

SLOVENSKO  **NARODNO**

GLEDALIŠČE  **V LJUBLJANI**

GLEDALIŠKI LIST
OPERA
1951 – 1952

5

UMBERTO GIORDANO:
ANDRE CHENIER

Premiera dne 23. marca 1952

PROSLAVA 40-LETNICE UMETNISKEGA DELOVANJA
PROF. OSIPA SEŠTA

UMBERTO GIORDANO:

ANDRE CHENIER

Drama iz francoske revolucije v štirih slikah. Napisal L. Illica, prevedel
Niko Stritof

Dirigent: R. Simoniti

Režiser: prof. Osip Seš

Inszenator: M. Pilberšek

André Chénier	R. Franci
Charles Gérard	S. Čar, F. Langus
Madeleine de Coigny	V. Bukovčeva, M. Skenderović
Mulatka Bersi	B. Stritarjeva, V. Ziherlova
Grofica Coigny	M. Kogejeva
Madlon	E. Karlovčeva, B. Stritarjeva
Roucher	I. Anžlovar, F. Lupša
Pesnik Fléville	A. Andrejev
Tinville, javni tožilec	T. Petrovčič
Sansculotte Mathieu, imenovan »Populos«	J. Betetto, L. Korošec
Incroyable	S. Strukelj
Opat, pesnik	D. Čuden, G. Dermota
Schmidt, ječar v Saint Lazareu	A. Perko
Majordomus	A. Prus
Dumas	D. Zupan

Dame, gospodje, lakaji, vojaki, godbeniki, sluge, hišne, stradajoči. — Meščani, sansculotti, carmangnolke, narodni gardisti, vojaki republike, merveilleuse, incroyabli, predstavniki ljudstva, sodniki. Učitelj glasbe, Filandro Farinelli, porotniki, obsojenci. Horacij, Coéles, Robespierre, Couthon, Barras, stari Gérard itd.

Koreograf: S. Eržen

Zborovodja: J. Hanc

Asist. režiserja: E. Rebolj

Inspicient: H. Rebolj — Odrski mojster: J. Kastelic — Razsvetljava: S. Sinkovec — Lasulje in maske: R. Kodrova in J. Mirtič

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

OPERA

Štev. 4

Jubilantu Osipu Šestu

Ob Tvoji štiridesetletnici, Šest, mi neboti misli uhajajo v tiste dni pred prvo svetovno vojno, ko so bili naši načrti, naša volja in hrepenenje še vsi izraz mladostnih sanj. Vsaj tako se nam danes zdi. O čem vse smo sanjali, ko smo vse večere preživeli na študentovskem stopišču v Operi in drgetali ob lepotah in grozotah, ki so se nam odkrivala na odru! Bili smo stalni odkritelci stopišča in nismo — če smem danes to pohujšljivo razvado priznati — niti vstopnic potrebovali. Takrat smo doživljali svet na odrskih deskah kot neko posebno resnico, močnejšo od vsega, kar nas je obdajalo in segalo v naše življenje. Ta, višja resničnost, nas je privlačevala z magično silo. Igralec na odru nam je bil neki drugi človek, kakor smo ga včasih opazovali skozi okno v Prešernovi kavarni ali od daleč iz kakega kota spoštljivo poslušali pri »Fajmoštru«. Verovške, Borštnik, vsak na cesti le eden, na odru pa je bilo več Verovškov, Borštnikov, Borštnic, Nučičev in vsak je bil resničen. V prsih se je oglašalo hrepenenje po ustvarjanju takih ljudi, ki bi bili potem Verovski, Borštniki na odru v oni drugi podobi. V kateri? Te podobe so bile le še sanje. Malo teh sanj se je izpolnilo. Toda Tvoje, Šest, da bi se na odru učlovečeval, so se uresničile.

Prvemu izmed nas Ti je bilo dano pogledati in stopiti za kulise. Prvi si spoznal, kako se tisti svet, ki nam je bil višja resnica, ustvarja in kakšna je njegova notranja podoba. Ko si pričel živeti v tem svetu, se nam je pogosto videlo, ko smo se srečavali in se razgovarjali, da si se iz našega sveta nekam, kamor nimamo dostopa, umaknil. Tako si se vživljal v tisti svet višje resnice, da si nosil na sebi njegov pečat. Ta svet je postal Tvoje drugo, pravo življenje; v njem si pričel izražati vtise in doživetja iz našega sveta.

O velikih ciljih smo sanjarili v tisti mladosti. Danes Ti že zgodovina priznava, da si nekaj teh ciljev uresničil, cilj velikega teatra. Kmalu po prvi svetovni vojni so se Ti odprle možnosti, da je mogla Tvoja živahna domišljija pričeti uresničevati na dramskem odru zamisli obsežnega repertoarja. Vsako priliko si izrabil, da si se razgledal v svetu in si vse pridobitve, novosti presadil na domači oder. Potem je prišel Shakespeare. Premostil si vse težave skromnih sredstev, maloštevilnega ansambla, možnosti si s svojo iznajdljivostjo in igrivo spretnostjo sam ustvarjal. Tako se je pričela velika šola našega igralca, velika preizkušnja vsakega odra. Po svoje si jo rešil, in ko se je zastor dvignil, se je izpolnilo pričakovanje umetniškega doživetja.

Kakor je bil Tvoj Shakespeare šola, je bil tudi Cankar in vsi domači, tuji avtorji, o katerih sem skoraj prepričan, da si moral njih ogromno število prav tako obnavljati v spominu, kakor si jih moramo mi. Bilo jih je preveč. A z njimi si premaknil razvoj našega gledališča za nekaj desetletij.

V imenu tega gledališča Ti zahvalno stiska roko

Juž Kozak



Prof. Osip Šest
(portret akad. slikarja B. Jakca)

OSIP ŠEST

Student Sest — režiser Sest, to je nad štirideset let moje poti ob njem!

V spominu mi je iz začetnih let tudi kot igralec, ki se mu je pa pozneje na marsikatero škodo našega igralskega snovanja izognil, kajti bil je in je še polnokrven gledališki človek, ves prežet od vseh kipečih odrskih sokov.

Ze pred štiridesetimi leti sem ga spoznal kot takšnega.

Nekega dne, ko sem bil že pri gledališču, me pred Schwentnerjevo izložbo, pred katero sem se bil ustavil, nenadno nagovori vitek, ozkoličen mladenič z velikimi svetlosivimi očmi pod košatimi temnimi obrvmi, se mi predstavi kot realčan Sest ter me prosi, če bi se mogel čimprej pogovoriti z mano.

Zmenila sva se, pa je prišel v mojo skromno sobo v stanovanju mojih staršev v Kolizeju ter se mi oprostil, da me je kar na cesti nagovoril, češ da je že precej časa nameraval priti k meni, pa si ni drznil; ko pa me je tisti dan videl stati pred izložbo, se je končno le opogumil.

Dejal mi je, da bi rad k teatru. Pa ni bilo nič plahega v njegovi prošnji in pravzaprav tudi nič prosečega. Bila je želja, ki jo je izrekel mirno in samozavestno, z gladko besedo človeka, ki se mu je videlo, da ga sploh nikdar ne zmede zadrega. o čemer je pričalo tudi njegovo že takrat uglajeno, zanj tako značilno vedenje.

Imel sem o njem vtis, da je prišel k meni z isto željo, ki sem jo imel leta 1908 jaz, ko sem stopil pred ravnatelja Guttmayerja in dvornega igralca Arnima Seydelmanna, profesorja na dunajski akademiji za muziko in igralsko umetnost; z isto željo in isto — radovednostjo: z željo, da bi bil sprejet v šolo, in z radovednostjo, ali je to, kar sem občutil in mislil sam, res tisto pravo, kar pomeni igralsko ustvarjanje, ali je to samo moja — domišljija. In kakor takrat jaz, je iskal pri meni predvsem odgovora na to vprašanje, da bi bila v tem pogledu njegova pot v čudovito bogati svet gledališkega snovanja nemotena od tega bistvenega pomisleka.

Pri meni se mu ni izpolnila samo želja, da pride prav k meni v šolo, temveč je dobil tudi pritrdilni odgovor na svoje radovedno in bistveno ter zato tako vestno vprašanje.

Ker je bil rojen gledališki človek, sva imela v šoli tako v tehničnem, kakor tudi ustvarjalnem pogledu, kar se tiče tempa razvoja, dovolj lahko delo; ker pa seveda nisva ostajala nikdar zgolj na akademskem površju ter se nama je obema tisto brezdušno, zgolj estetsko teoretiziranje upiralo, ker sva v snovanju igralskih nalog izkopavala iz sebe predvsem resničnost in pristnost čustvenega in duhovnega izražanja, sva bila ob koncu ure kaj mnogokrat prijetno izčrpana.

Ko je končal skupno z drugimi učenci mojo šolo, je nastopil ob javni produkciji šole v areni Narodnega doma kot dunajski visokošolec Theodor v Schnitzlerjevem Ljubimkanju ter je zelo uspel. Jaz sam sem nastopil s svojimi učenci kot Weirring. To produkcijo je med drugimi kulturniki gledal tudi Oton Zupančič, ki je Sestovo nadarjenost takoj priznal.

Kakor vsakemu absolventu svoje šole, sem tudi Sestu priporočil, naj gre študirat še v kakšno gledališko razgibano velemesto, kjer se pri tem ali onem mojstru lahko še spopolnjuje in širi z marljivim obiskom

najrazličnejših gledaliških predstav v čim več gledališčih svoje teatersko obzorje ter obogati svoje za gledališko delo potrebno znanje tudi kot izredni slušatelj na univerzi.

In tako je odšel Sest na isto dunajsko šolo, ki sem jo bil absolviral tudi jaz. Z mojim priporočilom je dobil celo šolnine prosto mesto, saj bi sicer sploh ne bil mogel študirati naprej, kajti mesečna šolnina v tistem oddelku šole, v katerega je bilo vsako leto sprejetih samo deset izredno nadarjenih kandidatov, je pomenila po svoji višini tedanjo celotno plačo srednjega uradnika.

Ko je dunajsko šolo končal, sva se znova srečala, kajti debutiral je v Ljubljani za angažma, za katerega sem ga pri Govekarju priporočil, v glavni vlogi študenta v drami Red iz pravosti, ki sem jo režiral jaz in igral obenem študentovega očeta. In je prodrl ter bil angažiran.

* * *

Po prvi svetovni vojni (ko je naše gledališče žal za štiri leta obnemelo, medtem ko je nemško gledališče igralo), ko se je bil Sest že vrnil iz ruskega ujetništva, kjer je imel priliko že takrat občudovati Hudožestvenike ter sem bil jaz na poti iz Trsta skozi Ljubljano v Celje, da prevzamem tam vodstvo gledališča ter položim tako temelje za bodoče poklicno gledališče (ki ga pa v stari Jugoslaviji niso ustanovili), sem ga v Ljubljani spet srečal.

Ves navdušen, razgiban mi je z žarečimi očmi začel razlagati svoje načrte za gledališko delo, ki se mu misli posvetiti predvsem kot režiser. Opravičeval se mi je, da sega še tako mlad tako visoko, a z vročim pogledom nekam v daljavo in z veliko energijo, ves poln hrepenenja po takem odrskem ustvarjanju, je zaključil: »...Toda delal bom, delal, delal!«

In res — Sest je delal, delal, delal.

Ob njegovem mrzličnem delu sem se mnogokrat spominjal Hinka Nučiča, ki je bil in je še danes, prav tako kot Osip Sest, delavec-udarnik.

* * *

Sestova največja ljubezen je bil Shakespeare.

Da ni bilo v tisti dobi Sesta, bi predvsem ne bili začeli Shakespearea tako zgodaj uprizarjati, niti ne bi imeli danes toliko Shakespearea prevedenega ter bi bila tako na eni strani naša dramska prevodna literatura za toliko mojstrskih prevodov Otona Zupančiča revnejša, na drugi strani pa bi bil naš dosedanji gledališki repertoar osiromašen za vse tiste bleščeče premiere in za tisto mnogoštevilno vrsto njih repriz, ob katerih je naše občinstvo navdušeno napolnjevalo gledališče.

Da, tako je: Zupančičevo oboževanje Shakespearea je njegov prijatelj Osip Sest še netil ter pesnika podžigal, da, ga s svojo drhtečo nepočakanoostjo, rekel bi, takorekoč tiral v to, da je ob prevajanju Shakespeareovih del za svojim pisalnikom tudi »delal, delal, delal«, kakor je ob režijah njegovih zlahtnih prevodov delal Sest — na odru. In pri tem sta Shakespeare skupno analizirala, pretehtavala izbor prevodov in se skupno opajala z lepoto poezije in s kipečim življenjskim bogastvom novega sveta, ki mu je bil stvarnik Shakespeare.

Tem zaslugam Osipa Sesta ob njegovem gledališkem delovanju se pridružuje še ena velika zasluga: umetniški razvoj našega ansambla in s tem dvig ravni naše drame. Sest je namreč ustvaril potrebne pogoje za to: igralec se more uspešno in dovolj naglo razvijati, najti svoj osebni slog, posegati čimbolj v globino in intenzivnost svojega ustvarjanja samo ob velikih umetniških nalogah in teh je v Shakespearovi žlahtni zakladnici obilo, obilo!...

Treba je še poudariti, da se je s Sestovim režijskim delom naše gledališče tudi scensko premaknilo z mrtve točke zgolj naturalističnih prizorišč v tisto scensko snovanje srednjeevropskih kulturnih središč, ki je bilo slogovno zelo razgibano, ker je bilo prilagojeno slogovnemu bistvu posameznih dramskih del, tako da je postalo tudi prizorišču integralna umetniška komponenta celotne predstave.

Po tej splošni ugotovitvi naj poudarim čisto posebno Sestove inscenacije Shakespearea, katerega dela zahtevajo po svoji dramaturški gradnji že v zgolj tehničnem pogledu čisto svojo scensko sestavo, ki je bila drugod v svetu v bistvu že dognana.

Sestu je bilo dano, da je lahko vsake počitnice hodil na študijska potovanja v mesta kakor so Praga, Pariz, Dunaj, Berlin in druga; pa se je tako vračal pred vsako sezono, domov z bogato žetvijo gledaliških umetniških vtisov, po katerih je uvedel pri nas tudi inscenacije Shakespearovih del v tisti obliki, ki je omogočala tekstovno čim bolj izčrpne, a v pogledu scenske podobe tudi čim bolj umetniške predstave.

Bistvo teh inscenacij sta bili dve različno visoki ravni čez vso širino odra in nevtravno predodreje v smislu celotnega oblikovnega sloga inscenacije. Ta tri prizorišča je bilo mogoče med neprekinjenim potekom igre zagrinjati in spet odpirati z zastori. Stalni okvir teh prizorišč so tvorili mogočni zastori v globini in ob straneh odra.

V ta okvir je postavljaj za okolje in nastrojenje samó bistveno značilne kulise brez kopičenja praktikablov in okornih plastičnih kulisnih elementov. Veliko dopolnilno vlogo pa je igrala seveda primerna razsvetljava različnih prizorišč.

In glej — vsaka Sestova predstava Shakespearovih del je bila za občinstvo vključno tehniško enostavnemu prizorišču tudi v smislu scenske podobe vedno zelo privlačna; in ker so se menjave prizorišč vršile zelo naglo, največkrat v teku dveh, treh minut pri odprtem odru v temi, je bil tudi tok dogajanj na odru le redkokdaj občutno prekinjen, kar je tudi ojačevalo celotni vtis teh predstav.

Pri tem pa Sest ni do potankosti posnemal oblik predstav, ki jih je videval zunaj v svetu, temveč jih je uresničeval na našem odru le v njih bistvu ter jih oplajal s svojo domišljijo in s svojo krvjo, kakor skrben in ljubeč vrtnar presaja cvetke iz tujih vrtov v domači vrt, ki pa ima čisto svojo zemljo, v kateri morejo tudi cvetke le tedaj zaživet in se bogato razcvitati ter postati **domače**, če je vrtnar res — **vrtnar!**...

Ni tu prostora za to, da bi govoril še o njegovih neštevilnih režijah in čisto svojstvenih stilnih inscenacijah v širšem in ožjem smislu **modernih** dramskih del. Zgodovina bo morala označiti to dolgoletno dobo, ko je naš jubilent razvijal na odru naše Drame svoje tvorne sile — Sestovo epoko.

Milan Skrbinšek

Oton Župančič Osipu Šestu

Ob priložnosti jubileja petindvajsetletnice gledališkega in umetniškega delovanja, ki jo je prof. Osip Šest slavil v Operi l. 1938 z režijo Verdijevega »Rigoletta«, mu je Oton Župančič zapisal tole posvetilo:

ŠEST — ko si dolgi prekoračil most,
med jubilarje uvrstil se častite,
če druge vse zavržeš rekvizite,
glej, da svetló si le ohraniš OST.

Tvoj stari

Oton Župančič

Ciril Debevec:

ZAPISKI OB JUBILEJU

V vsakem poklicu je štirideset let redkost. Lahko je bilo to delo lažje ali težje, pomembno ali manj pomembno, bežno ali trajno veljajoče — izredno je in nenavadno. V vsakem poklicu. V našem gledališkem pa je to še prav posebno nenavadno. Bogato je in pestro, veselo in tegobno, radostno in grenkobno, resnično in lažnivo, iskreno in varljivo. Povsod na svetu. In prav tako pri nas. Morda pri nas — v prvih početkih — za rahlo senco težje. Doma še skoraj tujec, bedno preživljan, družbeno neugleden, ne-spoštovan, malodane preziran, je živo razigrano ali pa srepo in zagrizeno ubiral pot med kamenjem in trnjem naš gledališki otrok. Kako je naš gledališki človek iz prvega in drugega pokolenja rastel, delal in ustvarjal, to bodo ob pravem času in na pravem mestu natančneje preiskali, pretehtali in ocenili drugi — za nas je važno ne samo to, kar je naredil, temveč že to, da je vse to prinesel in vse to tudi vzdržal. Pri nas je bila mera vloženega truda in vseh naporov resnično vedno dvojna.

* * *

Ce hoče človek kaj pregledati, opisati in označiti, se mora prav gotovo od te reči nekoliko oddaljiti. Od blizu res marsikaj ni vidno, kar se od daleč natanko razločuje. In tudi tam se celo bistro oko kaj rado zamegli in zmoti. Za stvarno pravo oceno je treba izredno ostrega pogleda in prav posebnih čutov.

* * *

Mi smo Šestu še blizu. Pred nami je. Med nami hodi, seda, vstaja, išče, najde, ureja, mrši, češe, spušča utrinke, meče barve, pravi zgodbe, šaljive in zaresne, domače in popotne, neumorno dekorira in vse skupaj

garnira — ne iz pomanjkanja, marveč iz bistvenega občutja — s tleskanjem palca in sredinca, z značilnimi, čisto izvirnimi medmeti ali pa — kadar piše — s tremi točkicami...

Sest je po bistvu neutešen, nemiren, hiter, domisel in igriv. Sest je zelo zanosen. Njegova glavna moč je v sliki, barvi, obliki, v poletu, v lahkotnosti in v tempu. Sest se igra. In sicer se igra neprestano. Z veseljem, zavzeto in z vsem srcem. Igra se celo tačas, ko bi vsak mislil, da gre morda zares. In — kdo ve — morda je v tem igranju skrito res pravo jedro in bistvo gledališča...

Sest je čuden možic. Kakor postava iz kakih Hoffmannovih bajk se mi zdi včasih, ki nosi v sebi neko skrivno uro, ki muzajoč se tika-taka, ki vedno gre in gre, zdaj hitro, zdaj počasi, zdaj poskakuje, zdaj gre enakomerno, ki se nikdar ne ustavi in ki se — misliš, (res, čudna misel!) sploh nikdar ustavila ne bo... Ta skrivna ura je dajala Šestu moč, da je s tem organizmom vzdržal v delu včasih več, kakor zmore stroj.

* * *

Skiciram bežno in sproti zapisujem.

Kaj naj mu pojem hvalo za vse njegovo delo? Cemu? Komu? Komu se sanja, kaj je to v naših krajih in v časih od leta 1910 do letos (vmes dve svetovni vojni!) nad **250 dramskih in opernih režij?** Meni se zmede v glavi. Seznam zgovorno priča, kaj vse se je rodilo, se preigralo, kaj je oživelo in kaj je dobesedno priplesalo na oder iz teh njegovih rok! Ogromno je to delo, in na tem skladu bom skušal — s skromnimi močmi — na hitro označiti samo tisto, kar se mi zdi — po mojem mnenju — značilno, edinstveno in hkrati za vso našo gledališko stavbo v razvoju dragoceno, sestavno važno in pomembno.

Ko zamižim — in brez naslona na gradivo — skušam v duhu zajeti to velikansko gmoto Sestovega celotnega režijskega, igralskega, organizatoričnega, pismenega in pedagoškega opravila, potem mi najvidneje izstopajo določene, posebno plastične in poudarjene vzbokline. V rešetu te nenavadno obilne žetve ostajajo do konca zrna, ki so prišla na naše njive šele iz njegove setve. In eno glavnih izmed njih je: **odsev evropskega utripa in izraza.** Ne mislim toliko idejnega in literarnega morda, temveč predvsem specifično gledališkega. Brez pretiravanja se lahko reče: po gledališkem vetru, po struji in obliki nam je Sest odpiral okno v svet. Njegova nenehna potovanja, njegovi stalni stiki z vsemi pomembnimi, sodobnimi gledališkimi pojavi, njegova živa dojemljivost in spet prav taka ekspeditivnost je neprenehoma skrbela za vedno novo dotakanje svežih tokov, ki jih je v raznih centrih srkal vase, da jih potem prenese in prelije na naš, tačas še komaj zorani, vsekakor pa ne preveč cvetoči gledališki vrt. Kakor v zbiralni leži se mu zbirajo in spet odsevajo moskovski Hudožniki in berlinski Reinhardt, dunajski Burgtheater in pariška Comédie française. Pražani Kvapil, Hilar, Bor in Burian so mu spet znani kakor Gémier, Pitoev in Copeau, London pozna in Kopenhagen in še Firenze, Rim, Benetke in vse povprek in kdo ve kaj še vse. Vse to nam je popisoval v neštetihih člankih v dnevnikih in gledaliških listih in vse to je ne le zelo zabavno, temveč tudi zelo zanimivo in poučno in v vsem tem se lesketa široka razgledanost, fin dar za opazovanje, razvit čut za življenje, za slikovitost in — kar je pri nas važno — velik smisel za humor.

In če preiskujemo grmado teh storitev dalje, bomo spet videli, kako je Sest prinesel k nam to, čemur pravimo: **obrušena svetovljanska forma**. V našem kmečkem okolju in v našem okornem, nerodnem in grčavem izrazu se je na odru v predmetnem repertoarju pojavljalo postopoma: **olikano vedenje in uglajena kretnja**. V veliki zmoti je, kdor misli, da to za gledališko umetnost ni globljega pomena. Igralstvo ve bolje kakor drugi, kaj vse zahteva naš poklic od nas in zato smo hvaležni za vse, kar nam požlahtni obliko in obogati izraz. Ni zgolj naključje, da je ravno Sest bil med Slovenci tisti, ki, mislim, desetletja, že skoraj v vseh zavodih in ustanovah predava splošni in na bon-ton. Sest dobro ve in razlikuje: omika, ta je iz zlahtnega, spodobnega in uobrega srca; če pa že to povsod ne gre, pa naj bo vsaj: korektnost, taktnost in **olika**.

Nadalje se mi zdi, da so v Sestovem režijskem bistvu še bistveno razvita svojstva, kot so: **igrivost, lahkotnost in zanos**. Kdor se spominja osnovne intonacije splošnih naših režij, temu ne bo neznano, da so tičala povečini v bolj ali manj težkih škornjih patetike ali analize ali pa filozofije. Pred njim, ob njem in tudi še za njim (z menoj vred). Iskali smo — sicer pošteno — vrag vedi kaj, in včasih res našli, včasih pa tudi ne. Pri Sestu pa se mi je zdelo, da je, čeprav različno, a vendarle v osnovi vedno (naj mi dovoli drastično primeri) čez oder kar zapihal, pognal in vse igralce, delavce in kulise tako rekoč prekucnil. Pred Sestovim posegom so igralci besedilo marsikdaj vlekli za seboj, pri Sestu pa si imel vtis, da so letele besede pred igralcem. Sestove zahteve so vnesle na naš oder brezpogojno znanje in obvladanje vloge na pamet. Eden njegovih znanih užitkov je bila, da je zaukazal šepetalki: »Gospa, zaprite knjigo!« In vse je šlo kakor po maslu. S tem v zvezi se je spet — sicer polagoma — razvijal nov pojav, in sicer hitrejši način govora, igranja in tehničnih sprememb. In temu je Sest spet užival, tako z veseljem rekel: **tempo**. V tem znamenitem tempu so bili včasih naši igralci tako goreči, da so v naletu res včasih prestopili že meje umetniškega okvira. Spominjam se, da smo nekoč končali »Komedijo zmesnjav« v eni uri in deset minut. Publika je strmela. Sest pa je imel rekord.

Tako se je vse prvo desetletje po prvi svetovni vojni skoraj vse važnejše igranje vršilo pod njegovim vodstvom, v njegovih rokah je rasla, sicer počasi in komaj opazljivo, a zato tem trdnje in zanesljivo vsa ta pestra dramska skupina v homogeno, ubrano, vibrano in organično celoto. Pognale so prve kali, kasneje lepi, vzorni cveti zadnjega hrepenenja vsakega resnega gledališkega zavoda: v celoti skladna in skupinska igra. In vse režije, ki so prišle za tem, so že gradile na temeljih, ki jih je položil v glavnem — Osip Sest. Tega dejstva tudi kritični ali historični pogled ne bo mogel zatajiti.

Tudi v **scenskem** pogledu smo prišli s Sestom znaten korak naprej. Približal je ves tehnični aparat (v kolikor je bilo mogoče) sodobnim odskim zahtevam, vplival na slog vse inscenacije, dekora, luči, kostumov in menjave, vabil in uril tehnično osebje, posegal v rekvizite, maske in lasulje — skratka, bil je povsod res svetovalec in učitelj. Scena je oživela, postajala je stilna in barvita, slikarska, okusna in efektivna. In če računamo povprečno za vsako igro po štiri različna prizorišča, potem je že samo to za 250 režij nad tisoč različnih tlorisov in scenskih sugestij. In to v začetnih dobah skoraj brez scenografa in z najskromnejšimi sredstvi.

Se ena črta je, ki je v tej gledališki fiziognomiji zelo močno razvita, in sicer **izredna redoljubnost**. To ni nikakšna filistrska ali pedantna, profesorska natančnost (Sest ima profesorje zelo rad, a vendar je bohem!),

temveč je to nekakšen »šesti« čut za red, za snago, za službo in potek. Kdor je kdajkoli videl Sestovo pisavo, ta ve, da je to nekdo, ki ve natanko, kdaj je treba — če ne drugače, vsaj formalno — postaviti piko na i.

In zdaj, na koncu, bi rad omenil še neko svojstvo, ki je mogoče Sestov skriti čar: njegovo mlado, vseskozi brezpogojno **zaljubljenost v teater**. Ne ideje, ne problemi, ne brezna, ne skrivnosti — ne, on noče težke móre, ne težkega iskanja, ne; on hoče igre, ubranosti, popevk in plesa, premikov, primikov in odnikov — vse v čudnem ritmu zakonov in podob, ki nam jih v vsem svojem blišču in razkošju nudi ravno — teater. In ta zaljubljenost je prirojena, neozdravljiva in — kar je najlepše — nalezljiva. Naj mislijo celo nasprotniki, karkoli hočejo: Sest je bil ves čas svojega dolgega udejstvovanja v teatrsko boginjo na svoj način — morda romantično in celo trubadursko — vendar, na smrt zaljubljen. In tudi to ljubezen je trubadursko vzdržal.

* * *

Povsod drugod bi bila o Sestovem delu napisana že knjiga. Pri nas je nimamo doslej niti o vsem, o celem gledališču. Niti o Boršniku. Ne o Verovšku. Ubogi smo s tovrstno literaturo. Taki smo pač. Tako je.

* * *

In zdaj, ko zaključujemo ta borni, bežni obris, zdaj mislim, da slavljenju ob tem redkem jubileju ne izrazimo samo najlepših čestitk od srca, temveč da mu za vse, kar nam je dal, kar nam je storil dobrega in novega in vedrega, da mu ze vse to lahko rečemo sicer preprosto, a vendar iskreno in pošteno — **hvala!**

Ing. Kregar Rado:

MOJ SODELAVEC OSIP ŠEST

Osip Sest oblikuje in usmerja kot režiser slovensko gledališko umetniško ustvarjanje že štirideset let. Kdo izmed obiskovalcev našega gledališča ga ne pozna? Poznan pa je tudi v širši domovini, kajti njegovo udejstvovanje se razteza tudi na gledališča ostalih republik: Hrvaške, Bosne in Hercegovine ter Srbije.

Znanec mi je že iz dijaških let. L. 1909 sem pobegnil iz klasične gimnazije pred grščino in latinščino ter prestopil na realko. Takoj sem se seznanil s sošolcem Sestom. Kmalu sem med drugim spoznal njegov igralski talent. Izvrstno je igral »namišljenega bolnika«, kadar je bil nepripravljen, ali kadar je izostal od pouka, tako da mu je razrednik vedno opravičil, vse izostanke, oziroma da ga predmetni profesor ni vprašal. Ze takrat je bil znan tudi po svojih literarnih sposobnostih. Gardedame plesalk so kaj rade čitale zabavni list, ki je izhajal vsak večer plesne šole realčanov. Med plesalkami pa so vzbujala zavist njegova pisma oboževankam. Ze tedaj sem se marsičesa naučil od sošolca Sesta, in to na obeh poljih njegovega udejstvovanja.

Po opravljeni maturi sva se razšla. Jaz na Dunaj študirat arhitekturo, nato med prvo svetovno vojno k vojakom. Po prevratu in po dokončanih študijah sva se spet našla v Ljubljani. Osip Sest je že bil v našem gledališču, kjer je režiral in insceniral. Sest me je takoj zainteresiral za naloge, ki se pojavljajo pri oblikovanju scene. Zaprošil me je, naj poskusim

rešiti nekaj sceničnih problemov kot arhitekt, da bodo v skladu z logiko in z njegovimi režijskimi navodili.

Tako je bil Osip Sest prvi, ki mi je pokazal in odprl pot v gledališke skrivnosti in mi kot inscenatorju omogočil delo na odru našega dramskega gledališča. Polagoma sem začel spoznavati vso tehtno resnost dela in truda odrskega udejstvovanja. Prva drama, ki sem jo insceniral za njegovo režijo, je bila Wildgansova »Ljubezen«. Kritika je to prvo inscenacijo odločno odklonila. Način reševanja zelo kočljivih sceničnih problemov je bil preveč revolucionaren. Zanimivo pa je, da je bila javnost nasprotnega mišljenja, in je tako dramo kot njeno uprizoritev sprejela z odobravanjem. Dramo so z velikim uspehom igrali dve sezoni.

S to uprizoritvijo je nastopil prelom v sceničnem oblikovanju dramskih del. Da se naša sodobna scena po svoji umetniški vrednosti lahko meri s scenami katerega koli odra v tujini, je v nemali meri zasloga režiserja Osipa Sesta, ki je znal vedno najti primerne sodelavce.

Povsem svojevrstno stilizirano sceno sva postavila za uprizoritev »Hamleta«. Veliko število slik, hitre izpremembe, primitivnost razsvetljave in skromna denarna sredstva so tvorili težak problem tako za režiserja kot za inscenatorja. To je bila prva inscenacija z zavesami in z označenim okoljem. Poskus je uspel. I kritika i javnost sta uprizoritev sprejeli z odobravanjem. Sledila ji je »Golgota«, njej »Ana Karenina«, »Dva bregova« itd. Sodelovati so začeli tudi drugi arhitekti. Po zaslugi prof. Sesta je dobila scena baleta »Smrtna tarantela« na svetovni razstavi »dekorativne umetnosti« v Parizu leta 1925 srebrno kolajno.

Priznati moram, da se mi je gledališko življenje in delo na odru priljubilo. Postal sem l. 1927 upravnik Narodnega gledališča v Ljubljani. Iz sodelavca sem postal Sestu »šef«. Navzlic številnim upravnim poslom sem z veseljem ustvaril nekatere nove scene za drame, opere, operete in baletne uprizoritve, bodisi s Sestom, bodisi z drugimi režiserji. Od vseh je vzbudila največjo pozornost uprizoritev svojevrstne opere »Zaljubljen v tri oranže« pod Sestovim in Stritofovim vodstvom.

Kot upravnik žal nisem znal pravilno oceniti dela in zaslug Osipa Sesta za naše gledališče in tudi ne njegovega pomena za naše gledališko umetniško ustvarjanje. Za vodstvo take ustanove sem imel premalo življenjskih in praktičnih izkušenj, da bi se mogel izogniti raznim drugim vplivom. Tako nisem vedno našel opore v ocenjevanju stvari, ki jih nisem mogel sam preučiti. Vse to bi mi lahko nudil Osip Sest. Da nisem iskal njegove pomoči, je bilo v škodo obeh. Priznati pa moram, da je bil v času mojega gledališkega vodstva discipliniran, skrajno delaven, iniciativen in tako mnogostranski, da je vsako poverjeno nalogo izvršil s popolnim uspehom.

Malo jih je, ki bi imeli toliko pogojev za kvalitetno delo. Prof. Sest je razgledan, je svetski. Prepotoval je vso Evropo, pozna vsa večja gledališča, vsa klasična in sodobna dramska dela, njih uprizoritve, režijo, opremo pa tudi igralce, režiserje itd. Njegova naobrazba je neverjetna. Pozna zgodovinski razvoj gledališča in odrske umetnosti. Ni mu tuja svetovna arhitektura od antike do moderne, oprema, kostumi itd. Zato se lahko poglobi in poseže v vsako dramsko delo, doživlja pisatelja, komponista, obdobje opredeljene družbe, življenje določene dobe, ki jo drama, opera ali balet podaja in zahteva.

Osip Sest pa ima še nekaj, kar je za njegov poklic in ustvarjanje izredne važnosti: je neumoren, neizčrpen, prožen in z ogromno delovno energijo in ustvarjalno silo. Režira v Ljubljani, v Drami in Operi, režira

v Sarajevu, v Osijeku, Beogradu itd. Clovek se vpraša, kdaj najde ta Sest časa za oddih in počitek.

Sest pozna življenje vseh družbenih plasti. Giblje se povsod svobodno, sproščeno. Povsod je doma. Življenje obvlada tudi v najtežjih prilikah, tako v službi kakor v družbi.

Znan pa je Osip Sest tudi po svojem literarnem udejstvovanju: novelah, spominih, člankih, črticah, v katerih živo, prepričevalno in na povsem svojstven način opisuje ljudi in doživetja in kraje, po katerih je potoval.

To ustvarjanje, dinamika in tempo dela pa trajajo že štirideset let. Ko obhaja svoj delovni jubilej, mu želim še mnogo plodnega dela, pa tudi priznanja za to delo!

GLEDALIŠKO DELO PROF. OSIPA ŠESTA

Delo, ki ga je v štiridesetih letih svojega umetniškega delovanja opravil prof. Osip Sest v slovenskem gledališču in za slovensko gledališče, ni le za njegov razvoj nadvse pomembno, temveč je že po svoji obsežnosti ogromno. Začel je l. 1912 sprva kot dramski igralec in nato nadaljeval po svojem povratku iz ruskega ujetništva l. 1919 kot režiser v Drami in kasneje tudi v Operi, inscenator, prevajalec gledaliških del, pisec neštevilnih člankov s področja dramaturgije in režije, gledaliških esejev, očrtov o gledaliških tvorcih, feljtonov, potopisov in dramatizacij, obenem pa je še vrsto let posvetil pedagoškemu delu za vzgojo igralskega naraščaja. Z vsem tem delom, ki po svojem razponu nima primere v zgodovini slovenskega gledališča, si je v tem gledališču postavil trajen spomenik, saj bo moral tudi v bodoče vsak pravičen ocenjevalec slovenske gledališke zgodovine uvrstiti prof. Šesta med najbolj pomembne graditelje slovenske odrske umetnosti, zlasti v razdobju med obema vojnama.

Na prvo mesto je treba uvrstiti seveda njegovo režijsko delo. Iz priloženega pregleda njegovih režij je razvidno, da je v 33 letih od l. 1919 do kamor sega naš pregled, zrežiral nič manj kot 276 uprizoritev 237 del (178 v Drami, 59 v Operi ter 39 ponovitev v Drami in Operi), število, ki ga ne le ni dosegel noben drug jugoslovanski režiser, temveč s katerim tudi težko da se ponaša danes kak režiser v tujini. Posebno zahvalo mu je pri tem dolžna slovenska dramatika, saj odpade od tega števila njegovih režij kar 40 na slovenska dela, izmed katerih je šestindvajsetim pomagal do krstne predstave na našem odru (20 v Drami in 6 v Operi)!

Ker bi nam objava celotne obsežne bibliografije zaradi velikega števila njegovih člankov in feljtonov zavzela preveč prostora, naj se v naslednjem omejimo le na številčne podatke in na dodatni seznam prevodov odrskih del.

I. poglavje bibliografije prof. Šesta (Feljtoni, leposlovje, dramatizacije) navaja 48 naslovov.

II. poglavje (Dramaturgija, režiserske opombe, gledališki eseji) 154 naslovov.

III. poglavje (O igralcih in gledaliških tvorcih) 24 naslovov.

IV. poglavje (O režiji, inscenaciji in igri) 45 naslovov.

V. poglavje (Potopisni članki) 25 naslovov.

VI. poglavje (Prevodi gledaliških del) 42 del.

Članki so v veliki meri objavljeni v Gledaliških listih Opere in Drame, nadalje v nekaterih revijah in v dnevnem časopisju, prevode pa hrani arhiv Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

PREGLED DEL

ki jih je režiral prof. Osi p Šest v svojem gledališkem delovanju

A. DRAMA:

Avtor	Naslov dela	Opomba
Achard Marcel	Migo, dekle z Montparnassa	
Achard Marcel	Življenje je lepo	(2-krat)
Acremont G. in Albert Alessi Rino	Dame z zelenimi klobuki	
Andrejev Leonid N.	Primer dr. Hirna	
Andrejev Leonid N.	Anfisa	
Andrejev Leonid N.	Dnevi našega življenja	
Aristofanes	Prekrasne Sabinke	
Armont P. - Nancey	Lizistrata	
Averčenko A.	Teodor et Comp.	
Bartol Vladimir	Igra s smrtjo	
Begović Milan	Lopez	
Begović Milan	Brez tretjega	
Bekeffi Šandor	Pustolovec pred vrati	
Benedetti Aldo	Neopravičena ura	
Bernaer E. - Oesterreicher	Trideset sekund ljubezni	(2-krat)
Berkeley R.	Rajski vrt	
Blumental-Kadelburg	Dopust na Francoskem	
Büchner Georg	Pri belem konjičku	
Büchner Georg	Dantonova smrt	
Burggraf W.	Vojček	
Burnett Hodgson	Nosaček	
Camasio S. - Oxilia N.	Mali lord	
Cankar Ivan	Zbogom, mlada leta!	
Cankar Ivan	Hlapci	(2-krat)
Cankar Ivan	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	(3-krat)
Cankar Ivan	Za narodov blagor	
Capri	Sirota Marko	
Cenzato Giovanni	Zaljubljena žena	
Connors Barry	Roksi	
Courteline G.	Boubouroche	
Courteline G.	Priljudni komisar	
Courteline G.	Stalni gost	
Coward Noel	Nedeljski oddih	
Čapek Karel	R. U. R.	
Čapek Karel	Stvar Makropulos	
Dickens Ch. - Francmesnil	Cvrček za pečjo	
Dimitrijević Mita	Ljubimec svoje žene	
Dregely G.	Frak	
Engel A. - Horst J.	Raj potepuhov	
Feldman Miroslav	Zajec	
Finžgar F. Ks.	Divji lovec	
Fodor Aleksander	Revna kot cerkvena miš	

Avtor	Naslov dela	Opomba
Forster Friedrich	Robinzon ne sme umreti	(2-krat)
Forzano Gioacchino	Poročno darilo	
Galsworthy John	Borba	(2-krat)
Garrick D. - Smole A.	Varh	
Gherardi Gherardo	O ta mladina!	
Gherardi Gherardo	Jesen	
Goetz	Ingeborg	
Goethe J. W. von	Faust	
Golia Pavel	Dobrudža 1916	
Golia Pavel	Kulturna prireditve v Črni mlaki	
Golia Pavel	Petrčkove poslednje sanje	(2-krat) Beograd
Golia Pavel	Princeska in pastirček	
Golia Pavel	Srce igračk	
Golia Pavel	Uboga Ančka	
Goerner E.	Pepelka	
Goerner E.	Sneguljčica in škratje	(2-krat)
Gregorin Edvard	INRI	
Grum Slavko	Dogodek v mestu Gogi	
Harnik A. - Rossegger	Vesela božja pot	
Hasenclever W.	Boljši gospod	
Hasenclever W.	Gobseck	
Hašek J. - Brod M.	Dobri vojak Švejk	
Hauptmann G.	Roza Berndt	
Herczeg Franz	Severna lisica	
Hirschfeld Georg	Ta je prava	
Hofmannsthal H.	Kralj Edip	
Hofmannsthal H.	Slehernik	
Ibsen H.	Gospa z morja	
Jäger - Schmidt	Kukuli	
Janković Velmar	Brez ljubezni	
Janković Velmar	Državni sovražnik št. 3.	Beograd
Jonson Ben	Volpone	
Jurčič J. - Golia P.	Deseti brat	
Jurčič J. - Govekar F.	Rokovnjači	
Juškevich Semjon	Gospod Sonjkin in njegova sreča	
Kaestner Erich	Emil in detektivi	
Kaestner Erich	Pikica in Tonček	
Kaman	Platno iz Irske	
Katajev Valentin	Kvadratura kroga	
Kleist Heinrich	Razbiti vrč	
Knoblauch Edvard	Favn	
Korolija Mirko	Jugana, vila najmlajša	
Kostov Stjepan	Goljemanov	
Kraigher Alojz	Školjka	
Kreft Bratko	Celjski grofje	(2-krat) Varaždin
Krog Helge	Na prisojnih strani	
Lah Ivan	Prepeluh	

Avtor	Naslov dela	Opomba
Langer František	Izpreobrnitev Ferdinanda Pištore	
Langer František	Periferija	
Langer František	Številka 72	
Lenormand Henry	Izgubljene duše	
Lenormand Henry	Strahopetec	
Leskovec Anton	Dva bregova	
Lichtenberg W.	Mladi gospod šef	
Majcen Stanko	Kasija	
Maeterlinck M.	Slepci	
Maeterlinck M.	Vsiljenka	
Meano Cesare	Večno mlada Saloma	
Medved Anton	Kacijanar	
Milčinski Fran	Cigani	
Milčinski Fran	Krpan mlajši	
Méré Charles	Tri maske	
Meško Ksaver	Pri Hrastovih	
Milošević Momčilo	Jubilej	
Molière	Izsiljena ženitev	
Molière	Ljubezen — zdravnik	
Molière	Namišljeni bolnik	
Molière	Skopuh	
Molnar Franz	Bajka o volku	(3-krat) Maribor
Molnar Franz	Liliom	
Molnar Franz	Nekdo	
Moreto y Cabana	Dona Diana	
Nestroy J. N.	Danes bomo tiči	(2-krat)
Nestroy J. N.	Lumpacij Vagabund	
Nestroy J. N.	Pritličje in prvo nadstropje	
Nestroy J. N.	Utopljenca	
Nestroy J. N.	Za ljubezen so zdravila	
Nestroy J. N.	Zdaj vam eno zaigram	
Novačan Anton	Herman Celjski	
Novačan Anton	Veleja	
Nušić Branislav	Pot okoli sveta	
Nušić Branislav	Protekcija	
Ortner Herman	Mojster Anton Hitt	
Pagnol Marcel	Velika abeceda uspeha	
Piskoř Karel	Upniki na plan!	
Piskoř Karel	Velika skušnjava	
Pirandello Luigi	Henrik IV.	
Pirandello Luigi	Šest oseb išče avtorja	(2-krat)
Pitray - Ségur	Modri osliček Miško	
Puškin Aleksander S.	Kameniti gost	
Real M. - Ferner M.	Turške kumare	
Ribičič	V kraljestvu palčkov	
Rittner Tadej	Mimogrede	
Romains Jules	Dr. Knock	
Rostand Edmond	Cyrano de Bergerac	

Avtor	Naslov dela	Opomba
Rostand Edmond	Orlić	
Scheinpflug Olga	Okence	
Scheinpflug Olga	Skrivalnice	
Schiller Friedrich	Razbojniki	
Schnitzler Artur	Ljubimkanje	
Schnitzler Artur	Zeleni kakadu	
Schöntan F. in P.	Ugrabljene Sabinke	(2-krat)
Scribe Eugène	Kozarec vode	(2-krat)
Shaw Bernard	Cezar in Kleopatra	
Shakespeare W.	Beneški trgovec	
Shakespeare W.	Hamlet	(2-krat)
Shakespeare W.	Julij Cezar	
Shakespeare W.	Kar hočete	(4-krat) Maribor Varaždin
Shakespeare W.	Komedija zmešnjav	(2-krat)
Shakespeare W.	Macbeth	
Shakespeare W.	Mnogo hrupa za nič	
Shakespeare W.	Othello	(3-krat)
Shakespeare W.	Romeo in Julija	
Shakespeare W.	Sen kresne noči	(2-krat)
Shakespeare W.	Ukročena tirmoglavka	
Shakespeare W.	Vihar	
Shakespeare W.	Zimska pravljica	
Strindberg	Smrtni ples I.	(2-krat)
Strindberg	Smrtni ples II.	
Simonov Konstantin	In tako tudi bo	
Svoboda F. X.	Poslednji mož	
Špicar Jakob	Pogumni Tonček	
Tavčar I. - Borštnik	Otok in struga	
Tavčar I. - Šest O.	Cvetje v jeseni	
Tolstoj Aleksej K.	Serijska A — 000004	
Tolstoj Lev N.	On je vsega kriv	
Tolstoj Lev N.	Živi mrtvec	
Vautel-Lorke-Chaine	Naš gospod župnik	
Vesnič Radovan	Gosposki dom	
Viola	Skupno življenje	
Wildgans Anton	Ljubezen	(2-krat) Maribor
Wilde Oscar	Bunbury	
Wilde Oscar	Saloma	
Wüchner Oscar	Pastir Peter in kralj Briljantin	
Zuckmayer Karl	Veseli vinograd	
Župančič Oton	Veronika Deseniška	(2-krat) Maribor

B. OPERA :

Blech Leo	Zapečatenci	
Bizet Georges	Carmen	
Borodin A. P.	Knez Igor	Sarajevo
Čajkovski P. J.	Jevgenij Onjegin	

Avtor	Naslov dela	Opomba
Čajkovski P. J.	Pikova dama	(4-krat) Sarajevo Osijek
Čerepnin A.	Ol — Ol	
D'Albert	Mrtve oči	
De Falla M.	Vida breve	
Donizetti G.	Linda di Chamounix	
Dvořák A.	Jakobinec	
Foerster Anton	Gorenjski slavček	(3-krat)
Foerster - Polič	Gorenjski slavček	
Ferrari Wolf	Suzanina tajnost	
Giordano Umberto	Andrée Chénier	(2-krat)
Karel Rudolf	Botra smrt	
Kienzl W.	Evangelnik	
Koczalski Raoul	Zemruda	
Kovačovic Karel	Psoglavci	
Leoncavallo	Glumači	(3-krat)
Mascagni	Cavalleria rusticana	(3-krat)
Mayerbeer G.	Hugenoti	Zagreb
Mozart W. A.	Figarova svatba	Sarajevo
Mozart W. A.	Don Juan	
Osterc Slavko	Iz komične opere	
Ponchielli A.	Gioconda	
Pratella F. B.	Nina nana, punčka moja	
Prokofjev Sergej	Zaljubljen v tri oranže	(2-krat)
Puccini	Bohème	Sarajevo
Puccini	Manon Lescaut	
Puccini	Tosca	(2-krat)
Puccini	Turandot	(2-krat)
Respighi Ottorino	Plamen	
Rimski-Korsakov	Carjeva nevesta	Sarajevo
Rossini Gaetano	Pepelka Angelina	
Saint Saens	Samson in Dalila	
Sattner Hugolin	Tajda	
Savin Risto	Gospodsvetski sen	
Savin Risto	Matija Gubec	
Schmidt Franz	Notredamski zvonar	
Smetana	Libuša	
Smetana	Prodana nevesta	(3-krat)
Sirola Božidar	Novela od Stanca	
Šostakovič D.	Katarina Izmajlova	
Švara Danilo	Veronika Deseniška	
Verdi Giuseppe	Aida	
Verdi Giuseppe	Ples v maskah	
Verdi Giuseppe	Rigoletto	(2-krat) Sarajevo
Vladigerov Pančo	Car Kalojan	
Wagner	Večni mornar	(2-krat)
Weber C. M.	Čarostrelec	
Zajc Ivan	Nikola Šubić Zrinjski	
Abraham P.	Ples v Savoyu	

Avtor	Naslov	Opomba
Benatzky	Pri belem konjičku	
Beneš Jara	Navihanka	
Dobeic	Ančka	
Grün	Dvojno knjigovodstvo	
Grün	Madame Sans Gêne	
Golovin P.	Helteja	
Jankovec J.	Lojzka (Veseli studenček)	

GLEDALIŠKA DELA, KI JIH JE PREVEDEL PROF. OSIP ŠEST

Iz angleščine:

1. Berkeley Reginald: **Dopust na Francoskem**. Veseloigra v 3 dej.
2. Coward Noel: **Nedeljski oddih**. Burleska v 3 dejanjih.
3. Galsworthy John: **Golobček**, Tragikomedija v 3 dejanjih.
4. Manners Hartley: **Pegica mojega srca**. Veseloigra v 3 dejanjih.
5. Sydney Jones: **Gejša**. Opereta.

Iz češčine:

1. Beneš Jara: **Navihanka**. Opereta.
2. Capek Karel: **R. U. R.** Kolektivna drama v 3 dejanjih.
3. Hašek Jaroslav - Brod-Riemann: **Dobri vojak Svejk**. Njegove pustolovščine v 14 slikah.
4. Langer František: **Kamela skozi uho šivanke**. Veseloigra v 3 dejanjih.
5. Langer František: **Periferija**. Drama v petnajstih slikah.
6. Piskoř Karel: **Upniki na plan!** Veseloigra v 3 dejanjih.
7. Piskoř Karel: **Velika skušnjava**. Komedia v 3 dejanjih.
8. Scheinpflugova Olga: **Skrivalnice**. Komedia v 3 dejanjih.
9. Werner Viljem: **Polnočno sonce**. Komedia.

Iz finskega:

1. Helge Krög: **Na prisojni strani**. Veseloigra v 4 dejanjih.

Iz francoščine:

1. Achard Marcel: **Migo, dekle z Montparnassa**. Ljubezenska zgodba pariškega dekleta v 3 dejanjih.
2. Courteline Georges: **Hišni mir**. Komedia.
3. Pagnol Marcel: **Velika abeceda uspeha**. Komedia v 4 dejanjih.
4. Rostand Maurice: **Vest**. Igra v 3 dejanjih.

Iz italijanščine:

1. Casella: **Smrt na oddihu**.

Iz madžarščine:

1. Czinner P.: **Maska satana**.
2. Molnar Franz: **Bajka o volku**. Igra v 3 dejanjih.

3. Molnar Franz: **Liliom**. Predmestna legenda v 7 slikah.
4. Molnar Franz: **Nekdo**. Igra v 3 dejanjih.

Iz nemščine:

1. Büchner Georg: **Vojček**. Drama v 24 slikah.
2. Forster Friedrich: **Robinson ne sme umreti**. Mladinska igra v 3 dejanjih (8 slikah).
3. Hasenclever Walter: **Gobsek**. Drama v 5 dejanjih (9 slikah).
4. Hasenclever Walter: **Boljši gospod**. Komedija v dveh delih.
5. Grün Bernard: **Madame Sans Gêne**. Opereta.
6. Kaman: **Platno iz Irske**.
7. Kästner Erich: **Emil in detektivi**. Gledališka igra za deco v dveh delih (10 slikah).
8. Lichtenberg Viljem: **Kariera kanclista Winziga**. Komedija v 3 dejanjih.
9. Nestroy J. N.: **Dekle iz predmestja**. Komedija.
10. Rittner T.: **Mimogrede**. Donjuanska drama v 3 dejanjih.
11. Schnitzler Arthur: **Anatol**. Serija enodejank.
12. Schnitzler Arthur: **Zeleni kakadu**. Groteska v 1 dejanju.
13. Schnitzler Arthur: **Samotna pot**.
14. Wildgans Anton: **Ljubezen**. Tragedija v 5 dejanjih.

Iz ruščine:

1. Andrejev Leonid: **Mladoletje**. (Dnevi našega življenja). Igra v 4 dejanjih.
2. Andrejev Leonid: **Prekrasne Sabinke**. Zgovodinski dogodek v 3 delih.
3. Arcibašev Mihail P.: **Ljubosumje**. Drama v 5 dejanjih.
4. Arcibašev Mihail P.: **Sovražniki**. Drama.

Janko Traven:

PROBLEMI REŽISERJA V ZGODOVINI SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA

(Oris)

Ko je leta 1860 — torej nekaj let pred ustanovitvijo Dramatičnega društva v Ljubljani — izšel drugi zvezek Cigaletovega nemško-slovenskega slovarja, je besedo »Regisseur« prevedel z besedama: narejavec, ravnavec.

Ne prva ne druga beseda se ni v tem pomenu udomačila v naši dnevni rabi, še manj v našem gledališkem izrazoslovju. Ze leta 1868 — torej leto dni po ustanovitvi Dramatičnega društva —, je sprejel Noll, ko je sestavil svojo »Priročno knjigo za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh« za besedo »režiser« nov izraz: »ravnatelj«. Ne glede na to bi mogli danes soditi, da je za prvo dobo slovenskega gledališča in morda še tudi pozneje mnogo bolj ustrezal izraz »narejavec«. In Noll — prvi režiser našega gledališča od ustanovitve Dramatičnega društva — je bil resnično bolj »narejavec«, kakor bi mogli njegovo delo označiti s kakršnokoli drugo besedo, ki naj bi pomenila režiserja, ki ustvarja in »nareja« iz — nič.

Dasi je bil Nolljev priročnik namenjen pobudnikom naših diletantov po deželi in je bil prirejen po Mikulaša Boleslavskega priročniku »Priručni kniha pro divadelni ochotniki«, izišlem v Pragi, je verjetno po svojih

*Prizor iz naše uprizoritve
D'Albertove opere »Nižava«*

(Marta — V. Gerlovičeva in
Nuri — M. Patikova)



člankih, ki sta jih napisala Nolli in Stare, že temeljil na praktičnih izkušnjah prvih Nollijevih predstav z ljubljanskimi ljubitelji in diletanti.

Stare v svojih člankih obširno opisuje naloge režiserja, imenovanega ravnatelj bolj po poslu kakor po položaju. Dasi izvaja potrebo ravnatelja, to je režiserja, iz dejstva, da ni vsak predstavljalec za vsako vlogo in da si mora vsak predstavljalatelj prevzeti nalogo, to je vlogo, ki se mu najbolj prilega, poudarja pri tem delo ravnatelja kot regulativa za izbiro igralcev in izvaja na tej osnovi temeljne naloge ravnatelja (režiserja). Režiserjevo osebnost opiše takole: »Ravnatelj naj bode mož vsestransko izobražen, mirnega značaja, zgovoren in stanovit v svojem namenu; on mora dobro znati slovenski jezik in naj bode sploh poštenega ponašanja, tako da je tudi нравno ostalim za izgled. Ni treba, da je ravnatelj ob enem tudi igralec, kajti marsikdo je zavolj svojega izobraženja prav dober za regisseurja, vendar čisto nič sposoben za predstavljalca; dober igralec bi se pa ne dal od slabega voditi.«

Poljudni opis režiserjeve osebnosti izpopolnjuje Stare s podrobno navedbo njegovih dolžnosti, pri čemer razčlenjuje njegov posel kot učitelja in oblikovalca na vajah. Četudi je bila ta priročna knjiga napisana za diletante, je začudo ostala osamljen pojav v naši gledališki publicistiki in je ohranila svojo veljavo še dolgo, dolgo. Prerasla je razvoj prvih početkov našega diletantskega gledališča in ostala po svojih navodilih vodilo našemu gledališču domala pol stoletja.

Ali navzlic že zgodaj izoblikovanim nalogam režiserja je ostal režiser našega gledališča v prvih začetkih skrivnostna oseba zunaj dosega občinstva. Celo pravila Dramatičnega društva ga ne omenjajo ne po njegovem že zgodaj določenem poslu, še manj po njegovem položaju. Takisto molče o režiserju najstarejši lepaki predstav Dramatičnega društva. Prvici je na lepakih omenjen Nolli pri uprizoritvah Vilharjeve operete »Jamska

Ivanka» 30. marca in 10. aprila 1871, češ da jo je »za predstavo uredil regisseur J. Noll«. V javnosti že znana in po poročilih v listih dovoljno poudarjena Nolljeva delavnost in vodilno prizadevanje za slovenske predstave ves čas do njegovega odhoda v Zagreb 1875 je dobila po »Jamski Ivanki« prvič priznanje tudi na gledališkem lepaku 20. aprila 1872, ko je bila prvokrat uprizorjena Kukuljevičeva junaska igra »Turki pri Sisku« na korist »regisseurju dramatičnega društva Josipu Nollu«.

Oznamenovanje na gledaliških lepakih je malo dosledno, pod Nolljevim »ravnateljstvom« opušča vsako zaznambo režiserja, medtem ko po njegovem odhodu poudarja že 1. novembra 1875 Josipa Koclja kot »odgovornega vodjo« predstave. S sezono 1877/78 ta označba odpade in se vnovic pojavi s sezono 1885/86, ko postane »odgovorni vodja« A. Slobodin, posel, ki pripade z naslednjo sezono 1886/87 Ignaciju Borštniku. Izrečno zaznamovanje Borštnikovega režiserstva se začne šele ob uprizoritvi Palmove igre »Naš prijatelj Njeklužev« 4. januarja 1891, v času, ko se ureja delo Dramatičnega društva na novih osnovah in v pripravah za slovensko stalno gledališče.

»Odgovorni vodja« je bil pri oblastvu poverjeni predstavnik Dramatičnega društva, odgovoren za požarno-varnostne predpise. Borštnik je prav malo pisal o svojih poslih kot režiser gledališča. Toda leta 1889 je razsrjen zaradi »Slovenčeve« kritike njegove predstave »Doktor Blažič« napisal razburjen odgovor v »Slov. Narodu« in v njem poudaril to svojo odgovornost takole: »Informujte se, kaj znači oni nedolžni stavek (Odgovorni vodja I. Borštnik) na gledaliških listih! — Nič drugega, nego da sem jaz pri vladi in magistratu odgovoren za varnost glede ognja, glede uporabe umetelnih ognjev, streljanja, pušenja na odru itd. Odgovornost moja traja od 6. do 11. ure zvečer, potem jo prevzame g. Sešarek, ki se je tudi obvezal z istim vladnim zapisnikom, kakor jaz.«

Toda zadeva je bila malce globlja, kakor se zdi na prvi pogled in kritika se je dotikala nekaterih problemov našega gledališča, ki niso ostali skriti, in so prizadevali tudi Borštnika, manj kot policijsko odgovornega vodjo kakor pa kot režiserja. Umetniški vodja in režiser gledališča je Borštnik že bil, četudi ga ob tej predstavi kot takega gledališki lepaki še ne zaznamujejo. Ne vemo, v koliko je bila natančno določena njegova odgovornost kot umetniškega vodje gledališča nasproti odboru Dramatičnega društva. Vsekakor je to bilo vprašanje, ki se ni moglo razčistiti niti z Borštnikovim odhodom iz Ljubljane 1894. Da je imel težave z igralnim osebjem, je znano. Eno takih težav je pojasnil s svojim listkom v »Slov. Narodu« 1888 z naslovom »Izza kulis«: »Kje ste izvedeli, milostiva gospa, da se v nedeljo dne 18. novembra t. l. drugikrat predstavlja burka »Gosi in goske«? »Kako je mogoče po tako strogi, in ostri obsodbi občinstva še jedenkrat poseči po tej nesrečni igri?« Tako mi pišete. Odgovarjam: Jaz izvajam samo odborovo naročilo...«

Ne glede na Borštnikovo osebno mnenje, ki ga razkriva o tej igri v tem listku, nas najbolj zanima njegovo pokorno stališče na odborovo naročilo, kar poudarja. Toda za naš oris dosti bolj zanimiv je konec njegovega listka, kjer javno opisuje nekatere težave s svojimi igralci, na podlagi katerih bomo skušali orisati Borštnikov položaj kot režiserja slovenskega gledališča, ki ga ni bilo mogoče pravočasno razčistiti.

Ta Borštnikova opazka se tiče nerednosti, ki so se dogajale med gledališkim osebjem in odkrivajo po njegovih besedah »rano igralnega osebja«:

»Danilo zato preveč jokal, ker je premalo znal, in gospoda Borštnika, punčika preveč upila, ker so osebe v ensamble-u premalo govorile...« Podobni pripetljaji so se ponavljali ves čas Borštnikovega režiserskega dela do leta 1894 in odkrivajo vso problematiko režiserja slovenskega gledališča v njega diletantski dobi. Polemika Borštnika leto zatem 1889 z gledališkim poročevalcem »Slovenca« jo odkriva še bolj in kaže Borštnikov položaj v še bolj nezavidni luči. Takole odgovarja: »... Vi zahtevate odgovornosti od režiserja, če igralno osebo svojih ulog ne zna. — Ste pač original!... Da bi bil (pa) jaz prevzel odgovornost za memoracijo posameznikov, to mi niti po noči ne pride na um, ko delam, kar sam hočem. V obče pa mislim, da tudi na igralcih ni take grozne krivde, ker smo v »Doktor Blažič« igrali prvokrat po novem šepetalci. Konstatujem le, da je bila za »Doktor Blažič« bralna, 3 mejtedenske in glavna skušnja, poleg tega bile so vloge 14 dni v rokah igralnega osebja. Jaz si torej umijem roki! —«

Ob nemoči režiserja v boju s slabimi navadami diletantov se je po Borštnikovem mnenju nehala njegova odgovornost kot umetniškega vodje in ustvarjalca slovenskega gledališča. Dovolj tipičen in šolski primer nerazčiščenega položaja režiserja, ki v revnih razmerah diletantizma išče poti za svoj igralski izraz in izvršitev svojih režiserskih nalog. Tak položaj je spremljal Borštnika skoraj ves čas njegovega dela v Ljubljani, navzlic temu, da ga je Dramatično društvo tudi formalno ob času priprav za vstop v novo gledališko poslopje in s tem pri delu za stalno gledališče tudi po gledališkem lepaku od novega leta 1891 dalje priznalo kot »režiserja«.

Brez ozira na njegovo odklanjanje odgovornosti so njegove naloge ostale v ozkih mejah režiserja ali »ravnatelja«, kakor sta jih Noll in Stare začrtala v prvem našem gledališkem priročniku za diletante. V prvi vrsti je režiser še vedno ostal učitelj in aranžer. Toda vodstvo Dramatičnega društva, ki je v tem času prešlo v roke dr. Ivana Tavčarja, enega izmed rodu Mladoslavencev, izbranega, da v tem času izvede nalogo društva po njegovem ustanovitelju Levstiku za ustanovitev stalnega slovenskega gledališča, se je tedaj že zavedalo hib in pomanjkljivosti gledališkega osebja.

Pri izpremembi pravil Dramatičnega društva v letu 1891, v katerih se uveljavi intendantca kot umetniško vodstvo gledališča, sicer formalno še ni določena umetniška odgovornost režiserja. Zato pa ga disciplinarni red Slovenskega gledališča iz istega leta navaja kot pomočnika intendantce in izvajalca njenih odredb. Ne dovolj točno določena režiserjeva umetniška odgovornost je dovedla v letih krize 1893/94, ko se je Borštnik odločal k svoji poti v Zagreb, do neutaljivih nesoglasij med intendantco in režiserjem, ki so vršile v priznanju problematičnega izpolnjevanja Borštnikovih nalog kot režiserja. Za čas sezone 1893/94 je bila Borštnikova delavnost kot režiserja podvržena strogi presoji, ki se je dotikala tudi njegovega dela kot dramaturga, in mu je v njegovem režiserskem področju očitala pomanjkljivost glede razdeljevanja vlog in sploh glede režije. Po prebujenemu čutu odgovornosti za razvoj slovenskega gledališča si zastavlja vodstvo Dramatičnega društva vprašanja tudi glede režije, ki najdejo svoj poudarek v Malovrhovih ugotovitvah: »... režija pa mora biti res režija. To ni režija, če se reče igralcu: tu imate nastopiti, tu pa odstopiti...«

Ne glede na vprašanje Borštnikovega vodstvenega sodelovanja pri oblikovanju slovenskega stalnega gledališča je pokrenil vprašanje režije (predvsem v operi in opereti) nedolgo pred tem tudi Noll, ko se je vrnil v Ljubljano in kot gledališki poročevalec posegel v našo gledališko pro-



Prizor iz naše uprizoritve D'Albertove »Nižave«
(M. Polajnarjeva, M. Patikova, M. Mlejnikova, B. Stritarjeva)

blematiko, da se takoj zatem kot izkušeni gledališki praktik vnovič vključi v njegov umetniški ansambel. Zdi se, da je bilo vodstvo glasbenih predstav tudi v režijskem pogledu prepuščeno Gerbiču, šele po Nolljevih kritičnih opazkah je bil v drugi polovici sezone 1891/92 zadolžen za režijo oper in operet mladi Fran Bučar, ki ga pa je po njegovem odhodu v novem gledališkem posloplju zamenjal sam Nolli in obdržal režijo opernih predstav do svoje smrti 1902.

Po Borštnikovem odhodu gnano k odločitvi si je Dramatično društvo ob nedostajanju domačih moči izbralo edino možno pot, da reši vprašanje nadaljnjega oblikovanja našega stalnega gledališča, s tem, da je angažiralo tujce kot vodstveno osebje. Ob vsej odgovornosti za takšen postopek pa je imelo za svoj čas srečo pri izbiri. Namesto Borštnika je prevzel vodstvo gledališča Rudolf Inemann (1860—1907), ki je ostal v Ljubljani vrsto sezon in kljub temu, da je bil spočetka osovražen pri igralcih kot tujec, izvršil v polni odgovornosti in s podporo Dramatičnega društva najvažnejšo nalogo tistega časa s tem, da je z izločitvijo diletantov in s stabilizacijo stalnega gledališkega osebja začel pri osnovi zidavo slovenskega stalnega gledališča.

Njegovo delo ni ostalo omejeno na dotedanje naloge našega režiserja v diletantski dobi gledališča, ki so vključevale le učiteljsko vlogo in formalne dolžnosti vodstvenega nadzorstva skušenj, temveč se je razširilo za korak dalje pri smotrnejšem oblikovanju predstav. Kakor je prej v nekaterih primerih kritika že spremljala delo režiserja pri ansambelskih prizorih, kjer je že tedaj morala postati naloga režiserja najbolj očitna, in je Nolli nekaterikrat poudaril zadevno Borštnikovo prizadevanje, so take



Prizor iz naše uprizoritve D'Albertove »Nižave«

(Sebastiano — S. Car, Tommaso — F. Lupša, Moruccio — I. Anžlovar)

in podobne naloge režiserja postale še vidnejše. Dolgoletni spremljevalec gledališkega dogajanja tega časa, gledališki kritik Anton Funtek, se je prenekaterikrat pomudil pri teh problemih. Ob molku ostale gledališke kritike, ki ji je le v redkih primerih prišlo na misel, da neke za odrom oblikuje režiser podobo gledališke predstave, se je prav Funtek domiselno lotil vprašanj slovenskega gledališča in že zgodaj izrazil svoje misli o najbolj perečih gledaliških nujnostih. Zato je že zgodaj opozarjal na pomanjkljivosti v gledališkem osebju, ki se ne zaveda svoje odgovornosti in se muhasto izogiba svojim dolžnostim, ker ga ščiti prostovoljstvo pri sodelovanju, in poudarjal potrebo pogodbeno zavezanega stalnega gledališkega osebja. Le tako bo mogel s potrebnim polnomočjem zagotovljeni režiser prisiliti osebje k brezpogojni pokorščini. Temeljno vprašanje, na katerem so se tolikokrat razbila Borštnikova prizadevanja, je bilo ob Inemannovem času rešeno, zaradi česar bo početno oblikovanje slovenskega stalnega gledališkega osebja prav tako njegova zasluga kakor zasluga energično zavzetega predsednika Dramatičnega društva dr. Ivana Tavčarja.

Poleg tega je bil Funtek prvi izmed kritikov, ki je svoje polno pozornost posvetil Inemannovemu režiserskemu prizadevanju, vtem ko so vsi drugi v njem videli le odličnega igralca — dejstvo, ki se je ponavljalo prej in še pozneje skoraj pri vseh naših igralcih, ki so bili hkrati režiserji od Borštnika do Nučiča. Takole je podčrtal njegovo delo: »Na čelu (osebja) stoji zaslužni režiser Inemann, vsestransko porabni umetnik tiste vrste, ki ga brez škode ne more pogrešati noben oder... Hvalili in slavili so radi igralca Inemanna, na režiserja pa zvečine niso mislili. Pravzaprav je najboljši dokaz za zmožnosti režije, če se o njej ne govori. Občinstvo je pač

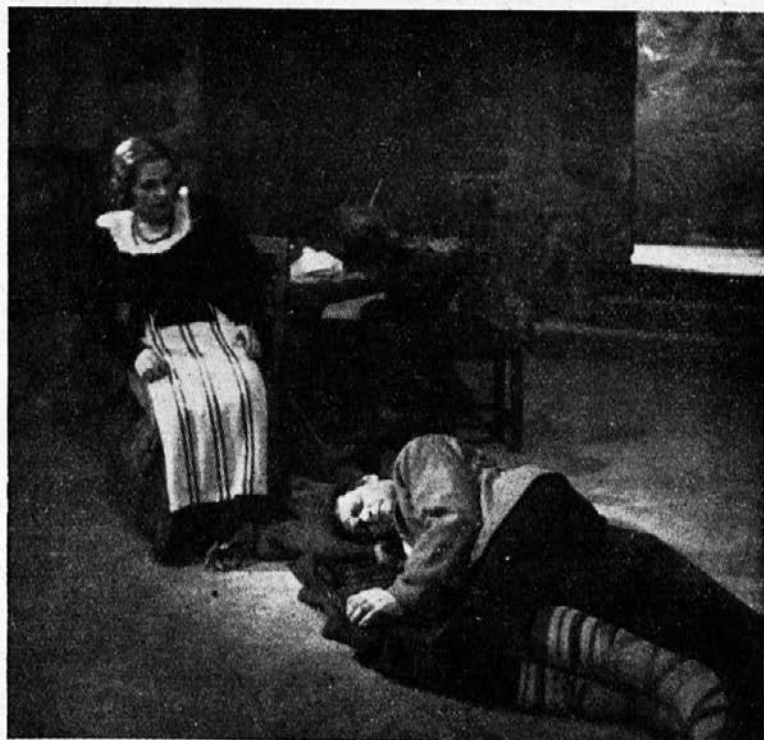
danes tega mnenja, da bi morale biti ubrane predstave same po sebi umevne; in predstave so bile ubrane, da je bilo kar veselje. Inemann za- služi, da ob koncu sezone posebno pohvalno poudarimo njegovo tiho, smotreno delo za sceno.»

Po Inemannovem odhodu se je zvrstila dolga vrsta najrazličnejših režiserjev, ki so po svoji uradni dolžnosti imeli oblikovati z večjo ali manjšo srečo slovensko gledališko osebje, deloma že osvobajajoče se dile- tantskih oklepov. Toda niti eden izmed nadaljnjih tujih režiserjev ni imel tako pomembne oblikovalne vloge, kakor jo je v korist slovenskega gle- dališča izvršil Inemann. Po njem so prišli Anton Dobrovolny, Rudolf Deyl, Fran Lier, Leon Dragutinovič, Jaroslav Tyšnov, Viljem Taborski, Oton Haasen in Josip Fišer. Inemannov odhod je sprožil tudi vprašanje sloven- skega režiserja. S tihim pristankom intendant je več kot šest let po Borštnikovem odhodu postal slovenski režiser Anton Verovšek (s sezono 1900/01), ki se mu je (s sezono 1902/03) pridružila Avgusta Danilova, nato Hinko Nučič (1907/08), Anton Dánilo (1908/09), Josip Povhe (1909/10) in naposled Milan Skrbinšek (1912/13).

Podobno kot pri dramskih predstavah je zazijala vrzel tudi pri opernih predstavah po smrti Josipa Nollija. Vrsta režiserjev je tu poskušala svojo srečo: Bogumil Tomaš, Fran Vašiček, Sigmund Urich, Edvard Aschenbrenner, Fran Lier, Leon Pestkowski, Ouřednik, J. Peršl, Adolf Ranek, Julian Kratochwill, Bogumil Vlček, Jan Patočka, Jaroslav Nevole, Friderik Reiner, Fran Krampera, Vaclav Talich in Rudolf Fejfar, ki so se jim pridružili Slovenci Hinko Nučič, Josip Povhe in celo Josip Križaj.

Nemogoče bi nam bilo v obsegu tega članka podati opis dela in uspeha ter umetniški profil vsakega posameznega režiserja in to za dram- skega kakor tudi za opernega. Cetudi razkriva vrsta dramskih režiserjev neki sistem vsaj v iskanju dobrih moči, ki bi bile hkrati učne moči, pokaže vrsta opernih režiserjev, da je šlo v prenekaterem primeru za izhod iz zadrege. Zato je bilo v mnogih primerih uporabiti operne pevce za ta posel, v skrajnem primeru pa poklicati na pomoč dramskega režiserja, celo Slovence. Nedvomno pa je najbolj značilno dejstvo tega pregleda, da so se močne režiserske osebnosti med Slovenci pojavile dokaj pozno.

Zaman bi bilo iskati uporabnih sodb naše kritike o režijskem delu naštetih oseb do nekaj let pred prvo svetovno vojno. Ko je leta 1905 nez- nani Rc. poizkusil označiti našega režiserja te dobe, ga je opisal v listku »Slovenskega Naroda« takole: »Pri nas se vobče misli, da je režiser tisti mož, kateremu je odbor Dramatičnega društva poveril nalogo, da skrbi pri skušnjah in pri predstavah za vse ono, kar je za gladko predstavo potrebno. Sodi se, da režiser pazi, da ne pride nihče prepozno k skušnji ali k pred- stavi in da zapisuje tiste, ki se pregreše proti gledališkemu redu; da razdeli vloge in določi dekoracije; da pove, od katere strani morajo posamezni igralci nastopati in na kateri strani zapuščajo oder; da skrbi za mir in spodobnost. Tako si ljudje skoro splošno predstavljajo delokrog in pri nas se res le prevečkrat vidijo predstave, ki opravčujejo to sodbo. Toda to so docela napačni nazori. Napačno je tudi mnenje, da je režiser samo po- močnik pisateljev in igralcev, samo nekaj reditelj, kakor imenujejo Hrvati režiserja. Režiser ni niti pomočnik pisateljev in igralcev, niti zastopnik avtoritete, niti policaj in tudi ne samo reditelj — režiser je duša predstave



Prizor iz naše uprizoritve D'Albertove »Nižave«
(Marta — V. Gerlovičeva, Pedro — P. Polenec)

in prvi umetnik na gledališču — oziroma mora to biti, ker drugače je vse delo le polovičarsko...«

Neznani pisatelj (morda Robida?) nadaljuje nato svoja razmotrivanja na podlagi misli nekdanjega ravnatelja dunajskega dvornega gledališča Henrika Laubeja o pomenu in delu režiserja, primerja delo naših režiserjev s temi načeli, ugotavlja naše nedostatke, ovire in pomanjkljivosti ter sklepa, svoj listek: »Kdor bi vedel povedati, kako bi se dalo omogočiti, da bi mogel igrati režiser pri nas tisto vlogo, kakor je treba, bi zaslužil zlato kolajno...«

V dolgi vrsti naših gledaliških publicistov, ki so se nekako v tem času ukvarjali z našo gledališko problematiko in iskali vzrokov nemočnega položaja gledališča le v organizacijskih problemih in v vprašanih nedostajanja pogojev za razvoj slovenske izvirne dramatike, je ostal pisatelj teh misli osamljen pojav. Režisersko delo po modernih smernicah je ostalo še dolgo časa živ, dasi malo zapažen problem.

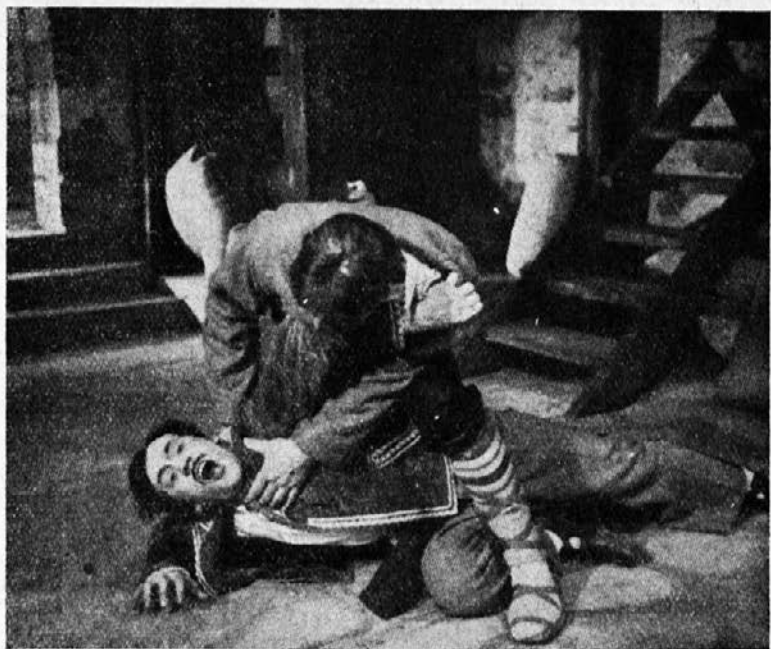
Prav po Nollijevih in Staretovih napotkih za diletante je ostal naš režiser do prvih let našega stoletja to, kar je skušal orisati po prvi svetovni vojni Adolf Robida z besedami: »frizer, kostumer, razsvetljevalec, odrski mojster, literarni prireditelj, režiser in igralec...« Izvirnih zamisli ni moči najti pri naših režiserjih, ki jih ogled tujih predstav oplaja le za prenos tujih situacijskih domislekov na naš oder. To velja predvsem za naše operne in operetne predstave, pri čemer dramske niso bile izvzete.

Morda se prvič krepkeje pojavi prizadevanje za lastni izraz in lastno režisersko zamisel pri predstavah, ki jih je treba predelati in prikrojiti za naš oder. Ena prvih takih predstav je morda bila uprizoritev Goethejevega »Fausta« v sezoni 1908/09. Pri prireditvi in uprizoritvi tega dela je sodeloval tedanji ravnatelj gledališča Fran Govekar in skušal vzdržati svojo zamisel proti kritiki, ki sta jo proti njemu po njegovem pričevanju v »Slov. Narodu« naperila Friderik Juvančič in Miroslav Malovrh. Repriza te uprizoritve razodeva na lepaku režijo Govekarjevo, docela osamljen pojav v zgodovini slovenskega gledališča in Govekarjevih gledališko-organizatoričnih in pisateljskih ambicij.

Toda v doraščajočem rodu se vse bolj oblikuje Nučičeva režiserska osebnost, dasi v prvih letih njegovega režiserskega dela še ne more iz okvirov tradicije in ostaja v mejah aranžerstva in gledališko vzgojnega in učiteljskega okvira. »Učil sem mlade moči praktično. Kakor se je vojak vežbal šele v bojni črti, tako sem dal začetnikom kar vlogo; toliko časa sva se mučila, da je lahko nastopil...« — je izjavil Nučič o svojih režiserskih in vzgojnih metodah tudi še v času, ko se je 1918 vrnil in Ljubljano in z nekaterimi predstavami pokazal uspehe svoje modernejši režiserske zamisli, n. pr. ob »Hamletu«, »Tugomerju«.

Že ga je pri tem prehitel čas. S pojavom Milana Skrbinška, enega izmed prvih solidno šolanih igralcev in režiserjev slovenskega gledališča, je tudi problem moderne režije in njene prilagoditve našim razmeram stopil v novo razdobje. S smotrenim publicističnim delom, z delom v dramatični šoli in s praktičnimi prikazi svojih režij je približal režijo kot prijemljivo oblikovalno umetniško izraznost tudi našemu odru. Svojih zamisli še ni mogel uresničiti v Ljubljani, zato pa jih je kot praktični učitelj in oblikovalec osebja Slovenskega gledališča v Trstu, kjer je pomaknil svoje vzgojno delo v ospredje življenja tržaških Slovencev, dal režiji teoretično podlago s svojimi članki in določil umetniške naloge režiserjeve tudi v Disciplinarnem redu Dramatičnega društva v Trstu. Že prej je v Ljubljani pobudil razpravo o režiserskih in režijskih problemih, ki je pripravila ugodna tla mlademu rodu, da njegove zamisli uresniči.

Iz šole Milana Skrbinška je izšel tudi Osip Sest. Dasi se je pred prvo svetovno vojno udeleževal le kot igralec, se je po vojni 1919, ko se je vrnil iz ruskega ujetništva, kjer je v Rjazanu imel priložnost pogledati v praktično režisersko delo ruskega pokrajinskega gledališča, kmalu docela posvetil režiserskemu poklicu. Na temelju modernih načel o delu režiserja, propagiranih po Milanu Skrbinšku in očitovanih po evropskih velikih režiserjih, je izoblikoval lastne poglede o moderni režiji na slovenskem odru in jih praktično prikazoval v drami in pozneje v operi v dobi, ki je pomenila preporod našega meščanskega gledališča in hkrati umetniško zorenje našega gledališča osebja in splošne slovenske gledališke tvornosti v prvih letih med obema vojnoma.



*Prizor iz naše uprizoritve D'Albertove »Nižave«
(Sebastiano — S. Car, Pedro — P. Polenec)*

UMBERTO GIORDANO: ANDRÉ CHÉNIER

(Majhno razmišljanje)

Ko je bil na višku svoje tvornosti, se je Niko Stritof odločil, da prevede in uprizori Giordanovo opero »André Chénier«. Pri tem ga ni zamikala samo muzikalna krasota tega dela, temveč je predvsem uvidel v tedanjem ansamblu možnosti skoraj idealne zasedbe posameznih partij: Madlena — Gjungenac, Chénier — Gostič, Gérard — Primožič, Grofica — Thierry, Roucher — Marjan Rus, Matthieu — Betetto. Sama žlahtna imena, ki so bila že a priori jamstvo za uspeh. In po čudnem naključju bo minilo zdaj skoraj natanko dvajset let od prve uprizoritve. Tako se ob tej priložnosti lahko malo zamislimo in pogledamo naokrog in ugotovimo premike, ki sta jih narekovala usoda in čas. Ostal pa je Stritofov prekrasni prevod, ki je po svoji poetičnosti brez dvoma kos originalu sicer spretnega Illice ali pa prevodu Nemca Kalbecka.

* * *

V libretu je zapisana skromna opazka: čas — med francosko revolucijo. Nič več! In vendar poseže potek dejanja od leta 1789 pa do 1794, ko je giljotina slavila svojo najbogatejšo žetev, katere krona je bil celo

sam pobudnik prečiščenja Francije: Robespierre. To malo razdobje petih let je pa izredno važno za režiserja in interprete, kajti opera »Chénier« se giblje v dveh ekstremih. Prvo dejanje pokaže dekadenco in pokvarjenost visokih slojev, aristokracije in klera, vsa ostala tri pa prikazujejo novo dobo in revolucijo z vsemi ekstremi, podvigi, heroizmom in požrtvovalnostjo, a tudi neizprosnostjo in zablodo. »André Chénier« gotovo ni tendenčna opera, kajti njena vsebina je značilno operna in povečuje žlahtno ljubezen in prijateljstvo, ki sega preko vsega in se ne boji niti smrti. Libretistu Illici je uspelo, da je dejanje dramatično razgibal in ga opremil z vsemi rekviziti tako zvane »grand opere«. Ni on edini, ki je iskal motivov v tej največji epohi, katero je preživel francoski narod, saj so Büchner, Jules Romain, Mann in nebroj drugih velikih imen prikazovali to dobo, ki je odjeknila po vsem svetu in pognala tudi pri nas poganjke, ki so dovedli do leta 1848.

* * *

Komponist in libretist imenujeta opero »André Chénier« muzikalno dramo s historičnim ozadjem. Res je, da so vse osebe, ki nastopajo, vzete iz pestre slikanice historije, da so živele svoje razburkano življenje, v glavnem pa so samo epizodisti, kakršnih je bilo na pretek. To je drama pesnika in njegovega razmerja do ljudstva, do žene in pa do domovine. Kajti pozabiti ne smemo, da je Chénier oficir, ki ni stal ob strani, in sta mu bila sablja in pero enako dragoceno orožje. Skoraj prav tako kot mnogo večji sin revolucije, Danton, pride tudi poet Chénier do spoznanja, da je vse pehanje zaman, da je izboljšanje tega sveta veliko, a zaenkrat nedosežno poslanstvo, ter da so rdeče rožice, ki rasto izpod giljotine, nad vse žlahten cvet, ki utegne biti koristen, ni pa nujen.

Chénieri.

Dva brata, oba pesnika. André posebno čislán. V Carigradu rojen, se kasneje šola za oficirja v St. Cyru, znameniti francoski vojaški akademiji. Bije se na mejah Francije, je hraber, istočasno pa poje njegova pesem, bodri in hrabri ljudstvo. André pripada prav tako kot njegov brat stranki Feuillantov, zmernežev. Njegove pesmi so polne občutja, in ni samo slučajno, da se je v lik tega poeta zagledal tudi Puškin, ki mu je posvetil eno svojih najlepših pesmi. Lep po značaju, je lep tudi kot človek, visok, stasit blondinec, poln zanosa, in mu tudi smrt, ki ji stopa ob jutranji zori naproti, ne vzame herojske poteze.

Madlena.

Mlada aristokratska razvajenka. Vajena poklonov, plehkosti, spozna prvič ob srečanju s Chénierom, da so na svetu še vse druge stvari, kot samo glupe gavotte, promenade ob luninem svitu in ob šumenju svilenih kril. Chénier ji pokaže novo veličanstvo, o katerem ona kot otrok umirajočega rokokoja ni nikoli razmišljala, pokaže ji veličanstvo — Bedo!

Ko val revolucije pregazi tudi njeno domačijo, spoznava v Parizu vse ono, kar to veličanstvo skriva pod svojim oguljenim plaščem. To pa je skrb za vsakdanje življenje in odpoved, kajti težko je človeku, ki so mu doslej stregle samo uslužne roke...

Libretist spretno postavi razvajeni grajski gospodični ob stran mulatko Bercy, otroka s sončnih otokov St. Dominga, morda bodočo Josephino Bauarnais, avanturistko in cesarico. A eno je gotovo, da ona rešuje svojo prijateljico bede s tem, da prodaja sebe in preživlja obe.

Gérard.

Zgodovinska oseba. Kmečki fant, robusten in zamišljen. J. J. Rousseauja. prebira in Enciklopediste, in v njem vre odpor, njegova lakajska obleka ga teži čimdalje bolj. Upor ga dvigne iz množice in priveže mu okrog pasu trikoloro deputatov, znamenje izbrancev. Kot tak trči tu spet na znance iz prejšnjih časov, na žensko, ki mu je bila nedostopna, na Madleno in Chéniera, s katerim sta si po miselnosti sorodna, a človeško rivala. A v njem se zgodi velikanski preokret: človek v njem zmaga nad doktrinami in čist prijatelj proži prijatelju roko. Nekaj hamletovsko-horacijevskega je v teh prizorih med njim in Chénierom, nekaj ganljivo zlahtnega in blagorodnega.

Tipi in postave.

Teh je v tej operi mnogo. Vsi ti liki so markantni in nujni za kolorit in za razvoj dejanja. Poglejmo Mathieuja, sansculota in revolucionarja. Ves prepričan o pravilnosti početja agitira, govoranči, briga se za vse, vse ve in vse pozna. On je predhodnik Napoleonovih grenadirjev, on je bodoči baklonosец Flambeau.

Tu imamo Chénierovega sošolca Rouchera. Tudi on je oficir, ves zaverovan v svojega velikega prijatelja, kateremu stoji prav do poslednjega trenutka zvesto ob strani. Njemu je tudi dano lepo poslanstvo, da ponese poslednje Andrejeve stihe v svet in jih otme pozabljenju:

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphire
Anime le soir d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre.

V. Les derniers vers d'André Chénier.

(Prevod M. Klopčiča: Kakor zadnji žarek, zadnji vetrček oživlja večer lepega dne, tako jaz na pragu morišča še ubiram svojo liro.)

* * *

Potem je v drugem dejanju prizor, ki je edinstven. Sredi lepega predela poletnega Pariza, ob Cour la Reine, čaka množica zaključka seje Conventa. Samo kratek prizor, a libretist in komponist nam pokažeta vse velike glave revolucije: Saint Just pride s svojo dekliško glavo, in Barras, slikar David in tudi nepodkupljivi Robespierre... Vse ob zvokih marseljeze... Resnično genialen domislek. Med vsem tem pa se plete Pariz, ulica, vse male mušice, ki žive od danes do jutri, lahkoživke, sansculoti, postopači in vsa pestra družba, ki hoče kruha in krompirja in senzacij. Robespierre se že pobriga, da ni dolgčas...

* * *

Kdor se je malo baval z zgodovino francoske revolucije, bo srečal v operi »Chénier« še več dobrih znancev. Tu je pred nami veličastni Dumas, predsednik odbora »Javne blaginje«. Pravzaprav izgovarja samo eno besedo, že gladko in obrušeno: smrt! Potem vidimo javnega tožilca Tinvilla, ostrega kot britev, mehkega in gibčnega kot testo. Tudi ječarja Schmidta spet vidimo, na pol dobrega, na pol otopelega in na pol podkupljivega. Ko zasiže v IV. dejanju ob ranem jutru sonce preko pariških streh, in se oglase prvi ptički po platanah avenij, se pa pojavi tudi slavni Simson in postavi, kot vselej, piko.

Junak naše opere, André Chénier, je bil obglavljen 7. termidora (25. julija), dan na to pa je Fouché strmoglavil Robespierrea in s tem premaknil krmilo revolucije. Istočasno divjajo ob mejah Francije boji in terjajo od naroda vse: življenja in hrabrost, odpoved in požrtvovalnost. V operi imamo idealen lik galske predanosti do domovine. Ta podvig spominja na herojsko, legendarno dobo Vercingetorixa, in pove, da ni nič izgubljeno. Tam nekje v zatišju pa stoji mlad artilerijski oficir in v podzavesti čaka, kdaj mu »general« usoda ukaže, naj poseže vmes...

* * *

Se nekdo je, ki odločno nastopa v »Chénieru«. To je množica, ljudstvo. Ta množica je pestra, gibljiva in odgovori vselej takoj... Convent pravi: Danton je izdajalec! Množica odgovori: Na giljotino! Convent pravi: Robespierre tira domovino v propast! Množica odgovori: Na laterno! Tako odgovarja in odhaja množica tudi na fronto, bosa, gola in tako rekoč z rokami odbija Braunšvajge, Pruse, Avstrijake..., vse z geslom: Liberté, Egalité, Fraternité!... Trikolora velja!

* * *

Kakor smo že dejali, mineva dvajset let, odkar je Stritofova volja prinesla to opero v naš repertoar. Mi jo bomo danes uprizorili zato, ker so se spet pojavili pravi interpreti. Režijsko smo pokrenili samo en večji premik. To je prvo dejanje. Goditi bi se moralo v zimi 1789. Mi smo to izpremenili in predstavili dejanje v pomlad. To pa iz dveh tehničnih razlogov. Prvi in drugi sta popolnoma tehničnega ali pa gospodarskega značaja. Komponist je imel pred očmi ogromen oder, kjer prihajajo gostje s sanmi, konji, vsi oblečeni v kožuhe, kučme in slično. Realizacija takih nastopov je glede na majhen oder pri nas še celo nemogoča. Drugo pa so kostumi, ki bi z ozirom na zimsko dobo stroške vsaj podvojili. Zato je ta neznatni, a vendar vidni optični premik naša nujna potreba, ki pa ne posega v dejanje, njega potek in smiselni razvoj.

Bogata z arijami, dueti in velikimi ansambli, bo opera »André Chénier« gotovo dobrodošla in iskana izprememba v repertoarju naše Opere.

Ost.

UMBERTO GIORDANO

Opernega skladatelja Umberta Giordana štejejo poleg Puccinija med največje gledališke tehnike italijanske veristične šole. V njegovih delih se vse zgoščuje z izredno preračunanostjo v dramatičnem učinku. »Dramatski glasbenik mora poslušati tudi z očmi«, je zapisal Nietzsche. Giordano posluša skoraj vedno samo z očmi. Njegova glasba živi skoraj vedno samo za sceno in v sceni. Pri njem je vse točno preračunano, vsaka stvar je na pravem mestu in vedno presenetljivo dobro pogodi vsa nastrojenja. Glasbene kvalitete skladatelja Giordana pa vsekakor niso iste veljave, kakor so njegove odrske. Hladnejši in treznejši je od svojega sovrstnika Puccinija. Giordanova melodika se izgubi, če jo primerjamo v invenciji in prepričevalnosti s Puccinijevo. Močan in spreten pa je v instrumentaciji. V parti-

turo opere »André Chénier« je vnesel neizpremenjene francoske revolucionjske pesmi »Ça ira«, »Carmagnole« in »Marseillaise«, ker jih potrebuje za slikanje okolja in povečanje odrskega učinka. V splošnem je njegova glasba opisovalnega značaja in večkrat običajna v sredstvih in domislekih, v njenem celotnem nastrojenju pa prevladuje zanosita sanjavnost in elegičnost. Giordanove opere so priljubljene v repertoarjih svetovnih gledališč bolj zaradi tehnične spretnosti in scenične zrelosti kakor zaradi glasbeno umetniške veljave. Od njegovih desetih oper sta najbolj znani »Fedora« in »André Chénier«. V »Fedora« je nastopil pri premieri v Milanu v glavni tenorski vlogi Enrico Caruso, ki je prav s tem nastopom začel slavno pot svojih velikih pevskih uspehov.

* * *

Umberto Giordano se je rodil 1. 1867 v Foggiji. Glasbene nauke je dovršil na neapeljskem konservatoriju pri učitelju Paulu Sarrao. Z Verdijem je živel v tesnih prijateljskih stikih, ki so prav gotovo veliko doprinesli k vzgoji in izpopolnitvi Giordanove odrske tehnike. Verdi sam je Giordana visoko cenil. Giordano je živel v Milanu bohemsko življenje, in v tistih časih je zložil v baraki nekega kamnoseka opero »André Chénier«, ki je doživela svojo krstno predstavo 1. 1896 na milanski Scali (istega leta kakor Puccinijeva »Bohème«). Libreto za »André Chénier« je napisal znani Puccinijev libretist Luigi Illica.

Giordanove opere so: Mala vita (1892), Kraljica Diaz (1894), André Chénier (1896), Fedora (1898), Sibirija (1903), Marcella (1907), Madame Sans Gêne (krstna predstava na newyorški Metropolitanki 1. 1915), Giove a Pompei (1931), Okrutna šala (1925) in njegova zadnja opera Kralj. Poleg teh celovečernih oper je Giordano napisal nekaj verističnih enodejank.

»ANDRÉ CHÉNIER«

Zgodovinska drama iz časa francoske revolucije. Francoski pesnik André Chénier, ki je umrl pod giljotino, star komaj 31 let, je postal v svoji domovini slaven četrto stoletja po svoji smrti. Saint Beuve je slavil njegovo liriko in ga imenoval liričnega Walterja Scotta v Franciji, ki je antično pobarvan. Chénier je bil v prvem razdobju francoske revolucije njen goreč pobornik, v nadaljnjem razvoju pa je postal njen nasprotnik. Ob procesu proti kralju se je celo zavzemal zanj in pri tem napadal jakobince. Sestavil je tudi pismo, s katerim je kralj mirno in dostojanstveno zahteval od skupščine pravico priziva na ljudstvo zoper obsodbo. Zaradi vsega takega Chénierovega delovanja so ga aretirali in končno obglavili. Pesnikova smrt pa je pozneje rodila legendo, ki je bila za podlago opernemu libretu.

Prva slika Giordanove opere se odigra 1. 1789 v provinci, na gradu grofice Coigny. Pri sijajnem zabavnem večeru so zbrani plemiči, duhovščina in umetniki takratnega Pariza. Družba je v imenitnem razpoloženju. Zasmehujoče vedenje zbranih imenitnikov izzove Chéniera, da improvizira pesem, ki je naperjena zoper obstoječi družbeni red in zoper gostiteljičino hčerko Madeleino. Glas revolucije prekine plesno zabavo. Lačna množica udre pod vodstvom Coignyjevega komornega sluga Gérarda v grad. Sluga Gérard je v službi revolucije. Ko pridrvi na čelo množice v grad, raztrga

služabniško livrejo. Navzoča družba preboli ta dogodek in nadaljuje zabavo.

Druga slika se godi pet let pozneje, l. 1749, ko je bila revolucija v svojem največjem razmahu. V razgibanih uličnih slikah vidimo osebnosti in različne dogodke iz revolucije: nastopajo Robespierre, Barras, Tallien, voz z obtoženci, razburjena množica itd. André Chénier je že na črni listi javnega tožilca. Upira se mu, da bi pobegnil, pa tudi anonimna pisma neke dame ga mikajo, da bi ostal. Pisateljica pisem je Madeleine de Coigny (historična oseba in grande amoureuse tistih časov), ki pride na sestanek ponoči v temno ulico. Besede ljubezni vzplamtijo občutljivo dušo mladega pesnika in oba si obljubita večno zvestobo. Pri sestanku ju zaloti bivši komorni sluga Gérard, ki je pri revolucionarjih mogočen in ugleden mož, na tihem pa zelo naklonjen Madeleine. Gérard je v dvoboju s Chénierom ranjen, zamolči pa razburjeni množici svojega nasprotnika, da reši Madeleini zaščitnika. Chéniera zapro.

Tretja slika. V sejni dvorani si Gérard očita, ker so obtožili pesnika in ga postavili pred sodišče. Madeleine je pripravljena vse storiti za Chénierovo rešitev. Njena požrtvovalnost gane Gérarda tako, da si tudi sam prizadeva rešiti Chéniera. Sodnikom izjavi, da ga je po krivem obdolžil, in jih prosi, naj bi ga ne izročili smrti. Gérard objame in poljubi Chéniera; na tem mestu pa je mogoča ena sama razsodba: smrt.

Cetrta slika. Madeleine se odloči, da bo delila usodo s svojim dragim. V ta namen stopi prostovoljno na mesto neke obsojenke, ki jo skrivoma in v sporazumu z ječarjem zamenja v ječi. Tako se André in Madeleine na koncu združita v ječi in njuna ljubezen zmaga. Skupno vstopita v voz, da ju združena odpeljejo pod giljotino.

CHÉNIEROV ZAGOVOR

Da, bil vojak sem,
ne bojim se ne smrti
ne vruga ne podlosti,
ki me tu čaka.
In bil sem pesnik,
boril sem se s peresom
proti hinavstvu in licemerstvu!
A s svojim glasom sem bodril domovino.
Jadra so mi bila čista in snežnobela
in ponosno so v soncu na jamborih blestela
in plul z njimi sem varno v morja
pod daljna obzorja...
Če so se zdaj vetrovi razjezili
in med čeri mi ladjo nakrenili,
kaj morem? Naj!
A prej ko razbije se med pečine,
razvijem zastavo z napisom: Domovina!
Vse tvoje blato je ne doseže!
Jaz nisem izdajalec!
Ubij me, ne jemlji mi časti!

Cena Gledališkega lista 30 din

**Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani**