

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

129941

1997



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI



Tone Peršak

TEORETIČNO SAMOUTEMELJEVANJE
SLOVENSKEGA NACIONALNEGA GLEDALIŠČA

Barbara Pušić

MED PREVRATNIŠTVOM IN APOLOGIJO -
NACIONALNA GLEDALIŠČA SKOZI ČAS

129941 +129941



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI

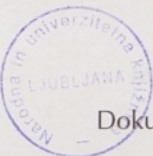
Tone Peršak

**TEORETIČNO SAMOUTEMELJEVANJE
SLOVENSKEGA NACIONALNEGA GLEDALIŠČA**

Barbara Pušić

**MED PREVRATNIŠTVOM IN APOLOGIJO-
NACIONALNA GLEDALIŠČA SKOZI ČAS**

Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja št.68-69, 1997, letnik 33
V Ljubljani, 1997



981802309

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA,
št. 68-69, 1997

Izdaja:
Slovenski gledališki muzej

Uredništvo:
Katarina Kocjančič, Bojan Kavčič, Francka Slivnik, Štefan Vevar

Glavni in odgovorni urednik:
Bojan Kavčič

Prevod povzetka: Igor Žužek

Oblikovanje: Darja Spanring Marčina

Prelom in tisk: PACO, Ljubljana

19-03-1998

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

792.03(497.4)

PERŠAK, Tone

Teoretično samoutemeljevanje slovenskega nacionalnega gledališča
/ Tone Peršak. Med prevratništvom in apologijo : nacionalna
gledališča skozi čas / Barbara Pušić ; [prevod povzetka Igor
Žužek]. - Ljubljana : Slovenski gledališki muzej, 1998. -
(Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, ISSN 0351-2959 ; letn.
33, št. 68-69)

ISBN 961-6218-13-1

1. Pušić, Barbara: Med prevratništvom in aopologijo
72633856

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-257/92 z dne 16. 3. 1992 sodijo DOKUMENTI SGM
med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

a

Vsebinsko kazalo

Tone Peršak:

Teoretično samoutemeljevanje slovenskega nacionalnega gledališča I. 5

Barbara Pušić:

Med prevratništvom in apologijo – nacionalna gledališča skozi čas 59

Tone Peršak

TEORETIČNO
SAMOUTEMELJEVANJE
SLOVENSKEGA
NACIONALNEGA
GLEDALIŠČA

I.

Opredelevanje teme in osnovna vprašanja

I. OPREDELITEV TEME IN OSNOVNA VPRAŠANJA	9
II. TEORIJA GLEDALIŠČA – VEDA, KI JE NI	11
1. Osnovna vprašanja	13
2. Teoretično utemeljevanje nacionalnega gledališča (Lessing)	15
III. METODA DELA IN IZBIRA VIROV	19
IV. TEORETIČNO SAMOUTEMELJEVANJE SLOVENSKEGA NACIONALNEGA GLEDALIŠČA DO USTANOVITVE DRAMATIČNEGA DRUŠTVA	20
1. Kaj je gledališče in funkcija gledališča ali slovensko nacionalno gledališče med politično in estetsko funkcijo	30
2. Prevladujoči teoretski model gledališča	41
– Literarno gledališče	42
– Gledališče kot umetnost igre	44
– Drugi teoretski modeli gledališča	47
3. Poetika gledališča	47
– Vrste gledališča, zvrsti in žanri	50
– Vprašanja o stilu	50
4. Gledališče in druge umetnosti	52
5. Gledališče in družba	53
– Odnos med odrom in avditorijem (gledališče kot svetišče, gledališče kot šola in kot vzgojna ustanova)	54
V. ZAKLJUČEK	57
Summary	58

I.

Opredelitev teme in osnovna vprašanja

Kaj želim povedati z naslovom tega pisanja? Gre za trditev, da je slovensko nacionalno gledališče, glede katerega najbrž ni dvoma, da je nastajalo in nastalo v času od Linhartove uprizoritve Županove Micke (28. dec. 1789) do ustanovitve poklicnega gledališča v Ljubljani, poskušalo to svoje nastajanje tudi teoretično utemeljiti (pri čemer se bom tokrat osredotočil predvsem na čas do ustanovitve in začetnega obdobja delovanja Dramatičnega društva).

Pri tej trditvi se utegneta komu zdeti sporni obe temeljni predpostavki. Najprej predpostavka, da je res šlo za povsem zavestno prizadevanje za slovensko nacionalno gledališče in ne le za zavzemanje za posvetno gledališče brez dodatnih političnih ciljev, ki bi bilo šele naknadno označeno kot prizadevanje za nacionalno gledališče. In ravno tako tudi predpostavka, da so pobudniki teh teženj ob svojem prizadevanju razmišljali tudi gledališko-teoretično in to ravno zato, da bi še dodatno utemeljili svoje zavzemanje za slovensko nacionalno gledališče. Zlasti druga predpostavka se, kot rečeno, utegne zdeti marsikomu nekoliko pretirana, še zlasti, če upoštevamo, da tudi avtorji, ki svoje delo sami razumejo kot prispevek k teoriji gledališča (npr. dr. Tvrтко Kulenović ali Marvin Carlson) opozarjajo, da je sam obstoj vede, ki se imenuje teorija gledališča, po svoje vprašljiv, še posebej, kar zadeva obdobje pred drugo polovico 19. stoletja ali celo vse do 20. stoletja (Kulenović) oziroma, da ni povsem jasno, kaj sploh je teorija gledališča in kaj vse vključuje (Carlson). Pri tem pa se v glavnem vsi strinjajo tudi o tem, da npr. v evropskem prostoru do sredine 19. stoletja nikakor ni mogoče govoriti o teoriji gledališča kot o samostojni vedi, saj je bilo gledališče praviloma obravnavano v okviru teorije drame, in še to predvsem z vidika vprašanja o najustreznejšem načinu prenosa drame kot literarne umetnine na oder. Kljub temu pa nas nekateri spisi avtorjev, ki so si prizadevali za ustanovitev in delovanje slovenskega gledališča (Linhart, Zois, Kordeš, Levstik, Stritar, Jurčič idr.) prepričujejo, da so razmišljali tudi o vprašanjih, ki nedvomno sodijo na področje teorije gledališča, in da so svoja dognanja uporabljali tudi kot argumente, s katerimi so utemeljevali in branili svoje prizadevanje. Pri tem niti ni pomembno, v kolikšni meri so bila ta dognanja plod njihovega lastnega teoretskega pristopanja h gledališču ali zgolj paberki iz del drugih teoretikov (npr. Lessinga, Schillerja, Hegla idr.). Dejstvo je, kot rečeno, da so se tako rekoč hkrati s prvimi posvetnimi gledališkimi uprizoritvami že pojavili tudi zapisi v časopisih in revijah ali celo pole-

mike (npr. med Kordešem in Bleiweisom oziroma Bleiweisovimi somišljelniki leta 1848 in 1850), v katerih so avtorji zapisali tudi nekatere trditve, ki jih, četudi tako rekoč naknadno lahko razvrstimo na področje teorije gledališča.

Nadalje je potrebno pojasniti tudi pojem samoutemeljevanje. Gre za to, da so avtorji teh spisov oziroma izrečenih trditev praviloma ljudje, ki so se z gledališčem tudi praktično ukvarjali, vsaj kot organizatorji, če že ne tudi kot avtorji besedil, prevajalci in celo kot režiserji in igralci. Očitno pa so bili iz različnih razlogov prisiljeni o gledališču tudi javno razpravljati in pridobivati javnost za svoje načrte, da bi tako osmislili svoje praktično delovanje. Ta ugotovitev je pomembna zato, ker jo kaže vsaj deloma razumeti tudi kot argument za trditev, da nikakor ni šlo zgolj za ljubiteljske pristope, ki bi se zadovoljili z nekaj amaterskimi uprizoritvami in zadovoljevanjem osebnih želja po javnem nastopanju, temveč za načrtno delovanje, usmerjeno k dokaj visoko postavljenemu cilju.

Predvsem iz vsebine oziroma osredotočenosti izjav in zapisov na povsem določena vprašanja in teme pa je razvidno, da je ta cilj dejansko bilo slovensko nacionalno gledališče, o čemer poleg njihovih nedvoumnih lastnih trditev priča tudi zelo opazno naslanjanje na nemške zglede (Lessing, Schiller) iz časov utemeljevanja nemškega nacionalnega gledališča. In tako kot Lessing so tudi pobudniki slovenskega nacionalnega gledališča tako rekoč od začetka vedeli, da je za obstoj in razvoj nacionalnega gledališča odločilnega pomena kvaliteta, ki jo lahko zagotovi prej ko slej samo poklicno gledališče in nikakor ne zgolj ljubiteljsko prizadevanje še tako zavzetih rodoljubov. In prav v zvezi s to opredelitvijo so se že zelo zgodaj (v letih 1848 do 1850) vnele tudi prve polemike.

II. Teorija gledališča - veda, ki je ni

Če govorimo o teoretičnem samoutemeljevanju slovenskega nacionalnega gledališča, torej predpostavljamo obstoj teorije ali vsaj zametkov teorije in teoretskega razmišljanja o gledališču, četudi, kot sem prej zapisal, celo najpomembnejši avtorji s tega področja trdijo, da v času 19. stoletja, kaj šele pred tem stoletjem pravzaprav ni mogoče govoriti o teoriji gledališča kot samostojni vedi. Vprašanje, ki si ga ob tem moramo zastaviti, je po temtakem vprašanje, zakaj se ob tako bohotni praktični dejavnosti, ki jo na področju gledališča v vsej Evropi zaznavamo že vsaj od časov humanizma in renesanse, ni razvila tudi ustrezna teoretična refleksija, in to kljub temu, da je za evropsko civilizacijo in kulturo nemara najbolj značilno ravno to, da sleherno prakso spremlja tudi skladen razvoj teorije te prakse?

Da bi si odgovorili na to vprašanje, je potrebno najprej vsaj zelo na kratko pojasniti, kaj pravzaprav je teorija, v danem primeru teorija gledališča in kakšno je razmerje med teorijo in prakso, ki jo teorija obravnava. Za potrebe tega pisanja najbrž zadošča povsem splošno, tako rekoč leksikonsko ali enciklopedijsko pojasnilo samega pojma teorija, ki ga slovarji oziroma leksikoni pojasnjujejo kot:

1. čisto znanstveno spoznanje ali logično posplošenje prakse;
2. celotnost vodilnih idej na nekem področju znanja in
3. sistem znanstvenih trditev ali hipotez, ki razlagajo dani pojav ali prakso.

Če govorimo o teoriji gledališča, gre potemtakem za teorijo v vseh treh pomenih besede, vendar hkrati izključno za teorijo in ne, denimo, za avtorsko ali skupinsko poetiko ali za zgodovino gledališča in ravno tako ne za ideologijo oziroma idejno-estetski nazor, po katerem se ravna ta ali oni avtor ali skupina avtorjev. Gre za spoznavanje oziroma logično posploševanje ali razlaganje gledališke prakse v celoti in hkrati za kolikor toliko celovit in notranje skladen sistem znanstvenih trditev in predpostavk o gledališču ali za bolj ali manj izčrpen popis in povzetek spoznanj s področja vedenja o gledališču. Teorija gledališča na logičen, se pravi razumen način razlaga, kaj je gledališče, kako gledališče nastaja in biva, v kakšnih razmerjih je z drugimi dejavnostmi, zlasti s tistimi s področja umetnosti in z družbo in po čem se od drugih dejavnosti razlikuje. Nadalje teorija gledališča najbrž ne more obiti vprašanja, kako gledališče učinkuje in v čem je funkcija ali pomen gledališča. Odgovoriti pa mora tudi na vprašanje o različnih vrstah in oblikah gledališča itd.

Marvin Carlson v Uvodu v svojo tridelno knjigo Teorije gledališča (*Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1984, tretji ponatis 1989), ki je v prevodu Alje Predan izšla v Knjižnici MGL I. 1992-1994, pojasnjuje pojem teorija gledališča kot pojem, ki označuje »splošna načela, ki zadevajo metode, cilje, funkcije in značilnosti te posebne umetnostne oblike«. In še posebej poudarja, da se tako razumljena teorija loči od estetike, »ki se ukvarja z umetnostjo v splošnem pomenu« in tudi »od kritike posameznih del in kritičnih ocen posameznih uprizoritev«.

V tem spisu kajpak ne morem bolj natančno pojasnjevati vseh odprtih vprašanj v zvezi s teorijo gledališča, opozoriti pa moram na temeljno vprašanje teorije gledališča, to je na vprašanje o predmetu teorije gledališča, se pravi na vprašanje, kaj je gledališče. Kajti ravno odgovor na to osnovno vprašanje teorije gledališča je bil v preteklosti poglavitni razlog za to, da se v novoveški Evropi teorija gledališča vse do nedavnega ni razvila kot samostojna veda. Odgovor na to vprašanje, sam po sebi tudi teoretičen, namreč ni konstituiral svojega predmeta kot možnega predmeta samostojne teorije. Gledališče, kot vemo, vključuje vrsto dejavnosti (igro, režijo, scenografijo, kostumografijo, koreografijo in ples, glasbo, dirigiranje, rokohitrstvo in še mnoge druge), ki jih lahko teoretično proučujemo tudi vsako zase oziroma v okviru teorije druge, povsem samostojne umetnosti (likovne, glasbene, literarne idr.). Lahko bi se torej vprašali, katera od naštetih dejavnosti je osrednji predmet proučevanja v teoriji gledališča oziroma, ali ni npr. scenografija v bistvu predmet teorije likovne umetnosti, glasbena oprema gledališke predstave predmet teorije glasbe itn. Če pa bi se teorija gledališča osredotočila, denimo, samo na igro, ki pač ne sodi v nobeno drugo umetnost, bi lahko kdo ugovarjal, da je igra že tako ali tako predmet teorije igre (Hui-zinga, Callois, E. Fink in še kdo) in kvečjemu še psihologije ali antropologije, in da hkrati s proučevanjem igre ni mogoče odgovoriti na vsa druga vprašanja, ki se v zvezi z gledališčem lahko zastavijo. Gre, preprosto povedano, za razmislek, ali je gledališče sestavljena umetnost, ki sestoji iz relativno samostojnih segmentov iz drugih umetnosti ali je gledališče enovita in samostojna umetnost, ki jo je sicer mogoče razstaviti na različne elemente ali razslojiti na nekakšne plasti, vendar je te elemente in tudi plasti mogoče obravnavati le kot nepopolne dele celote gledališča, ki sami zase ne morejo učinkovati kot umetnine. Odgovor, kajpak teoretičen, se je zelo dolgo glasil, da je gledališče res sestavljena in povrh zgolj poustvarjalna umetnost. Tak odgovor je izrekala pravzaprav teorija književnosti ali še ožje teorija drame in na ta način zanikala samostojnost gledališke umetnosti.

Glede na to, da so vse druge umetniške prakse, zlasti književnost, glasbo in tudi likovno umetnost ves čas spremljala tako rekoč enako intenzivna prizadevanja teoretikov, da bi pojasnili te prakse, je vprašanje o tem, zakaj se to ni zgodilo tudi v zvezi z gledališčem, še toliko bolj na mestu. Na to vprašanje odgovarja v svoji knjigi Teoretične osnove modernega evropskega in klasičnega azijskega gledališča (Teorijske osnove modernog evropskog

i klasičnog azijskog pozorišta, Svjetlost, Izdavačko preduzeće, Sarajevo 1975) dr. Tvrtko Kulenović, ki trdi, da je bila teorija gledališča v evropski kulturi vse tja do polovice 19. stoletja, torej do velikih reform evropskega gledališča oziroma do začetka uveljavljanja Meiningskega gledališča popolnoma neznana, in to iz preprostega razloga, ker se je celotno teoretično ukvarjanje z gledališčem navezovalo na dramo in predstavljalo del teorije književnosti. Zakaj je bilo tako in ali je odgovor res predvsem v predpostavki, da je v novoveški Evropi predvsem po zaslugi izuma tiska literatura, kot tiskana in tako rekoč za večno ohranjena in zato na videz nespremenljiva umetniška beseda (poezija), pridobila najvišji status med vsemi umetnostmi, je z vidika tega pisanja pravzaprav nepomembno. Dejstvo je, da je najbrž res bilo tako, in da se je tudi teorija gledališča kot samostojna veda začela počasi osamosvajati šele potem, ko se je evropsko gledališče v času velikih gledaliških reform v drugi polovici 19. stoletja začelo osamosvajati izpod nadvlade književnosti (Kulenović). Tedaj se je v gledališču dokončno uveljavil režiser in s svojo avoriteto ustvarjalca nove, gledališke umetnine, nadomestil avoriteto odsotnega avtorja besedila.

Sam sicer mislim, da je mogoče začetke teorije gledališča vsaj do neke mere pripisati že tudi Lessingu, Diderotu in celo Rosseaju in še komu iz 18. stoletja in morda celo iz 17. stoletja, vendar to za osnovno trditev, da novoveška Evropa zelo dolgo ne pozna in ne prizna teorije gledališča kot samostojne vede, ni ključnega pomena. Vsekakor pa, kot rečeno, vsaj v 19. stoletju že lahko govorimo o rojevanju teorije gledališča in tako tudi o možnosti, da so celo posamezniki, ki so na Slovenskem razmišljali o gledališču, že tudi uporabljali teoretske argumente.

1.

Osnovna vprašanja

Teoretsko mišljenje praviloma vedno teži k oblikovanju teorije kot sistema oziroma v sistematizacijo dognanj. Razlog za to težnjo pa je potreba po oblikovanju celovite mreže vprašanj in odgovorov, ki naj, kolikor je le mogoče, v celoti »pokrije« pojav, ki ga teorija poskuša in želi razložiti. Tako zasnovana teorija gledališča bi potemtakem morala vključevati potrebna uvodna in osnovna pojasnila o lastnih izhodiščih in predpostavkah, nadalje že znane odgovore na vprašanja ontološke in estetske narave (kaj je gledališče, kako biva in kako učinkuje), vprašanja s področja poetike gledališča, pojasnila o temeljnih pojmi in poimenovanju teh pojmov, poglavje o razmerjih med gledališčem in drugimi umetnostmi ter poglavje o razmer-

ju med gledališčem in družbo itd. Že na prvi pogled je najbrž jasno, da v zapisih slovenskih avtorjev iz 19. stoletja, ki jih poznamo, ni opaziti želje in prizadevanj po oblikovanju te vrste sistema ali po vzpostavitvi celovitega teoretskega modela gledališča. In četudi so se posamezni avtorji bolj ali manj nedvoumno naslanjali na Lessinga, Schillerja ali Hegla, seveda niso niti poskušali pojasniti gledališča z vidika temeljnih vprašanj, kot je to poskušal Lessing v Laokoonu, in ne tako vsestranko, kot je to storil v Hamburški dramaturgiji. Linhart, Kordeš, Levstik in drugi naši avtorji so se pravzaprav samo sklicevali na posamezne teoretske predpostavke, da bi z njimi podprli svoje prizadevanje za slovensko gledališče. In, če so želeli doseči učinek teh argumentov in ustvariti vtis, da gre res za teoretsko mišljenje, so se seveda morali vsaj dotakniti temeljnih teoretskih vprašanj.

Kot temeljna pa najbrž lahko navedemo vsaj naslednja vprašanja:

1. Razumevanje umetnosti nasploh v odnosu do stvarnosti in drugih oblik odzivanja in delovanja v svetu oziroma drugih dejavnosti duhovnega značaja (filozofija, znanost);
2. Vprašanje, kaj je gledališče in kako gledališče biva;
3. Vprašanje o mestu in vlogi gledališča znotraj (sistema) umetnosti;
4. Vprašanje o razmerju med gledališčem (uprizoritvijo) in književnostjo (dramsko predlogo);
5. Vprašanje o gledališču kot prostoru oziroma o razmerjih med »odrom« in »avditorijem«;
6. Vprašanje o družbeni funkciji gledališča;
7. Poetika gledališča in vprašanja zvrsti, žanrov, oblik, stila itd.;
8. Vprašanje o razmerjih znotraj gledališča (pisatelj-režiser-igralec-drugi sodelavci).

Glede na naslov oziroma glavno temo tega spisa se seveda v nadaljevanju ne bom z enako pozornostjo posvečal vsem tem vprašanjem, saj gre, kot rečeno, predvsem za vprašanje teoretičnega samoutemeljevanja slovenskega nacionalnega gledališča. To pomeni, da mora biti v ospredju zanimanja v tem spisu za marsikoga gotovo nadvse sporno vprašanje o družbeni funkciji gledališča. Gre za predpostavko, da so utemeljitelji slovenskega nacionalnega gledališča razumeli umetnost in še zlasti gledališče kot dejavnost, ki je in mora biti v službi namena, ki je zunaj same dejavnosti in pravzaprav dela iz nje instrument in sredstvo za dokazovanje obstoja slovenskega naroda in za prizadevanje za uveljavljanje naroda in dokazovanje njegove enakovrednosti in enakopravnosti drugim narodom. Iskanje odgovorov na vsa druga vprašanja je bilo, glede na to predpostavko, podrejeno temu osnovnemu prizadevanju in razumevanju gledališča in je imelo, kot rečeno, dvojni značaj. Po eni strani je služilo v podkrepitev dokazovanju osnovne trditve o smiselnosti ustanovitve slovenskega gledališča kot nacionalnega gledališča in po drugi strani je z na videz neoporečnim teoretskim razmislekom želelo ustvariti vtis, da gre pravzaprav za dogajanje, ki je nespor-

no kulturno in nima v prvi vrsti političnega značaja. Se pravi, da je šlo hkrati za podporo prizadevanju, ki je bilo po svojem bistvu politično, seveda politično v zelo izvirnem pomenu te besede in hkrati za neke vrste prikrivanje političnosti tega prizadevanja.

2.

Teoretično utemeljevanje nacionalnega gledališča (Lessing)

Zgled takšnega ravnanja so utemeljitelji slovenskega gledališča zlahka našli pri največjem teoretiku, morda celo upravičeno lahko rečemo pri začetniku teorije gledališča v modernem besede, torej pri Gottholdu Ephraimu Lessingu, ki je v drugi polovici 18. stoletja nedvomno najzaslužnejši za temeljni premik v razumevanju gledališča v Evropi in hkrati za vzpostavitev čvrstih temeljev nemškega nacionalnega gledališča. Lessing je to svojo dejavnost začel s Pismi o sodobni književnosti (1759-1764), v katerih je obračunal z Gottschedom. Ta pa je pred tem v sodelovanju z znamenito Caroline Neuber usmeril nemško gledališče v francoski klasicistični in postklasicistični repertoar in navduševal nemške gledališke družine, naj opustijo tradicijo domačih burk in krvavih iger po zgledu angleških igralskih družin iz 17. stoletja oziroma spektaklov domačega jezuitskega gledališča in se raje zgledujejo po strogih pravilih francoskega gledališča, ki pa je medtem seveda že davno prešlo svoj klasicistični zenit. Gottsched se je za francoski repertoar in za že preseženo poetiko pravil (Boileau) odločil iz odpora proti vedno bolj spektakularnim in vsebinsko revnim, čeprav drastičnim burkam s Hanswurstom v glavni vlogi. V svojem temeljnem spisu Poskus kritične teorije poezije za Nemce (1730) je potemtakem stanje očitno dobro ocenil, izbral pa je zgodovinsko gledano napačno pot za reševanje neustvarjalne zagate, v kateri se je znašlo tedanje nemško gledališče, na ravni prakse očitno že sposobno nuditi gledalcem veliko več, kot jim je po inerciji tradicije še vedno nudilo. Tudi Lessing se v odporu zoper povelečevani francoski zgled ni mogel opreti na domače dramske dosežke, saj je nemško posvetno gledališče pred Gottschedom in Caroline Neuber gojilo skoraj izključno ljudsko burko s Hanswurstom v glavni vlogi, ker druge dramatike za posvetno gledališče v bistvu sploh ni bilo. Zato je moral francoskemu repertoarju zoperstaviti nekaj bolj kvalitetnega in hkrati, po njegovem mnenju tudi bolj skladnega z normami, ki jih je po Aristotelu vsaj na videz verodostojno povzel klasicizem. To je bil Shakespeare, čigar dramaturgijo je Lessing razložil kot bolj aristotelovsko od francoske klasicistične tragedije in še posebej od francoske dramatike po Racinu in Corneillu. Tako se je začela velika reforma nemškega gledališča, ki poslej ni več smelo delovati

neorganizirano in biti prepuščeno poljubnim domislicam prvakov gledaliških družin. Lessing se je lotil zasnove nemškega nacionalnega gledališča tako rekoč od začetka. Če je namreč želel gledališče, ki ne bo več zgolj poceni zabava za množice in ne snobovsko posnemanje že izčrpanih francoskih zgledov, je moral postaviti zgradbo novega nacionalnega gledališča na solidne, tudi teoretske temelje. V Laokoonu je l. 1766 ovrgel estetske osnove klasicistične poetike, povsem na novo razložil gledališče in pravzaprav vzpostavil prvi teoretski model gledališča, kot bi to imenoval dr. Kulenović. Lahko bi celo rekli, da je Lessing, če je želel, da bi gledališče lahko prevzelo zanj tako pomembno funkcijo, moral gledališče najprej spraviti na veliko višjo idejno in estetsko raven in ga obenem še tako rekoč osamosvojiti glede na književnost. V kontekstu doslej povedanega to pomeni, da je moral zasnovati teorijo gledališča kot samostojno vedo. To je bil analitični teoretski model gledališča kot prva stopnja oddaljitve od tradicionalnega modela literarnega gledališča, po katerem je gledališče v bistvu zgolj način javnega predstavljanja ali interpretiranja dramske poezije (Hegel). Gledališče je Lessing razložil kot sestavljeno umetnost; sestavljeno iz posameznih elementov drugih, samostojnih umetnosti: literature (poezije), glasbe, slikarstva, kiparstva in arhitekture, pri čemer literatura in glasba sodita v razsežnost časa, arhitektura, slikarstvo in kiparstvo pa v razsežnost prostora. V obeh temeljnih razsežnostih pa se udejanja igra kot izvirna posebnost gledališke umetnosti. Z nekaj razlagalne svobode bi potemtakem celo lahko razlagali, da je za Lessinga gledališče po svojem bistvu umetnost igre, ki uporablja tudi elemente iz drugih umetnosti. Lessing je potemtakem za razliko od Hegla iz/našel tisto neločljivo posebnost gledališča, ki je ni mogoče najti v nobeni drugi umetnosti, in ki torej na enak način vendarle zagotavlja tudi gledališču pomen in značaj avtonomne umetnosti. To je kajpak nekoliko drzna in svobodomiselná razlaga, vendar se zdi, da je kljub vsemu dovolj utemeljena in glede na osnovno težnjo avtorja dovolj razumljiva. Lessing je tako že ponudil možnost, da teorija gledališča klasificira in proučuje štiri osnovne in skoraj povsem neodvisne skupine elementov gledališča, in sicer:

1. Literarno-dramske elemente,
2. glasbeno-akustične elemente,
3. likovno-odrske elemente in
4. igralske elemente.

Pri tem gotovo velja poudariti, da o gledališču kot umetnosti lahko govorimo samo, če igra oziroma elementi iz četrte skupine povežejo vse druge skupine elementov v skladno celoto, ki tudi deluje kot celota. To pa tudi pomeni, da iz Lessingove razlage gledališča sledi, da je sicer mogoče vsako skupino elementov proučevati tudi posebej in predvsem z vidika umetnosti, v katero skupina elementov po izvoru sodi (literatura, glasba ali likovna umetnost), vendar tak pristop ne omogoča, da bi karkoli zares zavezujočega dognali o gledališču. To je mogoče samo pod pogojem, da posamezno skupino elementov proučujemo v kontekstu z ostalimi skupinami in

predvsem v kontekstu oziroma z vidika skupine igralskih elementov ali recimo kar z vidika igre, ki potemtakem pomeni osnovo ali izhodišče za proučevanje gledališča ali podstat gledališča, ki je ni mogoče najti v nobeni drugi umetnosti. Mimogrede lahko pripomnim, da je zlasti po začetnem delu Hamburške dramaturgije mogoče sklepati, da je sporočilo svojih ugotovitev v Laokoonu tako razumel tudi Lessing. V prvem delu Hamburške dramaturgije je namreč svoje kritično razmišljanje o delu (uprizoritvah) v hamburškem nacionalnem gledališču v največjem delu naslonil ravno na presojo igre in igralskih dosežkov, vendar je moral to izhodišče opustiti, ker je trčil ob razvneto nasprotovanje igralcev.

Takšno razumevanje gledališča po Kulenovičevem mnenju pomeni prvo fazo osamosvajanja gledališča in teorije gledališča glede na literarno teorijo – in takšno razumevanje naj bi tudi omogočilo razmah režiserskega gledališča v 19. stoletju. Bistveno pri tem pa je to, da se je tako razumljeno gledališče začelo izmikati razumevanju, ki ga je J. Derrida (*L'écriture et la différence*, Paris, 1970) imenoval teološki model, po katerem naj bi odsotni avtor dramskega besedila in njegova beseda imela absolutno nadrejeno vlogo. Beseda ima vlogo nedotakljive svetinje in avtor vlogo demiurga: »Oder je teološki, ker njegova struktura na osnovi tradicije predpostavlja naslednje elemente: enega samega avtorja, ustvarjalca, ki, odsoten in od daleč, nadzoruje in zbira... režiserje in igralce, ki... predstavljajo like, ki zlasti s tem, kar govorijo, bolj ali manj verodostojno prednašajo misel stvarnika.« Lessing je s svojim »analitičnim modelom« gledališča, kot ga imenuje dr. Kulenović, postavil ob literarno-dramske elemente kot enakopravne tudi likovno-odrske, glasbeno-akustične in igralske elemente in na ta način omogočil, da se je (nemško) gledališče enakopravno postavilo ob druge, tedaj že bolj razvite umetnosti, ki pa niso imele tolikšne neposredne družbotvorne ali celo državotvorne moči. Zdi se namreč, če lahko to nekoliko bolj poudarim, da gledališče zaradi svoje neposredne vpetosti v življenje družbe oziroma zaradi svoje socialne funkcije, kot je to lastnost gledališča že pred leti označila Zoja Močnik Skušek, lahko bolj neposredno in opazno vpliva na procese v družbi. V Lessingovem času je to pomenilo, da je gledališče lahko bolj učinkovito vplivalo zlasti na oblikovanje nacionalne samo/zavesti kot literatura, ki je sicer tudi lahko tako učinkovala, vendar manj neposredno in hitro. Kajti literarno delo vendarle nagovarja bralca kot posameznika, medtem ko gledališče vedno računa na gledalce kot skupino in na učinke, ki imajo nekoliko drugačno obeležje zato, ker v skupini v skladu s psihologijo množice pride do oblikovanja skupinske zavesti. Poleg tega gledališče kot zbirališče občinstva, ki lahko predstavlja zavestno, po karkšnemkoli ključu izbrano ali odbrano elito neke družbe, že samo po sebi pomeni poseg v družbeno življenje in hočeš nočeš tudi v kolektivno zavest skupnosti. Tudi zato je bilo za Lessinga tako zelo pomembno, da odvrne nemško gledališče izpod vpliva francoske, že tudi presežene postklasicistične dramske literature. Pri tem ni bilo pomembno samo to, da med

Francozi in Nemci več ali manj skozi vso zgodovino opažamo napetosti in celo sovražnost, ki je povzročila veliko vojn, temveč še bolj to, da je francoska dramska literatura, ki jo je priporočil Gottsched, izhajala iz klasičističnega razumevanja gledališča, ki je pomenilo najčistejši koncept literarnega gledališča. Lessing pa je uprizarjanje francoske postklasičistične dramatike zavrnil še z enim argumentom, ki opozarja na njegovo težnjo, da se gledališče posveti aktualnim procesom v družbi. Poudaril je, da lepota ni le v umetniški izdelanosti in rafiniranosti in ne v prikazani idealni stvarnosti, temveč predvsem v vznemirljivosti soočenja z resničnimi problemi iz življenja, s tragiko človeškega trpljenja in z »resničnim bistvom dobrega in zla«.

Tudi v Hamburški dramaturgiji (1767-69) je pojasnjeval razmerje med besedilom in uprizoritvijo kot razmerje med dramsko in igralsko umetnostjo, pri čemer slednjo razume kot sintezo poezije in plastične umetnosti oziroma kot sintezo »časovne« in »prostorske« umetnosti. Naslonil se je na Aristotela in njegovo misel, da je bistvo umetnosti v tem, da odkriva temeljne vzgibe in zakonitosti življenja in odločanja in ne v pravilih. Pri čemer seveda v gledališču gre v prvi vrsti za vzgibe, ki delujejo v družbi, v odnosih med posamezniki ter med posameznikom in družbo itd. Odkrivanje teh zakonitosti in prikazovanje, kakšne sile delujejo znotraj neke skupnosti in kako delujejo ter, denimo, zavestno izpostavljanje teh ali onih teženj (odločanje o repertoarju in interpretaciji izbranih dramskih besedil), kajpak lahko v določenih okoliščinah pomeni zelo učinkovito usmerjanje mišljenja skupnosti.

Tako je Lessing izoblikoval temelje za vzpostavitev nemškega nacionalnega gledališča in po drugi strani ponudil model, po katerem so se lahko zgledovali tudi pripadniki drugih narodov, ki so zaznali možnost, da s pomočjo gledališča sooblikujejo nacionalno samo/zavest.

III.

Metoda dela in izbira virov

Narava tega spisa ne zahteva kakšne posebne predpriprave ali truda-polnega iskanja gradiv ter virov. Gre v prvi vrsti za pozorno branje in interpretacijo že znanih spisov in zapisov, ki zadevajo prizadevanja slovenskih gledaliških zanesenjakov v prvih osemdesetih letih zgodovine slovenskega posvetnega gledališča, od Linharta do ustanovitve in začetka delovanja Dramatičnega društva. Skoraj vsi viri so že vsebovani v zbranih in izbranih delih avtorjev, ki so tudi bolj ali manj znani in deloma ter z drugih vidikov že tudi podrobno obdelani v delih dr. Franceta Koblarja, dr. Mirka Zupančiča in drugih avtorjev ter nazadnje tudi v zborniku O nevzvišenem v gledališču (KUD France Prešeren in Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, Ljubljana 1997). Tokrat pa je moj namen interpretirati ta gradiva in vire še z nekega drugega vidika.

Po tej plati je potemtakem moje delo bistveno olajšano. Gre le še za vprašanje ustreznega pristopa k zbranemu gradivu. Seveda nikakor nima namena dokazovati, da je šlo avtorjem, na katere sem bom skliceval, za zavestno oblikovanje vede, ki jo imenujem teorija gledališča. Nasprotno. Šlo jim je, kot rečeno, zgolj za uporabo teoretičnih argumentov za doseganje povsem drugačnih, v bistvu političnih ciljev; političnih v nekem prvobitnem pomenu besede. Na to opozarja tudi dejstvo, da so različni avtorji za to, da bi utemeljili in podprli isto zamisel uporabljali zelo različne, celo nasprotujoče si teoretične argumente, vendar to ni povzročilo polemik (npr. Levstik in Stritar glede namena javnega natečaja za izvirno slovensko dramo in posredno tudi glede funkcije slovenskega nacionalnega gledališča). Ne glede na to pa se je na ta način vendarle začela oblikovati nekakšna minimalna teoretična baza slovenskega gledališča, ki je bila bistveno zaznamovana s tem, da je vse to razglabljanje izhajalo predvsem iz vprašanja o družbeni ali celo politični funkciji gledališča. Kljub temu pa, kot rečeno, vendarle gre že tudi za teoretsko razmišljanje.

IV.

Teoretično samoutemeljevanje slovenskega nacionalnega gledališča do ustanovitve Dramatičnega društva

Za trditev, da je šlo pobudnikom slovenskega posvetnega gledališča že vse od začetka za idejo nacionalnega gledališča, priča navsezadnje tudi prvi znani časopisni zapis o prvi gledališki uprizoritvi, izvedeni v slovenščini, ki ni bila organizirana v okviru cerkve ali katere od njenih dejavnosti in ni bila niti po tematiki niti po namenu zavezana kakršnemukoli verskemu namenu. Gre za zapis o premieri Linhartove Županove Micke, objavljen v časniku Laibacher Zeitung 29. decembra 1789. V tem zapisu, ki poudarja tudi dobrodelni namen dvodelne predstave, v okviru katere so vrli amaterji najprej v nemščini uprizorili veseloigro Nacht und Ungefahr in nato še Županovo Micko, avtor zapisa (domnevno sam Žiga Zois) najprej izrecno poudari, da so ljubljanski meščani, ki so odigrali Županovo Micko, »prepričljivo dokazali, da je tudi kranjščina dovolj okretna, voljna in blagoglasna, ter da se prav tako dobro sliši iz Talijinih ust kakor ruščina, češčina in poljščina«. Zelo pomenljiva je gotovo tudi opazka, da je bila Richterjeva veseloigra Die Feldmühle v Linhartovi ponašitvi »obdelana prosto in popolnoma v sluhu kranjskega naroda«. Naposled pa avtor zapisa konča: »Vam, gospodje in gospe v tej družbi, se ne zahvaljuje iz dna srca samo revež, tudi narod je ponosen na vas in vas bo ovekovečil v letopisih svojega slovstva ter bo rekel: ti so bili, ki so položili temelj, da se spopolni materni jezik in so dosegli, da je uporaben tudi za gledališče.« Ne glede na vznesenost pisca teh vrstic, ki bi lahko blagroval predvsem človekoljubnost Družbe prijateljev gledališča, ki je dotlej delovala že nekaj let in uprizorila že več iger v nemščini, pri čemer je vanje že vpletala kuplete v slovenščini, ki sta jih skupaj pripravljala Linhart in Zois, je najbolj pomembno prav to, da pisec posebej poudari enakovrednost slovenskega jezika z jeziki drugih, tedaj kulturno že veliko bolj razvitih narodov. Pri tem tudi kar dvakrat zapiše besedo narod, češ da je Linhart zelo dobro zadel »sluh kranjskega naroda«, in da bo »narod« ponosen in hvaležen zavzetim amaterjem za dokaz o enakovrednosti slovenskega jezika. In prav v tem je posebnost, ki zahteva dodatno pozornost. Linhartu in Zoisu je šlo tako rekoč izključno za dokazovanje zmožnosti slovenskega jezika. Gledališče sta razlagala kot umetnost govora in želela potrditi, da je slovenščina kot narodni jezik, uporabljen v gledališču, enakovredna drugim narodnim jezikom, in da je v njej enako mogoče izraziti tudi najbolj pretanjena notranja stanja in odnose med ljudmi. Pri tem zanju niti ni bilo toliko pomembno, kakšna je predloga oziroma kakšno je razmerje med besedilom in uprizoritvijo. Še več, Linhart je že



Inländische Nachrichten.

Laibach den 29. Christm. Gestern schon bekannte Kunst dieser Schauspieler haben unsere so edlen Theater- als große und Schauspielerinnen übertraf alle Erwartungen des Publikums. Euch, meine Unterthänigen der nothleidenden Menschheit die Schaubühne betreten, und uns dankt nicht nur der Arme aus Herzens- zugleich den überzeugendsten Beweis gegeben, daß auch die krainische Sprache Dignität, Geschmeidigkeit, Nachdruck, und Melodie genug besitzt, und sich gleich der russischen, böhmischen, und polnischen Sprache im Italiens Munde gar gut hören lasse. Das Lustspiel: Nacht, und Angefähr, wurde in deutscher Sprache mit der dieser liebenswürdigen Gesellschaft eigenthümlichen Geschicklichkeit aufgeführt, auf dieses folgte die Shupanova Mizka, oder Marie des Dorfrichterstochter, — ein Gemisch ist es das bekannte Lustspiel, die Heldin, frey und ganz nach den Normen der krainischen Nation bearbeitet. Die russische Uebersetzung gab diesem Stücke eine innerliche Vollkommenheit, und die schon bekannte Kunst dieser Schauspieler und Schauspielerinnen übertraf alle Erwartung des Publikums. Euch, meine Herren, und Frauen dieser Gesellschaft! dankt nicht nur der Arme aus Herzens- fülle; auch die ganze Nation ist stolz auf euch, und wird euch in den Jahrbüchern der Litteratur verehlichen, und sagen: dies so waren es, die den Grund zur Vollkommenheit ihrer Muttersprache gelegt, und sie auch für den Sokkus brauchbar gemacht haben. — Den 26. d. ist unser neuer Hr. Kreis Hauptmann, und Gubernialrath Siegmund Freyh. v. Schwoigen hier glücklich zum allgemeinen Vergnügen angekommen. — Eben am 26. frühe um 6 Uhr ist das aufgehobene Klostergebäude in Michels- gemisch ist es das bekannte Lustspiel, die heldin, frey und ganz nach den Normen der krainischen Nation bearbeitet, 22, ist der aus den 7. Thüren entlassene russische Vorkoster Herr v. D. von von Triest hieher, und über Nacht

z Richterjevo igro in v še večji meri z Beaumarchaisovo komedijo ravnal dokaj prostodušno in očitno ves čas z mislijo na uprizoritev v okolju, kateremu je igri želel prilagoditi. In v kontekstu tega zapisa se naša pozornost najbrž mora pomuditi ob sicer drobnih posegih Linharta v dramsko tkivo Richterjeve predloge, ki so bili doslej opaženi predvsem kot izraz njegove socialne ali razredne osveščenosti. Ne gre le za to, da sta Tulpenheim in Monkof pripadnika razreda izkoriščevalcev, Micka, Župan Jaka in Anže pa pripadniki izkoriščanega razreda, temveč tudi za to, da sta prevaranta Tulpenheim in Monkof Nemca, Micka, Jaka in Anže pa kleni Slovenci, ki sicer s pomočjo razžaljene Šternfeldovke, vendar po zaslugi lastne domiselnosti pretentajo in osramotijo Tulpenheima in Monkofa. Namen je bil potemtakem jasen, čeprav ga niti Linhart niti Zois nista mogla povsem nedvoumno javno izpovedati, kajti uprizoritev je že sama po sebi, kot opozarja Alfonz Gspan v knjigi *Zgodovina slovenskega slovstva I* (Slovenska matica, Ljubljana 1956), pomenila »drzen... napad na privilegirani položaj nemščine in italijanščine v ljubljanskem stanovskem gledališču.« In prav o vsem tem je Linhart tudi sam pisal nekoliko kasneje Karlu Gottlobu Antonu (6. oktobra 1790), ko je prirejal Beaumarchaisovo veseloigro *La folle journée ou le mariage de Figaro* kot *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Seveda pa so bili posegi te vrste, ravno tako v pričakovanju uprizoritve, do katere potem ni moglo priti, v Matičku še neprimerno bolj daljnosežni kot posegi v Richterjevo predlogo.

Na prvi pogled je morda dokazovanje, da je že ob prvi nesporno posvetni slovenski gledališki uprizoritvi šlo za nedvoumno usmeritev k slovenskemu nacionalnemu gledališču, nekoliko pretirano, češ da je bilo to samo po sebi umevno. Vendar ni tako. Četudi je namreč že Trubar v svoji prvi knjigi pisal o slovenstvu in se zavzel za neke vrste narodno samozavest, je po drugi strani nesporno, da o rojstvu slovenskega naroda kot naroda v modernem evropskem pomenu besede lahko govorimo šele nekaj desetletij po prvi uprizoritvi Županove Micke. Avtor zapisa v *Laibacher Zeitung*, ki sem ga navajal malo prej, kot je jasno vidno, ne piše denimo o slovenščini, temveč o »kranjščini« in potemtakem meri predvsem na Kranjsko, ki je bila nesporno le ena od slovenskih dežel. Tudi v tem pogledu je bil torej položaj podoben, kot je bil Lessingov položaj v Hamburgu v času, ko je bila Nemčija tudi še vedno razdrobljena na številne kneževine in svobodna mesta in zavest o enotnem nemškem narodu še ni bila povsem izoblikovana. Toda, morda res še nejasna zamisel o slovenskem nacionalnem gledališču je bila kljub vsemu že do neke mere živa in mogoče je celo sklepati, da je to nemška oblast že začutila in da je bil tudi v tem eden od razlogov za izredno strog odnos dunajske cenzure do vsega, kar je nastajalo v Ljubljani in za zastoj slovenskih gledaliških prizadevanj že po prvi slovenski posvetni gledališki uprizoritvi. Navsezadnje je Linhart tudi v veseloigri *Matiček se ženi* v osnovni konflikt zapletel tujerodnega plemiča in prevejanega slovenskega služabnika, ki je hkrati tudi že (na koncu) tipični predstavnik vedno močnejšega slovenskega meščanstva.

Vsaj omeniti je potrebno tudi Prešernovo razglabljanje o tragediji I. 1832, ki pa, če odmislimo domnevo, da je Prešeren mislil na Krst pri Savi, ni pripeljalo do kakšnega praktičnega rezultata. Vsekakor pa se zdi, da je Prešeren, kot je mogoče sklepati iz obeh pisem (Čopu in Kastelicu), v katerih napoveduje svojo tragedijo, imel v mislih tragedijo s predvsem lju-bezensko tematiko in ne kakšne take vrste igr, ki bi izrazito spodbujala nacionalno samo/zavest.

Zato je z vidika tega razmisleka tem bolj pomembna polemika, ki se je razvila ob Kordeševem poskusu ustanovitve slovenskega poklicnega gledališča, pri čemer je ta vidik slovenska gledališka zgodovina doslej nekoliko zanemarjala. Najbrž zato, ker tudi ni prišlo do prave uresničitve Kordeševe zamisli, in ker se je zdelo, da je šlo v tem primeru predvsem za podjetniški interes. V polemiko o viziji slovenskega gledališča sta se zapletla Kordeš in Bleiweis, pri čemer je toliko bolj zanimivo, da je Bleiweis z ustanovitvijo in vodenjem Slovenskega društva v bistvu omogočil obuditev vizije, ki sta jo spočela Linhart in Zois, in ki jo je do neke mere poskušal pred svojo prezgodnjo smrtjo obuditi že Andrej Smole. Leopold Kordeš, ki je tudi sam prirejal gledališke predstave in deloval kot gledališki kritik, pa je tej viziji s svojo zamisljivo poklicnega gledališča kot delniške družbe dal očitno že kar preveč poleta. Na to opozarja dr. Marko Marin v spisu Prva zamisel o slovenskem poklicnem gledališču (O Nevzvišenem v gledališču, KUD France Prešeren in Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, Ljubljana 1997), ki izrecno poudarja, da je društvo sicer bilo ustanovljeno »za omikanje slovenskega jezika in povzdigo slovenske narodnosti«, vendar je v skladu z Bleiweisovo lojalnostjo avstrijski monarhiji oziroma habsburški vladarski hiši želelo biti predvsem »učilnica življenja« in ne v tolikšni meri »zavestna narodna tribuna slovenskih preroditeljskih teženj«. Skratka – Bleiweis je, četudi kot najzaslužnejši za obuditev gledališkega delovanja v Ljubljani, ki so jo v revolucionarnem letu 1848 prehitela celo nekatera manjša mesta, v katerih so uprizarjali Županovo Micko in Kotzebuejeve igre (Vipava, Novo mesto), tudi v tem pogledu ostajal zvest svojemu programu, ki je zagotovo vključeval prosvetiteljski vidik, obenem pa se je izogibal bolj daljnosežnim in ambicioznim političnim težnjam. Bleiweis je želel biti oče slovenskega ljudstva in ne morda oče slovenskega naroda. Očitno mu je bila zelo pogodu slava, ki si jo je pridobil kot vzgojitelj in učitelj slovenskih kmetov in rokodelcev, vsemu, kar bi lahko kakorkoli postavilo pod vprašaj njegovo lojalnost Dunaju in cesarskemu dvoru in tako tudi ogrozilo njegov udoben položaj od zgoraj in od spodaj priznanega in lojalnega prvaka kranjske dežele, pa se je zelo previdno izogibal. Osnovno gibalo njegovega delovanja je potemtakem vendarle bilo koristoljubje in v ne manjši meri tudi želja po ugledu in slavi. Ne glede na to pa mu velja priznati dokajšnje zasluge zlasti za dvig civilizacijske ravni na Kranjskem v njegovem času. Obenem pa je s svojim delovanjem na področju kulture, naj je sam to želel ali ne, omogočil tudi to, da so se Prešeren in še marsikdo drug vendarle nekoliko lažje

V saboto 8. dan Malisrpana 1848.
napravi tukajšno slovensko društvo

V pomoč

nesrečnim pogorelcem iz Sent Vida pri Zaticini

v tukajšnim gledališču

Večerno veselico.

Pervi razdel:

- 1) *Napred.* Narodni kor
- 2) *Heere arét.* Pesem od Preizerna. Napet od Tomazorica.
- 3) *Kje so moje ročice.* Pesem za sopran
- 4) *Planinar.* Pesem in napet od Potocnika
- 5) *Kor krakorcanor.*

Drugi razdel:

ŽUPANOVA MICKA.

Vesela igrá s enim djatlj, od Lanharta

Osebe:

Tulpenheim. zlatini gospod
Gospa Sternfeldorka mlada
bogata vdova.
Houkof, Tulpenheimov prijatelj.

Jaka. kupau.
Micka, njegova hči
Anie, njemu sestra.
Glazek, zakoltni pisar

Vstopna cena:

Parter in lože 30 kr. — Zaperti sedež v parterji 10 kr. — Galerija 10 kr.
sedež v nji 5 kr. — Galerija 2 kr.

Začne se $\frac{1}{2}$ 8 zvečer.

Natisnil Josef Bizenik

Letak za uprizoritev »Županove Micke« v Novem mestu l. 1848. S to uprizoritvijo je Novo mesto prehitelo Ljubljano.

uveljavili. In to velja tudi za Leopolda Kordeša, ki je morda prvi hip celo nekoliko precenil Bleiweisova prizadevanja. Zdi se, kot da bi Kordeš, ki je že pred tem posvečal veliko pozornosti gledališču kot novinar, videl v delovanju Slovenskega društva resno priložnost za nastanek slovenskega poklicnega gledališča. O potrebi po slovenskem poklicnem gledališču je pisal npr. tudi v oceni uprizoritve Županove Micke 11. julija 1848, v kateri je ironično ošvrknil nemško nasprotovanje slovenskemu gledališču v Ljubljani in opozoril tudi same Slovence, da so njihova prizadevanja premalo odločna in daljnosežna; medtem so v Pragi, v Zagrebu in Zadru že delovali stalni odri. Kritika je hočeš nočeš morala prizadeti previdnega in preračunljivega Bleiweisa. Nekoliko kasneje, 28. novembra 1848, pa je Kordeš že objavil tako rekoč poziv za ustanovitev slovenskega poklicnega gledališča z naslovom *Slowenische National-Theater*, v katerem že z naslovom opozarja, za kaj pravzaprav gre. Argumenti, ki jih navaja, namreč kažejo, da je mu je res šlo za ustanovitev poklicnega gledališča, vendar očitno ne samo zaradi prepričanja, da lahko slovensko poklicno gledališče prinaša celo dobiček, ampak mu je nesporno šlo za idejo nacionalnega gledališča. O tem pričajo naslednji stavki: »Čas, ki je bil nacionalnosti tako sovražen, je – v to smo prepričani – za vedno minil. Ob splošnem razcvetu slovenskega jezika pa dramska umetnost ne more in ne sme zaostajati za literaturo, kajti ne gre prezreti, da prava gledališka umetnost pripomore k oblikovanju življenjskega nazora, izobrazbi in poplemenitvenju srca bolj, kot so ljudje verjeli nekoč, ujeti v stare, podedovane predsodke. Tako je narodni oder postal potreba, ki so jo naši slovanski bratje... že davno spoznali in jo upoštevali.« Iz tega besedila, ki ga Kordeš v nadaljevanju podkrepi še z oceno, da so za izpolnjevanje naloge, ki jo mora opraviti nacionalno gledališče, potrebni poklicni šolani igralci, je bržkone jasno vidno, da je Kordešu resnično šlo za nacionalno gledališče, ki naj bi imelo tako rekoč narodotvorno funkcijo, saj se drugače najbrž ne bi skliceval na to, da je minil čas, ko so bile nacionalne ideje nekaj politično nezaželenega. Verjetno torej lahko mirne duše zapišem, da je Kordeš v skladu z nekaterimi drugimi idejami, ki so bile v nemirnem letu 1848 zelo žive (npr. program Zedinjene Slovenije), veliko bolje začutil duha časa kot Bleiweis.

Zato je razumljivo, da je po Kordeševi uprizoritvi Kotzebuejeve igre *Die Zerstrauten* v priredbi Jožeta Babnika (Zmešnjava čez zmešnjavo, 2. decembra 1848) Bleiweis že naslednji dan na seji odbora Slovenskega društva začel pravo gonjo proti Kordešu. Dosegel je, da je predstavnik društva v imenu društva javno napadel Kordeša in njegovo uprizoritev (*Illiryrisches Blatt*, 12. decembra 1848 in Slovenija, 8. decembra 1848) zaradi domnevno »nemarnega govorjenja svih oseb te igre, narbolj županov«, češ da so bili Slovenci v tej igri prikazani kot »nevredni in sirovi«. Sam Bleiweis je v *Novicah* (6. decembra 1848) razglasil uprizoritev za »spaćeno komedijo« in opozoril, da v tako »učilnico ne smemo nobeniga pošteniga človeka poslati«. Kordeš in Babnik sta na očitke odgovorila z argumenti, ki po eni strani opo-

zarjajo na to, da sta bila po svojih pogledih že gotovo precej bližje realizmu kot utilitarističnemu prosvetljenstvu, ki ga je še vedno zagovarjal Bleiweis, po drugi strani pa sta kritikom očitala, da ne vedo kaj dosti niti o gledališču niti o svetovni dramatik. Z obrambo liberalizma v gledališki umetnosti si je Kordeš v bistvu onemogočil nadaljnje sodelovanje s Slovenskim društvom, ki je v letu 1848 sicer priredilo štiri gledališke uprizoritve in med drugimi tudi uprizoritev Linhartovega Matička, vendar vse to ni pričalo o kakšni posebni zavzetosti za razvoj stalnega slovenskega gledališča, o kakršnem je razmišljal Kordeš, ki je bržkone tudi zaradi spora z Bleiweisom in njegovim krogom zapustil uredništva časopisov Laibacher Zeitung in Illyrisches Blatt.

Ni pa opustil svojih prizadevanj za ustanovitev poklicnega slovenskega gledališča. 28. januarja 1850 je v Laibacher Zeitung objavil spis z naslovom Vertrauensvoller Aufruf an die biedere slowenische Nation zur Realisierung eines echt nationellen Unternehmens (Zaupni poziv poštenemu slovenskemu narodu k izvedbi pravega nacionalnega podjetja), v katerem je razložil načrt za ustanovitev slovenskega narodnega gledališča, poklicnega kajpak, kot delniške družbe. Iz besedila, ki je bilo nato objavljeno še dvakrat (30. januarja in 1. februarja 1850), je povsem nedvoumno razvidno, da Kordešu ni šlo v tolikšni meri za podjetje, ki bi prinašalo dobiček, temveč predvsem za to, da pridobi deležnike, ki naj bi vložili svoja sredstva v – kot bi danes rekli – neprofitno ustanovo, katere namen je bila ustanovitev narodnega gledališča kot sredstva za »postopno plemenitenje jezika in ljudske izobrazbe«. Pri tem se je Kordeš že spet nedvoumno skliceval na domnevno nesporno dejstvo, da je »v vsaki avstrijski deželi zagotovljena pravica narodnosti« in na ugotovitev, da se tudi slovenska »narodna zavest bolj in bolj krepi«, medtem ko »v naši provinci pridobivata slovenski jezik in literatura vedno večji ugled«. Še dodatno najbrž podčrta njegovo usmeritev ugotovitev, da bi se v takšnem gledališču morale uprizarjati tudi »domovinske drame kot zrcalo slavnih del naših prednikov« oziroma, da bi se to gledališče moralo navduševati »za zgodovino, za vse veliko in vzvišeno«.

Kordešev program je zbudil veliko pozornost v javnosti in kajpak tudi v Slovenskem društvu, in celo Bleiweis je moral priznati (Novice, 6. februarja 1850), da je Kordeš »imenitno reč za povzdigo in omiko našega domačiga jezika sprožil«. V skladu s svojimi že omenjenimi lastnostmi in težnjo, da vsemu, kar ne zraste na njegovem zelniku, odvzame veljavo ali se ideje sam polasti, pa je takoj tudi poskušal do neke mere diskreditirati zamisel. Kot poudarja v že omenjenem spisu dr. Marko Marin, Bleiweis ni pozabil spora s Kordešem in tudi ni bil pripravljen komurkoli prepustiti prvenstva v kakršnikoli pomembni zadevi, zato je najprej opomnil Kordeša in javnost, da bo v slovenskem gledališču potrebno ali dopustno igrati samo igre, »ki nimajo nič pohujšljivega v sebi« oziroma, še bolj naravnost povedano, le takšne igre, kakršne je »dosihmal Slovensko društvo v Ljubljani igrati dalo«. To pa je že pomenilo, da je Bleiweis v bistvu že zavrnil Kordešev načrt prav v

tistem delu, v katerem je Kordeš predvideval narodno-prebudno funkcijo novega gledališča. Kljub temu pa je zahteval, naj Kordeš pripravi podrobnejši načrt, kako izpeljati načrtovano podjetje. Kordeš je to tudi res storil, ker je želel izkoristiti učinek Bleiweisove vsaj načelne podpore. Ni pa računal na to, da mu Bleiweis v okviru Slovenskega društva že pripravlja kamen, ob katerega se bo moral spotakniti in izpustiti dobro pripravljeno zamisel iz rok ter jo prepustiti drugim. Bleiweisu in njegovim somišljenikom se je namreč zdelo, da je zamisel gotovo pomembna, saj je Kordeš pritegnil k sodelovanju številne pomembne Slovence in med njimi tudi nekatere premožnejše člane Slovenskega društva. Sklenili so torej, da zadevo prevzame v svoje roke Slovensko društvo in hkrati odvzame pobudo oziroma vodstvo podjetja Kordešu. Na seji društva, ki je bila 17. februarja 1850, se je to tudi res zgodilo. Ustanovili so posebni gledališki odbor in sklenili vpisati zadostno število deležev v novo podjetje, da bi lahko prevzeli upravljanje s podjetjem v svoje roke. Vendar jim to najprej ni uspelo, ker je Kordeš že zbral zadostno število somišljenikov, toda v nekaj tednih so gospodarsko močnejši Bleiweisovi pristaši uspeli pridobiti večino na svojo stran in na prvem zboru delničarjev (1. aprila 1850) so Kordeša praktično izrinili iz vodstva podjetja. Za tolažbo so mu sicer namenili umetniško vodstvo ustanove, vendar ta sklep nikoli ni bil uresničen. Vse, kar je Kordeš dobil za nagrado, je bilo 25 florintov, izplačanih očitno kot nekakšno nadomestilo za idejo in trud, ki ga je vložil za uresničenje zamisli. Razočarani Kordeš se je kmalu vdal in se odselil v Gradec ter opustil svoje dotedanje namere. Vodstvo podjetja, ki ga je zasnoval, so prevzeli Bleiweisovi somišljeniki, ki so sprva še skušali nadaljevati delo v skladu z usmeritvijo, ki jo je začrtal Kordeš, vendar je že prva uprizoritev, ki so jo pripravili (19. junija 1850), pokazala, da bodo vztrajali v okvirih koncepta, ki ga je že dotlej gojilo Slovensko društvo. Uprizarili so dvoje pohlevnih ljudskih veseloigric s petjem in z že znanimi amaterskimi igralskimi močmi in namenili izkupiček v dobrodelne namene. Ker tudi razpis, s katerim so skušali privabiti igralke in igralce, ki bi v gledališču delovali poklicno, ni uspel, je delo ustanove, ki je jeseni 1850 še uspela odkupiti dvoje novih prevodov, polagoma zamrlo. Ideja o slovenskem nacionalnem gledališču pa je bila tako rekoč pozabljena vse do ustanovitve Narodne čitalnice (1861), resnično zaživela pa je ponovno šele z ustanovitvijo in začetkom rednega delovanja Dramatičnega društva (1867).

Nekoliko nepričakovano se je, najbrž na podlagi ocene, da mu to lahko prinese tudi nekaj koristi, vključil v prizadevanja za slovensko nacionalno gledališče tudi nemški igralec, pisatelj in prevajalec Franz Penn, ki je jeseni 1865 v Zagrebu uprizoril svojo žaloigro Padec Metula. V igri je prikazal rimsko osvajanje območja Slovenije in uporne Japode predstavil kot prednike Slovencev. Zato sta zagrebška uprizoritev in navdušenje, ki ga je žela v Zagrebu, odmevala celo v Sloveniji, npr. v Novicah, ki so o dogodku pisale 25. oktobra 1865. V Novicah je bila zapisana celo ocena, da bi

utegnil biti Penn tako rekoč edini, ki bi lahko ustanovil slovenski narodni oder. Ko je igra Padeč Metula izšla v knjigi, jo je Penn posvetil ljubljanskemu županu Etbinu Henriku Costi, »neutrudnemu kranjskemu patriotu nemirnega duha in pogumnemu borcu za slovenske interese«. Potezo verjetno kaže razumeti kot sredstvo za pridobivanje podpore pri prizadevanju, da bi dobil enkrat tedensko na razpolago dvorano, v kateri je delovalo nemško gledališče, za delovanje slovenskega gledališča, ki bi ga vodil on. Penn je poskušal doseči isti cilj tudi na Hrvaškem in je s prevodom svoje igre Padeč Metula celo osvojil prvo nagrado na natečaju za najboljšo hrvaško dramo. Leta 1867 je dal iz hrvaščine prevesti svojo igro Ilija Gregorič ali kmečki kralj in jo predložil Dramatičnemu društvu ob razpisu Božidarja Raiča za igro iz slovenske zgodovine, ki bi jo naj uprizorili v okviru slovesnosti v spomin Antona Krempla pri Mali nedelji septembra 1867. Dramatično društvo je dalo prednost igri Franceta Remca Samo. Remčevo besedilo, katerega uprizoritev je avstrijska oblast v Gradcu prepovedala in je bilo prvič uprizorjeno šele l. 1871, v odnosu do zgodovine ni dosti bolj verodostojno kot Pennovo, vendar se je s svojim sporočilom, kot piše dr. Koblar v knjigi Slovenska dramatika I. (Slovenska matica, Ljubljana 1972), ravno tako vključevalo v prizadevanje po slovenskem nacionalnem gledališču. Poudarjalo je »miroljubnost, narodno slogo, voljo do svobode« in tudi željo po enakopravnosti slovenstva in kritično izpostavljalo oholost narodnih nasprotnikov. Užaljeni Penn pa je ostro napadel Dramatično društvo, češ da je on edini sposoben pisati dovolj kakovostno slovensko dramatiko. V odgovoru na ta napad je Levstik brez dlake na jeziku skritiziral njegovo neizvirno igro in po tem literarnem prepiru je bilo Pennovih prizadevanj za vodstvo slovenskega gledališča konec. Pobudo pa so tedaj že tako ali tako prevzeli ustanovitelji Dramatičnega društva, saj so »mladi narodnjaki«, kot poudarja tudi dr. France Koblar v knjigi Slovenska dramatika I., s Franom Levstikom na čelu, ko so se lotili ustanovitve Dramatičnega društva, že v začetku nedvoumno povedali, da jim gre za slovensko nacionalno gledališče. V vabilu na ustanovni zbor društva, ki ga je sestavil Levstik in je bilo objavljeno 1. maja 1867, je bil poudarjen »narodni značaj društva« in »njegov vsenarodni obseg«. Levstik je zapisal: »Kar so izvrstni domorodci že dolgo želeli, ker se jim je pa le z malim uspehom izpolnjevalo, ker so bile posamezne moči preslabe, skusimo zdaj z združenimi močmi. Položimo temelj narodnemu gledališču, katero bo bistrega uma našega naroda vredno, katero bo prijeten dom za narodno razsvetljevanje, šola lepih npravov in čiste narodne besede ter budilno zrcalo plemenitih čustev in dejanj človeških. Blag namen, ki si ga je društvo postavilo, ta namen bodi uspešno priporočilo pri vseh prijateljih slovenskega naroda.«

Levstik je tudi poskrbel za to, da je k sodelovanju privabil svoje prijatelje (Stritarja, Jurčiča, Erjavca) in hkrati za to, da v vodstvu društva, zlasti po slabi izkušnji s prvim predsednikom Luko Svetcem, ki je kot poslanec na Dunaju glasoval za dualizem in zato izgubil v društvu vso podporo, ni bilo

nobenega od starejših politikov. Predsednik je nato postal Levstik (l. 1868), tako da je res lahko usmerjal delovanje društva skladno s smernicami, ki jih je nakazal v že omenjenem vabilu in nagovoru na prvem občnem zboru.

Tokrat je, kljub dokajšnjim težavam in občasnim zastranitvam glede na izhodiščno usmeritev, načrt vendarle uspel. Po ustanovitvi Dramatičnega društva delovanje slovenskega gledališča nikoli več ni zastalo za daljši čas in povedati je treba, da so tokrat, zlasti v Deželnem zboru, podprli zamisel tudi Bleiweis in njegovi somišljeniki in naposled dosegli (septembra 1868), da je Deželni zbor z znatnim vložkom podprl delovanje slovenske gledališke šole in s še znatnejšim tudi razpis nagrad za izvirna slovenska dramska besedila. Celo Bleiweis je tokrat utemeljeval zamisel in potrebo po finančni podpori z »naravnimi« in »zgodovinskimi« razlogi, kot navaja Koblar in bržkone, skupaj s Tomanom in Zarnikom, bistveno pripomogel, da je bilo Dramatično društvo deležno podpore, brez katere ne bi uspelo izpeljati svojih najbolj velikopoteznih načrtov.

Še bolj določni so bili v razumevanju smisla in politične vloge slovenskega gledališča posamezni sodelavci, tudi avtorji dramskih besedil, ki so pripadali t.i. mladoslovenskemu krogu. Tako je, denimo, Josip Jurčič, po Levčevem mnenju, ki ga povzema tudi dr. France Koblar, želel z lastnim delom (Tugomer) in sodelovanjem v dejavnosti Dramatičnega društva tako rekoč neposredno odgovoriti nemškemu teoretikom in romanopiscem (npr. Gustavu Freytagu), ki so pogosto sramotili Slovane in jim po davnem Herderjevem zgledu pripisovali manjše duhovne zmožnosti kot naj bi jih imeli Germani ali Romani. V takšnem razumevanju gledališča se morda najbolj jasno kaže t.i. slovenski kulturni sindrom; težnja, da bi kultura nadomestila odsotno nacionalno politiko, ki je Slovenci iz različnih razlogov tedaj pač še niso zmogli.

Izmed petih nalog, ki si jih je Dramatično društvo zastavilo, in ki vse kažejo, da je šlo za domišljeno zamisel poklicnega nacionalnega gledališča, velja izpostaviti zlasti tri naloge: ustanovitev gledališke šole, zbiranje strokovne knjižnice in pospeševanje slovenske dramatike ter izdajanje besedil. Na to, da je bilo gledališče zamišljeno kot sredstvo za doseganje ciljev boja za samopotrditve in priznanje slovenskega naroda, opozarja ne nazadnje tudi dejstvo, da so se zagovorniki Dramatičnega društva in njegovih zahtev lotili razprave v Deželnem zboru z namenom izpodbiti prvenstvo in upravičenost podpore nemškemu gledališču v Ljubljani. In uspeh, ki so ga slovenski poslanci dosegli na zasedanju Deželnega zbora, je imel zelo daljnosežni pomen. Zato lahko mirne duše trdimo, da je bilo leta 1867 slovensko nacionalno gledališče končno vzpostavljeno, in da je tudi v polni meri prevzelo vlogo, ki si jo je kot gledališče naroda, ki ni imel lastne države in nacionalne politike v pravem pomenu besede, zastavilo. Ravno to je tudi povzročilo, da je to gledališče še dolgo vztrajalo pri teoretskem modelu gledališča kot umetnosti govora (»slovesne maše slovenske besede«, kot je sicer veliko kasneje označil slovensko gledališče O. Župančič),

ki je sicer blizu teoretskemu modelu literarnega gledališča, vendar kljub vsemu ni docela skladen s tem razumevanjem gledališča, ki je prevladovalo v evropskem prostoru. Slovensko gledališče je seveda tudi slovenski književnosti priznavalo temeljni pomen za dokazovanje narodove samobitnosti in enakopravnosti z drugimi narodi, vendar je samo prej in v večji meri poudarjalo zavezanost slovenskemu jeziku kot zavezanost izvirni slovenski dramatiki. In, četudi so utemeljitelji slovenskega narodnega gledališča v marsičem sledili Lessingu, mu vsaj v teoretskem pojasnjevanju gledališča niso v celoti. Kljub temu pa so se v iskanju argumentov v podporo svoji zamisli, kot že rečeno, posluževali tudi teoretske argumentacije in poskušali podkrepiti svoje zahteve zlasti z vidika trditev o funkciji oziroma nalogah gledališča, manj pa so se spuščali v razglabljanje o tem, kaj je gledališče in kako biva.

1.

Kaj je gledališče in funkcija gledališča ali slovensko nacionalno gledališče med politično in estetsko funkcijo

Vprašanje, kaj je gledališče oziroma vprašanje, ali je gledališče samostojna umetnost ali samo učinkovit način ali sredstvo za posredovanje dramske poezije, torej zgolj poustvarjalna umetnost, Linharta bržčas ni posebej vznemirjalo. Iz pisma Karlu Gottlobu Antonu, ki ga je odposlal 6. oktobra 1790, in v katerem piše o tem, kako je »ponašil«¹ Beaumarchaisovo *Le mariage de Figaro*, pa je povsem očitno, da mu je šlo predvsem za to, da bi dokazal, »kako zelo je naš jezik blagoglasen in kako je dovzeten za najfinjšo komiko«. Po tem poudarku je mogoče sklepati, da je bil namen »ponašitve«² Richterjeve komedije in uprizoritve Županove Micke enak, in da je bila za Linharta pri vsem tem bistvena ravno uprizoritev, kajti dokazati je bilo treba, da slovenščina na odru zveni enako dobro kot katerikoli drug jezik.

Za Linharta in za Zoisa (gl. že navedeni zapis v *Laibacher Zeitung*, 29. decembra 1789) je bil tisti trenutek torej pomemben predvsem en cilj: dokazati, da je slovenski jezik enako primeren za gledališče kot nemščina ali italijanščina. To pomeni, da je bil pravzaprav že ves čas, kar je delovalo Društvo prijateljev gledališča in odkar sta Linhart in Zois prirejala in prevajala posamezne arije oper, ki so jih v Ljubljani igrali italijanski operisti, njun namen v prvi vrsti uporabiti gledališče kot medij za uveljavljanje slovenščine kot umetniškega izraznega sredstva. Pri tem najbrž zanju niti ni bilo tako pomembno vprašanje o tem, kakšen naj bo ali mora biti odnos med gledališko uprizoritvijo in predlogo, saj bi se drugače ne spuščala v to, da so sredi predstave, ki je potekala v italijanščini ali nemščini, tujerodni igralci

Laibach am 26 Jan. 1790

Als ich Ihnen meine Gedanken über den
Namen des Mannes schickte, hatte ich nicht die
Absicht, Ihre Meinung zu bestimmen, sondern
nur, Sie meiner Idee Theilung theilzunehmen. Ich
bitte nicht, Sie mir so nicht übel zu nehmen.

Das man, leicht der zweiten Spiel meines
Gefühls leicht brennt, ist mir. Aber
ich bin über das, was Sie mir mit mir, ich
nicht weiß. Aber, Sie wünschen ich mir
die Geduld, und die Geduld, die ich
nicht mag, wie Sie!

Ich habe die Geduld gesagt, die Geduld
nicht, die Geduld, die Geduld, die Geduld,
nicht, die Geduld, die Geduld, die Geduld,

nenadoma zapeli po slovensko. Šlo jima je, kot rečeno, za potrditev slovensčine in uveljavljanje stališča, da je funkcija gledališča v prvi vrsti v tem, da izrazi potrebo in težnjo naroda po kulturni samopotrditvi. Za razliko od Lessinga v Nemčiji se Linhartu in Zoisu ni bilo potrebno opredeljevati do že uveljavljenih drugačnih konceptov ali teoretskih modelov posvetnega gledališča, ker pač slovenskega posvetnega gledališča pred tem ni bilo. Šele kasneje je zlasti Bleiweisov krog (Slovensko društvo leta 1848) poskušal uveljaviti nekoliko drugačno zamisel slovenskega gledališča, čeprav je hkrati s patetično vzneseno govorico opisov te zamisli ustvarjal vtis, kot da gre za iste cilje kot pri Linhartu in Zoisu. Lahko bi celo rekli, da je Kordeš nekolikanj nasedel tej patetiki in kar dvakrat spodrsnil, ker je pričakoval njegovo podporo svoji zamisli, ki je bila veliko bližje velikopoteznim težnjam Linharta in Zoisa kot načrtom in željam pragmatičnega Bleiweisa.

Kordeš, ki se je načrta o ustanovitvi slovenskega poklicnega gledališča lotil s pedantnostjo podjetnika, ki mu gre predvsem za dobiček, je morda celo nekoliko presenetljivo vztrajal pri zamisli, kakor sta jo bila več kot pol stoletja pred njim izoblikovala Zois in Linhart. Lahko bi celo rekli, da je bil Kordeš nekoliko bolj radikalen in se je zelo dobro zavedal, da utegne prizadevanje za slovensko nacionalno gledališče naleteti na zelo neprijazen odziv pri avstrijskih oblasteh, ki so še vedno vztrajale pri zadrnosti Metternichovega obdobja. Na to kaže njegov uvod v oceno Županove Micke, ki jo je uprizorilo Slovensko društvo (Illyrisches Blatt, 11. julija 1848), kjer se Kordeš posmehuje tej zadrnosti: »K-a-j? Slo-venko? – Kaj takega, povsem slovensko gledališče v Ljubljani, v glavnem mestu Kranjske? Nemogoče! Nezaslišano! Tako bo zaklical kak starokopiten uradnik na sedaj le še namišljenem dunajskem dvornem uradu, ko mu bo prišel ta list pred oči. Da, gospod, slovensko, povsem slovensko gledališče in ljubljanski grad se ni zamajal od groze, azurni nebesni svod nad nami je še vedno moder in strela panslavizma tudi še ni uničevalno treščila na našo tiho deželo. Resnično samo s stisnjenimi zobmi lahko pomislimo na to, da imajo stalni slovanski oder že mnogo let v Pragi, Zagrebu in Zadru, v Ljubljani pa se niti diletantje niso upali zaprositi za kakšno slovensko uprizoritev. V zadnjih letih se še v gledaliških kritikah ni smelo niti omeniti, da je kaka slovenska pesem doživela pri občinstvu buren aplavz... Leta 1841-1848 so bila v tem pogledu še posebej težka.« Iz tega ironičnega zapisa je že povsem jasno vidno, kaj je za Kordeša gledališče in kakšna je njegova funkcija. Gledališče je po njegovem mnenju v prvi vrsti oblika izražanja in oblikovanja nacionalne zavesti in samozavesti (od tod nekoliko izzivalni ton Kordeševe ironije, pri čemer je bila ta izzivalnost v enaki meri usmerjena proti nemški oblasti kot proti obotavljivemu slovenstvu). Gledališče ga je, kot kaže, zanimalo predvsem kot ustanova z izrazito narodotvorno funkcijo, ki izraža in hkrati oblikuje duha nacionalne skupnosti oziroma kot kulturni pojav, ki je mogoč samo znotraj skupnosti, ki že dosega ustrezno raven in intenziteto zavesti o (nacionalni) skupnosti. Zanj je bilo potemtakem gledališče tako rekoč prej

in bolj družbeno pogojeni pojav kot v prvi vrsti kulturni pojav. Iz takšnega razumevanja sledi, da se gledališče v določenem trenutku razvoja naroda pojavi in nato (lahko) pospeši ta razvoj, če je zamišljeno in ustanovljeno kot nacionalno gledališče. Ali je Kordeš pri tem razmišljal tudi o tem, da je gledališče lahko tudi izraz in ustanova kakšne druge oblike skupnostne zavesti (npr. kot izraz skupne zavesti kakšne verske skupnosti, družbenega razreda ali interesne skupine ipd.), lahko samo ugibamo, vendar to za zdaj niti ni pomembno. Opisano razumevanje gledališča in njegove funkcije je še bolj razvidno iz naslednjega Kordeševega spisa, objavljenega skoraj pol leta kasneje v istem časopisu z nedvoumnim naslovom *Slowenisches National-Theater* (Slovensko narodno gledališče).

V tem spisu (28. novembra 1848) je Kordeš poudaril, da nikakor »ne gre prezreti, da prava gledališka umetnost pripomore k oblikovanju življenjskega nazora« in že pred tem, v začetku članka, kot rečeno, posebej izpostavil: »Čas, ki je bil nacionalnosti tako sovražen, je – v to smo prepričani – za vedno minil.« Iz tega sledi logični zaključek: »Tako je narodni oder postal potreba, ki so jo naši slovanski bratje... že davno spoznali in jo upoštevali.« Funkcija gledališča je potemtakem oblikovanje življenjskega nazora, ki v tem primeru očitno pomeni nacionalno zavest, ki jo spodbuja in mora spodbujati narodno gledališče. Tudi Kordeš v zanosnem letu 1848 torej ne razglablja o ontološkem statusu gledališča, temveč o gledališču razmišlja in piše predvsem z vidika njegove funkcije, ki jo razume kot narodotvorno funkcijo, pri čemer podobno kot Linhart in Zois meni, da je prva naloga slovenskega narodnega gledališča uveljaviti slovenščino kot umetniško izrazno sredstvo. Zato ga je gotovo neprijetno zadel očitke iz Bleiweisovega kroga, ki so njegovi že omenjeni uprizoritvi Babnikove priredbe Kotzebujeve igre očitali zlasti žaljiv odnos do Slovencev, češ da so bili prikazani kot »tako nevredni in sirovi Slovenci«, ker so zelo »nemarno« govorili. Kordeš in Babnik sta se v odgovorih na očitke sklicevala po eni strani na realistična načela prikazovanja stvarnosti, po drugi strani pa na zgled iz svetovne dramatike in očitala kritikom iz Slovenskega društva pristranskost in pritlehnost.

V pozivu k ustanovitvi slovenskega poklicnega gledališča kot delniške družbe pa je Kordeš svoje razumevanje gledališča kot nacionalnega gledališča in njegove funkcije še bolj podrobno razložil. Ta poziv tudi priča, da je Kordeš tisti čas skoraj gotovo največ vedel o gledališču ne le, kar zadeva estetske vidike, temveč tudi, kar zadeva organizacijo in upravljanje gledališča. Tako je bil verjetno res najprimernejši človek za to, da poskusi slovensko gledališko kulturo spraviti na nekoliko višjo raven. Vendar je pri tem, kot rečeno, trčil ob koristoljubno in vase zagledano avtoriteto Bleiweisa, ki ni dovolil, da mu kdorkoli vzame prvenstvo na področju, ki ga je tako rekoč rezerviral zase in svoje somišljenike. Kordeš je v pozivu zapisal, da tudi zgodovina drugih narodov in kultur kaže, da je narodno gledališče »glavno sredstvo postopnega plemenitenja jezika in ljudske izobrazbe«. Tako kot že v Linhartovem času je bilo tudi v Kordeševem kot ključno vprašanje

slovenstva razumljeno vprašanje, ali je slovenski jezik kot umetniško izrazno sredstvo in kot občilo, ki lahko posreduje najbolj pretanjene duhovne razsežnosti enako zmožen kot so jeziki drugih narodov. Kordeš pa je v gledališču videl ustanovo, ki lahko to potrdi in hkrati omogoči nadaljnji razvoj (poplemenitenje) jezika. Pri tem se je zavedal, da to ne more biti kar kakršnokoli gledališče, kajti za oblikovanje primerne življenjskega nazora oziroma narodne zavesti je potrebna »prava ljudska vzgoja«, katere »drevnica«, kot pravi Kordeš, je narodno gledališče. To pa pomeni, da mora takšno gledališče »biti strogo moralno in dostojno vodeno«. In še nadalje trdi Kordeš, da gledališče izpolni svojo funkcijo, če »se v njem predstavlja jo domovinske drame kot zrcalo slavnih del naših prednikov, če se navdušuje za zgodovino, za vse veliko in vzvišeno«. Kordeš je potemtakem v svojem pozivu že podal tudi program ustanove in natanko obrazložil funkcijo narodnega gledališča, ki ga je želel ustanoviti. Pri tem je zelo poudaril tudi vzgojni vidik, četudi je to vzgojnost videl nekoliko širše kot Bleiweis in njegovi somišljeniki; bolj kot neke vrste domovinsko vzgojo oziroma kot vzgojo za pripadnost narodu ali za oblikovanje narodne zavesti in manj kot vzgojo v vsakdanjem pomenu besede ali pragmatično poučnost, za kakršno se je zavzemal Bleiweis. Razlika med Kordešem in Bleiweisom je opazna že v izrazju, ki ga uporabljata Kordeš in Bleiweis in njegov krog. Kordeš ves čas poudarja, da mu gre za »narodno gledališče« in se sklicuje na zgled večjih slovanskih narodov (Poljaki, Čehi, Hrvati) in na Madžare, ki so tudi že ustanovili svoje narodno gledališče. On tudi edini govori o oblikovanju življenjskega nazora in o izobrazbi ljudstva, ne nazadnje pa tudi o »domovinski drami« in »slavnih delih naših prednikov« ter o zgodovini in »pogumnem slovenskem narodu«. Na drugi strani pa tudi Bleiweis priznava, da Kordeševa zamisel obeta »povzdigo in omiko našiga domačiga jezika«, vendar v isti sapi sviri, da je dopustno igrati samo igre, ki nimajo »nič pohujšljivega v sebi«, kajti »slovenski narod je večidel čistega in pobožnega duha«. Kordeš napoveduje program zgodovinskih iger, ki naj bi s prikazovanjem del slavnih prednikov spodbujal oblikovanje narodne zavesti in (spomnimo se, da je tako rekoč istočasno nastal program Zedinjene Slovenije) morja celo državotvornost oziroma težnjo, da narod preraste v nacijo. Bleiweis pa se je še naprej zavzemal za nezahtevni program ljubeznivih ljudskih iger in veseloiger, ki naj bi jih uprizarjali amaterji v dobrodelne namene in ob katerih naj bi pobožni Slovenci spoznavali, kaj je umno gospodarjenje in sprejemali nauk, ki izhaja iz Bleiweisovega gesla »Vse za vero, dom, cesarja!« Zato je razumljivo, da se je Kordeševa pobuda, kot piše dr. Marko Marin v že omenjenem zborniku, »vodilnim slovenskim političnim krogom«, torej predvsem njihovem prvaku Bleiweisu, »zazdela preveč resna in celo nevarna«, četudi se je večini sam načrt za ustanovitev gledališča, zdel povsem »sprejemljiv in realen«. Ko pa so se polastili njegove pobude, so jo kaj kmalu tudi povsem razvodeneli, in Slovenci smo do resne in trajne gledališke ustanove prišli šele skoraj dvajset let kasneje.

Bleiweisova predstava o gledališču in njegovi funkciji je bila namreč v tem času še veliko manj velikopotezna. Res je, da je tudi on poudarjal prizadevanje za »povzdigo in razširjanje domačega jezika« (dr. Bleiweis: *Katzenmusik – oder Theatermusik?*, *Illyrisches Blatt*, št. 36, 2. maja 1848), vendar je vztrajal pri manj zahtevnem repertoriju, pri amaterskem delu in poudarjanju dobrodelnega namena prireditev, ki jih je organiziralo Slovensko društvo. Poleg tega mu očitno prave celovečerne gledališke predstave niti niso bile preveč pri srcu; veliko raje je imel »besede« z mešanim programom, v okviru katerih so njemu všečni »rodoljubni gospodje in gospodične« zaigrali kakšno veselo enodejanko, »deklamovali« in »peli domorodne pesmi«, seveda v korist hvaležnim »nesrečnim po poslednjih pogorih na Kranjski in po povodnji na Spodnjem Štajerskem poškodovanim«, kot je moč razbrati iz blagajniškega poročila o uspehu prve in menda edine uprizoritve gledališke delniške družbe, do katere je prišlo že po tem, ko so Bleiweis in njegovi pristaši v bistvu odstranili Kordeša iz tega podjetja. Šlo je, kot poudarja v spisu *Evropeizacija slovenske gledališke kulture* Filip Kalan, za svojevrstno »veselično brezidejnost, politično slogaštvo, lokalpatriotski diletantizem in trmasto sovraštvo do sleherne kritike«. Bleiweis je potemtakem gledališču pripisoval predvsem družabno funkcijo in povrhu iz povsem razumljivih razlogov zahteval še poučnost in vzgojnost. Hkrati pa je v gledališču oziroma v delovanju Slovenskega društva videl tudi sredstvo za lastno promocijo in nikakor ni dovolil, da bi kdo drug prevzel pobudo na tem področju. In tudi kasneje, po ustanovitvi Narodne čitalnice in Dramatičnega društva, je prihajalo do zapletov ravno zaradi tega, ker se marsikaj ni odvijalo tako, kot bi želel še vedno vplivni Bleiweis.

Fran Levstik je, kot pglavitni pobudnik delovanja Dramatičnega društva, v vabilu, s katerim je vabil »vse prijatelje slovenskega naroda«, naj se pridružijo pobudi, zapisal tudi neke vrste odgovor na vprašanje, kaj je gledališče in čemu je potrebno. V vabilu piše, naj bo slovensko gledališče »prijeten dom za narodno razsvetljevanje, šola lepih нравov in čiste narodne besede ter budilno zrcalo plemenitih čustev in dejanj človeških«. Naj ob tej navedbi, povzeti iz knjige dr. Franceta Koblarja *Slovenska dramatika I.*, takoj poudarim, da je tudi za ta opis značilno, da ne poudarja zavezanosti gledališča takšni ali drugačni dramski literaturi, ampak zavezanost narodnemu jeziku in, podobno kot pri Kordešu, zavezanost »narodnemu razsvetljevanju«. To zahtevo najbrž kaže razumeti enako kot Kordeševo zahtevo po oblikovanju »življenjskega nazora«; torej kot zavezo gledališču, naj vpliva na oblikovanje narodne zavesti. Levstik je kajpak, če se je želel izogniti očitkom tistih centrov moči, ki že tako ali tako niso naklonjeno gledali na pobudo, moral poudariti tudi zavezanost gledališča moralnim normam, ki so tedaj veljale (»šola lepih нравov«); nadvse domiselna pa je zahteva, naj bo gledališče tudi »budilno zrcalo plemenitih čustev in dejanj človeških«, v kateri združuje eno najpogostejših zahtev realizma (»zrcalo«) z zahtevo po dajanju moralnega zgleda in naukov. Lahko bi rekli, da Levstik po eni stra-

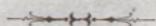
ni obnavlja Schillerjevo idejo o gledališču kot moralni ustanovi in jo cepi z idejo narodnega gledališča ter z zahtevami realističnega umetnostnega nazora. Hkrati pa je Levstikovo zahtevo, naj bo gledališče »dom za narodno razsvetljevanje« mogoče razumeti ne le kot zahtevo po oblikovanju nacionalne zavesti, temveč kot nekakšno razsvetljensko zahtevo, da mora gledališče tudi izobraževati oziroma omogočati spoznanja, do katerih se sicer množica drugače težko dokoplje. Zdi se namreč, da je v tej zahtevi vsebovano oboje. Misel, da bo višja raven izobrazbe in sposobnosti mišljenja tako rekoč sama po sebi omogočila tudi višjo raven nacionalne zavesti, četudi Levstik očitno pričakuje, da bo narodno gledališče to zavest tudi neposredno spodbujalo. Skratka, tudi Levstika je gledališče zanimalo predvsem kot tista umetniška dejavnost oziroma kot občilo, ki lahko neposredno učinkuje na zavest skupnosti in, kolikor se je sploh ukvarjal z vprašanjem, kaj je gledališče in kakšno naj bo, se je s tem vprašanjem ukvarjal predvsem z vidika želje, kako naj bi gledališče učinkovalo na skupnost in njeno zavest. Četudi je bil realist, mu ni šlo za gledališče, ki ostaja zgolj na ravni posnemanja stvarnosti, kakršna je in ki je absolutno zavezano čim bolj verodostojni interpretaciji dramske umetnine, temveč za gledališče, ki posega v stvarnost in tudi v prikazu stvarnosti izbira teme in osebnosti, ki lahko na gledalce delujejo kot svetli zgledi. Gre skratka za moralno spodbudno in osveščevalno oziroma »budilno zrcalo«, kot je zapisal. Pred vsem tem pa mora gledališče biti »šola... čiste narodne besede«. Slovensko narodno gledališče je potemtakem tudi še leta 1867 po mnenju glavnega pobudnika bilo namenjeno v prvi vrsti temu, da sooblikuje jezik kot najvišje izrazno sredstvo narodne skupnosti in kot dokaz o obstoju ter enakovrednosti te narodne skupnosti drugim narodom hkrati. Od Linharta ter Zoisa do Levstika oziroma od leta 1789 do leta 1867 se v tem pogledu ni pravzaprav nič spremenilo. Zamisel slovenskega narodnega gledališča se je po skoraj osemdesetih letih končno le približala svoji uresničitvi, po vsebini pa je ostala ista. Gledališče je bilo še vedno razumljeno kot svojevrstno svetišče slovenske besede in hkrati tudi kot ustanova, ki ji je bilo naloženo, da ta jezik razvija in s svojim zgledom oblikuje govorno normo za vsakogar, ki bi želel veljati za zavednega Slovenca in kultiviranega človeka. Gledališče naj bi potemtakem bilo predvsem umetnost govora. V skladu s to usmeritvijo je Levstik v priložnostnem nagovoru po ustanovnem občnem zboru Dramatičnega društva to svojo razlago še nekoliko obogatil, češ da gre za »visoko, pri vseh starih in novih izobraženih narodih tako zelo čislano in radostno gojeno umetnost, kakršna je poezija, združena z omiko«. Po tej razlagi je torej mogoče sklepati, da je gledališče po Levstikovem mnenju sinteza poezije kot prvobitne in prvinske izpovedi ljudstva in kulture ter civilizacije (omike) oziroma kultiviranosti, ki jo je narod dosegel na določeni stopnji duhovnega razvoja. Takšna razlaga po eni strani spominja na Heglovo razumevanje dramske poezije kot najvišje stopnje umetnosti, po drugi strani pa za Levstika ravno gledališče samo pomeni izraz in dokaz, da je narod kot skup-

nost dosegel določeno raven kulture in civiliziranosti in se povzpel med »izobražene narode«, kar najbrž pomeni tudi narod, ki se sam sebe zaveda kot naroda. Narodno gledališče potemtakem priča, da je narod dosegel dovolj visoko stopnjo razvoja in hkrati narodno gledališče tudi pomaga narodu, da to stopnjo razvoja doseže in še nadgradi. Povedati pa velja, da ta razlaga gledališča vzbuja še dodatne zanimive asociacije. Razlaga, da je gledališče spoj poezije kot prvinskega izraza oziroma prvinske ustvarjalnosti skupnosti in omike kot izraza kultiviranosti duha ali duhovnosti višje vrste, opozarja na podobnost z Nietzschejevim razumevanjem umetnosti tragedije in tragičnega gledališča kot umetnosti, v kateri se vzajemno uveljavljata dionizično (prvinskost) in apolinično (duhovnost, kulturnost) načelo. Seveda pa pojem omika meri tudi na kultiviranost kot pridobljeno lastnost, ki se izraža v vedenju, v obvladovanju pravil lepega vedenja ipd. In tudi takšno razumevanje nas pripelje do istega zaključka, da narodno gledališče lahko nastane in obstane, če je skupnost že dosegla dovolj visoko stopnjo kulturnega in civilizacijskega razvoja in tako rekoč že postala narod, in da seveda gledališče nato pomaga k nadaljnjemu razvoju na tej ravni. Ta notranja logika vseh teh trditev je, če lahko tako rečem, politično zelo premišljena, čeprav je nekoliko sofistična, saj gre za dokazovanje, da narod potrebuje narodno gledališče, ki bo pričalo o tem, da je (že) narod, ravno zato, ker (že) je narod, ki hoče biti narod.

Podobno kot pri Levstiku nas tudi pri Stritarju nekatere trditve o tem, kaj je gledališče in kakšna je njegova funkcija spominjajo na Hegla in njegovo razlago gledališča v Predavanjih o estetiki. Stritar v svoji oznaki dramatike smiselno tako rekoč povzema Hegla, ko pravi, da je dramatika »Cvet ali bolje: vrhunec poezije...« (VI. literarni pogovor, Zvon, 15. marca 1870). V opisu in razlagi gledališča pa se Stritar, bržčas bolj pod vplivom gledališko že zelo razvitega Dunaja, vendarle nekoliko razlikuje od Levstika. V skladu z izročilom F. Schillerja, kot se zdi, ob gledališču poudarja zlasti to, da mora biti gledališče »neko svetišče, kamor hodi človek, da se oddahne, spočije, da se poživi po duhamornem dnevnem trudu, da se povzdiguje in navdušuje za vse, kar je lepo in blago...« Tudi po njegovem mnenju bi gledališče »moralo biti in zakaj bi ne bilo visoka šola, kjer se človeku kaže v resničnih, živih podobah življenje, kakšno je in kakršno bi moralo biti, kjer se nam razkriva čednost, krepost v vsej svoji lepoti, da jo moramo čislati, ljubiti, posnemati; kjer se šiba, kar je smešnega, biča, kar je napačnega, v zaničevanje, do nagega slečenega postavlja pred vse ljudstvo hudobija, grdobija, hinavstvo – visok tribunal, prava ljudska sodnija, po kateri ni apelacije. To je ideal, vemo; ideal se ne da doseči, bližati se mu pa moramo vendar, kolikor mogoče.« S Stritarjem se potemtakem poglobitni poudarek v iskanju odgovora na vprašanje, kaj je gledališče in kakšno naj bo slovensko gledališče nekoliko premakne na izrazito moralno raven. Stritar, ki je, kot rečeno, od blizu spremljal dunajsko gledališko življenje, je v gledališču kot moralist videl tudi nevarnost pohujšljivosti in zato v že ome-

PRAVILA

Dramatičnega društva v Ljubljani.



I. Ime in sedež društvu.

§ 1. Društvu je ime: „Dramatično društvo v Ljubljani“.

§ 2. Dramatično društvo ima svoj sedež v Ljubljani; vendar sme tudi po drugih krajih v zmislu teh pravil snovati podružnice.

II. Namen društvu.

§ 3. Društvu je v obče namen, vsestranski gojiti in pospeševati slovensko dramatiko.

§ 4. Društvu je posebej namen, da prireja slovenske gledališke predstave v najširšem pomenu besede ter da skrbi za to, da se ustanovi pod njegova vodstvom stalno slovensko gledališče v Ljubljani.

§ 5. Vse gledališke predstave, katere prireja „Dramatično društvo“, razglašajo se na gledališkem listu z nadpisom: „Slovensko gledališče v Ljubljani“.

§ 6. Društvo ima pravico ustanoviti poseben zaklad za one onemogle igralce Slovenskega gledališča,

njenem spisu tudi poudarja: »Nikdar pa nam vsaj ne sme gledališče biti kraj, kamor zahaja v dolgih zimskih večerih meščan, da si preganja dolg čas s praznimi šalami in neslanimi burkami, ali pa celo, da si daje šepetati otrple počutke z razuzdanim vedenjem, z umazanim govorjenjem!« Stritar je po temtakem tudi zahteval gledališče kot »svetišče«, vendar ne več v tolikšni meri kot svetišče slovenske besede, temveč zlasti kot svetišče, v katerem vladajo najvišje etične norme in vrednote, se pravi kot ustanovo, katere najpomembnejši namen je plemenitenje gledalca. Zdi se, kot da Stritar, ki je tačas živel na Dunaju, le ni bil povsem enakovredno vključen v prizadevanja in delovanje Dramatičnega društva, saj je bila njegova predstava o tem, kakšno naj bo slovensko gledališče precej drugačna od zamisli, ki jo je zagovarjal Levstik. Na prvi pogled je bila celo bližja konceptu, ki ga je v spo padu s Kordešem dvajset let pred tem zagovarjal dr. Bleiweis, čeprav je svetovljanski Stritar gotovo precej več vedel o gledališču. Kljub temu pa je težko razumljivo, zakaj je Stritar, ki je v poeziji videl »gospo, ki nikomur ne služi«, od gledališča zahteval tako rekoč neposredno poseganje v življenje. Gledališče naj bi izrekalo sodbe o življenju, takšnem, kakršno je in hkrati »v živih podobah« kazalo življenje, »kakršno bi moralo biti«. Njegovo gledanje očitno izhaja iz izkušnje, ki jo je bil lahko doživljal nekdo, ki je živel na Dunaju, kjer so poleg Burgtheatra že delovala tudi neke vrste komercialna gledališča, ki so služila zabavi »s praznimi šalami in neslanimi burkami« in tudi »z razuzdanim vedenjem, z umazanim govorjenjem«, kakršnemu je tako odločno nasprotoval Stritar. Zato se je gotovo bolj kot Levstik in drugi pobudniki ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani zavedal, da je gledališče vedno tudi neločljivi del družabnega življenja v mestu, kjer deluje. Da je torej del ponudbe zabave in razvedrila, in da ga dobršnji del občinstva tudi predvsem tako dojema. Zato na ta del občinstva gledališče vpliva drugače kot katerakoli druga umetnost. In takšnega gledališča se je moralist Stritar tako rekoč bal, ker se mu je zdelo, da se vse prehitro rado izrodi in začne streči »otrplim počutkom« malomeščanov.

Za Stritarja tudi ni bilo tako pomembno samo dejstvo, da bo slovensko gledališče gojilo slovenski jezik in s svojim zgledom oblikovalo govorno normo za prihodnost. O tem ni posebej razmišljal, čeprav je hkrati, kot poudarja Koblar, v lastni dramatik i dosegal tako visoko jezikovno raven kot pred njim morda samo še Levstik, za njim pa kar precej časa nihče drug. Bil pa je tako rekoč prvi, ki se je odločno zavzel za t.i. »literarno gledališče«. Tudi v utopiji Deveta dežela (Zvon, 1878), v kateri je opisal svojo zamisel urejene demokratične države, je Stritar pripisal gledališču zelo pomembno vlogo, vendar mu je pri tem šlo predvsem za preprosto ljudsko gledališče, v katerem naj bi igralci iz ljudstva po preprostih vaških odrih igrali »preproste igre iz življenja za življenje«. Stritar je bil ali vsaj želel biti v odnosu do slovenskega gledališča neke vrste Platon, ki je zahteval, naj bo gledališče v prvi vrsti vzgojna ustanova, obenem pa je podobno ogorčeno kot Platon protestiral, zakaj država, ki da se drugače vmešava v vse, v kar se je treba

in v kar se ni treba, dopušča gledališče, »kakršno je prava visoka šola popačevanja«. Četudi ni tega tako naravnost povedal kot Platon, je pravza- prav tudi on zahteval, naj država gledališče, ki ni vzgojno in ne pomaga občinstvu do spoznanja o življenju, prepove ali kako drugače prepreči.

Pobudniki in sotrudniki Dramatičnega društva so potemtakem manj poglobljeno in manj pogosto razglabljali o tem, kaj je gledališče oziroma, kaj je bistvo gledališča in se do tega osnovnega vprašanja teorije gledališča ni- so opredeljevali. So pa zato tem bolj pogosto in temeljito razmišljali o funk- ciji gledališča, pri čemer pa je že mogoče opaziti nekatere tehtne razlike med njimi. Na eni strani so bili glavni pobudniki ustanovitve in delovanja Dramatičnega društva, zlasti Levstik, ki se je v bistvu dosledno navezoval na izročilo zamisli nacionalnega gledališča, ki se je izoblikovala že pri Lin- hartu in Zoisu in nato še pri Kordešu, na drugi strani pa sta bila denimo Stritar in pred njim, četudi manj tehten v svoji argumentaciji, Bleiweis, ki sta želela, da bi slovensko gledališče bilo celo neke vrste nadomestilo za šolo, nekakšen vzgojni zavod za odrasle in mladino. Gledališče naj bi po Stritarjevem mnenju vzgajalo v prvi vrsti z vzgledi in prikazovalo »čednost, krepost v vsej svoji lepoti, da jo moramo čislati, ljubiti, posnemati«. Vir tak- šnih tem je z Dunaja videl zlasti v nekoliko idealizirani podobi zdravega slovenskega podeželja in po drugi strani v mojstrovinah svetovne dramati- ke. Pri tem se mu sploh ni zdelo važno, ali gledališče razpolaga z razkošno dvorano in sredstvi za opremo predstav. Nekoliko idilično si je predstavljal neke vrste revno gledališče: »to se da doseči tudi z majhnimi pripomočki; za to ni treba velikanske palače iz rezanega kamna, za to ni treba krasnih dekoracij in blestečih 'kostumov'. Tudi v leseni lopi je mogoče gledalcem pretresati ali privzdigovati srca«.

Za razliko od Stritarja je realist Jurčič videl funkcijo gledališča zlasti v tem, da v skladu z načeli realizma »sijajno napake in abote ljudstva odseva in jasni z namenom oprostiti ga od njih... zrkalo naj bo, v katerem se ref- lektira gibanje in nehanje naše«.

Tako smo torej Slovenci z Dramatičnim društvom in začetkom rednega delovanja društva končno dobili svoje nacionalno gledališče in začele so se tudi razprave in celo polemike o tem, kakšno to gledališče mora biti ozi- roma, kaj je njegova funkcija ali naloga. Josip Vošnjak je npr. 25 let po ustanovitvi Dramatičnega društva že želel spremeniti gledališče v prostor socialnega boja. Po drugi strani pa se je proti koncu 19. stoletja začela tudi ostra klerikalna kampanja proti gledališču, ker so klerikalci videli v njem žarišče pohujšanja, iz katerega se širijo nemorala in svobodomiselne, kato- liškemu nauku sovražne ideje. In naposled so liberalci, če so želeli zaščititi slovensko gledališče pred pogromaštvom klerikalcev, ki so ščuvali proti slo- venskemu gledališču kmečko prebivalstvo, češ da gre za meščansko zaba- vo, ki jo morajo z davki vzdrževati kmetje, morali skleniti v Deželnem zbo- ru pakt z nemškimi poslanci, da so lahko zagotovili nadaljnje delo gleda- lišča, kot piše v knjigi O nevzvišenem v gledališču Dragan Matič (Deželno

gledališče v Ljubljani – žrtev političnih spopadov med Slovenci). Ne zadnjič v slovenski zgodovini se je torej zgodilo, da so morali zagovorniki nečesa, kar je gotovo bilo v slovenskem nacionalnem interesu, iskati pri tujcih podporo za ohranitev te vrednote pred napadi domačih političnih nasprotnikov.

2.

Prevladujoči teoretski model gledališča

V skoraj osemdesetih ali celo več letih, od Linharta do, denimo, Stritarja in Jurčiča, je v pisnih virih mogoče zaznati ali vsaj slutiti več teoretskih modelov ali definicij gledališča, ki pa so vsi tesno povezani z osnovno težnjo po ustanovitvi slovenskega nacionalnega gledališča. Izrazito prevladovala in prevladala pa je definicija, ki jo je Kordeš strnil v zahtevo, naj bo gledališče »sredstvo za poplemenitenje jezika in ljudske izobrazbe«, Levstik povzel v oznaki »šola lepih нравov in čiste narodne besede«, nakazal pa že Zois, ko se je navduševal nad igralsko družino, ki je uprizorila Županovo Micko: »Ti so položili temelj za izpopolnitev svojega materinega jezika in ga napravili uporabnega tudi za gledališče.« Poglavitni pobudniki zamisli slovenskega nacionalnega gledališča so potemtakem razumeli gledališče v prvi vrsti kot ustanovo, katere namen in dolžnost je gojiti umetnost govora, kot ustanovo, ki mora povzdigniti slovenski jezik z ravni občealnega sredstva za preprosto ljudstvo na raven narodnega jezika, ki je zmožen izraziti vse, tudi najtenkočutnejše nianse umetniškega izražanja in najgloblje potankosti vrednostnih, filozofskih in moralnih sodb. Slovensko nacionalno gledališče naj bi potemtakem nastalo in bilo, vse do Otona Župančiča »slovesna maša slovenske besede«, torej nekakšen ritual z nekoliko privzdignjeno slovensko besedo v glavni vlogi. Ta zamisel je gotovo do neke mere posebna glede na vse tisto, kar se je v tem času že dogajalo v evropskem prostoru (Laube v Burgtheatru, rojstvo režiserskega gledališča v Meiningenu, Richard Wagner in teoretski model gledališča kot Gesamtkunstwerk itd.). Je pa takšna zamisel razumljiva in logična. Navsezadnje je bilo skozi vse 19. stoletje in tudi že ob koncu 18. stoletja bolj ali manj opazno nasilno prizadevanje Nemcev, da se polastijo slovenskega ozemlja tudi v kulturnem in jezikovnem pogledu in ne le v političnem, in da hkrati uveljavijo že ves čas prisotno stališče, da je slovanstvo preprosto manjvredno in nesposobno tekmovali z nemštvom v duhovnem in državotvornem pogledu. In najbolj se je to prizadevanje čutilo prav na ravni jezika in zato je

tudi razumljivo, da je po drugi strani za Slovence ravno jezik (in z njim vred slovenska književnost in naposled tudi slovensko gledališče) postal sredstvo in hkrati osrednji predmet te, včasih pritajene, včasih odkrite borbe za obstoj in ohranitev. Pobudniki slovenskega nacionalnega gledališča so dovolj zgodaj spoznali, da je gledališče med vsemi umetnostmi (lahko) najbolj družbotvorno. Tega so se navsezadnje lahko naučili od cerkvenega gledališča in ne nazadnje ravno od nemškega gledališča (tudi od nemškega gledališča v Ljubljani). Ker pa je bil jezik najbolj na udaru nemštva, je bilo logično, da so tudi sami postavili v žarišče svojih prizadevanj ravno jezik.

Seveda je pri prizadevanjih za slovensko posvetno gledališče šlo zlasti za umetniške motive, vendar je vsaj v enaki meri šlo tudi za politični motiv v najbolj prvobitnem pomenu te besede. In morda se prav v prizadevanjih pobudnikov slovenskega nacionalnega gledališča najbolj manifestira t.i. slovenski kulturni sindrom, ki ga najbolj preprosto lahko razložimo kot nadomestitev ustreznega političnega delovanja s kulturno dejavnostjo z istim namenom. Ker slovenska politika, kolikor je je sploh bilo, ni imela možnosti ali vsaj ni verjela, da je mogoče uveljaviti slovenski narodni jezik kot enakopravni jezik nemščini in drugim nacionalnim jezikom v Evropi, so najprej Linhart in Zois in nato Kordeš ter naposled Levstik in ostali člani Dramatičnega društva to poskušali doseči z gledališčem. Zato zanje v bistvu niti ni bilo tako zelo pomembno, ali je mogoče takoj ustvariti tudi vrhunsko slovensko dramatikó, čeprav je Deželni zbor na prošnjo Dramatičnega društva l. 1870 razpisal nagradni natečaj za izvirno tragedijo in izvirno dramo ter dve nagradi za opereto in dve za libreto, temveč se jim je zdelo važno predvsem to, da dokažejo zmožnosti slovenskega jezika. In prav zato je bilo nekoliko kasneje povsem razumljivo, da si je slovensko gledališče nemara celo bolj kot za uspešno domačo dramatikó prizadevalo za čim bolj uspešno uprizarjanje Shakespeara in drugih velikih avtorjev (Goetheja, Schillerja...) v slovenskem jeziku. Kajti, kaj bi lahko bilo boljši dokaz za enakovrednost slovenskega jezika kot to, da je mogoče Shakespeara, Goetheja, Schillerja ali Račina igrati v slovenščini enako dobro kot v nemščini, angleščini ali francoščini. Zato je naposled prišlo do tega, da je slovensko gledališče vse do Cankarja svoje najboljše uprizoritve ustvarilo ob tujih dramskih predlogah in tudi svoj slog in svojo poetiko je oblikovalo v večji meri ob uprizarjanju svetovne klasike kot domače dramatike.

Literarno gledališče

Drugi teoretski model, ki se pojavlja kot tedaj prevladujoči model v Evropi ob in vzporedno z že opisanim modelom gledališča kot »šole čiste narodne besede« je kajpak koncept literarnega gledališča. Je pa vendarle za-

nimivo, da ga več ali manj vsi glavni pobudniki slovenskega gledališča povzemajo v svojih spisih ali nastopih, vendar bolj na način nekakšnega obveznega dodatka k svojim osnovnim trditvam; skoraj kot nekakšen obvezni davek tedaj prevladujočemu konceptu gledališča v Evropi.

Linhart in Zois očitno o gledališču nista razmišljala v skladu s tedaj prevladujočo mislijo o gledališču kot posebnem načinu prezentiranja dramske poezije kot najvišje vrste umetnosti, kar bi pomenilo, da bi moralo biti gledališče v celoti zavezano čim bolj natančni in verodostojni reprodukciji literarne umentine. Prej nasprotno. Linhart je iskal ustrezno predlogo in jo nato tudi preoblikoval v skladu s svojim namenom oziroma v skladu s svojim razumevanjem funkcije gledališča. Literarno (najprej Richterjevo in nato še Beaumarchaisovo) predlogo je torej priredil za gledališko uprizoritev po lastni potrebi, ne da bi se posebej spraševal, ali ostaja zvest dramski predlogi ali ne.

V zapisu o uprizoritvi Županove Micke je, kot rečeno, domnevno Zois zapisal tudi naslednjo vzneseno napoved: »Vam, gospodje in gospe te družbe, se ne zahvaljuje le revež iz dna srca, tudi ves narod je ponosen na Vas in Vas bo ovekovečil v letopisih književnosti...« Če bi bil za besedo »književnosti« naredil piko, bi lahko sklepali, da hvali nastopajoče v Županovi Micki zato, ker so zgledno uprizorili Linhartovo »ponašitev« Richterjeve igre. Vendar je iz že navedenega nadaljevanja besedila (»ter bo dejal: 'Ti so položili temelj za izpopolnitev svojega materinega jezika in ga napravili uporabnega tudi za gledališče.'«) jasno vidno, da je šlo Zoisu, kot rečeno, predvsem za dokazovanje, da je slovenski jezik enako primeren za gledališče kot nemščina ali italijanščina.

Stališče, da je gledališče poustvarjalna umetnost, katere edini smisel je v tem, da na čim bolj verodostojen način prezentira dramsko literaturo, pa je mogoče ob že navedenih oznakah gledališča opaziti pri Levstiku in zlasti pri Stritarju. V že večkrat citiranem nagovoru na ustanovnem zboru Dramatičnega društva je Levstik izrekel tudi trditve o gledališču, ki spominjajo na Hegelovo razlago gledališča (Estetika). Gre zlasti za že navedeni stavek o gledališču kot »tako zelo čislani in radostno gojeni umetnosti, kakršna je poezija, združena z omiko«, ki ga je mogoče razumeti tudi kot svojevrstno parafrazo Hegelove teze o dramatiki kot najvišji vrsti poezije, pri čemer dramatiki to prvenstvo zagotavlja ravno dejstvo, da se občinstvo z njo sreča v gledališču. Vendar pa po Hegelovem mnenju gledališče samo po sebi ni samostojna umetnost, in če to poskuša biti, pomeni to svojevrstno stranpot, kajti funkcija gledališča je zgolj čim bolj zvesta poustvaritev dramske umetnine. Za Levstika to ni bilo ključnega pomena. Očitno je vprašanje razmerja med dramsko predlogo in uprizoritvijo bilo zanj z vidika temeljnega vprašanja o funkciji (nacionalnega) gledališča tako rekoč samoumevno. Ker je drama besedna umetnina in za rabo v slovenskem gledališču pisana (ali prevedana) v slovenščini, je uprizoritev seveda zavezana drami kot besedni umetnini. Razlog za to pa je, kot se zdi, v jeziku in zavezanosti jeziku ozi-



Baron Žiga Zois
(Sigismund baron Edelsteinski, 23. XI. 1747–10. XI. 1819)

Priložnostni pesnik, kritik in prevajalec, organizator in mecen slovenskega preporoda konec 18. in v začetku 19. stoletju.

roma oni funkciji gledališča, ki izhaja iz oznake, da je gledališče »šola čiste narodove besede«, in ne v zavezanosti literarni umetnini kot posodi rešnice, ki jo je vanjo položil odsotni demiurg – avtor besedila.

Bolj nesporna je zavezanost literarnemu gledališču pri Stritarju, ki je izhajal iz dramatike in v bistvu zelo jasno povedal, da je to, kakšno je gledališče in kakšen je učinek na gledalce, odvisno od dramske predloge. Če je gledališče pohujšljivo, je pohujšljivo zato, ker uprizarja pohujšljiva besedila. Zanj je gledališče poustvarjalna umetnost, namen in smisel katere je predvsem posredovanje pomembnih, moralno spodbudnih literarnih umetnin s področja dramatike. In pravzaprav se je skoraj vse, kar je Stritar v vzezi z Dramatičnim društvom napisal, nanašalo na vprašanja, povezana z dramatiko in manj na vprašanja o samem gledališču. To je razvidno zlasti iz VI. Literarnega pogovora (Zvon, 15. marca 1870), v katerem je pohvalil Dramatično društvo zaradi razpisa nagradnega natečaja za izvirno slovensko dramatiko. Spodbujanje nastajanja izvirne dramatike je ocenil kot ključno vprašanje »duševne omike našega naroda«. Po Hegelovem zgledu je tudi on pripisal dramatiki najvišjo vrednost: »Drugim umetnostim žal pri nas ni materialne podlage, ostaja nam poezija... Cvet ali bolje: vrhunec poezije pa je dramatika; saj izhaja tako rekoč iz epike in lirike, tako da bi se smela imenovati dramatika neka kemična zveza epike in lirike.« Drama kot najpopolnejša literarna vrsta seveda pomeni tudi najpopolnejšo podobo sveta, gledališče pa tej podobi doda potrebno živost, piše Stritar; Hegel pa bi rekel »čutno nazornost«. In v tem je prednost, vendar prednost dramatike, meni, podobno kot Hegel, tudi Stritar.

Gledališče kot umetnost igre

Izmed doslej obravnavanih avtorjev je pravzaprav samo Kordeš na dovolj kompetenten način pisal tudi o vprašanju igre in igrilstva in vsaj posredno opozoril na to, da je gledališče specifično glede na ostale umetnosti ravno zaradi igre. Ko je 30. januarja in 1. februarja v Laibacher Zeitung ponovil svoj poziv za ustanovitev gledališča kot delniške družbe, je posebej poudaril, da bodo zbrana sredstva namenjena tudi za honorarje članov ansambla. Že v članku Slovensko narodno gledališče (28. novembra 1848) pa je nedvoumno zapisal, da slovensko narodno gledališče, ki bo po njegovem mnenju »brez dvoma naletelo na naklonjen sprejem... potrebuje stabilno izhodišče« in pri tem mislil na »igralce, ki se izključno posvetijo umetnosti, ki gradijo institut, šolo, iz katere prihajajo nove igralske moči.« Nato pa je še pojasnil: »Diletanti so res v začetku polni zanosa, polni hvalevrednega truda za razvoj narodnega gledališča, vendar jim poklicne obveznosti

ne dovoljujejo, da bi se gledališki umetnosti posvetili s tistim žarom, ki je potreben, da dosežemo ustrezen nivo.« S temi argumenti je Kordeš povedal, da je tako rekoč osnova gledališča, ki mu je tudi on, kot rečeno, kot temeljno nalogo in funkcijo pripisoval »poplemenitenje jezika in ljudsko izobrazbo«, umetnost igre oziroma posebna sposobnost igralca, ki terja poklicno delo, torej popolno predanost in zavzetost za svoj poklic. To osnovo je v svojem spisu imenoval »stabilno izhodišče«, se pravi nujni pogoj, da o narodnem gledališču v pravem pomenu besede sploh lahko govorimo. Tega pogoja pa ne morejo zagotoviti še tako zagnani amaterji, ki se z igro ukvarjajo ljubiteljsko.

V osnovi je potemtakem po Kordeševem mnenju gledališče vendarle umetnost igre – oziroma – bistvo gledališča je igralčeva sposobnost, pa četudi sposobnost, da skozi svojo umetnost govora plemeniti narodni jezik, z zgledi oziroma liki, ki jih prepričljivo in verodostojno odigra, vzgaja občinstvo ipd.

Pomena igre in nujnosti, da odgovornost za razvoj gledališča čim prej prevzamejo poklicni igralci, so se očitno zavedali tudi ustanovitelji Dramatičnega društva, saj so med najpomembnejše naloge društva takoj v začetku uvrstili tudi ustanovitev igralske šole. To kaže, da so tudi oni že v začetku računali na poklicne in šolane igralce. Na pomen igre in na igrilstvo kot predpogoj za to, da Dramatično društvo res doseže cilje, ki si jih je zastavilo, pa je posebej opozarjal Josip Nolli, tudi sam igralec in pevec in poleg Levstika eden verjetno najpomembnejših pobudnikov in članov Dramatičnega društva. V govoru ob ustanovitvi društva je poudaril, da si »moramo Slovenci ustvariti stan gledaliških igralcev, ki bode svoje naloge zmožen, čislán in spoštovan, kakor so bili nekdanj igralci pri raznih narodih«. Ustanovili so šolo, v katero je bil povabljen »vsak izobražen človek, bodisi moškega ali ženskega spola«, z željo, da bi »prečistili dotedanji amaterski kader domoljubnih diletantov«, kot je poudarjal Nolli. To je bilo nujno tudi zato, ker je bilo treba igralce in igralski stan v celoti razbremeniti slabega slovesa, ki so ga bili deležni v javnosti, kar se kajpak še dolgo ni v celoti posrečilo. Vsekakor pa je bilo nemogoče zagovarjati vizijo gledališča kot tako rekoč osrednje in najpomembnejše nacionalne ustanove, če je javnost po eni strani sodila, da je igralec kot najvidnejši ustvarjalec v gledališču lahko kdorkoli, ne glede na to, ali ima kakršnokoli izobrazbo ali ne, po drugi strani pa poklicne igralce potiskala na družbeno obrobje.

Seveda pa se teoretski model, ki pojasnjuje gledališče kot umetnost igre oziroma vidi osnovo ali bistvo gledališča predvsem v igralčevi sposobnosti preobrazbe (Korun) ali v žrtvovanju oziroma neke vrste duhovnem razgaljenju igralca pred gledalcem (Grotowski) v tistih časih v Sloveniji ni mogel razviti in nemara celo prevladati. Navsezadnje tak teoretski model niti ne bi bil skladen z izhodiščno težnjo ustanoviti slovensko nacionalno gledališče, v katerem je osrednje mesto pripadalo jeziku.

Drugi teoretski modeli gledališča

Vsaj na kratko je gotovo potrebno opisati tudi teoretski model, ki ga je zagovarjal avstrijskim oblastem lojalni Bleiweis, ki pa je po drugi strani želel biti »prvi v (slovenski) vasi«. Osnova tega modela je bila izrazito utilitariistična zamisel vzgojnega in poučnega gledališča, torej model, ki ga je na nekoliko višji ravni še v času Dramatičnega društva zagovarjal tudi Stritar, še kasneje pa v še bolj zaostreni obliki ponovno klerikalna politika. Bleiweisa je gledališče zanimalo predvsem kot vsestransko in neposredno koristna dejavnost. Zato je kot duhovni vodja Slovenskega društva podpiral gledališke večere kot izključno dobrodelno dejavnost, ki je njemu in njegovi politični skupini prinašala pomemben politični kapital in mu zagotavljala čast in slavo prvoborca za slovenski jezik na Kranjskem. Da pa ta stvar ne bi presegla svojega skromnega namena in vzbudila pozornosti oblasti na Dunaju, si je prizadeval za nevprašljivi popularni program teh dobrodelnih večerov, ki naj bi zabaval občinstvo, ga morda o čem poučil in mu s poudarjenim provincialnim domoljubjem dajal še iluzijo, da prisostvuje nečemu, kar je pomembno za narod. Seveda pa je v resnici šlo za dovolj premišljeno indoktrinacijo v skladu z načelom »vse za vero, dom, cesarja«. Kajti Bleiweis, kot priča vse njegovo tedanje (l. 1848 do 1850) in kasnejše delovanje (spori z Levstikovim krogom oziroma z »mladoslovenci«), si zagotovo nikoli ni predstavljal Slovenije zunaj »večne« Avstrije in vprašanje, ali slovenski narod bo kdaj uspel postati nacija ali ne, ga najbrž sploh ni vznemirjalo. Zato mu tudi ni šlo za gledališče, ki bi se postavilo v službo, po njegovem mnenju, nedosegljivih in utopičnih ciljev, s katerimi so vroče glave samo po nepotrebnem dražile oblast in v bistvu oteževale ali celo ogrožale doseganje manj daljnosežnih, vendar zanj veliko pomembnejših ciljev. Tudi v umetnosti v celoti in ne le v gledališki umetnosti je videl predvsem sredstvo za doseganje pragmatičnih ciljev kot so: izobraževanje, vzgoja in moralni zgledi ter kvečjemu še neproblematična zabava, ki nikakor ne sme vznemirjati duhov. Ne glede na to pa se je v času ustanavljanja Dramatičnega društva znal pridružiti pobudi in jo podpreti ter si tako pridobiti zasluge zanj, kot se je pač vedno znal znajti ob pravem času na pravem mestu in pridobiti takšno ali drugačno korist.

3.

Poetika gledališča

Na področje poetike gledališča pobudniki slovenskega nacionalnega gledališča skorajda niso posegali. Zlasti Zois in Linhart nista zapustila kakšnih posebnih zapisov, ki bi pričali o razmisleku, kaj je gledališče, o vrstah

in oblikah gledališča in o tem, kaj je potrebno, da dosežemo v gledališču tak ali drugačen učinek. Vsaj posredno pa nas nekatere njune odločitve in zlasti posegi v predloge, ki ju je ponašil Linhart in tudi odločitve v zvezi s pripravami na uprizoritev *Matička*, opozarjajo, da vendarle sta razmišljala tudi na ta način. Vsaj za Linharta to gotovo velja. O tem priča že predelava Richterjeve igre, ki jo dr. Koblar označuje kot »preprosto zabavno in rahlo družbenokritično dvodejanko«, ki se v Linhartovi ponašitvi spremeni v precej bolj ostro in satirično komedijo. Pri predelavi Beaumarchaisove igre pa se je Linhart odločil za prijem, za katerega je že iz izkušenj s kupleti, ki sta jih s Zoisom pripravljala v slovenščini za uprizoritve v nemščini ali italijanščini, vedel, da imajo v gledališču zelo ugoden učinek. V besedilo je vnesel več pevskih vložkov, ki pa ne delujejo kot zgolj dodatki, saj jih je, kot piše dr. Koblar, vključil v dogajanje in jim dal »dramatičen značaj ali operno zasnovo« arije. Kako resno je računal na uprizoritev in v zvezi s tem tudi na učinke teh pevskih vložkov priča tudi to, da je že naročil glasbeno in pevsko partituro zanje, ki jo je napisal komponist Janez Nepomuk Novak.

Precej bolj kot Linhart in Zois se je z vprašanjem o tem, kakšno naj bo slovensko nacionalno gledališče in katere zvrsti in žanre naj bi gojilo, ukvarjal Kordeš in v odkriti ali manj odkriti polemiki z njim tudi Bleiweisov krog oziroma Slovensko društvo. V skladu s funkcijo nacionalnega gledališča je Kordeš napovedal, da bodo imela prednost »domoljubna dela«, Bleiweis pa je v komentarju njegove pobude v *Novicah* (6. februarja 1850) zahteval, da je potrebno v slovenskem gledališču igrati samo takšne igre, »ki nimajo nič pohujšljivega v sebi«, kajti gledališče mora računati na to, da je slovenski narod »večidel čistega in pobožniga duha«. Zato se je Bleiweis zavzel za prijazno zabavni in ne kritični ali satirični repertoar in tako po dveh letih še enkrat ošvrknil Kordeša in Babnika zaradi uprizoritve Kotzebuejeve igre *Zmešnjava* čez *zmešnjavo*, v kateri sta si dovolila nekaj malo bolj drastične satiričnosti. Poglavitna razlika med Kordešem in Slovenskim društvom, ki ga je dejansko vodil Bleiweis, pa je bila v izhodišču. Kordeš je želel ustanoviti poklicno gledališče z visoko zastavljenimi estetskimi in tudi političnimi cilji, Slovensko društvo je vztrajalo pri amaterskem, prijazno zabavnem gledališču, ki prireja svoje večere v dobrodelne namene in nikogar posebej ne vznemirja.

Na področje poetike je posredno posegal tudi Stritar, vendar je v glavnem ostajal na ravni dramaturgije, kar je razumljivo glede na njegovo izhodiščno opredelitev za literarno gledališče. O gledališču se je s tega vidika opredeljeval le posredno, ko je pisal o tem, kakšen repertorar bi bil po njegovem mnenju najbolj primeren za slovensko gledališče. Priporočal je v prvi vrsti Shakespeara, ki po njegovem mnenju mora biti »podlaga vsakemu gledališkemu sporedu«. Zavzel pa se je tudi za uprizarjanje Schillerja, Goetheja in Grillparzerja in tudi G. Freytaga in Calderona (*Življenje je sen*). Francoske avtorje, A. Dumasa (sina), Augiera in Sardouja pa je priporočil pri-

hodnjim dramatikom kot študijsko gradivo, ne pa tudi gledališču, češ da so vsi po vrsti pravi zgled za pouk vzorne tehnike, medtem ko je življenje, ki ga prikazujejo »gnilo ali vsaj nagnito« in zato nevredno predstavljanja v slovenskem narodnem gledališču. Stritar je potemtakem usmerjal Dramatično društvo v najzahtevnejši repertoar po zgledu kakšne Comedie Francaise ali dunajskega Burgtheatra. Za razliko od Levstika, ki je bolj priporočal zaje-manje tem in vsebin iz vsakdanjega življenja, se je torej Stritar, sodeč vsaj po repertoarju, ki ga je priporočal, želel bolj svetovljansko, do najboljših del iz svetovne dramatike odprto gledališče, kar je povsem v skladu z nje-govim svarilom, da utegne pretirana vnema za nacionalno idejo gledališču in še zlasti dramatici tudi škodovati. To svarilo je naslovil v večji meri na razpis nagradnega natečaja za izvirno slovensko dramo (iz slovenskega ali slovanskega življenja) kot na samo izhodiščno idejo Dramatičnega društva, o kateri je pisal Levstik v vabilu na ustanovni zbor društva in nato še govo-ril na ustanovnem zboru. Stritar je v že omenjenem VI. Literarnem pogovo-ru v Zvonu zapisal tudi, kot pravi dr. Koblar, »svojo najljubšo misel tistega časa, toda prav za tiste čase najbolj nevarno«: »Lepa je misel, ki je vodila deželni zbor pri razpisu, tudi v gledališču buditi narodno zavest. Ko bi le narodnost ne utegnila časi škoditi umetnosti. Umetnost mora biti prosta na vse strani, da se more razvijati po svojih lastnih postavah, drugih ne pozna. Umetnost je gospa, ne dekla: če hoče tako rekoč enkrat prostovoljno služiti kaki ideji, tem bolje, siliti pa se nikdar ne sme.« Tako je Stritar v imenu umetnosti in umetniške svobode posredno pravzaprav zavrnil tudi idejne temelje pobude za ustanovitev Dramatičnega društva in za razpis nagrad-nega natečaja, vendar je, kot rečeno, to svojo zavrnitev usmeril zlasti na razpis in razpisno usmerjanje avtorjev dramskih besedil. Videti je, kot da se je, poznavalec svetovne dramatike, bal, da utegne zahteva po domovinski drami, ki naj prinese v slovensko nacionalno gledališče veliko temo, v dra-matici brez ustrezne tradicije in izkušenj povzročiti kvečjemu ponarejanje zgodovine in puhli patos. Zato je sodobnim slovenskim dramatikom raje priporočal zajemanje iz lastne življenjske izkušnje, se pravi iz sodobnega življenja, še posebej podeželskega, ki se mu je zdelo najbolj avtentično. O samem gledališču, ki ga je ta njegova zavrnitev predpisane idejne usmeri-tve, posredno tudi zadevala, pa je na drugem mestu v istem spisu tudi sam zapisal, da mora biti »visoka šola«, v kateri se gledalec sicer spočije in raz-vedri, vendar se hkrati tudi kaj nauči in celo poboljša ob zgledih iz drama-tike, kakršno je priporočal Stritar. Motilo ga je torej vsiljevanje politične ideje in ne samo dejstvo, da so pobudniki Dramatičnega društva o gledališču raz-mišljali nekoliko utilitaristično. Seveda pa je Stritar, kot je bilo že poveda-no, o gledališču razmišljal pod vplivom Schillerja in najbrž tudi Hegela in je videl v gledališču poustvarjalno umetnost, dolžno na čim bolj verodo-stojen način posredovati občinstvu velika dramska dela. In če gledališče to zahtevo upošteva, v bistvu niti ne more zaiti v vode nesprejemljive politič-ne angažiranosti, je bržčas menil Stritar.

Vrste gledališča, zvrsti in žanri

O vrstah ali zvrsteh in oblikah gledališča ali o gledaliških žanrih avtorji, ki jih povzemam, niso posebej razpravljali. Še največ, a že spet posredno, ko je pisal o ustreznem repertoarju in o tem, za kakšne igre bi moral biti razpisan nagradni natečaj Dramatičnega društva, je o tem napisal Stritar. Seveda pa so tudi predhodniki o tem razmišljali, saj drugače Linhart ne bi prilagajal predlog, ki jih je uporabil za razmere v Ljubljani oziroma za namen, ki ga je želel doseči, kar je bilo že pojasnjeno. Linhart se je, zelo verjetno ob sodelovanju Zoisa, zavestno odločal za žanr satirične komedije s pevskimi vložki, s katero je bilo najlažje pritegniti tedanje občinstvo in hkrati še pridobiti njegova čustva. Kakšen bi bil učinek uprizoritve Matička, če bi do nje prišlo konec 18. stoletja, lahko samo ugibamo. Uprizoritve leta 1848 in 1849 so bile kajpak pod vplivom revolucionarnega leta 1848 in to dejstvo je morda celo vplivalo na to, da so bili v ospredju drugi poudarki, kot bi bili l. 1790.

Nekaj malega je bilo na to temo napisanega tudi v času polemike med Kordešem in Babnikom na eni in Bleiweisom in člani Slovenskega društva na drugi strani konec leta 1848 in nato še leta 1850, ko je Kordeš objavil poziv za ustanovitev poklicnega gledališča kot delniške družbe. Kordeš in Babnik sta Kotzebuejevo komedijo očitno uprizorila kot satirično komedijo, v kateri sta uporabila že skoraj naturalistična izrazna sredstva (psovke in poulično izrazje), kar so Bleiweis in njegovi somišljeniki, pristaši idiličnega in neproblematično zabavnega ter večerniško rodoljubnega gledališča z ogorčenjem zavračali. Je že res, da so v letu 1849 uprizorili tudi Linhartovega Matička, kar je najbrž razumeti kot neke vrste davek času in poleg tega pripravili še tri dovolj resne večere (igrali so npr. tudi predigro k Schillerjevi Devici Orleanski), vendar so se že leta 1850 spet vrnili h konceptu čitalniških besed z nekaj deklamacijami, kakšno kratko in ljubeznivo komedijo ipd.

Vprašanja o stilu

Tudi vprašanj o stilu se avtorji, ki jih obravnavam, niso posebej dotikali. Še največ je bilo o tem povedanega v že omenjeni polemiki po Kordeševi in Babnikovi uprizoritvi Kotzebuejeve komedije leta 1848. Ta uprizoritev je očitno opozorila, da sta Kordešu blizu verizem in satiričnost, kar je glede na nesporno politično noto njegovih prizadevanj povsem razumljivo. Na politično izhodišče sta opozorila Kordeš in Babnik sama, ko sta na očitke, ki jih je v imenu Slovenskega društva naslovil nanju dr. Martinak v časopisu *Illyrisches Blatt* (12. decembra 1848) in deloma že v oceni njune uprizoritve v časniku *Slovenija* (8. decembra 1848), da sta dopustila »nemarno govorjenje« vseh oseb in prikaz »nevrednih in sirovih Slovencev«, odgovo-

mila, da se bosta še naprej zavzemala za liberalizem v umetnosti in zavračala licemerje, ki sta ga, kot kaže, očitala dejavnosti Slovenskega društva. Bleiweis je takšno usmeritev in iz nje izhajajoči, nekoliko izzivalni gledališki stil z ogorčenjem zavračal in si, vsaj leta 1848, očitno zadal nalogo, da česa takega v Ljubljani ne bo dopustil. Glede na to, da je istočasno sam podpiral Koseskega kot prevajalca (tudi že omenjeno predigro k Schillerjevi Devici Orleanski je prevedel Koseski), je najbrž jasno, da je bil Bleiweisu veliko bližji nekoliko nabrekli in patetični slog gledališkega govora, povezan z idiličnostjo in donečo patetiko lojalnosti cerkvi in cesarju, ki jo je Kordeš označil kot licemerje. Za Bleiweisa pa je gledališki večer moral nujno biti tudi pomemben družabni dogodek. Navsezadnje so bile vse prireditve Slovenskega društva organizirane kot dobrodelne prireditve in k temu je gotovo sodila tudi posebna stilna opredeljenost dogodka v celoti.

O stilni usmerjenosti gledališča, ki se je rodilo z Dramatičnim društvom, je mogoče sklepati iz Levstikovih besed v že omenjenem vabilu in nagovoru na ustanovnem zboru, deloma pa tudi iz pisanja Josipa Stritarja in Jurčiča. Levstik govori o »domu za narodno razsvetljevanje«, o »šoli lepih navorov in čiste narodne besede«, o »budilnem zrcalu plemenitih čustev in dejanj« in naпослед še o »poeziji, združeni z omiko«. Vse te oznake pričajo, da je Levstik sicer omenil ključno prispodobo realizma, naj bo umetnost zrcalo življenja, vendar je že hkrati poudaril, da mora biti to zrcalo »budilno«, ker pač mora delovati na gledalca spodbudno in mora posebej poudariti »plemenita čustva in dejanja«. Vse to priča, da je tudi Levstik želel nekolikanj vzvišeno gledališče, ki bo delovalo na gledalca nekako slovesno in ga pritegnilo, ne v tolikšni meri s prepričljivostjo posnetka življenja, kot bi zahteval čisti realist, temveč s plemenito idejo, moralnim zgledom, morda še z duhovitim in razumnim rezoniranjem, četudi preprostih ljudi (kot v njegovem Juntezu) in predvsem z lepoto in bogastvom jezika. To bi potemtakem moralo biti gledališče, v katerem bi bil poudarek na umetnosti govora oziroma oblikovanja besede, ki je bila v tem gledališču postavljena tako rekoč na oltar. In Stritar, ki je bil drugače veliko bolj nagnjen k svetobolju in leporečju, je morda tudi zaradi teh zahtev, ki so izhajale iz osnovne težnje po slovenskem nacionalnem gledališču, zaslutil nevarnost, da utegne takšno gledališče zabresti v čisto politično propagando ali v sterilno in odmaknjeno, za gledalce nezanimivo patetično leporečje in je povsem upravičeno posvaril pred možnimi zastranitvami in verjetno tudi s tem svojim svarilom vplival na to, da do takšnih zastranitvev ni prišlo. Svoje pa so prispevali tudi drugi avtorji, zlasti Jurčič, ki je tudi na stilno usmeritev gledališča gledal bolj življenjsko in seveda zlasti igralci z izkušenim Nolljem na čelu. Stritar je posebej poudaril, da mu gre za preprosto ljudsko gledališče in za »preproste igre iz življenja za življenje«. Slovenskim avtorjem dramskih besedil je tako rekoč naročil, naj pišejo »igre iz navadnega življenja, da bodo vsakemu preprostemu človeku umevne. Zdrave naj bodo, jedrnat, polne krepkega čuta, ki seza v srce, prosto dejanje, malo oseb, da

ne bode treba drugih priprav...« Po eni strani se je torej zavzemal za uprizarjanje najboljših iger iz svetovne dramatike, ob katerih bi se šolali tako igralci kot gledalci in tudi slovenski dramatik, po drugi strani pa je želel domače avtorje odvrniti od pretiranih ambicij in jih usmeriti v poetični realizem in nezahtevno dramaturgijo, kar bi gledališču, po njegovem mnenju, moralo pomagati dodatno pridobivati občinstvo. Seveda pa je pri tem vztrajal, da gledališče mora biti »šola dobrega okusa, lepega vedenja« in poudaril: »To se da doseči tudi z majhnimi pripomočki; za to ni potrebno velikanske palače iz rezanega kamna, za to ni treba krasnih dekoracij in blestečih ‚kostumov‘. Tudi v leseni lopi je mogoče gledalcem pretresati ali privzdigovati srca.« Zdi se, kot da je torej Stritar dejansko svaril pred odločanjem za spektakle in poskuse s kostumsko učinkovitimi predstavami. In ob tem, ko se je zavzemal z uprizarjanje Shakespeara, je hkrati tudi posebej poudaril, da Shakespeare svojih tragedij ni uprizarjal v palačah, temveč tako rekoč v leseni lopi.

Še najbolj pa se je za realizem v gledališču zavzemal Jurčič, ki je sprva razmišljal zlasti o komiki in komičnem gledališču, ker se mu je zdelo, da takšno gledališče najlažje pridobi gledalca. Vendar je tudi v tem zavzemanju izhajal iz realističnega izhodišča, češ naj tudi humor »sijajno napake in abote ljudstva oseva in jasni z namenom, oprostiti ga od njih... zrkalo naj bo, v katerem se reflektira gibanje in nehanje naše«. Takšno stališče je bilo tudi razlog, da se je lotil pisanja komedije Olikani Slovenec, medtem ko se je za pisanje Tugomerja odločil zlasti zato, da bi na literarni način, kot rečeno, odgovoril na sramotilne ocene Gustava Freytaga.

4.

Gledališče in druge umetnosti

O tem, v kakšnem razmerju je gledališče z drugimi umetnostmi, je spregovoril v bistvu samo Kordeš, ki je v članku, v katerem je pisal o tem, da Ljubljana oziroma Slovenci v Ljubljani nujno potrebujejo stalno gledališče (novembra 1848) izrecno zapisal, da, kot piše, »dramska umetnost« nika- kor ne bi smela zaostajati za literaturo«. Iz tega drobca pravzaprav lahko sklepamo, da je Kordeš v gledališču videl samostojno in po svoje tudi konkurenčno umetnost literaturi, ki jo je želel postaviti v jasno razmerje do drugih umetnosti, zlasti do književnosti, ki je bila tedaj vendarle že do neke mere etabli- rana umetnost.

Z vprašanji o tem, v kakšnem razmerju je gledališče z drugimi umetnostmi, se ostali pobudniki slovenskega nacionalnega gledališča niso ukvarjali. Gledališče so razlagali predvsem z vidika njegove socialne, narodotvorne funkcije (razen Stritarja), in ker so kot njegovo prvo nalogo videli

zlasti afirmacijo slovenskega jezika, so za razliko od Lessinga in še kakšnega drugega teoretika gledališče razlagali predvsem kot umetnost govora. Smisel uprizoritve naj bi bil, kot je pisal Zois, v bistvu isti kot pri literaturi. Šlo naj bi za dokazovanje zmožnosti jezika. V poeziji je to dokazoval Prešeren, ki je pokazal, da je slovenski jezik mogoče uporabiti v tako rekoč vseh pesniških oblikah in za vse pesniške teme. Gledališče je moralo dokazati, da je mogoče v slovenščini tudi na ravni govora izraziti vse, kar je potrebno, enako dobro kot v nemščini ali italijanščini. In, ker je bilo tako, Linhart ali Kordeša in tudi Levstika ni tolako zanimalo, v kakšnem razmerju je gledališče npr. s slikarstvom ali glasbo, kot to, kako to gledališče funkcionira v družbi. Samo Stritar si je v skladu s svojimi pogledi prizadeval zelo jasno razložiti razmerje med gledališčem kot poustvarjalno umetnostjo in dramsko poezijo kot najvišjo možno zvrstjo poezije.

S sistemskimi vprašanji s področja estetike se potemtakem slovenski avtorji in še posebej pobudniki slovenskega nacionalnega gledališča niso ukvarjali. To je tudi razumljivo glede na to, da ugotavljamo, da so bili glavni cilji njihovih prizadevanj pravzaprav bolj politične narave kot estetske.

5.

Gledališče in družba

Da se je Linhart kot avtor ponašitve dveh tedaj popularnih gledaliških iger in avtor prve posvetne gledališke uprizoritve v slovenskem jeziku pod Zoisovim vplivom zavestno opredelil za sooblikovanje podlag in pogojev za nastanek in spodbujanje slovenske nacionalne zavesti in s tem tudi za neposredno narodotvorno delovanje, je najbrž nesporno. O tem priča tako rekoč vse njegovo dejanje in nehanje po tem, ko ga je Kumerdej uvedel v Zoisov krog in Edling v Akademijo operosorum. Linhart je pravzaprav ustvaril celo več različnih podlag za oblikovanje in podporo slovenske nacionalne samo/zavesti. Ne le, da je prispeval Županovo Micko in Matička in Županovo Micko tudi uprizoril, že pred tem je v dveh zvezkih, četudi v nemščini, prispeval Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije (1788 in 1791), ki velja, kot poudarja v knjigi Zgodovina slovenskega slovstva I (Slovenska matica, Ljubljana 1956) Alfonz Gspan »za najpomembnejši ideološki tekst našega preroda«. Linhart v tej knjigi prikazuje zgodovinsko dogajanje na celotnem slovenskem ozemlju ne glede na tedanje deželne meje in hkrati v duhu porajajočega se pozitivnega nacionalizma zagovarja mnenje, da bi glede na svojo številnost Slovani morali imeti prvo besedo v tedanji Avstriji. S poudarjanjem pomena Karantanije in pozitivnih lastnosti vseh Slovanov, ne le Slovencev, izpričanih v preteklosti, je Linhart podaril Slovincem eno od nujnih predpostavk za oblikovanje na-

cionalne samozvesti, to je preteklost, na katero se je mogoče sklicevati in se z njo utemeljevati. Z gledališko dejavnostjo sta skupaj s Zoisom, kot že rečeno, želela afirmirati slovenski jezik kot enakopravno umetniško izrazno sredstvo in tako pridobiti porajajoče se slovensko meščanstvo kot najbolj prodorni in napredni del naroda za ta jezik. To pomeni, da sta gledališču zavestno namenila politično funkcijo narodotvorne dejavnosti v najbolj elementarnem pomenu besede in o tem najbrž ne more biti nobenega dvoma. Če se torej sprašujemo o razmerju slovenskega nacionalnega gledališča, kakor sta ga zasnovala Linahrt in Zois in ga je nato skušal vzpostaviti najprej Kordeš in naposled Levstikov krog z Dramatičnim društvom, do družbe, je pač mogoče le še enkrat ponoviti trditev, da je šlo za zavestno opredelitev za narodotvorno funkcijo gledališča. Takšno samoopredelitev slovenskega gledališča je mogoče primerjati kvečjemu še z državotvornostjo antične grške tragedije v obdobju po perzijskih vojnah in morda še z italijanskim gledališčem v času renesanse, ko je to gledališče z odločitvijo za ljudski (italijanski) jezik skupaj s literaturo v italijanskem jeziku (Dante, Petrarca, Boccaccio idr.) ravno tako začelo ustvarjati osnovo za oblikovanje zavesti o italijanski narodni skupnosti.

Da je šlo za povsem nedvoumno odločitev za aktivno narodotvorno vlogo gledališča, priča cela vrsta že navedenih pisnih ali ustnih izjav in trditev pobudnikov slovenskega nacionalnega gledališča, od domnevno Zoisovega zapisa v Laibacher Zeitung po premieri Županove Micke, preko Kordeševega nekoliko izzivalnega spisa Slawisches Theater in Laibach (Illyrisches Blatt, 11. julija 1848) že spet po uprizoritvi Županove Micke in seveda do Levstikovega vabila na ustanovni zbor Dramatičnega društva in govora na tem ustanovnem zboru. Ob tej enotni usmeritvi sta v bistvu moteče delovala samo Bleiweis s svojim krogom v letih 1848 do 1850 in Stritar s sicer utemeljenim stališčem zoper politično utilitaristično rabo umetnosti. Proti koncu stoletja pa so že omenjeni Vošnjak, Aškerc in še nekateri drugi avtorji skušali doseči, da bi slovensko gledališče preseglo dotedanjo zgolj narodotvorno usmeritev. Zlasti Aškerc je v spisu Dve, tri o našem gledališču in naši drami (Ljubljanski zvon, 1899) zahteval, da sodobno gledališče ne more in ne sme biti več zgolj narodno gledališče, kot je bilo antično grško gledališče, saj se tudi moderna dramatika preusmerja v vse bolj občečloveške smeri in snovi.

Odnos med odrom in avditorijem (gledališče kot svetišče, gledališče kot šola in kot vzgojna ustanova)

V skladu z narodotvorno funkcijo gledališča so pobudniki slovenskega gledališča predvidevali in celo zahtevali tudi prav poseben odnos med odrom in avditorijem v gledališču oziroma med gledališčem in občinstvom

v širšem pomenu besede. O tem je prvi pisal že poročevalec o premieri Županove Micke, domnevno, kot rečeno, Zois, 29. decembra 1789. Na podlagi te prve predstave posvetnega gledališča v slovenščini, ki so jo pripravili amaterji, člani Družbe prijateljev gledališča, je Zois, ki drugače gotovo ni bil nagnjen k patetičnemu pretiravanju, zapisal, da je na sodelavce pri tej uprizoritvi ponosen ves narod, ki jih bo »ovekovečil v letopisih svojega slovstva«. Po njegovem mnenju so bili namreč za vse čase dokazali, da je slovenski jezik enakovreden jezikom drugih, veliko večjih narodov z bolj razvito kulturo in potrdili njegovo uporabnost za gledališče. Ker je šlo za poročilo, napisano neposredno po predstavi, je mogoče nekaj tega navdušenja pripisati premierskemu vzdušju, ki je gotovo zajelo tudi Zoisa, hkrati pa ravno to priča, da je bilo to vzdušje očitno res navdušujoče. Občinstvo v tedanji Ljubljani, ki je bila v bistvu majhno provincialno mesto, četudi je bila središče dežele Kranjske, se je, kot vse kaže, odzvalo na slovensko besedo v gledališču z naravnost pobožnim vzhičenjem, morda celo nekoliko presenetljivim glede na to, da pripisujemo vznik slovenske narodne zavesti in s tem tudi posebnega odnosa do slovenskega jezika precej kasnejšemu obdobju. V kontekstu tega dogodka, ki je nedvomno pomenil pomembno opozorilo avstrijskim oblastem in še posebej cenzuri, je povsem razumljivo, da ni moglo priti tudi do uprizoritve Matička, četudi avtorji, ki pišejo o tem (dr. Koblar) dopuščajo možnost, da so bili razlogi zato celo v sami Družbi prijateljev gledališča, v kateri so sodelovali tudi ljudje z izrazito nemškimi priimki.

In prav podobno, celo izzivalno navdušenost je moč razbrati tudi iz že navajanega Kordeševega zapisa o ljubljanski uprizoritvi Županove Micke l. 1848. V tem zapisu Kordeš mimogrede omenja, da se dotlej v kritiških zapisih ni smelo niti omenjati tega, da je pred tem že kaka pesem v slovenskem jeziku, očitno vpletena v predstavo, odigrano v nemščini, vedno znova doživela buren aplavz v gledališču. Še posebej naj bi to veljalo za zadnjih sedem, osem let Metternichove vladavine (1841-1948). Tudi drugi opisi gledaliških dogodkov iz leta 1848 poudarjajo navdušenje občinstva ob predstavah v slovenščini, saj naj bi ob takšnih večerih v gledališki dvorani vse vrelo in v nepopisni gneči je bil marsikdo celo ob nakit ali pa se mu je strgala obleka. Včasih je tudi po dvesto ljudi ostalo brez vstopnic in so potem stali pred vrati in poslušali, kaj se dogaja v dvorani. V vroči dvorani so dame omedlevale, ko pa se je oglasila slovenska pesem, se je gledališče kar treslo »od ropota ginjenih poslušalcev«. Prav zato se je Kordeš tudi zavedal velike zmožnosti gledališča, ki lahko, kot je zapisal v svojem manifestu Slovensko narodno gledališče (28. novembra 1848) bistveno vpliva na življenjski nazor ljudi in celo na njihovo izobrazbo in značaje. In zato se je tudi bil namenil, kot je zapisal v pozivu k ustanovitvi poklicnega gledališča kot delniške družbe 28. januarja 1850, »da posvetim svoje moči in zmožnosti še drugim narodnim interesom – namreč, da bi z domoljubi ustanovil slovensko narodno gledališče za Kranjsko«. V nadaljnjem besedilu je Kordeš

šev poziv nekakšna mešanica zelo stvarnega podjetniškega premisleka o nujnih stroških in načinu, kako pridobiti potrebna sredstva in vznesene patetike, s katero se Kordeš predstavlja javnosti kot pisatelj, čigar delo je bilo ves čas »posvečeno interesom domovine«, in ki se sam reklamira kot človek, ki se zaveda »težave tega podviga«, vendar, kot pravi: »v sebi čutim moč, da prevzamem to nalogo, naj bo še tako težka in jo ob spodbudi pogumnih domoljubov tudi izvedem...« Kordeš je s takšno dikcijo očitno, zavestno ali ne, skušal povzeti vzdušje, ki so ga vzbujale predstave v slovenščini, in ki je bilo v revolucionarnem letu 1848 gotovo še posebej razvneto. Ponujal se je javnosti kot nosilec nacionalne ideje in tudi zato je tako rekoč moral izzvati Bleiweisovo nestrpnost in jezo in biti naposled popolnoma izigran, tako da so si njegovo zamisel prilastili Bleiweis in njegovi pristaši in jo kajpak tudi uničili.

Vzdušje, ki ga je po vzdušju v dvoranh povzema in podžiga Kordeš, je leta 1867 povzel tudi Levstik in z njim vred tudi drugi pobudniki ustanovitve Dramatičnega društva. Poleg tega je bilo prebivalstvo vse Slovenije očitno resnično željno gledališke hrane, kajti po politični sprostitev po letu 1860 se je gledališko življenje v Sloveniji naglo razmahnilo in leta 1868 so, kot poroča Josip Noll, že v devetindvajsetih krajih po vsej Sloveniji pripravljali predstave v slovenščini. Toda pobudniki slovenskega nacionalnega gledališča so se spraševali predvsem o tem, kako »razsvetliti« in idejno usmeriti gledališča željne množice, manj pa o tem, kaj se v gledališču dogaja v stiku med igralcem in gledalcem. O tem pričajo že večkrat navedene oznake gledališča, ki jih je uporabljal Levstik (»prijeten dom za narodno razsvetljevanje«, »budilno zrcalo plemenitev čustev in dejanj človeških« ipd.). Tudi on je potemtakem želel, da bi v gledaliških dvoranh, v katerih bi se govorilo slovensko, vladalo nadvse slovesno vzdušje, in da bi gledalci, ki bi prisostvovali slovenskim predstavam, imeli občutek, da se z njimi dogaja nekaj posebnega, kar jih plemeniti in povzdiguje, da postajajo boljši, bolj kulturni in moralni.

Seveda pa je slovensko gledališče v pogojih, v kakršnih je delovalo, težko dosegalo takšne učinke, četudi so bili gledalci še tako dobrohotni in dojemljivi. Zato ni čudno, da je Stritar, ki je z Dunaja vse skupaj videl nekoliko drugače, svaril pred pretiranimi pričakovanji in pred vsiljevanjem politične tendence. Čeprav je v označevanju gledališča tudi sam uporabljal zelo visokoleteče pojme kot so »visoka šola«, »visok tribunal« in »svetišče«, je pri tem očitno mislil zlasti na moralni učinek tem in vsebin dramskih besedil, ki naj bi jih gledališče uprizarjalo. Stritarju torej ni v tolikšni meri šlo za retorične učinke igralske govorne umetnosti in ne za blišč ali zunanjo podobo predstav, temveč za učinkovitost na ravni vsebin in etične sporočilnosti. Zato je svaril pred zahtevami po zgodovinski domovinski igri, ker se je bal patosa in je raje priporočal »igre iz navadnega življenja«, katerih avtorji pa bi seveda morali znati izbrati prave teme, ki bodo omogočale ustrezni moralni nauk in tudi siceršnji poduk.

V. Zaključek

Gledališče tako rekoč samo po sebi vedno pomeni poseg v družbeno stvarnost ali drugače povedano: gledališče se tako rekoč ne more izogniti svoji socialni funkciji in učinkovitosti. In prav to dejstvo je pomenilo temeljno izhodišče prizadevanj pobudnikov slovenskega nacionalnega gledališča. Ne glede na to, v kolikšni meri sta Linhart in Zois zavestno izhajala iz tega spoznanja, sta vsekakor vedela, da se v gledališču oblikuje neke vrste družbena elita. Prav elito, ki jo je predstavljalo nastajajoče meščanstvo slovenskega rodu, sta želela pridobiti za slovenski jezik. Prepričati sta jo želela, da je slovenski, torej njen materni jezik, enako dober in enako zmožen kot nemščina ali italijanščina, in da ravno tako lepo ali blago zveni. Linhart in Zois in kasneje Kordeš, Levstik in Stritar, vsi so torej izhajali iz bolj ali manj zavestnega spoznanja, da gledališče, še zlasti, če je dovolj jasno usmerjeno, oblikuje okrog sebe določeno skupnost in želeli so nič manj kot to, da bi slovensko gledališče sooblikovalo slovensko narodno skupnost. Gledališču so namenili vlogo oblikovalca in usmerjevalca nacionalne samo/zavesti. Šlo jim je potemtakem vsaj v enaki meri kot za kulturni podvig tudi za politično akcijo v najširšem pomenu besede. Kot rečeno, pa so morali to politično težnjo do neke mere prikriti ali na videz utemeljevati z argumenti, ki so vsaj na pogled nepolitične narave. Zato so se posluževali tudi jezika, ki ga danes razumemo kot jezik teorije, ker so izrekli trditve, ki zadevajo vprašanja, kako gledališče učinkuje in kakšno naj bi gledališče moralo biti, se spraševali o tem, kakšno gledališče je najustreznejše glede na željeni učinek ipd. Na ta način so, tudi s povzemanjem ali prirejanjem trditev drugih avtorjev, zlasti Lessinga, Schillerja, Goetheja, Hegela, Freytaga idr., ustvarjali kljub vsemu tudi nekakšno teoretično ozadje lastne gledališke in še večkrat dramske prakse. Na ta način pa so zagotavljali tudi možnosti, da so se vsi tisti, ki so se gledališča lotevali z manj visokoletnimi ambicijami, lahko seznanili vsaj z osnovami teorije in poetike gledališča in si tako pridobivali osnovno znanje, potrebno za njihovo igralsko, režisersko ali tudi kritiško prakso.

Trzin, 10. decembra 1997

Tone Peršak

Theoretical Self-Affirmation of the Slovene National Theatre

It is an essential historical fact that – from the very first theatrical performance in Slovene, open to the general public (on December 28, 1789) – there was an unambiguous emphasis on creating a national, the Slovene National Theatre. It may seem quite a paradox that the initiators of the then theatre (A.T. Linhart and Baron Žiga Zois towards the close of 18th c., L. Kordeš in the period from 1848 to 1850 and Levstik's Dramatic Society in 1867), to a certain extent forced to conceal their political ambitions, had to rely on such arguments and interpretations that we nowadays consider as "theory of theatre."

It would of course be pretentious to claim that the theory of theatre as a self-standing discipline began back in the 18th or even 19th century. At that time theatre in European cultural circles was looked on as a kind of reproductive art subject to the art of all arts, i.e. dramatic poetry (notably Hegel). But, while acting in favour of a future German National Theatre, it was no doubt G.E. Lessing himself who provided some crucial prerequisites to the creation of the theory of theatre as an independent theory of autonomous and autochthonous art. Last but not least, Lessing served as a model to the pioneers of the Slovene National Theatre.

Among the various perceptions – what is theatre? – there is also an original Slovene approach to theatre as such, understanding the latter as "art of speech". The art of theatre, based on language, is capable of provoking aesthetic sensations. Or in other words: language, its capacity of addressing things and making them aesthetic – is believed to be affirmed through theatre. The Slovene National Theatre thus is making a contribution to the affirmation of the people's national language – Slovene – as an artistic means of expression, equal to other nations' languages, thus, in fact, affirming the existence of the nation itself-speaking the language concerned.

We can therefore easily imagine that – whether or not, apart from attention paid to its regular activities and professionalisation, good domestic drama was being produced – was most certainly less important to the Slovene National Theatre in its early period than – whether the Theatre, by staging the translated world's masterpieces of drama was proving Slovene to be / was affirming Slovene as a language of expression equal to the originals in which individual dramas had been written.

Another important characteristic, emphasized in the above-mentioned written contributions to what, today, we understand as "theory of theatre" – is a consciousness of the theatre's social function. The initiators of the Slovene National Theatre knew well that theatre had a creative social function, leading to the establishment of the Slovene bourgeois class. They were also aware of the fact that theatre had an inherent nationally promotional role to perform. And they wanted to make good use of it all, by resorting (as has been said) to such arguments and interpretations that we nowadays consider as "theory of theatre."

T. P.

Barbara Pušić

MED PREVRATNIŠTVOM
IN APOLOGIJO -
NACIONALNA GLEDALIŠČA
SKOZI ČAS

Uvod	63
Gledališče kot prostor kolektivne identifikacije	64
Narodno gledališče kot gledališkozgodovinski termin	66
Idejne in civilizacijske podlage za nastanek narodnih gledališč	68
Model narodnega gledališča in prvi zgodovinski zgledi	74
Avstrijsko Narodno gledališče na Dunaju – projekt razsvetljenega absolutista	79
Poseben problem – etnična zmeda v habsburški monarhiji	81
Razsvetljske ideje in Slovenci	87
Prve javne manifestacije slovenstva	93
Prva ideja slovenskega narodnega gledališča	94
Med »domorodnimi napravami« se pojavi slovensko gledališče	97
Ob plinski razsvetljavi še duševno razsvetljenje	99
Novorojeno dete: Dramatično društvo	102
Zgodí se slovensko narodno gledališče	110
Summary	113

»We are what we imagine. Our very existence consists in our imagination of ourselves. The greatest tragedy that can befall us is to go unimagined.«

N. Scott Momaday, *The Man Made of Words*

»Imminent national mausoleums of political correctness throws theatre into crisis.«

Brian Singleton, *The Pursuit of Otherness for the Investigation of Self*

Na začetku se seveda zastavlja neizogibni »zakaj«. Zakaj ponovno pisati o narodnem gledališču in njegovi zgodovini na Slovenskem, ko pa se vendarle zdi, da je bilo o tem že v preteklosti povedano dovolj ali celo preveč, medtem ko so druge pomembne gledališkozgodovinske teme ostajale na robu? Zakaj brskati po temi in témi, ki se zdi neaktualna vsaj iz dveh razlogov? Narodna gledališča vse od uveljavitve neinstitucionalnih gledališč niso več edini model gledališkega profesionalizma in še manj merilo specifične gledališke izraznosti moderne dobe. Celo konservativneži bi danes težko zanikali dejstvo, da gredo nove kulturne arene daleč onkraj meja, ki so jih nekdaj začrtale nacionalne države. Kulturno pokrajino naše sedanjosti v splošnem zaznamujejo izraziti globalizacijski procesi, interkulturalne težnje ter odmik od pisoče kulture v neskončna prostranstva medijskih slik, interneta, virtualnih svetov in satelitskih komunikacij ne glede na jezikovne, narodne in državne meje.

»Nacionalna država, patriotizem in celo zahodni svet so pojmi, ki so izgubili stik z realnostjo«, razmišlja v svoji razpravi *Theatre History and the Nation-State* eden uglednejših ameriških teatrologov Bruce Mc Conachie ter dodaja, da moramo »pojme, s katerimi se imenujemo in označujemo, definirati po novo«.¹ Za takšno početje po mnenju Mc Conachieja potrebujemo nekaj distance, ne le o nacionalni državi in njeni kulturi, ampak tudi o vrstah znanja in moči, ki jo generirajo ter legitimirajo njene institucije. Potrebna je zavest, da se s poimenovanjem in preimenovanjem objekt konstruirati in rekonstruirati, polni in prazni. Četudi so lahko s slovenske perspektive ta vprašanja videti bolj zapletena, razmišljanja Mc Conachieja nedvomno predstavljajo izziv in zahtevajo kritično soočenje. Civilizacijske in

¹ Glej Bruce Mc. Conachie: *Theatre History and the Nation-State*. v: *Theatre Research Int.*, Vol. 20, 1995, št. 2, str. 141-148.

družbene preobrazbe sedanjosti postavljajo v novo, spremenjeno luč tudi staro zgodovinsko vprašanje o nacionalnem gledališču.²

Da bi lahko nadgradili te splošne domneve, se je treba na novo lotiti konkretne pomenske razlage pojma »narodno gledališče«. Analizirati moramo njegov nastanek in njegove zgodovinske preobrazbe na normativni in pragmatični ravni, opredeliti njegova »ideološka in idejna« določila ter predvsem njegove »gledališke« oz. oblikovne komponente. Šele tako bomo lahko opredelili narodno gledališče kot gledališkogodovinski pojem ter si izoblikovali mnenje o tem, ali je narodno gledališče danes zgodovinska nujnost ali anahronizem.

Gledališče kot prostor kolektivne identifikacije

Številni primeri iz evropske gledališke zgodovine pričajo o važni integrativni družbeni in civilizatorični vlogi, ki jo je imelo gledališče v različnih zgodovinskih epohah – v antični dobi, v srednjem veku z množičnim sakralnim gledališčem, v moderni dobi s poskusi političnega gledališča vseh vrst, če naštejemo le nekatere splošno znane gledališke pojave. Gledališče ima v primerjavi z drugimi umetnostmi poseben družbeni naboj predvsem zaradi načina recepcije, dejstva, da se vselej naslavlja na kolektivnega gledalca in se odvija tu in zdaj, kot javni dogodek, zborovanje, živ in nazoren spektakel. Občinstvo, ki prisostvuje uprizoritvi, se – vsaj za čas predstave in vsaj v domišljiji – ideološko konstituira in potrdi kot specifična družbena skupina. Pri tem ne gre le za to, da se *»neka skupina konstituira in loči od drugih skupin, pač pa tudi za to, da se omogoči ideološka solidarizacija... pripadnikom tistih skupin, katerih interesi so nasprotni interesom skupine, ki se na ta način »potrjuje«*.³ S tem ko vpisuje protagoniste v mesto (polis) ali v določeno skupino, postane gledališče prostor socialne, ideološke ali politične identifikacije. To pomeni, da je vsako gledališče v svojem temelju (tudi) politično, čeprav ta izraz v ožjem smislu označuje predvsem tiste zvr-

² Živost obravnavane problematike odkriva obsežna tuja literatura, ki sega od preprostih leksikonskih gesel (H. Rischbieter (ur.): Theater-Lexikon, Zürich, Schwab, 1983; Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein, Klaus Hammer et al.: Lexikon Theater International, Berlin, 1995) do teoretičnih analiz (Lenz Prütting: Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters. V Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (ur.): Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters, München, 1983; gradivo simpozija skupine za gledališko zgodovino FIRT Re/Writing National Theatre Histories, Helsinki, 1997), zgodovinskih pregledov (Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des Deutschen Theaters, Tübingen, Basel, 1993) in zgodovinsko-primerjalnih študij (npr. Laurence Senelick (ur.): National Theatre in Northern and Eastern Europe, Cambridge, 1991).

³ Tu sledimo izvajanjem Zoje Skušek-Močnik v delu Gledališče kot oblika spektakelske funkcije, Ljubljana, 1980, str. 10-11. Podrobneje glej še Jean Duvignaud: Les ombres collectives (Sociologie du théâtre), Pariz, 1973; Graham Holderness (ur.): The Politics of Drama, Houndmills, 1992.

sti, ki jih družijo značilnosti, da slavijo zmago določene teorije, družbenega prepričanja ali filozofskega projekta.

Gledališče torej v določenih družbenih pogojih lahko privzame naloge, ki jih sicer »nosijo« druge dejavnosti: vzgoja, izobraževanje, politika itn. ter deluje kot neke vrste družbeni prevodnik. Kakšen bo ta »prevodnik«, določajo demografske, etnične, religiozne, spolne, seksualne in druge kulturne značilnosti družbenih skupin, ki jim pripadajo ustvarjalci, producenti in gledalci, hkrati pa tudi širši družbenozgodovinski kontekst, družbene mentalitete in njene imaginacije, finančni, ekonomski, politični ter drugi, zelo konkretni dejavniki.

Na teoretični ravni lahko razlikujemo med gledališkimi pojavi, pri katerih želijo akterji ohraniti status quo in s tem podpirajo vladajoči sistem ter med tistimi pojavi, ki vladajočemu sistemu nasprotujejo. Obstoječi družbeni red je v prvem primeru prikazan kot »naraven«, kot sistem brez alternative, ki ne potrebuje opravičila s političnimi argumenti. V drugem primeru pa skušajo gledališki akterji legitimirati potrebo po družbeni spremembi s tem, da »naturnost« razkrivajo kot politični konstrukt.

Če privzamemo takšno shematično delitev, sledi, da je gledališče po eni strani lahko »reprezentant« državne moči in vrednot skupine na oblasti (odtod interes za poddržavljenje gledališč), po drugi pa je lahko »nevarno« in zato že od nekdaj deležno posebnega zanimanja pri državnih, regionalnih in lokalnih oblasteh, o čemer nas navsezadnje pouči obstoj cenzure in celotna zgodovina represivne zakonske regulative delovanja gledališč.⁴

Zgodovinsko lahko te pojave opazujemo v različnih oblikah. V nastajajoči nacionalni državi je običajno temeljna dilema, ki se postavlja dramatik, do katere stopnje naj sodeluje pri vzdrževanju in podpiranju nacionalne mitologije. Raziskava tega vprašanja nam odkriva pomen, ki ga je imelo gledališče za kulturno oblikovanje narodov po nacionalističnih in republikanskih principih. Po »osamosvojitvi« se strategija gledaliških ustvarjalcev večinoma spremeni – predstavljati začnejo »drugo« tradicijo in zgodovino ter uporabljajo dramatik in gledališče kot sredstvo za post-osamosvojitveno strategijo upora proti nacionalističnemu kopiranju starega dominantnega, »skorumpiranega« reda. V postkolonialnem svetu kulturna praksa ni osnovana na preprostem odporu prejšnji dominantni kulturi in njeni dediščini, ampak odkriva komercializem in ideologijo v »tradiciji«, ki jo skuša narodna država kot etablirovano »prodajati« navzven in navznoter. Pomeni torej iskanje »druge« kulture znotraj lastne tradicije in lastne zgodovine.⁵

⁴ Naj na tem mestu samo spomnimo, da je vprašanje o koristnosti oziroma škodljivosti »pesništva« za državo na filozofski ravni živo vsaj od Platonove *Države*, na pragmatični ravni pa spremlja umetnost, predvsem literaturo in gledališče, kot senca, ki se je pravzaprav ni mogoče znebiti.

⁵ Glej tematsko številko Theatre Research International »Theatre and Interculturalism«, Vol. 22, 1997, št. 2, zlasti uvodni prispevek Briana Singletona: *The Pursuit of Otherness for the Investigation of Self*.

To je splošni okvir, v katerega moramo postaviti razmislek o »narodnem gledališču«, ki se je razvilo v zibelki družbenoprevratnih idej s konca 18. stoletja, sčasoma pa postalo družbeno privilegirana, dominantna in represivna gledališka oblika.

Narodno gledališče kot gledališkozgodovinski termin

Dobo oblikovanja narodnih gledališč v Evropi zgodovinarji običajno zamejujejo na eni strani s prodorom meščanskih revolucionarnih idej v drugi polovici 18. stoletja, na drugi strani pa s koncem prve svetovne vojne leta 1918, v kolonialnih deželah (in ne samo tam) se podobni procesi nadaljujejo tudi pozneje. Gre za čas, ki ga najpogosteje imenujemo meščanska doba, zgodovinarji pa ga pogosto označujejo tudi kot dobo nacionalizmov. Poleg vere v nenehni in vseobsegajoči smiselni zgodovinski razvoj to epoho zaznamujejo velike družbene spremembe in revolucionarni prevrati, ki so se godili v duhu demokratičnih idej in ognju nacionalističnih strasti. Številne etnične skupnosti v Evropi – Nemci, Madžari, Finci, Poljaki, Čehi in drugi – so v tem obdobju dokazovale svoj obstoj in se borile za enak kulturni in politični položaj, kot so ga imeli t.i. »zgodovinski narodi«.

Družbene in civilizacijske preobrazbe so tedaj povzročile tudi začetek obsežnih gledaliških reform, ki so na novo opredelile družbeno vlogo gledališča, njegovo vsebinsko, idejno in ideološko usmeritev, organizacijo gledališča, nenazadnje pa tudi uprizoritvene konvencije oz. formalno stilna obeležja gledaliških predstav. Izoblikoval se je model, ki ga poznamo pod imenom »narodno gledališče« ter predstavlja ključni teleološki in aktivistični gledališki projekt meščanske dobe. Zajel je velik del Evrope, med drugim tudi slovensko kulturno okolje, ki je bilo takrat pod politično vladavino habsburške monarhije. Profesionalizacija slovenskega gledališča se je tako zgodila prav pod programskim geslom »za narodno gledališče«.

In vendar. Če se vprašamo, kolikšno pozornost so slovenski gledališki zgodovinarji doslej posvetili pojavu narodnega gledališča in njegovi splošni definiciji, smo ob izsledkih pravzaprav presenečeni. Potrdimo sicer lahko, da gre za eno od ključnih oznak, s katerimi zgodovinarji opisujejo slovensko gledališče (konca) 18. in 19. stoletja, vendar pa kljub pogostemu pretresanju vprašanj o »narodnosti in mednarodnosti« v našem gledališkem izročilu, o razlikah med »narodnim in ljudskim gledališčem« ali o »narodnem odporu na odru« v obstoječi gledališkozgodovinski literaturi nismo našli na poskus natančnejše definicije, kaj pravzaprav pomeni »narodno gledališče« kot gledališkozgodovinski termin. Zdi se, da so ta termin gledališki zgodovinarji doslej uporabljali z nekakšno samoumevnostjo, bil je nujna, a slabo (ideološko) opredeljena sestavina v razpravah o razvoju slovenskega gledališča.

Kot v splošnem zgodovinopisju pretekle epohe se je tudi v gledališki zgodovini pogosto udejanjalo načelo, da naj bo nacionalni ideal izhodišče in hkrati cilj zgodovinske argumentacije.⁶ To ne velja le za zgodovinske dokumente iz navdušenih časov političnega preoblikovanja in ustanavljanja narodnega gledališča v Ljubljani,⁷ temveč tudi za večino poznejših pregledov gledališke zgodovine, pri katerih se avtorji sicer zavedajo, da je bila odvisnost gledališča od nacionalnega boja dolgo časa hkrati gibalo in zavora gledališkega razvoja na slovenskih tleh, vendar pa sprejemajo idejo nacionalnega gledališča kot nesporni cilj celotnega zgodovinskega razvoja, zgodovinsko nujnost in ne kot zgodovinski pojav.⁸

Ta prva ugotovitev lahko vsaj deloma razloži, zakaj zgodovinska problematika narodnega gledališča na Slovenskem ni doživela temeljitejše teoretske analize. Še najbolj natančno se je tega lotila Zoja Skušek-Močnik v knjigi *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, kjer označi nacionalno gledališče kot *najvišjo* obliko nekega zgodovinskega tipa gledališča, kar po njenem potrjuje tudi empirična gledališka situacija, v kateri nacionalno gledališče še zmerom deluje kot »*najodličnejša ustanova na svojem področju*«, ali vsaj kot privilegirana kulturna tvorba.⁹ Genezo narodnega gledališča avtorica predstavi ob Lessingovem poskusu ustanovitve nemškega Narodnega gledališča v Hamburgu (1767-1769) in jo poveže s civilizacijskimi spremembami, ki jih je prinesla meščanska doba v Evropi ob koncu 18. stoletja. V tem okviru kratko razloži povezavo med nastankom »narodnega gledališča« in »narodov«, pomen narodnega gledališča v sedanjosti pa nakaže z naslednjimi ugotovitvami:

»Sama gledališka praksa je seveda nujno heterogena; velik in nemara najbolj opazen del gledališke avantgarde je danes skoz in skoz internacionalen; toda čisto abstraktno lahko že sedaj rečemo, da nacionalna problematika doživlja v avantgardi specifično usodo, ki je daleč od tega, da bi se izenačila s preprostim ‚odmrtnjem‘. Na drugi strani nas sam obstoj nacionalnih gledališč ob veliki vlogi, ki jo še zmerom imajo, in ob paradoksu avantgarde, ki se mora v prvi vrsti definirati prav z opozicijo proti velikim nacionalnim gledališkim ustanovam, prepričuje, da se, ko govorimo o današnjem

⁶ Manj kot za zgodovino gledališča to velja za zgodovino slovenske dramatike. Literarna zgodovina je takšna gledanja v precejšni meri problematizirala in preseгла z re-interpretacijo zgodovine slovenske dramatike, ki jo lahko zasledimo npr. pri Igorju Grdini, v študijah Tarasa Kermaunerja itn.

⁷ V mislih imamo Prijateljev članek Narodno gledališče, SN, 28. septembra 1918; ponatisnjen tudi v Bojan Štih (ur.): Slovenski teater gori postaviti, Ljubljana, 1981, str. 67-73.

⁸ Takšne podlage zasledimo npr. pri Filipu Kalanu-Kumbatoviču, Bratku Kreftu idr.; Dušan Moravec oznako »narodno gledališče« v svojih gledališkozgodovinskih študijah redkeje uporablja.

⁹ Glej Zoja Skušek-Močnik: Gledališče kot oblika spektakelske funkcije, Ljubljana, 1980, str. 24.

gledališču, pač nujno moramo soočiti z ideologijo in prakso nacionalnega gledališča.»¹⁰

Naj na kratko povzamemo. Nesporno je, da danes v družbi ne obstaja enotna, ena sama legitimna gledališka kultura, vendar v pluralizmu različnih gledaliških oblik in estetik še vedno ostaja pomembna referenca prav narodno gledališče. V oporo zgornjim trditvam bi lahko navedli različne zglede iz oddaljene in bližnje preteklosti. Na tem mestu naj spomnimo le na provokativne uprizoritve Gledališča Sester Scipion Nasice iz osemdesetih let, ko so ob *Retrogardističnem dogodku Marija Nablocka (1985)* ustvarjalci manifestativno oznanili poziv k obnovi slovenskih narodnih gledališč, v *Krstu pod Triglavom (1986)* pa so se že z naslovom neposredno sklicevali na slovensko nacionalno mitologijo in nacionalne simbole, četudi v retrogardističnem duhu. Tako ostajajo ti še naprej prisotni v naši gledališki zavesti, le da so v novem kontekstu postali prizorišče postmoderne ironije.

Idejne in civilizacijske podlage za nastanek narodnih gledališč

Narodna gledališča v Evropi so nastala znotraj globalnega civilizacijskega procesa, ki so ga z idejnega vidika zaznamovali tokovi razsvetljenstva, s socialnega vidika vzpon meščanstva in na političnem polju vznik (eno)nacionalnih držav.

Moderno oblikovanje narodov se je v zahodni Evropi začelo v 16. in 17. stoletju, v severni, srednji in vzhodni Evropi ter na Balkanu pa v 18. stoletju. To je bil kompleksen in zapleten socialni, kulturni in politični proces, ki bi ga lahko povezali s postopnim razkrajanjem srednjeveškega univerzuma katoliške cerkve in postopnim podržavljenjem cerkvenih pristojnosti. Prva etapa v tem procesu se je zgodila v dobi reformacije v 16. stoletju, ko so protestanti s prevodi biblije in drugih cerkvenih knjig v različne narodne jezike opravili daljnosežno kulturno in civilizacijsko dejanje. Evropske nacionalne kulture so s tem opravile svoj prvi zrelostni izpit.

Odločilen zalet pa je dobila ideja naroda v dobi razsvetljenstva.¹¹ Radikalen obrat od vezi in avtoritet krščanstva, ki so človeku odrekale svobodo in zmožnost presojanja, ter uveljavitev ideje naravnega prava in enakosti

¹⁰ Prav tam, str. 26.

¹¹ O razsvetljenstvu obstoji obsežna literatura, ki je na tem mestu ni mogoče navajati. Glej npr. Janko Kos: *Razsvetljenstvo* (zbirka Literarni leksikon 28), Ljubljana, 1986, ki navaja tudi izčrpno tujo literaturo (P. Hazard, G. Lukacs, E. Cassirer, idr). Glej še npr. Stephen Toulmin: *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, Chicago, 1990. Za splošen vpogled v slovensko literarno zgodovino pa npr. Matjaž Kmecl (ur.): *Obdobje slovenskega narodnega preporoda* (Obdobja), Ljubljana, 1991.

se jasno zrcalita v razsvetljenski zahtevi po politiki brez božjega prava, religiji brez misterija in morali brez dogem. Takšne ideje so v temeljih spremenile religiozna, filozofska, moralna in zgodovinska pojmovanja, ki jih je ustoličila klasična doba in statična metafizika ter spodbudile razvoj meščanske, protifevdalne in proticerkvene kulture. Razsvetljenska ideologija je bila po svoji biti sprva izrazito kozmopolitska, sčasoma pa se je približala nacionalizmu, ki ga je kot eno svojih pglavitnih značilnosti pozneje ustoličila romantična doba.

Pojem naroda se v razsvetljenstvu seveda ni pojavil na novo. Obstajal je že prej, vendar z drugačnim pomenom. Sprva je pomenil abstrakcijo v pomenu državnosti: narod so praviloma istovetili z vladarjem in vladajočimi sloji. Še za kralja Ludvika XIV. (1638-1715) je bil »*ves narod vsebovan v kraljevi osebi*«, Montesquieu (1689-1755) pa ga je določil takole: »*nacija, to se pravi, seigneurji in škofje*«. Narodov in nacionalizma v današnjem pomenu besede ni bilo in patriotizem ni pomenil zvestobe domovini ali narodu, ampak zvestobo monarhu.¹²

Z uveljavljanjem demokratičnih in revolucionarnih idej, ki so preplavile Evropo v drugi polovici 18. stoletja, pa se je semantični pomen besede narod precej spremenil. Narod je vse bolj postajal sinonim za skupnost ljudi, ki jo združujejo skupni jezik in skupna kultura, domovinsko ozemlje, zgodovinski spomin, gospodarska povezanost ter volja do skupnega življenja. Beseda je torej označevala etnično entiteto, ki se zaveda sama sebe, svoje drugačnosti in svojega ozemeljskega obsega ter si prizadeva ohranjati svojo individualnost, se razvijati in dosegati enakopravnost z drugimi skupnostmi. Nasproti »patriotizmu«, privrženosti vladarju, se je kot nova vrednota pojavil »nacionalizem kot pripadnost določeni etnični skupnosti«, kar je v politični sferi postalo novo torišče konfliktov. Prevladalo je naziranje, da ljudje nikoli ne bi izbrali za vladarja tujca ali tujih vrednot, če bi jim podelili volilno pravico, temveč bi izbrali nekakšno »samo-vlado«.

Po doktrini nacionalizma, ki se je v Evropi uveljavljala in udejanjala v preteklih dveh stoletjih – naj bi bilo človeštvo razdeljeno na narode in ljudstva, ki imajo svojo identiteto. Nacija pa naj bi bila kot enota enakosti najučinkovitejša politična formacija, zato naj bi ji pripadala tudi država. Eno-nacionalna država se je uveljavila kot osnovni politični model, ki naj bi zagotavljal optimalne možnosti za samo-izražanje in promocijo skupinskih vrednot. Vznik nacionalnih držav je zgodovinar Andreas Moritsch pospremil z duhovitim komentarjem: »*Zdi se, da so nacionalno državo – kot marsikaj drugega v moderni dobi – iznašli v Angliji. Bila je to uspešna iznajdba – kot parni stroj. Kdor je ni uporabil, se je znašel v nezavidljivem položaju;*

¹² Glej Janek Musek: Psihološke prvine narodne identitete in analiza slovenske samopodobe. v Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas. Ljubljana, 1997, str. 177.

da, bil je v nevarnosti, da ga bodo tisti, ki so ta izum uporabljali, pohodili. Nacija je postala politična nujnost.»¹³

Narod postane sčasoma poglavitni način socialnosti, nova marko skupina. Preneha biti »pasiven subjekt, ki naj se prilega monarhističnemu legitimizmu ter postane sam na sebi edini izvor politične legitimnosti. V takšnem naziranju postane zgodovina prizorišče, v katerem naj se narodova svobodnost uresničuje, vladarji, vladarske hiše in obstoječe državne tvorbe pa so orodje, ki ga uporablja zgodovina narodov na poti k svojemu cilju.«¹⁴

Prvi nacionalni državi sta bili Anglija in Francija, tedaj dominantni politični in kulturni sili Evrope. Kmalu so jima sledile druge, kar sociologi in zgodovinarji povezujejo s socialno negotovostjo v 17. stoletju – naraščajočo nezaposlenostjo, pomanjkanjem hrane, verskimi konflikti, tridesetletno vojno itn. Oblikovanje in širjenje svoje moči so nacionalne države zasnovale na istih epistemoloških temeljih, kot jih je uveljavil racionalizem v filozofiji. Medtem ko so renesančni misleci kot Montaigne (1533-1592) še predpostavljali, da sta mišljenje in stvar eno, dajali v epistemologiji pomembno mesto retoriki ter uravnavali zahtevo po univerzalnem in brezčasnem znanju s prepričanjem, da resnico lahko najdemo tudi v posamičnem in časnem, so Descartes (1596-1650) in njegovi nasledniki rigorozno ločili mentalno od materialnega, retoriko od aksiomov in logike ter izključili možnost kontekstualnega znanja.¹⁵

Če si skupaj s Thomasom Hobbesom privoščimo malo metaforike – »Nacionalne države so bile lačne pošasti, željne pogoltniti in prebaviti lokalne interese, kose drugih dežel, in kulture celotnih kontinentov. Napoleonova faza v razvoju nacionalne države je vodila v imperializem, svetovne vojne, holokavst. Nedavni dogodki nas opozarjajo, da lakota nacionalnih držav ni pogašena.«¹⁶

Vladarji, cesarji in parlamenti so širili svojo moč zlasti z vojsko, cerkveno podporo, šolstvom in administracijo, ki so jo upravljali od zgoraj navzdol. Državna birokracija je delovala na principu nove definicije komunikacije. Tradicionalno je bila komunikacija sinonim za vzdrževanje, ohranitev ali postopno spremembo kulture ali družbe v času, na kar kaže lingvistična bližina pojmov – community – communication. Takšno ritualno pojmovanje komunikacije je enonacionalna država nadomestila s transmissijskim modelom. Po novem je komunikacija postala proces, v katerem so bila sporo-

¹³ Andreas Moritsch: Narodna identiteta – nujnost ali anahronizem? v Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas, Ljubljana, 1997, str. 33.

¹⁴ Janko Kos: Tematizacija slovenstva in jugoslovanstva v poeziji slovenskih razsvetljencev. Gesta 29-31, Varaždin, 1988, str. 41.

¹⁵ Glej Stephen Toulmin: Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity, Chicago, 1990.

¹⁶ Cit. po Bruce Mc Conachie: Theatre History and The Nation-State. Theatre Research Int., vol. 20, 1995, št. 2, str. 141.

čila namenjena kontroli ljudi in razdalj. S tem je nastala neodpravljliva zev med pošiljalci in sprejemniki sporočil ter se odprl pomemben vzvod, s katerim so države širile svojo moč.¹⁷

Ob koncu 18. stoletja in v 19. stoletju tako Evropa postane heterogen poligon, kjer se soočajo interesi (1) etničnih skupin, ki so združene v eni državi in kjer se etnična in državna zavest postopno preoblikujeta v nacionalno (Francija, Anglija), (2) večetničnih državnih tvorb (Avstrija, pozneje Avstroogrška), kjer država duši etnično zavest celo večinskemu narodu, (3) skupnosti, ki so razdeljene med ali na več držav in težijo k nacionalni združitvi (Nemčija, Italija).

Politična in kulturna dominacija Francije na evropskem kontinentu je sprožila burne reakcije zlasti v nemških deželah. Tako so Nemci povzeli idejo francoske revolucije, ki je pojem naroda razširila na celotno skupnost državljanov in mu dodali moralno, zavezujočo vsebino. Zavest o etnološki in jezikovni povezanosti jih je poganjala v konflikt z dominantnimi političnimi silami in v prizadevanja, da bi dokazali svojo naprednost. Poveličevanje lastnega naroda je vodilo v nacionalizme, ki so se širili po Evropi kot epidemija kolere ali gripe.

Množična nacionalna zavest se je pri večini etničnih skupnosti povezovala z zgodovinskim mitom o nekdanji svobodi in državnosti, načelo samoodločbe pa so skupnosti zahtevale na podlagi naravnega prava. Boj za dosego politične oz. narodne neodvisnosti je bil v 19. stoletju praviloma tesno povezan s promocijo lastne umetnosti, literature, glasbe, folklore in drugih tipičnih kulturnih manifestacij. Pismenost, dvig izobraženosti in napredno tehnologijo so razumeli kot ključna orodja za dosego avtonomije.

V dunajskih *»Filozofskih predavanjih«* med leti 1804 in 1806 je Friedrich Schlegel tako kratkomalo razglasil, da se *»veličina neke nacije meri z njeno privrženostjo lastnemu jeziku, religiji, običajem, navadam, lastnemu načinu mišljenja in življenja. Kolikor starejši in čistejši je rod, toliko so starejši in čistejši običaji, toliko večja in pristnejša je navezanost nanje in toliko večja je tudi nacija.«*¹⁸

Takšna gledanja so se posebej razširila v filozofiji romantike, v kateri se je razvila t.i. »organska teorija naroda«. Narod je bil v njej razumljen kot nekakšen superorganizem, ki ni enakovreden celoti posameznikov, ampak ima svojo duševnost, osebnost, svoj duh, ki se izraža v njegovi kulturi in zgodovini. Nosilci nacionalistične doktrine so bili sprva zlasti intelektualci – zgodovinarji, filozofi, literati, ki so pripadali družbenim elitam. Šele pozneje so nacionalistične ideje postale last skupnosti.

¹⁷ Enak komunikacijski model se je postopno uveljavil med odrom in avditorijem v evropskem gledališču. Glej James W. Carey: *»A Cultural Approach to Communication«*, Communication, 2, 1975, str. 3.

¹⁸ Cit. po Janek Musek: Psihološke prvine narodne identitete in analiza slovenske samopodobe. In Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija..., str. 177-178. Glej tudi prispevek Igorja Grdine v istem zborniku.

Narodna enota, ki je unikum za sebe in specifikum za druge, se je zavedala tako imenovane alteritete, zato je morala premišljevati o diferenci in interferenci, ki jo določa v okviru evropske civilizacije in kulture.

Ob imagoloških razsežnostih so imele pri narodnem samoutemeljevanju posebno mesto zgodovinske prvine, ki naj bi pravno utemeljile obstoj ter kazale globalno projekcijo prihodnosti. Etnične skupnosti brez države so si kot cilj zastavile lastno politično državo in kulturno veljavo lastnega naroda. Po Johannu Gottfriedu Herderju (1744-1803) je takšno filozofijo zgodovine razvil zlasti Georg Wilhelm Friederich Hegel (1770-1831). Zgodovina pri njem postane prizorišče bojev med različnimi narodi, kjer se bo kot zgodovinska nujnost dogodila zmaga nemškega naroda: nemškega narodnega duha, narodne duše.

Vzporedno se je oblikovala tudi nova filozofsko-teoretična utemeljitev umetnosti in v tem okviru tudi dramskega pesništva in gledališča. Gledališče je dobilo posebno vlogo zaradi svojega kolektivnega značaja, saj je v zavest prodrla ugotovitev, da lahko pomembno učinkuje na zbrano množico, prebudi njeno pozornost in izzove njeno sodelovanje. Poleg tega je bilo privlačno še iz preprostega vzroka, da so spektakel zvoka in luči lahko spremljale tudi nepismene množice in ne le ozek krog izobražencev.

V skladu s svojimi političnimi nazori je Hegel v *Predavanjih o estetiki* zadal dramatikom nalogo, da mora kratko malo »osvojiti srce in duha svojega naroda in časa«. Narod postane pri Heglu entiteta, ki dobi značaj totalnosti in premaga naravne razlike v interesih, navadah, izobrazbi, starosti ipd., ki sicer razdvajajo posamezne pripadnike določenega občinstva. Občinstvo, ki prisostvuje gledališki predstavi, se ob tem poenoti kot občinstvo določenega zgodovinskega naroda, in to na podlagi specifičnega zgodovinskega »patosa« naroda, ki mu pripadata publika in umetnik.

V umetnosti, ki je nastajala v takšnem ozračju, so se razbohotile afirmativne predstave pripadnikov narodnostne skupnosti o samem sebi. (Pozitivni) samopodobi pa se je postavila nasproti (negativna) predstava o pripadnikih drugih narodov. Oba elementa vzpostavljanja narodne identitete sta se postopno utrjevala v stereotipe, ki so pripadnikom narodov dajali občutek lastne vrednosti. Namenjeni so bili socialnemu učenju in uveljavljanju skupinske moči. Po drugi strani je z njimi skupnost projicirala lastne napake v zunanje sovražnike. Zavest o nacionalni pripadnosti je postala »kolektivna« vzporednica individualne samopodobe in se je utemeljevala na jeziku, etnični pripadnosti, zgodovini, verski pripadnosti, kulturno-umetnostnih prvinah, naravnih značilnostih, znanstvenih, vojaških in gospodarskih dosežkih. Odločujoči elementi v ideologiji nacionalne zavesti so bili pri različnih narodih različni. Več narodov v habsburški monarhiji se je v novodobnem smislu oblikovalo ob ideologiji zgodovinskega prava (Madžari, Čehi, Hrvati), za Slovence je bil ta element jezik. Narodnost je bila povzdignjena do stopnje najvišje sekularne vrednote, najpomembnejše kreposti, ki je postala tako rekoč obvezna.

Gledališče je dobilo v nacionalističnih gibanjih velik pomen. Je namreč eksemplaričen prostor, v katerem se človekova zmožnost, da govori in agira, uresničuje s privzemom prefabriciranih vlog, dis-identifikacije kakor tudi s samonalaganjem vlog, lokacij in identifikacij. Stara prisposoba, da naj bo gledališče zrcalo družbe, je v meščanski dobi torej dobilo novo variacijo: postalo je zrcalo naroda, v katerem naj bi se njegovi pripadniki prepoznavali. Zato – »nesrečen narod, kateri nima svojega gledališča – se nikdar ne spozna, se nikdar ne more popolnoma izobraziti«, kot je to v enem od programskih spisov formuliral Josip Noll.¹⁹

Novo družbeno funkcijo pa je gledališče moglo uresničiti le z reformo gledališke dejavnosti, ki je bila dotlej razpeta med dvornim gledališčem in ljudskim komedijantstvom. V spremenjenem filozofskem in družbenem horizontu se je izoblikovala zamisel o »narodnem gledališču«. To naj bi bil reprezentativni meščanski oder, ki bi služil razvoju in negovanju dramatike in igre v narodnem jeziku ter imel pomembno vlogo v procesu politične in kulturne združitve narodov na osnovi t.i. »naravnega prava«.²⁰

Narodno gledališče naj bi torej afirmiralo meščanske vrednote, vendar je v praksi seveda kmalu postalo jasno, da gledališče in literatura ne moreta biti preprosto trobilno idej, saj so jima lastne svojevrstnost, nekonvencionalnost in netipičnost. Družbene stereotipe so lahko v večji meri izkoriščale le trivialnejše oblike gledališča z narodnobudniško dramatiko, mitizacijo narodne »avtentike« – ohranjanjem kulturnega izročila in zgodovinske tradicije, oblikovanjem stereotipov, negovanjem nacionalnih atributov in nacionalne ikonografije.

Ob potrditvi nespornega pomena, ki so ga imeli gledališki sistemi za oblikovanje nacionalne identitete od 18. stoletja naprej, pa se moramo hkrati zavedati, da med posameznimi kulturnimi področji opazamo tudi številne podobnosti v gledališkem razvoju, ki kažejo, da je nacionalno gledališče zgodovinski pojav, ki presega nacionalne meje. Razsvetljenska misel o nacionalnem gledališču ima tudi svojo nad-nacionalno-svetovnomeščansko komponento, zaradi katere se moramo pri vsakem zastavljenem problemu vprašati, v kakšnem razmerju je ne le do nacionalne identitete, temveč tudi do postulata mednarodne enotnosti. Da bi lahko zadovoljivo opisali zgodovinsko oblikovanje narodnega gledališča na Slovenskem, moramo poznati tudi njegovo zgodovino drugod. Zato bi bilo zgodovinski pregled v nadaljevanju nesmiselno omejiti zgolj na dogodke in procese, ki so zaznamovali pojav narodnega gledališča na Slovenskem.

¹⁹ Josip Noll: O pomenu gledališča sploh, posebno pa narodnega. V Josip Noll, Janez Stare: Priročna knjiga za gledališke dileteante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh. Ljubljana, 1867.

²⁰ Prim. leksikonske oznake v literaturi.

Model narodnega gledališča in prvi zgodovinski zgledi

Narodno gledališče naj bi v 18. stoletju pomenilo gledališče za ves narod, ne le za privilegirane družbene plasti, čeprav je imelo domet seveda le v urbanem, mestnem okolju. Prvotno se je oblikovalo kot nasprotje dominantni dvorni kulturi v francoskem in italijanskem jeziku, pri narodih, ki so bili pod tujo politično dominacijo, pa hkrati tudi kot nasprotje tujejezični meščanski kulturi. Beseda je takrat označevala predvsem idealno, umetniško prizadevanje odrov in ne posebno organizacijsko obliko. Šlo naj bi za zaobljubo »narodni umetnosti«.

V deželah, kjer so bili interesi meščanstva povezani z narodno osamosvojitvijo, je narodno gledališče dobilo neposredno političen pomen, v deželah, ki so takšno samostojnost že dosegle, pa se je oblikovalo predvsem z reformo principov gledališkega oblikovanja in v razliki do komercialnega in ljudskega gledališča.²¹

Ustanavljanje nacionalnih gledališč je potekalo bolj ali manj vzporedno s politično emancipacijo etničnih skupnosti in vzponom meščanstva. Globalni zgodovinski proces oblikovanja nacionalnih gledališč v Evropi lahko spremljamo v štirih etapah:²²

- Razvoj institucionalnih narodnih gledališč pred francosko revolucijo pod pokroviteljstvom aristokracije (Francija, Anglija), ki predstavljajo vzor nastajajočim narodnim gledališčem.
- Porajanje nacionalnih gledališč v državah, ki niso bile pod imperialno dominacijo (Danska, Švedska, Nemčija).
- Ekspanzija pojava v prvi polovici 19. stoletja pri narodih, ki niso bili formirani kot politične skupnosti, zahtevali pa so kulturno enakost. Značilno je, da finančno pokroviteljstvo nad narodnim gledališčem tu prevzame meščanstvo (Madžarska, Češka, Romunija).
- Pozni primeri ustanavljanja narodnih gledališč v obdobju 1860-1918 pri narodih Avstroogrske in Balkana (Hrvati, Srbi, Slovenci, Slovaki).

V nadaljevanju bomo podrobneje razložili prizadevanja Gottholda Epphaima Lessinga (1729-1781), Friedricha Schillerja (1759-1805), Konrada Ekhofa (1720-1778) in Augusta Ifflanda (1759-1814) za nemško narodno gledališče. To je bil namreč vzorčni primer zgodnjega oblikovanja nacionalnega gledališča pod pokroviteljstvom meščanstva in osnovna referenca za kasnejši razvoj gledališč pri narodih v habsburški monarhiji.

²¹ Tako je bilo na primer v Angliji. Zahtevali so gledališko reformo po vzoru kontinentalnih narodnih gledališč (zač. 18. stoletja, Garrick). Sklicevali so se na Shakespeara, ki so ga pozneje celo proglasili za »največjega učitelja morale na svetu«.

²² Prim. Laurence Senelick (ur.): *National Theatre in Northern and Eastern Europe*. Cambridge, 1991.

V nemških deželah so se pojavila razmišljanja o nujni reformi gledališča že v prvi polovici 18. stoletja. Zrcalila so se v dveh prizadevanjih: (1) v poskusih, da bi namesto potujočih odrov organizirali stalne mestne odre, ki bi bili vzdrževani iz javnih sredstev in (2) v ideji o gledališču kot moralni ustanovi. Slednjo je teoretično uveljavil Johann Christoph Gottsched (1700-1766).

O učinku tragedije je Gottsched leta 1729 spregovoril v predavanju z naslovom *Gledaliških iger in posebno tragedij iz dobro urejene republike ne smemo izgnati*. Izvajanje, ki je očitna polemična replika na znano Platonovo tezo, je sklenil takole:

»Tragedija zabava... uči in svari na tujih primerih; podučuje, ko kratkocasi, in pošilja gledalce vsakokrat pametnejše, previdnejše in stanovitnejše domov.«²³

Pogled na gledališče kot moralno ustanovo se je v nemških deželah v prvi polovici 18. stoletja splošno razširil, saj že leta 1742 pri besedi »*Schauspiel*« v nemških leksikonih zasledimo razlago, da naj bi bilo v gledališču občinstvo vpeljano v »šolo, iz katere sprejme najboljši pouk in najboljša pravila.«²⁴

Gledališče so označevali kot pomembno vzgojno in izobraževalno institucijo za državo ali narod – seveda ne kakršnokoli državo, temveč takšno, ki izhaja iz novih, demokratičnih načel. Prizadevanja za narodno gledališče so imela v Nemčiji jasen političen profil – republikansko usmeritev meščanskih krogov. Republika – ljudovlada, v kateri državljani sami volijo vrhovno oblast, je bila novi politični ideal, nasproten monarhiji, kjer je vrhovna oblast dedna.

Želja po artikulaciji meščanskih vrednot in nacionalne identitete se je povezala z željo po kulturni avtonomiji, po dramatiki v lastnem jeziku in igri, ki bi se osvobodila francoskih zgledov. Takšni cilji pa so bili izvedljivi le z reformo gledališča na različnih ravneh, ki je privedla do:

- literariziranja gledališča,
- uveljavitve gledališke kritike,
- neodvisnosti gledališča od blagajne in uvedbe javnega subvencioniranja,
- razvoja gledališkega šolstva.

Zamisel o narodnem gledališču je v Nemčiji prvi skušal uresničiti Lessing s svojimi sodelavci v tedaj največjem nemškem mestu, Hamburgu v letih 1767-1769.

²³ J. C. Gottsched: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen, cit. po Erika Fischer Lichte: Kurze Geschichte des Deutschen Theaters, Tübingen, Basel, 1993, str. 83.

²⁴ Prav tam.

Reforma gledališča je bila večstranska: pregnati z odra balet, pantomimo, Haupt- und Staatsaktionen ter francosko jokavo komedijo. Na njihovo mesto je skušal Lessing postaviti meščansko dramo, v kateri bi se prepoznaval nemški meščan. Tloris nove dramatike je postala družina, liki niso bili več določeni po togih stanovskih kriterijih. Visoki patos tragedije je zamenjalo novo čustvovanje in žalost, ki sta ju v dramatiko vnesla George Lillo (1693-1739) in Denis Diderot (1713-1784). Takšne spremembe je narokovalo novo pojmovanje »naravnosti«, ki je zavračalo tudi stara normativna pravila o enotnosti kraja, časa in dejanja.²⁵

Nasproti spektakelskim elementom baročnega gledališča se je v tem procesu oblikovalo t.i. literarno gledališče, kar je bilo nedvomno povezano s splošnimi težnjami po geometrizaciji in filozofski racionalizaciji znanja, o katerih smo že govorili. V gledališču se je porušilo ravnesje med gibanjem, jezikom in percepcijo. Iz spontane kombinacije omenjenih elementov, kakršna je bila lastna npr. Commedii dell'arte, se je jezik postopno iztrgal fizičnemu kontekstu oralne tradicije in postal nasilen v hierarhični strukturi reprezentacije.

Literarizacija pa je bila – vsaj v Hamburgu – prisotna predvsem na programski ravni, ne pa tudi v dejanskem sporedu gledališča. Proti pričakovanjem so namreč nemški gledališki zgodovinarji ugotovili, da najbolj igrani avtor ni bil Lessing ali kateri od njegovih sodobnikov, temveč Voltaire (1694-1778), pogosto pa so uprizarjali tudi balete in pantomime.²⁶

Okusa gledališkega občinstva Lessing ni mogel spremeniti niti z novim sporedom niti s svojimi kritikami, ki jih danes poznamo kot Hamburško dramaturgijo.

Kljub zavesti o »zgodovinskem podvigu« in »blagodejnem učinku gledališča na državo, na jezne, razbesnele in divje, za izobrazbo človeka, meščana, prijatelja in patriota,« kot so poudarjali Lessing in njegovi sodelavci ob začetku dela, je projekt propadel. Resignacija novatorjev se je ujela v samoironičen komentar: »Dobrosrčni domislek, da bi Nemcem pripravili narodno gledališče, ko Nemci še nismo narod!«²⁷

²⁵ Podrobneje glej Mirko Zupančič: Teoretske osnove meščanske drame v 18. stoletju (Lillo, Diderot, Lessing). Ljubljana, 1996.

²⁶ Po Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, str. 96-97.

²⁷ Lessing v Hamburški dramaturgiji. Cit po F. Vormüller: Lessings Werke, 4., Leipzig, str. 445. Omenjeno Lessingovo izjavo obširno komentira Zoja Skušek Močnik in iz nje razvija tezo o temeljnem paradoksu nacionalnih gledališč. Razvoj narodnih gledališč je po njenem mnenju razpet med dva nemogoča pojavnata modusa. Na začetku zgodovinske verige stoji nacionalno gledališče pri narodih, ki to še niso, na nasprotnem koncu zgodovinske verige pa smo soočeni z nacionalnim gledališčem pri narodih, ki so se politično in celo državno, vsekakor pa tudi »navrstveno« že konstituirali. V svojih začetkih nacionalno gledališče na nek način »anticipira«, na svojem »koncu«, ob svoji dopolnitvi pa »mistificira«, saj se splošni nacionalni interesi v tem času že razkrijejo kot parcialni, ideološki, strankarski interesi. Glej Zoja Skušek Močnik: Gledališče kot oblika spektakelske funkcije, Ljubljana, 1980, str. 25-32.

Majhen interes meščanskih krogov za Lessingovo reformirano narodno gledališče zgodovinarji razlagajo s spremenjeno funkcijo gledališča v družbi. Zaradi večjih delovnih obveznosti prebivalstva je bil prosti čas meščanov vse bolj namenjen sprostitvi in počitku.²⁸ Dominantna funkcija gledališča je postala zabava, ki jo je bilo lažje pričarati z glasbo in baletom kakor z žaloigrami. Skratka – meščanstvo: trgovci, bančniki in uradniki – ni potrebovalo gledališča kot forme za diskusijo javnih žgočih družbenih in filozofskih problemov, kakor ga je razumela maloštevilna elita, ki je spodbudila reformo.

Lessingov neuspeh kaže tipično zagato nacionalnih gledališč – namreč, da meščanstvo kljub ekonomski osamosvojitvi ni avtomatično prevzelo na svoje rame kulturnega pokroviteljstva. To se je dosti pozneje pokazalo tudi v slovenskem primeru.

Delni rezultati Lessingovih prizadevanj pa so bili vendarle nesporni: polagoma se je razmahnila gledališka publicistika in kritika, povečala se je dramska produkcija in končno so iz projekta izšle tudi mnoge socialne pridobitve za igralce ter zametek gledališkega šolstva. To je bil začetek postopne uveljavitve državno »subvencioniranih« odrov in prehod od potujočih igralskih skupin k stalnim gledališčem.

Lessingov poskus predstavlja namreč le začetek zgodbe o nemškem narodnem gledališču. Po Hamburgu se je reforma nadaljevala v Mannheimu, kjer je deloval Friedrich Schiller (1758-1805). Svoje poglede o narodnem gledališču je strnil v znanem govoru z naslovom »*Kakšen je lahko učinek dobrega stalnega odra*« ali »*Gledališče kot moralna ustanova*« leta 1784.

V mnogih tezah je Schiller nadaljeval in nadgrajeval znana izhodišča gledaliških programov 18. stoletja. Gledališče mu je bilo prostor, v »*katerem se združujeta vzgoja razuma in srca s plemenito zabavo*«, njegov družbeni pomen pa je videl v tem, da je bolj kot katerakoli druga državna institucija »*šola praktične modrosti, vodnik po meščanskem življenju, nezgrešljiv ključ k najskrivnejšim predelom človeške duše*«.

Poglavitna naloga gledališča naj bi bilo »*nravstveno izobraževanje*«. Vendar gledališče kot forum razsvetljevanja nima le možnosti, izobraziti meščanskega posameznika, ampak vzgajati celotno družbo, celo njen zgornji, privilegirani sloj.²⁹ Kot že prej Lessing tudi on poudarja Gottschedovo misel, da »*le v gledališču velikaši sveta slišijo, kar sicer nikoli ali le redko – resnico; tukaj vidijo to, česar sicer ne vidijo pogosto – človeka*«. Še več:

²⁸ Kot zanimivost velja omeniti, da so se v začetju 18. stoletja gledališke predstave začele ob 16-17. uri, ob koncu 18. stoletja pa že ob 19. uri zvečer.

²⁹ Vprašanje o mestu gledališča med družbenimi institucijami se je v Nemčiji nadaljevalo še v 19. stoletju, med drugim z zanimivim Gellertovim *Memorandum o enakosti narodnih gledališč* z Akademijo znanosti iz leta 1808, v katerem so zahtevali enak status za gledališča kakor za Akademijo znanosti ter predlagali, da bi bilo gledališče kot ustanova za širjenje splošne izobrazbe podrejeno ministrstvu za kulturo. Do tega seveda ni prišlo.

»Gledališki oder je skupni kanal, preko katerega sije luč modrosti boljše polovice mislečega naroda in se od tam razliva preko vse države. Resničnejši pogledi, trdnejši temelji, čistejša čustva se pretakajo od tod skozi žile naroda; megla barbarstva, temačna vražjevernost izginja, noč se umika pred zmagovito lučjo.«

Na koncu govora je postavil Schiller še drzno trditev, da bi Nemci že bili narod, če bi imeli svoje narodno gledališče. Da bi to dosegli, bi moral po njegovem mnenju nemško dramatikovo prevevati enotni narodni duh, en sam prevladujoči cilj. Možnost človekovega etičnega razvoja in politični interes sta se v tej zasnovi stikala v neproblematično celoto.

Schillerjev goreči, patetični govor iz leta 1784 lažje razumemo, če vemo, da je nastal ob peti obletnici ustanovitve drugega narodnega gledališča v Nemčiji z imenom *Grossherzogliches Hof und National Theater Mannheim* (1779). Razlogi za gorečnost so bili torej razumljivi, čeprav moramo danes ugotoviti, da se zamisel o narodnem gledališču ni uresničila po načrtih njegovih ideologov. Mannheimsko narodno gledališče se je – kot je razvidno iz njegovega imena – uspešno realiziralo šele pod pokroviteljstvom »razsvetljene« aristokracije in je bilo torej še vedno tudi »dvorno« gledališče, kar je pomenilo pravzaprav poraz za meščansko kulturo 18. stoletja v Nemčiji.

Čeprav se je meščansko narodno gledališče spočelo v nasprotovanju dominantni dvorni kulturi v francoskem in italijanskem jeziku, je – paradoksalno – lahko na pragu 19. stoletja uspelo le pod finančnim klobukom te iste aristokracije, ki se je polagoma zavedla, da je domača zabava cenejša kot angažmaji tujih gledaliških skupin. Mecenstvo pa ji je poleg tega zagotavljalo tudi vpliv na delovanje gledališč in širjenje republikanskih idej.

Tako postane razumljivo, da se je Lessingova in Schillerjeva reforma dramskega sporeda v praksi kmalu razvodenela. Nemški gledališki zgodovinarji danes odkrivajo, da so ob prehodu iz 18. v 19. stoletje na nacionalnih odrih spet kraljevale opere in igre s petjem, trivialna dramatika, jahalni spektakli in afirmativne družinske igre. Ganljiva veseloigra in meščanska žaloigra sta res popeljali svet meščanov na oder, razglašali meščanske vrednote kot žalost, naravo in družino, estetsko vredna dela pa niso uspela osvojiti občinstva. To je uspelo le trivialni dramatiki. Kritični potencial meščanske tematike se je izgubil v korist čiste afirmacije konservativnih pogledov. Nasprotovanje tujim gledališkim modelom se je pogosto obrnilo v posnemanje modelov »razvitega gledališča«.

Hamburški in mannheimski gledališki zgled sta imela mnogo posnemovalcev. V Berlinu so nacionalno gledališče odprli leta 1786, v Weimarju leta 1791.

Meščanstvo si je ponovno priborilo nekoliko več vpliva v gledališču šele po revoluciji leta 1848. Kljub političnemu neuspehu – ali pa prav zaradi njega – je takrat znova koncentriralo sile v ekonomiji in kulturi. Mnoge vrednote, ki so ostale neuresničene v političnem življenju, so našle svoj prostor

v gledališču. Vendar je postalo narodno gledališče druge polovice 19. stoletja v večini evropskih dežel že nekakšna dvoživka, ki ne kaže več »idealne« podobe. Na eni strani je bilo družabno razvedrilo ob dolgih zimskih večerih, po drugi strani pa glasnik preživelih humanističnih vrednot, ki so se v življenju večinoma sprevrgle v svoje nasprotje. Prvemu namenu je služila klasika, drugemu veseloigre.

Avstrijsko Narodno gledališče na Dunaju – projekt razsvetljenega absolutista

Tudi na gledaliških odrih avstrijskih mest je v drugi polovici 18. stoletja prevladovala – podobno kot v nemških deželah – italijanska opera ter ljudska igra, pantomima in burleska, ki jo pooseblja figura ljudskega Hanswursta.

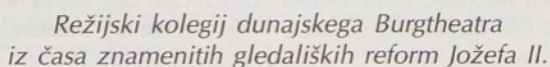
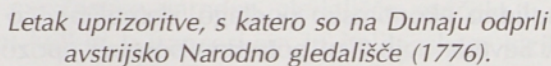
Vendar je gledališka reforma razmeroma zgodaj prodrla tudi na Dunaj. Cesar Jožef II. je leta 1770, navdahnjen z modelom Narodnega gledališča v Hamburgu, začel postopno reformo državnih gledališč. Dvorno gledališče na Dunaju (Burgtheater) je proglasil za »narodno« leta 1776 – torej preden je bilo ustanovljeno Nacionalno gledališče v Mannheimu! – in mu obenem zagotovil solidno ekonomsko podlago, demokratično vodstvo in dobre pogoje dela. Seveda najbrž ni potrebno posebej opozoriti na to, da je bilo avstrijsko Nacionalno gledališče po jeziku nemško in da je v idejnem smislu ohranjalo aristokratski značaj.

Narodnega gledališča na Dunaju ni določala meščanska ideologija, temveč v prvi vrsti nova organizacijska oblika ter vzporedne oblikovne spremembe, zlasti literarizacija na normativni ravni, postopna uveljavitev režije in ansambelske igre poleg sistema virtuozov.

Med leti 1776 in 1817 so v Burgtheatru vztrajno preizkušali različne oblike organizacijskega in umetniškega vodstva v gledališču: od nekakšne samouprave, do letnega kolektivnega vodstva, ki ga je sestavljalo pet izvoljenih članov ansambla. Šele leta 1817 je končno prevladala odločitev, da mora biti umetniško vodstvo takšne ustanove v enih rokah. Duhovni utemeljitelj dunajskega Narodnega gledališča je postal njegov prvi direktor, Joseph Schreyvogel, ki je bil odgovoren za izbiro repertoarja, oblikovanje zasedb, izbiranje kostumov itn. Podobo gledališča je gradil na klasičnem repertoarju in izvrstnih igralcih.

Kot zanimivost naj omenimo, da že leta 1770, v aktih Burgtheatra zasledimo tudi prvo omembo »regisseurja«.³⁰

³⁰ Glej Friedrich Michael, Hans Diaber: Geschichte des deutschen Theaters, Frankfurt, 1990 (poglavje Die Stehenden Theater), Peter Simhandl: Theatergeschichte in einem Band, Berlin 1996.



S takšnimi spremembami se je bistveno spremenila avstrijska gledališka situacija, zlasti se je povečala razlika med visokim literarnim gledališčem, ki naj služi »širjenju dobrega okusa in oplemenitenju navad« ter privatnimi predmestnimi odri, ki so bili namenjeni predvsem zabavi in so še naprej gojili teatralne elemente ljudskega gledališča (Volkstheater).

Provokativno vprašanje, ali je bil »Nationaltheater« na Dunaju za časa vladavine Jožefa II. tudi narodno gledališče Slovencev, bomo zaenkrat pustili ob strani. Dejstvo pa je, da so ne-nemške etnične skupnosti v habsburški monarhiji že ob koncu 18. stoletja začele z intenzivnimi prizadevanji za literaturo in gledališče v lastnih jezikih. Prva uprizoritev v češkem jeziku je bila v Pragi 1771, na Madžarskem so se prizadevanja za stalni oder začela leta 1792, približno v istem času beležimo tudi prvo posvetno uprizoritev v slovenskem jeziku, Linhartovo Županovo Micko (1789).

Poseben problem – etnična zmeda v habsurški monarhiji

V habsburški monarhiji so imele etnične skupnosti poseben položaj zaradi t. i. »etnične zmede«³¹ oziroma razpršenosti, kar je zapletalo proces formiranja narodov ob močni nemški dominaciji in notranji diferenciaciji etničnih skupnosti, pri katerih so bile zlepljene germanske, slovanske in madžarske prvine.

Kulturna in narodna identifikacija jezikovnih skupnosti se je tako intenzivneje začela šele v drugi polovici 18. stoletja in je bila povezana s splošnimi reformami v habsburški državi: namreč s terezijansko-jožefinsko jezikovno reformo, uvedbo splošne šolske obveznosti, reformo odnosov med zemljiško gospodo in kmeti. Nekoliko kasneje so v ta proces posegle še Napoleonove vojne, industrijska revolucija ter vse opaznejši razvoj mest. Vladarji dobe prosvetljenega absolutizma so bili pod zunanjim vojaškim pritiskom primorani povečati proizvodne zmogljivosti svoje države. To je vključevalo tudi boljšo izobrazbo, kar je navsezadnje vodilo k pospešenemu razvoju narodnih jezikov in literatur.

Zemljiški odkup, agrarna kriza, razvoj industrije, eksplozija prebivalstva in drugi dejavniki v procesu bliskovite modernizacije so vodili do obubožanja vasi. Številne migracije z agrarnih ozemelj v mesta so bistveno spreminjale etnični zemljevid države. Mesta so postajala posebni kulturni otoki, z močno sposobnostjo asimilirati in homogenizirati. Priseljenci so, skoraj neodvisno od svojega izvora, v mestih sprejemali jezik višjih plasti. Bilo je obdobje, ki bi ga danes imenovali tranzicija in je povzročilo globoko

³¹ Izraz po Reinhold Niebuhr: *The Structures of nations and empires*, New York, 1959, str. 165. Glej tudi Fran Zwitter: *Nacionalni problemi v habsburški monarhiji*, Ljubljana, 1962 in Dušan Nečak (ur.): *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija...* Ljubljana, 1997.

identitetno krizo. Razpad starih skupnosti je privedel do težav pri opredeljevanju družbenega položaja posameznikov in skupnosti.

To so bila ugodna tla za razvoj nacionalnih gibanj. Nacionalna identiteta je postala »*odziv na človekovo potrebo pripadati, biti del neke skupnosti ter biti nekje ukoreninjen... ta potreba je najmočnejša takrat, ko podeželsko ali malomestno prebivalstvo »izgubi korenine«, ki jih nato skuša nadomestiti z imaginarno pripadnostjo imaginarnim skupinam.*«³²

Preblikovanje etničnih skupnosti v narode z eno(tno) identiteto, je bilo po mnenju zgodovinarjev povezano s preходом v moderno družbo, tj. z družbeno emancipacijo meščanstva od gornjega sloja, ki se je po novem vedel kot nemški, italijanski ali tudi madžarski gornji sloj.

Na ozemlju monarhije so bili v 18. stoletju živi jeziki višje kulture nemščina, poljščina in italijanščina. Narodna gibanja pa so si zadala cilj, da bi to postali tudi jeziki nenemških skupnosti – slovenščina, hrvaščina, češčina, madžarščina itn. Ta gibanja so nastala že pred francosko revolucijo in niso bila politična, čeprav jih je nedvomno vzpodbudilo širjenje nemškega jezika v šolstvu, sodstvu in državni upravi.

Avstrijska oblast tedaj ni nasilno forsirala »avstrijskega naroda« in nemškega jezika (nemščina ni bila z nobenim zakonom proglašena za državni jezik). Uradna politična filozofija monarhije je bil legitimizem, enotnost države in vez med različnimi etničnimi skupinami pa naj bi zagotovila oseba monarha. Vendar so se družbeni konflikti med Nemci, Madžari, Italijani in Slovani poglobljali. Nacionalizem je v 19. stoletju zajel vse etnične skupine, četudi ga je državna oblast skušala obvladovati. Zaradi centralizacije države je bila dominacija nemškega jezika in kulture neizbežna tudi v deželah, kjer večinsko prebivalstvo ni bilo nemško.

Etnične skupnosti, zlasti Nemci, Madžari in Čehi, so zahtevale postopno preoblikovanje monarhije in njene notranje ureditve. V revolucionarnem letu 1848 je Franc Jožef pod pritiskom političnih sil, ki so zahtevale demokratično državno ureditev, objavil patent »*Na moje narode*«, ki je zagotavljal »pravo svobodo in pravo enakopravnost vseh narodov cesarstva ter enakost vseh državljanov pred zakonom«. Obljubljal je, da bo tudi z udeležbo narodnih zastopnikov pri zakonodaji »vstala domovina nova v stari velikosti« po načelu »vsa oblast izvira iz naroda«. ³³

Dogodki v naslednjih letih pa so kot domine podirali objavljene demokratične pridobitve: od oktroirane ustave leta 1849, ki je opredelila dežele in deželne pravice brez ozirov na etnične meje, odprave ustave leta 1851, ki je odtegnila pravice ne-nemškemu narodu, do prepovedi političnih dru-

³² Aleš Erjavec: K podobi, Ljubljana, 1995, str. 93.

³³ Za dodatni vpogled v splošno zgodovino glej npr. Zwittrovo študijo Nacionalni problemi in habsburški monarhiji, Ljubljana, 1962 ali izčrpen pregled Ivana Prijatelja: Kulturna in politična zgodovina Slovencev 1848-1895, Ljubljana, 1938, 1939.

števil in okrepljene časopisne cenzure leta 1852, kar je pomenilo daljnosežni represivni ukrep in resno državno zavoro ekspanziji nacionalizmov. Trajnejše pridobitve revolucionarnih let so tako ostale le zemljiška odveza, organizacija srednjih šol in državni zakonik v vseh narodnih jezikih, s katerim je avstrijska vlada prvič uradno sankcionirala tudi slovenski jezik. Tako smo Slovenci dosti prej dobili slovenski prevod državne gledališke uredbe »*Theater Ordnung*« (1850) kot svoje slovensko gledališče!

Šele uvedba ustavnih uredb leta 1861 je prinesla prve olajšave na področju časopisja, delovanja društev in javnih zborovanj. Dualistična ustava leta 1867 – prva avstrijska koncesija nenemškemu narodu, Madžarom je dodatno sprožila razmah narodnih organizacij, navzkrižnih nacionalizmov in politične diferenciacije. Ob tem pa se je do konca ohranila dominacija Nemcev.

Proces, ki je vodil h kulturni avtonomiji narodov, torej ni bil premočrten. Zavirala ga je uradna politika monarhije, motili so ga socialni in revolucionarni nemiri, vojne, epidemija kolere v letih 1829-1830, ob koncu 19. stoletja izseljevanje v Ameriko, itn.

V splošnem pa sta razvoj politike in kulture v 19. stoletju tekla vzporedno. Razvoj narodnih gledališč je večinoma sovpadal z vzpostavitvijo narodne administracije in mestne uprave.

Pri tem pa so imeli gledališki zamudniki resne težave. Francozi, Italijani in Angleži s svojimi utrjenimi dramskimi in glasbenimi tradicijami ter Nemci in Avstrijci z novimi gledališkimi reformami, so predstavljali dvojno oviro. Za nastajajoča gledališča so bili to privlačni »veliki vzori«, zato nalletimo na pogoste poskuse, da bi posnemali Shakespeara in Molièra ali gledališki slog Comédie Française in Burgtheatra. Ob privlačnosti takšnih paradigmatičnih zgledov pa se je istočasno pojavljal strah, da bi tuji zgledi preplavili in pokopali domačo tvornost.

Klasična dilema je bila – ali obrniti hrbet nazadnjaškemu življenju doma in gledati na Evropo kot na vzor za moderni razvoj – ali vztrajati pri izčiščevanju izvirnosti domačega življenja ter povzdigovali svojo deželo nad sosedo. In naprej – ali je bolj sprejemljivo dajati predost domačim talentom, naj bo njihova kvaliteta kakršnakoli že, ali pa ohraniti tuje modele, ki bi lahko koristili lokalnemu razvoju.

Napetost med poloma privlačevanja in odklanjanja tujih vzorov je bila posebno izrazita povsod tam, kjer je dominantna kultura vsiljevala jezik in okus »od zgoraj«, ali kjer so novo neizkušeno narodno občinstvo privlačili že uveljavljeni tuji modeli, na Slovenskem npr. nemško gledališče. Novi žanri, kakršna sta bila melodrama in vaudeville, uvožena iz Francije ali Nemčije, so bili neredko privlačni tudi za domače dramatike.

Značilno je, da so bile prve uprizoritve v narodnih jezikih večinoma priredbe tujih besedil; prva igra v poljščini (1765) je bila adaptacija Molièra Les Fâcheux, prva igra, uprizorjena v češčini, Kniže Honzik (1771) priredba nemške farse Herzog Michel Johanna Christiana Krügerja, prva upri-

zoritev v madžarščini je temeljila na Gottschedovi igri Agis, itn. Ta značilnost se potrjuje tudi v slovenskem primeru: Linhart je obe svoji igri zasnoval po predlogah. Županovo Micko (1789) po Richterjevi igri Die Feldmühle, Ta veseli dan ali Matiček se ženi (1790) pa po Beaumarchaisovi komediji La folle journée, ou le mariage de Figaro.

Primerjava razvoja narodnih gledališč pri Madžarih, Čehih, Hrvatih in Slovencih odkriva še druge podobnosti. Senelick v primerjalni študiji o razvoju narodnih gledališč v severni in vzhodni Evropi ugotavlja presenetljivi internacionalizem okusa in homogenost tedanje gledališke scene, ki jo primerja kar z enotnostjo ekumenizma v srednjeveški cerkvi.³⁴ Povsod srečamo uvodne manifeste, ki razglašajo pomen narodnega gledališča in ga utemeljujejo kot jezikovno šolo, šolo dobrih navad, morale in izobrazbe. Pogosto gre pri tem za priredbe in citate Schillerjevega slavnega eseja.

Narodna gledališča naj predvsem negujejo domačo dramatiko in narodni igralski slog, ki naj bi bil »naraven« v nasprotju z deklamatorji ali umetno-stiliziranimi konvencijami, uvoženimi iz tujine. Zato si prizadevajo v nacionalnih in kulturnih središčih ustanoviti igralske šole (kar pa se uredniški šele v 20. stoletju). Z uveljavitvijo dnevnega in revialnega časopisja je dobivala pri profesionalizaciji narodnih gledališč vse važnejšo vlogo tudi kritika.

Zgodnje odre so spremljale tudi različne zunanje težave: politične in finančne. Oblast je želela ohraniti gledališče pod svojo kontrolo, zato so nacionalna gledališča postala tarča uradne regulative, cenzure, glob. Spori med uradnimi interesi in interesi umetnikov so bili v zgodnji fazi oblikovanja narodnih gledališč zelo pogosti. Drug pritisk je bil ekonomski, saj so si gledališča ne-nemških narodov le težko pridobila zadostno finančno subvencijo mesta ali dežele. Posebna težava za narodno kulturo je bila tudi naraščajoča politična in estetska diferenciacija med občinstvom, ki je začela razkrajati osnovni ideološki temelj, iz katerega je zrastle narodno gledališče.

Pomemben premik v razvoju narodnih gledališč se je zgodil ob koncu 19. stoletja. Takrat je intendant pri vodenju gledališča zamenjal večinoma režiser. Višja stopnja pismenosti in izobraženosti ter naraščajoča družbeno-politična diferenciacija so s časom omogočile finejše oblike in tehnike ter prehod k eksperimentu »izmov«, ki so se širili iz Pariza in Berlina. Umetnostna gibanja – zlasti naturalizem in simbolizem – sta v srednje in vzhodno evropskih gledališčih rodila bogato ustvarjalnost. Toda ta je bila mogoča šele potem, ko so posamezne dežele dosegle močno narodno identiteto.

³⁴ Laurence Senelick (ur.): National Theatre in Northern and Eastern Europe, Cambridge, 1991, General Introduction.

Najbolj zagnano so svoje kulturne zahteve uresničevali Čehi, po katerih so se Slovenci in Hrvati pogosto zgledovali.³⁵ Za ilustracijo nekaj osnovnih podatkov.

Prva češka uprizoritev je bila – kot smo že zapisali – leta 1771 v nemškem gledališču v Pragi. Prvo peticijo za ustanovitev češke gledališke skupine so praški meščani predložili mestni skupščini leta 1784 z obrazložitvijo, da bi s tem »izrazili najboljšo podporo in izraz ljubezni do materinega jezika«. Čeprav je bila prošnja zavrnjena, se je gledališka dejavnost v češkem jeziku v omejenem obsegu odvijala vse od leta 1789 kljub strogi cenzuri in birokratski centralizaciji. Leta 1821 so pripravili novo peticijo za češko gledališče – tokrat cesarju, vendar je tudi ta ostala brez pozitivnega odgovora. Kljub uradnemu nasprotovanju so že leta 1834 izvedli prvi razpis za izvirne drame in prevode.

V letu 1848 je češko gledališče postalo pomemben glasnik nacionalističnih idej, leta 1851 pa je vlada končno dala dovoljenje (ne pa denarja) za gradnjo poslopja češkega narodnega gledališča. To je bilo slavnostno odprto šele desetletja kasneje (1881), le dobrih deset let pred odprtjem Deželnega gledališča v Ljubljani. Posvetilo na njegovem pročelju se glasi: »*Ljudstvo, samemu sebi*«, o pomenu, ki naj bi ga imelo, pa govori naslednja izjava iz takratnega praškega časopisja:

»*Praško nemško gledališče je revni sorodnik drugih nemških gledališč in je dobro le za zabavo. Naše gledališče, in posebej naše narodno gledališče pa mora postati močni center celotnega kulturnega življenja naroda in mora biti vodeno in upravljano na drugačni ravni.*«³⁶

Druge slovanske etnične skupnosti so pozneje in teže uveljavile lastno gledališko kulturo. Slovaki, npr., so bili v dvojnem primežu – ne le pod avstrijskim, ampak še pod madžarskim. Gledališče so v Bratislavi sicer zgradili leta 1886, a so v njem do leta 1918 delovali madžarski in nemški igralci.

Lažji je bil na prvi pogled položaj madžarske skupnosti. Podobno kot Čehi so se tudi oni začeli boriti za pravice madžarskega jezika ob spodbudi razsvetljenjskih filozofov, tudi amaterske predstave v Budimpešti so se začele že leta 1784. Vendar si je igralec László Keleman v letih 1790-1805 neuspešno prizadeval »prodati« svojo vizijo narodnega gledališča razdeljenemu državnemu zboru, dvomečemu podkralju in trdoglavemu občinstvu. Njegova izkušnja spominja na kasnejšo usodo Leopolda Kordeša na Slovenskem. Šele v prvih desetletjih 19. stoletja, ko so Madžari pridobili ključne

³⁵ Glej Dušan Moravec: *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana, 1963.

³⁶ Glej Laurence Senelick (ur.): *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge, 1991, poglavje *Czech Lands (Bohemia and Moravia), 1784-1881*. Naj omenimo, da se je polaganja temeljnega kamna za češko narodno gledališče udeležil tudi slovenski predstavnik – Josip Vošnjak, poleti 1885 pa so organizirali poseben vlak, ki je popeljal »slovenske rodoljube v zlato Prago«.

narodne organizacije – Matico in Akademijo znanosti, je stekla tudi akcija za ustanovitev narodnega gledališča. Nova gledališka stavba v Budimpešti je bila odprta 1837, gledališče pa je bilo organizirano kot delniška družba. Igrali so večinoma nemške igre in kronike madžarske zgodovine, uprava pa je morala dodeliti posebno mesto operi, žonglerjem, čarovnikom in dresiranim živalim, da bi vzdržala konkurenco s profesionalnejšim nemškim gledališčem. Nacionalistične ideje so spremljale madžarsko dramatiko zlasti do sprejema dualistične ustave leta 1867.

V Zagrebu je hrvaško gledališče začelo delovati leta 1860, leto pozneje v Novem Sadu (1861), v balkanskih deželah, ki so se osvobajale izpod vladavine Turkov, pa še pozneje (Beograd, 1869).



*Slovesni sprevod ob polaganju temeljnega kamna
za Narodno gledališče v Pragi (1868).*

Razsvetljske ideje in Slovenci

»Resnično; zgrabi paglavca za lase, ali pa mu stopi na nogo – zmerom bo zakričal pri ustrih. O nobeni slovenski stvari ni mogoče pisati, da bi se ne zadel človek ob vse drugo in ob narod sam«...

Ivan Cankar, Govekar in Govekarji

Pozno organiziranje slovenske gledališke dejavnosti ima različne vzroke. Delno so ti splošne narave in jih lahko v podobni obliki opazujemo pri vseh nenemških narodih v habsburški monarhiji. Očitna je soodvisnost družbenih in kulturnih pojavov in v tem smislu lahko pritrdimo znani ugotovitvi, da se je nacionalna gledališka dejavnost porajala v svojih prvih odrskih besedilih in predstavah kot neposredni kulturni sozvoek prevratnih dogodkov v zapadni Evropi, v znamenju naprednih idej mladega meščanstva.³⁷

To pa seveda ne pomeni, da na Slovenskem pred tem ni bilo gledališke tradicije – bila je le večjezikovna in razpršena med različne družbene skupine. Šolska drama je bila omejena na krog protestantov in jezuitov, kapucinski pasijoni na nižje sloje, italijanska opera na aristokratsko in mestno elito. Nobena od teh oblik pa se ni trajneje zasidala. Cerkvene igre so bile izrazito priložnostne, gostujoči nemški in italijanski komedijanti so prihajali, nekajkrat nastopili in odšli, še preden bi se jim morda priključili igralci domačega porekla. Vse to je zaviralo proces razvoja »avtohtone« gledališke kulture na Slovenskem.

Zgodovinar Vasilij Melik ugotavlja, da je bilo slovensko narodno gibanje v obdobju 1768-1843/48 zaprt v ozek krog duhovščine in izobražencev. Bilo je bolj kozmopolitsko kot nacionalistično, kar kaže dejstvo, da je bilo tedaj *»mogoče pripadati dvema kulturama in se za obe navduševati«*.³⁸ Za jezikovno prakso slovenskih razsvetljencev je značilen Zoisov primer. Po očetu je bil Italijan, zato je v družinskem krogu uporabljal italijanščino, njegov glavni občevalni jezik je bila nemščina, v svojem materinem jeziku, slovenščini, pa je zlagal pesmi. Obstoj večjezikovne kulture na slovenskem etničnem ozemlju potrjujejo tudi primeri iz gledališke zgodovine. Tako je *Škofjeloški pasijon*, ki so ga uprizarjali med leti 1721 in 1765, napisan v treh jezikih: latinskem, nemškem in slovenskem.

Slovensko razsvetljenstvo si je zastavilo dvojni kulturni program. Na eni strani je bilo usmerjeno k prosvetljevanju kmetov, na drugi strani je katali-

³⁷ Glej npr. Filip Kalan – Kumbatović: Evropeizacija slovenske gledališke kulture v Lojze Filipič (ur.): Linhartovo izročilo, Ljubljana, 1967, str. 37-38.

³⁸ Glej Vasilij Melik: Problemi v razvoju slovenske narodne identitete (do 1941). V Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas. Ljubljana, 1997, str. 41-53.

ziralo integracijo nacionalne skupnosti v mestu. Kmete – v tedanji terminologiji »plebs« – so želeli razsvetljenci seznaniti s civilizacijskim in tehnološkim napredkom, da bi jim polagoma dvignili raven življenja. Za meščane so želeli ustvariti kulturo in umetnost po meri »novega človeka« – snovno privlačno, idejno sodobno in zasnovano na modernih principih.

Slovenski izraz narod se je v tem času že uveljavil v pomenu nemških besed *Nation* in *Volk*, zasledimo tudi prve organizacijske napore, da bi si ustvarili institucije, ki so za razvoj nacionalne kulture neobhodne – šole, univerzo ipd. Prvi je po evropskih razsvetljenskih merilih opredelil Slovence kot poseben slovanski narod Anton Tomaž Linhart (1756-1795) v delu *Versuch einer Geschichte von Krain und den übrigen Ländern der südlichen Slaven Oesterreichs*.

V razumevanju sveta in zgodovine je bil Linhart izrazit racionalist. Zagovarjal je načelo kavzalnosti in tezo, da v naravi vladata red in povezanost. Takšna izhodišča bi ga lahko vodila k poenostavljanju zgodovinskih razlag, vendar se je temu Linhart uspešno izognil. Zgodovinske pojave je obravnaval s presenetljivo kompleksnostjo, kar kaže npr. njegova izjava, da »vzroki, zakaj je nek narod postal to, kar je, in ne kaj drugega, niso vedno v njem samem«, ampak »jih je treba iskati pri kakem drugem ljudstvu.«³⁹

V skladu s svojimi svobodomiselnimi družbenimi nazori je v istem delu problematiziral tudi neveljavnost »naravnega prava« v politiki, češ »med ljudstvi v avstrijski monarhiji prevladujejo Slovani po številu in moči, da bi morali pravzaprav Avstrijo tako kot Rusijo imenovati slovansko državo, ko bi bila v državoznanstvu navada, da bi vsoto združenih moči, na kateri stoji veličina te države, imenovali po največji homogeni masi.«⁴⁰

Znamenja, po katerih se ločijo narodi, so po Linhartu »jezik in navede«, ki skupaj oblikujejo »značaj naroda«. Tej temi je Linhart posvetil celo poglavje svoje knjige in kot pglavitne lastnosti Kranjcev označil svobodoljubje, pogum, nezaupljivost – maščevalnost, pomen prijateljstva in gostoljubja. Takšna samopodoba se je v 19. stoletju bistveno spremenila. Lastnostim, ki jih navaja Linhart, so se pridružile nove, zlasti pomembno mesto je v slovenski samopodobi dobilo hlapčevstvo.⁴¹

Velja še omeniti, da je v Linhartovi zgodovini Kranjcev poseben pomen dobila država Karantanija, ki se kasneje pojavlja kot ključni »nadmestek

³⁹ Predgovor k drugemu zvezku Poskusa zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov v Avstriji. Glej npr. Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik. Izbrano delo, Ljubljana, 1970, str. 70.

⁴⁰ Glej prav tam.

⁴¹ Psiholog Janek Musek v študiji Psihološke prvine narodne identitete... kot elemente slovenskega avtostereotipa našteva poštenost, pridnost, hlapčevstvo, prepirljivost, zavist, introvertiranost. Glej Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija..., Ljubljana, 1997, str. 174-203.

za državno pravo in za našo zgodovinsko mitologijo ob nastajanju nove slovenske skupnosti.«⁴²

Ob ugotovitvi, da je Linhart utemeljil slovensko zgodovinopisje in v določeni meri tudi »slovenski narod«, se zastavlja v nadaljevanju še vprašanje, ali je s svojimi dramskimi besedili in prvo uprizoritvijo v slovenskem jeziku utemeljil tudi slovensko narodno gledališče? Za odgovor na to vprašanje moramo upoštevati več zgodovinskih dejstev.

Slovenski jezik se je v gledališču uveljavil že s cerkvenimi igrami v dobi baroka: s Škofjeloškim pasijonom, Ruškimi igrami itn. Ko označujemo Linhartovo Županovo Micko kot prvo gledališko uprizoritev v slovenskem jeziku torej ne gre za priznanje absolutnega prvenstva, ampak zlasti za markiranje prestopa slovenske gledališke dejavnosti iz verske službe v posvetno sfero demokratičnih idej in liberalizma.

O konkretnem namenu in pomenu uprizoritve so gledališki zgodovinarji veliko pisali. Pri tem so se sklicevali zlasti na Linhartove lastne komentarje, ki so se ohranili v dramatikovi korespondenci. Tam lahko o uprizoritvi Županove Micke preberemo:

»To je bil prvi poskus, odkar stanujejo Slovani na Kranjskem. Z veseljem sem videl, kako zelo se ti Slovani, ki jih že stoletja germanizirajo, še zmerom čutijo Slované, s kakšim entuziazmom visijo na svojem jeziku, na lastnih šegah, na svoji izvirnosti.«⁴³

Temu je po končanem pisanju druge drame *Matiček se ženi* dodal laiskavo oceno, da je »dokazal, kako zelo je naš jezik melodičen in kako zelo je dovzeten za najfinejšo komiko.«

Za zgodovinsko oceno dogodka je pomembno tudi časopisno poročilo, objavljeno po predstavi. V njem je prisotna misel o daljnosežnem pomenu dogodka ter teza o enakopravnosti kranjskega jezika ruskemu, češkemu in poljskemu jeziku.

Manj pozornosti je pri zgodovinarjih doslej vzbudila ugotovitev poročevalca, da naj bi bila izvirna v uprizoritvi tudi ikonografska podoba. Predstava naj bi bila »frei und ganz nach dem Costume der kraineschen Nation bearbeitet«.⁴⁴ Linhart, nedvomni oče slovenske dramatike, naj bi torej tudi v vizualno podobo Županove Micke vnesel nekaj »narodnega«.

Poleg tega je v svoji dramatiki zagovarjal »republikanske« ideje, ki so bile značilne za utemeljitelje narodnih gledališč v Nemčiji, na Češkem in drugod. V estetskih pogledih in vzorih Linharta in Lessinga bi našli še več vzporednic, npr. v odnosu do Shakespeara, regularne dramatike ipd.

⁴² Glej Dušan Nečak: Avstrija. Jugoslavija, Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas v zborniku z enakim naslovom, str. 20.

⁴³ Glej izbor Linhartove korespondence v Marko Pohlin. Žiga Zois. A. T. Linhart. Valentin Vodnik. Izbrano delo. Ljubljana, 1970, str. 226-248.

⁴⁴ Laibacher Zeitung, 29. 12. 1789.

Izrazita republikanska usmerjenost pri Linhartu budi toliko večjo pozornost ob ugotovitvi, da je poznejši vzpon konservativnih idej potisnil takšno politično in kulturno opcijo na Slovenskem v izrazito defenzivo, ki ji v gledališki zgodovini sledimo od Bleiweisovih časov do preloma stoletja.

Linhartova drža je bila drža neprilagodljivega izobraženca in se je odražala tudi v odnosu do »domovine« – kdo ve, ali je bila to Avstrija ali Kranjska. V pismu prijatelju Kuraltu beremo: *»Zdaj sem torej v domovini... Bojim se, da bom sprevidel..., da stojim zdaj na peščenih tleh; bojim se, da ne bi bila naša domovina kakor vlačuga, ki zmerom vabi in zmerom išče zaprek, da bi ne bilo treba preiti k stvari.«*

Linhart je bil svobodomislec in svetovljan, kritičen do države in cerkve. Pri njem ne moremo zaslediti cesarskega kulta, ki je bil sicer v slovenski književnosti 18. stoletja zelo prisoten,⁴⁵ privoščil pa si je tudi izjave kot: *»Ne vem, če branje Biblije človeka osrečuje, »ali o cenzuri: »V naši državi ne more iti drugače, dokler imajo farji proste roke«.* »Svobodni zrak« mu je bil največja vrednota, njeno nasprotje pa »nevredno suženjstvo«.

In če je bila Linhartova dramatika »globoko ljudska v svojem bistvu in v ostrem nasprotju z uradno gledališko smerjo vladajočih avstrijskih krogov«, je bila to predvsem posledica načelne nepodredljivosti in nekonformizma evropskega intelektualca razsvetljenske dobe. Linhart ni sledil zgledom državnega dunajskega gledališča. Njegov namen tudi ni bila npravstvena in politična vzgoja gledalcev, ampak zabava, in to kljub nedvoumno jasni socialni poanti obeh komedij. To pa ga postavlja vsaj deloma v stran od glavne linije utemeljiteljev slovenskega narodnega gledališča v 19. stoletju. Linhartovi komediji Županova Micka in Matiček se ženi sta postali »odlično narodno-obrambno orožje v kulturnem boju zoper preteči val nasilne germanizacije« šele v sredini 19. stoletja.⁴⁶

Po vsem tem bi Linharta lahko ocenili kot predhodnika in ne kot začetnika ideje narodnega gledališča na Slovenskem. Naš prvi dramatik namreč ni nikjer manifestativno in transparentno predstavil svojih pogledov na gledališče kot Lessing in Schiller ter pozneje Leopold Kordeš in ustanovitelji slovenskega Dramatičnega društva. Ne zasledimo misli na stalno gledališko dejavnost, profesionalizacijo dela ali organizatorskih naporov v tej smeri. Poraja se celo dvom o tem, kakšen pomen je pravzaprav Linhart pripisoval gledališkemu delu. Ta temelji zlasti na izjavi iz dramatikove korespondence, v kateri je samostan opisal kot gledališče, kjer za poštene ljudi »z duhom« ni prostor... Kar samo po sebi se vsiljuje vprašanje, ali takšen razmislek ne pomeni negativne ocene gledališča, ki je daleč od vrednosti,

⁴⁵ Prim. Igor Grdina: Konstituiranje slovenske narodne identitete in slovenska književnost (v trikotniku Avstrija, Jugoslavija. Slovenija) v Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija..., Ljubljana, 1997, str. 90-110.

⁴⁶ Takšen pomen je igrama pripisal Filip Kalan –Kumbatovič.

kakršno so mu pripisovali pobudniki ideje narodnega gledališča? Odgovora na to vprašanje žal ne poznamo.

Kako utopično bi bilo teoretizirati o tem, ali bi se moglo nadaljevati Linhartovo izročilo in stalno gledališko produkcijo v slovenskem jeziku, povejo naslednji splošni zgodovinski podatki.⁴⁷ Med slovenskim prebivalstvom naj bi bilo ob koncu 18. stoletja pismenih 3-4% ljudi, v celoti pa se je v sedemdesetih letih 18. stoletja s slovenščino ukvarjalo okrog 30 ljudi, od tega dve tretjini duhovnikov in redovnikov ter tretjina posvetnih izobražencev in plemičev. Le malo številčnejši so bili slovenski ustvarjalci v obdobju 1825-1848, ko jih je zgodovinar Vasilij Melik naštel 62, med njimi 44 duhovnikov. Prvenstvo je duhovščina začela počasi izgubljati šele v sredini 19. stoletja. V tretjem letu izhajanja Novic, leta 1845, so imele te 1151 naročnikov. 52% je bilo duhovnikov, vendar na Gorenjskem in v delu Notranjske duhovniki niso bili več v večini.

Ti podatki ponazarjajo, kako pozno smo dobili nujno družbeno osnovo in osnovne civilizacijske pogoje za oblikovanje javne gledališke produkcije v slovenskem jeziku. Dokler je bil interes za slovensko kulturno ustvarjalnost posamičen, se ta brez dvoma ni mogla razviti. Šele porast slovenskih besedil in publikacij, ki so jih izdajali in pisali duhovniki, je prispeval k zmanjševanju nepismenosti in napredujočemu zanimanju za slovenski jezik in narod. V dobi romantike so pomembno vlogo pri tem odigrali izobraženci, ki so prihajali iz evropskih središč, spodbuda jezikovni in književni ustvarjalnosti v slovenščini pa so bili tudi kulturni stiki s slovanskim svetom. Vendar – če je kulturni vzpon dobil v poeziji z nastopom Franceta Prešerna prvo potrditev, moramo žal ugotoviti, da se je slovenska gledališka kultura vzpostavila in dokazala šele precej kasneje.

Neprekinjeno gledališko delo se – kot so pokazali že doslej številni zgodovinski zgledi – večinoma veže s solidno zgrajeno oblastjo sloja, ki to delo organizira in kateremu je to delo namenjeno. Z ozirom na maloštevilčnost Slovencev, njihovo majhno kapitalsko moč, germanizacijo v mestih, močni vpliv katoliške duhovščine ter zlasti z ozirom na splošno ugotovitev, da celo v Nemčiji in Franciji tega časa nosilci gledališke kulture niso bili meščani, ampak pretežno plemstvo (na primer v Weimarju!), je razumljivo, da se slovensko gledališko delo v prvih desetletjih 19. stoletja ni moglo razvijati.

Ob prehodu iz 18. v 19. stoletje je kulturna prizadevanja etničnih skupnosti v habsburški monarhiji upočasnila tudi vladna in cerkvena reakcija ob francoski revoluciji. Celo na Slovenskem, kjer tedaj pravih revolucionarjev še ni bilo, so takrat glasno pridigali o »*pogubni, prevratni novi miselnosti in njenih groznih posledicah*«. Svarili so pred zlom, ki naj bi prihajalo

⁴⁷ Podatke povzemamo po Vasilij Melik: Problemi v razvoju slovenske narodne identitete (do 1941). v Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija..., Ljubljana, 1997, str. 43.

od Luciferja, se vzpenjalo prek Babiloncev in se razraslo v vsesplošno »lubezn k frajosti«. Za ilustracijo odlomek iz pridige, ki je tedaj krožila po Kranjskem:

»Kedú be bil počvirijel, de be imela lubezn k svojbodšeni (frajosti)... toku grobu goriizrasti?... Inu enu visoku, preuzetnu drevu ratala. Kejzenu drevú?... Tuistu Boganarodnu, inu čez use sovražnu drevu te svojbodšene, katirega zdej po celi Evropi po merski eneh krajev zasajati počejnajo.«⁴⁸

Cerkev in država – očitno namenjeni, da zlo revolucije zatreta v kali, sta ob tem spremenili kulturno politiko. Nova družbena klima je brez dvoma onemogočala že Linhartu, da bi razvijal svoje gledališke ambicije, pozneje pa še bolj njegovim naslednikom.

Tako je Matija Čop v svojem literarnoprogramskem članku z naslovom *Nuovo discacciamento di lettere inutili, to je: slovenska abecedna vojska* (1833) pomenljivo pripomnil, da so slovenske knjige vse preveč namenjene zgolj poučevanju ljudstva in da moramo obžalovati, ker po Linhartu ni bilo več gledaliških poskusov, »saj bi bil to **najboljši pripomoček, da bi prebudili zanimanje za domačo književnost še celo pri tistih, ki ne marajo kranjskega brati**«. ⁴⁹

Prva polovica 19. stoletja je tako minila za Slovence v duhu regresije, ki ni bila le posledica »družbene šibkosti slovenskega meščanstva« ali »odsotnosti razredne zavesti«, ampak tudi posledica splošne reakcije po francoski revoluciji leta 1789 in Napoleonovih vojn.

Prešernova Zdravljica je eden redkih manifestativnih pozivov k uresničevanju »slovenskega naroda« iz tega časa. Domoljubje Jovana Vesela Koseskega je bilo – če zanemarimo kuriozum, da je leta 1844 prvič uporabil ime Slovenija – sicer dosti bolj bombastično, a vendarle skrajno »nerevolucionarno«.

Kulturno akcijo Slovencev je v celotnem 19. stoletju deloma zavirala tudi razdeljenost med različne dežele. Leta 1846 so imeli tako Slovenci večino le na Kranjskem, kjer naj bi jih bilo po popisih prebivalstva 88 % (410. 000), Nemcev pa okrog 8 % (37.788). V drugih pokrajinah je bil položaj Slovencev precej slabši, saj so bili v primerjavi z Nemci ter Italijani v manjšini.⁵⁰

⁴⁸ Cit. po Martina Orožen: Odmevi francoske revolucije v Vodnikovih Novicah (1797-1800). V Matjaž Kmecl (ur.): Obdobje slovenskega narodnega preporoda: mednarodni simpozij..., Ljubljana, 1991, str: 196-197.

⁴⁹ Cit. po Marjan Dolgan: Slovenski literarni programi in manifesti, Ljubljana, 1990, str. 18.

⁵⁰ Glej Fran Zwitter: Nacionalni problemi v habsburški monarhiji. Ljubljana, 1962, str. 213.

Prve javne manifestacije slovenstva

V obdobju 1843-48 je zajel Kranjsko in druge avstrijske dežele val demokratizacije. Leta 1843 so začele izhajati Bleiweisove Novice, dokončno se je uveljavil pojem Slovenija, organizirala se je Slovenska stranka, ki je javno nastopila 1848 s prvim slovenskim narodnopolitičnim programom Zedinjena Slovenija. Dokončna odprava fevdalizma je radikalno spremenila razmerje med kmeti in meščani. »Kmal bo kravarica v rokavicah molzla in pastirica v svilnatih nogavicah za kravami letala,« so te socialne spremembe šaljivo komentirali takratni slovenski časopisi.

Zgodovinarji s temi dogodki zamejujejo začetek nove dobe v procesu oblikovanja narodne identitete Slovencev, ki je trajala do leta 1861, ko so se oblikovale prve slovenske organizacije. Revolucionarna leta so Slovencem prinesla tudi prvi manifestativni program narodnega gledališča. Kot v politiki pa se je tudi pri gledališkem delu pokazalo, da bi za uresničenje zastavljenih ciljev potrebovali boljšo organiziranost in vodstvo.

Slovenija se je sicer takrat uspela »zediniti« o ključni narodni stvari – zahtevala je združitev ozemlja po jezikovni meji v eno deželo, uvedbo slovenskega jezika v šolo in urade, ter ustanovitev slovenske univerze. Prioritete so Slovenci torej postavljali v šolstvo, ne v kulturo, kjer jasne razvojne strategije ni bilo opaziti. Zdi se, kot da je prevladovalo cinično mnenje, češ – »upoštevati je treba naše sedanje stanje, naše dušne moči in se najprej izobraziti«. Precejšen del meščanstva slovenskega porekla je še naprej čutil pripadnost nemški ali italijanski kulturi in le majhen del izobražencev se je opredeljeval izrazito slovensko.

V tedanjih časopisih lahko preberemo, da sta v revolucionarnih letih »prišli na Kranjsko dve stvari: tako nemudoma, da ni nihče vedel kako in odkod, namreč kolera in narodni duh.«⁵¹ Razgibana dogajanja na političnem polju so sprožila novo narodno paktiranje pod geslom »svoji k svojim«. Odpadniki od slovenskega narodnega gibanja so dobili ime »nemškutarji«, slovenski nacionalizem se je razvijal kot protiutež nemškemu v duhu bojevitih verzov Koseskega: »Kdor zaničuje se sam, podlaga je tujčevi peti.« Hkrati s slovensko narodno identiteto se je utrjevala slovanska ideja, s katero so slovenski politiki želeli dati narodnemu gibanju širše zaledje, saj »Slovenci smo na sebi samo revna bilka.«⁵² Primer slovensko-slovanskega zavezništva je naslednji razglas:

»Verjamemo, da so slovanska ljudstva, ki gradijo pregrado med vzhodom in zahodom in skupaj štejejo več kot 80 milijonov duš, določena za kaj pomembnejšega kot za to, da so predmet šaljivega posmeha in sumni-

⁵¹ Ljubljanski časnik, 23. 7. 1850.

⁵² Cit po Ivan Prijatelj: Kulturna in politična zgodovina Slovencev. Ljubljana, 1938, 1. knjiga, str. 48.

čenja črno-rdeče-zlatih fanatikov. Verjamemo, da nobenemu ljudstvu ne pri-
tiče, patronizirati drugo ljudstvo, in tudi ne Nemcem, da patronizirajo Slo-
vane in si jih podreajo proti njihovi volji.«⁵³

Strupeno mednacionalno vzdušje in fanatizem nemškega nacionalizma
nazorno pričara komentar iz spisov Marxa in Engelsa, ki govori o »nacio-
nalnih ambicijah panslovanskih sanjačev«, »umirajočih skupnosti« kakor so
Čehi, Korošci, Dalmatinci in drugi:

»Ali pa lahko pričakujemo, da bo šla zgodovina tisoč let nazaj na
ljubo nekaterim sušičnim narodnim telesom, ki so povsod na ozemlju, kjer
prebivajo, izpremešana in obdana od Nemcev, ki od pradavnih časov za
civilizacijske smotre niso imela drugega jezika kot nemškega in ki so brez
najelementarnejših pogojev za nacionalno življenje: večje številčnosti in
strnjenega ozemlja.«⁵⁴

Svetovljanstvo in zmernost v narodnih zadevah sta se v drugi polovici
19. stoletja ohranila le pri posameznikih; »le tu in tam sta se še javno razo-
devala ob posebej svečanih prilikah, ko se ni kazalo povsem podrediti du-
hu časa... Sumljiv je bil vsak, kdor ni svoje rodoljubne gorečnosti dokazo-
val ob vsaki priliki na najbolj spektakularen način. Nacionalna identiteta je
postala stvar vsakodnevne razkazovanja in proti koncu 19. stoletja tudi
stvar političnega bojevanja.«⁵⁵

Literarni ustvarjalci – tudi dramatik – so skušali utrjevati narodno iden-
tيتeto z:

- opisovanjem slavne preteklosti,
- opisovanjem vizije imenitne prihodnosti,
- drastičnim slikanjem razmer sodobnosti,
- budniškim pozivanjem k radikalnemu reševanju problemov narodnega
življenja.

Prva ideja slovenskega narodnega gledališča.

Prve gledališko družabne prireditve – bése, ki so jih Slovenska dru-
štva začela prirejati v mestih in na podeželju leta 1848, so bile izraz potre-
be po afirmaciji slovenske identitete. Proglašale so se za »učilnice življe-
nja«, namenjene so bile humanitarnim akcijam, z različnimi skeči ter lah-
kotnimi igrami pa naj bi uveljavile tudi pozitivno samopodobo Slovencev.

⁵³ Das Volk der Slovenen, Illyrisches Blatt, 11. 7. 1848, št. 56.

⁵⁴ Cit. po Igor Grdina: Jovan Vesel Koseski, poet in glasnik slovenske meščanske do-
be. V Matjaž Kmecl (ur.): Obdobje slovenskega narodnega preporoda. Ljubljana 1991, str.
280.

⁵⁵ Igor Grdina: Konstituiranje slovenske nacionalne identitete in slovenska književnost.
V Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija..., Ljubljana, 1997, str. 97.

Reprezentacija narodne identitete je vizualno temeljila na folklornih elementih in kostumih – narodnih nošah ipd. V besedi in sliki sta se na teh prireditvah utrdila stereotipa npravstvenega Slovence in nenpravstvenega Nemčurja, ki postane najbolj zasmehovani tip osebe v slovenski komedijski dramatiki med leti 1848-1860.⁵⁶

Kako trdno se je slovenska vodilna kulturno-politična struja takrat postavila na stališče sâmo-afirmativnega gledališča, je pokazala slovenska uprizoritev Kotzebuejeve igre Zmešnjava čez zmešnjavo, ki jo je decembra 1848 pripravil Leopold Kordeš. Z njo so ustvarjalci v temelju problematizirali »naturno« podobo »npravstvenega« Slovence, ki so jo na bésedah propagirali Bleiweis in njegov konservativni krog. Ta je igro ocenil kot »spačeno komedijo«. Ogorčenje je sprožilo zlasti »nemarno govorjenje svih oseb, najbolj županov«, oznake kot »zgerbančene tercialke« in en sam vzklík jezne-ga kmeta »svinja«! Šlo je za načelno vprašanje, zakaj kazati v gledališču »take nevredne in sirove Slovence«. Iz polemike je razvidno, da je oblikovanje slovenskega narodnega gledališča in oblikovanje jezikovne prakse v njem že tedaj v veliki meri krojila vodilna ideologija slovenske politike. Ali – kot ugotavlja Taras Kermauner v svoji študiji *Drama, gledališče in družba*:

»Ko se narod formira v nacijo, kodificira svoje jezike – dialekte – v enoten, pravilen, izbran nacionalni jezik. Da bi pripadniki nacije mogli za nacijo marsikaj žrtvovati, celo svoja življenja, je morala nacija postati sveta. Nacionalni jezik je sveti jezik – in kot je nacionalna zemlja sveta zemlja in nacionalna preteklost sveta preteklost. Ta sanktifikacija je trajala do realne ustanovitve države; tedaj je dosegla celo vrhunec.«⁵⁷

Kordeš se je najbrž prvi v zgodovini slovenskega gledališča moral soočiti s »totalitarnimi težnjami nacioformativnega obdobja«, s težnjami sanktifikacije naroda. V dvoboju z Bleiweisom je seveda omagal in si z ostrim nasprotovanjem konceptu »vergotternde Nation« ter zagovorom umetniške svobode v veliki meri onemogočil nadaljnje gledališko delo, v katerem si je kot cilj zastavil ustanovitev slovenskega narodnega gledališča (1848-1850).⁵⁸ Bleiweis, oče naroda, »iznajditelj neradikalnega centra, tehnokratskega obrtništva, zvitega realizma, ki je stokrat poražen in se stoprvič vzdigne iznad vode poraženih Črtomirov«, kot ga je baročno in neprizanesljivo poimenoval Kermauner – ideje slovenskega narodnega gledališča ni sprejel.

Kordeševo navdušenje za narodno gledališče se je razvnelo ob številnih zunanjih demokratičnih pobudah časa in idealih meščanske dobe. Gledališče mu je bilo »drevesnica prave ljudske vzgoje«, kjer naj se prika-

⁵⁶ Glej npr. Jože Koruza: Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti. Ljubljana, 1997.

⁵⁷ Taras Kermauner: Drama, gledališče in družba, Ljubljana, 1983, str. 57.

⁵⁸ Glej Marko Marin: Prva zamisel o slovenskem poklicnem gledališču. V Alenka Bogovič, Barbara Pušić (ur.): O nevzvišenem v gledališču. Ljubljana, 1997, str. 11-30.

zujejo »domovinske drame kot zrcalo slavnih del naših prednikov« ter krepiti človekovo občutje za »vse veliko in vzvišeno«. Te splošne argumente – povzete po Schillerjevem manifestu – je podkrepil še s podatki, da imajo v Pragi, Budimpešti, Lvovu, Zagrebu in drugod že svoje narodne odre, zato naj bi tudi »pogumni slovenski narod« ustanovil »ta vzgojni institut«. Bleiweisov konservativni krog, ki bi v tem času edini lahko usmerjal finančno moč slovenskega kapitala in njegov kulturni interes, se je takšnemu ambicioznemu projektu odrekel – kljub temu, da je Kordeš – zavedajoč se, da ne more računati na deželno ali mestno podporo – že zbral potrebne pristopnice delničarjev in sklical ustanovni zbor delniške družbe za slovensko gledališče.⁵⁹

V revolucionarnih letih je torej na Slovenskem zaživelo le skrajno ne-revolucionarno Bleiweisovo gledališče – béseďa, pobudnik prvega manifesta o slovenskem narodnem gledališču pa je doživel usodo cankarjanskih »idealistov«.

V zgodovini »zmagovalcev« se je za Kordeševimi gledališkimi prizadevanji kmalu izgubila sled. Naša »legitimna« gledališka dediščina so tako postale predvsem béseďe, čeprav je bil njihov pomen za razvoj slovenskega narodnega gledališča razmeroma skromen. Delno bi lahko problematizirali celo njihov slovenski značaj, saj viri navajajo, da so se naši prvaki Bleiweis, Dežman in Toman pogovarjali med seboj vedno po nemško, tako da je bilo v čitalnici slišati več tujih kot domačih glasov. S političnega vidika so imele béseďe konservativno in ne republikansko usmeritev. Gledališke prireditve prav tako niso kazale večjih literarnih ambicij ali znakov profesionalizma, zato predstavljajo bolj zametek »ljudskega« kot »narodnega« gledališča.

Obnova absolutizma v petdesetih letih je znova povečala zunanje ovire za razvoj kulturne dejavnosti nenemškimi narodom in sploh za vsakršno »nekeršansko vzdigovanje narodnosti«. Od oktroirane ustave leta 1851 pa do leta 1867 so bile v Stanovskem gledališču v Ljubljani le tri slovenske predstave. Bolj vztrajno so v teh letih gojili gledališče na podeželju.

Ivan Prijatelj ugotavlja, da se je v drugi polovici petdestih let v Ljubljani slovensko govorilo, igralo in pelo samo še v skromni Katoliški družbi rokodelskih pomočnikov, kjer so smeli člani »tudi kej pripušenega zaigrati, de si tako rekoč svoje življenje osolijo in težave svojiga stanu osladijo«...⁶⁰

Le redki posamezniki, med njimi je bil najglasnejši koroški duhovnik in politik Andrej Einspieler, so v tem času svobodno razmišljali o slovenskem gledališču kot o pomagalu, da bi »od smerti vstala mesta ponemčena«. Brez uspeha.

⁵⁹ Na podoben način so svoje narodno gledališče finančno organizirali Madžari.

⁶⁰ Ivan Prijatelj, Kulturna in politična zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1938, 1. knjiga, str. 130-131.

Bleiweisu je slovensko gledališče pomenilo le dobrodelno dejavnost in ne kulturno institucijo.⁶¹ Poročila o gledaliških predstavah v Pragi ali Zagrebu so občasno sicer zanesla gledališko vprašanje tudi v ljubljanske Novice. Kočevar Žavčanin je leta 1856 nagovarjal:

»Je pač res dosti zaprek in težav, predno se ustanovi narodno igrališče in največja je gotovo ta, da ni kjer bodi izurjenih igravcev in igravk, ki bi se stanovitno udajali temu poklicu, dokler niso dobro plačani; vendar iskrena ljubav do milega maternega jezik... to je dragocenije blago svakog naroda, premaga tudi velike ovire. Zdramite se tudi vi Slovenci enkrat, da si napravite narodne kazališča, ki so hrami očitnega domačega življenja.«

Zgornji poziv je Bleiweis pospremil z značilnim komentarjem, da je »naprava stanovitnih igrališč« v slovenskem jeziku res »težavna reč, ne zavolj poslopja, ne zavolj pripravnih iger, ne zavolj gledavcov – le o tem je največja težava: kdo bo igral? ...dnar pa le spet dnar je prvi pogoj; za dnar se dobi vse in se bojo vzgojili in ustanovili tudi gledišni igravci«⁶²...

Šele gledališke prireditve ob koncu petdesetih let – sprva ob obletnicah Vodnikovega rojstva – so napovedovale ponovno oživljenje društvenega in družabnega življenja. Nastale so čitalnice v Trstu, Mariboru, Idriji, Ljubljani itn. Prva čitalniška béseada v Ljubljani je bila leta 1861 pri Slonu, slavnostni govornik na njej pa je bil – je to naključje? – njen prvi slovenski župan – Mihael Ambrož.

Med »domorodnimi napravami« se pojavi slovensko gledališče

Za organizacijo slovenskih »domorodnih naprav« po tujih vzorih torej vse do začetka šestdesetih let ni bilo pravih možnosti in v tej fazi so Slovenci opazno kasnili. Za primerjavo: Slovenska Matica je bila ustanovljena leta 1863, Srbska leta 1826, Češka leta 1831, Hrvaška leta 1842.

Nove kulturne pridobitve je omogočil šele začetek ustavnih sprememb v habsburški monarhiji, ki ji je sledila postopna diferenciacija ter radikalizacija slovenske narodnostne politike, zlasti pri liberalcih. S temi spremembami se po Meliku začne tretje obdobje v razmahu slovenskega nacionalnega programa, ki traja ob 1861 do leta 1909. Začetek označuje padec absolutizma, oblikovanje novih političnih strank (ne več le po nacionalni, am-

⁶¹ Prav tam, 1. knjiga, str. 124. Leta 1854 je Bleiweis sonarodnjake k gledališkemu delu pozval takole: *»Stotero in stotero naših bratov zdihuje v revščini po hudih nevihtah, ki so na beraško palico pripravljeni ali po toči ali po povodnji... Tudi vam, kterim je nara-va dala sladki glas petja, ali ki ste obdarovani z umetnostjo igravstva v gledišu, je mogoče revežem obilo pomagati, ako se združite, da napravite slovensko igro s petjem domačih pesmi v ljubljanskem gledišu.«*

⁶² Prav tam, 1. knjiga, str. 128-129.

pak tudi po nazorski usmerjenosti), in nenazadnje vzpostavitev »narodne mestne uprave« v Ljubljani.⁶³

Sledile so še druge politične in kulturne pridobitve. Januarja 1867 so Slovenci na Kranjskem prvič organizirano nastopili na volitvah in dosegli zmago v kmečki kuriji. V mestni kuriji je bil položaj Slovencev slabši in so ta cilj dosegli v Ljubljani šele leta 1882. S tabori se je začelo množično nacionalno gibanje, neizpodbitni so bili rezultati stoletnih prizadevanj za kulturni preporod – leta 1870 je nepismenost v slovenskih deželah zdrknila pod 40 %.

Velik razmah je s padcem absolutizma doživelo slovensko časopisje. Čeprav so nekateri katoliški listi in revije še vedno soglasno poudarjali, da je pglavitni del narodnosti vera in ne jezik, šege, navade ali zgodovina; čeprav je še vedno odmevalo svarilo pesnika in urednika Luke Jerana pred branjem klasike, zlasti Shakespeara in Schillerja, ker naj bi bil to »smertni strup v sladko pisanih bukvah brez keršanskega duha«,⁶⁴ se je polagoma le uveljavila nova generacija slovenskih organizatorjev, politikov in literatov z liberalnejšimi pogledi na umetnost in z večjimi ambicijami, ki je skušala dokazati ali je vsaj čutila, kako mora dokazovati, da se da slovensko tudi »o drugem govoriti, ne le o gnoji in krompirji«. ⁶⁵

Končevalo se je obdobje »brezprizivnega slogaštva«, začenjala se je »doba kritike«, kot so jo poimenovali slovenski kulturni zgodovinarji. Tudi v gledališču je kritika polagoma pridobivala pomen. Nič več niso zadoščale dobronamerne ugotovitve, češ – »Ne spodobi se, da bi to, kar se dela le zgolj iz rodoljubja... s kritičnim drobnogledom javnega plačanega gledališča preiskovali«, vse glasnejše je bilo samokritično priznanje – »da so se naše zadeve zunanjim bravcem v zlati bliščobi jutranje zarje kazale«. ⁶⁶ Samopromocija, ki je bila pomembna strategija pri združevanju na nacionalni osnovi, je ob politični diferenciaciji vse bolj postajala promocija nazorskih in ne več abstraktnih nacionalnih vrednot. Slovenska samozaverovanost se je morala soočiti z očitki o lastni lenobi, farški potuhnjenosti in pohlevnosti, o črtenju vsake zdrave in pravične kritike in zaljubljenosti v jerhaste hlače. ⁶⁷

⁶³ Glej že navajani prispevek Vasilija Melika v zborniku D. Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija... Ljubljana, 1997.

⁶⁴ Ivan Prijatelj: Kulturna in politična zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1938, 2. knjiga, str. 35.

⁶⁵ Podrobneje glej Ivan Prijatelj: Kulturna in politična zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1939, 4. knjiga, str. 7-139.

⁶⁶ Ocena predstave Dobro jutro 20. 12. 1863 v ljubljanski čitalnici. Novice, 23. 12. 1863, str. 414.

⁶⁷ Tako je slovenske politike leta 1861 okrcal kontroverzni politik Dragotin Dežman. Glej Ivan Prijatelj: Kulturna in politična zgodovina Slovencev. Ljubljana, 1938, III knjiga, str. 67.

Poleg Slovenske Matice so v šestdesetih letih začele nastajati še druge slovenske institucije – Narodna čitalnica (1861), Južni sokol (1863), Dramatično društvo (1867) in Glasbena matica (1872). Pri nekaterih kulturnih organizacijah se je že poglobljala tudi razlika med elitnimi in populističnimi ustanovami (Slovenska Matica v. s. Mohorjeva družba). Nemožnost, da bi v gledaliških zadevah na enak način rešili problem naraščajoče diferenciacije, je bila po našem mnenju (delni) vzrok številnim razvojnim težavam, ki so pestile slovensko gledališče vse od ustanovitve Dramatičnega društva pa do leta 1914. Slovensko gledališče je dobilo v takšnem okviru zelo nevhvaležno nalogo: podpirati – ali vsaj ustvarjati – lažno iluzijo enotne narodne kulture.

Ob plinski razsvetljavi še duševno razsvetljenje

Tako je ljubljanski župan označil pomen novoustanovljene Narodne čitalnice v svojem slavnostnem govoru ob prvi bésedi. Vendar se to duševno razsvetljenje v čitalnicah kar nekako ni hotelo zgoditi. Kulturni spored je v osnovi obnavljal dediščino Bleiweisovih prizadevanj in ohranjal tudi staro konservativno geslo –vse za vero, dom, cesarja.

V gledališču so prevladovale burke po čeških, nemških, francoskih in angleških vzorih, prirejene tako, da so vnašale na oder elemente lokalnega kolorita. Prirejevalci so v igrah poudarjali »naravno« lepoto slovenskih pokrajin – Triglava in gorskega sveta, bistrnih rek, zelenečih lip itn.⁶⁸ ter konflikte gradili s preprosto polarizacijo oseb na nacionalni osnovi. Pogosto se je v komedijskih trikotniških situacijah povežalo narodno in ženitno vprašanje. V tipičnem primeru sta se za »krepostno« Slovenko potegovala »nemškutar« in »poštenu« Slovenec. Družbenokritična ost čitalniškega gledališča torej ni bila usmerjena le na Nemce (Miroslav Vilhar: Slep ni lep), ampak morda še celo bolj na notranje odpadnike – »nemškutarje« (npr. Miroslav Vilhar: Župan, Poštena deklica, Franc Štrukelj – Jaroslav: Slovenski Jurček), pristna ljubezen pa je seveda lahko zvezala le »narodno čiste« pare.

France Koblar je ob podrobnem pregledu slovenske čitalniške dramatike kritično zaključil, da ta še *»ne odpira nobenega težjega vprašanja. Ob obrambi narodnosti pozna preprosto ljubezen, dobroto in delavnost kot pogoj za srečo, ob smešenju nasprotnikov išče dokazov za upravičenost svojega lastnega bivanja.«*⁶⁹ Enako je bilo tudi s čitalniškim gledališčem.

Iste trivialne igre so krožile in bile zdaj na sporedu te, pozneje na odru druge čitalnice. Poskusi s klasično dramo so bili redki – znano je le, da so

⁶⁸ Primer iz Ilirije oživiljene Janeza Bilca: »Dokler Triglav kipi v višino, / bobni po Kranju bistra Sava, / dokler nam zelene doline: / Živi naj naša mati Slava!

⁶⁹ Glej France Koblar: Slovenska dramatika, Ljubljana, 1972, str. 64.



Prizor iz uprizoritve Finžgarjeve drame Naša kri z značilnimi elementi slovenskega »avtentičnega« okolja (SNG Ljubljana, 1940).

v Ljubljani leta 1862 brali odlomke iz Schillerjevih del. Tudi po večletnem delovanju čitalnic je bila njihova uprizoritvena dejavnost skromna – ne le po kvaliteti, ampak tudi po kvantiteti.⁷⁰ Leta 1864 so igrali predstave le v Ljubljani, Kranju in Vipavi, leto pozneje pa kljub številčnosti čitalnic (delovalo jih je več kot dvajset) do marca ni bilo nobenih slovenskih predstav.

Značilno je, da je prav Bleiweis podeželskim čitalnicam predlagal, naj igrajo le **male gledališne igre**.⁷¹ Kako zanemarljiv kulturni pomen je imelo gledališče za Bleiweisa, ponovno dokazuje podatek, da je leta 1863 glasoval proti deželni podpori nemškemu gledališču, češ da gledališče ne more biti »temelj omike in umetnosti«. Proti so bili tedaj tudi drugi slovenski politiki, hkrati pa niso dali pobude za slovensko gledališče.

Nova možnost organiziranja gledaliških dejavnosti se je porodila z ustanovitvijo Južnega sokola leta 1863. Sokoli so namreč prirejali ob telovadnih nastopih tudi predstave – le da o njih danes vemo dosti manj, ker Bleiweis o njih večinoma ni poročal. Znano pa je, da so poleg popularnih čitalniških iger kot – Slep ni lep, Na mostu idr, pripravili tudi nekaj svojevrstnih spektakelskih dogodkov. Član ljubljanskih Sokolov Tisen je decembra

⁷⁰ Letno so pripravili v ljubljanski čitalnici le pet ali šest novih iger.

⁷¹ Izjava iz Bleiweisovega govora ob ustanovitvi čitalnice v Ilirski Bistrici leta 1864.

1865 uprizoril »mnogoosebno pantomimo«, prvo predstavo te vrste pri Slovencih, ki naj bi vzbudila mnogo smeha, naslednje leto pa je za atrakcijo poskrbel »znani umetnik Novak, ki se je kot opica skazoval« (10. 3. 1866). To so bile po vsej verjetnosti radožive in gibalno razgibane prireditve – osamljeni poskusi drugačnih, ne-literarnih gledaliških oblik.

Kljub zgodovinskemu dejstvu, da je narodna zavest pri Slovencih v 60 tih in 70 tih letih nedvomno postala množičen pojav, nas skromna gledališka ustvarjalnost teh let sili v ugotovitev, da to dejstvo samo po sebi še ni avtomatično spremenilo kulturne prakse Slovencev.

Kaj je torej manjkalo? Je bil glavni problem Bleiweis in njegovo nezanimanje za »duševno« razsvetljenje? Je bil odločilen premočan vpliv klerikalne duhovščine, ki je razglašala, da pač »ni v nikako korist, ako v čitalnicah špogajo plese in igre?«⁷²

Kakorkoli – v sredini šestdesetih let je bil kulturni in gledališki program čitalnic končno javno postavljen pod vprašaj. »Vilharjeve igre dopadati morejo popačenim Francozom, nečimurnim Nemcem – pa pri prostemu narodu slovenskemu se nikakor nočejo, « so anonimno poročali ljubljanski časopisi in dodajali, da »kakor na vseh revnih odrih tudi našim igralcem ne gre vse od rok«. Kritike so prihajale z različnih strani, kar je leta 1865 vodilo v Bleiweisov odstop s predsedniškega mesta Narodne čitalnice v Ljubljani.

»Treba je več kakor domače veselice, « je poudarjal Fran Levstik (1831-1887) že v svojih člankih leta 1862.⁷³ Tako kot liberalci v drugih evropskih deželah si je prizadeval, da bi se slovensko kulturno delo iz društev prese-lilo v profesionalne kulturne institucije: »Ako hoče Ljubljana biti slovenske Atene, morali bi imeti Narodni dom poleg slovanske tiskalnice... naposled bi morala tudi imeti slovensko gledališče, kteremu bode pa najbrž treba počakati zanamcev, da ga povzdignejo.«⁷⁴ Gledališka priredba Prešernovega Krsta pri Savici, ki jo je pripravil z nemškim igralcem, literatom in prevajal-cem Franzom Pennom v Stanovskem gledališču leta 1865, je bila jasno oz-nanilo, naj se slovensko gledališče odtegne čitalniški tradiciji ter zaveže no-vim, liberalnim idejam in »višjim« umetniškim prizadevanjem.

Ustanovitev slovenskega narodnega gledališča so tako polagoma vzeli v svoje roke liberalci. Prepustiti je niso hoteli niti politični konkurenci niti gledališkim praktikom, ki so občasno vendarle pokazali interes za sloven-sko gledališče. Leta 1866 je kandidat za najem Stanovskega gledališča Preis-sing predlagal uprizarjanje slovenskih iger, vendar ga niti uprava niti nasta-jajoče slovensko Dramatično društvo nista glasneje podprla. Drugo pobu-do je dal že omenjeni Franz Heinrich Penn, o katerem so Novice pisale, da

⁷² Ivan Prijatelj: Kulturna in politična zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1939, 4 knjiga, str. 104.

⁷³ Prav tam, str. 40.

⁷⁴ Slovenec, 26. , 29. 7. in 2. 8. 1865.

naj bi bil edini, ki bi »mogel ustanoviti slovenski narodni oder«. Leta 1866 je Penn začel pogajanja z ravnateljem nemškega gledališča v Ljubljani, da bi uvedli enkrat tedensko predstave v slovenščini, a ga je Levstik grobo napadel in tudi pozneje obšel ob snovanju Dramatičnega društva. Spor med Levstikom in Pennom so si gledališki zgodovinarji zelo različno tolmačili. France Koblar je hvalil Levstikovo odločitev, da je treba zidati »na čistih narodnih temeljih« in se ogniti »nezanesljivih prijateljev«, Igor Grdina pa je Levstiku nasprotno pripisal »bossovsko nastopaštvo«, s katerim je bolj škodil kot pa koristil slovenskemu gledališču.⁷⁵

V nadaljevanju si moramo postaviti nekaj vprašanj, ki zadevajo prehod od čitalnic k ustanovitvi Dramatičnega društva. Prvo je gotovo o kontinuiteti in diskontinuiteti gledališkega razvoja. Glede na populistično zasnovo čitalnic moramo ugotoviti, na kakšen način je skušalo Dramatično društvo organizirati slovensko narodno gledališče in kako je svojo identiteto oblikovalo v odnosu do nemškega, češkega ali pozneje jugoslovanskega gledališča.

Novorojeno dete: Dramatično društvo

»*Tehtnica, s katero se je vrednost vseh narodov od nekdaj tehtala, ter se poleg vse moralne popačenosti evropskih narodov tehta še današnji dan... je umetnost in izobraženost,*« je vzneseno poudaril Fran Levstik, vodilna osebnost Dramatičnega društva ob njegovi ustanovitvi leta 1867. Misel res ni bila izvirna, saj se je zgledovala po znanem Schillerjevem manifestativnem spisu. Poveličevanje narodne umetnosti je bilo sredstvo, da se Slovenci dvignejo iz potopljenosti v materialni svet in rešijo objema »upehane in ostarele Evrope«. ⁷⁶

Potreba po slovenskem narodnem gledališču se je ustanoviteljem razodevala kot »natura«, samoumevna nujnost, kar kaže značilni odlomek iz prošnje deželnemu predsedstvu za ustanovitev društva (19. 11. 1866):

»*Da je narodno izobraženje neobhodno potrebno deželi in državi, in da je deželno blagostanje ter državna moč in sreča na tesno zvezana z dušnim razvitkom narodnim, tega dan današnji ni več treba dokazovati. Ravno tako pripoznana resnica je pa tudi, da je med prvimi in najuspešnejšimi pripomočki narodnega razvitka – gledališče.*«

⁷⁵ Glej France Koblar: Slovenska dramatika I, Ljubljana, 1972, str. 49-50 in Igor Grdina: Slovenska dramatika v 19. Stoletju. V XXX. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj. Ljubljana, 1994, str. 123.

⁷⁶ Ustanovitve Dramatičnega društva tu ne bomo podrobneje popisovali. Glej npr. posebno številko Dokumentov Slovenskega gledališkega muzeja, 10, Ljubljana, 1967, str. 5-30.

Ker Levstik ni bil gledališki praktik (kakor tudi ne večina drugih ustanoviteljev društva),⁷⁷ je razumljivo, da je svoj angažma za narodno gledališče zastavil s ciljem, da se na Slovenskem razvije v prvi vrsti »največji cvet vse poezije na zemlji« – dramatika, ki naj bi bila v službi »narodnega izobraževanja in narodnega razvitka«.

Slovensko nacionalno gledališče se je tako oblikovalo v poglavitni meri kot literarno gledališče znotraj paradigme pisoče zahodnoevropske kulture. Pri uprizoritvah v Dramatičnem društvu je jezik vse bolj postajal osrednji gibalec in končni cilj prikazovanja, saj so gledališče njegovi utemeljitelji praviloma razumeli kot pripomoček za »povzdigo in razširjanje domačega jezika«. To nam kažejo že imena tedanjih organizacij in prireditev kot so *bésede*, *čitalnice*, *Dramatično društvo* itn.⁷⁸

Tudi Levstikova podpora je veljala predvsem izdajateljstvu in prevodom. Cilj je bilo rojstvo »avtentične« slovenske drame, uprizoritvena dejavnost pa le sredstvo, ki pomaga k njegovi uresničitvi. Podobno razmišljanje veje iz bojevitega članka Josipa Jurčiča (1868):

»...odgovorite nam: ali so Grki šele potem stavili gledališča, ko so že Sofokla in Aristofana imeli: ali je pred Lessingom, recimo celo pred Kronekom in Gotschedom Nemčija brez gledališča bila? Ali ni marveč čas, narodova potreba, vidni namen, obstoječe gledališče rodilo vse te može? ...Kadar enkrat mi imamo gledališče, odprtega nam je gotovo več pota do dopolnjenja repertoara, kajti ne samo nemške, francoske in angleške drame nam so za predstavo odprte, temveč imamo vse slovanske literature, iz katerih z naglimi in kratkimi potezami presajamo v svoj domač vrtec igre, v katerih je že naš, slovanski značaj... Ne obotavljamo se, tem in tacim ljudem kar naravnost povedati, da rabimo v Ljubljani, poglavitem mestu kranjske dežele slovensko gledališče že iz političnega in narodnega stališča.«⁷⁹

Ni kaj, Jurčič je bil v članku zelo neposreden. Zelo podobno pa so poslanstvo društva in njegove osnovne naloge razumeli tudi slovenski politiki, ki so posebno finančno podporo namenili prav nagradam za izvirne slovenske igre.

Prvi razpis za izvirne drame (1869) je v slovenski kulturni javnostii zbudil velik odmev. Porajala se je dilema, kakšna naj bo »dramska literatura« za potrebe slovenskega narodnega gledališča.

⁷⁷ Levstik je bil tudi edini vidnejši literarat med dvanajstimi člani »osnovalnega odbora«, kjer so sicer nastopali uglednejši predstavniki ljubljanskega javnega življenja: trgovci, hišni posestniki, pravniki ipd.

⁷⁸ Kot zanimivost naj povemo, da je enakovredni termin Dramatičnemu društvu v nemščini Theaterverein, torej Gledališko društvo. Skratka – Slovenci smo spektakelski čar teh družabnih kulturnih dogodkov – vsaj pri poimenovanju – zvedli na čisti literarni užitek dramskih besedil.

⁷⁹ Josip Jurčič: O naših dramatičnih zadevah, SN, 1868, št. 74, 75.

V nasprotju z Lessingovimi prizadevanji za meščansko dramo so pobudniki razpisa predlagali, naj se glavna nagrada za izvirno dramo podeli »zgodovinski tragediji«. Politik Valentin Zarnik je v Deželnem parlamentu svoje argumente za takšno odločitev pojasnjeval takole:

»Naša naloga je, da mi svoj narod pri vsakej priliki budimo, kajti narod naš želi gledati stanje in dela svojih prednikov in koliko je takih zadev, ktere bi se mu pred oči stavile: da je nekaj boljših časov doživel, kako so ga nesrečne okoliščine ponižale in skoraj poteptale in kako mu je mogoče si svojo usodo zopet izboljšati.«⁸⁰

Tej obrazložitvi je v nadaljevanju dodal še pojasnilo, da to ne obvezuje dramatikov »strogo iz povestice jemati«, drama mora le imeti »za svoj predmet stvar, katero si narod predstavlja v svoji domišljiji, da je enkrat zares se godila in bivala«.

Dramatika in gledališče sta v tem kontekstu postali »nadomestek« za slovensko zgodovino. Takšno omejevanje ustvarjalne svobode in neposredno politizacijo gledališča pa je že kmalu po objavi razpisa ostro zavrnil Josip Stritar, češ: »ni treba, da bi morala biti reč, misel narodna, dovolj je, če je narodna oblika, beseda... Lep predmet v čisti, narodni obliki, to je dovolj.« Stritarjevi pomisleki so bili sicer tehtni in upravičeni, vendar je bilo takšno naziranje v dobi razvitega nacionalizma skoraj bogokletno: »narodna« oblika večini ni zadoščala, želeli so tudi »narodno« (nacionalistično) vsebino.

Iskanje »avtentične« slovenske zgodovinske tragedije se je v drugi polovici 19. stoletja nadaljevalo še dolgo po končanem razpisu Dramatičnega društva.

Potrebi po potrditvi lastnega dramskega kanona – po slovenski klasiki – je zadostil šele Jurčič-Levstikov Tugomer, ki je uveljavil takrat prevladujoči stereotip »podjarmljenega, izkoriščenega in zatiranega naroda z neodtujljivo pravico do osvoboditve izpod pete nemškega usodnega sovražnika«. Raziskovalci so ugotovili, da se v nobenem slovenskem delu tja do Ksaverja Meška ime domovine ne ponavlja tolikokrat kakor prav v Tugomerju. Po izidu drame (1876), ki je nedvomno prodrla zaradi močne nacionalistične tendence, je celo Josip Stritar olajšano zapisal, da smo Slovenci končno dobili »dramo, tragedijo, zgodovinsko tragedijo« in da se začenja »nova doba v slovenskem slovstvu«. Kakršnokoli polemiziranje o delu je zavrnil z značilnimi, ideološko obarvanimi besedami: *Nič kritike, nič pretresovanja in pojasnjevanja, vse je jasno, vse razvidno... Slava Jurčiču!*⁸¹ Do uprizoritve seveda – zaradi gledališke cenzure – ni moglo priti.⁸²

⁸⁰ Cit. Po France Koblar: Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost. Dokumenti SGM, 10, Ljubljana, 1967, str. 45.

⁸¹ Zvon, Ljubljana, 1876, str. 128. Glej tudi Fran Levstik-Bratko Kreft Tugomer, Ljubljana, 1967.

⁸² Tugomer je bil pozneje prepovedan v gimnazijah in po odlomkih uprizorjen šele leta 1914 v Mariboru, v celoti pa leta 1919 v Ljubljani.

Tako se svetovnim tokovom, kot ugotavlja France Koblar, nismo približali ob pobudah realizma in mladega naturalizma, marveč ob vzorih v humanistični klasiki, kakršna se je uveljavila zlasti pri Nemcih na prelomu 18. v 19. stoletje.⁸³

Levstikovi nazori o dramatiki so bili v tem smislu res »brezupno zastareli« – kot jih je sočno označil Igor Grdina. Do svoje zazrtosti v »vesele igre iz kmečkega življenja« je sicer pridobil določeno distanco, v zahtevi, naj slovenski pisci »osvojijo iznajdbe drugih narodov«, pa je izkazal zelo omejeno razumevanje evropske dramatike. Skliceval se je le na klasične tragedijske vzore brez upoštevanja aktualnih zgledov. S trditvijo, da nam za igre »ne manjka nič drugega, kakor zgodovinske podlage, igrališča in jezika« – pa je tudi razvrednotil vsa predhodna gledališka prizadevanja.

Navkljub anahronizmu, s katerim je bilo zaznamovano vračanje v no-stalgičen svet starih klasicističnih oblik, in navkljub neznatnemu mestu, ki ga je zgodovinska tragedija dobila v uprizoritvah društva, ostaja nesporno, da je s takšno potezo društvo (vsaj deloma) odmaknilo pozornost ustvarjalcev in gledalcev od lahkotne, čitalniške igre. V slovenski dramatiki se je takrat pojavila motivika, ki je pozneje doživljala nove in nove obravnave (kmečki upori, reformacija, Celjski grofje).

Posredno je poziv k pisanju slovenske zgodovinske tragedije spodbudil tudi splošnejši interes za svetovno dramsko klasiko. Poleg Kotzebueja in Štêpaneka je to legitimiralo v naši gledališki zavesti tudi Shakespeara in Schillerja ter spodbudilo obsežno prevajalsko dejavnost. Na začetni anahronizem dramskega programa Dramatičnega društva lahko torej gledamo kot na razvojno »nujnost«, morda potrebno, da se je pozneje, ob prelomu 19. v 20. stoletje, poleg ljudske igre in zgodovinske drame pri nas svobodneje razvila sodobna, družbenokritična drama in drama po aktualnih modernističnih zgledih.

Poskus, da bi Dramatično društvo z negovanjem kvalitetne domače dramatike postalo ustanova elitne kulture (del tega načrta je bil prav gotovo omenjeni razpis!), pa se v praksi ni obnesel. Poglejmo konkretnije. V prvem desetletju delovanja društva je bila od skupno 211 uprizoritev manj kot desetina slovenskih »izvirnih« besedil, še manj pa jih je imelo kakršnekoli višje »umetniške« ambicije. Poleg Linharta so bili najpogostejše na sporedu Ogrinc, Alešovec in Nolli, torej spretni »gledališki veččaki«, medtem ko sta se med literarnimi eminencami časa v repertoarju znašla le Levstik in Stritar, vsak s po eno uprizoritvijo.

Konflikt med programom elite ter pričakovanji občinstva je zaznamoval razvoj slovenskega gledališča tudi pozneje, zelo opazno ob prelomu stoletja, ko je prerasel v ključno gledališko polemiko dobe. Mislimo na Krpanovo kobilu, ki je skorajda šolski primer za osnovni razvojni konflikt na-

⁸³ Glej France Koblar: Slovenska dramatika. Ljubljana, 1972.



Zaključni prizor iz uprizoritve Tugomerja, najbolj znane slovenske »narodne zgodovinske tragedije« (SNG Ljubljana, 1947).



Prizor iz uprizoritve Cankarjeve drame Za narodov blagor, v kateri je avtor temeljito demistificiral narodno ideologijo (SNG Ljubljana, 1945).

rodnih gledališč. V naši razpravi smo ga poimenovali »popularna v. s. literarna drama«. Ob težnji po afirmaciji »etabliranega slovenskega poenotenja«, ki jo je poosebljal Fran Govekar in je doživela trdno potrditev pri gledalcih, je nastopil Cankar z željo po absolutni resnici in umetnosti, kar je bilo za slovensko publiko, ki se je bila »navajena kot v ozaljšanem ogledalu« prepoznavati v Blažu Mozolu in Martinu Krpanu (z vso narodno ikonografijo, ki sodi zraven), identifikacijski šok. Drami Za narodov blagor in Hlapci sta pomenili radikalno vivisekcijo narodne ideologije (klerikalne in liberalne).⁸⁴ To je bilo prvo prevratniško dejanje v odnosu do narodne ideje in ideje narodnega gledališča na Slovenskem. Dogodil se je prehod iz arhaične patriarhalne kulture v moderno, meščansko.

Razvoj ideje o narodnem gledališču je bil tesno povezan tudi z uveljavitvijo gledališke kritike.

Videli smo, da se je Levstik že ob spopadu z Bleiwesom izkazal kot radikalen in včasih tudi razdiralen kritik. Priznaval je, da je svoje pojmovanje kritike povzel po Lessingu.⁸⁵ Objektivno kritiko je zagovarjal tako v politiki (npr. ob glasovanju slovenskih poslancev o dualizmu) kot v gledališču, kjer jo je utemeljil kot nujni pogoj, če se želi slovensko gledališče primerjati z gledališčem »pametnih narodov«:

»Kaj pa mi zahtevamo? Morda zahtevamo, kadar kritik govori o umetnosti kake gledališke igralkе, da je treba tudi povedati, koliko bogatincev in knezov je že ljubila, kolikokrat je h krstu poslala itd.? Tega ne zahtevamo ne mi ne noben pameten človek; ali to zahtevamo, da gledališki igralki smemo reči, naj te ali one igralske naloge več ne prevzame, ker ima premočan ali preslab glas, premalo ali preveč resne dostojnosti zanjo, ker je prešibka ali prezajetna, premlada ali prestara... Teh načel se drže in so se od nekdaj držali vsi pametni narodi, kateri vedo, kaj hočejo in kaj delajo«...⁸⁶

Za razliko od Lessinga pa se Levstik ni posvetil »praktični« gledališki kritiki. Tako je šlo bolj za manifestativni razglas, kot pa za prvo potrditev slovenske gledališke kritike v okviru splošne umetnostne in literarne kritike. Svojo »Hamburško dramaturgijo«⁸⁷ smo Slovenci dobili šele s kritičnim opusom Franceta Koblarja med obema vojnama.

Slovenski gledališki kritiki v 19. stoletju tako po našem mnenju ne moremo pripisati pomembnejših zaslug za »dvig« okusa gledališke publike.

⁸⁴ Pomenljivi so gotovo že naslovi del, Cankar pa »narodne simbole« uporablja tudi kot del scenske podobe. V komediji Za narodov blagor v prvi didaskaliji npr. beremo, naj bosta na prizorišču v ozadju sliki Bleiweisa in Vodnika itn. Podrobna analiza Cankarjevih del in uprizoritev bi sploh vnesla nove aspekte v našo analizo, posebej zanimiv bi bil zgodovinski pogled na narodovo samopodobo v različnih režijskih interpretacijah.

⁸⁵ Glej Fran Levstik: Objektivna kritika, v Izbrano delo. Ljubljana, 1968, str. 249-260.

⁸⁶ Prav tam, str. 256.

⁸⁷ Tak je naslov Lessingove zbirke kritik in gledaliških člankov, ki jih je napisal kot dramaturg Narodnega gledališča v Hamburgu.

Levstiku in pozneje Stritarju gre zasluga predvsem za to, da sta opozorila na nujnost »javne« presoje javnih dogodkov, s tem pa tudi na pravico do estetske presoje gledališča. Problematično pa ostaja, da se je Levstik prej lotil vprašanja gledališke kritike kot pa konkretne profesionalizacije gledališkega dela.⁸⁸ To kaže, da so ga pri uresničevanju gledališkega programa vodile lastne ambicije bolj kot sistematičen načrt.

O profesionalizmu v slovenskem gledališču v drugi polovici 19. stoletja namreč še ne moremo govoriti: igralci niso bili stalno angažirani in so večinoma izhajali iz ljubljanske čitalnice, resnejšega umetniškega vodstva vse do nastopa režiserja Rudolfa Inemanna v devetdesetih letih ni bilo. *»Jedino, kar je igralcem in pevcem dalo društvo, je bilo to, da jih je zdaj pa zdaj po predstavi pogostilo pri Slonu.«*⁸⁹

Prihodki od predstav niso krili izdatkov. Skromna in nestabilna subvencija dežele in mesta, ki se je spreminjala z razporejenjem v deželni in mestni parlament,⁹⁰ ni omogočala kontinuiranega dela, slovenski meščani za mecenstvo niso kazali zanimanja.⁹¹ »Krušno« vprašanje igralcev je v dobi formiranja slovenskega narodnega gledališča ostalo nerešeno.⁹²

Zdi se, da je bilo vodstvo Dramatičnega društva nekako vzvišeno do pragmatičnih gledaliških zadev. Levstik se je zasedanj odbora društva le redko udeleževal in je nasprotoval vsakršnim kompromisom ali sodelovanju z Nemci, ki so vodili Stanovsko gledališče. Značilna sta dva primera.⁹³

Ko so leta 1867 ponudili Slovencem nedeljske večerne predstave v Stanovskem gledališču, so ti predlog zavrnil z odgovorom, da bi to povzročilo »neprilichnosti v razvrstitvi« ter z glasnim pomislekom, češ *»kdo bi hotel v spriden, vsmraden zrak«!*

Naslednje leto je Stanovsko gledališče predlagalo, da bi Slovenci lahko igrali v njem enkrat na mesec, razen ob sobotah in nedeljah in v zameno za polovico čistega dohodka predstave dobili na razpolago gledališko obleko in orkester. Spet je Dramatično društvo ponudbo označilo kot »strašno

⁸⁸ Za Levstika bi torej do neke mere lahko veljalo svarilo Jakoba Alešovca, ki pravi: »Položite najprej temelj zgradbi, napravite, da bo v močnih zidovih odporna zoper škodljive vplive nemškutarjev, utrdite jo, šele potem, ko bo zidanje trpežno, šele potem jo lahko olepšate od zunaj, tu pograjate, tam s svojo roko izboljšate... Deljate, deljate, šele potem sodite!« Glej France Koblar: Slovenska dramatika I, Ljubljana, 1972, str. 73.

⁸⁹ Glej Anton Trstenjak. Slovensko gledališče, Ljubljana, 1892.

⁹⁰ Vprašanje ustrezne podpore Deželnega zbora se je ponavljalo od ustanovitve društva do prekinitve dela leta 1914. Dolgo časa je bila javna podpora približno takšna kot letni dohodki srednješolskega profesorja.

⁹¹ Kranjska hranilnica je takrat npr. podpirala nemško gledališče v Ljubljani. Glej podatke Franceta Koblarja v Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost. Dokumenti SGM, št. 10, Ljubljana, 1967, str. 50.

⁹² Glej tudi Alenka Bogovič, Barbara Pušić (ur.): O nevzvišenem v gledališču. Ljubljana, 1997.

⁹³ Vsi navedki, ki sledijo, so iz Trstenjakove knjige Slovensko gledališče, Ljubljana, 1892.

kumerno«. Levstik je na občnem zboru društva predlog zavrnil z vročimi besedami: »Če moramo plačevati za milost, ki se nam izkazuje, davek v hiši, ki je naša, ostanemo raje pred vrati. Dramatično društvo mora imeti ta ponos, da izreče, da neče stopiti v hišo pod takimi pogoji.«

Manj razgretosti in zagnanosti je bilo v dejanjih, saj so v prvih sezonah člani uspeli pripravili povprečno le eno uprizoritev mesečno in še to v čitalniški dvorani. Šele po Levstikovem odhodu iz vodstva Dramatičnega društva se je slovensko gledališče počasi »naselilo« v stavbi Stanovskega gledališča, ki mu je nudilo vsaj pravi oder in tehniko. Za organizacijo in razvoj slovenske gledališke prakse je bil v tem času najbolj zaslužen Josip Nolli, izkušen čitalniški igralec in pevec, gledališki »človek za vse« in med leti 1866-76 tajnik Dramatičnega društva. Ob njem pa sta bila »praktično« usmerjena še Peter Grasselli in Josip Stare.

Nolli je imel tudi pomembno vlogo kot organizator gledališke učilnice, ki je seveda rasla bolj iz potreb igralcev kot ideologov narodnega gledališča. Problem gledališkega izobraževanja je Nolli odprl že ob pripravi na ustanovitev Društva, kjer je poudaril, da bi se »moralo počasi osnovati prava gledališka šola, prva in najpotrebnejša podlaga, prihodnjega narodnega gledališča«. Pozneje je za pouk pripravil Priročno knjigo za gledališke diletante (1868). Ker pa je bila »gledališka učilnica« deležna manjše splošne pozornosti kot negovanje dramatike in skromne finančne podpore, je bil njen obstoj iz leta v leto vprašljiv.⁹⁴ Za formiranje estetskih normativov gledališke igre v tedanjem slovenskem prostoru ni bilo možnosti in interesa. Gledališka igra se je razvijala ob samorastniških pobudah vse do medvojnega časa, »avtentični« izraz slovenskih igralcev, ki ga je v prvem rodu najbolj razvil Anton Verovšek, pa je bil omejen na figure govekarjanskega sveta, njihov preprost duhovni in čustvovanjski svet. Ignacij Borštnik (1858-1919) bi morda lahko postal »oče« slovenskega igralstva podobno kot v Nemčiji Konrad Ekhof ter ustoličil igro in estetske normative za potrebe novega časa, a je leta 1894 odšel iz ljubljanskega gledališča.

Slovensko gledališče se je deloma profesionaliziralo in institucionaliziralo z novimi pravili Dramatičnega društva leta 1892, v celoti pa je stabilnejšo organizacijsko in finančno podlago dobilo šele s podržavljenjem ljubljanskega in mariborskega gledališča po prvi svetovni vojni. Pravila društva iz leta 1892 izrecno omenjajo, da se ustanovi »pod njegovim vodstvom stalno slovensko gledališče v Ljubljani« in da naj se gledališke predstave razglašajo z napisom »Slovensko gledališče v Ljubljani« (pozneje Deželno gledališče v Ljubljani). V kritikah se je takrat že uveljavil izraz »narodno gledališče«.⁹⁵

⁹⁴ Učilnica ni delovala od 1872-1875.

⁹⁵ Uradno poimenovanje »Slovensko narodno gledališče« je ljubljansko gledališče dočakalo šele po drugi svetovni vojni.

Prodiral je tudi spoznanje, da je mogoče kulturno delo organizirati le na trdnih materialnih podlagah. Lastna stavba je postala odločilno merilo takratne družbe pri presoji solidnosti narodnih organizacij. Poleg Narodnega doma, ki naj bi postal reprezentančna stavba kulturnih, političnih in narodnih organizacij, so po požaru leta 1887 začeli graditi tudi novo poslopje Deželnega gledališča.

V stavbi, ki je bila odprta leta 1892, si je slovensko gledališče pridobilo večje pravice v odnosu do nemškega, vendar je ob postopni profesionalizaciji nastopila tudi prva velika kriza. Deželno gledališče v Ljubljani je bilo na prelomu stoletja namreč bolj »slovansko« kot »slovensko«. »Nacionalnost« takratnega slovenskega gledališča je bila vprašljiva:

- glede na narodnostno strukturo ansambla, ki je imel npr. v sezoni 1900-1901 med solisti kar osem Čehov, dva Hrvata in tri Slovence,
- glede na dejstvo, da so se slovenski poklicni igralci rekrutirali skoraj izključno iz Ljubljane in njene okolice,
- glede na repertoar, v katerem je bila izvirna slovenska dramatika zastopana le z veseloigrami, ki so izhajale iz tradicije ljudskega, in ne literarnega, gledališča,
- glede na finančno in organizacijsko podlago delovanja, saj je bilo gledališče spričo skromne subvencije zelo odvisno od blagajne.

Anton Aškerc je v članku v naslovom Dve, tri o našem gledališču (1899) tudi načelno problematiziral vizijo narodnega gledališča.

Menil je, da *»današnje gledališče ni in ne more biti več izključno narodno, kakor je bilo na primer starogrško; smeri in snovi v moderni drami so vedno bolj občečloveške in socialne, čeprav dramatik piše iz svojega narodnega okolja in v svojem narodnem jeziku. V dva tisoč letih je prišlo do velikih sprememb; moderno gledališče potrebuje tudi več iger, da more zadovoljiti svojim nalogam. Odtod dejstvo, da nikjer, pri nobenem evropskem narodu ni spored izključno naroden, marveč nekako mednaroden. Vendar ima vsako moderno gledališče namen, da uprizarja izvirne igre domačih narodnih pisateljev in šele v drugi vrsti dobre igre drugih narodov.«*⁹⁶

S takšnimi pogledi se je utrjevala zavest o nujni komplementarnosti dveh navidez nasprotnih procesov, zavest, da se lahko zgodita oblikovanje nacionalnega gledališča in njegova evropeizacija le vzporedno.

Zgodí se slovensko narodno gledališče

S propadom Avstroogrske in nastankom Jugoslavije se je »evropski kontekst« slovenskega gledališča seveda pomaknil bliže Balkanu. Zgodovinarji, npr. Vasilij Melik, ugotavljajo, da se je *»z novo politično podobo pove-*

⁹⁶ Cit. po France Koblar: Slovenska dramatika, Ljubljana, 1972, str. 186-187.

zala tudi misel o potrebi kulturne revolucije, kulturnega prevrednotenja vseh vrednot kakor da je vseh slovenskih napak v preteklosti kriva odvisnost od nemške kulture. Od nje se je torej treba popolnoma odtrgati in se povezati z jugoslovanskim in francoskim prostorom.»⁹⁷

Zdelo se je, da se je z novo državo dokončno formiral tudi slovenski narod, s čimer naj bi bilo dopolnjeno stremljenje nekdanjih pobudnikov ideje narodnega gledališča. Slovensko narodno gledališče je moralo v tem okviru na novo definirati svojo družbeno vlogo.

Nova država je gledališču podelila mesto med pomembnimi kulturnimi institucijami. Avgusta 1920 je ljubljansko gledališče postalo državno, podrejeno Ministrstvu prosvete. Slovenski igralci so postali državni uradniki, odvezani skrbi za finančni obstoj, a po drugi strani tudi v najvišjih umetniških ambicijah podrejeni uradni regulativi.

Zdi se, da je takrat po dolгих desetletjih bolj ali manj glasnega, bolj ali manj prevratniškega nacionalizma, v gledališču spet prevladal apologetičen ton. Slovenska identiteta se je začasno prekrila z jugoslovansko. Gledališče, ki se je nedavno osvobodilo nemškega vonja in duha, se je zdaj odpiralo pro-jugoslovanskim temam in repertoarju. Med državotvornimi miti se je v dramatiki takrat najbolj uveljavil mit celjskih grofov, ki sta ga v dramo prepesnila Anton Novačan in Oton Župančič.⁹⁸

Vendar je že kmalu po nastanku skupne jugoslovanske države ideja slovanstva in jugoslovanstva začela izgubljati privrženca. Slovenci, ki so pri sprejemanju jugoslovanske ideje pokazali precejšnjo naivnost in nepoznavanje kulture, mentalitete ter političnih navad bodočih sodržavljanov, so se spet lotili reševanja nacionalnega vprašanja, kar jasno pokažejo tudi nekateri procesi v slovenskem gledališču med vojnama. Stara ideja slovenskega narodnega gledališča je v tem obdobju znova pridobila pomen. Gledališče je postalo prostor za nacionalno čiščenje.

Med leti 1892 in 1914 gledališke javnosti ni posebej bremenilo vprašanje »tujih« českých igralcev in njihovega odrskega govora. Tudi ni bilo za vesti, da je to motnja za projekt narodnega gledališča. Zadoščal je slovanški alibi, priča smo bili gledališkemu sožitju Čehov, Srbov, Hrvatov in Slovencev.

Po prvi svetovni vojni se je reakcija na tuje igralce ali tuj jezik – to pa je tudi hrvaščina ali srbsčina – na odru povsem spremenila. Naj to ilustriamo s primeri.

Ob uprizoritvi drame Hasanaginica leta 1923 je poročevalec Slovenca opozoril, da se je »igrala v izvirnem besedilu« in da so »vsi igralci in igralke mirno jugoslovanili« Takšna opozorila so se polagoma stopnjevala v ne-

⁹⁷ Vasilij Melik: Problemi v razvoju slovenske narodne identitete (do 1941). V Dušan Nečak (ur.): Avstrija. Jugoslavija. Slovenija... Ljubljana, 1997, str. 51.

⁹⁸ Glej Igor Grdina: Konstituiranje slovenske narodne identitete in slovenska književnost... v Dušan Nečak (ur.): Avstija. Jugoslavija. Slovenija..., Ljubljana, 1997.

posredno kritiko, kot lahko beremo v oceni Gogoljevega Revizorja: »zame (je) stvar ponesrečena, da se je igralo v dveh jezikih ali po edino zveličavni današnji ideologiji v hrvaškem jeziku in slovenskem narečju... Za take eksperimente se lepo zahvaljujemo«...⁹⁹

Skratka – uveljavitev tujih igralcev ali tujega jezika na naših gledaliških odrih je postala med obema vojnoma veliko težja kot prej. Trajno sled so zapustili le redki (Marija Nablocka, Boris Putjata).

Vzporedno se je odvijala profesionalizacija gledaliških poklicev. Uveljavili sta se režija in scenografija, z njima pa tudi usklajena, ansambelska igra. Razvitost »slovenskega narodnega gledališča« se je dokazovala s postopnim prisvajanjem svetovne dramske tradicije. Uprizoritev Shakespearovga Hamleta ali Goethejevega Fausta je postala zrelostni preizkus za veljavo narodnega odra podobno, kot je nekdanja zrelost jezika in kulture dokazoval prevod Biblije v narodni jezik. Pojavilo se je naziranje, da se »ceni kulturna vrednost narodova v literarnem svetu po tem, koliko je poznanje in kolik je bil kult Shakespeara v dotičnem narodu«.¹⁰⁰ Naj zveni še tako paradoksalno, kritiki so poudarjali, da je Hamlet postal »prava naša narodna drama«.

Slovensko narodno gledališče je tako postajalo vse bolj kritično do lastne »narodnosti« in iskanja narodne avtentike – kakor so si jo zamislili njegovi utemeljitelji. Pronicalo je spoznanje, da je z »narodno umetnostjo, z vezeninami, rezbarijami itd« tako, da so »lepše izvirno narodne, nego one, ki so si jih v narodnem duhu izmislijo umetniki.«¹⁰¹

Slovensko gledališče je sicer še naprej ostajalo »na življenje in smrt« povezano z narodno identiteto, četudi s spoznanjem, da so bili po drugi strani državotvorni in narodotvorni miti za njegov razvoj neke vrste balast. Vprašanje, ali program narodnega gledališča danes še meri na naslov »narodno« in kako reflektira vrednote in interese naroda, pa zahteva posebno obravnavo.

⁹⁹ Dr. L. R.: Narodno gledališče. Slovenec, 8. 5. 1923, št. 103, str. 5.

¹⁰⁰ Fran Govekar: SN, 1. 11. 1918, cit. po Dušan Moravec: Sto let s Hamletom, Ljubljana, 1964, str. 27.

¹⁰¹ M. Z.: Dom. SN, 8. 5. 1924, št. 105, str. 3.

Between (R)evolution and Apology – a Historical Survey of National Theatres

In her essay the author discusses the historical process which, amongst others, resulted in the creation of national theatres all over Europe in the period from the second half of the 18th to the beginning of the 20th century – with a special emphasis on the Slovene national theatre.

She analyses in some detail the following:

- *civilisational framework relevant to the creation of national theatres: ascent of the bourgeoisie, appearance of the concept of “nation” during the era of Enlightenment, development of homogeneous national states,*
- *upsurge of first national theatres: Lessing’s Hamburg experiment (1767-69), Schiller’s manifesto following the foundation of the Mannheim National Theatre (1779), parallel to the reform of the Vienna Burgtheater (1776),*
- *conceptual, formal and organisational reforms that took place in the national theatre – to promote the concept of “nation” (republican tendency, literaturisation, professionalisation and institutionalisation of theatre),*
- *typical evolutionary problems encountered by national theatres (conflict between foreign examples and home-bred creativity, between official rules and artistic interests, between elite-oriented programmes and expectations of the general public, not to forget various political aspirations...),*
- *special characteristics of the Slovene Theatre vis a vis other ethnic communities in the Habsburg Monarchy.*

The essay is theoretically based on the findings of theatre researches and historians (such as B. McConachie, E. Fischer-Lichte, L. Senelick, Z. Skušek-Močnik, V. Melik, F. Zwitter, I. Grdina and others). Fundamentally, the argument is that national state, patriotism and national theatre nowadays are to be considered as (co)concepts needing re-defining.

The model of national theatre is presented as a crucial tele-ological and activist theatre-related project of the bourgeois period. By comparing the evolution of national theatres of individual ethnic communities, the author defends the thesis called “the homogeneity of pan-European tradition of theatre” and lays a special emphasis on the crucial elements of “international taste” while trying to evaluate the “developed theatre” (efforts to establish an authentic drama-canon, including national-historical tragedy, cult of Shakespeare in the Czechs and Slovenes...)

The author then explains the late affirmation of the Slovene national theatre, in her belief due to (1) German cultural and political domination, (2) characteristic "ethnic confusion" prevailing in the Habsburg Monarchy, where the Slovenes belonged all until 1918, (3) scatteredness of the Slovene theatrical tradition, depending on various social groups (e.g. "school drama" – limited to Protestants and Jesuits, Capucine passions – lower classes, Italian opera – bourgeois elite, etc.) and (4) overrule of conservative and monarchist-minded Slovene 19th c. politics. As a rule, the National Theatre was sponsored by both republican and liberal politicians.

In brief: due to the aforementioned reasons (better to say handicaps) the Slovene theatre-related activities lacked good organisation up to 1867 (birth-date of the Dramatic Society) – or even up to 1918 (formal beginnings of The Ljubljana and Maribor National Theatres), despite the fact that the very first dramas in Slovene were created and staged almost at the same time as those in Czech or Hungarian (A. T. Linhart: *Županova Micka – The Mayor's Daughter*, 1789) and, what is more, despite the fact that the first known plan to build a Slovene national theatre dates back to as early as 1848-50 (L. Kordeš). All until 1918 the Slovene theatre-related activities was primarily faced with the dilemma whether the theatre should serve the elite or the people in general.

The concept of "nation" and "national theatre" was first put as a problem by the dramatist Ivan Cankar at the beginning of the 20th century (*Za narodov blagor – To the Welfare of Nation*, *Hlapci – Slaves*). After World War I theatre was less and less considered as a "national priority". The conflict between domestic and foreign weakened and the National Theatre was becoming more and more Europeanised as a complementary process. National ideology was channelled through the theatre and acknowledged to be a "historical must" less and less frequently; rather it began to be considered a hindrance to its further development. Thus a shift away from the original concept of "national theatre", and an orientation towards the concept of 20th c. modernist and post-modernist theatre.

Barbara Pušić