

# Novi pogledi na stara vprašanja

---

Jure Gantar, jgantar@dal.ca

---

**Štefan Vevar in Barbara Orel, urednika. *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe. Ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani.***

Slovenski gledališki inštitut, 2017. Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 54, št. 95.

Krivulja vzpona slovenskega gledališča verjetno ni bila nikoli tako strma kot med letoma 1867 in 1918. Če Antona Tomaža Linharta lahko občudujemo po tem, da mu je slovensko posvetno dramatiko uspelo vzpostaviti praktično brez kakršnekoli nacionalne gledališke tradicije, in če obdobje med obema vojnama opredeljuje nenavadno lahkotno prilagajanje na vse mogoče modernistične trende, je preskok od naivnega in povsem amaterskega čitalništva, ki našim odrom vlada tam okrog leta 1867, do pogumnega uprizarjanja kontroverznih besedil ob koncu devetnajstega in na začetku dvajsetega stoletja vendarle še veliko očitnejši. Glede na to, da je slovensko gledališče v tem času komajda dobro shodilo in da njegova dramaturška poetika zagotovo še ni bila dokončno izoblikovana, je že zgolj dejstvo, da Ibsenove naturalistične *Strahove* v Ljubljani uprizorijo le osem let po prvi angleški uprizoritvi ter da Wildovo simbolistično *Salomo* na odru ljubljanskega Deželnega gledališča lahko zasledimo pičlih pet let po avtorjevi smrti, se pravi skoraj natančno takrat, ko si v Londonu njegove komedije upajo natisniti le brez avtorjevega imena na platnicah, znamenje skoraj neverjetnega napredka. Slovencem dvojne monarhije je gledališče bodisi pomenilo neskončno veliko, da so mu lahko spregledali morebitne moralistične prestopke, ali pa jim je bilo edino kulturno polje, na katerem so se lahko enakovredno kosali z drugimi avstro-ogrskimi narodi, in so se bili zato pripravljeni zadovoljiti le z zadnjo dramsko modo.

Kakorkoli že, kakovostni preskok je tako izrazit, da si zagotovo zasluži podrobno analizo, še zlasti, če se spomnimo, da je od zadnje obsežnejše strokovne objave o tej zgodovinski dobi minilo že natančno petdeset let in da je večina temeljnih zapisov (tu mislim predvsem na Kalanove, Moravčeve, Mahničeve in Koblarjeve študije) še malce starejša. Če že ne zaradi česa drugega, je nov pogled na zgodovino začetkov slovenskega profesionalnega gledališča pomemben vsaj zato, da vidimo, kako je na naše gledališko zgodovinopisje vplival razvoj novih znanstvenih metodologij

in tehnologij. In prav v tem se skriva glavni prispevek pričujoče knjige k slovenski gledališki vedi.

Prva značilnost, ki jo lahko opazimo v *Začetkih in dosežkih slovenskega gledališča moderne dobe*, je, da se precej avtorjev pri svojih razpravah v veliki meri zanaša na primarne raziskave svojih predhodnikov in da jih bolj kot brskanje po arhivih zanimajo sodobni pogledi na dobro znano gradivo. Do določene mere tu izstopajo prispevki Alda Milohnića, Aleša Gabriča, Toneta Smoleja, Katarine Podbevšek in Barbare Orel. Milohnić in Gabrič se, denimo, sklicujeta na društvene zapisnike, Smolej svojemu članku o »Francoskem repertoarju Dramatičnega društva« prilaga bibliografijo, v katero vključuje tudi vrsto neobjavljenih rokopisov, medtem ko Podbevškova in Orlova analizirata različne pravilnike. Pri večini drugih člankov se avtorji zanašajo na sekundarne vire, kar nemara priča o odlični historiografiji starejše generacije naših gledaliških zgodovinarjev.

Študija je razdeljena na tri dele. Prvi del (Od društva do gledališča – zgodovinski pogled) se osredotoča v glavnem na doslej prezrte ali vsaj manj znane vidike slovenske dramatike in gledališča v drugi polovici devetnajstega stoletja. Vevarjev povzetek ključnih »Mejnikov v razvoju Dramatičnega društva« je s tega stališča skoraj pravi uvod, ki bralcu razkrije ravno dovolj zgodovinskega ozadja, da lahko kasneje brez večjih težav sledi tudi razpravam o nekaterih danes napol pozabljenih temah, dogodkih in osebnostih. Čeprav je kakšen citat v »Mejnikih« morda malce predolg, je Vevarjeva kronologija vendarle dobrodošel prvi korak. Milohnić v izvrstno zastavljenem in zelo preglednem članku opisuje zgodovinski kontekst Dramatičnega društva in sistematično analizira kulturni vpliv društev v drugih slovenskih mestih (Idriji, Trstu, Mariboru, na Jesenicah, v Celju in na Ptuj), s čimer lepo pokrije vrzel, o kateri se v preteklosti ni prav veliko pisalo. »Če ne bi bilo Dramatičnega društva v Idriji, ki so ga ustanovili leta 1889,« med drugim opaza, »bi o ljubljanskem Dramatičnem društvu govorili kot o endemičnem pojavu v zgodovini slovenskih društvenih organizacij druge polovice 19. stoletja [...]« (34). Tudi Gabrič se posveča manj priljubljeni temi – zatonu Društva – in celo opozori na Moravčevo metodološko napako. Biografski kroki o Josipu Nolliju Darje Koter je nekje med krajšo biografijo in daljšim nekrologom; glede na to, da je bil Noll očitno kompleksna osebnost, je kar malce škoda, da avtorico zanimajo predvsem njegove vloge in režije. Prispevku Nadje Zgonik o »nacionalni ikonografiji« Dramatičnega društva, ki zaokrožuje ta del knjige, pot do drznejših zaključkov, kot opaza tudi sama, preprečuje pomanjkanje »fotografskih dokumentov« (94).

Osrednji del zbornika je posvečen dramaturškim vprašanjem, ki opredeljujejo slovensko gledališče te dobe. Obseg predmetov, ki jih avtorji tu pokrivajo, je precejšen (od eseja o tragičnem junaku do podrobne razčlembe repertoarnih odločitev), in

tudi nivo razpravljanja niha od znanstveno rigoroznega argumentiranja do skoraj izključno retoričnih izvajanj. Med metodološko temeljite in podatkovno zanesljive članke v tem delu monografije lahko, na primer, uvrščamo vse štiri repertoarne študije. Če Smolejev prispevek o uprizoritvah in prevodih francoskih iger bolj ali manj našteva in kategorizira naslove, pa Gregorju Pompetu v njegovem pregledu opernega repertoarja uspe ne le opisati pglavitne repertoarne trende, ampak jih tudi logično pojasniti. Ireo Avsenik Nabergoj zanima, »kako je slovensko občinstvo dojemalo judovsko osebno, religiozno in nacionalno identiteto« (194), kar je vsekakor zanimivo vprašanje, a je na koncu prisiljena ugotoviti, da se »ocene in poročila o uprizoritvah, ki tematizirajo Jude in Judinje [...] niti ne ukvarjajo dosti s problemi antisemitizma in predsodki, temveč so za kritike v prvi vrsti pomembni dobra igra na odru [...] čistost slovenske govornice in podobno« (210). To samo po sebi sicer ni nič napačnega – je morda celo dokaz slovenske strpnosti do manjšinskega prebivalstva v tem času –, toda prav posebej zanimivo pa tudi ni kot odgovor na avtoričino začetno vprašanje. Blaž Lukan se ravno tako osredotoči na natančno opredeljeno in časovno omejeno temo: »Repertoar Dramatičnega društva v prvem desetletju delovanja.« Po Kalanovem vzoru »repertoarno zorenje« razume kot nujno predhodnico »profesionalizacije, institucionalizacije, evropeizacije« (170) slovenskega gledališča, podrobnejše razčlemba tako imenovane »ljublanske dramaturgije« (165) pa se ne loti.

Od preostalih razprav v tem delu knjige je posebej zanimiv članek Gašperja Trohe, ki opisuje odnos med zgodnjo slovensko dramaturgijo in dramatiko ter obe umešča v sočasne evropske umetnostne tokove. Mateja Pezdirc Bartol se prav tako spopade z zahtevnim izzivom – zanima jo vpliv Dumasove *Dame s kamelijami* na slovensko meščansko dramo –, a ima premalo konkretnih zgodovinskih podatkov, da bi lahko prepričljivejše dokazala svojo osrednjo hipotezo. Bedjaničev življenjepis opernega pevca Emila Scarie in Grdinova analiza libreta *Gorenjskega slavčka* sta že v zasnovi zastavljena precej ožje kot večina drugih razprav, tako da je njun prispevek k slovenski teatrologiji težje pravilno oceniti. Članek Henrika Neubauerja o »Začetkih baleta na Slovenskem« verjetno prej spada v enciklopedijo kot v monografijo, razmišljanja Iva Svetine o Tugomerju pa v zbirko literarnih esejev.

Zadnji del študije s podnaslovom Geneza odrskega govora in gledališkega izobraževanja sestavljata le dva prispevka, ki pa sta oba izvorna in zelo skrbno pripravljena. Članek Barbare Orel »dopolnjuje Koblarjevo razpravo« (288) o gledališkem izobraževanju na Slovenskem in nazorno opisuje postopni prehod med poljudnimi nasveti za ljubitelje ter sistematičnim pristopom k poklicnemu gledališču. »Dramatična šola ni dala le prvih slovenskih poklicnih igralcev,« zapiše Orlova, »temveč tudi gledališke pedagoge, ki so izoblikovali temelje za poučevanje igralcev« (305). Katarini Podbevšek prav tako uspe v dobro znanem materialu odkriti nekaj novega. Pri poskusu rekonstrukcije odrske govornice v drugi polovici devetnajstega stoletja se, denimo, sklicuje na malo

znano arhivsko gradivo, kar ji omogoči, da se celo zloglasnega elkanja loti precej objektivneje kot večina njenih predhodnikov. Njena analiza razlik »med deklamacijo in moderno naravno govorico« (272) je vseskozi logična, dokazi pa zgovorni ter podprti z zgodovinskimi dejstvi. Še posebej učinkovit je zaključek njenega članka, v katerem s prefinjenim občutkom za samoironijo opozori na neizogibne omejitve razpravljanja o načeloma minljivem pojavu, kakršen je odrski govor.

Kot znanstveno delo so *Začetki in dosežki* jasno zastavljeni in pregledno organizirani. Knjiga je tudi lepo oblikovana in opremljena z vrsto zanimivih fotografij in faksimilov. A kot večina študij, ki jih sestavljajo simpozijski prispevki, se ne more izogniti nekaterim neizogibnim pastem podobnih zbornikov: ni, recimo, metodološko dosledna. Medtem ko večina avtorjev svoje vire navaja v opombah, nekateri drugi podobne podatke vključujejo v glavno besedilo, kar seveda ne vpliva na kakovost njihovega izvajanja, bralca pa le malce zmoti. Glede na to, da si *Začetki in dosežki* prizadevajo preseči okvire standardnega »festschrifta« ter delovati kot prava monografija, bi bilo verjetno lažje doseči vtis, da so članki poglavja v zaokroženi celoti in ne zgolj med seboj nepovezani referati, če bi bili oblikovno nekoliko bolj poenoteni. Kljub tem manjšim pomanjkljivostim je zbornik vseeno dovolj ambiciozen in intelektualno domišljen, da predstavlja pomemben prispevek k slovenski gledališki vedi. In čeprav se na prvi pogled ukvarja z dobo, ki smo jo že davno prerasli, nam vsaj s svojo podrobno razčlemba vzrokov za neverjeten kakovostni preskok v razvoju slovenskega teatra vendarle ponuja nekaj, kar bi nas moralo privlačiti celo danes. Zgodovine je morda v postmodernizmu res konec, toda to še ne pomeni, da je konec tudi njenih nauk.