



GLEDALIŠKI LIST

1952/53

DRAMA

Štev. 6

ANTON TOMAŽ LINHART
MATIČEK SE ŽENI

SLAVNOSTNA PREDSTAVA OB 60-LETNICI DEŽELNEGA GLEDALIŠČA
UVODNO BESEDO GOVORI DRAMATURG DR. BRATKO KREFT

PREMIERA V TOREK, 10. MARCA 1953 V OPERI

ANTON TOMAŽ LINHART
TA VESELI DAN
ALI
MATIČEK SE ŽENI

Ena komedija v pet aktih

Peršone:

Baron Naletel	Stane Sever
Rozala, njegova gospa	Ančka Levarjeva
Matiček, gartner grašinski	Lojze Rozman
	Stane Česnik
Nežka, hišna dekelca	Vika Grilova
Tonček, en študent na vakancah	Dušan Škedl
Zmešnava, en advokat na deželi	Aleksander Valič
	Lojze Potokar
Žužek, kanclir grašinski	Milan Skrbinšek
Budalo, njegov sribar	Jože Zupan
Jerca, županova hčer	Duša Počkajeva
Jaka, en lakaj	Maks Bajc
Gašper, en delovc	Stane Potokar
Rihtni hlapec	Nace Simončič
Kmeteški fantje inu deklič: Bert Sotler, Boris Kralj, Stane Česnik, (Lojze Rozman), Helena Erjavčeva, Majda Potokarjeva in slušatelj Akademije za igralsko umetnost. — Godci	

Jegrá se na enim gradi na Gorenském blizu ene vasi

Režiser in scenograf: *ing. arch. Viktor Molka*

Lektor: *dr. Anton Bajec*, asistent lektorja: *prof. Mirko Mahnič*

Scensko glasbo napisal in po motivih Janeza B. Novaka priredil
Bojan Adamič

Asistent režije: *Mirč Kragelj*

Kostume po načrtih Alenke Bartl-Seršove izdelala gledališka krojačnica
pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Odrski mojster: Vinko Rotar — Razsvetljava: Vili Lavrenčič —

Inspicient: Branko Starič — Masker in lasuljar: Ante Cecič

Cena Gledališkega lista din 40.—.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani. — Urednik: Ivan Jerman.

Zunanja oprema: *ing. arch. Janko Omahen*.

Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

DRAMA

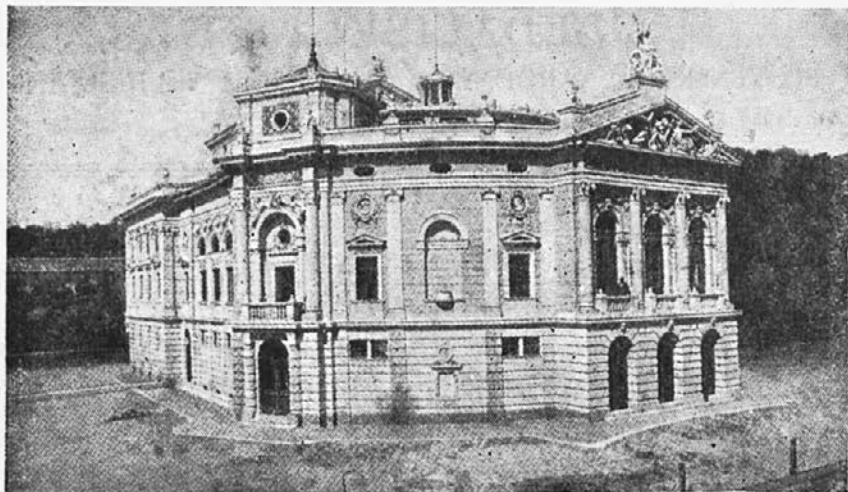
Štev. 6

Dr. Bratko Kreft:

OB ŠESTDESETLETNICI

29. septembra lanskega leta je preteklo šestdeset let, odkar so naši predniki odprli Deželno gledališče v Ljubljani. Bil je to velik praznik slovenskega naroda in njegove kulture. Po stoletnem boju za slovensko gledališče so naposled vendarle odprli moderen gledališki hram, ki sicer ni bil čisto njihova last, saj so si ga morali deliti z nemškim gledališkim podjetjem, ki pa je vendarle pomenil novo, važno žarišče slovenske kulture. Otvoritev sama, ki je bila slovenska, je bila velika kulturna in politična zmaga nad tistimi silami, ki so prej na vse mogoče načine ovirale naš nacionalni in splošni kulturni razvoj, kar so večkrat brezobzirno izpričevale tudi na gledališkem področju, saj so v bivšem Stanovskem gledališču, kjer je Linhart uprizoril s skupino naših razsvetljenecv 28. decembra 1789. leta svojo »Županovo Micko«, kadar so mogli, onemogočali nastope slovenskih igralcev. To se je godilo načrtno že od 1948. leta dalje, ko se je obnovila zahteva po ustanovitvi slovenskega narodnega gledališča. Slovenski gledališki amaterji tiste dobe in tudi prvi poklicni igralci so morali igrati v skromnih in neprimernih prostorih ljubljanske »Čitalnice« v Selenburgovi ulici, saj so Stanovsko gledališče dobili na razpolago le od hipa do hipa in še takrat zgolj po milosti, ne po pravici.

Ko je Stanovsko gledališče leta 1887 pogorelo, se je takoj začel boj za novo gledališko poslopje. Stanovsko gledališče je po letu 1848 postalo strupeno leglo germanizacije, ki sta jo izvajali priseljena birokratska kasta in domača nemškutarija skupaj s peščico nemškega meščanstva in deželnega plemstva. Toda delo naših prosvetiteljev in buditeljev je kljub konservativnosti Staroslovencev, ki jil je vodil Bleiweis, rodilo uspehe. Na kulturnem, zlasti pa na gledališkem področju je bila to predvsem zasluga Frana Levstika, ki je dal tudi pobudo za ustanovitev Dramatičnega društva in bil tudi njegov prvi predsednik. Ne smemo pa pozabiti, da je bilo gledališče pri srcu veliki večini, tudi Bleiweisu, in da so skoraj vsi, vsak po svoje prispevali v boju zanj, čeprav so se politično začeli že razlikovati in si nasprotovati. Ideja slovenskega gledališča, ki se je rodila v Linhartovem in Cojzovem razsvetljenskem krogu v letu velike francoske revolucije, je



Pogled na stavbo Deželnega gledališča v Ljubljani 1892 ob dozidavi

z revolucijo 1948. leta dobila nov zalet. Rasla je vzporedno s slovensko narodno zavestjo, s prebujanjem naših ljudskih množic. Lahko se reče, da je bil boj za novo gledališko poslopje, preizkušnja politične, narodne in kulturne moči slovenskega naroda. Izid je bil velika zmaga. Novi gledališki hram so odprli slovenski igralci z Jurčičevo tragedijo »Veroniko Deseniško«, ki jo je za to priliko dramaturško predelal in priredil Ignacij Borštnik, prva velika slovenska gledališka osebnost: igralec, režiser, organizator in pedagog. V znamenju časa in razmer je dal svoji predelavi močan nacionalno-borbeni poudarek ter tako Jurčičevo delo aktualiziral in povezal s takratnim bojem slovenskega naroda. Z majhnimi izjemami je vse sprejelo otvoritev Deželnega gledališča s silnim, ganljivim navdušenjem in razumevanjem. Skeptični glas v »Slovencu«, ki se je kakor že večkrat prej in pozneje zbal za »čistost slovenske duše«, je ostal osamljen, čeprav je živel tudi še vsa prihodnja desetletja dalje in se v začetku prve svetovne vojne povzpел v dr. Šušteršiču do tolikšne moči in do tolikšnega nerazumevanja, da je dr. Šušteršič dal gledališče zapreti in nastanil v njem celo kino. To je najsramotnejše dejanje slovenske konservativne jare gospóde v naši gledališki zgodovini.

Navdušenje, ljubezen in ponos, ki ga je čutil vsak zaveden Slovenec ob otvoritvi Deželnega gledališča, je skušal izraziti pesnik Anton Funtek v Prologu, ki ga je pred predstavo govoril Ignacij Borštnik. Čeprav so stih okorni, umetniško skromni, je mogoče zaradi misli in občutkov, ki so v njih, še danes spoznati, kako je dogodek, ki pomeni pomemben mejnik v

slovenski kulturni zgodovini, odjeknil med našimi predniki. Zato ni odveč, če ob proslavi šestdesetletnice tega dogodka navedem v spomin in opomin nekaj stihov iz tega Prologa, saj je iz njih mogoče spoznati tudi položaj, zavest in prizadevanje našega takratnega življa:

»In če nocoj v minule dni lahko
Upiramo pogléd, ne da bridkost
Zalila bi nam srca, pač takisto
Oziramo lahko se v dni bodoče!
Pred nami dóba se odklepa nova —
Kaj nam prinese, kdo pové nam to?
A bodi kakorkoli: tega vselej
Zavédajmo, gospoda, se častita,
Da delo resno le rodi uspeh!
Potem v sijajni novi hiši tej
Učakamo resnično zlate čase
In upravičeno slovenski rod
Ponašal bode se pred tujim svetom:
»Poslopje to je viden spomenik,
Da vselej zmaga národ, čegar delo
in ako treba je, celó trpljenje,
Prosveti le je bilo posvečeno!...

— — —
Na čast in slavo našega imena,
Razkrij se torej, pozorišče zdaj!
Prizori naj vrsté se slikoviti,
A mi zakličemo iz duše dna:
»Pozdravljena, slovenska nam umetnost!
Tvoj čas je tu — zavesa, kvišku! Slava!«

S tako zanosnimi besedami so pozdravili začetek novega obdobja v slovenski gledališki umetnosti na dan, ko so odprli nov gledališki hram, v katerem še danes dela naša Opera in v katerem gostuje večkrat tudi naša Drama. Pisec Prologa se ni zmotil: slovenska gledališka umetnost je v tem hramu naredila velik razvoj. Iz čitalniškega diletantizma in amaterstva se je povzpela po svojih najboljših zastopnikih od Borštnika in Verovška do Danilovih, Levarja, Zeleznika, Lipaha itd. — cela galerija jih je — do danes živečih in tvornih gledaliških osebnosti v tolikšno višino, da zmore tekmo tudi s sodobnim svetovnim gledališčem. Tako tesno se je povezala s slovensko kulturo in s svojim narodom, da je neločljiva od njega, saj je eden izmed bistvenih in tvornih činiteljev njegovega bivanja pred domom in svetom.

ANTON LINHART

Linhart je prvi in do smrti dosleden slovenski svobodomislec, demokrat-revolucionar, ki ima popolno pravico, da stoji v vrsti naših največjih mož. Njegovo literarno delo, ki kljub raznim raziskovanjem še v javnosti ni dovolj priznано, nima le svoje literarno-zgodovinske in gledališke važnosti, temveč je tudi po svoji umetniški vrednosti precej večje, kakor se je doslej le z malimi izjemami mislilo. Z našimi velikimi možmi pa ga družijo še tudi njegova življenjska usoda. Ne le, da je umrl sorazmerno zelo mlad, komaj v 39. letu starosti, tudi njegova življenjska borba z razmerami in zoper nje ga uvršča med tiste, ki so velikokrat v življenjski stiski ustvarjali našo kulturo in umetnost, pri tem pa želi za svojega življenja kaj malo priznanja. Linhartu se je vsaj proti koncu življenja nasmehnila zasebna sreča in skromno blagostanje okrožnega šolskega komisarja, toda večletna borba za ta izboljšani gnotni položaj je gotovo tudi vplivala na njegovo tako rano smrt. Se dan smrti je simboličen za tega našega izredno prikupnega borca: umrl je na šesto obletnico padca bastilje, na dan, ki ga še danes slavi ves svet kot spominski praznik francoske revolucije. Umrl je v letu, ko je francoska reakcija pobila že veliko večino poštenih revolucionarjev, v letu, ko je vedno bolj prevzemala reakcija oblast v svoje roke in to ne le v Franciji, temveč po vsej Evropi. V tistem letu je legel v grob, zadet od srčne kapi, tudi največji slovenski duh 18. stoletja, človek, ki ni le sprejemal tokov časa vase ter jih trpno doživljal v svoji notranjosti, temveč se jim je tudi dejansko po svojih močeh in razmeram navkljub tudi priključil. Oblasti je moralo biti njegovo delo in mišljenje dobro znano, sicer bi ne bila prepovedala prijateljem, da bi mu postavili nagrobni spo-

menik. Se Kopitar mu je moral dati po smrti priznanje, ko je v pismu Zoisu zapisal: «Umril je kot svobodomislec!» Takrat je to zvenelo iz Kopitarjevih ust kot očitek, danes je to priznanje, kakršnega lahko da naša zgodovina le malokomu. Bil je demokrat po duhu in srcu, svobodomislec, ki je po jakobinsko izjavil Kuraltu »... meščan in človek sem!«, ki pa ni nikoli izgubil iz vidika koristi slovenstva; čeprav se kot svobodomislec ni mogel ogreti za prevod sv. pisma, je kot Slovenec in ljubitelj slovenskega jezika spoznal in priznal pomembnost Japljevega prevodnega dela, kakor je to sporočil 18. febr. 1785. l. v pismu prijatelja Kuraltu.

Kljub velikim zaslugam, ki jih ima Linhart za našo kulturo in umetnost, predvsem dramatsko in gledališko, še vendarle ne uživa v širši javnosti tistega ugleda, kakor si ga po vsej pravici zasluži. Starejše generacije so sploh videle v njem le zgolj prevajalca in čitalniškega dramatika, nikakor pa ne izvirnega tvorca. To se je godilo do najnovejšega časa kljub pozornosti in priznanju, ki sta ga dala njegovemu delu že Prešeren in Cop ter kljub ugotovitvam Prijatelja, Kidriča, Koblarja in Gspana.

Pri ocenitvi njegove izvirne dramske sile in nadarjenosti, se je do zdaj vedno le mimogrede obravnavalo njegovo mladostno delo »Miss Jenny Love«, čeprav bi kot čisto izvirno delo moralo priti za tako ocenitev v prvi vrsti v poštev, dasi ga je napisal komaj trindvajsetletni visokošolec. Prav zaradi slabega poznavanja tega dela se pozablja, da svoje revolucionarnosti ni prevzel Linhart šele iz Beaumarchaisa, ker prav »Miss Jenny Love« neovrgljivo dokazuje, da je bil že mladi Linhart prežet od revolucionarnih prosvetljenjskih idej tistega časa. Res je, da ni mogoče temu mladostnemu delu priznati tiste umetni-

ške vrednosti, kakor »Matičku«, ki je kot zrel in dovršen plod nastal deseti let po »Miss Jenny Love«, toda za poznavanje njegovega razvoja in značaja je silne važnosti, saj je ob nežnih in modnih pesmicah iz njegovega almanaha »Cvetje s Kranjskega za l. 1781 naravnost kipeč izbruh viharika, dramatika »burje in viharja« (Sturm und Drang), ki je takrat po vsej evropski dramatiki strašila reakcijo v literaturi in politiki ter se v svojih delih zavzemala za »ponižane in razžaljene« tiste dobe ter doseгла v Schillerjevih delih »Roparji« in »Kovarstvo in ljubezen« svoj vrhunec in umetniško popolnost. Tudi Linhartova »Miss Jenny Love« kipi od mladostnega sovraštva zoper zatiralce in mogočnike, zoper krivico in nasilje. Zato ni čuda, da si dela ni upal izdati v Avstriji, temveč ga je dal natisniti v Augsburgu. V pismu svojemu prijatelju in puntarskemu duhovniku-preganjancu Kuraltu je pred njenim izidom pisal: »...bojim se, da bo imela časi, biti v cesarstvu prepovedana.« Ali je res to čast doživela, nam ni izpričano, kakor nam je o njeni nadaljnji usodi sploh malo znanega. Ohranil se je le en sam primer ek v dunajski državni knjižnici.

Kljub vsemu začetništvu in zanosu, ki kriči in obenem vzdihuje iz dialogov Linhartovega dramskega prvenca, je mogoče spoznati poznejšega preoblikovalca »Figara« že v tem delu. Strnjenost dialoga in varčnost, ki odlikujeta tudi »Matička«, je tukaj uveljavljena že do skoposti, čeprav je v stilu viharne dramatike za današnje obče v njej preveč ohanja in ah-anja. Dramatična napetost nekaterih prizorov pa je resnična »burja in vihar«. Na Lessingovo žaloigro »Miss Sara Sampson« spominja le po naslovu. V mladem Linhartu, ki je moral poznati Voltaira in Rousseauja, je vrelo in kipel o, zato ni čuda, da se je opajal, oplojal in navduševal tudi pri Shakespearu. Velika čast zanj in za



Z. Kalin: Linhartov kip v veži dramskega »gledališča

našo literarno zgodovino je, da je bil tudi on med tistimi takrat ne preveč gostimi spoznavalci in častilci Shakespearovega genija. Čeprav ni mogel teh svojih idej doma javno oznanjati in uveljavljati, ker še nismo imeli svojega gledališča in dramatike, mu je treba priznati, da je bil v njem že takrat čut pravega dramatika in estetik, ko je 24. febr. 1780. l. pisal Kuraltu: »Da ste videli v gledališču božanskega Shakespeara? — Bil je Hamlet, o tem ne dvomim. Če bi videli The King Leara, Macbetha, a ne Macbetha po Shakespearu v priredbi g. Stephanija, pač pa Macbeth of Shakespeare, bi videli tri igre, ki so me do blaznosti očarale.« V dobi, ki še oficialno ni priznavala Shakespearove genialnosti, saj je celo Voltaire videl v njem barbara, v dobi, ki so jo preplavljale razne nemogoče, modnemu

okusu ustrezajoče predelave Shakespearovih del, ki so oskrunjevale njegovo umetnost in poplitivčevale duha njegovih del, je bilo spoznanje, da je edino izvirni in neponarejeni Shakespeare tisti genialni dramatik, kakor ga poznamo tudi danes, literarno revolucionarno dejanje. Koliko kritikov, dramatikov in gledaliških ravnateljev je imel Lessing na svoji strani, ko se je uprl zoper krivi klasicizem in rokokojsko osladnost v dramatikah in gledališču in ko je zaklical ne le nemškemu gledališču, temveč svetovni dramatik: »Nazaj k Shakespearu!« ...? Z zgoraj navedenimi besedami se je Linhart postavil v dramatikah in gledališču na stran prave umetnosti ter tako tudi s tem izpričal svojo globoko umetniško revolucionarnost.

Deset let razdobja med izidom »Miss Jenny Love« in »Zupanova Micka« je naredilo Linharta za slovenskega dramatika in ustanovitelja slovenskega gledališča, prvega našega dramaturga in režiserja, čeprav zlasti o zadnjem ne vemo drugega, kakor tisto v Merckovi Laibacher Zeitung izrečeno priznanje o uspehu uprizoritve »Zupanove Micke«. Zato pa lahko do dobre spoznamo dramaturga in dramatika. Veliko preveč in krivično se poudarja, da je »Zupanova Micka« zgolj prevod. Takšno stališče je po mojem mnenju filološko, ne pa dramaturško, ki ga mora vsak resničen gledališki in dramski kritik pri oceni kakšnega odrskega dela vsekakor v isti meri vpoštevati kakor filološkega in prevajalskega. Prvič »Zupanova Micka« nikakor ni zgolj prevod, temveč je istočasno s prevajanjem Linhart vsebinsko in ljudi presadil v naše kraje in to tako živo in spretno, da žive iz našega okolja in iz naših takratnih razmer. Za pravilno ocenitev in razumevanje Linhartovega dela je treba »Zupanovo Micko« primerjati s številnimi drugimi našimi prevedenimi in lokaliziranimi deli, ki so nastala v 19. stoletju in ki jih ni tako malo. Skoraj vse so le zgolj zunanja presaditev, zgolj

prevod »razgovora in dejanja« ljudi, ki jim je prevajalec le naša imena obesil, igri pa kar po uradniško predpisal prizorišče v naših krajih in drugega nič. Jezik je v večini tistih del papirnat, neživ, slovnično sicer čistejši, a dramaturško brez poprav komaj danes govoren. Če bi bila »Zupanova Micka« zgolj prevod kot ta dela, bi prav tako ležala zaprašena v našem gledališkem in literarnem arhivu, prav tako bi bila znana le literarnim zgodovinarjem in dijakom, kakor so jim več ali manj znane pesmi iz Devove zbirke »Skupspravljanje kranjskih Pisaniz od lepeh umetnosti« (1779). Zgodilo pa se je z njo ravno nekaj nasprotnega. »Zupanova Micka« živi in je svojo trdoživost, svojo vrednost in aktualnost dokazala v resnično ognjenem krstu, ko so jo naši tovariši igralci-partizani uprizarjali v bojnih odmorih naše osvobodilne vojne ter si skrojili rokokojske kostume iz padal.

V čem je še razlika »Zupanove Micke« od drugih prevodov in lokalizacij? Linhartovo prevajanje že samo po sebi ni bilo zgolj prevajanje, temveč je bilo stvariteljsko delo dramatika s čudovitim poslušom za dramatično vsebino besede in stavka. To je storil za nas tako mojstrsko, da imajo nekatere besede in stavke v »Zupanovi Micki« veliko močnejši dramatični učinek kakor predloga sama. Nikakor nočem utajiti nekaterih jezikovnih okorelosti in nebogljenosti, nekaterih hudih, v duhu tujega jezika skovanih stavkov in rečenic, toda ko gre za delo, ki je temeljni kamen našega gledališča in dramatike, naš prvi dramski dialog v modernjšem smislu, potem je treba predvsem podčrtati tiste stvari, ki so v njem naše, ki so iz Linhartovega slovenskega srca in duha. Zame je neizpodbitno dejstvo, da je Linhartovo mojstrstvo v presaditvi in prevodu prav v tem, da je za filologa brez

Gledilne v Novim mestu.

Na svetih treh kraljev dan 1848 bo v sdrushbe-
hihi od sbranih igran:

Veseli dan,

ali:

Matizek se ženi.

Komedija v 5 delu s petjam.

Ponaredil po franoski, *„la folle journée, ou le mariage de Figaro, par Mr. de Beaumarchais“* Anton Linhart.

OSÉBE:

Baron Naletel.
Rosalija, njegova gospa.
Matizek, grajski vertnar.
Neshika, hišna.
Tonzhek, uzhenez na vakanzah.
Smefnjava, besednik na fekih.
Shushek, grajski kanzelir.
Budalo, njegov pifar.
Jeriza, shupanova hzi.
Jaka, flushabnik.
Gafher, delovez.
Brizh.
Godzi, kmezki fantje ino deklizhi.

Sgodbe kraj je gorenk grad, bliso neke vafi.

Sa perstop per - tleh 20 kr., na oklep 10 kr.

Sazhetek ob fedni uri svezher.

Gledališki lepak o dozdej znani prvi uprizoritvi Linhartove komedije »Veseli dan ali Matizek se ženi« v Novem mestu 1848

posluha sicer težko vidno vdihnil »Zupanovi Micki« slovenskega duha. Predloga je mrtva, »Zupanova Micka« pa živi. To njeno življenje ni posiljeno in umetno, kakor pri kakšnem običajnem prevodu. Res je, da je Linhartov jezik za filologa in slovničarja neka čudna zmes, ki je ne moreta sprejeti, če jo morita zgolj iz svojih vidikov; če pa prisluhneta stilu in melodiji ne izvzemši niti jezikovnih grehov, če prisluhneta s posluhom dramatika in igralca, bosta slišala čudovito dramatično muziko Linhartovega dialoga, ki je dosegel višek v »Matičeku«. Tako prevajanje in presajanje je stvariteljsko, zato je tudi umetniško vzorno. Kljub vsem ugovorom, da je »Zupanova Micka« presajena iz tujih logov na vrt slovenske dramatike in gledališča, se ne sme pozabiti, da je Linhart divjaka cepil in ne le presadil. Res je njen nadpovprečni pomen veljaven le za nas in za našo dramatiko in gledališče, toda ali je Lessingova »Mina Barnhelmska« za nememsko literaturo kaj bolj pomembna? So dragocenosti v narodni kulturi, ki imajo svojo veliko vrednost za narod, v katerem so nastale in ki so mu zato — svete moči. Taki sveti moči sta za slovensko dramatiko in gledališče Linhartova »Zupanova Micka« in »Matiček se ženi«.

Nikoli se ne sme pozabiti, da je delal Linhart brez predhodnikov. Morda je bil v njegovem času še ohranjen kakšen primer protestantske šolske igre, morda je vedel za uprizoritve »Raja« 1657. l. itd., ne verjamem pa, da bi kaj vedel za tisti prizor iz »Georgea Dandina«, ki ga je knez Krsto Frankopan ponasil v ječi na Dunaju, preden so ga obglavili. (30. aprila 1671. l.)

Prevajati in presajati v naše okolišje tuje gledališko delo, ustvarjati pa čeprav le s prevodom, prvi izvirni posvetni dramski dialog, najti zanj besede s komično-dramatičnim učin-

kom, je bilo v tem primeru vsaj tolikšno stvariteljsko delo kot je bilo Trubarjevo in Dalmatinovo prevajanje biblije. Če so knjige slovenskih protestantov biblija naše književnosti in jezika, potem sta »Zupanova Micka« in »Matiček« kot prva primera slovenskega živega, dramatičnega govora in podobe naših ljudi in razmer (kljub tujima predlogoma) prav tako bibliji slovenske dramatike in gledališča. Izvirni prizori v »Matičku« pa so naravnost temeljni biseri naše samonikle dramatike. V trenutku, ko smo spoznali resnično vrednost »Zupanove Micke«, se nam šele tudi »Matiček« predstavi v svoji pravi veličini, saj se je Linhartov genij v njem najmočnejše in zrelo uveljavil. Tistih 17 izvirnih prizorov je poleg polizvirnih in prevedenih živa priča nadpovprečnega dramatika, ki ni le prevajal in presajal, temveč tudi ustvarjal iz sebe in to tako, da je enakovreden Beaumarchaisu. Dr. Gavella, ki je pred leti režiral pri nas »Matička«, je spričo njegove silne dramatičnosti, ki jo je dosegel Linhart z umnimi okrajšavami, spričo neposrednosti, pristnosti in učinkovitosti pri neki vaji ob nekem prizoru upravičeno vzklíknil: »To je boljše kot Beaumarchais!« Res! Nečesa pisec »Figara« ni poznal: dramske strnjivosti in ekonomičnosti; zato sta v »Figaru« marsikje dialog in dejanje razvlečena. V tem ga Linhart nadkriljuje ne oziraje se na malenkostne nejasnosti, ki so nastale zaradi okrajšave, v vsem drugem pa mu je enakovreden. Po vsem svojem umetniškem bistvu, vrednosti in pomenu zasluži Linhart priimek — slovenski Beaumarchais, kot človek in revolucionar pa ga zaradi čistega značaja celo prekaša.

Se neka bistvena razlika je med »Matičkom« in »Figarom«. Figaro je izrazil razredni zastopnik revolucionarnega meščanstva, Matiček pa je predstavnik in glasnik ljudstva, tiste

delovne množice, ki niti v francoski revoluciji ni dobila pravic, ki ji gredo. Se več! »Matiček« govori tudi v imenu slovenskega naroda, v imenu slovenskega jezika zoper tujo gosposko. V tem je celo njegova bit, po kateri živi in bo živel, saj se ravno po tem, kako ga je Linhart oblikoval in ustvaril, odlikuje poleg in mimo predloge. Linhart je v Matičku ustvaril Figarovega slovenskega bojnega tovariša in brata, čeprav mu ni mogel niti zaradi verjetnosti niti zaradi cenzure položiti na usta toliko puntarskih besed in duhovitosti, kakor jih govori Figaro, toda zaradi tega ni Matiček v bistvu nič manj revolucionaren. Živ človek je iz slovenskega kmečkega ljudstva, Figaro pa je meščan. Toda tudi tam, kjer je Linhart kaj izpustil zavoljo resničnosti, ker je kot pravi umetnik hotel prikazati resničnega in živega slovenskega človeka ne pa papirnatega propovednika, se nam zopet izpričuje njegova umetniška tankovestnost in genialnost. To velja tudi za vse ostale osebe, od barona Nalletela do Gasperja. Povsod, kjer je mogel, je vpletel kakšen ljudski rek. Napredek od »Micka« je tudi v jeziku, ki je čistejši, sočnejši in še bolj živo tekoč. Treba mu je le prisluhniti in odkril boš v njem dramatičnost in svojevrstno gozbo, ki ji prepletenost dolenjskih in gorenjskih oblik daje še prav poseben čar. Melodiji dolenjščine in gorenjščine se prepletata med seboj v eno kakor v kakšni simfoniji, v katero je spletel skladatelj razne ljudske napeve. Stil in jezik — oba sta Linhartovi umetni tvorbi, s svojo melodijo in slovnic, s številnimi nedoslednostmi ustvarjena deloma po knjižnem izročilu deloma po ljudski govorici. Oboje je Linhart vlil v živ govor. Ali ni — po svoje sevé — podobno pri Prešernu? Res, njegov jezik je čistejši, enotnejši in polnejši, toda prav Prešeren se je prvi zavedal Linhartove veličine

ter mu zato tudi izrekel v imenu slovenstva priznanje, ko mu je posvetil nesmrtni nagrobni napis:

Steze popustil nemškega Parnasa,
je pisal zgodbe kranjske star'ga časa.
Komu Matiček, Micka, hči župana,
ki mar mu je slovenstvo, nista znana?
Slavile, dokler mrtvi se zbudijo,
domače boste ga Talijs, Klijo!

Ce na koncu pri vsem pravičnem in smiselnem presojanju ponovno premislimo še dejstvo, da je Linhart ustvarjal tako rekoč brez tradicije, brez gledališča, ki ga še takrat in še precej časa pozneje nismo imeli, medtem ko je imel Beaumarchais v francoski dramatik tako genialne prednike, kakor je bil Molière, da je imelo francosko gledališče v »Comedie Francaise« že takrat veličastno dobo svojega razvoja za seboj, potem šele spoznamo, kolikšna je bila Linhartova umetniška samozavest in preroditeljska moč. Kolikšno je moralo biti njegovo zaupanje v slovensko besedo in gledališče, ki mu je prav on položil trdne in veličastne temelje. Vse to je mogel storiti v tistih temnih časih in razmerah le nekdo, ki je goreče in iz vsega srca veroval v revolucionarno svobodomnost, v slovenstvo in slovanstvo, kar svedoči poleg dramatskih del tudi njegova Zgodovina Kranjske. Zaslужil je, da bi bil že pred Cankarjem postavljen njegov kip v vežo dramskega gledališča, saj je v dramatik redke in enakovredne njegov predhodnik, svetlejši in vedrejši, čeprav mu ni bilo dano, da bi svoje sile tako razvil in uveljavil, kakor bi bil mogel in hotel, če bi živel delj časa in če bi mu ne bilo treba opravljati toliko pionijskega dela. Toda tudi to, kar je ustvaril v dramatik, bo živelo, dokler bo živelo slovensko gledališče in dokler nam bo mar slovenstvo, kakor je to izrekel Linhartu v čast in slavo največji genij slovenstva — Prešeren.

Slovenski knjižni jezik so ustvarili protestantski pisci šestnajstega stoletja. Trubar je sprva pisal jezik, ki ga je znal od doma, to se pravi narečje okrog Velikih Lašč. To narečje je dolenjsko z vsemi značilnostmi dolenjščine: *muč, nuč, bug, močnú, dobru, mejstu, vej̃m, lejta, lejp*. V poznejših delih tudi pri njem že beremo *lep* ali *leep*, znamenje, da bivanje v gorenjsko govoreči Ljubljani ni šlo mimo njega čisto brez sledov.

Pisatelji naslednjih stoletij so bili zvečine Gorenjci, zatoorej so v knjižnem jeziku gorenjske oblike čedalje bolj izrivale dolenjske. Vendar je moč pismene tradicije tolikšna, da so pisatelji Nedolenjci prav do Prešerna mešali svoje domače oblike in »knjižne« dolenjske.

Trubar je pisal *volk, dolg, molčim, mazal, videl, mislil*. Ker jih je tako pisal, tudi nobenega dvoma ni, da je v njih l tudi izgovarjal. Seveda posebne vrste l, saj sam pravi, da ga je treba izgovarjati »debelu, po bezjašku«. Ta debeli l, ki ga danes govoré še nekateri Belokranjci, je v osrednjih narečjih v drugi polovici 16. st. prešel v dvoustnični W, le-tá pa je silno vplival na predhodne samoglasnike ter jih prienačeval. Tako je jezik prišel od *videl* preko *vidou* do *vidu*, od *delal* preko *delou* celo do *delu*.

Druga težava je zrasla našemu knjižnemu jeziku iz tako imenovane moderne vokalne redukcije. Nepoudarjeni in kratko poudarjeni i, u so oslabei v polglasnik in pogosto popolnoma izpadli. Trubar je pisal, ker je še tako govoril: *palica, hudó, sit, kruh*, danes se v osrednjih narečjih že govori *palca, hãdo, sãt, krãh*.

Ker je osnova slovenskemu knjižnemu pisanju in izgovoru jezik 16. stoletja, pišemo ali vsaj skušamo pisati tako, kakor so pisali protestantski pisci, čeprav je današnja narečna izgovarjava že močno spremenjena. Hrvatje in Srbi večine teh težav nimajo, ker je njih knjižni jezik še mlad, in zato pišejo, kakor govoré.

Lahko si je misliti, do kakšne zmede v pisavi je moralo priti v 17. in 18. stoletju, ko so se pisci skušali držati dolenjščine kot knjižne osnove, sami pa so bili Gorenjci ali Primorci in protestantovskih knjig skorajda ni bilo več dobiti. Povrh vsega pa se je še jezik tolikanj spremenil. Anarhija je bila popolna. Med dolenjske oblike so mešali svoje narečne, pisali zdaj *volk*, zdaj *vovk*, nepoudarjene i, u izpuščali ali postavljali na napačno mesto. Zraven tega pa so se zmerom lovili v pisanju, ker niso imeli pravega znamenja za polglasnik in so ga včasih pisali *a*, včasih *i* ali *e*. Ko je bila zmeda na višku, posebno še s Pohlinovim vpeljavanjem ljubljanskega narečja, je nastopil Linhart. Razumljivo je, da moramo v njegovem pisanju naleteti na vse te raznorodne prvine.

Najprej vpliv knjižne dolenjščine; kaže se v pisavi *vej̃š, svejt, toku, v murju, močnu, godilu* itd. Pod tem vplivom je zapisal celo *dveṽjti*, kakor nikoli noben Dolenjec ni govoril. Gotovo je torej, da takih oblik ni izgovarjal ne Linhart ne tedanja Ljubljana, z vso pravico jih lahko pogorenjčimo. Linhart je bil namreč Radovljčan, živel in pisal pa je v ljubljanskem okolju. V Radovljici kakor v Ljubljani pa se je takrat govorilo gorenjsko narečje, seveda različno pobarvano. Iz domačega kraja ima *nãjodva, per nemò, mò rebra polomem, na vertò, prebivãlše, odpũšane*. To nam dokazuje njegova pisava, še bolj pa rime v kupletih, n. pr. *le ena je v stano zacelit to rano; kar kuje, kar tóče (= tolče), prenest' ni mogoče*.

Če hočemo Linharta podati v njegovem jeziku, ga moramo podati v gorenjščini. A spet ne bi bilo prav, če bi to storili v današnji gorenjščini, saj je odtlej minilo že 100 let. Linhart stoji torej nekako v sredi jezikov-

nega razvoja med Dalmatinom in današnjim dnem. Vokalna redukcija ob Linhartovem času še ni segla tako daleč kakor v naših dneh, zato je piše še *igračeca, služabnek, slamnek, tiho bode* (= bodi)! Poudarek je bil še dosti pogostejše na končnem zlogu, kakor je danes, o tem nam pričajo Linhartovi akcenti: *žené, rokó, zemló, nogó, per ženáh, lohka, gerdé* reči se od tebe slišjo. Da pa je poudarek že prehajal nazaj, nam kaže rima: ... de so strili nam veséle, dopolnili naša žéle.

Eden izmed pglavitnih razločkov med gorenjščino in dolensjščino je poudarek v nedoločniku. Gorenjščina rabi daljši nedoločnik, dolensjščina kratkega in v le-tém preskoči poudarek s končnega zloga za zlog proti začetku: gorenjsko *nosíta, nosít, jokata, jokát* proti dolensjkemu *nósət, jókat*. Ker gre v tem pogledu ljubljansko narečje skupaj z dolensjščino, najdemo v Matičku obojne oblike.

Kje se godi Veseli dan, kam ga je Linhart postavil? Po jeziku sodeč, prav gotovo na Gorenjsko. Tudi besedilo kaže na to. Govori o Gobovem gradu tam doli na Dolenjskem, Tončka ločijo od Ljubljane hribi in doline, Jaka lahko pojezdi tja dopoldne in je pod večer že nazaj. Iz namigovanja na velesovske nune bi se dalo misliti prav na srednjo Gorenjsko (Brdo ali tam kje).

V jeziku posameznih oseb ni Linhart nakazal nobenega razločka. Baronica govori kakor Jerca in baron še malo bolj robato kakor Gašper. Kdor bi hotel delati take razločke, bi se oddaljil od Linhartove zamisli. Ko bi bil le-tá hotel, bi bil prav gotovo mogel baronovo in baroničino govorico gosposko pobarvati, saj kaže v Matičku čudovito odrsko spretnost. Baron je Linhartu podeželski graščak in mogočnik, ki govori jezik podložnikov, kakor ga je od njih slišal. Ta jezik govori tudi na samem z baronico, ne vpleta vanj ne nemških ne francoskih ali italijanskih besed razen tistih germanizmov, ki jih rabi ljudstvo. Pri Linhartu je fevdalec Almaviva postal ženskarški baron Nalétu, satira je glede na barona nalašč zabrisana, zato pa je pridobila komedija.

A. Bajec

Dr. Bratko Kreft:

FRAGMENT O SLOVENSTVU LINHARTOVEGA »MATIČKA«

Sto petdeset let smo potrebovali, da smo spoznali vrednost Linhartovega dela in ga priznali za klasika. Dotlej smo ga šteli le med prve naše posvetne prevajalce in še tu so ga filologi in slovničarji zelo kritizirali, ker so mu merili njegove čudovite dialoge po vatlih šolniške slovnice. O zakonih izvirnosti, predelavah in prevajanju dramatskih del še pri nas javno sploh nismo veliko razpravljali, kaj šele, da bi se poglobili v probleme dramske umetnosti in dramaturgije. Prvi, ki je že pred leti opozoril na posebnosti Linhartovega dramskega dela v svojem odličnem sestavku o Linhartu v Biografskem leksikonu, je bil dr. France Koblar, ki je s tenkim dramaturškim poslušom zaslutil, da je Linhart vendarle več kakor le prevajalec. Drugi zaslužni delavec linhartologije je urednik njegovih Zbranih spisov, prof. Alfonz Gspan, ki je objavil že pred leti razpravo o »Županovi Micki«, medtem ko mu je ostala razprava o »Matičku« v rokopisu.

Že Slodnjakovo odkritje in trditev, da je »Tugomer« v stihih Levstikovo delo, je opozorilo literarne zgodovinarje, literarne teoretike in kritike na zakone dramaturgije in na posebnosti dramske tvornosti. Pri-

merjava Jurčičevega izvirnika v prozi z Levstikovim »Tugomerom« izpričuje, da ne gre le za Levstikovo verzifikacijo Jurčičevega besedila, marveč da se je Levstik oddaljal od Jurčiča vsebinsko in idejno ter hkrati dal tudi nekaterim glavnim osebam drug značaj. Ko je pred približno dvema desetletjema režiral »Matička« dr. Gavella, je tik pred premiero izjavil, da je režijsko-dramaturško neke bistveno zgrešil, ker je ves čas mislil na Beaumarchaisovega »Figara«, zdaj pa je prišel do zaključka, da je v Linhartovem »Matičku« toliko izvirnih mest, da je to delo njegovo in slovensko, saj ni zgolj lokalizacija francoskega dela. Tenkoslušni gledališnik je odkril izvirne glasove Linhartove dramske strune in je celo razmišljal o tem, da bi nekdo prevedel njegovega »Matička« v staro kajkavščino v stilu »Matijaša Grabancijaša dijaka« od Tita Brezovačkega. Tako zelo so ga prepričale izvirne plati Linhartove komedije.

Potrebno bi bilo iti od stavka, od besede do besede in primerjati Linhartovo delo z Beaumarchaisovim ter vse razlike in posebnosti ne le formalno prevajalsko, marveč tudi dramaturško primerjati med seboj. Pri tem bi prišli nujno do zaključka, da smemo zaradi številnih Linhartovih izvirnosti šteti »Matička« med njegova dela in njegovo komedijo za slovensko igro. Že Gspan je opozoril, da ima Linhartova komedija 17 izvirnih prizorov, kar je že samo po sebi dovolj tehten in prepričljiv dokaz o velikem Linhartovem dramskem talentu, saj niso ti izvirni prizori pisani z nič manjšo ustvarjalno silo, kakor je napisan Beaumarchaisov »Figaro«, ki ima v svetovni literaturi prav tak umetniški sloves kakor na primer Gogoljev »Revizor«.

Ni tukaj niti pravo mesto, da bi podrobneje razpravljali o problemu Linhartovega prevajalstva, dramaturške predelave in izvirnosti, tudi ni za to dovolj prostora, vendar se mi ne zdi odveč, da ob letošnji uprizoritvi »Matička« opozorim na nekatere posebnosti in lepote Linhartovega dialoga, na njih domačnost, živost in slovenstvo, kajti delo ni le presaditev, marveč je vzniknilo iz slovenskega duha, iz slovenskega človeka in slovenske zemlje — ne oziraje se na francosko predlogo. Ta ni za Linharta pomenila pri »Matičku« nič več, kakor na pr. za Molièra kakšna Plautova predloga ali za Corneilla de Castrova tragedija o Cidu — in tako dalje.

Že prvo dejanje nam nudi zelo zanimivo podobo o Linhartovem delu. Takoj, ko je »Figara« dožobra preštudiral, je moral spoznati, da ga ne bo mogoče tako lahko presaditi na slovenska tla in med slovenske ljudi, kakor je to mogel z Richterjevo komedijo »Die Feldmühle«, ki jo je po vsebini in dejanju sorazmerno lahko prestavil k nam, čeprav ne smemo pozabiti, da je pri prevajanju dialoga naletel na težka mesta, kjer se je moral tudi nekoliko oddaljiti, če je hotel smislu izvirnika dati slovensko udarnost, vsebino in prepričljivost. Tudi družbene razmere, ki se zrcalijo iz Richterjeve komedije, so bile na Kranjskem iste, vsaj pri tistih slojih, ki v njej nastopajo; čeprav so Tulpenheim, Monkof in Sternfeldovka kranjski plemiči, ki so bili vsekakor bolj nemško, ko slovensko orientirani, vendar ne smemo pri tem pozabiti na dejstvo, da so mnogi kranjski plemiči tiste dobe vendarle obvladali ljudski jezik svoje dežele. To izpričuje med drugim tudi dejstvo, da je pri drugi uprizoritvi »Županove Micke« nastopil kot Tulpenheim sam grof Hohenwart, ki je spadal k izbranemu kranjskemu plemstvu. Slovenščina sploh ni bila tako strašno zadnja, kakor smo pod vplivom nemških zgodovinarjev preteklega stoletja mislili, saj se je celo vিপavsko-kranjski plemič Sigismund Herberstein (1486—1566), pisec Moskovskih zapiskov, ponašal z njo in s hrvaščino, ko je bil na ruskem in carigranskem dvoru.

Če primerjamo Beaumarchaisov izvirnik z Linhartovim »Matičkom«, opazimo na prvi pogled, da je razlika že v številu oseb, ki nastopajo v eni in drugi. To je prva priča, da ni mogel zgolj prevajati, marveč da je delo vsaj krajšal, če ne več. Tudi to ni nepomembno omeniti, da se godi Beaumarchaisova komedija v Španiji in ne v Franciji, ker je bilo njeno dejanje za takratno francosko cenzuro prenevarno, Linhart pa je vso stvar vendarle postavil v svojo domovino in med svoje ljudi. Če je hotel prikazati slovenske ljudi in slovensko okolje, ni mogel grofa Almavive iz Aguas-Frescas pri Sevilli prestaviti le z drugim imenom kot kranjskega grofa v svojo komedijo, ker so bili kranjski grofje vendarle plemiči nemške narodnosti. Da bi vsi ljudje in okolje njegove komedije bili čim bolj iz slovenskega sveta, je vzel najnižji čin plemiča-barona, ki ga je mogel doseči tudi Slovenec. Tako si ga je prislužil Linhartov sošolec Jurij Vega, genialni matematik in topničar.

Baronstvo pa si si mogel tudi kupiti in če si se dokopal do premoženja in se prikupil kroni, si ga tudi dobil. Tako je prišel do baronstva Cojzov oče. Cojzova mati je bila Slovenka in ni neutemeljena domneva, da je pri stanovski spremembi španskega grofa v kranjsko-slovenskega barona mislil Linhart tudi na barona Cojza, mecena slovenskega razsvetljenskega kroga. Seveda tega ne smemo vzeti dobesedno, kar se osebe in karakterja tiče, čeprav smo upravičeni misliti, da je Cojzova družina tudi znala prav po rokokojsko ljubiti in živeti. Grof Almaviva je dobil v slovensščini celo značilno in simbolično ime: Baron Naletel — to se pravi človek, ki jo je skupil, ki bo naletel, kakor pravi Matiček.

Beaumarchaisova grofica Rozina je Linhartova baronica Rozala, kajti Rozina bi ne bilo domače, kranjsko ime, Rozala pa je in še prav po kmečko zveni! Za Figara si ni mogel zmisлити boljšega imena kot je Matiček, prav tako ne za Suzano boljšega ko je Nežka — mislim v okviru ljudi in okolja, kjer se njegova komedija godi. Kakor je grofa »ponižal« do barona, tako je tudi Matička napravil le za »gartnara grašinskega«, ker si pač kranjski baron ni mogel privoščiti grofovskega komornika kakršen je Figaro. Vse to že priča, kako tanek sluh je imel Linhart za socialno okolje in za ljudi po njih socialnem položaju. Njegovo prizadevanje je bilo prikazati slovenske ljudi in slovenski svet. Zato je moral spustiti vse, kar se ne bi skladalo z njim. To je tudi storil dosledno in stvariteljsko, ker ni mehanično presajal tuje predloge v svoj kranjski svet, marveč se je na izvirnik oziral le toliko, kolikor ga je bilo mogoče vskladiti z ljudmi, navadami in razmerami kranjske dežele. V izvirniku je grajski vrtnar Antonio, ki je poleg tega še stric Suzane in oče Fanchette, kar Gasper ni.

Cherubina, grofovega prvega paža, je Linhart spremenil v navihanega in zaljubljenega kranjskega študenta Tončka. Ker je izpustil Marcellino, je moral spremeniti tudi vlogo zdravnika iz Seville Barthola in grofičinega učitelja glasbe Bazilija. Tako je namesto teh treh oseb iz izvirnika nastala Linhartova figura »Zmešnave, eniga advokata na deželi.« Modele za advokate je Linhart lahko našel, saj je imel v svoji najbližji okolici kar tri: dr. Pillerja, dr. Mraka in dr. Repiča, ki so vsi trije nastopili kot igralci pri krstni predstavi »Županove Micke« 28. decembra 1789. leta. Spet je na to dramaturško rešitev vplivalo kranjsko socialno okolje, kajti kranjski baron ni mogel vzdrževati za svojo baronico posebnega pevskega učitelja. To bi bilo nekaj izrednega, Linhart pa si je prizadeval, da bi ustvaril nekaj kolikor mogoče tipično kranjsko-slovenskega.

Vlogo Gusmana Brid'Oisona (Jecljavec, Mutec), prisednika sodišča, je prevzel pri Linhartu »Žužek, kanclir grašinski«, vlogo pisarja in tajnika

dona Gusmana, Double-Maina (Dolgoprstež) pa »Budalo, njegov šribar«, na katerega je Linhart prenesel Gusmanovo jecljavost, ker Double-Main ne jeclja. Torej spet razlika v karakteristiki oseb! Jerca je županova hči, Fanchette pa je hči Beaumarchaisovega grajskega vrtnarja Antonia. »Jaka, en lakaj« nadomešča grofovega slugo-konjenika Pedrilla. Izpadel je mladi pastir Grippe-Soleil in prav tako mlada pastirica. Ze s tem, ker je izpuštil Marcelino, Barthola in Bazilija, je bil prisiljen komedijo predelati in skrajšati. Zadnje je celo komediji koristilo, ker je s tem tudi strnil in poenostavil dejanje, ki je zaradi številnih konfliktov v izvirniku včasih nekoliko komplicirano. Vsekakor je »Matiček« po tej plati preglednejši. Seznam oseb obeh del daje torej takšno podobo:

BEAUMARCHAIS:

Grof Almaviva
Grofica, njegova žena
Figaro, grofov komornik in hišnik
Suzanna, grofičina prva sobarica in
Figarova zaročenka
Marcellina, gospodinja
Antonio, grajski vrtnar, Suzannin
stric in Fanchettin oče

Fanchetta, Antonieva hčerka
Chérubin, grofov prvi paž
Bartholo, zdravnik iz Seville
Bazile, grofičin učitelj klavirja
Don Gusman Brid'Oison, sodni pri-
sednik

Double-Main, pisar, tajnik dona
Gusmana

Sodni sluga
Crippe-Soleil, mlad pastir
Mlada ovčarica
Pedrille, sluga-konjenik
Sluge, kmetje, kmetice. (Neme osebe)

Prizorišče je grad Aguas-Frescas, tri
milje od Seville

LINHART:

Baron Naletel
Rozala, njegova gospa
Matiček, gartner grašinski

Nežka, hišna dekelca

Gašper, en delovc (vendar ni v no-
benem sorodniškem razmerju niti
z Nežko niti z Jerico, ki je župa-
nova hči)

Jerca, županova hčer
Tonček, en študent na vakancah

Zužek, kanclir grašinski

Budalo, njegov šribar
Rihtni hlapec

Jaka, en lakaj
Kmeteški fantje inu deklīchi

Jegrá se na enim gradi na Goren-
skim blizu ene vasi

Zanimivo je, da Linhart ni pripisal, da je grad njegove komedije blizu Ljubljane, podobno kakor je v izvirniku blizu Seville. Ali ni hotel tega poudariti v seznamu oseb iz kakšnih posebnih razlogov, ali je to le slučajno?

Vnanjo podobo, kako je delo krajšal že zaradi izpuščenih oseb in se s tem prisilil, da napiše izvirne povezave, da doseže enotnost dejanja, pri-
čajo še številke prizorov v posameznih dejanjih.

BEAUMARCHAIS:

Prvo dejanje: 11 prizorov
Drugo dejanje: 26 prizorov
Tretje dejanje: 20 prizorov
Četrto dejanje: 16 prizorov
Peto dejanje: 19 prizorov

LINHART:

Le 9
Le 20
Le 13
Le 14
Le 18

Pri tem je treba še upoštevati, da je Linhartova komedija precej krajša od »Figara« — ne oziraje se na manj nastopajočih oseb. Zdaj bi bilo potrebno analizirati, kako je dramaturško predelaval, saj si je s tem svoje delo občutno otežkočil, čeprav bi ga mogel sicer tudi skrajšati. Ker pa je hotel ustvariti kranjsko-slovensko komedijo in ne le lokaliziran prevod, je moral ustvariti vezi med spušenimi prizori, moral je nadomestiti izgubljeno vsebino in dejanje, ker je nekaj oseb spustil — skratka, prisilil se je do izvirnosti!

Oglejmo si vsaj posamezna mesta iz prvega dejanja, da bomo videli, kako je prevajal in kako predelaval. Zanimiva je takoj druga Figarova replika:

Beaumarchais:

Figaro (lui prend les mains) — Sans comparaison, ma charmante. Oh! que se joli bouquet virginal, élevé sur la tête d'une belle fille, est doux, le matin des noces, à l'oeil amoureux d'un époux!..

Hrvaški prevod (dr. Batušič):

Figaro (hvata ju za ruku) Neusporedivo, draga moja. Oh, taj lijepi djevičanski vjenčič na glavi mlade devojke u svadbenu jutro, kako je sladak zaljubljenom oku muža!...

Nemški prevod (od Ludvika Fulde):

Figaro (fasst sie bei den Händen) Unvergleichlich, mein Schatz. Myrtenkranz und Brautschleier am Hochzeitmorgen — giebt es wohl einen verliebten Bräutigam, dem so etwas nicht gefällt? (Wieder mes-send, der Höhe nach) Eins, zwei, drei...

Linhart:

Matiček: Prov lepú; ta roža tudi lepú stoji, *ali lepši cvedé tvojih lic roža v mojih očeh!*

Ali ni Linhart celo lepše povedal ko Beaumarchais? »Al lepši cvedé tvojih lic roža v mojih očeh!«? Ne samo lepše, tudi poetičneje! Izvirnik je naravnost prozaičen v primeri z Linhartovo stilizacijo!

Podobno je s Suzaninim stavkom: »Et moi, je n'en veux point,« ki se glasi v hrvaščini: »A ja nipošto neću,« pri Fuldu, ki je prevajal zelo svobodno: »Nein, ich will es nicht.« Linhart ne pove le po domače, ljudsko, marveč tudi z ljudsko metaforo: »Ta ne bo pela, po obeni ceni.« Če bi le prevajal, bi mirno lahko zapisal: »Ne, nečem!«, kakor je to naredil Fulda. To so sicer drobtinice, kakor bi kdo rekel, toda takšnih drobtinic je v Linhartovem delu veliko. To ni več običajno prevajanje, to je že samostojno prestiliziranje! Podobno je s Figarovim stavkom: »Oh! quand elles sont sûres de nous!«, ki bi ga mogel mirno prevesti: »O, kakošne so, kader so nas gvišne!« toda njegov Matiček, ki ni meščan kakor Figaro, reče to po ljudsko, po slovensko živo in sočno: »Toku je le, kader nas žené enkrat v svojo mrežo ujamejo.« Saj je vsebina ista, toda kako lepše, kako slikovitejše je povedano! Tudi Puškinova pesem o Apelu in čevljarju ima isto vsebino ko Prešernov sonet in vendar je Prešeren lepše povedal in je zato tudi njegov sonet umetniško boljši ko Puškinova pesmica! V takšnih primerih ne gre več za vsebino, marveč za formo, ne več za kaj, marveč kako!

Sedaj pa sledi prva bistvena vsebinska razlika v njunem dialogu. Suzana ugovarja Figaru z dvema stavkoma, medtem ko Nežka kar vzklikne: »Tiho bóde!« Ker je Linhart spremenil svojega Matička v vrtnarja, mora to vnesti tudi v dialog, da ga bodo gledalci poznali tudi po njegovi novi funkciji, saj ga je baron povišal. Zato pravi Matiček jekavito Nežki, ki ga premalo upošteva: »Al vejš, Nežka, de jest za naprej ne bom več kerte lovil doli po verti? Ti boš mogla z mano drugači ravnati. Od dones tega dneva sim jest ta prvi hišni služabnik inu toku rekoč perjatelj baronov.« To so prve, čisto izvirne Linhartove besede, prav tako pa je njegova tudi utemeljitev, zakaj naj bi bila ta soba najboljša zanju, ko pravi: »Po tim, jest menim, boš vunder spoznala, de v celim gradi ni bolšiga kraja za najidva koker tukej v sredi med baronam inu med gnadljivo gospo.« V izvirniku pravi, da je soba najudobnejša zavoljo tega, ker je pač med sobama grofa in grofice, Matiček pa pove, da tudi zato, ker je postal prvi služabnik na gradu. In kako humoristično to pove, ko pravi, da ne bo več na vrtu krtov lovil!

Takšnih primerov je v Linhartovem delu zelo veliko. Toda preskočimo sedaj te podrobnosti in si oglejmo Treki nastop, ko pride Zmešnava. To je prvi izvirni Linhartov prizor in lahko rečem tudi prvi izvirni slovenski komedijski prizor sploh. Linhart predstavi odvetnika Zmešnava, ki prevzame sicer nase nekaj vloge Bartola, Marceline in Bazilia iz izvirnika, vendar vse skupaj čisto v novi obliki, saj je tudi figura odvetnika Zmešnave Linhartova. Tu se je Linhart prvič razpisal kot izvirni komediograf in iz tega prizora diha njegov sproščeni humor, humor slovenskega fanta iz ljudstva, kakor je Matiček. Razgovor med Zmešnavo in Matičkom je po svoji komedijsko-dramatični vsebini in obliki enakovreden z Beaumarchaisovimi dialogi. Takoj v tem prizoru se nam odkriva Linhart kot mojster dialoga in komedijski stilist, ki čudovito gradi dejanje in dialog in ki neposredno in živo med dialogom karakterizira tako Zmešnavo kakor Matička!

Podrobna razčlenitev Linhartove komedije bi dokazala, da ni nič manj izvirna v svoji presaditvi in predelavi kakor Corneillov »Cid«, ki ga je Corneille napisal po prvem delu drame »Mocedades del Cid«, od Španca Guilléna de Castro (1569—1631). Corneille je predvsem strnil in to celo precej nasilno — dejanje izvirnika po pravih enotnosti dejanja, kraja in časa ter s tem zakrivil marsikakšno neverjetnost, Linhart pa je z dramaturško prepesnitvijo naredil svojo komedijo čudovito verjetno in resnično v slovenskem svetu. Nemški literarni zgodovinar B. Busse pravi o »Cidu«, ki je imel kljub kritiki nekaterih sodobnikov velik uspeh: »Kar je učinkovalo, pa je bilo predvsem dejanje in to ni bil Corneille, marveč Guillén de Castro! Po našem občutku bi storil Corneille najboljše, če bi prevzel de Castra z mesom in kostmi...« Linhart pa je ravno tam najbolj uspel, kjer ni le prevajal, marveč šel po svoji, izvirni poti. »Cid« je Francozom veliko delo njihove klasike kljub španski predlogi. Zato njih režiserji in igralci in občinstvo nič ne mislijo na predlogo, marveč so že davno sprejeli »Cida« med svoja velika dela. Isto zasluži Linhartov »Matiček« v naši dramatiki. Če hoče uprizoritev hoditi po tistih najlepših in najizvirnejših Linhartovih poteh, ki so bila slovenska, ki so že v letu velike francoske revolucije z »Matičkom« manifestirala za tisto slovenstvo, ki ga je v Linhartovem delu odkril sam Prešeren, se ni treba niti režiserju niti igralcem niti občinstvu niti najmanj ozirati po Beaumarchaisu, marveč mora le prisluhniti slovenskemu duhu in človeku, jima slediti in ju tudi v sebi obuditi. Potlej

bodo vsi spoznali, kako čudovita je ta slovenska komedija, ki je z vso upravičenostjo tako naša kakor so francoski Corneillov »Cid«, Molièrov »Don Juan« (po Tirsu de Molini), »Sola za može« (po Terencovi komediji »Adelphoe«), »Amfitrion« (po Plautusovem »Amphitruo«), »Skopuh« (po Plautusovi komediji »Aulularia«) ali pa Goldonijev »Lažnik« (po Corneillovem »Le Menteur«, ki pa je bil spet napisan po Alarconovi komediji »Verdad sospechosas«). Še marsikakšen primer bi mogel navesti iz svetovne književnosti, kjer pisci svojih predlog sploh niso navedli, Linhart pa je bil celo tako pošten, da je napisal na naslovno stran knjižne izdaje svojega »Matička«: Obdelana po ti francoski: La folle journée, ou le mariage de Figaro par M. de Beaumarchais. Važna je oznaka »obdelana«. S tem je že sam opozoril, da je šel delj kakor pri »Županovi Micki«, kjer je zapisal »Prenarjena po tej nemški: »Die Feldmühle.« Kljub francoski predlogi moremo in moramo šteti Linhartovega »Matička« za slovensko klasično delo, kajti Linhart »Matička« ni niti le prevedel, niti le predelal niti le poslovenil, marveč ustvaril.

PRVI IZVIRNI PRIZOR V KOMEDIJI »MATIČEK SE ŽENI«.

Zmešnava, Matiček

MATIČEK: Ho, ho! Gospod Zmešnava, perserčni gospod! So v svate peršli? Vedó, de se bom jest ženil. — No, no, me prov veseli.

ZMEŠNAVA: Perjatel, je scer govorjenje od ene ženitve, res je; al ne celó toku, koker ti misliš.

MATIČEK: Tale — (na nos pokaže) naj ga pogledajo, se bo ženil. Oni pak znajo mislit inu govorit, kolker se jim polubi.

ZMEŠNAVA: Sva sama? Naj obêden ne sliši?

MATIČEK: De bodo celó samí, grem jest tudi.

ZMEŠNAVA: Čakej, perjatel! Midva imava nekej posebniga govorit! — Ti si pred tremi lejtí doli pod Novim mestam na Gobovim gradi služil. Je res al ne?

MATIČEK: Res.

ZMEŠNAVA: Tok poznaš klúčarico na tistim gradi, imenuvano Marija Smrekarca?

MATIČEK: V treh letih sim jest tolkajn ženskih obrazov vidil; dobro vedó, de ni mogoče vse v glavi obderžat.

ZMEŠNAVA: Na to nisi pozabil. Al morebiti se boš saj na tistih dve sto kron spomnil, katere ti je posodila?

MATIČEK: Če mi jih je posodila, sim jih tudi zapravil. Nič se lože ne pozabi koker zapravleni dnar.

ZMEŠNAVA: Posodila *sub conditione expressa* —

MATIČEK: Nikar, po latinski mi jih ni posodila.

ZMEŠNAVA: To se reče, s tim perstavkam, s to zavezo — de jih boš nazaj plačal inu de jo boš vzel.

MATIČEK: Toko! Tista je pak druga. Al je lepa?

ZMEŠNAVA: Se zájde.

MATIČEK: Mlada?

ZMEŠNAVA: Per narbolših letih, okoli štirideset.

MATIČEK: Mesnata?

ZMEŠNAVA: Redí se dobru, ne bode ji oponešenu.

MATIČEK: Velika, majhena?

ZMEŠNAVA: Pokáj to prašanje? — Ti jo dobru poznaš; nikar ne táji!

MATIČEK: Zato, gospod žlahtni, kir njim raven eno tako óšim. Naj jo oní vzamejo; njim se bo bol perlegla. Moj dolg ji pak za doto pustim.

ZMEŠNAVA: Perjatel, ne pozabi, s kom govoriš! Te tvoje zvijače ti ne bodo nič pomagale.

MATIČEK: Vejm; ke bi doktor bil, bi mi kej noter nesle.

ZMEŠNAVA: Zadosti je praznih besedí. Al jo plačaš inu jo vzameš? To je mojo prašanje. — Poglej, ona ti je še zdej dobra; mi je pisala, de imam to reč lepu na tihim porovnáti; če se pak raji pravici koker nje dobroti podveržeš, te imam tožit zdajci, per ti priči. — Govóri, Matiček!

MATIČEK: Vidijo, ta reč se more z jasno, trezno glavo dobro preudarit in premislit. Dones sim jest pijèn, pijèn od veselja, pijèn od lubezni koker vsaki ženén. Naj poterpé saj do jutriga.

ZMEŠNAVA: Fantalin, ti se z mene norca delaš. Le čakej, jest ti jo bom zasolil per zeleni mizi, de boš vse tvoje dni mislil na Zmešnavo.

MATIČEK: Nikar naj se ne jezé, gospod žlahtni!

ZMEŠNAVA: Se bova zaslišala per gospodski, inu še dones! Inu še dones! (Oče iti, v tim pride Nežka inu zad obstoji.)

MATIČEK: Naj gredó z mano doli na vert; jim bom dal eno dino pokusit, de se bodo ohladili. Sicer bi jim jeza škódvala.

Gresta oba.

Dragotin Cvetko:

JANEZ B. NOVAK IN NJEGOV FIGARO

Se pred kratkim (je bil Janez B. Novak kot skladatelj in zlasti kot slovenski skladatelj skoraj neznan ali pa vsaj neznanimiv. Znano je bilo le to, da se je udejstvoval v ljubljanski Filharmonični družbi in je napisal neko kantato, ki po svoji muzikalni strani še danes ni znana. Verjetno se ni ohranila, ni pa tudi izključeno, da še tiči skrita v kakem arhivu. Ohranil se je le njen tekst, ki ga je napisal Alojz von und zu Canal, ki je bil svétnik deželnega glavarstva v Ljubljani.¹ Ta je svojo pesnitev nazval »Krains Empfindungen«. Natisnjena je bila v drobni knjižici, ki pravi na na-

slovni strani, da je »Krains Empfindungen« komponiral ljubitelj glasbe Janez B. Novak (»... Johann Baptist Novak, Liebhaber der Tonkunst«), na hrbtni strani pa označuje, da so jo izdali ljubljanski ljubitelji glasbe (»die Tonkunst Liebhaber zu Laibach«).² Prav tam tudi najdemo, da je ta kantata bila izvedena v juliju 1801. leta, ko je Ljubljano obiskala bavarska volilna kneginja — vdova Marija Leopoldina. Njej je bil tekst posvečen in v isti namen ga je uglasbil Novak. Slovesnost v čast Mariji Leopoldini je bila v dvorani stanovske redute dne 26. julija navedenega leta. Začela se je

¹ Gl. Instanz Schematismus für das Herzogthum Krain, 1802, 34.

² Gl. izvod v NUK, 77838.

z neko simfonijo in dvema koncertoma za violino in klavir. Na žalost viri ne povedo, čigave so bile te skladbe. Zatem so ob zvokih trobent in pavk razdelili Canalov tekst, čemur je sledila osrednja točka sporeda, Novakova kantata in tej pripadajoča ouvertura. Po poročilih iz tega časa je kantata vzbudila nedeljeno odobravanje tako s sirani navzočega domačega občinstva kakor posebej kneginje.³ Vse glasbene točke na tej prireditvi je nedvomno izvedla Filharmonična družba, v kateri je bil Novak močno aktiven. Več pa o tej kantati ni bilo zabeleženo.

Glasbeno zgradbo kantate »Krains Empfindungen« pa nazorno kaže besedilo kantate. Vrsle se zbor-recitativ-arija-zbor-recitativ-arija-zbor-recitativ-arija dveh solistov (Herman in Aemona)-zbor. Iz tega sklepamo, da je bila njena arhitektura v stilu takratnih kantat. Četudi morda ni bila kdo ve kako široko zasnovana in se gotovo ni mogla meriti z velikimi oratoriji in kantatami tedanjih pomembnih evropskih mojstrov, pa je vendarle res, da je zanj moral Novak razpolagati s precejšnjo tehnično spretnostjo in smislom za dramatsko oblikovanje, kar pač takšna kantata nujno potrebuje, četudi v mejah danih možnosti. Samo besedilo pa je izrazito patriotsko in polno vdanosti vladarski hiši.

Ni torej čudno, če ta Novak s svojo kantato na nemški tekst in vrhu vsega brez partiture, iz katere bi lahko kaj več zvedeli o skladateljevi muzikalni zmogljivosti ter stilni usmeritvi, ni mogel biti predmet podrobnega raziskovanja ter proučevanja. O njegovem delu so manjkali vsi podatki. Predvsem pa ni bilo skladb, ki bi mogle biti najstvarnejša podlaga za spoznavanje njegovega ustvarjanja ter dela. Po srečnem naključju pa je ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica pred nedavnim prišla v posest Novakove glasbe k Linhartovemu

»Matičku«, s čimer se je situacija v hipu spremenila. Ljok Novaka je postal vprašanje slovenskega skladatelja in njegove tvorbe izpred konca 18. stoletja. O tem bo razpravljala posebna študija, za katero tu ni ne potrebe ne prostora. Zato naj sledi le nekaj drobnih zanimivosti o Novaku in njegovi glasbi k »Matičku«, prav kratke oris, ki nima namena poseči v raznoma obilno arhivsko gradivo niti v podrobno analizo te Novakove glasbe.

Novak je bil po rodu verjetno Ljubljančan. Umrl je 29. januarja 1833. leta v 77. letu starosti⁵ in tako se je rodil verjetno nekje v 1756. letu. Podrobni podatki o njegovem rojstnem kraju in datumu rojstva pa so trenutno še pomanjkljivi. Služboval je kot uradnik in je med drugim bil tudi gubernijski kancelist, koncipist in taksator. Za nas pa je najzanimivejše, da je bil delaven član Filharmonične družbe od njene ustanovitve do svoje smrti, dolga leta član njenega upravnega odbora in v letih 1809–1818 tudi njen direktor.⁶ Vodja Filharmonične družbe je bil tudi v času francoske okupacije Ljubljane in po njegovih prizadevanjih se je Filharmonična družba v tem razdobju javno povsem izolirala. Izvajala je kulturni molk, za kar je po vrnitvi avstrijskih oblasti bila zelo upoštevana in je smela svoja izvestja objavljati v uradnem gubernijalnem šematizmu. Novakovo zadržanje do Francozov kajpada zanimivo posveti v njegovo nazorsko in nacionalno usmeritev.

Za razvoj Filharmonične družbe je bil Novak zelo zaslužen. To dokazuje njeno delo, ki je bilo v času Novakovega upravljanja te organizacije in zlasti v času 1813–1818, ko je imel Novak v pogledu programske politike in celotnega poleta odločilen vpliv nanjo, izredno plodovito. Uspešnost

⁴ Partituro hrani glasbeni oddelek NUK.

⁵ Gl. mrliško knjigo šentpeterske župnije v Ljubljani in Laibacher Zeitung 1833, št. 12.

⁶ Prim. poročila Filharmonične družbe.

³ Laibacher Zeitung, 1801, št. 60.

njegovih prizadevanj naglašajo vsi, ki so se doslej kakor koli bavili s poročanjem o zgodovinskem razvoju Filharmonične družbe, med njimi tudi Friedrich Keesbacher in Peter Radics. V priznanje zaslug ga je Filharmonična družba leta 1825 izbrala za svojega častnega člana.⁷ Če upoštevamo, da se je s tem uvrstil med ustvarjalno sicer mnogo pomembnejše glasbenike — častne člane ljubljanske Filharmonične družbe, med katerimi so bili Josef Haydn (1800), Beethoven (1819), Georg Hellmesberger (1821) in Nicoló Paganini (1824), je bila ta izvolitev velika čast.

Da je lahko strokovno posegal v delo Filharmonične družbe, je moral biti Novak primerno glasbeno izobražen. Kje si je to izobrazil pridobil, je drugo vprašanje. Ob tem opozarjam, da je bila Ljubljana skozi vse 18. stoletje, za časa delovanja *Academiae Philharmonicorum* in po njej glasbeno zelo razgibana. V zadnjih desetletjih 18. stoletja so se v njej udeleževali mnogi ljubitelji glasbe, diletanti, ki pa niso bili diletantje v današnjem pomenu te besede, marveč razgledani izobraženci, ki so negovali igro na raznih instrumentih in celo skladali. Kakor že davno pred njimi nekateri pomembni glasbeniki, so se tudi oni s ponosom nazivali diletante. Eden takih je bil tudi ustanovitelj Filharmonične družbe Karl Moos, po poklicu dimnikar, hkrati pa — kot pravijo viri — izvrsten čelist, steber godalnega kvarteta, s katerim so nastali temelji leta 1794 ustanovljene Filharmonične družbe. Drug tak, še sposobnejši ljubitelj glasbe — diletant pa je bil Janez B. Novak, za katerega vemo, da se je neposredno po ustanovitvi Filharmonične družbe udeleževal v Ljubljani kot kapelnik. Takrat je bil kancelist deželnega glavarstva, torej mu je bilo glasbeno udejstvovanje — formalno gledano — postranska služba, v resnici pa osred-

nje področje njegovih življenjskih interesov. Ze iz vsega tega lahko sklepamo, tudi če ne navajamo nadaljnjih virov in razlag, da je bil podjeten glasbeni delavec in je v tedanjem ljubljanskem mestu našel dovolj prilike za široko razpredeno glasbeno udejstvovanje.

Nadarjenost in izurjenost v kompozicijski tehniki sta omogočili Novaku, da je napisal glasbo k Linhartovemu »Matičku«. S tem nam postane jasnejše tudi vprašanje, kakšna je bila v glasbenem pogledu njegova kantata »Krains Empfindungen«. Po času nastanka je bila slednja mnogo kasnejša, vsaj kakih 10 ali 11 let za glasbo k »Matičku«. Ker se je Novak glasbeno v tem času nedvomno še močno vzpel, je morala biti njegova kantata iz 1801. leta širokopoteznejša, po konceptiji značilnejša, tehnično in v izrazu pa bolj dovršena in globlja od glasbe k »Matičku«.

Svoji glasbi k »Matičku« je Novak dal naziv »Figaro« najbrž zaradi Beaumarchaisovega vzorca, ki je bil podlaga Linhartovemu tekstu, ali pa pod vtisom Mozartove »Figarove svatbe« (Figaros Hochzeit, Le Nozze di Figaro), če jo je seveda poznal. Mozartova opera je nastala kakih pet let prej kot Novakov »Figaro«, in če je morda ni sam slišal, je verjetno o njej bral v raznih poročilih o izvedbah na Dunaju, v Pragi ali kje drugje, saj je kmalu po nastanku kljub dvomljivemu uspehu o priliki krstne uprizoritve na Dunaju zaslovela po vsej Evropi in še danes osvaja srca poslušalcev. Tako smemo razlagati za Novakov naziv omenjene glasbe iskati v obeh virih, od katerih vsak opravičuje naziv »Figaro«. Verjetno sta obe enako tehtni, zlasti še zato, ker je bil tudi Mozartovi »Figarovi svatbi« tekstovni izvor v Beaumarchaisu, po katerem je Lorenzo da Ponte (Emanuele Conegliano) priredil svoj libreto za »Figarovo svatbo«.

⁷ Prim. Arhiv Akademije za glasbo in poročila Filharmonične družbe.

Za komponiranje glasbe k »Matičku« je Novaka gotovo spodbudil Linhart sam, ki je bil z Novakom istih let. V tedanji mali Ljubljani sta se gotovo tudi osebno poznala, če že ne drugače, pa vsaj preko Linhartovega svaka Makovca, v katerega hiši »am Platze« (današnji Mestni trg) št. 189 je v letu 1793 stanoval Novak.⁸ Kot kaže partitura, se je pisanja te glasbe Novak res lotil. Mantuani sicer trdi, da je Linhart svojemu »Matičku« sam priredil petje, pri katerem da so udeleženi vsi igralci.⁹ Pri tem se je gotovo naslonil na znano dejstvo, da je bil Linhart glasbeno nadarjen in dokaj izobražen ter je tudi sam skladal.¹⁰ Možno pa je tudi, da je Mantuanija zavedel do omenjene trditve kak kasnejši primer pevskih točk k »Matičku«. Ni namreč verjetno, da bi Linhart sam zložil pevske točke za svojega »Matička«, saj je za to očitno pridobil Novaka, ki je bil v komponiranju mnogo bolj verziran, kar dokazuje »Figaro« precej prepričevalno. Ob tem se seveda postavlja tudi vprašanje, kdaj je Novak komponiral »Figaro«. Glede na tekst bi nastal »Figaro« v 1790. letu, ko je bil »Ta veseli dan ali Matiček se ženit prvič« natisnjen pri Kleinmayerju. Z malimi izjemami je namreč besedilo »Figaro« povsem isto kot ono v prvi izdaji »Matička«. Prav te neznatne razlike v obeh tekstih pa odpirajo vprašanje, ali ni morda v »Figaru« uporabljeno besedilo še prvotnejše od onega v izdaji iz 1790. leta. Če jih gledamo z muzikalnega vidika, je nekatere teh sprememb izvedel ali Novak z Linhartovim pristankom ali celo Linhart na podlagi prvotne izdaje zaradi večje spretnosti, če že niso vsa sploh prvotna konceptija Matička. Iz vsega tega lahko sklepamo, da je »Fi-

garo« nastal nekje v 1790. letu ali neposredno pred natisom prve izdaje »Matička«. Kajpada bi bilo možno tudi to, kar trdi Mantuani, da je bil Linhart avtor pevskih točk k tej svoji komediji. Te pa niso ohranjene in zaenkrat ni nobene verjetnosti, da bi sploh nastale, saj je v ta namen Novak napisal mnogo več kakor zgolj pevske točke. Pri tem naj še omenim, da partitura »Figaro« skoraj gotovo ni Novakov rokopis. Iz nje se kaže, da so jo najbrž pisale kar tri roke: ena notalni del, druga besedilo in tretja dinamične znake. Zagonetko treh sodelavcev v pisanju partiture bo še treba razjasniti. Na vsak način pa se spričo tega nehoti in nujno vprašamo, zakaj neki bi Novakov original prepisovali drugi, če njegova glasba morda v času nastanka, niti kdaj kasneje sploh ni bila izvedena.

Glasbo k tekstom, ki imajo značaj opernega libreta, je Novak napisal v četrtem »nastopu« drugega akta, v desetem nastopu četrtega in v osemnajstem nastopu petega akta. Vokalni del obsega solistične speve Nežke, Jerce, Tončka, Matička, gospe in barona — natančno kakor je predpisal Linhart, ki je bil v tehniki opernih solov verziran že zaradi svojega prevajanja italijanskih arij v slovenski jezik. Ni pa izključeno, ampak celo zelo verjetno, da je Linhart pevske oziroma predvidene glasbene vložke tehnično formiral v soglasju z Novakom in je slednji torej v tem pogledu sodeloval pri zasnovi »Matička«. Instrumentalni del »Figaro« pa ima nekatere zanimive menjave instrumentov v posameznih vložkih. V vložku drugega akta uporablja Novak 2 rogov (corni due in Dis), 2 oboi, 2 violini (I., II.), violi in violoncello ozir. kontrabas (basso). Za vložek v četrtem aktu se poslužuje spet 2 rogov, tokrat v G, namesto oboe pa 2 flavti, medtem ko je ostala zasedba ista. Glasbeni vložek v petem aktu pa instrumentalno obsega 2 rogov v F in Dis, 2 oboi in ostalo zasedbo brez flavt. To menja-

⁸ Gl. Instanzkalender für das Herzogthum Krain, 1793, 35.

⁹ Mantuani J., O slovenski operi, Zbori, VI/3, 29—30.

¹⁰ Gl. primere na str. 221 in 222 v A. T. Linharta »Zbrancem delu«, 1950.

vanje in kombiniranje kaže izvrstno Novakovo poznavanje značilnosti instrumentov, ki jih je hotel prilagoditi značaju glasbe in s tem teksta, celotna faktura pa odlično obvladovanje instrumentacijske tehnike. Orkester mu teče gladko in zveni polno, instrumentacija je v mali, komorni zasedbi, ki bi bila v Ljubljani tega časa lahko izvedljiva, prav duhovita, četudi je enostavna. Spretnega se je pokazal Novak tudi v vokalni tehniki. Tekstu ustrezno se v drugem aktu vrstijo soli, dueti in terceti, v četrtem se tem pridružijo kvarteti, v petem pa še kvinteti in sešteti tako, da je na koncu že cel majhen komorni zbor. Ze formalna zgradba sama dokazuje, kako premišljeno so bili sestavljeni pevske vloške, s koliko preudarka jih je Linhart razmeščal in kako jim je muzikalno širokopotezno ter prefinjeno sledil Novak in v njih gradnji dosegel višek v zadnjem aktu.

Stilno je »Figaro« čist barok v kar se dá polnem smislu Mozartove glasbe. Ni sicer ne tako obsežen ne tako bogat in razmahnjen, kakor so Mozartova dela. Pa se ob poslušanju njegove glasbe vendar zdi, kakor da bi se prelival kak odlomek iz te ali one Mozartove opere. S tem nočem reči, da bi bil Novakov »Figaro« nekaka kopija Mozarta, saj je v njem tudi osebna skladateljeva nota in nedvomno tudi precej izvirne invencije. Duh »Figara«, njegov stil, metode v formiranju melodične in zvočne strukture ter instrumentacije, vse to pa je kljub temu v čistem mozartovskem načinu. Bogato okrašene in spevne melodije se razvijajo neprisliljeno, preseneča čist zvok in jasna, preprosta, pa trdna in logično utemeljena ter smiselna arhitektika. Iz te glasbe zveni pristno doživetje, ki priča o skladnosti z vsebino besedila, prisrčen humor, ki poslušalcu pričara vso duhovitost dejanja ter ga popelje v igriv,

široko in vendar tako drobno nasmijan svet baročne umetnosti in časa. Zato tudi Novakova glasba osvaja in čeprav je po formi skromna, daje slutiti o bogatem notranjem glasbenem doživljanju svojega tvorca.

Ce drži ugotovitev literarnih zgodovinarjev, da Linhartov »Matiček« v času svojega nastanka ni bil uprizorjen, tudi Novakov »Figaro« ni bil izvajan. Zaenkrat nam je namreč znano to, da je »Matiček« šele 1848. leta začel razveseljevati poslušalce in gledalce. Ob primeru Novakovega »Figara« pa se zdi, da bosta morali slovenska glasbena in literarna zgodovina kljub dosedanjim trditvam to vprašanje še in ponovno raziskovati in priti do nadaljnjih zaključkov, če bo gradivo to dovolilo. Ce pa »Figaro« ni bil izveden v času svojega in »Matičkovega« nastanka, tudi kasneje ni bil. Viri iz poznejšega časa so namreč precej bogatejši, pa kljub temu doslej še niso pokazali o tej glasbi nobenih sledov.

Za slovensko glasbo je »Figaro« znatnega pomena. Odkriva nam novega skladatelja iz časa prvih naporov za razvoj izvirne slovenske gledališke glasbe. Dokazuje nam, da je bila tedanja slovenska glasbena tvorba, četudi v osamljenih primerih Zupana in Novaka, v pogledu kompozicijske tehnike na precej visoki ravni, ki ni bila nič nižja od ravni mnogih bolj znanih zahodnoevropskih skladateljev takratnega razdobja. Novakovo sodelovanje z Linhartom, ki se verno izraža v »Figaru«, tudi upravičeno dopušča, da Novaka uvrstimo med slovenske skladatelje in nakažemo tezo, da so začetki slovenskega prepoveda v nekem smislu odmevali tudi v prizadevanjih slovenske glasbe konca 18. stoletja. Novakov »Figaro« je važen zgodovinski dokument, ki pa zaradi svoje muzikalne svežine še danes lahko nudi obilo užitka ter oplaja široke množice poslušalcev.

Komponist B. Adamič je priretil Novakovo glasbo za našo uprizoritev »Matičeka«. Predvsem jo je skrajšal in poenostavil. Tri Novakove vloške pa je obdržal v celoti.

LJUBLJANSKE UPRIZORITVE LINHARTOVE KOMEDIJE
»VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI«

Linhartova komedija »Zupanova Micka« je izšla v začetku leta 1790, potem ko so jo že 28. decembra 1789 prvič igrali v Ljubliani.

Takisto je pozneje v letu 1790 izšla Linhartova komedija »Veseli dan ali Matiček se ženi«, kdaj pa so jo v obdobju po izidu prvič igrali, ne vemo. Domnevno so jo prvič uprizorili diletanti v Novem mestu 6. januarja 1848 s ponovitvijo 9. januarja 1848. Po dosedanjih ugotovitvah so jo nato še igrali v St. Vidu pri Vipavi spomlad 1848 enkrat, v Idriji pa v avgustu in septembru istega leta dvakrat. V Ljubljani je do zdaj ugotovljena prva uprizoritev dne 24. januarja 1849.

Od tega časa so se nenehno vrstile uprizoritve Linhartovih komedij p najrazličnejših diletantskih odrih, ki so iz raznih vzrokov rajši uprizarjali »Zupanovo Micko«, in po poznejših stalnih slovenskih gledališčih. Podoben pregled bi pokazal, da sta bili obe Linhartovi komediji pravi ljudski igri.

Za Ljubljano štejemo uprizoritve novejšega slovenskega gledališkega dogajanja od prve uprizoritve »Zupanova Micke« 1789 kot uvodne predstave porajajočega se slovenskega gledališča, upoštevamo predstave Slovenskega društva v Ljubljani po marčni revoluciji 1848, predstave Citalnice v Ljubljani in nato stalnejše predstave po ustanovitvi Dramatične-

[illegible]

Lepak za slavnostno 1.000. predstavo
Dramatičnega društva v Ljubljani

Slikovno gradivo, ki ga objavlja ta številka »Gledališkega lista« in ki se nanaša na 60-letnico nekdanjega Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani oziroma na besedilo o Linhartovih komedijah, so dali uredništvu na razpolago rokopisni oddelek NUK, Narodni muzej in Slovenski gledališki muzej v Ljubljani.

Do konca sezone bo Drama še uprizorila: Racine: »Britanik«, v režiji Sl. Jana, Shaw: »Pygmalion«, v režiji Vl. Skrbinška, M. Bor: »Kolesa noči«, (slovenska noviteta) v režiji Vl. Skrbinška in Kulundžić: »Človek je dober«, v režiji Sl. Jana.

ga društva 1867, ki uvajajo stalno, poklicno Slovensko deželno gledališče v Ljubljani z nasledniki.

Po tem načelu so se zvrstile uprizoritve Linhartove komedije »Veseli dan« v Ljubljani takole:

24. januarja 1849	1 predstava
Sezona 1870/71	1 predstava
Sezona 1898/99	2 predstavi
Sezona 1934/35	15 predstav
Sezona 1943/44	2 predstavi
Sezona 1944/45	11 predstav

kar da 32 predstav

Predstava v proslavo 60-letnice nekdajnega Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani v sezoni 1952/53 bo po tem redu torej **triniideseta**.

Predstav »Veselega dne« v sezoni 1918/19 ni šteti v vrsto predstav Narodnega gledališča v Ljubljani, ker so komedijo tedaj uprizorili srednješolci dijaškega društva »Preporoda«, četudi

v režiji Rada Zelezrnika in ob pomoči še drugih slovenskih igralcev (pa brez njih igralskega sodelovanja). Omenjamo to predstavo zato, ker so v njej nastopili nekateri poznejši vidnejši člani slovenskih gledališč. Tako je igral Tončka Vladimir Skrbinšek. Gašparja Ciril Debevec, Žužka Stane Melihar, sodeloval pa je tudi Petrovčič.

Razdelitve vlog pri različnih uprizoritvah Linhartove komedije »Veseli dan ali Matiček se ženil«

	Novo mesto 1848	Ljubljana 1870/71	Ljubljana 1898/99
Režiser	Pollak	Nolli	Inemann
Baron Naletel	Gorjup	Nolli	Danilo
Rozalija	Gromova	M. Hohnova	Gusti Danilova
Matiček	Javornik	Sušteršič	Housa
Nežika	Dicentijeva	Odijska	Irma Polakova
Tonček	Benediktova	Kajzel	Vračkova
Zmešnjava	Pollak	Rus	Orehak
Zužek	Zupančič	Pogačar	A. Verovšek
Budalo	Rehar	Eržen	Inemann
Jerica	Gorjupova	Brusova	Bergantova
Gašpar	Schramek	Pucihar	Lovšin
Jaka	Sandri	Svajgar	Jos. Verovšek st.
	Ljubljana 1934/35	Ljubljana 1943/44	Trst 1946/47
Režiser	Dr. Gavella	Dr. Pavlovčič	M. Sancin
Baron Naletel	Levar	Korošec	Nakrst
Rozalija	Nablocka	Pugljeva	Gabrijelčičeva
Matiček	Sancin	Sever	M. Sancin in Lukež
Nežika	Mira Danilova	Svetlova	Sancinova
Tonček	Saričeva	Ankin	Barbičeva
Zmešnjava	Cesar	Lipah	Košuta
Zužek	Kralj	Raztresen	Raztresen
Budalo	Daneš	Brezigar	Belizar Sancin
Jerica	Vida Juvanova	Golijeva	Rodoškova
Gašpar	Potokar	Blaž	Valič
Jaka	Crnobori	Dolinar	Ocvirk

SLOVENSKO GLEDALIŠČE V LETU 1892.

Poleg Čehov, ki so si po nesrečnem požaru 13. avgusta 1881 morali drugič postaviti svoje Narodni divadlo v Pragi, je proti koncu prejšnjega stoletja več slovenskih mest v avstro-ogrski monarhiji dobilo nova gledališča. To so bila mesta: Krakow 1893, Split 1894, Zagreb 1895, Lwow 1900, vrsto teh novih gledališč pa je začela Ljubljana z novim deželnim gledališčem, odprtim jeseni 1892.

Vendar pa je bila med temi novimi gledališči bistvena razlika v tem, da so si jih narodi postavili zvečine že po prejšnjih energičnih posegih v gledališko dogajanje dotičnih mest, kolikor je bilo pod vplivom nemških gledališč, podpiranih po vladnih germanizatoričnih nagibih, in da so si po svojem kulturnem razvoju že prej izbojevali in utemeljili svobodni razvoj lastnih narodnih gledališč. V Ljubljani pa je dvojnost ostala in tudi v novem deželnem gledališču sta se pod isto streho znašla i nemško i slovensko gledališče.

Naključje požara starega stanovskega deželnega gledališča na Kongresnem trgu v Ljubljani v noči med 16. in 17. februarjem 1887 je omogočilo postavitev novega gledališča, toda razvoj slovenskega gledališkega življenja od tega trenutka še ni omogočeval revolucionarne nadvlade Slovencev v deželnem gledališču in izrinjenja nemškega gledališča kot ene izmed važnih postavk vladne politike in celotnega ustroja nemške kulturne politike avstrijskih fevdalcev in birokratov s področja počasi se oblikujočega, samosvojega slovenskega kulturnega življenja.

Nedvomno pomeni leto 1892 mejnik v razvoju slovenskega gledališča in označuje v periodizaciji slovenskega gledališkega življenja tisto obdobje, ki ga označuje ustanovitev prvega stalnega, četudi še polpoklicnega slovenskega gledališča ob prehodu iz dolgoletnih diletantskih poizkusov v nove možnosti začetnega igralsko-umetniškega oblikovanja. Perspektive niso bile na zunaj revolucionarnega značaja, temveč se je prehod kazal v počasnem razvojnem oblikovanju, ki

so ga pospeševale splošne politične in kulturne okoliščine na Slovenskem v teh letih. Očitno pa se kaže predorna sila oblikujočega se malega naroda, ki si ob sodelovanju svojih najboljših mož osvaja nove kulturne postojanke, medtem ko se na političnem področju iz topoglavega slogašstva podaja v vrtnice strankarskega političnega življenja, neredko dokaj pospešujočega smer in silo tekmovanja ob merjenju svojih plodnih moči.

Zares je prešlo slovensko gledališče na nove temelje v zgodovinskem letu 1892, ki je ob nastopu nepopustljivega Mahničja s prvimi organiziranimi nastopi konservativno-klerikalnih skupin na začetku obdobja ločitev duhov na Slovenskem. Ne glede na to pa je pomenil novi položaj slovenskega gledališča še vedno uspeh manifestacije enotne kulturne misli pri Slovencih, ki je združila v perspektivi okrepitev slovenskega kulturnega in narodnega razvoja ves narod. Ob prelomu v nove čase je bil trenutek rednega dela prvega slovenskega stalnega gledališča kakor naročeno izbran v najugodnejšem položaju medsebojnih razmerij, ki se v takih okoliščinah ni pojavil vnovič prej kakor ob koncu prve svetovne vojne. Vsa zgodovina Slovenskega deželnega gledališča od leta 1892 do 1918 to dokazuje.

Kranjski deželni zbor in Slovensko gledališče

Pri volitvah 1883 so si Slovenci izvajali zmago v kranjskem deželnem zboru in bi v njem mogli neomejeno gospodariti, če bi jih ne ovirale tradicionalne politične razmere v deželi, premajhna odločnost in prevelika obzirnost. Zato so bile skoraj vse odločitve in rešitve slovenske absolutne večine kompromisne in polovične. K temu ni nič manj in nič več pripomoglo dejstvo, da je bil kranjski deželni predsednik že od leta 1880 slovenski rojak Winkler, deželni glavar pa fevdalec, nemški grof Gustav Thurn. Za slovensko gledališče velike važnosti pa

je bilo hkrati, da je ljubljanski občinski svet 1882 prišel zopet v slovenske roke in da je bil slovenski župan Ljubljane Peter Grasselli, eden prvih nekdanih igralcev Dramatičnega društva in več let njegov predsednik, v odločilnih letih, ko so sklepali o zidavi novega gledališča, hkrati namestnik deželnega glavarja.

Tik pred požarom starega gledališča je deželni zbor na XVI. seji dne 24. januarja 1887 izročil deželnemu odboru v rešitev prošnjo Dramatičnega društva v Ljubljani za pomnožitev dnevov za slovenske predstave in pa prošnjo posestnikov lož, ki so se protivila taki rešitvi. Zaradi požara v gledališču teh prošelj deželni odbor ni obravnaval. Pač pa je dovolil Dramatičnemu društvu izplačilo polovice odobrene podpore v znesku 2.000 gold., ker je društvo začelo prirejati predstave v čitalnici in si je zato moralo preurediti nove prostore in oskrbeti različne stvari (kulise, oder itd.)

Na XIV. seji zbora dne 17. januarja 1888 pa je podal deželnemu zboru poročevalec Karel Deschmann, slovenski renegat, poročilo deželnega odbora glede zopetne zgradbe pogorelega gledališča, ki je vsebovalo podrobne podatke o nastalem položaju in o dosedanjih akcijah dež. odbora. Deželni odbor je sprejel odškodnino zavarovalnice »Riunione adriatica di sicurtà«, pri kateri je bilo gledališko poslopje zavarovano, in preskrbel dva nova načrta, če bi se naj novo gledališče postavilo na starem stavbišču (inž. Hra-sky), ali pa v Zvezdi (arh. Walter). Svoje načelno stališče je dež. odbor izrazil v naslednjih besedah, ki so iz zgodovinske perspektive zanimive posebno zaradi problematike gledališča za meščane s stališča province, vprašanje, katerega enostranska rešitev je v poznejših letih v marsičem zavirala razvoj Slovenskega deželnega gledališča in ga celo oropala deželne podpore, dokler ni v zvezi z raznimi drugimi vzroki odločilo njegov predčasni konec:

»Po tej požarni nesreči se deželni odbor ni mogel izogniti moralni dolžnosti, da je jel prvi misliti na zopetno zgradbo gledališča. V tem slučaju sicer ne gre za

zgradbo, ki jo je izvršiti na splošno korist dežele, temveč bila bi to v prvi vrsti stvar mesta Ljubljanskega, za katero je obstanek gledališča že v družbinskem oziru neizogibno potreben, ne glede na to, da ima taki zavod za vsakdanji promet deželnega glavnega mesta jako veliko materialno korist. Da je deželni odbor v tej zadevi pričel potrebne korake, bilo je zanj vendarle merodajno to, da je v njegovi upravi gledališki zaklad, obstoječ iz redute in iz obeh sosednih redutnih hiš, katerega zaklada namen je še ravno tisti, namreč omogočiti gledališke predstave in sploh vzdrževanje deželnega gledališča.«

O načrtih deželnega odbora se je izjavila zaslislana mestna občina Ljubljanska, da ne bi hotela prevzeti zgradbe novega mestnega gledališča; da pa bi v primeru, če bi se dežela pogodila s prejšnjimi lastniki lož, da bi tudi v novem gledališču imeli svoje nenaravne privilegije, ne plačala nikakega zneska (kot prispevek za zidavo novega gledališča), pač pa izdaten znesek, če bi dežela zidala sama; nikakor ne privoli, da bi se zazidalo kaj Kongresnega trga (današnji Trg revolucije) ali pa še celo kaj v Zvezdi.«

S svojim sklepom je mestni občinski svet Ljubljanski načel najvažnejše vprašanje, ki se je v primeru zidave novega gledališča tikalo slovenskega gledališča, in hkrati s slovenskega narodnega stališča najodločnejše napadel nenaravne privilegije posestnikov lož. Ti privilegiji so bili znatna ovira razvoju slovenskega gledališča, ker posestniki lož — zvečine premožnejši nemški meščani in plemiči — namenoma niso hoteli dajati svojih lož na razpologo ob slovenskih predstavah. Če je bil naval k slovenskim predstavam še tako velik in sedeži razprodani, lože so bile prazne, ker njih posestniki k slovenskim predstavam niso hoteli hoditi, prepustiti jih Slovencem pa tudi niso hoteli. Zaradi posebnih dogovorov z deželnim odborom so mogli posestniki celo omejevati število slovenskih predstav. To vprašanje s slovenskega stališča sicer ni moglo biti samo zasebnopravnega značaja, četudi je deželni odbor prav to tolmačenje uporabil in s sodno



Dr. Ivan Tavčar, predsednik Dramatičnega društva v Ljubljani

razsodbo zasebno-pravnega značaja tega razmerja zločil odpor nemških posestnikov lož in omogočil zidavo novega gledališča brez upoštevanja teh privilegijev.

Poročilo deželne odbora je bilo predloženo finančnemu odseku, v katerega imenu je poročal na seji XVI. dne 21. januarja 1888 dr. Poklukar, ki je, imenujoč posestnike lož »ljudi, ki imajo potrebne premoženja in so naložili svoje imetje v ložah za to, da so dobivali vsako leto rento od tega«, predlagal odobritev dozdanjih ukrepov z novimi navodili dež. odboru s pogoji, »da se deželnemu zboru varuje neomejena pravica v sakoletnega dokončnega razpolaganja z gledališčem, da se torej do požara obstale razmere s posestniki zasebnih lož nikakor ne ponove, pa tudi nikakoršne druge, onim podobne, prostost razpolaganja deželnega odbora omejuje razmere ne uvedejo«.

Predlog finančnega odseka pomeni pred slovenskega stališča in njegovo sprejete prvo slovensko zmago pri vprašanju zidave novega gledališča. Posestnike

lož je v razpravi zagovarjal samo baron Schwegel s predlogom, naj bi se gledališče kot deželna ustanova opustilo in napravila svojevrstna ureditev z nemškim Theatervereinom. Njegov predlog je deželni zbor odklonil.

Iz razprave je omeniti posebno stališče slovenskega poslanca Primoža Pakiža, ki je izrazil svoje mnenje kmečkega poslanca, dovolj značilno za poznejši razvoj razmerja med deželnim zborom in Dramatičnim društvom, ko je v prvih letih novega stoletja dobila v njem večino Slovenska ljudska stranka, zastopnica slovenskega kmeta v deželi. Pakiž je bil mnenja, da za podporo novega gledališča s tako ogromnimi stroški kmetijski poslanec ne more glasovati. Kajti kmet ima gledališče doma, posebno na davkariji, ima tudi gledališke igralce, kot so reveži, bolniki in lačni otroci: »Proti temu pa nisem, da se gledališki fond porabi za to, da se tudi gospóda veseli...«

Pri naslednjem obravnavanju zadeve je vsililo deželnemu odboru mnenje deželne vlade nove pomisleke, češ »da bi se vsekakor moralo ozirati le na tak prostor, pri katerem se ni bati, da bi zaradi neugodne oddaljene lege gledališkega poslopja razmeroma še manj ljudi zahajalo v gledališče, kakor jih zdaj v Ljubljani le malo zahaja in da bi se vsled tega že naprej moralo reči, da je vse to podjetje ponesrečeno, ker je tudi državni upravi na tem ležeče, da se deželna sredstva ne porabljajo za taka podjetja, ki nimajo nikake prihodnosti in ki ne morejo obstati...« Deželni odbor je zato le nameraval postaviti novo gledališče na pogorišču, toda zato bi bile potrebne vsakovrstne nove ureditve in bi bilo potrebno premagati odpor mestnega občinskega sveta, kar bi trajalo najmanj dve leti.

V zvezi s ponudbo mestne občine Ljubljanske o svojem donesku in predlaganimi stavbišči na senožeti, ki se je razprostirala od Lattermannovega drevoreda do Kolizeja ali pa v mestni drevesnici oziroma ob Resljevi cesti, je deželni odbor pri novem zasedanju deželnega zbora podal novo poročilo, na podlagi katerega je na XVII. seji zbora dne 22. oktobra

1888 poročevalec finančnega odseka dr. Mosche izjavil, da je zgraditev novega gledališča neobhodno potrebna, pri čemer je finančni odbor glede predstav mnenja »naj vlada enakopravnost, da ne bode vedno slovenska Talija kot sirota pred durmi deželnega gledališča stala...« Kljub temu, da je baron Schwegel podpiral predlog Theatervereina, je deželni zbor sklenil, da je treba zgradbo deželnega gledališča prirediti brez odlašanja. Hkrati je zavrnil ponudbo Theatervereina, da bi to društvo zgradilo gledališče za 200.000 gold., če prispeva dežela polovico, če mu prepusti odločilen vpliv pri zgraditvi in upravi novega gledališča, če zagotovi prejšnjim posestnikom lož dvajset let neomejeno pravico do njih ložne svojine in če se za slovenske predstave odredijo največ po štiri predstave na mesec. Tudi so bili razveljavljeni vsi prejšnji sklepi v zvezi z gradbo gledališča, kolikor nasprotujejo novim sklepom.

Dokončno so tako bili onemogočeni naklepi Nemcev, da bi kakorkoli omejili razvoj slovenskega gledališča, in deželni zbor je pod novim deželnim glavarjem dr. Poklukarjem, ki je zasedel to mesto po smrti grofa Thurna ob koncu avgusta 1888, izpričal svojo slovensko večino in zavest. Z novimi volitvami v letu 1889 se je ta večina še okrepila, ko sta kot zastopnika radikalcev prišla v deželni odbor Ivan Hribar in dr. Ivan Tavčar, medtem ko je bil po smrti dr. Poklukarja imenovan za deželnega glavarja Oton Detela.

Naposled so izbrali primeren prostor; misel, da bi zgradili gledališče na prostoru, kjer stoji danes Mestni dom, so opustili, pač pa so sprejeli ponudbo za nakup Mayerjevega dvorca ob tedanji Tržaški cesti, na kraju, kjer se je začelo graditi Deželno gledališče (današnja Opera). Sprejet je bil načrt inž. Hraskega in arh. Hrubega, k stavbnim stroškom pa sta prispevali mestna občina ljubljanska in Kranjska hranilnica. Poročilo, ki ga je predložil deželnim poslancem pri oktoberskem zasedanju 1890 baron Schwegel, je sklepalo z besedami: »Več nego štiri leta

in pol pogrešalo je deželno stolno mesto gledališče, zavod, ki je v socialnem in gospodarskem oziru tolikanj važen; po tem dolgem prestanku pa bode zopet imelo, kakor se je nadejati, lep in primeren ter kolikor se je to dalo pri razpoložljivih sredstvih doseči, tudi novodobnim zahtevam ustrežajoč Talijin hram. Želeli je le, kar se bode najbrž tudi spolnilo, da se novo gledališče splošno priljubi in mnogobrojno obiskuje ter da postane za najboljše kroge prebivalstva duševno vedrišče, mesto okrepčanja in plemenitega užitka.«

Hribarjev dodatni predlog, da bi se v gledališču uvedla električna razsvetljava, sicer ni bil sprejet (gledališče jo je dobilo šele s sezono 1898/99), zato pa je dr. Ivan Tavčar uporabil priložnost, da je dodatno predlagal, naj se deželni zbor zahvali za podporo 20.000 gold., ki jo je poleg podpore mestne občine naklonila za zidavo novega gledališča Kranjska hranilnica, znana podpornica nemških prizadevanj, kadarkoli je šlo za uresničitev germanizatoričnih namer nemške manjšine v škodo Slovencev. Svoj predlog je utemeljil: »Sodim silno objektivno in stojim na stališču, da je deželno gledališče ne le koristno za mesto Ljubljansko, temveč tudi za vso slovensko narodnost v vsej deželi. Gotovo je tak zavod, četudi se v njem igra večinoma nemški, neobhodno potreben slovenski narodnosti in slavna Kranjska hranilnica je torej s svojim prispevkom — hote ali nehoti — podprla stvar, ki bo služila narodnemu interesu in prospehu v korist...« Morda je to bil akt poslanskega bontona, ali pa resnične objektivnosti, četudi bi jo rajši vzeli kot posmeh. Vsekakor je ta objektivnost zavedla nekaj let pozneje Tavčarja v sodelovanje z nemško veleposestniško stranko v deželnem zboru in ena pglavitnih točk tega političnega pakta je bila objektivna podpora i slovenskemu i nemškemu gledališču, na temelju ravnopravnosti, ko je bilo slovensko gledališče predmet političnega mešetarjenja...

Toda zidava novega gledališča se je nadaljevala in poročevalec finančnega

odseka Ivan Hribar je imel na prihodnjem zasedanju aprila 1892 priložnost, da je predlagal različne predloge. Med njimi sta posebno zanimiva naslednja: »Dva doprsna kipa iz mavca, predstavljajoča Shakespeara in Jurčiča, ki se imata namestiti v za to prirejenih školjkah nad prostorijskima ložama...«, nadalje naj bi se napravil z zlatimi črkami napis »Deželno gledališče« na glavnem pročelju, v notranjosti gledališča pa napis iz medij slovenščini in nemščini... S tem bi naj bil poudarjen slovenski značaj gledališča.

Predlogu je nasprotoval baron Schwegel in predlagal besedilo: »za napravo potrebnih kipov v zato prirejenih školjkah«, s čimer bi bilo ob dani priložnosti uriniti drugačne kipe in to je imel dr. Tavčar v mislih s svojim medklicem: »Dann kommen Goethe und Schiller hinein...« Hribar pa je zavrnil barona dobesedno:

»V finančnem odseku se je naglašalo, ako se postavi dva kipa, da bi bilo potrebno, da se postavi kip kakšnega slavnega pisatelja dramatičnega, ki si je kot klasik pridobil ime v vsem olikanem svetu. Kot takega odobril je finančni odsek Shakespeareja. Dalje pa je mislil finančni odsek, da bi v gledališču, katero je zidano z deželnim denarjem, predvsem bilo treba tudi postaviti kip kakšnega dramatičnega pisatelja, kateri je sin domače dežele in kot takega mislil je, naj se odbere Jurčič. Kdo je Josip Jurčič, znano je bolj ali manj, morebiti njega ekscelenciji gospodu poslancu baronu Schweglu ne, ker morebiti ni tako točno sledil novejšim pojavom slovenske literature in morebiti tudi ne pozna lepe dramatične pesmi 'Tugomer' (medklic barona Schwegla: »Nicht aufführbar« — »neuprizorljiv«). Vsaj pravim, 'dramatična pesem' toda dá se tudi predstavljati v dobrem gledališču in morebiti pride čas, ko se boče tudi v resnici predstavljala in zaradi tega mislilo se je v finančnem odseku, da naj se poleg Shakespearja postavi kip Jurčiča. Res, nekako opravičeno je to, ako njega ekscelencija pravi: 'da Jurčiča primerjati z Shakespearejem je preodvažno', ali pomisliti pa morate vendar, da Shakespeare

je samo jeden, samo Angleži ga morejo imenovati svojega in nobeden drugi narod ne. Zato boste pa našli pri drugih narodih, kateri imajo kakšnega — četudi ne tako slavnega pisatelja, da povsodi njega v prvi vrsti slavijo in se z njim ponašajo. Ako Vi rečete, da ni smeti primerjati Jurčiča z duševnim velikanom Shakespearejem, potem bi se tudi lahko reklo, da se novejši plemiči ne morejo na stran postavljati starim rodovom, kateri so od nekdanj sloveli v deželi. Ali tako daleč se vendar ne sme iti, da bi se reklo, da bi sinu svojega naroda ne smeli staviti spomin na tak način, kakor predlaga finančni odsek.«

Predlog finančnega odbora je bil kajpak sprejet in posmehljivi Hribarjev odgovor je morala njegova ekscelencija baron Schwegl spraviti brez replike v žep. Ostalo mu je edino zadoščenje v medklicu o »neuprizorljivosti« Jurčičeve tragedije »Tugomer«. Res je bila neuprizorljiva, toda iz drugih, ne pa estetskih razlogov, na katere je baron bržčas mislil in po njem tudi Hribar, ko je govoril o »dramatični pesmi«. Jurčičeve tragedije ni bilo mogoče uprizoriti, ker je to branila avstrijska cenzura, ne da bi uporabila pri tem svoj cenzurni svinčnik za črte. Ponovne prošnje za uprizoritev tega Jurčičevega dela je odklonila, četudi so se ponavljale skoraj do prve svetovne vojne. Če je moglo Dramatično društvo v Mariboru 1914 uprizoriti eno dejanje »Tugomera«, se je to zgodilo po nepazljivosti pristojnega cenzurnega organa, ki so bili po raznih avstrijskih deželah navajeni na različne cenzurne metode. Cenzura na Kranjskem je vztrajala pri svojem odklonilnem stališču vse do konca Avstrije in zato je »Tugomer« mogel doživeti svojo krstno predstavo šele 1919 v drugačnih okolnostih in ob drugačnem slavu: v nemškem gledališču, ki so ga postavili Nemci leta 1911 s podporo Kranjske hranilnice in avstrijskega cesarja Franca Jožefa I., potem ko so že leta 1892 uvideli, da gre razvoju slovenskega gledališča nezadržno svojo pot in da bodo v doglednem času izrinjeni iz poslopja Deželnega gledališča.

Jasno jim je to postalo že leta 1892, ko je deželni odbor dovolil, da otvori Dramatično društvo v Ljubljani novo deželno gledališče s slovensko predstavo. To je bila nadaljnja slovenska zmaga, ki jo je ponudila zidava novega gledališkega poslopja in omogočila slovenska večina v kranjskem deželnem zboru. Nemci so se morali zadovoljiti s tem, da so začeli s svojimi predstavami časovno za Slovenci v istem gledališkem poslopju in da so to dvoživnost morali sprejeti prav do leta 1911, potem ko so iz leta v leto morali prepuščati slovenskemu gledališču vedno večje število dni za slovenske predstave.

Hribar je kot poročevalec finančnega odbora izračunal, da bi bilo v novem gledališču pri sezoni, ki bi trajala 6 mesecev in pol, razpoložljivih 197 gledaliških dni, od katerih pa bi bilo odbiti 6 normnih dni, da bi ostalo 191 gledaliških dni. V sezoni 1892/93 naj bi bile slovenske predstave po dva dni na teden, kar dá 56 predstav, Nemcem pa bi ostalo 135 dni. Ob absolutni večini slovenskih poslancev v deželnem zboru bi se danes čudno zdelo, zakaj nismo mogli Slovenci Nemcev iz gledališča docela iziniti? Odgovor na to nam more dati le položaj slovenskega gledališča, ki organizatorično pa tudi igralsko še ni prišlo iz svoje začetne stopnje razvoja.

Dramatično društvo in Slovensko gledališče

Dramatično društvo v Ljubljani je bilo ustanovljeno 1867 in je imelo leta 1892 praznovatji svojo 25-letnico. V tem svojem obdobju je preživelo več let v stiskah. Ko je bil 1885 in 1886 predsednik dr. Josip Stare in Anton Trstenjak prvič tajnik društva, se je dr. Staretu posrečilo zbrati več diletantov, da so se mogli obnoviti igralski nastopi. Iz te četice se je izoblikoval novi igralski ansambel, ki je nosil vso težo nastopov, ko je prevzel igralsko vodstvo režiser Ignacij Borštnik in vodstvo glasbenih prireditev izkušeni Fran Gerbič. To je bil ansambel, katerega člani so po večini postali poklicni slovenski igralci in prispodoba sloven-

skega igralca še daleč v leta slovenskega meščanskega gledališča.

Zato veljajo sezone od 1886/87 do 1891/92 kot učna doba slovenskih igralcev. Svojo iznajdljivost pri njih izbiri je pokazal predvsem že omenjeni dr. Josip Stare, ki ga je v priznanje njegovih zaslug, »katere si je s sedemnajstletnim požrtvovalnim delovanjem stekel za društvo in slovensko dramatiko sploh«, Dramatično društvo na občnem zboru 23. maja 1891 na predlog Franca Drenika izvolilo za častnega člana. Namesto njega pa je bil 1887, ko je po požaru gledališča postalo očitno, da bo treba na vodilnih mestih mladih sil, za predsednika izvoljeni mladi dr. Ivan Tavčar. Spočetka mu je kot tajnik drugoval Luka Pintar, od leta 1889 pa Anton Trstenjak. Tudi odboru Dramatičnega društva so bila leta do začetka sezone 1892/93 leta trde preizkušnje in velikega napora, če je hotelo uresničiti svoj namen, da ustanovi Slovincem stalno gledališče, in hkrati izpolniti oporoko mladoslovenskega rodu z Levstikom in Jurčičem na čelu (nekdanjih društvenih predsednikov), rodu, h kateremu se je po vsem svojem delu v tem obdobju prišteval tudi dr. Ivan Tavčar.

Poročila o delu odbora Dramatičnega društva teh let govore zato o krepkih pripravih, čim bolj se je bližala resničnost zidave novega gledališča in čim bolj jasna je postajala odboru naloga, ki jo bo moral obvladati, če hoče uveljaviti slovensko gledališče, čigar vodstvo mu je bilo poverjeno, in če ga hoče dvigniti na stopnjo višje.

V društvenem letu 1890/91 je doseglo društvo 230 članov, ne preveč visoko število, toda vendar še tolikšno, da so mu bile vštevši podpori dežele in ljubljanskega mesta omogočene osnovne priprave. Med člani so bili štirje častni, ki se jim je dr. Stare pridružil kot peti vladiki Strossmayerju, episkopu Rajevskemu pri ruskem poslanstvu na Dunaju, dr. Janezu Bleiweisu in Petru Grasselliju. Ustanovnikov je bilo 32, podpornikov pa 194.

Izmed teh je bil na občnem zboru 10. maja 1890, v letu, ki je moralo že biti odločilnega pomena za priprave, iz-

Ignacij Borštnik, igralec, režiser, odgovorni vodja Slov. gledališča v Ljubljani in vodja šole Dramatičnega društva v Ljubljani v sezonah 1886/87 do 1893/94, ko je odšel v Zagreb. Borštnik je začel nastopati v Ljubljani kot diletant 1882, ko je bil še uradnik banke »Slavije«. Pokazal pa je tak talent, da so mu omogočili igralski študij na Dunaju z namenom, da bi reorganiziral slovensko gledališče. Pozneje se je Borštnik razvil v odličnega igralca visoke kakovosti in je redno gostoval v Ljubljani. Leta 1919 se je vrnil za stalno v Ljubljano, je pa jeseni istega leta nenadno umrl.



voljen naslednji odbor: Dr. Ivan Tavčar, predsednik, dr. Karel Bleiweis podpredsednik, Anton Trstenjak, tajnik, dr. Josip Vošnjak, blagajnik; odborniki: Fran Drenik, Ivan Hribar, dr. Danilo Majaron, Ivan Murnik, Simon Rutar, Ivan Železnikar, dr. Vladimir Žitek in Luka Pintar (ko je bil poslednji premeščen v Novo mesto, ga je zamenjal mladi dr. Valentin Krisper, tedaj že urejajoč svoje poglede za razvojne možnosti turizma pri Slovencih).

V znanstveni odsek so bili izvoljeni izmed teh: dr. Bleiweis, Murnik, Pintar, Rutar, Trstenjak, dr. Vošnjak, dr. Žitek; v igralni odsek pa: dr. Bleiweis, dr. Marajon, Trstenjak, dr. Vošnjak, Železnikar.

Povečini so to bila sama znana imena, na prvi pogled pa je po seznamu važna povezava odbornikov z deželnim zborom, mestno občino in ostalimi torišči javnega udejstvovanja.

Dohodki in izdatki društva v tem obdobju še niso bili veliki in niso v sezoni 1890/91 presegli 6.200 goldinarjev, pri čemer sta pri dohodkih všteti podpori deželnega odbora v znesku 2.600 gold. in mestne občine v znesku 400 gold. Iz tajnikovega poročila (odkar je bil tajnik Anton Trstenjak, so postajala ta poročila obsežnejša in tehtnejša) na občnem zboru društva 23. maja 1891 je posneti, da so dohodek predstave do tedaj računali povprečno na okroglo 70 goldinarjev, v sezoni 1890/91 pa je znašal ves dohodek

gledaliških predstav okroglo 2.890 gold., na predstavo je prišlo povprečno 116 goldinarjev. To izpričuje dvig števila obiskovalcev in načrtno oblikovanje novega slovenskega gledališkega občinstva, po drugi plati pa kvalitetni dvig predstav. Nekatere predstave so celo prinesle do 200 gold. dohodka, ena celo čez 300 gold. Uporabljeni prostor v čitalnici in vse, kar je od tega odvisno in s tem v zvezi, ni dopuščal širšega razvoja, vendar so bile po Trstenjakovem mnenju predstave »le lepe in zlasti v opravah se je pokazal fin okus in lep napredek«. Poleg režiserja je bilo angažiranih osem igralnih moči, med temi 5 gospodov in 3 dame, ostali so bili prostovoljci. Dramatična šola, ki jo je vodil Borštnik, je v začetku sezone 1890/91 trajala dva meseca, zaradi novih prijav je bilo treba prirediti še en tečaj. Leta 1890 je razpisalo društvo nagrado za libreto, razpis pa ni imel uspeha.

Poročilo nadaljuje: »Težka in tudi lepa naloga čaka nas v bližnjih dneh. Zgradba novega deželnega gledališča brzo napreduje, gotovo brže, nego se pripravljamo mi, da si v njem priborimo prvenstvo«. Zaradi bližnje otvoritve novega gledališča bi bilo po odborovem mnenju potrebno pripraviti 1) dovoljno in dobro igralno osebje; 2) dober repertoar in 3) lepa »oprava«.

Odbor je bil mnenja, da je igralno osebje treba pomnožiti, da je treba pridobiti novih moči za razne stroke, »kajti z vzgojo smo zakasnili«. Odbor se je dogovarjal z nekaterimi igralci, da bi jih angažiral za slovensko gledališče: »Ti dogovori bili so dotlej toliko ugodni, da odbor sme upati, da se mu posreči pridobiti dovoljno število igralnih moči že za zimsko gledališko dobo. Vsekakor mi je omeniti, da se odbor trudi zadostiti zahtevam, ki ga pričakujejo v novem deželnem gledališču.«

Zadostiti drugi zahtevi po dobrem repertoarju po mnenju poročevalca društvu ne bi bilo težko. Stari repertoar, ki so ga zbrali predniki, razen klasičnih komadov, ne bi bil več uporaben, zato pa je bilo organizirano načrtno prevaja-

nje novih del in popravljjanje starih prevodov. Repertoarni načrt za sezono 1891/92 je obsegal Kersnikovo igro, češ da je pisatelj »že malone gotov z igrokazom, ki ga je obljubljal društvu«, pa ga navzlic temu ni napisal, in igre dr. Josipa Vošnjaka, ki da je tudi »pripravil nekaj proizvodov«. Slede pripravljane igre tujih dramatikov:

Ostrovskij, Jaroslav Vrchlicky, 'dr. Josip Stolba, Jan Vavra, Karel Pippich, Stroupežnický, Fr. Ad. Šubert, Aleksander Fredro, tudi Shakespeare in Henrik Ibsen. S posebno skrbjo je želelo društvo gojiti francosko igro naslednjih avtorjev: Dumas, Sardou, Feuillet, Scribe, Legoue, nadalje Bisson in drugi. Ta repertoarni načrt je bil pripravljen za več naslednjih sezon in le malo ga je bilo mogoče uresničiti že v sezoni 1891/92, uspelo pa je uprizoriti Ibsenovo »Noro«.

Kar se tiče »oprave«, je društvo z izredno podporo dežele v znesku 1.000 goldinarjev nabavilo nekaj garderobe, vse v mislih na potrebe bodočih sezon v novem gledališču.

Poročilo nadaljuje o važnih odborovih odločitvah, ki jih je občni zbor odobrila in ki odkrivajo previdne ukrepe društva glede pomnožitve števila gledaliških dni v prvi sezoni novega gledališča. O tem so se razgovori začeli že spomladi 1891 v upih, da bo morda že v jeseni 1891 gledališče zgrajeno: »Tako pripravljene in pripravljajoče se razveseli nas letos 2. aprila (1891) slavnega deželnega odbora dopis, v katerem nam naznanja, da se bo novo gledališče skoraj oddajalo, ter vpraša odbor, naj mu javimo pogoje, ter sploh način, pod katerim bi Dramatično društvo prevzelo prirejanje slovenskih predstav v novem deželnem gledališču. Glavna stvar se pač vrti okrog lož in okrog števila mesečnih predstav. O tem se je odbor posvetoval v več sejah ter je sklenil, da je pripravljen prirediti vsak mesec 8 predstav v novem deželnem gledališču.« Nato nadaljuje: »Kar se pa lož tiče, zjedini se je odbor načelno v tem, da se za slovenske predstave oddade lože posebe, kakor tudi za nemške predstave posebe, tako da bi imeli

obiskovalci slovenskih predstav lože popolnoma zase . . . Gotovo je zasedaj toliko, da odbor ostane pri svojem sklepu, namreč da se mu v novem deželnem gledališču prepusti 8 večerov na razpolago in to tembolj, ker je trdno preverjen, da se bodo le na tak način, ako se bode večkrat in večkrat igralo, mogla razviti slovenska dramatska umetnost in da le na tak način pridemo iz diletantizma do stalnega slovenskega gledališča, katero se bode vsled tega tako organiziralo, da se bodo igralci bavili izključno z dramatsko umetnostjo . . . »

Ta načelni sklep je odbor vzdrževal in ga ob pomoči deželnega odbora v sezoni 1892/93 uresničil. Temeljl je na priznanju slabosti slovenskega gledališkega dogajanja — diletantizma, ki ga je bilo možno odpraviti le z vztrajnim delom in postopno poglobitvijo igralske izobrazbe domačih članov ansambla. V tem se je odbor zanašal na edinega člana tega ansambla in njegovega igralskega vodjo, ki si je s študijem v tujini pridobil osnovne pojme igraltva in jih je zdaj prenašal na svoje tovariše, podkrepljujoč jih s svojimi praktičnimi preizkušnjami na ozkem čitalničnem odru in občasni študijski potovanji v tujino. Na popolno zavajevanje novega gledališča torej ni bilo mogoče misliti, dokler bi se ne izpopolnil ansambel in dokler bi mladi diletanti, ki so medtem v dobršni meri postali odrski ljubitelji, ne razvili svojih še spečih igralskih sil, na katere se je v tej prelomnici slovenskega gledališča sicer previdno in razumno, zato pa nič manj z veliko dozo slovenskega narodnega optimizma zanašalo vodstvo Dramatskega društva.

Zdaj pa je bilo treba še važnih organizacijskih sprememb v pravilih Dramatičnega društva, ki so postajala pod novimi vidiki zastarela. Zato je odbor na občnem zboru 1891 predlagal izpremembo pravil in značilno je, da je tajnik v prvi vrsti omenil važno socialno določilo sprememb: »To je paragraf, ki govori o pokojninskem zakladu za onemogle igralce slovenskega gledališča. Kakor društvo zahteva, da se igralec



Zofija Borštnikova-Zvonarjeva

trudi v močni moški dobi, tako mu je moralna dolžnost, da misli, kaj bode dalec onemoglemu igralcu. Je nekaj praznikov, ko se sme igrati le za dobrodelne namene; o teh praznikih bodemo mi igrali za pokojninski sklad. Zrno do zrna bode pogaja in v teku več let bode iz kamnov palača. Tako delajo vsa gledališča, zakaj ne bi naše?

Kot posebno važno je označil tajnik spremembo, da je »Dramatičnemu društvu skrbeti za to, da se osnuje Ljubljani stalno slovensko gledališče« in jo utemeljl: »To pa je zategadelj važno, ker se mora slovensko gledališče tako razviti, da ne bo treba nemškega gledališča, katerega sicer že zdaj ni potreba prav nič, in da se vendar danes vzdržuje v Ljubljani kaka nemška gledališka družba, pripisovati je temu, ker nemške predstave obiskujejo Slovenci. Dramatično društvo bode torej skrbelo za to, da bodo slovenske predstave zadovoljile naše občinstvo in da se bodo tolikokrat priredile predstave, kolika je potreba.«

Nadalje je sledila nova določba po vzoru ostalih stalnih gledališč, da si društvo izvoli »intendancijo« z namenom, da »oskrbuje celo tekočo upravo, ima v rokah vodstvo predstav, v obče gledališče in je odgovorna odboru.« Napo-



Augusta Cerarjeva-Danilova

sled naj bi se po novih pravilih izdal: »Hišni in disciplinarni red« za igralsko osebje slovenskega gledališča.

To izredno bogato poročilo vsebuje važne spremembe, ki so dala za dolga leta organizacijski temelj prvemu stalnemu slovenskemu gledališču, je Trstenjak sklenil s pozivom, ki bi ga morala ponavljati vsaka slovenska gledališka uprava v času, ko je šlo za početno oblikovanje slovenskega gledališkega repertoarja, z željo, da bi imel več uspeha, kot ga je imel pred šestdesetimi leti: »H koncu dovoljujem si še besedo ne toliko do častitih članov Dramatičnega društva koliko do slovenskih pisateljev. Vsak narod, ki si postavlja zavode, posvečene uzvišeni umetnosti, zavod, ki jim je prvi in zadnji namen, življenje narodovo z umetnostjo ublaževati, mora tudi skrbeti za duševne proizvode, s katerimi upliva na krepljenje narodnega življenja. Brez dvojbe so dramski proizvodi in njih predstavljanje najboljše sredstvo, s katerim se človeški značaj bistri, čisti in blaži. Slovenski pisatelji premalo so se ozirali

doslej na to stran delovanja in zategadelj bi želeli, da bi se bolj posvečevali dramski književnosti, in četudi ne bi izvajali samostalnih del, vendar bi bilo dobro in za razvoj našega gledališča zelo potrebno in koristno, da bi nam dobra klasična in moderna dela podajali v izbrani slovensčini. Vzglede bodi nam v tem češka dramska književnost, ki se toli bujno razvija, da s svojimi proizvodi bogato zaklada Narodni divadlo v zlati Pragi. Prepotrebno je namreč, da se kristalna beseda glasi v svetišču Slovenske Talije, kajti gledališče je in bodi, kakor je izvrstno rekel Subert, akademija lepe blažilne besede...«

Za predsednika društva je bil vnovič izvoljen dr. Ivan Tavčar, ker pa je bilo po novih pravilih voliti poleg predsednika še osem v Ljubljani bivajočih odbornikov, so bili izvoljeni naslednji odborniki, na katerih je slonela odgovornost preobrazbe slovenskega gledališča v prihodnji sezoni: dr. Karel Bleiweis, Fran Drenik, dr. Valentin Krisper, Simon Rutar, Anton Trstenjak, dr. Josip Vošnjak, dr. Žitek in Ivan Zeleznikar.

Naslednji občni zbor društva 21. maja 1892 je odmev še večjega vrenja v društvu ob določnosti časovnega približanja otvoritve novega gledališča na jesen 1892. Zbor je bil obilno obiskan — prisostvovalo mu je 40 članov, število, ki je bilo prejšnja leta redko — in po poročilih je bilo pri volitvah opaziti živahno volilno gibanje. Po drugi plati sicer nosi zbor slavnostno obeležje, poročila pa ne skrivajo težav in skrbi, ki so se porajale ob važnem prehodu iz diletantskega odra v prvo stalno slovensko gledališče.

To je bil 25. občni zbor in ob zgodovinskem prehodu je hkrati čitalnica zapustila svoje stare prostore v Šelenburgovi ulici s preselitvijo na Turjaški trg in zato je Dramatično društvo »odstranilo od tam svoj oder in na našo srečo pričnemu v jeseni novo gledališko dobo v novem deželnem gledališču, v katerem so nam dani vsi pogoji, potrebni za razvoj in razcvet modernega gledališča...«

Dasi je bilo društveno denarno stanje v skromnih razmerah še vedno ugodno, so izdatki zelo narasli, treba je bilo izdati več denarja za prevode in za prepisovalce vlog, »treba je bilo angažirati več novih moči, dozdanjim je bilo treba povišati plače, v obče je režija vsak dan večja in rase z razvojem slovenskega gledališča«, ob ugodnih pogojih je uspel nakup garderobe cirkusa »Südoli« itd.

Največje težave je imel odbor z iskanjem novih igralcev, da bi pomnožil ansambel, v katerem je bilo stalno angažiranih: 1 režiser, 1 kapelnik, 5 igralcev, 5 igralk in 1 operni pevec. S poslednjim — to je bil mladi Fran Bučar — so se razbila pogajanja zaradi malenkostne razlike v njegovih zahtevkih, s čimer je društvo prišlo prvič v spor z domačo močjo ter se je končal nesrečno bolj za društvo, kakor pa za Bučarja, ki je odšel v svet. To izgubo je društvo nadomestilo s tujci, z angažiranjem opernih pevcev Čehov in Poljakov, kar se pa tiče »novih angažmajev za igrakaz sploh, nalleti je moralo društvo na velike zapreke. Ni namreč slovenskih igralcev, ki bi se mogli angažovati...«

Pri vsem tem društvu ni dovoljno koristila dramatična šola pod Borštnikovim vodstvom, ker ni dala potrebnega števila mladih igralnih moči: »Zglasilo se je komaj 30 mladih dam in gospodov. Nekateri, le v dramsko šolo, drugi, zlasti dame, le v pevsko šolo. Uspeh šole je bil, da jih je precej izstopilo, nekaj se jih je usposobilo za epizodiste, ostali pa so sestavljali komparzerijo. Veliko več sreče je bilo z damami pri zboru. Vse so se pokazale kot jako dobre pevke...« Hkrati je več starih igralcev zapustilo oder, nekateri so celo umrli (nadarjeni pevec Josip Pajsar na dunajskem konservatoriju, 22. oktobra 1891, komaj 26 let star), znani pevski organizator Vojteh Valenta (19. decembra 1891), Ivan Zelenčnikar, odbornik društva in nekdanji navdušeni diletant v Slov. Bistrici (26. januarja 1892), nekdanji priljubljeni komik našega gledališča Peregrin Kajzel (22. februarja 1892).



Anton Cerar-Danilo

Ob teh težavah pa je po drugi plati društvu uspela ureditev najbolj nujnih odnošajev z lastnikom novega poslopja gledališča, kranjskim deželnim odborom. Pri teh razgovorih sta društvo zastopala dr. Valentin Krisper in Anton Trstenjak in uspela z drušvenima zahtevama glede ureditve in oddaje lož ter glede števila slovenskih predstav.

Najpomembnejše dejstvo je bilo, da si je društvo izposlovalo prvi gledališki dan pri otvoritvi gledališča na jezo Nemcev. Ne glede na to so potekali dogovori z nemškim Theatervereinom glede skušenj in razdelitev prostorov za garderobo docela gladko, »vse to se je rešilo, kolikor se to more rešiti povoljno tam, lejer potrebuje take stvari oba podjetnika«. Prostore ob odrišču so si razdelili tako, da so Nemci zasedli plat poslopja, ki je gledala na tedanje Franc Jožefovo cesto (današnje Cankarjevo), Slovenci pa ono ob muzeju.

Kljub dogovorom o ureditvi števila slovenskih gledaliških dni nekaterim članom društva zadevni uspehi društva niso bili povsem ustrezajoči in na občnem zboru je želel dr. Štor pojasniti, kako se je društvo pogajalo zaradi nedelji za slovenske predstave, češ: »Slovenec je 95% v deželi, torej smo gotovo lojalni, če



Marica Nachtigallova-Slavčeva

zahtevamo le primerno malo število dni za slovenske predstave. Nedelje pa si mora na vsak način prihraniti Dramatično društvo. Le pogledimo, kako ravna jo Nemci s Slovenci, mi pa smo tako radodarni proti mali peščici Nemcev. Predlaga, da društvo zahteva vse nedelje zase. Trstenjak razjasni, da je Dramatično društvo zahtevalo 3 nedelje, a deželnemu odboru, ki mora amortizirati investirani kapital, se je ozirali na to, da dobi nemškega podjetnika, ki pa zahteva tudi navadno vse dni zase. Zahtevali smo več, nego smo dozdej dobili, glede praznikov pa stvar še ni dognana. Društvenemu odboru bode postopati odločno . . . »

Se po občnem zboru je imelo društvo obvladati in premostiti mnogo težkoč, ki so se tikale formalnosti angažmajev novih članov opere, potem ko se je moralo zadovoljiti glede dramskega osebja z razpoložljivimi igralci. Šele nekaj tednov pred prvo predstavo je mogel Trstenjak z zadovoljstvom ugotoviti, da je bilo »ogromno delo opravljeno«. Za 25-letnico društva, za katero so bili mneneja, da bi je ne »mogli lepše slaviti, kot s tem, da nam je dežela kranjska postavila nov hram umetnosti«, pa je pripravljala svojo publikacijo o slovenskem gledališču in jo je imel ob občnem zboru

že skoraj domala pripravljeno za tisk. Gledališkega navdušenca, kakor je bil, je prešinjala neutajljiva misel o zgodovinski pomembnosti časa, v katerem mu je bilo sodelovati, in zato je sklenil svoje poročilo na občnem zboru z besedami, v katerih je skušal povzeti svoja čustva, prepletena z nislimi prvega slovenskega gledališkega zgodovinarja:

»Vsakega iskrenega Slovenca prešinja v tem trenutku želja, da bi se z novo dobo res pričela tudi nova doba v zgodovini slovenske dramatične umetnosti, doba novega sijaja in zmage slovenskega imena . . . »

Slovenski igralci

Dokler ni bila po novih društvenih pravilih 1892 izvoljena intendant slovenskega gledališča, je vodil gledališče igralni odsek. Odgovorni vodja je bil režiser Ignacij Borštnik v smislu tedanjih javnih upravnih predpisov, kakor je ta naziv sam opredelil. Pojem in obseg nalog režiserja se v tem času še ni izoblikoval v današnjem smislu. Ne glede na to je pripadla Borštniku vodstvena umetniška vloga, za katero je odgovarjal društvu. Pri izbiri in oblikovanju igralskega osebja je imel odločujoč vpliv, ki mu ga je v veliki meri delno olajševala delno pa oteževal položaj vodje dramatične šole. Nedvomno pa je, da se je igralsko osebje, ki ga je zatekla v slovenskem dramskem ansamblu važna sprememba 1892, vključevalo v prvi poklicni ansambel skoraj izključno pod njegovim režiserskim in umetniško-igralskim vplivom.

Od svoje vrnitve s študij in prevzema vodstva si je Borštnik kot režiser, vodja dramatične šole in igralec pridobil toliko priznanja, da ni moglo biti prav nobenega dvoma, da bi ne bil prišel kot odgovorni vodja tudi v novo obdobje gledališča. Težave, ki jih je imel s posamezniki, zelo nediscipliniranimi, škodoželjnimi, iz ljubljanske ožine zrasklimi člani, naj bi premostil novi disciplinarni red. Med prvimi vzroki poznejšega Borštnikovega ravnanja do njegovega preloma s slovenskim gledališčem in odhoda v Zagreb pa bi bilo navesti prav te njegove

težave z nekaterimi člani. Toda v letu 1892 je vodil Borštnika še velik slovenski zanos, ki se je kril z navdušenjem vseh članov njegovega ansambla, da sodelujejo v zgodovinskem trenutku slovenskega gledališča i kot Slovenci i kot igralci.

Ansambel slovenske Drame, kakor je prešel v poklicni in nepoklicni del osebja Slovenskega gledališča, je namreč bil domala slovenski. Od sezone 1894/95 naprej ga dolgo, dolgo let v tem ni dosegel noben nadaljnji sestav. Angažiranih je bilo 13 članov in članic (med njimi sta bila Nigrinova in Perdan hkrati angažirana kot pevca-solista, Urbančič in Marija-Irma Polakova pa kot člana opernega zbora), med neangažiranimi je sodelovalo 27 igralcev (med njimi so bile hkrati tri igralke tudi članice opernega zbora). Med neangažiranim osebjem se ni nihče pozneje igralsko posebno uveljavil, navajam zaradi popolnosti slike le to, da sta v njem sodelovala dva člana, znana pozneje iz slovenskega javnega življenja (Josip Gostinčar in Henrik Lindtner). Inspicent je bil Valentin Koptar, ki je prevedel nekaj igrer, garderobier Šturm Ivan ml.

Najstarejši član angažiranega osebja je pač bil Julij Šušteršič (Sršen), ki je začel igrati 1869 in bil pozneje nekaj časa odgovorni vodja. Pri prvi predstavi 1892 je igral graščaka Soteščana.

Po letih igranja sta mu sledila Gizela Nigrinova, zadnja izmed štirih Nigrinovih, ki je še ostala pri slovenskem gledališču, potem ko je njena sestra Avgusta (Vela) že od 1882 nastopala v bratskem srbskem gledališču in postala tam tragedinja evropskega slovesa, in Anton Cerar-Danilo. Oba sta prišla k slovenskemu gledališču 1877, v obdobju po Nollijevem gledališču, ki ga je kmalu nato zaključil prvi zlom slovenskega gledališča. Po večletnem prizadevanju dr. Josipa Starca se je nato gledališče obnovilo in med njegovimi diletanti je že koj začel dobivati važne vloge Danilo, cenjen tudi kot igralec ljubimskih vlog, že zgodaj ponajšajoč se z izbranimi maskami. Pri otvoritveni pred-



Anton Verovšek

stavi 1892 Jurčičeve tragedije »Veronika Deseniška« je igral grofa Friderika.

Leta 1881 je začel nastopati Šturm ml., poverjen z epizodnimi vlogami, medtem ko sta glavna stebra Borštnik in Zofija Borštnikova - Zvonarjeva začela nastopati 1882. Zvonarjeva je obiskovala nato Borštnikovo dramatično šolo, šla na študij v Prago in se razvila igralsko tako, da je namah začela dobivati vodilne vloge. Ob močni podpori moža je obvladovala na svoj začetni način tudi težavnejše vloge prav do zapletenejših, psiholoških (Nora 1891/92). Pri otvoritvi je igrala Veroniko in s svojo kreacijo vzbudila pozornost tujih gostov, tako da je ta njena vloga pomenila začetek njene poznejše poti po jugoslovanskih odrih. Ignacij Borštnik je igral plemiča Vukašina.

V istem desetletju prejšnjega stoletja so si sledili prvi nastopi naslednjih angažiranih igralcev: Fran Perdan 1884, Avgusta Cerarjeva-Danilova 1886, Anton Verovšek in Fran Lovšin 1887, Marica Nachtigallova 1888, Irma Polakova 1890.



Irma Polakova

Perdan je prišel iz obrtniških vrst in je bil talentiran igralec in pevec, dasi najmanj discipliniran. Pozneje je igral še v Celju. Pri prvi predstavi je igral patra Tiburcija.

Avgusta Cerarjeva-Daniilova je s svojim prirojenim igralskim darom, ki ga je spopolnila v Borštnikovi dramatični šoli, razvila svoj igralski talent in postajala igralka visoke kakovosti. Doživela je šestdesetletnico slovenskega gledališča, pri katerega otvoritvi je igrala Veroničino teto.

Anton Verovšek iz obrtniških vrst in iz Borštnikove dramatične šole je komaj pokazal svoj veliki igralski talent v pričakovanju, da se mu ponudijo ustrezajoče vloge, ki so mu pozneje prinesle slavo najbolj slovenskega igralca. 1892 je igral grofa Hermana, pri prvi predstavi ponesrečeno, pri ponovitvi izboljšano.

Fran Lovšin je bil mnogo obetajoč igralec, ki mu je bil omogočen študij v tujini. Igral je predsednika sodišča.

Marica Nachtigallova, poznejša naivka in svež, mlad talent, pa je prezgodaj zapustila slovenski oder. Druga igralka tedanjega ansambla, ki je dočkala šestdesetletnico otvoritve. Tedaj je igrala Veroničino služkinjo.

Irma Polakova nima zaznamovane vloge ob otvoritvi, njene prve dramske vloge, ki so izpričevale njeno igralsko knjo, so prišle šele pozneje. Zdaj je

že prehajala proti Borštnikovi volji v operni zbor, kjer so se ji odpirale posebne možnosti.

Po gledališkem lepaku so izmed neangažiranega osebja nastopili pri prvi predstavi še: Josip Verovšek kot Deseničar, Gecelj kot Hermanov in Karlič kot Friderikot sročaj, Primožič kot sel in Orožen kot zagovornik.

Že prejšnje predstave v čitalnici in prve predstave v novem gledališču so pokazale pomen stalno angažiranega osebja. Primerjava z nemškimi igralci je dokazovala, da »ima vsak nemški igralec celi božji dan na razpolago in se cel dan lahko uči svojo ulogo, dočim se slovenski igralec lahko usede k svoji vlogi šele zvečer«. Kadar je bilo treba sodelovanja večjega števila neangažovanega osebja, se je kazalo to še tudi po letu 1892. Zato je bila velika skrb Dramatičnega društva, da bi iz dramatične šole prejelo čim več absolventov, ki bi bili sposobni za stalni angažma.

Da razbremenijo Borštnika, je poslalo na Dunaj in študij Ivana Toporiša, ki naj bi prevzel pouk v dramatični šoli. Toda Toporiš ni izpolnil upov, ki jih je gojilo društvo. Pouk je prevzel začasno Noll, toda zopet brez uspeha. Najvažnejšega vprašanja novih kadrov društvo v tem letu še ni moglo rešiti.

Medtem so dozorevala druga vprašanja, ki jih je bilo treba rešiti in ki so razkrivala posebne naloge slovenskega režiserja in igralca. Na bila poglavitna razlika med slovenskim in nemškim igralcem v tem, da je poslednji imel več časa na razpolago, temveč v tem, da je mogel nemški igralec prinesiti s seboj na nemški oder v Ljubljani povečini že izdelane vloge nemškega repertoarja, preverjene in izoblikovane po vzgledih velikih nemških igralcev prvih gledališč na Dunaju. Tako so morale biti poglavitne vloge nemških igralcev do poslednjih podrobnosti in najmanj važnih gibov naštudirane ali pa posnete, slovenski igralec pa jih je moral oblikovati po svoje, v slovenščini in za posebno slovensko okolje. Tako se je začel polagoma, prav počasi in v za-

četku se komaj zaznavno oblikovati svojstveni slovenski slog igranja, ki je temeljil tedaj še mnogo bolj v zunanjih oblikah in še ni prediral v globino hotene in namerne svojstvenosti bodočega slovenskega igralca.

Gledališko občinstvo

Približno dvajset let po otvoritveni predstavi je Anton Verovšek v razgovoru z dr. Izidorjem Cankarjem označeval slovensko gledališko občinstvo čitalniškega obdobja slovenskega gledališča po požaru stanovskega gledališča takole: »Občinstvo je bilo tedaj naše predmestje; kadar sem stopil na oder, so se mi v avditoriju kar zablещale zlate verižice in broše naših mesarskih mam; v parterju so sedele šiškarice v pečah, obrtniki, gostilničarji in gostilničarke, ki so posebno rade hodile jokati k Mlinarju in njegovi hčeri. Vsaka predstava se mi je zdela nekako narodno slavlje. Tedaj smo imeli početke — ljudskega gledališča, ki smo danes tako daleč od njega...«

To je bilo malomeščansko okolje slovenske Ljubljane in njegovo občinstvo je moralo prevzeti slovensko gledališče tudi v novem poslopju, saj drugače biti ni moglo. In na račun tega prvotnega gledališkega občinstva je moralo vodstvo slovenskega gledališča popuščati v dokajšnji meri, zlasti kar se tiče repertoarja. Po svoje pa je občinstvo vplivalo hkrati na oblikovanje igralških likov. Na račun občinstva so šle različne »ponašitve« in »prenareditve« tujih iger, dokler ni prav občinstvo izzvala »narodne« domače igre v smislu Govekarjevih dramaturzijskih konceptov.

Eden izmed vzrokov, da se je vzdržalo to prvotno gledališko občinstvo, je bilo nepretrgano nadaljevanje slovenskih predstav na ozkem odru Čitalnice. Nemci po požaru niso imeli nepretrganih predstav, postali pa so nevaren nasprotnik v novem gledališču. Vodstvo Dramatičnega društva je hotelo to nevarnost oslabilo z glasbenimi predstavami. Z mnogostransko gojitvijo opere (na škodo

razvoja drame v prvih sezonah novega gledališča) si je pridobilo novo občinstvo iz meščanskih slojev in med razumništvom.

Slovensko razumništvo je sicer pozdravljalo vzpon slovenskega gledališča, toda tisti del, ki ni bil neposredno povezan z liberalno stranko kot poglavitno pobornico slovenskega gledališča, je imel svoje dvomljive in redno še zelo malomeščanske ozire na razvoj stvari. Tista plast razumništv, ki je bila v stikih z gledališkim dogajanjem v velikih mestih, je napor slovenskega gledališča omalovaževala, ostali so bili nebrizna in topa ostarjska družčina, ki ji je bilo gledališče deveta briga. Ob oblikovanju našega političnega razpora pa se je pojavljala nova plast v poštev prihajajoče meščanske družbe, sklicujoče se na svoje ljudske izvire, družbe konservativno-klerikalnega tabora, spočetka še dokaj brezbriznega za slovensko gledališče, zato pa tem nevarnejšega v bližnji bodočnosti.

Mladina je šele doraščala in tisti, ki so imeli prevzeti vodstvo gledališča ob prelomu stoletja, so v tem času dobivali prvo podlago svojega gledališkega »navdušenstva« pri predstavah Boršnikovega gledališča. Glede na to, da se družbenske različenosti še niso začele pojavljati v večji, odločilnejši meri in se organizacija razredno zavednega delavstva še ni razpredla, da bi odločilno posegala v potek slovenskega kulturnega dogajanja, je imelo vodstvo slovenskega gledališča opraviti z množico gledališkega občinstva, izoblikovanega šele v gmoto narodnih zavednih volilcev, torej naroda z nerazvitimi kakršnimikoli pomembnejšimi kulturnimi zahtevami. To gmoto je v kulturnem oziru pomagalo oblikovati slovensko gledališče.

Vendar jo je bilo težko pritegniti h krepkejšemu sodelovanju razen obiska v gledališču. Ponovni poizkusi Dramatičnega društva so našli na slab ali pa celo nikakršen odziv in število članov Dramatičnega društva je kljub pomembnosti novega obdobja gledališča ostalo v skromnih mejah, ki sem jih številčno že podal. Da pa navzlic temu poizkusi

vzdramiti ljubljansko meščanstvo iz dremeža, je društvo priredilo tik pred otvoritvijo nove sezone poseben gledališki shod na dan 17. septembra 1892 zaradi slovenskega gledališča, češ »treba je v prvi vrsti, da se narodno občinstvo samo zanima za to velevažno narodno stvar...«

Na shodu, ki se ga je udeležilo blizu 60 članov društva in prijateljev slovenskega gledališča, med njimi mnogo odličnih narodnjakov, sta govorila dr. Krisper in Trstenjak, ki je pregledno orisal podobo zasnovane prve sezone v novem gledališču. Dr. Valentin Krisper, zdaj član prve intendantice gledališča, pa je izvajal: »Slovenske predstave smarale so se dozdej, ko se je igralo le jedenkrat na teden, kakor neka postranska stvar. Z dosedanjimi subvencijami društvo, oziroma slov. gledališče ni moglo živeti niti umreti. Če se bode igralo dvakrat na teden, nadejati se je izdatneje podpore, slovenskemu občinstvu pa se bode tudi moglo bolje ustrezati. Odbor društva prevzel je veliko odgovornost, treba bode, da se naše občinstvo organizuje. Največje važnosti je, da skušamo oddati lože in sedeže v gledališču v gotove roke potom abonementa.«

Shod je uspel in namah so bile oddane skoraj vse lože. Glede sedežev pa so sprejeli predlog dr. Tavčarja, naj se »stavi poseben odsek narodnih dam in gospodov, ki bode prevzel skrb, da se pridobi kolikor mogoče veliko število abonementov na sedeže.« Nekoliko na to Tavčarjevo pobudo so 1893 ustanovili posebno »Gledališko društvo«, katerega namen naj bi bila propaganda za slovensko gledališče. Društvo je sicer dolgo obstajalo, ni pa imelo zavidnih uspehov, dokler ni naposled izhiral.

Gledališka kritika.

Od časov Nollijevega gledališča sta najbolj zvesto spremljala slovensko gledališko dogajanje tednik »Novice« in poznejši dnevnik »Slovenski narod«, ki je postal uradno glasilo Dramatičnega društva. V teh poročilih so se zvrstili:

najodličnejši slovenski razumniki od Levstika, Jurčiča, Valentina Zarnika, Kersnika, Levca itd. Že tedaj pa se je gledališko poročanje delno izrodilo, ko je uvedel Alešovec svoj surovi način v boju proti Mladoslavencem sprva v »Novicah« in nato v »Slovenca«.

Poročila v »Slov. Narodu« je obeleževala udeležba skoraj vseh poročevalcev pri vodstvu Dramatičnega društva in so imela zato neredko izrazit propagandni značaj. Tudi so početne težave oblikujočega se ansambla diletantov usmerjale poročevalce v to, da so zlasti omejevali svoje kritične opombe na škodo objektivnosti o posameznih diletantskih poizkusih.

Že v tej dobi je bilo nekaterikrat opaziti različno mišljenje poročevalcev »Slovenca«, ki so radi podregali v delo gledališča z umestnimi ali neumestnimi opombami, zvečine še vedno daleč od kake idejne ostrine. Vendar pa se poročanje »Slovenca« ni nanašalo redno na vse gledališke predstave.

V tem oziru je uvedel »Slov. Narod« poročanje o domači vseh predstavah, bodisi da so bile krstne predstave ali pa ponovitve. Zato so danes njegova poročila dobrodošla kronika slovenskega gledališča z redkimi nepopolnostmi, bodisi da gre za kratke notice ali za obširnejša poročila, zabeležujoča ves potek predstave, like igralcev in že tudi kratko analizo predvajanega dela. Ta način poročanja o vseh predstavah je ohranil »Slov. Narod« prav do prve svetovne vojne. Ker pa je način zahteval več različnih poročevalcev (manjka v presojanju enotnosti in v mnogih primerih zaradi ne dovoljne poglobitve kritika nima tehtnejšega vrednotenja), je bil predmet večkratnih obsodb v času gledaliških stisk pred prvo svetovno vojno, ko so strokovnejša peresa že začela poudarjati naloge gledališke kritike pri oblikovanju gledaliških igralcev in hkrati občinstva.

Ob prehodu slovenskega gledališča v stalno gledališče so že nekaj prej spremljali njegovo delo po večini Miroslav

Maiovrh, Josip Noll in dr. Karel Triller v »Slov. Narodu« ter dr. Ignacij Žitnik v »Slovincu«. Kar se tiče obravnavanih dramskih predstav, pomenijo njihova poročila neko razvojno stopnjo slovenske gledališke kritike na višje. Posebno je zabeležiti, da začenja »Slov. Narod« uvažati občinstvo z daljšimi tolmačenji igranih del še pred njih uprizoritvijo in ga v tem začenja posnemati »Slovenec«.

Poročila o uprizoritvah vseh prvih treh poročevalcev se že odlikujejo po izdatnejši temeljitosti, dasitudi — pri tedanjem načinu pisanja — največkrat podlegajo trenutnim vtiskom. Nolljeva poročila razkrivajo starega gledališkega praktika, so pa še največkrat kratka. Hkrati začenja dobiti Žitnikova poročila izdatnejšo idejno ost v skladu z oblikujočim se in miselno močno podprtim nasprotnim kulturnim taborom. S posebnih svojih vidikov raztegne to obliko v »Slov. Narodu« tudi Ivan Hribar, kolikor pri tem edinem primeru ni šlo bolj za »glas iz občinstva« ob uprizoritvi Ibsenove »Nore«.

Z revijalnim poročanjem je začel v »Ljubljanskem Zvonu« Anton Funtek, ko je bil njegov resnični urednik, medtem ko mu je bil dr. Ivan Tavčar le po imenu. Toda Funtkova revijalna kritika se še ni sprostila in je ostala v mejah dnevniškega poročanja po prvih vtiskih. Večjo vlogo ji je pridobil Funtek, ko je postal 1893 poročevalec nemškega uradnega lista za slovenske predstave in je uvedel vsebinsko in snovno poglobljene povzetke v pregledih na koncu sezone.

V splošnem je presoditi, da je slovensko gledališko poročanje z novim gledališčem postajalo boljše in delno že tedaj neobhodno potrebna vez med gledališčem in njegovim občinstvom, ki ju je oba bilo treba vzgajati. Četudi so poročevalci pri »Slov. Narodu« bili pod neposrednim nadzorstvom vodstva Dramatičnega društva in gledališča, pa so le imeli mnogokrat priložnost neposredno izraziti svoje mnenje in pomagati pri razvoju slovenske gledališke kritike.

Prva slovenska predstava v novem gledališču dne 29. septembra 1892.

Res je bil Jurčičev »Tugomer« zaradi svoje protinemške misli neuprizorljiv, kakor se je izrazil razljučen nemški fevdalec. Da pa počasti Jurčičev spomin v znamenju mladoslovenske misli in svojega kulturnega poslanstva, se je odbor Dramatičnega društva odločil za uprizoritev njegove tragedije »Veronika Deseniška«, hkrati zadnjega njegovega dramskega dela. Dramaturško predelavo tragedije so prepustili Ignaciju Borštniku, katerega izvirni narodni igrakaz »Stari Ilija« so uprizorili jeseni 1890 in se je z njim po mnenju odbora uveljavil kot dramski pisatelj.

Borštnik je v svoji predelavi v glavnem spremenil vlogo Veronike, ki jo je prikazal kot narodno junakinjo v slogu zahtev obdobja naše narodne prebuje in tudi slavnostne otvoritve novega gledališča.

Poudarek vse slavnosti je bil v tem, da začenja Slovenci gledališče s slovensko predstavo. Razen uverture iz Glinkove opere »Ruslan in Ljudmila«, ki pa jo je zato odsviral orkester če že ne slovenskega pa vsaj kranjskega, »slavnega domačega pešpolka barona Kuhna št. 17« pod taktirko Gerbičevu, je bil ves ostali del proslave slovenski. Funtkov znameniti »prolog« je govoril Ignacij Borštnik, prodajali so ga tudi v posebnem natiskui. Naredil je mogočen vtisk, »ker je bil pisan s praviim pesniškim zanosom in prepletan z lepimi poetičnimi mislimi«. Slava in živio klici so zadoneli po nabito polnem gledališču, ko se je po pesniških besedah:

»Pozdravljena, slovenska nam umetnost, —

Tvoj čas je tu — zavesa, kvišku — slava!»

dvignila druga zavesa in razgrnila slavnostno »alegorijo«.

Alegorijo si je zamislil ravnatelj Ivan Šubic in je kazala v bengaličnem ognju skupino osebja iz »Veronike Deseniške«, nad kipom cesarja je Veronika (Borštnikova-Zvonarjeva) držala lovorjev venec. Ravnatelj češkega gledališča Šubert jo je



Anton Funtek, pesnik slavnostnega
»Prologa«

opisal takole: »Živa slika... je bila pri-
lično sestavljena, izražala je plastično,
kaj se je bilo reklo poprej z besedami;
na levi se je kazala na tleh ležeča obup-
na preteklost naroda, na desni k nebu se
dvigajoča prihodnost njegova; na sredi
venčal je genij kip cesarja Franca Jožefa
I.« Preroška vizija je manj po svoji vse-
bini kakor zaradi splošne vznihanosti
sprožila burjo odobravanja: trikrat se je
moral dvigniti zastor, »bila je prava
»piece de resistance« vsega večera«, je za-
trjeval poročevalec »Slov. Naroda«.

Nato je sledila krstna predstava Jur-
čeve »Veronike Deseniške«, v kateri je
s svojo glavno vlogo vso igro nosila Zo-
fija Borštnikova-Zvonarjeva. Kljub slav-
nostnemu obeležju je Malovrh moral v
svojem poročilu ugotoviti razne nedo-
statke posameznih igralcev.

Med gledalci, zbranimi v slavnostnih
oblekah, so bili deželni predsednik baron
Winkler, deželni glavar Deleta in mno-
žica zastopnikov raznih uradov in usta-
nov, kulturnih delavcev itd., zastopni-
kov iz raznih slovenskih dežel, da je
mogel poročevalec vzklikniti zanosno:
»Ogenj, ki bo gorel v tem templju, ne bo
ogreval in razsvetljeval samo posamezne
kraje, ampak vso slovensko domovi-
no...«

Osrednja avstrijska vlada seveda ni
bila zastopana pri tem »kranjskem« slav-

ju, pač pa so zato prisostvovali že ime-
novani ravnatelj Narodnega divadla iz
Prage Šubert z deputacijo, hrvaško gle-
dališče iz Zagreba ni bilo zastopano, pač
pa dva hrvaška lista. Med pismenimi
pozdravi je bilo 15 brzojavk s Češkega,
3 iz Beograda (med njimi brzojavka Jen-
kova in Nigrinove), 1 iz Zagreba (igral-
ca Antona) in 1 iz Trsta (Bralno društvo
Sv. Ivan pri Trstu).

Po predstavi je bil shod v hotelu pri
»Slonu« za častne goste. Ostali udele-
ženci so se, »ker nam manjka primer-
nega salona, zbrali v »raznih gostilnicah«.
Tu je še naprej gorel »ogenj« narodnega
navdušenja in opis je sklenil sodobni po-
ročevalec takole: »Preprosto in nekoliko
domače končal se je toli željno pričako-
vani in toli pomembni dan, brez posebn-
nega šuma in hruma. Videlo se je, kakor
da čuti vsak posameznik, koliko resnega
napora in truda bode še treba, dokler se
slovenski dramatik zagotovi bodočnost.
Od narodnega stanovništva Ljubljanske-
ga zavisen je sedaj v prvi vrsti obstanek
in razvoj slov. gledališča. Ako dokaže,
da ve ceniti pomen slovenskega gledali-
šča, ako je bode dejanski podpiralo, po-
pela se bode naša dramatika kmalu na
stopnjo prave umetnosti in bode neizcr-
pen vir plemenite zabave in dušne nasla-
de. V to ime kličemo iz dna srca: Vivat,
oreseat, floreat, dramatika slovenska!»

Najširšo možnost objav o tej pomemb-
ni proslavi slovenskega gledališča in res-
nično tudi slovenskega naroda je posre-
doval edino »Slov. Narod«, ostala slo-
venska časniška publicistika je dogodek
komaj zabeležila. »Slovenec« je obširne-
je zabeležil dogodek šele 3. oktobra (po-
ročevalec urednik Zitnik): »Novo dežel-
no gledališče je, kakor trdijo vsečalki,
jedno najlepših v Avstriji, zgrajeno prak-
tično po vseh zahtevah in potrebah ta-
kih zgradb. Mi se držnemo trditi, da je
za naše razmere in moči celo prelepo,
razkošno... H koncu le želimo, naj bi
bilo gledališče, ki stane mnogo, mnogo
novcev, v resnici hram umetnosti, ple-
menite izobrazbe in poštene zabave, ne
pa vir duševne izprijenosti, kakor so pre-
mnoga moderna gledališča...« Glas, ki

V četrtek, dne 29 septembra 1892.

Otvoritvena predstava.

Dramatično društvo v Ljubljani otvori deželno gledališče.

Program:

Overtura iz Glinkove opere „Ruslan in Ljudmila“.

Prolog Zložil Anton Funtek. Govori gospod Ig. Borštnik.

Alegorija.

Veronika Deseniška.

Tragedija v petih dejanjih. Po Josipa Jurčiča izvorniku za gledališče predelal Ignacij Borštnik. Igro uprizori režiser gospod Ig. Borštnik.

O s o b e:

Deseničar, graščak na Desenicah	—	—	—	—	—	gospod Verovšek st.
Veronika, njegova hči	—	—	—	—	—	gospa Borštnik-Zvonarjeva.
Teta Veroničina	—	—	—	—	—	gospa Danilova.
Pater Tiburcij	—	—	—	—	—	gospod Perdan.
Milan Vnkašin, obubožen plemič	—	—	—	—	—	gospod Borštnik.
Sotečan, graščak v Soteski	—	—	—	—	—	gospod Srien.
Herman, grof celjski	—	—	—	—	—	gospod Verovšek ml.
Friderik celjski, njegov sin	—	—	—	—	—	gospod Danilo.
Strežaj Hermanov	—	—	—	—	—	gospod Gecelj.
Friderikov	—	—	—	—	—	gospod Karlič.
Služkinja Veroničina	—	—	—	—	—	gospica Slavčeva.
Sel	—	—	—	—	—	gospod Primožič.
Predsednik sodišča	—	—	—	—	—	gospod Lovšin.
Zagovornik	—	—	—	—	—	gospod Orožen.

Vitez. Sodniki. Strežaji. Stražniki. Price. Narod. Igra se vrši od l. 1422 do l. 1424 — Prvo dejanje na Desenicah, drugo, tretje in prva polovica četrtega dejanja na gradu Ostravcu; ostalo v Celju.

Kostumi od „Narodnega divadla“ v Pragi in od deželnega gledališča v Zagrebu — Dekoracije sta napravila **I. Kautský & Rottonara**, c. kr. dvorna gledališka slikarja na Dunaju. Rekviziti od bratov Bittnerjev. Strojni del vodi strojni mojster g. V. Bittner.

Začetek točno ob 7. uri, konec ob 10. uri zvečer.

 **Prosimo priti v slavnostni obleki.** 

Dramatično društvo.

Pri predstavi svira orkester slavnega domačega pešpolka baron Kuhn št. 17.

U s t o p n i n a:

Parterni sedeži I. do III. vrste 1 gld. 50 kr. Parterni sedeži IV. do XI. vrste 1 gld. Balkonski sedeži I. vrste 1 gld. Balkonski sedeži II. in III. vrste 80 kr. Ustopnina v lože 60 kr. Parterna stojišča 70 kr. Galerijska stojišča 20 kr. Sedeži se dobivajo v čitalnični trafiki, Šelenburgove ulice, in na večer predstave pri blagajnici.

Blagajnica se odpre ob 6. uri zvečer.

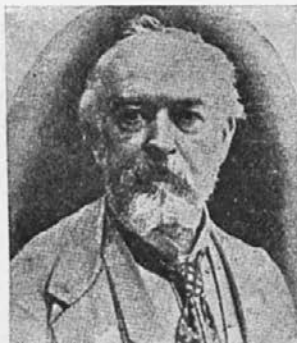
„Narodna Tisčarna“ v Ljubljani

zirati številnejši zunanji obisk, posebno ko je ob uprizoritvi Ipavčevih »Teharskih plemičev« poseben gledališki vlak pripeljal v Ljubljano obiskovalce s slovenskega Štajerja, da po splošni želji manifestirajo z dejanjem za idejo politično sicer še razkosane, kulturno pa enotne in združene Slovenije.

Čeh Šubert o slovenski gledališki slavnosti 1892

Omenil sem Šubertov obisk v Ljubljani, kjer je bil pri otvoritvi s Pecoldom, članom »Društva Narodnega gledališča v Pragi« in Kolarjem, višjim režiserjem istega gledališča. František Adolf Šubert (1849—1915) je bil češki pisatelj, dramatik, časnikar, režiser in ravnatelj Narodnega divadla v Pragi. Ze dolgo pred svojim obiskom je bil iskren prijatelj Slovencem, vedno pripravljen, da jim pomaga. Poleg tega, da so številni češki dramatik dobrohotno večkrat prepuščali tantieme za svoje igre, igrane na našem odru, slovenskemu gledališču, je tudi Šubert nesebično podpiral razvoj našega gledališča.

Šubert je kot prvi ravnatelj Narodnega divadla zelo pomemben, ker je izredno pospešil umetniško rast tega zavoda. Pod njegovim vodstvom je Narodni divadlo gostovalo na Dunaju 1892 ob tamošnji veliki gledališki razstavi in osvojilo občinstvo ter evropske gledališke kritike posebno z uprizoritvijo Smetanove »Prodane neveste«. Rad je potoval zlasti po Italiji in Franciji, prišel pa je tudi v Rusijo, da bi tamkaj pripravil gostovanje češke opere. O svojih potovanjih in češkem gledališkem življenju je izdal 1902 knjigo »Moje vspominky«, ki sta ji istega leta sledila še dva zvezka »Moje divadelni toulky«, vse tri pod skupnim naslovom »Z uplynulých dob«. V prvem zvezku knjige »Moja gledališka pohajkovanja«, v katerem je objavil sliko novega deželnega gledališča v Ljubljani pripoveduje o svojih vtisih z obiska v Ljubljani. Ker so imenovali Šuberta »botra« novozgrajenih slovanskih gledališč v Avstriji, ko se je edini med slo-



Fr. Ad. Šubert, prvi ravnatelj Narodnega divadla v Pragi

vanskimi gledališkimi prvaki udeležili otvoritev gledališč v Ljubljani, Krakowu, Zagrebu in Lwowu, je zanimiva njegova sodba o Ljubljani.

Poleg objavljenega citata naj navedem še nekaj njegovih misli in prevodu nekdanjega člana Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani Adolfa Dobrovolnega v »Slov. Narodu« 1902:

»Slavnosti otvoritve štirih slovanskih gledališč seveda so bile na jugu kakor tudi na severu ne samo slavnosti umetnosti, temuč slavnosti naroda. V Ljubljani se je slavilo z otvoritvijo gledališča tudi vstajenje slovenske dramatične umetnosti k samostojnemu življenju poleg nemškega življa, ki tam dosedaj močno vzdržuje svojo pretežnost. — Pazite dobro: Slavnost otvoritve ljubljanskega gledališča za Slovence. Zakaj isto gledališče se je odpiralo naslednjega dne!« drugi — za Nemce. Isto gledališče je zgradila dežela za oba naroda ali plemeni iste dežele, za narod slovenski, ki šteje 96 odstotkov prebivalstva in za nemško pleme, ki šteje samo 4 odstotke. In za ta slovenski narod sta bila določena samo dva večera na teden in za nemško pleme pet!... — Ali čutite to žalost sredi slavnosti, ali čutite bridkost, ki nam je stiskala srca tudi med vrskanjem, umete li, zakaj mi je bila ta slavnost otvoritve

1) Točno: 2. oktobra 1892

slovenskega gledališča izmed vseh drugih najinljivejša? Sirotek je vedel, da je vse blago njegovo, a vzeti ni smel več kot dve sedmini. Slovenska duša in z njo tudi naša veselila se je, da sme smatrati novo hišo umetnosti vsaj za del solastnine in v očesu je trepetala solza bolečine, nevoljnosti in upornosti za brate — in solza spomina na lastno, enako, da, celo hujšo sužnjost našo, ko se je morala češka muza v sami Pragi zadovoljiti le z enim samim popoldnem v celem tednu...»

»Najbeležje, najnoveše med njimi je bilo novo gledališče samo. V srebrni luči južnega jutra stalo je na Kongresnem trgu²⁾ kakor družica slovesno okrašena. Neveliko, lepo, ljubko. Hitela sva k njemu in bilo je nama, kakor da ga morava poljubiti. — Pogledala sva v notranje prostore gledališča in prepričala sva se, da je vse ne samo lepo, ampak tudi jako praktično in primerno sezidano. — Auditorij kaže, da smo že v oblasti gledališkega juga: vidimo razmeroma veliko lož. Ljubljansko gledališče ne objame niti polovice oseb kakor naše narodno, a lož ima še nekoliko več. To je šega na jugu, kjer vsaka obitelj, ki zavzema v družbi gotovo mesto, hoče imeti v gledališču ložo. — V gledališču pozdravila sta naju njegova stavitelja rojaka, arhitekt J. V. Hrasky in inženir Hraby. Presenečena sva bila, ko sva slišala, da je cela zgradba stala samo 250.000 goldinarjev. — „Gospod nadrežiser“, rekel sem svojemu sopotovalcu, ko bi imeli v Pragi za dramo tako lepo majhno gledališče — in ko bi nam ga hotel kdo tako cenó sezidati!“ — «

Ko je obiskal naše gledališčenike, voditelje Dramatičnega društva, župana in nekaj rojakov, je zvečer prišel v gledališče, kjer »vse žari od smehljajev, toalet in lepote dam...« Po opisu slavnosti se dotakne tudi našega ansambla: »Naslovno vlogo je igrala ga. Boršnikova, nadarjena umetnica. Po tragediji, ki so jo igrali z nedvomljivo spretnostjo, izdajajočo nepričakovano spričevalo režiji in

tudi umetniški družbi, ki je tu prvič nastopala v velikem okviru, razšlo se je občinstvo z ganjeno mislijo, starejši ganjeni, mladina navdušena...« Skleparjoč svoj opis želi Šubert, da bi se mogel ta umetniški zavod posvetiti zgolj umetnosti, in prerokuje prevlado Slovencev v gledališču, kar se je zgodilo 19 let pozneje.

Misli o skromni slovenski proslavi in »samotni« otvoritvi slovenskega gledališča — kakor jo imenuje na drugem mestu — so zasledovale Šuberta še tudi 1895 ob otvoritvi novega hrvaškega gledališča v Zagrebu: »Hoj, kakšna razlika v vsej scenaciji! — V Ljubljani z veseljem in mladostnim pogumom glavo dvigajoči narod, ki se šele poskuša otresti jarma nemščine, ki ga hudo teži v duševnem, jezikovnem in socialnem oziru — v Zagrebu narod, ki stoji že ponosno v svoji narodni in politični samostojnosti, narod z lastno vlado, s svojimi ministrstvi šolstva in pravosodstva, z lastno avtonomijo. Slavnost tuintam iskrena, navdušena, toda v Ljubljani bolj rodbinska, kateri prisostvovati se zastopniki dunajske vlade takorekoč boje... V Zagrebu z narodom ves bleščeči oficialni svet — da, pri grmenju topov, pri petju zvonov in vrisku množic se pelje v gledališče sam kralj³⁾, da bi prisostvoval otvoritvi »Narodnega deželnega gledališča«, sezidanega iz pobude in podpore posameznikov, med njimi tudi nepozabnega bana Jelanića, od vlade na stroške dežele. Povsod, kamor le pogledaš, polno, kipeče narodno življenje, včasih celo prekipevajoče, nemščina povsod v polnem odstopu, ki je stiskala v Zagrebu domači življelj hrvaški ravno tako, kakor nekdanj v Pragi življelj češki in kakor še sedaj stiska v Ljubljani življelj slovenski...«

Idealni umetniški vodja Narodnega divadla v Pragi se je s svojim opisom najlepše oddolžil svojim prijateljskim čustvom do Slovencev. Hkrati nam je zapustil dokument svoje dobe, nanašajoč se na prve korake slovenskega gledališča.

³⁾ Avstrijski cesar, ogrski in hrvaški kralj Franc Jožef I.

²⁾ Očitna pomota.

*Trstenjakova knjiga o
»Slovenskem gledališču«.*

Za 25-letnico Dramatičnega društva, ki je bila časovno skoraj hkrati z otvoritvijo novega gledališča, se je odbor društva odločil, da izda spominsko knjigo, ki je ostala po čudnem naključju do danes edina slovenska knjiga o zgodovini slovenskega gledališča od začetkov do leta 1892.

Ze od svoje ustanovitve je imelo Dramatično društvo hvalevredno navado, da je poleg zbirke »Slovenska Taliža« izdajalo »Letna poročila« o društvenem delu. S tem se nam je ohranila verna podoba društvenega delovanja v najboljših časih vsaj za leta do 1892. Pozneje je društvo prenehalo i z izdajanjem »Slovenske Taliže« i »Letnih poročil« zaradi štednje pri denarnih sredstvih in s tem potrjevalo počasno hiranje nekdanjega društvenega poleta. Malokdo je tedaj mislil na zbiranje zgodovinskega gradiva, katerega raziskovanje je bilo prepuščeno naključjem in nekaterim zgodovinarjem, kakor je bil Radics, v glavnem raziskujoč gledališko dogajanje v Ljubljani pred 19. stoletjem.

Odbor Dramatičnega društva je zaupal delo za svoje izredno izdanje tajniku Antonu Trstenjaku, ki se ga je lotil z izredno marljivostjo in vztrajnostjo. Iz ostankov nekdanjega društvenega arhiva je razvidno, da ga je smoteno uredil. Podobno je študiral gradivo, ki ga je za svojo knjigo potreboval. Ob izidu mu je le Funtek mogel dodati nekaj opomb in popraviti nekaj nepravilnosti, takisto pozneje dr. Ivan Prijatelj. Novejši pregled delnega gradiva, ki ga je uporabljal, je pokazal le potrebo malenkostnih popravkov, medtem ko se je Trstenjakovo oštevilčenje prvih gledaliških lepakov društva pokazalo skoraj v vseh primerih kot zanesljivo. Trstenjakova ostalina je po večini propadla ali pa je nedosegljiva.

Anton Trstenjak (1853—1917) je bil po rodu iz Slovenskih goric — Krčevine pri sv. Miklavžu — in je dovršil gimnazijo v Varaždinu, nakar je študiral slavistiko na Dunaju. Po krajših službah,



Anton Trstenjak

v letih 1884—1887 je bil urednik Hribarjevega in Tavčarjevega »Slovana«, je vstopil v službo Mestne hranilnice Ljubljanske, kjer je postal kontrolor. Na Dunaju je v okviru »Slovenije« ustanovil literarno društvo in pisal v različne liste. Poleg njegovih člankov iz srbsko-hrvaškega in domačega slovstva so važni njegovi poznejši spisi o ogrskih Slovencih. Njegov spis »Spomenik slovanske vzajemnosti« 1886 je opis potovanja Slovencev na Češko 1885. Kakor pred njim Ivana Hribarja politična in komunalna delavnost Čehov posebno ob izgraditvi glavnega mesta Prage, ki mu je dala v marsičem pobudo za njegovo poznejšo delavnost pri ureditvi Ljubljane kot glavnega mesta Slovencev, je tudi Trstenjaka navdušila kulturna in gledališka delavnost Čehov. Kot tajnik Dramatičnega društva je skušal uresničiti svoje vzore in njegova prva tajniška doba pri tem društvu sovпада z obdobjem ponovnega, krepkejšega dela za obnovo slovenskega gledališča. V drugi dobi njegovega tajništva je Trstenjak nosil težo priprav za ustanovitev stalnega slovenskega gledališča. Vse te njegove napore pa je preži-

velo njegovo glavno delo, knjiga o slovenskem gledališču.

Trstenjaka ne označuje dovoljno samo njegova idealna navdušenost za dvig slovenske kulture, za katerega si išče vzorca pri naporih češkega naroda, temveč tudi njegove organizatorične sposobnosti. Oba pola svoje dejavnosti povezuje zgledno. To dokazuje zgledno njegovo delo pri gledališču v organizacijskem smislu in kronističnem oblikovanju slovenske gledališke zgodovine. Podoben zanos ga vodi pri njegovem delu kot uredniku »Slovana« in ne nazadnje pri njegovem izdajateljskim poizkusu ko je z dr. Josipom Vošnjakom ustanovil »Narodno knjižnico«, da bi objavljala v tisku izvirno slovensko dramatiko.

Knjiga »Slovensko gledališče« kot »zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske« je vzbudila ob izidu konec 1892 oziroma začetek 1893 veliko pozornost in Malovrh je v »Slov. Narodu« opozarjal »koliko napora in preiskav je bilo treba, tega pač ne pojmi nihče, kdor se ni že sam ukvarjal s takim trudopolnim in nehvaležnim delom... baš Trstenjak si je pridobil največ zaslug za to, da slovensko gledališče tako lepo procvita. Da ni njega bilo, kdo ve, ali bi danes sploh kdo imel priliko spisati tako knjigo...« Funtkovi dodatki ob poročilu o knjigi v »Ljubljanskem Zvonu« so bili namenjeni dopolnitvi in Lampetovo poročilo v »Domu in svetu« je bilo poleg nekaterih opomb dobrohotno, kakor je bil dobrohoten tudi poročevalc. Pozneje je knjiga zapadla v pozabo in del naklade se je porazgubil brez pozornosti. Novejša slovenska gledališka zgodovina je bila pisatelju pravična, ko ga je oznamovala kot »zaslužnega kronista« slovenskega gledališča. Iz današnje perspektive sicer ni mogla povzeti Trstenjakove periodizacije slovenskega gledališkega dogajanja, zato pa ni nič manj ocenila pomembnosti njegovega dela.

V pregledu gledališkega leta 1892 smo mu odmerili posebno mesto, ker je njegova knjiga presenetljiv izraz zavednega hotenja, dela in ustvarjanja tistih slovenskih gledališnikov, ki so omogočili

našemu gledališču tako plodno gledališko leto 1892 in med katerimi je Trstenjak poleg svojega organizatoričnega dela začel polagati temelje začetkom slovenske gledališke zgodovine.

Sklep

Leto 1892 izraža največji napor slovenskega gledališča od ustanovitve Dramatičnega društva dalje. Skupina vodilnih kulturnih in političnih mož, dedčev oporoke mladoslovenskega gibanja, uresniči stalno slovensko gledališče v Ljubljani. Po nekaterih zmagah Slovencev v političnih zadevah, zavojevanju večine v kranjskem deželnem zboru in še predtem v občinskem svetu ljubljanskem je pomenila ustanovitev prvega stalnega gledališča v Ljubljani narodno zmago in najbolj očiten dokaz o kulturnem napredovanju Slovencev. Zato ji hoče dati po češkem zgledu ta skupina kulturnih in političnih mož, iz katere se je po idejnem in političnem razkolu izoblikovala poznejša liberalna narodno-napredna stranka, poseben poudarek v seslovenske zmage in slavlja, poudarjajoč pri tem misel zedinjene Slovenije, zamenjane politične ideje Slovencev, ki se kljub upravno-politični razkovanosti slovenskega ozemlja manifestira v enotnosti zedinjene kulturne Slovenije.

Kljub narodno-političnim tendencam gledališke prošlave, ki vršiči v doseženem uspehu prvega slovenskega dneva v novem gledališču, se začenja oblikovati žilav slovenski dramski ansambel, kljubujoč nemškemu gledališču in uveljavljajoč svoj slovenski značaj v početnem sloveskem umetniško-igralskem izrazu. Pripravljajoč se tako na umetniško tekmo, ki jo hkrati izziva, krepi narodno zavest pri Slovencih, oblikuje novo gledališko občinstvo in si z lastnimi močmi ustvarja podlago za svoj nadaljnji razvoj. V knjigi zbrani pregled slovenskega gledališkega dogajanja preteklih časov mu odpira perspektivo za bodočnost, v katero gleda vedreje in z zanosom ustvarjalnega in oblikovalnega optimizma.

Zur Feyer der höchst erfreulichen Ankunft Sr. Majestät unsers allergnädigsten,
allgeliebten Kaisers und Landesvaters FRANZ JOSEF I., und zugleich Siegesfeyer
unserer tapferen Heere in Italien und Ungarn:

Darstellung eines Theaterstückes in slovenischer Nationalsprache
und eines deutschen Lustspieles.

Theater in der k. k.  Kreisstadt Cilli.

Sonntag den 16. September 1849
wird zur obigen Doppel-Feyer
zu wohlthätigen Zwecken
von hiesigen Kunstfreunden

bei Beleuchtung des äusseren Schauplatzes
aufgeführt:

Zupanova Micka.

Komedja v enm djanju. Prenarjena po nemški „Die Feldmühle“, von Josef Richter.
V ljubljani igrana v letu 1848.

O S E B E:

Talpenhajm, zlahten gospod.
Gospa Šterufeldovka, mlada, bogata vdova.
Monkopi, Talpenhajmov perjatelj.
Jaka, zupan.

Micka, njegova hči.
Anže, Mickin ženin.
Glazek, pisar.

Se igra v dvoru pred zupanovo hišo ino v njegovi oštariji.

Pred začetkom te igre: Petva avstrijske godovnice. (Vor Beginn des Stückes Absingung der österreichischen Volkshymne in slovenischer Sprache.) Orchester - Besetzung von der hiesigen National - Garde - Musik - Baude.

Dies auf folgt:

Das Gläschen Kölnerwasser.

Puffspiel in einem Acte, nach Scribe, von Gaffeli.

Orchester de Brüssel, 1848.

P e r s o n e n:

Flüchter, sein Gemahl.

Erst, Dienant.

Die Handlung geschieht in einem Gasthause, beginnt Mitternacht und endet am andern Morgen.

Preise der Plätze ohne der Wohlthätigkeit Schranken zu setzen:

Erste Sitz 1 fl. 26 kr., zweite 24 kr., Nummerierter Sitz 20 kr., Galler Plätze 16 kr., zweite Galler 12 kr., letzte Platz 8 kr. 4 H.

Stücken zu Vepra, Sperr- und nummerierten Sitzen sind in der Gassenbau-lung des Herrn Paul Reinholdsdorfer zu haben.

Anfang um halb 8 Uhr.

Die neue Volkshymne in slovenischer Mundart ist in der hiesigen Kreisbuchdruckerei das Stück zu 1 kr. C.M. zu haben.

Verantwortlicher von J. D. Jernig in Cilli.

Gledališki lepak iz Celja 1849 o tamošnji uprízoritvi Linhartove komedije
»Zupanova Micka«



Grofica: M. Nablocka

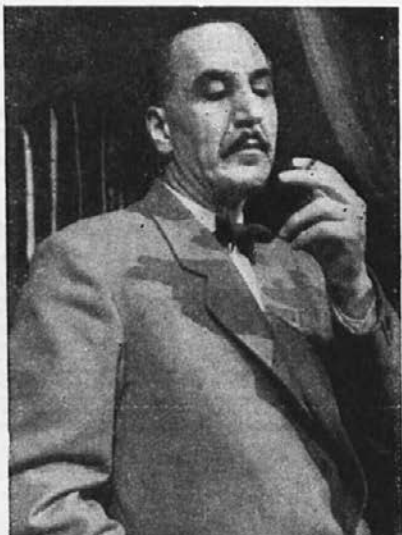
M, KRLEŽA: V AGONIJI

Režija: po B. Stupici obnovil
VL. Skrbinšek.

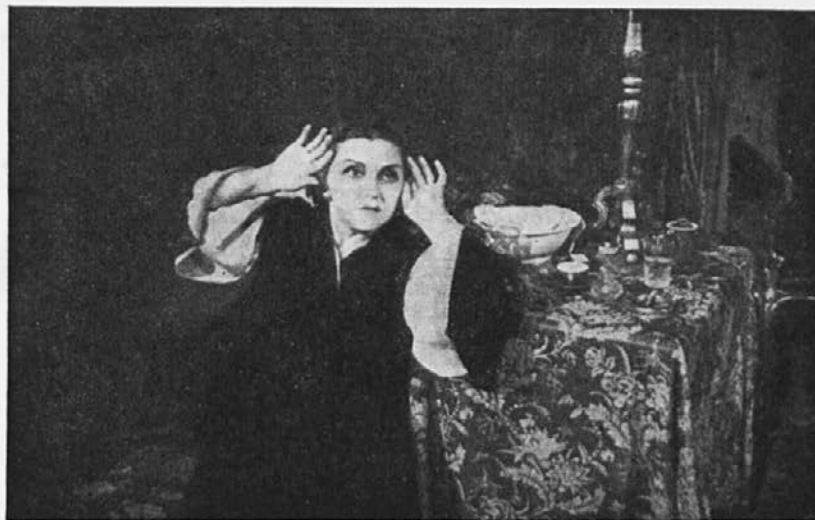
Scena: Ing. arch. E. Franz.



Lenbach: St. Sever



Križovec: VL. Skrbinšek



Lavra: M. Danilova



Zaključni prizor
Othella v Južni
Afriki

„Pavliha“ vsako soboto

Za dobro voljo

Državna založba Slovenije

V LJUBLJANI

IZDAJA KNJIGE SLOVENSКИH PISATELJEV IN PESNI-
KOV, KNJIGE SVETOVNIH KLASIKOV, SODOBNO PO-
LITIČNO LITERATURO, REVIJE, ČASOPISE, SLO-
VARJE ITD.,

*IMA V ZALOGI STROKOVNO IN POLJUDNO-
ZNANSTVENO LITERATURO, S KATERO SE
LAHKO VSAK V VSAKI STROKI IZOBRAŽUJE
IN IZPOPOLNI SVOJE ZNANJE,*

IZDAJA IN ZALAGA UČBENIKE ZA VSE VRSTE ŠOL,
UČILA IN RAZNE TISKOVINE.

*V ZALOGI IMA VEDNO VSE ŠOLSKE IN PISAR-
NIŠKE POTREBŠČINE.*

VSE ZGORAJ NAVEDENO DÖBITE V NA-
SIH PODRUŽNICAH IN POSLOVALNICAH,
KISO V VSEH VEČJIH KRAJIH SLOVENIJE.

*ZAHTEVAJTE CENIKE IN PROSPEKTE! SPORO-
ČITE SVOJE ŽELJE NAŠIM POSLOVALNICAM IN
PODRUŽNICAM, USTREGLE VAM BODO.*

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
Ljubljana, Mestni trg št. 26

Na-ma VELEBLAGOVNICA

LJUBLJANA

**JE PRIPRAVILA VELIKO IZBIRO ŽENSKE, MOŠKE IN
OTROŠKE KONFEKCIJE ZA POMLAD, KATERO BOMO
PRIKAZALI NA**

**POMLADNI
REVIJI** V VELIKI UNIONSKI DVORANI
**DNE 14. MARCA OB 20. URI
IN 15. MARCA OB 17. IN 20. URI.**

*Na reviji sodelujejo ansambli in priznani solisti
Radija-Ljubljana in manekeni iz Akademije za igral-
sko umetnost.*

Zboljšali smo kvaliteto in znižali cene!

*Predprodaja vstopnic v prodajalni pri Pošti v I. nad-
stropju — poslovodstvo.*

**Delavci in nameščenci! Izkoristite za nakup konfekcije in
vsega, kar še potrebujete, obročno odplačevanje!**

Na-ma

LJUBLJANA



Delavci in nameščenci!

*Izkoristite obročno nakupovanje
blaga — nudimo vse razen živil,
kemikalij in tobačnih izdelkov!*