



UDK 792.07(497.4) "1937/1947"

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/98-120

Povzetek

Režiser Fran Žižek je v času svojega študijskega izpopolnjevanja pri Emilu Františku Burianu v Pragi izoblikoval zamisel o ailuzionističnem gledališču. Predstavil jo je v središču srednjeevropskih avantgard, v Pragi, in sicer na mednarodnem kongresu avantgardnih gledališč leta 1937. Zagovarjal je asketsko različico totalnega gledališča kot sintezo literature, dramske umetnosti, plesa, glasbe in likovne umetnosti, ki se vzpostavlja v praznem prostoru, njegovo glavno sestavino pa predstavlja igralska umetnost. Priložnosti za razširjanje igralskega izraza je iskal v povezavi s t. i. »odrskimi stroji«, ki so jih poganjale nove tehnologije, projekcije in svetloba reflektorjev pa so na odru ustvarjale dinamiko gibanja. Takšno zamisel ailuzionističnega gledališča je uresničeval v okviru Neodvisnega gledališča, ki ga je ustanovil leta 1938, in jo nadalje razvijal na odru Mestnega gledališča v Ptujju (v sezonah 1938/39 in 1939/40). Kljub temu da je Žižek vseskozi angažirano reflektiral svoja dela (v predavanjih, esejih in različnih drugih objavah), so bila njegova avantgardna prizadevanja v procesih zgodovinenja slovenskega gledališča zapostavljena – gotovo tudi zato, ker so potekala na odru ptujskega gledališča, ki je bilo v tistem času razumljeno kot periferno gledališko prizorišče v razmerju do bližnjega Maribora. Prispevek natančneje opredeli Žižkov koncept ailuzionističnega gledališča. Pri tem pokaže, kako ga je režiser razvijal v dialogu z drugimi reformatorji gledališča, zlasti s praškimi avantgardisti, in kako ga je udeleževal v gledaliških uprizoritvah med letoma 1937 in 1947.

Ključne besede: slovensko gledališče, avantgarda, Ptuj, Fran Žižek, ailuzionizem, Praga, (srednje)evropska avantgarda

Barbara Orel je redna profesorica za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Njene objave vključujejo knjigo *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih (1966–2006)* in uredniško zasnovane monografije, med njimi *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika ter Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe* (skupaj s Štefanom Vevarjem). Kot raziskovalka od leta 2008 sodeluje z delovno skupino The Theatrical Event, ki deluje v okviru International Federation for Theatre Research. Bila je tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov Teden slovenske drame in Borštnikovo srečanje.

barbara.orel@agrft.uni-lj.si

Ptujska avantgarda: ailuzionistično gledališče Frana Žižka

Barbara Orel

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Uvod

Članek prinaša študijo ailuzionizma Frana Žižka in z njo poglavje o slovenskih zgodovinskih avantgardah, ki je bilo v procesih zgodovinenja slovenskega gledališča zapostavljeno.¹ Čeprav je Žižek sproti reflektiral svoje delo (v predavanjih, s katerimi je rad pospremil svoje uprizoritve, esejih in drugih zapisih), njegova zamisel o ailuzionističnem gledališču ni bila deležna tolikšne pozornosti kot denimo prizadevanja drugih avantgardistov tistega časa, npr. Ferda Delaka. Gotovo je temu botrovalo dejstvo, da so Žižkova prizadevanja potekala na odrih v bližini Maribora (na Studencih, na Ptuju), ki so bili v tistem času razumljeni kot periferna gledališka prizorišča v razmerju do poklicnega Narodnega gledališča v Mariboru. Tako je denimo oder Dramatičnega društva na Ptuju doživljal tudi Fran Žižek. V knjigi *Moja zgodnja gledališka leta* (2000), v kateri je retrospektivno natančneje in obširneje predstavil svoje delo, je večkrat poudaril, da je avantgardistična prizadevanja uresničeval na provincialnem prizorišču, z amaterskimi igralci in pred občinstvom, ki ni bilo vajeno eksperimentiranja. Pri tem je izpostavil: »Avantgardistična gledališča v svetu so zvečine vzkli iz podobnih, ekonomsko brezupnih začetkov. Vendar pa so se rojevala v svetovnih kulturnih metropolah, kjer so se lahko zanašala na širok krog občinstva, ki so ga privlačevali gledališke novotarije in eksperimenti. Takšnega 'snobističnega občinstva' pa tedaj na Slovenskem še ni bilo« (Žižek, *Moja zgodnja* 179).

Namen tega članka je prikazati razvoj Žižkovega ailuzionističnega gledališča, izpostaviti njegove značilnosti v kontekstu reform v evropskem gledališču in v premislek ponuditi oznako ptujška avantgarda. Žižek jo je priložnostno uporabil v opisu *Mojih zgodnjih gledaliških let*, v spominih na »Moje prvo obdobje v mariborskem gledališču« pa je bil bolj odločen:

¹ Raziskava je rezultat raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Vsi moji »eksperimenti« (dramaturški, režijski in inscenacijski) so nastajali iz odpora do meščanskega iluzionističnega gledališča. Tako je ptujsko mestno gledališče postalo nekakšen laboratorij z jasnim ciljem, ki ni bil zgolj estetsko, temveč tudi sociološko pogojen. Zato menim, da ga s polno pravico smem imenovati ptujska gledališka avantgarda. (311)

Najprej bom natančneje opredelila teorija ailuzionizma, ki jo je Žižek oblikoval, še preden je zrežiral svojo prvo ailuzionistično predstavo. Nato bom predstavila odrske manifestacije Žižkovega ailuzionizma na izbranih primerih gledaliških uprizoritev, ki jih je režiral med letoma 1937 in 1940, s poudarkom na dveh avantgardnih sezonah v ptujskem Mestnem gledališču. Nazadnje bom raziskala, kako je Žižek nadaljeval svoja ailuzionistična iskanja v letih po drugi svetovni vojni, ko kulturnopolitične usmeritve v socialistični Jugoslaviji niso bile naklonjene avantgardnim iskanjem. Študija bo pokazala, da avantgardna prizadevanja Frana Žižka in njegove skupine na Ptuj uvrščajo mesto ob Dravi na zemljevid srednjeevropskih avantgard in ga postavljajo ob bok prizoriščem avantgardnih vrenj, kakršna so bila v tistem času Trst, Ljubljana, Gorica, Zagreb, Beograd.²

Teorija ailuzionizma

Fran Žižek je prvič predstavil svojo zamisel o ailuzionističnem gledališču na mednarodnem kongresu avantgardnih gledališč leta 1937 v Pragi, kjer se je samorastniško gledališko izobraževal, obiskoval dramski oddelek Konservatorija in bil asistent Emila Františka Buriana v njegovem takrat že mednarodno odmevnem gledališču D37. Konferenca (potekala je v dneh med 8. in 16. majem 1937) je bila zamišljena kot srečanje naprednih evropskih gledališčnikov. Odvijala se je v okviru Pomladnega festivala D37, na katerem je Burian vabljenim tujim gostom predstavil produkcijo svojega gledališča.³ Kot je poročal Lothar Metzl v reviji *Die Bühne*, se je konference udeležilo preko trideset gostov – med njimi so bili plesni ustvarjalci, režiserji, gledališki teoretiki, igralci, filologi, pisatelji in glasbeniki – iz Danske, Nizozemske, Švedske, Norveške, Avstrije in Jugoslavije – ki so razpravljali o načelih modernega gledališča (60). Jugoslavijo so zastopali režiserji Bratko Kreft, Branko Gavella, Bojan Stupica, Fran Žižek, srbski skladatelj in dirigent na beograjskem radiu Vojislav Vučković ter študent kompozicije na praškem konservatoriju Oskar

² Tomaž Toporišič ugotavlja, da so si avantgardisti v Trstu, Ljubljani, Gorici, Zagrebu, Zadru, Gorici in Beogradu prizadevali vzpostaviti nova središča avantgard zunaj kulturnih središč, kot so bila Pariz, Berlin, München, Dunaj in Moskva, ter tako decentralizirali umetniške tokove (17–18).

³ Burian je gledališče ustanovil konec leta 1933 in ga imenoval D34. Črka D označuje *divadlo* (kar v češčini pomeni *gledališče*), številka pa se nanaša na leto konca gledališke sezone. Burian je vsako leto v imenu gledališča premaknil eno številko, vse do D41. Na Pomladnem festivalu D37 so ponudili pregled reprezentativnih Burianovih uprizoritev: Brechtovo *Beraško opero*, Erbenovo *Vojno*, Pogodinove *Aristokrate*, Machovega *Rablja*, Beaumarchaisevega *Seviljskega brivca*, Klicperovo komedijo *Vsakdo nekaj za svojo domovino*, Wedekindovo *Pomladno prebujenje* in Burianovo predelavo Shakespearovega in Laforguovega dramskega besedila *Hamlet III*.

Danon.⁴ Po Metzlovem mnenju je konferenca prinesla lep rezultat: spoznanje, da novo gledališče – četudi je njegovo delovanje vezano v okvire nacionalnih okolij – za svoj nadaljnji razvoj potrebuje združitev vseh enako mislečih, ne glede na njihovo narodno pripadnost (60). Odločili so se ustanoviti mednarodno pisarno vseh avantgardnih gledališč z začasnim sedežem v Pragi in izdajati revijo, ki bo obravnavala vprašanja sodobnega gledališča.

Fran Žižek je v referatu predstavil svojo teorijo o ailuzionizmu. Pozneje jo je natančneje predstavil v knjigi *Moja zgodnja gledališka leta* (2000), v kateri je popisal svojo gledališko pot od leta 1934, ko je maturiral na mariborski klasični gimnaziji, do leta 1940, ko je bil pozvan k služenju vojaškega roka, njegovo gledališko delo pa je bilo začasno prekinjeno. V knjigi je povzel tudi osrednjo misel svojega nastopa na praški konferenci (Žižek, *Moja zgodnja* 155–164). Teorijo o ailuzionizmu je umestil v t. i. antiiluzionistični tok, ki je vse od začetka 20. stoletja vodil inovatorje gledališča, da ponovno odkrijejo sredstva, ki so gledališču lastna, in vzpostavijo gledališče kot avtonomno umetnost. To je bil t. i. protinaturalistični tok, ki ga je izzvalo naturalistično gledališče s tem, ko je uveljavilo imitativno načelo kot estetsko kvaliteto in tako gledališču spodmaknilo lastno identiteto.⁵ Za prizadevanja avantgardnih gibanj, združena v protinaturalističnem oziroma antiiluzionističnem toku, se je v teoriji gledališča uveljavila oznaka reteatralizacija gledališča; to je ozaveščanja gledališča kot avtonomne umetnosti v odnosu do literature in drugih umetnosti, združenih v gledališču. Povedano z besedami Patricea Pavisa: »Medtem ko naturalizem do skrajnosti briše sledove gledališke produkcije, da bi tako omogočil iluzijo odsrke stvarnosti, ki je verjetna in naravna, teatralizacija ali bolje rečeno: vnovična teatralizacija [...] uprizarja predstavo v njeni edini resničnosti ludične fikcije« (706). Prav to je zagovarjal tudi Fran Žižek.

Zavzemal se je za asketsko različico totalnega gledališča kot sintezo literature, dramske umetnosti, plesa, glasbe in likovne umetnosti, ki se vzpostavlja v praznem prostoru, njegovo glavno sestavino pa predstavlja igralska umetnost. Za poimenovanje totalnega gledališča (katerega vzor je bilo Wagnerjevo celostno umetniško delo – *Gesamtkunstwerk*) je Žižek uporabljal oznako sintetično gledališče.

V primerjavi z razkošnimi režijami Burianovih sintetičnih predstav, ki so jih gostje vsak večer občudovali na festivalu D37, je ailuzionizem mnogo bolj skromen, naravnost asketski. Zasnovan je namreč na eni sami sestavini sintetičnega gledališča, na igralski umetnosti. Ta je namreč resnično izvirna gledališka sestavina, vse druge so le

⁴ Žižek izpričuje, da ga je Burian mesec dni pred začetkom festivala vprašal, koga naj povabi iz Jugoslavije. Predlagal je Krefta, Gavello, Stupico in Ferda Delaka, ki pa je v tistem času režiral nekje v Srbiji, zato ga ni bilo mogoče pritegniti k sodelovanju (*Moja zgodnja* 152).

⁵ Tega se je zavedal tudi Emile Zola, avtor manifesta »Le naturalisme au théâtre« (1881). V pojasnjevanju svojih razlogov oziroma zahtev po veristični scenografiji in kostumografiji, ki naj (v skladu s Tainovim dognanjem o vplivu dednosti, zgodovinskega trenutka in okolja na človeka) determinirata dramsko osebo, je Zola zapisal, da avtentično prizorišče pri gledalcih upravičeno vzbuja pomisleke, češ: »To ni gledališče!« (Zola 35).

'pridružene' in izhajajo iz lastnih in samostojnih umetniških zvrsti: npr. dramatika iz literature, scenografija in kostumografija iz likovne umetnosti, scenska glasba in petje iz glasbene umetnosti. (Žižek *Moja zgodnja*, 156)

Žižek je izpostavil, da je inovativne pristope k uprizarjanju že od začetka 20. stoletja usmerjal vse močnejši antiiluzionistični tok: »Razni umetnostni stili (ekspresionizem, kubizem, surrealizem itd.) so začeli zamenjevati kulise starega iluzivnega odra z različnimi stiliziranimi naznačitvami« (prav tam 157). To je ponazoril s primeri Adolpha Appie, Aleksandra Tairova, Edwarda Gordona Craiga in Erwina Piscatorja, ki pa so s svojimi inovacijami v gledalcih še vedno želeli vzbuditi prepoznavanje določenih krajev in okolij (prav tam 158). Za Žižka je bil ailuzionizem dosledno zaničanje kakršnegakoli iluzionizma: zavzemal se je za »povsem prazen, nevtralen oder«, na katerem bi se igre »ne dogajale več v raznih prizoriščih, temveč skratka na odru, ki ničesar ne predstavlja« (prav tam). Na nevtralnem odru in v praznem prostoru si je prizadeval uveljaviti novo dimenzijo: gibanje. Soustvarjale so jo gibljive scenske naprave oziroma »odrski stroji«, ki so igralcem omogočali razširitev možnosti igralskega izraza (prav tam). Žižek se je odrekel poslikanim kulisam in namesto njih uporabljal svetlobo reflektorjev in filmske projekcije za označevanje različnih prizorišč odrskega dogajanja.

Dinamiko gibanja je podpiral ailuzionistični pristop k igri. Žižek ji je vzporednice iskal v Meyerholdovi biomehaniki. Predhodnika ailuzionističnega igralca je prepoznal v igralcu elizabetinskega gledališča (ta je le z besedo zarisoval prizorišča, v katerih je nastopal, gledalci pa so te oznake dopolnili s svojo domišljijo) in v srednjeveških glumačih, ki so na t. i. Terencijevem odru nenehoma spreminjali prostor in čas odrskega dogajanja (Žižek, *Moja zgodnja* 156). Pri ustvarjanju ailuzionističnega gledališča so kongenialno sodelovali tudi dramski avtorji, a ne v demiurški vlogi snovalcev besedila in samega smisla uprizorjenega sveta, temveč kot avtorji uprizoritvenih predlog, ki so drugim izraznim sredstvom enakovreden sestavni del uprizoritve. Ailuzionistični dramatiki, kot jih imenuje Žižek, naj dramske zgodbe ne bi vezali »na povsem določene ambiente in nacionalne sredine, temveč bi se [njihova problematika] na praznem ailuzionističnem odru nujno posplošila, internacionalizirala in tako postala globalno zanimiva« (prav tam).

Nastop na kongresu avantgardnih gledališč Žižka gotovo umešča v »sam vrh evropskega avantgardnega gibanja« in kot ugotavlja Ana Kocjančič: »Bil je naš prvi gledališki ustvarjalec, ki je v širšem evropskem prostoru pred evropsko avantgardno srenjo suvereno predstavil svojo obliko novega odrskega oblikovanja« (245). Žižek svoje teorije o ailuzionizmu na mednarodnem kongresu v Pragi še ni mogel podkrepiti s primerom iz svoje režijske prakse, saj na takšen (ailuzionističen) način do takrat še ni zrežiral nobene predstave. Vizijo ailuzionističnega gledališča je izpisoval z izbranimi primeri iz zgodovine gledališča, zlasti ljudskega gledališča, in z avantgardnimi

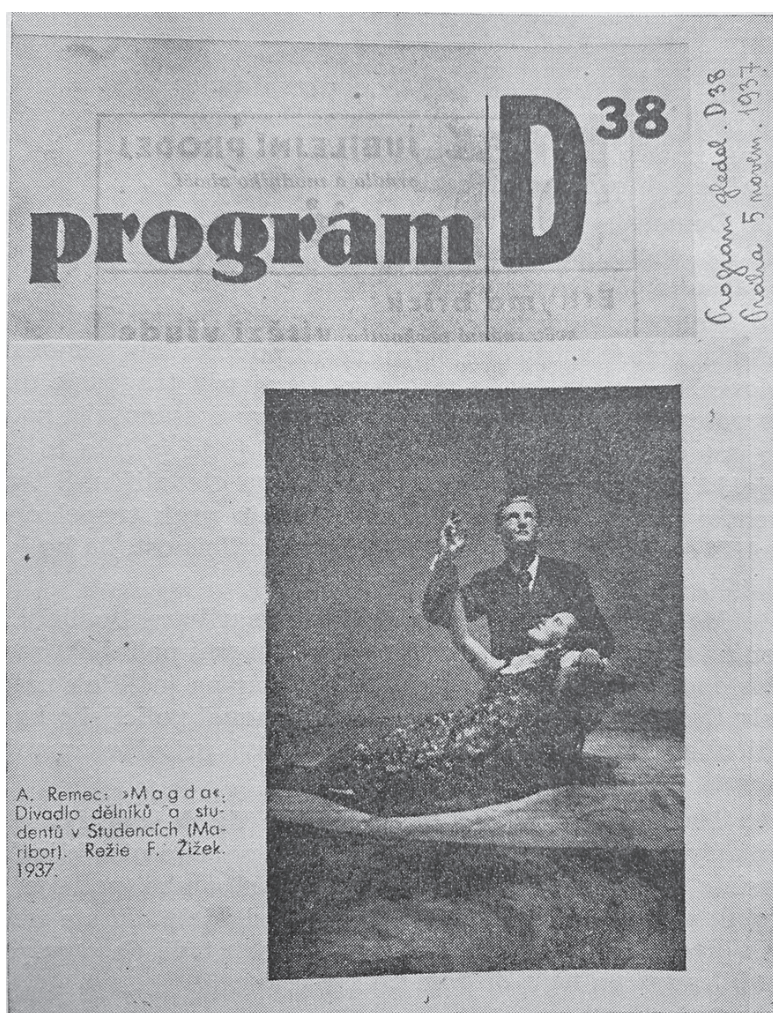
zglede teoretskih del svojih sodobnikov, s katerimi se je seznanil na gledališkem izpopolnjevanju v Pragi. V praških gledališčih si je vneto ogledoval predstave čeških avantgardistov tistega časa (Jindřich Honzl, Jiří Frejka in Emil František Burian). Svoje režijske izkušnje je obogatil tudi kot hospitant v Burianovem gledališču.

Odrske manifestacije Žižkovega ailuzionizma (1937–1940)

Žižek je ailuzionizem mislil in udejanjal celostno: v prepletu izbora ustreznega dramskega besedila in tehnologije odra, v vzajemnem sodelovanju vseh soustvarjalcev uprizoritve, tako umetniške ekipe kot tehničnega osebja, saj je njegova zamisel ailuzionističnega gledališča terjala posebno arhitekturo odrskega prizorišča. Svojo vizijo je razvijal v sodelovanju z različnimi skupinami sodelavcev, najprej v krogu ljubiteljske gledališke skupine na Studencih pri Mariboru (1937), nato v novoustanovljenem Neodvisnem gledališču, v okviru katerega je začel sestavljati lastno ekipo (1938), izoblikoval pa jo je na odru Mestnega gledališča v Ptujju, kjer je prevzel umetniško vodstvo gledališča in tam ustvaril dve avantgardni sezoni (1938/39 in 1939/40). Njegova prizadevanja so bila usmerjena v oblikovanje ailuzionističnega avantgardnega gledališča in razvoj gledališke kulture sploh ter njeno razširjanje med širšim krogom prebivalstva, zlasti med delavstvom (z organiziranjem gledaliških tečajev, predavanj, izdajanjem literature s področja gledališča). Značilnosti Žižkovega ailuzionizma bodo predstavljene na izbranih uprizoritvah, ki jih je režiral od leta 1937, ko se je vrnil s študijskega izobraževanja v Pragi, do leta 1940, ko je bil v polnem ustvarjalnem zamahu, a je zaradi vpoklica k služenju vojaškega roka moral prekiniti svoja avantgardna iskanja.

Žižek je teorijo ailuzionizma na odrskih deskah prvič udejanjil kmalu za tem, ko je predstavil mednarodni strokovni javnosti. Ko se je poleti leta 1937 iz Prage vrnil domov na počitnice, je na Studencih pri Mariboru v sodelovanju z ljubiteljsko gledališko skupino (delovala je v okviru Zveze delavskih izobraževalnih društev Vzajemnost) zrežiral ekspresionistično dramo Alojzija Remca *Magda*. Ta »tragedija v 12 scenah«, kot jo je označil dramatik, uprizoritelje (v prvi vrsti režiserje, igralce in scenografe) postavlja pred velik izziv, saj z dramaturgijo nakazane postajne tehnike prikazuje Magdino življenjsko pot, pri tem pa predvideva menjave dvanajstih med sabo povsem različnih prizorišč v različnih obdobjih njenega življenja. Prav zato jo je Žižek izbral za svoj prvi primer ailuzionistične uprizoritve, kot pojasnjuje v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (160). V dvorani Delavskega doma, v kateri ni bilo več portalnega okvira, je zasnoval svoj prvi »odrski stroj«, kakor je imenoval scenografsko konstrukcijo oziroma arhitekturo odrskega prizorišča. Načrtoval je gibljivo kvadratno odrsko ploskev, ki bi omogočala naklon na vse strani in tako s hitrimi spremembami različnih položajev nakazovala menjave prizorišč (prav tam 160–161). Te zamisli ni

bilo mogoče uresničiti. Namesto tega so tehnični sodelavci izdelali okroglo ploščo z enotnim naklonom proti dvorani. Po Žižkovem pripovedovanju so jo obdajali platneni zasloni, na katerih so se izrisovale silhuete igralcev in omogočale »senčno igro« (prav tam 161). Potencirale so jo svetlobne naprave oziroma za to predstavo posebej izdelani reflektorji, opremljeni z raznobarnimi filtri. Uporabil jih je zlasti za menjavo prizorišč, prehode med posameznimi prizori pa je označevala tudi glasba (na klavirju in petje songov). Uprizoritev je vzbudila veliko zanimanje med gledalci in požela pohvalne kritike. Emil František Burian je objavil fotografijo predstave v gledališkem programu svojega gledališča (5. novembra 1937). Čeprav Žižek ni bil tako zadovoljen kot strokovno in laično občinstvo, ga je Burianova gesta dodatno motivirala pri uresničevanju odrskih realizacij aíluzionizma.



Naslovnica Burianovega glasila o gledališču *D 38*, na kateri je fotografija Žižkove *Magde*

Leta 1938, ko se je vrnil s študijskega izpopolnjevanja v češki prestolnici, je ustanovil Neodvisno gledališče po vzoru Burianovega gledališča D36. Vzor mu je bil nov produkcijski model gledališča, njegova organizacijska struktura in umeščenost v širši družbeni in kulturnopolitični prostor. Z besedami Bruna Hartmana, Burianovo gledališče se je prilegalo Žižkovim pogledom: »brez državne dotacije, neodvisno, neuradniško, združujoče gledališčnike sorodnega občutenja gledališča« (152). Burian je D36 vzpostavil kot večnamensko kulturno središče, ki vsak večer ponuja gledališke predstave in raznovrstne prireditve z različnih področij (glasbe, likovnih umetnosti, literature), vključno s predavanji, mednarodnimi srečanji in konferencami, festivali, izdajanjem knjig in revij ter z njimi oblikuje programsko zaključeno celoto, s povezovanjem njihovih občinstev v skupnost pa meri na širjenje avantgardne umetnosti in kulture. Tako kot Burian si je tudi Žižek prizadeval, da bi Neodvisno gledališče na Ptujju zaživelo kot ustanova za širjenje avantgardnih zamisli z izdajanjem ustrezne literature, predavanji (ki so pogosto spremljala njegove uprizoritve) in drugimi dejavnostmi. Žižek je že z imenom nakazal, da želi biti gledališče v vseh pogledih – tako pri oblikovanju programa in uprizoritvenega sloga kakor tudi finančno – neodvisno: »Sloni na dveh temeljih – na članih svojega gledališkega kolektiva ter na občinstvu oziroma slovenski javnosti širom naše domovine. Zato ni odvisno od subvencij – bodisi državnih ali banovinskih« (Žižek, »I. Splošen pregled« 3). To je zapisal v neke vrste ustanovni listini gledališča, v kateri so natančneje opredeljeni cilji gledališča, sestava repertoarja za prvo sezono, notranja organizacija gledališča in finančna konstrukcija.⁶ Pravzaprav gre za osnutek pogodbe (datirana je z dnem 28. avgust 1938), s katero naj bi Neodvisno gledališče kot gledališka skupina prevzelo gledališče na Ptujju. To je bilo deset dni po odmevni otvoritveni predstavi Neodvisnega gledališča, uprizoritvi kitajske igre *Breskov cvet*, ki se je zgodila 12. avgusta 1938 v dvorani Ljudske univerze v Mariboru. Po premieri ga je namreč obiskal tedanji intendant Mestnega gledališča v Ptujju Anton Ingolič in mu ponudil mesto režiserja. Tako so se začeli dogovori o sodelovanju med Neodvisnim gledališčem in Dramatičnim društvom, ki je upravljalo ptujsko gledališče.⁷

Tako kot Emil František Burian je tudi Fran Žižek zasnoval Neodvisno gledališče v zamisli o povezavi vseh sodelujočih v kolektiv, v katerem so si vsi člani, tako ustvarjalci kakor tudi tehnično in administrativno osebje, med seboj enaki. To potrjuje tudi opis »notranje organizacije« Neodvisnega gledališča:

Lastniki gledališča so člani gledališkega kolektiva, ki so si med seboj enakopravni. Člani se razlikujejo med seboj zgolj po delitvi dela in sicer v 1 uradniškega nameščenca uprave, 1 dramaturga oziroma gled. pesnika, 2 režiserja, 1 komponista, 1 koreografinjo,

⁶ Žižkov šeststranski rokopis hrani Zgodovinski arhiv na Ptujju. Iz oznak strani je razvidno, da manjkata prvi strani, zato naslov tega dokumenta v tem članku označujem s prvimi zapisanimi besedami: »I. Splošen pregled«.

⁷ Iskanje pravnoformalnih rešitev za nastanitev Neodvisnega gledališča na odru Dramatičnega društva Ptuj je Žižek opisal v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (189–194).

1 električarja, 1 gospodarja in glumce. Umetniško se podrejajo obema režiserjema, ki v diskusijah z ostalimi skušata uresničiti svoj gledališki stil. Kolektivno je pričlenjen gledališki studio iz mladih ptujskih talentov, ki po možnosti izpopolnjujejo ansambel.⁸

Skupina prireja »v sezoni 10 gledaliških predstav - premier, kurs avantgardnega dramskega studia, zaključen gledališki festival ter predavanja o novih gledaliških smereh« (prav tam). Takšni so bili prvotni načrti, njihovo realizacijo pa je Žižek pozneje nekoliko prilagodil okoliščinam, v katerih je delovalo ptujsko gledališče.

Žižek na Ptuj sicer ni mogel pripeljati svoje igralske ekipe (le igralca Alberta Wilhelma), a jo je na novo sestavil iz članov ptujskega ansambla, igralcev Delavskega odra in dijakov ptujske gimnazije (*Moja zgodnja* 196). Jedro umetniške skupine v obdobju 1938–1940 pa so (kot ugotavlja Dušan Mauser) sestavljali: literati Alojzij Remec, Stanko Cajnkar, profesorji s ptujske gimnazije Anton Ingolič, Tone Šifrer, Janko Jarc, slikar Franc Mihelič, violinist J. Pavletič, pianistka Mara Kobajeva, dirigent Glasbene matice Jože Gregorc, igralec Albert Wilhelm, plesalka Jo Žižek (Stucin) in režiser Fran Žižek.⁹ Na odru Mestnega gledališča v Ptujju so skupaj ustvarili dve avantgardni sezoni. Čeprav tako spremenjene sestave gledališke skupine Žižek ni več imenoval Neodvisno gledališče, jo je vodil v skladu s prvotno zastavljenimi stremljenji k auluzionizmu, kot jih je predvidel v ustanovni listini gledališča.

V drugi točki tega dokumenta je jedrnato predstavljen »Repertoar in stil«:

Vse uprizoritve bodo sintetične, to je vsebovale bodo i glasbo, petje, ples in običajno glumo. Iz repertoarja smo izločili vsa naturalistična in klasično - realistična dela vsled naših stilnih smernic. [...] V vsakem komadu bomo skušali obdelati vsaj en del našega novega stila, dokler s poslednjo uprizoritvijo ne dosežemo čistega auluzionizma. Stilno bo torej naše gledališče skušalo hoditi povsem nova svojstvena pota in radikalno pretrgati z upodobitvijo umetnosti uradnih scen. (»I. Splošen pregled« 3)

Program sloni na načrtno sestavljenem repertoarju, ki »[s]kuša dati odgovor na vsa pereča vprašanja sodobnosti. Je strogo umetniški in predvsem izrazito naroden. Kot nobeno drugo gledališče hoče N. G. obuditi našo staro, pozabljeno ljudsko glumo in tako postati pobornik narodno kulturne dediščine« (prav tam). V tistem času je bil večinski del prebivalstva na Ptujju nemškega porekla. Zato je imela v krepitev slovenske narodne zavesti usmerjena programska usmeritev v času pred drugo svetovno vojno, ko so se napetosti v Evropi stopnjevale, izrazito političen in provokativen naboj. Žižek pa ni izkazoval zanimanja le za slovensko ljudsko gledališče, temveč se je navduševal tudi nad ljudskim gledališčem drugih narodov (nad italijansko *commedia dell'arte*,

⁸ Žižek je sprva nameraval v Neodvisnem gledališču angažirati dva režiserja: Emila Smaska in sebe (»I. Splošen pregled« 5). Dejansko je vse predstave zrežiral sam, z Emilom Smaskom pa je sodeloval kot s piscem in avtorjem priredb besedil.

⁹ To ugotavlja Dušan Mauser (9). Kot je razvidno iz rokopisa osnutka pogodbe, je Žižek med nepogrešljive sodelavce štel: Emila Smaska (sprva ga je nameraval angažirati kot režiserja), igralca Alberta Wilhelma, komponista Cvetka in Pučnika ter koreografinjo Jo Stucin (Žižek) (»I. Splošen pregled« 5).

francosko farso, tradicionalnimi oblikami kitajskega in japonskega gledališča).¹⁰ Želel je ustvariti »novega sintetičnega igralca in novo gledališče«, zato je za vse člane predvidel skrbno premišljeno gledališko vzgojo: »Dan je strogo odmerjen v gimnastične ure, glasbeni pouk, vaje, studij gledališke literature ter splošno naobrazben tečaj in prosto diskusijo« (prav tam). Žižek je prevzel vlogo umetniškega vodje ptujskega gledališča in vzgojitelja ansambla, uprizoritev pa ni le režiral, temveč je opravljal tudi delo dramaturga in avtorja dramskih priredb, scenografa in kostumografa.

Priložnost za razvoj t. i. »sintetičnega igralca«, to je igralca, veččega igre, petja, umetnosti giba in plesa, ki pri tem povezuje različne umetnosti v totalno gledališče, je prepoznal v kitajski igri *Breskov cvet*. Zato jo je izbral za otvoritveno predstavo Neodvisnega gledališča. Ta je bila po Žižkovem mnenju »epična« in hkrati »sintetična«: »Dramsko besedilo se je organsko prepletalo z glasbo, petjem, plesom in pantomimo. Vrh tega je bila igra, četudi jo je neznani avtor napisal že v 13. stoletju, celo nadvse aktualna« (*Moja zgodnja* 180). Zgodba o Kitajski v času, ko jo je ogrožal sovražnik, je metaforično reflektirala družbenopolitične razmere v Evropi pred izbruhom druge svetovne vojne. Besedilo je našel v praškem Orientalnem institutu, kjer je z zanimanjem prebiral indijsko, javansko, japonsko in kitajsko literaturo o gledališču. Tako kot drugi reformatorji evropskega gledališča 20. stoletja je tudi Žižek črpal navdih za oblikovanje samonikle režijske pisave iz dialoga z gledališkimi tradicijami vzhodnih kultur. Prevzelo ga je prav kitajsko gledališče, ki mu je ailuzionizem imanenten: »za Evropejca predstavlja originalna kitajska igra višek avantgardistične umetnosti, saj se radikalno loči od vseh navlak našega iluzionističnega odra« (Žižek nav. po Babšek 40). Ali kot je natančneje pojasnil v *Mojih zgodnjih gledaliških letih*: »Na kitajskem odru namreč ni nobenih iluzionističnih kulis, le tu in tam kak odrski predmet, ki pa ima najrazličnejše pomene. Glavna pozornost gledalcev velja igralcem, oziroma njihovi igri, v kateri se meša stilizirana deklamacija s petjem, pantomimo, plesom, artistiko in akrobacijo« (170). Še posebej so ga pritegnili opisi pantomimičnih prizorov, v katerih »kitajski igralci zgolj s pantomimično igro ustvarjajo najrazličnejše ambiente - kar se je povsem skladalo z mojo zamisljivo ailuzionizma« (prav tam 172). Pred režijo *Breskovega cveta* Žižek ni imel priložnosti za ogled nobene uprizoritve v izvedbi skupine s Kitajske. Prvič je videl kitajske igralce nastopiti dvajset let pozneje v Ljubljani, ko je na odru Drame Slovenskega narodnega gledališča gostovala Pekinška opera.

Breskov cvet je prevedel iz češčine in – tako kot pri uprizoritvah drugih dram – sam poskrbel za priredbo besedila v skladu s svojim ailuzionističnim uprizoritvenim konceptom (prav tam 180–186). Na njegovo pobudo je pisatelj Ivan Potrč celotno besedilo preoblikoval v ritmično prozo in – kot mu je predlagal – vanjo vključil verze iz zbirke *Kitajska lirika* v prevodu Alojza Gradnika (1928). Verzi naj bi stopnjevali

¹⁰ Tako je v prvi sezoni na Ptujju, ki jo je uvedla kitajska dramska pesnitev *Breskov cvet*, uprizoril francosko farso *Burko o jezičnem dohtarju* (*Maistre Pierre Pathelin*), v drugi sezoni pa se je pri režiji *Beneških trojčkov* (*Due gemeli Veneziani*) oprl na *commedie dell'arte*.

emocionalnost dialoga. Za scenografijo so uporabili tri paravane (s kitajskimi motivi jih je poslikala Elica Špangrinova), ki so jih igralci v kar se da verodostojnih kitajskih kostumih med predstavo sami prestavljali in tako označevali različna prizorišča. Še posebej zanimiv je bil pristop k igri. Skladno s tradicijo kitajskega gledališča, v katerem igra sloni na posebnih uprizoritenih znakih, so z igralci poskušali iznajti stilizirane znake, »ki so se sicer zdeli 'kitajski' in vendar dostopni razumevanju naših gledalcev« (prav tam 183). Razlagati si je mogoče, da so igralci zgodbo upovedovali z mimiko in telesnimi gestami, ki so evocirale smisel besedila – seveda na osnovi dramske predloge, a bolj kot z besedami z neverbalnimi znaki. Za koreografijo pantomimičnih prizorov je poskrbela Jožica Štucin, glasbo (ki je bila v živo izvajana na odru) pa je na osnovi kitajskih motivov ustvaril Dragotin Cvetko. Uprizoritev je uvedlo Žižkovo predavanje o ailuzionizmu. Jaro Dolar je v *Večerniku* zapisal: »Nastop Neodvisnega gledališča pod vodstvom Frana Žižka je bil senzacija. Na predstavo je prišlo vse, kar se količkaj zanima za gledališke probleme in napolnilo dvorano Ljudske univerze. [...] Priznati je treba, da je režiserju uspelo prepričati nas o upravičenosti novega avantgardističnega stila« (prav tam 188). Po navdušenem sprejemu premiere v dvorani Ljudske univerze v Mariboru so ponovitve z uspehom igrali v ptujskem Mestnem gledališču.

Kot je razvidno iz ustanovne listine Neodvisnega gledališča, ki vsebuje tudi predlog repertoarja za prvo sezono v obsegu desetih uprizoritev, je Žižek poleg *Breskovega cveta* načrtoval še dve uprizoritvi iz vzhodnega gledališča: kitajsko dramo *Gospa Studenčnica* in dramatisacijo japonskega romana *Gompači in Komurasaki* v stilu japonskega teatra. A zaradi žgočih družbenopolitičnih okoliščin, ki so nakazovale začetek vojne, pa tudi glede na ptujsko občinstvo, vajeno konvencionalnih iluzionističnih uprizoritev v realističnem slogu, je svoj prvotni načrt spremenil. Tako so jedro njegove prve ptujske sezone na odru Mestnega gledališča sestavljale uprizoritve slovenskih dram. Vpeljal jih je Linhartov *Veseli dan ali Matiček se ženi*, sledile so Cankarjeva *Lepa Vida*, *Detektiv Megla* Jožeta Kranjca, *Kdo je kriv?* Angela Cerkvénika in Žižkova dramatisacija Jurčičevega *Desetega brata*.

Nove razsežnosti in izrazne možnosti ailuzionizma so dobro razvidne v uprizoritvi Cankarjeve drame *Lepa Vida*, s katero so na Ptujju obeležili dvajseto obletnico Cankarjeve smrti. Za Žižka je bila drama, ki je veljala za neuprizorljivo, »nekakšna bela krizantema v gumbnici siromašne suknje slovenskega avantgardnega gledališča« (Žižek, *Moja zgodnja* 201). Z režijskega vidika je pravzaprav nadaljeval raziskovanje ailuzionizma v smeri, ki jo je začrtal že v Remčevi *Magdi*, to je prikazovanje dogajanja v obliki senčnega gledališča in s pomočjo filmskih projekcij. Dvorana ptujskega Mestnega gledališča, ki so jo uporabljali tudi kot kinematograf, je s tehnično opremo za predvajanje filmov (slike in zvoka) omogočala ustvarjanje presenetljivih vizualnih učinkov. Po Žižkovi pripovedi takšnih učinkov ni bilo mogoče doseči na odrih poklicnih gledališč niti v Mariboru niti v Ljubljani. Cankarjevo dramsko pesnitev je priredil svoji

viziji, in sicer tako, da je iz drame v treh dejanjih črtal celotno drugo dejanje, v katerem se Vida preseli k Dolinarju. Tako je dogajanje oskrbel z enotnim prizoriščem – okoljem Cukrarne, kjer slovenski umetniki jemljejo slovo od življenja. Potek dogajanja na dveh ravneh, v prostoru realnega v mračni podstrešni sobi in irealnem svetu hrepenenja in prividov, je prikazal s pomočjo prosojne tkanine iz tila, ki je predeljevala prostor v dve prizorišči. Gledalci so

skozi tilasto tkanino videli tudi dogajanja za steno. Svet hrepenenja in vročičnih fantazij sem še podkrepil s pomočjo senčnih iger ter s filmskimi projekcijami. To mi je omogočal velik filmski zaslon v ozadju odra. Projektor ptujskega kinematografa ni bil nameščen kot običajno v kabini za hrbtom publike, temveč je projiciral gibljive slike iz kabine za odrom, torej v smeri proti občinstvu. (Žižek, *Moja zgodnja* 203)

Sanje in prividi posameznih dramskih oseb so bili prikazani v obliki kratkih filmov. Žižek jih je pripravil skupaj s kinooperaterjem Edom Murnom, in sicer tako, da sta »iz številnih kulturnih pa tudi igranih filmov izrezala primerne sekvence (priznam, to je bil vandalizem) in iz njih zmontirala kompilacijski film, ki je ilustriral vizije posameznih vlog. Vodilni motiv hrepenenja – 'rožo mogoto' – je na primer pričaral posnetek kaktusa, ki se je počasi razcvetel in razprostrl čez vse ozadje odra« (prav tam).

Kot opozarja Andreja Babšek v študiji *Mejniki v razvoju ptujskega gledališča*, je filmske posnetke na odru pred Žižkom uporabil vsaj Ferdo Delak v uprizoritvi Cankarjevega *Hlapca Jerneja*. Pri tem ugotavlja, da je bilo povezovanje gledališča in filma na Slovenskem v tistem času drzna poteza (Babšek 30). Gledališčniki in kulturni delavci so v filmu – slabšalno so ga imenovali umetnost iz konzerve – prepoznavali krivca za upad gledališkega občinstva. Sicer je bil Žižek seznanjen z uporabo filmskih posnetkov v evropskem gledališču (o tem je bral v literaturi o Erwinu Piscatorju, Bertoltu Brechtu idr.). Ključna pa je bila njegova izkušnja v Burianovem gledališču D36, v katerem je spremljal tudi nastajanje znamenite uprizoritve Wedekindove drame *Pomladno prebujenje* (1936), v kateri so se igrani prizori prepletali z dogajanjem, posredovanim s pomočjo diapozitivov in filmskih projekcij.¹¹ Burian je v tej uprizoritvi prvič uporabil t. i. teatrograf (*Theatergraph*) – poseben sistem oziroma tehnični postopek za ustvarjanje podob (ali »odrski stroj«, kot bi dejal Žižek), pri katerem je bilo igranje v izvedbi igralcev kombinirano z uporabo diapozitivov in filmov na takšen način, da je bil pomen dela enakovredno porazdeljen med besedilo, dramsko dogajanje in projicirane podobe. Burian ga je razvil skupaj s scenografom Miroslavom Kouřilom.¹² Kot izpostavlja Denis Bablet v *The Revolutions of Stage Design in the 20th century*, je pomen dela izhajal iz soočenja in napetosti med različnimi mediji (152). V *Pomladnem prebujenju* so bile podobe projicirane na prosojno tkanino iz tila, za katero so stali

¹¹ Žižek v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* podrobneje opisuje, kako je prav na vajah *Pomladnega prebujenja* skušal izluščiti bistvo Burianovega režijskega postopka (121–125).

¹² To tehnologijo je pozneje uporabil in nadalje razvijal Burianov učenec Alfréd Radok skupaj s scenografom Josefom Svobodo. Izpopolnila sta sistem in ga poimenovala *laterna magika*.

igralci, tako da je bilo na trenutke videti, kot da so igralci del projekcij (prav tam).¹³ Bablet ugotavlja, da so iznajdbe Buriana in Kouřila skupaj s prizadevanji Piscatorja in Traugotta Müllerja odprla vrata novim oblikam gledališča, v katerem so scenografska sredstva predstavljali arhitekturna konstrukcija, osvetlitev in projicirane podobe (namesto platna in umetnikovih barv); označil jih je za rojstvo sodobne avdiovizualne civilizacije (prav tam 154).

Žižek je svojo režijsko poetiko do kraja prignal v uprizoritvi Levstikovega *Martina Krpana* (1940), s katero je zaključil svojo drugo ptujsko sezono in ki obenem predstavlja sklepno dejanje njegovih avantgardnih teženj k ailuzionizmu v obdobju pred drugo svetovno vojno. To ugotavlja Andreja Babšek (37) in opozarja na posrečen izbor besedila, ki vsebuje vse tisto, kar je Žižek iskal v dramskih predlogah kot izhodišču v ailuzionizem: umetniško kakovostno besedilo, ki temelji na ljudskem izročilu, hkrati pa vsebuje ideološko sporočilo o klenosti slovenskega naroda, ki neomajno kljubuje nenaklonjenim družbenopolitičnim okoliščinam. Pri odločitvi za izbor slovenskih besedil »Žižku pravzaprav ni šlo za iskanje slovenskosti kot take, ampak za iskanje ideološkega sporočila, ki naj se čim bolj dotika ljudskih množic« (prav tam 33). Že v času študijskega izpopolnjevanja v Pragi je začel razmišljati o tem, kako »ustvariti nekakšen slovenski uprizoritveni slog, po katerem bi se razlikovali od splošno veljavnih šablon evropske gledališke kulture« (Žižek, *Moja zgodnja* 173). V mislih je imel »ailuzionistične pantomime za uprizoritve najbolj znanih del slovenske dramatike« (prav tam). K temu ga je spodbudilo preučevanje uprizoritvenih praks vzhodnega gledališča v Orientalnem inštitutu, ko je odkril magijo pantomimičnih prizorov v kitajskem gledališču.

Po Žižkovem mnenju je bila ptujska uprizoritev *Martina Krpana* »prvi poizkus res slovenskega gledališča, tako po vsebinski kot oblikovni strani« (nav. po Babšek 38). V letu pred izbruhom druge svetovne vojne, ko so haloški viničarji v Hitlerju videli »rešitelja izpod jarma skorumpiranega jugoslovanskega režima« (Žižek, *Moja zgodnja* 239), je zgodba o upornem slovenskem junaku na ptujskem odru učinkovala še bolj provokativno in politično angažirano kot sicer. Uprizoritev sta sestavljali dve vrsti prizorov, ki sta se med seboj izmenjevali: prvi sklop je vseboval dialoške prizore iz Levstikove povesti, drugi sklop pa kratke pantomime v slogu ljudskih obredij, šeg in navad (kot so kurentovanje, gostüvanje).¹⁴ Žižek, to pot tudi v vlogi kostumografa, si je zamislil kostume kot zbirko narodnih noš iz različnih slovenskih pokrajin. »Vseslovenski značaj« so uprizoritvi podeljevali tudi glasbeni motivi, ki jih je v živo izvajala pianistka na klavirju pred odrom. Prizore je povezoval vodja igre oziroma »igrski voditelj«, kot ga imenuje Žižek, »nekakšen maitre de jeu« iz srednjeveških misterijev, ki je kot Levstikov Močilar občinstvu pojasnjeval

¹³ Na takšen način sta Burian in Kouřil uprizorila tudi *Jevgenija Onjegina* (1936) in *Trpljenje mladega Wertherja* (1938). O razvoju in uporabi sistema teatrografa natančneje piše Jarka M. Burian (107–116).

¹⁴ Načrte za *Martina Krpana* in njihove realizacije Žižek strnjeno popiše v poglavju »Še poskus z naivnim gledališčem« v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (239–250).

potek dogajanja ali pa kar sam posegel vanj» (prav tam 241). Med osebami je nastopal tudi zbor v sestavi šestih fantov in štirih deklet, ki so spominjali na kokotiče iz kurentovega sprevoda. Ptujška publika je bila, kot pripoveduje Žižek, šokirana: »Pričakovala je nekakšno scensko slikanico v slogu ilustracij Hinka Smrekarja ali Franceta Kralja, ne pa 'prleškega gostüvanja' ali pa celo 'kurentovanja'« (prav tam 246). Kurentovanje je bilo namreč v tistem času od oblasti prepovedano (saj se je pogosto zaključilo s pretepi in poboji), zato je bila njegova odrska upodobitev nadvse drzna politična gesta.¹⁵ Nekateri intelektualci so predstavo sprejeli z odobravanjem, tajnik Dramatičnega društva pa jo je označil za vrh Žižkovega ailuzionističnega iskanja. Kljub temu je Dramsko društvo na režiserjevo veliko presenečenje vse ponovitve odpovedalo.

Tako se je zaključila njegova druga sezona na Ptujju, ki je opisala dramaturški lok od antične drame (Sofoklejev *Kralj Ojdip*) do sodobne slovenske dramatike (*Malomeščani* Bratka Krefta, *Sirote* Antona Ingoliča, *Nevarna igra* Stanka Cajnkarija), poleg italijanske komedije (*Beneški trojčki* Antonia Cristofora Collalta Mattiuzziija) in komedije iz učiteljskega življenja (*Vzgojitelj Lanovec* Ernsta Otta) pa je vključevala tudi reprezentativni primer ameriške dramatike (*Strast pod brest* Eugena O'Neilla). Žižkova avantgardna prizadevanja na Ptujju je prekinil vpoklic na služenje vojaškega roka (v Goražde v Bosni in Hercegovini), ki so mu ga dotlej zaradi študija v Pragi odlagali.

Odzven ailuzionizma na odru Drame SNG v Mariboru (po letu 1945)

V prvih povojnih letih je Fran Žižek angažirano sodeloval pri vzpostavitvi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. O tem je podrobneje pisal v prispevku »Moje prvo obdobje v mariborskem gledališču«, ki ga je pripravil ob 80-letnici SNG Maribor in je izšel v publikaciji *Izročila zgodovine* v sezoni 1999/2000. Žižek je bil k obnovi gledališča povabljen kot režiser (skupaj z Milanom Skrbinškom in Lojzetom Štandekerjem). Za prvo povojno sezono 1945/46 je predlagal uprizoritev treh iger, ki jih je režiral pred vojno na Ptujju: Linhartovega *Matička*, Collaltove *Beneške trojčke* in O'Neillovo dramo *Strast pod brest*. V pogovoru s takratnim tajnikom gledališča Emilom Smaskom je svoj predlog utemeljil takole: »[Č]e že nisem mogel uresničiti svoje zamisli o samostojnem Studiu, bi rad vsaj repertoarno navezal svoja ptujška avantgardna prizadevanja« (prav tam 323). V prvih mesecih po osvoboditvi si je namreč prizadeval v okviru Narodnega gledališča ustanoviti eksperimentalni oder v obliki samostojnega dramskega Studia, žal brez uspeha.¹⁶

¹⁵ O tem je Žižek pisal v časniku *Večernik* (Babšek 38).

¹⁶ Žižek je predlog oblikoval na povabilo Dušana Špindlerja, takratnega predsednika mestnega odbora, ki ga je povabil, naj pripravi »vizijo mariborskega gledališča v novi socialistični eri« (»Moje prvo obdobje« 314). Natančneje je predstavljen na straneh 314–315 v tem prispevku. Sicer je Žižek že leta 1939, ob koncu svoje prve sezone v ptujškem gledališču, upravniku mariborskega gledališča Radovanu Brenčiču predlagal ustanovitev Dramskega studia, ki bi deloval na Ptujju kot nekakšna samostojna podružnica mariborskega gledališča. Zaradi prevelikega finančnega vložka, ki bi ga terjal ta podvig, predlog ni bil sprejet.

V družbenopolitičnih okoliščinah, ki so nastopile po drugi svetovni vojni v socialistični Jugoslaviji, je imelo (ne le mariborsko) gledališče pomembno nalogo izvrševanja »nacionalne vzgoje« (prav tam 324); potekala je v okviru doktrine socialističnega realizma. Žižek je svoje režijsko delo sicer prilagodil temeljnim usmeritvam kulturne politike v novi državi, a ni povsem opustil misli na nadaljevanje svojih avantgardnih iskanj. Svoj pristop k režijam v mariborskem gledališču je pojasnil takole:

Naloga gledališča ni oponašanje življenja, marveč prikaz osnovne dramske ideje v čim bolj sugestivnih in estetskih podobah. Zato pa je potrebno za vsako igro najti *poseben stil*, ki bo očiten v vseh uprizoritvenih sestavinah, tako v sceni, barvi, osvetljavi, predvsem pa v igri igralcev, v dinamični mizansceni tja do najmanjših fizičnih akcij. (Prav tam 325)

Čeprav se je tudi sam pri vodenju igralcev opiral na metodo Stanislavskega, ni bil zagovornik realizma na odru. Zavedal se je »dolžnosti do novega časa, namreč, izgrajevati občinstvo z literarno pomembnimi in idejno tehtnimi uprizoritvami« (prav tam 329). Pri tem pa je – podobno kot pred vojno na Ptujju – ponovno opravljal delo neke vrste vzgojitelja igralskega ansambla. Ali kot je pojasnil svojo odločitev za režijo Collaltovih *Beneških trojčkov*: »Hotel sem namreč poživiti zastarelo igralsko tehniko naših igralcev, ki so bili več ali manj le kostumirani in naličeni deklamatorji in so dejstvovali izključno z besedno igro, namesto da bi odrske značaje doživljali tudi s telesno igro« (prav tam 331). Čeprav ni več javno zagovarjal teorije iluzionizma, oznake avantgarda pa ni uporabljal (razumljivo, saj so bila avantgardna iskanja v času izgradnje nove socialistične družbe nezaželena), je na mariborskem odru vendarle posegal po rešitvah, ki jih je izoblikoval v času svojih avantgardnih prizadevanj na ptujskem odru. V prvi vrsti je bil to pristop k oblikovanju uprizoritvenega prostora. Tudi na odru Narodnega gledališča v Mariboru se je Žižek odpovedal iluzionističnim poslikavam in namesto tega v sodelovanju s scenografi in mojstri odrske tehnologije v gledaliških delavnica iskal rešitve, ki so spominjale na »odrske stroje« iz ptujkega obdobja. To potrjujejo tudi kritike uprizoritvev.

V uprizoritvi Linhartove igre *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* sta scenografijo po Žižkovi zamisli oblikovala arhitekt Maks Hlad in slikar Maks Kavčič, pri izdelavi pa je sodeloval vodja gledaliških delavnic Vladimir Rijavec.¹⁷ Kritik *Vestnika* Jaro Dolar ni skrival navdušenja nad usklajenostjo med režijo, scenografijo in igro:

Neverjetno, kako ubrana je bila igra na inscenacijo (delo slikarja Kavčiča in arhitekta Hlada), ali pa inscenacija na igro. Sploh pa je bila inscenacija poglavje zase. /.../ bila je smiselno povezana z dogajanjem in je delila oder na dva dela ter z razno višino tal dajala igravcem vse možnosti, da so se lahko razporedili in razživeli. (»Veseli dan« 2)

V uprizoritvi *Beneških trojčkov* se je Žižek prav tako odpovedal iluzionističnim kulisam,

¹⁷ Po Žižkovem pripovedovanju sta z Rijavcem v času vojnega ujetništva »v taborišču večer za večerom – po končani dnevni tlaki – snovala načrte za nekakšno 'gledališče bodočnosti'« (»Moje prvo obdobje« v 327). Zato ga je Žižek povabil k soustvarjanju *Matička*.

ki naj bi ustvarile kar najbolj verodostojno prizorišče hodnika s sobami, in se je, kot pravi sam, namesto tega »poslužil 'scenskega stroja', kot nekoč v ptujski uprizoritvi« (»Moje prvo« 332). To so po ogledu predstave posebej izpostavile tudi kritike. Jaro Dolar je zapisal:

Posebno poglavje vprizoritve je inscenacija, ki na presenetljivo preprost in vendar odersko nenavadno učinkovit način rešuje menjavanje prizorišča med hodnikom in sobo. Pet polovičnih valjev, ki jih je mogoče enostavno po potrebi obračati, da lahko vidimo tudi kaj se godi po sobah, je rešitev, ki bi jo skoro lahko imenovali Kolumbovo jajce. Za slikovito izvedbo te režiserjeve zamisli sta skrbela Rijavec in Kavčič; slednji je naredil tudi okusne osnutke za kostume. (»Beneški trojčki« 5)

Uprizoritev je oživila obliko italijanskega ljudskega gledališča *commedo dell'arte* in je vključevala tudi komične pantomimične prizore, t. i. *lazzije*. Po Žižkovem pričevanju je bil vpliv tega načina igre »čutiti še nekaj sezon v igralskem izrazu mariborskega ansambla« (»Moje prvo obdobje« 333).

Pohval za sozvočje med režijo, scenografijo in igro je bila deležna tudi O'Neillova *Strast pod brest*. Ta je bila Žižku že na ptujskem odru v velik izziv ne le zaradi zahtevne psihološke igre v konfliktni družinski situaciji, temveč tudi zaradi simultane dogajanja na različnih prizoriščih v enonadstropni hiši in zunaj nje.¹⁸ Kritik mariborske uprizoritve Branko Rudolf je izpostavil:

Izredno srečen je bil inscenatorski domislek hiše s štirimi sobami, ki imajo pletene stene, take, ki postajajo prozorne, kadar so od zadaj razsvetljene. [...] Učinkovit je bil temni hodnik, ki deli obe polovici hiše – istočasno, učinkovito 'izhodišče' za figure. Scena je bila resnično dramska. S preprostimi sredstvi je res pričarala farmo, prostor za njo, zemljo okrog nje in cesto v vas – bresti so ostali zreducirani na enega, nakazanega. (»Premiera« 5)

Koliko so bile uprizoritve omenjenih treh dram, ki jih je režiral že na Ptuj, dejansko predelave ptujskih uprizoritev, pa je na osnovi sicer zajetne dokumentacije (Žižkovih pričevanj, kritik in fotografij) težko presoditi. Žižek je auluzionistični pristop k oblikovanju uprizoritvenega prostora na odru mariborskega Narodnega gledališča nadalje razvijal v tesnem sodelovanju s scenografom Vladimirjem Rijavcem tudi v naslednji sezoni 1946/47, in sicer na primeru Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* in ljudske igre *Miklova Zala* (prim. Žižek, »Moje prvo obdobje« 337–348). Vse po vrsti pa so dosegle velik uspeh pri gledalcih in visoko število ponovitev.

¹⁸ Žižek primerjalno analizira obe uprizoritvi v prispevku »Moje prvo obdobje« (333–337).

Sklepne ugotovitve

Žižkovo ailuzionistično gledališče je izvorna oblika totalnega gledališča kot sinteza literature, dramske umetnosti, plesa, glasbe in likovne umetnosti, ki se vzpostavlja v praznem prostoru, njegovo poglavitno sestavino pa predstavlja igralska umetnost. Z vidika oblikovanja odrskega prostora je Žižek prekinil utečeno prakso iluzionističnih (slikarskih) poslikav in kulis, ki verodostojno ponazarjajo prizorišča. Namesto tega je na tako rekoč praznem odru vzpostavljaj »odrske stroje«, kakor je imenoval arhitekturne konstrukcije za ailuzionistične uprizoritve, v katerih so igralci z igro svetlobe, projekcijami (diapozitivi, filmi) in premišljeno izbranimi rekviziti zgolj nakazovali prostor, pri tem pa spodbujali občinstvo, da ga dopolni z lastno domišljijo. Tehnološke inovacije mu je omogočala uporaba tehnične opreme za predvajanje filmov v dvorani ptujskega Mestnega gledališča, ki so jo uporabljali tudi kot kinematograf.

Žižek je svoje ailuzionistično gledališče razvijal v dialogu s kolegi v mednarodnem prostoru, zlasti avantgardisti in drugimi gledališkimi reformatorji tistega časa. Njegov največji vzornik je bil češki avantgardist Emil František Burian, pri katerem se je med letoma 1936 in 1938 v Pragi izpopolnjeval v njegovem takrat že mednarodno odmevnem gledališču D37. Po modelu Burianovega gledališča, ki je oblikoval nov produkcijski model gledališča kot kulturnega središča, ki povezuje gledališčnike s sorodno mislečimi (avantgardnimi) ustvarjalci z drugih področij umetnosti in jih širi v družbeni prostor, temelji pa na kolektivu, v katerem so vsi člani med seboj enakovredni, je Fran Žižek leta 1938 ustanovil Neodvisno gledališče. Matični prostor za razvijanje ailuzionizma je našel na odru ptujskega Mestnega gledališča in k sodelovanju pritegnil skupino stalnih sodelavcev. Na ptujskem odru so skupaj ustvarili dve avantgardni sezoni (1938/39 in 1939/40), obe izrazito politično angažirani. Prizadevali so si razviti poseben slovenski avantgardni uprizoritveni slog, ki bi se razlikoval od ustaljenih vzorcev evropske gledališke kulture. Žižek je vir režijskega navdiha iskal v različnih oblikah ljudskega gledališča v Evropi in tradicionalnem gledališču vzhodnih kultur (Kitajske, Japonske, Indije). Repertoarno se je (v prvi sezoni 1938/39) oprl predvsem na slovenska dramska besedila, pri tem pa se je odločal za uprizarjanje tistih, v katerih je prepoznaval plodno izhodišče v ailuzionizmu. Iskal je dramske zgodbe, katerih tematike bi učinkovale kot univerzalne in v tem pogledu globalno zanimive ter internacionalne. Hkrati se je z njimi angažirano odzival na žgoča družbenopolitična vprašanja v svetu in matični ptujski sredini. To je bil čas tik pred izbruhom druge svetovne vojne, ko je Hitler krepil svojo moč in oblast. Na Ptuj je bil večinski del prebivalstva nemškega porekla in je v Hitlerju prepoznal voditelja, ki naj bi jih rešil pritiskov jugoslovanskega režima. Zato je Žižek v repertoar načrtno vključil tudi dela, ki so nagovarjala h krepitvi slovenske narodne zavesti; učinkovala so izrazito provokativno in politično angažirano. Njegova avantgardna prizadevanja in uprizoritvene inovacije niso bile le estetsko prebojne, temveč vseskozi tudi družbeno

angažirane. Zato je Frana Žižka in njegovo skupino na Ptuju utemeljeno imenovati z oznako ptujska gledališka avantgarda.

Po vojni, ko okoliščine v času vzpostavljanja socialističnega sistema v Jugoslaviji avantgardnim umetniškim iskanjem niso bile naklonjene, je bil Žižek angažiran kot režiser v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru. Čeprav mu eksperimentalnega odra tam ni uspelo ustanoviti, je svoje prve uprizoritve (z izborom dramskih besedil) navezal prav na ptujske uprizoritve, v sodelovanju s scenografi pa je nadalje razvijal »odrske stroje« v ailuzionistično zasnovanem prostoru odra.

- Bablet, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th century*. Leon Amiel, 1977.
- Babšek, Andreja. *Mejniki v razvoju Ptujškega gledališča 1918–1958*. Gledališče, 2001.
- Burian, Jarka M. »E. F. Burian: D34–D41«. *TDR*, letn. 20, št. 4, 1976, str. 95–116.
- Hartman, Bruno. »Druga mariborska gledališka prelomnica«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, letn. 13, št. 30, str. 148–161.
- Jaro (Jaro Dolar). »Veseli dan ali Matiček se ženi«. *Vestnik*, 24. nov. 1945, št. 79, str. 2.
- . »Beneški trojčki«. *Vestnik*, 8. marec 1946, št. 27, str. 5.
- Kocjančič, Ana. *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Mauser, Dušan. »Dramsko estetski elementi v Žižkovem repertoarju (ptujsko obdobje, gledališka sezona 1938/39 in 1939/40«. Seminarjska naloga iz zgodovine gledališča pri prof. F. Kumbatoviču. Akademija za igralsko umetnost, 1965/66.
- Metzl, Lothar. »Ein kongress der avantgardetheater aller nationen in Prag. Das modernste und fortschrittlichste Theater Mitteleuropas«. *Die Bühne*, št. 450, 1937, str. 29–31, 60.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Rudolf, Branko. »Premiera v mariborskem gledališču (O drami E. O’Neilla Strast pod brestu)«. *Ljudska pravica*, 14. april 1946, št. 89, str. 5.
- Toporišič, Tomaž. »Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 2, 2023, str. 14–31.
- Zola, Émile. »Naturalizam u pozorištu«. *Rađanje moderne književnosti. Drama*, ur. Mirjana Miočinović, Nolit, 1975, str. 33–40.
- Žižek, Fran. »I. Splošen pregled«. Rokopis. 28. avg. 1938. Zgodovinski arhiv na Ptuj, SI_ZAP/0006/057 Gledališče Ptuj, 1798–1943, škatla 45, ovoj 5/3.
- . »Moje delo«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, letn. 22, št. 46–47, 1986, str. 14–27.
- . »Moje prvo obdobje v mariborskem gledališču«. *Gledališki list Drama SNG Maribor*, sezona 1999/2000. Priloga Gledališkega lista – *Izročila zgodovine*, št. 4, str. 305–348.
- . *Moja zgodnja gledališka leta*. Obzorja, 2000.