

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA ZGODOVINO

MIA HOČEVAR

HABITUS GLEDALIŠČNIKA V 19. STOLETJU

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2018

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za zgodovino

MIA HOČEVAR

HABITUS GLEDALIŠČNIKA V 19. STOLETJU

**Življenje slovenskih gledaliških ustvarjalcev med diletantstvom in
profesionalizmom**

Diplomsko delo

Mentorica:
doc. dr. Irena Selišnik

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Zgodovina

Ljubljana, 2018

Zahvala

Zahvaljujem se mentorici doc. dr. Ireni Selišnik za pomoč pri izbiri teme in knjižnici Inštituta za novejšo zgodovino za neverjetno razumevanje pri mojih neuvidevnih zamudninah. Hvala tudi vsem, ki so me poslušali jamrati, se pritoževati in vzdihovati nad goro dela. Krasni ste.

Izveček

Habitus gledališčnika v 19. stoletju: Življenje slovenskih gledaliških ustvarjalcev med diletantstvom in profesionalizmom

Diplomska naloga želi predstaviti habitus gledališčnika na Slovenskem v 19. stoletju. 19. stoletje je namreč čas razvoja diletantskega gledališča na Slovenskem, ki je postopno težilo k profesionalizaciji. S pomočjo Bourdieujevega koncepta habitusa poskuša diploma osvetliti življenje slovenskih igralcev in ostalih gledaliških ustvarjalcev ter nam prikazati njihov vsakdan, ki ga opredeljujejo njihove navade, prakse, prepričanja in okus. Ker je bilo življenje gledališčnikov v 19. stoletju javnosti nerazumljeno in nekonvencionalno, se naloga dotakne tudi odnosa javnosti do gledališčnikov, ki je v veliki meri sooblikoval krojenje njihovega habitusa. Diplomska naloga tako predstavlja enega prvih poskusov prikaza gledališkega habitusa, ki je bil do sedaj v slovenski strokovni literaturi zanemarjen.

Ključne besede: gledališče, habitus, slovenski igralci, 19. stoletje, življenjski slog

Abstract

The habitus of a theatrical in the 19th century: The life of Slovenian theatre creators in the period between the dilettantism and professionalism

In this thesis I wish to present the habitus of a theatrical in Slovenian lands in the 19th century. The 19th century was the time of development and gradual professionalization of the dilettante theatre in Slovenian lands. With the help of Bourdieu's concept of the habitus, this thesis tries to shed light in the lives of Slovenian actors and other theatre creators and portray their everyday life, characterised by their habits, practices, beliefs and tastes. Because the life style of theatricals was unconventional and misunderstood, this thesis also touches upon the 19th century's public's attitudes towards them, which greatly impacted the shaping of their habitus. With that, this thesis is one of the first attempts of displaying the theatrical habitus, which has so far been neglected in Slovenian literature.

Key words: theatre, habitus, Slovenian actors, 19th century, life style

Kazalo

| | |
|--|----|
| 1. UVOD..... | 5 |
| 2. MED DILETANTSTVOM IN PROFESIONALIZMOM – ORIS GLEDALIŠKEGA RAZVOJA NA SLOVENSKEM V 19. STOLETJU..... | 7 |
| 2.1. OD STANOVSKEGA GLEDALIŠČA DO DRAMATIČNEGA DRUŠTVA..... | 7 |
| 2.2. RAZMAH DILETANTSTVA: OD ROKODELSKEGA K DELAVSKEMU ODRU..... | 8 |
| 2.3. DEŽELNO GLEDALIŠČE KOT PRVI KORAK K PROFESIONALIZACIJI SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA..... | 9 |
| 3. SLOVENSKA JAVNOST V ODNOSU DO GLEDALIŠČNIKOV..... | 13 |
| 3.1. IGRALCI: NERAZUMLJENI BOHEMI 19. STOLETJA..... | 13 |
| 3.2. MEŠČANSTVO IN IGRALCI – DVOLIČNA AMBIVALENTNOST | 14 |
| 3.3. KMEČKI STRAH PRED SLOVENSKIM GLEDALIŠČEM | 17 |
| 4. HABITUS GLEDALIŠČNIKA V 19. STOLETJU..... | 18 |
| 4.1. BOURDIEUJEV HABITUS IN NJEGOVA OBRAVNAVA V PRAKSI..... | 18 |
| 4.2. GLEDALIŠKI HABITUS IN ŽIVLJENJE GLEDALIŠČNIKOV NA SLOVENSKEM V 19. STOLETJU..... | 19 |
| 4.2.1. IGRALCI NA SLOVENSKEM: MEŠČANI ALI OBRTNIKI?..... | 19 |
| 4.2.2. »KRATKA JE BILA NOČ, DAN JO JE MALO PODALJŠAL« ALI POVPREČEN DAN SLOVENSKEGA IGRALCA V 19. STOLETJU | 21 |
| 4.2.3. OBLEKA NAREDI ČLOVEKA: OBLAČILNI STIL SLOVENSКИH IGRALCEV .. | 24 |
| 4.2.4. KULTURA POMENJKOVANJA V SENCI EKSISTENCIALNIH PROBLEMOV .. | 26 |
| 4.2.5. »LEPA BESEDA LEPO MESTO NAJDE« – POMEMBOST IZREKE V GLEDALIŠKEM HABITUSU | 28 |
| 4.2.6. GLEDALIŠČE IN ODNOS DO NARODNOSTNEGA VPRAŠANJA..... | 30 |
| 5. ZAKLJUČEK..... | 32 |
| 6. VIRI IN LITERATURA..... | 34 |
| 6.1. VIRI..... | 34 |
| 6.2. LITERATURA..... | 34 |

1. UVOD

»Ves svet je oder in mi vsi smo igralci,« je rek, s katerim je William Shakespeare želel ponazoriti družbeno moč, ki jo poseduje gledališče. Ne le, da je gledališče *mimesis* in svetu nastavlja ogledalo: gledališče družbo kritizira, opozarja na napake, prevprašuje njene tradicije in ukoreninjeno mišljenje ter nenazadnje omogoča prenos idej in pobud množičnemu občinstvu.

Razvoj gledališča na Slovenskem je navkljub prvotnim težnjam po vzgojni in razvedrilni vlogi gledališča slovenski kulturi prinesel eno izmed prvih kulturnih institucij 19. stoletja, ki si je namerno prizadevala za profesionalizacijo igralskega poklica in uporabo slovenščine, očiščene nemških »spakedrank«. Gledališče je omogočilo zaposlitev otrokom obrtniških in trgovskih družin, ki so hlepeli po širitvi duha in pridobitvi vsaj minimalne izobrazbe, ki si je formalno niso mogli privoščiti, kar jim je odprlo (ozko) pot do ekskluzivne meščanske družbe. Igralci so hlepeli po meščanskem habitusu in ga v najboljši meri posnemali, hkrati pa mu s svojim specifičnim življenjskim slogom pridajali drugačne vrednote in principe, ki so nezadržno oblikovali poseben, različen habitus – habitus gledališčnika.

Diplomska naloga bo v želji po prikazu gledališkega habitusa izhajala iz Bourdieujevega koncepta habitusa, ki ga bo v praksi poskusila ponazoriti z navedbo življenjskih navad, vrednot, običajev, stališč in okusov. Ker se je med raziskovanjem teme izkazalo, da v strokovni literaturi tema gledališkega habitusa ni ali je zelo malo raziskana, bo diplomska naloga temeljila predvsem na analizi virov: vanjo so vključeni spomini pomembnejših slovenskih igralcev 19. stoletja (Nučič, Danilo itn.) in pisma gledališkega ravnatelja Frana Govekarja ter dramatika Ivana Cankarja v želji po vključitvi tudi ostalih gledaliških ustvarjalcev, ne le igralcev. Glavnina virov izhaja iz matične OHK in Inštituta za novejšo zgodovino, pri iskanju pisem pa se je kot priročna izkazala Digitalna knjižnica Slovenije (dLib) in tudi NUK-ova rokopisna zbirka. Teoretično izsledke iz virov podpira ustrezna strokovna literatura, ki pokriva zgodovinopisna (Pušić, Moravec, Slivnik, Matić idr.) in sociološka (Bourdieu, Gripsrud idr.) področja.

Naloga se členjeno na poglavja deli na tri večje vsebinske sklope: prvi sklop zajema razvoj gledališča na Slovenskem in bralcu ponuja potreben zgodovinski kontekst za umestitev posameznika (tj. gledališčnika) znotraj pripadajočega družbenega polja, drugi sklop predstavlja odnos javnosti do posameznika znotraj polja, tretji sklop pa opisuje njegov habitus in ostale aspekte, povezane z njim. Diplomska naloga tako poskuša bralcu čim bolj celovito

predstaviti – recimo temu – življenjski slog in vsakdan gledališčnika v 19. stoletju, ki je sestajal kot preplet meščanskega in umetniškega habitusa ter ustvaril specifično družbeno polje, ki ga je javnost zaničevala, četudi je ljubila njegove produkte.

2. MED DILETANTSTVOM IN PROFESIONALIZMOM – ORIS GLEDALIŠKEGA RAZVOJA NA SLOVENSKEM V 19. STOLETJU

2.1. OD STANOVSKEGA GLEDALIŠČA DO DRAMATIČNEGA DRUŠTVA

Čeprav gostovanja gledaliških skupin na Slovenskem niso bila tuja, se želja po izgradnji posebne gledališke stavbe za potrebe gledališkega ustvarjanja ni pojavila do 18. stoletja. Potujoče gledališke skupine so predstave igrale v plemiških palačah in na njihovih vrtovih – znan primer na Kranjskem je Auerspergova palača oziroma Knežji dvorec in njegov gosposko urejen vrt¹, kjer so za zaključen krog povabljenih italijanski ali nemški igralci uprizarjali predvsem komedije tipa *commedia dell'arte*.²

Do premikov je prišlo leta 1765, ko so se deželni stanovi odločili stanovsko jahalnico preurediti v gledališče, saj so pričakovali obisk s cesarskega dvora. Tako je nastalo prvo pravo gledališče na Slovenskem: Stanovsko gledališče. Ker je bilo pod upravo nemškega vodstva, je v njem prevladovalo nemško gledališče, a do leta 1848 ni bilo protislovensko usmerjeno in je v svoje igre večkrat vstavljalo slovenske vločke z namenom približanja slovenskemu občinstvu. Večidel zgrajeno iz lesa je v Ljubljani dominiralo vse do leta 1887, ko ga je sredi noči zajel požar in uničil vse do temeljev.³ Anton Cerar – Danilo v svojih spominih omenja, da se je sumilo, da »je nekdo prinesel v ložo tlečo cigareto, katero je pozabil zunaj odložiti in ta je tlela naprej na preprogi in s tem vžgala lesena ogrodja lože.«⁴

Stanovsko gledališče je še posebej po obnovi leta 1845 postalo prostor številnih sporov. Jedro problema so sprva predstavljale lože v lasti številnih zasebnikov, ki so si jih lastili zgolj zaradi prestiža in v gledališče v resnici niso zahajali, oddajati pa jih tudi niso želeli. Z naraščajočimi trenji med Slovenci in Nemci pa so se zavoljo lož porajali spori med nemško aristokracijo in (redkimi) slovenskimi podjetniki, ki so jih aristokrati iz lož želeli izriniti. Danilo se spominja, kako so grof Künigel, Corinsky, princ Lichtenstein in ostalo gospostvo želeli iz desne lože

¹ Slivnik, Francka. »Gledališke zgradbe in prizorišča v Ljubljani do konca 19. stoletja.« V: *O nevzvišenem v gledališču*, ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušič, 43–69. Ljubljana: KUD France Prešeren: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997.

² Prav tam, 46.

³ Prav tam, 46–52.

⁴ Cerar, Anton – Danilo. *Spomini*. Ljubljana: samozal. A. Cerar, 1930.

izriniti Maličeva sinova⁵ in Jeana Schreya⁶, pa se je mlajši Malič zadržal: »Dokler bo stal naš hotel, bom preplačal ložo!«⁷

Po pomladi narodov leta 1848 je prebujena in spodbujena slovenska narodna zavest ustanovila Slovensko društvo v Ljubljani, ki je pospešeno pričelo pripravljati številne bésede in gledališke predstave. Diletantski igralci so na odru Stanovskega gledališča med letom 1848 in 1850 pripravili kar 12 predstav in s tem spodbudili prizadevanja za ustanovitev slovenskega gledališča s stalnimi igralci, a so se po zaostritvi političnega sistema prizadevanja razmahnila šele v '60. letih v Čitalnici, kjer je svoje prostore leta 1867 dobilo tudi Dramatično društvo.⁸

Dramatično društvo je sledilo načrtu oblikovanja stalnega slovenskega gledališča, ki bi imelo svoje prostore v Stanovskem gledališču. To so upravljali vodje nemškega gledališča, ki so funkcijo potrjevali s podpisom pogodbe z deželnim odborom. Če je Dramatično društvo želelo na oder Stanovskega gledališča postaviti predstavo, se je za prostor moralo najprej dogovoriti z vodstvom nemškega gledališča, šele nato je naslovilo prošnjo na deželni odbor. Ne le to: v nadomestilo za uporabo prostorov Stanovskega gledališča so morali nemškemu gledališču izplačati polovico čistega dohodka od predstave. Prav slednje je botrovalo k dejstvu, da so ob šibki denarni podpori Slovenci na odru Stanovskega gledališča sprva uprizarjali predstave le na eno nedeljo v mesecu. Občasno, a redko, so igrali tudi v veliki dvorani Čitalnice. Ta je postala zatočišče slovenskega gledališča po velikem požaru Stanovskega gledališča leta 1887 in tudi ostala vse do leta 1892, ko je bilo zgrajeno Deželno gledališče.⁹

2.2. RAZMAH DILETANTSTVA: OD ROKODELSKEGA K DELAVSKEMU ODRU

Ker je bilo obiskovanje gledališča domena meščanstva in s tem liberalnega kroga, je Katoliško društvo rokodelskih pomočnikov začelo v Knežjem dvorcu leta 1871 uprizarjati ljudske igre. Tu so svojo igralsko pot začenjali predvsem mladi obrtniški vajenci. Leta 1877 so tudi klerikalci prišli do svojih prostorov in odprli Rokodelski dom na Komenski ulici, kjer je svoj prostor našel tudi Rokodelski oder. Na Rokodelskem odru je svojo kariero začenjala

⁵ Sinova Andreja Maliča, lastnika dvonadstropnega *Hotela pri Maliču* oz. hotela *Stadt Wien*.

⁶ Slovenski podjetnik in pekovski mojster.

⁷ Danilo, *Spomini*, 22.

⁸ Slivnik, »Gledališke zgradbe in prizorišča«, 50–51.

⁹ Prav tam, 51–52.

večina pozneje znanih slovenskih igralcev, kot so Anton Verovšek, Pavel Rasberger, Hinko Nučič in drugi. Rasberger se svojih diletantskih let z Rokodelskega odra spominja takole:

»Čeprav sem imel komaj 16 let, lahko poudarim, da sem bil za svoja leta, kar se gledališča tiče, razmeroma dobro pripravljen za diletantski oder, kje so nastopali obrtniški vajenci, dečki, ki so bili večinoma mlajši od mene.«¹⁰

V Rokodelskem domu je v okviru mladinskega društva poleg Rokodelskega odra deloval tudi pevski zbor, pozneje tudi mladinski zbor Lipa, ki ga je podpiral tudi knezoškof Anton Bonaventura Jeglič, »ki nam je podaril 10 kron in hvalil našo vnemo za lepo slovensko petje.«¹¹ V reduti, dvorani za ples v maskah v obnovljeni stavbi bivše jezuitske gimnazije ob cerkvi sv. Jakoba, pa so prirejali kulturne večere, kjer so peli in igrali v slovenskem, nemškem ali pa v obeh jezikih hkrati.¹²

Podobno je v Knežjem dvorcu konec stoletja zaživel Delavski oder, na katerem so prirejali »razne zabavne večere, na sporedu pa so bile enodejanke, ki jih je izdajala Slovenska Talija.«¹³ Na njem so igrali diletanti in tudi igralci Deželnega gledališča, ki jim je igranje na Delavskem (pa tudi Rokodelskem) odru služilo za vajo in pridobivanje odrskih izkušenj. Pavel Rasberger in Hinko Nučič sta tako pogosta sodelovala v predstavah, ki ju jo režiral kolega Anton Verovšek, četudi so bili vsi člani Deželnega gledališča. Z razmahom delavskega gibanja se je večala tudi podpora in priljubljenost Delavskemu odru, ki je zato v obdobju med obema vojnami dobil tudi svojo gledališko dvorano na Miklošičevi.¹⁴

2.3. DEŽELNO GLEDALIŠČE KOT PRVI KORAK K PROFESIONALIZACIJI SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA

Pol leta pred izgradnjo Rokodelskega odra pa je Stanovsko gledališče zgorelo in Ljubljana se je znašla brez primerne zgradbe za potrebe gledaliških uprizoritev. Nemško gledališče se je zateklo v zgradbo starega strelišča in v reduto, a predstave niso bile več dobro obiskane. Slovencem je zatočišče nudila Čitalnica, ki je postala do odprtja Deželnega gledališča sedež slovenskega gledališča – v njej je Dramatično društvo uprizorilo nad 150 predstav. A prostori strelišča, redute ali Čitalnice niso ustrezali potrebam gledališča, zato so po požaru politični

¹⁰ Rasberger, Pavel. *Moji spomini*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1965.

¹¹ Prav tam, 60.

¹² Slivnik, »Gledališke zgradbe in prizorišča«, 54.

¹³ Rasberger, *Moji spomini*, 57.

¹⁴ Slivnik, »Gledališke zgradbe in prizorišča«, 66.

organi začeli odločati o gradnji novega gledališča, pri čemer so se prvič jasno izkristalizirali različni interesi zagovornikov nemškega in slovenskega gledališča.¹⁵

Nestrinjanja so se pokazala že pri vprašanju financiranja gradnje objekta, saj je večina investitorjev v zameno za finančni vložek želela lastništvo lož za daljše časovno obdobje, kar pa se ni skladalo z novo gledališko vizijo odločujočih na deželni ravni, ki so želeli ukinitv privilegijev vseh ložnih posestnikov. Po dolgotrajnem pogajanju je dežela z lastniki lož dosegla sporazum in po prvotnih zapletih z iskanjem nove lokacije gledališča so leta 1890 začeli z gradbenimi deli na odkupljenem zemljišču zasebnika Mayerja (lokacija današnje Opere). Spori so se pojavili tudi med predstavniki slovenskega in nemškega gledališča, saj so si želeli različnega pročelja. Predvsem Slovenci so želeli bolj »slovenski« videz stavbe in tako na pročelje z zlatimi črkami napisati »Deželno gledališče«, hkrati pa ob ložah postaviti kip Shakespearja in Josipa Jurčiča kot simbola svetovne in slovenske izvirne drame. Nemci so temu seveda odločno nasprotovali. A zaradi prilagajanja proračunu so morali gradbeni načrt med gradnjo večkrat spremeniti in bili tako primorani zmanjšati tudi število lož in sedežev. Finance pa niso dopuščale tudi električne napeljave, za katero si je prizadeval takratni župan Ivan Hribar. Javno je opozarjal na nevarnost plinske napeljave in njeno vlogo pri številnih požarih v gledališčih Avstro-Ogrske, saj je razsvetljevalec po odprtju plina moral svetilke prižigati z gorečim prižigalnikom, pri čemer so se zavese večkrat vnele in povzročile požar.¹⁶

Jeseni 1892 so Deželno gledališče slavnostno odprli s slovensko uprizoritvijo Veronike Deseniške, kar je bilo glede na sobivanje slovenskega in nemškega gledališča v novi zgradbi za Slovence pravi triumf. Gledališče se je sicer v zaodrju tudi delilo na nemški (trakt proti Narodnemu domu) in slovenski (trakt ob Muzeju) del, dogovoriti pa so se morali tudi za delitev odra v namen gledaliških vaj. Prave borbe so se odvijale za število letnih uprizoritev, saj je bilo domenjeno, da se bo nemško in slovensko gledališče ločeno odpiralo. Predstavniki Dramatičnega društva (Krisper in Trstenjak) in nemškega *Theatervereina* (Keesbacher in Suppan) so v deželnem odboru za svoje gledališče poskušali iztržiti čim več igranih dni. Deželni odbor je bil pri tem bolj naklonjen Nemcev, »kajti takrat je vse, kar je hotelo imeti kaj veljave, bilo predvsem *deutsch*.«¹⁷ Nemci so sicer imeli že od požiga Stanovskega gledališča

¹⁵ Slivnik, »Gledališke zgradbe in prizorišča«, 54–55.

¹⁶ Prav tam, 63–64.

¹⁷ Danilo, *Spomini*, 24.

željo po lastni stavbi, ki so jo leta 1911 tudi za kratek čas dobili (*Franz Josefs Jubiläumstheater*, današnja Drama).¹⁸

Nasploh je konec 19. stoletja prav gledališko vprašanje začelo presegati razprtije med slovenskim in nemškim taborom. Po slavni papeški okrožnici Leona XIII. *Rerum novarum* in vzponu krščansko-socialnega gibanja so po Kranjskem začela nastajati katoliška kulturna društva, ki so s svojo idejo o umetnosti (»Resnično je tisto, kar je lepo, lepo je pa to, kar je božja ideja.«¹⁹) predstavljala protitež slovenskim kulturnim ustanovam, ki so imele pretežno liberalen značaj. Posebej je klerikalce motilo gledališče, s katerega naj bi se širile nemoralne in katoliškemu nauku sovražne ideje, še bolj pa jih je motilo dejstvo, da pri upravljanju te liberalne meščanske institucije niso imeli nobenega vpliva.²⁰

Zaradi množičnosti klerikalnega gibanja in njegovih ostrih poskusov posega v gledališče (npr. ustanovitev Ljudskega odra) so bili slovenski liberalci že leta 1896 primorani skleniti pakt z nemškim meščanstvom, ki jim je v zameno za glasove ponudilo glasovanje za dotacije slovenski Taliji²¹, liberalci pa bi glasovali za dotacije nemškemu gledališču. Tako je slovensko gledališče začelo presegati nacionalne spore iz preproste bojazni – postavili so se v bran meščanski kulturi, ki je bila napram klerikom velika podpornica gledališča. Slovenski klerikalci so namreč ves čas lobirali za znižanje dotacij slovenskemu in nemškemu gledališču, kar jim je po volilni reformi leta 1908 s pridobitvijo večine v kranjskem deželnem zboru tudi uspelo. Deželnemu gledališču so odpovedali dotacije in začeli izvajati strogo cenzuro repertoarja. Tako so se na spored začele uvrščati veseloigre, s čimer je takratni intendant Fran Govekar poskušal napolniti dvorano in s tem pridobiti sredstva za financiranje slovenskega gledališča. S tem je žal repertoar močno okrnil ter »pokobilil in pokrjavljil«²², a ustregel okusu ljubljanskega predmestja, ki je največ zahajalo v Deželno gledališče. Danilo se spominja, kako je bilo občinstvo »pretenciozno, kajti odličnejši krogi so se vozili v Trst [...] na operne stagione, drugi pa zopet na Dunaj [...] in krivično primerjali naše predstave z dunajskimi.«²³ Srednji in višji sloj Ljubljančanov je zato raje zahajal v Jubiläumstheater na ogled nemških operet, ki so jim predstavljale neposreden stik s pariško in nemško modo

¹⁸ Slivnik, »Gledališke zgradbe in prizorišča«, 64–66.

¹⁹ Matić, Dragan. »Deželno gledališče v Ljubljani – žrtev političnih spopadov med Slovenci.« V: *O nevzvišenem v gledališču*, ur: Alenka Bogovič in Barbara Pušić, 31–41. Ljubljana: KUD France Prešeren: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997.

²⁰ Prav tam, 33–34.

²¹ Zbirka dramskih del in iger Dramatičnega društva, tudi poimenovanje za slovensko gledališče.

²² Veseloigri *Krpanova Luca* in *Krjavljeva kozica*, ki ju Cankar zaradi trivialnosti vsebine očita Govekarju.

²³ Danilo, *Spomini*, 95.

zabave. Pred prvo svetovno vojno je tako slovensko gledališče počasi propadalo, Slovenci pa so pridno polnili kinematografe in nemško gledališče ter se med seboj klevetali.²⁴

²⁴ Matić, »Deželno gledališče v Ljubljani«, 35–41.

3. SLOVENSKA JAVNOST V ODNOSU DO GLEDALIŠČNIKOV

3.1. IGRALCI: NERAZUMLJENI BOHEMI 19. STOLETJA

V splošnem je bil večino 19. stoletja odnos slovenskih kmetov in meščanov do igralcev in ostalih gledaliških ustvarjalcev negativen. Z igralci se je javnost na Slovenskem prvič seznanila konec 18. stoletja preko potujočih nemških in italijanskih družinskih igralskih skupin, ki so na Kranjsko zahajale v zimskih mesecih in se poskušale preživljati z zelo skromnimi dohodki. Igralci so prihajali iz različnih družbenih plasti (v glavnem nižjih) in četudi je ljudstvo njihove predstave ljubilo, je do igralcev gojilo izrazito zaničljiv odnos. Na igralce so gledali s »prezirom, predsodki in neko malomeščansko vzvišenostjo«.²⁵ Ta miselnost je zagotovo izhajala iz srednjeveškega katoliškega pojmovanja gledališča, ki je oder in na njem sodelujoče proglasilo za »katedralo kuge, bivališče hudiča, leglo čutnosti, nevredno kristjana«.²⁶ Problematično je bilo predvsem vrednotenje igralcev na podlagi likov, ki so jih na odru uprizarjali, saj je ljudstvo igrani karakter preprosto enačilo z igralčevo osebnostjo. Ker so se igralci dotikali družbenih tabujev in prepovedi kot tudi politično delikatnih tem, jih je javnost identificirala z igranim likom in jim tako prilepila oznako morilca, žeparja, prešuštnice, prostitutke itn. Ljudstvo je z idejo o igralcih kot brezbožnih barabinih trdno vstopilo v 19. stoletje in zatorej so bili vzponi igralcev po družbeni lestvici izjemno redki, četudi moška aristokracija ni bila slepa za ženske čare in mikavnost igralk, ki so bile v tem vidiku v primerjavi z moškimi kolegi v prednosti.²⁷

(Blažje) spremembe vrednotenja gledaliških ustvarjalcev je prineslo obdobje evropskih nacionalizmov in vzpon meščanstva, ki je gledališče spoznalo kot družabno zbirališče z razvedrilno, kulturno in vzgojno funkcijo. V igralcu niso več videli zgolj burkača, temveč posrednika narodnobuditeljskih idej in etičnih vrednot. K temu je zagotovo tudi pripomogla ustanovitev dunajskega Burgtheatra (1741) – institucionalizacija gledališča je pospešila spremembo vrednotenja igralskega poklica in spodbudila postopno izboljšanje družbenega ugleda igralcev in ga tako iz marginalizacije počasi potiskala v center javnega življenja.²⁸

²⁵ Ludvik, Dušan. »Nemško gledališče v Ljubljani do 1790.« Doktorska disertacija, Filozofska fakulteta UL, 1957.

²⁶ Pušić, Barbara. »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci: Življenje igralcev na Slovenskem ob prelomu stoletja.« V: *O nevzvišenem v gledališču*, ur: Alenka Bogovič in Barbara Pušić, 70–94. Ljubljana: KUD France Prešeren: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997.

²⁷ Prav tam, 71.

²⁸ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 72.

3.2. MEŠČANSTVO IN IGRALCI – DVOLIČNA AMBIVALENTNOST

19. stoletje je v literaturi pogosto navedeno kot stoletje meščanstva. To je kot sicer heterogeno socialno formacijo povezoval predvsem skupen način življenja in meščanska kultura. Čeprav so po besedah nemškega zgodovinarja Jürgena Kocke v 19. stoletju jedro meščanstva tvorili buržoazija in predstavniki svobodnik poklicev, so meščanstvo sestavljali tudi nemalokrat spregledani revnejši sloji (obrniki, gostilničarji, mestni uradniki), ki jih je na novih vrednotah oblikovano meščanstvo začelo potiskati na obrobje. Oznaki izmuzljivi so tudi umetniki in oficirji, ki so se zaradi pogostih obiskov meščanskih salonov radi dojemali za meščane. A navkljub razlikam so se vsi s svojimi težnjami, dojemanjem samega sebe in slogom življenja približevali meščanskemu habitusu. »Njihova enotnost se je izražala v skupnem credu, ki je temeljil na razsvetljenstvu in na veri v racionalno razlago in obvladljivost sveta.«²⁹

V vzponom meščanstva v 19. stoletju se je odnos javnosti do gledališča nekoliko spremenil. Meščanstvo je kot »široka konfiguracija različnih družbenih skupin, s skupnim kulturnim habitusom, ki je bil najtesneje povezan s samorazumevanjem premoženja in izobrazbe«³⁰ v svoj kulturni habitus vneslo tudi obiskovanje gledališča. A do igralcev so imeli zelo ambivalenten odnos: gledališče so oboževali, na igralce pa so vseeno gledali zviška, z odporom in nelagodjem. Igralstvo jim je namreč predstavljalo sinonim za bohemsko, nekonvencionalno življenje. Da »[...] so imeli meščani proti igralcem neke pomisleke [...]«³¹, je v svojih spomilih opisoval že Pavel Rasberger, podobno pa se spominja tudi Hinko Nučič, ki pravi, da so bili igralci na »zelo slabem glasu«.³²

Bolje situirani starši so se tako izjemno trudili, da bi svojim otrokom preprečili vstop v igralski stan. Navkljub liberalnim načelom meščanstva je vseeno veljajo tiho prepričanje, da je gledališče pohujšljivo – zaradi česar je bilo navsezadnje meščanom tudi vabljivo – in bi njihovim otrokom nepreklicno uničilo dobro ime in ugled. Igralski poklic je bil namreč daleč od redno plačanega poklica bančnika, zdravnika ali advokata in je s svojimi nerednimi dohodki predstavljal »pravo nasprotje solidnemu, anonimnemu življenju dobro plačanih bančnih uradnikov z *zasigurano službo*.«³³ Odločitev za igralski poklic je v meščanski družini tako največkrat sprožila val negotovanja, zgražanja in obsojanja. Do prve svetovne vojne je

²⁹ Ravnikar, Alenka. »Meščanski vsakdan konec 19. stoletja in začetek 20. stoletja.« Diplomatska naloga, Filozofska fakulteta UL, 1996.

³⁰ Prav tam, 12.

³¹ Rasberger, *Moji spomini*, 62.

³² Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1960.

³³ Pušič, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 78.

bilo igralcev solidnega meščanskega rodu zelo malo, med njimi so bili to Marija Vera, Milan Skrbinišek, Ivan Levar in Mila Šaričeva. Ti so se igralsko tudi izobraževali na Dunaju in spadali med prve igralce, ki so začeli s profesionalizacijo igralskega poklica na Slovenskem.³⁴

Še huje je bilo, če se je za igrilstvo odločila hči iz premožnejše družine. Gledališki vzpon na Slovenskem je potekal vzporedno z javnimi razpravami o enakopravnosti in emancipaciji žensk. Meščansko žensko gibanje je namreč želelo doseči »državljsko in družbeno enakopravnost z možem, ki lahko služi kot osnova za skupno delo na kulturnem in socialnem dvigu človeštva.«³⁵ Gledališče in igrilstvo je ženske zato toliko bolj privlačilo, saj so bile ženske v gledališču bolj enakopravno zastopane kot v ostalih poklicih. A če je za igralke nižjega stanu veljalo, da jim je nastopanje pred meščanstvom lahko omogočilo možitev v višji družbeni sloj, je za igralke iz meščanskih družin običajno veljalo obratno. Pušić se v članku naslanja na nemškega zgodovinarja Möhrmanna, ki pravi, da »v svoji družini nihče ni hotel imeti igralke in hčerka, ki se je zapisala gledališkemu odru, je bila skoraj odpisana.«³⁶ Navsezadnje je še vedno prevladovala miselnost, da je ženska »angel doma«.³⁷

Največ igralcev pa je sicer prihajalo iz t. i. tradicionalnega mestnega prebivalstva.³⁸ Iz revnejših krogov meščanstva je prihajala tudi večina igralk, ki pa naj bi bile »[...] nič prida in večina brez talenta.«³⁹ Igralci so tako večinoma postajali rokodelski in trgovski vajenci, včasih tudi nižji uradniki, ki so igralsko službo opravljali poleg svojega primarnega poklica. Prav zato se jih je oprijela oznaka »poligralec-polobrtnik«, kakor jih je označil zajedljivi Fran Govekar. Največkrat so igralci postali po spletu okoliščin: režiserji in igralci Dramatičnega društva so po ljubljanskih lokalih pogosto opazili ljudi s prijetnim glasom, stasom in izreko ter jih povabili k sodelovanju. Nenehna oziranja za potencialnimi igralci v spominih opisujeta Nučič in Danilo, ki se je v nedeljah nalašč počasi sprehajal v upanju, da bi mi med sprehajajočimi zapazil morebitne nove igralce.⁴⁰

³⁴ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 82–83.

³⁵ Ogorevc, Manica. »Ženske v gledališču (na Slovenskem v času prehoda od diletantizma k profesionalizmu)«. Diplomatska naloga, Fakulteta za družbene vede UL, 2000.

³⁶ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 83.

³⁷ Ogorevc, »Ženske v gledališču«, 25.

³⁸ Ravnikar, »Meščanski vsakdan«, 11.

³⁹ Nučič, *Igralčeva kronika*, 54.

⁴⁰ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 78.

»V Zvezdi, kjer je bila vsako nedeljo promenada vojaški muziki, sem vedno motril dekleta in fante ter presojal, v koliko bi bil ta ali ono zmožen, da bi nastopal pri naših predstavah. Osobito nam je primanjkovalo igralcev za narodne igre.«⁴¹

Tudi družine nižjih slojev slovenskega meščanstva so igralske želje svojih otrok sprejemale z odporom in zavračanjem. Josip Daneš – Gradš se spominja svojih bojazni pri odločitvi za igralski poklic:

»Moj bog, če oče izve, da sem igralec, mi prepove za večne čase domov. Prav gotovo me prekolne. Gledališče je bilo v očeh mojega očeta nekaj pohujšljivega, igralce pa je črtil kot le kaj. In zdaj je ravno njega zadelo, da mu je šel sin med igralce. Za starše sem bil izgubljen in izobčen.«⁴²

Igralskemu poklicu so nasprotovali predvsem zaradi vprašljivosti plačila – nemalokrat so k skromnemu znesku za nakup osnovnih živil ključno prispevali ravno sinovi z vajeniškim delom. Večina očetov je zato želela, da bi se njihovi sinovi izučili družinske obrti. Rasberger se spominja:

»Čeprav mlad po letih, sem se prav dobro zavedal, kako bi bilo z menoj, če ne bi imel več očeta. Končno sem se odločil, da bom ustregel njegovi želji: da se bom namreč oprijel obrti. Tako je nastopil odločilni trenutek. V uk me je sprejel Fran Čuden, ustanovitelj urarske tvrdke.«⁴³

Kot izjema so se v 19. stoletju kazale zgolj slovenske igralske družine. Zaradi razumevanja poklica igralca in same narave gledališča do igralskega habitusa niso gojile odklonilnega odnosa ter so se tako v mnogih potezah razlikovale od tipične meščanske družine. Javna in zasebna sfera je bila manj jasno začrtana, zaradi svobodnejše narave gledališča pa tudi naloge moža in žene niso bile strogo določene. Ker so igralske družine velikokrat delovale po principu gostujočih igralskih družin, so v primerjavi z meščanskimi družinami svoje otroke spodbujale pri odločitvi za igralski poklic.⁴⁴ Primer take družine je slovenska igralska družina

⁴¹ Danilo, *Spomini*, 49.

⁴² Daneš, Josip – Gradš. *Za vozom boginje Talije: Spomini potujočega igralca*. Ljubljana: samozal. J. Daneš, 1936.

⁴³ Rasberger, *Moji spomini*, 52.

⁴⁴ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 83.

Danilovih, kjer se je kar 5 od 7 otrok odločilo za igralski poklic, starša pa jih pri tem nista ovirala.⁴⁵

3.3. KMEČKI STRAH PRED SLOVENSKIM GLEDALIŠČEM

Najslabše mnenje o igralcih so seveda imeli kmetje. Pobožne kmečke ženice so menile, da je »teater hiša pregrehe«⁴⁶, zaradi česar jih večina ni nikdar želela prestopiti praga gledališča. Oklepali so se krščanske miselnosti o igralcih, ki prenašajo hudičeve ideje in živijo nemoralno in grešno življenje. Katoliška cerkev je sledečo miselnost spodbujala še globoko v 19. stoletju, posebej v času kulturnega boja, ko so vse liberalne slovenske ustanove želeli označiti kot ljudstvu pohujšljive in začeli kmetom prodajati puristično podobo umetnosti.⁴⁷

Gledališču je klerikalna stranka pripisovala predvsem dve vlogi: prva vloga je bila vzgojna, druga pa prijetno, a moralno (!) razvedrilo. Pomembnejšo vlogo so seveda pripisovali prvemu dejavniku, saj gledališče naj »izobrazuj, vzbujaj veselje nad zmagujočo krepostjo, [...] oživljaj lepe ideale, ki slade in lajšajo življenje.«⁴⁸ A najsi bodi tako ali drugače, gledališče je lahko po njihovi sodbi napravilo več škode, kot jo lahko popravijo še najboljši starši in se ga je bilo potemtakem vseeno bolje izogibati.⁴⁹

Njihov odnos do gledališča se je nekoliko spremenil v času vzpona Slovenske ljudske stranke (SLS), ki se je politično želela infiltrirati tudi v domeno gledališča. Danilo se spominja, kako se je dr. Krek pri njem zelo zanimal za delovanje, vodstvo in honorarje Deželnega gledališča v želji po čim jasnejši sliki ustroja gledališča. Že takrat se je Danilu zdelo, da poizvedovanje ni bilo plod splošne radovednosti – SLS je želela besedo pri upravljanju in repertoarju Deželnega gledališča. Ker pri tem (dolgo) ni bila uspešna, je ustanovila Ljudski oder, s katerega se niso širile pohujšljive in nemoralne, temveč narodne in utilitaristične ideje. Igrale so se seveda veseloigre. Slovenski igralci so bili do zelo amaterskega gledališča skeptični in se tako v času nižanja koncesij zelo bali, »da ne pride Ljudski oder v naše gledališče«.⁵⁰

⁴⁵ Ogorevc, »Ženske v gledališču«, 32.

⁴⁶ Nučič, *Igralčeva kronika*, 67.

⁴⁷ Matič, »Deželno gledališče v Ljubljani«, 33.

⁴⁸ Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

⁴⁹ Prav tam, 106.

⁵⁰ Danilo, *Spomini*, 92.

4. HABITUS GLEDALIŠČNIKA V 19. STOLETJU

4.1. BOURDIEUJEV HABITUS IN NJEGOVA OBRAVNAVA V PRAKSI

Koncept habitusa je prvi uvedel francoski filozof, sociolog in antropolog Pierre Bourdieu: gre za večznačen in kompleksen teoretski pojem, ki ga je tudi sam Bourdieu skozi čas spreminjal in dograjeval. Sam je habitus v *Praktičnem čutu* opisal sledeče:

»Izdelek zgodovine, habitus, proizvaja individualne in kolektivne prakse – torej zgodovinske prakse. Te pa se ujemajo s shemami, ki jih je zasnovala zgodovina. Habitus zagotavlja dejavno prisotnost minulih izkušenj; te izkušnje, opravljene v vsakem organizmu, skušajo zagotoviti v obliki shem zaznavanja, mišljenja in dejanja 'pravilnost' praks in njihove nespremenljivosti v času zanesljiveje kot vsa formalna pravila in izrecne norme.«⁵¹

Habitus je torej sistem dispozicij ali nagnjenj, tj. priučenih, trajajočih shem delovanja, mišljenja in sprejemanja, ki jih poseduje agens ali dejavnik. Ta je lociran v polju, v »družbenem prostoru, ki se [...] prevaja v fizični prostor, v obliki določene razporeditve dejavnikov in lastnin.«⁵² V njem se v okviru družbenih objektivnih pravil opravljajo točno določene dejavnosti. Položaj habitusa je rezultat interakcij med specifičnimi objektivnimi strukturami polja in agensovim habitusom ter njegovim kulturnim, socialnim in ekonomskim kapitalom. Polje in habitus sta torej v medsebojni relaciji: polje sestavljajo agensi, ki v njem delujejo, habitus pa prenaša objektivne strukture polja v subjektivnost agensa.⁵³

Preprosteje: habitus je produkt stika posameznika (agens) z okoljem (polje), v katerem je po posredovanju skupnosti in družbenih institucij socializiran (intelektualne, fizične in čustvene zmožnosti) in inkultiviran (vrednote, navade, načini interakcije z drugimi idr.). Institucije so namreč nosilci kulturnega kapitala, ki »posamezniku skozi socializacijo podelijo njegovemu habitusu specifično identiteto.«⁵⁴ Okolje in pogoji, v katerih posameznik živi, ustvarjajo torej nagnjenja, ki so s temi pogoji skladna. Če so nagnjena javna in razvidna (tj. jasno izražena stališča, tendence in okus), tvorijo habitus. Ta je v tesni povezavi z okoljem in njegovimi družbenimi pravili (socialnimi zakoni), ki vplivajo na to, da se habitus kaže kot rezultat

⁵¹ Bourdieu, Pierre. *Praktični čut II: Praktične logike*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.

⁵² Štrajn, Darko. »Bourdieu in njegovi koncepti.« *Šolsko polje: revija za teorijo in raziskave vzgoje in izobraževanja*, 14/1–2 (2003), 65–77.

⁵³ Gripsrud, Jostein. *Understanding media culture*. US: Oxford University Press Inc., 2002.

⁵⁴ Grah, Gregor. »Ideologija, kulturni kapital in televizijski okus.« *Diplomska naloga*, Fakulteta za družbene vede UL, 2009.

pripadnosti družbeni skupini (razredu). Habitus torej ni le skupek lastnosti posameznika, temveč je preplet zmožnosti, navad, občutenj, prepričanj in predstav. Ta so v posamezniku globoko zakoreninjena in samoumevna, s čimer mu omogočajo določeno mero avtomatizma pri vsakodnevnem ravnanju, kar bi v nasprotnem primeru zahtevalo nenehno zavestno presojanje.⁵⁵

V praksi se habitus kaže kot javno izkazovanje določenih vrednot, stališč in okusov. Sistem določenih dispozicij, ki smo jih prevzeli in ponotranjili preko habitusa, nam namreč oblikuje življenjski slog oziroma stil. Ko namreč posameznik spozna svoje mesto v družbi, začne »izbirati kulturne produkte in uporabljati naučene preference, od načina oblačenja, prehranjevanja, govornega nastopanja in telesne drža do [...] ožje kulturnih dobrin, npr. umetniških del in medijskih vsebin.«⁵⁶ Habitus na oblikovanje življenjskega stila vpliva predvsem preko okusa, ki je po Bourdieuju centralni aspekt habitusa. Najpogosteje so razvidni okus za umetnost (glasbo, literaturo, film), hrano in oblačenje ter tradicionalno razredno porazdeljena politična pripadnost in vrednotenje izobrazbe. Habitus je torej v nas vgrajen, a nas le vodi, ne pa določa v načinu razmišljanja, vrednotenja, izbiranja ali obnašanja.⁵⁷

4.2. GLEDALIŠKI HABITUS IN ŽIVLJENJE GLEDALIŠČNIKOV NA SLOVENSKEM V 19. STOLETJU

4.2.1. IGRALCI NA SLOVENSKEM: MEŠČANI ALI OBRTNIKI?

Čeprav je večina igralcev 19. stoletja na Slovenskem izhajala iz tradicionalnega mestnega meščanstva, tj. otroci malih obrtnikov, nižjih uradnikov in gostilničarjev, se je zaradi heterogenosti strukture meščanske formacije⁵⁸ njihov habitus nekoliko razlikoval od meščanskega, kakršnega literatura dojema kot tradicionalnega. Da se izognemo zmedi pri poimenovanju, bomo tradicionalno mestno meščanstvo poimenovali kot revnejši sloj meščanstva, buržoazijo in predstavnike svobodnih poklicev pa kot tradicionalno meščanstvo.

Tradicionalno meščanstvo je povezovalo predvsem spoštovanje do posameznikove individualnosti in njegovih sposobnosti, želja po materialnem bogastvu, težnje po družbenem ugledu in političnem vplivu, označevanje znanja kot vrednote in seveda kultura medsebojnega

⁵⁵ Gripsrud, *Understanding media culture*, 64.

⁵⁶ Grah, »Ideologija, kulturni kapital in televizijski okus«, 21.

⁵⁷ Gripsrud, *Understanding media culture*, 74.

⁵⁸ Ravnikar, »Meščanski vsakdan«, 11.

obiskovanja ter kulturnega in družabnega srečevanja v kavarnah, gledališčih, društvih in na promenadi. Posebno mesto v meščanskem habitusu zaseda ideal družine, vase zaprte samozadostne skupnosti, ki je predstavljala »pobeg iz javne v privatno sfero, v intimnost meščanskega družinskega življenja.«⁵⁹

Tradicionalni meščanski habitus je predstavljal ideal tudi za revnejši sloj meščanstva, ki se je v veliki meri z njihovim habitusom sicer identificiral, primanjkoval pa mu je osnoven predpogoj, da bi lahko užival njihov način življenja – ekonomski kapital. Stalni dohodek je že sam po sebi predstavljal predpogoj, osnovo pa je predstavljal dohodek, ki je presegal eksistenčni minimum. Ta je namreč omogočal kulturno in družabno udejstvovanje ter negovanje ideala družine, v katerem je mati doma z otroki in jih vzgaja skladno z meščansko tradicijo. Revnejši sloj prebivalstva je tako tradicionalni meščanski habitus v določenih aspektih zgolj posnemal.⁶⁰

Slovenski igralci so večinoma izhajali iz revnejšega sloja meščanstva kot obrtniški vajenci. Ne le, da njihov dohodek ni presegal eksistenčnega minimuma; plačilo v gledališču je bilo zelo majhno in neredno ter igralcem običajno sploh ni omogočalo dostojnega življenja. Velikokrat se je zgodilo, da niso imeli niti za hrano.

»Pa se je večkrat pripetilo [...], da nisem našel na ognjišču pripravljene večerje. Seveda: revščina. Ni bilo »cvenka« pri hiši. Včasih se mi je posrečilo iztakniti kakšno trdo skorjo kruha [...]. Resnično sem se je razveselil, zlasti če sem obenem zasledil v omari še kakšen ostanek čebule. [...] Podobne večerje so se večkrat ponavljale.«⁶¹

Nučič se pogosto spominja, da je bil v igralski službi prej lačen kot sit, a pomni tudi izjemen dogodek, ko je bil v začetku svoje kariere za briljanten nastop izjemoma dobro plačan. *»Ko sem prinesel domov pet srebrnih goldinarjev, se je materi orosilo oko od sreče – čeprav ji ni bilo všeč, da sem se posvetil gledališču.«⁶²* Zaradi bornega plačila je bilo dodatno delo malone nujno. Dodaten zaslužek je bil za igralce eksistencialnega pomena, saj poleti niso dobivali plačila in bi tako do septembra ostali brez dohodkov. Dodaten vir financiranja so si našli »kot kapelniki, pisarji ali pa sestavljalci reklamnih oglasov.«⁶³ Če so imeli srečo, so poleti zaslužili

⁵⁹ Ravnikar, »Meščanski vsakdan«, 13.

⁶⁰ Prav tam, 14.

⁶¹ Nučič, *Igralčeva kronika*, 60.

⁶² Prav tam, 65.

⁶³ Pušič, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 79.

z gostovanji zunaj Kranjske, predvsem v Gorici, Trstu in na Hrvaškem, kjer je bil honorar razmeroma visok. A navkljub tveganju, ki ga je igralski poklic prinašal, so se zanj odločali z lahkim srcem ter obrtniško stroko postavljali na stran, saj jim je gledališče »obljubljalo osvoboditev iz malomeščanske ozkosti.«⁶⁴ Igralci so povečini imeli zgolj osnovnošolsko izobrazbo in se tako prav z delovanjem v gledališču seznanjali z literaturo, lepo izreko, modo in bontonom – vsem, kar je spadalo v pristni meščanski habitus.⁶⁵

4.2.2. »KRATKA JE BILA NOČ, DAN JO JE MALO PODALJŠAL« ALI POVPREČEN DAN SLOVENSKEGA IGRALCA V 19. STOLETJU

Igralci 19. stoletja so večino svojega časa preživel v gledališču. V 6 mesecev tajajoči sezoni, ki je obsegala približno 200 dni, so igralci običajno morali naštudirati čez 20 novitet. V primerjavi z zdajšnjimi – profesionalnimi! – gledališči, katerih repertoar obsega približno 5 glavnih predstav (in običajno 5 manjših), je bil standard za takratne razmere neverjetno visok. Igralcev je bilo malo, kar pomeni, da so vsi igrali v skoraj vseh predstavah in se bili tako prisiljeni naučiti več kot dvajset vlog v neizmerno kratkem času. Vzrok za visoko število predstav na sezono se skriva v tem, da ponovitev praktično ni bilo – predstavo so igrali največkrat dvakrat (izjema je bil Cankarjev *Za narodov blagor*, ki so ga ponovili kar štirikrat⁶⁶). V tednu dni so morali sestaviti novo predstavo, sicer bi oder sameval, blagajna pa se praznila. Igralec je tako dobil za študij vloge teden dni časa, za manjše, obrobne vloge pa samo tri dni. Zgodilo se je, da je igralec moral vlogo naštudirati v enem samem popoldnevu, ko je vskočil v vlogo namesto obolelega prvotnega igralca, ali pa ker so v zadnjem trenutku zamenjali predstavo na repertoarju.⁶⁷ Danilo se spominja, kako so mu pri kosilu prinesli »42 strani težko vlogo majorja v *Fritzchenu* s pristavkom, da je ob 2.uri že skušnja in zvečer predstava.«⁶⁸

Konec stoletja je obisk v Deželnem gledališču narastel in s tem se je sorazmerno povečalo število predstav, igralcev pa ne. Igralci so si morali včasih v enem dnevu zapomniti tudi po 120 strani, kar se je seveda izkazalo za nemogoče. Govekar v svojih pismih benti čez Danila, kako da ga »ni sram, delati z neznanjem ulog vsemu podjetju sramoto.«⁶⁹ A razumljivo je, da je njihovo znanje besedila zelo šepalo in so bili zato velikokrat povsem odvisni od sufliranja.

⁶⁴ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 78.

⁶⁵ Prav tam, 82.

⁶⁶ Nučič, *Igralčeva kronika*, 126.

⁶⁷ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 86.

⁶⁸ Danilo, *Spomini*, 96.

⁶⁹ Moravec, Dušan. *Pisma Frana Govekarja*: Druga knjiga. Ljubljana: SAZU, 1982.

Danilo opisuje, kako je neki igralec sredi predstave prenehal igrati in se publiko opravičil, da »ni in ni mogoče obvladati toliko teksta v treh dneh, naj mi slavno občinstvo to oprostí.«⁷⁰ Običajno so igralci besedilo vadili doma od jutra do poznega popoldneva, zvečer pa se odpravili na gledališke vaje oziroma skušnje. Zaradi ogromne količine teksta so bile te pogosto nič kaj koristne, saj igralec ni obvladal niti polovice teksta, kaj šele da bi se lahko poglobljaj v vlogo. Razmere so se nekoliko spremenile s prihodom češkega režiserja Innemana leta 1894, ki je uvedel sistem celodnevni vaji ali sistem »treh storilnosti«: v dnevu so se zvrstile ali tri vaje ali dve vaji in predstava oziroma dve predstavi. Celodnevni sistem je sicer povečal število vaj od 5 do 20 pred predstavo in s tem pripomogel k boljšim nastopom, hkrati pa je večini onemogočil opravljanje dodatnega dela, kar je med igralci povzročalo veliko nezadovoljstvo. Skušnje so bile zato slabo obiskane in zaradi nizke udeležbe precej kratke.⁷¹

Navkljub uvedbi celodnevnega sistema vaj so se igralci najraje udeleževali popoldanskih vaj, po katerih so nato zavili v gostilno. Slovensko gledališče je bilo posebej dobro zastopano v gostilni Pri belem konjičku, ki je bila v lasti Rasbergerjevega brata Alojzija. Tu so se zbirali slovenski igralci, režiserji, garderoberji in rekviziterji predvsem ob večerih, ko ni bilo skušnje, pa tudi po skušnjah in predstavah, saj je tedaj policijska ura veljala do polnoči. V gostilni je bilo največkrat moč srečati prav Rasbergerja in Verovška, redko pa so tja zahajali tudi nemški igralci. Narodno vprašanje je bilo takrat že pogosta tema pogovora in nemalokrat se je zgodilo, da so neuvidevnega Nemca po hitrem postopku odstranili z gostilne. Ob kozarcu piva ali vina so se raje družili s hrvaškimi ali češkimi igralci, s katerimi so budili misli o združitvi Slovanov.⁷²

Nasploh je obiskovanje gostilen v veliki meri krojilo gledališki habitus. Rasbergerjev brat Alojzij je pred gostilno Pri belem konjičku posedoval še gostilno na Židovski stezi, prevzel pa je tudi pivnico Auer na Wolfovi ulici, kjer sta brat Pavel in Hinko Nučič pogosto jedla, saj so bile cene ugodne.⁷³ Po predstavah se je igralška družina pogosto sestajala tudi v gostilni pri Kroni v Gradišču, zelo uspešne predstave pa so proslavljali z večerjami v Slonu. V začetku 20. stoletja je postal Verovšek zaradi vloge Blaža Mozola v *Rokovnjačih* tako priljubljen, da so ga v gostilni Maček na vogalu Cankarjevega nabrežja, kamor so slovenski igralci pogosto zahajali, naslikali na zaokroženo pločevinasto tablo v podobi Blaža Mozola s kozarcem vina v

⁷⁰ Danilo, *Spomini*, 94.

⁷¹ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 86.

⁷² Rasberger, *Moji spomini*, 78–79.

⁷³ Nučič, *Igralčeva kronika*, 58–60.

roki.⁷⁴ Čez dan pa so igralci velikokrat raje kot na vajah posedali v kavarni. Danilo v svojih spominih opisuje, kako je vsako nedeljo posedal v kavarni Zvezda, kjer je ob pijači motril fante in dekleta ter presojal, ali imajo v sebi potencial za igrilstvo. Stalno družbo so igralci tvorili tudi v kavarni Caffè im 1. Stock, nahajajoči se v hiši na Šušarskem mostu, kjer so se v družbi meščanskih dam in nemških igralcev udeleževali malomeščanskih zabav. Neredko so zahajali tudi v kavarno Kazine, ki je sicer veljala za štab ljubljanskih Nemcev. Na vrtu Kazine je namreč stal velik salon, kjer so se v popoldnevih dvakrat tedensko vrstile plesne vaje, na katere so zahajali plesa željni mladi in stari. Na večer so v ljubljanski Kazini organizirali ples, ki sta jih predvsem Danilo in slavni slovenski igralec Ignacij Borštnik redno obiskovala, saj je »Borštnik [...] raje pil, jaz [Danilo] pa raje plesal in tako se je to vzravvalo.«⁷⁵ Ples so sicer prirejali tudi v Čitalnici, kjer se je »shajalo vse, kar je imelo zvok in ugled,«⁷⁶ radi pa so zahajali tudi na maškarade.⁷⁷ Kazinski večeri pa so bili med Ljubljančani zlasti priljubljeni, ker so se običajno nadaljevali v t. i. pariške večere, kjer so se ljubljanski mladci zabavali z vestalkami ljubezni. Izvoščki so vestno čakali pred Kazino, saj so »vsa pota vodila iz Kazine pod Rožnik in izvoščki so prav dobro poznali ta »Maison d'amour«, ker so vedno prevažali udeležence gor in dol.«⁷⁸ Policija je bordel sicer kaj hitro odkrila in ga zaprla ter s tem zaključila senzacionalno ljubljansko afero.⁷⁹

Zaradi pogostega videvanja igralcev po gostilnah jim je javnost nadela oznako delomrznežev in »gospode, ki cele dni preseda v gostilnah in drugod.«⁸⁰ V takratni provincialni Ljubljani so se besede hitro širile in vsako nekonvencionalno dejanje se je naposled znašlo v časopisih. Ti so nemalokrat pisali o nesprejemljivem vedenju igralcev, ki so ga po premierah »lumpali z intendanco.«⁸¹ Igralske seanse v gostilnicah so se namreč pogosto sprevrgle v čezmerno pitje. Govekar trdi, da se je takratni dramaturg Oton Župančič po preveliki količini alkohola rad »pretepal po gostilnah ter bil na en večer dvakrat aretovan.«⁸² Do pijančevanj je pogosto prišlo posebno na gostovanjih, na katerih so igralce navadno počastili z banketom. Nučič se še posebej hudega večera spominja takole:

⁷⁴ Rasberger, *Moji spomini*, 84.

⁷⁵ Danilo, *Spomini*, 57.

⁷⁶ Prav tam, 45.

⁷⁷ Moravec, Dušan. *Pisma Frana Govekarja*: Prva knjiga. Ljubljana: SAZU, 1978.

⁷⁸ Danilo, *Spomini*, 58.

⁷⁹ Prav tam, 57–58.

⁸⁰ Pušič, »Umetniki, bohemi, marginalci in izseljenci«, 86.

⁸¹ Prav tam.

⁸² Moravec, *Pisma*: Prva knjiga, 85.

»Začelo se je s pivom, nadaljevalo z vinom, končalo se je s šampanjcem, ki me je totalno ubil, – da zopet nisem vedel, kaj delam. Drugi dan so mi pripovedovali, da sem nekaj časa motovilil po kavarni, a naenkrat sem vznak skočil na biljard in na njem zaspal kakor na postelji. [...] Moji tovariši so vsi krogali do jutra.«⁸³

Igralcem pa je navadno intendantca tedensko odobrila vsaj en prost dan, ki so ga velikokrat izkoristili za izlet. Nučič je bil med igralskimi kolegi poznan kot dober organizator izletov, saj jih je pogosto vodil naokrog, največkrat sicer v Dravljje do gostilne Pri Kovaču.⁸⁴ O raznih izletih s kolegi v pismih pa piše tudi Govekar, ki nemalokrat omeni, kako se je vedno našel nekdo, ki »je hotel, da bi šel z njim krogat do 4. zjutraj.«⁸⁵

4.2.3. OBLEKA NAREDI ČLOVEKA: OBLAČILNI STIL SLOVENSkih IGRALCEV

Standardi tradicionalnega meščanstva so v 19. stoletju močno vplivali na izoblikovanje bivanjske in oblačilne kulture revnejših slojev. Modne smernice so hitro pronicale z višjih slojev k nižjim in meščanske oblačilne standarde uveljavljale med revnejšimi. Če se je lahko še v 18. stoletju človeka na podlagi videza uvrstilo v določen družbeni sloj, postane sedaj vizualna informacija nezanesljiva in varljiva – mestni prebivalci (na prelomu stoletja tudi kmetje) želijo biti oblečeni modno in s tem zabrišejo vizualno družbeno diferenciacijo. Igralci od te trditve niso odstopali: v oblačilni kulturi so – z določenimi specifikami – želeli posnemati tradicionalno meščanstvo, a jim je pomanjkanje ekonomskega kapitala to pogosto oteževalo.⁸⁶

Za igralce je bilo značilno posnemanje meščanskega stila oblačenja, ki pa so mu pridajali individualistični, umetniški pridih: »kombinirali so oblačila in se nosili po lastnem okusu in tako večinoma sploh vsi umetniki.«⁸⁷ Izpostavljanje lastnega okusa se je zlasti kazalo pri tujih igralcih (Čehih in Hrvatih), ki jih je zaposlilo Dramatično društvo. Za njih je bilo značilno, da so nosili obleke po najnovejši modi in jih kombinirali z dodatki, ki so izražali njihov osebni oblačilni okus. Pogosto pokrivalo je predstavljal cilinder. Čeravno so se tudi slovenski igralci fino oblačili, je tuje igralce od njih ločilo, da niso nosili brk. Večina slovenskih igralcev je namreč imela brke, saj je veljalo, da je bil moški »v tistih časih posebno pri nežnem spolu

⁸³ Nučič, *Igralčeva kronika*, 81.

⁸⁴ Rasberger, *Moji spomini*, 123.

⁸⁵ Moravec, *Pisma*: Prva knjiga, 9.

⁸⁶ Ravnikar, »Meščanski vsakdan«, 14.

⁸⁷ Rasberger, *Moji spomini*, 62–63.

veliko bolj upoštevan, če so ga krasili brki.«⁸⁸ A po prihodu tujih igralcev, ki so jih slovenski imeli za vzor, so si tudi domači postopoma pobrili brke. Sicer pa so se v glavnem trudili, da bi bili videti čim bolj elegantno. Po Rasbergerjevih besedah je v eleganci vedno prednjačil Danilo, ki tudi sam opisuje, da se je na obiske navadno odpravil ves nakodran, v rokavicah in s palico v roki.⁸⁹ Ker kravat takrat še niso poznali, so nosili »binto«. Slovenski igralci so se sicer po vzoru slovenskega meščanstva izogibali fraku in cilindru, ki sta veljala za oblačilo ljubljanskih Nemcev. Poseben oblačilni stil pa je imel Borštnik, ki je »nosil posebno pozimi kratek zimski suknjič in z malim peresom okrašen gorenjski klobuček.«⁹⁰ Problematično je bilo, da so bila oblačila precej draga, ekonomski kapital pa ni bil igralski adut. Rasberger se spominja hvaležnosti, ko mu je prof. Hubad podaril »dobro ohranjeno salonsko obleko, s katero sem po predelavi še dolgo let paradiral.«⁹¹

Ekonomski vidik ni bil problematičen zgolj pri nakupu lastnih oblek, temveč tudi pri nakupu kostumov. Do začetka 20. stoletja je bolj ali manj veljalo, da si mora igralec sam priskrbeti oblačila za določeno vlogo. Deželno gledališče je sicer imelo manjšo zalogo kostumov, ki pa kostumografsko niso mogli pokriti vlog likov, ki so spadali v višji sloj. Gledališka garderoba je v glavnem vsebovala historične kostume za opero in kmečke obleke za veseloigre. Po pogodbi je moral za dodatna oblačila poskrbeti igralec sam. Nučič opisuje paniko (»A frak? Kaj bo s frakom? Kje naj ga najdem?«⁹²), ki ga je zagrabila zaradi nujnega nakupa fraka ob dodelitvi vloge aristokratskega lahkoživca. Zaradi borne plače si novega fraka pač ni mogel kupiti, zato je kupil rabljenega. Pomanjkanje denarja za gledališko garderobo je pestilo številne igralce, ki so zato večkrat blagajnika Dramatičnega društva prosili za predujem, ki pa ni bil pogosto uslišan.⁹³ Še z večjimi problemi so se spopadale igralke, ki so si morale priskrbeti na lastne stroške celotno garderobo. Danilo v svojih spominih navaja kontrakt (pogodbo) igralke Dragoile Odijeve, v katerem je navedeno, da »gospodje si imajo takoimenovano francozko garderobo in potem malo garderobo [...] – gospé in gospodične pa vso garderobo, izvzemši moške obleke, na svoje stroške priskrbeti.«⁹⁴

Igralci so se od tradicionalnega meščanstva razlikovali tudi po uporabi številnih toaletnih in lepotilnih potrebščin. Uporaba le-teh je pri ostalih ljudeh pogosto vzbujala začudenje in

⁸⁸ Rasberger, *Moji spomini*, 62.

⁸⁹ Danilo, *Spomini*, 52.

⁹⁰ Rasberger, *Moji spomini*, 63.

⁹¹ Prav tam, 68.

⁹² Nučič, *Igralčeva kronika*, 70.

⁹³ Prav tam, 71.

⁹⁴ Danilo, *Spomini*, 35.

nelagodje. Danilo pomni prav nenavaden dogodek, ko mu je v drogeriji gospa oponesla, čemu potrebuje vse te toaletne pripomočke. Zabrusil ji je, da »Kristus se je tudi mazilil, zakaj se ne bi smel jaz? [...] Kristus je bil reformator krščanskih nauk, jaz pa sem reformator umetnosti.«⁹⁵ Igralci so bili maziljena namreč vajeni, saj je bilo maskiranje v gledališču del njihovega vsakdanjika. Večina slovenskih igralcev se v javnosti sicer ni mazilila ali zelo neopazno, Nučič pa se dobro spomni, kako mu je gospodinja pokazala vsa ličila, mazila in toaletne vodice, ki jih je uporabljal nemški igralec, stanujoč v isti zgradbi.⁹⁶

4.2.4. KULTURA POMENJKOVANJA V SENCI EKSISTENCIALNIH PROBLEMOV

Meščanski habitus je pomembno oblikovala tudi kultura obiskovanja na domu. Meščani so se ob predhodni najavi radi obiskovali na domu, se pomenkovali in drobno kramljali ter svoja znanstva negovali tudi preko dopisovanja. Lahko bi rekli, da je bilo 19. stoletje tudi stoletje prijateljstva, saj se nikdar prej, niti pozneje prijatelji niso tako ljubeče naslavljali med sabo.⁹⁷

Kultura pomenkovanja in dopisovanja je bila močno razširjena tudi med gledališčniki. Med seboj so si veliko dopisovali, kar kažejo številna ohranjena pisma – dober primer so pisma gledališkega intendanta in pozneje ravnatelja Frana Govekarja in seveda slavnega slovenskega dramatika Ivana Cankarja, ki je bil tesno povezan z gledališčem. Cankar je namreč spremljal delo ljubljanskih igralcev in z določenimi režiserji stkal prijateljske vezi, ki so mu nato omogočale prizadevanja, da bi bile vloge v njegovih delih porazdeljene primernim igralcem.⁹⁸ Gledališčniki so si mnogo dopisovali o najnovejših temah v svetu literature in gledališča, o problemih znotraj Deželnega gledališča in slovenskega časopisja, kramljali o zasebnem življenju in finančnih stiskah ter si nenazadnje izmenjevali vljudne in prazne puhlice, ki so utrjevale njihove socialne vezi.⁹⁹

A glede na vire so gledališčniki najbolj oboževali – opravljanje. Kot namreč pravi Govekar, »rodi vsak uspeh zavist.«¹⁰⁰ V gledališču so se med igralci pogosto dogajale raznovrstne zdrahe, ki so bile največkrat plod medsebojnega ljubosumja ali prikritega rivalstva. Igralci so se tako med seboj radi opravljali in obrekovali ter se posledično spuščali v različne spore in

⁹⁵ Danilo, *Spomini*, 69.

⁹⁶ Nučič, *Igralčeva kronika*, 123.

⁹⁷ Ravnikar, »Meščanski vsakdan«, 13.

⁹⁸ Moravec, Dušan. »Borštnik in Cankar.« V: *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*: Peta knjiga 13–14, ur: Mirko Mahnič in Dušan Moravec, 45–53. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1969.

⁹⁹ Moravec, *Pisma*: Prva knjiga, 1–130.

¹⁰⁰ Prav tam, 128.

»igralske kvante«¹⁰¹ ki jim je bilo nemogoče uiti. Govekar je na primer v pismih rade volje obrekoval igralce in režiserje, ki so se mu zdeli nekompetentni (»[...] da je Danilo veliko boljši režiser ter da je z Verovškom velik križ.«¹⁰²). Nučič se denimo spominja blažje stigmatizacije, ki ga je doletela zaradi ubranitve obrekovanega (»Pripovedovali so, da sem ošaben [...]!«¹⁰³), prav tako pa je po Govekarjevih besedah pozneje kolega Verovšek začel proti njemu rovariti – »V Ljubljani vas čakajo le intrige, sovraštvo, nehvaležnost!«¹⁰⁴ Govekar je bil sicer ves čas prepričan, da proti njemu spletkarijo, tako da ga je bil Ivan Cankar primoran pogosto miriti, češ »Pišete mi, kako vas obrekujejo. A to je naravno.«¹⁰⁵ Zanimivo je, da je bil Cankar velik Govekarjev zaupnik, v pismih drugim pa ga je Govekar z veseljem opravljal, da »mož je sam vase že prav ginljivo zaljubljen«¹⁰⁶ in da ves čas »hruli in vsakega – pumpa, da nima že nikogar, s katerim bi občeval.«¹⁰⁷

Kadar pa se med seboj niso opravljali, so drug drugega prosili za usluge. Zaradi nizkega standarda, ki je igralce močno pestil in jih spravljalo v eksistenčne zagate, so pogosto igralske kolege in znance prosili za posojila ali priporočilo, ki bi jih pripeljalo do ali ugodnega posojila ali kakršne koli štipendije. Govekar svoje dopisovalce pogosto prosi (bolje: jim veleva): »Priporočiti pa me moraš nemudoma!«¹⁰⁸, ostali pa so na bolj ali manj prijazen način poskušali priti do posojil. Blagajna Deželnega gledališča je namreč le redko dajala predujme, saj je povsod vladala finančna draginja. Predujme so predvsem nehal izplačevati zaradi zapravljenih igralcev, ki so že začetek meseca hodili po predujem, saj je bila »praksa s »foršusi« [...] takrat naravnost v modi, [...] za kavarne in gostilne.«¹⁰⁹ Zaradi praznjenja društvene blagajne je tako dobiti predujem postalo izjemno težko. Igralci so pri iskanju posojila morali biti iznajdljivi, saj se na uradniški podpis »ne posoja zdaj ničesar.«¹¹⁰

Denarne težave pa so jih večkrat povedle v eksistencialno stisko. To je še stopnjevalo družbeno nerazumevanje umetnosti nasploh in zakoreninjen odpor do gledaliških ustvarjalcev. Stalne kritike v časopisih so igralce in gledališke ter ostale pisce literature

¹⁰¹ Nučič, *Igralčeva kronika*, 63–64.

¹⁰² Moravec, *Pisma*: Druga knjiga, 127

¹⁰³ Nučič, *Igralčeva kronika*, 64.

¹⁰⁴ Moravec, *Pisma*: Druga knjiga, 124.

¹⁰⁵ Govekar, Fran. »Pisma Ivana Cankarja meni.« *Ljubljanski zvon* 54/1 (1934): 95–101.

<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OO4PA48O/27df44dd-9d30-4039-9c05-7e9de7e48281/PDF> (dostop: maj 2018).

¹⁰⁶ Moravec, *Pisma*: Druga knjiga, 84.

¹⁰⁷ Moravec, *Pisma*: Prva knjiga, 146.

¹⁰⁸ Prav tam, 84.

¹⁰⁹ Nučič, *Igralčeva kronika*, 70–71.

¹¹⁰ Moravec, *Pisma*: Druga knjiga, 130.

spravljale v tesnobo in otopelost. Jezični Govekar, ki je svojim dopisovalcem sicer rad solil pamet, je (bivšemu) kolegu Ivanu Cankarju pogosto tožil, da »[...] me od vseh strani zbadajo in psujejo – kako da ne bi začel izgubljati vere v sebe samega?«¹¹¹ in da se ga pollašča »neka malodušnost in obupanost [...] – da bi (le) mogel izgnati iz svoje duše ali svojega srca tega demona!«¹¹² Nerazumevanje javnosti je velikokrat povzročilo, da so se igralci počutili odrinjeni na rob, nerazumljeni in predvsem osamljeni. Govekar je pogosto tarnal, da »Vi ne veste, kako sem sam – brez pravih, iskrenih somišljenikov.«¹¹³ Nekateri gledališki ustvarjalci so se (upravičeno) počutili kot boemi – to je predvsem veljalo za gledališke pisce, kot so bili Govekar, Cankar in Oton Župančič, ki so zaradi razgledanosti in širine duha imeli boljši uvid v takratno družbeno stanje. Velikokrat so dvomili v svoje literarne sposobnosti, se spraševali, ali »bodo kdaj pač res kaj napravil(i), [...] ali (so) morda premlad(i) in preotročji.«¹¹⁴ Cankarju so denimo pogosto očitali, da še ni »očiščen moralnih slabosti«¹¹⁵ in zato piše o dekadentnih ljudeh, Govekarju pa, da svoja naturalistična dela kopira iz francoskih romanov. Prijatelji žal njihovih stisk običajno niso razumeli, stanovski kolegi pa jim iz zavisti večinoma niso želeli prisluhniti. Gledališčniki so bili zato velikokrat paranoični, da jih obkrožajo sovražniki in da so v resnici povsem sami in prepuščeni zgolj sebi.¹¹⁶

4.2.5. »LEPA BESEDA LEPO MESTO NAJDE« – POMEMBOST IZREKE V GLEDALIŠKEM HABITUSU

Z vzpostavitvijo šolskega sistema in porastom pismenosti se je po Bourdieuju oblikovala nova oblika simbolnega kapitala: kulturni kapital kot preplet kompetenc, kvalifikacij in sposobnosti, ki posamezniku omogočajo realizacijo kulturne avtoritete. Pri oblikovanju kulturnega kapitala je ključna formalna izobrazba, saj s pridobitvijo izobrazbe posameznik prevzame tudi poseben način oblačenja, gibanja in predvsem – govora. S pridobitvijo višje izobrazbe se po Bourdieuju oblikuje tudi podvrsta kulturnega kapitala, izobraževalni kapital, ki se izraža v posedovanju dokazil, kot so diploma, magisterij, doktorat ipd.¹¹⁷

Čeravno slovensko igrilstvo večidel ni imelo formalne izobrazbe, so preko igralskih tečajev v organizaciji Dramatičnega društva in v okviru lastnega habitusa, ki je v mnogem kazal podobnost tradicionalnemu meščanskemu, razvili močan občutek za pomembnost oblikovanja

¹¹¹ Moravec, *Pisma: Prva knjiga*, 126.

¹¹² Prav tam.

¹¹³ Prav tam, 128.

¹¹⁴ Govekar, »Pisma Cankarja«, 158.

¹¹⁵ Moravec, *Slovensko gledališče*, 80.

¹¹⁶ Prav tam, 129.

¹¹⁷ Gripsrud, *Understanding media culture*, 67.

lepe in pravilne izreke. Pred vstopom v gledališče je vsak »zelo vlekel po iblansko,«¹¹⁸ česar so jih društveni profesorji poskušali odvaditi. »Iblanščina« je bila produkt ljubljanskega govora in nemških besed, ki jih je posebej žensko meščanstvo rado rabilo, da bi zvenelo pomembneje. Dramatično društvo si je prizadevalo, da bi slovenski igralci dosegli čim pravilnejšo stopnjo »lepe« slovenščine in bili govorno vzor tudi gledalcem. Govor je tako predstavljal prvi pogoj gledališke znanosti in mlajše generacije igralcev so si začele prizadevati za »vzgojo organa in za lepo izgovorjavo na odru.«¹¹⁹ Pred tem je namreč za pravilni govorni slog veljal nemški govorni stil, ki je se kazal kot »pretrgana govornica in hitri izbruh, iz portamenta prehajajoči valoviti govor v šepetanje.«¹²⁰

Ker so igralci govorili različno slovenščino (večina »iblanščino«), so kot vzor pravilne in lepe slovenščine profesorji priporočali gorenjsko govornico ter jo postopoma začeli izpostavljati kot edino pravo odrsko izreko. Igralci so zato opravljali tudi terensko delo in po gorenjskih vaseh poslušali pristno gorenjščino ter se jo trudili posnemati. Govor je tako postal mestoma preveč afektiran in poln »švapanja.«¹²¹ Za spremembe v govoru sta se na prelomu stoletja zelo zavzemala Etbin Kristan in Oton Županič. Jezikovne pravde so bile namreč zelo pogoste – najprej so »govorili na v – potem [...] na l – pozneje [...] celo na u.«¹²² V želji po osveščanju sta prirejala shode o pravilni in lepo zveneči slovenski izreki, četudi Danilo pravi, da je moralo preteči skoraj tri četrtine stoletja, preden so se zedinili, kaj je odrski jezik.¹²³

Zaradi pažnje, ki jo je gledališče namenjalo govoru, so igralci začeli tudi zunaj gledališča paziti na pravilno izreko. Pozornost, ki so jo namenjali pravilnemu slovenskemu govoru, se je še povečala s porastom trenj med Slovenci in Nemci, saj se je med taboroma manjšala toleranca za tujo besedo. Rasberger se spominja, kako so jih na gostovanju v Gradcu napadli Nemci, ker so jih slišali govoriti v slovenščini. To je po Rasbergerjevih besedah slovenske igralce še bolj podžgalo, da so se zavezali, da bodo ves čas pazili na pravilno slovensko izreko. Predvsem so pazili, »da ne bi nobeden spregovoril nemške besede. Z vsako tako spakedranko si moral plačati krajcar.«¹²⁴

¹¹⁸ Rasberger, *Moji spomini*, 70.

¹¹⁹ Danilo, *Spomini*, 76.

¹²⁰ Prav tam, 79.

¹²¹ Izgovarjanje dvoustničnega V namesto trdega L pred srednjimi in zadnjimi samoglasniki.

¹²² Danilo, *Spomini*, 83.

¹²³ Prav tam, 84.

¹²⁴ Rasberger, *Moji spomini*, 70–96.

4.2.6. GLEDALIŠČE IN ODNOS DO NARODNOSTNEGA VPRAŠANJA

Ljubljana je v '70. letih 19. stoletja še vedno nosila močno nemško podobo. Ta se je izražala v nemških napisih na ljubljanskih trgovinah in ostalih obratih, pa tudi na ulicah je bilo prisluhniti slovenski besedi prava redkost. Skladno z vzponom klerikalnega tabora so se večala trenja med Slovenci in Nemci, v Ljubljani pa se je slovensko meščanstvo z ustanovitvijo liberalne stranke začelo upirati nemški prevladi, četudi so v resnici kapital postavljali pred narodno vprašanje.¹²⁵

Glede na pregled virov se igralci z narodnostnim vprašanjem niso preveč ukvarjali. Prizadevali so si sicer za slovensko izreko v javnem diskurzu, sicer pa so bolj kot »redoljubnim idealom sledili lastnim kozmopolitskim težnjam.«¹²⁶ Z Nemci so se zapletali v konflikte zgolj ob predhodnem izzivanju, sicer pa je le redko prihajalo do zaostritev. Zaradi sobivanja pod skupno streho najprej Stanovskega in nato Deželnega gledališča so slovenski igralci do Nemcev imeli drugačen odnos. Nemški igralci so jim bili zaradi razvitosti nemškega gledališča pogosto vzor. Neredko se je zgodilo, da so si slovenski igralci pri njih sposojali kostume, opazovali njihov način igranja, jih v tehniki posnemali in tudi objektivno sprejemali njihovo kritiko. Njihova se jim je namreč zdela bolj konstruktivna od slovenske časopisne, saj so bili neobremenjeni s kakršnimi koli političnimi ali osebnimi interesi, da bi predstavo bodisi hvalili bodisi pljuvali.¹²⁷

Nučič večkrat omeni, kako je zahajal v Landestheater na ogled nemških predstav, saj so mu bile zelo zanimive in si je z veseljem ogledoval dunajska gostovanja.¹²⁸ Predvsem Rasberger piše, kako so slovenski igralci obiskovali nemške predstave in celo nemški slovenske, saj so to dojemali kot nekakšno medsebojno šolanje.¹²⁹ Zaradi diletantstva in želje po profesionalizaciji je Danilo »[...] mnogo občeval z njimi in pri prvih režiserjih iskal pomoči in opore za moj mladi in neizkušeni talent.«¹³⁰ Z nemškimi igralci so se občasno družili tudi zasebno po kavarnah, saj jim je bilo »društvo poleg zabave tudi šola za družabno življenje. Saj so bili ti člani vrlo naobraženi in elegantni ljudje izbrane forme.«¹³¹ Pa tudi nemškimi igralcem ni bilo slovenskim težko pokloniti komplimenta – Danilo se spominja, kako se je z njim želel seznaniti slavni dunajski igralec Zeschka, ki ga je po ogledu njegove predstave

¹²⁵ Ravnikar, »Meščanski vsakdan«, 20.

¹²⁶ Pušič, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 92.

¹²⁷ Prav tam.

¹²⁸ Nučič, *Igralčeva kronika*, 60.

¹²⁹ Rasberger, *Moji spomini*, 86.

¹³⁰ Danilo, *Spomini*, 30.

¹³¹ Prav tam, 55.

pohvalil in se zelo zanimal za slovensko gledališče in njegove razmere ter izpostavil, da je osvežujoče gledati slovenske igralce igrati v slovenskem jeziku.¹³² Večja trenja so se morebiti pojavile na prelomu stoletja, ko je bil gnev proti Nemcem in nemškutarjem že trdno usidran – takrat so tudi slovenski igralci nemške promenade po Zvezdi z veseljem »skrajšali in so morali jadrno bežati nazaj v Kazino. Velik »rešpekt« so imeli posebno pred Verovškem.«¹³³

Med gledališčniki je izjemoma za politično zagretega veljal Ivan Cankar, ki je pozneje postal tudi prepoznaven član socialnodemokratske stranke. Cankar je bil oster kritik politične mlačnosti in konstantnega spreminjanja političnih stališč. Samozvani »rešitelji domovine«¹³⁴, ki so brez pravih rešitev in idej iskali Sloveniji pot izven avstrijskega primeža, so mu veljali za svetohlince, ki se grejo le »zabavljanje na te »proklete farje«, za resno politiko in literaturo pa se ne briga živa duša.«¹³⁵ Cankar je svoje ideje o združitvi južnih Slovanov v skupno državo javno razglašal ter v svojih dramah ostro nastopal ter problematiziral vaške veljake in politično spremenljive prvake. Zadnje je najverjetneje tudi vzrok, zakaj večina njegovih zrejših del ni bila v času Deželnega gledališča nikdar uprizorjena – večina jih je preveč zgovorno kritizirala tega ali onega »političnega prvaka polpretekle dobe [...] in prav zaradi tega (je bilo) dramam domače gledališče zaprto.«¹³⁶

Zdi se, da je bila stanovska pripadnost stroki torej močnejša od narodnega vprašanja in političnih razprtij. K temu botruje tudi dejstvo, da sta si bila habitusa slovenskih in nemških igralcev veliko bližja kot denimo habitus igralca v primerjavi s habitusom podeželskega veljaka, ki so bili skupaj s kmeti nosilci narodnostnega vprašanja. Predvsem pa so bili igralci usmerjeni kozmopolitansko s ciljem po uspehu v tujini, ki bi jim omogočil boljši eksistencialni standard, ko so ga bili deležni na Slovenskem.¹³⁷

¹³² Danilo, *Spomini*, 57.

¹³³ Rasberger, *Moji spomini*, 75.

¹³⁴ Cankar, Karol. »Iz pisem Ivana Cankarja.« *Dom in svet* 33/1–2 (1920): 21–30.

<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-9MO3B8LY/b6b2c5f8-43bb-4f4c-8afe-74b69f5d8051/PDF>
(Dostop: maj 2018).

¹³⁵ Cankar, »Iz pisem Ivana Cankarja«, 20–21.

¹³⁶ Moravec, *Slovensko gledališče*, 81.

¹³⁷ Pušić, »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci«, 91–93.

5. ZAKLJUČEK

Gledališki habitus je tema, ki je (vsaj v slovenski) strokovni literaturi zanemarjena. Gledališčniki, torej igralci, režiserji, dramaturgi, pisci dramskih del in drugi, so večinoma izhajali iz revnejših slojev meščanstva in bili tako otroci obrtnikov, krčmarjev, trgovcev ipd. Revnejši sloji meščanstva so težili k posnemanju tradicionalnega meščanskega habitusa, ki pa za popolno realizacijo potrebuje finančni kapital, presegajoč eksistencialni minimum. Habitus gledališčnika se je torej v marsičem zgledoval po tradicionalnem meščanskem, zaradi pomanjkanja ekonomskega kapitala pa ga je v določenih potezah le posnemal in ga preoblikoval.

Morebiti se razlog za nezanimanje o habitusu gledališčnika kaže ravno v tem, da je njihov habitus, čeravno v precej potezah specifičen, v mnogem podoben meščanskemu. Ta teza bi lahko potrdila tudi manko strokovne literature, ki sem jo našla za pisanje diplomske naloge. Profiliranje habitusa slovenskega gledališčnika v 19. stoletju je tako predvsem produkt natančne analize virov, tj. spominov in pisem. Prav analiza virov je pokazala specifikke, ki so gledališki habitus razlikovale od tradicionalnega meščanskega – te so se najbolj kazale v drugačnem družbenem statusu, preživljanju vsakdanjika, v pažnji na pravilno slovensko izreko, odnosu do narodnega vprašanja in deloma tudi v oblačilni kulturi.

Zaradi izhajanja iz nižjega dela meščanske populacije in nekonvencionalnega življenjskega sloga je tradicionalno meščanstvo in kmetstvo na gledališčnike gledalo z nezaupanjem in odporom, četudi je njihove predstave oboževalo. Te so se v Deželnem gledališču, nastalem po požaru Stanovskega gledališča, odvijale na točno določene dni, ki so pripadale slovenskemu gledališču – Deželno gledališče je namreč nudilo sobivanje slovenskim in nemškim igralcem. Priprave na predstave so bile večinoma kratkotrajne, saj je gledališče težilo k čim več novitetam in se je ogibalo repriz, za igralce pa je to pomenilo nemogoče kratek čas za učenje vlog. Zaradi tega je gledališki vsakdanjik navadno sestavljajo celodnevno učenje vloge in večerna predstava, ki je bolj ali manj temeljila na sufliranju. Po njej so igralci radi zašli v gostilno, kjer se je kulturno pripivanje večkrat sprevrglo v čezmerno popivanje, zaradi česar so bili pogosto na tapeti javnosti. Ta jih ni sprejemala tudi zaradi včasih nekonvencionalnega in mestoma umetniškega oblačenja, najbolj pa jih je odbijalo moško ličenje, ki je bilo na Slovenskem sicer bolj značilno za tuje igralce. Sicer pa jim je primerno oblačenje povzročalo hude težave, saj pogosto niso imeli denarja za nakup novih oblačil, kar se je predvsem kazalo kot problematično pri obvezni lastni nabavi kostumov za predstave. Nasploh so denarne

težave gledališčnike ves čas pestile in jih pogosto spravljale v eksistencialne stiske, kot so tesnoba, osamljenost in malodušje. Od tradicionalnega meščanstva pa so se razlikovali tudi v skrbi za »lepo slovensko izreko«, pri čemer so zavračali »iblanščino« in se trudili z uporabo pristnega gorenjskega govora. To je seveda predstavljalo velik odmik od meščanske govorice, ki je bila pogosto mešanica ljubljanskih in nemških besed ali pa preprosto nemščine. A navkljub zavzemanju za slovenski jezik se politično niso preveč udejstvovali: v času trenj med Slovenci in Nemci so se gledališčniki ukvarjali z narodnostnim vprašanjem bore malo. K temu je najverjetneje pripomoglo večletno in že tradicionalno bivanje slovenskih in nemških igralcev pod isto streho, ki jih je naučilo (vsaj deloma) harmoničnega sobivanja. Sploh pa je med igralci obstajalo medsebojno spoštovanje; predvsem slovenski igralci so pogosto gledali nemške predstave in se pri svojih kolegih učili načina igre ter posnemali njihove tehnike, scenografije in podobno.

Diplomska naloga je tako poskušala čim boljše osvetliti habitus gledališčnika, torej njegov položaj v družbi, njegove navade, okus in vrednote. Čeprav teoretično izhaja iz Bourdiejevega koncepta habitusa, ki je definicijsko izmuzljiv, poskuša jasno in izčrpano predstaviti gledališki vsakdan, njihova prizadevanja, prepričanja in tendence. Naloga tako ponuja dobro začetno izhodišče v smeri podrobnejšega raziskovanja teme, saj ponuja osnovne smernice in podstat za nadgradnjo.

6. VIRI IN LITERATURA

6.1. VIRI

Cankar, Karol. »Iz pisem Ivana Cankarja.« *Dom in svet* 33/1–2 (1920): 21–30.
<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-9MO3B8LY/b6b2c5f8-43bb-4f4c-8afe-74b69f5d8051/PDF>
(Dostop: maj 2018).

Cerar, Anton – Danilo. *Spomini*. Ljubljana: samozal. A. Cerar, 1930.

Daneš, Josip – Gradiš. *Za vozom boginje Talije*: Spomini potujočega igralca. Ljubljana: samozal. J. Daneš, 1936.

Govekar, Fran. »Pisma Ivana Cankarja meni.« *Ljubljanski zvon* 54/1 (1934): 95–101.
<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OO4PA48O/27df44dd-9d30-4039-9c05-7e9de7e48281/PDF> (dostop: maj 2018).

Moravec, Dušan. *Pisma Frana Govekarja*: Prva knjiga. Ljubljana: SAZU, 1978.

Moravec, Dušan. *Pisma Frana Govekarja*: Druga knjiga. Ljubljana: SAZU, 1982.

Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1960.

Rasberger, Pavel. *Moji spomini*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1965.

6.2. LITERATURA

Bourdieu, Pierre. *Praktični čut II*: Praktične logike. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.

Grah, Gregor. »Ideologija, kulturni kapital in televizijski okus.« Diplomaska naloga, Fakulteta za družbene vede UL, 2009.

Gripsrud, Jostein. *Understanding media culture*. US: Oxford University Press Inc., 2002.

Ludvik, Dušan. »Nemško gledališče v Ljubljani do 1790.« Doktorska disertacija, Filozofska fakulteta UL, 1957.

Matić, Dragan. »Deželno gledališče v Ljubljani – žrtev političnih spopadov med Slovenci.« V: *O nevzvišenem v gledališču*, ur: Alenka Bogovič in Barbara Pušić, 31–41. Ljubljana: KUD France Prešeren: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997.

Moravec, Dušan. »Borštnik in Cankar.« V: *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*: Peta knjiga 13–14, ur: Mirko Mahnič in Dušan Moravec, 45–53. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1969.

Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

Ogorevc, Manica. »Ženske v gledališču (na Slovenskem v času prehoda od diletantizma k profesionalizmu).« Diplomaska naloga, Fakulteta za družbene vede UL, 2000.

Pušić, Barbara. »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci: Življenje igralcev na Slovenskem ob prelomu stoletja.« V: *O nevzvišenem v gledališču*, ur: Alenka Bogovič in Barbara Pušić, 70–94. Ljubljana: KUD France Prešeren: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997.

Ravnikar, Alenka. »Meščanski vsakdan konec 19. stoletja in začetek 20. stoletja.« Diplomaska naloga, Filozofska fakulteta UL, 1996.

Slivnik, Francka. »Gledališke zgradbe in prizorišča v Ljubljani do konca 19. stoletja.« V: *O nevzvišenem v gledališču*, ur: Alenka Bogovič in Barbara Pušić, 43–69. Ljubljana: KUD France Prešeren: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997.

Štrajn, Darko. »Bourdieu in njegovi koncepti.« *Šolsko polje: revija za teorijo in raziskave vzgoje in izobraževanja*, 14/1–2 (2003), 65–77.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, julij 2018

Mia Hočevar