

Darja Koter

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču*

Music Theatre Directing in Slovenia: From Dilettantism of the Dramatic Society to (the Attempts of) Professionalism in the Regional Theatre

Prejeto: 13. februar 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 13th February 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: Dramatično društvo, Deželno gledališče, Opera, režija, Josip Nolli, Josip Gecelj, Fran Bučar, Ignacij Borštnik, Hinko Nučič, Josip Povhe

Keywords: Dramatic Society, Regional Theatre, Opera, stage direction, Josip Nolli, Josip Gecelj, Fran Bučar, Ignacij Borštnik, Hinko Nučič, Josip Povhe

IZVLEČEK

Prispevek obravnava razvoj glasbeno-gledališke režiji v slovenskem gledališču v času delovanja Dramatičnega društva in Deželnega gledališča do leta 1914. Avtorica skuša odgovoriti na vprašanja, kdo so bili posamezni akterji, ki so zaznamovali razvoj glasbeno-scenskih uprizoritev, katere gledališke šole so zastopali, kakšni sta bili njihova poklicna naravnost in narodna pripadnost, ter ugotavlja interakcijo med gledališkim in glasbeno-gledališkim uprizorjanjem.

ABSTRACT

The article deals with the development of music stage direction of Slovenian theatre in the time of Dramatic Society and Regional Theatre, by 1914. The author tries to shed some light upon the individuals who significantly contributed to the development of music theatre staging, with reference to particular theatre schools they represented, their professional orientation, and nationality. The author also states the interaction between theatre and music staging.

* Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Slovenska glasbeno-scenska zgodovina, ki se v smislu njene nacionalne preteklosti neprekinjeno odvija od druge polovice 19. stoletja, je bila doslej deležna nekaterih obširnih raziskav, ki so pomembno osvetlile ta del kulturne preteklosti. Ob že znanem pa ostaja vrsta raziskovalnih iztočnic, na katere bo potrebno odgovoriti v prihodnje. Glasbenozgodovinska stroka se je doslej posvečala predvsem raziskovanju organizacijskih oblik glasbenega gledališča, repertoarju, izvirni skladateljski ustvarjalnosti, pomembnejšim pevcem, dirigentom in nekaterim drugim segmentom, ni pa poglobljenih in sistematičnih študij, ki bi prikazale razvoj glasbeno-gledališke režije, pa tudi ne celovitih interdisciplinarnih ali drugih raziskav o razvoju in zgodovinskih značilnostih scenografije, kostumografije ... Pričujoča študija naj bi zapolnila nekatere vrzeli v poznavanju celovitega razvoja glasbeno-scenskega uprizarjanja na Slovenskem, pri čemer se bom omejila na zgodnejše obdobje poustvarjalnosti, in sicer na čas delovanja Dramatičnega društva (1867–1892) in Deželnega gledališča (1892–1914), ki je bilo ukinjeno tik pred prvo svetovno vojno. Zanimanje bo veljalo glasbeno-gledališki režiji, njenim začetkom na Slovenskem, posameznim akterjem, ki so zaznamovali razvoj in vplivali na raven in značaj uprizoritev, ter gledališkim šolam, povezanim z izobrazbeno ravno pevcov, igralcev in režiserjev. Predstavlja bom vodje predstav glasbenega gledališča, njihovo poklicno naravnost, narodno pripadnost in podobno. Postavlja se tudi vprašanje gledališkega diletantizma in profesionalizacije ter sinergije gledališkega osebja. Seznanmi repertoarjev namreč kažejo, da se v obravnavanem času na obeh poljih, tako na dramskem kot na glasbenem, pojavljajo ista imena, in sicer v vlogi pevcov/igralcev in/ali režiserjev. Deželno gledališče v Ljubljani, ki je od ustanovitve združevalo *Opero* in *Dramo*, je delovalo na principih simbioze. Po vzoru nekdanjega diletantskega gledališča Dramatičnega društva, v katerem so uprizarjali »burke s petjem«, »šaloigre«, »veseloigre«, »prizore s petjem«, »spevoigre«, »alegorije«, »igrokaze«, »žalostne igre«, »komične operete«, »operete«, »opere« in še drugače poimenovane predstave, so tudi po prelomnem letu 1892 pri posameznih uprizoritvah zaradi ustaljene prakse in pomanjkanja osebja sodelovali tako pevci kot igralci. Nekateri so bili velikokrat združeni v eni osebi. Poleg tega je veljala praksa, da so vodilni igralci oziroma pevci predstave tudi režirali (na plakatih najdemo zapise »regisseur«).¹ Zanimajo nas torej profili vodij glasbenih predstav. Pri tem se postavlja vprašanje, ali je mogoče govoriti o dveh profilih – o gledališkem in o glasbeno-gledališkem režiserju, oziroma kakšna je bila interakcija med dramskim in glasbenim uprizarjanjem. Pri iskanju odgovorov bo treba upoštevati tudi razvoj profila režiserja na širšem evropskem glasbeno-gledališkem prostoru, kjer se je sistematična skrb za operno režijo pojavila vsaj ob koncu 18. stoletja, v posameznih kulturnih sredinah pa so v skladu s tradicijo in z vplivnimi osebnostmi razvili izvirne poglede na vodenje predstav glasbenega gledališča. Ugotoviti bo treba, kako so ti tokovi vplivali na gledališko sceno na Slovenskem.

O razvojni problematiki profila glasbeno-gledališkega režiserja je objavljenih nekaj študij, in sicer v okviru zgodovine gledališke poustvarjalnosti na Slovenskem. V segmentih, ki se nanašajo na igre s petjem, operete, opere in podobno ter obravnavajo čas od sredine 19. stoletja do prve svetovne vojne, najdemo tudi imena režiserjev, deloma

¹ Prim. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967, plakat za Vilharjevo *Jamsko Ivanko* na str. 107.

njihove režiserske prijeme, celovite problematike pa avtorji ne predstavijo.² Tako še naprej ostaja vrsta dilem o tem, kakšnih profilov so bili režiserji glasbenih predstav na Slovenskem, kateri so najpomembnejši akterji, tujci oziroma Slovenci, kakšne režijske šole in smeri so se pojavljale oziroma uveljavljale in podobno. Marsikaj pomembnega najdemo v delih dramaturga, teatrologa in literarnega zgodovinarja Dušana Moravca, ki je objavil vrsto študij za čas pred obema vojnama in med njima, v katerih se je dotaknil tudi dramske režije in njenih povezav z glasbeno-gledališko poustvarjalnostjo na Slovenskem.³

Ljubljanski čitalničarji se najbrž niso zavedali daljnosežnega pomena krstne uprizoritve »kratkočasne spevoigre« oziroma operete *Tičnik* Benjamina Ipavca leta 1866, ki je postala razvojni mejnik slovenske glasbeno-gledališke scene. Na njen pomen je v svojih *Novicah* kmalu po premieri prvi opozoril Janez Bleiweis, kar je skladatelj najbrž opogumilo, da je s pomočjo libretista Davorina Trstenjaka, prav tako zapriseženega narodnjaka, zasnoval operno delo, ki pa ga ni uspel docela uresničiti. Čeprav je čitalnično glasbeno sceno že leto kasneje uspešno nadgrajevalo Dramatično društvo, na Slovenskem še nekaj časa ni bilo dovolj zagona za operno obliko uglasbitve dramskega besedila in ne možnosti profesionalizacije glasbenega Talijinega hrama. Literarna, glasbena in gledališka scena se je v soodvisnosti od vrste dejavnikov, med katerimi nista zanemarljivi izobrazbena raven potencialnih akterjev in splošna družbena klima, komajda vidno razvijala, čeprav je društvo kmalu ustanovilo tudi lastno šolo za vzgojo igralcev in pevcev. Apetiti Dramatičnega društva po profesionalizaciji gledališča so se kljub njegovi vzgojno-izobraževalni funkciji uresničevali v upočasnjenem ritmu. »Podhranjenost« celotnega slovenskega gledališkega ansambla je bila posledica gospodarske premoči premožnejše nemške manjšine tedanje Ljubljane, ki je prek mestne in deželne oblasti slovenskim gledališkim predstavam skopo odmerjala denar, svoje pa so pridale tudi strankarske razprtije med Slovenci. Na glasbenem odru so se praviloma vrstila manjša glasbena dela čeških in nemških avtorjev, kot so spevoigre, igre s petjem in podobne »gledališke enodnevnice«, med domačimi pa so bila uprizorjena Ipavčev *Tičnik*, Vilharjeva *Jamska Ivanka*, Foersterjev *Gorenjski slavček* in *Čarovnica* Antona Stöckla. Večji korak k pravi operi je bil storjen, ko so na odru Deželnega gledališča v njegovi prvi sezoni leta 1892 javnosti slovesno predali Ipavčevo opero *Teharski plemiči* na libreto Antona Funtka, ki se z glasbenimi točkami in govorjenimi dialogi po obliki spogleduje z singspielom. Dolgoletna prizadevanja

² Omenjam najpomembnejše študije o zgodovini glasbenega gledališča na Slovenskem ter vidnejše iz področja zgodovine gledališča, ki govorijo o problematiki režiserjev, in sicer za čas od druge polovice 19. stoletja do prve svetovne vojne. Prim. Josip Noll, *Privočna knjiga za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov in prijatelje slovenske dramatike sploh*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1868; Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1892; Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1963. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967; Smiljan Samec, *O zgodovini slovenske opere, Ob stoletnici slovenskega gledališča*, Ljubljana, 1967; Ivan Sivec, *Dvesto let slovenske opere*, Ljubljana: Opera in balet SNG, 1981; Igor Grdina, *Slovenska opera v Ljubljani*, v: *110 let ljubljanske Opere*, Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002, str. 7–73; Simona Semenič, *Innemanova doba skozi prizmo dnevnega časopisja*, dipl. naloga na AGRFT, Ljubljana 2004; Špela Lah, *Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903)*, *Muzikološki zbornik* 41 (2005), št. 1, str. 71–79.

³ Prim. Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, n. d.; isti, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980; isti, *Slovenski gledališki kvartet (z gostom): Šest, Debevec (Gavella), Kreft, Stupica*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.

rodoljubov in zanesenjakov so bila tako poplačana, saj je Ipavčev operni prvenec sprostil duha sorodnim dušam in v naslednjem desetletju ter do prve svetovne vojne so se na odru ljubljanske Opere zvrstile premiere ter ponovitve opernih in operetnih del Antona Foersterja (*Gorenjski slavček*, 1896), Viktorja Parme (*Urh, grof celjski*, 1895, *Ksenija*, 1897, *Stara pesem*, 1898, *Caričine Amaconke*, 1903, *Nečak*, 1907) in Rista Savina (*Poslednja straža*, 1907, *Lepa Vida*, 1909), leta 1912 pa je bila premierno izvedena pantomima Josipa Ipavca *Možiček*.

Na pomen režiserja pri dramskih in glasbenih predstavah je v slovenskih gledaliških krogih prvi opozoril Josip Noll (1841–1902), operni pevec, režiser, dramatik in publicist, ki se je kot nesojen pravnik in gledališki diletant ljubljanski odrski sceni pridružil že leta 1865 in bil med ustanovitelji Dramatičnega društva ter njegov prvi tajnik. Po gimnaziji je odšel na Dunaj, da bi se izobrazil za pravnika, a se je kot absolvent brez pravniških izpitov vrnil v Ljubljano in se kmalu povsem predal Taliji. Pri društvenih predstavah je nastopal kot pevec, igralec in režiser, nekaj časa pa je bil tudi učitelj društvene dramske šole.⁴ O tem, ali se je na Dunaju srečeval s tamkajšnjo gledališko sceno in se nad njo navdušil do te mere, da se je odpovedal pravniški karieri, le ugibamo, vendar se zdi, da bivanje v cesarskem mestu ni ostalo brez vpliva na njegove življenjske odločitve. Čeprav ni imel formalne izobrazbe, se je v gledališču Dramatičnega društva kmalu izkazal kot pevec, igralec in režiser. Bil je predan gledališčnik z iskreno željo pripomoči k razvoju slovenskega kulturnega življenja. V prvih letih delovanja v društvenem gledališču je bil napredek očiten, sčasoma pa je prišlo do zastoja, ki ga Noll ni prenesel. Za svoje delo ni bil ustrezno plačan, zaradi stagniranja ustanove pa se je čutil prikrajšanega tudi za lasten razvoj. Zato je leta 1875 odšel v Zagreb, kjer je s Franom Gerbičem pomagal ustanoviti tamkajšnjo Opero, nato pa se je po šolanju pri eminentnem pedagogu Albertu Giovanniniju (1848–1903) v Milanu posvetil zgolj pevski karieri in se v svoji razvejani mednarodni dejavnosti dokazal kot izvrsten baritonist. Več kot desetletje se je kalil na evropskih odrih in ob petju neformalno spoznaval tudi pomen in raznolikost operne režije. Kot baritonist je najbolj uspeval v delih francoske romantike.⁵

Odrptost za gledališko dogajanje v razvitejših sredinah je potrdil že leta 1868, ko je po vzoru češke gledališke šole v publikaciji *Priročna knjiga za gledališke diletante* skupaj s slavistom in prevajalcem dr. Josipom Staretom ter pravnikom, politikom in kasneje prvim slovenskim ljubljanskim županom Petrom Grasselijem kot prvi pri nas opozoril na nujnost profesionalizacije gledališča in na pomen režijskega dela. Knjiga, ki je deloma prevedena po češkem originalu knjigarjarja in publicista Josefa Mikuláša Bolešlavskega (*Pfiručni kniha pro divadelni ochotnikv*, Praga 1866), je dopolnjena s poglavji slovenske gledališke scene in imenikom domačih »glediških igrokazov«. Publikacija naj bi zbudila veselje za gledališke predstave ter dala najnujnejša navodila za delovanje gledališča, posebno za ravnatelja, ki je večkrat imenovan »regisseur«. To je bil čas, ko so manjša provincialna gledališča vodili v eni osebi združeni ravnatelj, programski vodja, glavni igralec/pevec in režiser v najširšem pomenskem smislu, kar je

⁴ *Slovenski biografski leksikon*, dostopno na naslovu: Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 13. 4. 2010.

⁵ Prav tam.

veljalo tudi v mladem slovenskem gledališču. V drugem delu omenjene publikacije, za katerega je besedila predelal Stare, najdemo napotke, kako naj bodo oblikovani oder, scena, kostumografija in podobno, pa tudi natančna navodila za režiserja, ki mu avtor namenja različne naloge. Uvodoma je predstavljen idealen lik režiserja, ki mora imeti vsestransko izobrazbo in mora biti »mirnega značaja, zgovoren in stanoviten v svojem namenu; on mora znati dobro slovenski jezik in naj bode sploh poštenega ponašanja«. Nuja po znanju slovenskega jezika je bila skladna s temeljno naravnostjo Dramatičnega društva, ki si je prizadevalo postati uspešna protiutež ljubljanskemu nemškemu teatru, pri čemer so se člani društva zavedali pomanjkanja izobraženega kadra. V razdelku o režiserju je poudarjeno, da ni nujno, da bi ta bil hkrati tudi igravec (to je bila v tistem času splošna praksa, op. p.), vendar mora imeti smisel za proučitev karakterjev posameznih vlog in igralcev, kar naj bi mu koristilo pri dodeljevanju vlog.⁶ Nato je omenjeno, da je »teži razdavati ženske vloge, in dobro je, da si regisseur pridobi pri ženskah še večji spoštovanja, nego pri moških«. ⁷ Ravnatelj oziroma režiser naj med drugim pazi, da bodo akterji pravilno oblečeni in maskirani.⁸ Priporoča štiri vaje, na katerih naj bo režiser obvezno prisoten, igro pa »mora dobro poznati«. Vaje naj bodo uvodoma namenjene branju, kjer režiser poudari karakter vloge ter opomni na značilnost obleke in dekoracije, ki bosta del predstave. Sledile so tri vaje na odru, kjer je režiser skrbel za postavitev akterjev na odru, za nadzor nad pravilno deklamacijo in gibanjem. Stare je podpisal še pod razdelek o mimiki, Noll pa je dodal poglavji o kostumih in maskiranju, ki je bilo domena nastopajočih samih.⁹

Nolljev priročnik, povzet po čeških vzorih, je skladen s starejšo tradicionalno gledališko prakso, kjer je ravnatelj, od prve tretjine 19. stoletja ponekod že poimenovan režiser ali vodja predstave, predvsem organizator ali manipulator odrskega dogajanja. Sam ali skupaj z glavnim igralcem/pevcem je poskrbel za izoblikovanje predstave po vnaprej določenem kalupu, pri čemer je prevladovala t. i. rudimentarna tehnika razmestitve igralcev/pevcev v prostoru. Takšen koncept, ki izvira iz antičnih časov, je v širši javnosti ponekod še vedno prisoten, najdemo pa ga tudi v vaških gledališčih.¹⁰ Grško gledališče je vodil »instruktor«, velikokrat kar avtor besedila, srednji vek je vodji iger oziroma misterijev nalagal ideološko in estetsko odgovornost, v renesančnem času je predstavo pogosto organiziral arhitekt oziroma scenograf, medtem ko so v 18. stoletju za njen celoviti videz skrbeli veliki igralci oziroma pevci.¹¹ Ideja o celovitem odločanju oziroma vodenju uprizoritve opere, udejanjena v eni osebi, se na nemškem govornem območju pojavi okrog leta 1790. Tako imenovani »Reggiseur des Schaulspiels« je postal odgovorna oseba za urejanje vseh detajlov in kreiranje efektov. Podobno vlogo režiserja je razvijal tudi Carl Maria von Weber kot operni kapelnik v Pragi (1813–1816) in Dresdnu (1817–1826). Weber je s svojimi zamislimi zasnoval estetski ideal operne predstave, kjer je imel vsak člen posamezne umetnostne veje pomembno vlogo. Forma predstave je s tem dobila novo obliko. V dresdenskem obdobju je svoje nazore še nadgradil in postal

⁶ J. Noll, n. d., str. 82–83.

⁷ Prav tam, str. 85.

⁸ Prav tam.

⁹ Prav tam, str. 85–124.

¹⁰ Patrice Pavis, *Gledališki leksikon*, Ljubljana: MGL, 1997, str. 631–632.

¹¹ Prav tam, str. 641.

zagovornik bralnih vaj, raznolikih spodobnosti solistov ter celotnega tima. Zaposlil je celo učitelja besede – to je bil t. i. »literator«, s katerim so izvajalci in vodja plesalcev razpravljali o problematiki besedila.¹² Za starejšo režijo je veljalo pravilo, naj režiser zvesto sledi besedilu. Vsebina naj bi narekovala »edino možno interpretacijo«, kar je pomenilo, da naj režiser »služi« besedilu. Šele razvoj je prinesel drugačno pojmovanje, ki temelji na raziskavah številnih pomenov literarne podlage in ponuja nove interpretacije. Prav tako se je sčasoma uveljavilo spoznanje, da ni univerzalnega in dokončnega pomena dramskega besedila.¹³

Individualiziranje znotraj slikovite romantične predstave je v prvi polovici 19. stotletja prišlo v navado tudi drugod po Evropi. V Angliji na primer se uveljavi poosebljanje dramskega besedila, združeno s celovito podobo odrskega dogajanja v scenografiji in igri posameznih akterjev. Tudi novi francoski režiser je moral sodelovati s celotnim opernim timom, ki so ga sestavljali libretist, skladatelj, gledališki direktor, scenograf, kostumograf in vodilni pevci. Režiserjeva kompilacija je postala pojem za odrsko postavitvev. Pravila odrskega uprizarjanja, ki so bila v domeni režiserja, so začeli tudi zapisovati in jih tiskati, po njih pa so posegali predvsem vodje provincialnih gledališč. V Italiji je bila praksa nekoliko drugačna, saj so se v temeljih še vedno posluževali tradicionalnih pravil Goldonijevega teatra. Z Verdijem je postalo uprizarjanje oper kompleksnejše, čeprav je bila postavitvev še vedno zgolj v rokah skladatelja in njegovih tesnih sodelavcev. Tudi Verdijeve vizije predstav so sčasoma tiskali.¹⁴

Če se vrnemo k Nolliju in njegovemu pomenu za razvoj glasbeno-gledališke režije na Slovenskem, naj omenim, da je bil po ustanovitvi Dramatičnega društva skoraj celo desetletje prvi in domala edini režiser slovenskih predstav, dokler ni leta 1875 odšel v Zagreb in nato v širši svet. Njegova vloga režiserja je združevala različne profile, ki so jih v razvitejših sredinah že desetletja prej razdelili med strokovno profilirane posameznike. Dramatično društvo, idejno zasnovano pod vodstvom Frana Levstika, naj bi med drugim kvalitativno preseglo dotedanjo gledališko areno med Slovenci in »razraslo v široko kulturno ustanovo mlade svobodomiselne inteligence zoper stare, okorele, z neborbenim slogaštvom prežete čitalnice ...[...], skrbelo za smotrno vzgojo umetniškega naraščaja ... ter pripravilo uspešno akcijo za stalno slovensko gledališče s poklicnimi igralci.«¹⁵ Nollj je uspešno sledil idejni naravnosti in sodobnejši organizaciji gledališča pri Slovencih, ki naj bi se razvijalo na treh ravneh. Najprej so si zadali ustanoviti t. i. dramaturški oddelek kot strokovni temelj društva, ki naj bi spodbujal gledališko produkcijo, domačo izvirno ustvarjalnost, prevajanje del iz klasične evropske literature in založništvo. Potem so si prizadevali odpreti igralsko/pevsko šolo kot teoretično in praktično pripravo za javne nastope, kot tretja naloga pa je bila ustanovitev stalnega gledališkega odra s poklicnimi igralci, kar naj bi bil vrhunec umetniškega delovanja društva.¹⁶ Uresničili so nekaj vitalnih zamisli, marsikaj pa je ostalo nedokončano, kar

¹² *The New Grove, Dictionary of Opera*, Vol. 4 (ur. S. Sadie), Production, 4: The Enlightenment, str. 1118.

¹³ Patrice Pavis, n. d., str. 637.

¹⁴ *The New Grove*, n. d., str. 1121, 1122.

¹⁵ Filip Kalan, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, Novi svet, 1–2, Letnik III, Ljubljana 1948.

¹⁶ O zgodovini slovenskega gledališča glej: Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1892; Filip Kalan, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, Boj za poklicno gledališče, delo Dramatičnega društva 1867–1892, *Novi svet*, št. 1, letnik III, str. 16–32.

je bila posledica počasnega zorenja idej in kulturno-politične situacije tistega časa. Največ uspehov so imeli v prevodih gledaliških del in založniški dejavnosti, precej manj uspešno pa je bilo društvo v spodbujanju domače dramske in glasbeno-scenske produkcije. Društvena dramatična šola, ki je bila na ravni tečajev, je občasno dobro delovala, vendar je vsakih nekaj let presahnila in se ponovno pobrala. Smelo zastavljeni načrti v repertoarni politiki so kmalu zašli na povprečje in ostali na ravni čitalničnega uprizarjanja spevoiger in komičnih del, s čimer je bilo občinstvo kar zadovoljno. Uprizarjanje preproste literature ter kronično pomanjkanje šolanega kadra in denarnih sredstev je najbrž vplivalo tudi na to, da društvo ni potrebovalo oziroma najelo ustrezno šolanega režiserja. Praksa je očitno dokazovala, da so repertoarno politiko obvladovali stalni člani ansambla, gledališki diletanti, kot je bil sprva Josip Nolli in nato njegov naslednik Josip Gecelj.

Nolli ni imel formalne izobrazbe, a se je neprestano izobraževal in zgledoval po češkem kulturnem prostoru. Kdaj in kako se je seznanil z avtorjem priročnika za delovanje v diletantskem gledališču, že omenjenim Josefom Mikulášem Boleslavskim (1829–1892), ni znano. Gotovo sta se poznala, saj se je Nolli v uvodu slovenske različice priročnika avtorju zahvalil za darovan izvod. Kot je znano, so se medsebojne simpatije Slovencev in Čehov posebno v 19. stoletju stopnjevale in se močno odražale na kulturnem področju. Praška kulturna scena je bila t. i. mladostencem desetletja vzor pri organizaciji nacionalnega kulturnega življenja. O živahnih stikih pričajo tudi zapisi o slovesni otvoritvi Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892, ki so se ga po poročanju Antona Trstenjaka udeležili tudi najvidnejši predstavniki gledališkega in društvenega življenja iz »zlate matere Prage«.¹⁷ Močan vpliv čeških glasbenikov je čutiti tudi na drugih področjih, saj je na Slovenskem v 19. stoletju in v prvih desetletjih 20. stoletja delovala vrsta odlično izobraženih in vplivnih glasbenih osebnosti: dirigentov, skladateljev, glasbenih pedagogov in instrumentalistov.¹⁸

O Nollijevih organizacijskih in režiserskih prijemih pri vodenju predstav ni izčrpnih podatkov, predvidevamo pa, da se je zgledoval po omenjenem priročniku in morda še kakšni drugi literaturi oziroma gledališki praksi. Njegovo vlogo režiserja presojamo na podlagi že omenjenih zapovedi, ki narekujejo, kakšna naj bo vloga ravnatelja oziroma režiserja.¹⁹ Vaje so potekale le v popoldanskih oziroma večernih urah, saj so bili igralci/pevci amaterji, ki so čez dan službovali. Ker društvo ni imelo dovolj sredstev, da bi akterje pošteno plačevalo, se je doba diletantizma kljub drugačnim načrtom podaljševala. Podobna praksa priprav na predstave je veljala še v času Ignacija Borštnika med letoma 1887 in 1894, dokler ni po njegovem odhodu v Zagreb prišel v Ljubljano Rudolf Inemann iz Prage, ki je naredil odločilen korak k profesionalizaciji gledališča. Med drugim je uvedel tudi dnevne vaje, kar je povzročilo, da so domači amaterji izgubili priložnost za sodelovanje, njihova mesta pa so zapolnili češki poklicni igralci.²⁰ Z Inemannom se

¹⁷ A. Trstenjak, n. d., str. 181–183.

¹⁸ Prim. Jernej Weiss, *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem od 1861 do 1914*, doktorska disertacija, Ljubljana 2009; glej tudi: isti, 'Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia? With respect to the Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th century', *Muzikološki zbornik 45* (2009) 1, Ljubljana 2009, str. 75–88.

¹⁹ J. Nolli, n. d., str. 83–93.

²⁰ Prim. Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1963, 221–303; prim. tudi Filip Kalan, *Živo gledališko izročilo*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 295.

je začela daljša doba čeških igralcev in režiserjev, ki so bistveno vplivali na slovensko Deželno gledališče. To obdobje se je končalo z začetkom prve svetovne vojne.²¹

Nolli je v prvem režiserskem obdobju, ki je trajalo od oktobra 1867 do decembra 1875, režiral okrog 160 predstav, opredeljenih kot dramska dela, čeprav so med njimi številne »burke s petjem«, »veseloigre s petjem« in podobne oblike dramskih iger s petimi deli. Med avtorji so večinoma Čehi in nemško govoreči, med slovenskimi deli pa so bila na sporedu Linhartova *Županova Micka* kot »kratkočasna igra s petjem« in *Matiček se ženi* kot »komedija s petjem in plesom«, Nollijev *Faust in Margareta* (»komičen prizor s petjem«, 1872) in *Komisijonar št. 1* (»solo-prizor s petjem«, 1873) ter Jakoba Alešovca *Dimež, strah kranjske dežele* (»izvirna igra s petjem«, 1873).²² Nolli se pojavlja kot edini režiser, in sicer z eno samo izjemo, Levstikovo priredbo Prešernovega *Krsta pri Savici*, ki ga je decembra 1868 režiral Franz Henrik Penn.²³ V svojem zgodnjem obdobju je Nolli v predstavah sodeloval tudi kot igralec in pevec. Poleg omenjenih dramskih del je na oder postavil tudi okrog 30 »pravih« glasbenih predstav, med katere sodijo »komične operete«, »spevoigre«, »elegične operete«, »lirične operete«, operete in v enem primeru opera, ki je bila opredeljena kot »velika romantično-tragična opera.²⁴ Spored so v glavnem sestavljala glasbeno-scenska dela tipa vodvila in kratkih operet danes skorajda neznanih čeških, hrvaških, nemških oziroma avstrijskih avtorjev. Med vsemi deli izstopajo Schubertov *Advokat* in Offenbachove kratke »musiquette«, kot so *Čarobne gosli (Le violoneux)*, *Soprog pred durmi (Un mari à la porte)*, *Deklica Elizondska (Pépito)* idr. Od slovenskih del so zastopana le Ipavčev *Tičnik* (na sporedu l. 1869), *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja (na sporedu marca 1871) in Foersterjev *Gorenjski slavček* (premiera aprila 1872),²⁵ kar je bil takrat ves izvorni glasbeno-gledališki repertoar v slovenskem jeziku. Nolli je bil podaljšana roka t. i. »igralnega razdelka« društva, ki ga je sestavljalo pet oseb in je bil vrsta režiserskega sveta. Deloval je po vzoru takratnih avstrijskih gledališč do Dunaja. Takšno umetniško vodstvo, ki je skrbelo za izbor repertoarja, bralne in igralske vaje, končno uprizoritev posamezne predstave in tudi za disciplino izvajalcev, so običajno sestavljali starejši izkušeni igralci, v Ljubljani pa je bil v tej družini med akterji gledališča le Nolli, odgovoren za vsestransko delovanje gledališča. Zdi se, da znotraj »igralnega razdelka« tudi ni bilo pravega zagona, da bi se gledališka dejavnost modernizirala, se dejavnije zgledovala po razvitejših sredinah. Kljub slabim pogojem in pomanjkanju kadra pa si je Nolli neumorno prizadeval, da bi se ljubljansko gledališče približalo razvitejšim gledališkim hišam.

Spored gledaliških predstav v okviru Dramatičnega društva kaže poznoromantično, melodramatično, deloma tudi realistično naravnost, ki temelji na teatraličnih učinkih v besednem, pevskem in gibnem izražanju. Narava predstav je bila zazrta v tradicijo, ki je izhajala iz zakoreninjene čitalniške dejavnosti. Nolli se je teh korenin gotovo zavedal, zato

²¹ D. Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, n. d. str. 212–287.

²² Repertoar ..., n. d. str. 15–29.

²³ Franc Henrik Penn (1838–1918), gledališki igralec, pisatelj in prevajalec, je študiral v Gradcu, nato je nekaj časa igral v zagrebškem gledališču, od leta 1865 v nemškem gledališču v Ljubljani, kjer je med drugim igral Črtomira v Levstikovi priredbi Prešernovega *Krsta pri Savici*, in sicer v slovenskem jeziku. Zelo si je prizadeval za uprizorjanje slovenskih del v nemškem gledališču, vendar neuspešno. Pisal je v glavnem v nemškem jeziku in v nemščino prevajal Prešerna. Prim. *Enciklopedija Slovenije* (ur. D. Voglar), zv. 8, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.

²⁴ *Repertoar* ..., n. d., str. 174–176.

²⁵ Prav tam.

si je prizadeval za višjo raven igralskih spretnosti akterjev in vodenja predstav, kakršne sta poznala Praga in Dunaj. Vzore so narekovali stalni stiki slovenskih izobražencev z obema mestoma ter pretakanje kulturnih tokov z intenzivno migracijo. Poleg tega so v nemškem teatru v Ljubljani večkrat gostovali imenitni gostje. Ambicije društva so se deloma uresničevale skozi aktivnosti Dramatične šole, ki je delovala s presledki od leta 1870 naprej in skrbela za igralski in pevski naraščaj.²⁶ Večjega kvalitativnega napredka pa ni bilo, saj se je društvo na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta 19. stoletja zaradi denarnih in organizacijskih težav, povezanih s politično situacijo slovenstva, komajda ohranilo, gledališče in dramatična šola pa sta skorajda povsem zamrla.²⁷ Prav nemoč je bila med najpomembnejšimi vzroki, da so posamezniki odhajali v razvitejše sredine, komajda oblikovano slovensko občinstvo pa se je v želji po stiku z umetnostnimi muzami obrnilo k nemškemu teatru.

Po Nollijevem odhodu leta 1875 je vodenje slovenskih glasbenih predstav prevzel Josip Gecej (Goetzel), z igralskim imenom Kocelj (1834–1907), po poklicu uradnik, sicer pa prevajalec, igravec in režiser. Pri ljubljanskih slovenskih gledaliških predstavah je igral dvajset let (1869–1889) in bil pred Borštnikom vodilna igralska osebnost društvenega gledališča. V sezonah 1875/76, 1877/78 ter 1882/83 in 1884/85 je bil tudi edini režiser.²⁸ Skupaj je režiral okrog 100 dramskih predstav, ki so bile še vedno lažjega žanra, ter osem spevoiger oziroma operet. Na oder je premierno postavil komično opereto *Čarovnica*, društvenega člana in kapelnika Antona Stöckla, in Vilharjevo *Jamsko Ivanko* v instrumentaciji društvenega kapelnika Jurija Schantla. Obe predstavi sta imeli samo eno ponovitev, kar je bila splošna značilnost delovanja gledališča. Še naprej so prevladovala dela manj znanih nemških avtorjev, med priznanimi pa so izvedli kratko Offenbachovo »musiquetto« *Čarobne gosli (Le violoneux)* in Donizettijevo opereto *Marija ali hči polkovna (La fille du régiment)*, obe le v enkratni izvedbi.²⁹ O krizi slovenskega gledališča v Gecejem času priča tudi podatek, da je bilo od decembra 1875 do septembra 1884 le 8 predstav, nato pa do januarja 1887, ko je na glasbeno-gledališko sceno stopil Fran Gerbič, niso izvedli niti enega dela. Čeprav je bil tudi Gecej v bistvu gledališki diletant, se je izkazal kot dober in zagret gledališčnik, sicer mu ne bi zaupali vzgoje gledališkega kadra. Kot učitelj in vodja društvene dramske šole (od 1875 do 1878), imenovane tudi Gecljeva šola, čeprav je bila na ravni krajšega tečaja, je ob gledališki praksi vzgojil generacije amaterskih igralcev.³⁰ O njegovem načinu režijskega dela oziroma pripravljanju predstav ni podatkov, lahko pa predvidevamo, da se je ravnal po podobnih načelih kot pred njim Nolli, saj je prišel v gledališče le dve leti po ustanovitvi društva in je bil deležen Nollijeve prakse. Gecej si je prizadeval, da bi teater napredoval tako v igralskem ansamblu kot v posodobitvi repertoarja, za katerega je prispeval okrog 25 prevodov dramskih tekstov. Ko je po dveh letih že kazalo, da bo gledališče v obeh smereh vendarle napredovalo, so se zgodile za slovenstvo neposrečene volitve v deželni zbor (1877), na katerih so volivci v

²⁶ Prim. France Koblar, Zgodovinski oris za slovensko gledališko umetnost, v: *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, Tretja knjiga, Ljubljana: SGM, 1967, str. 30–90.

²⁷ Prim. *Repertoar* ..., n. d.; F. Koblar, n. d., str. 88.

²⁸ *Slovenski gledališki leksikon* (ur. S. Samec) I, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972, geslo Gecej, Josip, str. 165.

²⁹ Prim. *Repertoar* ..., n. d., str. 178.

³⁰ Prim. F. Koblar, Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost, n. d., str. 56–58.

mestih in trgih nepričakovano podprli nemške kandidate, slovenski kandidati so zmagali le v kmečkih okrajih. Izidi volitev so povzročili zastoj v podpori kulturnih dejavnosti slovenskih društev. Geclj je bil tako kot vsi plačani igralci in učitelji Dramatične šole odpuščen. Nato je za krajši čas našel delo v nemških gledališčih v Mariboru, Celju in Ljubljani. Gledališko šolo Dramatičnega društva so obnovili leta 1882, njen vodja je za kratek čas postal Anton Trstenjak, profesor in gledališki zgodovinar ter znan po tem, da si je v gledališkem jeziku prizadeval odpraviti t. i. »elkanje«.³¹ V tem letu se je v šolo vpisal tudi mladi Ignacij Borštnik (1858–1919), ki je nase opozoril že v sezoni 1883/83. Ta sezona je bila zanj prelomna, saj je dobil prve vodilne vloge in spodbudne kritike.³² Nekateri so prepričani, da je zasenčil dotlej glavnega igralca Geclja ter tako sprožil vrsto nesoglasij. Vodilni društveniki so podprli nadebudnega Borštnika, z umetniškim imenom Gorazd, in ga leta 1885, potem ko so ga preizkusili tudi v vlogi režiserja, na stroške društva poslali na dunajski konservatorij oziroma v njegovo gledališko šolo. Vse to z namenom, da bi pridobil odlično igralsko in režisersko izobrazbo ter nato v Ljubljani sestavil profesionalni gledališki ansambel, podprt z redno delujočo dramatično šolo.³³ V prizadevanjih, da bi slovenska gledališka scena dobila prvega šolanega režiserja, je posebno izstopal odbornik društva Ivan Hribar, kasnejši ljubljanski župan.³⁴

V celotnem obdobju do prihoda Ignacija Borštnika je v slovenski gledališki postvarjalnosti prevladovala vrednota skrbeti za lepšo in čistejšo slovensko govorico, izraženo z zanosno dikcijo oziroma deklamacijo, ki je včasih prehajala v teatralično spakovanje. To je bil čas diletantov z veliko začetnico, saj je beseda označevala plemenitost in vsestransko aktivno dejavnost v Talijinem hramu. Kako so v tistih časih pri nas pojmovali delo režiserja, ki so ga imenovali »odgovorni vodja predstav«, je lepo opisal Borštnik sam po vrnitvi z Dunaja, ko je sarkastično dejal, da je »pri vladi in magistratu odgovoren za varnost glede ognja, uporabe umetnih ognjev, streljanja, kajenja ...«. O vlogi režiserja in njegovi odvisnosti od tradicije pa je na istem mestu dodal: »... za inkriminirano predstavo so imeli bralno skušnjo, tri medtedenske in glavno skušnjo, igralci pa so imeli vloge dva tedna v rokah – jaz si torej umijem roké«.³⁵ Takšen način študija predstav je bil do konca 19. stoletja sicer običajen ne le po vodilnih avstrijskih, pač pa tudi po drugih evropskih gledališčih, toda večinoma so v glavnih vlogah nastopali temeljito izšolani in gledališko izkušeni oziroma izobraženi umetniki, ki so dane vloge že preizkusili po provincialnih odrih in na gostovanjih. Pri nas temu ni bilo tako, saj so gledališče obvladovali predvsem diletanti. Borštnik, ki je na Dunaju končal priznано dramsko šolo *Wiener Schaulspielschule*, se v ljubljanskem obdobju (1886–1894) zaradi zakoreninjenih starokopitnih navad in prevelikega deleža amaterskih moči očitno ni mogel izkazati z vsemi sposobnostmi in znanjem. O njegovi dobri izobrazbi ni dvoma, saj so bili med profesorji dunajske šole najimenitnejši igralci in pedagogi tamkajšnjega Burgtheatra. Starejši so bili zagovorniki »slovesne odrske poze, leporečne deklamato-

³¹ Prav tam, str. 58.

³² Prav tam, str. 58–61.

³³ Prav tam, str. 60–61.

³⁴ Dušan Moravec, *Borštnik. Podoba dramskega umetnika*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985, str. 32.

³⁵ Borštnikov zagovor o delu režiserja, objavljen v *Slovenskem narodu* 30. 12. 1889, je primer nenehnih napadov javnosti in kritike na »odgovornega vodjo« predstav. Med drugim so mu očitali, da dovoljuje eksperimentiranje in improviziranje v besedilu, še posebno v burkah, kjer se je občinstvo preveč istovetilo z vsebino in nato zahtevalo opravičila režiserja. Prim. *Slovenski narod* (dalje SN), 8. 11. 1888; povzeto po D. Moravec, *Borštnik*, n. d., str. 36.

ričnosti in zanosne kretnje«, mlajši, med katerimi je bil dr. Rudolf Tyrolt, pa so odrsko umetnost poučevali na drugačnih temeljih. Tyrolt je veljal za odrskega realista, skorajda naturalista. To je bila pot, ki je vodila k preprosti, naravni igri, se zavestno odmikala od romantičnega realizma ter se nagibala k odrskemu naturalizmu in s tem k moderni interpretaciji odrske besede.³⁶ Odmik od odrske teatralike k zmernosti in naravnosti je postal vzor Borštnikovemu delovanju, ko se je kot absolvent dunajskega konservatorija po letu dni vrnil v Ljubljano, da bi izpolnil pričakovanja društva in njegovih odbornikov. Kot vodja gledališča Dramatičnega društva in njegove dramatične šole si je prizadeval opravičiti zaupanje in postaviti trdne temelje za profesionalizacijo gledališča na sodobnejših igralskih in režiserskih temeljih. Na tej poti pa je imel ogromno težav, saj mu gledališka scena in z njo občinstvo nista sledila – bil je preveč poseben in za tisti čas moteče moderen. V repertoarju, igri in režiji si je prizadeval stopati po najsodobnejših poteh in položiti temelje »moderni realistični smeri«. Zabredel je tudi v javne konflikte. V kritičnem feljtonu o Eleonori Duse je objavil svoje vizije modernega gledališča (objavil ga je *Slovenski narod* 1. in 2. 7. 1892) in odkrito spregovoril o zastareli miselnosti ljubljanskih gledališčnikov ter si tako nakopal večne sovražnike in vzroke, ki so pripeljali do tega, da je dve leti zatem, razočaran nad togostjo ljubljanske gledališke scene, odšel v Zagreb.³⁷ V prvih dveh sezonah je Borštniku kazalo dobro, saj je občinstvo z odobravanjem sprejelo tudi repertoarne spremembe, ki so presegle dotedanjo burkaško sceno in kazale pot Schillerju, Gogolju, Shakespearu kot vzorom evropske dramatike. V nadaljnjih letih si je v glavnem prizadeval za uprizoritve moderne realistične drame, pri čemer je imel številne nasprotnike, ki so bili prepričani, da slovensko občinstvo še ni zrelo za »pravo« umetnost, kar naj bi potrjeval tudi slab obisk predstav klasične in moderne dramatike. Borštnik se je realizmu lahko docela posvetil šele v zagrebškem obdobju. Njegova sodobna naravnost v režiji je pomenila popoln odmik od še prevladujočega miningovskega uprizoritvenega stila, ki je zagovarjal izumetničenost v odrskem govoru in gibanju, za kar pa Ljubljana tudi po letu 1892, ko je odmevno odprla novo gledališko hišo, še ni bila zrela. Otvoritvena predstava z Borštnikovo verzijo Jurčičeve *Veronike Deseniške* je bila sicer sprejeta z odobravanjem publike in kritike, vendar to še ni pomenilo odločilnejšega koraka k evropeizaciji slovenskega gledališča. Nekoliko drugače se je razvijala repertoarna slika Opere, ki je bila sodobnejša od sočasne v Drami, pa tudi uspešnejša v recepciji odločujoče srenje.

Leta 1886 se je na povabilo društva vrnil v Ljubljano Fran Gerbič (1840–1917) ter postal pevski pedagog društvene šole in kapelnik gledališča. Z Borštnikom sta se dobro ujela in skupaj pripravljala temelje slovenskega profesionalnega gledališča in opere. Borštnik kot pedagog ni posebno uspeval, saj so mu očitali preveliko teoretiziranje, medtem ko je Gerbič vzgajal pevski kader s precejšnjim uspehom.³⁸ Borštnik si je prizadeval, da bi v dramsko šolo vsaj deloma vpeljal predmete, ki jih je poslušal na Dunaju, vendar se zdi, da so učenci in odborniki društva njegov način dela kot nepoznavalci odklanjali. Čeprav je bil Borštnik tudi pevec in pisec iger s petjem, se v režijo glasbeno-scenskih del v glavnem ni spuščal. Kot režiserja glasbenih del ga srečamo le v letu 1888, ko je

³⁶ D. Moravec, *Borštnik*, n. d., str. 38–42.

³⁷ Prav tam, str. 44–45.

³⁸ F. Koblar, *Zgodovinski oris ...*, n. d., str. 70.

režiral tri operete, med katerimi je bila tudi ljubljanskemu občinstvu že znana Offenbachova *Pépito*.³⁹ Pomanjkanje kadra in preobilica obveznosti hišnega režiserja Borštnika sta najbrž botrovala temu, da je nekaj glasbenih predstav v letih pred odprtjem nove gledališke stavbe režiral Gerbič,⁴⁰ pri čemer so mu gotovo koristile izkušnje, ki si jih je pridobil na šolanju v Pragi in na gledaliških odrih. Ali se Gerbič kot vodja predstav ni znašel oziroma ni želel tega opravljati, ni znano. Kakor koli že, na repertoarju glasbenih predstav se na začetku leta 1892 pojavi novo režisersko ime. To je bil Fran Bučar (1861–1926), ki je sprva končal obrtno šolo na Dunaju in nato še podobno v Venetu. V Ljubljani je služboval kot učitelj na obrtni šoli in se leta 1889 začel pevsko izobraževati pri Gerbiču.⁴¹ Prav ta ga je najbrž spodbudil, da se je poskusil tudi v režiji, saj slovensko gledališče v tistem času ni imelo primerne vodja glasbenih predstav. Bučarjevo ljubiteljsko delo je bilo očitno opaženo, čeprav je režiral le pet glasbenih predstav, od katerih sta bili prvič na ljubljanskem odru le komična opereta Ivana Zajca *Mornarji na krov* in enodejanka *Codrillo* Rudolfa Wurmba (1842–1907), danes manj znanega skladatelja in libretista.⁴² Bučar se je kmalu zatem podal na študij petja na dunajski konservatorij, se nato zasebno izpopolnjeval v Pragi in v Milanu ter postal evropsko znan tenorist in režiser. Domov se je vrnil po prvi svetovni vojni in bistveno prispeval k razvoju šole solopetja na konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani, v prenovljenem slovenskem gledališču pa je tudi režiral.⁴³

Tik preden so se odprla vrata novega poslopja Deželnega gledališča, so odborniki društva k sodelovanju ponovno povabili Josipa Nollija, ki se je leta 1890 po uspešni pevski karieri vrnil v domače mesto. Nollil tudi med odsotnostjo z Ljubljano ni pretrgal stikov, saj je bil reden sodelavec *Slovenskega naroda*, kjer je objavljaval vtise in uspehe svojih gostovanj, po vrnitvi pa je bil do smrti tudi urednik lista. Odborniki društva so bili dobro seznanjeni z njegovimi uspehi, zato so bili prepričani, da je Nollil pravšnja oseba za režiserja opernih oziroma glasbeno-scenskih del v novem, profesionalno naravnanim gledališču. Zanimivo je razmišljanje odbornikov, ki so bili prepričani, da bodoča Drama potrebuje profesionalno šolanega režiserja, medtem ko so za Opero izbrali človeka z izkušnjami. Nollil in Gerbič sta tako kot v zagrebških letih postala uspešen tandem. Mlado profesionalno gledališče si je za potrebe poustvarjalne produkcije kljub neumornim prizadevanjem obeh izkušenih vodij Opere, ki sta v Ljubljano prinesla duha razvitejših sredin, v prvem letu delovanja komajda izborilo minimalne standarde: stalno mesto je dobilo le 7 solistov in 27 pevcev zboristov, medtem ko so bili člani orkestra iz ljubljanske vojaške godbe 17. pehotnega polka, ki so jih po zgledu čitalničarjev imenovali »zibcenarji«. ⁴⁴ Delo stalnega režiserja je kot izkušen operni pevec in priučen režiser do svoje smrti leta 1902 opravljal Josip Nollil, od leta 1894 pa je v Ljubljani delovala pleada čeških režiserjev in med njimi nekaj Slovencev.⁴⁵ Vodja Drame, igravec in režiser Ignacij Borštnik pa je imel leta 1892 ob odprtju Drame le dvanajst poklicnih igralcev, medtem

³⁹ Prim. *Repertoar* ..., n. d., str. 178–179.

⁴⁰ Prav tam.

⁴¹ *Slovenski gledališki leksikon*, n. d., str. 84–85.

⁴² Dostopno na naslovu: www.wlb-stuttgart.de/.../handschriftliche-auffuehrungsmateriale-hb-xvii-n-z/, 14. 4. 2010.

⁴³ *Slovenski gledališki leksikon*, n. d., str. 85, prim tudi *Repertoar* ..., n. d., str. 204–218.

⁴⁴ *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, n. d.; Filip Kalan, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, *Novi svet* IV, 1948, str. 571.

⁴⁵ *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, n. d.

ko so bili drugi člani ansambla, okrog 26 jih je bilo, navdušeni diletanti Dramatičnega društva.

V prvih dveh sezonah novega gledališča sta bila Nolli in Gerbič ekskluziven par, nato pa je Gerbič manj dirigiral, zadnjič leta 1898. Na njegovo mesto je najprej prišel Čeh Hilarij Benišek, ki je bil do jeseni leta 1909 skoraj edini dirigent opere, sledila je doba Vacláva Talicha, Franza Reinerja in nekaterih manj znanih dirigentov.⁴⁶ Repertoarno se je Opera hitreje prilagajala evropskim trendom kot takratna Drama⁴⁷, ki je imela pri posodabljanju programa precej več težav. Do konca 19. stoletja je ljubljanska Opera močno zmanjšala izvajanje lahkotne literature tipa iger s petjem in kratkočasnih operet ter začrtala resnejšo repertoarno politiko, v kateri so dobile mesto sodobne opere in operete, izvedli pa so tudi vsa aktualna slovenska glasbeno-scenska dela. Že decembra 1892 je Nolli z Gerbičem postavil na oder Ipvavčeve *Teharske plemiče*, nato je sledilo vse več opernih del priznanih evropskih skladateljev, med katerimi so bili tudi nekateri najaktualnejši.⁴⁸ O Nollijevih režijskih prijemih v njegovem drugem obdobju ni natančnejših podatkov, zato predvidevamo, da se je ravnal po izkušnjah preteklih let, ki jih je preživel v najpomembnejših evropskih opernih hišah, od milanske Scale do španskih in ruskih odrov. Ali se je navzel tudi sodobnejših trendov v razvoju režije, ni znano. V zadnjem desetletju 19. stoletja se je v glasbenem gledališču namreč že uveljavljala moderna operna režija, ki je sledila trendom dramskega gledališča.

Zgodba moderne opere se začne z Wagnerjevim prvim festivalom v Bayreuthu leta 1876, ki je postal gibalo razvoja operne dramaturgije. Režiser, najprej Wagner sam, je skupaj s koreografom Richardom Frickejem postal glavni akter ter središče operne inteligence in estetske naravnosti uprizoritve. V ospredje je bila postavljena improvizacija, tradicionalna gledališka izumetničenost je bila nadomeščena z »naravnim« izražanjem, pevci pa so bili spodbujeni, da se osredotočijo le na odsko dogajanje in zanemarijo občinstvo. Tako je bil iluzionizem, značilen za čas od sredine 18. stoletja in še nekaj desetletij naprej, presežen. Wagner je sledil vplivom inovativne potujoče skupine Georga II., vojvode dežele Sachsen-Meiningen. Njene naturalistične produkcije s scenami tridimenzionalnih značilnosti so vplivale na prilagajanje odrskih akterjev kostumom, gledališkim rekvizitom in tudi osvetlitvi, s čimer sta bila kreirana dramsko razpoloženje in atmosfera. Vojvoda je med drugim pripomogel tudi k temu, da je režiser oziroma direktor postal vodilna figura odrskih postavitev. Naturalizem je v igranju zagovarjal tudi Konstantin Sergejevič Stanislavsky, ki je leta 1898 skupaj z Vladimirom Nemirovičem-Dančenkom v Moskvi ustanovil vplivni umetniški teater, v katerem je postala funkcija režiserja priznana kot samostojna disciplina in umetnost.⁴⁹ Sodobno naravnost gledališke režije v nemškem prostoru, ki je izrazito vplivala tudi na slovenska tla, spremljamo skozi prizmo dunajske gledališke šole, ki jo je obiskoval tudi Borštnik. Sledila je doba t. i. Ottove šole (ustanovljena 1886), katere glavni akterji so bili igralci dunajskega Burgtheatra, v Berlinu pa se je že pred prvo svetovno vojno uveljavil gledališki direktor in impresarij Max Reinhardt (1873–1943), ki velja za

⁴⁶ Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 182–204.

⁴⁷ O repertoarni politiki Drame v času med letoma 1892 in 1914 primerjaj esej Filipa Kalana, Problemi in paradoksi na slovenskem odru ob prelomu stoletja, v: *Živo gledališko izročilo*, n. d., str. 253–300; o repertoarju v Operi glej Š. Lah, n. d.

⁴⁸ Prim. *Repertoar...*, n. d., prav tam; A. Lah, n. d.

⁴⁹ Prav tam, str. 1122.

utemeljitelja moderne režije in je po vojni deloval na Dunaju ter vplival na novi rod slovenskih režiserjev.⁵⁰

Po letu 1894 so se v slovenski Taliji zgodile številne spremembe. Z odhodom Ignacija Borštnika in njegove žene v Zagreb je nastala vrzel v igralskem ansamblu in režiji. Vodstvo gledališča se je zaradi pomanjkanja domačega kadra odločilo, da manjkajoče zapolni s češkimi gledališčniki. Na ljubljanskem odru se nato do prve svetovne vojne pojavi vrsta igralcev, ki so v Drami in Operi prevzeli tudi vloge režiserjev. Večinoma so bili angažirani le za eno sezono, s čimer je bilo prihranjeno gledališki blagajni, ni pa bilo ansambelske kontinuitete in pripadnosti, trpel je tudi odrski jezik. Med najpomembnejšimi režiserskimi imeni tistega časa so Rudolf Inemann (1861–1907), Adolf Dobrovolný (1864–1934), František Lier (1875–1911) in Vilem Táborský (1869–1936). Vsi so prišli v Ljubljano s poklicnega odra in bili dokaj uspešni v organizaciji gledališke hiše, izboru repertoarja, kot igralci in režiserji. Čeprav zveni paradoksalno, je dejstvo, da so kot vodje in prvi igralci od sredine devetdesetih let do začetka drugega desetletja 20. stoletja prav Čehi na oder ljubljanske Drame pripeljali Cankarjeva dela.⁵¹ Med vplivnejšimi igralci in režiserji je bil Inemann, ki je prišel v Ljubljano iz praškega narodnega gledališča leta 1894 in se je po šestih letih tja tudi vrnil. Veljal je za dokončnega utemeljitelja slovenskega profesionalnega gledališča. Po praških vzorih poklicnega gledališča je na ljubljanskem odru vpeljal nov režim dela in vaj, ki so se poslej odvijale čez dan, kar je povzročilo upad domačih diletantov in porast čeških profesionalnih igralcev. Če je Borštnik kljub upiranju občinstva prinesel v Ljubljano sodoben režiserski duh dveh cenjenih dunajskih profesorjev, Rudolfa Tyrolta in Bernharda Baumeistra, je s češkimi umetniki na odru ljubljanskega teatra zavel veter vplivnega češkega pedagoga in direktorja Josefa Šmaha (1848–1911), ki je prav tako predstavnik realističnega in naturalističnega režiserskega stila. Šmaha je v svoji bogati karieri na oder postavil tudi nekatere opere B. Smetane in Offenbachove operete.⁵² Borštnikova smer se je s češkimi prišleki na določen način nadaljevala in pripravila pot novi generaciji slovenskih umetnikov, ki so se začeli potrjevati v drugem desetletju 20. stoletja. Zaradi premočnih čeških vplivov so se na prehodu stoletij vrstile javne polemike, kar pa delovanja gledališča ni omajalo. Večje spremembe v prid razvoju slovenske gledališke scene je prinesla šele odločitev leta 1912, da vodstvo gledališča prevzame Oton Župančič, ki je kot poznavalec pomembnih sodobnih uprizoritev na evropskih odrih uvedel nov gledališki koncept. V ospredju je bila skrb za repertoar in odrski jezik v najširšem pomenu besede.

Po letu 1909 se je tako v Drami kot v Operi začela uveljavljati nova generacija slovenskih režiserjev. Na glasbeno-gledališkem polju sta bila to Hinko Nučič (1883–1970)⁵³ in Josip Povhe,⁵⁴ oba tudi igralca. Prvega srečamo od pomladi 1908 najprej v Drami, kjer je režiral predvsem lahkotnejša dela, tudi igre s petjem. Naslednje leto nastopi kot režiser

⁵⁰ Dostopno na naslovu: www.xs4all.nl/~wimmij/reinhardt.html, 29. 3. 2010.

⁵¹ Prim. D. Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, n. d., str. 222–223.

⁵² Dostopno na naslovu: cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Šmaha, 14. 4. 2010.

⁵³ Nučič je svojo igralsko pot začel kot amater na ljudskih odrih, dokler ga ni opazil igralec, režiser in igralski pedagog Anton Verovšek. Nučič je v Deželnem gledališču debutiral leta 1900, kjer je do leta 1908 uspešno napredoval. Nato je odšel na izpopolnjevanje na Dunaj, v znano Ottovo šolo, po vrnitvi pa so mu zaupali tudi prve režije. Prim. *Sto slovenskih dramskih umetnikov* (ur. D. Moravec, V. Predan), Ljubljana: Prešernova družba, 2002, str. 34.

⁵⁴ Josip Povhe se v virih pojavlja kot igralec in režiser, omenjajo ga različni viri, vendar o njem ni objavljene biografije.

operet, čez dve leti, po vrnitvi s šolanja na Dunaju, pa je režiral tudi uveljavljene opere (Webrovega *Čarostrelca*, Puccinijevo *La bohème*, Verdijev *Rigoletto* idr.⁵⁵). Povhe je bil že od svojih začetkov bolj operetni režiser. Od leta 1909 do 1913 je v Operi režiral kar 20 operet, med njimi je na oder premierno postavil tudi Parmove *Amazonke* (premiera februarja 1912)⁵⁶ Naravnost h glasbeno-scenskim delom je pokazal tudi po prvi svetovni vojni.⁵⁷ V drugem desetletju 20. stoletja je v Operi kot pevec v številnih predstavah nastopal tudi priznan igralec in kasneje režiser Milan Skrbinšek (1886–1963).⁵⁸ V letih 1908/09 je obiskoval znano dramsko šolo Otto na Dunaju, kjer je bil njegov glavni profesor igralec Burgtheatra Arnim Seydelmann.⁵⁹ Tako kot drugi igralci in pevci je tudi on ob nastopu službe v gledališču podpisal pogodbo, v kateri se je obvezal, da bo po potrebi sodeloval tudi v operi in opereti. Takšna praksa je veljala desetletja in do začetka prve svetovne vojne in kaže, kako je tudi po igralski in pevski plati znotraj slovenske gledališke hiše potekala sinergija. Skrbinšek je postal odličen režiser, vendar se z operno režijo razen v enem primeru leta 1934 ni ukvarjal. Na slovenskem glasbeno-gledališkem polju se je torej od druge polovice 19. stoletja do ukinitve gledališča pred prvo svetovno vojno dosledno pojavljal profil režiserja, ki je bil hkrati tudi igralec in/ali pevec. Nadalje ugotavljam, da ne v dramskih in ne v glasbenih predstavah ni bilo strogo profiliranih režiserjev, večina je delovala na obeh umetniških smereh, posamezniki pa so se bolj posvečali eni ali drugi veji predstav. V času delovanja gledališča Dramatičnega društva v ansamblu ni bilo profesionalno šolanih režiserjev, prvi med njimi, ki je presešel diletantizem, je bil šele Ignacij Borštnik, vendar na glasbeno-scensko polje ni temeljiteje posegel. Z Borštnikom je v slovensko gledališče začela prodirati sodobnejša režija dunajske smeri z značilnostmi realistične in naturalistične metode Rudolfa Tyrolta in Bernharda Bau-meistra, ki je v slovenskem gledališču dokončno presegla zastarele poglede na režijo, veljavne do sredine osemdesetih let 19. stoletja. Tudi Borštnikovi nasledniki, večinoma Čehi, med katerimi sta bila pri nas najdlje delujoča Rudolf Inemann in Adolf Dobrovolný, so zagovarjali podobne prijeme v režiji in bili pod vplivom šole Josefa Šmaha, realista in naturalista. Večinoma so režirali tudi glasbene predstave. V zadnjih letih pred prvo svetovno vojno se je v režiji slovenske glasbeno-gledališke scene odražala stilna raznolikost, ki je bila posledica številnih režiserjev različnih generacij in šol. Nova generacija slovenskih akterjev, ki se je šolala na Dunaju ali v Pragi, je na ljubljanski oder prinašala novosti, kontinuiran razvoj slovenskega gledališča pa sta prekinili njegova ukinitvev in nato prva svetovna vojna.

⁵⁵ Prim. *Repertoar ...*, n. d., str. 200–201.

⁵⁶ Prav tam, str. 202.

⁵⁷ Prav tam, str. 198–228.

⁵⁸ Prim. Milan Skrbinšek, *Gledališki mozaiik I*, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1963, str. 50–51.

⁵⁹ M. Skrbinšek, n. d., str. 32–39.

SUMMARY

The paper supplements the existing insight into development of music theatre staging in Slovenia during the time of Dramatic Society (1867-1892) and Regional Theatre (1892-1914). It deals with music stage direction, its beginnings in Slovenian theatre, and certain individuals who played a noteworthy role in its development through influencing the level and character of the staging. The paper reveals the particular European theatre schools in relation to education level of singers, actors and directors. It states the nationality of the individuals, as well as the synergy between theatre and music direction. For the period of the second half of the 19th century and until the beginning of the World War I, when the theatre was cancelled, the author concludes that in Slovenian musical theatre sphere there was a constant occurrence of director's profile, that is to say that the directors were also appearing on stage as actors and/or singers. Furthermore, the author establishes that neither theatre nor musical performances were directed by a director of single proficiency. A number of directors operated in the sphere of both arts while some individuals concentrated on one or the other type of stage performances. In the time of the Dramatic Society, none of the directors in the ensemble had any kind of formal education. An actor, singer and director Josip Nolli,

followed by Josip Gecelj, directed the performances. The first director to surpass dilettantism in the middle of the 1880's was Ignacij Borštnik, however, he has never been profoundly involved with music stage direction. Borštnik surpassed the outmoded approaches to direction by bringing along a modern approach to directing, related to Viennese school, distinctive for realistic and naturalistic method of Rudolf Tyrolt and Berhard Baumeister. After the establishment of the Regional Theatre in 1892, what resulted in merger of Drama and Opera, J. Nolli filled a vacancy of the director of the musical performances. At his return, he was already the internationally renowned baritone. In 1894, I. Borštnik left his position for the disagreements caused by his modern ways of direction; he was employed at Zagreb theatre. Borštnik was succeeded by Czech directors; most prominent of all were Rudolf Inneman and Adolf Dobrovolský, who finally succeeded to professionalize the Slovenian theatre. Czech actors and directors above all followed Borštnik's example in directing, being influenced by Prague school of Josef Šmah, a realist and naturalist as well. Theatre and music stage of the beginning of the 20th century saw the return of the Slovenian generation of actors/directors; most important of them were Hinko Nučič and Josip Povhe; both of them also directed operas and operettas and resumed their work after the World War I.