

Zgodovinski časopis

HISTORICAL REVIEW

ZČ | Ljubljana | 68 | 2014 | št. 3–4 (150) | str. 297–544



Lilijana Žnidaršič Golec, *Redovništvo na Slovenskem v zgodnjem novem veku* • Stanislav Južnič, *Jezuiti Gruberji (Ob dvestoletnici obnove Družbe Jezusove leta 1814)* • Anja Dular, *Knjigarnarji – člani prostozidarskih lož v 18. stoletju* • Mateja Ratej, *Slovenske hišne pomočnice v Beogradu pod okriljem Katoliške cerkve in (razpuščene) Slovenske ljudske stranke v tridesetih letih 20. stoletja* • Franc Križnar, *Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941-1945)?* • Aleš Gabrič, *Slovensko gledališče med vojno* • David Movrin, *Fran Bradač, Anton Sovre, Milan Grošelj, Jože Košar in Fran Petre: latinščina in grščina na ljubljanski univerzi v desetletju po vojni* • Leopoldina Plut-Pregelj, *Cilji pouka zgodovine: kateri, zakaj in kako?*

KAZALO – CONTENTS

Razprave – Studies

- Lilijana **Žnidaršič Golec**, Redovništvo na Slovenskem v zgodnjem novem veku 304–330
Monasticism in the Slovene Ethnic Territory in Early Modern Times
- Stanislav **Južnič**, Jezuiti Gruberji
(Ob dvestoletnici obnove Družbe Jezusove leta 1814) 332–351
Jesuits Grubers
(On the bicentenary of restoration of Society of Jesus 1814)
- Anja **Dular**, Knjigarnarji – člani prostozidarskih lož v 18. stoletju 352–371
Booksellers – Members of Masonic Lodges in the 18th Century
- Mateja **Ratej**, Slovenske hišne pomočnice v Beogradu pod okriljem Katoliške cerkve in (razpuščene) Slovenske ljudske stranke v tridesetih letih 20. stoletja 372–387
Slovene Maids in Belgrade under the Auspices of the Catholic Church and the (Dissolved) Slovene People's Party in the 1930s
- Franc **Križnar**, Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941-1945)? 388–417
How to Think Music during the Second world War in Slovenia (1941–1945)?
- Aleš **Gabrič**, Slovensko gledališče med vojno 418–430
Slovene Theatre during the War
- David **Movrin**, Fran Bradač, Anton Sovre, Milan Grošelj, Jože Košar in Fran Petre: latinščina in grščina na ljubljanski univerzi v desetletju po vojni 432–477
Fran Bradač, Anton Sovre, Milan Grošelj, Jože Košar, and Fran Petre: Latin and Greek at the University of Ljubljana in the First Post-War Decade
- Leopoldina **Plut-Pregelj**, Cilji pouka zgodovine: kateri, zakaj in kako? 478–499
The Goals of History Instruction: Which Goals, Why and How?

V spomin – In memoriam

Heinz Dopsch (1. 11. 1942–31. 7. 2014) (Peter Štih).....	502–505
--	---------

Ocene in poročila – Review and Reports

Niederstätter Alois, Geschichte Vorarlbergs. Bd 1: Voralberg im Mittelalter (Peter Štih)	508–509
---	---------

Nenad Vekarić, Vlastela grada Dubrovnika. Zv. 1 – 5 (Ignacij Voje).....	510–514
---	---------

Boris Golec, Nedokončana kroatizacija delov vzhodne Slovenije med 16. in 19. stoletjem : po sledeh hrvaškega lingvonima in etnonima v Beli krajini, Kostelu, Prekmurju in Prlekiji (Jernej Kosi).....	515–518
--	---------

Johann Rainer (ur.), Nuntiatur des Girolamo Portia 1595–1598; Elisabeth Zingerle (ur.), Nuntiatur des Girolamo Portia 1599–1602 (Sašo Jerše).....	519–522
---	---------

Thomas Mark Németh, Josef von Zhisman (1820-1894) und die Orthodoxie in der Donaumonarchie (Franc Rozman).....	523–526
---	---------

Tone Smolej, »Etwas grösseres zu versuchen und zu werden«. Slowenische Schriftsteller als Wiener Studenten (1850–1926) (Alojz Cindrič)	527–529
--	---------

Jurij Perovšek, Samoodločba in federacija, Slovenski komunisti in nacionalno vprašanje 1920-1941 (Bojan Balkovec).....	530–532
---	---------

Starine 64 (Jože Maček)	533–536
-------------------------------	---------

* * *

Navodila avtorjem prispevkov za Zgodovinski časopis	537–540
Instructions for Authors	

Letno kazalo Zgodovinskega časopisa 68, 2014.....	541–544
Annual Content of Zgodovinski časopis – Historical Review 68, 2014	

Aleš Gabrič

Slovensko gledališče med vojno

UDK 792(497.4)»1941/1945«

GABRIČ Aleš, dr., izr. prof., znanstveni svetnik, Inštitut za novejšo zgodovino, SI-1000 Ljubljana, Kongresni trg 1, ales.gabric@inz.si

Slovensko gledališče med vojno

Zgodovinski časopis, Ljubljana 68/2014 (150), št. 3–4, str. 418–430, cit. 34

1.01 izvirni znanstveni članek: jezik Sn. (En., Sn., En.)

V prispevku je predstavljeno delovanje dveh slovenskih poklicnih gledališč, ki sta delovali v času druge svetovne vojne. Eno je delovalo na okupiranem, drugo pa zadnji dve leti vojne na osvobojenem ozemlju. Vodstvi obeh gledališč sta se prilagajali kulturnopolitično zelo različnim pogojem, v katerih sta delovali. V prispevku so izpostavljene podobnosti in razlike obeh gledališč v odnosu do oblasti, v programski politiki in v cenzurni praksi.

Ključne besede: poklicno gledališče, Ljubljana, Črnomelj, programska politika, cenzura

Avtorski izvleček

UDC 792(497.4)»1941/1945«

GABRIČ Aleš, PhD, Associate Professor, Research Councillor, Institute of Contemporary History, SI-1000 Ljubljana, Kongresni trg 1, ales.gabric@inz.si

Slovene Theatre during the War

Zgodovinski časopis/Historical Review, Ljubljana 68/2014 (150), No. 3–4, pp. 418–430, 34 notes

Language Sn. (En., Sn., En.)

The contribution presents the work of two Slovene professional theatres that were active in the period of World War II. One of them was active in the occupied territory, the other operated in the last two years of the war in the liberated territory. In terms of cultural policy, leaderships of both theatres adapted to quite different circumstances in which they were active. The contribution highlights similarities and dissimilarities of both theatres in relation to the authorities, programme policy and censorship practices.

Key words: professional theatre, Ljubljana, Črnomelj, programme policy, censorship

Author's Abstract

Poklicna gledališča na Slovenskem

Po uspešni rasti slovenskih gledališč od konca 19. stoletja je čas svetovnih vojn in posledično soočenje Slovencev z življenjem v novih državnih in političnih okvirih prinesel tudi nove pogoje za gledališko ustvarjalnost v slovenskem jeziku. Osrednje slovensko gledališče v Ljubljani se je profesionaliziralo ob koncu 19. stoletja, na začetku 20. je šlo po isti poti Slovensko gledališče v Trstu, medtem ko smela snovanja v Mariboru do prve svetovne vojne še niso prinesla tovrstnega rezultata. Po prvi svetovni vojni so italijanski fašisti nasilno prekinili delovanje gledališča v Trstu, drugo medvojno slovensko poklicno gledališče v Mariboru pa je tej usodi sledilo na začetku druge svetovne vojne, ko je severni del Slovenije okupirala nacistična Nemčija. Namesto treh slovenskih poklicnih gledališč, ki so jih optimistično načrtovali slovenski ustvarjalci ob koncu prve svetovne vojne, je dobri dve desetletji kasneje ob razširitvi druge svetovne vojne na slovensko ozemlje ostalo pri življenju le eno, pa še za tega na začetku ni bilo povsem jasno, ali bo lahko v novih pogojih še deloval. Po dveh tednih od začetka vojne in hitri kapitulaciji Jugoslavije pa je vodstvo ljubljanskega gledališča 20. aprila 1941 že pozivalo abonente, »naj potrpe in ne odpovedujejo svojih abonmajev. Uprava bo vse ukrenila, kar je v njeni moči, da se bodo predstave vršile redno in ob normalnem času.«¹

Gledališče je moralo kot davek novi stvarnosti delovanje prilagoditi kulturnopolitičnim zahtevam novih oblastnikov, saj je Ljubljana postala središče nove italijanske province Ljubljanske pokrajine.² Prva sprememba je bila vidna že v preimenovanju ustanove, ki se je v prvi Jugoslaviji ponašalo z imenom Narodno gledališče v Ljubljani. Zaradi jugoslovanske nacionalne ideologije o troedinosti srbsko-hrvaško-slovenskega naroda se ni smelo okтитi še z dodatkom »slovensko«, pa čeprav so Slovenci »narodno« v imenu gledališča seveda razumeli kot slovensko, in ne kot jugoslovansko. V prvi vojni sezoni 1941/42 je Državno gledališče – Teatro di Stato iz imena izgubilo »narodno« oznako, saj so hotele italijanske oblasti bolj izpostaviti nov državni okvir, v katerem je delovalo. Slovenski časopisi v Ljubljani so se zahvaljevali novi fašistični oblasti, ker je v težkih časih omogočila, da med drugimi ustanovami tudi gledališče nadaljuje svoje poslanstvo. Italijanski oblast-

¹ *Jutro*, 20. 4. 1941, str. 2.

² Več glej: Godeša, *Kdor ni z nami, je proti nam*; Gabrič: Odziv slovenskih kulturnikov na okupacijo leta 1941.

niki niso skrivali ciljev po vključevanju ljubljanskih kulturnih ustanov v okvire delovanja v novih državnih mejah, sodelovanja s sorodnimi italijanskimi ustanovami in prilagajanja programske politike širjenja italijanskega duhovnega vpliva v Sredozemlju. Italijanska uprava je poskrbela za redno financiranje gledališča in drugih kulturnih ustanov, visoki komisar Ljubljanske pokrajine Emilio Grazioli pa ni skrival, kaj oblast pričakuje v zameno: »Jasno je, da morajo tako šola kot tudi ostale slovenske kulturne institucije, upoštevajoč koliko jim je bilo podeljenega, lojalno in koristno sodelovati z italijansko šolo in italijansko kulturo.«³

Nemški okupator je imel povsem drugačno strategijo od italijanskega, saj je hotel vse, kar je slovenskega, v najkrajšem možnem času zbrisati z zemlje. Zato je moralo Narodno gledališče v Mariboru takoj po nemški okupaciji zapreti vrata, namesto njega pa se je kmalu predstavilo nemško Mestno gledališče v Mariboru. V prvih sezonah je pripravljalo predvsem glasbeni spored, opere in operete, dramski ansambel pa jim je uspelo oblikovati šele v sezoni 1943/44. Njegovo delovanje je bilo kratkega veka, saj je poleti 1944 ob razglasitvi totalne vojne nemška oblast zaprla vsa gledališča v rajhu, tudi mariborskega.⁴ V njem je v vojnih sezonah prevladoval lahkotnejši spored, operete, opere in veseloigre, pa tudi nekaj dram. V poslopju mariborskega gledališča, ki ga je okupator dodobra prenovil, je redno gostovalo Štajersko deželno gledališče iz Gradca. Prevladovala so dela nemških avtorjev, slovenske besede ali del slovenskih avtorjev pa na mariborskem odru in na drugih odrih Štajerske med vojno seveda ni bilo slišati. V Ljubljani, na drugi strani na novo začrtane meje, je julija 1942 časopis *Slovenec* dogodke pred letom dni ocenil kot mejnik v delovanju mariborskega gledališča, saj naj bi bilo po nemški osvojitvi tega ozemlja »za vse večne čase odločeno, da se v tem gledališču ne bo več slišala tuja beseda«.⁵

Po kapitulaciji Italije nemška oblast v južnih delih slovenskega ozemlja ni uvedla enake okupacijske politike, kot jo je leta 1941 v severnem delu, saj za to ni več imel dovolj sredstev in kadra. V ljubljanskem gledališču je bila najvidnejša sprememba v imenu, saj je Teatro di Stato oktobra 1943 postal Staatstheater. Na spored je seveda prišlo več nemških del.

Kljub okupatorskim kulturnopolitičnim načelom je med vojno zaživelo poklicno gledališče, pri katerem je bilo že iz imena razvidno, da gre za osrednjo slovensko kulturno ustanovo. Do tega je prišlo v predzadnjem letu vojne. Po kapitulaciji Italije je namreč iz Ljubljane na osvobojeno ozemlje odšlo tudi veliko kulturnih ustvarjalcev, med njimi precej poklicnih gledališčnikov. Vodstvo osvobodilnega gibanja je sprejelo za vojne razmere povsem neobičajno odločitev, da bodo poleg drugih institucij sredi vojnega meteža v pokrajini s slabo infrastrukturo ustanovili tudi poklicne kulturne ustanove. Januarja 1944 je Izvršni odbor Osvobodilne fronte ustanovil Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju. Že v zasnovi se je razlikovalo od frontnih gledališč ali priložnostnih skupin, ki jih običajno v vojnih razmerah ustanavljajo za razvedrilo in spodbudo vojakov in civilistov. Slovensko

³ *Slovenec*, 4. 5. 1943, št. 100, str. 2.

⁴ Hartman, *Maribor – dogajanja in osebnosti*, str. 111.

⁵ Navedeno po: Mahnič, *Položaj (prva knjiga)*, str. 131.

narodno gledališče na osvobojenem ozemlju je bilo zamišljeno kot pravo poklicno gledališče, ki naj bi vodilo gledališko dejavnost na osvobojenem ozemlju in pripravilo načrte za razvoj gledališkega dela po vojni, zato so za njegove člane imenovali ljudi z izkušnjami z odrov slovenskih gledališč ali ljubljanske opere. Gledališče, ki je v letu 1944 in na začetku leta 1945 delovalo na osvobojenem ozemlju v Beli krajini, je kot prvo uradno nosilo ime Slovensko narodno gledališče.⁶

V zadnjem obdobju vojne sta na Slovenskem delovali dve poklicni gledališči, eno na okupiranem in eno na osvobojenem ozemlju. Vsako so zaznamovale značilnosti okolja, v katerem je delovalo. Primerjava med njima je zatorej prav zanimiva, saj sta bili kulturnopolitično gledano na različnih bregovih, v umetniškem poslanstvu pa sta vodstvi obeh gledališč poskušali slediti podobnim ciljem, obogatiti slovensko gledališko zakladnico.

Programska politika gledališč

Za prejšnje Narodno gledališče oziroma začasno Državno gledališče v Ljubljani je sezona 1941/42 prvič potekala v vojnih razmerah, kar običajno ni ravno spodbudno za kulturno ustvarjalnost. Toda ob težavah je gledališče dosegalo tudi uspehe, skozi sezone pa je bilo to vidno v velikem številu predstav in visokem obisku. V Ljubljano so se iz nemškega okupiranega ozemlja zatekli številni slovenski intelektualci, tako da so imeli kulturni zavodi na voljo kar pestro ponudbo sodelavcev. Ob pomanjkanju drugega kulturnega dogajanja v vojnih letih so v redno delujoče gledališče bolj pogosto zahajali tudi ljudje, ki sicer niso sodili med stalno publiko. Upravnik gledališča v zadnjem obdobju vojne Ciril Debevec je ob vpisu abonmajev za zadnjo vojno sezono 1944/45 z zadovoljstvom zapisal, da se ne spomni, da bi v preteklih desetletjih lahko naleteli na takšen naval publike, vendar je bilo razloge razmeroma lahko najti: »Splošna draginja raste, gostilne so vedno bolj prazne, pijača pojema, izleti so omejeni, družine so razmajane, ljudje si žele razvedrila, morda hrepenijo nekateri med njimi celo po duševni hrani, nekaterim se hoče spremembe, nekaterim pozabe, nekaterim veselja, nekaterim moči, nekaterih je strah ... vsi ti pa se shajajo in se tešijo v skupnem duševnem okrevanju in letovišču — v gledališču.« V tedanjih pogojih je bilo gledališče po Debevčevih besedah »naše edino torišče, (...) kjer lahko nemoteno uživamo in poslušamo našo ljubo (...) slovensko besedo«.⁷

Na posameznih prireditvah so se pojavile tudi besede v kakšnem drugem jeziku, v jeziku okupatorjev, toda v veliki večini so z ljubljanskih odrskih desk med vojno publiko nagovarjali v slovenščini. Ljubljansko gledališče se je moralo ozirati na želje okupatorske oblasti, kar je v danih razmerah pomenilo preobrat pozornosti proti zahodnim sosedom Slovencev. Prvo vojno sezono je 27. septembra 1941 odprla predstava Tržačana Rina Alessija Katarina Medičejska, kar

⁶ Več glej: Kalan, *Veseli veter*, str. 97–188; Gabrič, Prvo Slovensko narodno gledališče, str. 875–892.

⁷ Navedeno po: Šorn, *Življenje Ljubljančanov*, str. 388.

je nakazovalo preusmeritev programske politike »v znamenju nove in pravilne usmerjenosti v italijanski kulturni svet, ki je bil dosihmal pri nas premalo znan ali pa enostransko upoštevan«.⁸ Tudi v naslednjih mesecih so imeli prevajalci veliko dela s prevajanjem italijanske dramatike. V sezoni 1941/42 je bilo med 28 deli na sporedu sedem italijanskih in deset slovenskih, še močnejše pa je bila dramatika iz domovine novih vladarjev Ljubljanske pokrajine zastopana v naslednji sezoni, saj je bilo med 32 predstavljenimi deli italijanskih kar 11, kar je bilo le za eno manj od 12 del slovenskih avtorjev. Eden od najuglednejših slovenskih režiserjev tedanje dobe Osip Šest je ocenil, da predstavljena dela sledijo smernicam sodobne italijanske dramatike, ki prikazuje življenje brez težav.⁹ To je bilo sicer primerno za tiste, ki so v težkih razmerah v gledališču iskali predvsem sprostitve, večjo težavo pa povzročalo gledališčnikom, saj je »za igralca, režiserja zelo, zelo težak, ker mu daje malo akcije, a zato ogromno modrijanstva na odru. – Torej: današnji italijanski dramatiki niso dramatiki, temveč dramatizirani filozofi ali ideologi.«¹⁰

Največje težave je slovenskim gledališkim ustvarjalcem povzročala zahteva italijanske oblasti, da na spored uvrstijo delo Gabriela D'Annunzia Jorijeva hči, ki so jo omenjali že ob odprtju prve vojne gledališke sezone,¹¹ na program pa je prišla v sezoni 1942/43. Uvrstitev na spored je predlagal italijanski visoki komisariat. »Predlagal je in zahteval,« je zapisal v spominih igralec Ivan Jerman.¹² Slovenci so to vzeli kot žalitev, saj je fašist D'Annunzio v določanju razmejitve med Italijo in Kraljevino SHS po prvi svetovni vojni aktivno sodeloval pri okupaciji Reke, ki je nato pripadla Italiji. Rapalska meja pa je za Slovence in Hrvate pomenila veliko ponižanje. Gledališki ansambel je poskušal na vsak način preprečiti uprizoritev s številnimi izgovori, toda visoki komisariat je bil v tem primeru neizprosni. Sodelavci Osvobodilne fronte so nato poskušali premiero preprečiti »z dušljivim plinom, ki bi ga ob pričetku predstave spustili v dvorano.« Toda tudi ta poskus ni prinesel rezultata. »Prav rahel, komaj zaznaven, neprijeten vonj je bilo čutiti med predstavo. Prihajal je izpod sedežev v parterju skozi reže za ogrevanje, za katere pa Italijani niso vedeli. Količina plina je bila premajhna, da bi povzročila paniko med obiskovalci,« je neuspeh svojevrstne diverzije v gledališču opisal Ivan Jerman.¹³

Po kapitulaciji Italije so bile tudi v ljubljanskih časopisih zapisane zelo kritične misli na račun takšnega izbora del. V članku sredi oktobra 1943 je »P.« (verjetno Slovenčev gledališki kritik Jože Peterlin) ocenil, da so v minuli sezoni naštudirali veliko iger in opravili veliko dela, »toda sadovi tega dela nas niso ogreli in zajeli«. Namignil je, da bi moralo gledališče kljub spremenjenim pogojem še naprej opravljati svoje temeljno delo. »Repertoar tkzv. narodnega gledališča pa je bil v pretekli sezoni vse kaj drugega kot tak,« je ocenil poročevalec v prepričanju, da izguba »narodnega« imena ne bi smela pomeniti hkrati tudi izgube tovrstnega

⁸ *Jutro*, 17. 6. 1941, str. 4.

⁹ *Gledališki list Drama*, 1941–42, št. 18 (maj 1942), str. 148.

¹⁰ *Gledališki list Drama*, 1942–43, št. 20 (junij 1943), str. 161–162.

¹¹ *Jutro*, 17. 6. 1941, str. 4.

¹² Jerman, *Slovenski dramski igralci*, str. 58.

¹³ Jerman, *Slovenski dramski igralci*, str. 59–60.

poslanstva in uveljavitve lahkotnega programa z izrazito prevlado nezahtevnih komedij, burk in veseloiger. Umetniška raven je zdrknila daleč pod tisto, ki jo je gledališče že doseglo v prejšnjih desetletjih. Glede programa pa je (Jože Peterlin?) menil, da se ne bi smeli tako močno nasloniti na italijansko literaturo in da bi morali posegati tudi po dramskih predlogah iz drugih kultur, »kjer bi vendar našli dela, s katerimi se ti italijanski dialogi niti primerjati ne bi mogli.« Sklenil je: »Če je bilo število diktirano, pa ni bil diktiran izbor. Prepričan sem, da premore italijanska književnost vendar kakšno dramo, ki je umetniško nekaj vredna.« Kljub političnim pritiskom bi torej, po njegovem mnenju, vendarle bilo možno bolje krmariti med zahtevami in zmožnostmi.¹⁴

Drama osrednjega slovenskega gledališča je skozi svojo zgodovino sledila načelu, da na odru predstavi čim več slovenskih del, zlasti novitet. Toda v vojnih letih so se soočili s težavo, da veliko primernih predlog enostavno niso imeli. Med slovenskimi so zato prej prevladovala dela s starejšim letom nastanka, iz preteklih sezon obnovljene predstave ali ponovne postavitve iger po daljšem času. Med devetimi krstnimi izvedbami slovenskih del je bilo tudi nekaj dramatizacij literarnih del in lažjih ljudskih iger. Na številne ponovitve sta npr. naleteli verski igri Edvarda Gregorina V času obiskovanja in Oče naš. Za slednjo je Jože Peterlin v katoliškem časopisu *Slovenec* zapisal, da mora gledališče, ki je sodelovalo pri razkristjanjevanju človeka, popraviti grehe in pripravljati tudi pasijonska dela. Na ogled te predstave naj bi šli »kakor k religioznemu dejanju, pojdemo ne kot bi šli v gledališče, ampak kot bi šli v cerkev«.¹⁵

Od slovenskih novitet je bila precejšnje pozornosti deležna še igra Ljube Prenner Veliki mož, ki je po zapisu v časopisu *Jutro* »dosegla menda sezonski rekord«.¹⁶ Avtorica se je v njej ponorčevala iz nekritičnega navduševanja Slovencev nad vsem tujim in nad pretirano kritičnostjo do dosežkov domačega uma. To je imelo še posebej velik učinek na gledalce v času, ko je bilo Slovincem zapovedano spoštovati tuje in pozabljati na svoje. Igra je na spored prišla v sezoni 1942/43, ko je na deskah ljubljanskega gledališča odmevala italijanska lahkotnejša nezahtevna dramatika, v bolj skrivnih in tihih pogovorih pa so ljudje rade volje prisluhnili tudi temu, kakšne (ne)uspehe doživlja zunaj Ljubljane italijanska vojska. Avtorčin prijatelj Makso Šnuderl, ki je napisal tudi prispevek za gledališki list, je bil prepričan o ugodnem odzivu publike in je po premieri v svoj dnevnik z zadovoljstvom zapisal: »Komedijska je imela velik uspeh, bila je pravcata bomba. Neštetokrat so jo klicali. V 3. dejanju, ko govori Nakrst – Kresnica, da mi Slovenci svojega ne priznamo, a le vse, kar je tujega, častimo, je publika pri odprti sceni več minut aplavdirala. Bila je pravcata demonstracija.«¹⁷

Drugo poklicno gledališče, Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, je imelo pri sestavi repertoarja drugačne težave. Omejitev je pomenila že gledališka dvorana v Črnomlju, v kateri so predstavljali zahtevnejši repertoar, težave

¹⁴ *Slovenec*, 14. 10. 1943, str. 2.

¹⁵ Navedeno po: Mahnič, *Položaj (druga knjiga)*, str. 463.

¹⁶ *Jutro*, 12. 8. 1943, str. 2.

¹⁷ Šnuderl, *Dnevnik I*, str. 426.

so bile tudi s pomanjkanjem kadra, svoje pa je dodalo še vodstvo osvobodilnega gibanja, saj so nekateri pred gledališčnike postavljali več kulturnopolitičnih kot pa umetniških nalog, tako da je bila maloštevilna ekipa obremenjena še z dodatnim delom. Kadrovske težave so gledališče spremljale ves čas njegovega sicer kratkotrajnega delovanja. »Od šestnajstih, z ustanovitvenim odlokom imenovanih članov, nas je od samega začetka stalno sodelovalo le deset,«¹⁸ je zapisal igralec in režiser Jože Gale. Zato so si pomagali tudi z lokalnimi gledališkimi amaterji, kar pa je zahtevalo večje napore, dobre živce in obilico improvizacije vodstvenega kadra gledališča.

Ravnatelj gledališča Filip Kumbatovič je programsko usmeritev pojasnil ob prvi premieri. Slovensko narodno gledališče in njegov repertoar naj bi dokazovala, da slovenski osvobodilni boj ni zgolj vojaško in politično, temveč tudi kulturno dejanje, boj za slovensko kulturo. Za prvo premiero so si izbrali Kralja na Betajnovi Ivana Cankarja, kar je Kumbatovič pospremil z naslednjimi mislimi: »Ni naključje, da je naše gledališče izbralo tega velikana za svojo prvo predstavo: vse naše prosvetno delo teži za tem, da se temelji nove vseljudske slovenske kulture razvijajo organsko na plodnih tleh naše kulturne dediščine v nenehnem sožitju z izkušnjami naše sedanje borbe za svobodo.«¹⁹

Gledališče je moralo izpolnjevati dve nalogi, bogatiti slovensko gledališko izročilo in izpolnjevati tudi aktualne kulturnopolitične naloge. Prva predstava s Cankarjem, ki so ga premierno uprizorili 20. februarja 1944 ob zasedanju Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta v Črnomlju, prvega slovenskega parlamenta, je pravzaprav zadostila obema zahtevama. Na predstavitvi ob tako slavnostnih dneh so bili gledališčniki precej vznemirjeni, kar se je poznalo tudi v nagovoru ravnatelja Filipa Kumbatoviča, ki je govoril z zelo tresočim glasom, in to pojasnil z veličino dogodka: »Pa ni trema. Ganjen sem. Čisto navadno ganjen.«²⁰

Toda razpoloženje med kadrom se je kmalu spremenilo. »Neumnost brez primere, sodimo nekateri. Besni smo! Nerazpoloženi!« je občutke dela ansambla nekaj tednov kasneje, ko so dobili navodilo, naj se razdelijo na več manjših skupin in z nastopi pokrijejo večji del osvobojenega ozemlja, orisal Jože Gale.²¹ Temu primeren je bil tudi program, saj so se morali, ob aktualističnih agitkah, pri klasičnem repertoarju omejiti zgolj na enodejanke, ki niso zahtevale prevelikega števila igralcev ter zahtevnejše scenografije in kostumografije. Edini pomembnejši izlet v svetovno zakladnico dramatike sta bili v tem času dve enodejanki Antona Pavloviča Čehova. Prav ugoden odziv manj zahtevne belokranjske in partizanske publike na ti dve deli je bil še dodatna spodbuda razmisleku, da je treba vse sile zbrati na enem mestu in program okrepiti z zahtevnejšimi deli iz svetovne in domače klasike ter gledališče dvigniti na višjo raven, vredno svojega imena in poslanstva. Jeseni 1944 so se tako začele vrstiti premiere na domačem odru Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju v Črnomlju, programska politika pa je sledila tradicio-

¹⁸ Gale, *Igralci so prišli*, str. 77.

¹⁹ Navedeno po: Gabrič, Prvo Slovensko narodno gledališče, str. 878.

²⁰ Kalan, *Veseli veter*, str. 114.

²¹ Gale, *Igralci so prišli*, str. 88.

nalni sestavi repertoarja v slovenskih poklicnih gledališčih in krepitvi kulturnega sodelovanja z zavezniki narodi. Slovensko klasiko sta zastopala Linhart in Cankar, novitete pa je prispeval partizanski pesnik in dramatik Matej Bor. Kulturno tradicijo »združenih narodov« sta za ruski svet predstavljali enodejanki Antona P. Čehova, iz francosko govorečega sveta Molièrova komedija Namišljeni bolnik, iz angleškega pa so se ozirali proti Shakespearju, toda do postavitve njegovega dela na oder »partizanskega« gledališča pred koncem vojne ni prišlo.

Če primerjamo repertoarno politiko obeh poklicnih gledališč, lahko ugotovimo nekatere sorodnosti. Obe sta poskušali slediti tradicionalnim pristopom slovenskih dramaturgov pri sestavljanju letnega repertoarja. V trikotniku slovenska klasika, svetovna klasika in novitete so bila še največja razhajanja pri slednjem. Pri svetovni klasiki so se ozirali po preverjenih delih, pri čemer je imela ljubljanska drama z večjim kadrom in bogatejšo opremo seveda dosti več maneverskega prostora. Črnomaljskemu gledališču je uspelo prek kanalov Osvobodilne fronte dobiti literaturo iz okupiranega ozemlja in ljubljanske drame, a je težje pokrilo kadrovske in druge primanjkljaje za uprizoritev načrtovane igre. Molièrov Namišljeni bolnik je bil v letu 1944 na sporedu gledališč v Ljubljani in Črnomlju. O komediji Williama Shakespearja Kar hočete, ki so jo v sezoni 1944/45 igrali v ljubljanskem gledališču, so premišljevali tudi v Črnomlju, a so izvedbo preprečile objektivne težave. Te niso bile lastne zgolj slabše opremljenemu in oskrbljenemu črnomaljskemu, temveč tudi ljubljanskemu, ki je imel okrepljen z mariborskimi igralci v prvih sezonah na voljo toliko kadra, da je lahko izvajal premiere po tekočem traku. Toda to še ni bila garancija za uspeh in kritik v Jutru se je spraševal, »koliko so bile te možnosti izkoriščene in zakaj niso bile tako, kakor bi se smeli nadejati«.²²

Razlika pri iskanju del iz tuje dramatike je bila odvisna od političnega položaja, v katerem sta delovali gledališči. Ruskih del npr. na odru ljubljanskega gledališča med vojno niso uprizarjali. So pa zato pripravili kopico novejših nezahtevnih italijanskih del in v zadnjih dveh letih vojne več del nemških avtorjev.

Pri spogledovanju s slovensko klasiko so pogledi vodstvenih delavcev gledališč tako v Ljubljani kot v Črnomlju uhajali k Cankarju in Linhartu. Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju pa je tema imenoma z uprizoritvijo Nušičeve komedije Sumljiva oseba dodalo še južnoslovansko (jugoslovansko) komponento, česar v gledališču na okupiranem ozemlju seveda ni bilo mogoče zaznati.

Pomembna razlika med ljubljanskim in črnomaljskim gledališčem je bila pri izbiri novitet. V partizanski Beli krajini so bila na sporedu dela, ki so bila protiokupatorsko usmerjena. Ob dveh delih Mateja Bora, Težki uri in Raztrgancih, so igrali še več kratkih enodejank; največ jih je napisal Vitomil Zupan, največkrat uprizorjena in v spomin segajoča pa je bila Mati Mileta Klopčiča. Propagandne enodejanke so bile najbolj pogosto na sporedu ob gostovanjih na podeželju. Izbira novosti iz tujih kulturnih okolij je poskušala slediti istemu vzorcu, saj se je med možnostmi omenjala igra Leonida Leonova Vdor, za katero je avtor leta 1943 prejel Stalinovo nagrado. Toda vodstvo SNG je poročalo, da dela »ne moremo naštudirati,

²² *Jutro*, 12. 8. 1943, str. 2.

ker te igre ne moremo zasesti s svojim ansamblom – za študij bi bil potreben ves nekdanji ljubljanski ansambel in precej časa za pripravo.«²³

Za Teatro di Stato oz. Staatstheater v Ljubljani ni bilo možno niti razmišljati, da bi na program uvrstili novitete, ki bi aktualizirale politični položaj med vojno na soroden način. Med slovenskimi novitetami je bilo nekaj dramatizacij proznih del ali del za mladino, od iger, ki bi se kasneje uvrstile na železni repertoar slovenskih gledališč pa, tako kot pri belokranjskem gledališču, nobene. Pogled je bil pri večjem številu iger uprt v preteklost, v iskanje izgubljenih krščanskih vrednot, kar je na ugoden odmev naletelo v komentarjih katoliškega časopisa *Slovenec*. V liberalno usmerjenem *Jutru* pa je nepodpisani člankar (verjetno kulturni urednik Božidar Borko) ob koncu sezone 1942/43, v katerih so predstavili troje slovenskih krstnih predstav, Velikega moža Ljube Prenner, versko igro *Oče naš* Edvarda Gregorina in precej kritizirano malomeščansko burko *Ples v Trnovem* Cvetka Golarja, zapisal: »Da vse to ni predstavljalo prave razvojne stopnje slovenske dramatike in da je imelo delno samo pomen retrospektivnega pogleda, je jasno vsakomur, kdor ima o gledališču in dramatiki kvalitetno določeno stališče.«²⁴

Cenzura pri enih in drugih

Programska politika gledališč vedno nosi v sebi pečat političnega okolja, v katerem deluje, še v najbolj ostri obliki pa to prihaja do izraza v cenzurnih posegih, ki v zaostrenih vojnih pogojih in tudi v desetletjih pred njo in po njej niso bili nekaj neobičajnega. Vzvode oblasti je imela v Dravski banovini zadnja leta pred vojno v rokah naslednica leta 1929 ukinjene katoliške Slovenske ljudske stranke, ki je postala slovenski del vsedržavne stranke Jugoslovanska radikalna zajednica. Njen odsek v Dravski banovini je ostro cenzurno smer ubral leta 1938, torej že pred začetkom druge svetovne vojne. Pravila so vpeljala vnaprejšnjo (preventivno) cenzuro vseh gledaliških del in se naslonila na cenzurno tradicijo avstrijske dobe Bachovega absolutizma. Cenzor je imel pravico do brezplačnega sedeža v dvorani in je lahko reagiral tudi med uprizoritvijo, če je presodil, da se gledališčniki ne držijo navodil cenzurnega sveta. Katoliške moraliste so najbolj motili vsi, tudi najbolj nedolžni namigi na spolnost in žensko telo, katoliška cerkev in duhovščina sta bili nedotakljivi svetinji brez grehov, isto je veljalo tudi za državne voditelje in državno oblast. Slovenski katoliški voditelji so se že pred razširitvijo druge svetovne vojne na Jugoslavijo zunanje politično ozirali predvsem na sile osi, na Nemčijo in Italijo in iskali svoj prostor v okviru njihovega novega reda.²⁵ V skladu s takšno politiko so se ravнали tudi cenzorji in iz dramskih besedil črtali vse, kar bi lahko razumeli kot smešenje ali kritiziranje severne sosede Nemčije in zahodne sosede Italije. Med

²³ Navedeno po: Gabrič, *Prvo Slovensko narodno gledališče*, str. 886.

²⁴ *Jutro*, 12. 8. 1943, str. 2.

²⁵ Več glej: Godeša, *Čas odločitev*.

slovenskimi deli so bili še posebej pozorni na dela velikana domače dramatike Ivana Cankarja in njegove revolucionarne in proticerkvene kritike.²⁶

Začetek vojne ni prinesel večjih sprememb v cenzurni praksi. V pomladnih dneh 1941 naj bi na oder gledališča prišli Kranjski komedijanti Bratka Krefta, ki je s politično levimi idejami že bil tarča domačih cenzorjev. Po posegu novih oblastnikov je sledila sprememba na sporedu, čeprav je bila premiera že pred vrati. »Lepak za premiero je bil že postavljen in odtisnjen korekturni primerek. Predstavo je okupacijska oblast brž prepovedala,«²⁷ je v spominih zapisal Ivan Jerman, ki je dodal, da okupacija pravzaprav ni pomenila velike prelomnice v političnem nadzoru nad gledališčem: »S prihodom okupatorja se ni v ustroju gledališča nič spremenilo. Le italijanski čuvarji javnega reda so pri predstavah zamenjali slovenske. In več jih je bilo.«²⁸

Med cenzorji kadrovske spremembe niti niso bile potrebne, saj je že takratni sestav slovenskih katoliških dušebrižnikov povsem zadostoval. Morda je bil celo bolj goreč, kot so bili njihovi kolegi v Italiji. Le kaj si je npr. mislil Rino Allesi, ko so pri njegovi Katarini Medičejski bogaboječi ljubljanski cenzorji zahtevali dve spremembi. V ljubljanski postavitvi je bil črtan stavek »Družba Jezusova mu je prinesla zvezo s terorjem«, pri omenjanju poglavarja katoliške cerkve pa so morali »vnukinje dveh papežev« nadomestiti v moralno bolj sprejemljive »nečakinje«. Cenzorji so bili tudi vnaprej zelo zavzeti za svoje delo in so celo v Gregorinovem delu Oče naš našli nekaj neprimernih mest. Njihova budnost je bila na preži vselej, ko so na mizo dobili to ali ono Cankarjevo delo. Predvojne kriterije so razširili še na omenjanje slovenstva kot enote, česar v novih razmejitvah med Italijo in Nemčijo ni smelo biti, zato so v Gorenjskem slavčku Antona Foersterja zahtevali, da omembo »slovenske zemlje« spremenijo v »gorenjske zemlje«. In celo davni začetnik slovenske dramatike Anton Tomaž Linhart je prišel na vrsto za cenzuriranje. V Matičku se ženi je namreč cenzor ocenil, da so za tedanji čas povsem neprimerne besede: »Častitljiva Gospoda, vem sicer, da se po novih postavah pravica sme le po nemško iskati.«²⁹

Prilagajanje cenzure razkosanosti slovenskega naroda je bilo zaznavno tudi ob pripravah na uprizoritev dela Ljube Prenner. Ta je delo sprva naslovila Veliki sin domovine, toda uprizorjen je bil pod naslovom Veliki mož. Avtorica se je ob posegu potožila prijatelju Maksu Šnuderlu, ki je v svoj dnevnik zapisal: »Črtali so ji iz igre besede 'Veliki mož »domovine«, to jim ne gre v koncept.«³⁰ Pa tudi z objavo svojih besed v gledališkem listu Šnuderl ni bil najbolj zadovoljen, saj je zabeležil tudi sledeče: »Moj članek v Gledališkem listu je cenzura grdo skrpucala.«³¹

Na partizanski strani podobne cenzure vsaj pri uprizarjanju klasičnih del v pregledanih virih ni možno zaslediti. Celó obratno, prav rade volje so posegali po

²⁶ Gabrič, *Cenzura gledališkega repertoarja*, str. 172–179.

²⁷ Jerman, *Slovenski dramski igralci*, str. 15.

²⁸ Jerman, *Slovenski dramski igralci*, str. 16.

²⁹ Mahnič, *Iz arhiva*, str. 210–211.

³⁰ Šnuderl, *Dnevnik I*, str. 453.

³¹ Šnuderl, *Dnevnik I*, str. 426.

delih, za katere so vedeli, da jih je katoliška cenzura mrcvarila že pred vojno. Tudi zato so se predstavili s Cankarjevim delom in ga igrali brez dodatnih posegov, že pred vojno cenzurirane besede »narod si bo pisal sodbo sam« pa so uporabili kot enega od najbolj vročih gesel osvobodilnega boja. Na osvobojenem ozemlju so bile posebne pozornosti cenzorjev deležne predvsem kratke agitke, ki pa so že v zasnovi zamišljene kot politična propagandna, in ne kot umetniška dela. Črnomaljsko gledališče je moralo vsaj pri agitkah upoštevati zahteve po politični korektnosti. Cenzorsko pero je v nekaterih primerih vzel v roke kar glavni organizator Osvobodilne fronte Boris Kidrič in zahteval uskladitev poante agitke z aktualnimi političnimi načeli. V zahtevah se je tako skliceval na aktualni politični položaj v svetu in na politična izhodišča, ki jih je v danem trenutku na osvobojenem ozemlju zagovarjala Osvobodilna fronta.³²

Težava pa je bila v tem, da so se politična gesla in načela v razburkanem času hitro spreminjala, kar je privedlo tudi do grotesknih zapletov. Pri ocenjevanju enodejanke Mateja Bora Ječa se je odprla je cenzor Kidrič zaznal, da se avtor norčuje tudi iz Italijanov. To ni bilo nič nenavadnega, saj je Bor delo napisal še pred kapitulacijo Italije, na oder pa naj bi bila postavljena že po njeni kapitulaciji. Po njej so se Italijani iz sovražnikov prelevili v zaveznike in se obrnili proti nacistični Nemčiji, kar naj bi po Kidričevem mnenju upoštevali tudi ob pripravi gledališkega dela. Užaljeni avtor se je nato nekaj mesecev kasneje, ko je v pregled poslal še novo delo, obregnil tudi ob cenzuro. Za igro Raztrganci je namreč v spremnem pismu zapisal: »Sekaštva, vsaj upam, v njej ni, tudi Italijanov ne smešim, kar je danes greh. Pač pa smešim Nemce in samo upam, da ne postanejo pred vprizoritvijo naši zavezniki.«³³

Kljub različnosti zvestoba gledališkemu izročilu

Slovenski poklicni gledališči sta delovali v zelo različnih pogojih, kljub temu pa lahko med njima najdemo številne sorodnosti. To niti ni presenetljivo, saj so bili tudi gledališki ustvarjalci, tako kot slovenski intelektualci na splošno, večinsko naklonjeni tisti politični usmeritvi, ki je zagovarjala aktiven odpor proti okupatorju. To sta ugotavljali vodstvi obeh slovenskih političnih polov. Kritike na račun enih in drugih niso toliko prihajale s strani stanovskih kolegov, temveč bolj od medijev ene in druge strani. Časopisje Osvobodilne fronte je na račun ljubljanskega gledališča najbolj povzdignilo glas ob uprizoritvi D'Annunzijeve igre in zagrozilo, da bo še prišel čas za preiskavo vzrokov in krivcev za ta sramotni dogodek, ki je pustil grd madež na ljubljanskem gledališču. Črnomaljsko gledališče je bilo v katoliškem časopisu ocenjeno kot komunistično gledališče, ki pomaga pri širjenju kulturnega boljševizma in uživa privilegij, da smejo njeni člani pod dojenjskimi kozolci prirejati

³² Gabrič, Prvo Slovensko narodno gledališče, str. 882-883.

³³ Navedeno po: Gabrič, Prvo Slovensko narodno gledališče, str. 883.

gledališke predstave. Po vojni se je moralo več gledališčnikov, ki so med vojno delali v Ljubljani, zagovarjati pred sodišči in se opravičiti za svoje delovanje.³⁴

Kljub različnostim pogojev, v katerih so delali, pa za vse velja isto. Pri ustvarjalnem delu so gledališčniki izhajali iz svojih umetniških vzgibov in načel, a so vanj, tako kot se to dogaja tudi v politično precej bolj umirjenih časih, vpletali lastne idejne poglede in se na svoj način odzivali na dražljaje aktualnih dogodkov doma in po svetu. Obe gledališči sta, vsako na svoj način, pustili sled, ki je bila in še bo ocenjevana z različnih zornih kotov, a kot taka vedno znova zapisana kot del slovenske gledališke zgodovine.

Viri in literatura

Časopisni viri

Gledališki list Drama

Jutro

Slovenec

Literatura

Cesar, Emil, *Slovenska kultura v obdobju okupacije in narodnoosvobodilnega boja: od aprila 1941 do 8. septembra 1943*. Ljubljana: Enotnost, 1996.

Cesar, Emil, *Slovenska kultura v obdobju okupacije in narodnoosvobodilnega boja : (od 8. septembra 1943 do 9. maja 1945)*. Ljubljana: Svobodna misel, 2007.

Gabrič, Aleš, *Cenzura gledališkega repertoarja v prvi in drugi Jugoslaviji*. Režek, Mateja (ur.), *Cenzurirano: zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes*. Ljubljana: Nova revija, 2010, str. 171–188.

Gabrič, Aleš, *Kulturni molk. Prispevki za novejšo zgodovino*, XXIX, 1989, št. 2, str. 385–413.

Gabrič, Aleš, *Odziv slovenskih kulturnikov na okupacijo leta 1941. Prispevki za novejšo zgodovino*, XLI, 2001, št. 2, str. 211–223.

Gabrič, Aleš, *Prvo Slovensko narodno gledališče je delovalo v Beli krajini. Kronika*, 58, 2010, št. 3, str. 875–892.

Gale, Jože, *Igralci so prišli*. Novo mesto: Dolenjska založba, 1996.

Godeša, Bojan, *Čas odločitev: katoliški tabor in začetek okupacije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011.

Godeša, Bojan, *Kdor ni z nami, je proti nam: slovenski izobraženci med okupatorji, Osvobodilno fronto in protirevolucionarnim taborom*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.

Hartman, Bruno, *Maribor – dogajanja in osebnosti*. Maribor: Litera, 2009.

Jerman, Ivan, *Slovenski dramski igralci med II. svetovno vojno*. Ljubljana, 1968.

Kalan, Filip, *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.

Mahnič, Mirko, *Iz arhiva (paberki iz gledaliških cenzurnih aktov in ocen). Gledališki list Drama SNG*, 1949–50, št. 10, str. str. 204–211.

Mahnič, Mirko, *Položaj slovenske gledališke omike 1941–1945 (prva knjiga)*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2008.

Mahnič, Mirko, *Položaj slovenske gledališke omike 1941–1945 (druga knjiga)*. Ljubljana:

³⁴ Gabrič, *Kulturni molk*, str. 395–409.

- Slovenski gledališki muzej, 2008.
- Šnuderl, Makso, *Dnevnik 1941–1945. I, V okupirani Ljubljani*. Maribor: obzorja, 1993.
- Šorn, Mojca, *Življenje Ljubljančanov med drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2007.

SUMMARY

Slovene Theatre during the War

Aleš Gabrič

Following the occupation of 1941, merely one Slovene professional theatre was being kept alive, i.e. the former Narodno gledališče v Ljubljani (National Theatre in Ljubljana). In January 1944, Slovensko narodno gledališče (Slovene National Theatre) with its seat in Črnomelj, the first professional theatre that prided itself on the denotation “Slovene”, was established in the liberated territory. Thus two professional theatres were active in the last part of the war, one in the occupied and the other in the liberated territory.

Both theatres adapted to political circumstances in which they operated. They both attempted to follow traditional approaches of Slovene dramaturges when setting up their annual repertoire. In a triangle between Slovene classics, world classics and new plays, the biggest discrepancies were present in the last element. As far as international classics are concerned, they turned their attention to tried and tested works. In terms of Slovene classics, both Ljubljana and Črnomelj theatre reached for similar works; among new plays, the theatre in the Partisan Bela Krajina (White Carniola) also staged anti-occupation-oriented works, which was, of course, not the case in Ljubljana. The theatre in Ljubljana prepared a series of recent light Italian works and in the last two years of the war several works by German authors; in the liberated territory, they also performed Russian classics.

The occupation did not bring about severe changes to principles of censorship that were in force in the Ljubljana theatre. Even before the war, the Catholic Party had introduced preventative censorship of all theatre plays. Its point was directed towards allusions to sexuality, towards criticism of the Catholic Church, the clergy and the state authorities, as early as before the war, they had crossed off parts that could have been regarded as provocations directed at Germans and Italians. No similar censorship is to be traced on the Partisan side, at least as far as productions of classics are concerned. In the liberated territory, censors paid special attention mostly to short agitprops, which were conceived as political propaganda rather than works of art. The emphasis in these works had to be compliant with the ideational-political principles of the leadership of the liberation movement that censored inappropriate passages along with everything that might have agitated the Allies in the anti-fascist coalition.

ISSN 0350-5774



9 770350 577002



ZČ | Ljubljana | 68 | 2014 | št. 3–4 (150) | str. 257–544