Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnima vojnama v luči režijskih prijemov¹

Darja Koter
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Opereta je imela v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru (dalje SNG Maribor) med obema svetovnima vojnama ob dramskih predstavah najvidnejše mesto, saj je številčno presegala operna dela. To je bila posledica zmožnosti oziroma nezmožnosti razvoja opernega ansambla v soodvisnosti s finančnimi pogoji delovanja gledališča, pa tudi izjemne naklonjenosti občinstva opereti. Že po prvi sezoni (1919/20), ko je bil obstoj mariborskega profesionalnega gledališča postavljen na kocko, je bilo jasno, da se občinstvo najbolj navdušuje nad veseloigrama s petjem in opereto.² Vsakokratni upravniki oziroma umetniški vodje so sicer dajali prednost dramskim uprizoritvam, za katere so verjeli, da bodo pritegnile največ občinstva ter polnile blagajno. Podoben pogled so imeli tudi na opereto, za katero se je izkazalo, da je kot gledališki magnet preživela celo najbolj krizna leta, ko je uprizorjanje oper kot umetniško pomembnejši del gledališča na mariborskem usihalo in skoraj povsem zamrlo. V prvih štirih sezonah je med glasbeno-scenskimi deli prevladovala opereta, s sezono 1922/23, ko je vlogo dirigenta in umetniškega vodje prevzel hrvaški dirigent Andro Mitrović (1879–1940), dotlej vodja več opernih hiš, pa so sledila leta s prevladujočo opero. To lahko pripišemo njegovim osebnim in profesionalnim prizade-

1 Delo je nastalo v okviru Projekta št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Bruno Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–62, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.

vanjem k razvoju opernega uprizarjanja v mariborski hiši, pa tudi temu, da so bile njegove umetniške ideje skladne z videnjem takratnega upravnika gledališča Radovana Brenčiča (1890–1976), ki je to delo prevzel leta 1922 in ga opravljal do začetka druge svetovne vojne. Po Mitroviću so bila od sezone 1928/29 do 1940/41 celo leta brez opernih večerov ali zgolj z eno do dve-ma predstavama.³ Čeprav je odigral pomembno vlogo in vplival na popularnost opernih predstav ter dvig ravni in števila poslušalstva, se je stanje duha v mestu obračalo v prid operete, ki so jo nekateri nasprotniki označili kot atribut »polinteligentne inteligence«.⁴ Upravnik Brenčič, ki si je sicer silno prizadeval za raznolikost in uglednost gledaliških predstav, se je zavedal, da operni ansambel zahteva precej več denarnega vložka kot operetni, v katerem so prenekatere vloge pripadale igralcem dramskega ansambla, pa tudi tega, da je imela opera v mariborskem okolju premalo oboževalcev in poznavalcev. To so bili odločujoči vzroki, zakaj je opereta ostala stalnica, opera pa zgolj občasni dogodek. Radoval Brenčič je v enem izmed intervjujev leta 1927 poudaril:

Naše gledališče preživlja težko krizo, iz katere v sedanjem položaju ni videti nobenega drugega izhoda, kakor da se obdrži le drama in morda še opereta. Operi pa bo odbilo za vedno, ako merodajni činitelji, tako država, oblastna skupščina, kakor tudi mestna občina ne bodo ob dvanajsti uri priskočili na pomoč in pa ako bo mariborska publika z malimi izjemami še naprej samo kritizirala, ne da bi tudi s svoje strani podprla upravo, da lahko zadosti stavljenim zahtevam.⁵

Operne predstave so postale po letu 1928 izjema, srž operetnega žanra, ki mu nekateri odrekajo umetniški impulz in ne priznavajo moči presojanja družbenih tokov, pa je v mariborskem gledališču preživela. Ali je temu botrovala zgolj splošna popularnost operetne glasbe, programska naravnost vodstva ustanove, uprizoritvena zmožnost ansambla ali kaj drugega, so zanimiva vprašanja, ki zahtevajo premislek in oporo v ustreznih virih. V nadaljevanju se osredotočamo na režijo operetnih predstav v sezonah od 1919/20 do 1940/41, ko je slovensko gledališče prenehalo delova-

3 Glej »Repertoar v SNG Maribor«, v *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, ur. Vili Ravnjak (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 604–9.

4 Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, 129.

5 Anon., »Jeseni ne bomo več imeli opere«, *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 1 (2. maj 1927): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VSJZQNKZ>.

ti in so uprizorjanje prevzeli nemški gledališčniki. Tovrstna tematika še ni bila predmet poglobljenih raziskav o zgodovini SNG Maribor, vendar velja prepričanje, da lahko nova spoznanja o tem segmentu delovanja ustanove v marsičem dopolnijo pogled na splošno kulturno in glasbeno usmeritev mariborskega Talijinega hrama.⁶ Tako se sprašujemo, kakšen pomen so upravniki gledališča pripisovali režiji operet, kdo so bili posamezni režiserji predstav, kakšna je bila njihova poklicna naravnost ter ne nazadnje, kako opredeliti njihove kompetence na glasbeno-gledališkem področju. Zanima nas, ali so delovali tudi kot igralci in pevci ter dramski oziroma operni režiserji. Skušali bomo ugotoviti, ali so bili režiserji operetnih predstav v Mariboru zgolj gostje ali so tam delovali daljši čas kot »hišni« režiserji v Drami in/ali Operi, pa tudi, ali sta imela mariborsko in ljubljansko narodno gledališče v obravnavanem obdobju skupne režiserje, ki so prehajali iz enega v drugo gledališče ter tako morda prepletali značilnosti operetnih predstav. Pozornost bomo namenili tudi recepciji predstav v strokovni in laični javnosti ter režijskim šolam, ki so jim posamezniki pripadali, ter temu, ali so bile le-te skozi recepcijo predstav med občinstvom in glasbeno kritiko tudi prepoznavne. Ker je arhiv SNG Maribor za obravnavano obdobje zaradi uničenja med drugo svetovno vojno izjemno pomanjkljiv, se je bilo potrebno nasloniti na druga hranišča tovrstne zapuščine. Izkazalo se je, da je najbogatejši fond arhiva Slovenskega gledališkega inštituta v Ljubljani, zelo koristni in povedni pa so tudi posamezni članki in knjižne publikacije njegovega predhodnika, Slovenskega muzeja za gledališče in film. Odgovori na izhodiščna vprašanja bodo odstrli imena režiserjev ter opozorili na temeljne režijske značilnosti in umetniško raven operetnih uprizoritev SNG Maribor. Rezultati raziskave bodo lahko iztočnica za nadaljnje proučevanje ter ugotavljanje primerljivosti z razvitejšimi sredinami sosednjih kulturnih sredin.

Mariborsko gledališče je bilo med obema svetovnima vojnama enovito telo, v okviru katerega so živele gledališke predstave, operna in operetna dela ter balet. Hinko Nučič (1883–1970), prvi upravnik tega slovenskega poklicnega gledališča, je v prvi sezoni (1919/20) angažiral nekaj stalnih igralcev slovenskega in hrvaškega rodu, ki jih je osebno poznal, nekatere celo izšolal v svoji dramatični šoli ter zato zaupal njihovim sposobnostim. Na-

6 Prva podrobnejša študija o opernem in operetnem poustvarjanju je sad raziskav Manice Špendal v prispevku »Začetki slovenskega opernega in operetnega uprizorjanja v Mariboru«, ki je objavljen v delu iste avtorice z naslovom *Iz mariborske glasbene zgodovine* (Maribor: Obzorja, 2000), 107–31, kjer pa režisersko delo ni posebej razčlenjeno.

stopali so v dramskih in glasbeno-scenskih predstavah, kar je bila zgodovinsko pogojena praksa manjših gledališč. Med njimi sta bila tudi Rado Železnik in Pavel Rasberger, ki sta se ob igralskih vlogah posvečala še režiji dramskih in glasbeno-scenskih del. Stalnega režiserja predstav ustanova ni zaposlila, najela pa je manjši orkester, ki so ga sestavljali člani mariborske Dravske divizije. Hinko Nučič je kot igralec in upravnik režiral več kot polovico od petdesetih predstav prve sezone, medtem ko je edino izvedeno delo v žanru operete režijsko prepustil kolegu igralcu Radu Železniku.⁷ Hinko Nučič je bil v mladosti igralec ljubiteljskih odrov, kar je pomenilo, da je igral tako dramska kot lahkotnejša dela z glasbenimi vložki. Njegov prvi učitelj gledaliških veščin je bil Anton Verovšek, tudi vodja ljubljanske dramatične šole Dramatičnega društva, ki ga je na začetku 20. stoletja pripeljal na oder ljubljanske Drame. Kot nadarjen igralec je s pomočjo deželnega odbora na priporočilo Dramatičnega društva in s sredstvi mecenov leta 1905 več mesecev bival na Dunaju, kjer je spremljal predstave vseh pomembnejših dramskih in glasbenih gledališč. To mu je omogočilo spoznavanje velikih vzorov, ki jih je pri svojem delu tudi posnemal ali kako drugače povzemal ter vplival na svoje gledališke kolege. Takšna oblika neformalnega izobraževanja za gledališki oder je bila zelo razširjena ter za številne igralce in režiserje tudi edina izkušnja z evropsko pomembnimi odri. Igralski uspehi so Nučiča spodbudili tudi k režijskemu delu, kjer je uspešno debitiral leta 1907. Kmalu se je izkazalo, da v svojih režijah ni bil le koordinator, kot je to veljalo za starejše poglede na vlogo režije, temveč kot razmišljujoč umetnik, ki s svojimi usmeritvami pogloblja sporočilnost posamezne predstave.⁸ V sezoni 1908/09 je na oder ljubljanske Drame postavil kar 14 premier, tudi igre s petjem, leto kasneje je postal režiser operet, nato pa je do leta 1912 režiral tudi največja operna dela (Webrovega *Čarostrelca*, Puccinijevo *La Bohème*, Verdijev *Rigoletto* idr.).⁹ Leta 1909 je v Ljubljani prevzel vodenje dramatične šole, kamor je uspel zvabiti tudi skrite talente ter jih izšolati v odlične igralce in pevce. Ta šola je vzgojila podmladek, ki je sčasoma popolnoma nadomestil precej češko obarvan gledališki ansambel. Svoje vzgojno-izobraževalno poslanstvo je Nučič nadaljeval tudi v Mariboru, kamor je

7 Vili Ravnjak, ur., *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru* (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 598.

8 Dušan Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000), 11–24.

9 Hinko Nučič, *Igralčeva kronika II* (Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1961), 6–57.

med drugimi zvalil številne nadarjene diletante in nato izbrusil njihov talent do umetniške poustvarjalne ravni.¹⁰

Kratek pregled razvoja glasbeno-gledališke režije

Na tem mestu se zdi primerno vsaj na kratko opozoriti na zgodovino in razvoj režije glasbeno-gledaliških predstav na Slovenskem, kar bi lahko pripomoglo k boljšemu razumevanju pričujoče teme. Prvi režiser v današnjem pomenu besede, dejansko pa bolj kot ne koordinator (imenovali so ga tudi »ravnavec« in »narejavec«¹¹) dogajanja na odru in zaodru, je bil Josip Noli (1841–1902), operni pevec, dramatik in publicist ter vodilni člen ljubljanskega Dramatičnega društva (ustanovljeno 1867). Takšen lik ni bil v gledališkem prostoru nikakršna posebnost, prej obratno: po čeških vzorih je vlogo vodje predstav opravljal gledališki diletant, ki je bil hkrati ravnatelj, igralec, pevec in kreator vsega odrskega dogajanja. Omenjena praksa je v manjših, tudi profesionalnih gledališčih veljala do 20. stoletja. Uveljavljeno je bilo tudi to, da so igralci in pevci ob nastopu službe podpisali pogodbo o sodelovanju v dramskih in glasbeno-gledaliških predstavah, kar je veljalo še v obdobju med obema vojnoma. Prvi šolani igralec in režiser je bil Ignacij Borštnik (1858–1919), ki je v slovenski prostor vnesel sodobne režijske prijeme dunajske šole z realističnimi in naturalističnimi elementi metod Rudolfa Tyrolta, igralca Burgtheatra. Borštnik na glasbeno področje skorajda ni posegal, pač pa so profesionalno oblikovane režijske novosti v operni ansambel v Ljubljani prevzeli njegovi nasledniki, večinoma Čehi, kot je bil Rudolf Inemann (1861–1907), delujoči pod vplivom rojaka, pedagoga in vodilnega režiserja češkega realizma Josefa Šmaha, ki je postavljал tudi operna dela.¹² Na prehodu stoletij in do prve svetovne vojne so bile glasbene pred-

¹⁰ Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*, 40.

¹¹ O tem poroča Janko Traven v članku »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča« v *Gledališkem listu SNG Opera Ljubljana* 31, št. 5 (1951/52): 114–22, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TEJIWDAQ>; ponatis v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko (Ljubljana: AGRFT, 2012), 117–8, https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.

¹² Josef Šmaha (1848–1915), igralec, režiser, pedagog in dramatik, se je v osemdesetih letih 19. stoletja profiliral v enega najvidnejših dramskih in opernih režiserjev svojega časa. Gostoval je v ZDA in v številnih gledališčih Evrope, tudi v Zagrebu. Njegov vpliv je še naraščal po letu 1892, ko je poučeval na dramski šoli praškega Narodnega gledališča, od leta 1902 pa je vodil zasebno igralsko šolo za operne umetnike in igralce. Glej v: Jindřich Vodák, *Tváře českých herců: Od Josefa Jiřího Kolára k Vlastovi Burianovi* [Obrazi čeških igralcev: od Josefa Jiříja Kolárja do Vlaste Buriana] (Praha: Orbis, 1967), 87–9.

stave slovenskega odra kreirane z raznolikimi vplivi kot posledica režiserjev različnih generacij, vzorov in šol. V širšem umetniškem prostoru sta funkcijo gledališkega režiserja kot samostojne discipline ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja utemljila Konstantin Sergejevič Stanislavski in Vladimir Nemirovič-Dančenko v okviru njunega vplivnega umetniškega teatra v Moskvi, na slovenska tla pa je ob praških vzorih vplivala še sodobna dunajska gledališka šola, kjer se je izobraževal tudi Borštnik, nato pa t. i. Ottova šola (ustanovljena 1886), tesno povezana z dunajskim *Burgtheatrom*. Nič manj vpliven ni bil Max Reinhardt (1873–1943), gledališki direktor v Berlinu, prav tako eden utemeljiteljev moderne režije, ki je po prvi svetovni vojni deloval na Dunaju, kjer se je izobraževalo več slovenskih gledališnikov.¹³

Slovenska gledališka scena se je začela spreminjati in bolj profesionalizirati po letu 1912, ko je vodenje ljubljanske Drame prevzel Oton Župančič, poznavalec evropskega sodobnega gledališča in tisti, ki je pri nas uvedel novi gledališki koncept. Izobraževanje gledaliških profilov je bilo tako kot v 19. stoletju še naprej mogoče le v društvenih šolah ali na širšem avstrijskem prostoru in drugod, kajti prva institucionalna šola za gledališče je v slovenskem okolju zaživela šele po prvi svetovni vojni v okviru Konservatorija Glasbene matice, namenjena izobraževanju igralcev in pevcev.¹⁴ Ugotovitve za področje režije kažejo, da je bil od druge polovice 19. stoletja do začetka prve svetovne vojne v glasbeno-gledaliških predstavah uveljavljen profil režiserja, ki je izhajal iz igralskih in/ali pevskih vrst ter v večini primerov ob režiranju še naprej nastopal v igralskih oziroma pevskih vlogah. Temu so pripomogle razmere, odvisne od kadrovske zmožnosti in pogoste prakse, ki je temeljila na sinergiji dramske in glasbene naravnosti gledališča.¹⁵ Kot pravi Janko Traven (1902–1962), dober poznavalec zgodnjega obdobja razvoja režije na Slovenskem, so bile predvsem opere in operete še v prvih dveh desetletjih 20. stoletja plod posnemanja nemških in čeških predstav, saj so bili njihovi ogledi za večino slovenskih režiserjev edina gledališka šola. To problematiko je gledališnik in kritik Adolf Robida (1885–1928) po prvi svetovni vojni opisal kot vpijočo, vlogo režiserja pa,

13 O zgodovini operne režije glej tudi prispevek Darje Koter, »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 1 (2010): 57–72, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CDQYABQG>.

14 Barbara Orel, »Dramatično društvo in začetki gledališkega izobraževanja na Slovenskem«, v *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, ur. Barbara Orel in Štefan Vevar (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017), 288–307.

15 Koter, »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem«, 71.

da je »frizer, kostumer, razsvetljevalec, odrski mojster, literarni prireditelj, režiser in igralec ...«. ¹⁶ K temu je Traven dodal, da

Izvirnih zamisli ni moč najti pri naših režiserjih, ki jih ogled tujih predstav oplaja le za prenos tujih situacijskih domislekov na naš oder. To velja predvsem za naše operne in operetne predstave, pri čemer dramske niso bile izvzete. ¹⁷

Dejstva o strokovno skromnih režijah sicer ne kažejo na omalovaževanje te stroke, temveč na zmožnosti ansambla, v katerem je bil v ospredju igralski potencial, režijo pa so upravniki zaupali igralcem, ki so kazali še druge spretnosti in znali »urejati odrski promet«, kot se je o zgodnji dobi režije večkrat izrazil gledališki zgodovinar Dušan Moravec. Svojevrsten problem, ki je vplival na nedomišljenost odrskih postavitvev v najširšem pomenu besede, je bilo tudi izjemno število premier in pomanjkanje časa, saj so za nekatera dela, kot so burke in veseloigre, imeli na voljo le nekajdnevne priprave. Zadnja leta pred prvo svetovno vojno je bilo v ljubljanskem gledališču tudi več kot trideset premier na sezono. ¹⁸

Kot režiserja sta se v ljubljanskem Deželnem gledališču od leta 1909 uveljavljala Hinko Nučič in Josip Povhe, oba prvenstveno igralca. Nučič se je te vloge loteval resno in poglobljeno, z realistično, deloma patetično noto, kar je bilo v tistem času v praksi pogosto, takšne poteze pa je z odobravanjem opevala tudi kritika, kot je: »Hvala gre predvsem g. Nučiči, ki je novo delo z dobrim okusom režiral in igral naslovno vlogo z močnimi umetniškimi akcenti in z velikim psihološkim umevanjem«. ¹⁹ Nekaj let kasneje, ko so se v režijskih prijemih uveljavljale nove estetske prvine, so mu najbolj očitali romantično stilizacijo in patetično interpretacijo. ²⁰ Josip Povhe (1884–1951) se je z režijo ukvarjal od leta 1909 in do leta 1913, ko je ljubljanska Talija zaradi denarnih in kadrovske težave prenehala delovati. V tem času je zrežiral kar dvajset operetnih predstav, premierno tudi *Caričini amazonke* Viktorja Parme. ²¹ Povhe je bil sprva knjigoveški pomočnik in ljubiteljski igralec na odru Rokodelskega doma, kjer so svojo gledališko pot začeli številni kasne-

16 Traven, »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«, v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, 124.

17 Ibid.

18 Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*, 37.

19 Hinko Nučič je svoje delovanje opisal v treh publikacijah in v njih objavil tudi odlomke številnih kritik. Prim. Nučič, *Igralčeva kronika II*, 31.

20 Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*, 60.

21 Ibid., 71.

je profesionalni igralci in drugi gledališčniki. Kot talentiran je leta 1898 dobil priložnost igrati na odru Deželnega gledališča in dobil manjše, t. i. epizodne vloge v takrat maloštevilnih operetah. Prav slednje je bilo odločilno, da se je preusmeril na oder nemškega gledališča, preko katerega je našel stik z manjšimi nemškimi gledališči na Češkem in na Dunaju, kot pevec oziroma igralec manjših operetnih vlog. V sezoni 1907/08 se je vrnil v Ljubljano, kjer se je na podlagi pridobljenih izkušenj kmalu profiliral v operetnega režiserja.²² K uveljavitvi moderne režije med obema vojnama je največ prispeval Milan Skrbinšek (1886–1963), igralec in režiser, diplomant Ottove šole. Primarno je deloval na dramskih odrih, s primerno izobrazbo in vplivom na mlajše rodove pa je spodbujal uveljavitev sodobnih režijskih prijemov na širšem slovenskem prostoru.²³ Njegova popotnica mlajšim je zbrana v zapisu *Moderna režija in tržaški oder*, objavljenem v reviji *Maska* (1920 in 1921), kjer je med drugim poudaril:

*Prvi predpogoj za uspešno režijo je, da režiser delo [...] vzljubi kakor lastno dete, da se navdušuje zanj. [...] ne zadostuje, če je [...] literarno izobražen, da ima smisel za sceno in da zna psihološko razložiti posamezne značaje, [...] režiser mora biti odrski človek, [...] obdarjen z močno avtosugestijo, ki mu omogoči v umetniškem deliriju vzljubiti dramatično delo tako, [...] da čuti vso dinamiko, njegova najrahljajša mesta, kakor tudi njegov najsilnejši krik, in jasna mu je ona akustična meja, ki je značilna in potrebna za obliko celote.*²⁴

Za režijski napredek je bila zaslužna splošna evropeizacija slovenskega gledališča po prvi svetovni vojni, k čemur so v veliki meri pripomogla študijska potovanja slovenskih režiserjev in gostovanja takratnih avantgardnih gledališč pri nas.²⁵ Najvplivnejši so bili umetnostni tokovi iz Rusi-

22 V. S., »Povhe Josip«, v *Slovenski gledališki leksikon II*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972), 541.

23 Traven, »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«, *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, 122; prim. tudi Ciril Debevec, »Vprašanje režiserjev v ljubljanski Drami«, *Mladina* 2, št. 8–10 (1925/26), ponatis v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko (Ljubljana: AGRFT, 2012), 114–115, https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.

24 Milan Skrbinšek, »Moderna režija«, v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko (Ljubljana: AGRFT, 2012), 99–100, https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.

25 Filip Kalan, »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«, v *Linhartovo izročilo*, ur. Lojze Filipič (Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957), 66.

je, šole Bauhaus in Weimarja. Nova ruska gledališka šola Opernega studia Bolšoj teatra (ustanovljena 1918), je ustoličila pomen partiture, ki je postala vplivnejša od libreta in je dejansko uravnavala odrsko dogajanje. Metoda »duhovnega realizma« Stanislavskega, ki je oplajala modernizem in avantgardo oziroma naturalizem, simbolizem in konstruktivizem, je temeljila na poglobljeni refleksiji sporočilnosti glasbe ter bila usmerjena k združevanju miselnih, glasbenih in gibalnih elementov. Še bolj naklonjen abstrakciji je bil Vsevolod Emilevič Mejerhold v St. Petersburgu. Slednji je s svojimi eksperimentalnimi in psihološko ter simbolistično poglobljenimi režijami postal vzor mnogim opernim in operetnim režiserjem, še posebno po letu 1922, ko je odprl lastno gledališko šolo. Nič manj vplivna nista bila že omejnjeni Max Reinhardt v Berlinu in nato na Dunaju, ki je leta 1928 v okviru Visoke šole za glasbo in upodabljajočo umetnost ustanovil seminar za igrilstvo in režijo. Proslavil se je tako z intimnejšimi kot širokopoteznimi stvaritvami in velja za enega najvplivnejših režiserjev prve polovice 20. stoletja, čigar delo je odsevalo tudi po drugi svetovni vojni.²⁶ Med najvidnejše avantgardne predstave štejemo tudi odrska dela pod vplivom nemškega Bauhauza (med 1919 in 1933), ki je poosebljal celostno umetnino in nagnjenost k eksperimentom ter skladnost z ekspresionizmom, novim objektivizmom in konstruktivizmom. To je najbolj skladno z najaktualnejšimi opernimi predstavami Kroll opere v Berlinu po letu 1927 (npr. I. Stravinski – *Oedipus Rex*, E. Křenek – *Der Diktator*, P. Hindemith – *Cardillac*, J. Janáček – *Aus einem Totenhaus* idr.) pod vodstvom dirigenta Otta Klempererja (1885–1973).²⁷ Do vzpona nacizma po letu 1930, ko je bil razvoj avantgardnih tokov na gledališkem področju prekinjen, je živahna sodobna operna scena živela tudi v Bayreuthu pod taktirko Siegfrieda Wagnerja (1869–1930).²⁸

Ugotovitve o režijskih značilnosti glasbenih predstav v ljubljanski Operi kažejo, da le-te v prvih povojnih letih niso bile tako sodobne kot dramske in niso presegle predvojnih manir. Prav tako je bil režiser po stroki praviloma igralec/pevec in priučeni režiser. V opernih in operetnih predstavah so večinoma delovali režiserji ljubljanske Drame, ki pa so to delo omalovaževali, saj v njem niso našli pravega izziva.²⁹ Prva izjema je bil Osip Šest

26 Prim. Darja Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 112, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UOH5OBYE>.

27 Prim. Peter Heyworth, *Otto Klemperer, his life and times* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

28 Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja«, 111–3.

29 Ibid., 115.

(1893–1962), Skrbinski učenec in absolvent Ottove šole, ki se je v 20. letih celo profiliral v opernega režiserja in bil do leta 1930 najvidnejši na tem področju. Kritiki so ga ocenjevali kot osebnost, ki je glasbenim predstavam končno vdahnil pridih sodobnega gledališča, četudi je bil privrženec realizma.³⁰ Šest je odkrito poudarjal, da so ga vodili ruski in dunajski vzori, kar je vplivalo tudi na to, da je dosegel večjo profesionalizacijo ansambla kot celote, uvedel sistematično delo in harmonijo konceptov.³¹ Največji uspeh je doživel s postavitvijo opere Sergeja Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (1927), ki je imela kar 22 ponovitev. Šestove sodobne režije sta po letu 1930 slogovno nadgrajevala Ciril Debevec in Bratko Kreft. Ciril Debevec (1903–1973), šolan na praški nemški gledališki akademiji, se je najprej uveljavil kot igralec, nato pa kot profiliran gledališki in operni režiser. V svojih režijah se je nagibal k mistiki in patetiki, zagovarjal meditativnost in poetiko, imel občutek za ekspresionistično stopnjevanje in melodramatično vzdušje, vendar je tudi on doživljal vzpone in padce. Prvo glasbeno predstavo je režiral leta 1930, in sicer Bravničarjevo opero *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, nato pa svoje režisersko delo na glasbenem področju nadgrajeval in leta 1939 postal prvi »šef-režiser« ljubljanskega opernega ansambla.³² Za njegove predstave, do začetka 40. let jih je režiral več kot štirideset, je Vilko Ukmar kot direktor ljubljanske Opere izjavil, da je znal ubrano združiti »*klastične, romantične in zmerno ekspresionistične elemente*«, ki jih je črpal tako iz dramske kot glasbene predloge, od pevcev pa zahteval psihološko poglobitev v vloge.³³ Bratko Kreft (1905–1996) je v ljubljanski Operi deloval le dve sezoni (1930–32), vendar jo je zaznamoval z najbolj avantgardnimi režijskimi prijemi sodobnega časa, za katere pa niti publika niti kritika nista bili dovolj zreli. Zagovarjal je stil t. i. kolektivne režije in enakopravnost vseh odrskih akterjev. Uvedel je poglobljenost, grotesknost, stilizacijo, figuralne kompozicije in ne nazadnje situacijsko komiko ter tako nadgrajeval togost dunajske operete in se zgledoval po sodobnih prijemih *commedie dell'ar-*

30 Ibid., 116. Osip Šest je med letoma 1929 in 1938 v ljubljanski Operi pripravil kar petinpetdeset glasbeno-scenskih del. Kot svetovljan je precej potoval in se seznanjal s sodobnimi režijami v Parizu, Berlinu, Pragi in drugod.

31 Kalan, »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«, 91–4.

32 Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja«, 119–22; Darja Koter, »Ciril Debevec – The First Professional Opera Director in Slovenia«, v *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019), 333–49, <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>.

33 Vilko Ukmar, »Podoba slovenske opere (1919–1939)«, v *Kronika slovenskih mest* 7, št. 3 (1940): 175, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CCU5FGUV>.

te.³⁴ Ljubljanska Opera se je do druge svetovne vojne preko nekaterih izjemnih režiserjev precej modernizirala in izoblikovala sodobno naravnane predstave, iz katerih so veli najboljši evropski vzori, pa tudi izvirne rešitve domačih umetniških impulzov.

Režiserji operet v SNG Maribor med letoma 1920 in 1941

Čeprav je imelo mariborsko gledališče takoj po prvi svetovni vojni povsem drugačna izhodišča kot ljubljanska Talija, saj dotlej slovenski profesionalni oder ni obstajal, je bilo tudi tam čutiti veliko željo po vzpostavitvi primernega ansambla, ki bi zmožel kvalitetno in umetniško pronicljivo izvajati tako dramske kot glasbeno-gledališke predstave. V primerjavi z Ljubljano je bilo pri sestavi mariborskega ansambla še več težav, med drugim ni bilo možnosti nastavitve profiliranih režiserjev, kar je pomenilo, da so ta dela opravljali posamezni igralci in/ali pevci, člani ansambla. Podobno je bilo s sceno in kostumi, ki jih je največkrat zasnoval režiser. Hinko Nučič, prvenstveno igralec in gledališki režiser, je poskrbel, da je ansambel že v prvi sezoni izvedel nekaj iger z glasbo in petjem, ob koncu sezone pa operetno predstavo, in sicer Hervéjevo *Mam'zelle Nitouche*, eno najbolj prepoznavnih del svojega časa.³⁵ Pavel Rasberger, ki je imel v opereti vlogo Celestina, poroča, da v tem času ansambel ni imel stalnega dirigenta in da ga je Nučič kot najprimernejšega, s precej glasbenega znanja in odrskih izkušenj, imenoval za glasbenega vodjo predstave. Glavne pevske vloge so imeli igralci z dobrim pevskim glasom, dirigenta pa sta bila zunanja sodelavca, Maks Schönherr³⁶ in Anton Skačej,³⁷

34 Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja«, 118–9. Prim. tudi Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 177–233.

35 Manica Špendal, »Ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča leta 1919 in prvo obdobje stalne slovenske opere v Mariboru«, v *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, ur. Vili Ravnjak (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 305–14.

36 Max Schönherr (1873–1955) izhaja iz znane mariborske glasbene družine. Bil je violinist in dirigent ter štiri desetletja vodja Železničarske godbe v Mariboru. Že pred prvo svetovno vojno je bil občasno kapelnik mariborskega nemškega gledališča. Njegov sin Max je postal ugledni dirigent radijskega simfoničnega orkestra na Dunaju, drugi sin Wilhelm pa je bil violončelist in operni dirigent (v *Theater an der Wien* in Operi Nürnberg). Glej v: Maja Godina Golja, ur., *Maribor in Mariborčani* (Ljubljana: Založba ZRC, 2015), 99.

37 Anton Skačej izhaja iz Lovrenca na Pohorju in je bil eden izmed devetih sinov kapelnika Franca Skačaja, ustanovitelja lovrenške godbe na pihala, ki izhaja iz tamkajšnje t. i. Skačeveje godbe. Glej: »Program. PGD Pihalna godba Lovrenc na Pohor-

oba sicer kapelnika.³⁸ Opereto je režiral član ansambla, igralec Rado Železnik in je v do konca sezone doživela šest ponovitev.³⁹ *Rado Železnik* (1894–1935), doma iz Ljubljane, je bil pri petnajstih letih vajenec v eni izmed modnih trgovin na Mestnem trgu, kjer ga je naključno srečal Hinko Nučič, ga po glasu ocenil kot igralski potencial in povabil v dramatično šolo. Fant se je odzval in čez mesec dni že stopil na oder Narodnega doma, nato pa Deželnega gledališča, kjer se je kmalu izkazal kot vsestranski igralec. V letu 1911/12 je obiskoval Ottovo dramsko šolo na Dunaju, se profiliral kot igralec in dobil temeljna znanja režiserske stroke. Kot izjemno nadarjenega ga je ocenil tudi mentor Ottove šole, igralec C. Baumgartner. Železnik je do vojne igral v Passau, na Moravskem in Dunaju, se leta 1914 vrnil v Ljubljano, stopil nekajkrat na oder in bil nato mobiliziran. Po vojni je igralsko kariero nadaljeval v Ljubljani, Osijeku, Celju in Mariboru, kjer je bil z manjšimi prekinitvami član ansambla od leta 1919 do 1928. Prav v Mariboru, kjer se je leta 1923 ustalil za šest let, je tudi največ režiral, okrog štirideset predstav. Kot igralec se je izkazal tako v dramskih kot komičnih, klasičnih in sodobnih delih ter s svojim talentom za tankočutno oblikovanje različnih karakterjev postal eden najbolj prepoznavnih gledaliških likov svojega časa, kar so potrjevali tudi kritiški zapisi.⁴⁰ Kot piše Rasberger, je mariborska publika režijo operete *Mam'zelle Nitouche* nagradila z bučnim aplavzom, režiserja pa z vencem časti, kar pa je tudi edini znani podatek o njegovem režijskem delu tega časa.⁴¹ Pavel Rasberger, s katerim sta bila velika prijatelja, ga v svojih spominih opisuje kot odličnega igralca, ničesar pa ne pove o njegovih režiserskih sposobnostih in uspehih,⁴² Pavel Strmšek pa pravi, da je imel kot režiser tudi »*izboren okus za inscenacije*«.⁴³

ju», JSKD, https://www.jskd.si/glasba/instrumentalna/prireditve_instrumentalna/drzavne/godbe_zabavno_17/godbe_zabavno_17_program.htm.

38 Pavel Rasberger, *Moji spomini* (Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1965), 159.

39 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 598.

40 Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev* (Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992), 57–63; Dušan Moravec, »Železnik, Rado (1894–1935)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi895375/>.

41 Pavel Rasberger, »40 let mariborske operete«, Arhiv SLOGI, mapa 399, sign. 69, tipkopis (brez paginacije).

42 Pavel Rasberger, »Radu Železniku v spomin«, Arhiv SLOGI, mapa 399, sign. 69, tipkopis (brez paginacije).

43 Pavel Strmšek, *Deset let Narodnega gledališča v Mariboru* (Maribor: Dramatično društvo, 1929), 68.

Od sezone 1920/21 do 1922/23 je opereta ob drami predstavljala drugi temelj umetniškega programa, čemur so botrovale zmožnosti ansambla in naravnost vodstva. V Nučičevem času, ki je sicer obsegal zgolj dve sezoni, je imela opereta najvidnejše mesto v celotni zgodovini ustanove do druge svetovne vojne, saj so izvedli kar devet del, od tega v sezoni 1920/21 kar osem premier (operne predstave so bile zgolj tri).⁴⁴ Vse je režiral *Josip Povhe*, sicer član ljubljanskega narodnega gledališča. Pavel Rasberger je o njem zapisal, da se je njegovo gledališko življenje začelo na odru Rokodelskega doma. Pri štirinajstih letih je postal statist v ljubljanski Drami ter ob tem obiskoval dramatično šolo, ki jo je vodil takrat vodilni režiser Rudolf Inne-mann. Zaradi slabega gmotnega položaja slovenske Talije, je po prvih vlogah leta 1902 odšel k ljubljanskemu nemškemu gledališču, kjer je igral pod imenom Josef Pové. Ker je bilo to gledališče povezano z manjšimi češkimi in moravskimi gledališči ter z dunajskim *Venedig in Wien*, je Povhe nastopal tudi tam. V tem času se je izpopolnjeval »pri režiserju Weissmüllerju, režiserju in karakternemu komiku Langu in karakternemu igralcu Glassu«.⁴⁵ Prav v nemški sredini je začel igrati v operetah, ki je postala njegovo osrednje umetniško udejstvovanje. Po petih letih se je na povabilo Hinka Nučiča vrnil k slovenskemu ansamblu, kjer je dobil vloge v dramskih in operetnih predstavah. Ko je vodstvo gledališča prevzel Fran Govekar (1909/10) in prepoznal Povhetovo izrazito sposobnost igranja komedijanta, je dobil mesto režiserja in umetniškega vodje operet. Njegov izbor predstav in režiranje sta bila cenjena tudi pri občinstvu. Do razpustitve gledališča leta 1913 je deloval kot režiser operet, burk, veseloiger in otroških predstav. Po vojni, ki jo je preživel kot vojak, je sprva deloval v Ljubljani, ko pa je bilo s sezono 1920/21 gledališče poddržavljeno, opereta pa začasno umaknjena s programa, ga je Nučič povabil v Maribor, kjer je ostal dve sezoni (1920/21 in 1921/22). Po tem je odšel v Osijek in Zagreb, ko pa je ljubljansko Opero prevzel ravnatelj in umetniški vodja Mirko Polič (1925) in je opereta ponovno našla svoje mesto, ga je le-ta povabil nazaj v Ljubljano. Povhetove režije pa niso bile več tako udarne, saj naj bi se držal zastarelih prijemov, ki niti v strokovnih krogih niti pri publiki niso bili več priljubljeni. Povhe se je v 30. letih kot igralec in režiser občasno vračal v Maribor in leta 1938 krstil Parmovo opereto *Nečak*. Na mariborskem odru je od začetka 20. let igral komične in karakterne vloge, bil angažiran v drami, operi in opereti, kot re-

44 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 599.

45 Jt, »Josip Povhe – slovenski igralec in režiser (1884–1951)«, *Gledališki list SNG Ljubljana – Drama* 32, št. 4 (1952/53): 70, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DO-C-NLFV1QMS>.

žiser pa je zrežiral več kot dvajset operet in veseloiger, v katerih je pogosto tudi nastopal. Po drugi svetovni vojni je bil predčasno upokojen, kar je njegov prijatelj Rasberger označil za veliko krivico.⁴⁶ Josip Povhe je med letoma 1920 in 1922 v Mariboru zrežiral skupaj enajst operet klasičnega repertoarja in Parmove *Caričine amazonke*.⁴⁷ O posameznih režijah je malo znanega, saj so se poročevalci bolj posvečali solistom, medtem ko so dirigente in režiserje omenjali zgolj v nekaj besedah. Za sezono 1920/21 beremo, da je režija operete *Ples v operi* (R. Heuberger) »storila vse, kar je mogla pri naših skromnih razmerah storiti.«⁴⁸ Čeprav so bile omembe režije redke, je mogoče zaključiti, da je Povhe pustil v Mariboru neizbrisne sledi.

Spomladi leta 1921 so k režiji povabili basista Emila Rumpla, ki je v sezonah 1921/22 in 1922/23 zrežiral pet del, opereto Johanna Straussa ml. *Cigan baron* ter opere *Prodana nevesta* (B. Smetana), *Car in tesar* (A. Lortzing), *Hoffmannove pripovedke* (J. Offenbach) in *Faust* (Ch. Gounod).⁴⁹ *Emil Rumpel* (1890–1960), poklicno uradnik, sicer pa operni in koncertni pevec, se je izobraževal v glasbeni šoli ljubljanske Matice pri Mateju Hubadu, zasebno v Celovcu in nato na konservatoriju v Trstu, kjer je leta 1913 debitiral na odru slovenskega gledališča ter nastopal v operah in operetah. Med vojno je kot uradnik služboval na Dunaju, nadaljeval študij petja pri E. Stegru in dobil poskusni angažma v dunajski *Volksoperi*. Po vojni se je vrnil v Ljubljano in stopil na oder Narodnega gledališča, eno leto je deloval v Osijeku, nato v Mariboru in od leta 1925 do 1933 v Ljubljani, kjer pa je sodeloval le pogodbeno ter redno opravljal službo v gospodarstvu. Izvajal je širok operni repertoar in bil najbolj cenjen kot Kecal in Mefisto.⁵⁰ Režije torej ni študiral, pač pa je imel kot pevec bogate odrske izkušnje. Ob njegovi prvi režiji v Mariboru, opereti *Cigan baron*, je poročevalec zapisal, da je bilo delo dobro izvedeno, vendar režiser ni dosegel ravni Josipa Povheta.⁵¹

46 Pavel Rasberger, »K smrti Josipa Povheta«, *Vestnik*, 16. julij 1951, 2. Mariborski časopis *Vestnik* je bil neposredni predhodnik časnika *Večer*, kakor se imenuje od jeseni leta 1952. Glej tudi Jt, »Josip Povhe – slovenski igralec in režiser (1884–1951)«, 70–4.

47 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 599–600.

48 r. [Karol Pahor], »Kultura in umetnost. Ples v operi«, *Tabor* I, št. 57 (3. november 1920): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9KRLBSAL>.

49 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 600.

50 Radoslav Hrovatin, »Rumpel, Emil (1890–1960)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi526293/>; P. B., »Rumpel, Emil«, v *Slovenski gledališki leksikon III*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972), 602.

51 Anon., »Kultura in umetnost. Cigan baron«, *Tabor* III, št. 64 (18. marec 1922): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WBNN2IAR>.

O njegovem delu pri operi *Hoffmannove pripovedke* pa je zapisano, da sta tako dirigent kot režiser lahko ponosna na častno opravljeno delo.⁵² Še več pohval je bila deležna uprizoritev *Fausta*, za katerega je pisec o mariborskem kulturnem življenju Hinko Druzovič zapisal, da je bila predstava bolj prepričljiva od *Hoffmanovih pripovedk* ter da je posebej briljiral Emil Rumpel v vlogi Mefista.⁵³ To so tudi najbolj povedni odzivi na Rumplovo delo na mariborskem odru.

Pavel Rasberger (1882–1967), glasbenik in igralec, izhaja iz hiše urarja, vendar je družinsko obrt kmalu zamenjal za glasbo in gledališki oder. Izobraževal se je na ljubljanski Glasbeni matici, igral orgle in klavir, pel v opernem zboru, korepetiral v operi, igral v drami in ne nazadnje vodil pevski zbor Društva rokodelskih pomočnikov. Med letoma 1904 in 1908 je kot mestni kapelnik, organist in pevovodja služboval v hrvaškem Bakru, nato v Šentvidu pri Ljubljani ter v ljubljanskem in zagrebškem gledališču. Po prvi svetovni vojni je kratek čas deloval v Narodnem gledališču v Ljubljani in Osijeku, nato do druge svetovne vojne v Mariboru, kjer se je odlikoval kot izvrsten igralec, korepetitor glasbenih predstav in režiser. Med drugim je režiral več oper, operet in mladinskih iger, v operetah, ki jih je večinoma zelo cenil, je tudi igral. Bil je prevajalec in skladatelj. Ob nekaterih drugih delih je do druge svetovne vojne napisal tri operete, ki jih je med letoma 1935 in 1939 premierno izvedel prav mariborski ansambel. Čeprav se je po vojni uradno upokojil, je igral in skladal še vrsto let.⁵⁴ O svojem delu je napisal številne članke ter ga zaokrožil v publiciranih spominih.⁵⁵ Lastne poglede na režijo je strnil takole: »Pri operetah pa nisem iskal dosti smeha. Dejanja so bila v glavnem osredotočena na glasbo, ki je bila sicer na nekaterih mestih bolj lahkotna, vendar le za poslušalca.«⁵⁶ Zagovarjal je naravno odrsko govorico, medtem ko ga karikirano in pretirano groteskno igranje ni pritegnilo, pri čemer se je zgledoval pri legendarnem Antonu Verovšku in Ignaciju Borštniku. O slednjem je menil, da kljub študiju na Dunaju v praksi ni sledil nobeni šoli, temveč »se je ravnal po svojem tempera-

52 D., »Kultura in umetnost. Hoffmanove pripovedke«, *Tabor* III, št. 255 (10. november 1922): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZVIHOXM7>.

53 H. D. [Hinko Druzovič], »Kultura in umetnost. Faust«, *Tabor* IV, št. 1 (3. januar 1923): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NC1T9R4C>.

54 France Koblar, »Rasberger, Pavel (1882–1967)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi486468/>.

55 Rasberger, *Moji spomini*.

56 Ibid., 183–184.

mentu«. ⁵⁷ Kot pravi Rasberger, mu je bilo »naravno podajanje mnogo bolj pri srcu kot pretirano besedičenje in gestikuliranje«, prav tako ga nista prepričala ne avantgardizem in ne eksperimentiranje. ⁵⁸ Zagovarjal pa je unicum velikega igralca, ki po njegovem mnenju smiselno dopolnjuje režiserjeve zamisli in soglasno z njim posega po premišljenih eksperimentalnih sredstvih izraza. ⁵⁹ Pavel Rasberger je od leta 1922 do 1940 v Mariboru režiral številne klasične operete ter Parmovega *Nečaka* in *Caričine amazonke*. V sezoni 1922/23 je režiral vseh šest operet, vendar poročevalec v *Taboru* o režiji ni posebej poročal. Iz skopih zapisov razberemo kratke pohvale, kot primerno, vzorno, temeljito, večše ..., vključujoč sceno in kostume. ⁶⁰ To, kako marginalen pomen je imela režija v tem času, potrjuje tudi zapis ob Rasbergerjevi 25-letnici umetniškega dela, ki slavi njegove igralske in pevske vloge, režije pa ne omenja. ⁶¹

Pevec *Rudolf Urvalek* je režiral v sezonah 1923/24 in 1926/27, skupaj štiri predstave treh operet (E. Eysler - *Umetniška kri*; J. Offenbach - *Lepa Helena* in É. Kálmán - *Kneginja čardaša*). Po premieri prve (*Umetniška kri*) je Hinko Druzovič zapisal, da je Urvalek za Maribor velika pridobitev in izpostavil njegove pevske sposobnosti, o režiji pa dodal, da je bila »dobro pripravljena in spretno izvedena« ter da je bila izvedba ena boljših med vsemi dotedanjimi operetami. ⁶²

Kurt Bachmann je na začetku 20. let deloval v Varaždinu, ⁶³ kjer naj bi režiral enajst predstav. ⁶⁴ Kdaj se je preselil v Maribor, ni natančno znano, vemo pa, da je bil Dunajčan in da ga je kot priznanega operetnega režiserja upravniku mariborskega gledališča Radovanu Brenčiču priporočal Andro Mitrović. Le-ta je Bachmanna gotovo dobro poznal, saj je tudi sam deloval v Varaždinu. Bachmann je kot gost prepričal že s prvo režijo, opereto *Kneginja čardaša* (maj 1924). *Tabor* je zapisal, da delo režira priznani ope-

57 Ibid., 188–9.

58 Ibid., 189.

59 Ibid., 190.

60 Prim. časopis *Tabor*, leto 1922 in 1923.

61 Dr. P. St., »Pavel Rasberger: Ob proslavi njegove 25-letnice«, *Tabor* VIII, št. 33 (11. februar 1927): 1, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HSRT8EBI>.

62 H. D., »Kultura in umetnost. Umetniška kri«, *Tabor* IV, št. 247 (31. oktober 1923): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-1XHFT4YS>.

63 Anon., »Repertoar jugoslovanskih gledališč«, *Maska* I (1920/21): 96.

64 Marijan Varjačić, »Gradsko kazalište kao stalno hrvatsko kazalište u Varaždinu«, *Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu*, <https://www.hnk.vz.hr/o-kazalistu/povijest-kazalista-u-varazdinu/gradsko-kazaliste-kao-stalno-hrvatsko-kazaliste-u-varazdinu/>.

retni režiser, delujoč tudi v Zagrebu.⁶⁵ Pisec ga je predstavil kot »operetnega specialista«, ki je poskrbel, da je predstava izrazito temperamentna.⁶⁶ Brenčič pa o njem pravi, »da je montiral nekaj operet tako uspešno, da so bili pravi šlagerji« in dodal: »takrat je imela naša opereta toliko zagona in tempa, da je postala zagotovo najboljša v državi«. ⁶⁷ Kaže pa, da dunajski režiser, ki je v mariborski teater vnesel nekaj pristnega operetnega duha, ni bil vsem po godu, saj Brenčič poroča, da je moral popustiti pritiskom in operetne režije ponovno prepustiti domačim režiserjem, pri čemer zadovoljno dodaja, da je del Bachmannovega vpliva vendarle ostal.⁶⁸ V sezoni 1924/25 je Bachmann pripravil *Štambulsko rožo* (L. Fall), nato Lehárjevo *Veselo vdovo*, Kálmánovo *Grofico Marico* in L. Falla *Veseli kmetič*, nato pa je režiral še v sezonah 1926/27, 1927/28 in 1932/33, v zadnji kar tri dela.⁶⁹ Predstavo *Vesele vdove* so označili kot izjemno uspešno, v pretežni meri po zaslugi prepričljive režije.⁷⁰ Ob Stolzovi opereti *Takrat v starih časih* pa so zapisali, da je k »popolnemu uspehu pripomogla prvovrstna režija«. ⁷¹ Podrobnosti o njegovem režijskem slogu niso znane, predvidevamo pa, da je sledil temperamentu kulturnih dunajskih operet, kjer so bile v ospredju ljubezenske intrige, puščice malomeščanstvu in usihajočem plemstvu ter gloriji plesnim ritmom dunajskega valčka, kar je bilo združeno v živahno in karakterno močno postavitev. Po Bachmannu so operete največ režirali Anton Harastović, Vladimir Skrbinšek in Jože Kovič, naslednji gostujoči režiser pa je bil Djuro Trbuhović, ki je bil tudi izvrsten učitelj mladih pevcev.

Anton Harastović (1896–1965) je bil pevec, plesalec, koreograf in režiser. Gledališko pot je začel v domačem Osijeku v deški igralski skupini in v tamkajšnjem gledališču. Leta 1912 se je preselil v Varaždin in postal član dramskega društva, po prvi svetovni vojni pa je bil med leti 1918 in

65 Anon., »Narodno gledališče. Čardaška kneginja na mariborskem odru«, *Tabor* V, št. 101 (3. maj 1924): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-I7BPKFZL>.

66 Anon., »Narodno gledališče. Premijera 'Čardaške kneginje'«, *Tabor* V, št. 102 (4. maj 1924): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OHAFS9XX>.

67 Radovan Brenčič, »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 376, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YXBR6D4S>.

68 Ibid.

69 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 601–6.

70 H. D., »Kultura in umetnost. Lehar: Vesela vdova«, *Tabor* VI, št. 275 (3. december 1925): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NVEALDSV>.

71 H. D., »Mariborsko gledališče. Stolz: Takrat v starih časih«, *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 187 (16. december 1927): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LXZV6G3O>.

1922 član tamkajšnjega Mestnega gledališča. Ko je bilo le-to leta 1922 ukinjeno, je prišel v Maribor in ostal do leta 1941. Med drugo svetovno vojno je deloval v Banja Luki, od koder se je vrnil v Maribor, bil kmalu upokojen, nato pa kot igralec in režiser še vrsto let dejaven v mariborskih ljubiteljskih gledaliških skupinah. Kariero je začel kot pevec in plesalec v operetnih in opernih predstavah, manj v dramah, nato pa se je popolnoma posvetil opereti, kjer je deloval kot koreograf, plesalec, režiser in pevec tenorskih buffo vlog, pogosto vse hkrati. Bil je tudi vodja baletnega ansambla. Kot režiser se je odlikoval po celovitosti predstave, saj je skrbel za tekoče in uravnoteženo odrsko dogajanje, scenografijo in ples. Na mariborski oder je od leta 1927 do začetka druge svetovne vojne postavil okrog trideset operetnih predstav klasičnega repertoarja in precej slovenskih del (Josip Jiranek - *Vse za šalo*, Viktor Parma - *Apolonov hram*, Rado Rasberger - *Rdeči nageljni* in Radvan Gobec - *Habakuk*). S tamkajšnjim ansamblom je gostoval v Zagrebu, Ljubljani in Gradcu.⁷² O njegovih režijah je le malo omemb, pa še te so omejene na par besed, kot »režija je bila prepričljiva«, »gledališče je bilo razprodano« ipd.⁷³ Največ pohval najdemo v zapisu pred zadnjo operetno premiero februarja 1941, kjer je pisec poudaril:

*Poleg mariborske drame uživa tudi naša opereta svoj sloves in danes bi si Mariborčani skoraj težko predstavljali gledališče brez operetnih predstav. Mimo našega igralskega ansambla imata za opereto ne malo zaslug prav kapelnik Herzog in režiser Harastović, ki je v zadnjih letih z lepimi uspehi režiral domala vse operete.*⁷⁴

Vladimir Skrbinšek (1902–1987), igralec, režiser in pedagog, je bil po rodu iz Ljubljane (brat Milana Skrbinška). Po dveletnem študiju na Tehnični fakulteti se je zaposlil pri železnici, nato pa kot član potujoče gledališke skupine nekaj let nastopal po jugoslovanskih mestih. V Splitu je kot igralec in pevec operetnih vlog sodeloval z režiserjem Radom Pregarcem, ki je bil kot napredno razgledan igralec in režiser vzor številnim mladim gledališčnikom. Zagovarjal je psihološko poglobljen in analitičen pristop do

72 Ivona Ajanović-Malinar, »Harastović, Anton«, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=58843>.

73 Časopis *Mariborski večernik* »Jutra« je sicer redno poročal o repertoarju gledališča, napovedoval premiere, izpostavljал gostujoče umetnike, igralce in pevce, manj pa je bilo celovitih poročil o posameznih predstavah, posebno operetah. Tovrstna poročila so sicer imela kritiško noto, ki pa je bila do režije zelo skopa, saj jo komajda omenja.

74 ker, »V. Parma: Caričine Amazonke. Razgovor z režiserjem E. Verdonikom«, *Mariborski večernik* »Jutra« 15, št. 43 (21. februar 1941): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5QIAZS4N>.

literarnih predlog po vzoru Stanislavskega, kar je povzel tudi takrat mladi Skrbinšek. S Pregarcem sta leta 1927 prišla v Maribor ter z igralcem in režiserjem Jožetom Kovičem v gledališkem ansamblu sooblikovala sodobnejšo gledališko igro in režijo. Skrbinšek je z manjšimi prekinitvami ostal do začetka druge svetovne vojne ter bil cenjen kot odličen karakterni igralec in dober režiser. Kot igralec

*je vloge nadzoroval z razumom in iz natančno razčlenjenih literarnih predlog ustvaril razgibane, poglobljene, trdne odrske podobe ter se približal kritičnemu realizmu in moderni igri.*⁷⁵

Enaka izhodišča so ga vodila tudi pri režijskem delu, kjer je še tako klasični predlogi vdihnil sodobni naglas, predvsem pa je bil »umen oblikovalec in razlagalec zapletenih vprašanj modernega človeka«.⁷⁶ V Mariboru je vodil gledališko šolo za igro in režijo ter vplival na številne generacije gledaliških igralcev. Za svoje delo je prejel dve Prešernovi nagradi in Borštnikov prstan.⁷⁷ Poleg dramskih igralskih vlog in režij je v mariborskem gledališču od sezone 1927/28 do 1938/39 režiral tudi operne, predvsem pa operetne predstave. Na oder je postavil devet operet, večinoma iz klasičnega repertoarja Suppéja, Stolza, Kálmána, Lehárja, Straussa ml. in Lortzinga, pa tudi Iva Tijardovića (*Mala Floramy*) in slovensko delo Danila Bučarja *Študentje smo*.⁷⁸ Tudi njegove režije so kratko komentirane, vendar pohvalne, kot je zapis ob premieri Lehárjeve *Friderike*, ki pravi: »Zrežiral in insceniral jo je z velikim okusom in resnim razumevanjem g. VI. Skrbinšek v mejah naših finančnih možnosti.«⁷⁹ Podobno se je izrazil kritik v *Slovincu*, ki je med drugim poudaril »skrbno in odlično zasnovano realistično inscenacijo«.⁸⁰

Đuro (Djuro, Đuka) Trbuhović (1891–1968), hrvaški baritonist in režiser, je kot operetni in operni pevec ter režiser deloval v številnih jugoslovanskih gledališčih, v letih od 1918 do 1922 tudi v Ljubljani. Na začetku 30.

75 »Vladimir Skrbinšek«, *Sigledal*, https://sigledal.org/geslo/Vladimir_Skrbinšek.

76 France Koblar, »Skrbinšek, Vladimir (1902–1987)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577169/>.

77 »Skrbinšek, Vladimir«, v *Slovenski gledališki leksikon III*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972), 642–3.

78 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 603–8.

79 r., »Otvoritev glasbene sezone. Lehar: Friderika«, *Mariborski večernik »Jutra«* 13, št. 242 (24. oktober 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SU-FVDQWV>.

80 c., »Mariborsko gledališče. F. Lehar: Friderika«, *Slovenec* LX, št. 245a (25. oktober 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3M59AI5R>.

let je bil dve sezoni v Mariboru, kjer je v letih 1930/31 in 1931/ 32 režiral kar enajst operetnih del in štiri opere, veliko večino vseh glasbeno-gledaliških predstav omenjenih dveh sezon in pri nekaterih odpel tudi vodilne vloge.⁸¹ Z letom 1930 je postal sodelavec *Mariborskega večernika* »Jutra« Karol Pahor, ki se je tega leta iz Ptuja preselil v Maribor, kjer je poklicno deloval v splošnem in glasbenem šolstvu. V svojem komentarju k operetni predstavi *Škrjančkov gaj* (F. Lehár) je zapisal, da je Trbuhović za mariborsko gledališče velika pridobitev, njegovo režijo pa je označil takole: »Režija Đ. Trbuhoviča je bila na višku, vsaka malenkost je bil vestno in z resnostjo zaoblikovana.«⁸² Čeprav je drugi kritik (»r«) nekatere operetne predstave ocenil kot precej povprečne, Trbuhovićevo režijo pa kot zastarelo, so bile predstave pri publiku odlično sprejete in dobro obiskane.⁸³

Milan Košič (1900–1950), po rodu Celjan, je bil igralec in režiser. Po gimnaziji se je posvetil gledališču in se kalil ob treh pomembnih režiserjih, Valu Bratini, Milanu Puglju in Osipu Šestu. Po prvi svetovni vojni je v Berlinu študiral politične vede ter obiskoval igralsko in režisersko šolo priznanega gledališkega avantgardnega režiserja Erwina Piscatorja (1891–1966), ki je bistveno pripomogel k preobrazbi scenskih umetnosti in bil ustanovitelj berlinskega delavskega teatra. Zagovarjal je komunistične ideje, se boril proti militarizmu in malomeščanstvu ter režiral besedila z revolucionarno in socialistično noto. Negiral je iluzionistične scene ter po vzoru Mejerholda uvažal dinamično konstruktivno sceno ter nove akustične in vizualne elemente (projekcije, film ...), s čimer je gledališče usmeril v najsodobnejši čas. Piscator je avtor ideološko obarvanega spisa *Das politische Theater* (1929).⁸⁴ Košič je o svojih vzorih ob 25-letnici umetniškega dela izjavil:

Mnogo dolgujem slavnemu ravnatelju Ervinu Piscatoru, oblikovalcu Političnega gledališča v Berlinu (sedaj v Moskvi) in njegovemu tajniku Leopoldu Lindtbergu, sedaj režiserju v Zürichu, ki sta me spretno in poglobljeno uvažala v psihologijo moderne reži-

81 »Trbuhović Djuka (Djuro)«, v *Slovenski gledališki leksikon III*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972), 738; Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 605.

82 K. [Karol] Pahor, »Škrjančkov gaj«, *Mariborski večernik* »Jutra« XI, št. 233 (13. oktober 1930): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4UCOoNFV>.

83 r., »Millöckerjev Dijak prosjak«, *Mariborski večernik* »Jutra« XIII, št. 46 (26. februar 1932): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-U9GKTU7E>.

84 »Erwin Piscator«, *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator>.

*je. V veliko spodbudo k delu mi je bil tudi znameniti kritik 'Berliner Tagblatta' Alfred Kerr.*⁸⁵

Po študiju se je vrnil v Celje, ustanovil Dramski studio in sledil igral-ski šoli Milana Skrbinška, nato pa se leta 1934 ustalil v Mariboru, kjer je do vojne deloval kot igralec in režiser.⁸⁶ V Mariboru je režiral zgolj eno opereto, Lehárjevega *Carjeviča* (november 1934), ki je doživel kar deset ponovi-tev,⁸⁷ vendar kritiških odzivov na režijo ni bilo zaslediti, Brenčič pa pravi, da je imel na voljo »precej močnejše režiserje« od Košiča.⁸⁸

Ob deseti obletnici narodnega gledališča v Mariboru je izšlo več član-kov, ki so podali kritično in pohvalno noto. Pavel Strmšek, predan sloven-ski besedi, se je odkrito obregnil ob repertoar operetnih predstav, ki mu je očital nemško naravnost, znotraj predstav pa pačenje slovenskega jezika, rabo nemških popačenk, za kar naj bi bili odgovorni režiserji posameznih predstav in o tem zapisal:

*Prišlo je celo tako daleč, da so našo besedo smešili v burkah in ope-retah s pokvarjenimi, ponemčenimi izrazi, mešanjem slovenščine in nemščine, z nemogočim tujerodnim zavijanjem in pačenjem, ka-kor se je to godilo z našim in češkim jezikom na nemških odrih.*⁸⁹

Avtor sicer poudarja, da je gledališče počasi le opravljalo svoje narodno kulturno poslanstvo, pri čemer pa je bilo zaradi neugodnih gospodarskih razmer prisiljeno izvajati »nemške burke«, ki so kvarile nacionalno podobo gledališča.⁹⁰ Prav ta pomanjkljivost, nizka raven slovenščine in raba nem-ških popačenk, se je začela odpravljati z režiserjem Jožetom Kovičem, ki si je izrecno prizadeval za jezikovno čistost in uvajanje sodobne slovenščine.

Jože Kovič (1898–1944) je bil igralec in režiser, po rodu Ljubljčan. Po družinski tradiciji je bil že v zgodnji mladosti igralec v šišenski čitalnici, po klasični gimnaziji pa se je vpisal na ljubljansko univerzo, smer umetnostna

85 S. M., »Milan Košič slavi petindvajset let svojega umetniškega delovanja«, iz arhiva SLOGI, vir neugotovljen.

86 Lučana Budal, »Košič, Milan«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademi-ja znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1015490/>.

87 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 607.

88 Brenčič, »Spomini na mariborsko gledališče«, 378.

89 P. [Pavel] Strmšek, »Duhovna rast mariborskega gledališča v slovensko kulturo«, *Ljubljanski zvon* 50, št. 5 (1930): 316, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LQR8BNQV>.

90 Ibid., 318.

zgodovina, in na Dramatično šolo Konservatorija Glasbene matice, kjer je bil glavni predavatelj Osip Šest, režiser Narodnega gledališča v Ljubljani. Kovič je ob šolanju v Drami že dobival prve manjše vloge. Leta 1921 se je odločil za gledališče in sprejel ponudbo mariborske Talije, kjer je postal igralec, kmalu pa se je poskusil tudi v režiji in se ji z leti skoraj povsem posvečal. Do leta 1928 je občasno sodeloval tudi na opernem odru. Kot odlično podkovan in nadarjen je postal prvi režiser mariborskega gledališča in velja prepričanje, da je poleg Vladimirja Skrbinška najbolj zaznamoval njegov razvoj. Sodi med tiste like, ki so se ob osnovni gledališki izobrazbi brusili na odru ter na potovanjih oziroma obiskovanju predstav eminentnih tujih gledališč. Tudi Kovič je pogosto zahajal na Dunaj, v Prago, Berlin, Hamburg ter v Benetke in Firence, kar gotovo ni ostalo brez vpliva. Sam pravi, da so ga posebej navduševale režije slavnega Maxa Reinhardta v dunajskem *Josefstadttheatru*, da je nekaj časa študiral pri Fritzu Bluhmu, profesorju na Novem dunajskem konservatoriju in igralcu Burgtheatra ter da je obiskoval tudi zabavišča, komedije dunajskega Pratra in takrat modne revijske predstave. Na svojih nekajmesečnih študijskih potovanjih je študiral jezike, prevajal, pisal pesmi in prozo ter dopolnjeval svojo izjemno knjižnico. Prizadeval si je za izboljšanje odrskega jezika, pri čemer se je zgledoval po Ottonu Župančiču kot vodilnem členu tega segmenta gledališke igre na Slovenskem, in v ta namen leta 1930 v Mariboru ustanovil dramsko šolo. V sled svojih prizadevanj je leta 1929 postal glavni režiser mariborskega gledališča. Znan je bil po tem, da je besedila predstav natančno preštudiral in jih znal skoraj na pamet. V svoji viziji »popolnega« gledališča je sledil idejam Moskovskega hudožestvenega teatra pod vodstvom Konstantina Sergejeviča Stanislavskega, ki je poudarjal pomen režiserja in njegove poglobitve vloge, ki se ji podreja ansambel v celoti. Hudožestveniki so zagovarjali prikazovanje realnega življenja brez izumetničenosti. Pri umetniški usmeritvi svojih režij je Kovič sodeloval s takrat najvidnejšimi slovenskimi režiserji, kot so bili Vladimir Skrbinšek, Rado Pregarc, Bojan Gavella in Bojan Stupica. V mariborski drami je do leta 1941 zrežiral domala vsa velika dela Cankarja, Nušiča, Krefta, Kraigherja, Gruma, Župančiča idr., ob teh pa tudi operi Offenbachove *Hoffmanove pripovedke* in Dalibor Bedřicha Smetane ter opereto *Prebrisani amor* Pavla Rasbergerja.⁹¹

91 Pavel Rasberger, »Gledališki igralec Jože Kovič«, arhiv SLOGI, fasc. 399, sign. 69, tipkopis, leto 1954 (brez paginacije); Bruno Hartman, »Oris življenjskega dela Jožeta Koviča«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* VIII, št. 19 (1972): 19–45, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-FHSVW359>.

Jože Kovič velja za odličnega organizatorja odrskega dogajanja, dramaturga in režiserja z velikim občutkom za odrski jezik. Ob svojem delu in izjemnim prizadevanjem pa je bil deležen tudi ostrih kritik mlajših avantgardnih gledališčnikov, ki so mu očitali zastarelo realistično noto. Tako kot nekaj let prej v Ljubljani, je leta 1935 preporod doživljala tudi mariborska Talija. Napade nanj je v letih 1934 in 1935 stopnjeval takrat mladi Fran Žižek, pristaš avantgardnega praškega gledališča D(Divadlo) 35 E. F. Burjana,⁹² čigar režije so izražale revolucionarni gledališki duh psihološke poglobljenosti in simbolizma pod vplivom sodobnih ruskih režiserjev, kot je bil Vsevolod Emiljevič Mejerhold (1874–1940), poudarjeno igro luči, stilizacijo odrskega prostora, gibanja in besednega izražanja. Kovič se je na očitke odzival precej strpno, priznaval, da ne zagovarja novosti za vsako ceno in to, da eksperimentiranje lahko prinese tudi marsikaj koristnega tako dramatikom kot igralcem in režiserjem ter izpostavil svoje nagnjenje do naturalizma oziroma realizma.⁹³

Njegova režija opere *Hoffmanove pripovedke* je bila nadvse uspešna, saj so se pohvale poročevalcev v časopisju kar vrstile, vendar le-te niso presegle običajnih stavkov, kot so: »*Letošnja uprizoritev [...] je velik napredek, ki ga je treba pripisati zlasti posrečeni novi inscenaciji in režiji g. Jožeta Koviča.*«⁹⁴ Kovičeva zadnja režija je bila namenjena premierni uprizoritvi operete *Prebrisani amor* Pavla Rasbergerja (spomladi leta 1935), o čemer je kritik zapisal: »*režiser g. Jože Kovič je dal dogajanju živahnost, bi pa bil lahko nekatere naivnosti in ponavljanja v korist dela reduciral.*«⁹⁵ V času med obema vojnama so bile podobno kratke omembe režije v mariborskih časopisih in revijah običajne, saj ne najdemo primera razčlenitve režije, kaj šele slogovne opredelitve, ki bi nakazala vplive določene režijske šole in podobno.

Edo Verdonik (1908–1978), doma iz okolice Maribora, je bil igralec, pevec in režiser. Po mladostnih vlogah v ljubiteljskih gledaliških skupinah domačega okolja je nekaj let deloval na Reki, od leta 1933 do začetka vojne pa v Mariboru, kjer je bil igralec mladeniških, karakternih in komičnih vlog,

92 Emil František Burian (1904–1959), poet, pevec, igralec, žurnalist in še mnogokaj, je bil ena najvplivnejših osebnosti češkega avantgardnega gledališča.

93 Bruno Hartman, »Druga mariborska gledališka prelomnica«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 13, št. 30 (1977): 150–3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PWUSH1AW>.

94 r., »Kulturne vesti. Hoffmanove pripovedke«, *Mariborski večernik* »Jutra« XVI, št. 75 (2. april 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QIWR6ZMI>.

95 r., »Kulturne vesti. Rasbergerjev »Prebrisani amor««, *Mariborski večernik* »Jutra« XVI, št. 94 (25. april 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oES1AJAN>.

operetni pevec, plesalec, koreograf ter režiser dramskih besedil in operet. Po odsluženi vojaščini je bil v letu 1931 v Beogradu, kjer je obiskoval zasebno dramsko šolo nekdanjega člana Hudožestvenega teatra Čerepova, po prihodu v Maribor pa se je izobraževal pod vodstvom Jožeta Koviča. Od leta 1933 do začetka vojne je na mariborskem odru odpel okrog trideset operetnih in opernih vlog.⁹⁶ V sezonah 1939/40 in 1940/41 je režiral dve opereti, Rasbergerjevo tretje delo *Zaroka na Jadranu* (december 1939) in Parmove *Caričine amazonke* (februar 1941).⁹⁷ Verdonik je o svojem pristopu k režijskemu delu povedal, da ga zanimajo predvsem lahkotna, prešerna in igri-va dela ter poudaril, da je opereta razcepljena na številne dejavnike, kot so proza, pevske točke, balet in drugi vložki, ki jih mora režiser z občutkom združiti v enakovredno zastopanost ter smiselno, pristno in neizumetničeno celoto.⁹⁸ Premiera Parmove operete, ki sta ji prisostvovala skladatelj-va vdova in sin Bruno, je uspela, o režiji pa so zapisali, da je bila predstava mestoma premalo živahna in ne dovolj razgibana, kar pa so pripisali nekaterim premalo temperamentnim izvajalcem, medtem ko je bila Verdonikova igralsko-pevska vloga pohvaljena kot izjemna.⁹⁹ Radovan Brenčič je ob rob režijskemu delu nekaterih igralcev oziroma pevcev v svojih spominih zapisal:

naj še omenim, da so si večkrat želeli režirati tudi nekateri naši igralci (Grom, Verdonik), pač zaradi ugleda, ki je s tem zvezan, in pa zaradi eventualnega napredovanja. Ker pa sem moral od režiserja zahtevati višjo splošno izobrazbo in večje strokovno znanje, sem imel z njimi zavoljo tega navadno dosti muk. Moral sem uporabljati najrazličnejše diplomatske izgovore, da sem jih krotil in obdržal kljub neizpolnjeni goreči želji pri dobri volji in navdušenju za njihovo pravo stroko: igranje.¹⁰⁰

Ferdo Delak (1905–1968), režiser, publicist, prevajalec in gledališki avantgardist, je bil po prepričanju socialist, kar se je odražalo tudi pri nje-

96 Majda Clemenž, »Edo Verdonik«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* XV, št. 32 (1979): 87–93, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KE6C3XX3>; Viktor Smolej, »Verdonik, Edo (1908–1978)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi774170/>.

97 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 609.

98 ker, »V. Parma: Caričine Amazonke«, 7.

99 r., »Kultura. Premiera ‚Caričinah Amazonk‘«, *Mariborski večernik »Jutra«* XV, št. 46 (25. februar 1941): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NYT5ZGEY>.

100 Brenčič, »Spomini na mariborsko gledališče«, 379.

govem delu. Na ljubljanski univerzi je študiral slavistiko, nato pa se izobraževal v priznanih evropskih gledaliških šolah, tudi v Berlinu v Pescatorjevem političnem gledališču, na Dunaju pa vodil delavsko amatersko gledališče *Theater der Roten Hilfe*. Postal je odlično podkovan v teorijah in metodah avantgardnega gledališča. Kljub uspešnemu delovanju na Dunaju in nato na kratko v Srbiji, je svojo priložnost videl v mladem mariborskem gledališču, kamor se je na začetku 30. let tudi ponujal, vendar ga upravnik Brenčič iz neznanega razloga ni sprejel. Leta 1932 se je vrnil v Ljubljano, da bi nadaljeval od Bratka Krefta sodobno zastavljen Delavski oder, ob tem pa pogodbeno deloval kot operni režiser ljubljanskega narodnega gledališča. V svojem slogu je režiral nekaj oper, nato pa od leta 1933 iskal navdih pri Radiu Ljubljana. Po letu 1937 je dve desetletji deloval v različnih jugoslovanskih gledališčih. Med obema vojnama je bil predan avantgardi in eksperimentiranju, kasneje je svoj slog omilil. Sredi dvajsetih let si je v okviru revije *Novi oder* in na temeljih sodobnega ruskega gledališča prizadeval za reformo takrat konservativnega meščanskega gledališča, lastno vizijo pa objavil v obliki manifesta, kjer je pod vplivi futurizma in konstruktivizma podčrtal, da naj bo moderno gledališče celostna umetnina in sinteza življenja, režiser pa pesnik, slikar, arhitekt in gledalec. V sled svojim vizijam je ustanovil mednarodno odmevno revijo *Tank*, kjer je objavljajal najnovejše poglede na gledališko umetnost.¹⁰¹ V Mariboru je leta 1933 režiral Jurčičevega *Desetega brata*, v sezoni 1935/36 pa opereto *Majda* Marjana Kozine, za katero je po Knafličevi burki *Kmečki teater* napisal libreto. To, da je Delak Kozinovo delo, napisano v takrat modnih plesnih in jazzovskih ritmih, tudi režiral, ni bilo presenetljivo, saj je bil po študiju v številnih evropskih kulturnih prestolnicah in diplomih iz gledališke, radijske in filmske režije na *Mozarteumu* (1935) izjemno široko razgledan, predvsem pa predan sodobnim gledališkim prijemom. Skupaj z ženo Katjo Pollak, Dunajčanko in poklicno plesalko, sta pred tem v Ljubljani pripravila več otroških odrskih predstav z jazzovsko obarvano glasbeno spremljavo.¹⁰² Marjan Kozina, ki s svojo revijalno opereto ni uspel prodreti na ljubljanski oder, je dobil priložnost v Mariboru, kjer je od sredine 30. let deloval kot dirigent in vodja tamkajšnje Glasbene matice. K sodelovanju je pritegnil Ferda Delaka, kar je bila dobra izbira. Opereto *Majda* je kritiška javnost tako po vsebini kot glasbi

101 Jernej Novak, »Delak, Ferdo (1905–1968)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1007220/>; Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971).

102 Ibid.

ocenila za povprečno, o režiji pa je bilo rečeno, da je »*Delak tokrat uporabil vsa možna sredstva, s katerimi je uspešno povečal zunanji efekt in notranjo poglobljenost.*«¹⁰³ Karol Pahor je delo označil kot dobrodošlo novost ter da so se vsi avtorji »*lotili svojega dela z resno vnemo in voljo povedati nekaj več ali manj dognanega, zlasti to velja za komponista g. Kozino in režiserja g. Delaka.*«¹⁰⁴ O režiji je zapisal:

*Režiser je poudaril dvoje: revijski način podajanja in grotesknost. Oboje z uspehom. Istih smernic se je držal s svojo simboliko inscenator, da je bila vez med režijo in sceno intimna, harmonična.*¹⁰⁵

Zaključne misli

Splošna kulturna in glasbena usmeritev mariborskega operetnega odra med obema vojnama kaže, da je bila velika večina izvedenih del iz nabora dunajskih operet 19. in zgodnjega 20. stoletja, čemur so nekateri kritiki oporekali, tako zaradi slabe slovenščine in rabe nemških popačenk kot tudi ponavljajočih se vsebinskih izhodišč. Ugotavljamo, da je bila repertoarna slika podrejena okusu in pričakovanjem občinstva, ki se ni oziralo na občasno kritično noto poročevalcev mariborskih in ljubljanskih časopisov. Operetna dela J. Straussa ml., F. R. Hervéa, R. Stolza, F. Lehárja, E. Kálmána in drugih so pritegnila precej občinstva in dolgoletnemu upravniku Radovanu Brenčiču je to zadostovalo, zato repertoarnih izhodišč ni spreminjal. Dobro obiskana so bila tudi dela nekaterih slovenskih avtorjev, predvsem Viktorja Parne in Pavla Rasbergerja. Ko skušamo ugotoviti, kakšen pomen so upravniki gledališča pripisovali režiji operet, ugotavljamo, da so se prvenstveno ubadali z obstojem ustanove ter zato niso imeli možnosti zaposlovanja profesionalno šolanih in širše uveljavljenih režiserjev. V sled temu so iskali rešitve znotraj ansambla ter dali priložnost najprimernejšim iz domačih vrst. To so bili večinoma igralci in režiserji dramskih predstav, predvsem tisti s smislom za lahkotnejša dela in komedijantske vloge, pa tudi posamezni pevci. Med njimi je bilo nekaj za režijo precej nadarjenih, na primer Rado Železnik, Pavel Rasberger, Anton Harastović, Vladimir Skrbinšek in

103 Bb., »Kulturni obzornik. Mariborsko gledališče: Nova slovenska opreta ‚Majda‘, Slovenec LXIII, št. 276a (30. november 1935): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NB-N:SI:doc-MZVWZHNQ>.

104 r. [Karlo Pahor], »Kulturni razgledi. Krst nove slovenske operete«, Mariborski večernik »Jutra« XVI, št. 269 (26. november 1935): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NB-N:SI:doc-BLVVFWMX>.

105 Ibid.

Jože Kovič. Večina omenjenih se je vsaj krajši čas formalno ali neformalno izobraževala v igrilstvu in režiji, ali jim je bilo omogočeno obiskovati predstave velikih gledališč, kot so bila na Dunaju, v Pragi, Berlinu, Hamburgu in drugod. Rado Železnik je obiskoval znano Ottovo šolo na Dunaju; Pavlu Rasbergerju sta bila vzornika Anton Verovšek in Ignacij Borštnik; Anton Harastović se je kot pevec, plesalec, koreograf in režiser kalil v varaždinskem in mariborskem gledališču ter postal vsestransko uspešen gledališčnik; Vladimir Skrbinšek, ki je zorel ob režiserju Rado Pregarcu, čigar režije so nastajale po vzorih ruskega avantgardnega teatra Stanislavskega, je pomemben vpliv prinesel iz splitskega gledališča, medtem ko je Jože Kovič obiskoval dunajsko gledališko šolo Maxa Reinhardta ter se izpopolnjeval pri igralcih *Burgtheatra* in na številnih potovanjih od Berlina, Hamburga do italijanskih Benetk in Firenc. Med manj prodornimi igralci in režiserji obravnavanega obdobja je bil Milan Košič, ki je obiskoval igralsko in režisersko šolo priznanega gledališkega avantgardnega režiserja Erwina Piscatorja v Berlinu. Upravnik Brenčič Košiča očitno ni dovolj cenil, saj mu je namenil le malo možnosti režiranja. Kaj je temu botrovalo, ni bilo mogoče ugotoviti, morda je bil vzrok v Kovičevih berlinskih vzorih, ki so bili za naravnost takratnega mariborskega gledališča in njegovo publiko daleč preveč avantgardni. Ugotavljamo, da med »domačimi« režiserji mariborskega gledališča skorajda ni bilo v stroki nepoučenih akterjev, resda pa ne poklicno profiliranih, kot bi bilo potrebno in zaželeno. Čeprav so »hišni režiserji« prevladovali in tvorili močan lobij, je upravnikom gledališča vsaj občasno uspelo najeti sodelavce od drugod ter tako omogočiti ansamblu in občinstvu spoznati drugačne, vendar ne preveč avantgardne režijske prijeme. Prvi gostujoči režiser je bil Josip Povhe, ki je uspešno zrežiral skoraj vse predstave prvih sezon (1920/21 in 1921/22) ter s svojo karizmo, z znanjem in občutkom za odrsko postavitev v takrat mladem mariborskem gledališču utemeljil dobre vzore. Med občasnimi sodelavci sta bila dva tujca, Dunajčan Kurt Bachmann, ki je precej deloval tudi na Hrvaškem, in hrvaški baritonist Đuro Trbuhović. O prvem ni znano, kakšen je bil njegov poklicni profil, vemo le, da je bil dobro podkovan v klasičnem operetnem slogu, ki ga je mariborska publika občudovala, njegove režije pa nagrajevala s huronskimi aplavzi. Baritonist Trbuhović pa se je kalil in odlikoval na različnih jugoslovanskih odrih ter si s tem pridobil številne izkušnje in dobre reference. Med gostujočimi režiserji je bil tudi Ferdo Delak, sodelujoč pri Kozinovi *Majdi*. Med vsemi omenjenimi je imel edini akademsko izobrazbo s področja režije, pridobljeno na *Mozarteumu*, bil pa je tudi dober poznavatelj

lec ter velik zagovornik *Bauhausa* in političnega teatra Erwina Piscatorja. Zanimivo, da si je prav on leta 1930 kot že izobražen režiser prizadeval za službo v mariborskem ansamblu, pa se Brenčič zanj ni odločil. Kaj je temu botrovalo, ni znano, prav mogoče sta to bili Delakova izrazita avantgardna naravnost ter politična angažiranost, obe lastnosti v Kraljevini Jugoslaviji moteči oziroma nezaželeni. Tako se zdi, da je Brenčič kljub morda drugačnemu prepričanju presodil, da bi bila zaposlitev Delaka za tradicionalni Maribor in zanj osebno preveč tvegana. Ugotavljamo, da mariborsko in ljubljansko narodno gledališče v obravnavanem obdobju z izjemo Povheta nista imeli skupnih režiserjev, to pa ne pomeni, da akterji obeh hiš niso imeli podobnih režijskih prijemov. Kot kaže, so se tako eni kot drugi izobraževali in zgledovali pri istih šolah na Dunaju, v Berlinu in nekdanjih ruskih gledališčih, ki jih prištevamo med eminentne svojega časa, prav tako pa so večinoma delovali kot pevci, igralci in režiserji oper in operet, nekateri pa celo kot koreografi in plesalci. Operetni repertoar mariborskega gledališča je narekoval bolj tradicionalno režijo, zato nekateri režiserji, sicer poznavalci sodobnejšega gledališča, niso posegali po eksperimentih, najbrž tudi zato, ker je bilo občinstvo tako zazrto v klasično opereto in k njej pripadajočo oziroma pričakovano režijsko noto. Ker kritiški odzivi o posameznih predstavah režiserje in njihove slogovne značilnosti komajda kdaj omenjajo, iz zapisanega ni mogoče razbrati oprijemljivih sodb o režijskih šolah, vzorih, pripadnosti in podobno, kar bi podčrtalo splošne ugotovitve o posameznih režiserjih. Ohranjeno arhivsko gradivo in tiskani viri so sicer omogočili vpogled na posameznikovo izobraževanje in morebitne vzore, odzivi na posamezne predstave pa so tako skopi, da ne moremo potrditi, do kakšne mere so se izobrazba, gledališka praksa in naklonjenost posameznega režiserja določeni šoli zares odražali v predstavah. Raziskava je pokazala, da so bile operetne predstave na mariborskem odru v prvi polovici 20. stoletja plod posnemanja nemških in čeških predstav, saj so bili njihovi ogledi za večino slovenskih režiserjev pogosta gledališka šola. Ob vsem lahko podčrtamo, da so bile prenekatere predstave režijsko nedomišljene ter z redkimi izjemami preveč šablonske, kar je bila posledica preštevilnih, časovno stisnjenih premier. Tako se zdi, da za avantgardne in eksperimentalne razmisleke, ki so jih posamezniki zmogli in teoretično poznali, tudi ni bilo potrebnega časa, še posebno, ker je bil režiser v isti predstavi tudi scenograf in kostumograf, največkrat pa tudi pevec vodilne ali sicer pomembne vloge. Čeprav se je mariborsko gledališče med obema svetovnima vojnama ubadalo s številnimi težavami, je ob dramskih predstavah uspelo

ohraniti tudi opereto ter tako kontinuiteto glasbeno-gledališkega impulza, ki je bila za mesto splošnega kulturnega, za stroko in umetniško rast gledališča pa dolgoročnega pomena.

Bibliografija

- Ajanović-Malinar, Ivona. »Harastović, Anton«. *Hrvatski biografski leksikon*. <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=58843>.
- Anon. »Jeseni ne bomo več imeli opere«. *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 1 (2. maj 1927): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VSJZQNKZ>.
- Anon. »Kultura in umetnost. Cigan baron«. *Tabor* III, št. 64 (18. marec 1922): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WBNN2IAR>.
- Anon. »Narodno gledališče. Čardaška kneginja na mariborskem odru«. *Tabor* V, št. 101 (3. maj 1924): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-I7BPKFZL>.
- Anon. »Narodno gledališče. Premijera ,Čardaške kneginje«. *Tabor* V, št. 102 (4. maj 1924): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OHAFS9XX>.
- Anon. »Repertoar jugoslovanskih gledališč«. *Maska* I (1920/21): 96.
- Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta - SLOGI.
- Bb. »Kulturni obzornik. Mariborsko gledališče: Nova slovenska opreta ,Majda«. *Slovenec* LXIII, št. 276a (30. november 1935): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MZVWZHNQ>.
- Brenčič, Radovan. »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 371–402. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YXBR6D4S>.
- Budal, Lučana. »Košič, Milan«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1015490/>.
- c. »Mariborsko gledališče. F. Lehár: Friderika«. *Slovenec* LX, št. 245a (25. oktober 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3M59AI5R>.
- Clemenž, Majda. »Edo Verdonik«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* XV, št. 32 (1979): 87–93. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KE6C3XX3>.
- D. »Kultura in umetnost. Hoffmanove pripovedke«. *Tabor* III, št. 255 (10. november 1922): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZVIHOXM7>.
- Debevec, Ciril. »Vprašanje režiserjev v ljubljanski Drami«. *Mladina* 2, št. 8–10 (1925/26), 165–173.

- Dr. P. St. »Pavel Rasberger: Ob proslavi njegove 25-letnice«. *Tabor* VIII, št. 33 (11. februar 1927): 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HSRT8EBI>.
- »Erwin Piscator«. *Brittanica*. <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator>.
- Godina Golja, Maja, ur. *Maribor in Mariborčani*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.
- H. D. [Hinko Druzovič]. »Kultura in umetnost. Faust«. *Tabor* IV, št. 1 (3. januar 1923): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NC1T9R4C>.
- H. D. »Kultura in umetnost. Umetniška kri«. *Tabor* IV, št. 247 (31. oktober 1923): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-1XHFT4YS>.
- H. D. »Kultura in umetnost. Lehar: Vesela vdova«. *Tabor* VI, št. 275 (3. december 1925): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NVEALDSV>.
- H. D. »Mariborsko gledališče. Stolz: Takrat v starih časih«. *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 187 (16. december 1927): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LXZV6G3O>.
- Hartman, Bruno. »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«. *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–62. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Hartman, Bruno. »Oris življenjskega dela Jožeta Koviča«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* VIII, št. 19 (1972): 19–45. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-FHSVW359>.
- Hartman, Bruno. »Druga mariborska gledališka prelomnica«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 13, št. 30 (1977): 148–61. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PWUSH1AW>.
- Hartman, Bruno. *Slovensko dramsko gledališče v Mariboru do druge svetovne vojne*. Maribor: Založba Obzorja, 1996.
- Heyworth, Peter. *Otto Klemperer, his life and times*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Hrovatin, Radoslav. »Rumpel, Emil (1890–1960)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi526293/>.
- Jt. »Josip Povhe – slovenski igralec in režiser (1884–1951)«. *Gledališki list SNG Ljubljana – Drama* 32, št. 4 (1952/53): 70–74. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NLFV1QMS>.
- Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«. V *Linhartovo izročilo*, urednik Lojze Filipič, 30–120. Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957.

- ker. »V. Parma: Caričine Amazonke. Razgovor z režiserjem E. Verdonikom«. *Mariborski večernik »Jutra«* 15, št. 43 (21. februar 1941): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5QIAZS4N>.
- Koblar, France. »Rasberger, Pavel (1882–1967)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi486468/>.
- Koblar, France. »Skrbinšek, Vladimir (1902–1987)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577169/>.
- Koter, Darja. »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«. *Muzikološki zbornik* 46, št. 1 (2010): 57–72. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CDQYABQG>.
- Koter, Darja. »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama«. *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 109–22. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UOH5OBYE>.
- Koter, Darja. »Ciril Debevec – The First Professional Opera Director in Slovenia«. V *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, urednik Jernej Weiss, 333–49. Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019. <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>.
- Lukan, Blaž in Primož Jesenko, ur. *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ljubljana: AGRFT, 2012. https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Moravec, Dušan. *Portreti pozabljenih igralcev*. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Moravec, Dušan. *Slovenski režiserski kvartet*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.
- Moravec, Dušan. *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.
- Moravec, Dušan. »Železnik, Rado (1894–1935)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi895375/>.

- Novak, Jernej. »Delak, Ferdo (1905–1968)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1007220/>.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika II*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1961.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika III*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1964.
- Orel, Barbara. »Dramatično društvo in začetki gledališkega izobraževanja na Slovenskem«. V *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, urednika Barbara Orel in Štefan Vevar, 288–307. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017.
- P. B. »Rumpel, Emil«. V *Slovenski gledališki leksikon III*, urednik Smiljan Samec, 602. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Pahor, K. [Karol]. »Škrjančkov gaj«. *Mariborski večernik »Jutra«* XI, št. 233 (13. oktober 1930): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4UCOoNFV>.
- »Program. PGD Pihalna godba Lovrenc na Pohorju«. *JSKD*. https://www.jskd.si/glasba/instrumentalna/prireditve_instrumentalna/drzavne/godbe_zabavno_17/godbe_zabavno_17_program.htm.
- r. [Karol Pahor]. »Kultura in umetnost. Ples v operi«. *Tabor* I, št. 57 (3. november 1920): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9KRLBSAL>.
- r. »Millöckerjev Dijak prosjak«. *Mariborski večernik »Jutra«* XIII, št. 46 (26. februar 1932): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-U9GKTU7E>.
- r. »Otvoritev glasbene sezone. Lehar: Friderika«. *Mariborski večernik »Jutra«* 13, št. 242 (24. oktober 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SUFVDQWV>.
- r. »Kulturne vesti. Hoffmanove pripovedke«. *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 75 (2. april 1935): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QIWR6ZMI>.
- r. »Kulturne vesti. Rasbergerjev, Prebrisani amor'«. *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 94 (25. april 1935): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oES1AJAN>.
- r.. »Kulturni razgledi. Krst nove slovenske operete«. *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 269 (26. november 1935): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BLVVFWMX>.

- r. »Kultura. Premiera 'Caričinah Amazonk'«. *Mariborski večernik »Jutra«* XV, št. 46 (25. februar 1941): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NYT5ZGEY>.
- Rasberger, Pavel. »K smrti Josipa Povheta«. *Vestnik*, 16. julij 1951, 2.
- Rasberger, Pavel. »Nekaj utrinkov iz mojega začetništva«. *Gledališki list Opera SNG Ljubljana* 32, št. 10 (1952/53): 206–8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PHEINIJI>.
- Rasberger, Pavel. *Moji spomini*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1965.
- Ravnjak, Vili, ur. *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- »Repertoar Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru 1919–2019«. V *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, urednik Vili Ravnjak, 588–637. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Samec, Smiljan, ur. *Slovenski gledališki leksikon*. Ljubljana: Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972.
- Skrbinšek, Milan. »Moderna režija«. *Maska* 1 (1920): 1–3; *Maska* 2 (1920): 21–2; *Maska* 3 (1921): 37–8; *Maska* 4 (1921): 50.
- Skrbinšek, Milan. »Moderna režija«. V *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, urednika Blaž Lukan in Primož Jesenko, 97–106. Ljubljana: AGRFT, 2012. https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.
- »Skrbinšek, Vladimir«. V *Slovenski gledališki leksikon III*, urednik Smiljan Samec, 642–3. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Strmšek, Pavel. *Deset let Narodnega gledališča v Mariboru*. Maribor: Dramatično društvo, 1929.
- Strmšek, P. [Pavel]. »Duhovna rast mariborskega gledališča v slovensko kulturo«. *Ljubljanski zvon* 50, št. 5 (1930): 316–318. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LQR8BNQV>.
- Smolej, Viktor. »Verdonik, Edo (1908–1978)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi774170/>.
- Špendal, Manica. »Mariborska opera od leta 1928 do 1941«. *Časopis za zgodovino in narodopisje*, št. 2 (1986): 227–44.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000.

- Špendal, Manica. »Ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča leta 1919 in prvo obdobje stalne slovenske opere v Mariboru«. V *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, urednik Vili Ravnjak, 305–14. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Tabor*, letniki 1920 do 1927.
- Traven, Janko. »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana* 31, št. 5 (1951/52): 114–22. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TEJIWDAQ>.
- Traven, Janko. »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«, v *Svoobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, urednika Blaž Lukan in Primož Jesenko, 117–25. Ljubljana: AGRFT, 2012. https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.
- »Trbuhović Djuka (Djuro)«. V *Slovenski gledališki leksikon III*, urednik Smiljan Samec, 738. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Ukmar, Vilko. »Podoba slovenske opere (1919–1939)«. *Kronika slovenskih mest* 7, št. 3 (1940): 172–7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CCU5F-GUV>.
- V. S. »Povhe Josip«. V *Slovenski gledališki leksikon II*, urednik Smiljan Samec, 541. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972.
- Varjačić, Marijan. »Gradsko kazalište kao stalno hrvatsko kazalište u Varaždinu«. *Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu*. <https://www.hnkvz.hr/o-kazalistu/povijest-kazalista-u-varazdinu/gradsko-kazaliste-kao-stalno-hrvatsko-kazaliste-u-varazdinu/>.
- Vodák, Jindřich. *Tváře českých herců: Od Josefa Jiřího Kolára k Vlastovi Burianovi* [Obrazi čeških igralcev: od Josefa Jiříja Kolárja do Vlaste Burian]. Praga: Orbis, 1967.
- »Vladimir Skrbinšek«. *Sigledal*. [https://sigledal.org/geslo/Vladimir_Skrbinšek](https://sigledal.org/geslo/Vladimir_Skrbinsek).