

PROBLEMI IN PARADOKSI NA SLOVENSKEM ODRU OB PRELOMU STOLETJA

Filip Kalan

1

Kulturnopolitična dinamika gledališke dejavnosti med leti 1892 in 1914, ki napoveduje dokončno evropeizacijo te dejavnosti pri Slovencih, zastaja pogosto tudi v tem času, kar je značilno za neugodne notranje razmere v mnogonarodni državi habsburške monarhije. Spodbude za enotno kulturno politiko na uprizoritvenem območju usihajo nemalokdaj v jalovih kompromisih že zavoljo tega, ker je etničko ozemlje slovenskega naroda vse do razpada avstroogrškega cesarstva razdeljeno v zelo raznorodne kronovine — Štajerska in Kranjska, Koroška, Goriška z Gradiško, Istra in ozemlje avtonomnega mesta Trsta.

Ideja Zedinjene Slovenije, vznikla med marčno revolucijo 1848 in že takrat vodilo za temeljno rešitev narodnega vprašanja vsaj za del domače inteligence, se v kriznih situacijah habsburške monarhije spreminja iz političnega programa v rodoljubno željo, v geslo za prihodnost, v idealistični privid. Tako ne le pod Bachovim absolutizmom, tudi pozneje, celo sredi ustavnih bojev in še po pogodbi med Avstrijo in Madžarsko. Vse to v znamenju okorelega pragmatizma, češ, saj ni pričakovati, da bi bila v drugi polovici devetnajstega stoletja kakor že koli možna tako korenita sprememba geopolitičnega zemljevida, da bi ustvarila enotno

kronovino, ki bi zajela celotno etničko ozemlje. Tako se združevalni program odmika znova in znova na stranski tir, saj se rodoljubni politiki tolažijo s tem, da se to združevanje izpolnjuje vsaj delno tako, da se Slovenci, razdruženi v različne kronovine, zedinijo v kulturnih težnjah.

S tem izogibalnim manevrom, ki se tudi pri drugih slovanskih narodih v nekdanji monarhiji uveljavi vsaj kdaj pa kdaj z delnim kulturno-političnim uspehom, se slovenska gledališka dejavnost obremenjuje ves ta čas malodane ad absurdum z rodoljubno agitacijo in propagando. Res, da se slovenski meščani po mestih in trgih, čeprav maloštevilni in gospodarsko malopomembni ob germaniziranih občanih tega okolja, predajajo z neugnano slo igri in petju in družabnosti. Vendar hromi stalna rodoljubna obremenitev vse javne manifestacije do tolikšne mere, da se pravi gledališki potencial navzlic občasnim dosežkom v umetniški sferi razvija le polagoma do sistematične spodbude za profesionalizacijo uprizoritvene dejavnosti.¹

Znano je, kako je zloglasna Theater-Ordnung ministra Alexandra Bacha (1850) dolga leta nasilno zavirala gledališko kulturo pri nenemških narodih v habsburškem cesarstvu. Vendar je maloda neznan, da je ta zakon, zlasti z Navdilom za deželne glavarje (Instruction an die Statthalter sämtlicher Kronländer, die Handhabung der Allerhöchst genehmigten Theater-Ordnung betreffend), prizadel med južnimi Slovani najbolj Slovence.² Tako se da ugotoviti, da razen v starem gledališču rudniške uprave v Idriji po letu 1852 na vsem etničnem ozemlju ni več javnih predstav v slovenskem jeziku in da malone povsem zamro nekdanja bralna društva, vznikla med marčno revolucijo, čeprav se takratni meščani, kar jih je bilo narodno zavednih, zgledujejo v kulturni politiki pri Čehih in Hrvatih, tako da vzdržujejo vsaj posamezniki v tem gluhem času osebne vezi med Ljubljano in Zagrebom in Prago.

Res, da se uprizoritvena dejavnost pri Slovencih polagoma obnavlja ob propadu absolutizma po avstrijskih porazih pri Magenti in Solferinu ter ob kratki, žal le začasni odjugi med oktobrsko diplomom 1860 in februarским patentom 1861. O tem priča že ponovna ustanovitev slovenske čitalnice v Trstu (29. 1. 1861). Vendar ti poizkusi še zdaleč niso tako odločilni kakor pri Hrvatih: znano je, kako zagrebški gledalci s prelomnim večerom 24. novembra 1860 za vselej preženo nemške igralce s hrvaškega odra in kako člani Sabora že 24. avgusta 1861 izglasujejo znameniti zakonski Članak LXXVII o kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine.³ Res, da ta zakon »Sabora trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Sla-

vonije« nikdar ni promulgiran po habsburški zakonodaji, saj ga cesar ne mara potrditi, vendar ga priznavajo za zakonsko obveznost vse hrvaške vlade do razpada avstroogrškega cesarstva, tako da pomeni ta akcija iz leta 1861 trajno spodbudo za smotrno organizacijo hrvaškega gledališča. Vsekakor sta to zgodovinska dogodka, ki spodbujata profesionalizacijo gledališke dejavnosti. Tako drži trditev Nikole Batušića, da se po letu 1861 ni nikoli več izločilo »kazališno pitanje iz cjelokupnog konteksta hrvatske kulturne pa i političke povijesti«.⁴ Josip Horvath pa dodaja še to, da je bila takrat »budilačka faza u razvitku i izgradnji kazališta prevaljena« in da je »započelo djelo izgradnje teatra kao umjetničke institucije«.⁵

Vsekakor sta bili ti peripetiji v letih 1860 in 1861 zgodovinska dogodka, ki sta terjala ustrezno profesionalizacijo hrvaške gledališke dejavnosti in odpravila znaten del tiste vsenarodne stiske v kulturni politiki, ki bi jo morali poimenovati — nacionalna identiteta. Za Slovence velja ugotoviti, da je šlo v tem desetletju šele za novo in le delno uspešno stopnjo v dolgotrajnem razvojnem procesu — za postopno oblikovanje te identitete z gledališko afirmacijo narodne samobitnosti.

Rodoljubna obremenitev celotne kulturne politike se kaže že v tem, da obravnavajo organizatorji v raznih predelih slovenskega ozemlja gledališke predstave v domačem jeziku pretežno le kot agitatorično dejavnost posameznih društev celo še v razdobjih navidezne odjuge — med leti 1848—1850, po marčni revoluciji in pred objavo Bachovega zakona, in tudi še med leti 1861—1867, po očitnem propadu centralističnega absolutizma in pred dualistično ustavno pogodbo med Avstrijo in Madžarsko. Dodati velja še podatek o neogibni nujnosti rodoljubne agitacije pri gledaliških prireditvah, da je bila sleherna javna afirmacija narodne samobitnosti za Slovence po tedanjem državnopravnem redu še bolj zapletena kakor pri drugih južnih Slovanih v habsburški monarhiji. Res, da se med ustavnimi boji kdaj pa kdaj obnovi politična zahteva po Zedinjeni Sloveniji, vendar so Slovenci tedaj v monarhiji še povsem nepriznani, zaznamovani z zaničljivim vzdevkom »nezgodovinskega naroda«: tega vsaj Hrvatom in Srbom niso mogli očitati.

Neznatno prednost ob drugih južnih Slovanih je imela slovenska gledališka dejavnost le v jezikovnem območju, saj si je enoten književni jezik pridobil javno veljavo na odru že v razdobju med Linhartom in Prešernom, tako da se je izrazilo narečni govor ohranil le še pri verskih igrarh na kmečkem podeželju v južni Koroški. Tako se je slovenska uprizoritvena dejavnost ognila tistim težavam, ki so si jih nakopali Hrvati,

ko so z ilirskim gibanjem opustili kajkavsko govornico na odru, da bi z novo prevzetim štokavskim narečjem vsaj z jezikovnem pogledu združili vso hrvaške pokrajine. Ta delna razbremenitev je omogočila kulturnim delavcem, da so prenesli neustvarjeno politično zahtevo po Zedinjeni Sloveniji v dokaj uspešno društveno dejavnost z javnimi prireditvami, ki naj bi budile narodno zavest po vsem etničnem ozemlju, razbitem po raznorodnih kronovinah, zakaj prva in malodane edina možna reakcija na nevzdržne razmere je bila takratna očitna težnja po doslednem policentrizmu v kulturni politiki, kar se, resda v različnih in povsem drugačnih oblikah, obnavlja dovolj uspešno celo še danes v samoupravnem redu nove Jugoslavije.

Tako se po letu 1860 obnavljajo ali ustanovljajo številne čitalnice, malodane vse s takšnim narodnobuditeljskim in zabavnim programom, da vsebuje sleherna prireditve tudi kakšno gledališko predstavo, uprizorjeno z vsem zanosom amaterske rodoljubnosti. Ta nova bralna društva pokrivajo po mestih in trgih skoraj vse slovensko etnično ozemlje v habsburški monarhiji z dovolj učinkovito obrambo zoper načrtno in brezobzirno germanizacijo. Ob tem velja tudi ugotoviti, da je bila v tem očitnem policentrizmu obnova osrednje ljubljanske čitalnice le zgled in spodbuda, nič več nič manj. O tem priča že podatek, da je samo med leti 1861—1867 zraslo v šestih habsburških pokrajinah petindvajset čitalnic z dovolj enotnim programom narodnoobrambne prosvete, saj navaja seznam Henrika Coste, objavljen v letu 1869, te kraje: Ajdovščina, Celje, Celovec, Črniče pri Gorici, Gorica, Idrija, Ilirska Bistrica, Jelšane, Kamnik, Kanal, Kranj, Ljubljana, Maribor, Metlika, Novo mesto, Planina, Ptuj, Rihemberk, Ruše, Sevnica, Solkan, Škoja Loka, Šentvid pri Ljubljani, Trst, Vipava.⁶ Kulturnopolitično privlačnost tega društvenega policentrizma opisuje znani slovstveni zgodovinar Ivan Prijatelj z ljubeznivo in prizanesljivo besedo:

»Čitalnice namreč niso bile samo bralna društva, ampak zavodi, ki so skrbeli za družabno zabavo in gojitev petja, glasbe in začetne dramatike. Bile so tudi učilnice domačega govora v slovnici in konverzaciji. Budile so smisel za slovensko čtivo. Čitalnice so bile predavalnice in posvetovalnice političnih voditeljev. Bile so nacionalne vabilnice. Finejša družabnost, ki se je gojila v njih, je potegnila nekatero gosposko družino v slovenski krog, v krog naroda, ki je s tem prenehal obstajati iz samih kmetov.«⁷

Res, da dodaja Prijatelj temu ljubeznivemu opisu še ta pridržek, da je »doba čitalnic otroško lepa doba brstenja in cvetja«, da pa to še ni »doba kakšne količkaj višje, zlasti umetnostne kulture«, saj da »popolnoma manjka element kritike«. Tako ugotavlja pisec, da imajo navdušena poročila Bleiweisovih Novic tri stalne klišeje: »vodo v Savo nosil«, »igravci bi lahko nastopili na vsakem očitnem odru«, »smeha ni bilo ne konca ne kraja«.⁸

Te klišeje, v sorodnih oblikah znane tudi pri drugih južnih Slovanih, navaja že Fran Levec leta 1868, ko pripoveduje, »kako je hodil v čitalnico kot tihotapec in poslušal, kar se je pelo in igralo«. Vendar je bil nemalo začuden, ko je bral v Novicah same pohvale: »Tukaj je stalo črno na belem, da je, postavim, gospodična I. I. tako 'ljubko' popevala kakor slavček v grmiču in da je njeno petje 'žvergolelo' po naših ušesih kakor škrljančkova pesmica po jasnem zraku. In jaz, ki sem jo tudi slišal, obsodil sem jo za prav navadno pevko. Gospod I., postavim, je tako 'izvrstno' igral in tako dobro rešil svojo nalogo, da bi ga bili želeli videti na vsakem očitnem odru. In jaz, ki sem ga videl, sem bil prepričan, da bi mu bilo občinstvo v vsakem očitnem teatru žvižgalo — ako bi bil le slovensko igral; kajti tako je lomil slovenščino kakor preklje.«⁹

Kvalitetni preskok iz te rodoljubarske veselčnosti v gledališko profesionalizacijo, ki so ga Hrvati tvegali z znanima akcijama 1860 in 1861, se je začel pri Slovencih uveljavljati šele z ustanavljanjem dramatičnih društev, ko je Ljubljana spet prevzela vodstvo v letu 1867. Res, da so se ta društva, ki so prepuščala nekdanjo agitacijsko dejavnost čitalnicam, da bi se uspešneje lotila uprizoritvenih problemov in podprla poklicno izobrazbo svojih članov s štipendijami in potninami, porajala dokaj pozno, vsa šele po uradni profesionalizaciji slovenske gledališke kulture z novim Deželnim gledališčem v Ljubljani (1892) — Trst 1902, Kranj 1907, Maribor 1909, Celje 1911, Ptuj 1912. Pripomniti velja, da ta dramatična društva niso pomembna le kot prehodna stopnja slovenske gledališke dejavnosti v nekdanjih habsburških kronovinah, saj je polprofesionalna dejavnost v teh krajih uveljavljala svoje izročilo v poklicnih in amaterskih gledališčih še po drugi svetovni vojni, ne le v republiki Sloveniji, tudi onstran državnih meja.¹⁰

Bila je zgodovinska in geopolitična nujnost navzlic izrazitemu policentrizmu tedanje kulturne politike, da je moralo spodbuditi preobrazbo rodoljubnega amaterizma v poklicno gledališko dejavnost mesto Lju-

bljana, saj je bila zo deželna prestolnica takratne vojvodine Kranjske, edine med kronovinami na slovenskem etničnem ozemlju, kjer je bilo vladajoče nemško prebivalstvo naseljeno le v neznatnih jezikovnih otokih. To spodbudo je vsaj delno podprlo tudi zgodovinsko izročilo tega mesta, ki se je od baročnih časov sèm zmerom znova uveljavljalo kot pomembno križišče gledališke kulture v Srednji Evropi, saj so vodila vsa pota iz sredozemskih dežel v severne province habsburškega cesarstva skozi tako imenovana Ljubljanska vrata.

Tako je bila uzakonjena ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani 18. aprila 1867, torej še pred zgodovinskim datumom avstro-ogrškega dualizma, z uradnim aktom, potrjenim z najvišjim odlokom njegovega cesarskokraljevega apostolskega veličanstva, »auf Grund der aller höchsten Entschliessung Ser k. k. apostolischen Majestät« — na izrednem občnem zboru 21. junija 1868 pa so člani izglasovali nova in sodobnejša pravila, ki dovolj razločno poudarjajo društveno dejavnost kot sistematično pripravo za ustanovitev slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.⁴¹

Ti dokumenti o ljubljanskem Dramatičnem društvu so tudi spodbudili nekatere novejšje raziskovalce, da so rojstni dan narodnega gledališča — kot stalno institucijo s poklicnimi igralci — predstavili v leto 1867, čeprav so slovesno odprli novo Deželno gledališče v Ljubljani (stavba današnje Opere) po neštetih kulturnopolitičnih peripetijah šele 29. septembra 1892, ko je Dramatično društvo s 478. predstavo uprizorilo romantično žaloigro Josipa Jurčiča Veronika Deseniška.

Kulturnopolitični policentrizem nekdanjih čitalnic se torej dovolj smotrno prenaša tudi na dramatična društva, saj se s temi začetki gledališke profesionalizacije uveljavljajo prvi poizkusi, kako bi med leti 1892—1914 zajeli v nerealizirani zemljevid Zedinjene Slovenije vsaj vsa pomembnejša mestna središča in tako spodbudili ustanovitev stalnih gledališč v narodnem jeziku. Kakor pri slehernem pravilu je bilo tudi tu nekaj nujnih izjem, saj so bile te združbe družbenopolitično omejene predvsem na narodnozavedne meščane. Tako so oskrbovale Gorico z Gradiško in marsikatere kraje v Istri še zmerom čitalnice z občasnimi nastopi in gostovanji; v južni Koroški se je društvena dejavnost uveljavljala maloda le z gledališkimi nastopi kmečkih amaterjev; prav tako ni zanesljivih poročil o gledališki dejavnosti med meščani v Prekmurju, ki ga je takrat upravljala krona svetega Štefana, vendar se je homo

ludens izživljal na tej kakor tudi na madžarski strani te pokrajine v vsakoletnih maškaradah starih ljudskih običajev.

2

Kakor so rodoljubni meščani pri drugih slovanskih narodih v habsburški monarhiji ustanavljali narodna gledališča, tako so skušali tudi organizatorji Dramatičnega društva dopolniti praizvedbo Jurčičeve Veronike Deseniške na večer 29. septembra 1892 v novem gledališču z učinkovitim slavnostnim programom in z reprezentativno odrsko opremo, kar naj bi vsaj delno spominjalo na nedavno slovesno otvoritev novega Dvornega gledališča na Franzensringu na Dunaju v letu 1888:

Tako se je program začel z uverturo Glinkove opere Ruslan in Ljudmila in gospod Borštnik, mojster in mentor prvih poklicnih igralcev v Dramatičnem društvu in s tem tudi dramaturg in režiser slavnostne predstave, je recitiral navdušene verze prologa, ki ga je sestavil pesnik in dramatik in gledališki kritik Anton Funtek v slovnično pravilni prozodiji. Nato je program prešel v scenski uvod: slovesna igra v obliki takrat tako priljubljene alegorije, ki je pri rodoljubnih gledalcih izzval vsestranski aplavz.

Toliko o slavnostni spremljavi otvoritvene svečanosti. Vendar so tudi pri opremi celotne uprizoritve sodelovale vseslovanske in vseavstrijske zveze — kostumi so bili, kakor poroča lepak, »od Narodnega divadla v Pragi in od Deželnega gledališča v Zagrebu«, o dekoru pa piše, da sta ga »napravila I. Kautsky & Rottonara, c. kr. dvorna gledališka slikarja na Dunaju«, da ne omenimo še udeležbe vojaških godbenikov pri tej slovesnosti, saj je zapisano, da »pri predstavi svira orkester slavnega domačega pešpolka baron Kuhn št. 17«, že pri nekdanjih čitalničarjih tako priljubljenih »zibcenarjev«.⁴²

In še ta družabni dogodek — v premorih med dejanji si navdušeni obiskovalci ogledujejo ureditev nove stavbe. Skratka: slovesno, vseslovansko, staroavstrijsko, da še nikoli tako. Že drugi dan poroča Slovenski narod, kako veliko je bilo navdušenje, da so gledalci komaj še dojemali Jurčičevo žaloigro: »Gledališče samo, lepe toilette, krasni kostumi in dekoracije, kakršnih v Ljubljani še ni bilo videti, vse to je absorbiralo toliko pozornosti, da gledalci niso utegnili uglobiti se v tragedijo.«⁴³

Kakor se da razbrati že iz teh podatkov, se z letom 1892 obnove dovolj učinkovito stare vezi z Zagrebom in s Prago in celo še z Dunajem

in po tej trojnosti se pogosto zgleduje tudi uprizoritveni spored Deželnega gledališča vse do izbruha prve svetovne vojne. Vendar velja Dramatičnemu društvu priznati vsaj ta javni kulturnopolitični uspeh, da se je novo gledališče odprlo s slovensko praizvedbo, saj je bila to trajna spodbuda za celotno etnično ozemlje, zakaj javnost je že s tem slovesnim dogodkom priznala *via facti* novo stavbo za slovensko narodno gledališče navzlic mnogim poznejšim kriznim situacijam, ki so se obnavljale vse do razpada habsburške monarhije.

Te krizne situacije so se pojavile že kmalu po otvoritvi novega poslopja, saj so se napovedovale že pred tem dogodkom:

»Z razkošnimi nadami smo takrat vsi pozdravili otvoritev novega deželnega gledališča«, tako pripoveduje Anton Funtek, ki je za to otvoritev napisal slovesni prolog. »Nekateri so celo sanjali o tem«, nadaljuje pisec s trpko ironijo, »kako bi iztisnili iz njega nemške gledališke prireditve ali vsaj Dramatičnemu društvu izposlovali po štiri predstave na teden. Toda kmalu se je pokazalo, da je bila prva navdušenost samo slamnat ogenj — žal, da ne prvič in ne zadnjič v slovenskem javnem življenju.«¹⁴

Prva ovira za uspešno oblikovanje dramskega in opernega sporeda, ki se je obnavljala iz leta v leto, je bila že v tem, da je bila nova gledališka stavba v deželni lasti in da sta si prostore delila nemški Theaterverein in slovensko Dramatično društvo. Celo lože so bile razdeljene tako, da so eno polovico najemali nemški, drugo slovenski gledalci. Mestne in deželne podpore so bile tudi tako odmerjene, da si je nemška manjšina slovenskega mesta Ljubljane pridobila ugodnejše najemne pogoje, čeprav so ta del ljubljanskega občinstva oskrbovale le občasno angažirane gledališke združbe in priložnostna gostovanja znamenitih solistov. Dramatično društvo je resda imelo svoj stalni igralski in pevski ansambel, vendar je vsaj v prvih sezonah komaj zmagovalo prehod iz občasnih društvenih prireditev v profesionalno stalnost, tako da je, kakor poroča že Anton Funtek, začelo le z dvema gledališkima večeroma na teden.¹⁵

Občutna razlika med premožno nemško manjšino in gospodarsko malopomembno večino se je v tedanji Ljubljani pokazala že v tem, da je bila slovenska personalna lista stalno angažiranih gledaliških ljudi zelo skromna in za zahtevnejše uprizoritve maloda neustrezna:

Vodja dramskega sporeda Ignacij Borštnik je imel v prvi sezoni le dvanajst poklicnih igralcev, drugi dve tretjini tega ansambla pa so

bili bolj navdušeni kakor izkušeni člani Dramatičnega društva — in obe vodji Opere pevec in režiser Josip Noli in dirigent in pedagog Fran Gerbič sta se morala zadovoljiti s sedmimi izšolanimi solisti in s pevskim zborom sedemindvajsetih članov, orkester pa je bil vsaj v prvih letih še zmeraj izposojen pri znanih »zibcenarjih«.

V primerjavi z Zagrebom, kjer so igrali in peli po letu 1861 samo še v hrvaščini in kjer je bila 1870 ustanovljena tudi že stalna opera, je bila Ljubljana že v letu 1892 za tri desetletja v očitni zamudi in mučno životarjenje s staroavstrijsko dvojno zasedbo novega gledališča je trajalo še celo desetletje, dokler si niso Nemci sezidali svojega poslopja, ki je bilo dozidano v letu 1911 in poimenovano z dinastičnim naslovom Kaiser Franz Josef Jubiläumstheater. Res, da tudi tej jubilejni ustanovi nemške manjšine ni bilo usojeno dolgo življenje, saj je svetovna vojna zavrla gledališko dejavnost v Ljubljani in po letu 1919 se je tej hiši naselila Drama Slovenskega narodnega gledališča, nekdanje Deželno gledališče pa je prevzela Opera.

Ob teh nenehnih ovirah, ki jih je morala intendantca Slovenskega gledališča v Ljubljani premagovati znova in znova, se pojavlja paradoks med leti 1892—1914, ki ga vsaj v gledališkem sporedu takrat ni bilo pričakovati. Značilna za ta paradoks je izjema v pravilu, ki ga raziskovalci vsaj doslej niso dovolj nazorno obravnavali: gre za ugotovitev, da je operni spored v primerjavi z dramskim že kmalu po otvoritvi novega gledališča spodbudil izrazito evropeizacijo gledališke dejavnosti v deželi, tako vsaj z globljim razumevanjem za sodobnost in za uprizoritveni stil v tem ombočju, navzlic zelo omejenim pogojem za uspešno uprizoritev zahtevnega programa.

Bil bi povsem odpustljiv kompromis, če bi se bil ta novi operni spored izoblikoval sprva le iz spevoigre, ki so jo nekoč že bralna in pozneje tudi dramatična društva z uspehom uprizarjala, tako da bi ta spored šele postopoma prešel v izbor male opere in operete. Tak izbor pa zmorejo tudi glasbeno nadarjeni dramski igralci, ne le izšolani operni solisti. Res, da so se takšne enodnevnice in uspešnice uprizarjale za gledališko blagajno tudi v Deželnem gledališču v obsežnem zaporedju od Alexandra Lecocqja in Lea Falla do Franza Léharja in Imreja Kálmána. Med priljubljene avtorje sodi tudi pomembnejši Jacques Offenbach, ki se ga je lotil Josip Nollu že med leti 1870 in 1874, preden je šel na mednarodno pot opernega baritona: Čarobne gosli (Le Violoneux), Soproj pred durmi (Un Mari à la porte), Tihotapec (Der Schmuggler),

Deklica elizonska (Pepito), Roža Saintflourska (La Rose de Saint-Flour); prevzel ga je tudi še prvo sezono v novi hiši s Svatbo pri svetilnicah (Le Mariage aux Lanternes), in to izročilo je zaživelo še po Nollijevi smrti z zahtevnejšimi deli — Lepa Helena (La Belle Hélène), Hoffmannove pripovedke (Les Contes de Hoffmann), Orfej v podzemlju (Orphée aux Enfers).¹⁶

Prodor nove smeri, ki je odprla pot tako imenovani veliki operi, se je uveljavil že v letih 1895—1903 z obširnimi Verdijevimi ciklom — Trubadur, Rigoletto, Ernani, Traviata, Ples v maskah, Aida, Othello. Verizem italijanske opere z vso sentimentalno melodramatiko je že tudi takrat prešel v stalni spored — Mascagni (Cavalleria rusticana), Leoncavallo (I Pagliacci), Puccini (La Bohème, Tosca, Madame Butterfly). Ob prelomu stoletja so bile na odru Deželnega gledališča tudi prve slovenske praizvedbe Richarda Wagnerja (Lohegrin, Večni mornar, Tannhäuser). Ta modernizirani spored slovenskih operistov razodeva v primerjavi z nemškimi gostovanji še drugo očitno prednost, saj so uprizorili ob znanih delih slovanskih avtorjev, Smetane (Prodana nevesta, Poljub, Dalibor) ali Dvořaka (Rusalka) tudi vse kakor že koli uprizorljive novosti slovenskih skladateljev. Benamina Ipavca je prvič uprizoril že Nollli 1869 s spevoigro Tičnik in ga spodbudil tudi za uprizoritev lirične opere Teharski plemiči (1892/1893); Nollli je prvi uprizoril tudi dela Viktorja Parme, tako Ksenijo (1897/98), Staro pesem (1898/99/1900), Urha, grofa celjskega (1895/96), tako da so se uprizoritve Parmovih del nadaljevale tudi še pozneje z Amaconkami (1903, 1912) in z Nečakom (1907/08). V tem času se je začela tudi operna kariera modernista Rista Savina — Poslednja straža (1896) in prva različica Lepe Vide (1909/10).¹⁷

Gre tedaj za očiten paradoks v gledališkem sporedu, ki kaže na to, da se boj za javno veljavo narodne samobitnosti ni začel v repertoarni politiki slovenske dramske umetnosti marveč v odločni evropeizaciji opernega izbora in da je zgodovinska zasluga prvih vodij slovenske Opere ta da sta dvignila spored že v prvih sezonah Deželnega gledališča na sodobno raven, neda bi bila pri tem zanemarila slovenske novosti.

Res, da je bil to splet srečnih okoliščin, da sta to preobrazbo v gledališkem sporedu tako uspešno načela glasbena mojstra tega časa — skladatelj, pevski učitelj in dirigent Fran Gerbič (1840—1917) in pevec, režiser in publicist Josip Nollli (1841—1902). Vrnila sta se v Ljubljani sredi polne zrelosti, saj sta oba že prešla petdeseto leto, prišla sta v novo hišo z bogatimi izkušnjami z opernih odrov drugih dežel in čeprav sta

kot vsestransko priznana pevska solista nastopila kdaj pa kdaj tudi še v solističnih partijah, sta prenesla stvarilne energije predvsem na režisersko spodbudo in za dirigentski pult, na vzgojo glasbenega naraščaja in na publicistiko ter tako omogočila moderniziran operni spored. Vendar to ni bila samo neogibna zahteva aktualne kulturne politike, da bi s takšnim sporedom osvobodila gledališko dejavnost društvene kratkovidnosti z naglim prehodom v evropsko umernost — bila je tudi izrazito osebna zavzetost obeh mojstrov, sklepno poglavje v njuni umetniški biografiji, kulturnopolitični epilog njunega poslanstva.¹⁸

3

O očitni preobrazbi slovenske operne dejavnosti med leti 1892—1914 tedaj ni odločalo le učinkovito glasbeno izročilo mesta Ljubljane, ki si je s pogostimi gostovanji znamenitih tujih opernih družin pridobivalo že v baročnem času sprejemljivo občinstvo — oba mojstra, Josip Nollli in Fran Gerbič, sta si nabrala še pred vrnitvijo v slovensko prestolnico prav posebne izkušnje, ki so se pokazale za neizogibne pri težavnem prehodu iz zastarele društvenosti v strokovno profesionalizacijo.

Tako je razvil Josip Nollli že v prvih ljubljanskih letih 1865—1875, preden je odšel v tujino s slovesom opernega baritona, obsežno organizacijsko dejavnost v krogu tako imenovanih Mladoslavencev. Ti so skušali društveno življenje, ki je tonilo v konservativni sferi starih političnih veljakov, posodobiti z ustrežnejšimi liberalnimi težnjami, te težnje pa je znatno spodbujala obnovljena misel o Zedinjeni Sloveniji. Tako je bil tudi Josip Nollli ob Franu Levstiku med vodilnimi člani dramatičnega društva, ki so v letu 1868 ustvarili z novim statutom soliden temelj za narodno gledališče s poklicnimi igralci, zakaj osrednji člani te revizije zagovarjajo strokovno in javno knjižnico, izbor uprizorljivih iger ob razumnem pospeševanju domače dramatike, založniško dejavnost za širjenje gledaliških spisov, sistematične vzgoje poklicnih igralcev in pevcev.

Prvi rezultat teh spodbud je bil za tedanji čas zelo uporaben priročnik za amaterje — Priročna knjiga za gledališke diletante (1868). Pripredil ga je Josip Nollli za prvi zvezek teatrološke zbirke Slovenska Talija. To je bil prvi slovenski učbenik gledališke spretnosti, resda delno še prevzet po češki predlogi Josefa Mikulaša-Boleslavskega (Příručni kniha pro divadlo ochotníky, 1866), vendar izpopolnjen v vseh vodilnih poglavjih

z dragocenim, dotlej še neobjavljenim gradivom o slovenski uprizoritveni dejavnosti. Tako velja to delo oceniti za prvi uvod v gledališko zgodovino vse do monografske študije Antona Trstenjaka Slovensko gledališče, ki jo je izdalo Dramatično društvo ob otvoritvi Deželnega gledališča v letu 1892.¹⁹

Če tedaj lahko opredelimo Josipa Nollija za nestorja celotne gledališke profesionalizacije pri Slovencih, tedaj velja ta opredelitev vsaj v opernem območju tudi za Frana Gerbiča:

Resda pri tem ne gre zanemariti primerjave med tema prijateljima in antipodoma, ki sta začela mednarodno kariero kot uspešna operna solista. Bil je nekakšen izvirni greh, hkrati pa tudi neodtujljiva prednost pri kritiki, da sta Fran Gerbič kot tenor in Josip Noll kot bariton žela leta in leta navdušen sprejem pri opernih gledalcih, čeprav sta bila po značaju nenavadno različna. Josip Noll, sin južnjaškega očeta, je razodeval impulziven, živahen, neugnan temperament — Fran Gerbič pa je bil pri vsem tenkem sluhu za dramatično v glasbi in na odru pravi potomec kamnitega Krasa, liričen po glasbenem daru in zadržan v igralskem izrazu, takšen da je le malokdaj prepuščal romantično senzibilnost sproščeni čustvenosti, saj je oblikoval umetniško izpoved vselej zelo diskretno, s kulturvirano tehniko in strogo zgrajeno arhitektoniko.²⁰

Tako različno se oblikuje tudi solistična pot obeh prijateljev: Noll je bil neutruden popotnik, Gerbič samohodec z očitno željo po stalnosti. Gledališki zemljevid Nollijevih gostovanj zajame malone vso Evropo — Italijo (Alessandria, Bologna, Brescia, Catania, Cesena, Crevalcore, Ferrara, Florenca, Genova, Meldola, Messina, Milano, Napoli, Palermo, Pavia, Piacenza, Pisa, Ravenna, Rim, Savigliano, Torino, Verona), Grčijo (Krf), Španijo (Barcelona, Madrid), Češko (Praga), Poljsko (Lvov), Madžarsko (Budimpešta), Romunijo (Bukarešta), Rusijo (Odesa, Kijev, Moskva, St. Petersburg), da ne omenimo še izhodišče Nollijeve evropske poti — Zagreb. Kakor se da razbrati iz dokumentov, je Noll iz Zagreba odšel v Milan k mastru Albertu Giovanniniju (1848—1903), ki je bil že takrat profesor na konservatoriju, ter že z osem mesečnim študijem tako izpopolnil pevsko tehniko belcanta, da je kmalu nato, v juniju 1879, nastopil kot Re Alfonso v Donizettijevi operi La Favorita in kot grof Luna v Verdijevem Trubadurju: bilo je v milanskem Teatro del Verme, sprva s takratno »regino del canto italiano« Isabello Galletti in nato z znano Darlano Dini, pri zvišanih cenah in s ponovnimi reprizami in z vsestranskim uspehom pri milanskih poročevalcih.²¹

Vse to le v primerjavi s Franom Gerbičem, ki je v dvanajstih letih komaj štirikrat menjal operni angažman — Praga, Zagreb, Ulm, Lvov. K temu velja dodati, da je nadarjeni tenorist po letu 1870 prebil deset let v novo ustanovljeni zagrebški operi in da so mu tam ob slovesu podelili izjemno odlikovanje častnega člana. Tako je bilo tudi povsem v skladu z željo po stalnosti, če se je Fran Gerbič po štiriletnem pedagoškem delu na Lvovskem konservatoriju vrnil v Ljubljano in pripravil po letu 1886 malone vso glasbeno dejavnost tega mesta spretno in vztrajno za zahtevne storitve: prevzel je vodstvo Glasbene šole pri Glasbeni matici, pevski zbor pri Čitalnici, vzgojo Ljubljanskega pevskega društva ter glasbene nastope pri Dramatičnem društvu, hkrati je bil še Regens chori Šentjakobske cerkve in glasbeni učitelj za pedagogiko v ljudskih šolah. Ta nenavadna prizadevnost se ni razodevala le v organizacijski vsestranosti, ki je zajela vsa območja glasbene vzgoje in uprizoritvene dejavnosti — bila je hkrati tudi vseskozi sistematična priprava za slovensko poklicno gledališče in koncertne nastope, kar dokazujeta dovolj nazorno tudi učbenika nekdanjega opernega tenorja in koncertnega pevca — Metodika pevskega pouka in Teoretično praktična pevska šola.²²

Toliko o tako imenovanih subjektivnih pogojih za organizacijsko vneto Josipa Nollija in Frana Gerbiča, saj je očitno, da bi brez teh pogojev vsaj v prvem in najtežavnejšem desetletju slovenske operne dejavnosti ne bilo pravega uspeha. Ta uspeh je izpričala celo že publika v sezoni 1899/1900, saj poroča takratni tajnik Dramatičnega društva in gledališki intendant Fran Milčinski, da je imalo gledališče v tej sezoni tretjino več dohodkov pri opernih kakor pri dramskih predstavah, čeprav je bilo dramskih veliko več.²³ Res, da terminologija v tem poročilu ni povsem točna, saj ne gre za predstave marveč za uprizoritve: te pa dovolj nazorno nakazujejo razliko med zastarelim dramskim in izrazito sodobnim opernim sporedom. Drama je uprizorila petnajst iger, med njimi tri slovenske praižvedbe (Aškerc, Stritar, Cankar), vendar med njimi komaj najdemo avtorja, ki je preživel svoj čas (Shakespeare, Gogolj, Ibsen). Takšen je bil tudi odziv gledalcev, saj je bilo komaj trideset predstav. Povsem drugače Opera: Josip Noll je v tej sezoni uprizoril pet oper, ki sodijo še danes v železni repertoar: Leoncavallo (Glumači), Weber (Čarostrelec), Smetana (Prodana nevesta, Dalibor), Wagner (Večni mornar), Bellini (Norma) in Rudolf Inemann, ki je uprizoril vseh petnajst iger v dramskem sporedu, je dodal v opernem še Straussovo opereto Netopir. Teh šest uprizoritev v Operi je doživelo sedemintrideset več-

rov.²⁴ Nadrobna razčlemba je odveč. Povsem očitno je dejstvo, da je prehod v izrazito evropeizacijo v opernem sporedu uspel tudi pri gledalcih.

Kakor se da razbrati že iz življenjepisnih podatkov o obeh vodjih slovenske opere, je pomenila solistična kariera na eni ter kulturnopolitična in pedagoška dejavnost na drugi strani za ta nagli preobrat v gledališkem sporedu očitno prednost, zakaj oba, Josip Noll in Fran Gerbič, sta poznala iz lastne in dolgoletne izkušnje vse prednosti poklicnega in vse slabosti društvenega gledališča. Tako se nista dala ugnati z nenehnimi ovirami, ki so se pojavljale ob tem procesu evropeizacije, čeprav so se te težave obnavljale ne le zavoljo podedovanih staroavstrijskih razmer, marveč tudi zavoljo malomeščanske miselnosti takratne Ljubljane. Res, da je bilo kdaj pa kdaj težko razložiti, ali je izzivala krizne situacije kulturnopolitična kratkovidnost provincialnih prominenc ali birokratska malopoteznost mestnih in deželnih oblasti. Res je tudi, da preudarni Fran Gerbič po letu 1898 ni stopil več za dirigentski pult Deželnega gledališča in da je nepreudarni Josip Noll komaj sedem tednos pred smrtjo še z uspehom uprizoril svojo zadnjo opero — bila je delo Friedricha Flotowa Alessandro Stradella na večer 21. novembra 1901 in poročilo o Nolljevi smrti je z 11. januarja 1902 — vendar je bil temelj za stano poklicno gledališče takrat že postavljen vsaj v območju slovenske opere.

Tako je bila slovenska Opera Deželnega gledališča v Ljubljani v drugem desetletju svojega obstoja tudi že priljubljeno delovno mesto za dirigente iz drugih dežel navzlic minimalnih dohodkom: vsaj za tiste dirigente iz mlade glasbene generacije, ki so preizkušali svoje sposobnosti rajši v novi in stalni slovenski gledališki skupnosti kakor pri rutiniranih, vendar le občasno angažiranih gledaliških združenjih, čeprav bi bilo veliko preprosteje, če bi se udinjali uvoženi nemški konkurenci. Gledališka situacija je bila v tem desetletju toliko bolj obetavna, ker so Slovenci v letu 1908 ustanovili filharmonično družbo, tako da je Opera lahko delovala že pred širšim glasbenim zaledjem.

Tako je prevzel vodstvo novega društva za štiri leta (1909—1912) mladi Vaclav Talich, ki je v Ljubljani, po kratkotrajnih angažmanih kot violinist, koncertni mojster, zborovodja v Berlinu, Odesi, Tbilisiju in Pragi, komaj šestindvajestleten začel pravo dirigentsko pot. Ta ga je pripeljala po kratki medigri v Plznu (1912—1915) že v letu 1918 v vodstvo Češkega filharmoničnega orkestra, ki si je ne le v Pragi, tudi s

številnimi gostovanji pridobil kmalu svetovni sloves.²⁵ Tako je prišel še pod Talichovim vodstvom drug, pozneje po vsem svetu iskani gost k slovenski Operi — bil je Fritz Reiner iz Budimpešte, še štiri leta mlajši od češkega kolege pri filharmonični družbi. Bilo je v sezoni 1910/11, ko je Reiner v Ljubljani z uspehom končal prvo dirigentsko sezono. Tu je tudi prvič dirigiral Richarda Wagnerja (Tannhäuser), ki je ostal vse življenje njegov priljubljeni in uspešni avtor, saj je z njim celo še po drugi svetovni vojni odprl prenovljeno dunajsko opero — bili so Mojstri pevci v letu 1955.²⁶

Za Vacivava Talicha in Fritza Reinerja je dosegla slovenska operna dejavnost v ljubljanskem Deželnem gledališču vsaj v glasbenem pogledu tisto raven, ki so jo napovedovale že pred dvema desetletjema težnje Josipa Nollija in Frana Gerbiča po odločni evropeizaciji. Žal se je ta ugodna situacija izjalovila že v sezoni 1912/13, torej v času, ko so se napovedovale nove možnosti za slovensko uprizoritveno dejavnost, saj so se takrat preselile nemške predstave iz Deželnega gledališča v novo Jubilejno gledališče Franca Jožefa. Tako se je začela — nikakor le zavoljo Vaclava Talicha iz Ljubljane, kakor to domnevajo nekateri raziskovalci — najgloblja kriza slovenske operne dejavnosti.²⁷

Bil je podoben kulturnopolitični kratek stik kakor nekoč v Zagrebu, ko so z absurdnimi manevri za vladavine madžaronskega bana Khuen-Hédervaryja uradno ukinili Opero v Zemaljskem kazališču za celih sedem let (1902—1909). Tu, v tedanji vojvodini Kranjski je prišlo navzlic nemški manjšini v deželnih oblasteh do nepremostljivih sporov med slovenskimi strankami, tako da se je znižala že dotlej nezadostna subvencija za narodne uprizoritve pod najnujnejši minimum, in tako so Opero razpustili z navideznim izgovorom, da bi podprli dramske uprizoritve. Rezultat je bil porazen: od 30. marca 1913 do 21. novembra 1918 ni bilo več opernih predstav v slovenskem jeziku.²⁸

To vrzel so vsaj v zadnji predvojni sezoni 1913/14 izpolnila gostovanja zagrebške opere, ki jih pa niso subvencionirale skrajno konservativne deželne oblasti, marveč liberalni mestni svet. Tako so v Ljubljani v dogovoru z zagrebškim intendantom Vladimirom Treščem in opernim direktorjem Srečkom Albinijem uprizorili med 22. oktobrom 1913 in 14. aprilom 1914 sedamnajst opernih in operetnih del. Med domačimi deli velja omeniti Zajčevo glasbeno tragedijo Nikola Šubić-Zrinjski in Parmovo dramatično romanco po Heinejevi predlogi, ki so ju poznali ljubljanski gledalci že iz Nolljevih uprizoritev, nova je bila

le Albinijeva opereta Baron Trink. Med operetnimi deli tujih avtorjev sta bili uprizorjeni takratni novosti malone takoj po dunajski praižvedbi, Léharjeva Končno sama (Endlich allein) in Nedbalova Poljska kri (Polenblut). Obnovili so tudi v Ljubljani tako priljubljene Offenbachove Hoffmannove pripovedke. V opernem sporedu so prevladovala dela italijanskega verizma z belcantom, tako uspešna že v prejšnjih uprizoritvah Deželnega gledališča, med njimi je pet Verdijevih oper (Rigoletto in Trubadur, Traviata, Ples v maskah in Aida), Puccinijeva Madame Butterfly in Leoncavallovi Pagliacci. Ta spored so Zagrebčani dopolnili še s francoskimi avtorji, ki jih razen Gounoda (Faust) in Bizeta (Carmen) v Ljubljani še niso poznali, Delibesova Lakme, Saint-Saens Samson in Dalila, Julesa Masseneta Werther in Glumač naše gospe.²⁹ Vojna leta so se poglobila preizkušeno sodelovanje med Slovenci in Hrvati, saj so takrat peli v zagrebški Operi poleg uspešne Irme Polakove še štirje znameniti slovenski pevci, Rudolf Bukšek, Josip Križaj, Ivan Levar, Josip Rijavec.³⁰

Vojni čas je povsem ustavil slovenske javne uprizoritve ne le v opernem sporedu. Tako je klerikalni in cesarju zvesti deželni glavar Ivan Šuštaršič iz strahu pred jugoslovanskim simpatijami Ljubljančanov zaprl Deželno gledališče in ga spremenil v kinodvorano. V slovenski prestolnici že od 7. aprila 1914 (torej že teden dni pred zadnjim gostovanjem zagrebške Opere in še pred izbruhom vojne) do 29. septembra 1918 (torej vendar še pred dokončnim razsulom habsburškega cesarstva) tu ni bilo več predstav v domačem jeziku. Edina izjema v tem času je bila uprizoritvena dejavnost v Mestnem domu, kjer si je priljubljeni ljudski igralec Anton Cerar Danilo uredil zasebni komorni oder — Malo gledališče — vendar je tudi ta dejavnost doživela le pol sezone, saj trajajo predstave na tem odru le od 25. februarja do 5. maja 1915. Prav takšno usodo doživljajo tudi vsa dramatična društva v tistih krajih, kjer je amaterska dejavnost prehajala že v poklicno delo — tako po aprilu 1914 tudi v Trstu in Mariboru, Celju in Ptujju ni bilo več gledaliških uprizoritev.³¹

4.

Če tedaj znova prevzemamo primerjavo med operno in dramsko dejavnostjo, moramo obnoviti že omenjeni paradoks, da se je dramsko delo v Deželnem gledališču med leti 1892—1914 usmerjalo vsaj v sporedu

in delno celo v izvedbi veliko počasneje k novim in sodobnim avtorjem, kakor se je to zgodilo pri veliko zahtevnejšem opernem sporedu, ki se je moral za svojo evropeizacijo spoprijemati ne le s personalnimi, tudi u odrskotehničnimi in drugimi organizacijskimi težavami.

Vzemimo le za primer tiste avtorje, ki so se ob prelomu stoletja uveljavili vsaj v srednji Evropi, bodisi kot novatorji v gledališkoestet-skem ali v družbenokritičnem pomenu te besede, bodisi kot uspešni pisci za gledališko blagajno — tako na eni strani Turgenjev in Čehov, Gorki in Ibsen, Hauptmann in Strindberg ali na drugi strani blagajniški avtorji s preizkušenim rokodelskim znanjem kakor na primer Hermann Sudermann.

Tako preseneča raziskovalce, da so bili sprejeti v dramski spored svetovno znane ruske igre z lirskim nadihom dokaj pozno in le v skromnem izboru in malone brez vsakršnega odziva pri gledalcih — Gorki (Na dnu 1904, z eno samo reprizo), Turgenjev (Tuji kruh 1906), Čehov (Striček Vanja 1909), zadnje tri igre vselej le z eno samo pred-stavo, čeprav so bile uprizorjene z izbrano zasedbo. Tudi Ibsen ni do-segel trajnejšega uspeha v tem času: prvič je bil uprizorjen šele leta 1892, še pred otvoritvijo novega Deželnega gledališča, v dvorani ljubljanske Čitalnice (Nora), vendar so tudi med leti 1892—1912 uprizorili, komaj štiri njegove drame — Strahovi, Sovražnik ljudstva, Stebri druž-be, Zveza mladosti. Prav tako Strindberg, saj odkrivamo v takratnem sporedu navzilec ustreznim režiserjem in igralcem komaj dve drami — Oče (1909, 1913), Upniki (1913).³²

Vrzel med sodobnimi avtorji izpolnjuje ta čas vsaj delno Gerhart Hauptmann, vendar se tudi pri teh uprizoritvah nakazuje nekakšno nasprotje v odzivu gledalcev. Tako so bile dovolj uspešne uprizoritve s ponovitvami tiste, ki so prepletene s pravljničnimi ali simbolističnimi prvinami nove romantike — Hanice pot v nebesa (1901, 1910), Elga (1906), Potopljeni zvon (1906). Hkrati pa so gledalci skorajda z odporom sprejemali zgodnejša Hauptmannova dela, kakor Rose Bernd (1907), Bobrov kožuh (1908), Voznik Henschel (1911), čeprav so bile te upri-zoritve že z igralskimi stvaritvami v vodilnih vlogah na znatno višji umetniški ravni, kakor je to dovolj razločno omenjeno v dnevnih poro-čilih in tudi v spominih po svetovni vojni, ko se je obnovila gledališka dejavnost v Drami.³³

Če pregledamo samo naslove uprizoritev med leti 1892—1914 na odru Deželnega gledališča — v sporedu je čez petsto dramskih in čez dvesto

opernih del — daje primerjava že po izboru in celo po reprizah prednost opernim in operetnim delom, saj glasbene reprize presegajo po številu celo priljubljene uprizoritve tako imenovanih klasikov od Shakespeara do Schillerja. Tako so v dramskem sporedu celo takšni uspešniki, kakršni so Sudermann et consortes po seznamu premier in repriz komaj še omembe vredni: Sudermannovih iger jer bilo med leti 1896—1912 uprizorjenih komaj četvero, med njimi dvoje v slovenskem gledališču v Trstu in dvoje v Ljubljani (Dom, Čast, Fritzchen, Sreča v zatišju), vendar vse te uprizoritve ne presegajo števila dvanajstih predstav, če ne prištejemo še nekatera priložnostna gostovanja priljubljenih igralk.³⁴

Problem repertoarne politike med leti 1892—1914, ki tako nazorno razodeva razliko med opernim in dramskim sporedom vsaj v kvalitetnem izboru avtorjev in iger, vsekakor ni le v izraziti različnosti idejnega in organizacijskega vodstva v obeh predelih Deželnega gledališča ali v različni gledališki zmogljivosti dramskih in opernih solistov — ta problem opredeljujeta do odločilne mere dve izrazito družbeni prvini: staro glasbeno izročilo in nova struktura gledališkega občinstva ob prelomu stoletja.

Kakor že omenjeno, je bilo že staro Deželno gledališče (pogorelo v letu 1887) po sedemnajstem stoletju navzlic skromni tehnični opremi zelo pomembno operno središče, kjer so tuje operne družine preizkušale odziv pri gledalcih, tako že znameniti beneški operisti, ki so se na dolgi poti v severne province habsburškega cesarstva vselez ustavili v Ljubljani, vsaj do leta 1797, ko je francoska uprava ukinula beneško republiko.³⁵ Že po tem izročilu je morala slovenska operna dejavnost tudi v novem Deželnem gledališču ohraniti evropsko raven, čeprav je nekdanje plemiške in meščanske gledalce izrinilo iz avditorija novo, uradniško in obrtniško občinstvo z znatnim prilivom iz petičnih predmestij.

Povsem drugačna je bila situacija v območju drame in komedije, saj uvoženi spored nemških gledaliških družb ni nikoli odločilno vplival na slovenske gledalce in tako je dramski izbor v Deželnem gledališču zaostajal še leta in leta v davno preživelim izročilu rodoljubarske društvene dejavnosti po zgledu nekdanjih čitalnic. To izročilo nikakor ni moglo razrešiti dileme, kakšen temelj naj bi se ustvaril za poklicno slovensko gledališče — ali reprezentativno in sodobno narodno gledališče za meščanske gledalce kulturnega mesta Ljubljane ali nezahtevno ljudsko gledališče za petične sloje okoliškega prebivalstva. V tej kulturno-politični stiski se je porajal spaček, zakaj iz napačne alternative o na-

rodnem ali o ljudskem gledališču je nastajalo podjetje, ki se je pretežno ukvarjalo le s površno željo po zabavi, tako da to gledališče ni bilo ne narodno in ne ljudsko: bilo je predmestno gledališče, ki je pogosto streglo le sumljivi promiskuiteti polizobražencev in novih bogatašev.

Anton Verovšek, vodilni ljudski igravec tega časa, opisuje še v letu 1911 dovolj drastično tisto občinstvo v starem Deželnem gledališču, ki se je ogrevalo predvsem za burke in ganljivke kakor nekdanji čitalničarji in se tudi v novi hiši ni kdo ve kaj spremenilo:

»Skušnje smo imeli v Čitalnici, igrali pa smo v gledališču. Občinstvo je bilo tedaj naše predmestje; kadar sem stopil na oder, so se mi v avditoriju kar zableščale zlate verižice in broše naših mesarskih mam; v parterju so sedele Šiškarice v pečah, obrtniki, gostilničarji in gostilničarke, ki so posebno rade hodile jokati k 'Mlinarju in njegovi hčeri'.«³⁶

In tako se po Verovškovih besedah začinja živahna goljufija s pravimi in nepravimi ljudskimi igrami, ki naj bi to staro občinstvo zvalila v novo hišo:

»Kmalu nato je nastopila pri nas era tako zvanih ljudskih iger. Tragedijo so prednali L'Arronge, Anzengruber, Rosegger in razne francoske enodnevnic. V teh so se mi posebno podale vloge humorističnih očetov, najbolj pa sem ugajal občinstvu v kmetskih tipih, ker sem vpeljal v gledališče slovensko govorico in kopiral slovenske značaje. To je Govekarja izpodbudilo, da je začel pisati narodne igre — dramatične produkte, ki so bili najbolj v korist blagajni in pisatelju samemu, manj našemu občinstvu in slovstvu, najmanj pa meni, ki sem igral glavne junake. Pri teh igrah so se namreč ljudje navadili smejati in tako sem moral nekaj časa igrati same pajace, izmed katerih omenil zlasti 'Krasno Lido', v kateri sem nastopal kot baletka.«³⁷

Še danes si lahko ponazorimo neugnano veselje predmestnih gledalcev pri tej takrat tako uspešni burleski Otta Fasterija, če si le priključimo v spomin, da je moral ta postavni, k debelušnosti nagnjeni in z izvirnim humorjem nadarjeni komedijant z vsem bliščem svoje korenjaške ljudskosti nastopati v vlogi nežne balerine v takšni šmiri, kakršna je bila ta, s petjem in plesom v petih dejanjih.

Res, da ne kaže navajati tako drastičnih primerov, kakršen je ta s Krasno Lido za pravilo v dramskem in komedijskem sporedu, saj so v Deželnem gledališču po zgledu nekdanjih društvenih zabav uprizarjali tudi pomembnejše ljudske igre. To je bil dokaj obsežen izbor od vaške burke do kmečke tragedije, razumno lokaliziran z izbrano igralsko za-

sedbo in uprizorjen v stilu poljudnega romantičnega realizma. Med takšne primere sodi vsekakor Morrejeva igra S'Nullerl, ki se je od leta 1877 do dvajsetih let po svetovni vojni uveljavljala pri polnem avditoriju na vseh slovenskih odrih s podomačenim naslovom Revček Andrejček. Ljudska figuralika s folklorno obarvano govorico se je razživela tudi v Anzengruberjevih igrah, ki sta jih vse v ustreznih lokalizacijah uprizorila ali Ignacij Borštnik ali Anton Verovšek — Dolski župnik (Der Pfarrer von Kirchfeld), Krivoprisežnik (Der Meineidbauer), Četrta božja zapoved (Das vierte Gebot), Podkriževalci (Die Kreuzelschreiber), Samski dvor (Der letzte Hof).³⁸

To dediščino ljudske igre od Anzengruberja do Schönherrja prevzamejo pozneje tudi nekateri uspešni slovenski avtorji. Tako ubira moralistično smer ljudske igre Fran Saleški Finžgar (1871—1962) z Divjim lovcem (1907), z Našo krvjo (1914, 1919), z Verigo (1914, 1919), z Razvalino življenja (1921) — nezahtevno smer preproste zabave pa ubira v komedijah Cvetko Golar (1879—1965): Vdova Rošlinka (1925), Zapeljivka (1925), Dve nevesti (1931), Ples v Trnovem (1942). Ta gledališka vrst je tako kakor pri drugih Slovanih nekdanje donavske monarhije poslednja različica tako imenovane Heimatkunst, zgrajena na kmečki in malomestni figuraliki, z reminiscencami iz deželne zgodovine in s poljudnimi anekdotami ter sestavljena v dialogih, ki težijo po nazornem posnemanju vsakdanje govornice, tako da puščajo režiserjem in igralcem kar se da veliko priložnosti za individualna extempora.

Kakor omenja že to Anton Verovšek, je takšna svobodna oblika ljudske igre, kakršna dopušča v zelo širokem razponu med romantiko in realizmom tudi naturalistične poante, zapeljala pisatelja in novinarja Frana Govekarja (1871—1949), da je nenavadno uspešno zlorabil nekatera znana dela iz slovenskega pripovedništva devetnajstega stoletja. Tako je prevzel zgodbo in figuraliko iz treh priljubljenih del Josipa Jurčiča in Frana Levstika ter jih spremenil z brezobzirno željo po senzacionalni teatraliki v prave spektakle s številnimi epizodami. Zloraba je očitna, vendar učinkovita, saj prekrivata prvobitno pripovedno umetnost teh predlog groteskna komika vaških originalov in kičasti blišč množičnih prizorov — Rokovnjači (1899), Deseti brat (1901), Martin Krpan (1905).

Vrhunec te korenjaške teatralike je dosegla Govekarjeva dramatičacija Levstikovega Martina Krpana s praižvedbo na dan Svetih treh kraljev 1905 v Deželnem gledališču:

Izvirnik je preprosta, v ljudskem jeziku pripovedovana pravljica z realističnim prizvokom, ki poroča o postavnem in malce naivnem, vendar kmečko zvitem tihotapcu Martinu Krpanu, ki reši cesarski dvor na Dunaju hudobnega in nasilnega velikana Brdavsa; za to resda ne žanje posebne zahvale, vendar si ob slovesu izposluje pri cesarju osebno dovolilnico za takrat strogo prepovedano tihotapstvo s soljo. Fran Govekar je iz te preproste zgodbe sestavil takšno igro, kakršno bi v baročnem času imenovali »Schau-und Spektakelstück«. In res bi ta igra lahko veljala za obnovo baročnega izročila, če bi bila ta gledališka slika »v petih dejanjih s petjem, glasbo in plesom« uprizorjena v takšnem stilu — vendar to ni bilo pravo ljudsko gledališče, samo neugnana zabava za bahavo in petično predmestje, kakor ga je že opisal tako zelo drastično priljubljeni igralec naslovne vloge Anton Verovšek.³⁹

To ni bila le uspešna blagajniška igra, bila je, kakor se temu reče v zakulisnem žargonu, pravi »Direktorstück«, saj je bil Govekar takrat slovenski intendant Deželnega gledališča in je nameraval pokazati na primeru, kako se da tudi v dramskem sporedu prekositi opero in opereto, če igro učinkovito prirediš za nezahtevno občinstvo. Tako je zaredil celotni igralski in operni zbor z vsemi znanimi solisti in orkestralno spremljavo neizbežnih »ziocenarjev«. Paša za oči je ustvaril tako, da je izpopolnil cesarski dvor na Dunaju s kanclerjem in štirimi ministri in ustrezno birokratsko spremljavo, nasilnega velikana, ki ogroža prestolnico, pa je povišal v kralja zamorskih dežel z naslovom njegovega veličanstva Brdavsa I. in ga po turški navodi obdal s pašami in sužnji in sužnjami in tudi z odaliskami in evnuhi, samotarski Martin Krpan pa postane vođa velike kmečke tihotapske tolpe, ki se zaplete z oblastmi v zagatne težave. In da bi ne bila pozabljena tovarna kobilica Krpanova, je tudi to spravil na oder: to je neugledno živinče, vztrajno in muhasto kakor kraški osel, ki mora že v ljudski povesti nositi prepovedane vreče soli in jo postavni tihotapec dvigne kar z bremenom vred s poti, ko se na zasneženi podeželski cesti prikaže cesarska kočija.

Kaj več se res ni dalo pričakovati od takšne bahave predmestne zabave, če prištejemo k temu še izjemno priložnost, da je celotni operni zbor še zaplesal temperamentno kolo in da so na dvoru vzhodnjaškega kroloka Brdavsa zaplesali tudi zapeljiv ples odalisk, ki ga je uprizoril oktet mičnih ljubljanskih gospodičen, čeprav so sicer pri opernih predstavah malodane vselej črtali baletne vloške.⁴⁰

Krpanova kobila:

Vsekakor je to groteskna epizoda v kroniki slovenskega gledališča, da je uspešni nastop četveronožnega solista sprožil pravi kulturni boj, ki je s satiričnim izzivom postavil spored Deželnega gledališča pred javno alternativo, ali naj se ustvari ljudsko gledališče za zabavo petičnega predmestja ali evropefzirano gledališče v celotnem razponu od družbeno-kritičnih teženj Ibsenove »življanjske laži« do simbolične irealnosti Maeterlinckovih sanjskih podob. To alternativo je zastavil takrat Ivan Cankar v svojih polemičnih spisih, še več, ob prodornem javnem uspehu Frana Govekarja v letu 1906 je izšla Cankarjeva znamenita zbirka družbenih in gledaliških satir, ki ji je dal značilni naslov Krpanova kobila.

Povod za to polemiko je bil kakor pri mnogih dogodkih z globljim pomenom prav malenkosten:

Kakor se je nekoč strogi dvorni svetnik Goethe odpovedal intendantu weimarskega gledališča zato, ker je na tem odru nastopil zloglasni koder v vlogi Aubryjevega psa, tako je Cankarju vznemirila polemični temperament zabavna epizoda, za katero je izvedel iz časopisa, saj je takrat že dolga leta živel na Dunaju. Po neprizivni odločitvi ljubljanske intendance je bilo seveda neizbežno, da je Krpanova legendarna kobila nastopila tudi na odru Deželnega gledališča — bila je po vsem mestu znano in že nekoliko utrujeno kljuse iz mesarskega predmestja Šentpetra, ki je to vlogo predstavljala dostojno in potrpežljivo. Tako zvemo iz dnevne notice Slovenskega naroda, kako je »po zadnji popoldanski predstavi Martina Krpana spremljala nešteta množica že precej havarirano kobilico, ki igra v navadni narodni igri eno glavnih vlog, od gledališča do domačih svisli, prirejala ji spotoma glasne in navdušene ovacije, krmila jo s sladkorjem in drugimi sladčicami — na Šentpeterskem predmestju, kjer je navdušenje prikipelo do vrhunca... pa so obesili naši Luci velik venec okrog vratu.«⁴¹

Polemično vznemirjeni Ivan Cankar, ki je v dunajski predmestni sobici čakal že peto leto na izvedbo svoje zadnje komedije pod ljubljansko intendantco Frana Govekarja, je odpravil konjski venec s tem nazornim opisom:

»V šentpeterskem predmestju so venčali Krpanovo kobilo, ki se je vračala iz gledališča; triumfator se je zibal v hlev, simbol pa je ostal na cesti in smrdi še zmerom.«⁴²

Vzroki javnega spora, ki so zapeljali Cankarja k satiričnim izpadom pod geslom Govekar in Govekarji so seveda vsidrani v globljih plasteh kulturnopolitične zavesti, kakor to nakazuje nepomambni povod za pole-

miko, sproženo ob nedeljski epizodi v Šentpeterskem predmestju vsekakor to ni bila le izjemno različna karakterna struktura obeh antipodov iz iste generacije, ki jima je narekovala tako različne družbenopolitične reakcije — Govekar je bil v novinarstvu in v gledališču meščanskoliberalni praktik z izrazitim poslušom za dnevni uspeh pri nezahtevnem občinstvu, Cankarjeva problemska gledališka besedila pa vsaj ob svojem nastanku in ob praznvedbah niso mogla pričakovati sprejemljivih gledalcev, čeprav so bila uprizorjena vselej z znatno zamudo.

Ob teh gledaliških besedilih se je dvojnost Cankarjeve narave kakor v celotnem pesnikovem delu razodela tako očitno, da se je ta lastnost uveljavila pri gledalcih skorajda kot izrazita motnja v komunikaciji: Cankar je bil po umetniškem daru lirično nadahnjen pripovednik s tenkim poslušom za intimne vzgibe v podzavestnih plasteh človeške psihe, v družbeni kritiki pa je bil hkrati odločen in v satirični napadlastosti neutrujen polemik. Če upoštevamo samo to dvojnost, lahko do znatne mere pritrdimo celo tistim raziskovalcem, ki še danes zatrjujejo tako kakor Wolfram Walder v študiji Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit (1954), da je pesnik pisal drame le nekako mimogrede in da tu ni mogel povsem razviti svojih sposobnosti, saj da mu je za dramo primanjkovalo nujna racionalna osnova in da mu je dramatski govor puščal premalo možnosti za lirična razpoloženja.⁴³

Ivan Cankar (1876—1918) vsekakor ni le osrednja osebnost tako imenovane moderne v umetniški sferi — njegov pomen se da zaslediti tudi v kulturnopolitičnih opredelitvah tistih problemov, ki so ob prelomu stoletja vznemirjali duhovno vzdušje slovenske inteligence. Cankar je bil eden redkih Slovencev tega časa, ki te problematike ni opazoval iz žabje perspektive strankarskopolične vsakdanjosti, marveč je presojal življenje in usudo svojega ljudstva z evropskim pogledom. Tako je bilo polemičnemu kulturnemu politiku Ivanu Cankarju že zavoljo tega, ker je gledal na domovino iz cesarske prestolnice, kjer je delal vse do leta 1910, dokaj jasno, da je blaženi čas tako imenovane narodne sloge pri Slovencih že davno minil in da se ta sloga obnavlja le še kot idilična iluzija v besedišču slavnostnih govornikov. Pri teh pa je spoznal že po kompromisarskih dejanjih, da so si to narodno slogo zamišljali komaj tako, kakor je to zavzdihnila ena slovutih Cankarjevih satiričnih figur, kranjski pisar Anastasius von Schiwitz, ki ga je oplemenitila sama Marija Terezija: »Wie komm' denn ich in die Gesellschaft? Dies Volk kann mir gestohlen werden!«⁴⁴

V politični dinamiki Cankarjeve dobe se da že v devetdesetih letih razpoznati povsem očitno tri zelo antagonistične sile v igri takratnih strank — na eni strani paktirajo meščanski liberalci vsaj na Kranjskem s privilegirano nemško manjšino, da bi si zagotovili veljavo v mestnem okolju; na drugi strani upravljajo klerikalci, združeni v Slovenski ljudski stranki, malodane celotno podeželje; med njima se skuša uveljavljati socialna demokracija, ki resda opravlja pomembno prosvetno delo, vendar zavoljo avstromarksističnega pojmovanja družbene strukture ne more zdržati tekme s krščanskosocialnimi težnjami mlajših politikov iz ljudske stranke na deželi in tudi v mešanih predelih slovenskega etničnega ozemlja ne more ponuditi stvarne rešitve za nacionalno vprašanje niti v okviru habsburške monarhije niti zunaj nje.

Ivan Cankar je bil na kulturnopolitičnem odru te igre pravi samohodec, čeprav je v letu 1908 celo sodeloval v volilnem boju za socialno demokracijo. Spoznal je, da liberalno meščanstvo ob vsej narodnjaški zgovornosti nima nikakršnega pogleda na svet, da se klerikalna ljudska stranka uveljavlja tako uspešno le s podporo cerkvene hierarhije in da socialna demokracija ne kaže pravega posluha za peripetije v razrednem boju in da že zavoljo tega ni sposobna za brezkompromisne rešitve. Cankarjeve osebne izkušnje so morale voditi v polemiko, saj se pesnik ni mogel iznebiti vtisa, da je ljudstvo v tej igri političnih strank le manipulacijski objekt in da ga te stranke v boju za lastni obstoj obravnavajo le kot nezaželeno *quantité négligeable*.

To spoznanje, ki s satirično vneto razkrinkuje prazni tek politične dinamike, je dovolj očitno v polemičnem predelu Cankarjevega pisanja in nemara velja prav v tem avtorjevem stališču iskati vzrok, da so prišle njegove družbenokritične igre vselej z zamudo na javni oder:

Ogledati si velja le razmik med nastankom in praižvedbami teh iger, če si hočemo to ponazoriti — Jakob Ruda (1898—1900), Za narodov blagor (1900—1906), Kralj na Betajnovi (1901—1903); osrednja družbenopolitična drama Hlapci, ki obravnava usudno politiko moči, pa za avtorjevega življenja zavoljo cenzure nasploh ni bila uprizorjena, tako da je igra prišla na oder šele po avtorjevi smrti in še to najprej v Trstu in v Zagrebu in nato šele v Ljubljani: razlika znaša celih deset let 1909—1919.⁴⁵ Vsekakor je že to značilen *signum temporis*, da le dve Cankarjevi besedili nista diživali takšne zamude ina da se ju tudi cenzura ni ditaknila — farsa Pohujšanje v dolini Šentflorjanski (1907) in lirski pesnitev Lepa Vida (1911/12). Vendar strpnosti deželnih oblasti

ob teh dveh primerih ne kaže razlagati z globljim pomenom, saj je mnogolična problematika obeh iger kratko malo prerasla analitično sposobnost sivih eminenc. Pohujšanje v dolini Šentflorjanski, še današnjim režiserjem in igralcem komaj rešljiv problem za uprizoritveni stil je izrazito delo dunajskega fin de siècle, saj obnavlja delno v groteskni karikaturi delno v lirski introspekciji večni spor med umetnikom in družbo — in tudi Lepa Vida je značilna pesnitev tega obdobja, sanjska igra iz protislovnega območja neusmiljene vsakdanjosti in neizpolnljivega hrepenenja po resničnem življenju, izpoved o enotnosti ljubezni in smrti, videza in resničnosti, rahla lirski tkanina s simbolistično govoricco, uprizorljiva le z igralci, preizkušenimi v miniaturnem slikanju irealnih vzgibov v podzavesti, kakor so to nekoč gojili v komorni igri.

V takšnih razmerah si Ivan Cankar za življenja res ni mogel pridobiti avditorija in tako je ostal do prve svetovne vojne — vsaj v primerjavi z Govekarjevo vulgarizirano in le za gledališko blagajno prirejeno »Heimatkunst« — neuspešen gledališki avtor. O tem poroča že statistika, saj je Cankar doživel z vsemi petimi igrami, ki so jih uprizorili doma in na tujem, komajda nekaj čez dvajset, Govekar pa v tem času skorajda sto ponovitev v različnih krajih.⁴⁶

Bistvena ovira za Cankarjev prodor na oder je bila nedvomno tudi cenzuromanija deželnih oblasti, ki se ni podedovala iz davno minulih časov Metternicha in Bacha le v zadnja desetletja habsburškega cesarstva, marveč še celo v uradno prakso prve Jugoslavije:

Drastični primeri takšnega paragrafarstva se dado razbrati že iz peripetij, ki so spremljale Cankarjevo dramo Hlapci. Tako ni mogoče več najti policijskih aktov iz leta 1910, čeprav so v Arhivu SR Slovenije registrirani. Ohranil se je le satirični list, napisan s Cankarjevo roko, ki je krožil med prijatelji: »Razpis nagrade. Znano mi je, da je vladna cenzura osumila v moji drami 'Hlapci' dvainšestdeset odstavkov, ki so baje nevarni za javni mir in red. Kdor mi teh dvainšestdeset odstavkov natanko označi, mu plačam cesarski cekin. Od potegovanja izključujem cenzuro ter njen beirat. V Ljubljani, dne 20. januarja 1910. Ivan Cankar.« In pri tem je ostalo: čeprav je drama zadnje dni januarja 1910 izšla že v knjižni obliki.⁴⁷

Groteskna paralela tej cenzurni prepovedi iz leta 1910 je nova različica v letu 1939, ko so sprejeli gledalci Cankarjeve Hlapce pri uprizoritvi v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani s šestnajstimi aplavzi pri odprtem odru, nakar je cenzurni svet takratne Dravske ba-

novine zahteval od gledališkega vodstva bistvene črte v besedilu in prepoved aplavza pri odprtem odru. Cenzurni blišč tega odloka je vsekakor v juridični opredelitvi uradnega dopisa z dne 7. februarja 1939, saj ta navaja pri obrazložitvi kar tri člene iz zloglasne Theater-Ordnung, ki so o njej vedeli že vsepovsod, da svoje veljave ni izgubila le v Jugoslaviji, marveč že davno tudi v Avstriji, saj je bila iz leta — 1850.⁴⁸

6

Bilo je že opisano, kako usodno je nihalo iskanje narodne samobitnosti na slovenskem odru dolga desetletja med tako imenovanim domačijstvom z uprizoritvami pravih in nepravih ljudskih iger ter izrazito težnjo po evropeizaciji, ki v Drami resda ni uspela, saj o tem priča dovolj nazorno Cankarjev primer, vendar se je v Operi uveljavila s sodobnim sporedom od Verdija do Wagnerja. Če tedaj razčlenjujemo dogajanje v Deželnem gledališču po letu 1892, se s to raziskavo vračamo znova in znova h kulturnopolitični dinamiki, ki se kakor pri vseh tako imenovanih majhnih narodnih poraja iz vzajmnega učinka dveh komponent — na eni strani je to neogibni problem narodnega obstoja, ki ga veliki tega sveta vselej znova ogrožajo, na drugi strani pa nasprotuje tej eksistencialni nujnosti kozmopolitska težnja gledaliških ljudi, ki ne marajo zapraviti svoje umetniške zmogljivosti v rodoljubni idili tako imenovane Heimatkunst.

To izhodišče odpira dovolj nazorno protislovno problematiko Opere in Drame v tedanjem slovenskem gledališču. Opero, ki že od nekdaj ne pozna posebnih nacionalnih meja, sta postavila svetovljanska voditelja Nolli in Gerbič navzlic tuji konkurenci in odrskotehničnim težavam že v devetdesetih letih na povsem evropeizirani spored, ki je sprejemal tudi vsa kakor že koli uprizorljiva dela slovenskih avtorjev. Vse kaže, da se vodstvo Deželnega gledališča ni moglo iznebiti cenenega pragmatizma v prestopi repertoarne politike: za opero je nolens volens pristalo na dejstvo, da je to mednarodna zadeva in da brez sodobne glasbe kratko malo ne bo gledalcev, za dramski predel gledališkega sporeda pa je vztrajalo pri preživelih čitalniški tezi, »da pri našem sedanjem občinstvu najbolj uspevajo narodne igre s petjem in tem sorodne igre.«⁴⁹ Tako zaide dramski spored, ki tačas le z znatno zamudo premaguje prehod iz ama-

terske rodoljubnosti v poklicno dejavnost, v slepo ulico navidezne problematike, saj se loteva napačno zastavljene alternative — ali predmestno zabavišče ali narodno gledališče s sodobnim sporedom.

Tako je ostalo v dramskem sporedu le zelo malo možnosti za prodor slovenske moderne, ali z drugačnimi besedami in s primeri povedano:

Če bi bilo intendanci Deželnega gledališča v Ljubljani zares kaj do tega, da bi vzgajali gledaice za praižvedbe modernih slovenskih avtorjev, kakršen je bil v gledaliških besedilih Ivan Cankar vsaj že ob prelomu stoletja, bi morala ta intendantca poskrbeti vsaj za sistematično uprizorjen izbor sodobnih tujih avtorjev, pa naj bi bili to le Ibsen in Cehov, Hauptmann in Maeterlinck. Vendar je bil ta izbor uprizorjen razmeroma pozno, prepozno, saj se je začel uveljavljati šele ob krizni situaciji okoli Krpanove kobile.

Ta zamuda je izzvala že kmalu po otvoritvi Deželnega gledališča maloda nepremagljivo krizo ne le v dramskem sporedu, tudi v ansamblu prvih slovenskih poklicnih igralcev:

Tako se gledališki raziskovalci znova in znova ukvarjajo z nerešenim vprašanjem, zakaj je mojster in mentor tega roda Ignacij Borštnik (1858—1919) s svojo ženo, tragedinjo Zofijo Zvonarjevo, že v letu 1894, torej komaj dve sezoni po otvoritvi, sprejel vabilo hrvaškega intendantta Stjepana Miletića in ostal v stalnem angažmanu zagrebškega Zemaljskega kazališta. Vprašanje ostaja nerešljivo, če ga omejimo le na Borštnikovo dejavnost v Ljubljani, saj si je kakor večina kolegov v tedanjem času pridobival gledalce predvsem s karakterno igro v tako imenovanih ljudskih igrarh: znano je, da je bil njegov dunajski vzornik Rudolf Tyrolt in njegova rôle de résistance naslovna oseba v Morréjevem Revčku Andrejčku, čeprav je po letu 1886 vodil vse predstave Dramatičnega društva kot režiser in prvi igralec in je celo še v dvorani Čitalnice uprizoril Ibsena kjer sta Borštnik kot Helmer in Zofija kot Nora, žela dovolj uspeha.⁵⁰

Vendar so ta ljubljanska leta Ignacija Borštnika in njegove žene še vsa ujeta v stilni okvir romantičnega realizma, ki igralcema ni odpiral pravega umetniškega razvoja. Za oba je bil ljubljanski spored ne le preozek, marveč brez vsakršne perspektive, o čemer priča dovolj nazorno njun igralski spored v poznajših letih. Odhod iz Ljubljane tedaj ne velja iskati v solistični prevzetnosti ali v občasnih nesporazumih z

upravo ali z dnevno kritiko, zakaj bil je s Schnitzlerjevimi besedami povedano — beg v svobodo, der Weg ins Freie.

Za Ignacija Borštnika ta beg s slovenskega odra na hrvaškega ni bila lahka odločitev saj ni šlo za drugačno odrsko govorico, moral se je igralsko uveljaviti v umetniški samobitnosti, v drugačnem stilističnem izrazu. Tako je bila nedvomna zasluga reformatorskega intendanta Stjepana Miletića, da se je ljubljanski karakterni igralec že v prvih letih zagrebskega angažmana uveljavil kot uspešen antipod priljubljenega Andrije Fijana — zakaj poslej je veljal Borštnik za realista z naturalističnimi poantami, Fijan pa za retoričnega romantika z vsemi prednostmi in slabostmi tako imenovanega visokega stila. Ugotoviti se da, da se je Borštnik v Zagrebu že kmalu razvil v odličnega interpreta Ibsenove problematične figuralike: tako opisujejo poročevalci zlasti Osvalda, Ranka, Rubeka kot stilno in psihološko izoblikovane ter umetniško izjemno individualizirane mojstrovine — celo v primerjavi z znamenitim italijanskim tragedom Ermetejem Zacconijem, ki je v Zagrebu gostoval z Osvaldom v Strahovih, saj poročila poudarjajo, da je Zacconi zajel napestost gledalcev predvsem kot rutiniran interpret z retoričnim učinkom. Borštnik pa kot dosleden analitik s psihološko senzibilnostjo. Tako že v letu 1896. Že v prvih zagrebskih letih se torej razodeva dovolj nazorno samonikla Borštnikova osebnost: vase zaprta in samotarska, razpeta med analitičnim intelektom in nepriznanim čustvom. Tako je tudi povsem organski pojav, če doseže Borštnikovo umetniško outsidersstvo svoj vrh in sklepni akord pri Strindbergu, saj sta njegovi zadnji veliki stvaritvi Edgar v Smrtnem plesu (Zagreb 1918) in Ritmojster v Očetu (Ljubljana 1919).⁵¹

Branko Gavella razmišlja o uprizoritvenem stilu ob prelomu stoletja v znanem eseju o hrvaškem gledališču, ki mu je dal isti naslov kakor nekoč Miletić svojim spominom — Hrvatsko glumište (1953). Pisec ugotavlja, da odkrivamo prvine Borštnikove igre v mnogih različicah celo še v igri poznejših gledaliških rodov, tako naprimer »njegov reski ton, do onda gotovo nepoznat u našem ansamblu, njegova čisto razumna analitičnost, prelazeći često u nervozno podvučeno rastrganost, njegov staccato način govora pa zatim kontrast između neke vječno naljučene prigušenosti i neobuzdanih kričavih strasnih izljeva«. Ta opis sklepa Gavella z znano izjavo, da je Borštnik »donio novi duh u našu već pomalo ustajalu kazališnu atmosferu«.⁵²

Ob Gavellovi sodbi pa ne kaže pozabiti ocene Slavka Batušića, ki pripisuje Borštniku modernizacijo tako imenovane klasike, saj »tu se je v vsem igralskem zboru odlikoval s svojim vztrajnim hotenjem, premagati blagodonečo deklamacijo stiha s svobodnim razčlenjevanjem in poglabljanjem v človeško vsebino na koturne dvignjenega lika«. ⁵³ Obe sodbi veljata vsekakor za figuraliko Shakespearovega sveta, kjer je Borštnik med leti 1894 in 1911 izoblikoval trinajst individualiziranih značajev, med katerimi so poročevalci ocenili kot posebne mojstrovine zlasti problematične in negativne figure — Edmund v Learu (1894), Hamlet (1895), Rihard III. (1896), Jago v Othellu (1898), Shylock v Beneškem trgovcu (1899), Macbeth (1911). Nekako samo po sebi je umljiv tudi podatek, da so kritiki v ta izbor problemskih figur uvrstili med prave galerijske umetnine tudi naslovno osebo iz Molièrove komedije — Tartuffe (1895).

Borštnikov delež pri modernizaciji hrvaškega gledališča, kakor ga opredeljujeta Gavella in Batušić, obnavlja stari paradoks v novi različici: evropeizacija, tako nujna za ljubljanski oder, se je z Miletićevimi reformami uveljavila s stvaritvami slovenskega igralca med Hrvati. Res, da se je Borštnik kdaj pa kdaj vračal na slovenski oder, vendar s temi občasnimi posegi v slovensko igrilstvo ni mogel sistematično prenašati umetniških izkušenj petindvajsetletnega dela v Zagrebu, niti na nekdanje kolege niti na mlajši gledališki rod — saj so bila to zvečine le gostovanja pri Cankarju (Jakob Ruda 1900 in Kantor v Kralju na Betajnovi 1913, 1918), pri Ibsenu (Osvald 1899), pri Strindbergu (Ritmojster v Očetu 1909, 1919). Te mentorske vloge tudi ni mogel opraviti v vodstvu zadnje predvojne sezone v Ljubljani 1913/14. Zadnji veliki stvaritvi — Hauptmannov Henschel in Strindbergov Ritmojster — sodita že v leto smrti 1919; skrbno preišljeni in tudi objavljeni, vendar nerealizirani študijski načrt za triletno igralsko šolo na ljubljanskem konservatoriju pa je zapisan v dokumentaciji že med zadnjimi dnevi Ignacija Borštnika: zadnji nastop je bil 7., objava študijskega načrta 10.,⁵⁴ smrtni dan pa 23. septembra 1919. Dodati velja le še to, da je Borštnik sprejel celo še v zadnjem letu spodbudo, ki je vodila v nov, takrat povsem nepreizkušen medij — prevzel je vodilne vloge v prvih povojnih jugoslovanskih filmih, ki so jih posneli delno v zagrebskih ateljejih Croatia-film in Jugoslavija-film, delno v slovenski pokrajini: Matija Gubec, Dama sa crnom krinkom, Brišem i sudim.⁵⁵

Personalno krizo slovenskega igrilstva so reševali po odhodu zakoncev Borštnikov v Deželnem gledališču posvem pragmatično, kar je pomenilo za nekaj sezon resda delno rešitev, za dosledno profesionalizacijo dramskega ansambla pa neznosen kompromis. Tako so angažirali nekatere poklicne igralce s Češkega, ki so lahko prevzeli režijsko vodstvo tako v območju ljudske igre kakor tudi v sporedu sodobnih avtorjev. In za dodatek naj bo omenjeno, da so bili ti gostje angažirani in plačani le za igralne mesece, ne pa za vse leto. Bilo je tedaj pravo zasilno stanje, ki naj bi premostilo razdobje med odhodom zakoncev Borštnikovih in nastopom novega igralskega rodu.

Med temi občasnimi gosti so za to zasilno stanje nedvomno omembe vredni vsaj Rudolf Inemann (1861—1907), Adolf Dobrovolný (1864—1934), František Lier (1875—1911), Viljem Taborský (1869—1936).⁵⁶ Res, da to niso veličine v zgodovini slovanskega gledališča, čeprav nahajamo njihova imena v leksikografskih priročnikih, in marsikatere njihove storitve so prav tako kakor nekateri nastopi njihovih kolegov v Ljubljani kdaj pa kdaj grajana zavoljo češkega prizvoka v slovenski govoric. Vendar naj ne bo pozabljeno zgodovinsko dejstvo, da so bili to stanovsko zavedni in v poklicnem delu izkušeni komedijanti, ki so vsaj med leti 1894 in 1909 nadaljevali dovolj spretno nekdanje igralsko in pedagoško vodstvo Ignacija Borštnika v Dramatičnem društvu ter že zavoljo stalnih vezi s Prago niso zanemarili tistih Borštnikovih teženj, ki so se mu v stilnem pogledu izpolnile do znatne mere še na hrvaškem odru.

Na slovenskem odru je bilo to razdobje realistične igre z naturalističnimi poantami, ki se je navzlic podedovani romantiki uveljavila dovolj uspešno ne le v pravi, »negovekarjanski« ljudski igri, marveč vsaj delno tudi v družbenokritičnem območju moderne dramatike. Kdaj pa kdaj je ta smer vodila tudi do umetniških stvaritev s psihološkim učinkom ter tako odprla spored zahtevnejšim sodobnim avtorjem od Ibsena do Hauptmanna in od Maeterlincka do Strindberga vsaj s to težnjo, da so se skušali igralci znebiti retoričnega patosa poznoromantične melodramatike in tako vsaj delno ubirali stilno smer impresionističnega igranja s simbolističnimi prizvoki v dikciji in gestiki.

Borštnikove težnje k modernizaciji igralske interpretacije so se tako dovolj organsko obnavljale v Inemannovih prizadevanjih, vendar se

je ta domiselni karakterni igralec že leta 1900 vrnil v Narodni divadlo v Pragi. Njegovi češki nasledniki, ki so bili vsekakor bolj rutinirani kakor profilirani v svojih gledaliških storitvah kot igralci in režiserji, so to spodbudo prepuščali zvečine že slovenskemu mlajšemu rodu, ki je doživel svojo umetniško zrelost šele v obeh desetletjih med vojnama. Tako se uveljavljata še pred razpadom habsburškega cesarstva z dokajšnjim uspehom le dve osebnosti pri modernizaciji slovenskega gledališča vsaj z organizacijskimi in pedagoškimi poizkusi med leti 1918—1922 v Ljubljani in Trstu, v Mariboru in Celju — to sta dolgoživa in mnogostranska igralca in režiserje Hinko Nučič (1883—1971) in Milan Skrbinšek (1886—1963), ki sta skušala v kritičnih letih 1908—1914 vsaj delno prenoviti dramski spored in uprizoritveno dejavnost.⁵⁷

Res, da je pomen nekdanje češke intervencije za modernizacijo priznal v celoti šele Anton Verovšek v znanem pogovoru z Izidorjem Cankarjem leta 1911:

»Sprihodom prvega Čeha se je zgodil v našem gledališču velik preobrat. Ko je odšel Borštnik, je prišel Inemann in ta je dvignil slovensko gledališče iz diletantizma do umetnosti. Vpeljal je dneve skušnje, toda zaradi tega je mnogo slovenskih članov-diletantov odpadlo, ker niso imeli podnevi časa. Zato so morali poklicati tuje igralce v deželo. Igral pa je pri tem tudi denar znamenito vlogo: Čehe so namreč angažirali smo za pol leta, medtem ko bi domačine morali stalno plačevati. Napadi našega časopisja na tuje igralce so bili torej velikokrat krivični: pomisliti je treba, da so jih poklicale v deželo razmere same.«

Prve spodbude za »gledališko resnico z globljim pomenom«, kakor so takrat opisovali nove igralske težnje v ljudski igri, v klasiki in v moderni, segajo vsaj za Borštnikov rod še v čas pred angažmanom in tudi še v leta po odhodu čeških igralcev. Če so slovenski igralci cenili v tem času med dunajskimi zgledi prav posebno znamenita ljudska igralca Rudolfa Tyrolta in Bernharda Baumeistra, velja pripisati še znatnejši vpliv na starejše ljubljanske igralce in režiserje češkemu umetniku, pedagogu in direktorju Josefu Šmahi (1848—1915). K temu velikopoteznemu in iznajdljivemu, v dikciji in gestiki in maski zelo spremenljivemu interpretu, ki velja še v današnjih gledaliških raziskavah za pomembnega predstavnika realističnega in naturalističnega stila na slovanskem odru,⁵⁸ so se še za Dramatičnega društva radi zatekali slovenski igralci. Tako na primer Borštnikova žena Zofija Zvonarjeva, ki jo je Šmaha tudi pozneje, ko je prevzel v Sofiji inten-

danco novega bolgarskega narodnega gledališča, povabil v angažman in ji zaupal vodilne vloge v tamkajšnjem sporedu, ki so bile sprejete s pohvalo tako pri gledalcih kakor pri kritikih. Tudi če češko intervencijo opredeljujemo le kot neizbežen prehodni pojav v Deželnem gledališču, ne smemo pozabiti dejstva, da bi bila zašla krizna doba po Borštnikovem odhodu v prazen gledališki tek bez vsakršnih stilnih teženj, tako pa sta učinkoviti zgled Josefa Šmahe in poseg mlajših praških kolegov vendarle nadaljevala Borštnikove mentorske poizkuse in omogočila učinkovit nastop drugega rodu slovenskih poklicnih igralcev, ki se je napovedoval vsaj še s Hinkom Nučičem in Milanom Skrbinškom.

Res, da dramski ansambel tudi v drugem desetletju Deželnega gledališča še nikakor ni bil umetniško ubrana celota. To očito neednotnost opisuje dovolj nazorno razgledani poročevalec Adolf Robida, ko obnavlja s sarkastično marginalijo igralske storitve v posmrtni uprizoritvi neučinkovite tragedije Antona Medveda Kacijanar, letu 1910, te »epopeje domoljubja in prijateljstva«,⁵⁹ kakor so tisti čas poimenovali ta zapoznili šilerjanski izdelek:

»Stila v slovenskem gledališču sploh nismo vajeni; takvih konglomeratov pa tudi zlepa še nismo videli. Šetrljova, deloma Danilova sta igrali v klasičnem stilu, Nučič v virtuozno meningovskem, Bohuslav v moderno naturalističnem, Šimaček v neznosno patetičnem XVIII. stoletja, Verovšek in Ilčeva v naturalističnem, ne, v realističnem z malo koncesije klasičnemu, Wintrova in Grom pa sta zbužala sem in tja reminiscence na romantiko. Komparzarija pa je igrala tako, da nas je obličal pot.«⁶⁰

Ta satirični opis stilne zmede, objavljen v letu 1910, napoveduje že dovolj razločno zahtevo po uglašeni kolektivni igri, Adolf Robida je s to zahtevo še povsem osamljen, saj je kraj takšnega uspeha na odru Deželnega gledališča le kdaj pa kdaj z zabavno uprizoritvijo te ali one ljudske igre. Z uspehom se je ta zahteva obnovila šele po vojni, v začetku dvajsetih let — spodbudila so jo znamenita gostovanja Moskovskega hudožestvenega teatra. Vendar je značilo za umetniški razvoj slovenskega gledališča, da je že med obema vojnama obveljala ubrana ansambelska igra za temeljni zakon slehernemu dogajanju na odru, pa naj je šlo za uprizoritveno zamisel, ki se ponuja gledalcem kot rezultat zrele izkušnje ali le kot izzivalni eksperiment. Ta težnja po ansambelski igri je zasenčila že v dvajsetih letih virtuoznost solističnega blišča, ki se je še ob koncu minulega stoletja uveljavljala v vsem južnoslovanskem

gledališkem prostoru ali s psihopatološkimi dodatki moderniziranega naturalizma ali z retoričnimi prizvoki podedovanega visokega stila z vzvišeno deklamacijo: ves ta svet izolirane solistične virtuoznosti je ob zahtevi po kolektivni igri zašel v usodno krizo.

V ta preživel svet neponovljive solistične slave je zašla že kmalu po vrnitvi na ljubljanski oder tudi občudovana in obrekovana salonska dama in tragedinja jugoslovanskoga fin de siècle — Borštnikova življenjska družica Zofija z gledališkim imenom Zvonarjeva (1868—1948).⁶¹

Borštnikova žena je bila v nasprotju s svojim samotarskim, do zadnjega vlakna svoje narave izrazito introvertiranim možem značilna prikazen svetovljanske primadone s slavno preteklostjo in tako znano cronique scandaleuse, zahtevna gospa z nepreračunljivim temperamentom in z družabnimi navadami obubožane baronice iz nedokazljivega porekla evropske aristokracije. Bilo je znano, da so bili njeni prvi učitelji Ignacij Borštnik in Josef Šmaha in Alexander Strakosch, da je spretno govorila štiri odrske jezike, slovensko in hrvaško, bolgarsko in nemško, da se njeno ime veže s slovesno odpravo vijo treh novih narodnih gledališč (Ljubljana 1892, Zagreb 1895, Sofija 1907, da je absolvirala čez tri sto, zvečine vodilnih vlog v klasičnem in v modernem sporedu, da se je navzlic odlični zasedbi in vsestranskim hvalnicam v dnevni poročilih skregala slej ko prej s slehernim gledališko upravo in da je menjavala svoje angažmane tako kakor svojo garderobo — Ljubljana 1882—1894, 1908—1910, 1918—1922; Zagreb 1894—1902, 1903—1913; Sofija 1905—1907; Osijek 1911.

Ob vsej tej protislovni osebni biografiji se da razbrati iz obširnega igralskega sporeda po ustrezni dnevni in revijalni kritiki dovolj razločno trodelnost pri umetniških dosežkih gospe Borštnikove:

V prvi skupini uspešnih vlog se obnavljajo nekatere diskretno zasnovane, z zadržano in ubrano čustvenostjo izoblikovane osebe iz romantične drame in iz tako imenovane pièce des mœurs, tako Luiza in Lady Milford v Schillerjevem Kovarstvu in ljubezni, Marguerite v Dami s kamelijami Dumasa Mlajšega, Fedira v znani Sardoujevi igri, Claire v Fužinarji Georgesa Ohneta — v drugi skupini vodilnih vlog, ki sega od antike do klasicizma, ponazarja umetnica značaje z nezadržanim tragičnim občutkom in z vzišeno deklamacijo, pa naj bo to Sofoklejeva Antigona ali Chimène iz Corneillevega Cida ali Schillerjeva Maria Stuart. Vendar velja za značilno nasprotje tem uspešnim poizkusom Zofije Bor-

štnikove oceniti dvojične, nervozno morbidne figure, stkanne iz življenjske laži in ljubezenskega razočaranja, kakor so se pojavljali ti problemi ženske psihe ob prelomu stoletja in jo je Borštnikova izoblikovala v tako virtuozne mojstrovine, kakršne so bile za takratno kritiko Ibse-nova Nora ali Strindbergova Gospodična Julija ali Kaura ali Alice ali tudi Sudermannova Magda.⁶²

Za avditorij takratnega liberalnega meščanstva, ki se je predajal solističnemu blišču te nedvomne virtuočnosti in vznemirljivim čustvenim izbruhom te nepreračunljive svetovljanke, je bila prav gotovo sleherne predstava doživetje z neogibno reakcijo gledališkega šoka, vendar brez pravega trajnega učinka — vsekakor pa je bilo to doživetje, ki je v znamenitih interoretacijah te vsestranske umetnice ponazorilo komajda zadržano dvojnost njene narave — zakaj, kakor je skušala v klasiki modernizirati svoje osebe s psihološko interpretacijo, tako je romantizirala figuraliko iz dramatike ob prelomu stoletja z namerno zadržano dinamiko vznemirljive čustvenosti.

Preživeli svet te nekdanje virtuočnosti, ki je moral ugasniti v novi sferi brezpogojne ansambelske igre, je nazorno opisal mladi France Koblar v dnevnem poročilu leta 1920 — bilo je še celo še pred prvim gostovanjem moskovskih umetnikov v Ljubljani, ko je skušala Zofija Borštnikova prenesti Ibsenovo Noro, svojo nekadanjo rôle de résistance, iz preteklosti v sedanjost:

»Nora je *bila* ena njenih najboljših vlog«, tako je zapisano v tem poročilu, »in kakor je bideti, živi vse danes v nji. Ali pa ni mogoče, da se umetnik v svoji vlogi postara?... Gospa Borštnikova jo je le igrala v sedanjosti, živela pa jo je v svojih spominih, igrala bolj sebi, ker ta Nora je z otroki vred šla mimo nas in se le mimogrede pogovorila z igralci. — V prvem dejanju je veliko igrala, natrpala je svojo postavo z vsemi sredstvi igre, zato je bila ta že sicer nenavadna Nora prehuda. Videli smo le silo igre. V drugem in tretjem dejanju se je vedno bočj bližala s petetičnostjo stari igri, posebno v glasu, in njen odhod je bil že tip verzne drame s pozo.«⁶³

Koblarjeva ocena, čeprav pisana z navidezno toleranco, ponazarja povsem razločno polom »stare šole« ob neizgovorjeni zahtevi novega umetniškega gledališča, ki priznava poudarjeno individualizacijo solističnega nastopa le še v ansambelski umetniški skupne igre. Za Zofijo Borštnikovo je bila ocena tega nastopa zadnje razočaranje v življenju,

tako bogatem na epizodah in peripetijah. Preživela je nekdanjo slavo še za dvajset let: ko se je upokojila, se je preselila v Zagreb in umrla ponosna in povsem osamljena in novemu gledališkemu rodu neznana v letu 1948, nepriljudna v popolni tišini svojega meščanskega stanovanja, kjer so odkrili truplo nekdanje lepoticice šele dva dni po smrti.

V njenih fragmentarnih in nikoli objavljenih spominih je ohranjena izjava, ki razkrinkuje ves blišč in vso bedo »stare šole«:

»Slava! Kako ničeva je v resnici, brez pomembna, zapeljiva samo tako dolgo, dokler človek ne doživi tistega neizbegljivega velikega razočaranja. Do takrat ga podi častihleppe v večnem lovu za tistim fantomom, kateri se izmakne prav takrat, ko si domišlja, da ga je ujel, da je na vrhuncu. Vse je samoobmana — borba za obstanek, ničesar drugega!«⁶⁴

PRIPOMBE

¹ Prim. Filip Kalan (Kumbatovič, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih: Obnova meščanske gledališke dejavnosti, 1848—1867*, Novi svet III, 1948, str. 674—692; *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, Linhartovo izročilo 1967, str. 41—42, 123—124, 154—155; *Européanisation de la culture théâtrale slovène*, *Essais sur le théâtre*, 1961, str. 120—122; *Spiel im Spiel, Erneuerungsversuche von Aufführungen der slowenischen Lesevereine*, *Ma-ske und Kothurn*, 1970, str. 72—84.

² Prepis obeh dokumentov, ki so ga poslali deželnim glavarjem, spremlja še osebni Bachov dopis (za pravilno branje), naslovljen glavarju, tako za Kranjsko Grofu Chorinskemu (v Arhivi SR Slovenije, kopie tudi v AGRFT, Ljubljana).

³ Gl. tudi Slvako Batušič, 24. studenoga 1860, *Hrvatsko narodno kazalište*, 1960, str. 93—101; Josip Horvath, *Kako je nastao zakonski članak LXXVII 1861 o kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine*, *Hrvatsko narodno kazalište* 1960, str. 102—113; Nikola Batušič, *Povijest hrvatskoga kazališta*, 1978, str. 239—246.

⁴ Nikola Batušič, o. c., str. 241.

⁵ Horvath, o. c., str. 109.

⁶ H. Costa, *Statistički pregled vseh slovenskih čitalnic*, *Letopis Matice Slovenske*, 1869; po novejših raziskavah velja pričakovati še več krajev, tako je doslej ugotovljena tudi Slovenska Bistrica; gl. tudi Kalan, *Slowenien* (Kin-dermann, *Theatergeschichte Europas*, X. Band, str. 625.

- ⁷ Ivan Prijatelj, Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina II, 1956, str. 241; gl. tudi Kalan, Spiel im Spiel, Maske und Kothurn, 1970, str. 73.
- ⁸ Prijatelj, o. c., str. 241.
- ⁹ Fran Levec, gl. Slovenski narod 1868, str. 106.
- ¹⁰ Iz takratnih dramatičnih društev so se obnovila po letu 1945 vsa pomembnejša amaterska in tudi poklicna in polpoklicna gledališča, tudi tista, ki so po reorganizaciji v letu (ukinitve poklicnih gledališč v Kranju, Kopru, Ptuj) prešla v polpoklicno delovanje — tako so po letu 1970 še zmerom ostala ta poklicna gledališča: Ljubljana, Maribor, Celje, Nova Gorica, Trst (Teatro stabile) itd.
- ¹¹ Prim. Kalan, Obrisi... Delo Dramatičnega društva 1867—1892, Novi svet IV, 1949, str. 16—32; Anton Slobodnjak, Levstikov delež pri ustanavljanju in začetnem delovanju Dramatičnega društva, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja III/10/1967, str. 5—29.
- ¹² Prim. Anton Trstenjak, Slovensko gledališče, 1892 (ves tretji del); Janko Traven, Slovensko gledališče v letu 1892, Gledališki list SNG Drama, 1952/53, št. 6.
- ¹³ Gl. Slovenski narod, 30. septembra 1892.
- ¹⁴ Anton Funtek, Ignacij Borštnik, Ljubljanski Zvon 1920, str. 35.
- ¹⁵ Prim. Kalan, Trstenjak, Traven, o. c. Prip. 12.
- ¹⁶ Prim. Dušan Moravec (s sodelavci), Repertoar slovenskih gledališč, 1967, str. 174—203, gesla: Offenbach.
- ¹⁷ Prim. Moravec, o. c. str. 179—204.
- ¹⁸ O Gerbiču gl. izbor pri bibliografiji Dragotina Cvetka, Stoletja slovenske glasbe, 1964, str. 242; o Nolliju gl. Kalan, Essais... str. 237, itd.
- ¹⁹ Prim. Kalan, Obrisi... Novi svet IV, 1948, str. 572—575; France Koblar, Zgodovinski oris vzgoje na slovensko gledališko umetnost, Dokumenti SGM III/10/1967, str. 39—41; Kalan, Slowenien, (Kindermann), str. 221.
- ²⁰ Prim. Cvetko, o. c. 233—235.
- ²¹ Prim. Moravec, Milanski »general-report« kranjskega »pevca razglašene slave« iz leta 1879, Dokumenti SGM 1/1/1964, str. 30—35; Slavko Batušič, Josip Noll v Zagrebu, Dokumenti SGM III/10/1967, str. 298—309; fotomaterial v originalih in kopijah v SGM in AGRFT.
- ²² Gl. prip. 18; Slavko Batušič, Fran Gerbič v Zagrebu, Dokumenti SGM VI/16/1970, str. 107—122.
- ²³ Po tem poročilu, objavljenem v Slovenskem narodu 18. aprila 1900, se razvije dolga dnevniška polemika vse do konca maja 1900.
- ²⁴ Prim. Moravec, Repertoar... str. 61—62, 184—185.
- ²⁵ Prim. A. Eaglefield-Hall, A. Einstein, Das neue Musiklexikon: Talich je omenjen že v prvi izdaji 1926.
- ²⁶ Prim. Camilio Righini, Reiner Fritz (Frigyes), Enciclopedia dello spettacolo VIII/1961, str. 848—849.
- ²⁷ Prim. Cvetko, o. c. str. 248;
- ²⁸ Prim. Moravec, Repertoar... str. 204.
- ²⁹ Prim. Blanka Batušič, Gostovanje Hrvatskog narodnog kazališta izvan Zagreba, Hrvatsko narodno kazalište 1960, str. 309.

- ³⁰ Prim. Smiljan Samac, Veze između slovenske i hrvatske kazališne umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište 1960, str. 59, 61.
- ³¹ Prim. Moravec, Repertoar... str. 95—96, 204, 341, 376, 470, 503.
- ³² Prim. Moravec, Repertoar... str. 522, 544, 557, 581, 585.
- ³³ Prim. Moravec, Repertoar... str. 555.
- ³⁴ Prim. Ciril Debevec, Naši igralci, Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928, 1928.
- ³⁵ Gl. Stanko Škerlj, Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih, 1973, zlasti str. 162—393.
- ³⁶ Izidor Cankar, Obiski, Leposlovje — Eseji — Kritika I. 1968, (Anton Verovšek), str. 201.
- ³⁷ Izidor Cankar, o. c., str. 202.
- ³⁸ Prim. Moravec, Repertoar... str. 536, 568.
- ³⁹ Prva literarnozgodovinska in stilnokritična razčlemba, ki presega do tedanje analize, je objavljena šele v študiji Antona Ocvirka Levstikov duševni obraz, Levstikov zbornik, 1933, str. 69—73; prim. tudi Kalan, Med Trubarjem in moderno, 1974, str. 67—69; Ocvirkovo razčlemba prevzema tudi Anton Slodnjak v reviziji svojih prejšnjih del: Geschichte der slowenischen Literatur 1958, str. 180. — Za Govekarjevo pisanje prim. pripombe 36 in 37 (Verovšek).
- ⁴⁰ Prim, gledališki lepak praižvedbe št. 1444 (6. 1. 1905), kjer je Govekar še podpisan s (sicer vsepovsod znanim) psevdonimom Ignotus.
- ⁴¹ Krpanova Luca, Slovenski narod 14. februarja 1905.
- ⁴² Ivan Cankar, Krpanova kobila, Izabrana dela X, 1959, str. 139.
- ⁴³ Prim. Kalan, Trois précurseurs du théâtre contemporain en Yougoslavie, Le Theatre moderne, Hommes et Tendences, 1958, — in Wolfram Walder, Ivan Cankar als Künstler persönlichkeit, Wiener slawistisches Jahrbuch, Ergänzungsband II. 1954.
- ⁴⁴ Ivan Cankar, o. c., str. 190 — Citat je sklep satire Anastasius von Schiwitz.
- ⁴⁵ Nastanek Cankarjevih Hlapcev, neuspešni broj za uprizoritev za avtorjevega življenja in odmevi po praižvedbah v Trstu, Zagrebu in Ljubljani so izčrpno opisani v komentarju Dušana Moravca: Ivan Cankar, Zbrano delo V/1969, str. 135—203.
- ⁴⁶ Prim. Moravec, Repertoar... str. 553 itd.
- ⁴⁷ Moravec, Ivan Cankar, Zbrano delo V, str. 152.
- ⁴⁸ Prim. Kalan, Les auteurs contemporains sur la scène slovène, Le théâtre moderne II, 1967, str. 325—326.
- ⁴⁹ Prim. pripombo 23.
- ⁵⁰ Režijski delež Ignacija Borštnika obsega le v letih 1886—1894 čez 100 uprizoritev.
- ⁵¹ Prim. Kalan, Borštnik Ignacij, Enciklopedija Jugoslavije I, 1953, str. 696; Evropeizacija... str. 55—57, 126—127, 142, 158—159; Européanisation... str. 122, 127—129, 156, 238; Slavko Batušič, Četrto stoletje Borštnikovega umetniškega dela v Zagrebu 1894—1919, Dokumenti SGM V/13/9 — 24; Borštnik Ignjat, Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969, 1969, str. 207, — Popolne bibliografije vseh objav o Borštniku še ni; najobsežnejši izbor je pri Kalanu,

Enciklopedija... in Essais, ter v posebni številki Dokumentov SGM V/13/1969, kjer je objavljen tudi ljubljanski in zagrebški igralski spored, str. 68—90. — Podrobno obravnava ljubljansko delo Ignacija Borštnika Dušan Moravec v obširni monografiji Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892—1918), 1974, gl. tamkajšnje Imensko kazalo str. 319.

⁵² Branko Gavella, Hrvatsko glumišče, 1953, str. 81.

⁵³ Slavko Batušič, Čertt stoletja... str. 17.

⁵⁴ Slovenski narod 10. septembra 1919.

⁵⁵ Prim. France Brenk, Oris zgodovine filma v Jugoslaviji, str. 551, (Dodatno poglavje pri Sadoul, Zgodovina filma 1960), tudi Aperçu de l'histoire du cinéma yougoslave 1961, str. 18—19; Moravec, Opomba o Borštnikovem delu pri filmu, Dokumenti SGM V/13/1969, str. 59—67.

⁵⁶ Prim. Moravec, Vezi med slovensko in češko dramo, 1963: Inemann str. 223—229; Dobrovolný str. 238—241; Lier str. 252—255; Taborský str. 267—271; Résumé str. 308—310; gl. tudi Moravec, Gledališče Cankarjeve dobe... str. (Imensko kazalo) 320, 322, 323, 326.

⁵⁷ Prim. tudi izbor bibliografije pri Kalanu, Essais, str. 238, prip.20.

⁵⁸ Prim. monografijo Lj. Klosové Josef Šmaha, Listy z dejin českého divadla II, 1954; pri tem bodi omenjeno, da je avtorica te študije poudarila v (nemškem) pismu Filipu Kalanu z dne 13. decembra 1965 tole: »Auch heute muss ich bestätigen, das ich Šmaha für einen von unseren bedeutendsten Schauspielern der realistischen und naturlistischen Periode halte.«

⁵⁹ Prim. tudi Moravec, Gledališče... str. 226.

⁶⁰ Recenzija v Slovcu 3, oktobra 1910.

⁶¹ Prim. Kalan, Borštnik Sofija, Enciklopedija Jugoslavije I, 1955, str. 696—697; Evropeizacija... str. 53—55, 126, 141—142, 156—158; Européanisation... Str. 122, 120—127, 130, 237; Slavko Batušič, Borštnik-Zvonarjeva, Sofija, Hrvatsko narodno kazališče 1969, str. 207; posebna številka Dokumentov SGM IX/21/1973; objavlja ljubljanski spored Zofije Borštnikove str. 39—46; v tej številki sta omembe vredni tudi študiji: Moravec, Ljubljanska leta Zofije Borštnik-Zvonarjeve str. 1—24; Slavko Batušič, Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu, str. 25—26; Podrobno kakor pri Borštniku tudi v Moravčevi monografiji Gledališče... str. (Imensko kazalo) 319.

⁶² Prim, Kalan, pripomba 61.

⁶³ France Koblar, Slovenac 13. marca 1920; Dvajset let slovenske Drame I, 1964, str. 30.

⁶⁴ Prim. Kalan, Evropeizacija... str. 58—59, 127—128, 143, 159; Européanisation... str. 130.