

Darja Koter

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani  
*Academy of Music, University of Ljubljana*

# Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama\*

## Development of the Theatre and Opera director's Profile in Slovenia Between the Two Wars

Prejeto: 21. september 2010  
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 21st September 2010  
Accepted: 25th October 2010

**Ključne besede:** gledališka režija, operna režija, ljubljanska Drama, ljubljanska Opera, Osip Šest, Bratko Kreft, Ciril Debevec

**Keywords:** theatre direction, opera direction, Ljubljana Drama Theatre, opera, Osip Šest, Bratko Kreft, Ciril Debevec

### IZVLEČEK

Prispevek obravnava razvoj in profil opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama, pri čemer se avtorica naslanja na ljubljansko Opero, v povezavi s tamkajšnjo Dramo. Pri tem ugotavlja vpliv gledališke režije na razvoj v operni hiši, interakcijo z evropskimi gibanji ter obravnava najpomembnejše osebnosti, ki so vplivale na oblikovanje režije v Operi v Ljubljani.

### ABSTRACT

The article deals with the development of opera directing and director's profile in Slovenia between the two wars, taking into consideration Opera and Theatre in Ljubljana. The author states specific influences of theatre directing upon the development of Opera, as well as the interaction with European movements, and treats the most distinguished personalities in the domain of opera directing in Ljubljana.

O sinergiji med gledališkimi in glasbeno-scenskimi predstavami v slovenskem gledališču lahko govorimo vsaj od druge polovice 19. stoletja, ko je bilo leta 1867 ustanovljeno gledališče Dramatičnega društva, ter v času delovanja Deželnega gledališča med leti 1892 do 1914. Svojevrstno simbiozo je narekovalo več dejavnikov. Slovensko gledališče je združevalo uprizoritve dramskih in glasbeno-gledaliških del, med katerimi

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

je bila vrsta takšnih, ki so od akterjev zahtevala igralske in pevske spretnosti. Čeprav sta profila igralca in pevca združevala spretnosti enega in drugega, temu pa so sledile tudi t.i. dramatične šole, je dolgo prevladovala praksa prehajanja akterjev med Dramo in Opero. Tako igralci kot pevci so ob nastopu službe v gledališču podpisali pogodbo, v kateri so se obvezali, da bodo po potrebi sodelovali tudi v operi in opereti oziroma v »igri s petjem« ali podobni predstavi, ki je temeljila na dramskem uprizarjanju s petimi deli. Takšna praksa je veljala do začetka prve svetovne vojne. Intenzivne povezave najdemo tudi skozi razvoj profila režiserja, ki je bil do prve vojne in deloma še naprej prav tako hkrati igralec in/ali pevec, po ustaljenih navadah pa je deloval na obeh umetniških poljih. Pregled repertoarja kaže, da so se posamezniki glede na interese bolj posvečali režiji ene ali druge veje predstav, profilirane režiserske osebnosti pa smo na Slovenskem dobili šele v času med obema vojnoma. V času delovanja gledališča Dramatičnega društva gledališka scena na Slovenskem še ni poznala profesionalno šolanega režiserja. Po čeških zgledih je do 80. let 19. stoletja vlogo vodje predstav opravljal gledališki diletant, ki je v eni osebi združeval vlogo ravnatelja, igralca, pevca in režiserja oziroma kreatorja celotnega odrskega dogajanja. Takšno vlogo sta med prvimi opravljala Josip Noll (1841–1902), operni pevec, režiser, dramatik in publicist, ter Josip Gecelj (1834–1907), prevajalec, igralec in režiser. Prvi profesionalno šolani igralec in režiser, ki je presegel diletantizem, je bil šele Ignacij Borštnik (1858–1919) v drugi polovici 80. let 19. stoletja. Z njim je v slovensko gledališče začela prodirati sodobnejša režija dunajske smeri z značilnostmi realistične in naturalistične metode Rudolfa Tyrolta, znanega igralca dunajskega Burgtheatra. Z dunajskimi vplivi in Borštnikom kot profesionalnim režiserjem se je v slovenskem gledališču končno začela doba uresničevanja profesionalizacije tetra, ki je skušala odpraviti in preseči zastarele poglede na režijo. Toda Borštnik s svojimi idejami in znanjem ni bil povsem uspešen, zato je le dve leti po odprtju Deželnega gledališča odšel v Zagreb, da bi tam uresničeval svoje napredne zamisli. Borštnik sicer ni bil med tistimi režiserji, ki so dejavneje posegli na polje glasbeno-scenske režije. Njegovi nasledniki, večinoma Čehi, ki so od leta 1894 do prve svetovne vojne obvladovali slovensko gledališče v dramskih in glasbenih predstavah, so pod vplivom praškega pedagoga in režiserja Josefa Šmaha zagovarjali podobne prijeme v režiji kot Borštnik. V zadnjih letih pred prvo svetovno vojno se je v režiji slovenske glasbeno-gledališke scene odražala stilna raznolikost, ki je bila posledica številnih režiserjev različnih generacij in šol. Nova generacija slovenskih akterjev, ki se je šolala na Dunaju, njena predstavnik sta Hinko Nučič in Josip Povhe, je na ljubljanski oder prinašala vplive priznane dunajske dramske šole Otto, nadaljnji razvoj pa je za nekaj let prekinila ukinitve gledališča in kmalu zatem prva svetovna vojna.<sup>1</sup> Intenzivno prehajanje članov obeh ansamblov in vzporedno delovanje režiserjev na dramskem in glasbenem področju je vplivalo tudi na prepletanje estetskih idealov. Temu so pripomogle razmere v gledališču, odvisne od pomanjkanja kadra, nato dovolj široka izobrazbena raven akterjev gledališča in ne nazadnje je bila sinergija prisotna tudi v razvoju evropske gledališke scene, ki ni strogo ločevala med dramsko in glasbeno naravnostjo.

<sup>1</sup> Prim. Darja Koter, Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do (poskusov) profesionalizacije v Deželnem gledališču, v: *Muzikološki zbornik* 46 (2010), zv. 1, str. 57–72. Avtorica navaja tudi obsežno literaturo.

Vojni čas so slovenski umetniki preživeli zelo različno. Nekaterim je bilo dano, da so ustvarjali tudi med vojno. Dragocene umetniške izkušnje so si kot vojni ujetniki pridobivali na ruskih odrih ali na študijskih potovanjih in gostovanjih v velikih evropskih središčih, kot so bila Dunaj, Praga, Berlin, Dresden, Pariz, London, Milano, Rim in druga. Povojni čas je na polje režije prinesel večjo stilno raznolikost, ki se je vzporedno odražala v dramskih in glasbeno-gledaliških predstavah. Vplivi najpomembnejših režijskih šol so se kmalu po vojni poznali tudi na slovenskih odrih. V Ljubljani in Mariboru na primer so večkrat gostovali gledališčniki različnih narodnosti, gledaliških šol in izkušenj. Med najvplivnejšimi so bili gostje iz moskovskega umetniškega gledališča, ki ga poosebljata Konstantin Stanislavsky in Vladimir Nemirovič-Davčenko, nato člani Narodnega divadla iz Prage, pariškega La petite Scène, dunajskih teatrov in drugi.<sup>2</sup> Poleg gostujočih predstav pa so bila vplivna tudi strokovna potovanja pri nas delujočih režiserjev, kot so bili Osip Šest, Milan Skrbinšek, Boris Potjata in drugi, ki so redno obiskovali pomembna evropska kulturna središča, svoje pa je doprinesla tudi migracija. V Ljubljani se je v 20. letih močno odražal val ruske gledališke emigracije.

Tako imenovani naturalizem, ki ima korenine v zadnji tretjini 19. stoletja, se je razvijal v dramski šoli dunajskega konservatorija in nato v Moskvi, kjer je sloviti Konstantin Sergejevič Stanislavsky leta 1898 skupaj z Vladimirom Nemirovičem-Dančenkom ustanovil vplivni umetniški teater, v katerem je postala funkcija režiserja priznana kot samostojna disciplina in umetnost. Nova ruska gledališka šola je uveljavila gledališko režijo, katere estetika je temeljila na viziji izkušenj v sanjah, danem trenutku in v duhovnem razpoloženju posameznega akterja. Iz tega se je razvila značilna metoda, ki je bazirala na refleksiji igralčeve osebne izkušnje in identifikaciji z vlogo, in sicer v smislu človekovih notranjih in zunanjih zaznav. Utelesena je bila v Opernem studiu Bolšoj teatra, ustanovljenem leta 1918. Partitura je bolj kot libreto postala gibalo odrskega dogajanja, kar se je objektiviziralo v združitvi besede, glasbe in gibanja.<sup>3</sup> Metoda Stanislavskega, ki jo je sam poimenoval »duhovni realizem«, je imela širok vpliv na modernizem in avantgardo v smislu naturalizma, simbolizma in konstruktivizma, in sicer v Evropi ter v Združenih državah Amerike.<sup>4</sup>

Še bolj revolucionaren je bil moskovski glasbeno-gledališki studio. Leta 1919 ga je ustanovil Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, ki je bil naklonjen abstrakciji. Njegova inspiracija so bile kreacije švicarskega oblikovalca Adolpha Appia (1862–1928), ki so ga opisovali kot »očeta ne iluzionističnega glasbenega gledališča«. Appijevo oblikovanje predstave je temeljilo na konstruktivističnih principih; na razvijanju svetlobe in sence, uporabljal je tudi stilizirane kostume, kvazi simboliko, nerealistično odrsko gibanje ipd. Njegove ideje so bile že v dvajsetih letih 20. stoletja s pridom uporabljene v številnih Wagnerjevih predstavah po Evropi, v Bayreuthu pa zaradi odklonilnega odnosa same Cosime šele po drugi svetovni vojni. Appijeve ideje in teorije so inspirirale pomembne kreatorje opernih in gledaliških predstav, kot so bili Gustav Wunderwald v berlinski operi, Alfred Roller na Dunaju, Hans Wildermann v Kölnu in drugi.<sup>5</sup> Še izrazitejšo

<sup>2</sup> Filip Kalan, Evropeizacija slovenske gledališke kulture, v: *Linhartovo izročilo* (ur. L. Filipič), Ljubljana, 1957, str. 66.

<sup>3</sup> *The New Grove, Dictionary of Opera*, Vol. 4 (ur. S. Sadie), Production, 4; The Enlightenment, str. 1122.

<sup>4</sup> Dostopno na naslovu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Stanslavski](http://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanslavski), 29. 3. 2010.

<sup>5</sup> *The New Grove, Dictionary of Opera*, n. d., str. 1122–1123.

avantgardo je vpeljal Vsevolod Emilevič Meyerhold (1874–1940) med leti 1907 in 1917, veliki ruski gledališki direktor in režiser, ki izhaja iz šole Vladimira Nemiroviča, ko je deloval v St. Petersburgu. S svojim eksperimentalnim in psihološko ter simbolistično obarvanim pristopom je postal vzor številnim opernim in gledališkim režiserjem. Po ruski revoluciji in po letu 1922, ko je zasnoval lastno šolo, je pozornost pritegnil tudi z uvajanjem gledaliških vrtečih se mehanizmov.<sup>6</sup>

Naslednji gledališki direktor, ki je v operno uprizorjanje praktično vključeval vse, kar sta razvijala Appian in Craig in ju nadgradil, je bil Max Reinhardt (1873–1943), delujoč v Berlinu in nato na Dunaju. Kot direktor in impresarij je tesno sodeloval z R. Straussom in njegovim libretistom Hugom von Hofmannsthalom ter velja za utemeljitelja moderne režije. Hofmannsthal se je z Reinhardtom spoprijateljil v Berlinu leta 1903, fasciniran s spektakularnimi efekti Reinhardta kot režiserja. V naslednjih letih sta nato skupaj oblikovala vrsto predstav v smislu Wagnerjeve celostne umetnine, med njimi tudi nekaj Straussovih del, ki jim je Hofmannsthal pridal njemu lastno estetiko.<sup>7</sup> Osrednji Reinhardtov razvojni korak je bil storjen z vključevanjem različnih elementov – od tradicionalno realističnih do simbolizma in ekspresionizma, s čimer si je poleg odobravanja prislužil tudi kritične reakcije. To so najzgodnejši primeri ostrega javnega nasprotovanja režijskim metodam oblikovanja opernih predstav. Gledališka šola *Lehrgang für Declamation und Mimik* je bila ustanovljena na Dunaju že leta 1852 in je delovala do leta 1928, ko je Max Reinhardt na povabilo tamkajšnje Visoke šole za glasbo in upodabljaljočo umetnost v teatru v Schönbrunu ustanovil t. i. »Scahuspiel- und Regieseminar«. Komorne in velikopotezne uprizoritve, intimne scene in masovne režije, sodobna dramatika in nemi spektakli, sodelovanje z igralci in novodobne scene, pomen velikih zvezd in ansambla, spreminjanje gledaliških institucij in kasneje tudi filma, so najpomembnejši dosežki tega velikega režiserja. Po njegovi emigraciji leta 1938 so z njegovim delom nadaljevali, dokler ga ni po drugi svetovni vojni nasledila vdova Helene Thimig in delovala do leta 1954.<sup>8</sup>

Naslednje avantgardno gibanje, ki je zaznamovalo tudi operno uprizorjanje, je funkcioniralo v okviru Bauhauasa med letoma 1919 in 1933, dokler ga ni utišal nacizem. Nagnjeno k celoviti umetnini je prekipelo od eksperimentov in naprednih idej in je potekalo skladno z ekspresionizmom oziroma novim objektivizmom in konstruktivizmom. Njegov vpliv na operno produkcijo se začne v dvajsetih letih v Kroll operi v Berlinu, posebno od leta 1927, ko jo je vodil dirigent Otto Klemperer (1885–1973). Skupaj z umetnikom in scenografom Ewaldom Dülbergom sta zasnovala številne novosti in jih predstavila v aktualnem opernem programu (I. Stravinsky - *Oedipus Rex*, *Mavra*, *L'Histoire du Soldat*, E. Křenek - enodejanke *Der Diktator*, *Das heimliche Königreich*, *Schwerkewicht* in *Das Leben des Orest*; P. Hindemith - *Cardillac*, *Neues vom Tage* in *Hin und Zurück*, J. Janaček - *Aus einem Totenhaus* in Schönberg - *Erwartung* in *Die Glückliche Hand*). Med značilnostmi prevladujejo jasno definirani odrski prostor, kompozicijsko oprt na kubizem in njegove abstrakcije, sodobna kostumografija, konstruktivistični dizajn,

<sup>6</sup> Dostopno na naslovu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Vsevolod\\_Meyerhold](http://en.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Meyerhold), 29. 3. 2010.

<sup>7</sup> *The New Grove, Dictionary of Opera*, n. d., str. 1123, o H. von Hofmannsthalu prim: <http://www.kirjasto.sci.fi/hugohof.htm>, 29. 3. 2010.

<sup>8</sup> Dostopno na naslovu: <http://www.maxreinhardtseminar.at/mrs.php?Sel=7>, 29. 3. 2010.

geometrični liki, spiralni motivi v duhu Bauhauasa, ostri kontrasti v osvetlitvi, na oder pa so postavljali surrealistične figure, ki so podpirale vizionarske ideje.<sup>9</sup>

Sodobno operno sceno je po prvi svetovni vojni svojstveno dopolnil tudi Siegfried Wagner (1869–1930), ko je leta 1924 obudil festival v Bayreuthu (leta 1908 ga je prevzel od matere Cosime). Njegove ideje, ki so temeljile na masivni trodimenzionalnosti odrskih postavitev in nekaterih previdnejših inovativnostih, bolj ali manj skladnih s časom, so povsem izstopile iz preizkušene tradicije šele v njegovi zadnji produkciji – *Tannhäuser* leta 1930.<sup>10</sup> Vzponom nacizma je bilo z avantgardnim gibanjem in eksperimentalno dramaturgijo na nemškem prostoru konec. Ironično, toda resnično, se je del te kreativnosti pod lupo nove oblasti čvrsto obdržal le v Bayreuthu. Ponovni vzpon Wagnerjanske režije beležimo šele po letu 1951 ob odprtju festivala, toda med tem so po Evropi vzniknile tudi povsem drugačne režijske šole.<sup>11</sup>

Novi razvoj slovenske dramske poustvarjalnosti se je začel februarja leta 1919, ko se je ponovno dvignil zastor ljubljanske Drame. S tem korakom je slovenska dramska scena stopila v svet evropskega gledališča, ki ga je med obema vojnama počasi tudi dosegla. Prvi večji korak k sodobni odrskim poustvaritvam je bil storjen v dvajsetih letih in se je v tridesetih samo še stopnjeval. Ljubljanska Drama je takrat dokončno zavrgla romantično tradicijo predvojnega časa in stopila na pot novega realizma. K temu napredku je pripomogla velika zagnanost vseh akterjev gledališča in smelo raziskovanje sodobnih tokov, ki so prinašali tudi igralska tveganja, drugačne kompozicijske prijeme, najsodobnejše eksperimente, pri tem pa niso pozabljali na domačo dramatiko.<sup>12</sup> Najmočnejši zgledi so bila študijska potovanja na Slovenskem delujočih režiserjev in gostovanja avantgardnih gledališč pri nas. Moskovsko umetniško gledališče je na primer fasciniralo z drznimi inscenacijami, izraženimi s tako rekoč praznimi odri. Umetnostni tokovi, ki so prihajali iz Weimarja, šole Bauhaus in Rusije, so prinašali tudi konstruktivistične scene. Leta 1922 sta režiser Osip Šest in scenograf Václav Skrušny na oder ljubljanske Drame postavila moderno konstruktivistično dramo Karla Čapke *RUR* oziroma *Rossum's Universal Robots* (nastala leta 1921), v kateri je avtor kot prvi uporabil besedo *robot* in vpeljal v literaturo znanstveno fantastiko. V ljubljanski predstavi, ki je bila provokativna in šokantna in je doživela uničujoče kritike, sta v scenografiji združila kompozicije ruskega konstruktivizma in Bauhauasa.<sup>13</sup> Na začetku 20. let se je v Ljubljani pojavil tudi ekspresionizem, najprej v slikarstvu z obema Kraljema, nato z Avgustom Černigojem, velikim poznavalcem Bauhauasa in ruskega konstruktivizma, v poznih 20. pa tudi v glasbi, kar se je izrazilo ne le na ustvarjalnem temveč tudi na poustvarjalnem glasbeno-scenskem področju. Modernistični prijemi so bili izraziti tudi v operni scenografiji. Ko so bile leta 1929 v ljubljanski Operi uprizorjene Kogojeve *Črne maske*, se je za scenografijo potegovalo šest aktualno usmerjenih avtorjev, od katerih so bili trije, August Černigoj, Ferdo Delak in Eduard Stepančič, izrazito zaznamovani z ekspresionizmom. Na razpis so se prijavi

<sup>9</sup> Prim. na naslovih: <http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9405>, [http://en.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Klemperer](http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Klemperer), 29. 3. 2010.

<sup>10</sup> *The New Grove, Dictionary of Opera*, n. d., str. 1123–1124.

<sup>11</sup> Prav tam, str. 1124–1125.

<sup>12</sup> F. Kalan, *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, n. d., str. 60–63.

<sup>13</sup> Iz zapisov gledališkega igralca in režiserja Rada Pregarca. Dostopno na naslovu: [www.rtvsl.si/.../gledalisko-scenografijo-konstruktivizma-in-ekspresionizma/](http://www.rtvsl.si/.../gledalisko-scenografijo-konstruktivizma-in-ekspresionizma/), 16. 4. 2010.

še Ivan Čargo, Ivo Spinčič in Ivan Vavpotič. Izbran je bil Vavpotič, njegova scena pa je opredeljena ko primer pravljičnega ekspresionizma.<sup>14</sup>

Nova stilna gibanja so torej dosegla tudi ljubljansko Opero, vendar ne tako hitro in ne toliko intenzivno kot je bilo to v Drami. Če je bila v 90. letih 19. stoletja Opera tista, ki je po repertoarju bolje sledila evropskim gibanjem, se je po prvi vojni ta napredek obrnil v prid dramskim uprizoritvam. Umetniško vodstvo Opere je bilo po podržavljenju Narodnega gledališča leta 1920 zaupano Frideriku Rukavini, sicer razgledanemu svetovljanu, ki je v svojem petletnem delovanju uvrstil na program pomembna dela francoske, italijanske in slovanske literature (nemške nekoliko manj), vendar med njimi ni bilo aktualnih del, kakor jih zasledimo v Drami. Tudi operna režija prvih povojnih let ni presegla časa pred vojno, enak je ostajal tudi profil režiserja, ki je bil večinoma tudi igralec. Prvi režiser v sezoni 1918/19 je bil igralec češkega rodu Vladimír Marek (1883–1939), za katerega je Vilko Ukmar zapisal, da njegov stil ni temeljil na ponotranjeni režiji.<sup>15</sup> Ob njem je deloval že omenjeni scenograf češkega rodu V. Skrušny, takrat še naklonjen »ustaljeni realistični tradiciji«. <sup>16</sup> Le dobri dve leti kasneje se je ta isti scenograf skupaj s Šestom izpostavil z avantgardno scenografijo že omenjene Čapkove drame, kar je pomenilo obrat k najnaprednejšim evropskim vzorom. Skrušni, ki je prišel v Ljubljano kot izkušen scenograf, si je prizadeval, da bi imel scenograf pri postavitvah predstav vidnejšo vlogo. V prvih povojnih sezonah je bila scenografija v ljubljanskem gledališču še dokaj postranska zadeva, saj so gledališki konzorcij zadovoljila že »pleskarska« opravila, ki niso imela nič skupnega z avtorskimi zamislimi scenografa. Podobno je bilo tudi v kostumografiji, ki je bila plod improvizacije. O tem Osip Šest, ki je leta 1928 zapisal, da »se pri nas kostimira še vedno posamezno stvar, opero ali dramo – in ne dobe, časa ... pri nas sleče popoldne princ v Drami triko in z jadrnim korakom ga nese garderober v Opero, kjer ga hitro obleče vojvoda mantuanski«. <sup>17</sup> Zadovoljila je torej povprečna scenografija, improvizirana in prirejena kostumografija, podobno pa je bilo tudi v režiji, saj Opera ni imela profiliranega opernega režiserja. To delo so opravljali igralci oziroma pevci in bolj kot ne priučeni režiserji, ki so se v veliki večini poglabljeno posvečali Drami.

V času med obema vojnama se je tako kot med leti 1894 in 1914 v Operi zvrstila prava plejada režiserjev, Slovencev in drugih, ki so bili različnih metod in šol. Med njimi je bilo nekaj takšnih, ki so se izkazali že pred prvo svetovno vojno, kot sta bila Franjo Bučar (1861–1926) in Josip Povhe<sup>18</sup>, medtem ko Hinko Nučič (1883–1970) po vojni v Operi ni režiral. Nučič, ki je bil v prvi povojni sezoni 1918/1919 umetniški vodja, pedagog, režiser in prvi igralec obnovljenega gledališča, v katerem je opravil ekstremno pomembno vlogo, je zaradi nesoglasij z gledališkim konzorcijem v naslednji sezoni odšel v Maribor, kjer je postavil na noge tamkajšnje gledališče. Bučar se je pred prvo svetovno vojno kot pevec šolal na dunajskem konservatoriju, nato zasebno v Pragi in v

<sup>14</sup> Iz pričevanj Rada Pregarca, dostopno na naslovu: [www.rtvsl.si/.../gledalisko-scenografijo-konstruktivizma-in-ekspresionizma/](http://www.rtvsl.si/.../gledalisko-scenografijo-konstruktivizma-in-ekspresionizma/), 16. 4. 2010.

<sup>15</sup> Vilko Ukmar, Podoba slovenske opere (1919–1939), *Kronika slovenskih mest* (1940), l. 7, št. 3, str. 173.

<sup>16</sup> Prav tam. V. Skrušny je bil pri Narodnem gledališču zaposlen kot scenograf in vodja »gledališke slikarne«, in sicer od leta 1918 do 1928. Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 232, op. 399.

<sup>17</sup> Povzeto po D. Moravec, *Slovensko gledališče...*, n. d, str. 232.

<sup>18</sup> Josipa Povheta omenjajo različni viri, vendar o njem ni objavljene biografije.

Milano ter postal evropsko znan tenorist in režiser. Domov se je vrnil po prvi svetovni vojni in bistveno prispeval k razvoju šole solopetja na konservatoriju Glasbene maticice v Ljubljani, v gledališču pa je tudi režiral. Kot operni režiser se je najbolj udeleževal v prvih povojnih sezonah. Na oder je postavil vrsto velikih oper, med njimi tudi dve premierni uprizoritvi slovenskih del – leta 1920 Savinovo *Lepo Vido*, naslednje leto pa Parmovega *Zlatoroga*.<sup>19</sup> Pri svojem delu se je opiral na izkušnje, pridobljene na evropskih odrih, na polje avantgarde pa ni posegal. Njegov kolega Povhe, prvotno prav tako igravec, je bil že od svojih začetkov bolj operetni režiser. Od leta 1909 do 1913 je v Operi režiral kar 20 operet, med njimi je na oder premierno postavil tudi Parmove *Amazonke* (premiera februarja 1912).<sup>20</sup> Po vojni je najprej na kratko režiral v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, nato pa ga od jeseni istega leta redno srečamo na ljubljanskem odru, kjer je v naslednjih dveh sezonah režiral domala vse operete. Leta 1920 tudi Parmovo *Ksenijo*. V Prvi polovici 20. let se je nato angažiral v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru, po letu 1925, ko je krmilo Opere prevzel Mirko Polič, pa ga redno srečamo ponovno v Ljubljani, kjer je imel vodilno vlogo operetnega režiserja. Standardnemu repertoarju so do pomladi leta 1931 dodali le noviteto Pavla Šivica *Oj, ta prešmentana ljubezen*, burleskno opereto. Povhetova zadnja režija je bila uresničena v Mariboru, leta 1938 je krstil Parmovo opereto *Nečak*.<sup>21</sup>

Med režiserji ljubljanske Opere je bilo predvsem veliko Čehov in ruskih emigrantov, ki so v Ljubljani delovali le krajši čas.<sup>22</sup> Režiranje oper in operet za dramske režiserje, kakor so bili deklarirani, ni bil pravi izziv. Tako namreč razumemo opazke posameznih režiserjev, ki so večkrat z negotovanjem sprejemali odločitev vodstva gledališča, ker je le-to od režiserjev pričakovalo tudi vodenje glasbenih predstav. Šele z vsestranskim delovanjem so si namreč pridobili ustrežnejši oziroma višji rang v plačnih razredih.<sup>23</sup> V prvih povojnih letih je bilo vodenje glasbeno-scenskih predstav za posameznike nujno zlo ali celo »čakalnica« na priložnost v Drami. V tem času je bila režija večinoma zasnovana na tradicionalnih načelih realističnega oblikovanja predstav, kjer se je skušalo ustvarjati iluzijo stvarnega življenja. Znotraj takšnih prijemov je bil še zmeraj prostor za baročno virtuoznost prvih solistov, ki so velike arije peli v poljubnem jeziku, kar je zagovarjal tudi Rukavina, ki je nekaj del tudi sam režiral.<sup>24</sup> Rukavina je bil izjemno široko izobražen, v režiji in izboru programa pa je ostal tradicionalist.<sup>25</sup> Ko se je v Ljubljani razširil duh evropske modernistične scene, je narasel tudi pritisk na Rukavinovo umetniško vodenje Opere, kar je sredi leta 1925 povzročilo njegov odhod. V Rukavinovi dobi je češko dramsko šolo med režiserji zastopal Pavel Debevec (1885–1939), deloval med letoma 1922 in 1925, ki je režiral večinoma slovanske opere in bil znan po tradicionalnih elegičnih predstavah.<sup>26</sup> Večjega pomena je bil Boris Putjata (1871–1925), sicer igravec ruskega rodu in velikega formata. To se je odražalo tudi v njegovih režijah, za katere je bilo tudi v glasbenih delih značilno poudarjanje igralskih manir posameznih

<sup>19</sup> Prim. Repertoar..., n. d., str. 204–216.

<sup>20</sup> Prav tam, str. 198–228.

<sup>21</sup> Prav tam, str. 216–228, 445.

<sup>22</sup> Prim. Repertoar..., n. d., str. 204–245.

<sup>23</sup> D. Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996, str. 50.

<sup>24</sup> Repertoar, str. 209–214.

<sup>25</sup> Prim. Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 4. 5. 2010.

<sup>26</sup> V. Ukmar, n. d., str. 174.

akterjev, pri čemer pa naj bi tudi pretiraval z grotesknostjo in pretirano rabo zunanjih efektov.<sup>27</sup>

Opero je v 20. letih 20. stoletja najbolj zaznamoval Osip Šest (1893–1962), ki se je z leti profiliral v opernega režiserja in imel na tem polju primat do leta 1930, ko se v ljubljanski Operi začne nova doba režiserjev. Šest sprva ni imel resnih namenov delovati kot operni režiser<sup>28</sup>, ko pa so ga kritiki začeli hvaliti, da je glasbene predstave »navdahnil z duhom modernega gledališča«, je svoje delovanje na tem polju celo intenziviral. Nanj je poleg ostalega precej vplival tudi Milan Skrbinšek (1886–1963), veliki igravec, ki velja tudi za prvega modernega režiserja na Slovenskem. Tako kot Šest tudi on izhaja iz znane Ottove šole na Dunaju, ki sta jo oba absolvirala še pred prvo svetovno vojno. Kljub temu da Šest velja za Skrbinškovega učenca, se ni posvečal ponotranjenosti posameznih likov, kot je bilo to značilno za učitelja Skrbinška. Šest je štiri vojna leta preživel v ruskem ujetništvu. V tem času se je srečal z režijo takrat že slavnega Stanislavskega, kar gotovo ni ostalo brez vpliva. Po vrnitvi v Ljubljano je sprva precej igral, nato pa se je izključno posvetil režiji. O svojem odnosu do opere je ironično zapisal, da o glasbi nič kaj ne razume, niti ne zna šteti taktov, da ni »muzikalen režiser« ter da je človek »od drame«. Kljub temu je veljal za uspešnega opernega režiserja, saj naj bi »s srečno roko ustvaril prav posrečene originalne tipe« ter prevetрил scenografijo, ki je pod njegovim vodstvom dobila večjo veljavo.<sup>29</sup> V Operi je na oder med številnimi znanimi deli svetovne literature postavil vrsto domačih del, kot so predelava Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* (1922, 1953), premierno pa Rista Savina *Gospodovski sen* (1923) in *Matijo Gubca* (1936), Sattnerjevo *Tajdo* (1927) in Osterčevo minutno opero *Iz komične opere* (1928). Od leta 1929 do 1938 se je podpisal pod 55 režij glasbeno-scenskih del.<sup>30</sup> Šest je med vsemi domačimi režiserji največ potoval in se seznanjal z uveljavljenimi režijami v Berlinu, Parizu in Pragi, kjer se je aktivno udeleževal gledaliških konferenc in kongresov.<sup>31</sup> Novosti je prenašal tudi k nam, vendar so mu radi očitali, da je bil kot posnemovalec evropskih odrov nekoliko preveč nedosleden in stilno raznolik ter ne dovolj profiliran. Na dramskem polju je nedvomno zaslužen za uprizoritve najaktualnejših del Karla Čapke in Luigija Pirandelle.<sup>32</sup> Njegovo delo je mlajši kolega Ciril Debevec, kasneje tudi rival in naslednik v operni režiji, ocenil zelo kritično. Debevec piše, da je Šest kreator oblike, mojster fantazije in zunanjih efektov, pri tem premalo ponotranjen, v uvajanju sodobnih trendov pa premalo dosleden.<sup>33</sup> Šest ni skrival svojih vzorov, sam je omenjal ruske in dunajske. Prvi so bili posledica ruskega ujetništva med prvo svetovno vojno, med drugimi pa je v svojih koserijah, objavljenih v *Gledaliških listih*, v katerih se je rad poigral s kritiko, večkrat omenil režije Maxa Reinhardta. Sklepna ugotovitev pa vendarle kaže, da je imel pri razvo-

<sup>27</sup> Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 121–122.

<sup>28</sup> O svojem omalovažujočem odnosu do glasbeno-scenskih del je celo javno spregovoril, in sicer v eseju *Opera in jaz*, objavljenem v *Gledališkem listu Narodnega gledališča v Ljubljani*, 1923/24, št. 11., kjer pravi »da o muziki popolnoma ničesar ne razume...., da ni »muzikalen režiser« ter da je opera zanj samo »tako mimogrede – če ostane čas«. Prim. v. D. Moravec, *Slovenski režiserski...n. d.*, str. 50.

<sup>29</sup> Prim. D. Moravec, *Slovenski režiserski...n. d.*, str. 50–51.

<sup>30</sup> Repertoar..., n. d., str.

<sup>31</sup> D. Moravec, *Slovenski režiserski...n. d.*, str. 48.

<sup>32</sup> Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 120.

<sup>33</sup> Ciril Debevec, *Vprašanja režiserjev v ljubljanski Drami, Mladina 1925/26*, str. 172; povzeto po D. Moravec, *Slovensko gledališče...n. d.*, str. 121.



ju dramske in operne režije vidne zasluge. Prizadeval si je za evropeizacijo slovenskega gledališča, se boril proti diletantizmu, uvedel je sistematično delo, harmonijo v konceptu predstave, izogibal se je psihološkemu analiziranju in kot nasprotje temu preferiral jasna dejstva.<sup>34</sup> Prav slednji dve značilnosti sta bili kamen spotike mlajši generaciji, ki ji je načeloval Debevec. Največji uspeh je tako pri občinstvu kot pri kritikih Šest dosegel z uprizoritvijo opere Sergeja Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (1927), ki je doživela za tiste čase rekordnih 22 ponovitev. Po ustaljeni navadi je tudi to uprizoritev in njene značilnosti javno opisal in napovedal v *Gledališkem listu*, kjer napoveduje spektakel in vrsto presenečenj.<sup>35</sup> To je bil čas, ko so mu bili najbližji teksti z ekspresionističnimi prvini, kot nasprotje pa je bil najzaslužnejši kot režiser prenovljenih uprizoritev Shakespearjevih del, s katerimi je imel v Drami precej uspeha.<sup>36</sup> Svetovljanski nadih je Šestovim režijam pridal tudi scenograf Ivan Vavpotič (1877–1943), slikar, ilustrator in scenograf.<sup>37</sup> V Operi je skupaj s Šestom leta 1927 oblikoval sceno za Sattnerjevo opero *Tajda* in Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (v sodelovanju z arhitektom z R. Kregarjem), s Poličem leta 1928 Stravinskega *Oidipus Rex* in Křeneka *Jonny spielt auf* ter leto kasneje že omenjene Kogojeve *Črne maske*. Osip Šest je bil med prvimi slovenskimi režiserji, ki je s svojim svetovljanstvom na slovenske dramske in glasbeno-gledališke igre odpiral pot sodobni režiji, ki so jo po letu 1930 uresničevali Ciril Debevec, Bratko Kreft in Bojan Stupica. Šest, ki je bil v prvem obdobju režiser Drame in Opere, je bil dve sezoni (1936 do 1938) »le« operni režiser, kar pomeni svojevrstno prelomnico v zgodovini operne režije. V tistem času se je že zavedal moči mladih naslednikov, s katerimi se ni mogel kosati. Kljub drugačni naravnosti oziroma notranji pripadnosti dramski režiji, je tudi po vojni ostal zavezan operi.<sup>38</sup>

Dvajseta leta so v ljubljanski Operi zaznamovana še z nekaterimi uprizoritvami najsodobnejših opernih del. Mirko Polič, ki je krmilo Opere prevzel za Rukavino in ga čvrsto držal do »politično obarvane« odstavitve leta 1939, je občasno tudi režiral in leta 1928 na oder postavil *Oidipus rex* I. Stravinskega, Savinovo *Lepo Vido* in Ernesta Křeneka *Jonny spielt auf*. V njegovem času so bile premierno uprizorjene tudi že omenjene Kogojeve *Črne maske* (1929), ki pa jih je režiral Boris Krivecki (1883–1941), ruski emigrant, režiser, ki je bil v Ljubljano povabljen prav za to opero in je v Ljubljani ostal le eno sezono.<sup>39</sup> Krivecki ni veljal za avantgardista.<sup>40</sup> S Poličem se začne drugo razvojno obdobje ljubljanske Opere, ki ga je kot umetniški vodja v primerjavi z Rukavino zaznamoval z uprizoritvami aktualnih glasbenih del najmodernejših trendov, kot so bila dela Prokofjeva, Stravinskega, Křeneka, Kogoja, Šoštakoviča in drugih, s čimer je tudi operni

<sup>34</sup> Prim F. Kalan, Evropeizacija slovenske gledališke kulture, *Linhartovo izročilo*, Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957, str. 91–94.

<sup>35</sup> Osip Šest, Jaz in »Oranže«, *Gledališki list Narodnega gledališča*, 1927/28, str. 38.

<sup>36</sup> D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 37–42; isti, *Slovensko gledališče...*, n. d., str. 217–221.

<sup>37</sup> Vavpotič je predstavnik slovenskega slikarskega realizma in je bil sodobnik slovenskih impresionistov in vesnanov, ki so se izobraževali predvsem na Dunaju in v Münchnu. Obe ustanovi sta bili naravnani na sodobno secesijo, medtem ko je bil praška, šola, kjer se je šolal Vavpotič, bolj tradicionalna in nagnjena k dekorativnosti. Zanj sta značilni natančna risba in trdna kompozicija, kar je morda povezano tudi z njegovo glasbeno nadarjenostjo, saj se je najprej vpisal na konservatorij. Deloma je njemu lastni realizem nadgradil s sodobnejšimi vplivi. Prim. Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 4. 5. 2010.

<sup>38</sup> D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 51.

<sup>39</sup> Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 633.

<sup>40</sup> V. Ukmar, n. d., 174.

repertoar zlagoma dosegel stopnjo razvitejših evropskih sredin. Čeprav je imela hiša v njegovem času uspehe, so mu nasprotniki očitali preveliko nagnjenost k operetnim predstavam. Vsem pa je bilo jasno, da so prav operete, v njegovem izboru po nastanku sodobnejše<sup>41</sup>, zaznamovane z elementi muzikala in jazza, še vedno pritegnile največ publike in da je bila takšna repertoarna pot najbrž nujna.<sup>42</sup> Poličev čas je zaznamovan tudi z intenzivnim menjavanjem režiserjev, ki so tako kot v preteklosti še vedno prihajali in odhajali ter bili bolj kot ne prisiljeni delovati tudi na opernem področju, čeprav jim to ni bilo primarno. Med režiserskimi metodami so še naprej šablonski prijemi, kot so razporejanje akterjev po prostoru brez duhovno poglobljenih karakternih likov oziroma prizorov. Kot takšen je opredeljen tudi Krivecki, medtem ko je Robert Primožič (1883–1943), evropsko uveljavljeni operni pevec (v *Črnih maskah* je interpretiral Lorenza), in kasneje režiser, z operno režijo nadgradil skladnost med odsko igro in glasbo. Kot režiser se je začel uveljavljati že v Budimpešti, kjer je leta 1928 služboval kot pevec, predvsem pa leto kasneje po prihodu v Ljubljano, kjer je v smislu modernih načel skušal uskladiti odsko igro z zahtevami orkestra. V Ljubljani je zrežiral opere *Boris Godunov*, *Knez Igor*, *Othello*, *Tosca*, *La Bohème* in naposled *Sneguročko*. Leta 1943 je bil imenovan za šefa ljubljanske operne režije, potem ko je to mesto zapustil Ciril Debevec, ki je prevzel vodenje Drame. Primožič je umrl jeseni leta 1943, zadet od strela vinjenega nemškega vojaka.<sup>43</sup>

Leta 1930 je prišel v ljubljansko gledališče avantgardni navdušenec Bratko Kreft (1905–1996). Njegova prva želja je bila postati režiser v Drami, vendar mu splet okoliščin, na katere so vplivale peripetije okrog zaplenitve njegovega romana *Človek mrtvaških lobanj* in spor s Pavlom Goljem, ravnateljem Drame, tega ni takoj omogočil. Kreft se je kot publicist neprizanesljivih glos o ljubljanskem teatru marsikomu zameril, tudi Golji. Kritiziral je tudi Šesta, za katerega je zapisal, da zanemarja ponotranjeno režijo in mu očital preveliko zgledovanje pri tujih vzorih. Kreftu je bil vzor Milan Skrbinšek, ki ga je odkrito občudoval.<sup>44</sup> Kot režiser se je najprej kalil na ljubljanskem Delavskem odru, ki je nase opozoril že pred vojno, po njej pa je bil zibelka sodobnega »proletarskega teatra«. Nanj je posebej vplivala nova ruska šola, ki je dobila zagon v post revolucionarni Rusiji in je blestela do nove diktature. Poosebljala sta jo Aleksander Tairof in Vsevolod Meyerhold. Zagovarjala sta večjo odsko dinamiko, povezanost igralca z gledalcem, izvirnost v opremljanju in osvetljevanju prostora. Kreft se je s temi značilnostmi seznanil na Dunaju. Kljub naklonjenosti do sodobnega ruskega teatra je ostal zvest sebi in lastnim pogledom na gledališče, ki naj bi bilo »kolektivna umetnost mnogih, ki jo skupno ustvarjajo«.<sup>45</sup> Vodenje Delavskega odra je prevzel leta 1928, star komajda triindvajset let. Izkazal se je z avantgardno usmeritvijo v repertoarju, s premišljeno interpretacijo dramskih besedil ter z organiziranjem strokovnih predavanj in dramskih tečajev.<sup>46</sup> Pot v Opero mu je priporočal prijatelj Matija Bravničar, ki je slutil,

<sup>41</sup> Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 218–242.

<sup>42</sup> Med javnimi polemičnimi kritiki Poličeve naravnosti je bil tudi V. Ukmar, kasneje kot ravnatelj njegov naslednik. Prim. V. Ukmar, n. d., str. 174.

<sup>43</sup> Prim. Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 4. 5. 2010.

<sup>44</sup> D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 184.

<sup>45</sup> Prav tam, str. 180.

<sup>46</sup> Prav tam, str. 187.

da bo Kreft v glasbenem okolju tistega trenutka lažje uresničeval svoje avantgardne ideje. O tem je prepričal tudi opernega ravnatelja Poliča. Kreft je menil, da je ljubljanska glasbena Talija pojem zastarelosti, zato ji je želel vtisniti novejši pečat, Polič pa ga je pri tem spodbudil z besedami, naj naredi »nekaj modernega, nekaj novega, kar bo razburilo in razvnelo.«<sup>47</sup> Delovanja v Operi se je oprijel zavzeto, čeprav ga je razumel kot »čakalnico« na priložnost v Drami. V operni hram je prinesel dragocene izkušnje iz avantgardnega Delavskega odra, ki je bil njegovo polje improvizacije in delovanja pod vplivom Tairova, Mejerholda in Erwina Piscatorja. Pri režijah je temeljil na spoznanju, da naj bo misel na odru jasna, dramaturška predelava besedila pa utemeljena.<sup>48</sup> Že Kreftova prva režija, sicer tradicionalna glasbena komedija Audrana Edmonda *La Mascotte* (uprizorjena novembra 1930), je bila režijska senzacija, medtem ko sta njegovi postavitvi Massnejevega *Wertherja* (uprizorjena januarja 1931) in Bizejeve *Carmen* (uprizorjena decembra 1931), prirejena v stilu boljsevizma, sprožili val negotovanj in ogorčenj tako med publiko kot pri kritikih.<sup>49</sup> V stilu tako imenovane »kolektivne režije« kot nasprotje zvezdnitva, ki ga ni odobral, je zagovarjal enakopravnost vseh akterjev: pevcev, zbor, baleta in orkestra. Uvedel je poglobljenost in grotesknost s stiliziranimi gibi ter figuralnimi kompozicijami, situacijsko komiko, s katero je nadgradil togost dunajske operete, cirkuške atrakcije plesalcev ter se tako približal sodobni »commedii dell'arte.«<sup>50</sup> Novosti so šokirale in razdvojile tako javnost kot kritiko. Kreft je v Operi sicer deloval še do poletja 1932 in v tem času med drugim postavil na oder tri Osterčeve novitete: operno enodejanko *Medea*, baletno pantomimo *Maska rdeče smrti* in grotesko *Dandin v vicah* (februarja 1932), kot zadnjo pa je režiral Dvořakovo *Rusalko*.<sup>51</sup> Pri krstnih uprizoritvah Osterčevih miniatur je še posebno užival, saj so dela že po naravi ponujala sodobne režijske prijeme. Konstruktivistični poudarki, odmik od vsakršne tradicije, satiričnost in črni humor so glasbena izhodišča, ki jih je Kreft s pridom uporabil pri odrskih postavitvah.

Naslednji režiser, ki je tako kot Osip Šest svojo kariero začel v ljubljanski Drami in se kasneje profiliral za opernega režiserja, je bil Ciril Debevec (1903–1973), brat že omenjenega Pavla Debevca.<sup>52</sup> Tudi on je bil najprej igralec in se je šolal na praški, nemško usmerjeni gledališki akademiji (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst). Nase je opozoril že zelo zgodaj, in sicer kot pisec ostrih kritik in napadov na ljubljansko gledališko vodstvo. Danes velja, da je morda prav zaradi takšnih kritik leta 1927 dobil priložnost v Drami. S kritičnim in razmišljujočim pisanjem je nadaljeval tudi kasneje in postal eden najživahnejših in hkrati najbolj kritičnih, celo črnogledih piscih o aktualnem gledališkem življenju v Ljubljani. Med redkimi, ki so ga zagovarjali in bili zaslužni za njegov preboj v gledališče, je bil prav Osip Šest, ki mu je Debevec kasneje namenil toliko ostrih besed.<sup>53</sup> Najprej se je uveljavil v Drami, kjer je uspešno nastopal kot igralec in nato poleg Šesta in Milana Skrbinška tudi kot tretji redno nastavljeni režiser.<sup>54</sup> Večina

<sup>47</sup> Prav tam, str. 193.

<sup>48</sup> O Kreftovem življenju in delovanju glej: D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 177–233.

<sup>49</sup> D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 177.

<sup>50</sup> Prav tam, str. 193–194. Povzeto po B. Kreft, O režiji komične opere Mascotte, v: *Slovenski narod*, 6. 11. 1930.

<sup>51</sup> Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 225–229.

<sup>52</sup> Za biografijo glej: *Slovenski gledališki leksikon* (ur. S. Samec)...str. 116–117.

<sup>53</sup> D. Moravec, V. Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, Ljubljana: Prešernova družba, 2002, str. 82–83.

<sup>54</sup> Prim. D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 73–139.

avtorjev, ki se ukvarja z zgodovino gledališča na Slovenskem, meni, da se je v zgodovino bolj kot igralec zapisal kot režiser. V času Debevečevega najintenzivnejšega dramskega obdobja so na evropskih odrih dominirali vplivi Reinharda, Meyerholda, Piscatorja in drugih. Njihovim dosežkom in metodam se je Debevec odkrito posmehoval in na njihov račun zapisal par pikrih označb.<sup>55</sup> Debevec je s svojimi režijskimi prijemi presenetil in postal sinonim za »poglobljenega, navznoter obrnjenega 'literarnega' režiserja, asketskega zagovornika odrske enostavnosti, resnega, resnobnega in kdaj pa kdaj premračnega razlagalca sodobnih evropskih besedil, posebej še tistih s tematiko iz nedavnih let strahote, odrskega čarodeja, ki je avditorij umel ukleniti v negibno tišino«. <sup>56</sup> Debevec ni bil zagovornik odrskih učinkov, temveč moči besede in igralskega talenta, prav rad pa je zašel v »grozotnost, demoničnost, misticizem«. <sup>57</sup>

Kmalu se je izkazalo, da je Debevečev karakter tako kot so nekateri slutili še preden je prišel v teater, izrazito konflikten, tako v odnosu do kolegov v hiši kot do kritikov. To se je zelo odražalo med vsemi tremi »hišnimi« režiserji, pa tudi v javnih občilih. Kljub vrsti uspehov, s katerimi je potrdil vsestransko nadarjenost tako pri igri kot v režijah, je s svojim odnosom do nadrejenih in kolegov sprožil vrsto konfliktov in javnih polemik. Čeprav je bil leta občudovan, je tudi njegova era v drugi polovici 30. let ugašala, saj so mu očitali stagnacijo, ponavljanje, preveč mistike in nagnjenost k patetiki. Vplivni kritik Koblar mu je očital »naravnost katastrofalno oddaljitev od življenja in resničnosti« ter da ne pozna razlike med tragiko in komiko, zato naj bi njegove predstave ne glede na vsebino zašle v »docela iracionalistični odrski misticizem«. <sup>58</sup> Po dvanajstih letih dela na obeh poljih, v Drami in Operi, se je jeseni leta 1939 odločil, da prestopi h glasbi. Novopečeni direktor Opere, Vilko Ukmar, ga je postavil za »šef-režiserja« in mu je obljubil samostojno odločanje pri režijskem in repertoarnem delu. Prav samostojnost pri vodenju je bila njegova glavna neuresničena želja v Drami. Ljubljanska Opera je s tem naredila odločilni korak k profilaciji ansambla. Navidezno zadovoljen, a ne prav potešen, je na tem mestu ostal do jeseni leta 1943, ko je prevzel za mnoge moralno sporno vodstvo Drame pod jurisdikcijo nemških oblasti. Njegovo mesto je prevzel že omenjeni Robert Primožič, ki je nato kmalu nesrečno umrl.

Debevec je svoji prvi matični hiši pogosto očital programsko togost, všečnost občinstvu ter premalo smelo zastavljene režije. V svojih režijah se je postavil nad vsakdanji realizem, kakršnega je zagovarjal Šest, ter zagovarjal meditativnost in poetičnost predstav. V prvih dveh sezonah je doživel popoln uspeh in odobravanje publike, čeprav je s svojim pristopom popolnoma presenetil. Za tisti čas je bil poseben pri izbiri besedil, kje so prevladovali temačno obarvani teksti (najprej je bil zapisan simbolistični drami), ki so spodbujali k razmišljanju o človeku, izraz njegovih predstav pa je odražal mistiko, patetičnost, demoničnost, imel je smisel za stilizacijo, ki se kaže v uprizoritvah del daljnega vzhoda, ter za stopnjevanje ekspresionističnega in melodramatičnega vzdušja, značilno za uprizoritve Strindbergovih del (čas med 1928 do 1938) ipd. <sup>59</sup> Cenjen je bil tudi kot igralec, saj je veljalo, da je bila njegova igra »sugestivna, četudi razumsko hladna,

<sup>55</sup> Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče...*, n. d., str. 353–355.

<sup>56</sup> Prav tam, str. 285.

<sup>57</sup> Prav tam, str. 286.

<sup>58</sup> Prav tam, str. 351.

<sup>59</sup> D. Moravec, *Slovensko gledališče...*, n. d., str. 222–225.; prim tudi F. Kalan, n. d, str. 94–95.

psihologija njegovih likov pa pretehtana in izostrena.«<sup>60</sup> Igral je pod režiserskim vodstvom Šesta, Skrbinška ter mlajših, radikalnejših, kot so bili gostujoči Zagrebčan Branko Gavella ter domača Bratko Kreft in Bojan Stupica. Vsi trije so bili kasneje prav tako tarče njegovih polemičnih odzivov.

O Debevčevih pogledih na igranje in režijo so kasneje pisali, da je bil preveč monoton, razumski, mračni retorik ipd. Proti takšnim maniram se je izrekal mladi rod sredi 30. let, ki je zagovarjal novi realizem z družbenokritično tendenco, ob tem pa velja, da je Debevec izoblikoval več zglednih realističnih upodobitev.<sup>61</sup> Leta 1930 je prvič režiral glasbeno predstavo. Polič mu je zaupal premierno uprizoritev opere Matije Bravničarja *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, nato je med leti 1932 in 1937 vsako leto pripravil po dve ali tri operne predstave, med njimi Janačkovo *Jenufo* in *Katjo Kabanovo*, med aktualnimi skladatelji pa opereto Roberta Stolza *Der verlorene Walzer* in sodobno opero Rudolfa Wagner-Régenya *Der Günstling*, leta 1940 je zrežiral Švarovo *Kleopatru* in leto kasneje Bravničarjevo *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1941). V petnajstletnem obdobju je Debevec v ljubljanski Operi zrežiral več kot 40 predstav.<sup>62</sup> Vilko Ukmar, ki ga je izjemno cenil, ga je predstavil kot režiserja, ki je znal ubrano združiti »klasične, romantične in zmerno ekspresionistične elemente«. Celoto je urejal po dinamiki duševnih doživetij, ki jih je črpal tako iz drame kot iz glasbe.<sup>63</sup> Debevec je bil tudi aktiven eseist. Njegovi gledališki članki, v katerih je pisal oziroma pojasnjeval in predstavljal svoje režije, so izhajali v *Gledaliških listih*. Prispeval je h kakovostnemu dvigu igre v glasbenih predstavah in v tem smislu vzgojil vrsto slovenskih pevcev, od katerih je zahteval tudi igralsko in psihološko poglobitev pri študiju vloge. Pod njegovo taktirko je bilo konec efektov učinka, raven dotlej premalo upošteevane operne režije pa se je strmo dvignila in pripravila temelje novi dobi povojne generacije režiserjev. Ciril Debevec je v Opero prinesel vzore sodobnega dramskega gledališča, pri čemer pa ni bil toliko avantgarden kot nekaj časa ob njem delujoči Bratko Kreft. Tako Šest kot Debevec, ki sta med vojnama režirala daleč največ glasbenih predstav, potrjujeta sinergijo med estetiko gledališča in estetiko opernih predstav. Njima ob bok pa lahko postavimo tudi Bratka Krefta, ki je v svojem sicer kratkem obdobju v Operi, glasbeno Talijo zaznamoval z režiserskimi prijemi takrat najbolj avantgardnih evropskih tokov, ki jih je Kreft razvijal v Delavskem teatru in jih nato med leti 1930 in 1932 za dve sezoni prenesel v Opero.

<sup>60</sup> Prav tam, str. 226.

<sup>61</sup> F. Kalan, n.d., str. 95.

<sup>62</sup> Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 224–252.

<sup>63</sup> V. Ukmar, n. d., str. 175.

## SUMMARY

Synergy of theatre and music theatre performances as well as the influence of European movements upon opera directors' profile seemed to be a characteristic of Slovenian cultural area. After the World War I, stage directing saw more varieties in style, which reflected on both theatre and music theatre staging. The most important European influences came from Národní divadlo in Prague, La petite Scene, Viennese and Russian theatres, Weimar, Bauhaus, etc. The Russian theatre emigration marked the 20's in Ljubljana. Right after the World War I, the Opera still did not have a profiled stage director. The directing was carried out by the actors or singers and by semiskilled directors who were profoundly dedicated to Drama. The Opera saw a real pleiad of directors of Slovenian and other nationalities. They represented various methods and schools. The directing was based on traditional principles of realistic approach to staging and the attempts to create the illusion of reality. Osip Šest (1893-1962), who gradually defined his professional profile, was the most prominent among the directors in the Opera in the 20's of the 20<sup>th</sup> century. He maintained his primacy until 1930. He exerted himself upon Europeanization of the Slovenian theatre and fought against dilettantism. He introduced systematic work in production, harmonized the concept of the play and preferred facts over psychological analysing. The Opera in Ljubljana was marked significantly in the 1920's by the artistic leadership of Mirko Polič who staged the most modern European and Slovenian works

(Prokofiev, Stravinsky, Křenek, Kogoj, Shostakovich, etc.). Bratko Kreft (1905-1996) distinguished himself by working in the Opera between 1930 and 1932 and implementing his experiences from the avant-garde theatre Delavski oder where he had been working under the influence of Tairov, Mejerhold and Erwin Piscator. Kreft sustained an equal status of all performers: singers, choir, ballet and orchestra, setting his own vision of "collective stage directing" as opposed to the status of star performers, of which he strongly disapproved. In his productions, he introduced the profundity and grotesqueness of stylized movements and figural compositions as well as the situation comedy thus approaching the performance to "commedia dell' arte". In the area which is today Slovenia, Ciril Debevec (1903-1973) was the first Opera director with a permanent post. Above all, his work contained meditativeness and poetics thus reaching beyond common realism. He chose symbolist texts and his staging reflected mysticism, pathos and demonical features. His directing characteristic in stylization as well as in gradation of expressionist and melodramatic atmosphere met split reactions of the audience and theatre critics. One of his most important contributions was the improvement of acting in musical performances as he educated a number of Slovenian singers demanding from them to study with a comprehensive approach to psychological features of their parts. His work brought along an important improvement in opera directing and set the foundations for a new era of post-war stage directors' generation.