

Lojze Drenovec pripoveduje

6. in 14. januarja 1965 je pokojni igralec Lojze Drenovec (24. 10. 1891 do 4. 10. 1971) v Slovenskem gledališkem muzeju pripovedoval iz svojih spominov in odgovarjal — ali pa tudi ne — na vprašanja obeh urednikov Dokumentov, zadevajoča našo gledališko preteklost.

Razgovor je bil posnet na magnetofonski trak (hranjen pod št. 69), v decembru 1971 pa zapisan in hkrati redigiran za objavo v Dokumentih.

Pripomniti velja najprej, da pričujoči zapis ni mogel ohraniti vseh znamenj pokojnikove človeške odličnosti in se bo zato, če si jo bomo hoteli predočiti, treba še zmeraj zatekati k poslušanju traku, zatem pa še to, da smo opustili nekatere drobnosti, predvsem pa nekatere zanimive pripombe o posameznih gledališčnikih (Putjata, Rogoz, Smerkolj, Železnik, Lipah, Povhe, M. Hubad, Vidmar), ker so bodisi za zdaj še neobjavljive ali pa povedane preveč mimogrede.

1. Začetek — gledališke razmere do prve vojne

V Deželno gledališče je Drenovec prišel že v sezoni 1909/10 — Govekar ga je postavil za honorarnega vodjo statistik. V naslednji sezoni pa je bil že redno angažiran. Ko je namreč v Mestnem domu kot diletant igral Janeza v Divjem lovcu, je prišel za kulise Govekar, mu čestital in dejal, naj se, če ima veselje za gledališče, priglasi v Nučičevo dramatično šolo. Prijavil se je in hodil vanjo dva meseca. Za zaključek je igral brata Sokola (Gangl) in bil prav zaradi uspešnosti te vloge takoj angažiran. »Angažiran sem bil,« pripoveduje Drenovec, »tako kot vsi slovenski igralci in pevci — za Dramo in Opero hkrati. Tudi Betteto je igral v Drami in pel v zboru. Za Dramo sem dobil 25, za petje v opernem zboru pa 15 goldinarjev. Drama je bila seveda prva. Če sem bil v Drami prost, sem lahko pomagal v Operi.« — »Na začetku sem torej imel 40 goldinarjev. Če to primerjam s 40 000 dinarji pokojnine, ki jo prejmem (januar 1965), je jasno, da se je imel igralec takrat boljše kot danes. Res pa je, da smo mlajši dobivali plačo le sedemkrat v letu, starejši pa celo leto. Verovšek in Danilova sta imela celo leto po 150 goldinarjev na mesec.«

Naše gledališče pred prvo vojno je imelo tako imenovane dramatične kurze ali šole, Drenovec jim pravi tudi »šnelziderkurz«. Bili so povečini v Narodnem domu. Podučevali so Čehi, Drenovec pa je prišel vanj, ko je podučevala Borštnikova

in še nekateri, med njimi Etbin Kristan. Gojenci so se izobraževali predvsem ob vlogah. Boršnikova jih je opominjala, naj si hodijo ogledovat avstrijske oficirje na promenado v Šelenburgovi ulici: kako pridejo, kako se predstavijo, kako dami poljubijo roko. Tam, jim je rekla, se boste naučili lepega obnašanja. Deklamacije so se učili pri nji samo toliko, kolikor je je bilo v vlogi, posebej nič. »Pokazala nam je, kako je lepše, kako je pravilneje, kako je dobro in potrebno za gledališče. Prav vsi, ne le Boršnikova, tudi Danilova, so nas opozarjali na igralčev estetski izgled in nas učili pravil o poklekkih in poklonih. Danilova je bila čudovita govornica, a tudi ona je šla takoj na vlogo. Saj takrat je šlo vse bolj praktično. Verovšek je delal po svoje: malo nas je ozmerjal, malo se je ponorčeval iz nas, zatem si povedal kaj iz kakšne vloge, potem pa ti je prav komično kaj zabrusil nazaj, da smo se vsi smejali. Vendar je bil za moj razvoj najpomembnejši Nučič. Absolutno Nučič. V njegovi dramatični šoli smo študirali vse mogoče: deklamacijo, govor, mimiko, ker je bil sam učitelj in predavatelj za vse. Delali smo vsak drugi dan po kaki dve uri. Pri Boršnikovi pa samo po eno uro, uro in pol enkrat ali dvakrat na teden, ker ni poučevala samo ona, ampak še drugi. Kristan je sodeloval bolj po literarni plati — analiziral, razčlenjeval.«

Študirati je bilo treba mnogo, posebno starejšim so nalagali težka bremena — v tednu, v desetih dneh so se morali naučiti največjih vlog. Med režiserji se je le Nučič pobrigal za igralca, posebno za mladega, saj je na pr. Verovšek pri skušnjah rad celo zaspal.

Razen tega je bilo treba delati zelo naglo. V času Boršnikovega vodenja (1913/14) so igralci v ponedeljek dobili vloge, v soboto je bila premiera, naslednjo nedeljo repriza in — konec. »Takrat nas je bilo zelo malo, takrat sem tudi precēj večjih vlog igral — vem, kako smo se, hudika, biftali. Takrat je bila šele na predstavi kulisa pošteno postavljena, šele na predstavi si vedel, kaj boš oblekel. Da, generalka je bila, ampak vse je bilo površno, pomanjkljivo. Šele Nučič je začel (po prvi vojni) uvajati pojem prave generalke.«

V tem času je bilo še dosti čeških igralcev. Bili so gospodje: igrali so namreč predvsem oni, slovenski igralci — razen Nučiča in Verovška — pa so bolj statirali. »Igralčki, ne igralci. Ja, točno, tako je bilo,« se spominja Drenovec. Slovenščino so mlatili tako po češko, da je bilo veselje. Posebno priljubljen je bil Bohuslav. Znal je zaigrati na strune, ki so bile ljudem všeč. Posebno v opereti. Bil je odličen ekstemporist. Za povrh je znal biti všeč tudi narodnim damam, posebno še ko je spretno razširil glas, kako skrbi za svojo ljubo mamo in staro mamo tam v daljni Češki.

Slovenski igralci takrat niso uživali prevelikega slovesa. Krivi za to so bili nemški igralci, člani ljubljanskega nemškega gledališča, ki so ostajali v Ljubljani komaj kaj dlje kot sezono. Pri obrtnikih in trgovcih so si nabavili najrazličnejših reči — seveda na dolg — prihodnjo sezono pa ni bilo o njih ne duha ne sluha. »Žalibog se jih je med slovenskimi igralci nekaj dobilo, ki so se pohujšali. In tako se je še mnogo kasneje zgodilo, da je prinesel natak ar enemu naših prvih igralcev kavo, a takoj rekel: 'Prosim, denar.' In ker mu ga igralec ni dal, je odnesel kavo nazaj.«

»Igralec pred prvo vojno ni bil zaščiten. Šele Pregarc (po prvi vojni) je začel z organizacijo. Bil je zelo spreten. Z Gabrščkom in Škrljem je pošteno zagrabil: spoprijeli so se z upravo in svoje pogumno dejanje plačali s tem, da so bili izključeni. Na tistih razvalinah sem potem jaz začel.«



*Ena Drenovčevih prvih
vlog: kraljevič v Trnjulčici
(1910—11)*

S Cankarjem sta se gledališko srečala pri Lepi Vidi, ko je igral Študenta (»Fant je videl rožo« in »Kam si šla moja mladost«). Sicer sta se večkrat srečala v kavarni ali na Rožniku, kjer ga je Cankar učil vriskati.

O Župančiču in njegovem prvem angažmaju 1912 Drenovec pove tole: »Kar se jezika tiče, je imel absolutno veljavo. In kolikor mi je znano, je bil za nas vse kapaciteta, v katero smo mi igralci verjeli. V druge stvari se ni vmešaval. Samo v jezik, eventualno v muziko jezika. V stavek. Ko sem igral v neki češki igri, sva obdelala stavek za stavkom. 'Takole ... takole ...'« Ne ve pa povedati, v kakšni meri oz. ali sploh je Župančič takrat kaj vplival na repertoar.

2. Čas konzorcija (1918 do pomladi 1920) — Govekar, Nučič, Golia — podržavljenje ljubljanskega gledališča

»Konzorcij je bil privatna gledališka družba. Med njim in vlado oz. oblastjo ni bilo nobenega veznega člena. Člani konzorcija so bili gospodarji gledališča, oni so ga vodili, oni so mu dajali denar, oni so ga skupaj spravili, po vsej Sloveniji so oni organizirali zbiranje sredstev za gledališče. Država ni dala nič. Igralske plače so bile majhne, le posamezne zvezde, ki so bile blizu Praprotniku ali Ažmanu, so dobivale več. Zaradi slabih financ se je konzorcij zelo boril za podržavljenje (kasneje so bili nekateri iz konzorcija, ki se jim je spet zahotelo vladanja, znova za privatno gledališče). — Konzorcij je deloval že med vojno, saj smo dobivali pogodbe še k vojakom. Duša konzorcija je bil Govekar. Praprotnik je bil predsednik, on je dajal tudi denar, ki ga je dosti imel v svoji Jadranski banki, ampak duša, teatarska duša, to je bil pa edino Govekar. Le konzorciju gre zahvala, da se je slovenski teater spet začel. Kajti ne vem, kdaj bi slovensko gledališče spet začelo, kdaj bi bilo podržavljeno — če bi konzorcija ne bilo! Pomislimo, kako je takrat iz Beograda vse počasi šlo, kako smo se pozneje morali boriti za vse mogoče stvari, ki nam jih niso priznavali. Beograd nas je kasneje sicer podržavil, denarja pa nam je zelo malo dajal. Kar se denarja tiče, je bilo z Beogradom zmeraj težko. Koliko intervencij! Kar sta beograjsko in zagrebško gledališče mimogrede dobila, se je nam odtegovalo! To je bil trd boj. Tudi z gledališko upravo. Vsak nam je samo obljubljal, da bo to in to naredil, ko pa je prišel na stolček, je vse po svoje naredil.«

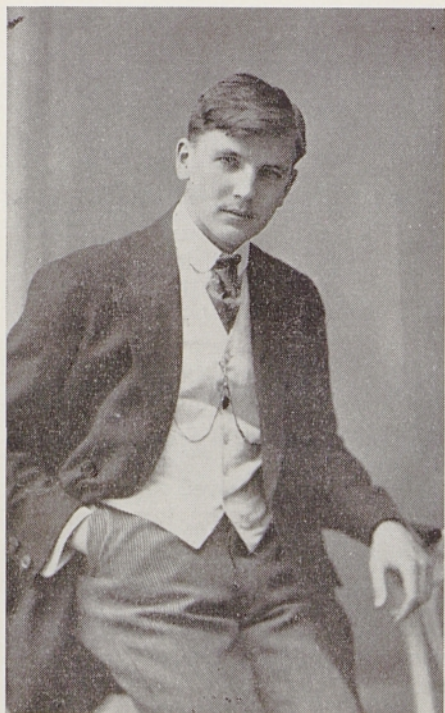
»No, končno je bilo ljubljansko gledališče podržavljeno, podržavljeni so bili tudi vsi igralci v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, hočem reči: vsi vidnejši oz. starejši igralci. Vsi drugi so bili pogodbeni kot prej. Tudi pokojninsko niso bili zavarovani. Zato smo jih mi, združenje, vse skupaj zavarovali. Bilo je mnogo igralcev, ki so dobivali pokojnino iz našega pokojninskega fonda, ne od države.«

*

»Govekarjevo delo je bilo za teater zelo pomembno. Ko danes tehtam njegovo delo, ko se spominjam, kaj vse je storil v škodo slovenskega igralca in kaj vse v korist slovenskega deželnega gledališča, ne morem priti do jasne sodbe. Eno je vsekakor čisto gotovo: da je njegova osebnost zelo ozko povezana z usodo deželnega gledališča in da je bila le-temu v glavnem v korist. Imel je seveda veliko napak — kdo jih nima? — preveč se je opiral na Čehe in Slovence absolutno odrival, vendar je najboljši del Govekarja v tem, da je teater šel! Da se je boril! Bil je namreč liberalec, hiša pa je bila last deželnega odbora, torej klerikalna, in tudi podpora je prihajala od deželnega odbora — on pa, Govekar, je znal lavirati tako, da je imel hišo pa tudi podporo. To je vsekakor Govekarjeva zasluga. Seveda so bili tudi klerikalci za slovensko kulturo, a so hoteli imeti bolj svojo. Zato so ustanovili Ljudski oder. — No, Govekar! Govekar je bil tak: poslal me je v Ljudski oder pogledat igro. 'Pojdite pa dobro glejte — vsega tistega, kar boste tam videli, na našem odru ne smete napraviti.' — Nikoli ni želel režirati, bil pa je prevajalec in opravljal drobne dramaturške ali lektorske stvari.«

*

»Nučiča je konzorcij imenoval za upravitelja Drame (1918). Pa je prišel Golia in hotel imeti prvo besedo. Tako je nastal prepir med njima. Ali eden ali drug!



Dva mladostna portreta L. Drenovca

Nučič je bil razžaljen in je zaprosil za angažma v Zagrebu. — Golie sploh nismo poznali. Sploh nismo vedeli, kdo je. Pripovedovali so, kako je rekel Župančič v kavarni: 'Vem za ... poeta iz Novega mesta in tega bom postavil.' Relata refero. No — in tako se je nenadoma pojavil v gledališču. Nastavljen je bil kot dramaturg. Kako naj bi vodil, ko pa teatra sploh poznal ni? Povrh pa še teater, kakršnega smo takrat imeli! Saj je bilo vse še v čitalniških hlačah. Saj je šele Nučič vso stvar postavil! Postavil, kolikor je pač mogel in znal. V pomoč nam je bilo, ker smo se preselili v dramsko poslopje. V Operi ni bilo tistega dramskega miru, ki ga moraš imeti, če kaj študiraš. In ko smo prišli tja, je Nučič dobro zasadil. Bil je vesten, natančen, delaven, zato je tudi tako daleč prignal. Bil je priden, delal je, delal, delal. Golie pa sploh ni bilo na vaje. Le kdajpakdaj smo ga opazili. Ampak za nas je bil Nučič. On je režiser, on je igralec, on nas je skup zvalil, on nas je angažiral, kajneda. Za nas je bil Nučič. Zaradi Nučiča smo potem odpovedali in odšli ali v Osijek ali za njim v Maribor.« Drenovec tu omeni, kako ga je Golia v svoji »boleštni zagledanosti« hudo polomil, ko je angažiral kompletni ruski ansambel Muratova. »Imeli so še enkrat toliko plače kot naši. Pa nobeden ni znal naše besede govoriti. Pisali smo v Beograd, Daneš se je celo odpeljal tja. To je bilo še pred mano, bil sem še v Zagrebu.«

3. Dramatična šola Udruženja v Ljubljani (1921 do 1923)

Takoj po ustanovitvi Udruženja — to je bila organizacija nastopajočih, se pravi opernih pevcev, zbor, baleta in dramskih igralcev (orkester je imel svojo organizacijo) — se je na sejah mnogo razpravljalo o nujnosti dramatične šole. Niti Glasbena matica niti takratni konservatorij nista imela niti volje niti denarja za kaj takega, saj denarja ni bilo niti iz Beograda, še manj iz Ljubljane. »Naše mnenje pa je bilo: kaj bo z našo Dramo, z našim gledališčem, če ne bomo dobili mladih igralcev? Zato smo ustanovili Dramatično šolo Združenja gledaliških igralcev. Prvo leto je podučevala Danilova. Sama. To so bili skromni začetki. Naslednje leto (1922) pa smo že dobili prostore v klasični gimnaziji in zaprosili za pomoč mnogo strokovnjakov, med njimi Župančiča, Kregarja, Koblarja, Robido, Šesta, Lipaha, dr. Travnarja, Železnika. Kako smo finansirali vse to? Vsem predavateljem sem povedal, da denarja nimamo in da bomo, če bo mogoče, šele konec leta iz vpisnine ali če bomo kje kaj dobili izplačali honorarje. Vsi so se strinjali s tem — samo da smo lahko začeli šolo. Vpisalo se je trideset, tudi štirideset učencev. Vsem, ki so šolo končali, smo izdali spričevala. Iz te šole so izšli Jan, Kovič in še marsikdo. Ko stvari finančno ni bilo mogoče več vzdrževati, je združenje šolo zaprlo. Kasneje je podobno šolo odprla Matica oz. konservatorij, ki pa ni imela takih uspehov kot naša Dramatična šola. — 1924 smo odprli dramatično šolo tudi v Trbovljah. Eden naših največjih uspehov je bil, da so se v to šolo vpisali hkrati liberalci, klerikalci in komunisti. Vzdrževali smo jo dve leti — redno vsak teden je šel kdo tja poučevat: Železnik, Šest, tudi jaz — potem se je tudi v Trbovljah končalo.« — Pri oblikovanju medvojne in povojne akademije za igralsko umetnost Združenje ni sodelovalo.

4. Boj za konsolidacijo gledališča z upravnikom Kregarjem (1927 do 1928)

»O Kregarju smo vedeli, da se za gledališče zelo zanima. Zato smo ga tudi pritegnili v našo Dramatično šolo kot strokovnjaka, da je predaval o inscenaciji. Ker pa je bilo takrat gledališče v slabih razmerah in večkrat javno napadeno, smo vedeli, da se bo upravnik Matej Hubad najbrž umaknil. Res je bilo tako in Kregar je prijavil svojo kandidaturo. Po vsem, kar smo od njega slišali o gledališču, in ko je poslušal tudi nas, namreč mnenje naše strokovne organizacije, smo bili prepričani, da bo mož lahko nekaj dobrega napravil za gledališče, posebno zato, ker smo vedeli, da je član vodeče radikalne stranke. In res — ko se je Hubad umaknil, je bil imenovan Rade Kregar. Njegovo imenovanje so naši politični in literarni časopisi slabo ocenili. Mi pa smo si dejali — Združenje namreč — počakajmo, bomo videli, kaj bo storil. Takoj smo z različnimi spomenicami in predlogi prešli v ofenzivo in mu povedali, kaj bi bilo prav za gledališče. Kregar nas je tudi sprejel, vendar je bil povsem drugačen. Bil je upravnik. Nič več naš prijatelj, nič več naš nekdanji predavatelj, nič več moj sošolec, temveč gospod upravnik. Zato smo začeli z njim občevati največ pismeno. Z nasmehom je sprejemal naše dopise, vendar je začel popolnoma po svoje. Nastopile so finančne težave. Hoteli smo mu pomagati. Pristali smo celo na znižanje plač vsem po vrsti, samo zato, da bi ne bilo redukcij. Namesto da bi šel z nami z roko v roki, ker smo mu dobro in pametno svetovali, je začel razmišljati o tem, kako bi v tistih kritičnih časih razširil balet. Balet je bil tiste čase pri nas samo — kako bi dejal? — rekvizit za opero in opereto. Štel je



Lojze Drenovec v zrelih letih

osem do dvanajst deklet, ki so statirale in zaplesale kaj malega, saj za samostojne večere niso bile sposobne. Kregar pa ga je hotel povečati prav zato, da bi lahko prirejal samostojne baletne večere. Dejal je, da bi tako reševali program, kadar bi zaradi bolezni morali zapreti Opero. Izgovor je bil privlačen, vendar ga nismo akceptirali. Ko je mož šel do skrajnosti, ko je že vrelo med članstvom, sem kot njegov sošolec šel k njemu in mu ponovno predložil vse, kar bi bilo za gledališče prav in kar on slabo dela. Odgovoril mi je, da bo reduciriral moje najbližje sodelavce iz organizacije in še nekaj drugih. Dejal sem mu: 'Tega ne smeš, tega ne boš storil!', on pa meni nazaj: 'Biegen oder brechen.' Vstal sem in dejal: 'Potem pa, dragi moj, brechen. Tam, kjer bo slovenski igralec, tam bo slovensko gledališče. Tam, kjer boš pa ti s svojo upravo in načinom, pa gledališča ne bo.' Odšel sem in takoj sklical zbor, povedal ves razgovor in šli smo v javnost. Politični dnevniki so zadevo seveda z veseljem sprejeli, ker so mu bili kot radikalni zmeraj nasprotni. Obvestili pa smo tudi Beograd in povedali svoje mnenje in predloge za saniranje gledališča. Beograd je takoj poslal enega vodilnih inšpektorjev. In ko je pri predstavi ta inšpektor prišel v ložo h Kregarju, je nastal velikanski halo, vpitje in žvižganje proti Kregarju ter branje različnih proklamacij. Skratka — velik škandal. Razume se, mi smo šli naprej, za nas ni bilo nobenega vprašanja več — mož ga je tako polomil, da mora iti. Medtem se je tudi spremenila situacija v Beogradu — minister prosvete je postal demokrat Grol. Bil sem osebno pri njem in zaključek je bil: Kregar je bil odpuščen. Z velikim zadovoljstvom smo sprejeli vest, da so imenovali za upravnika Otona Župančiča, takrat generalnega tajnika gledališča.«

5. Gledališke razmere med obema vojnama — program, cenzura, plače

V zvezi z repertoarjem med obema vojnama je Drenovec povedal naslednje:

»Mislim, da je bilo takole: splošna linija je vendarle bila v rokah Otona Župančiča. Poleg te splošne linije pa so — tako smo igralci takrat občutili — sooblikovali repertoar tudi posamezni režiserji in prvi igralci, ki so se mudili v tujini, kjer so videli to ali ono delo, ki jim je bilo všeč, pa so dosegli, da so ga potem tudi sami doma ali igrali ali režirali. Kar se tiče domačih del, pa smo občutili, da ni vse v redu, da se nekatere stvari ne prebirajo oz. ne uprizarjajo in da se tako zaustavlja ves proces domačega pisanja za gledališče. Glede tega je bilo tedaj marsikaj povedanega, očitki so padali na račun gospodov, ki tega ali onega pisca pač niso hoteli priznati in uprizarjati. Žalibog, to so grehi. Grehi preteklosti, veliki. In če bi tem gospodom to očital, bogve kaj bi povedali! Igralci pa smo zmeraj radi igrali slovenske stvari. Čisto gotovo. S posebno ljubeznijo je šlo vse to. Dostikrat se je razvil pravcati zakulisni boj okrog tega, kdo bo igral v novi slovenski igri.«

»Za cenzuro smo seveda vedeli, saj smo jo čutili, ko so nam sporočali cenzorske črte. Menili smo, da je to bolj politična zadeva, da oblast pač ne dopušča naprednih idej. Bolj zanimivo je bilo med italijansko okupacijo, ko so različni civilisti hodili nadzorovat oder, a so imeli ušesa in oči odprte tudi za druge reči, tako da jim nismo zaupali. Sicer pa v hiši nismo imeli posebnega italijanskega nadzornika. Pač pa so morali naši hoditi gor, tako npr. Župančič. Grazioli ga je sprejel z vsemi častmi — kot največjega slovenskega pesnika. Dosegel je nekatera izboljšanja za nas, ni pa se mu posrečilo angažirati mariborske igralce. Zato smo domači skušali čim manj igrati, da so lahko Mariborčani več nastopali in kaj zaslužili.«

»Zdi se mi, da je bila okrog 1930 največja plača 5500 dinarjev. Dobivala sta jo samo Šest in Levar. Levar si je kasneje priboril še to, da je za vsak nastop (predstavo) dobil še sto dinarjev. Najmanjše plače so bile po 1800 do 2000 mesečnih dinarjev. Takole srednja okrog 3000 do 3300. Moja plača ob razsulu je bila okrog 4000 dinarjev. Bil sem v šesti skupini.«

6. Nekaj o slovenskem baletu

»Pred prvo vojno sploh ni bilo mogoče govoriti o baletu, kaj šele o samostojnem baletu. Spominjam se, da je Govekar — takrat je bil intendant — povabil dva člana zagrebškega baleta — plesalko in plesalca — da sta v opereti nekaj zaplesala. Pravzaprav je bilo to prvič, da smo v našem gledališču videli prava baletna plesalca. Cirkus v Prodani nevesti npr. je odigral in 'odplesal' zbor in ni bilo takega plesa kot zdaj. Takrat je šlo vse bolj na hitro, kot je šlo vse bolj na hitro v orkestru, kjer se je marsikaj težkega preprosto črtalo. Šele po prvi vojni je konzorcij mislil tudi na balet in angažiral nekaj soloplesavk s Češkega, zraven pa še naša dekleta, ki so imela veselje in dar za to panogo. V zbor so takrat vstopile tudi ugledne ljubljanske gospodične. Konzorcij je torej že poznal nameščene plesalce in to je bilo Govekarjevo delo. Tudi pojem koreografa je takrat že obstajal. Vem, da je bil eden glavnih plesnih mojstrov Čeh Pohan, s katerim smo tudi sicer imeli opraviti, ker je bil tako energičen, da

je baletke tudi pretepal. Potem velja omeniti Vlčka in Vizjakovo, ki sta postavila v Faustu čudovito Valpurgino noč. O njuni strokovnosti ne bi vedel kaj prida povedati, vem samo, da je bil to za balet velik napredek. Ne spominjam se, da bi uprava pošiljala plesalce na študij v tujino. Kako neki, ko ni bilo denarja niti za redno plačevanje mesečnih prejemkov. Če so že bile kakšne štipendije, so bile lahko samo od Dramatičnega društva. Od države jih že ni bilo. Takratna tako imenovana država je skrbela bolj za svoje južne brate doli v Beogradu. — Golovin je prišel pri nas. Plesal je v našem baletnem zboru. Bil je sicer inženir, a je pokazal veliko veselja za balet in je veliko plesal. Kmalu je prevzel vodstvo baleta. Očitali so mu sicer ruske vzore, a od nekod vendar moraš jemati. Potem se pred drugo vojno pojavi Makar. Kot gost. Naredil je zelo velik vtis. Oba — ona in on.«

mm

Lojze Drenovec raconte

L'acteur Lojze Drenovec, décédé en octobre 1971 (engagé en 1910) exposa et érudida dans un entretien de cinq heures, enregistré en janvier 1965 dans les locaux du Musée du théâtre slovène (bande magnétique no. 69), plusieurs moments de l'histoire du théâtre qu'il vécut. Ses constatations sont d'autant plus valables qu'il fut presque tout le temps à la tête de l'organisation théâtrale professionnelle comprenant tous les artistes, non seulement les comédiens mais aussi les chanteurs d'opéra et d'opérettes, les choristes de l'opéra et les danseurs. Les souvenirs les plus importants sont ceux qui datent de la période précédant la première guerre mondiale et des années après la guerre lorsque le théâtre se consolide de nouveau. Avec Drenovec meurt le dernier acteur slovène qui a intensément travaillé dans le soi-disant »Théâtre régional«.