

likih manifestacij obogatitev in razširitev našega domačega duhovnega fundusa. Roman sam pomeni v slovenski literaturi stilno in vsebinsko novost in zato ne gre prištevati njegovega avtorja zgolj med sopotnike slovenske moderne. Kraigher je v »Kontrolorju Škrobarju« samostojen in izviren pisatelj. Njegova moč je v njegovi intuitivnosti in odkritosrčni samoizpovednosti. Kljub bistveni napaki romana, da avtor naprti svojemu simpatičnemu junaku — ljubimcu politično omahljivstvo in narodno izdajstvo, kar pa je, kot sem skušal prikazati, iz dobe in razmer razumljivo, čeprav iz notranje umetniških razlogov nepri- merno, je »Kontrolor Škrobar« kot celota vendarle zaokroženo in zrelo delo.

FELIKS BERNER

(Iz zgodovine ljubljanskega gledališča terezijanske dobe)

Dušan Ludvik

Ljubljana se lahko pohvali z večstoletno gledališko tradicijo.* Medtem ko so italijanski operisti igrali v mestu le krajšo dobo, beležijo ljubljanski viri že od začetka 18. stol. dalje vse česče in daljše entreprize nemških igral-skih družin. Zlasti pogosto imenujejo ime principala Nachtigalla. Nemški principal uprizarjajo po pet, dvajset pa tudi po pet in petdeset predstav v eni sezoni. Sčasoma pride v navado, da v zimski entreprizi — nekako od novembra pa do konca pusta prihodnjega leta — igrajo v Ljubljani nemške družine, v postnem času, spomladi ali poleti pa laški operisti. Igralni dnevi so normirani po Normi iz l. 1752, ki je iz koledarja črtala okoli 150 dni, ko je veljala prepoved plesov in gledaliških predstav. Nova Norma s konca l. 1753 je znižala višino prepovedanih dni, vendar jih je ostalo še zmeraj lepo število, ki je dušilo razvoj gledališč, principalom in igralcem pa nalagalo breme izdatkov in jim občutno krajšalo dohodke. Norma iz l. 1781 je bistveno skrčila število prepovedanih ali normiranih dni.

Igralske družine so nastopale v mestni hiši, v lontovžu pa tudi v stanovski jahalnici. Želja Ljubljančanov po stalni gledališki stavbi je sovpadala s splošno živo idejo in željo nemških mest po stalnem gledališču. Napovedani, a zaradi nenadne cesarjeve smrti neuresničeni obisk cesarske hiše v l. 1763, je spremenil želje Ljubljančanov v resničnost. Na prostoru bivše jahalnice v Kapucinskem predmestju so še isto leto postavili leseno gledališče s prostorom za okoli 850 ljudi. Lastninsko pravico so imeli stanovi, ki so dobili v rodbinsko last 50 lož. Kakor na Francoskem, je bil tudi v vseh avstrijskih gledališčih udomačen najemninski sistem: lastnik, v Ljubljani deželni stanovi oziroma njih pravno telo — gledališko ravnateljstvo — je dajalo vsakokratnemu principalu gledališče v najem za določeno dobo, določene pogodbene ugodnosti in dolž-nosti (povrnitev potnih stroškov, izkupički od plesov ipd.).

Predpustna sezona l. 1766 je ostala brez igralske kompanije, šele na jesen l. 1766 so izkazane laške opere. V pustnem času l. 1768 pa je igrala na novem

* Opomba. Sestavek načena povsem neznano poglavje iz zgodovine ljubljanskega gledališča. Je le izvleček iz disertacije, kjer bo v opombah navedena tudi dokumentacija oz. utemeljitev.

stanovskem odru znamenita mladinska igralska družina Feliksa Bernerja, kar izpričuje njegov biograf F.X. Garnier in potrja spričevalo ljubljanskega deželnega glavarstva z dne 10. IV. 1768 z besedami »...pred kratkim je Feliks Berner... odprl gledališče in s svojo igralsko družino, ki jo sestavljajo njegovi, kakor tudi najeti in posvojeni otroci ter baletni mojster, predvajal v splošno zadovoljstvo dobro sestavljene pantomime, znamenite balete in druge gledališke igre, tudi glasbene spevoigre, tako da ni bilo opaziti prav ničesar, kar bi nasprotovalo spodobnosti in lepemu vedenju ali bilo v čemer koli spotikljivo.«

Bernerjeva mladinska družina ni prva te vrste, tudi ni novo, da nastopajo na odru otroci — še dolgo v 18. stol. so pri igralskih družinah peli sopranske vloge otroci ali fantje. Prave otroške igralske družine se izoblikujejo v Italiji in Franciji v prvi polovici 18. stol., torej v dobi splošno naraščajočega razkranjanja družbe, v dobi mnogovrstnega prenasičenja, ki je omogočilo njih nastanek in razcvet. Eno takih najbolj znanih družin je vodil italijanski plesni mojster Grimaldi Nicolini, ki je z njo prepotoval v prvi polovici 18. stol. skoraj vso srednjo in zahodno Evropo. Njegova »Opera pantomima dei Piccoli Hollandesi« je občinstvo privlačevala s senzacionalno novostjo, s slepečo inscenacijo, blestečimi kostumi, rafinirano mašinerijo, južnjaško glasbo in sporedom, ki je ustrezal takratnemu povprečnemu okusu. »Holländische Kunstspieler«, ki so zabeleženi v ljubljanskih računskih knjigah v l. 1759, morejo biti le Nicolinijevi »Piccoli Hollandesi«, ker ni znano, da bi v času prvega razcveta nemških potujočih igralskih družin gostovali v avstrijskih deželah drugi kot Nicolinijevi, izvečine holandski otroci.

Ni bilo malo teh, ki so neopravičeno primerjali Nicolinijeve pantomime z antičnimi. Tako kot so bile predstave na zunaj blesteče, so bile na znotraj prazne, igralsko protinaravne in ponesrečene. Najboljše točke so bili pač baleti in pantomimi, v katerih je prišlo do izraza mehanično-virtuozno posnemanje, združeno s prirojeno otroško gracioznostjo. Že Lessing je spoznal nezdravo jedro otroških predstav, t. j. igro zunanje bravurnosti brez duše, in se izrazil o Nicolinijevi hčerki, da »je imela svoja usta v očeh«, o ostalih pa, da so »priučene male opice«. Ne glede na moralno nevarnost, so bile mladinske družine iz vzgojnega in igralskega vidika zgrešeni poizkus: rahla otroška psiha je brez globljih življenjskih izkušenj in brez postopnega dozorevanja spoznavala življenje iz iger, ki so prikazovale dogajanje zunanjega in notranjega sveta po navadi v dokaj izkrivljeni podobi. Igra posameznikov, kakor tudi celote, ni mogla biti ne poglobljena, ne prepričljiva — otroku tuji svet so reproducirali po režiserjevih napotkih, torej priučeno in zato nenaravno. Iz socialnega stališča so take družine predstavljale gotovo eno od najbolj surovih izkoriščanj duševno in telesno še nerazvitih moči v pridobitne namene. Njih predstave pa so na splošno privlačevale, Nicolinijevi poslednji uprizoritvi na Dunaju je n. pr. prisostvoval ves dvor.

Po Nicolinijevem vzoru — on sam je končno bedno propadel — so rasle nove otroške igralske družine. Delovale so daleč v 18. stol., ponekod kot potujoče družine, drugod, n. pr. v Parizu, Mainzu, Mannheimu, pozneje tudi na Dunaju, kot vzgajališča za igralski naraščaj. Bernerjeva je bila v srednji Evropi ena najstarejših — nastala je l. 1758 — in najbolj znanih nemških otroških družin, vendar je po njegovi smrti propadla.

Berner (r. 9. IV. 1738 na Dunaju, u. 26. IV. 1787 prav tam) je že z dvajsetimi leti vodil igralsko družinico in uprizarjal z njo ekstemporirane, kasneje tudi regularne igre. Razprti je v druge nevšečnosti so ga privedle na misel, da bi »sestavil otroško družino in proučeval v teh upogljivih bitjih nadarjenost pravih igralcev.« S tako potujočo šolo je že l. 1761 samostojno nastopal, ker pa se je šele uvajal, je imel poleg otrok še izbrano družino odraslih igralcev. V prvih letih je prepotoval vso južno Nemčijo, Alzacijo, Švico in zahodne avstrijske alpske dežele. Odtod se je napotil preko Innsbrucka, Lienza, Spitala, Beljaka in Celovca v Ljubljano, kjer je l. 1768 »zaključil pust v velikem novem gledališču ob navzočnosti duhovnega kneza in vsega plemstva.«

Po 11. IV. 1768 potuje Berner proti Celju, kjer nastopa z družino vsaj že 14. IV. (tega dne namreč pristopi k družini Celjanka Marija Mayer), nadaljuje pot proti Ptuj, igra cele tri mesece v Varaždinu (pod pokroviteljstvom grofa Nadesdija), odpotuje v Maribor, odtod čez Radgono in Güns v grad Esterházy pri Eisenstadtu, obhodi madžarska mesta, se poda v Gradec (juli 1769), gostuje v gornještajerskih mestih, se zopet ustavi v Mariboru in Ptuj ter ponovno igra v Varaždinu vsaj že 1. I. 1770. Ko je v naslednjem desetletju igral na Dunaju in v dunajski okolici, je sklenil s kranjskimi stanovi pogodbo in igral v Ljubljani v zimski sezoni l. 1783/84 z novo močno družino, ki pa ni imela v svoji sredi nobenega od članov iz l. 1768.

Ko se je Berner ustavil v Ljubljani, je bila njegova družina po številnih nastopih gotovo že dobro izvežbana in vigrana. Imela je svojo garderobo, baletnega mojstra, korepetitorja in spočetka vsaj dvanajst mladih igralcev. Uvežbanje vlog, zadržanje pri vajah in na odru je uravnaval pravilnik, ki je za prekrške odmerjal tudi denarne kazni. Vedeti moramo, da otroci niso igrali niti za otroke niti mladinskih iger, temveč vloge odraslih igralcev, pri katerih so dekleta nastopala tudi v moških vlogah. Repertoar je bil obsežen, vloge raznolike, družina pa sorazmerno maloštevilna. Jedro sta spočetka tvorili vsekakor Bernerjevi hčerki Nanetta in Lisetta. Nanetta († 1777) je igrala prvo ljubimko in je figurirala v dramski ter glasbeni igri. Lisetta je nastopala kot prva in druga ljubimka, kot naivka pa tudi v vlogah kmetov; po potrebi je igrala ljubimce, komične značaje, subrete in je tudi figurirala. Obe sta odpotovali s svojo materjo iz Ljubljane 16. II. 1768 neznano kam in se vrnili k družini šele l. 1776. Krescencija Hauptmann (poročena Rolland) je pristopila k družini s svojim bratom; ko je nastopala v Ljubljani, je bila stara ok. 15 let. Igrala je prve ljubimke, naivke, subrete in je bila tudi dobra plesalka. Jurij Trunk, ki je igral prve ljubimce, viteze in bil prvi plesalec, je štel takrat 18 let. Petnajstletni Elizabeti Rubhofer so ležale vloge nežnih in komičnih mater, kmetic, knežji liki in visoke karakterne vloge; bila je tudi solo in pas de deux plesalka. Njen osemnajstletni brat je igral kmete in manjše vloge. Michaelijeva (por. Gspan) je pričela igralsko pot s petimi leti; ko je v Ljubljani igrala vloge junakov, kraljev, prvih ljubimcev in karakternih likov, je bila stara ok. 13 let. Bernhard Benua je bil s štirinajstimi leti sposoben igralec in plesalec. Vloge 11 letnega Tallija so bili komični očetje, mlinarji, skupuh in vojaki. Desetletni Jakob Molline je igral pijane kmete, vojake in je bil prvi plesalec. Eleonora Riplin je pri svojih enajstih letih nastopala le v manjših vlogah, pela v zboru in bila pas de deux plesalka. Osemletna Jahanna Vogt se je uveljavila v plemenitih manjših vlogah, igrala je zaupnice, mlade ljubimce ter nastopala kot solo plesalka. Vsi so prišli

k Bernerju zelo mladi, v starosti od pet do dvanajst let in so ostali v njegovi šoli po deset do dvajset let. Kljub temu pa ni nihče od njih dosegel pomembnega mesta v zgodovini nemškega gledališča.

Bernerjev portret kaže mladega moža z okroglim obrazom, energično brado in z živimi, dobroto izražajočimi očmi. Vse kaže, da je bil svoji kompaniji prej dober, skrben, a strog oče, kot zgolj principal. Prav redki so primeri, da so otroci ostali pri njem le malo časa. Berner, ki je premožen umrl, je lepemu številu njih v oporoki volil visoke denarne vsote ali druge darove, in to celo takim, ki že zdavnaj niso bili več pri njegovi družini. Ne dá se sicer ugotoviti iz kakih družbenih slojev je izpopolnjeval svoj naraščaj, sodim pa, da je bilo med njimi več talentiranih otrok brez doma in staršev in je le-te Berner posvojil. K družini so prihajali tudi otroci istih staršev, zato je kazno, da je moral biti Berner v dobi preziranja in zaničevanja igralskega poklica vsaj na dobrem glasu in že takrat v urejenih denarnih razmerah. Vsekakor so to bile socialno šibkejše družine, ki so mu zaupale svoje otroke, ker so na tak način hotele zagotoviti njih bodočnost. Po rodu so bili iz vseh krajev Nemčije, Avstrije in Alzacije, po zgledu odraslih igralcev so celo prehajali od ene družine k drugi in ostali tam, dokler jih je pač vezala pogodba. Pri Bernerju so živeli disciplinirano in redno, imeli so — vsaj v poznejši dobi — tudi svoje služabnike ali postrežčke. Izmed 46 članov, ki so se zvrstili v njegovi družini, jih je le šest na poti umrlo — med njimi njegova hčerka Lisetta. Nizka umrljivost, v 20-tih letih le trinajst odstotkov, res preseneča, ker vemo, s kakšnimi težavami in higienskimi pomanjkljivostmi je bilo združeno potovanje iz kraja v kraj na komedijantskih vozeh.

Člani potujočih družin so bili večkrat na slabem glasu, tega o Bernerjevi družini ne moremo reči, čeprav so bili v nji tudi že dozorevajoči mladeniči in mladenke. Berner je namreč v moralnem oziru zelo pritegnil vajeti, saj je pravilnik že za nespodobno igro določal izgubo ene petine tedenske plače. Polovico plače bi izgubil tisti, ki bi bil izostal ponoči brez principalovega dovoljenja, dokazanemu nemoralnemu dejanju pa bi sledila odpoved pogodbe. Pri tako strogih načelih je ljubljansko glavarstvo upravičeno zapisalo, da se je Bernerjeva družina v moralnem smislu vedla lepo in spodobno.

Garnier navaja Bernerjev spored za 1.1758—1782 brez datumov. Kljub temu se dá ljubljanski repertoar rekonstruirati, tako da daje, če ne povsem zvesto, pa vsaj kar najbolj ustrezajočo podobo. Za izhodišče služi več znanih opor: letnica 1768 kot terminus post quem non, igralna doba, sorazmerje posameznih dramskih zvrsti, notranji zakoni potujočih družin, kot korektor pa služijo ohranjeni sporedi nemških gledališč, nekaj datiranih Bernerjevih predstav in razvojno stanje takratnega nemškega dramatičnega slovstva.

Iz bistva potujočih družin sledi, da te ostajajo na enem mestu le kratko dobo, v kateri izčrpajo svoj uvežbani repertoar. Z istim ali malo razširjenim programom nastopajo potem drugod pred novim občinstvom ter tako stalno menjavajo kraj in gledalstvo. Ostati stalno na istem mestu bi pomenilo, razširiti spored z raznolikostjo, z oblikovanjem novih likov, z njih poglobitvijo in ugleditvijo — pomenilo bi, preiti iz zunanje, na efekte preračunane virtuoznosti v pravo umetnost. Za to pa je bil takratni nemški igralski stan kot celota še premlad. Potujoča družina si je najprej ustvarila repertoarno zakladnico za dva, za tri mesece, ki jo je periodično obnavljala s črtanjem

zastarelih in naštudiranjem novih iger. Ker je pogosto popotovanje onemogočalo uvežbanje bogatega programa — za pripravo stranske vloge je imel igralec pri Bernerju 8, za naštudiranje naslovne vloge pa 14 dni časa — so ostala uspešna dela dolga leta na sporedu, letni prirastek pa se je sukal ok. pet do dvajset in več novih iger, vendar so obdobjem z večjim repertoarnim razponom sledila leta manj intenzivnega študija. Sestav družine, finančni pogoji, politični sistem, cenzura, priljubljenost gledališkega kolektiva so silnice, ki so sicer repertoar določale, a niso spreminjale njenega glavnega znaka — standardnosti.

Za l. 1758—1782 je Bernerjev repertoar izkazoval ok. 290 iger, teoretično torej letni prirastek ok. 12 iger, kar bi dalo v l. 1768 približno 120 enot ali spored, ki je lahko izpolnil trimesečno igralno dobo. Za Bernerja je trimesečno entreprenerstvo izpričano vsaj v Mannheimu, Augsburgu, Varaždinu, najmanj dvomesečno, od 16. II. do 10. IV. 1768, pa v Ljubljani. Teh 8 tednov bi dalo, upoštevajoč petkovo normo in navado, da se igra petkrat na teden, 40 do 48 igralnih dni. Ker je Berner uprizarjal izvečine enodejanke, ima število 100 do 120 igralnih enot kot Bernerjev standardni dvomesečni ali trimesečni repertoar svojo realno osnovo. Sorazmerje dramatičnih zvrsti pri Bernerju je za l. 1758—1782 naslednje: baleti 34 %, glasbene igre 29,5 %, komedije 23,5 %, žaloigre ipd. 6 %, pantomimi 7 %. Soditi smemo, da se je njegov repertoar razvijal organično in da je ostalo sorazmerje teh zvrsti tudi v posameznih časovnih odsekih konstantno. Res se dá ugotoviti za dobo do l. 1768 ok. 50—60 dramskih in glasbenih iger ter približno toliko tudi baletov in pantomimov.

Berner je avtor treh nepomembnih opernih tekstov, tudi je zanj značilno, da je nvrščal v spored lokalna dramska dela tistih mest, kjer je igral, glede novosti pa je bil še kar na tekočem. Križarjenje po nemških in francoskih obrobnihi deželah je vtisnilo njegovemu repertoarju marsikako značilnost, tako da se je spored, omejen po značilnem sestavu igralcev, v marsičem razlikoval od programov avstrijskih gledališč. Naslanjal se je predvsem na repertoar nemških igalskih družin, ki so razvojno bile nekaj korakov pred avstrijskimi. Seveda se je lahko gibal samo v mejah razvoja takratne gledališke umetnosti.

Okoli l. 1768 je podoba tragedije na nemških in avstrijskih odrih nenotna, pisana in zapletena ter se spreminja z ozirom na kraj in igalsko družino, vendar so nekatere osnove in značilnosti vsem skupne. Nabrekle krvave žaloigre, t. i. Haupt- und Staatsaktionen so se preživele in morda životarijo le še na zakotnih, od centrov oddaljenih odrih, francoska aleksandrska herojska žaloigra je še v polnem cvetu, vendar se čuti vse večji odpor proti nji in meščanska tragedija ji izpodjeda korenine ter doživlja velik uspeh z Lessingovo »Miss Sara Sampson« in z novimi, po Lessingu navdihnutimi žaloigrami. Poleg tragedije se uveljavlja še lahkotna pastirska igra po Gellertovem vzoru, vendar je njen porast manj bohoten kot v Gottschedovem času. Nemško gledališče je doživelo že nekaj temeljitih in globokih reform in je skoraj popolnoma odpravilo Hanswursta ter ekstemporirano igro. Avstrijsko gledališče pa le počasi napreduje, živi lastno življenje, na Dunaju igrajo še francoske trupe, vendar doživlja pod Sonnenfelsom podobne reforme kot nemško v času Gottscheda, a kljub prepovedi ekstemporiranja še živahno in uspešno ekstemporira.

Še bolj mnogovrstna je slika veseloigre kot najbolj pogoste in največkrat uprizarjane dramske zvrsti. Saksonska komedija je spočetka le odsvit francoske pomolièrovske komidije, Regnard, Dufresny, Marivaux, Destouches so najbolj prevajani avtorji. V francoskem okviru in pod vplivom Gottschedovih reform rase samostojna saksonska komedija, ki gre v svojem razvoju skozi tri stopnje. Za prvo prehodno dobo so značilni številni prevodi, kasneje samostojna komedija z imeni Gottsched, Krüger, J. E. Schlegel. Razvoj gre od vesele intrigne komedije kakega Marivauxa k resni komediji — *comédie sérieuse à la Destouches*, ki tvori z nekaterimi prvinami in značilnostmi že prehod h ganljivi komediji. Drugo obdobje prinese znago ganljivi komediji, katere glavni zastopnik je Gellert. V tretjem obdobju se zlijejo težnje obeh predhodnih dob v enoto, ki dozori v Lessingovi miselno-vedri mešani komediji. Teh treh obdobjih časovno ni mogoče ločiti, ker se križajo, prepletajo in prehajajo eno v drugo. Izven saksonske komedije rase dunajska burka, ki je znala združiti tradicijo lokalne ljudske burke in prvine ekstemporirane igre z literarnimi zahtevki reformatorja, cenzorja, nasprotnika Hanswursta ter ekstemporirane igre, Sonnenfelsa. Filip Hafner je zastopnik te dunajske smeri.

Nemška opera ima za sabo dolg razvoj, od Opitza do Glucka beleži nepretrgan porast, vendar ponekod samo životari ob italijanski operi. Njen nasprotnik, Gottsched, ji neopravičeno napoveduje propad, res pa je, da v tem času nima več premoči nad dramsko igro. Tu in tam se skrči zgolj na glasbeno medigro, drugod pa, oplojena po operi buffi, pospeši in osamosvoji razvoj nemške spevoigre, t. j. veselega žanra z glasbenimi vložki.

Pantomimi so bili od 16.—18. stol. na splošno priljubljeni. Uveljavljali so se v dramski igri kot vložki ali pa kot samostojna odrska zvrst, ki je kot predigra ali poigra dopolnjevala redno daljšo ali krajšo predstavo. Znane so celo daljše pantomimske opere. Med pantomimom in baletom so rahli prehodi in sčasoma prevzame balet tudi mesto, ki ga je prej zavzemal pantomim.

Edino v tem okviru se je mogel gibati ljubljanski repertoar. L. 1764 je Berner uprizoril Voltairevo »Merope«. Antična zgodba o uboju kralja Kresfonta in sinov, o njegovi ženi Meropi in o sinu Telefontu, ki maščuje očetovo smrt, je tragična snov, ki jo poznajo Pausanias, Apollodor, Aristoteles, Cicero, Plutarh. Evripid jo je dramtiziral, po zapisu gramatika Hygina pa so jo oblikovali Italijani Livier, Torelli in Maffei, čigar žaloigra je bila v tistih časih ena najbolj igranih in je sprožila dolgo vrsto oper ter prevodov. Voltairu je služila za vzor, Lessing pa gre celo tako daleč, da Voltaira imenuje zgolj prevajalca in posnemovalca Maffeia. Literarnozgodovinsko je žaloigra pomembna zaradi tega, ker je Lessing nje analizo porabil za napad proti zahtevi po znanih treh enotah, kot jih je pojmoval Boileau in so jih uresničevali francoski klasicistični dramatik. Metastasieva tridejanka »Siroe«, ki po bizantinskih virih idealizira intrigantsko historijo s perzijskega dvora Kosroa II., je poleg »Merope« edina daljša herojska žaloigra, ki je bila na Bernerjevem takratnem sporedu. Neodvisno od francoskih vzorov sta pod vtisi sedemletne vojne nastali dve enodejanki s herojsko snovjo: E. Kleistov »Seneca« in Lessingov »Philotas«. Že pred Kleistom je napisal žaloigro z istim imenom neki Creutz in tudi Lessing se je ukvarjal s snovjo ter vzpodbujal Kleista, da bi se je lotil. Kleistova tragedija je izdelana le v zasnovi,

po kateri jo je neki anonim prelil v verze. Na Bernerjevem sporedu je bila i Kleistova igra i neki istoimenski balet. Soroden po motivu domovinske ljubezni in vzrokih nastanka, kakor tudi po tehniki, ki postavlja zaplet izven dejanja, je »Philotas«. Delo je klasični tip skrajne simplifikacije, prikazuje duševno in telesno dramo mladega kraljeviča, ki se v ujetništvu zabode, da ne bi zmanjšal prednosti, ki si jih je pridobila njegova vojska z zajetjem sovražnikovega princa. Delo je bilo že takrat tako znamenito, da sta ga Gleim in tudi Steffens prelila v verze, kasneje pa je bilo prevedeno v več tujih jezikov ter se je na sporedu ohranilo dolga leta.

Z Martinijevim »Rhynsoltom in Saphiro« je Berner uprizoril eno od prvih meščanskih žaloiger. Snov sama je zajeta iz angleškega tednika »Spectator«, po katerem je Gellert napisal verzno povestico, njo je igralec in malopomembni pisec Martini pod vplivom »Miss Sare Sampson« predelal v žaloigro, ki je preplavila vse nemške odre. Knezov miljenec Rinsolt zalezuje Safiro; da bi dosegel svoj smoter, dá njenega moža pod pretvezo veleizdaje obsoditi na smrt. Safira, hoteč rešiti moža, se vda Rinsoltu, vendar s tem ne prepreči močeve smrti. V skrajnem obupu se zateče h knezu, ki dá Rinsolta usmrtiti. Igra je brez literarne vrednosti, njena dolgotrajna priljubljenost — Berner jo je uprizoril že l. 1763 — izvira iz okusa dobe in iz solzavo tragičnega zapleta, na odru pa je zaživela le v dobri režiji in umetniški igralski kreaciji. V podobno zvrst sodi Saintfoixova meščanska igra »Zeloida«, ki v enem dejanju združuje vse romantične pripetljaje in dogodke, lastne tragedijam, kot jih je pisal Crébillon, zastopnik francoske grozotne žaloigre.

Gessnerjev »Erast« je malopomembna solzava pastirska enodejanka, ki stoji na meji meščanske žaloigre in nejasno poudarja socialne krivice. Razdedinjenje zaradi poroke z revno nevesto, težko življenje brez gmotnih sredstev in končna sprava je vsebina te mehkobne igre brez kompliciranih značajev. Pfefflova »Philemon in Baucis« ter »Najdeni zaklad« sta nepomembni pastirski igri, saj je tudi avtor kot dramski pisec le malo znan, kar pa je napisal, je učeno, izumetničeno in malce dolgočasno. Snov prve igre je bila takrat zelo priljubljena in živi še kasneje zlasti v glasbeni drami. Idila je vzeta iz Ovidievih *Metamorfoz*. Bernerjev repertoar je izpolnjeval še Sperrontes, t. j. J. S. Schulze, z malopomembnimi pastirskimi enodejankami.

V prvo obdobje saksonske komedije sodita Krügerjeva komedija »Herzog Michel« in Schleglova »Mutasta lepotica«. »Herzog Michel« je vesela enodejanka na temo varljivega računanja na bodočo srečo in bogastvo, kateremu sledi izguba povzročitelja praznih upov in iztreznitev. Znano snov je obdelal Lafontaine, Marivaux idr., po J. B. Schleglovi poetični povesti pa jo je Krüger izoblikoval s tako mero svežine in satire, da se je obdržala dolga leta na vseh odrih in je celo Goethe v svojih leipziških letih rad v nji nastopal. Schleglove komedije stojte na višji stopnji kot pomolièrovske. Zaplet imenovane enodejanke sloni na intrigi: z zamenjavo svoje hčérke in bogate gojenke se hoče neka mestna vzgojiteljica polastiti bogastva. Domnevna bogataševa hčérka pa s snubcu ne ugaja, sleparija se razkrije, vendar se komedija konča pravljivo, z dvojno svatbo. Lessing šteje to komedijo med takratne najboljše veseloiigre v verzih. Tudi Lessingov »Zaklad« rase pravzaprav še iz prve dobe saksonske komedije. Kolikor se razlikuje od prave intrigne komedije, gre to na račun predloge, Plautovega Trinumusa, ki pa je spet le predelava komedije grškega dramatika Philomena. Lelio zapravi očetovo premoženje in

proda tudi hišo, ki jo odkupi očetov prijatelj, da ne bi prišel skriti zaklad, namenjen Leliovi sestri, v tuje roke. Da bi omogočil nameravano poroko svoje sestre, hoče Lelio prodati svoje poslednje imetje, vendar mu očetov prijatelj prodajo z zvijačo prepreči. Medtem se vrne Leliev oče, dobi napačno obvestilo, vendar se vse gladko razvozla in konča s svadbo. Snov samo sta pred Lessingom uporabila že Italijan Cechi in Destouches, vendar Lessing ni pri njih paberkoval. Dasi sledi v risanju značajev Plautu, presega v živahnosti, kompoziciji in strnjenosti svojo predlogo. Komedijska se je obdržala na odru izredno dolgo. Gellertov »Orakelj« sodi že v ginljivo solzavo zvrst, čeprav oblikovno rase še iz starejše saksanske komedije. Prozna burka Dunajčana Klemma »Meščanska svatba« je bila preračunana na zasedbo mladih igralcev od 5—13 let in bila kaj pripravna za Bernerjevo družino.

Od francoskih komedij je vseboval takratni Bernerjev spored Molièrovo »Prisiljeno poroko« in »Šolo za može«. Prva enodejanka je manj znana, druga pa je intrigna komedija v verzih, ki duhovito zanika, da je zakon med mladim dekletom in veliko starejšim moškim mogoč. Po Voltairu naj bi tej komediji kumovali Terencijevi »Bratje«, kar pa Lessing z analizo obeh del pobija in ugotavlja, da je razplet komedije najboljši od Molièrovih razpletov. Regnard piše duhovite komedije po Scarronu in Molièru ter sodi med najboljše drugovrsne francoske komike. »Le retour imprévu« je najstarejši prevod Regnarda v nemščino, ki je ostal dolga leta na odru. Malopomembni »Čarobni pas« J. B. Rousseauja in njegovo »Samoprevaro« so v Nemčiji večkrat igrali, vendar ni bil Rousseau na splošno priljubljen. Večji uspeh so imele Saintfoixove v elegantnem slogu pisane komedije, zlasti ljubka stvaritev z zdravo moralno »Finančni zakupnik« in »Orakelj«, o kateri pravi Lessing, da je splošno znana in priljubljena. Legrandovo veselo komedijo »L'aveugle clair-voyant« so v času Hamburške dramaturgije z uspehom igrali. Suabejev verzni prevod pa je spadal med takratne najboljše. Intrigna komedija prikazuje zgodbo žene med dvema ljubimcema, očetom in sinom, ki jo razvozla domnevno slepi striček. Intriga in naslov sta posneta po tridejanki De Brosseja, vendar je zgodba pri Legrandu strnjena v eno dejanje. Cérou je s svojo komedijo »Ljubimec kot pisatelj« prodril celo na dunajsko dvorno gledališče. Posamič se javlja na sporedih, pri Bernerju med l. 1761—1765, Cahussacova poigra »Zeneida«.

Mirabeaujev sodelavec Chamfort sodi časovno in tematično v povsem drugo obdobje. Veseloigra »La jeune Indienne« uvaja na oder nov tip naivne osebe, lik naivnega temnopoltnega primitiva, ki v svoji neizprijenosti z naravnim občutkom zdaleč prekaša civiliziranega Evropejca. Molièrova Agnes iz »Šole za žene« je postala izhodnica in stalna oznaka za nedolžno naivne ženske vloge in neizkušena dekleta. Lik je seveda v svojem razvoju podlegal značilnostim dobe, tak kakršnega je postavil Chamfort na oder, je izraz dobe, značilne po angleških moralističnih tednikih, Richardsonovih romanih in Rousseaujevi filozofiji. Snov sama je sorodna zgodbi o Inkle in Yariku iz tednika »Spectator«, idejno in tematično pa pravzaprav samo nadaljuje in s solzavostjo izpopolnjuje resno moralistično komedijo predhodnikov. Snov Chamfortove komedije, ki je rodila mnogo posnemovalcev in je v bistvu živa še danes, ko se je je polastila filmska umetnost, je pravzaprav tragična: Belec dolgo časa živi z drugobarvno deklico, jo zapusti in se v domovini poroči s svojo krajanko. Kar ji daje značaj resne veseloigre, je začudenje in

presenečenje, ki ga nepokvarjeno dekle doživlja, ko se seznanja z evropsko miselnostjo in jo (pri Chamfortu) kritizira čisto v Rousseaujevem duhu. Chamfortova igra je imela v Nemčiji velik uspeh in je pospešila razvoj originalnih komedij s podobno snovjo. Od Nizozemcev je bil na Bernerjevem sporedu le A. Leeuw.

Od francoskih in laških oper, ki so jih drugod igrali že pred l. 1768, izkazuje Garnierov seznam dela Monsignija, Philodora, Audinota, Dunija, Sacchinija, Piccinija idr., vendar brez datumov. Tako kot je zapeljiva misel, da so opere teh skladateljev bile na Bernerjevem ljubljanskem repertoarju, tako je na drugi strani taka podmena zelo tvegana, ker so nemški prevodi libret znani šele iz kasnejših let in tudi nimamo za njih uprizoritve tako zanesljivih opor kot za dramski spored. Večkrat je celo negotovo, za katero opero gre, ker so podatki v seznamu drugačni kot v znanih biografskih pomagalih in ni gotovo, ali gre za predelavo istoimenske opere, drugačno orkestracijo ipd. Gotovo je, da je bila katera od teh oper tudi na ljubljanskem sporedu, verjetneje pa je, da je Berner v prvem desetletju dajal prednost nemškim spevoigram ali — kakor jih Garnier imenuje — operetam z nemško glasbo. Veliko teh spevoiger je delo Bernerjevih starejših igralcev, predvsem Nutha, in njegovih korepetitorjev Palme, Siasa, Grimerja, Santpichlerja, vendar se z gotovostjo ne dá ugotoviti, katere spevoigre so uprizorili v Ljubljani. Zelo verjetno so predvajali Haydnovo opero »Der krumme Teufel« z besedilom J. F. Kurza, prirejenem po Lessageovem »Le diable boiteux«. To je bila prva opera, ki jo je Berner l. 1765 uprizoril samo z otroci. Za l. 1764/65 je izkazan »Bahač brez denarja« z glasbo Brixija na tekst Franca Antona Nutha, za l. 1762 in 1766 pa anonimna kratka spevoigra »Puščavnik«. Mogoče so igrali Siasovi spevoigri »Ciganka«, prirejeno po neki laški operi, in »Nedolžnost, ki jo ščiti Minerva«, katere libreto je napisal sam Berner. Ni izključeno, da so igrali Palmovo »Egerio Mago«, njegov »Brodolom«, Grimmerjevo »Vilo Amindo« ali Santpichlerjevega »Diable a quatre«, saj so ti korepetitorji prišli k Bernerjevi družini v l. 1765—1768, vendar ostane ugibanje le ugibanje, četudi se zelo približuje stvarnosti. Tako bi se dalo ugotoviti kakih 25 oper, ki bi utegnile biti do l. 1768 na Bernerjevem sporedu, vendar tudi teh malo imen zadostuje za približno karakteristiko. Berner je pač uprizarjal kratke, izvečine enodejanske vesele in enostavne spevoigre, ki niso zahtevale velike obremenitve mladega opernega osebja.

Pri Bernerju Harlekin v regularnih igrah ni nastopal, pač pa se je življal v pantomimih njegovih baletnih mojstrov Schultesa, Cardella in Albanica Rollanda (ta je v devetdesetih letih 18. stol. nastopal v Ljubljani s svojo igralsko družino). Pantomimi so nosili naslove kot Harlekinovo rojstvo, Harlekinove čarovnije, Harlekinova sreča in nesreča, Navdušeni Harlekin itd., Rolland pa je sestavil cel ciklus »Harlekinovo življenje«. Tako se je komična oseba, čeprav prepovedana v igri, zatekla v drugo obliko, kar priča o priljubljenosti in neiztrebljivosti stalnega lika commedie dell'arte. Harlekinjadi pri Bernerju so bile gotovo ugajanejšje kot laški originali, drugače jih ne bi mogli v času, ko so bili kroji oseb iz laške commedie dell'arte prepovedani celo na maskaradnih plesih, uprizarjati na stanovskem odru pred duhovno in posvetno aristokracijo. Posebna zvrst so bile pantomimske opere — opera pantomima — pač daljši pantomimi s spremljavo

glasbe, n. pr. *Arlequin fugitive* ali *Wilhelm Tell*, resna pantomimska opera s tragično snovjo iz švicarske zgodovine.

Najmočnejše zastopani so bili baleti, ki sem jih do l. 1766 naštel čez 20. Vsebinsko niso bili tako bogati kot n. pr. baleti znane Ackermanove družine, vendar zadosti pisani in raznoliki, da niso utrujali. Komponirani so za eno osebo, za dva plesalca — *pas de deux* — in za celo skupino. Zlagali so jih omenjeni baletni mojstri, ki so delovali pri Bernerju od l. 1764 dalje. Simbolizirali so poklice — Dimnikarji, Oglarji, Ribič, Mornarji itd., posebno priljubljeni pa so bili vrtnarski ali rokokojsko-pastirski baleti in baleti na dogodke iz vsakdanjega ali kmečkega življenja kot *Kravji pastir*, *Vinska trgatve*, *Kmečka svatba*, *Tirolsko proščenje* ipd. *Ljubezenski baleti* kot *Moč ljubezni*, *alegorije* — *Tat cvetov*, *Jesen*, *Jutranja ura*, *Podoba narave* — *komični baleti* n. pr. *Pomlajeni starec*, *Prevarani kmet*, baleti s pridihom eksotike kot *Seraj*, *Carigrajski semenj*, baleti iz antičnih povesti — *Parisova sodba*, *Kupidovo rojstvo*, *Bakhova slavnost*, *Kleopatra*, *Seneka* — in baleti z narodopisnimi prvinami kot *Hrvatje*, *Holandci* itd. so bili pač tisti »znameniti baleti«, o katerih govori *Ljubljansko spričevalo*.

Navedene igre in komedije sem ugotovil po Garnierovem seznamu in spredaj navedenih kriterijih. Ni dvoma, da so bile na Bernerjevem sporedu do l. 1768 in še dlje, torej z vso verjetnostjo tudi na *Ljubljanskem programu*. Seznam bi se dal izpopolniti še s tem ali onim naslovom, ki bi bil več ali manj utemeljen, vendar se s tem podoba ne bi veliko spremenila. V bistvu gre za kratke igre z nezapletenimi značaji. Razen *Voltairea*, *Lessinga*, *Molièra* ne prenesejo najstrožjega literarnega merila, vendar pa je med njimi mnogo dobrih del drugovrstnih dramatikov nemške in francoske literature, ki so v svoji dobi mnogo pomenili in bili za razvoj dramatičnega slovstva pomembni. Gibljejo se na ravni okusa povprečnega meščana in so bile večinoma zelo priljubljene, nekaterim od njih je bilo sojeno celo dolgo odrsko življenje, danes pa so pozabljene. Tematično, idejno in oblikovno se gibljejo v okviru nakazanega razvoja nemškega gledališča in odsevajo njega neenotno, razbito in težko pregledno, a vendar zanimivo podobo.

Manj značilne in teže ugotovljive so glasbene igre, vendar je načelo njih izbora isto kot pri dramskih zvrsteh — kračina in enostavnost. Večjo vrednost je imelo verjetno le Haydnovo zgodnje delo. Iz razumljivih, v uvodu naznačenih razlogov, je bilo na sporedu največ baletov, ki so tvorili z glasbenimi igrami in komedijami hrbtenico repertoarja, saj so bile glede umetniške igralske kreacije in poglobljenosti vse te zvrsti manj zahtevne kot n. pr. *zaloigre*.

Bernerjeva družina je pritegnila pozornost z novostjo in nenavadnostjo, uprizarjala je povprečno dobre igre, ki pa so igralsko verjetno nudile manj, kot bi dal slutiti njih za gotovo velik finančni uspeh. Kljub vsemu pa je gostovanje — zlasti zaradi znamenitih baletov — bilo za *Ljubljano* redko in senzacionalno doživetje.