il s'agit de la description de l'album qui fut réalisé par le metteur en scène, acteur et pédagogue slovène important, feu Milan Skrbinšek (1886—1963). Dans les années avant sa mort, il y colla 600 pages de matériel divers concernant son activité théâtrale: ce matériel consiste en ses notes manuscrites, en lettres, articles, polémiques, interviews, manifestes et spécialement en critiques des représentations, affiches, dessins, photos de théâtre etc. En fait l'auteur se servit d'une grande quantité de ce matériel dans ses deux livres de souvenirs («Le mosaïque de théâtre»). On peut trouver dans l'album de nouvelles données sur lui et sur l'histoire du théâtre slovène. Dans le numero actuel des Dokumenti, on ne présente que la moitié de cet album.

Grafološki portret Frana Govekarja

(Psihološka analiza pisave)

Pred kratkim objavljena razprava J. Páneka o Govekarju¹ je med drugim opozorila tudi na dejstvo, kako so pri ustvarjanju mednarodnih kulturnih odnosov pomembne značajske lastnosti tistih, ki so vpleteni v ta proces. To velja zlasti za male narode, kot so prav Slovenci in Čehi, saj temeljijo njihovi kulturni odnosi skoraj povsem na delu nekaj posameznikov. To je vidno tem bolj, čim izrazitejše so značajske poteze teh ljudi in čim bolj stopajo v njihovem ravnanju v ospredje osebni motivi. Zgovoren dokaz za to je Fran Govekar, na kar ob vsebinski analizi njegove korespondence pravilno opozarja J. Pánek. Vendar se lahko poslužimo še drugega vira informacij o piščevem značaju, ki ga po navadi premalo upoštevamo: grafološke analize. Namen pričujočega članka je zato predvsem ta, da na splošni ravni opomni na uporabnost grafologije v zgodovini pisju najnovejše dobe ter da poskusi z grafološkim prispevkom označiti Govekarjevo osebnost.²

I.

Grafologijo, ki ji pravimo tudi psihologija pisave, je mogoče definirati kot znanost o psiholoških odnosih med pisavo in pišočim človekom. Gre za zelo mlado disciplino, ki je nastala v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja v Franciji in so jo sčasoma temeljito metodološko obdelali pretežno nemško pišoči avtorji.³ Temelji na splošno znanem dejstvu, da ima pisava vsakega človeka posebne, za pisca značilne poteze. Te nastajajo v soigri dveh različnih dejavnikov: piscu so všeč določeni optični pojavi (določene oblike in njihova razporejenost na omejeni ploskvi, pa tudi moč, struktura in barva poteze — dejstvo, ki ga dobro poznajo psihologi likovne umetnosti!), razen tega pa ima pisec posebno zasnovo kretenj, ki se kaže med drugim tudi pri pisanju (podobno kot na primer pri hoji, gestikulaciji, igri na glasbilo itd.). Oba dejavnika — vizualni (eidetski) in motorični (kinetski) — sta zakonit izraz piščevega psihičnega in do neke mere tudi fiziološkega ustroja. Naloga grafologije je torej odkrivati splošne zakonitosti tega izraza in nanašati spoznanja na konkretne primere. To disciplino danes na splošno štejemo za vejo psihologije izraza, njena praktična raba pa sodi v psihološko diagnostiko.⁴

Znanstvena⁵ grafologija se dobro zaveda svojih možnosti in mej. Iz pisave ni mogoče zanesljivo ugotoviti piščevega spola, starosti, niti morebitne izjemne genialnosti, ni mogoče z gotovostjo soditi, ali ima to ali ono duševno, še manj seveda telesno bolezen. Nenavaden značaj grafološkega spoznanja so najbolj pravilno primerjali z rentgenom, ki za razliko od zrcala odraža sliko človeka »od znotraj«: omogoča nam, da spoznamo mnoge temeljne poteze, ki so pri človekovih zunanjih izrazih prikriti, po drugi strani pa marsičesa, kar nam je pri osebnem poznavanju človeka očitno na prvi mah, sploh ne razberemo. S pomočjo grafološke metode bolje spoznamo splošne značajske lastnosti kot pa posebno nadarjenost za določen poklic.⁶

Glavni metodični problem grafologije je pravilno določanje človekovega značaja v celoti, kajti vsak posamezni grafološki pojav — ki je sam po sebi mnogoznačen — dobi določen pomen šele v odnosu do celote.

Ob vseh teh spoznanjih in pridržkih si zdaj ogledajmo nekaj pisem Frana Govekarja iz let 1908—1949⁷ in jih poskusimo grafološko razložiti.

II.

Govekarjeva pisava kaže na prvi pogled nevsakdanjo stopnjo originalnosti: o tem očitno pričajo oblike nekaterih črk, zlasti majuskul (npr. P, K), predvsem pa njihovo povezovanje (npr. d z naslednjo črko; včlenjevanje strešic). V tej pisavi očitno prevladuje forma nad gibanjem, tj. naravna dinamika pišče roke je precej potisnjena v ozadje v prid vnaprej zamišljenih oblik, ki dajejo celotni pisavi odločilni pečat. S tem je povezana tudi zelo visoka stopnja »togosti« (Versteifung), tj. gibalne napetosti mišičja pišče roke, in ne prevelika hitrost pisanja, tj. hitrost, s katero se je pero premikalo po papirju. Pisava ni preveč skladna: harmonijo celotne pisne podobe prekinjajo zlasti občasna nesorazmerja (nesorazmerno velike majuskule) in posamezna mesta z nenavadno razmaknjeno potezo (ki je posledica nenadnega močnega pritiska peresa na papir). Pisava je nadpovprečno zvezna, tj. sorazmerno veliko število črk je napisanih z eno potezo. Piščeva poteza je izrazito ostra, se pravi, da si pisec izbira pero z ostro konico in ga pri pisanju drži blizu nje, v izredno pokončni legi na pisalno raven, tako da teče na papir samo tanek curek črnih. Način vezave je enoznačen: *girlando*, tj. zgoraj odprt lok, piše dosledno, celo tam, kjer je po šolski predlogi predpisana arkada, tj. lok, odprt od spodaj, na primer pri črki *m*; ta girlanda je praviloma mehanizirana, poteze pri njej ne tvorijo mehko se bližajočih in oddaljujočih krivulj (za razliko od t. i. prave girlande), temveč se povečini združujejo in prekrivajo. Včasih pa se srečamo tudi s posebnim, maniriranim načinom vezave, ki ga ustvarjajo podprte in deloma prekrivajoče se poteze — t. i. *duktus Sacré Coeur* (bil je predmet pouka v francoskem samostanu tega imena in še v nekaterih drugih; postal je celo ena stanovskih oznak gospa iz višjih družbenih slojev, še posebej v katoliških deželah). Pisava je *obogatenata*, tj. v primeri s šolsko predlogo obsega še določene oblikovne prvine izključno estetskega značaja (prim. npr. začetni in končni lok črke »k«, zavoj pri črki »K«, levo zaokroženi konec črke »d« itd.). Prav v teh dodatkih, ki bogatijo pisavo, se najbolj očitno kaže tendenca k *levo nagnjeni pisavi*, tj. k pretiranemu obračanju peresa v levo, torej proti smeri pisnega gibanja. Zgornje okončine črk so v poprečju malo daljše od spodnjih. Pri tem pa so zgornje in spodnje okončine črk precej daljše od malih črk, gre torej za *velike razlike med dolžinami*.

Za potek vrst je značilno to, da posamezne besede padajo, vrsta v celoti pa teče vodoravno ali se celo dviga (tj. vsaka nova beseda se začenja višje kakor konec prejšnje besede) — vrste torej padajo v obliki strešnikov.

Naposled si oglejmo še nekaj posebnosti. Skoraj v vsakem Govekarjevem pismu bomo našli *podčrtavanje nekaterih besed* (nekatero so podčrtane celo z dvojno črto). *Začetki besed* so po navadi *poudarjeni* z obogatitvijo (v obliki girlande ali vijuge), majuskule često vzbujajo pozornost zaradi pretirane velikosti, polnosti, okrasov, močnejšega pritiska. Pri dvodelnih majuskulah je prvi del večkrat močno *zvišan* (M, N), pri drugih je včasih zvišan drugi del (V). *Konce besed* pogosto poudari zvišan pritisk, včasih je končna poteza oblikovana v kotu, drugič je zavoj obrnjen proti levi navzgor (t. im. »krivulja egoizma«) ali proti levi navzdol (t. i. »laso«) ali pa se konča s kratkim trzlajem peresa nazaj, s čimer nastane nekakšna konica (t. im. »harpuna«); na koncu vrstic so končne poteze zelo podaljšane, kakor da skuša pisec zapolniti prazen prostor med koncem besedila in robom strani. Nekatere črke (k, h, B) *padajo s svojo končno potezo* praviloma pod vrsto. Horizontalne črtice na črki »t« ležijo zelo neenakomerno: včasih zelo visoko — prav nad vrhom črke, drugič spet zelo nizko. Spodnji del spodnjih okončin črk ima namesto oble oblike pogosto oglato. — Posebno pozornost je treba posvetiti dejstvu, da pisec zelo rad uporablja *spiralne oblike* (»la coquille« po francoski grafologiji), na primer pri K, S, P.

Prav tako vzbuja pozornost Govekarjev *podpis*. Od ostalega besedila se razlikuje po posebni stilizaciji. Praviloma gre za večje črke in za ojačen pritisk pri začetnih, v desno obrnjenih potezah ter za končne poteze (ki so po navadi podaljšane in jih pogosto krasi »laso« ali »harpuna«). Velikost in oblika podpisa pa od primera do primera izredno niha.

V večini obdobja, ki ga tu raziskujemo, ostaja Govekarjeva pisava v glavnem brez bistvenjših sprememb. Od tridesetih let dalje je seveda mogoče opaziti manj okrasov, pisava postaja preprostejša, razlike med dolžinami se zmanjšujejo, v štiridesetih letih dobiva duktus že starinski izraz — izgublja prožnost, spremlja ga tremor.

Kot smo že omenili, ni mogoče nobenega grafičnega znaka razlagati izolirano — vsak dobi popolnoma določen pomen šele v konkretni zvezi dane pisave. V naslednjem pregledu bomo torej tudi mi pri posameznih grafičnih pojavih navajali samo tiste izmed možnih psiholoških pomenov, ki izhajajo iz danih okoliščin, tj. iz celotnega značaja Govekarjeve pisave:⁸

originalnost oblik, včlenjevanje znakov = precejšnja duševna samostojnost, intelektualne sposobnosti, šolan intelekt

poudarjena forma = v ospredje se prebijajo zavestno izbrana življenjska stališča v škodo spontanega nagona in čustvenih vzgibov

precejšnja »togost« = trdnost, neupogljivost, nestrpnost, celo trdota

počasnost pisanja = vztrajnost, previdnost; nagnjenje k pesimizmu

neskladnost = pomanjkanje notranje harmonije, hitra razdražljivost

močno zvišanje, ki včasih povzroča celo velike disproporcije = hrepenenje po izrednem položaju kot kompenzacija občutkov manjvrednosti

zveznost = kombinacijska sposobnost, smisel za stvarnost, rutina

ostra poteza = odločnost, kritičnost, pomanjkanje strpnosti

mehanizirana girlanda = ponarejena, rutinirana ljubeznivost, konvencionalna prijaznost

duktus »Sacré Coeur« = hinavstvo, uglajeno nastopanje
obogatitev = bogata predstavnost, nagnjenje k obilju in bli  u, k zunanjim učinkom, mnogozna  nost; domi  ljivost

levost = nagnjenje k občutljivosti, užaljenosti; smisel za dobiček, pre-ra  unljivost, neprozornost

z dolžino poudarjene zgornje okončine črk = silovit temperament, sposobnost za navdušenje, vtikanje, nagnjenje k abstraktnemu mišljenju in iluzijam

velike razlike med dolžinami = neuravnovešenost, nemir, častihlepnost, podjetnost

v obliki stre  nikov padajoča (a v celoti vodoravna ali dvigajoča se) vrsta = stalen boj z depresijo in občutkom manjvrednosti; notranjo negotovost nadom  e  a zvi  šana delovna vnema

pogosto podčrtovanje besed = potreba »biti važen«, nagnjenje k prenapetosti, eksaltaciji

začetki besed

(= izraz zavestnega, hotenega stališa do okolja)

girlanda = bahava vljudnost, prijaznost

vijuga = poskus »kriti si hrbet«

obogatitev, poudarjanje majuskul z višino in s pritiskom = prizadevanje po ugajanju, želja po efektu, občasni izbruhi arogance

konci besed

(= izraz dejanskega, nehotenega, neposrednega odnosa do okolja)

končni kot = nenadni, nepričakovani izrazi trdote, togosti

»krivulja egoizma« = izraziti egoizem, smisel za zaslužek

»laso« = nečimrnost, pridobitni  stvo, spletkarstvo

»harpuna« = pohlepnost, grabe  ljivost, trdovratno zagovarjanje svojih stališ

podal   ane poteze na koncu vrstic = sumničavost, opreznost, nezaupanje

s pritiskom poudarjena končna poteza = trmoglavost, potreba »imeti zadnjo besedo«

Razlaga k slikam na str. 71—74:

1 — včlenjevanje strešic; 2 — prvine, ki prekinjajo skladnost (harmonijo) pisave: a) disproporcije, b) nenadno močan pritisk peresa; 3 — zvi  sanje; 4 — mehanizirana girlanda, vrstica pada v obliki stre  nika

5 — način vezave »Sacré Coeur«; 6 — velike razlike med dolžinami poudarek na vi  okih zgornjih okon  inah črk; 7 — uvodna girlanda — končni kot; 8 — vijuga; 9 — »krivulja egoizma«; 10 — »laso«; 11 — »harpuna«

12 — podal   ane poteze na koncu vrstic; 13 — s pritiskom poudarjena končna poteza; 14 — horizontalne črtice na črki »t«; visoko — nizko; 15 — spiralne oblike

16 — podpis (iz leta 1907, 1909, 1918, 1931)

1 ^{nov.}

2
a Predragi gospod prijatelji,

Danes je še čas, da vam želim
novi leto. Vsem in ne bom pozna

u.
Vsem in ne bom pozna
vsem in ne bom pozna

b
Sinfel Kralj
vsester tudi
Kam

4 da vam vsem mogoč več

5 *supernice*

Heffner

Donovan

Donner

mi

6 *Gumb. Higabell*

8 *Kapelnick*

Koubrakot

Jonoi

Gosp

7 *ker*
budgeta

9 *stacij*

toleg

ulaz

11 *chivo*

rezov

vpera

negar

sem

hi

10 *tesko*

tepos

restavos

prepus

12 al, jaz
uak gladi-
orkestra.

kouadui
gad wa
inistrou

fooru

13

igra
mesinik

igral
me

glasbe

sopranotho za bruceake

14

Kalista Not ste

15

~ Praga, Taj

Pravins

horizontalne črtice na črki »t«: visoko = vzvišenost, samovoljnost
nizko = popustljivost

spiralne oblike (»les coquilles«) = egocentrizem, narcizem, želja biti zanimiv, koketerija

podpis: praviloma večji (v primerjavi z besedilom) = piščevo resnično samoljubje je večje kot pisec to kaže

precej spremenljiv = veliko nihanje samoljubja in zaverovanosti vase

prečne poteze črke F so usmerjene postrani navzgor in poudarjene s pritiskom = očitno poudarjanje lastne osebe

poudarjanje konca s pritiskom = želja, vzbujati vtis odločnosti, samostojnosti človeka, ki ne podlega tujim vplivom

Ta pregled že jasno kaže, s kakšno osebnostjo imamo opravka. Gre za inteligentnega in izobraženega človeka, ki svojih sposobnosti nikakor ne name-rava prikrivati in noče ostati v ozadju. Rad se postavlja, v družbi uglašeno nastopa, rad leporeči, s prijaznostjo si zna na mah pridobiti simpatije, zna pa tudi imponirati s suvereno, efektno gesto. Kdor ga spozna поблиže, je razočaran. Spoznal bo, da tako očitna vljudnost ne prihaja iz dobrega srca, temveč prej iz preračunljivosti, dalje, da se v intimnejšem stiku ta vljudnost pogosto umakne trdoti in aroganci, kakor hitro se piscu dozdeva, da so ogroženi njegovi osebni interesi. Prav ti pa v resnici določajo piščevo ravnanje. Slava in pridobitništvo sta cilja, za katera piscu ni žal delovne energije (ki je ima precej), samo da bi ju dosegel, toda v primeru potrebe se ne ustraši niti manj častnih sredstev tja do pravih spletk.

Kdor bo pisca поблиže spoznal, bo opazil tudi nenavadno neuravnovešenost njegovega značaja in torej tudi nepreračunljivost njegovega ravnanja. Ker je danes vljuden in prijateljski, jutri surov in odklonilen, enkrat voljan in sprav-ljiv, drugič vzvišen in brezkompromisen, je vir mnogih razočaranj, nesporazumov in konfliktov.

Če gremo še globlje k temeljem te zapletene osebnosti, bomo videli, da je že tukaj notranje protislovje. Protislovje med tem, kar pisec v resnici je, in tem, kar bi hotel biti. Spoznali bomo, da še zdaleč ni tako samogotov, kot to kaže s svojim nastopom, da, da sta marljivost njegove dejavnosti in bahavost njegovih izjav pogosto prej podzavestna kompenzacija lastne nezadostnosti in negotovosti. Za človeka, ki skriva v sebi tako bolečo, neozdravljivo točko, je naravno, da je nemiren in nepomirjen sam s seboj in z okolico. Po navadi je sumničav, lahko ranljiv v svojem ponosu in prav lahko ga razdraži tudi malenkost.

Da bi bolje razumeli Govekarjevo dejavnost in njegovo življenjsko usodo, primerjajmo njegov značaj še z značajem njegovega največjega leposlovnega tekmeča Ivana Cankarja. Zadostuje samo kratka analiza Cankarjeve pisave⁹ in že dobimo veliko, naravnost kontrastno razliko med obema.

Cankarjeva pisava je zelo skladna (nastaja z neprestanim premikanjem peresa, brez večjih odklonov in okvar v procesu pisanja in polni pisno ploskev tako, da so posamezne oblikovne prvine medsebojno v ravnotežju — nobena izmed njih ne izstopa v ospredje v tolikšni meri, da bi motila enovito podobo

celote), *nadpovprečno zvezna, široka in v desno nagnjena*, prevladujoč način vezave je *nitkast* (tj. nedoločno valovita poteza — npr. pri črkah m, n, u), *razlike med dolžinami so velike*; v gornjem delu je očitno nagnjenje v levo (črka d, strešice nad črkami); *podpis je preprost* (samo inicialke so večje, na koncu pa je preprosta parafa) in *harmonično včlenjen v besedilo*.

Pisec te pisave ne pozna (za razliko od Govekarja) nobenih notranjih bojov, njegov značaj je enovit — ni se mu treba pretvarjati ali kaj prikrivati in tega niti ne poskuša: predstavlja se tak, kakršen je. Zaveda se svojih izrednih kvalitet (podpis!), vendar jih jemlje kot samoumevnost, instinktivno veruje vase. Njegov odnos do zunanjega sveta je živahen, spontan, neposreden; željno, nestrpno hiti vedno za novimi vtisi in doživetji (širina, nagnjenje v desno, velike razlike med dolžinami, nitkasta vezava); pri tem pa ima poseben notranji odnos do preteklosti in refleksije, ki ga je mogoče označiti kot lirizem (levost v zgornjem delu). O umetniških nagnjenjih priča tudi to, da prevladujoč motiv piščevih dejanj ni razum, temveč iracionalne sile: čustvo, instinkt, intuicija. Te ga vodijo in tako hiti za svojimi cilji željno in z nekakšno nezavedno, nehoteno gotovostjo. Seveda ne moremo zanikati, da ga njegov živi, impulzivni temperament in pomanjkanje zadržanosti z lahkoto zapeljejo tudi k nepremišljenim, lahkomišelnim dejanjem.

(Iz češkega rokopisa prevedla Zdenka Jerman)

OPOMBE

¹ Jaroslav Pánek, Osobnost Frana Govekara ve světle soudobé české publicistiky a jeho »pražské« korespondence (Osebnost Frana Govekarja v luči sodobne češke publicistike in njegove »praške« korespondence — Přehled IX, Daruvar 1975, str. 79 do 101). — Pričujoča grafološka analiza tematsko navezuje na razpravo: Jaroslav Pánek, Pisma Frana Govekarja Čehom (Prispevek k zgodovini slovensko-čeških odnosov v prvi polovici XX. stoletja). Dokumenti SGM, X (1974), s. 20—44; XI (1975), s. 27—47, 124—144; XII (1976), s. 58—82. V razpravi so objavljene tudi reprodukcije celotnih strani iz Govekarjevih pisem; zato so bili v slikovno dokumentacijo k pričujoči razpravi uvrščeni samo izrezi iz pisem s posameznimi grafološkimi znaki.

² Pobudo za to delo mi je dal osebni razgovor s prijateljem Jaroslavom Pánekom. Dr. Pánek mi je tudi posodil rokopisni material za analizo.

³ Doslej najboljši pregled zgodovine grafologije sta podala Wilhelm Helmut Müller — Alice Enskat v knjigi »Graphologie gestern und heute« (Stuttgart 1951). Od izida te knjige so grafološko raziskovanje obogatila nekatera nova dela načelnega značaja. Vsa so komentirana v temeljni grafološki reviji Zeitschrift für Menschenkunde (Wien — Stuttgart; izhaja od l. 1936).

⁴ Najnovejši sistematski pregled vse snovi, prilagojen potrebam visokošolskega študija, nudi knjiga Wilhelm Helmut Müller — Alice Enskat, Graphologische Diagnostik, ihre Grundlagen, Möglichkeiten und Grenzen (2. Aufl., Bern u. Stuttgart 1973).

⁵ Ta pridevnik je treba žal še vedno poudarjati, kajti še danes obstajajo različne dilematске in šarlatanske prakse, ki si privzamejo naziv grafologija, čeprav imajo z njo prav tako malo skupnega kot alkimija in kemija ali astrologija in astronomija.

⁶ Na rovaš grafologije slišimo različne skeptične opazke, kot npr.: Človek vendar piše bolj ali manj tako, kot se je tega naučil v šoli; razen tega lahko zavestno spreminja podobo svoje pisave; njegova pisava se podreja določenim nehotenim spremembam zaradi piščevega trenutnega razpoloženja in se pogosto močno spreminja tudi za piščevega življenja; na podobo pisave delujejo fiziološki in mehanski dejavniki (npr. tremor zaradi utrujenosti, bolezní ali starosti, različne spremembe pisave kot posledica različnega pisalnega pribora — peresa, črnila, papirja, podloge). — Nobena izmed teh opazk ne more ovreči možnosti grafološke diagnostike. Res je sicer, da dá šolska predloga, po kateri se je pisec učil pisati, osnovni tip vsake pisave; toda vsak pisec se na določen način oddaljuje od nje in grafolog gleda prav na tiste

individualne odklone. Res je, da znajo razni ljudje z različnim uspehom namenoma spreminjati svojo pisavo; a tako storijo vedno za ceno večje zbranosti pri pisanju, in kadarkoli pozabijo na ta svoj namen, se zakonito vrnejo k svoji edini normalni pisavi, ki najbolj ustrezno izraža njihovo osebnost. Trenutno razpoloženje vpliva na pisavo prav tako, kot s svojim trenutnim vplivom obarva tudi piščeve značaj — in podobno je tudi s postopnimi spremembami človekovega značaja: tudi te povzročajo ustrezne spremembe pisave. Fiziološke okvare (zlasti če gre za piščeve vid in piščo roko) kot tudi neugodne okoliščine pri pisanju (npr. neprimerna svetloba, neugodna drža pri pisanju, neprimeren pisalni pribor ali papir) lahko zares zelo omejijo izraz piščeve osebnosti pri porajajočem se rokopisu, in grafolog mora z vsem tem računati.

⁷ Predmet analize so Govekarjeva pisma J. K. Strakatemu, Fr. Táboorskemu in Fr. Ad. Šubertu, vsa shranjena v Památníku národního písemnictví v Pragi, in R. Noskovi-Naskovi; njeno zapuščino hrani arhiv gledališkega oddelka Narodnega muzeja v Pragi.

⁸ To moram izrecno poudariti, drugače bi bralec lahko zmotno mislil, da ta grafološki »slovarček« nujno velja tudi za druge pisave.

⁹ Glej npr. reprodukcijo ene strani njegovega pisma Ruženi Noskovi-Naskovi iz l. 1906, ki jo je objavil D. Moravec na 2. str. 25. zvezka te revije (letnik XI — 1975).

Un portrait graphologique de Fran Govekar

L'auteur du traité, Monsieur Stanislav Polak (né le 4 janvier 1936) était archiviste (directeur des archives d'histoire à Příbram en Tchécoslovaquie Centrale), un des historiographes régionalistes principaux. Il s'intéressait avant tout aux recherches des sciences annexes de l'histoire (surtout à la diplomatie et à la paléographie) et à l'analyse scientifique de l'écriture (c'est-à-dire à la graphologie). Sa monographie »Studium novověkého písma. Problémy paleografie — Forschung der Neuzeitsschrift. Probleme der Paläographie (Příbram 1973) qui obtint un succès considérable auprès des spécialistes en Europe, représente un ouvrage fondamental de ce genre dans la littérature tchécoslovaque. Les réflexions principales sur cette problématique ont été reprises dans son traité de synthèse »Paläographie als graphologische Hilfswissenschaft« (Zeitschrift für Menschenkunde 38, Wien—Stuttgart 1974, S. 354—372). Dans ce traité, il s'est intéressé, pour la première fois, à un thème slovène. Il a été par Zdenka Jerman de l'original manuscrit tchécoslovaque écrit pour les Dokumenti SGM avec la collaboration du professeur A. Trstenjak pour la terminologie graphologique.

Francè Brenk

Slovenski NOB film

Dokumenti in spomini

(Tretje nadaljevanje)

Spomin na začetek

Uragan na Balkanah

20. maja 1947 sta izšla v Poročevalcu in Pravici velika oglasa:

»Sovjetski umetniški film o herojski osvobodilni borbi narodov Jugoslavije
V gorah Jugoslavije

Mosfilm

V glavnih vlogah: Nikolaj Mordvinov, Ivan Bersenjev, Olga Žiznjeva.

Sodelujejo člani SNG: Bojan Stupica, Stane Česnik, Vladimir Skrbinšek.

Kino Union.«

Film, ki je imel med nastajanjem vrsto naslovov — *Uragan na Balkanah*, *Bura na Balkanu*, *Oluja na Balkanu*, *Vihar v Jugoslaviji*, *Jugoslavija*, in nazadnje na Slovenskem *V gorah Jugoslavije* — so predvajali pičlih 7 dni v Ljubljani in prav toliko v Mariboru (od 17. do 23. maja). Začetek snemanja filma in njegovo nastajanje spremlja vrsta tiskanih poročil, ob njegovi premieri pa zavlada molk. Nihče izmed recenzentov, ki v tem času pišemo o filmu — F. Š., K. B., nv, P. I., frb, in te⁴⁰ — o *Uraganu na Balkanah* ne napiše ocene. To pa v času, ko je deležen poročil in ocen vsak *Sin polka*, ko piše npr. Igor Pretnar že »O perspektivah našega filma«, ko je mesec dni kasneje deležna izčrpne kritike *Slavica*,⁴¹ ali ko naš tisk pričaka s pozornostjo in zanimanjem vrnitev Slovencev, snemalca prvega mehiškega filma in nato od 1926 do 1946 hollywoodskega filmskega fotografa — bil je t. i. »stilcameraman«, kar ustreza nemškemu »Standphotographu«, ki je fotografiral posebej komponirane prizore iz filmov za tisk in reklamne omarice — naši časopisi tedaj pozorno pričakajo rojaka in filmskega strokovnjaka z obvestilom: »Režiser List se je vrnil«.

⁴⁰ Francè Stiglic, Kristina Brenkova, Francè Jamnik, Francè Novšak, Igor Pretnar in te (?).

⁴¹ »Prvi jugoslovanski zvočni film 'Slavica', Ljudska Pravica, 21. maja, in: »Ob prvem umetniškem filmu 'Slavica', Slovenski poročevalec, 11. junija 1947. — Izkazalo pa se je, da sta »prvi srbski igrani zvočni in dolgi film« posnela na pol ilegalno v letih 1942/43 D. Aleksić in S. Mišković v okupiranem Beogradu in sicer *Nevinost bez zaštite*. — Delu je dal pod istim naslovom nove razsežnosti Dušan Makavejev leta 1968 s tem, da je prvotni film z vsemi stilnimi posebnostmi vključil v novo interpretacijo »*Nevinosti bez zaštite*«.

Režiser Joe-Jože Žnidaršič, z umetniškim imenom List, se je tedaj vrnil iz »Fox-ovih studijev«. Prav te dni, torej 30 let kasneje, odkriva svoj bogati filmski in fotografski arhiv slikar, akademik in profesor Božidar Jakac. O njegovem filmskem delu je pred leti napisal seminarsko nalogo na Akademiji študent oddelka za režijo Božo Šprajc. Mojster Jakac je dal na razpolago ljubljanski TV in hkrati Arhivu SR Slovenije dva do tri tisoč metrov svojih filmov, posnetih na nenavadni 9 mm in pa na 16 mm trak. Izbor iz tega dela in ustrezne intervjuje sta za TV informacijo — medtem so jo najbrž že predvajali — pripravila režiser Božo Šprajc in Igor Košir. — Filmi mojstra Božidarja Jakca so nastajali od leta 1928 ali 1929 dalje, ko je slikar hkrati z Rdečo zemljo odkrival tudi film. Bil je to čas Badjurovega filmskega podjetja Sava film. Jakčevih filmov na formatu, ki ni več v rabi, ni mogoče gledati; mojster ima sicer ustrezni projektor, ki pa mu je pregorela žarnica (mogoče jo ima Philips, ali pa bi jo lahko napravila Iskra?). Med filmi mojstra Jakca so tudi barvni — najbrž prvi slovenski barvni filmi. Zdi se, da bo to novo odkritje, da bodo Jakčevi filmi zavoljo svoje kvalitete prevrednotili naše dosedanje estetske sodbe o slovenskem filmu med obema vojnama.

Slikar, akademik Božidar Jakac hrani v svojem arhivu tudi gradivo o Jožetu Žnidaršiču Listu. O njem je napisal že leta 1933 članek, v katerem piše med drugim tudi: »...Osamljen je presrečen, če najde domačega človeka. Razen bivše filmske igralka Zale Zarane Sršenove iz Kranja in Mildred Prašnikarjeve živi le prav malo Slovencev naravnost v Hollywoodu...« Torej poleg Avguste Danilove in Marije Vere pozna ta čas še dve »filmski igralki« Slovenki, in pa, seveda, že v Ameriki rojeno »Turkovo iz Chicaga«, s slovitim umetniškim imenom: Gloria Swanson. — Že tedaj je List pisal roman v slovenščini, iz časov Maksimiljana, pod naslovom »Palomita«. Rokopis je v mojstrovem arhivu. — Poslednja pisma je Jože Žnidaršič List pisal Božidarju Jakcu še po svoji ponovni vrnitvi v Mehiko, po 1948 letu; zanj in za njegovo ženo Mehikanko, po poklicu radijsko pevko, zanj in za Lito Žnidaršič na Slovenskem ni bilo dela. Zadnje Listovo pismo nosi datum 12. oktober 1964. — »Bil je odličen strokovnjak«, pripoveduje mojster Jakac, »celo v letih recesije (po 1929) ni izgubil službe, in med vojno je bil obveščevalec Louisa Adamiča.«⁴²

Posebnost arhiva mojstra Božidarja Jakca je tudi v tem, da ga v celoti sploh nima: rojaki so mu iz Amerike pošiljali v domovino filmski trak s prošnjami, naj jim posname za spomin motive iz stare domovine. Tako je mnogo njegovih filmov v Ameriki in jih sam še ni videl.

Prve hollywoodske Jakčeve vtise je priredil po pismih iz Amerike Miran Jarc in so izšli v znani knjigi »Odmevi Rdeče Zemlje« pri Jugoslovanski knjigarni v Ljubljani 1932. Hkrati naj opozorim, da je objavil 28. novembra 1976, v času ko je dal Božidar Jakac na razpolago tudi kakih tritisoč »partizanskih« fotografij, v Dnevniku Ladislav Lesar članek »Meglica pozabe nad podobami revolucije«. In nazadnje: V Dnevniku objavlja Djordje Protić pod naslovom »Objel bi to deželo — življenje in delo Božidarja Jakca«, od januarja do aprila 1977, zajetno mojstrovno biografijo, v kateri je nekaj malega posvečenega tudi Jakčevi filmski dejavnosti.

Približno ob istem času, ob koncu leta 1976 in v začetku leta 1977 se je v našem tisku razvnel boj za prvenstvo: kateri film je »prvi slovenski igrani in dolgi«, in kdo je njegov avtor. Ali je to *V kraljestvu Zlatoroga*, ki ga je zrežiral in posnel po sce-

⁴² Članek »Režiser List se je vrnil« je izšel v Poročevalcu 22. IV. 1947.

Glej n. pr. tudi: Bogdan Pogačnik: »Orel in korenine. Pogovor z akademikom Božidarjem Jakcem ob 25. letnici smrti ameriškega pisatelja slovenskega rodu Louisa Adamiča.« Delo, 1. IX. 1976.

nariju Juša Kozaka profesor Glasbene Akademije Janko Ravnik, ali pa so to *Triglav-ske strmine*, ki jih je režiral Ferdo Delak po scenariju Janeza Jalna, posnela pa sta jih Metod Badjura, ki je bil hkrati iniciator in duša snemanja, v Severni steni Triglava pa dr. Stanko Tominšek; montirala jih je Milka Badjura. Prvi film je doživel premiero 1931, drugi 1932. Problem so zaostri s trditvijo, da *V kraljestvu Zlatoroga* ni »igrani«, temveč »kulturni« film.

V polemiko, ki je bila že mnogo let »v zraku«, sprožila pa se je bolj po naključju, z intervjujem Vesne Marinčič z Milko Badjuro, ki je izšel pod naslovom »Vse njene strmine« v Delu 25. novembra 1976, sem posegel tudi sam. Za sodelovanje sem poprosil Milko Badjuro, ki mi ni ustregla, in Janka Ravnika, ki me je o stvareh bolj nadrobno informiral in dal na vpogled tudi del svojega skrbno ohranjenega in urejenega arhiva. Hrani vse, kar je v zvezi z *Zlatorogom*. Tako sem naletel celó — na najbrž — prvo filmsko snemalno knjigo, na vrsto časopisnih poročil in ocen, ki so izhajale ob premieri doma in v tujini, pa na fotose iz filma, in kar utegne biti doslej najvažnejše: Janko Ravnik ni posnel samo *V kraljestvu Zlatoroga*, temveč leto ali dve nato še 700 m dolgi film po naročilu tedanjih lastnikov Trboveljske premogokopne družbe (zvečine francoski kapital, njihova je bila palača na vogalu Cankarjeve in Župančičeve, kjer je tudi Republiški komite za kulturo) pod naslovom *Trboveljski rudnik in cementarna*. Javnih predstav filma, ki so ga verjetno predvajali lastniki za reklamo in v informacijo ožjemu krogu gledalcev doma in v tujini, po naših kinih ni bilo; prof. Ravnik pa hrani večino negativa. Nato je — verjetno 1932 — začel snemati športni film *Kajak klub*, pa mu je po kakih 200 posnetih metrih zmanjkalo sredstev. Tretji njegov kratki film pa je dokumentarni, in prikazuje pogreb znanega in popularnega člana Sokolskega društva v Bohinjski Bistrici(?) Malija. Film nosi naslov *Pogreb br. Malija* (br. — brat, so se med seboj nazivali člani telovadnega društva Sokol. Op. frb.). Negativ filma je v celoti ohranjen, in ga utegne biti kakih 400 m. Profesor se ne spominja, da bi kdaj napravil kopijo, in da bi film javno predvajali. — Moj prispevek k omenjeni polemiki je izšel pod naslovom »V kraljestvu slovenskih filmskih strmin« v Nedeljskem dnevniku 26. februarja 1977 in nato še v dveh nadaljevanjih. V Nedeljskem zato, ker je v njem zaostрил spor s svojim članom dr. Vladimir Škerlak, pa še iz študijskega razloga: zanimala nas je reakcija »množičnega« bralca — Nedeljski ima nad 200 000 kupcev — na nekonvencionalno filmsko sporočilo.

Tako se počasi razkriva filmološko dragoceno, zanimivo gradivo, ki pa čaka na nadrobnejšo obdelavo, na seminarske in diplomske naloge, pa na interes filmologov prihodnjih rodov.

V času, na katerega smo tedaj čakali domala pol stoletja, je umrl tudi dr. Mario Foerster, ki je zapustil zanimivo filmsko zbirko.

Hkrati vemo, da je na Slovenskem še mnogo filmološko zanimivega gradiva, pa ga lastniki ne dajejo na razpolago, in sicer predvsem iz treh razlogov: da bi svoji zbirki zvišali ceno, iz strahu, da bi njih delo izgubili ali uničili, pogosto pa zavoljo skromnosti, češ da njih, npr. »družinski posnetki« nimajo cene. Toda film dr. Karla Grossmanna, *Na domačem vrtu* (1905), torej najstarejši ohranjeni film na Slovenskem, je »družinski«. Kar pa se hranjenja gradiva tiče pa je blia vse doslej zares stiska: ker ni bilo denarja za ustrezen bunker, se je otepala sleherne filmske zbirke tudi Akademija (AGRFT).

Filmologe, posebej filmske zgodovinarje, čaka tedaj še obilo dela. Kaže pa, da se bodo lahko poslej oprli na ustrezne institucije: na Arhiv SR Slovenije, na arhiv Vibe filma, ki je prevzel tudi arhiv prejšnjega Triglav filma in za katerega je skrbela

Abram M. Room na začetku
svoje filmske poti



pod težkimi pogoji nad 25 let Alojzija Omota, pa še na nastajajoči Filmski muzej Društva Slovenskih filmskih delavcev. — Te ustanove in docela določeni, znani ljudje, morajo poslej »po zakonu« skrbeti za slovensko kinematografsko gradivo. — Posebno vprašanje pa je, koliko tega zgodovinskega gradiva — z zapuščino Janka Travnarja — je šlo v izgubo. In posebej: kaj vse našega je po bunkerjih Jugoslovanske kinoteke na Košutnjaku, in kaj tega bomo sploh dobili nazaj...

*

O *Uraganu v Balkanah*, o *Viharju v Jugoslaviji* je tedaj ob njegovi jugoslovanski premieri zavladal molk. O filmu vlada molk tudi poslej. Ne omenjajo ga niti ob raznih slovesnostih in jubilejih, in o njem ne piše večina študij in knjig o zgodovini sovjetske ali jugoslovanske kinematografije.⁴³

⁴³ Sam ga omenjam le mimogrede v »Zapiskih o filmu« (str. 73–74), in prav tako bežno v »Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji« (str. 592). — Ranko Munitić n. pr. v svoji knjigi »Živjet će ovaj narod, jugoslovanski film o revoluciji«, zajedničko izdanje (rk soh i »publicitas«, Zagreb, 1974.) — omenja Helmuta Käutnerja in H. Hunzerja koprodukcijski *Poslednji most* (z Mario Schell, 1954), o *Oluji na Balkanu* pa molči. — Film pa po mojem posredovanju omenja tudi znana »Kleine Enzyklopedie Film, 1966, VEB Bibliographisches Institut Leipzig: »In den Bergen Jugoslawiens« (str. 527).

Kaj se je zgodilo? Ali je nastal v Jugoslaviji že na začetkih njene nove proizvodnje tako nepomemben ali brezupno slab film, da je kazalo o njem le molčati? Ali je bilo snemanje dolgega igranega filma s prenekaterim našim igralcem in režiserjem tako odveč, da o njem ni imelo smisla izgubljeni besede? Ali pa smo časnikarji molčali »po direktivi«, po »ukazu od zgoraj«?

Tako sem spet kot kronist in zgodovinar v svojevrstnem položaju: rekonstruirati moram dogodke, o katerih je ohranjenega le malo arhivskega gradiva: nekaj člankov, pisem in fotografij. Zato se kot priča dogajanju moram opreti še na svoj spomin, pri čemer pa tvegam očitke, da moj spomin ni zanesljiv, ali pa: čemu sploh obnavljam in budim v življenje neke zgodbe in nezgode, ki jih je že zdavnaj prekrila patina zgodovine in nikogar več ne zanimajo, najmanj še mlade cineaste.

Kar se spomina tiče se zavedam, da je sleherna zgodovinska raziskava povod za novo, in vsako spominjanje — pobuda za nove spomine. Kar pa se interesa tiče, moramo biti vsaj filmologi čim bolj natančni, in upati, da utegne priti čas, ko bodo manj obremenjeni in manj utrujeni novi mladi rodovi spet bolj radovedni, ko se jim bo morda spet zazdelo, da se da učiti tudi ob zgodovinskih izkušnjah. Dvom v to pa je seveda opravičen, kajti prednost mladosti je vera v lastni genij, in skoraj še nisem srečal študenta, ki bi ne verjel, da bo prav on odkril film. To je zelo prav, ker je naravno, zlasti prav, če je slušatelj nadarjen pa tudi brihten, kajti potlej je moč upati, da ga bo slej ko prej premagala kritična radovednost. — Prav te dni me je povprašal n. pr. eden izmed mlajših čuvarjev našega filmskega arhiva, če je *Jelendolske žrtve*



Abram M. Room — in predzadnji na levi Ivan Marinček — vodi snemanje prizora za Vihar v Jugoslaviji v Planici, 1945/46



Edvard K. Tisse, svetovno znani snemalec Eisensteinove epohe, leta 1945 v ljubljanskem hotelu »Slon«, preden je začel snemati Vihar v Jugoslaviji (foto: Rudi Omota)

res posnel Emona film, češ da film nima več glave; da njegovi avtorji niso več podpisani. Odgovoril sem mu, da je vse tri protipartizanske propagandne filme — *Proti-komunistično zborovanje na Kongresnem trgu*, *Domobranska prisega* in *Jelendolske žrtve* — zares posnel Emona film, kar vem, ker sem sodeloval pri zaplembi teh del in pri razgovoru z nekaj njihovimi avtorji; da pa je hudo razumljivo, če so medtem glave odstrigli, saj so hoteli njih avtorji zabrisati sled za seboj. — In ko nas več ne bo, in ne bo več za dokaz tudi naš spomin?

In tako tvegam tudi pričujoče poglavje o *Uraganu na Balkanah*. Kdor namreč ne pozna procesa nastajanja tega filma, in hkrati vsaj nekaj značilnih anekdot iz tistega dolgega obdobja, saj je trajalo snemanje od jeseni 1945 do pomladi 1947, ne more prav razumeti ne našega filmskega pionirskega obdobja, ne našega NOB filma, in ne redkih današnjih prizadevanj po modernizaciji tega žanra.

Poseben povod za pisanje tega poglavja mi daje naša nova, tudi filmska situacija: pred dobrim letom dni ali kdaj sem bral, da pojde v Afriko, menda v neuvrščeno Kenijo, posredovat »izvirno filmsko ustvarjalnost« naš znani pisatelj in scenarist Ivan Ribič-Stojan. In te dni berem, kako »Centar FRZ sodeluje že tri leta z libijsko državno kinematografijo«. ⁴

*

⁴ FRZ — Filmska radna zajednica Beograd. — Marina Milatović: »Združevanje rešuje film«. Ljubljanski dnevnik, 23. VIII. 1976.

Naj navedem nekaj podatkov o predzgodovini sovjetsko jugoslovanskih, in posebej rusko slovenskih filmskih odnosov:

Februarja leta 1968 so me poslali v Moskvo kot jugoslovanskega delegata na simpozij, ki je bil posvečen spominu Sergeja Mihajloviča Eisenšteina ob sedemdesetletnici njegovega rojstva. Po tednu dni, ko smo po deset ur na dan poslušali spomine sodobnikov na Ajzma (prijatelji so ga imenovali Ajzen — Eisen — železo), in pa vrsto disertacij mladih o umetnosti velikega mojstra, nas je povabil Gregorij M. Kozincev v moskovsko TV, in se z nami pogovarjal pred kamerami o pokojnem jubilarantu. Bili smo z vsega sveta, in vsakdo je povedal nekaj svojega, nekaj o Eisensteinu in svoji domovini. Jaz sem povedal le to, da v Jugoslaviji pred vojno nismo videli nobenega Eisensteinovega filma. Tudi — in predvsem ne — *Potemkina*. Da so namreč jugoslovanski predpisi uvoz filmov iz tujine docela liberalizirali, zakon pa je imel opombo, po kateri predpis ne velja za uvoz sovjetskih filmov.⁴⁵

V času zmagovitega pohoda fašizma, v obdobju manevriranja tedanjih jugoslovanskih vlad okoli navezave stikov s SZ, so kot znak popuščanja dvajsetletne napetosti med Jugoslavijo in SZ dovolili uvoz nekaj sovjetskimi filmom, ki smo jih gledali tudi v Ljubljani. V skopem repertoarju pa ni bilo ne *Potemkina* in ne *Čapajeva*, torej del, ki sta veljali za vrhova prvega nemega, in drugega zvočnega »zlatega obdobja« sovjetske kinematografije.

Za našo mlado generacijo, ki je jemala v letih 1945—1948 slovenski film v svoje roke, za tiste med njimi, ki so bili v partizanih, pa je bilo najbrž prvo srečanje z »ruskim« filmom leta 1944. Angleži so tedaj odvrgli na osvobodeno ozemlje *Napad na Brandenburg*, Američani *Stražo na Renu*, Sovjeti pa svoj novi dokumentarni film *Stalingrad*, že znani *Cirkus*, in enega svojih »najboljših filmov iz obdobja vojne kinematografije« *Mavrico*⁴⁶ Marka S. Donskoja. Predstave so se odvijale dan in noč. V kinu so se ustavljale brigade, in borci so gledali filme, ki so jih »utrjevali in navduševali za boj, med dvema bitkama.«⁴⁷ Filme je predvajal invalid Urban Horvat. Za predstave so najbrž vedeli tudi domobranci, ki so novembra 1944 vdrli v Belo krajino, prišli do Črnomlja in v dvorani prestrelili tudi filmski zvočnik.

Že pred temi dogodki na Slovenskem pa so snemali osvoboditev Beograda in prizore na Sremski fronti razen naših tudi tuji, med njimi sovjetski snemalci. Naši: Mihajlo Ivanjickov, Stevo Mišković in Slovenca: Dimitrij Macarol in Anton Smeh. Sovjetski pa vsaj Viktor Muromcev in Vladimir Ešurin. V »Zapiskih k zgodovini naše filmske proizvodnje« iz decembra 1947, namenjenih slovenskemu CK in pa potrebam študija zgodovine filma na Akademiji, je posebno poglavje z naslovom: »Muromcev in V. Ješurin«. V njem piše med drugim:

»Poleg domačih filmskih operaterjev so v času narodnoosvobodilnega boja snemali pri nas tudi tuji operaterji Angleži, Amerikanci zlasti pa Sovjeti. Izmed njih sta najbolj znana sovjetska operaterja kapetan Muromcev in podpolkovnik V. Ješurin, ki sta s svojima kamerama sledila našim brigadam do Trsta. V bojih za Trst je na Opčinah padel sovjetski operater Muromcev. Njegov grob je na pokopališču v Bazovici. — Iz pjunega dragocenega gradiva, med katerim so tudi posnetki pohoda V. Prekomorske brigade skozi Črnomelj, je sovjetski režiser L. Varlamov sestavil dokumentarni film »Jugoslavija«, film o veliki in slavni borbi jugoslovanskih narodov proti fašistič-

⁴⁵ Nadrobneje n. pr. tudi: »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji«, str. 561

⁴⁶ Georges Sadoul: »Zgodovina filma«, str. 456—457.

⁴⁷ »Zapiski o filmu« str. 84—85.



Anton-Tonček Smeh-Harry, najbrž prvi jugoslovanski poklicni filmski snemalec (1898—1953), je bil pri snemanju Viharja v Jugoslaviji Tissejev asistent

nim osvajalcem. Besedilo k filmu je napisal Ilija Ehrenburg. Pri nas smo ga gledali avgusta 1946. leta.«

Do pred kratkim sem bil prepričan, da sem podatek prav napisal. Ko je leta 1945 pripotoval režiser *Uragana* Abram M. Room tudi v Slovenijo, in smo iskali ustrezne kraje za snemanje, smo na poti v Trst skušali najti na pokopališču v Bazovici tudi grob Viktorja Muromceva. Nismo ga našli. Pred kratkim pa mi je prišla po naključju v roke ilustrirana revija »Zemlja sovjeta«, broj 5, ožujak 1974. V njej je izšel nepodpisani sestavek »Priča o heroju«, z opombo, da je napisan po pripovedovanju sovjetskega vojnega snemalca Semjona Školjnikova. Pripoveduje, da je poznal podpolkovnika Vladimira Ešurina od leta 1934, da je bil nekaj časa njegov asistent, in da so poslali Ešurina hkrati z Viktorjem Muromcevim v Jugosavijo, da bi snemala o njem boju dokumentarni film. Pripeljali so ju z letalom: »Na dan pred poletom je prišel k meni visok mlad človek. Dejal je, da se piše Viktor Muromcev, in da je pred kratkim absolviral na Zveznem državnem inštitutu za kinematografijo. Dovolili so mu, da »bo diplomiral na fronti«, se pravi, da bo lahko predložil za diplomsko delo svoj jugoslovanski frontni film...«. »Ko smo poleteli, smo izvedeli, da nas bodo odvrgli v Črni gori na Čukovo polje...«. Nato opisuje nevaren polet, poln vojnih naključij, in pristanek, ko se je Muromcev izgubil za en dan, nakar »smo čez nekaj dni odšli v Kolašin, kjer smo srečali Peka Dapčevića«. — S. Školjnikov pa pripoveduje, da je

spoznal V. Muromceva takole: »... Ko je 1. 1945 snemala naša skupina dokumentarni film *Jugoslavija*, mi je ukazal režiser filma Leonid Varlamov: Pojdi k partizanom v Slovenijo in posnemi o njih veliko epizodo za film... Zgodaj zjutraj se je naše letalo spustilo na letališče blizu Zadra. Tam sem nepričakovano srečal Viktorja Muromceva. Predlagal mi je, naj hkrati z njim snemam film o enotah Četrte jugoslovanske armade, ki je napredovala proti Trstu. Pristal sem. Domenila sva se, da bom čim prej končal snemanje epizode o slovenskih partizanih, da bom gradivo poslal (prek svojega asistenta Simona Rackovića) v Beograd, sam pa bom čim prej dohitel Viktorja Muromceva in hkrati z njim snemal nov film... Toda ko sem se vrnil iz Slovenije, sem izvedel v štabu za tragično novico: Viktor Muromcev je padel. — Kje je njegov grob? — In kaj so mi povedali jugoslovanski tovariši (med njimi Stane Viršek, op. frb). Bile so se bitke za prehode v Trst. Tovariš Viktor Muromcev je snemal tankovsko bitko. Sovražna granata ga je zadela direktno. Nič ni od njega ostalo. Ni bilo česa pokopavati...«

O *Jugoslaviji*, novem sovjetskem dokumentarnem filmu, piše Poročevalec prvič 14. julija 1946, in citira: »Jugoslavija! Svetlo ime te države izgovarja sovjetsko ljudstvo iz srca kot ime zvestega in pogumnega tovariša,« pravi ruski književnik Vadim Koževnikov. Nato obširno opisuje vsebino in pomen tega 1800 m dolgega dokumentarnega filma, ki skuša prikazati takorekoč vse »strani jugoslovanske zgodovine, polne krvi, ki so jo prelili narodi Jugoslavije,« in nepodpisani avtor zaključí svoje poročilo: »Avtor filma, režiser Leonid Varlamov, je ustvaril močan in resnicoljuben film. Pisatelj Ilja Erenburg je napisal slikovito, jedrnato besedilo.« — Nato objavlja Poročevalec 28. novembra 1946, kako bomo od »tega dne dalje gledali tudi v Ljubljani film, ki je tri mesece na sporedu moskovskih in drugih kinematografov«, saj je sinhroniziran v 22 jezikov narodov SZ. V velikem oglasu, ki je izšel za premiero v beograjski Politiki 1. in 3. avgusta 1946, je napisan kot »glavni snemalec Vladimir Ešurin«. — Filma se spominjam: je plod trde sovjetske dokumentarne šole, prekaljene v vojni, ko ni mogoče napisati scenarija vnaprej, temveč ustvariti ritmično ubrano celoto šele iz bolj ali manj načrtno zbranih posnetkov. Ker gre za dokumentarni film, ne moti ambicija, prikazati čim več.

Jugoslavija seveda ni koproduksijski film, temveč film tujih avtorjev o nas. Reportažno dokumentarno pričevanje o tuji deželi je slej ko prej mogoče in upravičeno tako v literaturi in slikarstvu, kot v filmu ali TV: kako sem doživel iz svojega zornega kota tujo deželo. Pri tem pa se ne smem sprenevedati in se preinarejati v avtentičnega akterja tujega dogajanja.

»Problem koproduksijskih metod izdelovanja filmov,« kakor sem poimenoval žgoče vprašanje,⁴⁸ pa nastane v hipu, ko gre za umetniška dela, npr. za igrane filme. Na kratko: koproduksijske metode niso »umetniško« upravičene, ko igra npr. Nemec Rusa, Avstrijec Dalmatinca, Srb Slovenca, pa tudi Rus Bosanca... ali ko se lotijo Nemci Tolstoja in »ropajo« Američani literaturo in akterje vseprek, pa tudi če se Ioti srbski režiser npr. specifično slovenske NOB teme, kot je bil to primer z diverzijo v Postojnski jami, s filmom *Edini izhod*. — Tudi to vprašanje smo poznali že pred vojno: Nemci so izdelali v dolini Tare »jugoslovanski« film *Fantom Durmitorja*, Avstrijci pa »dalmatinski« film *Melodije tisočerihih otokov*. Bila sta neinteligentna in neokusna. — Za domala edino jugoslovansko koproduksijsko izjemo pa vemo: če

⁴⁸ »Socialistična misel«, št. 6/7, 1955



Viktor Muromcev, diplomant VGIK-a, je snemal svoje diplomsko delo na fronti. Med snemanjem tankovske bitke za Trst ga je 9 dni pred koncem vojne smrtno zadela sovražna protiletalska granata. — Po 30 letih je posnel film o Viktorju Muromcevu Vse noči — vojna njegov bojni filmski tovariš režiser Semjon Skoljnikov



Georgij N. Vasiljev iz časa, ko je posnel s svojim »bratom po umetnosti« Sergejem D. Vasiljevim znamenitega Čapačeva (1934). Umrl je 22. junija 1946 na slovenskem Golniku

izvzamemo spektakel *Aleksa Dundić* (Srb igra boljševika Srba v avtentični ukrajinski pokrajini), je taka izjema *Krvava pot* (1955), v kateri igrajo Srbi srbske vojne ujetnike na Norveškem, Norvežani pa Norvežane, ki jim pomagajo pri begu; razen tega režira srbsko polovico filma Radoš Novaković, norveško pa K. Bergström; pa tudi v tem primeru razpada film v dve stilno različni polovici.

Kakršna koli umetniško neupravičena koprodukcijska dejavnost še po osvoboditvi, je bila tedaj že vnaprej kamen spotike, saj ni obetala dobrega filma, in bila je hkrati direktni nasprotnik naši zamisli jugoslovanskih narodnih proizvodenj. Zato se za novico, ki je izšla komaj dobrih 14 dni po koncu vojne, 26. maja v Poročevalcu, nismo prida menili, ali bolje, imeli smo jo za »beograjsko zadevo«. Novica se je glasila:

»Zapiski. Iz beograjskega gledališkega in filmskega življenja. Film o borbi jugoslovanskih narodov: Sovjetska filmska režiserja brata Vasiljeva se že dalj časa mudita v Jugoslaviji in zbirata material za veliki film o osvobodilni borbi naših narodov. Zbrani material bosta obdelala skupno z Borisom Čirkovim, avtorjem Zoje,

Čkalova in drugih filmov. Osnovna téma filma bo zmagoviti konec vojne, končno uničenje fašizma in bratstvo slovanskih narodov.«

Toda prav kmalu in bolj zares pa smo se srečali z vprašanjem ruskega filma o boju jugoslovanskih narodov na že omenjenem tridnevnem beograjskem filmskem posvetovanju oktobra 1945. Tedaj je zahteval hrvaški delegat Mirko Lukovac, naj pri snemanju projektiranega sovjetsko-jugoslovanskega igranega filma sodelujejo tudi zagrebški filmski delavci. Predsednik Filmskega podjetja DFJ, ki je posvetovanje vodil, mu je odgovoril, da je sodelavce izbralo Ministarstvo prosvete.

Kasneje, 18. novembra 1945, pa daje že citirani akt CK KPJ Br. 211, takole direktivo:

»Bura na Balkanu biće u stanju da preuzme odeljenje umetničkog filma pri DFPJ...«, in: »...sve federalne jedinice poslaće svoje ljude da se, kao pomoćnici, osposobe...«

Bura na Balkanu — Vihar v Jugoslaviji naj bi bil tedaj tudi šola jugoslovanskih filmskih delavcev iz vseh republik.

Stvar mi spočetka ni šla do živega. Tem bolj, ker sem v tistih oktobrskih dneh srečal v Beogradu gruzinskega pisatelja Dolidzeja. Povedal mi je, da so ga poslali



Jože-Joe Žnidaršič-List leta 1930 v Hollywoodu. Fotografira ga eden izmed tedanjih igralcev Pat O'Malley. Fotografijo s posvetilom je dal Božidarju Jakcu. Mojster nam jo je posodil za objavo iz svojega bogatega fotografskega in filmskega arhiva

v Jugoslavijo proučevati naš osvobodilni boj, potem naj bi napisal scenarij za umetniški film. Na vprašanje, če ne pišeta scenarija Vasiljeva, mi je odgovoril, da sta odklonila snemanje filma o deželi in dogodkih, ki jih nista doživela, ki jih ne poznata. Nato da so izbrali njega, Dolidzeja, ki je doma iz tako gorate bratske Gruzije, kot je gorata bratska Bosna. Ko sem pritrdil odločitvi Vasiljevih, jima je pritrdil tudi sam, ter dejal, da tudi on ne bo pisal scenarija, da ga preprosto ne zna, in da se bo vrnil domov.

Nato so poslali drugega Gruzince. Tudi njegovo ime je krepko natisnjeno na naslovni strani scenarija za »hudožestvennij film *Uragan na Balkanah*«, ki je izšel v razkošnem tisku in vezavi že kot snemalna knjiga,⁴⁹ in sicer v ruščini in v srbohrvaščini. Ime scenarista: Georgij Mdivani. In kako presenetljiva knjiga! Dotlej filmske snemalne knjige sploh še nismo videli in ne vedeli za tehniko takega prepisa scenarija.

V knjigi so za uvod navedeni sodelavci *Uragana*:

»Kolektiv za filmsko snimanje (glavni sastav):

Glavni režiser	A. M. Room
Režiser	B. Svešnikov
Drugi režiseri	B. Afrić i N. Popović (Beograd)
Asistenti režisera	D. Popov — G. Gavrin i R. Novaković (Beograd)

Glavni operateri

— zaslužni trudbenik umetnosti	Eduard Tisse
Operateri	A. Ahmjetova — A. Smeh i Ž. Skrigin (Beograd)
Umetnik	A. Utkin
Umetnik za kostime	M. Babić (Beograd)
Kompozitor	Ju. Birjukov
Kompozitor — konsultant	I. Slavenski (Beograd)
Zvukooperater	V. Popov
Grim	A. Sotskova
Fotografija	S. Marković
Direktor filma	I. Kuznjecov
Zam. direktora	M. Spahić

U glavnim ulogama:

Narodni glumac RSFSR	I. Bersenjev
Laureat Staljinove nagrade	N. Mordvinov Olga Žizneva V. Sanajev

(Beograd): T. Arsenović, V. Afrić, B. Borozan, Lj. Jovanović, J. Medjeković, (Zagreb): V. Vujetović, H. Nučić, I. Rutić.

⁴⁹ Stamparija »Kultura«, Beograd, 1945.

V glavi snemalne knjige je tedaj omenjen en sam Slovenec, in še ta beograjski: Anton Smeh.⁵⁰ Nastopajo pa še, kot sem že omenil: Janez Cesar, Stane Česnik, Vladimir Skrbinšek, Bojan Stupica — v vlogi feldmaršala von Rommla, pa prav tako že pokojni Lojze Drenovec, ki igra prvega filmskega Tita, toda le v posnetkih od daleč, sicer ga igra Ivan Bersenjev. V eni glavnih vlog, v vlogi Milice, pa nastopa mlada celjska balerina T. Likar, ki je ne omenja noben uradni oglas, pač pa ciklostirana »Revija Podjetja za razdeljevanje filmov LRS Ljubljana«, št. 6. Ta seznam jugoslovanskih, posebej slovenskih sodelavcev *Uragana*, vse do »važčanov Rateč-Planice«, pa Franceta Marolta in Franceta Štiglica, je nastajal postopoma, sčasoma. Ker nismo verjeli v možnost, in torej v smiselnost poskusa Sovjetov, napraviti jugoslovanski NOB film, smo se njihovi skupini in stiku z njo tudi v Beogradu izogibali. Toda Abram Matvejevič Room nas je ob neki priložnosti poiskal in povabil na kosilo v vilo njihovega štaba na Tolstojevi 15. Razvila se je svojevrstna diskusija z za nas nepričakovanimi posledicami: hoteli so spoznati Slovenijo, poiskati za sodelavce ustrezne Slovence iz filmskega podjetja in iz gledališča, predvsem pa kraje, kjer bi lahko snemali: ateljeje, ki jih ni bilo, in prikladno »divjo«, zasneženo pokrajino, »podobno Bosni«.

Sledil je nekajmesečni sovjetski obisk, ki nas je močno zaposlil, in to v času naporov pri podržavljanju kinematografije, konsolidacije lastnega podjetja in njegove produktivnosti, predvsem pa sredi boja zoper centralizacijo jugoslovanskega filma. Hkrati pa je bil nepričakovani argument za našo tézo, dokaz, kako filmov v internacionalni sferi ni mogoče ustvarjati. Naj že na tem mestu poudarim, da se je tudi večina umetnikov A. M. Roomove skupine z nami strinjala. Opravljali so le svojo državljansko in partijsko dolžnost. Nekdo je pač vgradil v »kulturno sodelovanje med Jugoslavijo in SSSR« tudi film, ki naj bi ga k nam »prinesli« Sovjeti.

Proces nastajanja *Uragana* je povezan s tisočerimi zgodami in neizgodami, ob katerih je moč začutiti utrip romantično nemirnega obdobja po zmagi nad fašizmom in revolucionarnim preobražanjem jugoslovanske družbe. Bil je to čas, ko se je poganjalo z novo slo po življenju vse, kar je bilo sicer obsojenega na smrt, pa je preživelo, pa čeprav trikrat zdesetkano. Želja po lastnem filmu je bila le kamenček v tem pisanem mozaiku.

S Sovjeti smo na primer iskali najprej kraje, koder bi lahko snemali. Popotovali smo skozi Trst v Istro. In spominjam se svojevrstnega prizora: na Opčinah smo z razglednega mesta ob ograji zagledali Trst. Abram M. Room je ves prevzet vzdiknil: »Eto vot Europa!« Za Sovjete po Oktobru nedosegljiva Evropa, ki jih je nad dvajset let blokirala, in za katero so nato krvaveli! — V tistem hipu sem se spomnil, kako je leta 1940 odnesel Josip Vidmar sovjetskemu veleposlaniku Platnikovu v Beograd darilo revolucionarnega slovenskega »Društva prijateljev Sovjetske zveze«: kip Maksima Gorkega, ki ga je izklesal Niko Pirnat, in mapo s štirideset tisoč našimi solidarnostnimi podpisi, ki je bila vložena v polirano šatuljo, na katero je bil tako ponosen njen avtor ing. arh. Bojan Stupica. Šatulja je imela na pokrovu v furnir vžgan zemljevid cele Slovenije. In nato smo govorili po Univerzi in kavarnah, kako je položil sovjetski veleposlanik prst na vgravirani Trst in dejal: »Očen interesnij gorod!« Tako smo še bolj zanesljivo »vedeli«, da se bo po neogibni vojni in seveda tudi revoluciji, uresničilo geslo: »Celovec, Trst, Gorica, to naša je pravica!«

⁵⁰ Anton Smeh (1898—1953) je bil od leta 1924 poklicni filmski snemalec, se pravi, da je od tega dela živel. Torej je bil najbrž prvi filmski snemalec v Jugoslaviji, ki je živel od filma. Milton Manaki je živel od fotografiranja. — Anton Smeh počiva na pokopališču v Klečah. (Nadrobneje tudi: »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji«, str. 549).

Jože Znidaršič-List v času, ko je bil »stilcameraman« v studiu Fox-a. Risba Božidarja Jakca je nastala v Los Angelesu novembra 1929. — Iz mojstrovega foto-filmskega arhiva



Ko smo tedaj stali nad Trstom — prišli smo lahko le čez vrsto mej z vrsto propustnic, in smo Sovjete pretihotapili, ker niso smeli na ozemlje STO — smo še vedno upali, da bodo diplomati uresničili dogovorjeno mejo Stettin—Trst, da bo meja na Soči...

Na nadaljnji poti je bil Sovjetom vseh Portorož, toda bil je preveč porušen. Nato smo se ustavili v Opatiji. Veliki hotel Kvarner je bil le rahlo izropan, sicer pa nepoškodovan. Ima razsežno plesno dvorano in veliko teraso proti morju. Blizu je Reka, kajti »trgovsko industrijsko zaledje ateljejev sme biti oddaljeno največ 25 km, da je proizvodnja še rentabilna«. Tako so izbrali Opatijo, in hotel Kvarner je postal po vojni najbrž naš prvi filmski atelje. — Nekaj dni po našem obisku Istri pa se je vznemiril italijanski tisk, češ da bo Jugoslavija gradila filmske ateljeje v Istri, ki je bila in bo njihova, da hoče stanje meja prejudicirati itn. ...

Poglavitni akterji *Uragana* so nato obiskali ljubljansko Dramo in si ogledali neko Stupičevo predstavo, pa se ne spominjam več katere. Vem le, da sta bila Roomu in Tisseju pa Utkinu vseh Ivan Levar in mladi Demeter Bitenc in da jim je bilo žal, da nimajo zanju prikladnih vlog.

Spet so nas obiskali za božič 1945. Z njihovim »buickom«, na katerega so bili tako ponosni, saj jim ga je kot vojni plen poklonila armada, smo se peljali čez zasnežene Trojane v Celje. Tamkaj smo poiskali drobno črnolaso in plavooko dekle, ki je študiralo na Dunaju balet in srečno preživeló bitko za avstrijsko glavno mesto. Ponudili so ji eno izmed pomembnejših vlog, bila je vesela in se priključila mosfilmski skupini v Opatiji.⁵¹

Potlej so odkrili Planico, podobno »divji Bosni«. In nato vaščane Rateč—Planice, ki so mojstrsko odigrali kolono izmučenih partizanov, izgubljenih v snežnem viharju. Ker viharja ni bilo, kadar so ga potrebovali, so pripeljali s kamioni razstavljen JAK, spoštovanja vredno sovjetsko bojno letalo, ga na travniku pod 80-metrsko skakalnico sestavili in pognali propeler. Ker je takoj pometel sneg pod seboj, so ga kar naprej, dokler je trajalo snemanje prizora, metali z lopatami podenj. Tako je nastal tudi eden izmed najbolj impresivnih, likovno čistih prizorov pohoda partizanov skozi bosenski snežni vihar, ki smo ga poslej — tudi že prek TV — pogosto gledali ob narodnih praznikih.

Vse je bilo širokopotezno, navduševalno, boemsko in včasih tudi nemarno površno.

Abram Matvejevič Room je že zgodaj prišel k filmu, in sicer iz gledališča. Posnel je vrsto nemih in zvočnih filmov, npr. *Zaliv smrti* (1926), *Izdajalec* (1926), *Prikazen, ki se ne bo več vrnila* (1930), nato z Dzigo Vertovim prvi osvoji tehniko zvočnega filma in posname npr. *Plan velikih del* (1930), *Enkrat na leto* (1936); v tujini je bil znan po filmu *Ljubezen v troje*, ustvarjalni vrh je dosegel z *Vdorom* (1945) in po *Uraganu* posnel še *Sodišče časti* (1949).⁵²

Ob neki priložnosti sem povprašal, zakaj so izbrali za režiserja *Uragana* prav A. M. Rooma. Brez sprenevedanja in okolišenj so mi odgovorili, da zato, ker ne pije. Z njim sta pripotovali tudi njegova žena Olga Žiznjeva, ki naj bi igrala glavno junakinjo Andjo, in njuna hči Aljonka.

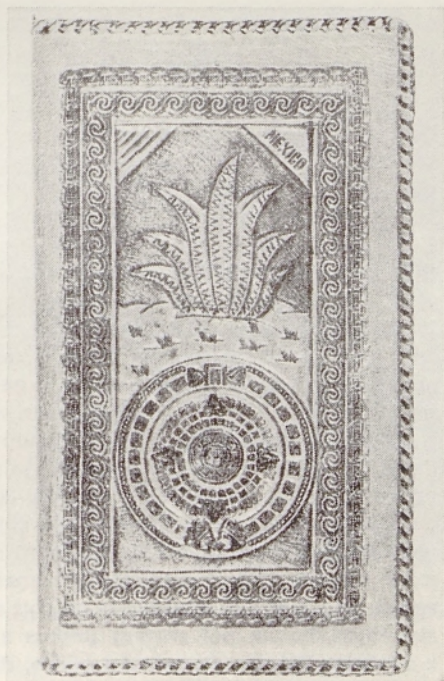
8. januarja 1946 je izšel v »Poročevalcu« intervju z Olgo Žiznjevo, v katerem pripoveduje avtorica članka med drugim:

»V torek, 8. t. m. bo v kinu 'Union' predstava sovjetskega filma 'Vdor'. Film je izdelan po drami Leonida Leonova, ki jo igrajo pri nas že na odru mariborske drame, je pa tudi na sporedu ljubljanskega gledališča. Vlogo matere v 'Vdoru' igra sovjetska filmska igralka Olga Žiznjeva. Že več mesecev živi v Jugoslaviji z Mosfilmom in igra vlogo bosanske žene Ande v filmu 'Vihar v Jugoslaviji'. V začetku decembra sem jo obiskala v Opatiji, kjer živi zdaj z Mosfilmovci. — 'Doma sem iz Leningrada. Preden sem prišla k filmu, sem igrala v dramskem gledališču v Leningradu.' — 'Kako ste zadovoljni v Jugoslaviji?' — 'Všeč mi je pri vas... To je moja hči Aljonka... Med vojno smo snemali v Alma-Ati...'⁵³ Da, rada imam vlogo Ande v 'Viharju'. Zelo sem zadovoljna tudi s kostumi, ki jih je izdelala Milica Babić. V njih je čudovito zajet že sam karakter vloge...«

⁵¹ Na filmskem platnu Milice-T. Likarjeve poslej nisem več videl, pač pa sem jo srečal kakšna tri leta kasneje na počitnicah v Dubrovniku, ko je bila balerina sarajevskega teatra.

⁵² A. M. Rooma je treba ločiti od Mihajla Iljiča Romma, ki je ustvaril pomembnejša dela, n. pr. *Debeluško* (še nemi film, 1934), nato pa znamenito *Trinajstoročje* (1937), *Lenin Oktobra* (1937), *Lenin 1918. leta* (1938), pa znani NOB film *Človek št. 217*, in po vojni n. pr. *Rusko vprašanje in Admiral Ušakov* (1953), in *Devet dni nekega leta* (1962) ter *Navadni fašizem* (1965). — Zanimivo utegne biti, da tudi noben izmed treh zajetnih zvezkov, ki so izšli pod naslovom »Očerki istorii sovjetskogo kino« pri »Akademiji nauka SSSR — Institut istorii iskusstv«, v letih 1956, 1959 in 1961 — ne omenja A. M. Roomovega »jugoslovanskega Viharja v Jugoslaviji«.

⁵³ Sovjeti so umaknili vse poglobitve filmske delavce igranih filmov na varno, v daljno Alma-Ato, glavno mesto Kazahstana, kjer so lahko ustvarjali v miru, brez vojnih nevarnosti. V tistem času je tamkaj nastajal II. del *Ivana Groznega*.



Slika denarnice z mehiškim vzorcem, ki jo je dal ob vrnitvi v Ameriko za spomin Jože Žnidaršič-List

Z inteligentno, tankočutno Milico Babić, kasneje ženo Iva Andrića, smo se mnogokdaj pogovarjali. Ko smo nekoč govorili spet o vprašanju korenin filmske umetnosti in umetnosti nasploh, je Milica Babić povedala sodobno anekdoto:

»Med snemanjem filma (*V gorah Jugoslavije*) v Bosni, je Nikolaj Mordvinov, igralec Slavka Babića, torej glavne vloge, in sloviti Othello sovjetskih teatrov, posedal pred bosensko kočo in opazoval ljudi. Po štirinajstih dneh je prisedel k njemu star očanec in ga povprašal, kaj tako zamišljen počne. Mordvinov mu je odgovoril da gleda, kako Bosanci hodijo. Starec ga je pogledal in mu dejal: Sinko, tega se ne boš nikoli naučil.«

Znati hoditi! Po gozdovih in salonih, po stopnicah in po prahu!

V »Poročevalcu« je že 13. novembra 1945 izšel članek »Iz razgovora z Edvardom Tissejem«, v katerem piše med drugim:

»... Zaslužni umetnik SZ je bil že leta 1915 operater Kinokronike. Leta 1920 je v Moskvi na Rdečem trgu filmal Lenina... Tisse je s filmsko kamero obhodil ves svet. Bil je na Severnem morju, v Aziji, na Kitajskem, na Japonskem, v Južni Ameriki, Angliji, Švici, Nemčiji. Najbolj znana njegova dela sta »Križarka⁵⁴ Potemkin« in »Ivan Grozni«, ki ju je filmal z režiserjem prof. Eisensteinom... Tisse je intimen prijatelj Charlie Chaplina... V Ameriki je Tisse snemal film »Viva Mehika« z režiserjem prof. Eisensteinom in ameriškim pisateljem Uptom Sinclairom. Snemali so

⁵⁴ Pod nemškim in češkim vplivom tedaj še prevajamo »križarka«, ker še ne vemo za besedo in pojem »bronenosec«, kar pomeni vrsto bojne ladje »oklepniico«.

48 000 m filma⁵⁵ iz življenja Indijancev, potem je zmanjkalo dolarjev. Ves film je ostal v Ameriki... In Tisse nam zagotavlja: Vsak narod v SZ ima svoje filmske ateljeje, v katerih snemajo filme v svojem jeziku...»

Ko smo kasneje pogosto posedali z Edvardom Kazimirovičem Tissejem v njegovi hotelski sobi v ljubljanskem »Slonu«, nam je pravil nادرobnosti o škandalu okoli snemanja mehiškega filma, toda z izrazito prošnjo, naj tega še ne objavimo. Srž škandala je bila v tem, da se je Upton Sinclair zbal za svoj vložen denar (25 000 dolarjev), nobena sovjetska ambasada pa ni hotela financirati nadaljevanja snemanja. Ko sta se avtorja vrnila čez nekaj let prek Japonske v domovino praznih rok, je Stalin po diplomatskih poteh skušal dobiti mehiško filmsko gradivo v SZ in zanj plačati, kolikor bi hoteli. Toda Američani so ponudbo zavrnili in znamenite Tissejeve in Eisensteinove mehiške posnetke so prodajali »trgovci s filmskimi posnetki na drobno« kot vmesne prizore za razne kavbojke. Nekaj tega gradiva je rešila Eisensteinova spremljevalka Marie Seton⁵⁶ in ga spojila v znani film *Que viva Mexico!*, ki pa seveda z Eisensteinovim konceptom in zamislijo celote nima prida skupnega.

Tisseju smo razkazovali Ljubljano in Slovenijo. Bil je redkobeseden, zadržan mož. Če je bilo grdo vreme in ni snemal, je prebil po cele dni v svoji sobi in bral. Včasih nam je razlagal zakonitosti snemanja, čeprav je ročico kamere vrtel še z roko, posebej problem tretje razsežnosti črno bele slike: kako je dosegal vtis globine, trirazsežnega prostora v *Potemkinu*. Na Gradu je bil navdušen nad staro Ljubljano, njenimi strehami in dimniki, češ, »toda bi lahko snemali kakršen koli pariški prizor«. Tedaj še nismo vedeli, da sta se z Eisensteinom na poti v Ameriko ustavila tudi v Švici in Parizu, kjer sta napravila na pol skrivaj poskus s tolikanj osovraženim »zvočnim besnenjem«, z zvočnim filmom. Poznavalci trdijo, da sta njuni »zvočni romanci« brezupno slabi. — In tedaj tudi še nismo vedeli, kar smo kasneje razločno brali v knjigi »Očerk istorii kino SSSR« zgodovinarja N. A. Lebedeva, da so sovjetske narodne proizvodnje hodile po poteh in stopinjah ruskih filmov, da so npr. »filmi beloruske proizvodnje bolj ruski filmi o Belorusiji kot pa beloruski filmi«. — Tisse nam je hotel tedaj dati s svojo izjavo o filmih v vseh jezikih sovjetskih narodov le pogum.

Strogi, asketski Tisse, je bil zelo natančen pri svojem delu. Zato nas je močno presenetilo, ko je enega izmed prizorov *Uragana* zaupal Tončku Smehu (ki so mu rekli Harry) v aranžma, in da ga je posnel. Tudi zato smo že tedaj storili vse, da bi Anton Smeh prišel po koncu snemanja za stalno v Ljubljano, s čimer se je strinjal. Tedaj nihče ni dvomil, da bo prav on posnel »prvi slovenski dolgi zvočni in igrani film«, in sicer ob sodelovanju Jožeta Joea Žnidaršiča-Lista.

V lovu za pristnimi, čim bolj specifičnimi »jugoslovanskimi« motivi, so Mosfilmovci angažirali tudi plesne skupine Franceta in Tončke Marolt: koroško, primorsko in gorenjsko. Od 9. do 15. februarja 1946 je sodelovalo 35 oseb, in dnevnice zanje so znašale Lit 73.500.— »Dnevnic za pianista (Bojan Adamič)«, piše France Marolt, »mi ni znana, pripravljen pa je, da sodeluje«. In nadaljuje: »Zadevo sem do pripravljenosti za ev. nastop pripravil, toda le kot folklorist. Doslej mi ni znano, ali zahteva režija Mosfilma za nameravani filmski vložek folkloristični ali umetni plesni prizor.

⁵⁵ V resnici 84 000 metrov. Iz ogromnega gradiva bi bil nastal po mnenju poznavalcev najboljši film vseh časov, če bi ga ne doletela usoda, ki jo opisuje domala vsaka filmska zgodovina. Tudi Georges Sadoul, na str. 401.

⁵⁶ Marie Seton in njeno delo omenja domala sleherni zgodovina, ki se ukvarja z Eisensteinom. — Za nas utegne biti posebej zanimivo, da je s svojim slepim možem novinarjem obiskala neposredno po osvoboditvi tudi Ljubljano, in napisala v reviji »The Studio-February 1952« študijo »Božidar Jakac — Slovene Engraver«, in v isti reviji »The Studio — The leading Magazine of contemporary ART — Yuli 1953« objavila »Contemporary Painting in Slovenia by dr. France Steles«.



Prizor »pohoda partizanov skozi vihar« v Planici in rep letala, ki je uprizarjal »vihar«



Že večkrat objavljeni Tissejev posnetek iz Viharja v Jugoslaviji, ki so ga prav tako posneli v Planici: Andja — Olga Žiznjeva in Slavko Babič — Nikolaj Mordvinov

Če gre za umetno stiliziran ples, odklanjam odgovornost za sodelovanje, ker nisem plesni mojster in režiser. Za svoj glasbeni in ljudsko-koreografski prispevek ne zahtevam in ne sprejem nobene nagrade, ker prispevam udarniško in ne profesionalno... Ljubljana, 7. III. 1946.«

Skladja med tako pristnim in izvirnim Francetom Maroltom in improvizatorjem A. M. Roomom ni moglo biti. Maroltovo delo ni spadalo v okvir ustvarjalnega koncepta *Uragana*, v katerem naj bi plesali partizani kvečjemu kólo, ne pa koroških, primorskih in gorenjskih avtentičnih plesov. Če se prav spominjam, do snemanja Maroltovcev sploh ni prišlo, ali vsaj: njihovih nastopov v filmu ni.

Spričo nastale tesne povezanosti med Mosfilmom in Filmskim podjetjem DFJ — Direkcije za Slovenijo, smo izkoristili tudi mi možnost šolanja pri snemanju *Uragana*. Ob možnosti ustreznega visokošolskega študija doma, kasneje šolanja t. i. tehničnih kadrov na Barrandovu, je bil *Uragan* tretja možnost študija organizacije in domala vseh drugih poklicev, ki pri snemanju igranega filma prihajajo v poštev. Veljala je tako za mlade kot za starejše, saj pri nas morda z izjemo dr. Maria Försterja,⁵⁷ nihče ni imel pojma, kakšno je v praksi snemanje velikega filma. Nihče tedanjih filmskih delavcev — z izjemo morda reporterjev — še ni prestopil mejne črte med amaterizmom in profesionalizmom.

Tudi te študijske možnosti pa so se mnogi otepali. Naporno delo ni obetalo naglih uspehov, ki so jih bili že vajeni, saj so v glavah Novic, Obzornikov in drugačnih kratkih filmov kar naprej blestela njihova imena. Nekateri pa so se upirali iz principialnih razlogov, iz odpora do »ruskih« filmov, ki da so slabi, ker da so posneti na slab trak in njih slike zameglene, medtem ko so ameriški filmi »čisti«.

Francè Štiglic, s partizanskim imenom Tugo, pa je odšel v Opatijo. 8. januarja 1946 je pisal:

»Nemara te bo zanimalo, kako živim tu. Vsekakor se razvija ugodneje, kot sem pričakoval. Jasno je, da drži tisto, kar smo vedeli že prej, namreč, da se Rusom ne bo ljubilo in da nas bodo južni bratje po bratovsko odrivali. Vendar so nas načelno vpeljali in ti tudi poklicno svetujejo v toliko, da je zame dovolj. Takole izgleda: napravili so me za »asistenta« režiserja Popova, nekega Beograjčana, ki je tudi kandidat režije, pa za asistenta Gavrina. Udeležujem se vseh sestankov štaba grupe režiserjev. V štabu dominira Svešnikov, ki ostro postavlja in vsako najmanjšo napako ostro kritizirajo. Popov in z njim jaz skrbiva za igralce, sva na vsaki skušnji in snemanju, skrbiva za kostume in šminkanje... Na snemanjih se naučiš marsikaj. Vidiš dobro in slabo in kar je najvažnejše, živiš v tem... Gavrin⁵⁸ mi je dal rusko knjigo o režiji, ki je izšla 1941. leta. Ima okrog 500 strani in je zelo dobra in silno praktično pisana. Bog ve če jo je mogoče kje dobiti. Jaz jo imam tu na razpolago in jo bom izkoristil do kraja. Mislim, da je to najboljša predpriprava za pravo šolo, ki jo bom vsaj delno moral napraviti... Napisal bom nekaj, kako snemajo za ljubljanske časopise... Slike imate na razpolago... Drugače pa zdaj vstajam že ob pol šestih in smo tri dni snemali do treh, enkrat do štirih. Jutri imamo prost dan. Za plačevanje stroškov naj uredi upravni odbor. Mislim, da perspektive vzgoje kadrov ni treba povdarjati...«

Po tem pismu, ki nazorno ilustrira obče stanje in atmosfero, posebej pa Štigličev stvarni odnos do lastnega položaja in študijskih možnosti, piše spet kmalu za tem,

⁵⁷ Dr. Mario Förster (4. VI. 1907 — 5. XII. 1975) je študiral film tri leta v nemški UFA — Universum-Film Aktiengesellschaft. — Nadrobnejši podatki: »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji«, str. 545—546.

⁵⁸ Gustav Gavrin, srbski režiser, je posnel *Rdeči cvet* (*Crveni cvet*, 1950) in *Bila sam jača* (*Bila sem močnejša*, 1953) z Miro Stupico in Savo Severjevo v glavnih vlogah.



Tipičen prizor »pohoda partizanov v koloni«, kakršne gledamo poslej pogosto v jugoslovanskih NOB filmih. Ta prizor »pohoda čez bosenske hribe« je prav tako nastal v Planici

17. januarja 1946. V tem pismu se pritožuje nad beograjskima tovarišema V. Afrićem in N. Popovićem, ki da privilegirata nekega Mitrovića, njega pa da odrivata. Nato se Štiglic kot edini svoje generacije v tistem času zanima tudi za usodo lastnega podjetja: »Radoveden sem, kako je izpadla konferenca v Beogradu. Upam, da dobro za nas in naš razvoj.«

France Štiglic je v mosfilmsko skupino pognal kar krepke korenine. Znal je izkoristiti to izredno, domala naključno priložnost. Kakor koli ga je kasneje vodila pot njegovega talenta in študija filmske umetnosti, njegovega opusa ni moč ne razumeti in ne prav razlagati brez vedenja o njegovi »mosfilmski šoli«.

Ze na tem mestu naj poudarim, da so v 20 letih, do 1964, ko je Francè Štiglic spremenil svoj repertoar in delo upočasnil, posneli 13 dolgih igranih filmov s tematiko iz NOB, oziroma z njo povezane filme (npr. *Veselica*, *Svet na Kajžarju*). Izmed njih je režiral F. Štiglic 7, k čemur pa je treba prišteti še 3 NOB filme, ki jih je režiral v gosteh: *Volčjo noč* in *Vizo zla* v Makedoniji (1955 in 1959), in *Deveti krog* na Hrvaškem (1963). Vsi drugi slovenski režiserji — F. Čap, A. Hieng & K. Golik, F. Kosmač, J. Babič, I. Pretnar in J. Gale — pa so jih posneli v Sloveniji 6, v drugih republikah pa 4. — Z desetimi filmi o NOB v dvajsetih letih (2 do 3 leta je primerna ustvarjalna pauza za poprečnega režiserja) je F. Štiglic poglobilni slovenski in eden izmed poglobitnih jugoslovanskih režiserjev, ki so uresničevali osrednjo nalogo naše nove ustvarjalnosti: interpretirati tudi s filmom osvobodilni boj in revolucijo narodov Jugoslavije. Bil je naš edini režiser, ki je imel privilegij in možnost, da je kontinuirano snemal.

To pa je bilo — objektivno, s stališča nacionalne filmske kadrovske in programske politike — veliko tveganje, za avtorja pa težka zgodovinska odgovornost, pa če se je zavedal ali ne. To — za slovenske razmere — vrtoglavo kariero, je začel že s kratkim filmom *Mladina gradi* (o katerem je bilo govora v enem prejšnjih poglavij) in tudi določitev F. Štiglica za režiserja *Na svoji zemlji* je bila vsaj do neke mere posledica sklicevanja na njegovo mosfilmsko šolo.

Iz mosfilmske skupine, ki je snemala *V gorah Jugoslavije*, pa ni zrasel samo F. Štiglic, temveč tudi drugi jugoslovanski filmski akterji bodočnosti. Tedaj sta najbrž prvič gledala, »kako se snema film«, tudi Bojan Stupica in Vladimir Skrbinšek, ki sta kasneje posvetila nekaj ustvarjalne pozornosti tudi filmu, n. pr. v *Jari gospodi* (1953), V. Skrbinšek pa še z vrsto filmskih in TV vlog. Posebej pa je v tej zvezi treba omeniti beograjska režiserja Vjekoslava Afrića in Nikolo Popovića. Oba gledališka umetnika sta bila v partizanih priči, ko je izšla oktobra leta 1943 v Jajcu »Odločba o snemanju dokumentov iz partizanskih bojev«.⁵⁹

Ne glede na to, da so vsi posnetki iz let 1942-1944 propadli, razen slovenskih »partizanskih dokumentov«, kar sem obravnaval v posebnem poglavju, je odtlej misel o izvirni jugoslovanski filmski dejavnosti zavestno zaživela, in njena ugledna nosilca sta bila tudi V. Afrić in N. Popović. Po šoli pri Mosfilmu je hrvaški igralec in režiser Afrić posnel »prvi srbski igrani zvočni dolgi film« *Slavica* (1946), namreč srbski film z junaki *Dalmatinci*, sredi *obmorske pokrajine* ter *na morju*; Nikolo Popovića pa so leta 1946/47 poslali iz Beograda v Zagreb, kjer je v svojevrstnem povojnem zagrebškem vzdušju posnel *kot Srb* »prvi hrvaški igrani dolgi zvočni film *Živjeće ovaj narod*«⁶⁰, po scenariju bosenskega pisatelja Branka Ćopića. — Toda ta komedija zmešnjav spada pod posebno poglavje.

Mosfilmovci so bili s svojim delom o viharju v Jugoslaviji v umetniški tiski že od Mdivanijevega scenarija dalje. Skušali so se reševati z atraktivnimi »množičnimi prizori«, s patosom, in predvsem s kvalitetno Tissejevo filmsko podobo. Naša stališča o nacionalnih specifikah filmskega snovanja so vse bolje razumeli. Nedvomno tudi spričo asociacij o filmskih razmerah v lastni domovini. — Šele danes, namreč okoli leta 1975, smo npr. priče renesansi, oblikovanju nove, specifične in zato tako mikavne gruzinske kinematografije. O filmih drugih republik vlada molk. Po smrti poeta dežele sončnic Aleksandra P. Dovženka se zdi, da celo 45 milijonski ukrajinski narod nima svojega specifičnega, nacionalnega filma. Kolikšen latenten ustvarjalen potencial živi v njem! Kdor je zavestno živel 30 do 50 let življenja v Jugoslaviji, ne more razumeti politike, ki zavira emancipacijo že formiranih ali šele nastajajočih narodov. Celó ostankov takih velesil kot sta bili Španija, in imperij, v katerem še v času naše mladosti »sonce ni nikoli zašlo«, namreč Anglijo, si že v bližnji prihodnosti lahko zamišljamo zgolj kot zveze narodov.⁶¹ Težave pa so s še ne »narodnimi« deželami, kot so ZDA. Mislim, da so vse pomembnejše filme v ZDA posneli kakor koli narodno zakoreninjeni Evropci.

Mosfilmovci so se tega zavedali, saj so dobro poznali tudi Leninov nauk. Dopovedovali so nam, da je nadaljnji razvoj sovjetskih narodnih proizvođenj zavrla vojna. Z našim konceptom so se strinjali, čeprav smo se jim zdeli zavoľjo svoje majhnosti

⁵⁹ Nekateri zgodovinarji jo imajo za začetek kinematografije v novi Jugoslaviji.

⁶⁰ Tudi Hrvacije so že posneli svoj »prvi dolgi igrani in zvočni« film, in sicer 1944 v ustaškem podjetju »Hrvatski slikopis«, v režiji Oktavijana pl. Miletića in po scenariju M. Katića. Bil je to življenjepisni film *Vatroslav Lisinski*.

⁶¹ Npr.: »Zlom reformne politike«. Intervju Dolores Ibaruri s Tanjugom in zagrebško TV. — Delo, 30. VIII. 1976.

po malem smešni. Toda branili smo se s primerom filma nordijskih dežel, ki jih ni ugonobila njihova majhnost, temveč nemški in ameriški filmski kapital.

Ustvarjalci *Uragana na Balkanah* so se posebej in od vseh začetkov zanimali za vprašanje jugoslovanskih filmskih ateljejev, torej za osnovni pogoj sleherne filmske proizvodnje.

Spotoma v Planico smo se ustavili pred Bledom, na igrišču za golf: ali bi bil ta razsežni prostor — saj golfa v socializmu vendar nihče ne bo igral! — sredi prelepe alpske pokrajine, ki domala ne pozna megle — še ni bilo Žirovniškega jezera — manj kot 25 km oddaljen od industrijskega Kranja, prikladen za slovenske filmske laboratorije in ateljeje? Ing. D. Popov, mojster za zvočni filmski zapis, pa tudi A. M. Room, sta bila nad »golfplacom« navdušena, toda pod pogojem, da obdržimo Opatijo, zgradimo še en atelje v Splitu ali ob črnogorskem primorju, pa seveda manjšega — za novice, propagandne in dokumentarne filme »pri viru informacij«, v Beogradu, ki je zaradi neprimerne okolja za velike ateljeje neprikladen.

Naj se spet sprehodim skozi čas:

Če odmislimo kot svoj prvi atelje »kraljestvo Zlatoroga«, potlej je imel menda namen graditi filmski atelje za svoje podjetje »Emona film« Milan Kham, in sicer v Tacnu, pri frančiškanskem gradiču Rocnu, kjer je danes kadetska šola RSNZ. Toda za »Emono« smo podedovali samo revščino: kino in nekaj sob v hotelu Union. Po osvoboditvi smo poskušali pripraviti za snemanje prvih kratkih igranih filmov, za katere so bili scenariji že nagrajeni in sprejeti — o čemer sem pisal v enem prejšnjih poglavij — kot zasilni atelje Akademski dom, majhno stavbo, ki je stala med hotelom Union in Vzajemno zavarovalnico, pa je imela lesene stene. Jože Gosnar nam je nato telegrafiral v Prago, da so nam dali za gradnjo filmskih ateljejev brezplačno na razpolago 30.000 m² zemlje v Rožni dolini. Nato je pripotoval na Barrandov ing. Tone Gaspari študirat in delat načrte. Rožna dolina pa je na robu Barja in kar naprej zamegljena... Nato smo se jeseni 1946 »dokončno« odločili. Pripotoval sem iz Beograda nalašč zavoljo izbire prostora za ateljeje. Z Lidijo Šentjure in Olgo Vrabič smo se odpeljali v Šentvid nad Ljubljano. Vnaprej smo seveda vedeli, da Slovenci nikoli ne bomo potrebovali »filmskega mesta«. Svoj film smo si predstavljali po tehnični plati kot visoko kvalitetno obrt, v nobenem primeru pa ne kot industrijo. Kako naj bi ustvarjalni potencial poldrugmilijonskega naroda vzdrževal filmsko industrijo! Toda okoli ateljejev naj bi bilo čim več prostora, da bi »dihali«, da bi lahko postavljali »zunanje objekte«, da bi lahko po goščah marširali partizani. — Lidija Šentjure in Olga Vrabič sta se strinjali, in za nekdanjimi Škofovimi zavodi, sedaj vojašnico, smo takorekoč zakoličili zemljišče: en kilometer po dolgem, pa vse do Save.

Tedaj smo že spremenili v studio za zvočni zapis Cerarjev šentviški kino, nakar se je Jože Gosnar lotil še predelave nekdanje proslule šentviške sirotišnice (zraven gostilne Jager) v filmske laboratorije.

Naših želja in odločitev brez pravih izkušenj seveda niso mogli spremljati zmeraj optimalni, perspektivni vidiki. Pogosto smo zapadali docela osebnim čustvom in improviziranim mislekom.

Nekdanje gledališče na prostem, za tivolskim gradom, za katero se SNG po vojni ni zanimalo, smo npr. spremenili v prvi ljubljanski kino na prostem. Docela sentimentalno: spominjal sem se predvojnih tivolskih gledaliških predstav v tem romantičnem okolju, ko so pod režijskim vodstvom dr. Bratka Krefta, mislim, da je šlo za *Mascotte*, dirjali prek odra konjeniki in drvele izza Tivolskega gradu pa tja v goščo prave topovske vprege... Kino Tivoli je postal zelo priljubljen. Zvečer se je povsilo

po vejah gostega drevja na desetine otrok, in so gledali kino. Toda stvari so postale kaj kmalu hudo resne. »Tovariši, ponudba — povpraševanje — rentabilnost! Če ne: kontrolna komisija!« Neizprosno se je približevalo obdobje totalne filmske komercializacije.

In drugi primeri: zakaj smo si izbrali Šentvid? Kraj sem dobro poznal. Bil sem Draveljč in se v Šentvidu šolal. V omenjeni sirotišnici, s katero so strašili svoje otroke šentviški gruntarji in obrtniki, pa so doraščali tudi naši partizanski tovariši in filmski sodelavci Jože Gosnar, ki je prihajal z dna ljubljanskega proletariata, Edi Selhaus, ki so ga starši poslali iz Trsta v slovenske šole, in fotograf, nato snemalec Franci Cerar. Kaj je bilo bolj naravnega kot to, da smo hoteli tisto klerikalno trdnjavo, fevd proslulega dekana Valentina Zabreta in njihove Ljudske hranilnice in posojilnice, ki je toliko ljudi spravila na kant, skratka faro, ki je bila tudi zibelka črnorokcev, »revolucionarno spremeniti«! In do Šentvida je vozil tramvaj, kar bo »izredno pocenilo prevoz ljubljanskih umetnikov v ateljeje«.

Čas se je naglo bližal. Jože Gosnar se je moral kaj kmalu zagovarjati zaradi »nerentabilnega« kina Tivoli, in za na pol v laboratorije predelano šentviško sirotišnico: doplačal je tudi za nekaj mojih zamisli. Nikoli pač nismo imeli skupnega jezika npr. s fabrikantskimi sinovi.

Po vsakovrstnih zapletih je šentviška gradnja ateljejev propadla. Toda čas je mineval, denar je postajal dražji, in avtorji likvidacije Šentvida so se sami znašli



Ivan N. Bersenjev, »Ljudski umetnik.SZ« igra v Viharju v Jugoslaviji prvič v filmski zgodovini — maršala Tita

Prvi je v filmu odigral vlogo Tita Lojze Drenovec, kot dvojnik sovjetskega igralca Bersenjeva. — Če izvzamemo Richarda Burtona, ki je bil Tito v Sutjeski S. Delića, potem je zadnji filmski Tito doslej spet domači Marko Todorović v Ž. Mitrovića Užiški republiki



v stiski, ki so jo povzročili: navsezadnje je bilo le treba snemati tudi v ateljejih. In tako so postajale slovenske »filmske hiše«: stari karmeličanski samostan, čez katerega je stekla kasneje cesta v Polje, pa Sokolski dom — Dom Partizana v Trnovem, da so lahko snemali *Jaro gospodo* in *Dalmatinsko svatbo* (1953 in 1954), pa cerkev svetega Jožefa, v kateri so popokali oboki in zidovi, ko so nanje obešali balkone, hkrati z jezuitskim samostanom, za kar — so pravili — je bilo treba plačati jezuitom in sicer po sodbi mednarodnega sodišča v Haagu, kar precej v čistem zlatu (podatek je docela nepreverjen, pa bo zagotovo kdo, ki to zanesljivo vé, tudi pisal spomine); nazadnje pa je postal atelje še stari hlev ali skladišče v Piranu za tako komercialno učinkovite (!) ateljeje Filmservisa ... dokler ni nastalo v časih viška slovenske koprodukcijske de-

javnosti in »dajanja uslug« tujim koprudentom ob Savi pri Tomačevem pravo pravcato filmsko vele mesto. Iz njega so prav te dni (23. junija 1976) izselili največjo ljubljansko siročino, vele mesto pa — kot je poročalo naše časopisje in TV — »pod strokovnim vodstvom gasilcev s podganami in stenicami vred požgali«.

Kolikšno zapravljanje denarja za razne »adaptacije«, kolikšna izguba časa in energije, koliko slabe volje, kako neprikladne stavbe! — Ko sem sredi hajke za filmskimi ateljeji povprašal, kdo daje filmu takšne razvaline, so mi nedoločno odgovarjali.

Teh časov Mosfilmovci niso dočakali. *Uragan* so snemali v plesni dvorani hotela Kvarner. Snemanje je spremljalo še več poročil in člankov. n. pr. »Filmski vestnik Podjetja za razdeljevanje filmov LRS Ljubljana št. 6/1974« ali »Vestnik slovanskega komiteja Slovenije«, v katerega sem napisal na željo njegovega urednika dr. Ferda Kozaka študio »Film v Ljudski republiki Sloveniji« v kateri omenjam tudi snemanje Sovjetov pri nas. — *Viharju v Jugoslaviji* je posvečena pretežno tudi št. 6/1946 razkošne revije »Jugoslavija-SSSR«, v kateri je 8 fotosov iz Uragana, med njimi 2 iz Planice, na ovitku samem pa je slika Slavka Babića. V revijo piše V. Afrić pod naslovom »Saradnja sovjetskih i naših umetnika na filmu«, kako so prišli k nam Sovjeti snemat film po scenariju G. Mdivanija, in je imel v začetku naslov *Oluja na Balkanu*, kasneje *Jugoslavija*, da pa dokončni naslov še ni določen. »Sovjetski umetniki«, pravi, »so takoj vzpostavili stik z našimi umetniki, in ko so ugotovili, da je naša filmska tradicija enaka domala ničli, so predlagali skupno sodelovanje, da bi naš prihodnji filmski kader usposobili za samostojno delo.« Nato pripoveduje, kako so začeli s snemanjem v Beogradu, se novembra 1945 preselili v Opatijo, kjer so v »ogromni dvorani« postavili notranjost revne bosenske kočice in pa bogati lovski dvorec, v katerem so »posneli prizore obiska nemškega generala Schmoltza izdajalcu Draži Mihajloviću«. Nato so nekaj prizorov snemali v okolici Opatije in Sušaka potlej pa v Plinici. Nato so se preselili v Bosno, kjer so snemali »originalne bosenske pejzaže in velike prizore z množicami prav tako na kraju, kjer so se ti prizori v resnici odvijali. Tako bodo posneli tudi veliki zračni desant na Drvar, prehod čez Neretvo itn. Med snemanjem je bil naš filmski kader v najtesnejši zvezi z ruskimi filmskimi mojstri... Medtem ko je sovjetski režiser A. M. Room pri snemanju in v diskusijah posredoval našim režiserjem in igralcem svoje bogate izkušnje in znanje, je slavni snemalec E. K. Tisse organiziral tudi posebna predavanja z diskusijami s področja filmske tehnike, umetniške fotografije in umetniškega snemanja...«

Besedilo za prospekt ali pa morda za članek — tipkano kopijo sem našel med ohranjenim gradivom — pa pravi med drugim (citiram v srbohrvaščini, ker se zdi bolj pristno):

»...Tvorci filma imali su težak zadatak. Trebalo je prikazati etape krvave bitke protiv fašizma u Jugoslaviji — od ustanka do pobeđe, pokazati kako su jugoslovenski narodi došli do saznanja, da je borba neophodno potrebna, kako su svoje nacionalne snage sjedinili za otpor. — Glavna figura filma i pretstavnik narodne sudbine heroj je iz naroda, seljak Slavko Babić, a oličenje jedinstvene borbene volje — Maršal Tito. Babić se sa svojim seljacima digao protiv osvajača-plačkaša, koji su se pojavili na planinskim proplancima, on raste kroz ovu borbu, postaje rukovodilac odreda, sastavljenog već od ljudi različite vere i jezika, zatim komandant brigade i na kraju pukovnik Narodno Oslobođilačke Vojske, očeličene u bojevima i marševima... Maršal Tito pojavljuje se u početnim i završnim scenama, ali se celim tokom radnje filma izpoljava njegova volja, organizatorska moć, nesalomljiva snaga, a ta je snaga

narod koga je Komunistična Partija pozvala u borbu za slobodu. Ove dve ličnosti, Maršal i Babić, odredjuju kompoziciju filma...«

Višek filma pa je bil impresivni prizor: Slavko Babić plane s sekiro v rokah nad krutega sovraga.

Uragan je bil tedaj izrazit socialistično realistični film in bil je agitka. Ne v »drugem zlatem obdobju sovjetskega filma« in ne v »obdobju sovjetske vojne kinematografije« mu ni manjkalo zgledov: Čapajev, Zoja, Človek št. 217, Mavrica... V razliko od njih pa junak ne propade, temveč hkrati z idejo zmaga in živi.

Toda *V gorah Jugoslavije* je slab film. Vse bi rad pokazal v poldrugi uri (kot npr. današnji pobudniki filma o okupiranem mestu heroju — Ljubljani!). A. M. Room, E. Tisse, »hudožnik« — scenograf Utkin in že G. Mdivani, interpretirajo naš boj »po rusko«: po »obče veljavnih dramaturških zakonitostih socialističnega realizma«, in hkrati v ruskem igralskem, dialoškem in scenografskem stilu. Tudi »hodijo po rusko«, in tudi patetični so po metodi Stanislavskega, in ne po zgledu Burgtheatra.

Rusi tedaj v *Uraganu* niso znali hoditi »po bosansko«. Prav tako niso znali »po češko« v *Neulovljivem Janu*, »po latvijsko« v *Sinovih*, in ne »po poljsko« v *Zigmundu Kolosovskem*. Torej v nobenem izmed del, s katerimi so imeli namen »prinesti« osvobojenim narodom tudi film.

Za olajševalno okolnost: mislim, da je bil Tito Ivana Bersenjeva in Lojzeta Drenovca bolj pristen, kot domala 30 let kasneje bleda pojava, ki naj bi bil tudi Tito, toda v interpretaciji Richarda Burtona v »velefilmu« Stipeta Delića *Sutjeska*. Tako stiliziran tudi po časovni odmaknjenosti ne more biti, ni pristen, ne »zna hoditi po bosanskih hribih«... Za povrh: Komandanta topničarjev, po rodu Slovenca, pa v Deličevem filmu igra znani ruski režiser Sergej Bondarčuk, in ima v filmu tudi ime »Slovenac«. — Torej tudi naš stik z ruskim filmom.

Bilo nam je jasno: iskati bo treba svoja pota, svoj stil. Čeprav v okviru socialističnega realizma, ki je postal poslej domala brez izjeme tudi smer in koncept interpretacij naših NOB tém.

Kakor koli so dosežki tridesetletnega snemanja NOB filmov v Jugoslaviji sporni, naj tudi na tem mestu poudarim, da socialističnega realizma kot umetniškega nazora in prakse, ki je organsko zrasla iz narodnoosvobodilnega in socialistično revolucionarnega obdobja, ne odklanjam. Nikoli se nisem strinjal s spremenljivimi aktivisti in klasično izobraženimi profesorji, ki so v časih »cvetenja stoterih cvetov«, prenesli celo vse ekscese t. i. avantgarde, le socrealizma ne, saj so ga celo pri visokošolskih izpitih zreducirali na »lopatarsko literaturo«. Kar se filma tiče je namreč tudi »najboljši film vseh časov« *Bronenosec* »*Potemkin*«, *knjaz Tavričeskij*, kot se *Potemkin* imenuje s polnim imenom, socialistično realistični film. Vse doslej, namreč od leta 1958, ga nobena druga kvalificirana svetovna žirija ni postavila na drugo mesto. Na prvo pa ga je izbralo 100 od 117 filmskih kritikov in zgodovinarjev iz 21 dežel, in sicer na prireditvi »12 najboljših filmov vseh časov« v okviru svetovne razstave v Bruslju. (Druga dva »najboljša«, *Lov za zlatom* in *Tatovi koles* sta dobila po 85 glasov, *Državljan Kane* npr. 50 glasov, in dvanajsti »najboljši«, *Kabinet dr. Caligarija*, 43 glasov.) Tudi sam sem tedaj glasoval za *Potemkina*.

S. M. Eisenstein in večina ustvarjalcev njegove generacije se je zdela kozmopolitska. Toda le na prvi pogled, zavoljo njihovih svetovnih uspehov. S Tissejem sta snemala domala po vsem svetu, in Tisse je z ljubljanskega Gradu videl Pariz. Toda njihov kozmopolitizem, njihov svetovni uspeh je bil v resnici hkrati nasledek



Režiser in montažer več predvojnih in povojnih slovenskih filmov, učenec UFA, dr. Mario Foerster (1907 do 1975). Fotografija je iz »Službene izkaznice, DFJ, Državno filmsko podjetje, Podružnica za Slovenijo«. — Iz režiserjeve zapuščine

najgloblje nacionalne zakoreninjenosti: rasel je iz silne dinamike revolucije 1905. leta in Oktobra. Junak — množica ne pada pod streli vojakov kjer koli, temveč na odeškem stopnišču. Aleksander Nevski se ob Pejpuškem jezeru ne spopade s komer koli, temveč z nemškimi Kreutzritterji, pradedi SS, in grozljiva prerokba: prav ob Čudskem, Pejpuškem jezeru, so se v II. vojni bile silne bitke za prihode k Leningradu. — Ti »proletarski internacionalisti« so bili celo pri oblikovanju svojih historičnih tém zakoreninjeni globoko v rusko okolje, Marks Donskoj pa v svojo rodno deželo cvetočih sončnic, v Ukrajino. Eisenstein je utemeljeval svoje razlage *Groznega* ali *Nevskega* s svojimi zgodovinskimi odkritji in se prepiral z uradno pametjo ruskih zgodovinarjev o pravilnosti svojih téz. Znana je anekdota: vso scenografijo in kostumografijo, pa stil dialoga in igranja v *Aleksandru Nevskem* je zgradil na oblikah »ene same sulice in ene same čelade«, ki so ju dotlej izkopali arheologi na mestu velike bitke. Kmalu po Eisensteinovi smrti pa so ob Čudskem jezeru odkrili obilico predmetov, ki so potrjevali Eisensteinove téze in njegovo delo. — In počemu se pri razmišljanju o nacionalni zakoreninjenosti umetnosti zatekamo v tujino: Ciril Kosmač, doma v Slapu ob Idrijci, je napisal vrsto pripovedi, med njimi »Balado o trobenti in oblaku«, ki je izšla v več sto tisoč izvodih tudi v ruščini... in tudi tako postal »kozmodopolit«. Pa Prežih, Kranjec...

Maja ali v začetku junija 1946 je prišla v prostore Filmskega podjetja — takrat smo bili v Gregorčičevi ulici, v nekdanji Trgovski zbornici — lepa svetlolasa Rusinja, stara kakih trideset let. Predstavila se je za ženo Georgija Nikolajeviča Vasiljeva, moža, ki je s svojim »bratom po umetnosti« Sergejem Dimitrijevičem Vasiljevim leta 1934 ustvaril delo, o katerem pravi tudi Georges Sadoul med drugim: »Čapajev, delo Sergeja Dimitrijeviča in Georgija Nikolajeviča Vasiljeva, je bil skupek dognanj v iskanju novega stila, začetek razcveta zvočnega filma in vzpona, ki ga je mogoče primerjati samo z 'zlato dobo' sovjetskega nemega filmskega obdobja.« — Gospa Vasiljeva je povedala, da je njen mož težko oboel na grlu. Abram Matvejevič ga je povabil v Opatijo, da bi si ob morju opomogel, toda po nekaj tednih se je njegovo stanje poslabšalo, in poslali so ga v Slovenijo, v sanatorij na Golniku. — Georgij Nikolajevič je imel raka na grlu. — Takoj po kosilu smo se odpeljali na Golnik. Temnolasi in temnobrazi mož je ležal v svoji sobi, v sobi tedaj še precej razrvanega Golnika, ki je bil med vojno menda nemška splošna bolnišnica, nato vojaška bolnišnica, in je v tem času postajal spet, v kar ga je namenil njegov ustanovitelj dr. Robert Neubauer — bolnišnica za jetične. Georgij Vasiljev je prosil za knjige. Bil je docela priseben, z ničimer ni izdajal svoje smrtni bolezni. — Nato smo hodili preostalih 14 dni življenja Vasiljeva v »rusko knjižnico« — v knjižnico ljubljanskih ruskih emigrantov, ki so jo imeli ob svoji menzi v Vegovi ulici, in je ostala nepoškodovana.



Dr. M. Foerster s svojo 90-letno materjo Vido (umrla marca 1977). Njegov zadnji posnetek. — Iz mojstrove zapuščine

Vsak dan smo nosili Georgiju Nikolajeviču nove knjige. Bral je noč in dan. — Ko smo prišli spet na Golnik na obisk 18. junija popoldne, je bil mrtev. — Želel je biti pokopan v grobu, nad katerim bi rasla breza. Prepričan je bil, da bo pokopan v Ljubljani, saj si v času povojnih skrbi in zmed ni upal želeči vrnitve v domovino. Našli smo mu grob pod brezo, toda preden smo ga položili vanj, je priletelo letalo in krsto z njegovim truplom prepeljalo v domovino. Z njim se je odpeljalo v letalu tudi njegova žena.

22. junija 1946 je izšlo v Poročevalcu:

»Umr! je sovjetski filmski umetnik. 18. junija je umrl v zdravilišču na Golniku Georgij Nikolajevič Vasiljev. Vasiljev se je rodil v Vologdi 20. XII. 1899. Pomembni njegovi filmi so: 'Obramba Caricina', nadalje 'Voločajevski dnevi', ter filma 'Front' in 'Čapajev'. Zadnjega smo gledali tudi pri nas in spada med najboljše sovjetske filme... Truplo Georgija Vasiljeva so prepeljali najprej na ljubljansko pokopališče, kjer so se od njega poslovila zastopstva kulturno-prosvetnih ustanov ter položila na krsto številne vence. Potem pa je Georgija Vasiljeva letalo odpeljalo k počitku v domovino.«

*

Vasiljeva nista znala, nista zmogla ustvariti filma o jugoslovanskem osvobodilnem boju. Georgij je umrl na Golniku. Njegov mladi tovariš Viktor Muromcev, diplomant VGIK,⁶² je padel v bojih za Trst. Raznesla ga je granata in za njim ni ostal niti grob. Februarja 1968. leta sem na ruskem »pokopališču velikanov« Novo-devičeskoe, v globokem snegu in pri 32 stopinjah mraza, ko smo se že poklonili spominu Ajzna, ki počiva pod skalno gmoto železovega kršča, zaman iskal grob režiserja Čapajeva.

Za njim in za Muromcevim ostaja naš spoštljivi spomin.

*

Nad sodelovanjem z Mosfilmom je bdel CK KPJ. *Oluja na Balkanu* je bila — kot smo imeli tedaj navado reči — podjetje zveznega pomena. Srbski, hrvaški, slovenski Agit-propri so nas v času dela za Mosfilmovce podpirali.

Od Mosfilmovcev pa se nismo samo učili, temveč smo jim s svojo če še tako skromno tehniko in organizacijo, posebej pa s poznavanjem terena, napravili prenekatero uslugo. Naj poudarim, da za našim skupnim naporom ni bilo nič tretjega. O filmsko ustvarjalnih problemih smo razpravljali sproščeno in na akademskem nivoju. Prinesti so nam hoteli pač filmsko umetnost, poskus pa je spodletel, ker ni v naravi umetnosti, da bi jo bilo moč presajati in tega so se sami dobro zavedali. Na svoji prvi filmski visoki šoli smo doživeli paradoks: naučili smo se, kako filmov ni mogoče »ustvarjati«, kako pa jih je mogoče »izdelovati«. A. M. Room je ob slovesu dejal: »Le snemajte nacionalne filme. Samo, da bodo dobri, in če bodo, naj vas denar ne skrbi: zgolj predstave v moskovskih kinematografih vam bodo stroške povrnil.« — Najbrž je pretiraval.

Toda sovjetsko-srbske-hrvaške-bosenske-slovenske koprodukcije ni mogoče primerjati z valom koprodukcij, ki jih na Slovenskem začelja *Irena v zadregi* (1953), in skoraj utopi mlado slovensko filmsko brstje. Tudi Afrić, Popović, Štiglic in drugi mosfilmski učenci so dojeli, da *Uragan* ni ne Čapajev in ne Mavrica. Toda ne s *Slavico* in posebej še z *Živjeće ovaj narod* (1946 in 1947), ni bilo posebne sreče; razen

⁶² Vsesojuznij gosudarstveni institut kinematografii.

navdušenja gledalcev nad dejstvom, da gledajo in poslušajo svoj film, v svojem jeziku. Mnogo boljši je bil leto dni mlajši »prvi slovenski zvočni in igrani film« *Na svoji zemlji*, ki se je opiral na pristno, sočno literaturo Cirila Kosmača. Nastala je po dialogih bogata, po karakterjih trdna, in po fabuli niti ne črno-bela klasična partizanska ljudska filmska igra. Zrasla iz primorske Baške grape in partizanskih krajev okoli Slapa, pisateljevega rojstnega kraja, je bila tem bolj pristna, ker so junake partizane igrali pravi partizani — npr. Lojze Potokar in Francè Presetnik, in so film realizirali zvečine resnični partizani, od pisatelja samega do režiserja. Čeprav se kamera le stežka premakne, so posnetki zvečine lepi, saj jih je pomagal komponirati naš pariški slikar Veno Pilon, ki je prav tako kot Jože Žnidaršič-List, prišel na pomoč slovenskemu filmu.⁶³ Prav tako pristne so bile morda samo še predstave agitk Mileta Klopčiča *Mati*, ali Mateja Bora *Raztrganci* po partizanskih teatarih.

Čeprav imamo tudi Slovenci že svoj slovenski, »nacionalni« film, na poglobitna dela nedvomno še čakamo. Kar se filmov o NOB tiče, se skriva zanje neomejeno scenarijev v desetinah historično faktografskih del, ki sta jih izdajali npr. založbi Borec in Partizanska knjiga. V njih in drugih spisih je neizčrpno zgodb in motivov npr. o Dražgoški bitki, »mestu heroju« Ljubljani, o Roški ofenzivi, pohodu XIV. divizije... pa do Svetinove Ukane, ki kar kliče po nadaljevanju... in vse do tekstov o življenju Trubarja, Prešerna, Gallusa, Levstika, Cankarja, Murna in Ketteja — če omenjam samo velike akterje slovenske zgodovine, ki so jih tudi literarno obdelali npr. Mimi Malenšek, dr. Bratko Kreft, dr. Anton Slodnjak ali Ilka Vaštetova. — Pa neizkoriščeni Jurčič, in še doslej pičlo interpretirani Tavčar in Finžgar in Prežih in Kranjec in Kosovel...

Kot zgodovinsko posebnost naj omenim spomine, ki sva jih te dni — hudo mimogrede, še kar po telefonu — obudila s — tudi pionirjem našega filma — dr. Bratkom Kreftom, profesorjem, akademikom, pisateljem, režiserjem, zgodovinarjem... Po obisku naše slovenske študijske delegacije na III. MFF v Marjanskih Laznih, o čemer sem poročal že v prejšnjem poglavju, je dr. Kreft ostal še kak teden dni na Barrandovu; asistiral je pri snemanju nekega Čapovega filma, pa se ne spominja več katerega. Po povratku je napisal »scenarij — Dr. Francè Prešeren«, ki je leta 1951 izšel tudi v tisku.⁶⁴

Dr. Kreft je eden izmed naših prvih filmskih režiserjev: že leta 1929 je posnel z izposojeno Badjurovo kamero desetminutni ali četrtturni film *Mis Taliže*, namreč »najlepšo igralko« Savo Severjevo, in sicer na elitni ljubljanski plesni prireditvi, ki so jo imenovali »črno bela reduta«. V jugoslovansko filmsko zgodovino pa se je vpisal s svojim proglasom, s svojo izjavo o filmu »Panem et circenses« iz leta 1937.⁶⁵ — Po

⁶³ Nadrobno kroniko o snemanju tega slovenskega antologijskega filma je obljubil redakciji »Dokumentov Slovenskega gledališkega muzeja« prvi direktor filma *Na svoji zemlji*, igralec, tajnik Drame in profesor na Akademiji, Ivan Jerman.

⁶⁴ Posebnost tega obdobja je tudi sla, s katero se je gnala v življenje nova zvrst slovenske literature, scenarij: »V srcu Evrope. Scenarij in knjiga snemanja« Cirila Kosmača je izšel v tisku že leta 1947, nato »*Na svoji zemlji*. Scenarij« leta 1949 pri SKZ in istega avtorja *Na svoji zemlji*. Filmski scenarij« pri Filmski biblioteki v Beogradu prav tako 1949. — Ze naslednje leto 1950 pa je izdal prav tako SKZ Franceta Bevka »scenarij — *Se bo kdaj pomlad*« za film, ki se je kasneje imenoval *Trst*, Mateja Bora »*Bele vode*. Vesela pesnitev iz davnih dni« in pa Bratka Krefta »*Dr. Francè Prešeren*. Scenarij.« — Najbrž pod vplivom scenarija za *Uragan na Balkanah* izda »Produkcija Jadran filma« tudi že leta 1948 »knjigo snimanja«, ki jo je napisal po scenariju za film *Zastava* dandanašnji znani hrvaški pisatelj in svetovni popotnik Jože Horvat, in poslej izide v tisku še vrsta scenarijev tudi po drugih republikah, npr. Branka Čopiča *Major Bauk* pri Novem pokolenju v Zagrebu, 1949 (po katerem je nastal mislim da prvi naš zaplenjeni film, »za bunker«), ali Aleksandra Vuča *Sofka* pri Filmski biblioteki v Beogradu že 1948, »filmski scenarij po romanu *Nečista krv* od Borisa Stankovića«, po katerem je posnel znani film srbski režiser in profesor Radoš Novaković...

⁶⁵ Izjavo citiram že v Zapiskih o filmu (str. 123) in nato leta 1960 v Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji (str. 546), ki je preveden v več jezikov.

najinem telefonskem razgovoru pa sem bral v »Besedi ustvarjalcev« v reviji Knjiga 76, št. 7/8 profesorjev intervju z Brankom Hofmanom, v katerem pripoveduje tudi o usodi svojega scenarija, o filmskih razmerah tistega časa, in trdi, da naj bi film o Prešernu režiral F. Štiglic. Če me spomin ne vara, gre za pomoto: film naj bi po svojem scenariju posnel dr. Bratko Kreft sam, in vlogo pesnika naj bi odigral Stane Sever. Znameniti gledališki avtor in režiser naj bi svoj dinamični talent, ki je prav tako kot talent Bojana Stupice morda bolj ustrezal filmu kot konvencijam tedanjega gledališča, gradil hkrati s svojim bogatim znanjem v same temelje slovenskega filma. Zato je bil na festivalu in zato na študijskem obisku na Barrandovu.⁶⁶ Toda tudi dr. Bratko Kreft ni po osvoboditvi nikoli več stopil za filmsko kamero kar je neocenljiva škoda za slovenski film.

Slovenska klasična in novodobna literatura razpolaga tedaj z bogatim gradivom — na kar je že zdavnaj opozarjala naša filmska publicistika.⁶⁷ To gradivo čaka na nadarjeno pero scenarista, na spretno roko dramaturga in ustreznega režiserja, ki vé tudi, kaj je »življenjepisni film«, ki pozna tedaj estetske zakonitosti žanra.

Sredi leta 1946, pred našim odhodom v Beograd, je izšla znamenita izpoved gruzinskega režiserja Mihaila Edišeroviča Čiaurelija. Posredovali so nam jo Mosfilmovci:⁶⁸

»Spoznal sem, da je najvažnejše za umetnika, da ima svoj rokopis, svoj slog. Pridobiti pa si ga more le na svoji zemlji, ko dobro spozna нрав svojega naroda, njegov način življenja, njegovo modrost in tradicije. Brez tega resničnega umetnika ni. — Spoznal sem, da je moja poglobitna naloga, preučiti bit in življenje gruzinskega naroda — postati gruzinski narodni režiser.«

Že tedaj pa smo se zavedali, da je Čiaurelijeva misel le en del dialektične resnice. Iz »domačih tal« je zrasla namreč tudi pri nas vrsta filmov, posebej še s tematiko iz NOB, ki z »umetnostjo« nima nič skupnega. Ni bila oplojena z najbolj zlahtnimi kozmopolitskimi humanističnimi in estetskimi vrednotami.

Ko je bilo delo opravljeno in je *Uragan na Balkanah* popotoval po jugoslovanskih kinematografih, smo molčali. Iz spoštovanja do naporov Mdivanija, Rooma, Tisseja, Utkina, Popova, Svešnikova in njih igralcev, iz hvaležnosti za njihov pouk.

In za vesel konec: V *gorah Jugoslavije* je zašel tudi čez mejo, v Trst. Tam pa ga je major ameriške okupacijske vojske in filmski cenzor »Films Bouard«, neki Jacobson, ki je uradoval na Piazza Oberdan, scenzuriral: iz filma je ukazal izstriči 300 m prizorov, v katerih italijanski fašisti obirajo po naših poljih koruzo in prepevajo svoje laške pesmi.

Abrama M. Rooma sem srečal domala 25 let kasneje v Moskvi, na omenjenem Eisensteinovem simpoziju. Hkrati z igralci še iz carskih časov in z drugimi Ajznovimi sodobniki, je sedel bolj spredaj. Vsi ti pionirji in veterani in klasiki sovjetskega filma so vznemirjeni čakali, če jih bo kdo izmed predavateljev omenil, če se jih bo kdo v zvezi z Eisensteinovim življenjem in delom še spomnil. In večine so se spomnili. Zdi se, da veliki narodi bolj cenijo svojo zgodovino.

⁶⁶ V istem intervjuju govori dr. Bratko Kreft tudi o tem, kako je kot direktor kina Ljubljanski dvor (današnja Sloga) v letu 1929/30 kupil pri neki zagrebški filmski posredovalnici pet ruskih filmov. Predvajati pa ni smel nobenega, kar mu je preprečila policija na intervencijo lastnikov koncerna drugih ljubljanskih kinematografov, za katerim je stal znani finančni mogotec Avgust Praprotnik (kot kolaboranta ga je likvidirala VOS 1942). Torej je res, da vse do konca tridesetih let, na Slovenskem nismo gledali sovjetskih filmov.

⁶⁷ Npr.: »O partizanski in sodobni tematiki v jugoslovanskem filmu«, Naša sodobnost III/1955, št. 9, — ali: »O jugoslovanski filmski teoriji in praksi«, Naša sodobnost IV/1956 št. 10.

⁶⁸ »Hronika sovjetskega kino«, No 2, 1946, VOKS.

A. M. Room me ni prepoznal. Ko sem se mu spet predstavil in ga spomnil na njegovo jugoslovansko obdobje, se je razveselil in razgovoril.

Izkušnje v letih 1945—1946 so nas vse bolj utrjevale v prepričanju, da imamo s svojim nazorom o jugoslovanskih narodnih proizvodnjah prav. Še posebej na osnovi izkušenj s prizadevanji Mosfilmovcev smo bili sredi leta 1946 mnenja, da je naš boj dobojevan: da smemo in da bomo smeli tudi poslej snemati filme vseh tehnik, zvrsti in žanrov.

Pa smo se ušтели. Vsaj jaz. Odpotovati sem moral v Beograd, od koder naj bi uresničil v državnih izmerah zamisel o narodnih proizvodnjah, se pravi depešo CK KPJ od 14. marca 1946. V docela novem, domala tujem in neznanem okolju pa sem naletel na vse drugačne akterje filmske politike kot so bili ljubljanski novomeščani. In skoraj čisto nepripravljen sem moral odigrati novo vlogo v sodobni jugoslovanski filmski tragikomediji.

Opomba uredništva. V objavljenem prispevku, ki je del široko zasnovanega esejistično-memoarskega spisa, smo — glede na značaj naše revije — sporazumno z avtorjem izpustili nekatere odstavke, ki polemično razmišljajo o živih problemih sodobnega slovenskega filma in o njegovi prihodnosti.

Thème de la guerre de libération nationale dans le cinéma slovène

L'auteur continue son traité dont la première, deuxième et troisième suite voir dans Dokumenti n^o 25, pp. 48—68, n^o 26, pp. 204—223 et n^o 27—28, pp. 83—94. Il décrit d'abord les événements concernant le film »L'Orage sur les Balkans« qui a été réalisé par les Soviétiques en collaboration avec les Yougoslaves sous la direction de A. M. Room. L'auteur de l'article est convaincu que la coproduction dans les films aux prétentions artistiques soit impossible. Il cite une anecdote qui accompagne le film »Aleksander Nevski« où Eisenstein aurait fondé la scénographie et la costumographie et même le style du dialogue d'après »une seule flèche et un seul casque« fouillés jusqu'ici par les archéologues sur les lieux de la grande bataille. Il défend le film »national« qui a à sa disposition tous les thèmes de la littérature slovène classique et dans la guerre de libération nationale. Il confirme sa thèse en citant la pensée du metteur en scène géorgien, M. E. Čiaurelij: »J'ai constaté que pour un artiste il est essentiel de parler sa propre langue, d'avoir son propre style. Il ne peut l'obtenir que dans son propre pays en connaissant bien la nature de son peuple, sa manière de vivre, sa sagesse et ses traditions. Il n'y a point de vrai artiste sans cela. Mon devoir principal, c'est d'étudier la vie et la condition du peuple géorgien, de devenir le metteur en scène géorgien national«.

Boris Grabnar

UDK 621.397(091):92 Codelli

Nenavadni baron na Kodeljevem

Baron Anton V. Codelli von Fahnenfeld

Nekateri Ljubljčanani, zlasti na Kodeljevem, se ga še spominjajo kot izredno uglajenega gospoda visoke postave, ki je govoril v glavnem nemško, a dobro razumel tudi slovenščino. Vendar je le malokdo vedel, s čim se ukvarja in v kakšni družbi poteka njegovo življenje. Življenje tujerodnega plemstva na Slovenskem je bilo odtujeno slovenskemu nacionalnemu življenju in tudi Anton V. Codelli von Fahnenfeld, lastnik gradu Thurn v Mostah pri Ljubljani in še številnih drugih gradov na Dolenjskem in Hrvaškem, je živel svoje življenje na obrobju Ljubljane — obenem pa sredi visokih aristokratskih zvez na Dunaju, v Italiji, Švici, Berlinu itd. Okoliški prebivalci so ga poznali predvsem kot nekakšnega čudodelnika, ki je z bajalico hodil po svojem ogromnem podedovanem posestvu in iskal vodo. In kjer je on rekel, da voda je — tam prav gotovo niso zaman kopali vodnjaka. In baje je znal najti tudi vsako zakopano železo in celo vsak izgubljen cekin...

Malokdo pa je poznal njegove izume s področja avtomobilizma, elektrotehnike in radiotelegrafije. In malokdo je vedel, da je ta baron prišel v zgodovino tudi kot eden izumiteljev televizije...

Rodbina Codellijevih si je pridobila fideikomis in baronat na Kranjskem leta 1700. V začetku in sredi 19. stoletja je bila njihova moč največja in Anton III. Codelli von Fahnenfeld, ded našega izumitelja, je bil nekaj časa poglavar Vojvodine Kranjske, se pravi, da je bil v naših krajih prvi za cesarjem.

Naš izumitelj, Anton V. Codelli von Fahnenfeld, je bil rojen v Neaplju leta 1875 in njegova mati je bila Italijanka. Šolal pa se je v Ljubljani, študiral tehniko na Dunaju in bil je prvi, ki je drvel in ropotal po Ljubljani z avtomobilom, ki ga je baje sestavil kar sam — leta 1898. ①

Tehnika je bila ne le njegov konjiček in temeljna izobrazba, temveč tudi osebna ustvarjalna strast. Skoraj nemogoče je na tem mestu naštet vse njegove patente in izume, ki je z njimi prišel v zgodovino izumiteljstva pri nas. Med prvimi je to — leta 1906 — nekakšna zamrzovalna in ogrevalna naprava, oboje v eni posodi z električnim vložkom, ki je omogočala zamrzovanje hrane, potem

pa — s preprostim preklopom — tudi njeno ogrevanje in kuhanje. Ta patent je pozneje prodal v Švico za stotisoč frankov. Omenimo lahko še električni vžigalnik za avtomobiliste, zaganjalno napravo za motorje, planetno pogonsko kolo, visokotlačni kompresor, mehanično kosilnico itd.

Zanimivo, da je predlagal tudi patent za poganjanje strojev z žičnim in brezžičnim prenosom energije. Ukvarjal se je torej z istimi vprašanji kot prav tedaj — ali celo malo pozneje — Nikola Tesla. A ta patent so mu leta 1909 na Dunaju zavrnilo...

Predvsem pa je veljal za enega najpomembnejših strokovnjakov na področju radiotelegrafskih zvez, to pa je bila tedaj povsem nova in vznemirljiva tehnika. Postavil je prvo radiotelegrafsko postajo na velikem avstroogrskem vojnem parniku »Clara Blumenfeld« — leta 1907, pozneje pa še v Pulju, Šibeniku, Novigradu in drugih obmorskih mestih — vse seveda za potrebe avstrijske mornarice.

Prav iz tega časa izvira tudi njegova prva ideja za konstrukcijo televizijskega aparata. V svojem pismu z dne 12. jan. 1908 je to idejo dovolj natanko razložil grofu Arcu, ki je bil tedaj verjetno eden odločujočih funkcionarjev in lastnikov družbe Telefunken v Berlinu. Tu zvemo, da je Codelli verjetno že pred tem konstruiral nekakšen fotoradiotelegrafski aparat, da je z njim napravil že nekaj posnetkov, in zdaj predlaga, naj bi s takšnimi aparati družba Telefunken opremila avstrijsko mornarico. V istem pismu je tudi skica takšnega aparata, ki kaže, da je bila njegova ideja povsem izvirna.

A niso mu dali priložnosti, da bi to svojo idejo razvijal dalje. Izkoristili so ga drugače — zaupali so mu mnogo bolj perečo politično nalogo: poslali so ga v Afriko, v tedanjo nemško kolonijo Togo in njegova naloga je bila vzpostavitev radiotelegrafskih zvez z Berlinom. Mnogi strokovnjaki so namreč tedaj menili, da je to nemogoče, Codelli pa je izdelal projekt in zaupali so mu izvedbo. Prvo fazo takšnih radiotelegrafskih zvez je Codelli dogradil leta 1911 — to je bilo do kraja Nauen ob Atlantski obali, odkoder so tedaj že vodile kabelske zveze proti Evropi. Druga faza naj bi bile direktne radijske zveze z Berlinom.

Poleti 1912 se je za kratek čas mudil v Ljubljani, a se takoj spet vrnil. »Laibacher Zeitung« tedaj navdušeno poroča, da Codellijeve zveze z Berlinom že delujejo, da je »preskušal radio« v najbolj neugodnih podnebnih razmerah in da je z velikanskimi naporji uspel v kratkem času s pomočjo samo treh monterjev in s 600 črnci zgraditi tri 80 metrov visoke stolpe — pa še vodni stolp in mnogo hiš. V načrtu pa so bili še trije 150 m visoki stolpi. Članek omenja, da je tudi radijska postaja v Ljubljani delo in darilo tega »našega zvestega Kranjca«. To je bila pač seizmografska radiotelegrafska postaja dr. Belarja, ki je od leta 1911 delovala v Vegovi ulici.

Codelli je ostal v Afriki vse do leta 1914, ko so Togo zavzele združene anglofrancoske čete. Iz Berlina je tedaj prišel ukaz, da je treba vse radijske naprave uničiti — in res je Codelli vse, kar je do tedaj zgradil — razstrelil. V bojih je padel v francosko ujetništvo, bil je interniran pozneje nekje v dolini Loire. Ko pa so za to zvedeli pri Telefunkenu, so posredovali preko Rdečega križa in ga za nekaj prav tako dragocenih francoskih ujetnikov zamenjali. Codellija so prepeljali v Švico in po dolgem birokratskem postopku se je šele tik pred koncem vojne lahko vrnil v Ljubljano...

Ustanovitev Kraljevine SHS je Codellija presenetila. Znašel se je v povsem novih razmerah in njegovo veleposestvo je bilo v razsulu. A ta fideikomis je bil še vedno ogromen, obsegal je dobršen del ljubljanskega polja do Save in Tomačevega, del ljubljanskega barja, gozdna prostranstva med Višnjo goro in Litijo, več gradov na Dolenjskem in še posestvo in grad Podturn pri Čakovcu na Hrvaškem. Stara Jugoslavija je s posebnim zakonom ukinila fideikomise že na podlagi ustave iz leta 1921, a zaradi njene znane nazadnjaške politike so praktično obstajali še dalje — ne da bi bili za njihov nadaljnji gospodarski razvoj dani družbeni pogoji. Zadelo so jih tudi predpisi — sicer izredno mile — agrarne reforme. Zdi se, da je Codelli svoje gospodarstvo tedaj za silo uredil in da si je prizadeval, da bi to staro fevdalno imetje spremenil v moderno kapitalistično veleposestvo. A brez posebnega uspeha — bil je le tehnološki fantast, ki je eksperimentiral dalje na svoje stroške in zdi se, da ga je ideja s televizijo naravnost obsedla in na vsak način jo je želel pripeljati do konca.

Za leto 1919 razpolagamo s presenetljivim podatkom, da je bila namreč radijski postaji v Ljubljani ponudena kompletna aparatura za oddajanje slik. To piše v članku »Problemi gledanja na daljavo«, ki ga je leta 1934 objavil »Naš val«, tedanje glasilo Radia Ljubljana. To je bila seveda tedanja radiotelegrafska postaja, ki je delovala v okviru Poštne direkcije. Vendar poštna direkcija tega predloga ni sprejela. Takšnega predloga ni sprejel tudi Radio Ljubljana — 15 let pozneje, z izgovorom, da pač »uspehi televizije niso takšni kot pri akustični radiofoniji«, čeprav članek priznava, da »vse kar hrepeni po televiziji« in da vsi čakajo »kdaj se bo ljubljanska kukavica prikazala«.

Ni mogoče dvomiti, da je bil ta ponudnik lahko samo baron s Kodeljevega, čeprav ga članek izrecno ne omenja. Codelli se je v delo s televizijsko aparaturo zagrizel z vso svojo strastjo, vse svoje imetje je razparceliral in kos za kosom razprodajal. Mnogo je potoval po svetu, študiral in študiral — doma pa eksperimentiral. Najbrž je res verjel, da mu bo izum televizije prinesel nekoč bajno bogastvo, ki ga bo rešilo vseh gospodarskih težav. Razprodaja parcel je bila edini dohodek, ki je z njim finansiral svoje eksperimente.

Njegove zveze z družbo Telefunken v Berlinu so trajale dalje in leta 1929 je bil njegov projekt za izdelavo novega prototipa televizijskega aparata sprejet. Za njegovo izdelavo je bilo odobrenih 25 200 mark, kar je bilo za tiste čase ogromna vsota. Zanimiv dokument je tudi pismo z dne 14. III. 1930, kjer Codelli obvešča Telefunken v Berlinu, da bodo nekateri deli lahko izdelani tudi v Ljubljani — in sicer v laboratoriju Francija Bara na Mestnem trgu 5. Franci Bar je imel tu trgovino z elektroopremo in radijsko tehniko. Prav tedaj — marca 1930 — je izšel tudi Codellijev članek o televiziji s skicami in fotografijami in podrobnim tehnološkim opisom v nemški specializirani reviji »Fernsehen«.

Prototip je deloval, Codelli ga je v ožjem krogu ljubljanskih radijskih strokovnjakov tedaj verjetno demonstriral tudi v Ljubljani, najbrž tudi ponudil Radiu. Junija 1930 je Ilustrirani Slovenec posvetil Codelliju in njegovemu izumu skoraj celo stran.

Ko je bilo delo pri Telefunkenu uspešno končano, je nastopil dolg in mučen proces patentiranja. A čas za izum televizije je dozorel v svetovnem merilu. Codelli že davno ni bil več edini izumitelj. Do leta 1930 so bili v Franciji že

trije patenti za gledanje na daljavo, po eden sta bila v Angliji in Sovjetski zvezi, v Združenih državah Amerike pa kar šest. Med njimi je bil že tudi Zworykinov patent, osnovan na elektronskem principu. A nikomur še ni bilo jasno, čigava zamisel in čigav sistem bo prodrli. Med izumitelji, patentnimi pisarnami, proizvajalci radijske opreme in podjetniki vseh vrst se je vnel strašen boj za prednost na svetovnem tržišču. Vsakomur je bilo že tedaj jasno, da bo televizija postala prav kmalu svetovna sila, da je takšen tehnološki napredek neizogiben in da bo imel prednost tisti, ki bo zadevo prijel na pravem koncu.

Codelliju so do leta 1933 patentirali izum v 12 državah: v Nemčiji, Italiji, Jugoslaviji, Češkoslovaški, Švedski, Sovjetski zvezi, Danski, Franciji, Angliji, Madžarski, Poljski in v Kanadi.

Zavrnili so ga samo Norvežani.

In prvi odgovor patentne pisarne Združenih držav v Washingtonu leta 1928 — je tudi negativen, a izvira torej še iz dobe pred izgotovljenim prototipom za družbo Telefunken. Ko pa je bil patent odobren v Kanadi, je prišla ponudba tudi od American Patent Corporation v Washingtonu. Dopisovanje in postopki za patentiranje so bili mučni, dolgotrajni in dragi, kar je trajalo polnih šest ali sedem let. Codelli je bil v vrtincu svetovnega izumiteljskega dogajanja in seznanil se je z mnogimi najvidnejšimi strokovnjaki tistega časa. Bil je to prikrit boj med njimi, boj med velikanskimi kapitali, korporacijami in državami. Boj za prednost in boj za prestiž. Odvijal se je strogo po predpisih patentne zakonodaje in po mednarodnih patentnih sporazumih — bil pa je neusmiljen in trd boj. V eksperimente so vlagali milijone in milijarde.

Ves ta boj je seveda zavil v skrajno vljudne fraze in prijateljske pozdrave v tajni korespondenci. Prebiranje vsega tega debelega fascikla iz Codellijeve zapuščine utegne biti zanimivo za zgodovinarja televizijske tehnike. Za nas bo dovolj, če ugotovimo, da je bil Codelli odlično informiran in da so tu na kupu vsi načrti in opisi vseh dotakratnih patentov in večjih eksperimentov.

Codelli je bil v tem boju bojevnik in sporni predmet obenem. Izredno zanimiva je debata o Codelliju, ki se je odvijala med kanadskimi in ameriškimi strokovnjaki in kjer sta nekajkrat podpisana tudi Baird in Cummings. Za Codellijev patent se je začel zanimati tudi znani multimilijonar Morgan, ki je bil tedaj predsednik in lastnik družbe »Shortwave and TV Corporation« v Bostonu. Tej družbi je bila televizija tedaj že resna poslovna perspektiva. Morgan se je dopisoval z Emilom Bonnelyckom, ki je zastopal patentno pisarno v Washingtonu in ki je branil Codellijev patent. 20. februarja 1933 pa je Bonnelycke prejel kratko Morganovo sporočilo, v katerem je med drugim rečeno: »Obžalujemo, da po skrbni raziskavi naših inženirjev ne moremo v tem patentu najti nič takega, kar bi opravičevalo odkup.«

Bonnelycke je ta dopis šapirografiral in kopijo poslal Codelliju v Ljubljano.

To je bil konec. Poraz. V Združenih državah so se po večletnem eksperimentiranju in oklevanju odločili za Zworykinov elektronski sistem, ki so ga potem še dolgo izpopolnjevali. Kot je znano, je pozneje Zworykinu oporekal prednost Fairnsworth, dobil pravdo, a se je z njim tudi sporazumel in začela sta sodelovati.

In kar so počeli v Združenih državah so v Evropi posnemali in uvažali. Svet je bil že tedaj premajhen za več kot en sam sistem televizijskih slik.

Codelli pa je s svojim vibrirajočim zrcalom utonil v pozabo. Utonil je v pozabo skupaj s kakimi petnajstimi izumitelji, ki so se tedaj borili za prednost svojih zamisli. A bil je med njimi in njegov boj je imel svetovne razsežnosti.

Utonil je v pozabo tako temeljito, da danes marsikateri Ljubljančan sploh ne ve, zakaj se Kodeljevo imenuje Kodeljevo ...

Po prvi svetovni vojni si je podjetni baron prizadeval, da bi svoje ogromno fevdalno imetje spremenil v moderno kapitalistično veleposestvo. A to ni bilo mogoče. Poleg tega je našega barona mnogo bolj kot gospodarstvo zanimala tehnologija televizije, vanjo je strastno verjel in z razprodajo parcel je financiral drage eksperimente. Izum mu ni prinesel bogastva — samo razpad imetja. In med vojno so zgoreli vsi njegovi gradovi na Dolenjskem ...

Prav zanimivo je ugotoviti o njegovi politični orientaciji. Vsi, ki so ga poznali, zatrjujejo, da je bil povsem apolitičen. Za Hitlerja se ni nikoli navdušil in leta 1933 se njegove zveze z Nemčijo skoraj povsem prekinejo. Pomnože pa se njegove zveze s Švico. Po okupaciji Ljubljane je imel z Italijani zelo tesne stike, saj je bil končno sam napol italijanskega porekla. Dve njegovi hčeri sta se poročili z italijanskima grofoma. Ko pa so fašisti v njegovem cvetličnjaku nekoč odkrili bunker, kjer je njegov vrtnar Strlekar organiziral zbiranje orožja za partizane, se je zanj zavzel in ga z intervencijo rešil iz ječe. Nikoli mu tudi osebno ni tega očital.

Med vojno je nekajkrat potoval v Švico. Po kaj? Trdil je, da ima tam neko damo, ki jo zelo ljubi. Tja je potoval tudi še aprila leta 1945, ko se je od vseh strani približevala fronta. Tedaj je imel že sedemdeset let. Je res ta svetovno znani strokovnjak za radijske zveze potoval v Švico samo zaradi ljubimkanja?

Po osvoboditvi se ni več vrnil. Vse kar je imel je bilo seveda takoj nacionalizirano. Imetje tujerodne kranjske fevdalne rodbine, ki ni znala zaživeti niti z meščanskim razredom in se vključiti v slovensko nacionalno življenje, je bilo ob udarcu revolucije v hipu izbrisano, vsa rodbina se je razpršila in ugasnil je celo spomin nanjo.

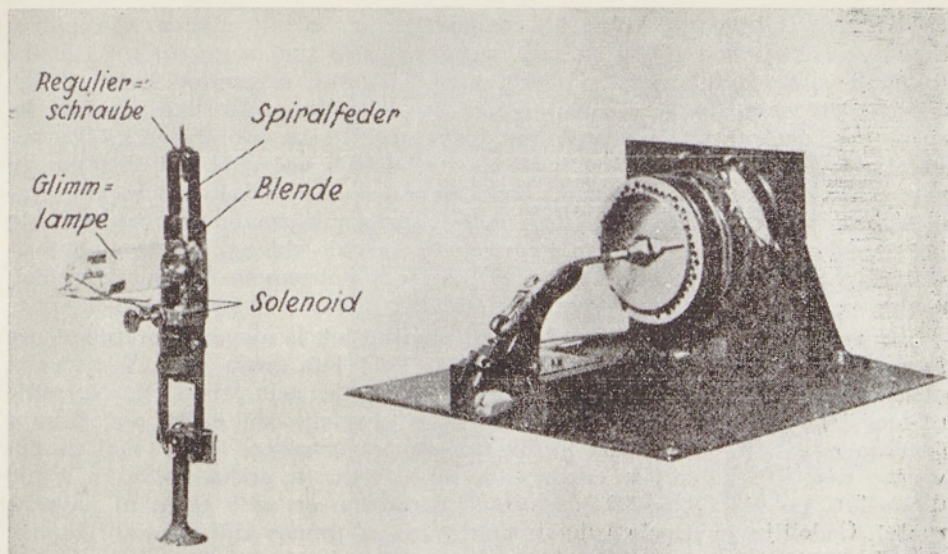
Na pokopališču v Štepanji vasi je veličastna družinska grobnica Codelljevih. Poslednji vladar tega največjega fideikomisa na Kranjskem, Anton V. Codelli von Fahrenfeld, je bil rojen leta 1875.

Letnica smrti ni vpisana, nihče ne ve, kdaj je umrl in kje — in nikomur ni niti mar, da bi to izvedel ...

Albin Wedam

ZAKAJ CODELLI NI USPEL S SVOJIM TELEVIZIJSKIM SISTEMOM?

Že prve zamisli o električnem prenosu slik so temeljile na dejstvu, da je očesna mrežnica sestavljena iz svetločutnih celic in zato oko lahko loči dva predmeta le, če svetlobni tok dveh predmetov ne pade na isto celico. Tako imenovana ločljivost je torej primarnega pomena za vsak sistem, ki naj omogoči upodobitev slike predmeta. To skrivnost upodabljanja so poznali že v starem veku, saj jo odkrijemo v mozaiku, dekorativni tehniki, ki se pojavi v egip-



Codellijsva sprejemna naprava

čanski in mezopotamski umetnosti helenistične dobe in doseže svoj vrhunec v mojstrovinah bizantinske umetnosti. Princip mozaika je bil za osnovo tako tiskani sliki-avtotipiji, kakor tudi televiziji, ki ni samo realizirala prenosa slik na daljavo, ampak omogočala tudi spremljanje dogodkov kjerkoli na svetu ter tako postala poleg radia najučinkovitejše sredstvo masovnih komunikacij.

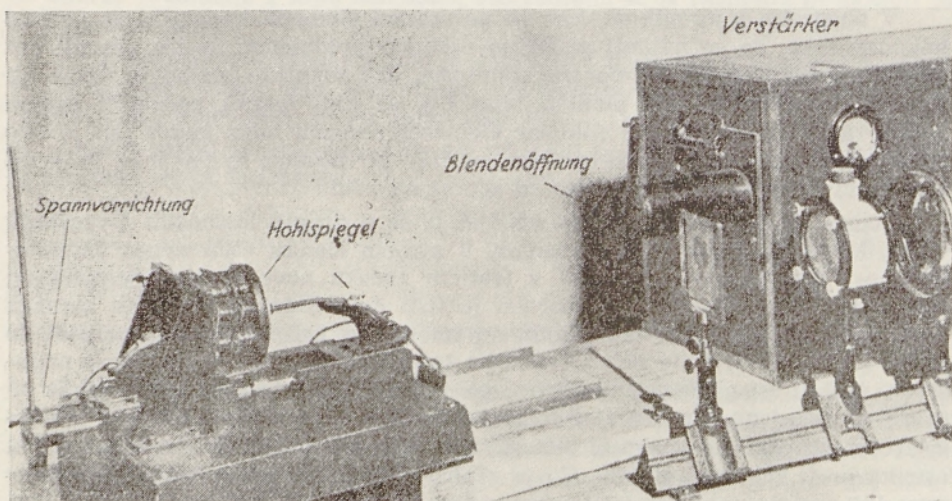
V nasprotju z mozaikom, kjer so posamezni elementi-kamenčki razvrščeni navadno tako, da se najbolj prilegajo oblikam predmetov, ki jih mozaik kot celota predstavlja, pa je morala avtotipija, kot tehnično sredstvo, uporabiti urejen sistem-raster. Vsi pionirji televizije so tudi morali uporabiti urejen sistem-raster, v katerem so slikovne elemente nanizali tako, kakor jim je bilo najbolj prirodno, se pravi kakor nizamo črke pri pisanju in tiskanju, to je od leve proti desni in vrsto za vrsto od zgoraj navzdol.

Codelli je šel korak dlje. Razmišljal je še o drugih lastnostih človeškega očesa, ki so jih drugi pustili v nemar. V svojem članku »Ein neues Fernseh-System«, objavljenem leta 1930 v tretjem zvezku nove revije »Fernsehen«, ugotavlja, kako presenetljivo majhen je tisti del celotnega očesnega zornega kota, v katerem oko zares ostro vidi, saj zmore oko, pri normalni razdalji 30 do 40 cm hkrati prebrati le nekaj črk. Oko torej vidi ostro le to, kar je v neposredni bližini osi gledanja, vse drugo pa je tem bolj zabrisano, čim bolj je od te osi oddaljeno. Upoštevajoč to lastnost očesa si je Codelli zamislil tak televizijski sistem, v katerem bi bila slika najbolj ostra v sredini, medtem ko bi ostrina proti robovom slabila. To je realiziral tako, da je namesto koordinatnega linearnega rasterja izbral spiralni raster. V tem rasterju so bile črte najgostejše in najbolj ostre v sredini spirale, proti obodu pa so se redčile in raz-

ostrile. Ker je bila tudi kotna hitrost konstantna, so bili slikovni elementi v sredini ostrejši, proti obodu pa so postajali večji in tudi manj ostri. Za enako kvaliteto slike je tako rabil Codelli manj slikovnih elementov kakor drugi, oziroma pri istem številu elementov je dosegel kvalitetnejšo sliko. V časih, ko so se vsi konstruktorji ubadali z na videz nerešljivim problemom, kako povečati število slikovnih elementov in s tem doseči več slikovnih detajlov in zato tudi bolj kvalitetno sliko, je Codellijeva zamisel vsekakor pomenila precejšen napredek. Codelli je bil tem bolj prepričan v pravilnost svoje zamisli, ker je zelo dobro poznal kinematografijo in je zato sklepal, da bo tudi televizijska kamera osredotočena na tisto, kar je v snemanem dogajanju najbolj zanimivo, to pa se bo tudi v reproducirani sliki pojavilo v sredini slike.

Codelli je svoj sistem razvijal več kot dvajset let. Iz njegove korespondence je moč ugotoviti, da je prvič o tem pisal že 1908. leta grofu Arcò. V pismu ni samo razvil svoje ideje, ampak priložil tudi skico, dasi zelo primitivno. Verjetno ni mogel posvetiti vsega svojega časa samo televiziji, saj je bil angažiran z gradnjo radijskih postaj tako za avstroogrsko mornarico, kakor tudi za povezavo nemških kolonij v Afriki z Evropo. Nato je prišla vojna in z njo ujetništvo, po vojni pa tolikšna sprememba sveta, da se v njem ni najbolje znašel. Codelliju je uspelo izdelati aparaturu za prenos slik po svoji zamisli šele proti koncu dvajsetih let. V že omenjenem članku je Codelli natančno opisal svoj sistem in aparaturu ter delovanje dokumentiral s posneto sliko. Svoj sistem je tudi patentiral v mnogih državah.

Vprašamo se, zakaj Codelli s svojim sistemom ni uspel? Kruta resnica je, da je uspeh ali neuspeh neke ideje in tudi izuma odvisen predvsem od tega, ali je prava stvar bila predložena ob pravem času. Codelli je preprosto izgubil bitko s časom, tako kakor so jo izgubili še številni drugi konstrukterji in izumitelji. Zakaj? Tragika mnogih neuspešnih izumov je v tem, da z razvojem



Codellijeva naprava za snemanje



Reproducirana slika, sprejeta po Codellijevem sistemu. (Vsi tri slike so ponatisnjene iz Codellijevega članka v reviji »Fernsehen« 1930, št. 3.)

svojega izuma izumitelji ne razvijajo tudi tehnologije. Codelli je svojo zamisel televizije reševal in rešil s takrat znanimi tehničnimi prijemi, predvsem pa z elektromehanskimi elementi. Na pohodu pa je že bila elektronika, ki je doživljala v dvajsetih letih pomemben razvoj. Razvijati tehnologijo na področju elektronike pa je že takrat zahtevalo velika sredstva, dobre raziskovalne ekipe in močne industrijske organizacije. Vsega tega Codelli v poraženi Nemčiji ni imel na razpolago. Vzporedno s Codellijem pa je pri RCA v Združenih državah mladi Zworykin vodil skupino zagnanih znanstvenikov in ne samo razvil princip ampak tudi tehnologijo za izdelavo prve snemalne elektronke za televizijo — ikonoskopa. In RCA je bila že takrat med najmočnejšimi organizacijami na področju razvijajoče se elektronike.

Zworykinov ikonoskop je kot snemalna elektronka zmogla neprimerno večjo ločljivost in zato mnogo boljšo kvaliteto televizijske slike kot vsi elektromehanski sistemi. Najdlje je v tekmi z njim vzdržala Nipkova plošča, »kaptulirala« je šele po drugi svetovni vojni. Tudi Baird, najbolj trdovraten nasprotnik elektronike, vztrajen in neutrujen pri razvijanju svojega, prav tako elektromehanskega sistema, je končno moral priznati svoj poraz. Baird pa je bil takrat na področju televizije avtoriteta, zato ni čudno, da so mnogi verjeli v prednosti elektromehanskih sistemov. In vendar ni noben elektromehanski sistem mogel tekmovati z elektrono, ki je že takoj spočetka ponudila televizijski sistem z visoko ločljivostjo 250 000 slikovnih elementov. Vsi z Bairdom na čelu

so se znašli na kolenih, saj razen Nipkowa niso zmogli kaj dosti več kot desetino tega.

Codelli je za razvoj svojega sistema žrtvoval dobršen del svojega življenja in premoženja. Danes je zanimiv samo še za tiste, ki brskajo po zgodovini in ugotavljajo, kdo vse je svoje življenje posvetil tej ali pa drugi iznajdbi, ki jo uvrščamo med tehniške dosežke človeštva. Mnoge že pozabljene iznajdbe postanejo čez čas na moč pomembne, morda bo tudi Codellijeva zamisel doživela svojo renesanso. Kdo ve. Sedanji razvoj elektronske tehnologije daje še vedno prednost koordinatnemu sistemu slikovnega rasterja, kakor je bil vpeljan v televizijo. Televizijski sistemi, ki naj rabijo posebnim namenom, pa bi utegnili kdaj poseči po Codellijevi zamisli.

TROJE CODELLIJEVIH PISEM

(Iz Codellijeve zapuščine, ki je shranjena v Arhivu Slovenije.)

I.

Dragi grof Arco!

Thurn 12. 1. 1908

Pravkar sem se vrnil iz Pulja in že hitim, da Vam poročam o tamkajšnjih pogo-
vorih, to tembolj, ker je za Telefunken skrajni čas, da se energično kaj ukrene.
Zdi se, da je bila družba Poulsen zelo spretno na delu. Vsekakor so simpatije pristoj-
nih krogov za zdaj na Vaši strani, posebno pri gospodi pri tehničnem komitéju, ki
šo poleti na svoji turneji po Nemčiji, Danski in Angliji obiskali tudi nas v Berlinu in
katerih popotovanje je imelo namen prepričati se o prednostih sistema »Poulsen«.
Kar navdušeni so nad tem, kar so takrat videli. Ladijski poročnik Stummer mi je
pripovedoval nekam čudne zgodbe o njihovih sprejemnikih, da sem skorajda mnenja,
da je nasedel veliki prevari, na primer, da je bila jakost zvoka iz telefona pri spre-
jemanju neutišanih valov s tikerjem na 150 km tako velika, da je lahko slišal ton še
na 10 m! in da mu sploh za sprejemanje telegrama ni bilo treba pritisniti slušalke na
uho, ker je bilo znamenje poklica slišati po vsem prostoru. Poleg fotografske pisalne
naprave je bil tu še relé za neutišane zvoke ob sklepnem prejemniku. Ves osupel
sem bil nad temi pustolovskimi (v izv.: Räubergeschichten — Räuber — prečrt.) zgod-
bami. O opazovalnem daru (v izv. še: Geisteskräfte — duhovnih močeh — prečrt.)
tega gospoda, ki že po sebi ni kdove kako imeniten, lahko za zdaj samo dvomim.
Vsekakor si lahko mislite, kakšno je bilo sporočilo tega gospoda na tehnični komité,
na katerega je še deloval spomin na slabo aparaturo, ki jo je bil Rosenthal dobavil
mornarici. Seveda sem ga takoj opozoril na to, da bo šele zdaj imel opraviti s tem
Židom (prečrt. ime), ki je z dobavami svojih aparatov proti volji Telefunkena pač
oškodoval mornarico. Sicer pa mi je ta nenaklonjenost postala nekoliko razumljivejša,
ko sem si ogledoval eno izmed naših postaj na admiralski jahti Lacroma (jahta mor-
nariškega poveljnika!). V predavalnici našega zgodovinskega muzeja ni takih predpo-
topnih instrumentov, kar sem jih videl tu. Antena je bila pomanjkljivo izolirana, eno-
stransko podaljšana, ne izhajajoča iz sredine itd. (Skica)

Turbinenantrieb... (dalje neberljivo).

Siemensove steklenke itd.

Vsekakor pa je za nas srečno naključje, da je prav predsednik tehničnega
komitéja star prijatelj moje družine, pristaniški admiral tovariš mojega očeta in
mornariški poveljnik prijatelj mojega strica, admirala Minntolla. Navzlic temu je kaj-
pada potrebno, da je naš sistem vsaj tako dober kot Poulsenov. Kako, da v Pulju
ne moremo sprejeti Nauena, kakor mi je sporočil ladijski poročnik Stummer ali kakor
vedo povedati časniška poročila. (Variante v dešifriranju težko berljivega besedila, ki
je na prenekaterih mestih neberljivo...) To dela moj fotografski aparat »Capo Blanco«
na veliko večjo razdaljo od Nauena... sprejemal... je bil naš sprejemnik zraven.
Morda v Pulju naš zastopnik ni bil navzoč ali pa ni bilo mogoče vstaviti prave
valovne dolžine. Če je svetlobna jakost moje, pri Auerju naročene svetilke...?

Po mojem mnenju bi namreč bilo bolje napraviti dva tipa takih sprejemnikov: take z majhnim svetlobnim virom in konstantnim magnetom za prenosljive in premestljive postaje, in take, pri katerih ni zmeraj električnega toka na voljo. Tam, kjer je zmeraj mogoče naprave priključiti na električni tok, kakor na bojnih ladjah, bi dal prednost obločnici in elektromagnetom na galvanometer, da bi s tem močnim svetlobnim virom z zrcalom vrgel močno povečano sliko niti na na bel zaslon, ki bi ga lahko vidno namestili kjerkoli v sprejemnem prostoru. Tako bi omogočili določen optični poklic. S takim močnim svetlobnim virom bi tudi bilo mogoče skleniti relé z dvema zrcalnima galvanometroma.

(Skica)

Na moč povečana senca niti zrcalnega galvanometra (a) pade v mirujočem stanju na selensko celico z eno samo selensko nitjo. S to celico sta serijsko zvezana uporni element in še drugi galvanometer z debelo nitjo. S slehernim odklonom prihajajočih valov iz prvega galvanometra se selenske niti pomaknejo iz sence v svetlobo obločnice. Ta sprememba v jakosti svetlobe pa povzroča v razmerju do toplotnega toka v detektorju (v izv.: bedeutende — pomembno — prečrt.) močno spremembo toka v tem drugem galvanometrijskem krogu (b). Zato bi ta zelo močna (v izv.: zehnmal — desetkrat — prečrt.) debelejša nit, pričvrščena v drugem galvanometru, s svojo senco lahko pokrivala mirujočo selensko celico; le-ta bi ob osvetlitvi z odklonom sence pač mogla zaradi zmanjšane odpornosti skleniti relé, ki smo ga bili vklopili v ta električni obtok. Med velikima zbiralnima lečama (c) s kratko goriščno razdaljo... (neberljivo) obločnice in med nitjo v gorišču le-te bi morale biti — kakor pri vseh mikroskopskih projekcijskih aparatih — nameščena steklena posoda z vodo s sporednimi stenami za zaščito pred toploto.

Takšna naprava bi poleg velike občutljivosti imela še to prednost, da je ne bi toliko motili mehanični tresljaji kot zrcalce v tuljavnem galvanometru; to pa bi prišlo v poštev posebno pri ladjah.

Sicer pa sem medtem tudi končal druge svoje politične in poljedelske opravke in svoje volivce pomiril z izjavo, da se ne bom več tako dolgo mudil v tujini in da se bom odpravil na Dunaj, odkoder utegnem laže priti na morebitna predavanja (neberlj.). Zato pa sem dobil zagotovila, da me bodo pri volitvah dne 7. marca spet izvolili za deželnega poslanca.

Potemtakem sem Vam spet vsak čas na voljo in Vas prosim, da mi sporočite, kdaj in ob katerih pogojih me boste spet potrebovali. Sporočila, zadevajoča našo mornarico, sem dobil povsem zasebno, zato pričakujem, da jih boste tudi zaupno obravnavali.

Z najlepšimi pozdravi

Vaš vdani
baron Codelli.

II.

Dragi grof Arco!

Danes sem od pristaniškega admirala v. Ripperja dobil priloženo pismo; iz njega se lahko razvidi soglasje mornariškega poveljnika. Ripperjevo (v izv. prečrt.) pismo se je malo zapoznilo, ker je prav zdaj v Pulju na obisku parlamentarna delegacija in sta v. Ripper in mornariški poveljnik zelo zaposlena pri obračunskih posvetovanjih. Upam, da bom zdaj mogel Chamoina, ki ga omenjate, in avstrijskega častnika glede na kondenzatorje, o katerih govorijo Sveticsevi, obrniti družbi v prid, saj me mornarica še zmeraj ima za enega svojih.

Vaše dolgo pismo me je zelo razveselilo in zanimalo. Posebej se Vam zahvaljujem, da ste mi poslali fotografski trak, ki je zares veliko boljši kot... (v izv. neberlj.). iz enakomerne počrtnitve in pomanjkanju navpičnih svetlih prog je vidno, da so odvijanje urnice in transport valja kakor tudi zelo (v izv.: ungeheuer — neizmerno — prečrt.) enakomerni (obrazci)...

...nadalje, da je vir svetlobe dovolj močan in da dopušča skoraj dvakratno ploskovno povečavo (1—4 linear.). Tako bi z dobrimi lečami objektiva ob enaki občutljivosti dosegli močnejšo napetost niti. Misel gospoda Arca glede cevi se mi zdi tudi zelo dobra, posebno če je obnavljanje razvijavca lahko. — Serijska sklopitve dveh galvanometrov z enonitno selensko celico je kajpada le tedaj uspešna, če uporabljamo

zelo močan vir svetlobe, ki dopušča večjo povečavo, tako da senca docela pokriva selensko nit, da pa pri tem vendarle ostane razloček med lučjo in senco očiten. Pri tem pa je treba paziti na to, da odzunanji svetlobni žarki ne zadenejo selenske niti, da je torej zadaj za režo v svoji skrinjici, katere razporek pokriva mirujoča selenska nit. (Odslej v izvirniku do konca vse prečrtano.) Pri tem je bistveno pomembno tudi to, da je napetost ob obeh koncih selenske niti tako neznatna, da je druga v tem sklenjenem električnem krogu s selensko nitjo in z drugim večjim galvanometrom tako majhna, da le-ta pri osenčitvi ne pokaže več nobenega zaznavnega odklona, saj so po obrazcu

$$\text{jakost toka} = \frac{\text{napetost}}{\text{upor} \pm \text{upor (dalje neberlj.)}}$$

spremembe v jakosti toka, ki jo razodevajo utripi drugega galvanometra, tem večje, čim manjša je napetost v tem krogu.

(Obrazci.)

Te male napetosti pa s predpriklopljenimi upori, ker bi po obrazcu ... sprememba v jakosti toka zaradi osvetlitve pojemala s kvadratom upora v vodu.

(Obrazci in skice.)

III.

Grad Thurn, dne 20. XII. 1927
Pošta Moste pri Ljubljani

Dragi grof Arco!

Da pozno odgovarjam na Vaše ljubeznivo pismo z dne 14. XII. ni vzrok v pomankljivem spoštovanju Vašega interesa (v izv. Anteilnahme — zanimanja — prečrt.) za mojo življenjsko usodo, ki me odkritosrčno veseli, marveč je vzrok nenavadni vpliv Vašega pisma na moj miselni svet — toda o tem pozneje! Najpoprej naj odgovorim na Vaša vprašanja!

(Dobra, debela — die gute, dicke — v izv. prečrt.) gospa Stilke mi je bila zares zelo všeč — tega je stoprav 20 let — bila je takrat prav zala — (v izv. prečrt.: — nekoliko kolosalna —) — verjetno sem takrat imel zaradi ne vem kakšnega razočaranja v nasprotnostih prav takšen okus!. Obiskal sem jo nekaj kratov, zdela se mi je (v izv.: geistreich — duhovita — prečrt.) zelo simpatična in bil sem prav na tem, da se zaljubim vanjo. To mi pravzaprav ni šlo v račun, ker sem takrat, kakor veste, iz same navdušenosti do tedanji čas še mlade »brezžične« imel komaj še čas za jed in spanje.

Iz te dileme me je rešilo tisto kosilo. Čeprav pri svojem delu in v službi nikoli nisem imel posebnih pretenzij, sem se pri občevanju v družbi zmeraj držal tradicionalnih oblik. Pri gospe Stilke je bil v navadi poseben sedežni red pri mizi, morda sloneč na plutokratični bazi, vsekakor pa v nasprotju z dvornim ceremonialom, in ki me je tem bolj žalil, ker sem želel sedeti poleg gospodinje. To mesto mi je vsekakor pripadalo kot cesarsko-kraljevemu komorniku (kot tak ste v Avstriji ranžirali med generalom in feldmaršalleutenantom). — Potem ko se me je gospa Stilke tudi po kosilu po vsem videzu skušala izogibati, sem imel slabi sedež pri mizi za namerno dejanje in tako sem se za zmeraj poslovil!

O svojih doživljajih po najinem zadnjem skupnem bivanju v Švici z M. Pichonom Vam morem poročati le na kratko, saj bi sicer bilo predolgo. 1920 potikanje brez državljanstva po Švici, Češkem, na Dunaju — za 100 000 švic. frankov prodal svoje hladilniške patente. — V jeseni prvo srečanje z mojo drugo ženo v najinem domu v domovini po 7 let trajajočem neprostoVOLjnem ženitovanjskem popotovanju.

Grad in posestvo v obupnem stanju, sekvester agrarne reforme, prisilni najemnik — nobene oprave, vse rentno premoženje brez vrednosti! Posestvo dal za ceno zajtrka v najem za nekaj let! 1921 po pol leta dni z neizmernimi stroški, naporom in delom uredil vse, nato pa udar na udar: — zapusti me moja druga žena — moja pristava zgori z vsemi novimi pridobitvami vred — moj sin umorjen ... — Zapustim domovino, ki nima več pomena zame, peljem se na Dunaj, potem v Berlin, hočem obiskati Vas, komaj pridem tja, izvem, da je cesar Karl poletel na Ogrsko, imel za svojo dolžnost, da se takoj odpeljem tja, železnica pod zaporo, vkrcam se na ladjo,

zaman, vse je že mimo. Tam srečam eno (v izv. einemeiner ersten — prečrt.) svojih prvih ljubezni in njeno hčer. Velika tragikomedija — še zmerom sem všeč materi, meni pa je pogodu hči in ker je nagnjenje medsebojno — zaroka na skrivnem — komplikacija: hči se hoče poročiti le po katoliško, moja prva žena pa še živi! Novi boji porajajo nov življenjski pogum — Thurn, moja domovina, ima spet pomen, vse urejeno. 1922 me obiščeta mati in hči, z avtom se popeljemo v Dalmacijo, strašni boji in komične situacije se vrstijo druga za drugo, hči izgubi pogum. Medtem mi najboljši prijatelj iz mladostnih dni v Terezijanumu pomaga doseči papeško anulacijo prvega zakona, me poleti obišče s svojo hčerjo — čudovito bitje devetnajstih let — zaljubim se — zaročim se — 1923 se z njo poročim — in spet krst, na žalost tudi začetek deflacijske periode.

1924: gospodarski položaj me sili, da odpustim upravnika in da čisto sam prevzamem vodstvo. Dela veliko, uspeha malo.

1925: se mi rodi hčerka — s posestvom gre na boljše. 1926: se poroči moja najstarejša hči Carmen z grofom Barbo-Wasensteinom (pravilno: Weisensteinom), vnukom ene izmed grofic Arco. 1927: se poroči moja druga hči Liselotte z nekim Italijanom, grofom Romanom, jaz pa sem zdaj že 3 (popravljen 4) mesece dedek. To pa mi ne jemlje veselja do modernih plesov vsake sorte!

In zdaj k povodu mojega zapoznelega odgovora! Ko sem se usedel, da bi odgovoril na Vaše pismo, sem se živo spominjal nekdanjih dni, polnih navdušenega dela, ki so tako zelo ustrezali moji duhovni usmeritvi, pa tudi pristrčnega drugovanja z Vami in Vašo spoštovano gospo soprogo v Lucernu, kjer sem zadnjikrat govoril o stanju takratne radiotehnike in kjer ste imeli moj načrt o moji napravi za gledanje v daljavo s (v izv. takrat — prečrt.) upravičenim ugovorom za utopijo, češ da je selenska celica prešibka, da bi mogla slediti neznansko hitrim svetlobnim spremembam, ki so jih terjala moja vibrajoča zrcalca.

Začeto pismo sem položil vkraj, da bi se še enkrat poglobil v problem, ki me je tako zgrabil, da sem se noč in dan ukvarjal z njim. Med stotimi mogočimi rešitvami so se mi nazadnje tri zdele ustrezne za gledanje v daljavo. Prva še z gibljivimi deli na oddajni in sprejemni strani — pri nji je sinhronizacija zelo preprosta — druga z gibljivimi deli na sprejemni strani in končno tretja brez mehanizma mehanično gibnih delov!

Ce Vas zanima, Vam bom poslal patentne prijave, brž ko bodo nared. — Kajpada bi raje sam prišel v Berlin, vendar je potovanje zdaj postalo predraga stvar.

Oprostite mojemu grozovitemu pisalnemu stroju, ki sem ga po dolgih letih Vam v čast spet nekje izbrskal, ker poznam Vašo averzijo zoper branje pisane besede. — S pristrčnimi pozdravi spoštovani (v izv.: gospe — prečrt.) grofici in Vam

Vaš

baron Codelli

Prevedel F. S.

Le baron extraordinaire de Kodeljevo

Le baron Anton Codelli (né en 1875 à Naples) habitait dans son comté près de Ljubljana. Il fut considéré une étrange personne se promenant à travers sa vaste propriété avec sa baguette divinatoire à la recherche de l'eau. Il fit plusieurs découvertes dans le domaine d'automatisation, électrotechnique et radiotélégraphie et il peut être considéré comme un des inventeurs de la télévision. Il exposa ses idées sur la télévision dans ses lettres au comte Arco, un des fonctionnaires de l'association Telefunken. Il se laissa entraîner dans la lutte pour l'attribution de brevet d'invention puisque la télévision fut découverte aussi par d'autres inventeurs en Europe et aux États Unis. Finalement, son invention suscita la curiosité des États Unis (précisément du multimilionnaire Morgan) mais malheureusement, elle ne fut pas acceptée. On peut discerner dans sa correspondance quelques traits dramatiques et tragiques de sa personnalité. Son invention ne lui porta guère la richesse, au contraire, elle porta sa propriété en ruine puisqu'il ne pouvait payer ses expérimentations chers qu'en vendant ses terres. Pendant la deuxième guerre mondiale, tous châteaux furent brûlés. On ne sait pas où il est mort.

Dr. Radovan Brenčič

Spominu dr. Brenčiča, ki se je rodil 1. avgusta 1890 v Celju in je tam 25. julija 1976 tudi umrl, velja posvetiti spominski prostor v naši reviji, saj sodi med nadvse pomembne ustvarjalce naše gledališke kulture. On še posebno, saj je bil od upov bogate pomladi 1922 do mračne pomladi 1941 upravnik gledališča, ki se mu je bilo bojevati z največjimi gmotnimi in duhovnimi stiskami, pa je vendar obstalo in tik pred drugo vojno doteklo mnogo starejšo in v vsem bogatejšo ljubljansko matično hišo.

Slovenski gledališki muzej in uredništvo Dokumentov se ga spominjata z objavo na trak posnetega pogovora, ki ga je pokojni vodil s sodelavcem muzeja. Ob tej priložnosti je izročil večji del dopisov, ki so mu jih v času upravnikovanja poslali najrazličnejši gledališki ljudje, predvsem dramatik in igralci. To je bilo pred dvanaajstimi leti — 17. decembra 1965. Iz magnetofona je slišati čvrsto, močno razgibano, včasih dramatično, da, kar patetično, a ne prenašlo govorico. Za njo čutimo veljavnega, treznega, bistrega moža, ki ve, kaj je resnica, a nič manj tudi, kaj je obzirnost, ki mu ni, da bi kazal le nase, ki pa tudi ve, da je storil vse, kar je bilo v tistih časih mogoče storiti.

(Zdravje?)

Muči me čudna bolezen ... ki mi ne pusti preveč govoriti.

(Pregarc?)

Bil je izvrsten režiser, ampak zanič organizator. Kovič pa je bil velik organizator. Generalka pri Koviču — to je bilo kakor premiera. Pri Pregarcu pa ne, ker ni bil organizator. Potem smo bili pa drugi krivi, ne on. Težko je bilo delati z njim. Nekoč je pisal nekemu našemu članu, kako mi je pod častjo, da bi z njim debatiral ali mu odgovarjal. A nekaj let kasneje je ob 15-letnici mojega upravnikovanja zapisal v Jutru: Pa le mora biti nekaj v tem človeku, da je vzdržal petnajst let! Pa sem jih devetnajst. In bi morda vzdržal še dalj, ko bi ne bilo Hitlerja.

Vzemite vse te dopise cum grano salis. Večinoma so pumparije. »Posodite mi tisoč din do tega in tega termina in tako dalje.«

*Radovan Brenčič (1890 do
1976), upravnik mariborske-
ga gledališča od 1922 do
1941*



Pregarc je prišel, se mi ponudil, prej je bil v Splitu, ampak na koncu sezone sva se že začela — namreč čakajte, tako je bilo — on je prišel in se seveda hvalil strahovito, samozavestno in sva se potem zmenila. Zahteval je večjo gažo, kakor jo je pri teatru kdorkoli kdajkoli imel. Pa sem pristal. In ko bi moral začeti študirati — 15. avgusta — ne, ne, ni res, to je bilo drugače. Naštudiral je kot prvo stvar — no ... jaz sem že star pa neumen ...

(Zelo bistri ste.)

O vraga! — No, no, tisto znano — Revizor, ja, tega je bil prej Kovič postavil, pet let poprej z našim jugoslovanskim tempom, ki je važna stvar v komediji, v tragediji ne, v komediji pa je tempo hudičevo važen — Pregarc pa ga je napravil psihološko mnogo globlje in po rusko široko in počasno. Stvar ni uspela. Ampak po tretji predstavi se je siromaku povrnila stara pljučna bolezen. Preživel je nekaj let v Splitu — v tisti mili klimi, v Mariboru pa je dobil stanovanjce pri Dravi. Pa se mu je odprlo. In potem je šel menda spet v Split za tri mesece, seveda na zdravljenje. Največjo plačo je imel. Ni on kriv, to je bolezen, vis maior, ni on kriv, ampak ko se je vrnil ... Še tole: v tem času pa je delal Kovič za dva, zase in zanj. Režiral, režiral. Kovič je bil priden

ko vrag. Bil je kvartalni pijanček, zaradi tega je bilo včasih težko shajati z njim, ampak kadar je delal, je delal za dva, tri. In ko se Pregarc vrne, najdemo v Večerniku njegove zahrbtne napade na Koviča. Namesto da bi mu rekel: »Hvala, kolega, da si zame delal tri mesece!« Vidite, to je tisto, tisto grdo. No in potem je postavil še par stvari. Saj jih je solidno postavil. Njegova velika zasluga pa je, da nas je opozoril na Švejka. Seveda režiral ga je pa hvalabogu Kovič in igral ga je hvalabogu Daneš. On pa nas je opozoril, to priznam. In to je bil naš največji šlager vseh devetnajst let, kar sem bil pri teatru. Daneš je bil v tej vlogi najboljši v Jugoslaviji. Imeniten. Na pol češko ga je igral. Bil je nekaj časa v Pragi, zato ga je lahko. Cesar je v Ljubljani igral »Janeza« Švejka, Ciglić v Zagrebu »kumeka« Švejka, ampak Daneš je pa bil Pepik Švejk. Pravi praški predmestni Švejk. Imeniten je bil.

(Kaj pa Pregarčeva režija »Romea in Julije«? Se tega še spomnite?)

Oja.

(Je bila to dobra predstava?)

Dobra. Dobra. Kraljeva je bila »fajn« Julija.

(Pa Rakuša?)

Pregarc je pripeljal s seboj Rakušo pa menda tudi Skrbinška nazaj, Vladimira. Skrbinški so sposobni ljudje. In pridni. Marljivi.

(Pa Vaša poglobljena vloga — finance?)

Med igralci vzbuja slabo kri, če ima kdo več, občutno več. Saj boste videli tudi iz korespondence, ko se nekateri pritožujejo. Ja hudič, če sem imel starega Groma pa še starejšega Rasbergerja! So pa tudi leta, ki se plačajo — ne samo pri teatru, v vsaki službi! Jaz zdaj ne morem tem gaže zmanjšati, da bi koga še na novo angažiral. Tudi Gorinškova korespondenca je interesantna. Prosil je za angažma. Potem sem ga vzel in se je prav »fajn« razvil. In še to vam lahko povem — bilo je pred osmimi, desetimi leti v Mariboru, bil sem abonent v gostilni Zamorec. Večerjam tam, naenkrat pride Gorinšek in pred vsemi pove: »To je moj upravnik in bo moj upravnik do moje smrti, nobenega drugega ne priznam. Haha! Interesantno, ne?«

(Kaj pa Borštnikova, je gostovala kdaj v Mariboru?)

Gostovala je mislim enkrat. Nekoč sem ji ponudil vlogo, igrala bi starko, imenitno vlogo, ki jo je potem Kraljeva imenitno dala. Se ji je fržmagalo.

(In domači avtorji?)

Dali smo Gogo. Šorli pa nas je v svojem romanu napadel: Moj domači Maribor ni hotel igrati moje igre, sem jo moral nesti v Ljubljano. V tem je bilo nekaj hudobije. Prišel je k meni in sem mu rekel: »Šorli, svetujem ti, daj to igro prej v Ljubljano. Kajti če jo bomo mi prvi igrali, Ljubljana za nami tega ne bo dala, ker ji bo pod častjo. Mi pa jo bomo takoj dali, če bo v Ljubljani uspela. In dali smo jo. Bratina je forsiral Cerkvenika, Remca in Bevka. Kar se tiče slovenskih stvari, smo bili prvi.

Kar zadeva korespondenco, ki sem jo prinesel, vas prosim še enkrat: cum grano salis! Marsikaj je nezanimivega, nesimpatičnega. Ja ljudje smo vsi, ni res? Ne bi rad, da bi zaradi tega prišel ta ali oni v slabo luč — po tolikih letih ali eventualno celo po smrti.

Ja torej, jaz bom zdaj šel. O priliki bom še kaj prinesel, a tisto bo minorentium... O priliki, kadar bom spet prišel.

En mémoire de Monsieur Radovan Brenčič

Entre les deux guerres, Monsieur Radovan Brenčič fut directeur du Théâtre national slovène de Maribor. Il dirigeait impeccablement cette institution médiocrement subventionnée par l'état. Il n'était pas seulement bon organisateur et expert de budget, il participait activement à l'élaboration du programme du théâtre et à la direction du personnel. Il mourut l'année passée (1976). Il y a neuf ans (18 déc. 1965), onregistra au Musée du théâtre slovène sa conversation avec le directeur du musée, où il évoquait les joies et les malheurs du théâtre de Maribor avant le deuxième guerre mondiale.

L'enregistrement reproduit la voix d'un intellectuel et un praticien lucide, sobre, sachant ce qu'est la vérité et ayant l'égard envers tous, ne se mettant point au premier plan tout en sachant d'avoir fait tout son possible.

Arnold Tovornik

4. junija 1976 je v svojem šestdesetem letu umrl igralec Arnold Tovornik. Bil je aktivni častnik jugoslovanske vojske in se je šele po drugi vojni — marca 1947 — zapisal gledališču. Igral je torej skoraj trideset let. Bil je prvi igralec mariborske gledališke hiše in med najodličnejšimi na Slovenskem. Igral je vse po vrsti: dramske, tragične, komedijske in burkaške vloge. Bil je igralec žlahtne krvi, zato tudi ljudski igralec in nepozaben ljudski šaljivec: po vsej



Arnold Tovornik (1916 do 1976) kot Galileo Galilei v Brechtovi igri »Življenje Galileja« v mariborski Drami 1972/73

Štajerski so ga poznali, bil je njihov Štef (ljudski komik, ki si je zanj sam izmišljal besedila). Mnogo je ustvarjal na televiziji in v filmu. Med njegovimi najodličnejšimi lastnostmi pa sta poleg kvalitete poklicna resnost in posebej še zvestoba Mariboru. Vabili so ga v Ljubljano, a je ostal, kjer so ga potrebovali in ljubili. Njegovo ime je že zašlo med naša največja gledališka imena, postalo je vzgled in izročilo.

SEZNAM VLOG:

1. Gabbe T. G.	Mesto mojstrov	Mojster Timole	19. 4. 1947
2. Shaw G. B.	Izkoriščevalci	Natakar	19. 6. 1947
3. Molière	Skopuh	Stric Jacques	21. 6. 1947
4. Ivanov V. V.	Oklopni vlak	Pekljevanov Ilja	19. 10. 1947
		Gerasimovič	
5. Shakespeare W.	Kar hočete	Vitez Tobija	25. 10. 1947
6. Ibsen H.	Stebri družbe	Aune	6. 12. 1947
7. Linhart A. T.	Županova Micka	Jaka	31. 1. 1948
8. Žižek F.	Vsemu navkljub	Panča	24. 2. 1948
9. Simonov K. M.	Rusko vprašanje	Murphy	24. 4. 1948
10. Galsworthy J.	Srebrna tobačnica	John Barthwick	19. 6. 1948
11. Linhart A. T.	Veseli dan ali		
	Matiček se ženi	Jaka	3. 11. 1949
12. Božič M.	Umik	1. Ustaš	19. 1. 1950
13. Gogolj N. V.	Revizor	Artemij Filipovič	
		Zemljanika	29. 3. 1950
14. Nušić B.	Pokojnik	Spasoje Blagojevič	5. 7. 1950
15. Držić M.	Plakir	Radoje	10. 10. 1950
16. Finžgar F. S.	Veriga	Boltežar	10. 3. 1951
17. Miheličeva M.	Operacija	»Kostja«	27. 4. 1951
18. Robles E.	Monserrat	Arnal Luhan	14. 10. 1951
19. Stopar B. — Šimatović Š.	Človek brez prtljage	Vice Karas	27. 10. 1951
20. Shakespeare W.	Romeo in Julija	Peter	25. 11. 1951
21. Jurčič J.			
— Delak F.	Deseti brat	Matevžek	10. 1. 1952
22. Molière	Namišljeni bolnik	Gospod Diafoirus	29. 3. 1952
23. Kreft B.	Celjski grofje	Herman	31. 5. 1952
24. Calderón	Sodnik Zalamejski	Pedro Crespo	18. 10. 1952
25. Nušić B.	Žalujoči ostali	Trifun Spasić	25. 10. 1952
26. Krleža M.	Leda	Klanfar	21. 12. 1952
27. Budak P.	Metež	Jole	3. 1. 1953
28. Gorinšek D.	Dobri vojak Švejk	Vodička	14. 2. 1953
29. Molière	Šola za žene	Alen	6. 6. 1953
30. Žižek F.	Miklova Zala	Iskender	9. 7. 1953
31. Shakespeare W.	Beneški trgovec	Maroški kraljevič	7. 11. 1953
32. Rolland G.	Obdelujmo v miru svoje vrtove	Clam Snyder	14. 11. 1953
33. De Filippo E.	Neapeljski milijonarji	Peppe	6. 2. 1953
34. Kreft B.	Velika puntarija	Matija Gubec	15. 4. 1954
35. Berger R.	Balada o golem možu	Nekdo	26. 5. 1954
36. Twain M. — Blaž F.	Kraljevič in berač	Miles Hendon	20. 11. 1954
37. Patric J.	Čajnica	Colonel Purdy	18. 12. 1954
38. Vega C.	Vitez čudes	Filiberto	22. 1. 1955
39. Anderson M.	Ivana iz Lorraine	Nobel (La Hire)	12. 3. 1955
40. Camus A.	Obsedno stanje	Osmi meščan	1. 10. 1955
41. Goetz C.	Hiša v Montevideu	Župan	8. 10. 1955

42. Drda J.	Či zoveš hujdiča	Martinek	7. 1. 1956
43. Brecht B.	Gospod Puntila in njegov hlapec Matti	Puntila	25. 2. 1956
44. Hofman B.	Svetloba velike samote	Ricco Merando	14. 4. 1956
45. Patrick J.	Vroč kri	Blossom	16. 6. 1956
46. Shakespeare W.	Ukročena trmoglavka	Šolmašter	6. 10. 1956
47. Delderfield R. F.	Visok je zid	Godfrey Pritchard	20. 10. 1956
48. Kreft B.	Kreature	Matija Medved	15. 12. 1956
49. Goodrich F. — Hackett A.	Dnevnik Ane Frank	Gospod van Daan	23. 3. 1957
50. Shaw G. B.	Pygmalion	Alfred Doolittle	1. 6. 1957
51. Kreft B.	Celjski grofje	Herman	29. 8. 1957
52. Wolf F.	Kotorski mornarji	Franc Raš	26. 10. 1957
53. Jonson B.	Volpone	Volpone	1. 2. 1958
54. Williams T.	Mačka na vroči pločevinasti strehi	Gooper	21. 6. 1958
55. Fischer O. L.	Prosti dan	Christian	18. 10. 1958
56. Cankar I.	Hlapci	Kalander	20. 11. 1958
57. Lawler R.	Poletje sedemnajste punčke	Barney	21. 3. 1959
58. Anouilh J.	Škrjanček	Beaudricourt	9. 5. 1959
59. Kamenik I.	Postaja ob veliki cesti	Brane Drušković	20. 6. 1959
60. Levstik F. — Kreft B.	Tugomer	Geron	3. 10. 1959
61. Franck M.	Sreča na upanje	Adrien Rams	17. 10. 1959
62. O'Neill E.	Mesec za nesrečneže	Phil Hogan	27. 12. 1959
63. Remec A.	Mrtvi kurent	Mihol Vegan	27. 2. 1960
64. Dürrenmatt F.	Obisk stare gospe	Policaž	28. 5. 1960
65. Bor M.	Zvezde so večne	Dr. Kamin	1. 10. 1960
66. Franck M.	Otroci po želji	Stephane	15. 10. 1960
67. Miller A.	Smrt trgovskega potnika	Stric Ben	7. 1. 1961
68. Mikeln M.	Samorastniki	Karničnik	18. 3. 1961
69. Shakespeare W.	Mnogo hrupa za nič	Prvi stražar	24. 5. 1961
70. Torkar I.	Svetloba sence	Ledoc	28. 10. 1961
71. Golia P.	Jurček	Trobenta	20. 12. 1961
72. Brecht B.	Mati Korajža in njeni otroci	Kuhar	28. 4. 1962
73. Cankar I.	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Debeli človek	4. 10. 1962
74. Krleža M.	Gospoda Glembajevi	Ignacij Jacques Glembay	19. 10. 1962
75. Ingolič A.	Milica ne sme umreti	Prvi stražar	11. 11. 1962
76. Nušić B.	Dr.	Stric Blagoje	8. 12. 1962
77. Žižek F.	Otroci Apokalipse	Von Berendorp	5. 1. 1963
78. Frisch M.	Andorra	Gostilničar	4. 5. 1963
79. Aristofanes	Lizistrata	Vodja zbora	13. 6. 1963
80. Südraka	Glinasti voziček	Krvnik	22. 12. 1963
81. Đokić L.	Poprček	Tunjo	27. 12. 1963
82. Kreft B.	Krajnski komedijanti	dr. Janez Mrak	18. 1. 1964
83. Roksandić D.	Andrea	Dedek	14. 3. 1964
84. Shakespeare W.	Sen kresne noči	Klobčič	29. 4. 1964
85. Brecht B.	Dobri človek iz Sečuana	Prvi bog	10. 10. 1964
86. Držić M.	Dundo Maroje	Bokčilo	20. 10. 1964
87. Nash R.	Oglejte si jaguarja	Brad	12. 12. 1964
88. Blažek V.	Tretja želja	Pleskar	27. 3. 1965
89. Molière	Tartuffe	Orgon	9. 10. 1965
90. Nestroy J. N. — Werich J.	Teta iz Amerike	Aleš Glavič	29. 12. 1965
91. Daněk A.	Poroka ženitnega goljufa	Hezoum	26. 2. 1966

92. Vercors	ZOO ali Človekoljubni morilec	Cuthbert Greame	16. 4. 1966
93. Čapek K.	R. U. R.	Konzul Busman	8. 10. 1966
94. Hochwälder F.	Častni gost	Konrad Steiśshäuptl	16. 10. 1966
95. Gogolj N. V.	Ženitev	Podkoljosin	17. 12. 1966
96. Cankar I.	Kralj na Betajnovi	Jožef Kantor	25. 2. 1967
97. Shakespeare W.	Hamlet	Prvi grobar	6. 5. 1967
98. Prežihov V. — Grün H.	Pernjakovi	Pernjak	30. 9. 1967
99. Nušić B.	Gospa ministrica	Rista Todorović	11. 11. 1967
100. Kamenik I.	Marionete	Gospodar	17. 2. 1968
101. Weiss P.	Raziskava	Boris Kočevvar	30. 3. 1968
102. Shakespeare W.	Kar hočete	Vitez Tobija Rig	15. 6. 1968
103. Potrč I.	Krefli	Jura Krefl	23. 9. 1968
104. Čehov A. P.	Tri sestre	Čebutikin	18. 10. 1968
105. Spewack S. & B.	Naši trije angeli	Joseph	27. 11. 1968
106. Žmave J.	Obisk	Gospod	28. 2. 1969
107. Kozak P.	Legenda o sv. Che	Ramon	11. 10. 1969
108. Ustinov P.	Komaj do srednjih vej	General Sir Mallaleieu	
		Fitzbutress	23. 1. 1970
109. Shakespeare W.	Vihar	Kaliban	13. 3. 1970
110. Drabosnjak	Igra o izgubljenem sinu	Birt	11. 6. 1970
111. Büchner G.	Dantonova smrt	Meščan A	9. 10. 1970
112. Golar C.	Vdova Rošlinka	Balantač	11. 12. 1970
113. Shakespeare W.	Vesele Windsorčanke	Sir John Falstaff	8. 4. 1971
114. Linhart A. T.	Ta veseli dan ali Matiček se ženi	Gašper	16. 10. 1971
115. Zuckmayer C.	Stotnik iz Köpenicka	Willem Voight	17. 12. 1971
116. Gorki M.	Na dnu	Luka	24. 2. 1972
117. García L. F.	Krvava svatba	Nevestin oče	18. 4. 1972
118. Štefanac	Večna lovišča	Peter	3. 6. 1972
119. Brecht B.	Življenje Galilea	Galileo Galilei	20. 10. 1972
120. O'Casey S.	Škrlatni prah	Prikazen	6. 4. 1973
121. Hieng A.	Lažna Ivana	Peter	25. 5. 1973
122. Ostrovski A. N.	Še tak lisjak se nazadnje ujame	Kruticki	3. 11. 1973
123. Kozak P.	Afera	Jeremija	18. 1. 1974
124. Držić M.	Boter Andraž	Šimen	17. 5. 1974
125. Čehov A. P.	Striček Vanja	Serebrnjakov	11. 10. 1974
126. Potrč I. — Partljič T.	Zločin na meji	Komandir v Selnici	6. 12. 1974
127. Kreft B.	Krajnski komedijanti	Jurij Japelj	28. 3. 1974
128. Čosić D.	Apokalipsa	Vaščan	30. 5. 1975

Sestavila Frančiška Slivnik

En mémoire de Arnold Tovornik

L'acteur du théâtre de Maribor, Arnold Tovornik est décédé le 4. juin 1976. Il était un des acteurs slovènes les plus importants de la période après 1945. On lui a proposé un engagement à Drama, dans la capitale slovène, mais il est resté fidèle à son théâtre où il continuait à être le préféré du public, une espèce de héros populaire, comique et tragique à tour de rôle et à la fois. Il créa à la radio et à la télévision ainsi qu'au cinéma, toute une série de rôles excellents. On publie en sa mémoire la liste de ses rôles réalisés au Théâtre national slovène de Maribor.

Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1976

Minulo leto je v Slovenskem gledališkem muzeju teklo v znamenju priprav na proslavo stoletnice rojstva dramatika in pisatelja Ivana Cankarja. Zato je bilo redno interno delo muzeja usmerjeno predvsem k temu. Intenzivno smo pripravljali gradivo in organizacijo razstav ter njihova gostovanja v Ljubljani, po Sloveniji, Jugoslaviji in v tujini.

V zvezi s tem je bila tudi izdaja publikacij. Zaradi omejenih sredstev in še vedno manjkajoče delovne moči (ravnatelj), smo izdali le eno, dvojno številko Dokumentov SGM (št. 27—28). Zato pa so ob razstavah izšli: 1. obsežen katalog »Cankarjevo gledališče« v slovenščini in srbohrvaščini.

2. zgibanki »Cankar in gledališče« in »Il teatro di Ivan Cankar« (za gostovanje v tržaškem Teatru Stabile).

Da bi čim boljše pripravili razstavo Cankarjevega dramskega opusa in njegov odmev na slovenskih in jugoslovanskih odrih, smo povabili k sodelovanju prof. Mirka Mahnič in ing. arh. Mirka Lipužiča. Finančno pomoč sta nam obljubili Ljubljanska kulturna skupnost in Kulturna skupnost Slovenije. Z nasveti nas je podprl Odbor za proslavo 100-letnice rojstva Ivana Cankarja.

Pripravili smo dve razstavi o Cankarjevi dramatik in uprizoritvah: »Cankarjevo gledališče«, kjer je bilo vsako od dramskih del zase predstavljeno v šestdelnem paviljonu in »Cankar in gledališče«, ki je bila kronološko prikazana na panojih. Prva razstava je imela še dodatni del na osmih, s paviljonom stilno usklajenih panojih, na katerih smo vsebino prilagajali gledališkemu uprizorjanju Cankarja v posameznih krajih, kjer je bila razstava postavljena.

Za Novi Sad je bil tekst razstave pripravljen v srbohrvatskem jeziku, v Teatru Stabile pa dvojezično.

Ker je na Sterijinem pozorju odpadla kakršnakoli Cankarjeva predstava, smo morali pohiteti in to nadomestiti z razstavo. Odprl jo je ob začetku Pozorja 15. aprila v veliki dvorani Galerije Matice srpske prof. dr. Dimitrije Vučenov in je bila zaključena 26. aprila.

V tednu slovesnih proslav Cankarjevega rojstva smo jo dodatno opremljeno postavili v ljubljanski Narodni galeriji. Slovesne otvoritve z govorom akademika in člana predsedstva SRS Josipa Vidmarja so se udeležili najvišji predstavniki republike ter številni javni in kulturni delavci. Do 31. maja so si jo ogledale mnoge šole in občani.

Borštnikovo srečanje 1976 v Mariboru se je začelo 21. oktobra v Kazinski dvorani s prav to razstavo in otvoritveno besedo akademika dr. Bratka Krefta.

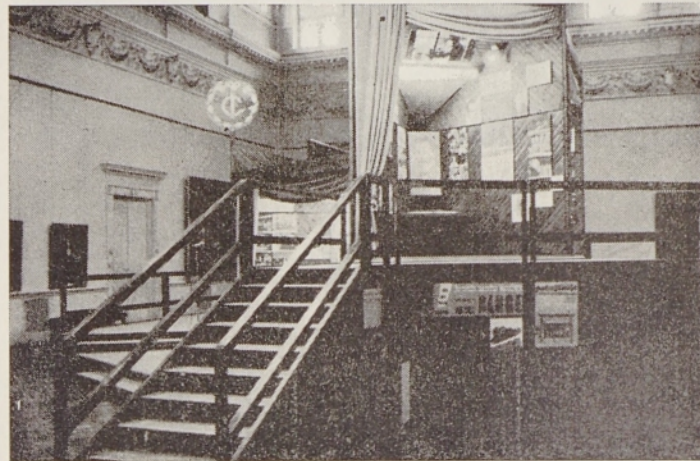
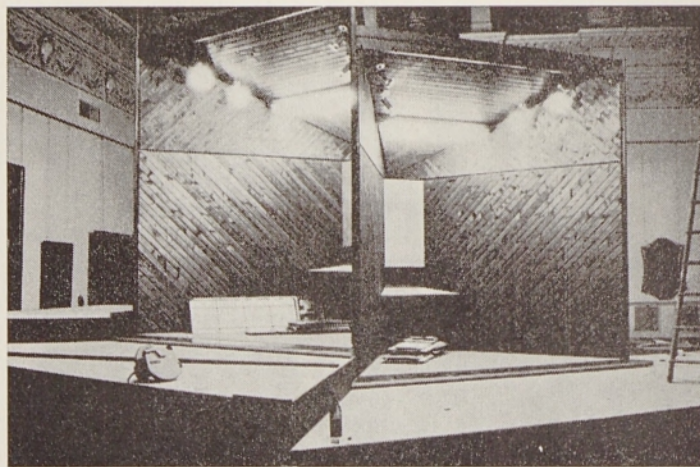
V tem času si jo je ogledalo vodstvo Teatra Stabile del Friuli Venezia—Giuglia in izrazilo željo, da razstavo postavimo v njihovem gledališču v Trstu ob premieri Martina Kačurja. Povedali so, da bodo tako vsi njihovi abonmajski gledalci imeli priložnost spoznati delo Ivana Cankarja. Pri otvoritvi 19. novembra, kjer je govoril predsednik gledališča dr. Guido Botteri, so svojo željo razširili. Osem panojev s pred-



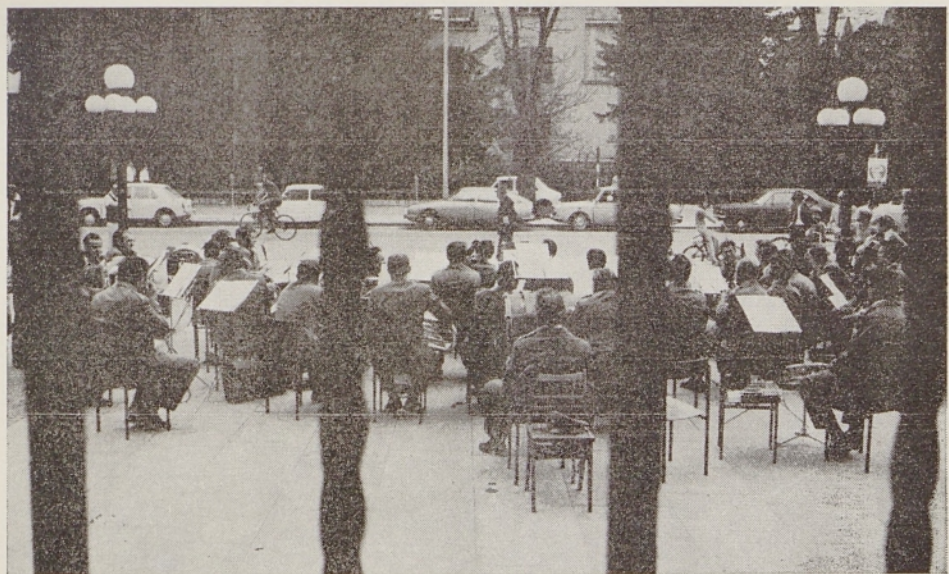
Akademik dr. Bratko Kreft
odpira razstavo »Cankar in
gledališče« na Vrhniki —
6. maja 1976



Razstava »Cankar in gledališče« v Posavskem muzeju v Brežicah — otvoritev
23. septembra 1976



Posamezne stopnje gradnje paviljona razstave »Cankarjevo gledališče« v dvorani Narodne galerije v Ljubljani — maja 1976



Promenadni koncert LM pred otvoritvijo razstave »Cankarjevo gledališče« v Narodni galeriji v Ljubljani — 7. maja 1976



Otvoritev razstave »Cankarjevo gledališče« v Novem Sadu 15. aprila 1976



V sodelovanju z JLA je Slovenski gledališki muzej pripravil razstavo »Gledališče v NOB« na Vrhniki — otvoritev 24. novembra 1976

Istavitvijo Cankarjevih dram so želeli vzeti na gostovanje z Martinom Kačurjem po Italiji (Bergamo, Milano, Firenze, Rim).

Razstava »Cankar in gledališče« je doživela svojo premiero v celjskem Muzeju revolucije (12.—22. marca).

Za Goriško srečanje malih odrov smo jo ponovili v Novi Gorici v Salonu tovarne Mebla na povabilo Primorskega dramskega gledališča (25. marca—10. aprila).

Cankarjev rojstni kraj jo je v starem domu JLA na pobudo Kulturne skupnosti Vrhnike sprejel od 6. maja do 7. junija, dodatno opremljeno z originalnimi skicami za scene in kostume. Ob otvoritvi so številni občani prisluhnili izvajanjem akademika dr. Bratka Krefta.

Posavski muzej v Brežicah nas je povabil v svoje prostore v brežiškem gradu od 23. septembra do 10. oktobra. Ob otvoritvi je igralec Rudi Kosmač izvedel Cankarjeve Moje izbe.

Za tem sta sledili dve postavitvi zunaj Slovenije. V Sarajevo nas je povabil Muzej revolucije BIH. Odprta je bila foyerju Narodnega gledališča od 20. oktobra do 2. novembra. S posebno naklonjenostjo do našega dramatika jo je odprl akademik dr. Midhat Begić.

Iz Sarajeva smo se preselili v beograjski Krug 101. Po otvoritvi 8. novembra z govorom igralca Steva Žigona je bila odprta do 2. decembra. Razstava je bila del stalnega sodelovanja z Muzejem pozorišne umetnosti SR Srbije.

Za zaključek tedna Človek, delo, kultura v Trbovljah smo razstavo na željo ZKPO Trbovlje postavili še v zgornjem foyerju njihovega Delavskega doma 7. decembra. Postavljena je bila do 14. decembra.

Z Vrhnike je prišla še pobuda od strani JLA. Želeli so razstavo o gledališki dejavnosti NOB. Za to priložnost smo obnovili in na temelju podrobnega študija

dopolnili pred dvema letoma pripravljeno razstavo za tridesetletnico osvoboditve. V Domu JLA je bila odprta od 24. novembra do 10. decembra.

V preteklem letu nas je ponovno obiskal Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije z razstavo »Scenska glasba v repertoarju Narodnega gledališča v Beogradu od 1868 do 1914«. Bila je v prvem nadstropju ljubljanske Opere od 28. oktobra do 30. decembra.

Ob koncu pregleda našega dela v preteklem letu velja poudariti, da je bilo opravljeno z veliko prizadevnostjo samo štirih redno zaposlenih in enim honorarnim so-delavcem.

Prostorsko stanje ustanove se je prav ob izteku Cankarjevega leta še poslabšalo. Sejno sobo skupnih služb SNG, kjer je spravljen ves muzejski arhiv in sta dve delovni mesti ter čitalnica, moramo zaradi nastopa novega upravnika in šefa propagande SNG izprazniti. Kaj pomeni to za ustanovo republiškega pomena in obsega, ki ni mogla že doslej zaradi pomanjkanja prostora polno zaživeti, ni treba posebej razlagati.

CANKARJEVO GLEDALIŠČE

- | | |
|--------------------------------------|------------------------|
| 1. Novi Sad, Galerija Matice srpske, | 15. apr.—26. apr. 1976 |
| 2. Ljubljana, Narodna galerija, | 7. maja—31. maja 1976 |
| 3. Maribor, Kazinska dvorana, | 21. okt.—10. nov. 1976 |
| 4. Trst, Politeama Rosetti, | 19. nov.—8. dec. 1976 |

CANKAR IN GLEDALIŠČE

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Celje, Muzej NOB, | 12. marca—22. marca 1976 |
| 2. Nova Gorica, Salon Meblo | 25. marca—10. apr. 1976 |
| 3. Vrhnika, Stari dom JLA | 6. maja—7. jun. 1976 |
| 4. Brežice, Posavski muzej | 23. sept.—10. okt. 1976 |
| 5. Sarajevo, Narodno kazalište | 20. okt.—2. nov. 1976 |
| 6. Beograd, Krug 101 | 8. nov.—2. dec. 1976 |
| 7. Trbovlje, Delavski dom | 7. dec.—14. dec. 1976 |

GLEDALIŠČE V NOB

- | | |
|-------------------|------------------------|
| Vrhnika, Dom JLA, | 24. nov.—10. dec. 1976 |
|-------------------|------------------------|

Rapport sur les activités du Musée du théâtre slovène en 1976

Les activités du Musée ont consisté surtout en préparatifs aux expositions et en expositions elles-mêmes, consacrées au centenaire de la naissance de l'auteur dramatique Ivan Cankar.

A l'exposition »Le Théâtre de Cankar«, on a exposé dans le pavillon, divisé en six parties, chacune de ses oeuvres dramatiques à part. On avait organisé l'exposition pour Sterijino pozorje, ensuite, on l'a organisée à Ljubljana, à Maribor (les rencontres de Borštnik) et à Trieste (pour Teatro Stabile del Friuli Venezia-Giulia).

La deuxième exposition portait le titre »Cankar et le théâtre« et présentait chronologiquement les drames de Cankar et leurs réalisations dans les théâtres slovènes et dans d'autres théâtres. On l'a organisée à Brežice, à Nova Gorica, à Vrhnika, à Sarajevo, à Belgrade et à Trbovlje. A Vrhnika, on a organisé aussi l'exposition »Le Théâtre pendant la guerre de libération nationale«.

Le Musée de l'art de théâtre de la République Socialiste de Serbie de Belgrade nous a rendu visite avec l'exposition »La musique de scène sur la scène du Théâtre national de Belgrade de 1868 à 1914«.

L'année passée, nous avons rédigé un numéro double de Dokumenti, on a édité un catalogue important, »Le Théâtre de Cankar« ainsi que deux dépliants. »Cankar et le théâtre« et »Il teatro di Ivan Cankar«.

Les problèmes des locaux du musée deviennent de plus en plus urgents à résoudre car les activités du musée en souffrent.

Povzetke je prevedla Jožica Pirc.

Fotografija na ovitku: Pogled na razstavni paviljon »Cankarjevo gledališče« v Narodni galeriji v Ljubljani.

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

Izdajanje Dokumentov Slovenskega gledališkega muzeja sofinancira Kulturna skupnost Slovenije.