

# PROBLEMI GLEDALIŠKE KULTURE V JUGOSLAVIJI

Filip Kalan

## 1

Staro gledališko izročilo na ozemlju današnje Jugoslavije lahko ocenimo kolikor toliko zanesljivo le v tem primeru, če se iznebimo nevšečnih predsodkov, podedovanih iz devetnajstega stoletja, ki niti med razgledanimi raziskovalci še niso povsem premagani, kakor pričajo še danes razni znani priročniki o zgodovini evropske gledališke kulture.

Tako zasleduje pretežna večina domačih in tujih raziskovalcev gledališko dejavnost v deželah današnje Jugoslavije s podrobnimi raziskavami šele od uradnega ustanavljanja tako imenovanih narodnih gledališč med južnimi Slovani v devetnajstem stoletju, kar daje delno upravičeno delno povsem neupravičeno prednost današnjim osrednjim gledališkim ustanovam v Beogradu in Novem Sadu za srbsko, v Zagrebu za hrvaško in v Ljubljani za slovensko uprizoritveno dejavnost; za gledališke storitve na etničnem ozemlju Makedoncev, ki je še danes razdeljeno na tri države, pa se malodane brez ozira na starejše dokumente poudarja, da se makedonska gledališka dejavnost začenja v narodnem jeziku šele z letom 1945.

V nasprotju s to malone že ustaljeno prakso, ki prehaja tudi v mednarodne priročnike, dokazujejo veliko starejši spomeniki z listinami in sporočili vred, da se je porajalo gledališko izročilo med Slovenci in Hrvati in Srbi in Makedonci že v tistih dobah evropske zgodovine, ko se meje med narodi in jeziki še nikakor niso ujemale z mejami med državami v srednji Evropi in v Sredozemlju in na Balkanskem polotoku, saj dokazuje celo politični zemljevid po letu 1945, da se te meje še ne ujemajo v celoti, kar se da razbrati povsem nedvoumno iz številnih narodnih manjšin v Jugoslaviji in pri njenih sosedah Avstriji in Italiji, Madžarski in Romuniji in Bolgariji, Grčiji in Albaniji.

Spomeniki in listine, besedila in sporočila o raznih uprizoritvah na raznorodnem ozemlju današnje Jugoslavije nas navajajo na to, da moramo poiskati izvir in začetke in prve dosežke gledališke dejavnosti vsaj v treh, če ne kar v štirih kulturnih območjih evropske preteklosti, ki pa ne izpričujejo veliko skupnosti z današnjimi jezikovnimi in narodnostnimi in državnopravnimi razmerami v Jugoslaviji in pri njenih sosedah v srednji, južni in vzhodni Evropi:

Tako dokazujejo nesporna sporočila in ohranjena gledališka besedila, da je zgodovinsko izhodišče hrvaške gledališke kulture v Sredozemlju s prvimi zapiski o letu 1177 in s prvimi velikimi dosežki pri verskih igrah še pred letom 1492 — da so prvi, še danes ohranjeni likovni spomeniki iz makedonskega območja gledališke dejavnosti nastali na prehodnem ozemlju iz Bizanca na Jadran vsaj že med leti 1317—18 — da so se javni nastopi v slovenskem jeziku spočeli na stari, že iz rimskih časov znani srednjeevropski transverzali Praga—Dunaj—Ljubljana—Benetke vsaj že z deklamacijami med leti 1599—1607 in s prvimi javnimi predstavami med leti 1657—70 — in še ta zapisek, da moramo prvo uprizoritev posvetne igre v srbskem jeziku datirati z letom 1736 na panskem ozemlju podonavskih dežel.

Temeljna sporočila o tem četvernem izhodišču gledališkega izročila na ozemlju današnje Jugoslavije:

Za sredozemsko izhodišče gledališke kulture pri Hrvatih obnavljajo raziskovalci že ta podatek, da so kleriki z ljudstvom sprejeli papeža Aleksandra III. v mestu Zadru leta 1177 s slovanskimi spevi, *in eorum sclavica lingua*, pa tudi o besedilu dveh verskih iger, zapisanem v tako imenovanem Tkonskem zborniku, vsaj že 1492, se je uveljavilo mnenje, da je ta zapis, ki velja za najstarejši gledališki dokument v glagolskih pismenkah, prepis ali svobodna predelava še starejših predlog. Predhodnika gledališke renesanse v hrvaškem jeziku sta meniha Mavro Vetranović (1482—1576) in Nikola Nalješković (1510—1687), prvo svatbeno igro v izrazito renesančnem stilu z naslovom Robinja je napisal že okrog leta 1520 patricij z otoka Hvara Hanibal Lucić (1485—1553). Višek hrvaške renesančne kulture je vsekakor dosegel Marin Držić (1508—1567) s pastirskimi igrami in s komedijami, napisanimi in uprizorjenimi v Dubrovniku med leti 1547—55 — to so gledališka besedila, ki jih ali v izvirniku ali v raznih priredbah in prevodih uprizarjajo še danes z velikim uspehom v Jugoslaviji in v drugih deželah, tako zlasti komedijo Dundo Maroje, prvič uprizorjeno v palači dubrovniskega rektorja leta 1550.

Likovni spomeniki gledališke narave so na ozemlju današnje Jugoslavije številni še od rimskih časov do 18. stoletja, tako rimski kolosej v Pulju in renesančna dvorana na Hvaru ali gledališka stavba iz časov Marije Terezije v Idriji — vendar je med freskami z gledališkimi motivi po dosedanjih raziskavah nastarejša slikarija v Makedoniji, podoba v cerkvi Staro Nagoričino blizu Kumanovega, sezidani med leti 1317—18, kjer izvajajo štirje komedijanti v epizodi o zasramovanju Kristusa groteskni ples: dva med njimi v komičnih oblačilih s predolgimi rokavi nastopata kot plesalca, eden med njimi spremlja ples s kovinskimi tolkali in drugi udarja takt z izzivalnimi kretnjami. Sorodni likovni dokumenti so ohranjeni tudi v Sloveniji (mrtvaški ples in pasijonski prizori v cerkvi svete Trojice v Hrastovljah iz leta 1490 in portret glumača s kraguljčki in s samorogom iz leta 1520 v cerkvi na Mirni).

Kakor se etnično ozemlje makedonskega naroda razteza še danes čez državne meje Jugoslavije v Grčijo in Bolgarijo in si je gledališče Makedoncev pridobilo pravico javnico v svojem jeziku šele po letu 1945, tako segajo tudi Slovenci s svojimi manjšinami še danes v Italijo in v Avstrijo. Tako prehaja slovenska gledališka dejavnost kdaj pa kdaj v preteklosti in v sedanosti današnje meje republike Slovenije. Izrazit primer takšne, danes celo priznane eksteritorialnosti, je Slovensko gledališče v Trstu, ki deluje nepretrgano in zakonito že od leta 1945 v statusu javne ustanove in si je že v zadnji tretjini devetnajstega stoletja, še pod vladno habsburške dinastije, pridobilo širok odziv med gledalci vse do prvih let po prvi svetovni vojni, ko je italijanski fašizem med leti 1920 in 1927 s političnim terorjem in z državnimi ukrepi onemogočil javne nastope v slovenskem jeziku.

Vendar ima slovensko gledališko izročilo bogato preteklost, saj segajo prve domneve o javnih uprizoritvah v slovenskem jeziku v protestantovsko dobo vsaj za leta 1551—90, prva zapisana sporočila o javnih deklamacijah jezuitskih gojencev v domačem jeziku med leta 1599—1607 za Ljubljano in Celovec, prvi nedvoumni zapiski o gledaliških nastopih v slovenskem jeziku med leta 1657—70

v Ljubljani (Igra o paradizu). Ljubljana, srednjeveška naslednica nekdanje rimske Emone, vzdržuje zlasti v baročnem času živahno gledališko dejavnost, saj sporočajo kronisti, pa tudi tiski in rokopisi tega časa dokazujejo, da so v tem mestu vsaj v 17. in 18. stoletju igrali v štirih jezikih — latinsko in nemško, italijansko in slovensko.

Ze prireditve tistega časa razodevajo povsem nedvoumno, da je slovensko ozemlje tudi v kulturi izrazito prehodno ozemlje na stari stransverzali Praga—Dunaj—Benetke, saj gre za šolsko gledališče jezuitov, za razkošne kapucinske procesije, za gostovanja laških operistov in nemških komedijantov, za javne nastope slovenskih študentov. Svetovljanska strpnost baročne kulture je dala doslej najobširnejše gledališko besedilo v slovenskem jeziku — Pasijonsko igro kapucinov v Škofji Loki, ki je nastala v dokončni obliki med leti 1721—1734 in so jo vsaj do leta 1765 uprizarjali sleherno leto na veliki petek. Ta rokopis loškega patra Romualda zbuja znova in znova radovednost gledaliških raziskovalcev, saj je že zavoljo trojezičnosti prava redkost med evropskimi dokumenti — besedilo nastopajočih oseb obsega čez tisoč slovenskih verzov, naslovi prizorov so zapisani v latinskem, didaskalije pa v nemškem jeziku.

Začetke hrvaške gledališke kulture velja tedaj iskati v Sredozemlju, prve makedonske spomenike z gledališkimi motivi na prehodu iz Bizanca na Jadran, izvore slovenske gledališke dejavnosti pa na stari transverzali Praga—Dunaj—Benetke. V baročnem času se odpira nov gledališki prostor v podonavskih deželah, tako vsaj za del hrvaškega gledališča in za prve posvetne poizkuse v srbskem jeziku. Tako sporočajo kronike, da so bile na odru zagrebških jezuitov hrvaške predstave že po letu 1644, in o latinski šoli v Sremskih Karlovcih je znano, da je bila tam leta 1736 uprizorjena prva posvetna igra v srbskem jeziku. Bila je, kakor so to zvrst takrat imenovali, »tragekomedija« o smrti zadnjega srbskega carja Uroša V. in o razpadu srbskega carstva. Gledališko besedilo za to šolsko uprizoritev je napisal avtor poljskega rodu Emanuil Kozačinski in to besedilo je nekdanji gojenec šole v Sremskih Karlovcih Jovan Raić izdal v novi predelavi tudi v tisku — leta 1798 v Budimpešti.

### 3

Če odkrivajo raziskovalci še marsikatero neraziskane predele v gledališki dejavnosti južnih dežel današnje Jugoslavije, moramo to odkrivanje znatno pripisovati tej zgodovinski danosti, da so bile te dežele, naseljene po večini s prebivalci srbske in makedonski narodnosti, nekoč pod turško zasedbo in je bila javna dejavnost slovanskih plemen v tem času omejena na narodno pesem in na plesne nastope. Na drugi strani pa zahajajo severne dežele, ki so živele vse do leta 1918 pod vladno Habsburžanov, že kmalu po baročni strpnosti v stalno gledališko krizo, saj se je ta strpnost že po reformah Jožefa II. z uradno prednostjo nemškega jezika v avstrijskih deželah skrčila na tako neznatno mero, da jo je germanizatorska praksa velikega meščanstva v 19. stoletju malone do kraja zatrla.

Tako je 19. stoletje prava doba stalnih kulturnih kriz med Slovenci in Hrvati in pretežnim delom Srbov, ki so morali uveljaviti svoj narodni obstoj zoper germanizatorske težnje habsburške birokracije. Ze vohunski sistem kneza Metternicha po napoleonskih vojnah in zloglasna gledališka uredba Aleksandra

Bacha (1850) sta malone do kraja odstranila slovensko govornico z javnih odrov z dvoletno izjemo po ponesrečeni marčni revoluciji (1848—50), tako da je dal ta čas sprva le nekaj skromnih dvojezičnih nastopov, saj so tudi v hrvaških in srbskih pokrajinah prevladovala gostovanja nemških gledaliških družin. Šele šestdeseta leta so po padcu ministra Bacha prinesla toliko politične odjuge, da so začeli južni Slovani v nekaterih avstrijskih kronovinah ustanavljati svoja narodna gledališča.

Temeljni podatki za ta novi, v marsikaterih potezah problematični razcvet narodne kulture na odru:

V Zagrebu so se nemške uprizoritve že po letu 1860 za vselej umaknile predstavam v hrvaškem jeziku; v Novem Sadu so leta 1861 ustanovili srbsko narodno gledališče hkrati s hrvaškim v Zagrebu; v Ljubljani je bil leta 1867 prvi občni zbor novega Dramatičnega društva in temu društvu je uspelo, da je v 25 letih pripravilo vse pogoje za ustanovitev slovenskega narodnega gledališča z dramskim in opernim sporedom (1892). Ustanovitev stalnih gledaliških družin, ki so igrale v slovenskem in v hrvaškem ali srbskem jeziku na odrih v Ljubljani in Trstu, v Zagrebu in Novem Sadu ter zunaj Avstrije sprva v Kragujevcu in nato v Beogradu, je resda znatno spešila rast dramatike v narodnih jezikih, vendar daje estetski razbor teh iger vsaj iz današnje retrospektive pretežno negativen rezultat, saj so malone vse te igre iz devetnajstega stoletja le gledališka pričevanja rodoljubne romantike in le v izjemnih primerih problemske osvetlitve tega romantičnega rodoljubja.

Ta narodna romantika južnih Slovanov, utesnjenih ali v državnopravne predpise habsburške birokracije ali v okupatorske odredbe turških oblastnikov, ima očitne politične korenine, saj so bili ti narodi še malone za vse to stoletje pregnani v narodnoobrambni položaj, tako da gledališkim ljudem zares ni preostalo drugega, kakor spremeniti gledališki oder v javno tribuno narodnih idej, če so hoteli napolniti avditorij z navdušenimi gledalci, in tako so se za današnji gledališki spored, ko vprašanje narodnega obstoja v boju zoper tuje koristi ni več tako pereče kakor v tistih časih, ohranili iz 19. stoletja le maloštevilni avtorji z zelo omejenim številom uspešnih iger:

Tako med Srbi le takšna avtorja, kakršna sta Jovan Sterija Popović (1806—56) in Laza Kostić (1841—1910), prvi s satirama Tvrđica ili Kir Janja (1837) in Rodoljupci (1849), drugi z domovinskima tragedijama Maksim Crnojević (1866) in Pera Segedinac (1881) — med Hrvati Dimitrije Demeter (1811—72) in August Šenoa (1838—81), prvi s psevdohistorično dramo Teuta (1844), drugi predvsem s komedijo Ljubica (1864) — med Slovenci Fran Levstik (1831—87) in Josip Jurčič (1844—81), oba s tragedijo v zgodovinski nesreči Slovencev Tugomer (1876), ki se je znova uveljavila z moderniziranim besedilom Bratka Krefta (1946).

V teh sedmih igrah petih avtorjev je zajet malone ves tisti spored iz 19. stoletja, ki ga dramska gledališča v Jugoslaviji uprizarjajo še danes z dokajšnim uspehom ob raznih slovesnih priložnostih, resda zvečine le za spomin na dolgo dobo narodnega prebujanja med južnimi Slovani po večletnem životarjenju pod tujimi gospodarji. In tako se je zgodilo šele ob prelomu stoletja, ko sta se uveljavila Ivan Cankar (1876—1918) na slovenskem in Branislav Nušić (1864 do 1938) na srbskem odru in je začel Miroslav Krleža (1893) po razpadu habsburškega cesarstva vznemirjati hrvaške gledalce z ogorčenim protestom zoper

ideološki in politični kaos današnjega sveta, da se je morala obledela, v obnavljanju rodoljubnih gesel ostarela narodna romantika umakniti polemični, izrazito družbenokritični presoji javnega ter individualnopsihološki, do psihoanalitičnih odtenkov priostreni analizi zasebnega življenja.

4

Med temi tremi avtorji, ki zavzemajo že po prvi svetovni vojni stalno mesto v sporedu dramskih gledališč v Jugoslaviji, prevzema Branislav Nušić, po Jovanu Steriji Popoviću najuspešnejši srbski komediograf, največ dramaturških pripomočkov iz dediščine 19. stoletja.

Branislav Nušić je gledališki človek v prvobitnem pomenu te besede, čisti teatralik brez literarnih ambicij, bister opazovalec človeških navad in razvad, neutruden improvizator komičnih situacij, karikaturist iz čistega veselja do humornega posnemanja družbenih tipov, poln duhovitih aluzij na nepopolnost sveta. Pogosto so sodobniki po pravici primerjali tega humorista z uspešnimi bulvarnimi pisci polpreteklega Pariza, tako s *Scribom* in *Courtelinom*. Komedijska nazornost Nušićevih motivov je tolikšna, da vsebuje po navadi že naslov komedije osrednji problem komične situacije ali komičnega značaja, ki ju želi avtor prikazati gledalcem:

Sumnjivo lice (1887), Protekcija (1889), Narodni poslanik (1896), Gospodja ministrica (1929), Dr. (1936), Pokojnik (1936).

Skupni in bistveni naziv vsem tem komedijskim motivom pa je nakazan v naslovu poslednjega Nušićevega dela, ki je ostalo fragment — *Vlast* (1938). Oblast, to je vodilni agens Nušićevih komičnih figur, oblast za vsako ceno, najrajši v nedelikatni obliki sinekure in lagodnega življenja. Oblast kot cilj in prilagoditev družbeni konvenciji kot sredstvo za doseg tega cilja: to je temeljna in stalna tema Nušićeve komedije, ki zasluži v najučinkovitejših primerih naziv tiste zvrsti, ki jo je evropsko meščanstvo že v 19. stoletju razvilo do popolne virtuoznosti — *comédie des mœurs*.

Ivan Cankar, osrednja osebnost slovenske moderne, je ustvaril svoje umetniško delo v povsem drugačnih družbenih razmerah kot Branislav Nušić. Brezskrbni optimizem Nušićeve komedije znatno izvira iz stopnjevanje narodne zavesti, saj je bila Srbija v pisateljevi mladosti še miniatura kneževina, prava *quantité négligeable* na zemljevidu Balkanskega polotoka, v njegovih zrelih letih pa se je ta Srbija že razvila v odločilno politično silo mnogonarodne jugoslovanske države. Umetniško podnebje Cankarjevega dela pa diha pod znamenjem melanholije, zakaj porajalo se je ob zatonu habsburške monarhije, sredi političnih in kulturnih muk, sredi bojev, ki so jih avstrijski Slovani bili za narodno osamosvojitve. Dunajski fin de siècle opredeljuje ideološki izraz tega dela: anarhični protest velelestne boeme se presnavlja s političnimi težnjami socialne demokracije v lirični zanos, spočet v novoromantičnem humanizmu.

Ta izrazito evropski pisatelj, obremenjen z vsemi prilastki fanatičnega artista, ki je izoblikoval pretežni predel svojega literarnega dela v lirični prozi, je segel v gledališko območje poleg enega samega začetnega poizkusa samo s šestimi besedili: Jakob Ruda (1900), Za narodov blagor (1901), Kralj na Betajnovi (1902), Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1908), Hlapci (1910), Lepa

Vida (1912). In v nasprotju z nezahtevnim Nušičem, ki je skozi vseh petdeset let svoje nebrzdane gledališke improvizacije vztrajal v konvencionalnem stilnem območju romantičnega realizma, je Ivan Cankar, lirik po naravi in polemik v razmerju do družbe, preživel v svojih dramskih delih vse metamorfoze evropskega gledališča med leti 1900—12 v širokem razponu od Ibsenove kritike družbene morale do psiholoških rahločutnosti Maeterlinckovega simbolizma.

Gledališki svet Ivana Cankarja je zares mnogoličen, zakaj polemični temperament mu prikazuje moralno poniglavo slovenske družbe skozi prizmo neprizanesljive satire — psihološka rahločutnost njegove lirične narave pa prodira v takšne globine podzavestnih sfer, da odkriva v teh predelih čutne in čustvene intimnosti, ki jih robustna radovednost družbenega satirika ne bi nikoli dojela. Ta mnogodimenzionalnost Cankarjevega sveta, ki zajame makrokozmično gmoto družbene problematike prav tako kakor mikrokozmične prvine individualne psihologije, se razodeva tudi v estetski mnogoličnosti tega sveta, ki spreminja svoj izraz od lirične groteske do tragičnega patosa.

Miroslav Krleža nadaljuje v marsikaterem pogledu delo Ivana Cankarja v hrvaški umetnosti, tako vsaj v polemični napadalnosti družbenokritične dejavnosti in v mnogodimenzionalnosti, ki jo razodeva psihološki volumen dramskega opusa.

Ta opus se je porajal v treh zaporednih sunkih, ki se ponekod prepletajo med seboj:

Prvi ciklus Krleževih dram, formalno še ves v znamenju ekspresionizma, obnavlja v polemični ekstazi splošni moralni nemir, ki je zajel človeštvo med zgodovinskimi pretresi vojne in revolucije. Ti poizkusi so zbrani pod simbolnim naslovom *Legende* (1933): *Legenda* (1913), *Maskerata* (1913), *Kraljevi* (1915), *Kristofor Kolumbo* (1917), *Michelangelo Buonarroti* (1918), *Adam i Eva* (1922). Drugi ciklus obravnava že v stvarnejši govorici, vendar s prav tako črnogledno polemičnostjo neposredne vojne dogodke in družbene odmeve teh dogodkov med hrvaškimi kmeti in vojaki, delavci in intelektualci; v zbranem delu Miroslava Krleže ohranja ta ciklus naravo vojne trilogije: *Golgota* (1918—20), *U logoru* (s prvotnim naslovom *Galicija*, (1920), *Vučjak* (1923). Tretji ciklus Krleževih dram se vsaj po stilnem izrazu umika iz ekspresionističnega zanosa v trezno urejenost ibsenovske analitike. Ta umik iz vizionarnosti v psihologijo se umetniško uveljavlja zelo učinkovito v trilogiji o *Glembajevih*; tu obravnava avtor z neprizanesljivo družbeno kritiko in s prodornim karakterološkim razborom neizogibni razkroj zagrebške meščanske rodbine med leti 1913—1925: *Gospoda Glembajevi* (1928), *U agoniji* (1928, 1960), *Leda* (1930).

Krležovo delo stoji v znamenju stalnega družbenokritičnega protesta:

To je protest zoper provincialno zaostalost javnega življenja, protest zoper neskladnost med kulturnim potencialom balkanskih narodov in nedognano civilizacijo teh narodov, protest zoper družbeno prepotenco jare gospode v tej zaostali civilizaciji, protest zoper politično neuravnovešenost inteligence, protest zoper slovanski fatalizem — in takšen družbenokritični protest, naperjen zoper amoralno samovoljo političnega aktivizma, se izraža povsem nedvoumno tudi v pozni Krleževi drami *Aretej* ili *Legenda* o svetoj Ancili rajskoj ptici (1959), ki jo avtor podnaslavlja s »fantazijo v petih slikah« in ji kritiki priznavajo to kvaliteto, da je to najpomembnejše dramsko delo, napisano in uprizorjeno po drugi vojni na jugoslovanskih odrih.

Branislav Nušić, Ivan Cankar, Miroslav Krleža:

Ti trije avtorji, tako različni po družbenem poreklu, po umetniškem daru, po pogledu na svet, ponazarjajo v gledališkem delu vsak po svoje tisto življenjsko neugodje, ki je zajelo evropsko človeštvo že v političnem somraku pred prvo svetovno vojno in ga je krvavi nesmisel druge svetovne vojne stopnjeval do stalnega družbenega nemira.

5

Stalno mesto, ki ga zavzemajo Nušić in Cankar in Krleža že malone petdeset let v sporedu dramskih gledališč, ni le izdaten dokaz za kritično domiselnost in za estetsko vznemirljivost njihovega dela, marveč tudi očiten rezultat izrazite evropeizacije v srbski in hrvaški in slovenski gledališki dejavnosti — rezultat razvojnega procesa, ki so ga izzivali že v devetdesetih letih minulega stoletja in ga spešili v letih med obema vojnama tudi drugi pomembni dramski pisci polpretekle in današnje Jugoslavije.

Prodor novih avtorjev, dozorevajočih med leti 1890—1920 v širokem stilnem območju od simbolizma do ekspresionizma, se nakazuje zlasti na hrvaškem odru z uspešnim nastopom treh osebnosti, ki so si pridobile tudi mednarodno veljavo:

Ivo Vojnović (1857—1929), Milan Begović (1876—1948), Josip Kosor (1879 do 1961).

Za vse te tri avtorje je značilno, da so doživljali svojo mladost še v motnem političnem ozračju razpadajoče habsburske monarhije, da pa niso sprejemali le tistih spodbud, ki segajo v kulturnem območju srednje Evrope ta čas od Dostojevskega do Maeterlincka in od Wedekinda do Strindberga, pač pa da obnavljajo v svojih delih vsaj delno tisto živahnost mediteranske teatralike, ki se je nekoč tako očitno razživela v dalmatinski renesansi in se je tokrat, ob fin de sièclu, modernizirala vsaj v erotični sferi z očitnimi impulzi od hedonizma Gabriela d'Annunzia do psihoanalize Sigmunda Freuda.

Med to trojko je Ivo Vojnović tisti avtor, ki obnavlja zvezo med rodoljubno elokvenco 19. stoletja in liričnim senzualizmom fin de siècla, kar se da razbrati zlasti iz treh umetniško dognanih del tega izrazitega mediteranca — Ekvinocij (1895), Dubrovačka trilogija (1902), Gospodja sa suncokretom (1912). Prva je po dialogu vsaj na prvi videz še realistična drama, čeprav prevladujejo v dejanju melodramska presenečenja in v metaforiki simbolistični prizvoki — druga je gledališko učinkovita in z žlahtno melanholijo preprežena trilogija o agoniji plemiške Respublice Ragusine ob navalu meščanskih teženj v napoleonskih vojnah — tretja je ljubezenska drama iz svetovljanskih krogov, razpeta med vizionarno obnovo minulosti in dogajanjem v sedanjosti, dialogizirana z razkošno simbolistično metaforiko.

Milan Begović, v liriki domiselni verbalist z izrazitim erotičnim prizvokom, ki ga izraža z geslom »In voluptate ars«, preživlja v dramskem delu obširen stilni razpon od simbolistične metaforike do psihoanalitične introspekcije, vselej opremljen z nenavadnim tehničnim znanjem, ki si ga je pridobil zlasti z dolgoletno prakso v tujini, saj je deloval kot dramaturg in režiser v Hamburgu (1908—12) in na Dunaju 1912—20), v Zagrebu pa je te izkušnje še poglobil kot profesor v igralski šoli in direktor Drame (1920—28). Med številnimi gledališkimi besedili tega virtuoza, napisanimi in prvič uprizorjenimi med leti 1902 do

1938 ali doma ali na tujem, velja za sodobni spored ta ocena, da sodi med trajna ali vsaj odrsko nesporno učinkovita dela tista trilogija, ki je bila objavljena 1934 s skupnim naslovom *Tri drame — Božji čovjek 1924, Pustolov pred vratima 1926, Bez trečega 1931*. To so vsekakor tri tehtna pričevanja avtorjeve modernistične teatralike, razpete med poetično vizijo erotičnega nemira in treznim razborom podzavestnih neznank v človekovi psihi.

Josip Kosor je doživel prodor v mednarodno javnost že s prvim dramskim poizkusom, ki je resda zasnovan še sredi simbolističnega modrovanja o sporu med dobrim in zlim, vendar je ta poizkus napovedoval že s prvobitnim, do skrajnih meja senzualistične nerazsodnosti stopnjevanim dejanjem davno pred evropskimi ekspresionisti nov stilni preobrat v dramatikii — to je drama iz kmečkega okolja z značilnim naslovom *Požar strasti*, napisana 1910 na Dunaju in uprizorjena v Nemčiji in Angliji veliko prej kakor na jugoslovanskih odrih, kjer se je uveljavila šele v dvajsetih letih. Kosorjeve drame, vznikle v panerotizmu fin de siècle in prepletene z prizvoki bogoiskateljstva, v konfliktnih situacijah pregnane kdaj pa kdaj do čistega absurda in ponekod stopnjevane do družbenosatiirične groteske, so zvečine izbruhili titanskega temperamenta, ki ne razlikuje dovolj zanesljivo življenjskega gradiva od dramske snovi, vendar je Kosorjeva teatralika vselej izvirna v figuraliki in v dialogu ne glede na to, ali je dramska zgodba zajeta iz podeželskega ali iz velemestnega življenja — *Pomirenje 1914, Žena 1920, Nepobediva ladja 1921, U Café du Dome 1922, Rotonda 1925, Čovječanstvo 1925, Njemak 1926*.

Ivo Vojnović, Milan Begović, Josip Kosor:

Ti trije modernisti so tako različni po rojstnih letnicah, da pripadajo vsaj dvema različnima generacijama, vendar so si tako sorodni po umetniških težnjah, da se dajo stilne prvine njihovega dela, spočete med simbolizmom in ekspresionizmom, združiti na skupni imenovalec — fin de siècle. Novost njihovega nastopa je nedvomno ta, da so ti trije hrvaški teatraliki po Branislavu Nušiću in ob Ivanu Cankarju prvi avtorji med južnimi Slovani, ki so že tako prerasli rodoljubno retoriko 19. stoletja, da so začeli vznemirjati gledališki avditorij z nerešenimi vprašanji družbenega in z neraziskanimi pojavi individualnega življenja. Še več — celo mladostno delo tako samoniklega duha, kakršen je Miroslav Krleža, pa naj bo to delo ali v artistskem soglasju ali v polemičnem nesoglasju s to trojico, se veže povsem organsko vsaj v območju od *Legende* (1913) do *Vučjaka* (1923) s poizkusi in dosežki, z uspehi in z neuspehi teh treh evropeizatorjev hrvaške dramatike.

6

Gledališke razmere v prvi Jugoslaviji, ustanovljeni po razsulu habsburške monarhije v letu 1918, kažejo resda kdaj pa kdaj rahla znamenja kulturnega napredka vsaj v primerjavi s preteklimi časi, vendar silovita družbena protislovja v tej novi mnogonarodni skupnosti, še povsem neizkušeni v medsebojnem urejanju državnopravnih in kulturnopolitičnih odnosov med temi narodi, pogosto zavirajo normalni razvoj gledališke dejavnosti.

Sredi evforije po rojstvu nove države so se po narodnih gledališčih v Beogradu in Zagrebu in Ljubljani pa tudi na podeželju obnavljale pred navdušenimi gledalci reprezentativne igre iz 19. stoletja, zlasti tiste, ki so bile nekoč

zavoljo narodne ideje ali prepovedane ali vsaj nezaželene pod tujimi oblastniki. Vendar se je ta evforija kaj kmalu podela, ko se je začel z zloglasno »obznano« (1920) lov na pristaše levih političnih gibanj v državi in se je državna uprava z znanim »šestojanuarskim razglasom« (1929) spremenila v neprikrito diktaturo velsrbskih hegemonistov s centralističnim režimom v Beogradu.

Ta nedemokratska ureditev je v dobi med vojnama prizadela zlasti takó imenovane »male narode« v Jugoslaviji. Tako Makedonci ves ta čas niso smeli uprizarjati iger v narodnem jeziku in obe narodni gledališči Slovencev (Ljubljana, Maribor) sta bili med najslabše dotirani v državi. Poleg tega so Slovenci izgubili tretje pomembno kulturno središče s Trstom, saj so fašisti že 1920 zažgali slovensko gledališko poslopje Narodni dom in z Mussolinijevo zakonodajo so bili že leta 1927 prepovedani vsi javni nastopi v slovenskem jeziku — prepoved, ki je obveljala vse do konca druge svetovne vojne.

Cenzurna praksa, podedovana iz habsburških pisarn in obnovljena z obznano, se je ostrila iz leta v leto stalnem strahu pred družbenokritičnimi idejami na odru in se ni ustavljala niti ob umrlih avtorjih. Tako so bila dela Ivana Cankarja — pesnika z letnico smrti 1918 — tista, ki se jih je znova in znova lotevala cenzuriranja politične uprave. Med novimi pisci je živel v stalnem sporu s cenzorskimi predpisi in vladnim tiskom Miroslav Krleža in za umetniško biografijo Branislava Nušića je vsekakor značilno to, da je ostalo v fragmentu zadnje gledališko delo z naslovom — Vlast (1938).

Polemično razpoloženje, ki so ga ti pogosti spopadi med gledališkimi ljudmi in politično upravo izzivali znova in znova pri gledalcih in poročevalcih med leti 1918—41, je le še stopnjevalo živahni odziv gledališkega avditorija pri uprizoritvah takšnih avtorjev, ki so se povsem odkrito zavzemali za družbeno kritiko.

Tako je bilo že kmalu očitno, da pada čedalje bolj število zares uspešnih uprizoritev celo pri tistih avtorjih iz hrvaške kulturne sfere, ki so doživeli prve nesporne uspehe že v dobi med simbolizmom in ekspresionizmom, ko gledališka ponazoritev družbenih problemov še ni prešla v polemično napadalnost. Ivo Vojnović, prvi pristni svetovljan med modernisti, je umrl v letu šestojanuarske diktature 1929, resda priznan in spoštovan doma in v tujini, vendar je bil po smrti vse do stoletnice rojstva 1957 le malokdaj uprizorjen v primeri z drugimi avtorji. Josip Kosor, ta plodoviti pisatelj, dolgoživ in preizkušen že z uprizoritvami v tujini, je prenehal objavljati dramska besedila že v letu 1926. In zadnja zares vznemirljiva drama prav tako mednarodno preizkušenega avtorja Milana Begovića, ki jo še danes obnavljajo z zanesljivim uspehom — Bez trećega — je bila prvič uprizorjena že v letu 1931.

Res, da se nova gledališka besedila živih in celo nekatera dela že umrlih avtorjev prebijajo že med leti 1920—29 le s težavo skozi gosto mrežo zaviralnih navodil politične uprave, tako da se polagoma utruja gledališka vnema celo pri tako izrazitem družbenokritičnem polemiku, kakršen je Miroslav Krleža, saj se znamenita trilogija o Glembočevih konča z Ledo že v letu 1930, torej že po rojstvu šestojanuarske diktature. Vendar priča za vznemirljivo družbeno zavest in za neugnano gledališko radoživost jugoslovanskih gledalcev že ta neizpodbitni podatek, da so si pridobili že takrat, med nedemokratskimi leti 1929—1941, tisto stalno mesto v gledališkem sporedu, ki ga zavzemajo še danes, prav ti avtorji, ki so že v dobi med vojnama obveljali za vodilne spodbujevalce družbene kritike na odru — Branislav Nušić, Ivan Cankar, Miroslav Krleža.

Med drugo svetovno vojno, ko so se jugoslovanski narodi bojevali za življenjski obstoj s tujimi okupatorji in z domačimi kolaboranti teh okupatorjev, so se te družbenokritične težnje preoblikovale na partizanskih odrih v politična gesla odporniškega gibanja z revolucionarnimi zahtevami po socialistični ureditvi povojne družbe. Vendar spored tistih partizanskih družin, ki so bile organizirane po načelih poklicnega gledališča, ni zastajal pri uprizarjanju agitacijskih iger. Zelo nazoren dokaz za evropsko širino repertoarne politike, malo da nenavadne v vojnih razmerah, daje dejavnost Slovenskega narodnega gledališča na miniaturnem osvobojenem ozemlju med frontami, saj je ta kolektiv uprizarjal med leti 1944—45 ob novih delih partizanskih avtorjev tudi dela takšnih, za vojne razmere vsaj na prvi videz povsem neustreznih »klasikov«, kakršni so Linhart in Cankar, Molière in Čehov — vse to na urejenem odru s kulisami po scenografskih osnutkih in s stiliziranimi kostumi, izdelanimi pod vodstvom pravega gledališkega krojača.

Ta očitna evropeizacija gledališke kulture, ki je rasla celo v neugodnih razmerah prve Jugoslavije iz leta v leto, tako da je znova zaživela še pri uprizoritvah partizanskih igralcev, je prehajala v občasne krize v novi Jugoslaviji — resda le v prvem povojnem obdobju in zlasti pri izbiranju in uprizarjanju sodobnih tujih avtorjev med leti 1945—48, ko so skušali aktivisti po sovjetskem zgledu uveljaviti konformistična načela diriganega sporeda za vso državo. Vendar je začela ta povojna medigra ideološke nestrpnosti izgubljati politične zagovornike že po znanem sporu med novo Jugoslavijo in informbirojem v letu 1948 in ves ta začasni poizkus z dirigiranim gledališkim sporedom je prešel že v prvem zatišju po tem sporu — med sezonami 1950/51 in 1955/56 — v svobodno izbiro sodobnih avtorjev brez slehernih uradnih priporočil ali prepovedi za javno izvajanje teh avtorjev.

Ta mnogoličnost v gledališkem sporedu, ki se začenja naglo uveljavljati vsaj že po letu 1956, je naposled le nujna posledica živahne družbene dinamike v novi Jugoslaviji, tej mladi mnogonarodni državi na politični ločnici med Vzhodom in Zahodom. To mnogoličnost spešita pri izbiri tujih avtorjev dve stalni spodbudi v gledališki dejavnosti današnje Jugoslavije — težnja po neposrednih avdiovizualnih informacijah o gledaliških novostih v drugih deželah in neugnana sla po eksperimentu pri odrski izvedbi teh novosti. Domači avtorji doživljajo ta čas v stalni konfrontaciji s tujimi zgledi nenehne stilne metamorfoze v obdelavi dramske snovi, saj sega ta obdelava od neorealistične reportaže s faktografskimi detajli v figuraliki in dialogu do nadrealistično obarvane idejne drame, namerno abstraktne v vseh argumentih, razpete med filozofskimi teoremi historičnega materializma in eksistencialistične dialektike.

Ta izraziti pluralizem v gledališki dejavnosti današnje Jugoslavije se izmika vsaj za leta 1956—68 zanesljivi historiografski oceni. Povsem očitno je le to, da sprejema polemični temperament jugoslovanskih gledalcev tako kakor nekoč z živahnim odzivom tiste domače in tuje avtorje, ki se lotevajo moralnega nemira v današnjem svetu z neprikrito vnemo družbene kritike.