

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA

**KRITIKA OBLASTI V SLOVENSKI IN ŠPANSKI POVOJNI
DRAMATIKI**

Neža Gabersček

Delo je pripravljeno v skladu s Pravilnikom o podeljevanju Prešernovih nagrad študentom, pod mentorstvom red. prof. dr. Branke Kalenić Ramšak in izr. prof. dr. Mateje Pezdirc Bartol.

Ljubljana, 2013

POVZETEK

Špansko in slovensko povojno obdobje sta minili v znamenju kulturne represije. Gledališče in dramatika sta se v začetnih letih znašli pod strogim cenzurnim nadzorom, ki je skozi leta dobival liberalnejšo podobo, ob koncu režima pa se ponovno zaostрил. Medtem ko je bila slovenska gledališka cenzura neuradna, je bila španska uradna. Da bi ustvarjalce puščala v večni negotovosti in tako pridobivala na moči, nobena ni vzpostavila jasnih norm. Ker so državna gledališča sledila togi uradni kulturni politiki, je v obeh državah nastala razvejana mreža eksperimentalnih gledališč. Takrat so španski in slovenski gledališki prostor končno napolnili sodobni evropski tokovi. V obeh državah sta se v povojnem času razvila socialni realizem, drama absurda in ostale novejšje gledališke smeri, zanimiva pa je tudi primerjava med slovensko poetično in špansko simbolistično dramo. Ideološko enoumje, ustrahovanje in slab položaj kulturnikov sta mnoge dramatike spodbudila k pisanju kritične dramatike. Da bi prelisičili cenzuro, so nekateri avtorji kritiko zavili v neprebojen plašč metaforike, drugi pa so ostajali eksplicitni. Diplomsko delo se ukvarja z interpretacijo in primerjavo španskih in slovenskih dram, ki so se lotevale kritike enakih področij ali so kritiko izražale na podoben način, to so *Las Meninas* Antonia Buera Valleja in *Disident Arnož in njegovi* Draga Jančarja, *Antigona* Dominika Smoleta in *Antígona ¡cerda!* Luisa Riaze, *En la Ardiente oscuridad* Antonia Buera Valleja in *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, *La doble historia del doctor Valmy* Antonia Buera Valleja in *Dialogi* Primoža Kozaka. Primerjava omenjenih španskih in slovenskih dram pokaže, da literatura v času represivnih političnih sistemov odpira podobne probleme: nasilje in ideološko ukalupljanje posameznika v imenu ohranjanja oblastne strukture, prikazovanje umetnika in intelektualca kot družbeno škodljivega ali nepotrebnega, želje umetnika po preseganju ideoloških spon.

Ključne besede: povojno gledališče / slovenska gledališka cenzura / španska gledališka cenzura / sodobna slovenska dramatika / sodobna španska dramatika

ABSTRACT

The Spanish and Slovenian post-war periods were characterised by cultural repression. Theatre was subjected to intense scrutiny of the regime. Censorship evolved during the years and became more liberal in sixties, though once again sharpened when the regime was coming to an end. While Slovenian censorship was unofficial, the Spanish was official. In order to increase their power, the authorities never established clear norms of censorship, thus keeping authors in a constant state of insecurity. Since the state theatres were forced to follow the strict rules of cultural politics, both countries developed a wide network of experimental theatres, introducing contemporary European movements to Slovenian and Spanish theatre.

In the post-war period, both countries engaged the theatre of social realism, theatre of the absurd and the rest of the contemporary theatrical movements. Comparing Slovenian poetic drama and Spanish symbolist drama is also interesting. Dramatists were encouraged to write critical theatre by the imposing ideological mindset, constant intimidations and the difficult position in which they found themselves. To outsmart the censorship, some authors wrapped their criticism in a bulletproof vest of metaphors while others remained explicit in their criticism. The thesis deals with interpretation and comparison of Spanish and Slovenian theatre plays that tackled the criticism of the same areas of life or expressed their criticism in a similar way. These works include Antonio Buero Vallejo's *Las Meninas* and Drago Jančar's *Disident Arnož in njegovi*, Dominik Smole's *Antigona* and Luis Riaza's *Antígona ¡cerda!*, Antonio Buero Vallejo's *En la Ardiente oscuridad* and Drago Jančar's *Veliki briljantni valček*, Antonio Buero Vallejo's *La doble historia del doctor Valmy* and Primož Kozak's *Dialogi*. The comparison of Slovenian and Spanish post-war critical plays indicates that the literature in the period of repression addresses similar issues: the use of violence and ideological molding of individuals in the name of maintaining governmental structure, the representation of an intellectual or an artist as a harmful or useless to the society, the artist's desire of breaking the ideological restraints.

Keywords: post-war theatre / theatre censorship in Slovenia / theatre censorship in Spain / Slovenian contemporary theatre / Spanish contemporary theatre

ZAHVALA

Naj se na začetku zahvalim mentoricama, izr. prof. dr. Mateji Pezdirc Bartol in red. prof. dr. Branki Kalenić Ramšak, za zaupanje v moje ideje, strokovno pomoč in prijazne nasvete.

Zahvaljujem se staršem ter babicama in dedkoma za podporo vseh vrst, dober zgled in življenjske nasvete.

Zahvaljujem se Simoni za dolge zgodovinsko-politične pogovore.

Zahvaljujem se Brini za prijetne kratkočasne klepete.

Zahvaljujem se Jaki za spodbudne besede in trdno oporo.

Zahvaljujem se Zorku Simčiču in vsem ostalim, ki jim je režim prizadejal, a so kljub temu vztrajali in brez grenkobe odpustili. Njim je to delo tudi posvečeno.

KAZALO

UVOD	7
I POLOŽAJ KULTURE V POVOJNEM OBDOBJU	12
Španska kulturna politika	12
Slovenska kulturna politika	19
Obdobja slovenske in španske kulturne politike	25
II SLOVENSKO IN ŠPANSKO POVOJNO GLEDALIŠKO ŽIVLJENJE	28
Dramatika in gledališče za novo državo.....	28
Špansko gledališče pobega pred družbeno resničnostjo	29
Slovensko gledališče, usmerjeno k socialni resničnosti	32
Državna gledališča pod budnim očesom oblasti	33
Španski državni gledališči	34
Slovenska državna gledališča	36
Študentska gledališča.....	38
Amaterska gledališča	39
Komericalna gledališča	39
Svobodnejša eksperimentalna gledališča	41
Španska eksperimentalna gledališča.....	42
Slovenska eksperimentalna gledališča.....	45
Gledališča na robu kulturnega dogajanja	47
Sastrovi odri.....	47
Underground gledališče (,Nuevo Teatro Español‘).....	48
Krščanski realisti	49
III CENZURA DRAMSKIH DEL IN GLEDALIŠKIH UPRIZORITEV	50
Uradna in neuradna cenzura	50
Španska gledališka cenzura	51
Slovenska gledališka cenzura	56

Cenzura gledaliških del in uprizoritev	57
Samocenzurni posegi v besedila.....	57
„Posibilismo“ in „imposibilismo“	58
Kritične drame, ki se zaradi eksplicitnosti niso uspele izogniti prepovedi	60
Kritične drame, ki niso imele težav z uprizoritvijo oziroma objavo	63
Konec cenzure in možnost svobodnejšega izražanja.....	65
 IV SMERI V SLOVENSKI IN ŠPANSKI POVOJNI DRAMATIKI.....	67
Realistične smeri v dramatik.....	67
Poetična in simbolistična drama.....	69
Drama absurda in druge novejša dramske smeri.....	70
 V KRITIKA OBLASTI V SLOVENSKI IN ŠPANSKI POVOJNI DRAMATIKI OB INTERPRETACIJI POSAMEZNIH DRAM.....	72
Umetnik in intelektualci v sporu z oblastjo	73
Las Meninas.....	75
Disident Arnož in njegovi.....	82
Aktualizacija mita kot kritika družbenopolitičnega dogajanja.....	87
Institucija – metafora za zaprto totalitarno družbo.....	93
Nasilje oblasti nad posameznikom – motiv zasliševanj	102
 ZAKLJUČEK.....	108
 LA CRÍTICA DEL PODER EN EL TEATRO ESLOVENO Y ESPAÑOL DE LA POSGUERRA	120
 VIRI.....	160
 LITERATURA.....	160

UVOD

„Ko Izraelovi sinovi srečno pridejo iz egiptovskega suženjstva čez Rdeče morje, začnejo ob prvih težavah v puščavi godrnjati. V hipu so pozabljene nadloge, ki so jih, sužnje, pestile, biči in batine, nasilstva in pomanjkanja; nostalgija po starem zatiralcu se obudi z vso silo: res je, stiskal nas je, a imeli smo polne lonce mesa“ (Jančar 1995: 14).

Skrb za materialno blagostanje je močno vtisnjena v človeško naravo. Zanj smo pogosto pripravljeni žrtvovati marsikaj in nereflektirano slediti tistemu, ki nam ga omogoča. To je eden izmed razlogov, zakaj se totalitarni ali drugi represivni režimi lahko vedno znova porajajo.

Tako Slovenija kot Španija sta se po vojni znašli pod represivno oblastjo. Špansko povojno obdobje je zaznamovala diktatura, ki je trajala vse od konca državljanske vojne 1936 do smrti diktatorja Francisca Franca, *El Caudilla* leta 1975. V Sloveniji je po Drugi svetovni vojni oblast prevzela Komunistična partija Slovenije, ki je v začetku zavadala z diktatorsko roko, od petdesetih naprej pa je bila Slovenija socialistična demokracija. Socialistična oblast je na položaju vztrajala vse do slovenske osamosvojitve leta 1991.

S primerjavo med španskim in jugoslovanskim povojnim režimom se je v diplomskem delu *Vzporednice med Titovo Jugoslavijo in Francovo Španijo* ukvarjala Petra Stefanovič, s primerjavo frankizma in titoizma pa v članku *Yugoslavia. Entre el progreso y el abismo. Una aproximación a las memorias de la posguerra yugoslava a través de la literatura y el cine de los años 80* David Alegre Lorenz. Avtorja sta med režimoma našla kar nekaj podobnosti. V obeh je oblast nadvladala kulturnemu prostoru in s cenzuro pritiskala na državljane (Stefanovič 2004: 105). Tako Tito kot Franco sta v očeh svojih privržencev nastopala kot odrešitelja – Tito je Jugoslavijo rešil pred sovjetsko nadvlado, Franco Španijo pred komunisti (Prav tam). Medtem ko je Titu zelo koristila njegova vsesplošna svetovna priljubljenost, je Franco našel zaveznika v katoliški cerkvi (Prav tam). Ko je po vojni nastopil čas miru, sta si oba diktatorja pripisovala zasluge za stanje sožitja med prej na smrt sprtim narodom in za ekonomsko rast v novi državi (Alegre Lorenz 2012: 463). Obenem sta prikrivala resnično nasilje, ki sta ga bila, če sta hotela obstati, primorana izvajati (Prav tam: 478). Oba režima sta za obstoj potrebovala sovražnika, ki je omogočal deljenje na dobre in slabe. Pri nas so bili to

najprej belogardisti in nato informbirojevci, pri Francu pa v vojni poraženi republikanci in komunisti.

Zanimanje za povojno slovensko kulturno politiko je v zadnjih letih naraslo in se čedalje bolj odmika od ideološko obarvanih pričevanj ter postaja predmet resnih zgodovinskih raziskav. Najbolj izčrpno se je z omenjeno problematiko ukvarjal Aleš Gabrič. Najprej v magistrski nalogi, ki jo je razširjeno objavil v reviji *Borec* pod naslovom *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*, nadaljeval pa v doktorski disertaciji *Slovenska kulturna politika v času ‚socialistične demokracije‘ 1953–1962*. Z odnosom med dramatiko in slovensko povojno oblastjo se je ukvarjal Gašper Troha v doktorski disertaciji *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990*, kjer govori o usodi posameznih dramatikov in dram ter recepciji. Neprecenljiva so pričevanja literarnega zgodovinarja in filozofa Tarasa Kermaunerja, ki se je v tistem času tudi aktivno udeleževal gledališkega dogajanja. Novejše raziskave o slovenski cenzuri je pripravil in še vedno pripravlja Denis Poniž, izdal je že prvi del svoje monografije *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču*.

S špansko povojno dramatiko v povezavi s kritiko oblasti se je ukvarjalo veliko avtorjev, med katerimi so najpomembnejši Patricia O'Connor, Manuel Abellán in George Wellwarth. Najsodobnejša je podrobna raziskava Berte Muñoz Cáliz, ki v svoji obsežni disertaciji *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* popiše vso kritično gledališče, ki je bilo tedaj predstavljeno pred cenzurnimi organi, vključi pa tudi izjave cenzorjev.

Sama o vzporejanju tako oddaljenih in po svoji naravi različnih režimov, kot sta bila španski in slovenski, doslej še nisem razmišljala. Še več, bila sem prepričana, da je primerjanje fašizma, nacizma, frankizma, titoizma, stalinizma ali drugih, tudi sodobnih diktatorskih režimov, ki temeljijo na popolnoma različnih ideologijah, neumestno. Zgodilo pa se je, da sem po naključju odkrila pri nas še dokaj nepoznanega, v Španiji pa izjemno slavnega povojnega dramatika Antonia Buera Valleja. Z zanimanjem sem se lotila branja študij o njegovi dramatiki in v njegovem dramskem opusu našla precej vzporednic z nekaterimi dramami slovenskih povojnih dramatikov. Pri tem naj omenim dramo *En la ardiente oscuridad*, ki me je v trenutku spomnila na *Veliki briljantni valček* slovenskega dramatika Draga Jančarja. Ko sem videla, da drami odpirata podobne probleme, ki jih s seboj prinaša totalitarni režim, sem se odločila, da stvar podrobneje raziščem. Kmalu sem ugotovila, da so

se tako v Sloveniji kot v Španiji umetniki lotevali kritike oblasti, zaradi česar so se dostikrat znašli v težavah oziroma bili utišani. Želela sem raziskati, kaj je bilo tisto, kar je bilo predmet njihove kritike in kako se je ta odražala v njihovi dramatiki.

Glavni cilj diplomske naloge je torej pokazati, da se lahko na različnih koncih Evrope pod popolnoma drugačnima represivnima režimoma v življenju in umetnosti odpirajo enaki problemi: ti nato postanejo predmet kritike piscev, ki v času enoumja ohranjajo razmišljujoči odnos do življenja.

Ob nadaljnjem raziskovanju so se mi porodila številna nova vprašanja, ki so prav tako postala cilji moje diplomske naloge. Začela bom s pregledom povojne španske in slovenske kulturne politike. Zanimalo me bo, kakšen odnos sta imeli slovenska in španska povojna oblast do kulture, ali sta s svojo ideologijo vplivali na umetniško produkcijo in kakšne so bile prepovedi in omejevanja.

Ker sem za predmet svoje raziskave izbrala dramsko literarno zvrst, bom natančneje pregledala, kakšni sta bili španska in slovenska gledališka povojna scena. Pri tem me bo zanimalo, ali je država s svojo ideologijo in omejevalno politiko posegala v dramatiko in na gledališke odre, kdo je bil množični gledalec tistega časa, koliko in kakšna gledališča so tedaj obstajala, katera so bila pod večjim ali manjšim vplivom države. Vemo, da je bila slovenska povojna gledališka scena preprejena z eksperimentalnimi gledališči, zato me bo zanimalo, ali je bilo podobno tudi v Španiji. Pregledala bom, kaj so v času represivnega režima smeli uprizarjati na odrih obstoječih gledališč in kaj je bilo prepovedano, ter če je gledališka scena zaradi omejevalne politike nazadovala. Ker bom preučevala kritiko v dramatiki, bom pogledala, katera so bila kritična dramska dela, kakšne teme so obravnavala, ali so bile kakšne teme prepovedane, kako so se avtorji spopadali s cenzuro, ali so morali delati popravke in kaj so bili pripravljeni narediti za to, da bi njihova dela lahko dosegla publiko. Pri študiju literature sem zasledila nekaj podobnosti med socialnima realizmoma obeh držav in slovensko poetično in špansko simbolistično dramo, zato se bom lotila še tega in na kratko pregledala smeri v slovenski in španski povojni dramatiki, pri čemer me bodo zanimale podobnosti med omenjenimi smermi.

Na koncu se bom posvetila interpretacijam posameznih dram. Pri izboru dramskih del sem se omejila na tista, ki so odpirala za tedanjo oblast neprimerna vprašanja ali so bila do oblasti kritična in so nastala na domačih tleh. Dela avtorjev v izgnanstvu so namreč nastajala v drugačnem okolju in pod drugačnimi pogoji in njihovo preučevanje bi zahtevalo posebno

obravnavo. Izbrane drame bom nato interpretirala in med seboj primerjala, pri čemer bom izpostavila predvsem podobnosti – enak predmet kritike oziroma enak način prikaza kritike.

Po pregledu povojne kritične dramske produkcije sem se odločila za španske in slovenske drame, ki odpirajo podobne probleme, obravnavajo podobne teme oziroma izražajo kritiko do oblasti na podoben način. Med prvimi dramami, ki sodijo v moj izbor, so tiste, ki prikazujejo položaj umetnika oziroma intelektualca v času represivnega režima. Z interpretacijo dram *Las Meninas* Antonia Buera Valleja in *Disident Arnož in njegovi* Draga Jančarja bom preverila, s kakšnimi težavami so se soočali razmišljujoči, ki se niso želeli podrežati enoumni oblasti in kakšna je bila njihova usoda – so bile njihova umetnost in njihove ideje razumljene, so uspele prodreti do množic? Ker sem odkrila kar nekaj dram, ki so kritiko predstavile preko predelave mitov, se bom posvetila tudi tem; podrobneje bom analizirala slovensko in špansko predelavo mita o Antigoni, ki sta se je lotila Dominik Smole v *Antigoni* in Luis Riaza v drami *Antígona jcerda!*. Kot sem že omenila, se je moja raziskava začela z odkritjem podobnosti med Buerovo dramo *En la ardiente oscuridad* in Jančarjevim *Velikim briljantnim valčkom*, ki vzporeja totalitarni režim z zaprtim svetom institucije. Interpretacije bom zaključila z dramami, ki obravnavajo nasilje med revolucijo, natančneje nasilje med policijskimi zasliševanji, ki se ga poslužuje oblast. Pri tem me bodo zanimali predvsem vzroki, ki policijske zasliševalce vodijo h grozovitim dejanjem; te bom preučevala v dramah Primoža Kozaka *Dialogi* in Antonia Buera Valleja *La doble historia del doctor Valmy*.

Časovni okvir, ki sem ga zajela v raziskavo, sega od začetka španske diktature (1939) oziroma od konca druge svetovne vojne (1945), ko na Slovenskem dobimo novo socialistično oblast. Kritika oblasti na Slovenskem se je pojavila že kmalu po vojni, v Španiji pa so se prva kritična dela začela prav tako pojavljati po letu 1945. Končam v osemdesetih, natančneje leta 1985, takrat namreč izide zadnja drama (*Veliki briljantni valček* Draga Jančarja), ki sem jo vključila v interpretacije.

Diplomsko delo bo primerjalo slovensko in špansko kulturno politiko, njuno gledališko sceno in nekatera do oblasti kritična dramska dela ter bo prva obširnejša raziskava te vrste. Na ta način bo dopolnilo ugotovitve Petre Stefanovič, ki je v diplomskem delu *Vzporednice med Titovo Jugoslavijo in Francovo Španijo* že potegnila določene družbenopolitične vzporednice med frankizmom in titoizmom. Upam, da bo raziskava dokazala, da so si represivni režimi v določenih aspektih vendarle bolj podobni, kot običajno mislimo, saj se oblast, kakršnakoli že,

v osnovi zavzema le za en cilj; to je vse kaj drugega kot tolikokrat omenjani narodov blagor, ampak predvsem lastna ohranitev.

Pogosto slišimo, da gledališče življenju nastavlja ogledalo (Shakespeare), da je vidna metafora (Ortega y Gasset), da je dramatika tista literarna zvrst, ki v svoji polnosti zaživi šele z uprizoritvijo. Medtem ko romani in poezija lahko preživijo leta in leta nedotaknjeni na zaprašenih policah, je učinek gledališča (uprizorjenega seveda) takojšen. Moči gledališča se zaveda tudi represivna oblast, ki s pridom izkorišča kakršenkoli medij, ki bi ji lahko služil kot pomagalo za ideološko propagando. Na drugi strani je dramatik, umetnik, ki zavrača utilitarizem in želi, kot pravi slovenski dramatik Primož Kozak, kolektiven značaj gledališke predstave izkoristiti za „spajanje ljudi v skupnost, jih združevati v enovit kulturni organizem, ki edino kot tak lahko obvladuje in s preseganjem, nadraščanjem, ustvarjalno rešuje problematiko, kakršna prihaja iz zgodovine“ ter na individualni ravni „buditi v človeku njegov bitni notranji razpon in ustvarjati notranjo napetost med tem, kar je v človeku končanega, rutinerskega in razkrajajočega – se pravi mrtvega, in tem, kar je dejavnega, sintetizujočega in resničnega – se pravi človeško živega“ (Lukan in Jesenko 2012: 54).

I POLOŽAJ KULTURE V POVOJNEM OBDOBJU

Španska kulturna politika

Takoj po vojni je bila Španija ekonomsko in kulturno povsem odrezana od evropskega prostora. Francisco Franco je namreč vodil samozadostno avtarkično politiko. Za lažje obvladovanje države je oblast potrebovala neobveščene oziroma primerno obveščene državljane. Cenzura je nadzorovala prihod evropske literature na španska tla, pod strogim nadzorom pa so bili tudi časopisi, ki bi lahko poročali o kulturnem dogajanju po svetu. Edini tedanji stranki, fašistični Falangi – Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) – je diktator v začetnih letih podeljeval veliko politično moč. Primarni cilj falangistov je bila centralizacija španskega kulturnega prostora s središčem v Madridu. Nekateri ob tem govorijo o kulturnem genocidu, saj je bila katalonščina v javni rabi prepovedana (Tusell 2007: 64). Začetna leta so minila tudi v duhu povojne ideološke preobrazbe; nova oblast je želela državo očistiti republikanstva, anarhizma, komunizma, socializma, prostozidarstva, pod največjim udarom pa se je znašel liberalizem (Juliá 2007: 133). Takoj po španski državljanski vojni je bila država ideološko precej povezana z nacistično Nemčijo in fašistično Italijo, a se je po končani svetovni vojni in njunem porazu od njiju začela oddaljevati. Istočasno je v kulturni politiki čedalje manjšo vlogo začela dobivati španska Falanga. Oblast je še vedno vodila avtarkično politiko in neke vrste osebno diktaturo (Tusell 2007: 107), a se je trudila, da bi se pred Evropo očistila fašističnih potez (Juliá 2007: 147).

Španska frankistična kulturna politika je zakonsko podlago za cenzuro postopoma ustvarjala že med državljansko vojno. Odlok, izdan 4. septembra 1936, je zahteval uničenje vseh del, ki so se ideološko nagibala k marksizmu ali socializmu. V šole naj bi prihajala le literatura, ki je sledila verskim načelom in krščanskim resnicam (Beneyto Pérez 1987: 27). Kmalu zatem so z odlokom, izdanim 23. decembra 1936, prepovedali izdajo kakršnegakoli tiska (knjig, periodičnih publikacij, pamfletov in drugih tiskanih izdelkov) ali posnetkov, ki bi bili socialističnega, komunističnega, libertalističnega ali nasploh razpuščenega značaja (Prav tam). 14. januarja 1937 so uvedli prvi administrativni organ, odgovoren za cenzuro –

Delegación del Estado para Prensa y Propaganda¹ v Salamanci pod vodstvom Generala Millána Astraya (Prav tam). Cenzuro so evfemistično poimenovali ‚la consulta previa‘² (Lander 2006: 32). Že takrat je začela kulturna politika dobivati totalitaristični značaj, saj je bilo rečeno, da mora tisk služiti državi, pomagati pri širjenju imperija in govoriti o vrlinah Tradicionalne in Večne Španije (‚España Tradicional y Eterna‘) (Muñoz Cáliz 2005: 28).

Ob koncu vojne in v prvih letih po vojni se govori o fašizaciji režima, saj je Falanga pridobila na moči in njeni pripadniki so zasedli pomembne politične funkcije. Leta 1938 je začel Francisco Franco z ustanavljanjem nove vlade. Takrat je ministrski stolček na novem notranjem ministrstvu (‚Ministerio del Interior‘) pripadel Ramónu Serranu Súñeru, ki je bil obenem predsednik političnega zbora Falange (Muñoz Cáliz 2005: 28). Pod ministrstvo za notranje zadeve je spadalo tudi prej omenjeno predstavništvo za tisk in propagando z rahlo spremenjenim imenom – Servicio³ Nacional de Prensa y Propaganda, Serrano Súñer pa je bil obenem vodja enakega falangističnega predstavništva za tisk (Prav tam). Bil je torej idealen človek za sestavo novega zakona o tisku (*Ley de Prensa*), ki je stopil v veljavo 22. aprila 1938 (Prav tam: 29) in ga po svojem ustanovitelju imenujejo tudi *Ley Súñer*. Zakon naj bi sprva služil le medvojni propagandi, a se je obdržal nadaljnjih 28 let. Omogočal je nadzor nad tiskom ter nad umetnostjo nasploh in je po koncu vojne doživel zgolj manjše prilagoditve novim razmeram (Lander 2006: 35). Z ohranjanjem medvojnega zakona je frankistična administracija lahko podaljševala vojno stanje, kar ji je omogočalo nadaljevanje kulturnega boja s političnimi disidenti (García Ruiz 1999: 53). V novem zakonu je bilo zapisano, da naj bo tisk ‚órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva‘⁴ (O’Leary 2005: 43). Čeprav Španija ni bila fašistična diktatura, je na začetku simpatizirala tako z nacizmom kot s fašizmom. Zunanji minister Serrano Súñer je pogosto sestankoval z italijanskimi in nemškimi politiki in nad njimi kazal odkrito navdušenje. Tudi njegov zakon o tisku se je zgledoval po nacističnem zakonu o tisku, katerega avtor je bil Goebbels in po Mussolinijevem fašističnem italijanskem zakonu, obenem pa bil osnovan na konzervativni španski ideologiji (Muñoz Cáliz 2006: 29). Namen nove Države je bil tisk najprej očistiti reakcionarnih in marksističnih idej, nato pa z nadzorom nad njim porabnike medijev obvarovati pred morebitnimi zastrupljajočimi informacijami in

¹ Državno predstavništvo za tisk in propagando (Prevedla N. G. Tudi vsi ostali prevodi so delo N. G.)

² predhodni posvet

³ služba

⁴ odločilen organ pri oblikovanju ljudske kulture in predvsem pri ustvarjanju kolektivne zavesti

poskrbeti za primerno kulturno izobrazbo ljudstva (Sinova 2006: 21–22). Skozi celotno diktaturo so bila poleg komunističnih in socialističnih del prepovedana tudi dela z anarhistično in separatistično vsebino (Abellán 1987: 23). Cenzorji so bili ugledni pisatelji, literarni kritiki, falangisti, duhovniki, vojaški uradniki (Muñoz Cáliz 2005: 38). Tesna povezanost tedanje kulturne politike s katoliško cerkvijo se je odražala v uporabi izrazov, kot je ‚apostolska vloga novinarja‘ (Sinova 2006: 23). Cenzura ni vsebovala uradnih norm, po katerih bi se presojalo o ustreznosti posameznih besedil. Tako so še lažje držali v šahu številne umetnike, ki nikoli niso natančno vedeli, kdaj so prestopili mejo. Poleg tega je cerkev še vedno uporabljala stari indeks prepovedanih knjig, *Índice de libros prohibidos*, na katerem sta se v obravnavanem času znašla tudi Jean-Paul Sartre in André Gide. Ker je zakon določal, da se brez odobritve s strani države ne sme objaviti ničesar, zlahka govorimo o totalitarni naravi zakona (Sinova 2006: 109).

Nova Država je prevzela vlogo kulturnega izobraževanja in vzgoje: „El Estado es el único capaz de dictaminar lo que conviene a sus protegidos, pues asume el papel de padre en un hogar integrado por menores de edad“⁵ (Neuschäfer 1994: 46). Ukinjeni so bili vsi liberalni in republikanski časopisi, tudi katoliški časopis *El Debate* in monarhistična publikacija *Acción Española* (Juliá 2002: 6). Nadomestilo jih je časopisje, ki se je skladalo z vladajočo nacionalno in fašistično ideologijo in je delovalo pod okriljem novinarske združbe „Prensa del Movimiento“ (najbolj znana sta bila falangistični časopis *Arriba España* in *Escorial*) (Fusi 1991: 101). Pesnike so pozivali k obuditvi pesnikov zlatega veka (‚Siglo de Oro‘), še posebej Garcilasa de la Vege, med prozo so bile popularne hagiografije, najbolj priljubljena romana bralcev srednjega razreda sta bila Sienkiewicz *Quo Vadis* in Wisemanova *Fabiola* (Fusi 1991: 106). V šole so uvedli obvezen verouk, otroci so uporabljali nove učbenike – računanja so se naučili z vojaki, bataljoni in orožjem (Delgado Idarreta 2004: 220). Monopol nad študentskimi organizacijami je imel univerzitetni sindikat – ‚Sindicato Español Universitario‘ (SEU), ki ga je ustanovila Falanga in je bil namenjen širjenju falangistične ideje na univerzah (Payne 1987: 239). Zgodovinopisje je promoviralo najuspešnejše vladarje španske zgodovine: Reyes Católicos, Carlosa V, Felipeja II. Francisco Franco se je zgledoval po absolutistični španski monarhiji, ki je vladala do leta 1808 in preziral 19. stoletje, čas vojne za neodvisnost in prve republike (Fontana 2000: 15).

⁵ Država je edina, ki je zmožna presojati, kaj dobro za njene varovance. Prevzame torej vlogo očeta v domu, ki je skupnost mladoletnikov.

V kinematografih so vrteli veliko cenzuriranih in sinhroniziranih severnoameriških filmov in epsko-vojaške ter zgodovinsko-imperialistične filme (Fusi 1999: 109). Medtem ko so kino množično obiskovali prebivalci vseh slojev, so bili gledališki in glasbeni dogodki privilegij premožnejših meščanov (Prav tam: 110). Začetna povojna kultura je bila v znamenju evazije in sentimentalizma, da bi ljudi odvrnila od razmišljanja o socialnih problemih – taka kultura je preplavila kino, literaturo, gledališče in javna občila (Prav tam: 115).

Prepovedani niso bili le avtorji, ki so se znašli na napačni strani – republikanci (Antonio Machado, Manuel Azaña), komunisti (Rafael Alberti) in liberalci (Ortega y Gasset), ampak tudi že preminuli intelektualci iz 19. stoletja (Julián Sanz del Río) (Fusi 1999:101). Franca sta motila pesimizem in resignacija literarne generacije 98 (Prav tam: 100). Mnogi intelektualci so se podali v izgnanstvo – Joan Miró, Juan Ramón Jiménez, Claudio Sánchez-Albornoz, Américo Castro, María Zambrano, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rafael Alberti (Prav tam: 99). Med slikarji sta bila najbolj preganjana Picasso in Miró, medtem ko Dalíjev nadrealizem oblasti ni motil, prepričala jih je predvsem slika *El Cristo de San Juan de la Cruz* (Prav tam: 109).

Španska politika je sredi štiridesetih in v petdesetih prihajala pod čedalje večji vpliv katoliške Cerkve in začela se je utrjevati ideja nacional-katolicizma. Državljansko vojno so začeli enačiti s križarskimi vojnami, vse nekatoliško je bilo enako kot nenacionalno in protišpansko (Juliá 2007: 148). Katoliki so prevzeli tudi ministrstvo za izobraževanje (‘Ministerio de Educación Nacional’), ki je med leti 1945–1951 skrbelo za cenzuro (Muñoz Cáliz 2005: 52). Marsikateri politik ali akademik je bil član organizacije Opus Dei (Juliá 2007: 157). Od leta 1951 je za cenzuro začelo skrbeti Ministrstvo za informacije in turizem – ‘Ministerio de Información y Turismo’, kar je pomenilo precejšnjo zaostritev in večjo birokratizacijo cenzure (Muñoz Cáliz 2005: 53). Kljub temu je minister Gabriel Arias Salgado zatrjeval, da zakon prinaša novo obliko svobode: ‘Libertad respaldada, garantizada y defendida por una autoridad que ha dejado ya de ser indiferente a la suerte de los ciudadanos’⁶ (Abellán 1987: 24). Iz Salgadovih besed je razbrati, da je država začela posegati po drugačni retoriki in krenila v smer liberalizacije.

⁶ Svoboda, ki jo varujejo, jamčijo in branijo državni organi, ki ne morejo biti več ravnodušni do usode državljanov.

Liberalizacija v petdesetih je bila posledica tega, da se je Španija po začetni izoliranosti postopno začela odpirati svetu in krepiti mednarodne odnose. Eden pomembnejših korakov je bil, da je pridobila zaveznico v Združenih državah Amerike in leta 1955 vstopila v organizacijo Združenih narodov. Diktator je tedaj začel uporabljati celo besede, kot so demokracija, svoboda, ustava, pravna država (Sesma Landrin 2006: 46). Franco je hotel, da bi se Španijo smatralo za pravno državo, enakovredno ostalim evropskim državam, čeprav z nekaterimi nacionalnimi posebnostmi (Prav tam: 48). Država je vsaj navidez spremenila svoj odnos do kulture in želela dajati vtis, kot da je kultura od države neodvisna, umetnost apolitična, in da se ustvarjalci v umetnosti lahko nemoteno svobodno izražajo (Haro 2011: 86–87). Da bi poudarila odprtost tujim kulturam, je začela objavljati psevdoprevode avtorjev, kot so J. F. Cooper, Karl May in Zane Grey, (Merino, Rabadán 2002: 138). Psevdoprevodov so se posluževali zato, ker so s tem prihranili stroške naknadne cenzure (Prav tam: 142). V petdesetih je završalo tudi med intelektualci, ki se niso strinjali z omejevalno kulturno politiko. Skrivoma so se začeli povezovati s tujino in preko argentinskih prevodov dostopati do prepovedanih del Malrauxa, Camusa in Sartra (Muñoz Cáliz 2005: 54). Izhajati so začeli prvi kritični romani, ki so prikazovali špansko socialno resnico, predvsem družbeni roman (,novela social‘): Camilo José Cela, Miguel Delibes (Fusi 1999: 119–120). Socialni realizem in kritika sta prodrli tudi v filmsko umetnost z režiserjema Juanom A. Bardemom in Luisom Garcío Berlango (Fusi 1999: 126–127).

Šestdeseta so bila leta španskega ekonomskega čudeža, delavskih stavk, študentskih demonstracij, katalonskega in baskovskega nacionalizma, v kulturni politiki pa za to obdobje uporabljajo izraz ,apertura‘⁷. Ministerio de Información y Turismo je pod novim ministrom, Manuelom Frago Iribarnejem, 18. 3. 1966 izdalo nov zakon o tisku, *Ley de Prensa e Imprenta* (imenovan tudi *Ley Fraga*) (Muñoz Cáliz 2005: 129). Doslej obvezna predhodna cenzura je postala neobvezna, kar pa je ustvarjalce postavilo še v težji položaj, saj so morali sami presojudati o ustreznosti svojih umetniških del. To je neizogibno vodilo v samocenzuro (Prav tam). Ena izmed pomembnih posledic zakona je bila večja svoboda medijev. Ti so odtlej namreč lahko poročali tudi o stvareh, ki za oblast niso bile ravno prijetne, recimo o stavkah (Prav tam: 126) in razkrivali politična in ideološka neskladja (Montejo Gurruchaga 1998: 38).

⁷ odprtje

V španščino so tedaj lahko prevedli Karla Marxa, prav tako je bilo dovoljeno prevesti nekaj pomembnejših literarnih del iz španščine v katalonščino (Muñoz Cáliz 2005: 126).

Navidez se je kulturno ozračje torej sprostilo, a v ozadju je država še vedno izvajala nadzor nad kulturniki. Zvezni urad (‘Gabinete de Enlace’) je zbiral informacije o posameznih sumljivih osebah (Muñoz Cáliz 2005: 131). Te informacije so bile osebnega in javnega značaja – od spolne usmerjenosti kulturnika, njegovih socialnih mrež, politične usmerjenosti ali ideologij, ki jih je zagovarjal (Prav tam). Take vrste informacij so zbirali o večini pomembnejših oseb, ki so delovale na področju kulture. Naj omenim le nekatere pomembnejše literate – Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Max Aub, Rafael Alberti, Carlos Muñiz, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Pedro Laín Entralgo. Podatke so zbirali tudi o svojih ljudeh, recimo o Ramónu Serranu Suñeru ali diktatorjevi sestri Pilar Franco Bahamonde (Prav tam: 132).

V sedemdesetih je bilo nezadovoljstvo z diktaturo že več kot očitno, od režima se je začela oddaljevati tudi katoliška Cerkev (Muñoz Cáliz 2005: 269) in v kulturni politiki so se začeli notranji boji med zagovorniki odprte politike – ‘aperturistas’⁸ in med tistimi, ki so želeli stvari ohraniti take, kot so – ‘inmovilistas’⁹ (Prav tam: 268).

Po Francovi smrti 1975 so španski politiki v želji po mirnem prehodu v nov politični sistem na mestu predsednika vlade še nekaj časa obdržali Carlosa Arriasa Navarro (Muñoz Cáliz 2005: 408). Ko ga je leta 1976 zamenjal Adolfo Suárez, pa so se začele dogajati temeljite spremembe, ki so državo začele oddaljevati od diktature (Prav tam). Leta 1976 so ukinili ‘Ministerio de Información y Turismo’ in ustanovili ministrstvo za kulturo, ‘Ministerio de Cultura’ (Prav tam: 412). Ukinili so nekaj frankističnih časopisov – *Arriba*, *Alcázar*, *Pueblo*, začeli so izhajati novi, liberalnejši – *El País*, *El Periódico*, *Navarra hoy* (Fusi: 1999: 150). Leta 1976 je bila v časopisu *El País* razglašena svoboda govora (Neuschafer 1994: 48). 1. aprila 1977 so izdali vladni zakonski odlok *Real Decreto-Ley*, ki je bil podlaga za odpravo cenzure, čeprav so oblasti še vedno lahko zasegale besedila, ki so govorila proti španski enotnosti, kraljevi družini, oboroženim silam ali pornografske posnetke (Muñoz Cáliz 2005: 408–409). Cenzura je bila formalno odpravljena leta 1978 z novo špansko ustavo,

⁸ aperturisti

⁹ imobilisti

Constitución Española de 1978, ko je Španija postala demokracija. Takrat je država poleg odprave cenzure končno poskrbela za širjenje kulture v španski družbi in za ponovno oživitev kulturne dejavnosti v prej zapostavljenih avtonomnih pokrajinah (Fusi 1999: 572).

Namesto da bi po koncu diktature na plan končno pokukala kvalitetna umetnost, ki je skrivoma nastajala v času represije, je bilo javno kulturno življenje zaznamovano z obtožbami in razglabljanjem o uničujočih posledicah, ki jih je imel pravkar minuli režim na kulturo (Muñoz Cáliz 2005: 410). Da bi ponazoril izgubljenost postfrankistične generacije, ki je ob izgubi nasprotnika izgubila tudi orientacijo, je pisatelj Manuel Vázquez Montalbán zapisal znani stavek: „Contra Franco vivíamos mejor“¹⁰. Kljub izgubljenosti in obtoževanju pa se je kulturno življenje v Španiji nadaljevalo v znamenju pluralizma, ki je bil rezultat pluralne in odprte postfrankistične družbe (Fusi 1999: 159).

¹⁰ Ko smo bili proti Francu, smo živeli bolje.

Slovenska kulturna politika

Moči kulture so se v povojnem času zavedali tudi slovenski kulturni politiki. Eden pomembnejših, Boris Zihlerl, je književnost in umetnost označil za „mogočni sredstvi vplivanja na zavest in vest ljudi“ (Zihlerl 1965: 95).

Tudi slovenska cenzura se je začela formirati že med vojno. Partizanska cenzura je bila formalna, zanjo so skrbele razne sekcije in referati. Zapovedovala je propagandistično literaturo ter prepovedovala prikazovanje sporov znotraj OF (Troha 2007: 159). Do leta 1945 so obstajala še Sodišča slovenske narodne časti, ki so kaznovala vsakršno kulturno sodelovanje z okupatorjem (Prav tam: 161).

Takoj po vojni se je Komunistična partija Slovenije pri vodenju kulturne politike zgledovala po sovjetskem modelu (Gabrič 1991: 479). Ustava je tedaj zagotavljala svobodo tiska, govora, združevanja (Troha 2007: 116), a kulturno dejavnost je vseeno nadzorovala stroga neinstitucionalna cenzura. Zanj so skrbeli agitacijsko-propagandni oddelki – agitprop. Ti so bili le del stranke in ne del izvršne oblasti, zato cenzura v Jugoslaviji ni imela formalnega statusa (Prav tam). Pa vendarle so bili agitprop tesno povezani z vladajočo Partijo – v obeh so sedeli isti ljudje; Boris Zihlerl je bil minister za znanost in kulturo in istočasno vodja agitpropovske komisije (Gabrič 1991: 502). Na konferenci kulturnih delavcev leta 1944 je Boris Zihlerl določil smernice nove kulturne politike: nov umetnik bo komunist, ki se bo boril proti anarhizmu in bo pomagal pri izgradnji nove socialistične družbe (Troha 2007: 117). Tako kot španska je bila tudi jugoslovanska kulturna politika v začetku zelo centralistična in ni upoštevala razlik med posameznimi jugoslovanskimi državami (Gabrič 1993: 337). Govorilo se je o jugoslovanski kulturi, jugoslovanski znanosti, jugoslovanski literaturi (Prav tam: 338).

Tako kot v Španiji je tudi v Sloveniji nova ideološka misel prodrla v šole in na univerze. Iz učbenikov so leta 1945 črtali verske vsebine in vse, kar je spominjalo na staro Jugoslavijo (Gabrič 1991: 587). Prevajali so ruske učbenike, vsi učenci so se morali učiti ruščine (Prav tam). Na Univerzi se je poučevalo marksistično ideologijo, teološka fakulteta je bila izločena iz sistema univerz (Gabrič 1993: 249). Takoj po vojni je državo preplavila sovjetska kultura. V kinih so predvajali sovjetske filme, predpisana umetnostna smer je bil socialistični

realizem, znanost je morala izhajati iz marksizma (Gabrič 1991: 587–588). V literaturi smo dobili prevode avtorjev socialistično-realistične literature: Mihail A. Šolohov, Maksim Gorki, Konstantin Paustovski, Aleksander Fadejev, Aleksander N. Ostrovski, Vasilij Grossman, Konstantin Simonov, Fjodor V. Gladkov, Anton Marakenko (Skaza 1987: 44–45). Na kongresih so sovjetski pisatelji, N. I. Anisimov¹¹, V. V. Višnjevski, Valentin Katajev poudarjali poučno vlogo socialističnega realizma in pomen idej o književnosti, ki jih je oblikoval sovjetski ideolog in politik Andrej Ždanov (Kragelj 2001: 58). Dobili smo tudi njegov *Referat o revijah 'Zvezda' in 'Leningrad'* (Skaza 1987: 42). Ždanov je bil pomemben kulturni ideolog, ki je izdal smernice za sovjetsko kulturo. Ta je zavračala zahodno larpurlartistično pojmovanje umetnosti in obsojala Nietzschejevo, Freudovo in Bergsonovo filozofijo, modernistične pisatelje pa označila kot dekadentne (Fadjejev 1946: 767–768). Oznaka *dekadenten* je bila pogosto rabljena za umetnost, ki naj bi bila nasprotna socialističnemu ali socialnemu realizmu, često jo je uporabljal najpomembnejši tedanji slovenski kulturni ideolog, Boris Zihlerl. Tudi Josip Broz – Tito je zavračal dekadentno umetnosti, „ki bi rušila vero v človeka, zabrisovala perspektivo in se utapljala v brezupju popolne resignacije“ (Zadravec 1967: 207), a obenem poudarjal pomembnost umetniške svobode (Prav tam). Na Slovenskem sta številne članke o novi ideologiji objavljali reviji *Novi svet* in *Mladinska revija* (Prav tam: 208). Kritika socialistične kulture je bila slabo sprejeta in označena kot „šovinistični izpadi“ (Gabrič 1993: 337). Pa vendar se socialistična ideologija ni uspela trdno usidrati na slovenskih tleh, sploh pa ne po tem, ko se je zaradi spora z informbirojem od nje začela oddaljevati (Troha 2007: 115).

Neizogiben del oblikovanja nove miselnosti je uničenje literature, ki bi spominjala na stare ideologije in pa literature kritičnih mislecev, ki se ne želijo vdajati enoumju oblasti. Ministrstvo za prosveto je sestavilo posebno komisijo za pregled knjižnic; ta je izoblikovala slovenski *Index librorum prohibitorum* (Gabrič 2008: 64–65). Na seznamu prepovedanih knjig so se znašla dela z nacistično, fašistično in katoliško ideologijo ter propagandna dela, ki so nasprotovala novi oblasti in Sovjetski zvezi, pa tudi verske in nabožne knjige (Prav tam: 65). Med domačimi avtorji so bila na seznamu literarna dela emigrantov in kolaborantov – Stanka Kocipra, Tineta Debeljaka, Zorka Simčiča, Frana Erjavca, Franceta Balantiča, Narteja Velikonje (Prav tam). Odstranjena dela so nato nadomestili s primernejšo literaturo (Gabrič 1991: 521). Ker so vse založbe podržavili, so imeli popoln nadzor nad tiskom in nadaljnji

¹¹ 1946 je Anisimov predaval v Ljubljani o načelih socialističnega realizma (Zadravec 1967: 205).

seznamih prepovedanih knjig niso bili več potrebni (Gabrič 2008: 67). Cenzurirane knjige so se zbirale v NUK-ovem direktorjevem fondu, znanem kot D-fondu, njihova izposoja pa je bila zelo zapletena (Prav tam: 73). Tako kot v Španiji je tudi v Sloveniji prevodna literatura doživela marsikateri popravek – v Lindgreninem romanu *Pika Nogavička* glavna junakinja ni praznovala božičnega, ampak novoletni večer (Prav tam: 75). Delovanje kulturnih skupin (gledaliških skupin, pevskih zborov, lutkovnih odrov, folklornih skupin, harmonikašev, tamburašev ...) je bilo v duhu povojne graditve domovine (Gabrič 1991: 534). Kulturniki so svoje dosežke predstavljali na festivalih, kjer so agitpropi preverjali uspešnost njihovega dela (Prav tam: 536). Umetnostna dela so ocenjevali glede na ustreznost vladajoči ideologiji (Prav tam: 551).

Po političnem sporu med Sovjetsko zvezo in Jugoslavijo so bili agitpropi leta 1952 ukinjeni (Gabrič 2008: 68). A konec cenzure je bil le navidezen. Nadzor nad kulturo so prevzele kulturne ustanove, za katere so skrbeli različni Upravni odbori, kjer so na vodstvenih stolčkih sedeli od države imenovani funkcionarji (Gabrič 2008: 68–69). Dodaten nadzor kulturne dejavnosti so omogočili tako, da so kulturne skupine združevali v društva (Gabrič 1991: 566). Sredi petdesetih (1955) je bil sprejet zakon, s katerim so kulturno politiko prevzele občine. Takrat je bil proračunski denar, ki so ga namenili za kulturo, „odvisen od volje lokalnih veljakov in njihove dovzetnosti za kulturo“ (Gabrič 1993: 340). Leta 1956 je bila za nadzor nad kulturo ustanovljena še Ideološka komisija CK ZKJ, katere predsednik je bil prejšnji minister, Boris Zihelr (Troha 2007: 122). Partija je v Sloveniji ostajala vodilna stranka s političnim in gospodarskim monopolom, pod nadzorom pa je želela imeti tudi kulturno politiko. „Intelektualci, ki so bili prva povojna leta Partiji predvsem moteč dejavnik v politiki in gospodarstvu, so sredi petdesetih let postali čedalje bolj moteč dejavnik tudi v kulturi“ (Gabrič 1993: 200).

Ko so se jugoslovanske oblasti po sporu z informbirojem začele oddaljevati od sovjetskega sveta, so se tudi v slovenskem kulturno-političnem prostoru pojavili novi sovražniki – pripadniki politike informbiroja. Informbirojevci so bili izključeni iz kulturnega življenja, nekateri so končali v koncentracijskem taborišču na Golem otoku. Politični sovražniki so bili izključeni tudi iz Društva slovenskih književnikov (Gabrič 1991: 593).

V začetku petdesetih let in še kasneje je kulturno politiko zaznamoval politik in ideolog Boris Zihelr, ki je jasno povedal, kakšna je vloga kulturnih ustanov: te so „[t]ovarne človeka,

tovarne za oblikovanje človeka in njegove duše“ (Gabrič 1993: 170). Ziherl je izhajal iz Leninovega pojmovanja umetnosti, o katerem piše v članku *Lenin o književnosti in umetnosti*: umetnost ne sme biti odtrgana od življenja, umetnost mora biti za ljudstvo primerna in se mora izogibati „buržoaznemu estetskemu subjektivizmu in snobizmu“ (Ziherl 1958: 975). Ziherl je povedal, da je „dolžnost komunistov spoznavati zvezo med človekom in naravo ter zavračati umetniške struje, ki tega ne počno“ (Gabrič 1933: 22). Zato je nasprotoval eksistencializmu, pozitivizmu, impresionizmu, jazzu in abstraktni umetnosti. Ta nova gibanja kulturnih smeri so tako Ziherl kot njegovi sodelavci neprestano označevali kot *dekadentna*. Neprimerno umetnost so označevali še z izrazi, kot so bili neuravnovešenost, patološkost, živalski instinkti, malomeščanskost, divjaškost (Gabrič 1993: 22, 103).

V drugi polovici petdesetih let se je položaj intelektualcev izboljšal zaradi dveh politikov, ki sta poleg Ziherla pomembno vplivala na kulturno področje. To sta bila Boris Kraigher in Stane Kavčič. A humanisti so še vedno ostajali precej zapostavljeni, saj so igrali majhno vlogo pri tedanji pospešeni gospodarski rasti (Gabrič: 1993: 139–140).

Socialistični realizem je bil kljub sporu z informbirojem nekaj časa še vedno aktualen; težko je bilo namreč čez noč prekiniti z dotlej tako poveljevano ideologijo. Zmanjšali so prevode iz ruščine, od tujih del z zahoda pa so še vedno lahko prevajali le literarno klasiko (Gabrič 1991: 598). „Tematiki narodnoosvobodilnega boja kot podlagi za umetniško ustvarjanje, ki je bila priporočena v prvih povojnih letih, se je v času petletke pridružila še zahteva po opisovanju hitre industrializacije in kulturnega razvoja prej zaostale države“ (Prav tam: 575). Posebno pozornost so namenili predvsem mladim umetnikom, ki jih je bilo še možno oblikovati po zelenih merilih (Prav tam: 577).

Nezaželena literatura v prestolnici še vedno ni izhajala. Založbi, ki sta začeli dobivati veljavo, sta bili mariborska Obzorja in koprsk Lipa, ki sta izdajali tudi literaturo oblasti sovražnih avtorjev (Dominik Smole, Igor Torkar, Jože Javoršek) (Gabrič 1993: 195). Tudi nekatere drame so se lahko uprizarjale le v manjših gledaliških skupinah izven Ljubljane (npr. Javorškovi *Manevri* v KUD Lašče) (Prav tam: 197). Katoliško usmerjeni Celjski družbi Sv. Mohorja je oblast konkurirala s finančno in politično podporo Prešernovi družbi (Prav tam: 34). Revije so želeli ukinjati bodisi z odvzemom subvencije bodisi z administrativno prepovedjo ali z ustanovitvijo konkurenčne revije (Prav tam: 58). Revije, ki so izražale kritiko

družbe, so bile kmalu ukinjene: *Revija 57* (1957–1958), kasneje še *Perspektive* (1960–1964) in *Prostor in čas* (1969–1974).

Tako kot v Španiji je bilo tudi v Sloveniji nekaj umetnikov in intelektualcev, ki jih je oblast zavračala. To so bili Janez Bleiweis, Simone de Beauvoir, Izidor Cankar, Albert Camus, Dante Alighieri, Martin Heidegger, Eugene Ionesco, Karl Jaspers, Soeren Kierkegaard, Gabriel Marcel, Friedrich Nietzsche (Zorn 1998: 274–275). Emigrantsko literaturo se je bralo skrivaj (Prav tam). Nekaj kulturnikov je bilo s položaja odstranjenih (France Koblar, Aleš Ušeničnik) ali jim je bilo delovanje onemogočeno (Edvard Kocbek, Pia in Pino Mlakar, Ivan Mrak, Karla Bulovec), nekateri intelektualci so se znašli v zaporu (Vitomil Zupan, Marjan Rožanc, Gregor Strniša).

Kljub temu je začela v Jugoslavijo počasi prodirati zahodna kultura – ameriški filmi in ameriška glasba – ki je postala sinonim za odprtost. S strani oblasti ta kultura povečini ni bila dobro sprejeta, na udaru je bil predvsem jazz, v umetnosti impresionizem. Leta 1951 je *Mladinsko revijo* zamenjala *Beseda*, ki je hotela biti drznejša in je objavila tudi Camusov članek *Umetnik in svoboda* (Gabrič 1991: 527–528). Slovenska kulturna opozicija je postajala vedno glasnejša, a ji je bil prodor v javnost dostikrat onemogočen. Leta 1951 je izšla sporna in odmevna Kocbekova novela *Strah in pogum*. Prepovedano je bilo kritizirati narodnoosvobodilni boj, zato taka literatura, recimo Zajčeva pesniška zbirka *Požgana trava*, ni mogla iziti (Gabrič 1993: 198). Gabrič poseg v delo pred njegovo uprizoritvijo prikaže na primeru filma Františka Čapa, ki je imel sprva naslov *Krvava reka*, po posegu oblasti v scenarij pa se je preimenoval v *Trenutek odločitve*. Čap je bil nato deležen kritik na račun psihološko premalo razdelanega junaka, glavna težava pa je bila ta, da film prikazuje moralne dileme zdravnika, ki ubije domobranca (Gabrič 1993: 100–102).

V šestdesetih so se pod socialistično oblastjo ponujale razmere za svobodnejšo kulturo, Gabrič govori o „sproščenih šestdesetih“:

„Zapora na vzhodu in odpiranje proti zahodu je prineslo drugačne vplive na kulturniško sceno v Jugoslavijo in še posebej v Slovenijo, saj je v zgodovinskem razvoju sodila v zahodni kulturni svet. Za spremembe je bila najbolj dovzetna kritično misleča inteligenca, predvsem mlajša, ki je v družbeno življenje vstopala po 2. svetovni vojni. Ker v Sloveniji ni bilo organizirane politične opozicije, je

inteligenca vsaj v očeh Partije vse bolj prevzemala vlogo opozicije, ki je s kritično distanco ocenjevala poteze oblasti in ji vedno pogostejše nasprotovala“ (Gabrič 1993: 9).

Pomembni reviji sta bili *Beseda* in *Perspektive*, ki sta začeli s spogledovanjem z zahodnimi tokovi in brez katere ne bi bilo izjemno inovativnih avtorjev, kot so bili Šalamun, Jovanović, Zagoričnik (Kermauner 1995: 14).

V sedemdesetih se je politična represija nad kulturniki zaostila, zato ta leta označujejo kot ‚svinčena leta‘. Leta 1971 je bilo število prepovedi tiskanih del najvišje (Horvat 1998: 139). Partija je upor zatirala že v kali. Nekateri avtorji so bili obsojeni tudi na krajše zaporne kazni. Prepovedovali so besedila, ki so govorila proti oblasti in dela z verskimi vsebinami (Prav tam: 131). Ukinili so recimo neodvisno revijo *Kaplje*, ker njeni ustvarjalci niso želeli, da v uredniškem odboru sedi politični predstavnik (Kušar 2008: 20). Nadaljevala se je tudi kritika sistema, veliko umetnikov je namreč potovalo in se navzelo tujih umetniških vplivov. 133. člen je omogočal sankcioniranje verbalnih deliktov še v osemdesetih, ko razprav o nekaterih prepovedanih temah (povojnih pobojih, montiranih procesih in komunističnih taboriščih) še ni smelo biti (Gabrič 2008: 75).

Obdobja slovenske in španske kulturne politike

Po podrobnejšem opisu povojne kulturne politike v Španiji in v Sloveniji bom pregled sklenila s primerjavo kulturne politike obeh držav. Zaradi večje nazornosti si bom pomagala z delitvijo kulturne politike na obdobja, kot sta jo izoblikovala Berta Muñoz Cáliz in Gašper Troha. Oba avtorja sta se veliko ukvarjala s povojno kulturo v povezavi s kritičnim gledališčem in cenzuro. Njuna periodizacija prikazuje razvojna obdobja kulturne politike, pri čemer sta politične in ekonomske značilnosti obdobja povezala s kulturno politiko. Periodizacijo sta nato uporabila kot podlago za predstavitev povojnega kritičnega gledališča, kar je namen tudi moje raziskave.

Periodizacija Berte Muñoz Cáliz (2005: 23–24)		Periodizacija Gašperja Trohe (2007: 105)	
ČASOVNA ZAMEJITEV	OBDOBJE KULTURNE POLITIKE	ČASOVNA ZAMEJITEV	OBDOBJE KULTURNE POLITIKE
1939–1945	Período de autarquía ¹²	1941–1945	Obdobje NOB
1945–1958	Período de adaptación ¹³	1945–1953	Obdobje agitpropovske kulturne politike
1959–1968	Período de desarrollo ¹⁴	1953–1974	Obdobje državno vodene kulturne politike
1969–1975	Período de decadencia ¹⁵		
1975–1978	La transición política ¹⁶	1974–1990	Obdobje samoupravno vodene kulturne politike

Prvo obdobje španske kulturne politike, **Período de autarquía**, je bilo obdobje avtarkične, od preostalega sveta odrezane kulture. Ostra cenzura je bila v rokah edine tedanje stranke Falange, ki je svoje zglede tedaj še iskala v fašizmu in nacizmu. Medtem je v Evropi pustošila vojna in slovensko **Obdobje NOB** tedaj še ni imelo izoblikovane kulturne politike. Govoriti

¹² Obdobje avtarkije

¹³ Obdobje prilagoditve

¹⁴ Obdobje razvoja

¹⁵ Obdobje zatona

¹⁶ Politična tranzicija

ne moremo niti o kritični opoziciji, saj so razmere od intelektualcev zahtevale opredeljevanje za eno ali drugo opcijo (Troha 2007: 111).

V Obdobju prilagoditve, **Período de adaptación**, se je španska oblast začela po koncu Druge svetovne vojne oddaljevati od fašistične in nacistične ideologije in stranka Falange je dobivala v kulturni politiki vedno manjšo vlogo, španska cenzura je želela veljati celo za liberalnejšo (Muñoz Cáliz 2005: 52). Medtem je v Sloveniji Komunistična partija Slovenije šele prevzela oblast. Tedaj je bila neformalna cenzura najostrejša, zanjo pa so skrbeli agitpropri (**Obdobje agitpropovske kulturne politike**). S strani oblasti propagirani socialistični realizem se med umetniki ni najbolje prijel, oblast pa je vztrajno udušila že tako redko kritiko (Troha 2007: 117). Po drugi svetovni vojni se tudi na španskih tleh začne prebujati kritična misel in to je obdobje, ko se v rokah gledaliških cenzorjev znajdejo prve kritične drame (Muñoz Cáliz 2005: 23).

V začetku petdesetih se je v Španiji začela krepiti katoliška Cerkev in z njo nacional-katoliška ideologija (Muñoz Cáliz 2005: 49–50). Cenzura se je pod ministrom, vnetim katolikom Gabrielom Ariasom Salgadam, precej zaostila (Prav tam: 53). Začetek petdesetih je slovenski kulturi ob razpustitvi agitpropov napovedoval manjši nadzor, a oblast je z Upravnimi odbori še naprej neprestano bdela nad kulturno produkcijo (**Obdobje državno vodene kulturne politike**). V obeh državah se je torej nadzor nad kulturo nadaljeval. Tako v Sloveniji kot v Španiji pa so se v začetku petdesetih predramili intelektualci in se začeli ozirati preko svojih meja. V Sloveniji so se zbirali okoli revij, kot je bila *Beseda*, v Španiji pa se je oblikovala prva resnejša kritična opozicija oblasti v obliki socialnega realizma (Muñoz Cáliz 2005: 54). Vsak drznejši poskus intelektualcev in kulturnikov je bil še vedno zatrt.

Konec petdesetih, ko se je španska diktatura zavedla, da se ji ob ekonomski in kulturni izoliranosti ne piše najbolje, je v upanju na tujo pomoč začela s krepitvijo mednarodnega ugleda. V želji, da bi postala podobna ostalim evropskim državam, je tudi na kulturnem področju vodila liberalnejšo politiko, ki je dovolila vdor tuje, predvsem zahodne umetnosti. To obdobje je poimenovano kot **Período de desarrollo** (Obdobje razvoja), pri čemer sta mišljena tako ekonomski kot vsesplošen, tudi kulturni napredek. Cenzura je postala mehkejša (Muñoz Cáliz 2005: 24). Tudi Jugoslavija je od druge polovice petdesetih do druge polovice šestdesetih doživljala velik ekonomski napredek (Troha 2007: 121) in se posledično začela povezovati z zahodnim kulturnim prostorom. V obeh državah predvsem šestdeseta tudi v

praksi pomenijo večjo liberalizacijo kulture – kulturna politika je postajala bolj popustljiva, kulturniki pa še bolj aktivni.

V **Período de decadencia** (Obdobju zatona) se cenzura tik pred propadom diktature ponovno precej zaostri. Čeprav sta v tem obdobju tako kritična misel kot tudi dramatika in gledališče nasploh doživljali največji razcvet, je strožja cenzura, čeprav v zadnjih izdihljajih, vztrajno preprečevala njun prihod do širših množic (Muñoz Cáliz 2005: 24). V Sloveniji so se začela svinčena sedemdeseta in število prepovedi je skokovito naraslo.

Čas španske tranzicije je minil v duhu prilagajanja na nove kulturne razmere in iskanja novih poti. Še vedno prisotna cenzura je pripomogla k začasni kulturni stagnaciji. Veliko kulturnikov, vajenih cenzure, se je težko čez noč privadilo na svobodo govora (Muñoz Cáliz 2005: 410). Medtem se je na Slovenskem začelo **Obdobje samoupravno vodene kulturne politike**. Samoupravljanje kulturnih ustanov je na področje kulturne politike prineslo precejšnjo birokratsko zmedo (Troha 2007: 130). A v osemdesetih so kulturniki postajali čedalje bolj svobodni, država pa je kulturi zagotavljala zelo dobro finančno podporo (Prav tam: 131).

Iz pregleda obdobj lahko izluščim nekaj značilnosti kulturne politike, ki so državama skupne. Tako v Španiji kot v Sloveniji je po zaostrenih začetnih razmerah cenzura doživela številne prilagoditve. Intelektualni prebuji v začetku petdesetih sledi večja liberalizacija v šestdesetih. Ta je bila posledica izboljšanega ekonomskega položaja, kar je v obeh državah zbudilo željo po pripadanju zahodnoevropskemu prostoru in s tem tudi zahodnoevropski kulturi. Liberalnejša politika je kritično umetnost še okrepila. Sledilo je ponovno zaostrovanje in omejevanje svoboščin v sedemdesetih.

II SLOVENSKO IN ŠPANSKO POVOJNO GLEDALIŠKO ŽIVLJENJE

Po splošnejšem pregledu značilnosti španske in slovenske kulturne politike se bom podrobneje ozrla po gledališkem povojnem življenju obeh držav. V podpoglavju *Dramatika in gledališče za novo državo* bom raziskala, kaj sta slovenska in španska povojna oblast od gledališča pričakovali in do kakšne mere sta želeli vplivati na njegov razvoj – je bilo povojno gledališče ideološko obarvano, je služilo utilitarističnim ciljem države, morda celo propagandi? Sledil bom pregled različnih vrst gledališč, pri čemer bom pregledala njihovo gledališko politiko in njihov repertoar. Za ta namen sem gledališča razvrstila v več skupin. V podpoglavje *Državna gledališča pod budnim očesom oblasti* sem uvrstila gledališča, ki so bila financirana in ustanovljena s strani države in posledično z njene strani najbolj nadzorovana. Sem sem vključila tudi študentska in amaterska gledališča, ki so od države prav tako dobivala finančno podporo. *Komercialna gledališča* niso bila ne financirana ne ustanovljena s strani države, zato bom preverila, ali so si poleg finančne privoščila tudi ideološko neodvisnost in morda ponujala drugačne repertoarje. Zanimiv je bil položaj eksperimentalnih gledališč, ki jih bom opisala v podpoglavju *Svobodnejša eksperimentalna gledališča*. Že z naslovom sem nakazala, da so ta gledališča kljub določeni odvisnosti od državnih sredstev imela bolj proste roke pri ustvarjanju. Preverila bom, do kakšne mere so bila zares svobodna in če so lahko delovala kot pobudnik sprememb na področju gledaliških uprizoritev. Zadnje podpoglavje je posvečeno gledališčem, ki v represivnem režimu zaradi različnih razlogov niso uspela prodreti do publike, zato so ostala *Gledališča na robu kulturnega dogajanja*.

Dramatika in gledališče za novo državo

Nova povojna oblast je tako v Španiji kot v Sloveniji posegla v vse kulturne sfere, enako je bilo z gledališčem. Ogledali si bomo, kakšnega gledališča in dramatike si je želela nova oblast, ali sta bila povojno gledališče in dramatika ideološko obarvana in katerim gledalcem so bile namenjene gledališke predstave.

Špansko gledališče pobega pred družbeno resničnostjo

Med diktaturo je španski živelj pogosto zahajal v kino in gledališče. Medtem ko so bile kinematografske predstave cenovno dostopne prebivalcem vseh slojev, je med gledališko publiko prevladovala meščanska srenja. Edino ta si je namreč lahko privoščila vedno dražje gledališke vstopnice. Ko govorimo o meščanski gledališki publiku, se moramo zavedati, da to nikakor niso bili visoko izobraženi ljudje, ki bi na gledališke dogodke prihajali zaradi želje po visoki kulturi. Intelektualci so bili že od začetka dvajsetega stoletja manjšina, ki takoj po vojni še ni uspela oblikovati sloja zahtevnejše gledališke publike (García Ruiz 1999: 12). Gledališča so bila zato bolj kot kulturnim hramom podobna zabavnim središčem, ki so ponujala razvedrilo za množice.

Že v poglavju o španski kulturni politiki sem pojasnila, da je bila ta v začetku močno zaznamovana s fašistično in nacional-katoliško ideologijo ter s cenzuro. Enako je bilo z gledališčem in kmalu so se pojavile ideje o tem, kakšno naj bo gledališče nove Države. Gledališče naj bo patriotsko – ‚teatro patriótico‘, ki bo ‚a la vez espejo y acicate de las nobles pasiones que son motor de rehispanización actual‘¹⁷ (Muñoz Cáliz 2005: 31). Tako kot slovenski kulturni politiki so bili tudi španski proti dekadenci in dekadentnemu gledališču (‚teatro decadentista‘). Obstajata naj dve gledališči – gledališče za množice, ‚teatro de masas‘ in gledališče za izbrane manjšine, ‚teatro de minorías selectas‘. Vlogo gledališča so enačili s cerkvenim bogoslužjem – ‚liturgia del Imperio‘ (Muñoz Cáliz 2005: 31). Pa vendar so se po vzpostavljeni diktaturi take ideje porazgubile in gledališče je od leta 1939 zavzelo le dve vlogi – propagandno in razvedrilno. Propagandi so služile zgodovinske drame, ki so povelilevale katoliško vero in z naklonjenostjo govorile o nekdanjih vladarjih: *La Santa Hermandad* (Eduardo Marquina), *La Santa Virreina* (José María Pemán), *Santa Isabel de España* (Mariano Tomás), *La mejor reina de España* (Luis Rosales in Luis Felipe Vivanco), *Por el imperio hacia Dios* (Luis Felipe Solano in José María Cabezas). Med klasiki so najraje uprizarjali dramatiko zlatega veka, torej dramatiko 16. in 17. stoletja, s čimer so želeli v družbo zanesti vrednote in ideje tistega časa – trdno katoliško vero, ideje o mogočnem španskem imperiju, idejo o vseмогою vladarju.

¹⁷ hkrati ogledalo in spodbuda plemenitim strastem, ki so gonilo sedanje rehispanizacije

Na drugi strani so bile predstave, katerih primarni cilj je bil zabavati občinstvo. Zato takšno gledališče najpogosteje imenujejo ‚teatro de evasión‘¹⁸, zaradi prevladujoče meščanske publike tudi ‚teatro burgués‘¹⁹. Gledališki repertoar je bil v Španiji močno pogojen z okusom meščanske publike, željne zabave: ‚El público devora comedias‘²⁰ (Díez Canedo v Aszyk 1983: 176). Povojne komedije se niso bistveno razlikovale od predvojnih. Izhajale so iz meščanske ‚alta comedia‘²¹, pri čemer so sledile benaventinski tradiciji. Jacinto Benavente je priznal, da so njegove komedije nalašč trivialne, saj so v prvi vrsti namenjene zabavi in ne odpiranju bolečih tem (Kulenkampff 1979: 29). Vse povojne komedije so sledile podobnim dramskim vzorcem, da bi meščanski gledalci ne doživljali nepotrebnih miselnih pretresov. Komedije so običajno imele tri dejanja, čas dogajanja je bil sedanost, kraj dogajanja meščanski salon, tematika večinoma ljubezenska (Oliva 2004: 152). Zagovarjale so tradicionalne vrednote, kot sta zakon in družina (Prav tam.) Ker je morala biti predstava za občinstvo privlačna, je bilo v njej veliko dogajanja, režiserji so pogosto posegali po filmski tehniki, ‚técnica cinematográfica‘ (Ruiz Ramón 1992: 299).

Pogosto so uprizarjali tudi španske sainete²² v slogu bratov Álvarez Quintero.

Če so želeli, da bi bile njihove drame uprizarjane, španski dramatik niso imeli velike izbire – morali so se podrediti okusu publike. Dramaturg Alfredo Marquerie je lepo opisal tedanje razmerje med avtorjem in občinstvom: medtem ko je v Angliji in Franciji avtor tisti, ki oblikuje občinstvo, v Španiji občinstvo oblikuje avtorja (Oliva 2004: 211). Najbolj znani pisci povojne komedije so bili José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Edgar Neville, José López Rubio, Víctor Ruiz de Iriarte, v šestdesetih še Alfonso Paso,

¹⁸ gledališče evazije, pobega pred realnostjo

¹⁹ meščansko gledališče

²⁰ Občinstvo požira komedije.

²¹ Alta comedia je tip realistične komedije, ki se je razvila v španskem 19. stoletju (Oliva 2004: 334) in se ukvarja z meščanskim slojem, njen najuspešnejši nadaljevalec z začetka 20. stoletja je Jacinto Benavente (Ruiz Ramón 1992: 27).

²² Saineta (šp. sainete) je vrsta španske veseloigre s petjem in plesom, ki se je razvila v 17. stoletju (Gledališki terminološki slovar ZRC SAZU. Dostopno na: <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski/index.html>.) oziroma ‚[b]reve pieza teatral, de carácter cómico y popular, que, desde el Siglo de Oro hasta mediados del siglo XIX, aparece intercalada en los intermedios o entre actos de una obra dramática, y en la que a veces, alternan la recitación y el canto‘ (Estébanez Calderón 2001: 960). (‚Kratko dramsko delo komičnega in ljudskega značaja, ki so ga od španskega zlatega veka do srede 19. stoletja vstavljali med premore gledaliških predstav ali med dejanja dramskega dela, in v katerem včasih menjavata recitacija in petje.‘)

Jaime Salóm in Jaime de Armiñán. Mnogi kritiki kot uspešnejše in kvalitetnejše pisce komedij navajajo Jardiel Ponzelo in Miguela Mihuro. Mihurova drama *Tres sombreros de copa* (napisana 1932, uprizorjena 1952) je bila izjemen uspeh in po mnenju nekaterih preučevalcev literature tudi predhodnica drame absurda (Prav tam: 138).

Osrednje povojno špansko gledališče je bilo torej meščansko gledališče komedij, ki so pozivale k begu pred kruto realnostjo in k zatekanju v fantazijske svetove. Čeprav so bile komedije povečini kakovostne (Prav tam: 151), jim mnogi literarni zgodovinarji niso naklonjeni. Eden izmed razlogov je gotovo ta, da niso odražale realne slike povojnega španskega življenja in niso odpirale problemov, ki so pogosto prizadevali nižje sloje. Dramske osebe komedij se nikoli niso znašle v eksistenčni ali socialni stiski. Španska resničnost je ostala skrita pred očmi meščanske elite. Z zamolčanimi problemi in zamolčano resnico je diktatorska oblast lažje slikala vsemogočno podobo prerojene Španije. Publika, ki ne razmišlja, pa se je odlično vklapljala v ideološko enoumje. Torrente Ballester govori o poučni vlogi komedij – ljudi naj bi učile sreče; ker resničnost človeka ne osrečuje, se raje predajajmo fantaziji (Kulenkampff 1979: 30). Drugi so mnenja, da se na povojno špansko gledališče ne sme gledati kot na posledico novih povojnih okoliščin (torej represivnega režima, ki si je želel zadovoljnih meščanov), ampak kot na kontinuiteto. Zаметki gledališča pobega (‘teatro de evasión’) so se namreč ustvarili že pred vojno (García Ruiz 1999: 61), ideja o eskapistični vlogi gledališča pa je bila že dalj časa prisotna na španski gledališki sceni, podpiral jo je tudi priznani filozof José Ortega y Gasset (Prav tam).

Gledališče evazije je na gledaliških odrih vladalo vse do konca diktature (Floeck 1995: 2). Po letu 1966 se je kulturni prostor z novim zakonom (*Ley Fraga*) začel odpirati, a špansko institucionalno gledališče je po besedah Joséja Maríe de Quinta „continúa viviendo de espaldas al pueblo, a la cultura, empeñado en halagar a los instintos de las clases acomodadas, tratando de enmascarar la realidad tras cortinas de incienso“²³ (Abbas 2010: 17).

²³ Ljudstvu in kulturi še vedno kazalo hrbet, trmasto laskalo nagonom premožnejših slojev in skušalo skriti resnico za zaveso kadila

Slovensko gledališče, usmerjeno k socialni resničnosti

Medtem ko se je španska dramatika prilagajala okusu meščanske publike, se je želela tudi slovenska približati širokemu krogu občinstva, a v tem primeru preprostega kmečkega človeka. Na Slovenskem smo imeli kmečko dramo, ki je nastajala že zadnja leta vojne in se je idejno povezovala z marksizmom (Koruza 1967: 45) ter ljudsko igro. Obe sta bili pod vplivom socialističnega realizma in obe sta snov zajemali iz vaškega življenja. Glavna tema je bila obnova domovine ali kolektivizacija ter razkrinkavanje in izločanje razrednih sovražnikov (Prav tam: 46). Najpomembnejši avtorji so bili Ivan Potrč, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Jože Pahor (Prav tam). Drugi tip drame, ki se je pojavil že v tridesetih, je meščanska drama. Ta je kritično prikazovala notranje spore med meščani, ki so se pridružili boju delavskega razreda in meščani, ki tega niso storili ali so se pridružili kolaborantstvu (Prav tam: 53). Ker je postajal na Slovenskem meščanski razred vedno manjši, so se začele tudi meščanske drame kasneje obračati k posamezniku in njegovemu odnosu do drugih in do družbe (Prav tam: 53). Avtorji teh dram so bili Mira Mihelič, Matej Bor in Ivan Potrč. Kot v Španiji se je tudi na Slovenskem razvila meščanska komedija, a je bila sporočilno povsem drugačna. Bila je satirična in je poudarjala moralno pokvarjenost meščanov (Koruza 1967: 53). Dokumentarna drama je želela – podrobneje kot je to počela zgodovinska drama – dokumentirati življenje med vojno in življenja posameznikov, ki so se med vojno še posebej izkazali (Prav tam: 55), avtor takih dram je bil Alojzij Remec. V povojni slovenski dramatiki je bilo tudi nekaj prispevkov graditeljske agitke, ki je spodbujala mladino k sodelovanju v mladinskih delovnih brigadah, taka je igra Frana Žižka *Vsemu navkljub* in *Mladost pod soncem* Dušana Željznova in Herberta Grūna (Prav tam: 56–57). Vse našete socialno realistične drame so bile napisane v realističnem slogu in so upoštevale dramsko enotnost kraja, časa in dogajanja (Prav tam: 59). Tematizirale so družbene spore ali povojno graditev in narodnoosvobodilni boj. Človeški značaji so bili pogojeni s pripadnostjo družbenemu ali političnemu razredu (Prav tam.)

Slovenska povojna oblast je za razliko od španske ustvarjalce iskala tudi med amaterji. Ministrstvo za prosveto je spodbujalo k ustvarjanju ljudskih iger na natečaju, ki ga je leta 1946 objavila revija *Obzornik* (Prav tam: 48). V vsesplošnem podpiranju amaterske kulturne dejavnosti so podpirali tudi neznane avtorje, večinoma aktiviste (Prav tam: 49). Med uspešnejšimi amaterji so bili Jože Tomažič, Rado Pergarc, Marija Mijot, Jožko Lukež, Marija Fele, Fran Žižek (Prav tam). Amatersko gledališko dejavnost so spodbujali skozi celoten

režim, pomembnejši je gledališki zakon iz leta 1957, ki je določal smernice za amaterska gledališča (Troha 2007: 123).

Po letu 1952 so začele socialno realistične drame izginjati (Prav tam), medtem ko se je špansko gledališče evazije ohranilo vse do konca režima.

Državna gledališča pod budnim očesom oblasti

Državna gledališča so gledališča, ustanovljena in financirana s strani države. To pomeni, da država s svojo kulturno politiko neposredno vpliva na njihovo delovanje in ima glavno besedo pri določanju gledališkega repertoarja. Medtem ko sta v Španiji v času frankizma obstajali le dve državni gledališči, saj so jih zasenčila komercialna gledališča, je bila v Sloveniji večina gledališč (predvsem takoj po vojni) državnih. Poglavje prinaša pregled pomembnejših državnih gledališč in njihovih uprizoritev v obeh državah. V poglavje sem vključila še študentske in amaterske odre, ki so prav tako delovali pod okriljem države. Na podlagi pregleda repertoarjev državnih gledališč bom lahko ugotovila, koliko sta državi v resnici posegali v njihovo delovanje.

Španski državni gledališči

V Španiji sta med vojno delujoče falangistično narodno gledališče Teatro Nacional de la Falange leta 1940 zamenjali dve narodni gledališči – Teatro Español in Teatro Nacional María Guerrero. Zaradi vesplošne težnje države po centralizaciji sta bili obe narodni gledališči v prestolnici.

Teatro Nacional Español je povečini uprizarjalo klasična dramska dela. Če si ogledamo repertoar²⁴, hitro ugotovimo, da nikakor ni sistematično posegalo po dramatiki vseh preteklih obdobij, ampak se je osredotočalo na s strani oblasti poveličevani španski zlati vek: pogosto uprizorjeni so bili Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Tirso de Molina, enkrat se pojavita še neoklasicistični pisec komedij Leandro Fernández de Moratín in romantični dramatik Duque de Rivas. Med tujimi dramami so se uprizarjale preverjene klasike: Shakespeare, Molière, Goldoni, Schiller in Pirandello – tega so smatrali za največjega naslednika Calderóna de la Barce (Mahanta Kébé 1994: 114). Poleg klasikov so bili na repertoar prisiljeni uvrščati gledališke zvezdniške avtorje komedij, s katerimi so napolnili vse prevečkrat prazno blagajno (García Ruiz 1999: 141). To so bili brata Quintero, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, López Rubio, Mihura, Marquina. Čeprav naj bi se gledališče držalo preverjene tradicije, se je ravno na odru Teatra Español leta 1949 zgodil prelomen dogodek na španski gledališki sceni – 14. oktobra so uprizorili prvo dramo izjemno uspešnega dramatika Antonia Buera Valleja. Drama *Historia de una escalera* naj bi predstavljala konec šaljivih, izključno razvedrilu namenjenih iger in prva spregovorila o socialnih resnicah. Buero Vallejo je spadal v generacijo, ki jo predvsem zaradi izbire tem, povezanih z resničnim življenjem preprostih ljudi v tedanji Španiji, uvrščajo med avtorje realistične drame. O Bueru in njegovi uspešni dramatiki ‚posibilisma‘²⁵, ki je uspela prepričati tako zagovornike kot nasprotnike režima. V skladu z liberalnejšo kulturno politiko so v drugi polovici petdesetih in v šestdesetih tudi na odru Teatra Español uprizorili sodobno evropsko

²⁴ Gledališki repertoar Teatra Español je dostopen na spletni stani Wikipedije: Anexo:Obras representadas en el Teatro Español. Dostopno na:

http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Obras_representadas_en_el_Teatro_Espa%C3%B1ol.

²⁵ Gledališče možnosti (‚posibilidad‘ = možnost) je zagovarjalo takšno dramatiko, ki je z uspešno rabo metaforike uspelo prikriti tedaj nezaželeno socialno kritiko. Več o tem v poglavju ‚Posibilismo‘ in ‚imposibilismo‘.

dramatiko: Arthurja Millerja, Jeana Anouilha, Williama Faulknerja, Jeana Giradoux, Petra Weissia in Maxa Frischa. Šele po koncu diktature so leta 1984 lahko uprizorili tudi Lorco.

Drugo narodno gledališče, **Teatro Nacional María Guerrero**, je bilo gledališče, rezervirano za sodobnejša gledališka dela. Vseskozi so uprizarjali sodobne avtorje, ki so bili stalen del repertoarja tudi v komercialnih gledališčih²⁶ – Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz Iriarte, Mihura, Jardiel Poncela, Alfonso Paso, Edgar Neville. Gledališče je v petdesetih in v šestdesetih uprizorilo dva režimu sicer sovražna avtorja, Unamuna in Valle-Inclána, od novejše dramatike pa kar nekaj avtorjev realistične, do oblasti kritične generacije: Buera Valleja, Sastra, Antonia Galo, Lópeza Arando. Ko je v šestdesetih direktor postal svetovljan Claudio de la Torre, so uprizorili Turgenjeva, Čehova, Gorkega in novejše tuje avtorje – Brechta, Giraudoux, Anouilha, Ionesca (García Ruiz 1999: 139). De la Torrejevo uprizarjanje socialističnih in sodobnih zahodnih avtorjev je bilo dokaj tvegano in del publike je novosti sprejel, del pa je nenavadno sodobno dramatiko označil za neumnost (Prav tam: 140).

Leta 1975 je bilo gledališče Teatro Español v požaru uničeno, kar naj bi bila najboljša metafora za usodo španskih frankističnih gledališč (Oliva 2004: 230). Kmalu po koncu režima je bil 1978 ustanovljen Centro Dramático Nacional, ki je začel skrbeti za povojno gledališko življenje. Vanj je bilo vključeno tudi gledališče Teatro Español María Guerrero, pa še narodna gledališča v Kataloniji, Valenciji in Galiciji (Prav tam). Po Francovi smrti se je zdelo, da so se priložnosti za nove možnosti gledališča ponujale kar same. Pa vendarle je gledališko življenje potrebovalo kar nekaj časa, da je ponovno zaživelo. H gledališki krizi je pripomogla vsesplošna ekonomska kriza, nezanimanje javnosti za gledališče in dezorientirani gledališčniki (Floek 1991: 5). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música²⁷, ustanovljen 1978 s strani Ministrstva za kulturo (,Ministerio de Cultura‘), je omogočil, da se je gledališka dejavnost decentralizirala in gledališča so začenjale dobivati subvencije od vlade in od posameznih španskih avtonomnih skupnosti (Prav tam: 6). Veliko profesionalnih gledališč se je oblikovalo iz neodvisnih gledališč, ,teatros independientes‘ (Prav tam).

²⁶ Gledališki repertoar gledališča Teatro María Guerrero je dostopen na spletni strani Wikipedije: Teatro María Guerrero. Dostopno na:
http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Mar%C3%ADA_Guerrero#Algunos_estrenos_de_cl.C3.A1sicos_espa.C3.B1oles_del_siglo_XX.

²⁷ Narodni inštitut za scenske umetnosti in glasbo

Slovenska državna gledališča

Po letu 1945 so na Slovenskem delovala tri narodna gledališča – Slovensko narodno gledališče Drama v Ljubljani in Mariboru ter Slovensko stalno gledališče Trst. Ljubljanska Drama je edina delovala tudi med vojno. Mariborska Drama je doživela štiriletno prekinitev med nemško okupacijo (1941–1945), tržaška gledališka dejavnost pa je bila po požigu Narodnega doma 1920 otežkočena. V začetku petdesetih so vrata odprla številna poklicna državna gledališča: Mestno gledališče ljubljansko 1951, Slovensko ljudsko gledališče v Celju (nekaj časa imenovano tudi Mestno gledališče) 1951, Mestno gledališče Ptuj 1950, Prešernovo gledališče v Kranju 1950, Gledališče za Slovensko Primorje v Postojni 1951, ki ga je 1954 nadomestilo Gledališče Slovenskega Primorja v Kopru. Gledališka dejavnost je bila torej precej živahna – vse do prvega zakona o poklicnih gledališčih. Vlada ga je sprejela 28. junija 1957 (Gabrič 2010: 64). Po zakonu je morale imeti vsako poklicno gledališče upravitelja, dovolj obsežen ansambel in zadostno število predstav. Ker veliko poklicnih gledališč tem kriterijem ni moglo zadostiti, so začeli takšna gledališča zapirati ali jih spreminjati v amaterska gledališča (Prav tam). Leta 1957 je bilo ukinjeno gledališče v Kopru, 1958 ptujsko in kranjsko gledališče.

Pregled gledališkega repertoarja²⁸ pokaže, da se je skozi vsa leta uprizarjala klasika, med slovenskimi Anton Tomaž Linhart, Fran Saleški Finžgar in Ivan Cankar, med tujimi Shakespeare, Gogolj, Čehov, Molièrove komedije o pokvarjeni meščanski srenji in Goldoni. Zelo priljubljeni avtorji so bili Eugene O'Neil, George Bernard Shaw in Arthur Miller. Španski avtorji so bili dobro zastopani, predvsem Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes in Tirso de Molina. Od novejših pa v petdesetih Federico García Lorca, Alejandro Casona, Jacinto Benavente in enkrat avtor v izgnanstvu, Fernando Arrabal.

Še posebej v prvih povojnih letih so se na slovenskih odrih redno pojavljali predstavniki socialističnega realizma – Maksim Gorki, Konstantin Mihajlovič Simonov, največkrat uprizorjen je bil Aleksander Nikolajevič Ostrovski, pogosto tudi Valentin Petrovič Katajev. Posebno priljubljena je bila kritična meščanska drama Miroslava Krleža (*Gospoda Glembajevi*, *V agoniji* in *Leda*) ter Ibsnovi *Stebri družbe*. Avtorja sta navdihovala kasnejše

²⁸ Repertoar v *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*.

slovenske pisce meščanskih dram, ki so služile moralni kritiki meščanov in prikazovanju razkola med meščanskim in delavskim razredom (Koruza 1967: 52–53). Istočasno so se na slovenskih odrih uprizarjala dela slovenskih socialnih realistov – Mire Mihelič, Mateja Bora, Ferda Kozaka, Ivana Potrča, Bratka Krefta, Antona Ingoliča, Etbina Kristana. Na sporedu skoraj vseh gledališč se je znašla Borova partizanska drama *Raztrganci*, ki je bila na strani revolucije, z očitno „vzpodbudno tendenco“ (Koruza 1967: 39). Posebno priljubljen je bil Borislav Nušić, avtor lahkotnih komedij iz vsakdanjega življenja, temeljna tema njegovih komedij pa je bila „[o]blast kot cilj in prilagoditev družbeni konvenciji kot sredstvo za doseg tega cilja“ (Kalan 1968: 711).

V drugi polovici petdesetih so začeli v vseh pomembnejših slovenskih državnih gledališčih uprizarjati sodobne avtorje – Brechta, Camusa, Sartra, Cocteauja, Osborna, Ionesca, Becketta, Faulknerja, Williamsa, Albeeja, Weissa. Ljubljanska Drama je veliko evropskih novosti prevzela od ljubljanskih eksperimentalnih skupin, „vendar večinoma prepozno, ko je ta klasika že začela upadati ali pa ni imela več pravega odmeva“ (Kos 1969: 589–590). Konec petdesetih je bila „[p]rogramska vsebina [...] omejena le s tem, da ni smela biti v direktnem nasprotju s cilji socialistične družbe, kar pa je zelo ohlapno tolmačenje“ (Gabrič 1993: 238). Za posebej plodna štejejo šestdeseta leta, ko je vodenje SNG Drame med leti 1961–1969 prevzel Bojan Štih. Ta je gledališču leta 1967 dodal še Malo dramo, v kateri je predstavil številne inovacije – Harolda Pinterja, Fernanda Arrabala (Poniž 2010: 254). Takrat so bile v največjem slovenskem državnem gledališču uprizorjene tudi nekatere kritične drame, recimo *Antigona* (1960) Dominika Smoleta in *Afera* (1960) Primoža Kozaka (Troha 2007: 126).

Skozi celotno obdobje je na slovenski gledališki sceni prisotno pritoževanje gledališnikov zaradi gledališke situacije. Bili so nezadovoljni predvsem s samoupravljanjem v gledališčih, ki je zaviralo kreativnost, „[s]amoupravljanje umetniško kreacijo je paradoks, samoupravljanje kolektivno umetniško kreacijo je nesmisel“ (Predan 1969: 596).

Če primerjamo repertoarje slovenskih in španskih gledališč, ugotovimo, da so se oboji držali svetovne klasike (Shakespeare, Cervantes, Molière, Goldoni, Shaw), s čimer so zadostili „kulturnim težnjam“ (Kozak 2012: 56), poleg tega je bila takšna klasika gotovo varna izbira. Oboji so uprizarjali „kulturo za ljudi“ (Prav tam) – slovenska Nušičeve komedije in ameriške zabavne drame, španska pa meščanske komedije. Za razliko od španskega gledališča je slovensko v začetnih letih uprizarjalo dramatiko, ki je bila v skladu z novo ideologijo. V obeh

gledališčih sta se v drugi polovici petdesetih, še bolj pa v šestdesetih zaradi liberalizacije kulture začeli uprizarjati sodobna evropska in ameriška dramatika. V obeh državah sta v glavnem gledališču, ki je uprizarjalo tudi sodobno dramatiko, bila dva napredna režiserja (Claudio de la Torre in Bojan Štih), ki sta pomembno pripomogla k razvoju gledališča in se drznila uprizarjati drznejše predstave.

Študentska gledališča

Študentska gledališča so prav tako delovala pod okriljem države. Od mlade zagnane generacije študentov bi bilo pričakovati naprednejši in upornejši duh, ki bi lahko pripomogel v uvajanju gledaliških novosti. Poglejmo, kako je bilo v resnici.

Najbolj znani predvojni španski univerzitetni gledališči, ki ju je podpirala republikanska vlada, Teatro del Pueblo (režiser Alejandro Casona) in La Barraca (režiser in igralec García Lorca), nista ustvarjali za elito, ampak za preproste ljudi, potrebne uka in zabave (Kulenkampff 1979: 77).

V času diktature je obstajalo veliko manjših univerzitetnih gledališč, ki se v literaturi združujejo pod pojmom 'Teatro Español Universitario'²⁹ (TEU). Gledališče je bilo popolnoma odvisno od študentskega sindikata SEU (Sindicato Español Universitario), torej (predvsem na začetku) pod vplivom falangistične stranke (García Ruiz, Torres Nebrera 2006: 101). Univerzitetna gledališča so na odrih narodnih gledališč uprizarjala predvsem klasična dela – Lope de Vega, Tagore, Priestley, O'Neill (Prav tam: 101–102). Večje spremembe so se začele dogajati po letu 1956, ko se je odvijal odmeven protest proti študentskemu sindikatu SEU (Santolaria 1997: 202). Ko je vlada uvidela, da ji nadzor nad študentskimi gledališči uhaja iz rok, je zaostрила pogoje njihovega delovanja (Prav tam). Univerzitetna gledališča so pomembna, ker so v šestdesetih začela iskati novih poti in se odprla gledališkemu eksperimentiranju, s čimer so močno pripomogla k razvoju kasnejših neodvisnih gledališč, 'teatros independientes' (Prav tam: 201).

Slovenija je bila sicer edina država v Jugoslaviji brez študentskih gledališč (Inkret 2008: 118), pa vendar je tudi tukaj nekaj časa delovalo Študentsko aktivno gledališče (ŠAG) (1965–1966),

²⁹ Špansko univerzitetno gledališče

ki se je želelo spogledovati z avantgardo (Prav tam: 119). Uprizorili so sodobna avtorja Seana O'Caseyja in Schisgala, od domačih pa Smoletovo in Božičevo dramo (Prav tam: 118).

Študentska gledališča obeh držav so torej svojo inovativno moč pokazala šele v šestdesetih.

Amaterska gledališča

Socialistična slovenska oblast je skozi celoten režim namenjala posebno pozornost amaterskim odrom. Amaterska gledališka dejavnost je bila močno razvita že pred vojno, ko so se kulturna društva idejno med seboj še razlikovala (Gabrič 2010: 65). Po vojni pa so se amaterska gledališča združila pod ideološko enotno Ljudsko prosveto Slovenije (Prav tam). Do petdesetih je politika amaterskim gledališčem še pošiljala sezname priporočenih del, kasneje pa so tudi na amaterskih odrih začeli uprizarjati dela sodobne zahodnoevropske dramatike (Prav tam: 66). Ljudje so v amaterskih gledališčih radi sodelovali in jih radi obiskovali (Prav tam). Amaterskih odrov je bilo 1955 okoli 80 (Prav tam: 68). Gledališča so bila do sredine petdesetih zelo priljubljena, nato pa so tako amaterska kot poklicna gledališča začela izgubljati občinstvo zaradi prihoda televizije (Prav tam: 71–79).

Naj omenim na tem mestu še to, da so tudi v Španiji obstajale amaterske skupine, ki pa so delovale neodvisno od politike (Santolaria 1997: 204). Vanje so se ljudje vključevali zaradi zabave in ne zaradi propagiranja oblasti ali potrebe po uporabi ali kritiki (Prav tam). Vseeno naj bi igrala veliko vlogo pri kasnejšem oblikovanju neodvisnih gledališč.

Komercialna gledališča

Komercialna gledališča so od države neodvisne institucije, ki morajo s privlačnim repertoarjem same poskrbeti za privabljanje kar največjega števila obiskovalcev. Medtem ko so bila španska komercialna gledališča prevladujoča oblika povojnih gledališč, na Slovenskem komercialne gledališke dejavnosti praktično ni bilo.

Španska povojna gledališka scena je imela ogromno komercialnih gledališč, katerih obstoj je bil odvisen od obiska, zato so se kar v največji meri prilagajala okusu publike. Gledališka dela so največkrat izbirala glede na potencialni uspeh, ki ga je to delo prinašalo (Kulenkampff

1979: 4). Nove oblike gledališča jih niso zanimale, konkurence na ta način niso poskušali premagati, pomembneje jim je bilo ohraniti že delujoči koncept (Prav tam). Dostikrat so komercialni odri uprizarjali predstave, ki so v nekomercialnih gledališčih že doživele uspeh (Prav tam). Leta 1962 je bilo v Španiji 64 komercialnih gledališč, od tega 26 v večjih mestih, štiri taka gledališča so imela trajno gledališko sezono, ostala so gledališke predstave menjavala s kinopredstavami (Prav tam: 5).

V obdobju tranzicije so komercialna gledališča doživela precejšen neuspeh. Gledališčniki, ki so ustvarjali komercialno gledališče, so se zaradi pomanjkanja zanimanja za dotlej uspešne meščanske igre po končani diktaturi bili prisiljeni zateči k ustvarjanju predstav, v katerih so prevladovali erotični prizori (Oliva 2004: 226). Take predstave so uprizarjali v dvoranh in kavarniških gledališčih (Prav tam).

Svobodnejša eksperimentalna gledališča

V Španiji in v Sloveniji se je v okolju, kjer državna gledališča niso ponujala raznolikega repertoarja in ansambel ni dobival dobrih priložnosti za razvoj gledališke dejavnosti, rodilo veliko eksperimentalnih gledaliških skupin³⁰, ki so predstavljale možnosti za neodvisnejši razvoj gledališč. Ponudila so svežino, ki so jo gledališča v povojnem času še kako potrebovala in poskrbela, da so gledališko sceno končno zajeli evropski gledališki tokovi.

V Sloveniji so v vseh naštetih eksperimentalnih gledališčih sodelovali tudi poklicni gledališčniki, zato imamo ta gledališča lahko za profesionalna. V eksperimentalna gledališča je zaneslo predvsem tiste profesionalne igralce, ki v institucionalnih gledališčih zaradi toge kulturne politike niso našli dovoljšnjih kreativnih stimulusov: „Zakaj v socialistični državi se je gledališče čisto počasi, a skrajno zares, začelo spreminjati v uradniško dejavnost z nevarno uradniško mentaliteto v glavah in navadah njihovih voditeljev – in z uradniškimi boleznimi pri igralcih“ (Javoršek 1967: 11). Španski gledališčniki so se na eksperimentalne poti podajali iz istih razlogov, eksperimentalna gledališča pa so bila večinoma polprofesionalna (Kulenkampff 1979: 70).

Glavni problem eksperimentalnih gledališč je bil, da so bile to dostikrat nekoherentne skupine, ki so morale delati v slabih materialnih pogojih in z negotovimi perspektivami glede uspeha uprizoritev.

Španski eksperimentalni odri so bili, kot vsa ostala gledališča, cenzurirani. Tam so se pogosto znašla tudi dela, ki so bila za večje odre prepovedana, na eksperimentalnih odrih pa so bila zaradi manjšega števila publike lahko uprizorjena. Slovenske eksperimentalne skupine so imele večinoma proste roke pri izbiri repertoarja, kar pa ni pomenilo, da so jih oblasti pustile pri miru – že iz kratke življenjske dobe teh gledališč vidimo, da so bila trn v peti uradni kulturni politiki. Slovenska eksperimentalna gledališča so dobivala finančno podporo od Slovenskega sklada za pospeševanje kulturnih dejavnosti (Troha 2007: 126), tudi španska eksperimentalna gledališča so bila sofinancirana s strani države. Nekateri so bili mnjenja, da je

³⁰ Eksperimentalno gledališče je „gledališče, ki preizkuša neznana, še nepreverjena gledališka izrazila, igralske metode, raziskuje oblike, pogoje in učinke gledališke komunikacije“ (Gledališki terminološki slovar. ZRC SAZU).

država španske eksperimentalne odre podpirala le zato, da bi na manjših odrih v času odprtejše kulturne politike – ‚aperture‘ tam uprizorila tiste drame, ki jih ni želela videti na velikih odrih (Muñoz Cáliz 2005: 59).

Španska eksperimentalna gledališča

‚Teatros de Cámara y Ensayo‘

Teatros de cámara³¹ y ensayo³² je skupno ime za eksperimentalna gledališča, ki najpogosteje uprizarjajo na nestalnih in manjših odrih (DRAE³³). Bila so deležna državnih subvencij, kar pa je pomenilo tudi, da je cenzura odločala, katera dela bodo lahko uprizorili. Od leta 1955 so imela zagotovljeno finančno podporo, s čimer je hotela oblast dokazovati svojo odprtost za drugačno gledališče. A vseeno jih je ravno država istočasno omejevala. Vstopnice in vabila na predstave so lahko ponujala samo na sedežu gledališča, za vsako predstavo so morala dobiti dovoljenje cenzure, prav tako za vsako reprizo. Zato so imele predstave največkrat le eno ponovitev (Muñoz Cáliz 2005: 59). Ta gledališča so bila najrazličnejša – od gledališč, ki so jih vodile razne politične ali sindikalne skupine do gledališč, ki so želela biti bolj neodvisna, recimo Dido, pequeño teatro (Santolaria 1997: 198). Ker so bila odvisna od države, niso ponujala kulturnega upora ali kritike. Kar je ustvarjalce teh gledališč motiviralo, je bila želja, narediti nekaj novega in drugačnega od tega, kar se je predstavljalo na velikih odrih (Oliva 2004: 175). Monleón pravi, da se je tako gledališče, ki je hotelo iti v smeri evropskih gledališč, borilo proti fašizmu, včasih s historičnim materializmom in eksistencialističnim gledališčem (Kullenkamp 1979: 69). Največji pomen ‚teatros de cámara y ensayo‘ je v tem, da so dajala zgled prihajajočim eksperimentalnim gledališčem v šestdesetih, ki so se posluževala ostrejših kritike.

³¹ sln. komorno gledališče je „manjše gledališče, ki z omejeno rabo gledaliških izrazil uprizarja dramska besedila, zlasti s psihološko tematiko“ (Gledališki terminološki slovar ZRC SAZU).

³² ensayo = vaja

³³ Diccionario de la Real Academia Española. Dostopno na: <http://www.rae.es/rae.html>.

Največje ‚teatro de cámara y ensayo‘ je bilo narodno gledališče te vrste – **Teatro Nacional de Cámara y Ensayo** (1954–1971)³⁴. Le dve leti po tem, ko je gledališče Dido prvo predstavilo dramo absurda, je to storilo tudi to gledališče. Leta 1956 je uprizorilo Ionescovo dramo *Amadeo* (*Amadej ali kako se ga rešiti*) in dobrih deset let kasneje Beckettovega *Esperando a Godot* (*Čakajoč Godota*). Poleg tega pa še ogromno pomembnih sodobnih evropskih in ameriških avtorjev – Anouilha, Cocteauja, Ayméja, Williamsa, O'Caseyja, Greena, Pinterja, Adamova, Brechta, Neveuxa, Wilderja, Mrożka, Weissa, Albeeja, Frischa, pa tudi starejše, ki se jih v drugih narodnih gledališčih ni uprizarjalo, recimo Gogolja. Od domačih avtorjev so uprizorili Unamunovo dramo *Soledad*, tudi dramatika španskega kritičnega realizma Carlosa Muñiza, *El grillo* in *Las viejas difíciles* in kasneje predstave skupin kritičnega neodvisnega gledališča, ‚teatro independiente‘ – Los Cátaros in Tábano.

Omeniti moram še manjše eksperimentalno gledališče **Dido, pequeño teatro** (1953–1971)³⁵. V tem gledališču se je španska gledališka scena namreč prvič seznanila z gledališčem absurda. Leta 1954 so uprizorili Ionescovo *La lección* (*Lekcija*), nato pa še vrsto dram, ki spadajo v dramatiko absurda – Ionescove *Las sillas* (*Stoli*), Camusov *El error* (*Nesporazum*), Beckettovi drami *Esperando a Godot* (*Čakajoč Godota*) in *Final de la partida* (*Konec igre*). Uprizarjali so tudi sodobno ameriško in angleško dramatiko: T. S. Eliota, *Reunión de la familia* (*Družinsko srečanje*), William Faulknerja, *Requiem para una monja* (*Requiem za vlačugo*), Tennesseeja Williamsa, *La rosa tatuada* (*Tetovirana roža*), Johna Osborna, *Mirando hacia atrás con ira* (*Ozri se v gnevu*).

‚Teatros Independientes‘

V šestdesetih je špansko eksperimentalno gledališko sceno najbolj zaznamovalo gibanje ‚teatro independiente‘. Če je bil v Sloveniji največji pobudnik sprememb v gledališču Oder 57, so bile v Španiji to neprofesionalne ali polprofesionalne gledališke skupine – ‚teatros de cámara y ensayo‘ (eksperimentalna gledališča), ‚teatros universitarios‘ (univerzitetna gledališča), ‚teatros de aficionados‘ (amaterska gledališča). Brez teh rojstvo neodvisnega gledališča, ‚teatro independiente‘, ne bi bilo mogoče (Santolaria 1997: 194). Izraz ‚teatro

³⁴ Celoten repertoar gledališča Teatro Nacional de Cámara y Ensayo v Kulenkampff 1979 med stranema 175 in 176.

³⁵ Celoten repertoar gledališča Dido v Kulenkampff 1979 med stranema 200 in 201.

independiente' v španskem gledališču označuje gibanje na gledališki sceni, ki se je zgledovalo po eksperimentalnih severnoameriških skupinah tistega časa in katerega glavno poslanstvo je bilo nasprotovanje diktaturi (Oliva 2004: 33). V gibanje so bile vključene številne igralske skupine – ,compañías'. Za razliko od institucionalnih gledališč, ki so bila skoncentrirana v večjih španskih mestih, so bile igralske skupine neodvisnega gledališča razpršene po celotni državi – Teatro Experimental Independiente, Tábaro, Bululú, Teatro Libre, Ditirambo, Goliardos (Madrid), Adrià Gual, Els Joglars, Los Cáraros, Group d'Estudis Teatrals d'Horta, L'Escorpí, Comediants, Claca (Barcelona), Tabanque, Esperpento (Sevilla), Teatro Estudio Lebrijano (Lebrija), Libélula (Segovia), Teatro de Cámara (Zaragoza), Teatro Universitario (Murcia), Akelarre (Bilbao), Teatro Circo, Esperpento, Máscara (Galicia), Denok (Vitoria), Caterva, Gesto, Margen (Asturias), Adefesio (Logroño), Pequeño Teatro (Valencia), Quimera, Carrusel (Cádiz), Alua 6 (Granada), Teloncillo (Valladolid), Cazuela (Alcoy), Coturno (Elda), Carátula (Elche), El Lebril Blanco (Pamplona), Candil (Talavera de la Reina), Pigmalión (Toledo), Alarife (Burgos) (Prav tam: 222–223). Igralske skupine neodvisnega gledališča so se razlikovale glede nekaterih ideoloških in estetskih nazorov in med njimi je bilo pogosto premalo komunikacije. Vseeno pa so imele veliko skupnih točk: bile so proti frankistični ideologiji, proti komercialnim gledališčem, iskale so novo, nemeščansko publiko, v gledališče so prinesle družbenokritično dramatiko, iskale nove načine gledališkega izražanja in estetike, pri čemer so se spogledovale z mednarodnimi tokovi (Floek 1995: 4). Prizadevale so si, da bi njihovo gledališče postalo poklicno, imelo lastne prostore in stalen repertoar (Prav tam). A vendar je imelo celotno gibanje ,Teatro Independiente' neprestane težave s cenzuro, policijska preganjanja so mu onemogočala uspešen prodor do publike (Prav tam: 5).

Igralske skupine neodvisnega gledališča so se odlično vključile v gledališko dogajanje – v šestdesetih so prispevale 40 % gledaliških predstav, med letoma 1968 in 1969 pa se je delež prispevka zvišal na 55 % (Santolaria 1997: 194). Skupine so se morale spopadati s slabimi materialnimi pogoji in pomanjkanjem lokacij za vaje in predstave (Prav tam: 195). S strani države so sicer dobile skromno denarno podporo, a so morale v predstavo vložiti precej svojega denarja in pogosto končale s pičlim izkupičkom od predstav (Prav tam). Poleg tega da so skupine gledalcem ponudile drugačne gledališke predstave, saj so eksperimentirale z estetikami in temami, so spodbudile tudi gledališke festivale, na katerih so se izmenjevale ideje, kar se je nadaljevalo tudi v obdobju španske tranzicije (Oliva 2004: 224). Najbolj znani festivali so bili Festival de Sitges, Festival de Valladolid, Festival 0 (Prav tam: 224–225). V Barceloni jih je podpirala revija *Yorick*, v Madridu pa *Pipirijaina* (Prav tam: 222).

Neodvisne gledališke skupine so se ukvarjale z najrazličnejšimi sodobnimi gledališkimi smermi in uprizarjale številne sodobne evropske in domače avtorje. Ogledali si bomo repertoar največjega neodvisnega gledališča s sedežem v Madridu. **Teatro Experimental Independiente** (1963–1976) je gojilo klasično metodo Stanislavskega, seznanili pa so se tudi z novjšimi poljskimi režiserji in šolami s konca petdesetih in šestdesetih – Grotowskovo poljsko šolo in Wrocławsko šolo pantomime (Gómez García 1997: 811). Uprizarjali so številne pomembne sodobne dramatike³⁶ – Edwarda Albeeja, Arthurja Kopita, Harolda Pinterja, Bertolta Brechta, Tennesseeja Williamsa, Seana O'Caseyja, Davida Rabeja in dramo španskega underground dramatika Martíneza Ballesterosa: *La muy legal esclavitud*.

Slovenska eksperimentalna gledališča

Prvo slovensko povojno eksperimentalno gledališče je bilo **Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967)**, ki je na slovensko sceno prvo pripeljalo evropske gledališke modernizme. Uprizarili so Beckettovi drami *Konec igre* in *O, lepi dnevi*, Faulknerjev *Requiem za vlačugo*, Albeejevo *Zgodbo o živalskem vrtu*, Thomasov *Pod mlečnim gozdom*, Pingetovo *Mrtvo pismo*. Gledališče je v slovenski prostor pripeljalo tudi Living Theatre (Poniž 2010: 244). **Gledališče Ad Hoc** Drage Ahačič (1958–1966) je uprizarjalo predvsem sodobne francoske drame, Anouilhovo *Cecilijo ali šolo za očete* in Sartrovi drami *Zaprta vrata* in *Umazane roke*, Giraudouxov *Amfitrion* 38. Poleg tega še Fryevo dramo *Feniks preveč* in kritično Rožančevo *Jutro polpreteklega večera*. **Oder 57** (1957 – 1964) je uprizoril najpomembnejšo dramo absurda – Ionescovo *Plešasto pevko* in njegovo *Učno uro*, med domačimi pa Javorškovo *Veselje do življenja*, Smoletovo *Antigono*, Božičeve drame *Vojaka Jošta ni*, *Križišče*, *Kaznjenci* in *Zasilni izhod*, Zupanovega *Aleksandra praznih rok*, Kozakove drame *Afera*, *Igrice* in *Dialogi*, Rožančevi *Stavbo* in *Toplo gredo*, Strniševega *Samoroga*, Zajčeve *Tolmune teme*. Največji doprinos Odra 57 je uprizarjanje avtorjev, ki so v obliki eksistencialistične drame (Primož Kozak), poetične drame (Dane Zajc, Dominik Smole) ali drame absurda (Peter Božič) začeli ustvarjati popolnoma svežo kritično slovensko dramatiko (Prav tam: 248). Najpomembnejšo vlogo pri nadaljnjem razvoju eksperimentalnih skupin je imel poleg revije *Perspektive* ravno Oder 57. **Gledališče**

³⁶ Seznam vseh predstav gledališča Teatro Experimental Independiente v Kulenkampff 1979 med stranema 236 in 237.

Pupilije Ferkeverk (1969) je na slovenska tla prineslo ritualno gledališče (Svetina 2008: 86), **Skupina OHO (1966–1969)** pa hepening. V sedemdesetih sta se pojavili dve novi eksperimentalni gledališči, a dogajanje ni bilo tako živahno kot v šestdesetih. **Eksperimentalno gledališče Glej (1970–)** je prineslo Artaudovo gledališče krutosti in totalno gledališče. Uprizorilo je Handkejevega *Kasparja*, Vitracovega *Victorja ali otroci na oblasti*, Weissovo *Noč gostov*, Müllerjev *Stroj Hamlet* in novejša slovenske kritične avtorje – Vitomila Zupana (*Zapiski o sistemu*), Rudija Šeligo (*Kdor skak, tisti hlap*), Milana Jesiha (*Grenki sadeži pravice*) (Predan 1996: 141). **Gledališče Pekarna (1971–1978)** je delovalo kratek čas in se ukvarjalo z ritualnim gledališčem in Grotowskovim gledališčem. Uprizorili so Zajčevega *Potohodca*, Svetinovega *Gilgameša*, Božičev *Kako srečen dan*, Lužanov *Triangel*, Ponižovo *Igro o smrti* (Prav tam: 142). **Gledališče Sester Scipiona Nasice (1982–1987)** je bilo sobno gledališče (Poniž 2010: 266). V osemdesetih je s kritiko začelo **Slovensko mladinsko gledališče (1955–)**, kjer so 1980 uprizorili prvo cenzurirano dramo, Ajshilove *Peržane* (Prav tam: 262), nato pa Šeligovo tragično dramo o jugoslovanski revolucionarki *Ani*, Kocbekov dramatiziran *Strah in pogum* (Prav tam: 264).

Španska in slovenska eksperimentalna gledališča niso bila politična ali ideološka in niso želela predstavljati tovrstne opozicije vladajoči oblasti. Bila pa so do oblasti kritična. Njihov primarni cilj je bil izraziti upor proti nereflektiranemu odnosu do sveta, „saj je bilo mišljenje tisto edino možno in dejavno orožje, ki je lahko uničilo totalitarno zaprt in ideološki sistem, ki je kvečjemu podoben zaprtemu ekonom loncu, v katerem se vse skuha v nekaj sekundah v žvarovno“ (Božič 1988: 48). Bili so proti enoumju in ideološkemu monopolu, odpirati so želeli prostor miselnemu razvoju in večnemu spoznavanju sveta. „Moj osnovni pojem-vrednota je bil uresničevanje, tj. pot v času, odprto dogajanje, nikoli zaključeno, ne empirično realiziranje nekega cilja, kar je stvar politike in tehnike“ (Kermauner 1995: 10). Gnala jih je želja po spoznavanju in preizkušanju novih evropskih gledaliških smeri, ki so jih nato želeli predstaviti občinstvu. Ena izmed najbolj znanih skupin, Los Goliardos, je svoje želje opisala takole: „presentar [...] el mejor teatro contemporáneo [...] y enseñar, llegar hasta el publico más humilde, para decirle cómo es y cómo debe verse el teatro de esta época que nos ha tocado vivir“³⁷ (Ruiz Ramón 1992: 464).

³⁷ predstaviti najboljše sodobno gledališče in učiti, se približati najbolj preprosti publiki in jim pokazati, kakšno je in kakšno mora biti gledališče te dobe, v kateri nam je bilo namenjeno živeti

Iz pregleda njihovih repertoarjev je razvidno, da je tako španskim kot slovenskim eksperimentalnim odrom uspelo uprizoriti vso pomembnejšo sodobno dramatiko in preizkusiti sodobne gledališke smeri, in da so obenem nudili prostor nekaterim domačim dramatikom, ki na državnih odrih niso smeli biti uprizorjeni.

Gledališča na robu kulturnega dogajanja

Ameriški literarni zgodovinar George Wellwarth pravi, da sta v času totalitarizma možni le dve vrsti literature. Ena je tista, ki je na površini – ta ima lahko resno vsebino, takrat je propagandistična, lahko pa je komedija, takrat je mirna in anestetična (Wellwarth 1972: 23). Medtem ko je bila resna slovenska propagandistična literatura socialnorealistična, je španska komedija miselno uspravala meščanske množice. Druga vrsta literature je literatura v podzemlju, ta je kritična in polna upanja (Prav tam). V Španiji je obstajalo nekaj dramatikov, ki so v svojih dramah kritiko frankizma pripeljali tako daleč, da so bili iz gledališkega življenja tako rekoč izključeni – njihove drame so bile s strani cenzure največkrat zavrnjene, niso doživljale uprizoritev in so se redko objavljale. To je bil krog dramatikov okoli Alfonsa Sastra in pa takoimenovano novo špansko gledališče. V Sloveniji uradne gledališke cenzure sicer ni bilo, je pa bilo nekaj avtorjev, ki so bili nezaželeni (Kozak, Rožanc, Torkar, Zajc, Strniša, Smole), a njihove drame vseeno niso ostajale v slovenskem podzemlju, ampak so se uprizarjale na eksperimentalnih, nekatere tudi na državnih odrih. Obstajala pa je manjša skupina dramatikov, ki so bili zaradi tedaj spornih ideoloških nazorov – in ne toliko zaradi kritike družbe – resnično potisnjeni na rob in tam ostali vse do konca režima, to so bili krščanski realisti.

Sastrovi odri

Kot znamenje odpora proti gledališču, ki obrača hrbet španskim socialnim družbenim problemom, je bil leta 1950 napisan manifest gledališča socialne agitacije, **Teatro de Agitación Social (TAS)** – *Manifiesto del T.A.S (Teatro de Agitación Social)*. Podpisala sta ga Alfonso Sastre in José María de Quinto. Objavljen je bil 10. oktobra 1950 v časniku *La Hora*. V prvi vrsti se je to gledališče zanimalo za uporabo umetnosti kot orodja za družbene spremembe in ne za raziskovanje umetnosti. Nasprotovali so eksperimentalnim gledališčem, saj naj bi se tam le učili gledališke obrti, bili so proti meščanskemu gledališču evazije in si

želeli socialne države s socialnim gledališčem za vse sloje (Sastre in Quinto 1950). Leta 1960 sta Alfonso Sastre in José María de Quinto ustanovila še gledališče **Grupo de Teatro Realista**, na katerem so uprizarjali Strindberga, Langstona Hughesa, Seana O'Caseyja, Petra Weissa, Sartra (Sastre 1987: 18).

Glavni predstavnik angažiranega socialnega gledališča, Alfonso Sastre, je priznal, da jim je v prvi vrsti šlo za socialne spremembe in ne za umetnost: „preferimos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas“³⁸ (Oliva 2004: 179). Problem takega gledališča ni bil le ta, da je oblast večino njihovih pobud zatrla, ampak tudi ta, da niti ni bilo prave publike, ki bi bila pripravljena sprejeti tako dramatiko. Kot je rekel Carlos Muñiz sam, so največkrat pisali za hipotetično publiko, „público hipotético“ (Muñoz Cáliz 2005: 157). Zaradi naštetega to generacijo včasih imenujejo tudi „generación perdida“³⁹ (Ruiz Ramón 1992: 487).

Underground gledališče („Nuevo Teatro Español“)

V Španiji je obstajala še druga vrsta gledališča, ki med diktaturo ni mogla postati del uradnega kulturnega dogajanja. George E. Wellwarth je o njem že pred koncem diktature, leta 1972, objavil monografijo *Spanish Underground Drama*⁴⁰. Alfonso Sastre ga je imenoval marginalno gledališče („teatro marginal“) (Ruiz Ramón 1992: 441), v španski literarni teoriji pa se je uveljavil izraz novo špansko gledališče („Nuevo Teatro Español“).

Že iz poimenovanj takega gledališča lahko razberemo, da je šlo za dramatike, ki so ustvarjali v tišini in skriti pred očmi javnosti. Eden izmed razlogov je bil ta, da je bila večina njihovih dram izrazito kritičnih, uperjenih proti diktaturi. Ker takšna literatura nikakor ni bila sprejemljiva za režim, večinoma ni mogla biti ne objavljena ne uprizorjena. Drugi razlog za njihovo podzemskost je, da so ti avtorji večinoma pisali simbolistično dramo, ki ni našla

³⁸ raje bi živeli v pravično organiziranem svetu, v katerem ne bi bilo umetnosti, kot pa v nepravičnem, v katerem bi cvetela odlična umetnost.

³⁹ izgubljena generacija

⁴⁰ Underground gledališče je „od 60. let naprej, v ZDA neinstitucionalno gledališče, ki zavrača tradicionalne estetske vrednote in moralne norme, kritizira družbeni sistem, podpira manjšinska stališča.“ (sln. underground teater) (Gledališki terminološki slovar ZRC SAZU). Wellwarth je kot profesor na newyorški univerzi uporabil ameriški termin za oznako španskega novega gledališča.

razumevanja pri tedanjem gledališkem občinstvu. Prav presenetljivo je, s kakšno vztrajnostjo so ti dramatik ustvarjali, čeprav so se zavedali, da njihova dela ne bodo dočakala uprizoritve ali objave. Nekatera besedila so bila vendarle objavljena že pred koncem diktature, leta 1967 v reviji *Yorick* (Oliva 2004: 233). Medtem ko se je generacija realistov trudila, da bi predstavila družbeno realnost in socialno bedo, je Teatro Nuevo dajalo prednost novim oblikam izražanja (Floek 1995: 28). Zato so posegali po novih smereh v gledališču – totalno gledališče, gledališče absurda, epsko gledališče, gledališče krutosti (Prav tam). To so avtorji, ki so se rodili med vojno ali kmalu po njej. Glavni predstavniki tega gledališča so José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Luis Riaza.

Krščanski realisti

Kot sem že omenila, je tudi na Slovenskem obstajala manjša skupina avtorjev, ki je bila popolnoma izločena iz kulturnega življenja – ne zaradi kritike socializma, ampak zaradi krščanske ideologije, ki jo je tedanja oblast želela izkoreniniti iz slovenske družbe. To so bili pripadniki krščanskega realizma. Pod oznako krščanski realizem Koruza pojmuje dramatiko, ki se je idejno povezovala s krščanstvom in drugimi filozofijami. Kot predstavnika omenja Stanka Cajnkarja in Ivana Mraka, ki sta večinoma lahko objavljala le v nekaterih založbah, recimo Mohorjevi in v nekaterih revijah – *Nova pot* (Koruza 1967: 60). Mrakove drame so bile redko uprizarjane, njegova *Marija Tudor* pa je bila sredi šestdesetih lahko uprizorjena v SNG Drama.

Medtem ko so eksperimentalna gledališča kljub svoji kritičnosti dobivala priložnosti v totalitarni državi, so zgoraj naštetá gledališča ostajala na robu dogajanja. Sporna so bila predvsem zato, ker je bila njihova ideologija nasprotna državni ali pa je oblast zmotila preveč neposredna kritika. Drug problem predvsem španskih gledališč tega tipa je bilo pomanjkanje pravega naslovnika. Kljub temu so zaradi načrtnega prikazovanja države kot liberalne v šestdesetih nekatere drame teh avtorjev tedaj vendarle dobile svojo priložnost.

III CENZURA DRAMSKIH DEL IN GLEDALIŠKIH UPRIZORITEV

V pregledu španske in slovenske kulturne politike sem že omenila njuno omejevalno naravo. Cenzura je nadzirala vso umetnost in gledališče pri tem ni bilo nikakršna izjema. Pogledali si bomo, kakšne vrste cenzura je bdela nad slovenskim in španskim gledališčem in kako so se dramatik z njo spopadali. Sledil bo pregled prepovedanih in dovoljenih dramskih del; pri tem bom raziskala, katere so bile konkretne kritične vsebine, ki so bile za oblast problematične in na kakšen način so nekateri dramatik uspeli svojo kritiko prikriti.

Uradna in neuradna cenzura

Cenzuro v času represije je težko preučiti v celoti, saj je bilo v represivnih režimih veliko arhivskih dokumentov uničenih. V Sloveniji je v zadnjem času izšlo nekaj zbornikov, ki vsebujejo članke o gledališki povojni cenzuri (*Cenzurirano, Temna stran meseca, Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*) in doktorska disertacija Gašperja Trohe: *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990*. Z gledališko cenzuro se na konkretnih primerih dram ukvarja Denis Poniž, dosedaj je izšel prvi del njegove monografije *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču*. Španci imajo po zaslugi Berte Muñoz Cáliz in njene doktorske disertacije *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* pregledno zbirko cenzuriranih del, ki vključuje tudi ohranjene izjave cenzorjev.

Raznovrstne so oznake, ki jih preučevalci literature podtikajo povojni cenzuri; raznovrstne so tudi interpretacije teh oznak. Na podlagi dejstev si oglejmo, kakšna je bila resnična narava povojne cenzure v obeh državah. Španska cenzura je bila uzakonjena – najprej z zakonom iz leta 1938 (*Ley Súñer*) in nato z zakonom iz leta 1966 (*Ley Fraga*), kar ji je podeljevalo uradni status. Jugoslovanska cenzura nikoli ni bila uzakonjena, še več, jugoslovanska Ustava je zagotavljala svobodo govora, cenzura je bila torej neuradna. Tako španska kot slovenska cenzura sta bili implicitni. Redkokateri režimi se poslužujejo zgolj eksplicitne cenzure, saj ta model v praksi ni tako uspešen. Eksplicitna cenzura pomeni, da oblast eksplicitno prepove

določeno besedilo, ker ga oceni kot za bralce škodljivo. Znani so primeri, ko je po eksplicitni prepovedi določeno delo postalo med bralci še bolj popularno (Packard 2008: 26). Uspešnejši cenzurni nadzori vključijo eksplicitni cenzurni diskurz v implicitnega, „tako da je vsaka navedba pravil cenzurirana“ (Prav tam: 24–25). Ne slovenska ne španska cenzura nista imeli jasno izoblikovanih norm, po katerih bi se pisci lahko ravnali. Takoj, ko bi cenzura eksplicitno določila prepovedano, bi izgubila tisto, zaradi česar v represivnem režimu sploh obstaja – puščanje avtorjev v negotovosti, kar v njih vzbuja strah pred sankcijami in povečuje moč oblasti.

Zavedati se je treba, da vpliva na literarno produkcijo določenega naroda tudi v času kulturne represije nima samo cenzura, ampak številni drugi dejavniki: državna založniška politika (določeni avtorji so lahko objavljali samo v nekaterih založbah), politična pripadnost in sloves avtorja (povedala sem že, da so bili nekateri avtorji v obeh državah prepovedani že samo zaradi imena ali ideologije, kateri so pripadali), načrtno promoviranje avtorjev, ki so bili na pravi strani, pritiski določenih ljudi ali skupin na avtorje, o obstoju katerih zaradi pomanjkanja dokazov včasih težko govorimo z zagotovostjo (Abellán 1982).

Španska gledališka cenzura

Uradna povojna gledališka cenzura je bila vzpostavljena 15. julija 1939 z odlokom *Orden de 15 de julio de 1939* (Muñoz Cáliz 2005: 36). Za cenzuro knjižno objavljenih dramskih del je skrbela Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular⁴¹ (Muñoz Cáliz 2005: 38), za cenzuro uprizorjenih gledaliških del je skrbel isti oddelek, ki je cenzuriral tudi kinematografska dela, to je bil Departamento del Teatro de la Sección de Cinematografía y Teatro⁴² (Prav tam). Poleg novonastalih dramskih del so se v rokah cenzorjev znašla še vsa starejša dramska dela, ki so želela ugledati luč na španskih povojnih gledaliških odrih (Oliva 2004: 142). Izvzeta je bila le dramatika, ki si je že utrla pot v literarni kanon (Prav tam). Pred vsako uprizoritvijo so si morali organizatorji predstave priboriti *hoja de censura*⁴³, ki je pomenil neke vrste prepustnico za uprizoritev gledališkega dela (Prav tam). V uvodu cenzurnega pravnega reda je pisalo, da je cenzura služila politični in moralni

⁴¹ Nacionalno predstavništvo za propagando, ki je delovalo znotraj Podsekretariata za ljudsko izobraževanje

⁴² Oddelek za gledališče, ki je deloval znotraj Sekcije za kinematografijo in gledališče

⁴³ cenzurni list

vzgoji prebivalcev (Muñoz Cáliz 2005: 36). V vlogi cenzorjev so nastopali gledališčniki, pisatelji, novinarji, literarni kritiki, falangisti in duhovniki. Omenjeni odlok še ni predpisoval uradnih norm gledališke cenzure (Muñoz Cáliz 2005: 38). Pa vendar so obstajali kriteriji, po katerih so se cenzorji ravnali. Presojali so glede na merila rimskega indeksa prepovedanih knjig (‘Índice romano’), glede na kritiko ideologije ali prakso režima, javno moralo in pravni red, zagovarjanje drugih, neavtoritarnih ali marksističnih ideologij, nasprotovanje nacionalističnemu pojmovanju zgodovine in glede na sovražnost do vladajočega režima (Oliva 2004: 142).

V frankistično kulturno politiko je bila vključena tudi katoliška Cerkev, ki je dodala svoja cerkvena cenzurna merila: drame niso smele kršiti šeste božje zapovedi, zapovedano je bilo izogibanje temam, kot so splav, homoseksualnost in ločitev in izogibanje neokusni, provokativni in neprimerni rabi jezika (Oliva 2004: 143). Merilo je bila katoliška vera, ki ohranja božje in človeške vrednote in navdihuje človeško vedenje (Prav tam). Od leta 1950 je morala vsak naslov filma ali gledališke predstave spremljati številčna moralna ocena. S številko 1 so bile označene uprizoritve, primerne za otroke, s številko 2 za mladostnike od 14 do 21 let, s številko 3 za starejše od 21 let in s številko 4 hudo nevarni filmi ali gledališke predstave, ki so vsebovali elemente nasilja ali so bili do vere nespoštljivi, protiklerikalni, nedomoljubni (Prav tam). Moralna ocena je le spremljala s strani cenzure že odobrena dela in je izražala zgolj mnenje cerkvenih oblasti, kar je lahko služilo posamezniku kot orientacija pri odločanju za ogled predstave. Take ocene so spremljale tudi gledališke komedije režimu nesovražnih in izjemno priljubljenih avtorjev – Jacinta Benaventeja in Jardiel Poncela (Muñoz Cáliz 2005: 39).

Takoj po vojni so uprizarjanje dramskih del še močno pogojevali z ideološkimi prepričanji njihovih avtorjev. Prepovedano je bilo uprizarjanje dramatikov, ki so bili med vojno na strani republikancev – Federica Garcíe Lorce, Antonia Machada, Miguela Unamuna, Ramóna Maríe del Valle-Inclána (Muñoz Cáliz 2005: 39). Brez težav so uprizoritve dočakali podporniki režima, to so bili Jacinto Benavente, José María Pemán, Jardiel Poncela, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín, Joaquín Calvo Sotelo, Leandro Navarro, Adolfo Torrado, José de la Cueva, Mariano Tomás, Pérez Fernández, Pilar Millán Astray, Samuel Ros (Prav tam).

Med cenzuriranimi dramami se je vedno znašla tudi prevodna dramatika. Pri tem je redko šlo za čiste prevode, ampak za adaptacije; na ta način so si cenzorji prihranili naknadno cenzuro prevodov (Merino in Rabadán 2002: 137). Primernost prevodne dramatike so ocenili glede na avtorjev siceršnji ugled ali glede na teme – strogo prepovedane so bile teme, kot so prešuštvo, homoseksualnost, protiverske teme ali politično sporne teme (Prav tam: 132).

Leta 1951 je gledališko cenzuro prevzelo ‚Ministerio de Información y Turismo‘⁴⁴, znotraj katerega je za cenzuro skrbelo ‚Dirección General de Cinematografía y Teatro‘⁴⁵. V tem obdobju cenzura ni doživela opaznejših sprememb. So pa cenzorji zaradi vsesplošne liberalizacije kulturnega prostora želeli dajati vtis, da se na španskih odrih lahko odvijajo drznejše predstave. Zato so izdali norme za eksperimentalna gledališča, ‚teatros de cámara y ensayo‘, ki so lahko pod določenimi pogoji uprizarjala tudi dela kritičnih avtorjev, kot je bil Sastre ali avtorjev v izgnanstvu, kot je bil Fernando Arrabal⁴⁶ (Muñoz Cáliz 2005: 59).

Ko se je po imenovanju ministra Fraga začelo špansko politiko označevati z izrazom odprtje (‚apertura‘), so se zgodile korenitejše spremembe tudi v gledališki politiki. Prej omenjeno vodstvo za kinematografijo in gledališče je prevzel José María García Escudero (Muñoz Cáliz 2005: 133). Kot znamenje odprtosti je k sodelovanju vabil nekatere nasprotnike režima in se hvalil z zahodnoevropsko obarvanim gledališkim repertoarjem (Prav tam: 134). Leta 1963 je ministrstvo izdalo cenzurne norme za kinematografijo (*Normas de censura cinematográfica*), ki so kmalu začele veljati tudi za gledališče (Prav tam: 137). Norme so navajale teme, ki so bile na odrih prepovedane: upravičevanje samomora ali umora iz usmiljenja, maščevanje, dvoboj, ločitev, prešuštvo, nezakonski spolni odnosi, prostitucija, napadi na zakonsko ali družinsko skupnost, splav, kontracepcija (Muñoz Cáliz 2005: 138). Prepovedano je bilo prikazovanje zlorab mladoletnikov, ki se ne končajo z moralno kaznijo, zasvojenosti z drogami in alkoholom, prenazornih zločinov, seksualnih prizorov, ki budijo nizke strasti, bolezenskih ali neupravičenih nasilnih, krutih ali grozljivih dejanj in uporaba neokusnih pogovornih izrazov (Prav tam). Nedovoljeno je bilo nespoštljivo prikazovanje verovanj in verskih praks, žaljivo in nedostojno prikazovanje političnih ideologij, izkrivljanje dejstev,

⁴⁴ Ministrstvo za informacije in turizem

⁴⁵ Glavno vodstvo za kinematografijo in gledališče

⁴⁶ Repertoarje sem predstavila že v poglavju Eksperimentalna gledališča.

prikazovanje sporov med vasmi ali rasami, prepovedana so bila sporočila, da domovine ni potrebno braniti in vse, kar bi napadalo katoliško Cerkev (Prav tam). Cenzura je glede na norme nato določila, katere predstave so primerne za vse, katere za starejše od 18 let in katere za starejše od 14 let (Muñoz Cáliz 2005: 139). Če si ogledamo norme, vidimo, da so zelo arbitrarne. Izrazi so opremljeni s pridevniki, ki dovoljujejo najrazličnejše interpretacije – nespoštljiv, neokusen, prenazoren ... So si avtorji in cenzorji pod temi pojmi predstavljali enake stvari? Poleg tega so prepovedane teme preohlapne in dajejo vtis, da je bilo prepovedano skoraj vse. Kot sem omenila že v uvodu v to poglavje, je bila španska cenzura implicitne narave in je norme sicer podala, a se je pri tem izogibala natančnim definicijam prepovedanega. Avtorji so morali biti v nenehni negotovosti, saj je edino to omogočalo oblasti, da je imela nad njimi kar največji nadzor. Omenjene norme so veljale do konca režima in še leta 1972 je Wellwarth o španski cenzuri zapisal: „[t]he author is like a man trapped in an elevator: he never knows whether he will be going up or down next, nor how long he will stop when he gets there; furthermore, the elevator is dark so he cannot see the numbers on the floors, which are probably unnumbered anyway⁴⁷“ (Wellwarth 1972: 3).

Leta 1966 je nov zakon o tisku, *„Ley de Prensa e Imprenta“*, odpravil obvezno predhodno cenzuro (Muñoz Cáliz 2005: 129). Kar pa še ni pomenilo, da cenzura ni mogla v zadnjem trenutku preprečiti uprizoritve ali onemogočiti ponovitve predstave. Avtorji so zato ravnali skrajno previdno in svoje drame povečini kljub temu pošiljali v predhodno cenzuro (Prav tam). Celotna produkcija gledališkega dela je bila namreč velik finančni in organizacijski zalogaj, ki bi v primeru prepovedi povzročil prevelike izgube (Oliva 2004: 143).

V času, ki ga je zaznamovala *„apertura“*, so bila uprizorjena določena prej prepovedana dela nekaterih avtorjev: Buera Valleja, Fernanda Arrabala, Laura Olma in Rodríguez Méndez (Muñoz Cáliz 2005: 148). Od tujih avtorjev so bili prvič uprizorjeni Bertolt Brecht, Peter Weiss in Jean-Paul Sartre (Prav tam: 144).

Konec šestdesetih, ko je Frago zamenjal novi minister Sánchez Bella, se je odprtost nekoliko zmanjšala, a vendar se je država še vedno želela prikazovati v liberalni luči. Cenzuro je novi

⁴⁷ „Avtor je kot človek, ujet v dvigalu: nikoli ne ve, ali bo šel naslednjič gor ali dol in ne ve, za koliko časa se bo ustavil, ko tja pride; poleg tega je v dvigalu temno, tako da ne more videti številk nadstropij; ta pa so najverjetneje tako ali tako neoštevilčena.“

minister predstavljal kot nekaj normalnega, značilnega za skoraj vse države in poudarjal fleksibilnost španske cenzure (Muñoz Cáliz 2005: 275–277). Za cenzuro tega obdobja je značilna predvsem muhasta narava. Po eni strani so prepovedovali dela, ki so bila v preteklosti že prepovedana, s čimer so cenzuri želeli dajati večjo veljavo, po drugi strani pa dovolili uprizoritve dramatikov, kot je bil Max Aub (Prav tam: 278), eden največjih političnih nasprotnikov, ki je umrl v izgnanstvu v Mehiki. Brechtovo dramo *El círculo de tiza caucasiano* (*Kavkaški krog s kredo*) so najprej uprizorili, po enem letu pa prepovedali. Istočasno so uprizorili eksistencialistične Sartrove *Muhe – Las Moscas* (Prav tam). Španska cenzura je bila v sedemdesetih in do konca diktature zelo nepredvidljiva. Znašla se je v precejšnji zagati, saj se je po eni strani želela obdržati, po drugi pa se je čedalje bolj zavedala, da pri starih vzorcih ne bo mogla več dolgo vztrajati. To je bila cenzura v zadnjih izdihljajih, ki je slutila drugačno politiko in videla, da se nezadržno bliža njen konec.

Po Francovi smrti se leto 1976 zaradi svobodnejše kulturne politiko označuje z izrazom ‚destape‘⁴⁸, ko so, v ustreznem kontekstu seveda, v kinih in gledališčih že bili dovoljeni goli prizori (Muñoz Cáliz 2005: 275).

Gledališke cenzure je bilo konec 4. marca 1978 z izdajo vladnega odloka (‚Real Decreto‘) (Muñoz Cáliz 2005: 409). V kulturni sferi so začeli glorificirati avtorje, ki jih je prizadela cenzura in napihovati posledice frankističnih cenzurnih ukrepov (Prav tam: 416). Postfrankistični španski odri so želeli obuditi nekatere avtorje, ki so bili med diktaturo nezaželeni. Z ‚operación rescate‘⁴⁹ je Ruiz Ramón označil gledališko kulturno politiko, ki je dovolila uprizarjanje avtorjev, ki so ustvarjali pred državljansko vojno in so bili v času diktature nezaželeni. To so bili Valle-Inclán, García Lorca, Rafael Alberti. Istočasno je potekala ‚operación restitución‘⁵⁰, zaradi katere so bile dovoljene uprizoritve avtorjev, ki so bili prepovedani v zadnjih letih frankizma – Buero Vallejo, Olmo, Rodríguez Méndez, Riaza (Paco de Moya 2004: 146).

⁴⁸ ‚destape‘ je prizor v filmu ali predstavi, v katerem se igralci razgalijo

⁴⁹ operacija Rešitev

⁵⁰ operacija Restitucija

Slovenska gledališka cenzura

V začetnem obdobju je do leta 1952 za cenzuro skrbel agitprop, v obdobju družbenega upravljanja pa Upravni odbori, Uprava državne varnosti z ljudsko milico, državno tožilstvo in sodišča, Socialistična zveza delovnega ljudstva, Ljudska mladina, AFŽ, Zveza borcev, Zveza upokojencev, Zveza sindikatov Jugoslavije (Poniž 2010: 20).

Ker je bila slovenska cenzura neuradna, je morala biti diskretna: „d/a se ne bi po nepotrebnem ohranilo zapisanega kaj takšnega, kar bi dokazovalo, da je oblast zagovarjala eno in delala drugo, so bile cenzurne odločitve posredovane ustno ali telefonsko“ (Gabrič 2010: 186). Določena dela so zaplenili ob hišnih preiskavah, že odobreno dramsko delo je včasih skrivnostno izginilo s programa, avtorji so spremenili delo ali ga opustili, ker so upoštevali nasvete partijskih funkcionarjev ali celo prijateljev, nekateri zaradi strahu dela niso napisali ali se vrnil po rokopise, ki so jih že oddali (Poniž 2010: 25–29). Ker so se prepovedi dram dogajale še preden so prišle na oder, je večina prepovedi ostala prikritih (Troha 2007: 162). Uradnih prepovedi dramatikov ni bilo, a v petdesetih državna gledališča vseeno niso smela uprizarjati določenih avtorjev, ki niso ustrezali vladajoči oblasti – Anouilha, ker je kolaboracionist, Salarcouja ker je informbirojevec, Sartra, ker je eksistencialist (Prav tam: 119). Prepovedi so se dogajale tudi zaradi okoliščin, v katerih so se avtorji znašli. Dramo Igorja Torkarja *Gospod Ponikvar* so denimo prepovedali zato, ker so skrivoma že pripravljali obtožnico proti avtorju, ki so mu nato sodili na dachauskem procesu (Prav tam. 162).

Slovenska povojna oblast je cenzuro pojmovala kot nujen ukrep, ki bo pripomogel k uspešni graditvi nove povojne družbe: določeni kulturniki onemogočajo prehod v socialistično družbo enotnosti, zato nam ne preostane drugega, kot da jih odstranimo (Troha 2007: 134). Socialistična družba je zahtevala predvsem lojalnost posameznika, kar pa je neizbežno vodilo v omejevanje: „vse zlo vrednotenja po principu lojalnosti je v tem, da ugotavlja zgolj skladnost ‚novega‘ z nečim, kar že obstaja. Praktični učinek je, da povzroča stagnacijo tvornosti in ovira delovanje konkretnih ljudi v družbenem življenju“ (Pučnik 1986: 27).

Cenzura gledaliških del in uprizoritev

Samocenzurni posegi v besedila

V povezavi z dramskim povojnim ustvarjanjem se tako v španski kot v slovenski literarni vedi veliko govori o samocenzuri („autocensura“). Z izrazom samocenzura se označujejo vsi predhodni ukrepi, ki se jih posluži avtor, da bi se izognil neprijetnim posledicam ali naknadnim posegom v besedilo v cenzurnih postopkih (Abellán 1982). K samocenzuri je tako španske kot slovenske avtorje vodila negotovost, v kateri jih je zaradi svoje misteriozne in implicitne narave držala povojna cenzura.

Samocenzura na ustvarjanje vpliva zavestno ali nezavedno. O nezavedni rabi cenzure lahko govorimo s pomočjo psihoanalize. Freud v svojem najbolj znanem delu *Traumdeutung* (*Interpretacija sanj*) res govori o podobnostih med sanjami in literaturo. Tako sanje kot literaturo vodi želja po odpiranju vprašanj, ki v družbi veljajo za nespodobna (Neuschäfer 1994: 55). Tej želji se nasproti postavi psihična sila, ki nad sanjami (literaturo) izvaja cenzuro in vodi v popačenje sanj oziroma v samocenzuro. Čeprav cenzura deluje kot inhibitor komunikacije, je obenem stimulator domišljije (Prav tam: 56). Samocenzura lahko avtorja prisili, da še bolj kreativno poseže po obravnavani snovi in z večjo rabo metaforičnosti prispeva k še zanimivejši podobi besedila.

Kritiko v samocenzuriranih besedilih, ki so nastala v času represivnih režimov, je včasih težko preučevati, saj je bila včasih prikrita do te mere, da o njej ne moremo biti popolnoma prepričani. Poleg tega nekateri avtorji o lastni samocenzuri še danes ne želijo spregovoriti, ker bi jim kdo lahko očital strahopetnost (Poniž 2010: 191).

Samocenzura pod represivnimi režimi seveda ni pravilo. Obstajajo namreč tudi avtorji, ki se samocenzure načrtno niso posluževali. Ti večinoma tudi niso doživeli izdaje ali uprizoritve svojih del.

„Posibilismo“ in „imposibilismo“

Na španski gledališki sceni se je v začetku šestdesetih odvila zanimiva polemika med dvema najpomembnejšima povojnima predstavnikoma španske povojne dramatike, Antoniem Buerom Vallejom in Alfonsom Sastrom – polemika o „posibilismu“⁵¹ in „imposibilismu“⁵² v gledališču in dramatiki.

Antonio Buero Vallejo je bil eden najuspešnejših dramatikov, ki ga sodobna literarna zgodovina uvršča med kritično generacijo. Poleg tega da so bile uprizorjene skoraj vse njegove drame, so mu cenzorji izkazovali posebno naklonjenost. Največji uspeh je doživela njegova prva drama in hkrati prva kritična drama španske povojne družbe, *Historia de una escalera* (1949). Presenetljiva je bila tudi uprizoritev njegove drame, ki problematizira nedotakljivo državljansko vojno – *El tragaluz* (1967). Buerove drame so bile uspešne, ker so kritiko družbe vedno uspele zaviti v zanimivo zgodbo ali obravnavale teme in motive, ki navidez niso imeli nobene povezave s špansko povojno aktualnostjo. Prikazovale naj bi le splošne človeške eksistencialne stiske (*Historia de una escalera*, *La señal que se espera*), življenja znanih oseb v določenem zgodovinskem obdobju (*Un soñador para un pueblo*, *El sueño de la razón*, *La detonación*, *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio*) ali bile predelave znanih mitoloških zgodb (*La tejedora de sueños*). Buerova kritika torej nikoli ni bila neposredna in avtor je bil vztrajen zagovornik „posibilisma“, ki ga je sam opredelil takole: „Un teatro, pues, „en situación“, lo más arriesgado posible, pero no temerario“⁵³ (Muñoz Cáliz 2004: 173). S „posibilismom“ se označuje gledališče, ki želi biti uprizorjeno, a se obenem ne odpove kritični ostrini in se na nek način celo poigrava z mejami dovoljenega.

Alfonsa Sastra prav tako kot Buera uvrščajo med predstavnike prve kritične generacije. Zagovarjal je pisanje kritičnih dram, ne oziraje se na cenzuro. Prepričan, da je prepoved kritike le začasna, je govoril o „imposibilismu“: „No hay esa libertad, pero hagamos de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar a saber en qué medida no la hay y, de esa

⁵¹ Izraz *posibilismo* izhaja iz šp. pridevnika „posible“ (sln. možen). V slovenščini bi si glede na ostale -izme lahko izmislili izraz „možnostizem“.

⁵² Izraz *imposibilismo* izhaja iz šp. pridevnika „imposible“ (sln. nemogoč). V slovenščini bi si glede na ostale -izme lahko izmislili izraz „nemogočizem“.

⁵³ Gledališče, primerno situaciji; karseda tvegano, ampak ne nepremišljeno.

forma, luchar por conquistarla“⁵⁴ (Muñoz Cáliz 2004: 173). A njegova dramatika ni dosegala velikih uspehov, saj se je preveč približala politični akciji in se istočasno oddaljevala od umetnosti. Kot zagrizen komunist je umetnost pojmoval kot revolucionarno sredstvo boja, kar je pripomoglo k njegovemu neuspehu (Abbas 2010: 17). Po koncu diktature je Sastre ugotavljal, da njegova angažirana umetnost ni obrodila želenih sadov: „Ahora veo que la eficacia social del arte es largoplacista: puede elevar la sensibilidad y la inteligencia de un pueblo, pero no puede tener mucho efecto en las luchas inmediatas que se imponen“⁵⁵ (Sastre 1987: 17). Jasno je, da gledališče ni moglo spreminjati družbenih razmer v smislu rušenja diktature. Kakršnakoli raba umetnosti v utilitaristične namene namreč hitro propade. ‚Imposibilismu‘ lahko pridružimo tudi vse dramatike ‚underground‘ generacije, ki so ustvarjali na kulturnem obrobju in svojih del z redkimi izjemami niti niso predstavljali cenzurnim odborom. Eden izmed njih, Luis Riaza, pravi takole: „Lo mejor para contrarrestar la censura es ignorarla y no convertirse, con la obsesión del censor, en el propio censor“⁵⁶ (Muñoz Cáliz 2005: 254). Ko avtor delo napiše, se reši njegovega bremena. Publika in oblast ga lahko sprejmeta ali ne, a to ni več avtorjeva skrb: „Esto puede sonar a exceso de orgullo, pero si también se tiene que prescindir de ese pequeño engaño, ¿qué le queda a uno?“⁵⁷ (Prav tam).

Tudi na Slovenskem najdemo predstavnike ‚imposibilisma‘, ki so doživljali prepovedi in tako kot Sastre zaradi svojih prispevkov utrpeli različne sankcije, to so bili Igor Torkar, Marjan Rožanc, Gregor Strniša in Dane Zajc. Slednji pravi takole:

„Naloga umetnosti na splošno (če se o teh nalogah more govoriti) pa še posebej naloga gledališča kot najnaprednejšega množičnega doživetja je, da podira umetne ograje, postavljene okoli relativno svobodne človeške osebnosti. [...] Če se shizofrenija danes zdravi s šoki, se človekova zakrknjenost zdravi s posilstvom, z razdevičenjem nedolžne ničvrednosti“ (Zajc 2012: 76).

⁵⁴ Svobode ni, ampak delajmo se, kot da je. Na ta način bomo izvedeli, v kakšni meri je prisotna in se bomo lahko zanjo borili.

⁵⁵ Zdaj vidim, da je učinek umetnosti na družbo dolgoročen: lahko budi zavest in povečuje pamet ljudstva, ampak ne more imeti velikega vpliva na takojšnje boje.

⁵⁶ Najboljši način, kako preprečiti cenzuro je ta, da jo ignoriraš in se v obsedenosti s cenzorjem ne spremeniš v svojega lastnega cenzorja.

⁵⁷ To lahko zveni kot pretiran ponos, a če se moramo odreči še tej majhni prevari – kaj nam še preostane?

Na slovenski gledališki sceni lahko najdemo tudi pripadnike ‚posibilisma‘, ti so se zbirali posebej okoli Odra 57. Dramatik Peter Božič je povedal, da so kot krinko za kritiko sistema pogosto uporabljali temo razpada meščanske družine: „Taka tema je že vnaprej zagotavljala alibi pred Partijo, saj gre vendar za razkroj buržoazne družine (družbe), obenem pa vendarle omogoča nepolitičen pristop k osebam, možno je psihologizirati, kratkomalo mogoče jo je obleči v kolikor toliko sprejemljiv umetniški jezik“ (Božič 1988: 47).

Ne glede na to, ali so se avtorji posluževali enega ali drugega principa, v resnici nikoli niso mogli vedeti, kakšna usoda bo doletela njihovo dramo. Nespametno bi bilo govoriti, da je ‚posibilismu‘ vedno uspelo prelisičiti cenzorje ali da je ‚imposibilismo‘ vedno vodil v prepoved. Včasih je bila prepoved besedila odvisna tudi od zunajbesedilnih dejavnikov – avtorjeve splošne politične usmerjenosti, njegovega družinskega porekla, socialnih krogov, v katerih se je gibal. Čeprav so bili cenzurni kriteriji takšni ali drugačni, je bilo dejstvo, da se oblasti pač ni smelo kritizirati.

Pripravila sem pregled prepovedanih in dovoljenih dram, v katerega sem zajela le tiste drame, ki predstavljajo kritiko oblasti. Vemo, da so bile v obeh državah nezaželene tudi druge teme – v Španiji kritika katoliške Cerkve ali druge moralno sporne teme, na Slovenskem pa drame, ki so katoliško Cerkev zagovarjale. Če pogledamo izjave cenzorjev, vidimo, da so se včasih postavili tudi v vlogo umetniških presojevalcev – kritizirali so slog, dogajalno strukturo, sporočilno prepričljivost. Pregled sem razdelila v dve skupini. V prvi so kritične drame, katerih uprizoritev oziroma izdaja sta bili zaradi eksplicitne kritike prepovedani. V drugi pa kritične drame, ki so zaradi rabe metaforike ali drugih, večinoma zunajbesedilnih dejavnikov, lahko doživele uprizoritev.

Kritične drame, ki se zaradi eksplicitnosti niso uspele izogniti prepovedi

Med slovenskimi gledališkimi uprizoritvami velja za najbolj odmevno nasilna prekinitev predstave *Topla greda* (1964) Marjana Rožanca, ki ji je sledila še sodna prepoved in nato ukinitve kritičnega Odra 57. Ostale prepovedi uprizoritev so bile redkejše in bile deležne skromnejše obravnave s strani literarnih kritikov in zgodovinarjev, zato je trenutno o nekaterih težko dobiti zanesljive podatke. Pojavljajo se v posameznih zapisih Denisa Poniža in pričevanjih Tarasa Kermaunerja ter Andreja Inkreta. V Španiji so bile prepovedi številčne

in so tudi dobro dokumentirane ter predstavljene v doktorski disertaciji Berte Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*.

V Španiji sta obstajali dve skupini avtorjev, ki so bili redko uprizorjeni (če pa že, so se te uprizoritve odvijale na manjših, predvsem eksperimentalnih odrih ali na gledaliških festivalih, predvsem na festivalu Sitges). Prva skupina takih avtorjev so bili dramatik, ki so pod vplivom Alfonsa Sastra pisali drame kritičnega socialnega realizma – Lauro Olmo, José Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, José Martín Recuerda. Druga skupina avtorjev, ki so bili prisiljeni ustvarjati v takoimenovanem gledališkem podzemlju, so bili „underground“ avtorji – Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, José Ruibal, José María Bellido. Večine od njih Muñoz Cáliz ne vključi v svoj pregled, saj ti avtorji svojih del niso predstavljali cenzuri. Veliko zavrženih španskih avtorjev je čez nekaj let ponovno preizkusilo srečo in tedaj so bili odzivi cenzorjev različni in nepredvidljivi. Veliko dramam se je priložnost za uprizoritev ponudila po koncu diktature. V Sloveniji so bili na rob potisnjeni avtorji krščanskega realizma (Stanko Canjkar in Ivan Mrak).

Drame, katerih izdaja ali uprizoritev sta bili zaradi kritike oblasti prepovedane, sem razdelila glede na predmet kritike, ki so ga te drame obravnavale. Nekatere drame so bile kasneje lahko uprizorjene samo na določenih, najpogosteje eksperimentalnih odrih. Pripisala sem tudi letnice nastanka dram, da bi opozorila na to, da so bile povojne drame tako v Sloveniji kot v Španiji lahko prepovedane skozi celoten režim – tudi v liberalnejših šestdesetih. Prepovedi so drame torej doživele, ker so bile:

a) odkrita kritika vladarjev ali oblasti: v drami Vitomila Zupana *Stvar Jurija Trajbasa* (1947) Trajbas zastopa oblastiželjnega vladarja. Očitna kritika jugoslovanskega vladarja so še drame *Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave* (1974) Frančka Rudolfa, *Zaščitna maska* (1973), *Salto mortale* (1973) in *Triangel* (1976) Pavla Lužana in *Spolno življenje Franja Tahija* (1980) Denisa Poniža (Poniž 2010: 251). Med španskimi dramami v to skupino spadata drami Joséja Ruibala *Su majestad la sota* (1966), v kateri se za nasledstvo na prestolu bojuje križev kralj iz kompleta kart in *El hombre y la mosca* (1968), kjer diktator v svoji kristalni palači vzgaja naslednika – dvojnika, za katerega se izkaže, da ne bo kos svojemu poslanstvu. Manuel Martínez Mediero v *El último gallinero* (1969) diktatorja prikaže kot

poveljnika kokošnjaka. V drami Miguela Romera Estea *Pontifical* (1968) so predstavniki oblasti in podrejenih živali v živalskem vrtu⁵⁸.

b) kritika revolucije ali vojne. Ta se pojavi v dramah Ivana Mraka *Andrej Chenier* (1946) in *Robespierre* (1947), kjer so levičarski revolucionarji predstavljeni kot morilci (Kermauner 2007: 18). V *Revoluciji* (1951) Stanka Majcna se ljudstvo popolnoma podredi gospodarju v upanju, da bo nekoč zavladovalo (Majcen 1999: 322). Igorja Torkarja *Pisana žoga* (1955) govori o porazu revolucionarja, *Delirij* (1959) pa o posameznikih, ki se v imenu zgodovine ne želijo podrežati ideji (Poniž 2001: 241–242). Obe drami sta bili sicer uprizorjeni, a zaradi nasprotovanja oblasti ne na glavnem slovenskem nacionalnem odru, temveč na odru MGL (Prav tam). Gregor Strniša v *Ljudožercih* (1972) prikaže nedotakljivo revolucijo kot klanje. Revolucija je prikazana kot igra v dramah *Norci* (1964) Dušana Jovanovića in *Fútbol* (1963) Joséja Maríe Bellida, v slednji zmagovalci nogometne tekme mučijo poražence.

c) kritika slabih socialnih razmer v državi, ki je izražena v drami Alfonsa Sastra *Tierra roja* (1958) in je prepoved doživela, ker je preveč socialistično obarvana. José María Rodríguez Méndez v *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (1964) prikazuje težke razmere srednjega sloja. Lauro Olmo v *Mare Nostrum, S. A.* (1966) slika slab položaj španskih ribičev. Najnižjim slojem se je z naklonjenostjo posvetil tudi José María Rodríguez Méndez v *Los quinquis de Madriz* (1967) in *Historia de unos cuantos* (1971). *Topla greda* (1964) Marjana Rožanca je bila nedopustna kritika Kardeljeve agrarne reforme (Poniž 2001: 279).

č) kritika politične policije ali spraševanje o smislu njenega obstoja. V drami *La doble historia del doctor Valmy* (1964) Antonia Buera Valleja politični zasliševalec dobi enake simptome kot njegov zaslišanec. V drami *Gospod Ponikvar* (1947) Igorja Torkarja ljudstvo lahko samo razkrinka pokvarjeno meščanstvo (Kermauner 2007: 14). *Povečevalno steklo* (1955) Jožeta Javorška je bilo po petih ponovitvah v ljubljanski Drami prepovedano, saj so oblasti sčasoma le prepoznale problematiziranje policijskega nasilja, ki je prikazano skozi zgodbo prišleka Pohlina. Ta se v šentflorjanski Glažuti spremeni v žrtev vaščanov (Poniž 2001: 246–247). V drami Primoža Kozaka *Dialogi* (1962) postane jasno, da lahko tudi zasliševalci vsak trenutek postanejo zaslišanci.

⁵⁸ Tej zelo podobna je drama Igorja Torkarja *Pravljica o smehu* (1953), a ni bila prepovedana.

d) kritika birokracije, ki je izgubila občutek za človeka in ga uničila je predstavljena v drami Carlosa Muñiza *El tintero* (1960) in dveh dramah Antonia Martíneza Ballesterosa, *El pensamiento circular* (1963) in *Los Mendigos* (1961). Drama Rudija Šeliga *Svatba* (1981) je bila uprizorjena šele šest let kasneje in govori o zaljubljenih, ki jima družba zaradi njune telesne zaostalosti stalno onemogoča uradno sklenitev zakonske zveze, ko pa to dosežeta, od njiju zahtevajo konvencionalno življenje; drama je hkrati kritika birokratskega sistema in povojne družbe, ki je ostala brez vrednot (Poniž 2001: 319–321).

Ob koncu pregleda prepovedanih dram naj še enkrat opozorim na arbitrarnost obeh cenzur – nekatere drame so bile, kljub temu da so se lotile kritike katerega izmed zgoraj naštetih področij, lahko izdane ali uprizorjene. Ne španska ne slovenska cenzura namreč nista predpisovali konkretnih prepovedanih tem, ampak so bile prepovedi največkrat samovoljne in niso bile vedno odvisne od znotrajbesedilnih dejavnikov.

Kritične drame, ki niso imele težav z uprizoritvijo oziroma objavo

V to skupino sem uvrstila drame, ki so bile lahko uprizorjene na državnih ali eksperimentalnih odrih oziroma drame, ki so doživele izdajo. To, da so doživele izdajo ali bile uprizorjene, še ni pomenilo, da so bile s strani oblasti ovrednotene pozitivno. Veliko je bilo dram, pri katerih so morali dramatik pred objavo opraviti določene popravke. Zaradi splošnejšega značaja pregleda bom take drame obravnavala enako kot tiste, ki so bile sprejete brez popravkov.

Največji čudež tedanjega španskega gledališča je bil dramatik Antonio Buero Vallejo, ki je s predstavo *Historia de una escalera* (1954) na povojnem španskem odru prvič predstavil socialne probleme in ustvaril prvo dramo, ki ni pripadala zgolj zabavi namenjenemu gledališču. Cenzorji so uprizoritev odobrili, ker so menili, da drama predstavlja probleme, s katerimi se v življenju srečuje vsak posameznik in ne cilja na situacijo v Španiji. Presenetljiva je bila tudi uprizoritev dramatika skrajnega kritičnega realizma Alfonsa Sastra *Escuadra hacia la muerte* (1952) – pet vojakov sredi Tretje svetovne vojne premišljuje o svojem življenju in na koncu se vsak odloči za svojo pot; interpretacije drame se med seboj lahko razlikujejo – od izrazito protimilitantnih do zgolj eksistencialnih dilem posameznikov.

Uprizorili so mu tudi dramo *La mordaza*⁵⁹ (1954), ki je sicer ostra kritika cenzure. Cenzorji so namreč mislili, da gre zgolj za predelavo tedaj razvpitega umora družine v francoskem mestecu Lurs, ki so jo francoski mediji poimenovali L'affaire Dominici (Muñoz Cáliz 2005: 102).

Buero Vallejo je znan po rabi **slepote kot metafore** za špansko družbo, ki se slepo vdaja oblastni ideologiji, uporabil jo je v *En la ardiente oscuridad* (1950), *El concierto de San Ovidio* (1962) in *Llegada de los dioses* (1971). Na enak način je uporabil **metaforo gluhosti** v *Irene o el tesoro* (1954) in *El sueño de la razón* (1970).

Veliko avtorjev je svoje drame postavljalo v **oddaljene časovne ali krajevne prostore, največkrat v zgodovino**. Tega se je v številnih dramah posluževal Antonio Buero Vallejo – *Un soñador para un pueblo* (1958) se dogaja v Španiji 18. stoletja, v času markiza Esquilacheja, katerega številne reforme so jezile špansko ljudstvo. *Las meninas* (1960) nas predstavi v čas 17. stoletja in sledijo resničnim dogodkom v življenju slikarja Velazqueza. *El sueño de la razón* (1970) govori o zadnjih dnevih gluhega slikarja Francisca de Goye in o nerazumevanju, ki ga je umetnik deležen s strani okolice. *La detonación* (1977) nas popelje v obdobje romantike in govori o pisatelju Marianu Joséju de Larri. José María Rodríguez Méndez postavi svojo dramo *El vano ayer* (1963) v obdobje obnove borbonske dinastije konec 19. stoletja in govori o ponesrečenem državnem udaru. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970) Joséja Martína Recuerde se dogaja v času vladanja Fernanda VII in prikazuje upor nun v samostanu, poleg tega vzporeja prvo špansko ustavo („Primera Constitución“) s prihajajočo iz leta 1978 (Oliva 2004: 191). Igorja Torkarja *Pisana žoga* (1955) se dogaja pred drugo svetovno vojno v katerikoli državi. *Aleksander praznih rok* (1961) Vitomila Zupana se dogaja v 4. stol. pr. n. št., kjer v vlogi neusmiljenega vladarja nastopa Aleksander Veliki. *Afera* (1961) Primoža Kozaka se dogaja v Italiji med drugo svetovno vojno in *Dialogi* (1962) nekje v Sovjetski zvezi.

Nekatere slovenske drame so bile **navidez še agitke**, a so že kazale kritiko sistema. Igor Torkar v *Veliki preizkušnji* (1945) že problematizira motiv bratomorne vojne (Kermauner 2007: 14).

⁵⁹ Mordaza v španščini pomeni stvar, s katero nekomu zamašimo usta (preveza).

Nekaj avtorjev je predelalo **mitološko snov**, s čimer so si zagotovili enkratni alibi za kritiko. O rabi mitološke snovi več govorim v poglavju Aktualizacija mita kot kritika družbenopolitičnega dogajanja.

Nekaj dram je bilo uprizorjenih zaradi **odprtejšje kulturne politike konec petdesetih in v šestdesetih**. Take odobritve so bile precej nepredvidljive, odvisne predvsem od osebne presoje cenzorjev ali oblasti. Drami Alfonsa Sastra *La camisa* (1960) in *English Spoken* (1967) govorita o emigraciji kot edinem izhodu za revni nižji sloj v času frankizma. José María Rodríguez Méndez je ustvaril tri drame, ki so bile v očitnem nasprotju s tedanjo oblastjo: *Vagones de madera* (1958) so izrazito antimilitantna drama, *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) je španska verzija Brechtovega *Kroga s kredo*, *El vendimia de Francia* (1961) govori o emigrantih, ki se ne morejo otresti bremen državljanske vojne. Lauro Olmo v *El cuarto poder* (1969) in *Nuevo retablo de las maravillas y olé* (1971) tematizira okolje, omejevano s prepovedjo besede. V *El cuerpo* (1965) isti avtor korpulentnega starejšega moškega predstavi kot mačista, kar je očitna alegorija tedanjega diktatorja.

Nekateri avtorji so svoja dela uspeli uprizoriti zaradi **siceršnje pripadnosti režimu ali ustreznega družinskega ozadja**. Eden takšnih je bil Joaquín Calvo Sotelo, ki so mu objavili in velikokrat uprizorili dramo *La Muralla* (1954), ki očitno kritizira meščansko hinavščino in v kateri se avtor norčuje iz cenzure (Abbas 2009: 20). Njegov brat José Calvo Sotelo je bil namreč politični „mártir“⁶⁰ (Prav tam: 18), poleg tega je bil Joaquín pisec tedaj popularnih komedij.

Na drugi strani je avtor, ki je užival **vsesplošno priljubljenost** in bil posledično tudi pri cenzorjih deležen nekakšne protekcije. To je bil Antonio Buero Vallejo. Njegova *El tragaluz* (1967) je bila uprizorjena kljub izjemno občutljivi temi bratomorne vojne.

Konec cenzure in možnost svobodnejšega izražanja

Po Titovi smrti (1980) se je v osemdesetih počasi začel razvijati odprt dialog o minulem režimu, v kulturi pa velik angažma (Poniž 2010: 260). Končno so se uprizarjale številne

⁶⁰ mučenik

drame, ki so odkriteje kritizirale pravkar minuli politični sistem: *Disident Arnož in njegovi* (1982) ter *Veliki briljantni valček* (1985) Draga Jančarja ter *Slovenska savna* (1987) Rudija Šeliga.

Nekaj prej prepovedanih novel oziroma romanov so dramatizirali: novelo Edvarda Kocbka *Strah in pogum* (1984), romana *Levitán* Vitomila Zupana (1985) in *Resničnost* Lojzeta Kovačiča (1985). Dušan Jovanović je napisal drami, ki prikazujeta odkrito kritiko minulih vojn in režima: *Osvoboditev Skopja* (1978) in *Karamazovi – Vzgoja srca* (1980). Pojavile so se tudi drame, ki so bile očitne kritika stalinizma: *Job* (1982) Dimitrija Rupla, *Ana* (1984) in *Volčji čas ljubezni* (1988) Rudija Šeliga.

Čeprav je bilo Ministrstvo za kulturo ustanovljeno že leta 1978, se do leta 1983 na španskih odrih ni zgodilo nič prelomnega. Centro de Documentación Teatral je od leta 1983 omogočala svobodno uprizarjanje dram, ki jih v času frankizma zaradi kritike političnega sistema niso smeli (Abbas 2010: 18). Govorila sem že o ‚operación rescate‘, ki je dovolila uprizarjanje starejših avtorjev, ki so bili med režimom prepovedani in o ‚operación restitución‘, s katero so obudili sodobno dramatiko.

IV SMERI V SLOVENSKI IN ŠPANSKI POVOJNI DRAMATIKI

Preden se posvetim interpretacijam in primerjavam posameznih dram, bom na kratko omenila še nekatere smeri v slovenski in španski povojni dramatiki. Pri raziskovanju povojne dramatike sem namreč zasledila nekaj podobnosti med špansko in slovensko socialnorealistično dramatiko ter med slovensko poetično in špansko simbolistično dramo, ki bi jih veljalo omeniti. Obema državama je bila skupna tudi drama absurda, zato sem sklenila med pregled smeri vključiti tudi to. Pri primerjavi med posameznimi smermi sem se naslanjala na že obstoječe študije, s primerjavo konkretnih dram pa se nisem ukvarjala, ker to ni glavni namen moje raziskave. Poglavje zato prinaša le grobe orise značilnosti posameznih smeri – ti so lahko podlaga za podrobnejšo raziskavo, ki bi primerjavo slovenskih in španskih povojnih dramskih smeri opravila na konkretnih primerih dram.

Realistične smeri v dramatiki

Že v poglavju o gledališčih, ki so ustvarjala na robu družbenega dogajanja, sem govorila o izgubljeni generaciji španskih realistov, ki so v času represije gledališče pojmovali kot sredstvo za doseg družbenih sprememb. To nas takoj spomni na angažirani slovenski socialni realizem, čeprav se je porodil iz popolnoma drugačnih razlogov, saj se je v ozadju skrivala ideja socializma. Res pa je tudi, da je bil pobudnik španskega realizma Alfonso Sastre znan komunist, blizu komunistične stranke pa naj bi se vrtel tudi drug plodovit pisec, Lauro Olmo (Berénguer 1995: 16). Tovrstna dramatika se je v Španiji pojavila v petdesetih in želela nagovoriti ljudstvo, ki se je zaradi diktature znašlo v slabem socialnem položaju. To je verjetno razlog, da nekateri španski literarni zgodovinarji v zvezi s to dramatiko uporabljajo tudi oznako socialni realizem, ‚realismo social‘ (Berénguer 1995: 15). Tako kot tedanje pripovedništvo socialnega realizma je imelo tudi to gledališče cilj, nagovoriti zapostavljene množice, jim razkriti resnico in jih pozvati k uporabi (Prav tam: 21). Kot je povedal Sastre, je te dramatike družil edino odpor, ki so ga čutili do institucionalnega gledališča meščanskih elit (Prav tam 1995: 22), zato je skupina realistov kmalu razpadla. V generacijo kritičnih realistov literarni zgodovinarji uvrščajo poleg Alfonsa Sastra še Carlosa Muñiza, Laura Olma, Marciala

Suareza, Alfreda Mañasa, Ricarda Rodrígueza Budeda, Joséja Martína Recuerdo, Joséja Mario Rodrígueza Méndeza, Antonia Galo, Andrésa Ruíza, Ramóna Gila Novalesa, Agustína Gómeza Arcosa, Ricarda López Arando.

V slovenski dramatiki se izraz socialni realizem uporablja za smer, ki se je pojavila v tridesetih letih dvajsetega stoletja z zaključkom v začetku petdesetih (1952). Socialnorealistična dramatika je bila na strani izkoriščanih razredov, večinoma kmetov ali proletarcev. Predstavniki smeri so bili obenem podporniki socializma, idejno pa so se navezovali na marksizem (Koruza 1967: 9). Do informbiroja so bili v dramatiki opazni vplivi sovjetske socialistične dramatike (Prav tam).

Oglejmo si podobnosti slovenskega in španskega realizma. Pri obeh je bila dramatika do neke mere **pojmovana kot sredstvo za doseg cilja**: slovenski socialni realizem je želel graditi povojno domovino in pomagati pri oblikovanju delavskega in kmečkega človeka v skladu z novo ideologijo, španski je želel predstaviti ubožni položaj, v katerem se je znašel pripadnik nižjega razreda in ga pozvati k upor. Na slogovni ravni sta se obe smeri trudili za **objektivno prikazovanje življenja** preprostih ljudi, pri čemer sta uporabljali čim bolj **realističen jezik**. V obeh realizmih so bile **osebe do neke mere tipizirane**, saj so predstavljale predstavnika določenega razreda – v slovenski drami kmeta ali delavca (Koruza 1967: 59), v španski pa predstavnika zatiranega nižjega sloja (Ruiz Ramón 1992: 488).

Glavna razlika med slovenskim in španskim socialnim realizmom je, da se v slovenski socialnorealistični drami **osebe** skoraj praviloma **delijo na dobre in slabe**, medtem ko so v španski realistični drami **tako protagonisti kot antagonisti žrtve** – antagonisti so sicer predstavljeni kot škodljivci, a so obenem le žrtve svoje dobe (Ruiz Ramón 1992: 488). V španski drami so običajno protagonisti ljudje, katerih usoda je bila v javnem življenju zamolčana – **brezposelni, prostitutke, cigani, etnične manjšine, politični nasprotniki, nižji uradniki** (Muñoz Cáliz 2007: 154), v slovenski pa **kmetje in proletarci**.

Tako v Španiji kot v Sloveniji je bilo nekaj pripadnikov realizma, ki jih zaradi pogoste obravnave problematike človekovega obstoja povezujejo z eksistencializmom. V Španiji sta bila to Antonio Buero Vallejo in Sastre, v Sloveniji pa Primož Kozak, Marjan Rožanc, Dominik Smole, Peter Božič. Za slednje se predlaga slogovna oznaka ontološki nadrealizem,

saj so to dramatik, ki so povečini študirali ali se ukvarjali s filozofijo (Koruza 1967: 149). Ontologija je bila tedaj v okviru fenomenologije tudi v svetu prevladujoča filozofska disciplina, z nadrealizmom pa je označena težnjo teh dramatikov po prikazovanju višje, metafizične resničnosti (Prav tam: 150).

Poetična in simbolistična drama

Slovenska poetična drama naj bi nastala po zgledu T. S. Eliota in Christopherja Frya, s katerima se je slovenski kulturni živelj seznanil preko časopisov (Koruza 1997: 179). Sredi petdesetih so Eliota uprizorili tudi v celjskem gledališču, Frya v MGL. Pri nas je poetična drama podobno kot drama absurda služila družbeni kritiki. Obravnavala je eksistencialna vprašanja in se vračala k subjektu, pri čemer se je umikala realizmu in težila k spoznavanju višjega, metafizičnega sveta. Motivi in teme v poetični drami so bili biblijski, zgodovinski in mitološki (Schmidt Snoj 1976: 188–194). Za prvo slovensko poetično dramo velja *Antigona* (1960) Dominika Smoleta, v kateri je avtor kritiko in aluzije na sodobno politiko spretno prikril z uporabo znane mitološke zgodbe. Ostale kritične poetične drame so ostale neuprizorjene (Tauferjev *Prometej ali tema v zenici sonca*) ali so bile uprizorjene na eksperimentalnih odrih (Zajčeva *Otroka reke* leta 1962 in Strnišev *Samorog* leta 1964).

V Španiji se je v začetku 20. stoletja pojavilo poetično gledališče (‘teatro poético’), ki je služilo le nostalgичnemu vračanju k španski zgodovini in njenim mitom brez kakršnekoli povezave z aktualnostjo (Ruiz Ramón: 1992: 63). Poetično dramo v ožjem smislu, kot so jo gojili na Slovenskem in po svetu v 20. stoletju, je ustvarjal španski dramatik v izgnanstvu, Rafael Alberti. Pri njem je meja med čisto liriko in dramatizacijo velikokrat nejasna (Ruiz Ramón 1992: 219–220).

Nekateri ‘underground’ avtorji so pisali simbolistično dramatiko, zato jih uvrščajo v simbolistično generacijo, ‘generación simbolista’ (to so predvsem Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, José María Bellido, José Ruibal). Tako dramske osebe kot dramski jezik in dramsko dogajanje so v teh dramah kot maske, s katerimi želijo avtorji demaskirati resničnost (Ruiz Ramón 1992: 528). Kot je povedal avtor teh dram, José Ruibal,

pri tem zelo veliko vlogo igra bralec oziroma gledalec, ki mora vse nestvarno prevesti v stvaren jezik (Oliva 2004: 234).

Simbolistična španska drama ima nekaj skupnih značilnosti s slovensko poetično dramo. Dramske osebe pri simbolistični drami pogosto nimajo identitete, niso psihološko razvite, ampak le posredovalci govora (Ruiz Ramón 1992: 527): v drami Romera Estea *Pontifical* Direktor predstavlja klasičnega šefa, tehnokrata v moderni državi (Wellwarth 1972: 87). V poetični drami so osebe prav tako le nosilke pogledov na svet, dramski značaji so tipizirani – Smoletov Haimon denimo predstavlja brezskrbnega uživača (Koruza 1997: 182). Tako poetična kot simbolistična drama uporabljata simbole za gradnjo nekega irealnega sveta: ogenj simbolizira ljubezen v Tauferjevem *Prometeju*, Strnišev samorog je simbol za večnost, v Bellidovi drami *Escorpión* je škorpion simbol za sodobno družbo (Wellwarth 1972: 59).

Glavna razlika med slovensko poetično in špansko simbolistično dramo je, da je scenografija v španski simbolistični drami izjemno pomembna, tudi predmeti, ki so na sceni, so vedno le simboli, ki jih morajo gledalci dekodirati (Ruiz Ramón 1992: 528). Poetična drama ima malo scenskega dogajanja (Koruza 1997: 191). Druga razlika je, da v simbolistični drami ni soobstoja dveh svetov (realnega in irealnega) kot v slovenski poetični drami, ampak se vse dogaja v irealnem svetu, ki ga mora gledalec prevesti v realnega, poudarek je predvsem na razvozlanju simbolov. Razlika med njima je tudi, da so španske simbolistične drame praviloma kritika oblasti, medtem ko to ne velja za vse poetične drame, ki se v prvi vrsti ukvarjajo z ontološko problematiko.

Drama absurda in druge novejšje dramske smeri

Zametki španske drame absurda segajo še v predvojni čas. Miguel Mihura in njegova drama *Tres sombreros de copa* (1932) velja za predhodnika drame absurda. Zanj se uporablja oznaka ‚comedia de disparate‘⁶¹ in ima kar nekaj skupnih značilnosti s kasnejšim Inoescovim in Beckettovim gledališčem: kopičenje in neuporabnost predmetov, brezciljna in nelogična dejanja, popredmetenje oseb, zamenljivost identitet, izpraznjeni komunikacijski vzorci, ki kažejo na izpraznjenost medčloveških odnosov, uživanje v dobri hrani kot simbol konformizma, parodija, ki se posmehuje družbenim normam (Vilvandre de Sousa 2006: 737–

⁶¹ komedija nesmisla

743). Kar pa Mihurovi komediji umanjka, je filozofska podlaga, ki bi govorila o absurdnosti človeške eksistence v svetu (Prav tam: 743).

Ko govorimo o španski drami absurda, moramo omeniti tudi dramatika Fernanda Arrabala, vključenega v eno izmed prvih monografij o gledališču absurda, Esslinovo *The Theatre of the Absurd*. Arrabal je svoja najbolj plodna ustvarjalska leta preživel v Franciji. Kljub temu je bilo nekaj njegovih dram uprizorjenih tudi v španskih povojnih gledališčih, čeprav navadno na eksperimentalnih odrih in pod posebnimi pogoji (Muñoz Cáliz 2005: 233). Arrabalova dramatika je bila torej španskim avtorjem znana, ni pa znano, da bi imela njegova drama absurda na španske dramatike kakšen poseben vpliv. Avtor je bil uprizorjen tudi v slovenski Mali Drami. V Kataloniji je najpomembnejši pisec dram absurda Manuel Pedrolo, ki je bil tako kot Arrabal vključen v Esslinovo monografijo. Od novih španskih dramatikov naj bi dramo z elementi absurda pisala Francisco Nieva in Luis Riaza (Aszyk 1983: 181). Na slovenskem se je drama absurda začela leta 1956 z dramo Jožeta Javorška *Povečevalno steklo* (Kralj 2003: 102), dramo absurda ali dramo z elementi absurda pa so pisali še Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih, Drago Jančar in Rudi Šeligo (Prav tam: 103). Za dramo absurda lahko rečem, da je bila tako v slovenskem kot v španskem gledališču dobro zastopana smer. V obeh državah se je pojavila v drugi polovici petdesetih, tako da ni veliko zaostajala za prvo dramo absurda, Ionescovo *Plešasto pevko*, ki je doživela premiero v Parizu leta 1950 (Prav tam: 102).

Nuevo Teatro Español ponuja pravo eksplozijo stilov –gledališče krutosti (Luis Riaza, Manuel Martínez Madiero), nadrealizem (Francisco Nieva, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo), gledališka abstrakcija in alegorične drame (José Ruibal), hepening (Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Angel García Pintado) (Aszyk 1983: 181). Najbolj znan španski predstavnik totalnega gledališča je bil Arrabal, a je bil v izgnanstvu in njegove drame so bile v Španiji redko uprizorjene (Abbas 2010: 17).

V sedemdesetih se tako v Sloveniji kot v Španiji omenja Brechtovsko epsko gledališče v povezavi s tremi avtorji – Dušanom Jovanovićem, Rudijem Šeligo in Manuelom Pérezom Casauxom.

V KRITIKA OBLASTI V SLOVENSKI IN ŠPANSKI POVOJNI DRAMATIKI OB INTERPRETACIJI POSAMEZNIH DRAM

Po tem ko smo si ogledali položaj povojnega gledališča, se seznanili z omejevalno gledališko politiko in na kratko pokukali v smeri povojne dramatike, je čas, da se posvetimo konkretnim dramskim besedilom. Kritiko oblasti v slovenski in španski povojni dramatiki bom predstavila ob interpretaciji izbranih dramskih del. Izbrala sem drame, ki obravnavajo podobne teme ali motive, ki so španskim in slovenskim dramatikom služili za izražanje kritike. Kritiko odnosa, ki ga je totalitarna oblast imela do intelektualca in umetnika, bom raziskovala v drami Draga Jančarja *Disident Arnož in njegovi* ter drami Antonia Buera Valleja *Las Meninas*. Ker je bila predelava mitov pogost način za implicitno kritiko družbenih razmer, jo bom predstavila na primeru drame o Antigoni, ki sta jo intertekstualno predelala Luis Riaza v *Antígona ¡cerda!* in Dominik Smole v *Antigoni*. V slovenski in španski povojni dramatiki sem naletela na drami, ki za metaforo zaprte totalitarne družbe uporabita institucijo, to sta *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja in *En la ardiente oscuridad* Antonia Buera Valleja. Nazadnje se bom lotila še policijskega nasilja. Že v uvodnem poglavju sem omenila, da sta španski Zvezni kabinet (‘Gabinete de enlace’), v Sloveniji pa Uprava državne varnosti skrbeli za nadzor nad posameznimi sumljivimi osebami, policijska zasliševanja pa so se pogosto spremenila v prave mučilne procese. Policijska zasliševanja in primerjavo med žrtvijo in rabljem si bomo ogledali v drami Antonia Buera Valleja *La doble historia del doctor Valmy* in *Dialogih* Primoža Kozaka. Naštete drame bom interpretirala in ob tem primerjala kritiko ali način, kako je ta prikazana. S tem bom skušala pokazati, da sta španski in slovenski represivni režim kljub svojim razlikam v dramatikih vzbujala potrebo po odpiranju podobnih problemov.

Umetnik in intelektualec v sporu z oblastjo

Umetniki in intelektualci so bili v času represivne kulturne politike pogosto prisiljeni živeti na robu družbenega oziroma kulturnega dogajanja ali v izgnanstvu. Včasih so bili zaradi svojega udejstvovanja v javnem življenju tudi tako ali drugače kaznovani. A vendar to večine umetnikov in intelektualcev ni ustavilo – v sebi so namreč čutili neodtujljivo željo po kritičnem motrenju družbenih razmer in ustvarjanju. Pogosto so vztrajali, četudi so vedeli, da bodo v družbi ali oblasti zaman iskali razumevanja.

Definicij o tem, kdo je intelektualec, je veliko in se med seboj pogosto razlikujejo, pri čemer so zagotovo odvisne tudi od tega, kateri intelektualec jih izreka. Francois Dosse govori o dveh pojmovanjih intelektualcev – to so vsi tisti, ki delajo z umom in ne z rokami in pa tisti, ki se poleg tega še aktivno vključujejo v javno debato o stvareh, ki se tičejo celotne družbe (Morente Valero 2011: 46). Prva opredelitev je presplošna, pri naši interpretaciji nam bo bolj prav prišla druga, ki gotovo velja tudi za umetnike. Poslanstvo in žalostno usodo umetnika je lepo označil Antonio Buero Vallejo: „El escritor debe convertirse en una parte de la conciencia de su sociedad. Y a menudo lo es de tal modo que resulta incómodo, y se le denigra“⁶² (Doménech 1993: 38). V času enoumja se intelektualci zdijo nepotrebni – ni ga, ki bi bolje kot država vedel, kaj je prav in kaj ne za ubogo ljudstvo. Tako v Španiji kot v Sloveniji je oblast podpirala le *prave* intelektualce, torej tiste, katerih izjave so se prilegale njeni ideologiji. „Ko politika obstaja, utemelji svoje lastno načelo o realnem in torej razen same sebe ne potrebuje ničesar“ (Badiou 2005: 85), še najmanj pa kritičnega intelektualca ali umetnika, ki kažeta ogledalo njenemu početju in se trudita, da bi na stvari pogledala tudi s kakšnega drugega zornega kota.

Intelektualec se od oblastnika loči ravno po tem, da je sposoben lastne kritike, pripadnik totalitarnega režima pa ne (Kermauner 1988: 233). Slednji si tega niti ne sme privoščiti, saj bi s tem porušil vse, na čemer je zasnovana njegova moč. V trenutku, ko bi podvomil vase in v urejenost sveta, bi se zamajali temelji njegove oblastne strukture. Slovenski intelektualci so se

⁶² Pisatelj mora postati vest svoje družbe. Pogosto to tudi je do te mere, da se družba začneja počutiti neprijetno in se mu odreče.

v petdesetih spraševali o tem, kako najti svojo vlogo v svetu in se v mišljenju ločiti od oblasti, ukvarjali so se s „samoosveščanjem“ – „treba je bilo priti iz radikalne samoodtujenosti k sebi, avtonomnemu subjektu“ (Kermauner 1988: 232). Samouresničevanje skozi samorefleksijo je bilo tisto, kar je umetniku in intelektualcu dajalo moč za nadaljnje ustvarjanje. V represivni družbi je vedno veliko hlapcev: „Hlapec skoz dolgo dobo ideološke prevzgoje – pranja možganov – ponotranji vrednostni sistem despota, gleda nase z očmi despota in se doživlja kot zel, če se oddalji od despotovih nauk“ (Kermauner 1988: 232). Ti so zaradi uživanja v privilegijih izgubili potrebo po razmišljanju, saj je tako udobneje in lažje. Haimon v Smoletovi Antigoni pravi: „Ne vem kako, a kadar mislim, sem zmeraj žalosten, če sem žalosten, ne mislim nič“ (Smole 1995: 34). Biti umetnik in biti upornik je po mnenju hlapcev nepragmatično: „pesnik brez haska tuli v luno“ (Prav tam: 32). Misleči noče postati hlapec, zato se tako ali drugače, uspešno ali neuspešno, zoperstavlja miselnemu enoumju in želi, da bi bila njegova misel čedalje glasnejša. Slaba situacija, v kateri so se znašli intelektualci in umetniki v času omejevalne kulturne politike, je bila spodbuda za to, da so se tudi dramatikci odločili predstaviti težek položaj intelektualca in umetnika.

Antonio Buero Vallejo je v svojih dramah pogosto predstavljal stisko intelektualcev, recimo v dramah *La detonación* in *El concierto de San Ovidio*. Slovenski pisatelj Andrej Hieng je v drami *Gluhi mož na meji* v svojem španskem ciklu⁶³ tako kot Buero Vallejo v *El sueño de la razón* slikarja Goyo predstavil kot intelektualca, ki se ne želi več podrežati oblastem. Med slovenskimi avtorji so se tega lotili še Primož Kozak v *Aferi*, Dimitrij Rupel v *Jobu*, Peter Božič v *Prikaznih*.

Položaj intelektualca in umetnika v času represije si bomo ogledali na primeru dveh dram – *Las Meninas* (1960) Antonia Buera Valleja in *Disident Arnož in njegovi* (1982) Draga Jančarja.

⁶³ O tem je več pisala Damjana Pintarič v Los motivos españoles en los dramas del ‚ciclo español‘ de Andrej Hieng. *Verba hispánica*. 3 (1993): 77–82.

Las Meninas

Buerova drama *Las Meninas* sledi resničnim dogodkom iz Velázquezovega življenja in nastajanju njegove najslavnejše slike *Las Meninas*. Je odlična predstavitev položaja umetnika v času diktature in obenem kritika odnosa, ki ga oblast goji do njega. S cenzuro ni imela nikakršnih težav, Bueru je cenzorje ponovno uspešno prelisičil. Drama je bila napisana v spomin na slikarja Diega Velázqueza ob tristoletnici njegove smrti, kar je diktatura, ki je častila obdobje zlatega veka, zlahka sprejela. Eden izmed cenzorjev je celo zapisal, da drama prikazuje pošteno Velázquezovo naravo v nasprotju s skorumpiranim dvorom (Muñoz Cáliz 2005: 169), pri čemer paralel s tedanjo diktaturo ni opazil.

Drama se dogaja v času 17. stoletja, v španskem zlatem veku. To je čas izjemnih ustvarjalnih dosežkov in obenem hude cenzure, ki jo izvaja španska inkvizicija. Osnovno dogajalno strukturo sestavljajo resnični dogodki iz življenja baročnega slikarja Diega Velázqueza. Ta je okusil slavo že za časa svojega življenja kot dvorni slikar kralja Filipa IV. Ker smo se že seznanili z Buerovo angažirano umetnostjo, lahko sklepamo, da sta mu tudi tukaj Velázquezovo življenje in nastajanja slike *Las Meninas* v slogu ‚posibilisma‘ služila predvsem za prikrito izražanje idej o tedanjem času.

Osnovna zgodba se vrti okoli nastajanja slike *Las Meninas* in je hkrati njena interpretacija. Preden sliko dokonča, mora Velázquez dobiti kraljevo dovoljenje, na katerega nestrpno čaka. Poleg tega v ateljeju skriva goli portret Venere, ki ga je ustvaril po Tizianovem vzoru – *Venus del espejo* (*Venera v ogledalu*). Portret pokaže le ženi Juani, prijateljema in slikarjema Pareji in Mazu ter nazadnje še beraču Pedru Brionesu. Zaskrbljena žena Juana sliko pokaže Velázquezovemu prikritemu sovražniku in tekmecu, slikarju Joséju Nietu. Ta novico nese na uho kralju in Diego se mora zaradi akta zagovarjati pred inkvizicijo. Čeprav se obtožbe na račun slikarja kar kopičijo, ga kralj na koncu ne obsodi in mu zabiča, naj Venera ostane skrita. Dobi tudi dovoljenje za slikanje *Las Meninas*.

Težko bi rekli, da so bile razmere za umetnika v španskem 17. stoletju ugodne. Poleg inkvizicije, ki je prežala na vsakem koraku, je bil umetniški poklic izenačen z obrtniškim in

umetniki so le redko užili časti, ki bi jim pripadle. Podoben je bil odnos do umetnikov, v našem primeru dramatikov, v frankistični družbi. Dramatikova naloga je bila ustvarjati lahkotne meščanske komedije, ki se med seboj niso bistveno razlikovale. Bil je le predelovalec enakih tem, umetnost ni bila pojmovana kot kreativni proces ustvarjalnega uma, ampak kot mehanična spretnost. Pretirana inovativnost ali kreativnost niti nista bili zaželeni in umetniki so ostajali proizvajalci že znanega.

Diego Velázquez je bil dvorni slikar pri kralju Filipu IV, sicer velikem ljubitelju umetnosti. Na dvoru je užival kraljevo podporo, a to še ni pomenilo, da je imel pri ustvarjanju popolno svobodo. Omejen je bil predvsem pri izbiri tem in motivov – kot dvorni slikar se je moral povečini zadovoljiti s portretiranjem kraljeve družine. Filip IV je Velázqueza poslal na potovanje v Italijo, a ne zato, da bi umetnik spoznaval umetnost ali se izobraževal. Kot velik zbiratelj umetnin je želel, da slikar tam zanj poišče slike in kipe iz starejših obdobj – preveč sodobno umetnost je namreč zavračal (Harris 2006: 426). Na tem mestu se takoj spomnimo na Francovo glorificiranje starejše umetnosti in zavračanje novitet. V Italiji sedemnajstega stoletja je bila umetnost pojmovana liberalnejše kot v Španiji in bila zbirališče najboljše umetnosti tedanjega časa. Tam se je Velázquez seznanil z evropsko umetnostjo. Stik s tujino je imel velik vpliv na njegovo ustvarjanje; v španski izoliranosti bi gotovo težko ustvaril tako mojstrovino, kot so *Las Meninas*. Diego je, odkar se je vrnil iz Italije, čisto predrugačen: „Cuando respiras el aire y la luz de Italia [...], comprendes que hasta entonces eras un prisionero... Los italianos tienen fama de sinuosos; pero no son, como nosotros, unos tristes hipócritas. Volver a España es una idea insoportable y el tiempo pasa...”⁶⁴ (Buero Vallejo 1994: 857). Ali ni bila takšna tudi izkušnja številnih umetnikov v Francovi Španiji? Dokler je bil v avtarkičnem obdobju španski kulturni prostor zaprt pred Evropo, so bili španski avtorji prisiljeni živeti v kulturni izolaciji. Šele v šestdesetih so se lahko začeli odkriteje ozirati po evropskem prostoru, od koder so prihajale novosti. Zanimivo je, da se slikar v Buerovi drami nato nekoliko popravi in doda: „Y a España se vuelve siempre, pese a todo. No es tan fácil liberarse de ella”⁶⁵ (Prav tam: 858). Mogoče je bila to posledica cenzurnih popravkov ali pa dejstva, da nekateri umetniki – med njimi tudi Buero – kljub mučnim razmeram nikoli niso zapustili rodne grude.

⁶⁴ Ko dihaš italijanski zrak in svetlobo, razumeš, da si bil do tedaj zapornik ... Italijani slovijo kot pretkan narod, ampak niso žalostni hinavci, kot smo mi. Neznosna je misel na vrnitev v Španijo in čas beži ...

⁶⁵ In v Španijo se človek vedno vrne, ne glede na vse. Ne osvobodíš se je zlahka.

V drami torej Diego Velázquez čaka na kraljevo odobritev za slikanje *Las Meninas*. Poleg tega slikar v svojem ateljeju skriva sliko *Venera v ogledalu*, saj gre za prvi goli portret celotnega telesa na španskih tleh. Prevzet od Tizianove umetnosti je želel tudi na španska tla prinesiti drznejšo umetnost (Mato Lopez 2008: 44). Pri tem je moral biti zaradi inkvizicije pazljiv in se je samocenzuriral. Venera je sicer gola, a s hrbtom obrnjena proti gledalcu, navzočnost Kupida pa sliki prida mitološki značaj (Prav tam). Ker nikjer ni omenjeno, da bi imel slikar zaradi slike kakršnekoli težave, lahko predvidevamo, da je podobno kot Buero Vallejo znal ugnati cenzuro. Lahko rečemo, da je bil Velázquez tako kot Buero zagovornik ‚posibilisma‘, torej umetnosti, ki naj bo v represivnem režimu drzna, a obenem mogoča. Njegov zet, Juan Bautista Martínez del Mazo, je prav tako slikar in Velázquez ga je zelo cenil, zato mu pokaže sliko *Venera v ogledalu*. Mazo je navdušen in mu pove, da je slika taka, kot bi jo naslikal Tizian. Tudi Mazo bi ga rad kdaj kopiral, a ga Velázquez posvari: „Sería peligroso“⁶⁶ (Buero Vallejo 1994: 855). Tako kot bi bilo nevarno kopiranje drznejših dramatikov v času frankizma. Velázquez je ponosen, da je naslikal prvi goli portret celega telesa in edino kar ga muči je to, da ne bi bil zadnji s takim pogumom: „Esperemos que no sea la última“⁶⁷ (Prav tam: 856).

Odkar je obiskal Italijo, je Velázquez sposoben videti več kot drugi umetniki, sposoben je delati drugače in bolje razume slikarsko umetnost. Kmalu je deležen posmeha s strani nevoščljivih dvornih slikarjev in ti že polagajo stave, prepričani, da kralj ne bo odobril njegovega novega projekta. O njem si začenjajo izmišljati govorice – Velázquez naj bi le izkoriščal Juana de Parejo, nekdanjega mavrskega sužnja, ki ga je kralj osvobodil, ko je ta želel postati slikar. Diego ga je od takrat vzel pod svoje okrilje, da bi Pareja lažje razvijal svoj slikarski talent. V resnici Diego ne verjame v suženjstvo: „Ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre“⁶⁸ (Buero Vallejo 1994: 881). Nevoščljivost ostalih slikarjev je posledica zavedanja o omejenosti njihovih lastnih sposobnosti. Dvorni slikarji v svojem življenju namreč niso videli ničesar drugega kot španski dvor.

⁶⁶ Bilo bi nevarno.

⁶⁷ Upajmo, da ne bo zadnja.

⁶⁸ Noben človek ne sme biti suženj drugega človeka.

Ker ima umetnik neustavljivo željo, svoja spoznanja sporočiti svetu, je njegova največja nesreča pomanjkanje pravih naslovnikov: „No es vanidad: es que siempre se pinta para alguien... a quien no se encuentra“⁶⁹ (Buero Vallejo 1994: 856). Tako kot španski dramatik dvajsetega stoletja v meščanski gledališki publiki zaman išče razumevanja drugačne umetnosti, se zdi, da tudi Velázquezove slike na dvoru ne bodo sprejete na pravi način. Velázquez sicer ima družino, učence, ki ga občudujejo in kralja, ki je njegov prijatelj in na videz ni osamljen: „Es mi pintura la que se siente sola“⁷⁰ (Prav tam: 857). Čeprav kralj občuduje njegovo delo, ga žal ne razume. Žena Juana priznava, da ne ve veliko o njegovih slikah, posledično pa ne razume tudi njega samega. Umetnikova identiteta je namreč enaka njegovemu delu: „tú eres tu pintura“⁷¹ (Prav tam). Nerazumljeni umetnik je zato tragičen lik (Doménech 1993: 169).

Pa vendarle se najde nekdo, ki ga razume bolje kot kdorkoli. To je predstavnik najnižjega socialnega sloja, stari in napol slepi berač Pedro Briones, ki mu je služil kot model pri slikanju filozofa Ezopa. Velázquez se nanj pogosto spomni in tudi na berača je slikar naredil velik vtis. Sedaj ga ponovno obišče. Pove mu, da je tudi sam želel biti slikar, a mu je bilo to zaradi podtaknjene kraje in večletnega služenja kazni na galeji onemogočeno. Obisk slikarja v Pedru prebudi umetniško občutljivost, po kateri tako hrepeni. Berač slikarja spomni na to, da se je že pred izkušnjo s tujino spraševal, če lahko na stvari gledamo tudi drugače: „Creo que dijisteis que si acertáramos a mirarlas de otro modo [...], podríamos pintar hasta la sensación del hueco...“⁷² (Buero Vallejo 1994: 879). Velázquez je že v varnem domačem okolju slutil, da drugačni pogledi omogočijo tisto, kar se nam je zdelo nepredstavljivo. A slutnje in talent nista dovolj za umetnikov razvoj. Izkušnja s tujino je tista, ki talentu omogoči, da se razvije v svoji polnosti: „Ahora sé que los colores dialogan entre sí: ese es el comienzo del secreto“⁷³ (Prav tam: 880). Diego v Pedru končno najde razumevanje: „Durante estos años creí pintar para mi solo. Ahora sé que pintaba para vos“⁷⁴ (Prav tam: 880).

⁶⁹ Ne gre za nečimrnost; vedno se slika za nekoga ... ki se ga ne najde.

⁷⁰ Moje slike so osamljene.

⁷¹ Ti si, kar slikaš.

⁷² Mislim, da ste rekli, da bomo, če se nam posreči gledati na stvari na drugačen način [...], na koncu lahko naslikali tudi občutek praznega prostora.

⁷³ Sedaj vem, da imajo barve medsebojen dialog: to je začetek skrivnosti.

⁷⁴ Vsa ta leta sem mislil, da sem slikal le zase. Zdaj pa vem, da sem slikal za vas.

Velázquez želi, da bi se najnovejša slika *Las Meninas* ljudi dotaknila, a trenutno jo lahko interpretira le skoraj slepi Pedro Briones. Tisti, ki vseeno vidi več kot ostali. Ko mu Diego pokaže osnutek za sliko *Las Meninas*, Pedro odvrne: „Un cuadro sereno: pero con toda la tristeza de España dentro“⁷⁵ (Buero Vallejo 1994: 982). Najbolj nenavadno za tisti čas je bilo, da je umetnik postavil na platno samega sebe, medtem ko se kraljevi odsev vidi le v ogledalu. Poleg tega da gre za igro prostorskih perspektiv, je želel umetnik sporočiti nekaj pomembnejšega. Ubikacija umetnika in njegov kontemplativni pogled ter številne slike v ozadju sporočajo, da je umetnost pomembnejša od obrti in da je samo ustvarjanje najpomembnejši del umetnikovega poklica. Druga nenavadna poteza je ta, da je Velázquez na isti sliki upodobil tako kraljevo družino kot sebe pri procesu slikanja, dvorne gospodične, služabnike in psa. To dokazuje, da je umetnik eden izmed redkih na dvoru, ki ima posluh za preproste ljudi. Diego Velázquez je tudi v resnici pogosto slikal preproste ljudi. Revni pritlikavci in norčki so bili pogosto vabljeni na evropske dvore, kjer so služili zabavi dvorne gospode (Pancorbo 2009: 110). Poleg tega so plemiči s tem pokazali svojo dobrodelnost, ubožen izgled revežev pa je deloval kot kontrast elegantnim potezam aristokracije (Prav tam). Velázquez je bil znan po tem, da je te reveže portretiral z isto natančnostjo in jim vlil enako človeško dostojanstvo kot plemičem (Prav tam). Drama prikaže tudi življenje služabnikov, ki zase mislijo, da so manjvredni od vladarjev, zato so presenečeni in počaščeni, da jih bo Diego upodobil na sliki. V umetnosti bodo končno združeni vsi sloji – kralj, infanta, spletična, slikar, služabniki in celo pes. Vemo, da je bila v času diktature velika socialna razslojenost, ubožnim umetnost ni bila dostopna (predvsem gledališče) in Buero je želel sporočiti, da so umetniki na strani revežev.

Kraljeva hči, infanta María Teresa, je na dvoru kot uporna Antígona, ki se ne želi slepo podrežati očetovi avtoriteti. Morda zato na sliki *Las Meninas* kraljuje v samem centru. Med slikarjem in infanto Marío Tereso se kmalu razvije poseben odnos. Vemo, da ne gre za ljubezenski odnos, oba namreč iščeta le človeškega razumevanja. Slikar na Juanine očitke o nezvestobi odvrne, da ne išče ljubice, ampak: „A alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos“⁷⁶. María Teresa sluti, da je življenje nekaj več

⁷⁵ Mirna slika: a v njej vsa španska žalost.

⁷⁶ Nekoga, ki bi mi pomagal prenašati muke, ki jih imam zato, ker vidim jasno v tej državi slepih in norih.

kot le razkošje, ki jo vsakodnevno obkroža: „La verdad de la vida no puede estar en el protocolo... A veces, creo entreverla en la ternura sencilla de una lavandera“⁷⁷ (Buero Vallejo 1994: 872). Zaveda se, da je njeno življenje zgrajeno na laži in pripravljena je videti resnico. A Diego meni, da bo to težko dosegla. Oblast je namreč sposobna vedno znova zadušiti še tako trdno voljo: „Vuestro linaje no os permitirá encontrarla casi nunca aunque tengáis los ojos abiertos. Os los volverán a cerrar... Terminaréis por adormeceros de nuevo, fatigada de buscar...“⁷⁸ (Prav tam: 873). Pogosto druženje plemkinje s slikarjem ni pogodu Doñi Marceli de Ulloa, ki na dvoru skrbi za dvorne gospodične. Marcela je predstavnica prave tercijalke – Velázquez skriva osvaja, obenem pa igra vlogo krepostne in stroge vdove. Dostikrat skrivaj opazuje Diega in govori, da je čuden človek: „Es hombre extraño“ (Prav tam: 825). Ko mu razkrije svoja čustva, jo Diego zavrne in užaljena se mu maščuje tako, da kralju pove o njegovih pogovorih z Mario Tereso. Dvor se pokaže kot prostor neizmerne hinavščine in na koncu se izkaže, da so Diega izdali skoraj vsi, ki jih je imel za prijatelje. Žena Juana ga izda, ko pokaže glavnemu komorniku in slikarju José Nietu sliko Venere, čeprav je obljubila, da tega ne bo storila. Ko Velázquez zaradi slike obtožijo in mu sodijo, Juana za izdajo okrivi Pedra Brionesa. Slikar José Nieto je zaprosil za mesto glavnega komornika, čeprav je zanj kandidiral tudi Velázquez. Nieto je predstavnik konzervativnega pola španske elite, zagovornik inkvizicije, ki verjame v čarovnice. Drugi tak predstavnik je markiz – Marqués, ki je užaljen zaradi Velázquezovih očitkov, da ne plačuje redno delavcem, ki pometajo slikarski atelje in zaradi njegovih obtožb, da ni sposoben razumeti stiske delavcev, saj se sam koplje v premoženju. Markiz zato spletkari proti Velázquezu in kralja opozori: „Nunca es más peligrosa la rebeldía que cuando se disfrazaba con un rostro sumiso“⁷⁹ (Prav tam: 883).

Znano je, kakšna čast je bila za intelektualce španskega zlatega veka, če so lahko stopili v Santiagov red. Velázquez je imel težave z dokazovanjem, da so njegovi predniki res čiste krvi – torej potomci kristjanov. Ko mu je bilo leta 1659 dovoljeno stopiti v omenjeni red, si je tudi na sliki *Las Meninas* na prsi ponosno naslikal Santiagov križ. Vendar pa Velázquezov glavni motiv za pridobitev križa ni goli pohlep po ugledu, ampak želi priznanje plemenitosti

⁷⁷ Resnica življenja ne more biti v protokolu ... Včasih se ni dozdeva, da jo vidim v preprosti nežni perici.

⁷⁸ Vaše poreklo vam nikoli ne bo dovolilo, da jo najdete, čeprav boste imeli odprte oči. Ponovno vam jih bodo zaprli ... Na koncu boste, utrujeni od iskanja, spet zaspali ...

⁷⁹ Upornišтво ni nikoli bolj nevarno kot takrat, ko je zamaskirano s pokornostjo.

umetniškega poklica. Želi si nositi Santiagov križ, ker „verdadera hidalguía no siempre se reconoce y puesto que, para algunos, un pintor no es más que un criado“⁸⁰ (Prav tam: 889).

V drami je Velázquez obtožen pred „La Sagrada Congregación del Santo Oficio“⁸¹, ker je brez kraljevega dovoljenja naslikal žensko, ki ne pokriva svojega telesa. V vlogi obtoževalca nastopi slikar Nieto, v vlogi razsodnika pa kralj. Na tem mestu se Buero Vallejo precej eksplicitno dotakne cenzure in zasliševanj ter prikaže upornikovo izjemno voljo do upora takim institucijam. Diego se najprej sklicuje na inkvizicijski pravilnik, češ, goli akt ne more biti cenzuriran, če še nikoli ni bil razstavljen. Nieto tega nikakor ne more razumeti – vsaka slika je vendar naslikana zato, da bo nekoč razstavljena. Tukaj se nam pokaže razlika med dvema umetnikoma – Nieto je predstavnik konformističnih umetnikov, ki v želji po dobičku in slavi ustvarja tako, kot to od njega zahtevajo. Diego pa je umetnik, ki se v želji po osebnem napredku in samoizražanju ne boji ne cenzure ne dejstva, da bo njegovo delo morda prisiljeno k dolgotrajnemu čakanju na pravega naslovnika. Slikar med sojenjem opozarja tudi na hinavsko naravo visoke družbe: če ste obdolžili mene, obdolžite še kralja, ki ima v posesti številne italijanske in flamske mitološke akte, in pa cerkve, kaj ne vidimo tudi tam številnih upodobitev golih ljudi? „Vuestro ojo es el que peca y no mi Venus! [...] mi mirada está limpia; la vuestra todo lo ensucia. Mi carne está tranquila; la vuestra, turbada“⁸² (Prav tam: 918). Nieto še kar nadaljuje z obtožbami: že nasplošno je obtoženi naslikal zelo malo religioznih slik, poleg tega med ljudmi različnega statusa ne dela razlik. Diego mu zapre usta, ko ga razkrinka, da je posnemal njegovo novo tehniko nanašanja barv in kmalu je jasno, da so se Nietove obtožbe porodile iz gole nevoščljivosti.

Kralj Filip IV je slikarjev velik oboževalec in si od slikarja želi le, da bi mu izkazoval prijateljstvo in ljubezen. Velázquez v pogovoru z njim zelo iskreno in kritično opiše odnos dvora do preprostih ljudi, ki so njegove žrtve. Berač Pedro Briones se je uprl kraljevi avtoriteti in končal mrtev; sprašuje se, zakaj oblast najprej pahne ljudi v nesrečo, potem pa te

⁸⁰ Ker se pravo plemenitaštvo ne prepozna vedno, in ker za nekatere slikar ni nič več kot navaden služabnik.

⁸¹ Sveto kongregacijo inkvizicije

⁸² Vaše oko je tisto, ki greši in ne moja Venera! [...] [M]oj pogled je čist, vaš pogled vse umaže. Moje meso je mirno, vaše vznemirjeno.

iste ljudi kaznuje: „¿Es que el poder sólo sabe acallar con sangre lo que él mismo incubaba?“⁸³ (Prav tam: 932), „El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda“⁸⁴ (Prav tam: 932). Ker Velázquez govori o vladavini kritično, ga kralj obtoži, da ga ne mara: „Yo os he amado... Ahora veo que vos no me amasteis“⁸⁵ (Prav tam: 932), saj se zanj vdanost in konstruktivna kritika izključujeta. Ni ga ljubil, čeprav mu je omogočal idealne razmere za slikanje. Tudi španski diktator, ki je vodil osebno diktaturo, je gradil ravno na ljubezni do sebe. V Buerovi drami se umetnikova zgodba srečno izteče. María Teresa kralja postavi pred dejstvo: bo izbral med lažjo ali resnico, bo živel med priskledniki, ki se bogatijo na račun revnih, bo obtožil slikarja, da bi prikril dvorne grehe? Težko je reči, kaj je tisto, kar vodi kralja v ovržbo obtožnic zoper Velázqueza. Je to res slaba vest? Najbolj ga žalosti to, da v hčerki ni uspel vzbuditi ljubezni: „Él ha sabido hacerse amar de vos más que yo“⁸⁶ (Prav tam: 933). Je želja po hčerinem priznanju tisto, zaradi česar popusti? Kakor da bi spoznal svojo zmoto, reče: „Soy el hombre más miserable de la Tierra“⁸⁷ (Prav tam: 933). Čeprav se na dvoru situacija pomiri, Diego dobi dovoljenje za slikanje *Las Meninas* in je umetnik navidez zmagal, cenzure ni konec – Venerin akt mora ostati skrit. Še vedno ga ni, ki bi novo umetnost razumel, še več, edini, ki je bil tega sposoben, je mrtev.

Disident Arnož in njegovi

Drago Jančar svojo dramo *Disident Arnož in njegovi* časovno umesti na začetek 19. stoletja. Istočasno z rabo členka *lahko* opozori na nadčasovni značaj drame – „Lahko se dogaja leta 1830“ (Jančar 1982: 10, podčrtala N. G.). Ponovno gre za rabo zgodovine kot metafore. Vseeno je namreč, kdaj se drama dogaja, narava oblasti je nespremenljiva, oblast v vsakem času in vsakem prostoru podobno ravna s podrejenimi. Medtem ko Buero v drami predstavi težak položaj umetnika v času totalitarne oblasti, Jančar za izhodišče vzame življenjsko zgodbo reformatorja, profesorja, intelektualca, Andreja Bernarda Smolnikarja (1795–1869).

⁸³ Ali zna oblast le s krvjo utišati tisto, kar sama vzgoji?

⁸⁴ Lakota narašča, bolečina narašča, zrak se zastruplja in ne dopušča resnice, ki se mora skriti kot moja Venera, ker je gola.

⁸⁵ Ljubil sem vas ... Zdaj vidim, da me vi niste ljubili.

⁸⁶ On je od vas uspel izvabiti več ljubezni kot jaz.

⁸⁷ Sem najbolj nesrečen človek na svetu.

Smolnikar je bil rojen Kamničan, duhovnik in predavatelj v Celovcu (Legiša 1959: 18). Eden izmed razlogov, da ga je Jančar izbral kot predstavnika uporne inteligence je gotovo ta, da se je Smolnikar uprl zahtevi, da bi poslal svoja predavanja dunajskim cenzorjem in je raje odšel v Ameriko. Smolnikar v domovini nikoli ni našel razumevanja za svoje svojevrstno pojmovanje vere. Na Slovenskem je „le malokdo vedel za njegovo čudno, pa zanimivo in za Slovence nenavadno reformatorstvo“ (Legiša 1959: 18). A je že v uvodni didaskaliji pojasnjeno, da se je pisatelj od biografije kdaj gotovo tudi oddaljil in opozori, da glavna oseba drame, Arnož, ni Andrej Smolnikar.

Andrej Arnož je intelektualec, profesor, ki želi v cenzurnem okolju prebuditi miselno otopelo ljudstvo. Med sodelavce si pridobi tudi ključno osebo za razpečavanje svojih novih idej – tiskarja Wolfa. Tisk je smodnik, eksploziv, ki bo poživil leno kri, ta pa bo „[p]rekrvavila [...] tope in zalite možgane“ (Jančar 1982: 14). Če ne bi imeli možnosti tiska, se njihove ideje ne bi mogle širiti; tisk je intelektualčevo edino orožje, cenzura pa razorožitev nasprotnika. Arnoževa intelektualna dejavnost je s strani oblasti takoj obsojena in ni označena le za kaznivo, ampak tudi za „subverzivno“ (Prav tam: 19). Torej podtalno, prihuljeno, zahrbtno – to je čustvena, ne samo pravno-formalna oznaka početja upornika.

Vsebine Arnoževih novih idej sicer nikoli ne spoznamo. Je pa njegov monolog lepa strnitev vsega, proti čemur so se borili vsi intelektualci, ki so se znašli v represivnem okolju: proti pasivnosti, proti enoumju, proti zaslepljenosti, proti čredni miselnosti in vedenju, proti nasilju v imenu ohranjanja lažnega reda:

„In tebi, ti raja, ti mrmrajoča množica, tebi govorim! Tebi govorim brezglava gosenica, tebi skušam, jaz tepec, odpreti oči! Nimaš oči, da bi z njimi videlo, nimaš ušes, da bi z njimi slišalo. Kako naj vidim posamezno v tebi, ko pa se giblješ kot nevarna tisočnoga. Uravnavati hočeš svoje gibanje. A tvoji premiki so brezglavi. In v skladu s temi premiki hočeš spraviti ves svet v red. Zato hočeš državo. Trdo državo. [...] Zasliševala bi rada, mučila, pretepala, streljala, pobijala, križala. Ampak si se uštela. Zaman čakaš. Nobenega takega norca ne boš več dobila v šape. Lahko si ga vzameš, vem, a nikoli več takega, ki bi te ob tem še ljubil“ (Prav tam: 48).

Ljudstvo naj bi imelo po Arnežovem mnenju povsem napačno predstavo o tem, kaj je sreča – sreča pravijo „[n]ekemu topemu občutku, nekemu topemu nagonu, ki jim prihaja iz drobovja

in jim zaliva možgane in se v tistih lenih in počasnih svitkih potem izčimža misel: kako dobro mi je!“ (Prav tam: 12)

Policist Pajek je v drami glavni predstavnik zahrbtne oblasti. V pogovorih je do svojih nasprotnikov skrajno vljuden, v praksi pa jim onemogoča dejavnost. Intelektualcem očita, da se upirajo zaradi dolgčasa ali naveličanosti in predobrega življenja. Arnož in njegovi sodelavci se znajdejo na zaslišanju, ker so besedilo, ki ga je cenzura že odobrila, nato naknadno spremenili. Izbrisali so poklon cesarju in dodali misel o pomembnosti človekove svobodne volje. Prijeli jih bodo sicer zato, ker so skušali prelisičiti cenzuro, a Pajek doda, da jih tudi sicer moti Arnežovo govorjenje čez oblast in njegovo ščuvanje študentov. Kaznovani boste pa „tudi za tisto, kar ste potuhnjenega mislili in niste izgovorili“ (Prav tam: 17). Oblast zapre nedolžnega tiskarja Wolfa, s čimer želi Arnoža izsiljevati. Arnož se sprva ne želi vdati njihovim spletkam, a nato na željo Wolfove sestre Ane vseeno prosi za tiskarjevo izpustitev. Oblast je zmotil izjemen vpliv, ki ga je imelo besedilo na ljudi, kar si uporniki razlagajo kot uspeh, saj to pomeni, da so vendarle razburili spečo javnost.

Arnož je zelo goreč reformator, pregoreč za svoje pazljive in preudarne sodelavce. Kmalu uvidi, da razum pri uporabi ne zadošča, raztreščiti želi namišljeni državni red, ustvariti kaos, se vrniti k instinktu, za to pa je potrebno začeti sanjati. Študenti, ki ga v začetku podpirajo, in učitelj Ksaver mu večkrat govorijo, da ga ne razumejo, ko začne vneto govoriti o stvari. Njegove ideje se jim zdijo preveč skrajne in tudi oni niso pripravljeni tvegati vsega udobja, ki ga lahko dobijo v varnem naročju države. Arnož vseskozi ostaja radikalen, ni ga strah zapora, ni ga strah popolnega propada, saj ve, da bo le tedaj od oblasti popolnoma neodvisen. Študentje ga kmalu zapustijo, ker se nočejo skupaj z njim podati na negotova pota ali postati družbeni odpadniki. Ksaver mu očita akademizem in odtrganost od realnega življenja: z ljudmi se ne pogovarjaš, zato ne veš, česa si v resnici želijo: „Ljudstvo nagovarjaš, pa ga ne razumeš!“ (Prav tam: 28) Ljudstvo vendar hoče red! Pa je cilj intelektualčevega delovanja res uresničiti želje ljudstva? Že na tem mestu vidimo, da Ksaver ne razmišlja kot intelektualec, ampak kot oportunističen oblastnik (v katerega se na koncu drame res spremeni).

Arnož se gotovo čedalje bolj upira zaradi upora samega, nasprotuje zaradi nasprotovanja. A vse to je najverjetneje posledica neprestanih neuspehov; če se intelektuallec politično udejstvuje z željo, spremeniti svet, a neprenehoma naleti na ovire, ki mu jih postavlja oblast, se sčasoma zlomi. Če pa se ne zlomi, se vsaj oddalji od ljudstva, izgublja svoje somišljenike in tone v čedalje večje disidentstvo. Arnož se množici in tej družbi odpove in z redkimi somišljeniki odide na prisojno stran, kjer bo drugače – v Ameriko.

V Ameriki je treba nekako preživeti, zato njegovi prijatelji redijo svinje, Arnož pa se medtem pripravlja, da bo napisal knjigo, s katero bo idejo o svobodni družbi nekoč predstavil Evropi. Tam ponovno naleti na oblastnika, tokrat v podobi vaškega veljaka, Guvernerja. Ta ga kmalu opozori, da naj ljudem ne polni glave s svojimi norimi idejami. Tukaj smo pragmatični in pomembno je predvsem delo, ne pa prazno govoričenje – to je za lenuhe. Tudi njegovi prijatelji in punca Ana (sestra tiskarja Wolfa) se v borbi za preživetje čedalje bolj oddaljujejo od neuporabne humanistike: „Briga mene Schopenhauer in omika. Povsod naokrog krulijo svinje“ (Prav tam: 62). Kakšna je Arnoževa usoda v Ameriki? „Je rekel, da so bile doma svinje, ampak so vsaj kaj razumele. Tu ga pa nobena svinja nič ne razume in samo noč in dan krulijo“ (Prav tam: 69).

Drama nam pokaže, da oblast ne more obstajati brez opredeljenih ljudi. Pajek je kot predstavnik oblasti prepričan, da se svet deli na dobrega, to je svet reda in slabega, to je kaos. Oblast je red, sovražnik je kaos – oba hkrati pač ne moreta obstajati. Drugi, ki mu pokaže, da svet potrebuje opredeljene ljudi, je ameriški Guverner – pomembno je trdo delo, pomemben je red, pomembno je biti opredeljen: „Lahko si svoboden na tej ali oni strani. [...] Ne moreš biti nič in ne moreš biti vse. Predvsem pa: delati je treba.“ (Prav tam: 61)

Priča smo transformaciji intelektualca Ksaverja v oblastnika. Ko Ksaver postane delavec na kmetiji in okusi slast dobička, pozabi, zakaj je prišel. Arnoža označi za oportunisto, ki je doma želel zamenjati Pajkovo mesto in je neuporaben sanjač. To stori zato, ker zaradi njegovih provokativnih govorov začenjajo izgubljati posel. Ksaver se začne spreminjati v despota na svoji farmi, ki v imenu reda in dobička proti koncu ubije Arnožu zvestega Ignacija.

Arnož pa je na robu pameti in v napol blaznem stanju privoli v Ksaverjevo pobudo, da bodo zdaj pa zares samo še delali in končno lahko živeli svobodno in enakopravno.

Drama odpira tudi problem prikrite cenzure, ki je prizadejal toliko intelektualcem in umetnikom. Pajek zaslišuje Arnoža zaradi spornih zapisov, obenem pa ga spomni, da živi v svobodni državi: „Govorite lahko kar hočete. Samo razmere morate upoštevati.“ (Prav tam: 39) Pri implicitni cenzuri si mora človek meje dovoljenega določati sam: „Dovolj ste inteligentni. Nobenega cenzorja in nobenega policaja ne potrebujete.“ Arnož mu pove, da bi mu bilo lažje, če bi bile meje jasne (proti vidnemu sovražniku se je lažje boriti), a Pajek mu pojasni, da je svoboda ravno v tem, da si meje postavljamo sami. In mu obenem namigne, da lahko iz države tudi odide, če se s tem ne strinja. Čeprav je cenzura neuradna, še ne pomeni, da dejavnost umetnikov in intelektualcev ni onemogočana.

Drama torej prikazuje intelektualca, ki se na vse kriplje upira, da bi postal kot drugi in se podredil enoumni oblasti. Ideološka družba, v kateri se znajde Jančarjev junak, „je stabilizirana in v sebi utemeljena. Svoj smisel vidi v redu in lastnem obstoju in ne v kakršnemkoli idealu zunaj sebe“ (Peršak 1982: 269), zato je uporni junak v takem okolju lahko le nor, „[t]ako se tragičnost razkriva samo kot absurdnost oziroma kot nezmožnost tragičnosti“ (Prav tam).

Aktualizacija mita kot kritika družbenopolitičnega dogajanja

Svetovni dramatik dvajsetega stoletja so pogosto posegali po predelavah klasičnih mitov, s katerimi so lahko prikrito prikazali kritiko aktualne družbe. Med najbolj znanimi so Gide, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Hugo von Hofmannsthal, Eugene O'Neill, Giraudoux, Sartre, Pasolini. Literarni miti so navadno močno vrezani v naš kolektivni kulturni spomin. „Motivi in teme, ki jih razpoznavamo s podzavestnimi, spontanimi ali metodičnimi medbesedilnimi primerjavami branega besedila s področjem ‚že povedanega‘, s šablonami, vtisnjenimi v naš individualni in kulturni spomin, so vedno diskurzivno posredovani, predhodno interpretirani. Zato v duševne svetove piscev in bralcev stopajo prek specifičnih pomenskih, vrednostnih osvetlitev ali kategorialnih razrezov; nanje se pisanje/branje tudi zavestno ali nezavedno odziva“ (Juvan 2006: 282). Zato lahko avtorji spretno izkoristijo že znano za posredovanje novih pomenov. Medbesedilno navezovanje se v času ideoloških represij izkaže za zelo priročno, saj lahko deluje samo kot preprosta predelava že poznane. Aktualizacijo v njem najdejo le tisti, ki to želijo oziroma tisti, ki so to pripravljeni sprejeti.

V Španiji najdemo precejšnje število avtorjev, ki so s predelavami mitov izražali implicitno kritiko družbenopolitičnih razmer (Paco Serrano 2003: 26), isto lahko rečemo za slovenske dramatike. Antonio Buero Vallejo je pojasnil, zakaj je bila kritika oblasti ob uporabi mitov tako uspešna: „muchas personas suelen entender que, cuando un autor pone en escena gentes vestidas de otros trajes que los nuestros, ha vuelto la espalda a los problemas de su tiempo“⁸⁸ (Vilches de Frutos 1983: 184).

Alfonso Sastre v drami *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* s pomočjo mita o Vilijemu Tellu kritizira diktatorski sistem. Buero Vallejo v drami *Mito* oživi najpomembnejši španski mit, Don Kihota, ki je prepričan o obstoju nezemljanov in skozi njegove pripetljaje poda kritiko tedanje politike (Vilches de Frutos 1983: 199). Antonio Gala v *El sol en el hormiguero* uporabi znanega popotnika Guliverja, ki mu v deželi palčkov (Španiji) s svojo novo socialno pravičnejšo politiko uspe premagati kralja (Prav tam: 196). Drama Carlosa Trías *El Plauto* je očitna kritika vladarjev – Zeus se ne more povzpeti na Olimp (Prav tam: 198). V drami Enriqueja Lloveta *Sócrates* filozof nastopi kot učitelj posameznikov – eden hlepi po oblasti,

⁸⁸ mnogi mislijo, da je avtor obrnil hrbet problemom svojega časa, ko je na sceno postavi ljudi, oblečene v oblačila, ki so drugačna od naših

drugi predstavlja konzervativno mišljenje o svetu (Prav tam: 199). Sastrova *Medeja* (*Medea*) simbolizira upornico, ki postane moškim enaka (Prav tam: 206) – če se pri tem spomnimo na slabo situacijo, v kateri se je znašla ženska v času frankizma, je vzporednica očitna. Sastre v drami *El pan de todos* predstavi slab socialni položaj Davida (Oresta) in njegovo podkupljivo mater Juano (Klitemnestro). Veni Taufer v drami *Prometej ali tema v zenici sonca* predela grški mit o Prometeju v obliki travestije (Pečovnik 2007: 45). Drama je kritika slovenske povojne družbe, ki se je v strahu pred spremembami zaprla pred inovacijami. Tauferjev Prometej ognja ljudem namreč ne prinaša, ampak ga želi pred ljudmi zavarovati (Prav tam). Zajčeva predelava finskega mita *Kálevála* opozarja na nasilno totalitarno družbo (Prav tam: 49). Vitomilu Zupanu v *Aleksandru praznih rok* Aleksander Veliki služi za kritiko oblastnika.

Sofoklesova Antigona se je v kulturni spomin zapisala kot simbol posameznikovega upora proti vsakovrstni represiji. Ker ne more zadostiti božjim zakonom in zakonom na zemlji, je zaznamovana z „neizbrisno krivdo“ (Cano Turrión 2011: 71). Primerjala bom dve drami, ki medbesedilno predelata mit o Antigoni, da bi z njim izrazila kritiko povojne oblasti – *Antigono* (1960) Dominika Smoleta in *Antígona ¡cerda!* (1982) Luisa Riaze.

Riaza je predstavnik simbolistične drame, njegova Antigona pa je parodija (Cano Turrión 2011: 74), napisana že v obdobju španske tranzicije. Smoletova velja za prvo slovensko poetično dramo (Koruza 1997: 181), z intertekstualnega vidika pa gre za medbesedilni prenos (Sabljić, Varga Oswald 2012: 288). Dogajanje obeh dram je postavljeno v Tebe. Po končani vojni novi vladar Kreon ukaže, naj zmagovalca Eteokla pokopljejo s častmi, izdajalca Polinejka pa vržejo čez tebansko obzidje. V Riazovi Antigoni bo tisti, ki bo kraljev ukaz prekršil, kamenjan do smrti, Smoletov Kreon pa izreče samo prepoved, kazni pa ne. V obeh dramah se Kreonova nečakinja Antigona temu ukazu upre in se kljub prepovedi odloči, da sama pokoplje umrlega brata.

Uprizoritev Smoletove Antigone je doživela velik uspeh. V družbi, obsedeni z lovom na izdajalce, so se hitro pojavila ugibanja, katero izmed resnično živečih oseb predstavljajo posamezni dramski liki. Kreon naj bi bil Boris Kraigher, Teiresias pa glavni kulturni kritik in ideolog Boris Ziherl. V intervjuju Tarasa Kermaunerja z Jožetom Pučnikom lahko preberemo, da je Smole v liku Antigone upodobil politika Jožeta Pučnika (Pučnik 1986: 165). Če

pogledamo Pučnikovo življenjsko zgodbo, res vidimo, da je bil eden redkih individualistov, ki se niso prepustili toku, ko so videli, da ga zanaša v napačno smer. Kot upornika so ga najprej zaprli, nato pa je nekaj let preživel v Nemčiji.

V Smoletovi drami se Antigona niti ne pojavi, saj je, kot je povedal avtor sam, v drami ne potrebuje – njena etična čistost je nesporna: „Drugi (dvor) so me zanimali“ (Smolej 1991/1992: 92).

Riazova drama je izšla sedem let po končani diktaturi, zato si je Riaza lahko privoščil eksplicitnejše aluzije na diktaturo: ko govori o Antigoni, jo označi za večno upornico, ki se upre tako Kreonu kot tudi diktatorju, ki prebiva v El Pardu. Vemo, da je v kraljevi palači El Pardo prebival diktator Franco. Da se drama res navezuje na Francov režim, vemo tudi zato, ker omeni, da bi se Antigoni bolj kot jeza splačala sklenitev zakonske zveze s princem Carlosom; gre za Juana Carlosa I, ki je po Francovi smrti 1975 zasedel kraljevi prestol. Na diktaturo nas spomnijo tudi slike Ignacia de Zuloage, s katerimi naj bi bil okrašen tebanski dvor. Omenjeni slikar je bil velik Francov privrženec, med drugim tudi avtor diktatorjevega portreta.

Seveda nas le iskanje resničnih oseb v literaturi največkrat ne pripelje daleč; namen pravega umetnika namreč ni obračunavanje s posameznikom. Sam Dominik Smole je povedal, da „v boljši literaturi ni odslikavanja, kopiranja, etc., temveč sinteza izkušenj, opazovanj, razmišljanj“ (Smolej 1991/1992: 92). Ker pa lahko vsak pisatelj črpa le iz lastnih izkušenj, je tudi Smole priznal, da je uporabil Antigono z namenom, prikazati svojo življenjsko izkušnjo.

Zbor v Riazovi Antigoni igra vlogo cenzorja – z udarjanjem palic želijo udušiti Antigonine žalitve, ki jih upornica nameni novemu vladarju. Antigona se zato vpraša: „¿cuántos reyes tenemos en Tebas?“⁸⁹ (Riaza 2007: 269) Vsi sledilci režima so si med seboj enaki, vsi morajo biti enaki in med seboj sodelovati. Pri Smoletu igra Stražnik vlogo ovaduha, ki poroča o Antigoninih dejanjih.

⁸⁹ Koliko kraljev imamo v Tebah?

Kreon, Haimon, Ismena in v Smoletovi Antigoni tudi Teiresias so se prenehali ukvarjati s pravkar minulo vojno in se udobno namestili na tebanskem dvoru. V Riazovi Antigoni so se dobesedno ulegli v leseno skrinjo in sedaj se predajajo zasluženemu počitku. Teiresias: „Mir zoper zmedo, mir zoper misel“ (Smole 1995: 20). V varnem zavetju vladarjevega dvorca so prenehali razmišljati – Haimon: „Ne vem kako, a kadar mislim, / sem zmeraj žalosten, / če pa sem žalosten, / ne mislim nič“ (Prav tam: 34). Riazova Ismena že na začetku pove, da je sicer v skrinji zelo dolgo razmišljala o nepravilni bratovi usodi, a se je odločila: „Sencillamente, prefiero continuar viviendo“⁹⁰ (Riaza 2007: 265). Pri Smoletu tako stališče zagovarja Haimon, ki ne more razumeti, čemu vsa ta zaskrbljenost: „Naj vsi bomo grdi, stari in kujavi, zadrti, strgani in prepirljivi?“ (Smole 1995: 41), življenje bo izgubilo barve!

Novi vladar Kreon je jasen – od sedaj počnite, kar hočete, a v mejah dovoljenega: „[t]ebanska vrata so spet prosta in vam na razpolago / je varni svet tu naokrog: trgujte, trgajte se, / veselite, v okviru tebanskih zakonov živite / in sploh: **počenjajte, v mejah predpisov, / kar vam je drago**“ (Smole 1995: 11, podčrtala N. G.). Vojna je mimo, ukvarjanje s preteklostjo in kopanje po njej nikomur ne bo prineslo zasluženega miru.

Vladar in njegovi priskledniki hlepijo po dobičku – ne samo materialnem blagostanju, ampak tudi po politični varnosti. Na zidu Teb visijo trupla izdajalcev, ki opominjajo na to, kaj se bo zgodilo nepokornim. „Prepoved pokopavanja krivih mrtvih (ki jo prakticirajo ustanavljajoče države še danes, tudi slovenska) določi mejo med etnocentrično pojmovanim dobrim in zlim. Mors immortalis je simbolizirana v nepokopanem mrtvecu; nepokopan mora ostati zato, da njegova smrt ne bi bila nikdar ukinjena“ (Kermauner 1988: 29). S pokopom Polineika bi oblast pokopala sovražnika. Če sovražnika ni, zunanja nevarnost izgine. Če zunanje nevarnosti ni, se človeku ni treba zatekati v varno naročje države in ni tistega, proti kateremu bo država kot skupnost lahko močnejša. Nepokop sovražnika je le še eden izmed načinov utrjevanja oblasti. Povojna oblast je tista, ki je zmagovalka in obenem tista, ki zagotavlja mir. Zato se Kreon pokopa boji in se sprašuje: „Kdo bo junak, kdo izdajalec?“ (Smole 1995: 12)

⁹⁰ Preprosto bi raje še naprej živela.

Za ideološko trdnost je potrebno popolno poenotenje vseh življenjskih načel in vrednot. Razlike med posamezniki naj bodo nične. V Riazovi drami so Kreon, Haimon in Ismena združeni v eni sami dramski osebi, to je oseba Ismene-Creón-Hemón. V dialogih nato nastopa Kreonov, Ismenin ali Haimonov del te ogromne kreature – utelešene ideološke enotnosti. Tudi Smoletova Ismena izenači Haimona in Teiresiasa: „Hočeš nočeš, zmeraj sta v dvojce, in to ni čudno: saj sta pravzaprav le eno“ (Smole 1995: 43).

Kreona iz obeh dram kažeta znake kronične utrujenosti – eden že na začetku spi v skrinji, drugi pa ves čas ponavlja, da je utrujen in ima glavobole. Riazov Kreon mora med utrujajočim pogovorom z Antigono sesti, Smoletov se ne želi ukvarjati z uporniško sorodnico in bi rad legel, hrup protestnikov, ki zahtevajo trupla obeh bratov, le še stopnjuje njegove glavobole. Ko sta se prikopala do oblasti, so novima vladarjema pošle moči in želita si miru ter obenem ohraniti popolno nadvlado. Kreona bosta kmalu uspavala tudi svoje ljudstvo, da bo voljno in upogljivo. Riaz je morda spečo figuro povezoval tudi s tem, da je Franco, ko bi moral sprejeti Henryja Kissingerja, sestanek zamudil, saj je zaspal – v zadnjih letih je namreč postajal vedno bolj utrujen in onemogel, pa tudi negotov (Tusell 2007: 188).

Pomembni dramski osebi sta Ismena in Teiresias. Medtem ko je Riazova Ismene skozi celotno dramo le pasivna pripadnica režima, Ismena v Smoletovi Antigoni sestri v začetku izkazuje veliko podporo. Še več, Ismena je pobudnica za pokop Polineika in sprva kaže, da ne želi biti tista, ki bi razmišljujoči um zamenjala za užitke. Sebe označi za vedeža plemenitih korenin (Smole 1995: 15). Teiresias pravilno ugotovi, da jo vodi le nadutost, „[a] brez vsake teže. Naj pihne rahel vetrič, pa bo konec z visokostjo“ (Prav tam). Niso vsi iz pravega testa, da bi lahko zdržali v uporu; ko postane težko, se je lažje vrniti v udobno naročje vladajočega. Smoletova Ismena na koncu spozna, da ne more vztrajati in skupaj z ostalimi Antigono označi za noro.

Teiresias, ki naj bi bil v drami predstavnik inteligence, je prepričan o popolni urejenosti sveta, zato je kakršnakoli refleksija odveč: „Tudi misliti nikar preveč. Svet je tak, kot je, / in tak kot je, je moder. Bahač je tisti, ki sodi, / da je sam modrejši“ (Prav tam: 16). Intelektualci, ki bi

lahko bili razsvetljevalci oblastniških glav, so na dvoru le okras – Teiresias: „Jaz sem le dvorni filozof, ne več ne manj. / Zato sem tu, in ne da mislim“ (Prav tam: 22).

V imenu urejanja države kralj lahko počne karkoli, upravičen je tudi do nasilja: „On ne ubija, ampak uraduje“ (Prav tam: 22). Kraljeva služba je zahtevna. Smoletov Kreon je nekoč brezskrbno užival v naravi, v njem je torej nekoč tlela občutljivost za lepoto in umetnost. Prav tako španski Kreon priznava, da tudi sam ni tako neprilagodljiv in na nek način razume mladino. A nastopili so težki časi in kralj mora zagovarjati red, ki ga ne more prepuščati naključju, „ker mir, blaginja ne padata kot blagi dežek z neba; pametna oblast tukaj na tleh ju ustvarja“ (Prav tam: 28). Družbeni red pa lahko vladarja dosežeta edinole s treznim in usmerjenim delovanjem. Španski Kreon pri mladih sicer zaznava določeno aktivno udeležbo, a obenem njihovo dejavnost označi kot brezciljno: „Como una semilla que se esparciese sobre la roca“⁹¹ (Riaza 2007: 271). Tudi slovenski Kreon Ismeni in Antigoni očita zaletavost: „Človek ni velik, če sledi svojim slepilom in se nebrzdano predaja daljnim domišljijam, ampak je velik, ko dela zdaj, tako, tukaj“ (Smole 1995: 52). Španski Kreon Antigoni za zgled postavi študirajočo, v cilj usmerjeno mladino, ki bo nekoč lahko nasledila stare generacije in nadaljevala z njegovim delom.

Obe Antigoni napovedujeta negotovo prihodnost, v kateri pa še vedno ostaja upanje za resnico, upanje za umetnost. Smoletova Antigona je našla in zakopala Polineika. Sicer bo umrla, „[a] za vse večne čase nam bo ta okrutni vzgled v svarilo: / Antigona je našla Polineika“ (Smole 1995: 81). Poleg tega preživi in zbeži Antonin največji podpornik – Paž. Vsa država bo zaradi Antigone večno vedela, da je upor mogoč, ideja o upor pa bo še naprej živela v pobeglem Pažu. Riazova Antigona je bila napisana sedem let po koncu diktature, v času tranzicije, ko se še ni oblikovala nova generacija, ki bi bila po padcu režima sposobna najti novo pot. Riazova Antigona naj bi zato predstavljala naslednika neke oblastne strukture, ki še ni kos zahtevam, ki so pred njega postavljene (Ruíz Pérez: 483). Za sedaj je le upornica s piercingom v popku, ki se zoperstavlja vsakršni avtoriteti: „Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiese ordenado el rey“⁹² (Riaza 2007: 268).

⁹¹ Kot bi bili seme, ki se raztroši po skali.

⁹² Prav tako bi pokopala ostanke martinčka, če bi bilo to v nasprotju s tistim, kar bi ukazal kralj.

Na koncu Riazove parodije pride do presenetljivega zasuka – Antigona popusti zahtevam države in se poroči s Haimonom, s katerim na gostiji pojesta piščanca Polineika. Antigona pa sama sebi (lutki Antigoni) pljune v obraz. Riaza v svoji parodiji ubije tragedijo. Človek v novem svetu do odrešitve ne more priti več s katarzo. Vendar pa to ni pesimističen pogled na prihodnost: „Un teatro que mata al teatro puede reforzar la realidad y la necesidad de afrontarla“⁹³ (Cano Turrión 2011: 85). Riazovo gledališče pogosto označujejo s terminom metagledališče (Ruiz Pérez 1986/87: 479), gledališče o gledališču torej. Riaza je zato tudi v tej drami gotovo govoril o položaju tedanje španske dramatike. V njej je pozval umetnike, naj v času španske tranzicije pokončajo tragično preteklost in poiščejo nove načine življenja, predvsem pa nove načine umetnosti.

Institucija – metafora za zaprto totalitarno družbo

Ko dramatik, ki ustvarja v času represije, za dogajalni prostor svoje drame izbere zaprti svet institucije, je njena metaforična vloga več kot očitna.

Institucije so ustanove z vzpostavljenim redom, v katerih je vsako dejanje njenih članov pod strogim nadzorom nadrejenih. Ti svojim varovancem nudijo usluge in pomoč pod pogojem, da se slednji podredijo institucionalnim pravilom igre. Totalitarna država si v imenu napredka in boljšega življenja pridržuje pravico do neprestanega nadzora nad posameznikom. „Totalitarna vladavina [...] ne uspe [...] izbrisati ljubezni do svobode iz človeških src. Uniči pa edini predpogoj vse svobode, ki je preprosta sposobnost gibanja, ki pa ne more obstajati brez prostora“ (Arendt 2003: 561–562).

O rojstvu institucij, ki so se v devetnajstem stoletju po propadu fevdalnega sistema razširile po Evropi, je pisal filozof Michel Foucault. Vsaka institucija, najsi bo tovarna, šola, bolnišnica, norišnica ali center za slepe, je pri svoji dejavnosti usmerjena v cilj – produkcijo izdelkov, izobraževanje mladine, zdravljenje bolezni. Pa vendar vsaka institucija opravlja še neko drugo funkcijo, ki na prvi pogled nima nobene zveze z njenim ciljem, to je nadzor nad

⁹³ Gledališče, ki ubije gledališče, lahko okrepi resničnost in potrebo po tem, da se z njo soočimo.

posameznikom (Foucault 2000: 81). Ne znamo si namreč najbolje pojasniti, zakaj so recimo v bolnišnicah prepovedali spolne odnose (Prav tam: 82). Institucija nad posameznikom izvaja tudi politično, sodno in ekonomsko nadvlado: osebje v instituciji lahko določi pravila, po katerih se morajo ravnati tisti, ki vanjo vstopajo in na podlagi tega določa sankcije, za vstop v institucijo mora bodoči varovanec plačati pristojbino (Prav tam). Zaradi zaprtosti institucije lahko nadrejeni izvajajo še druge vrste nadzora – omogočeno jim je opazovanje oseb, s čimer pridobijo védenje o njihovem vedenju (Prav tam: 84). To lahko kasneje izrabijo za prevzgojo v skladu s svojimi željami, kot to počneta recimo psihiatrija ali pedagogika (Prav tam). Kar pa je najpomembnejše, osebe v instituciji nimajo občutka prisilnega bivanja, institucija poskrbi za to, da se varovanci v njej počutijo dobro, da jih pridobi na svojo stran in jih priključi svoji dejavnosti (Foucault 2000: 79). Osebe so prepričane, da so take institucije potrebne, in da bodo edino z njihovo pomočjo lahko napredovali, se učili ali se pozdravili.

Vse našteté značilnosti pričajo o podobnostih med državami in institucijami – te so kot nekakšne mikrodržave. Pogosto tudi so v lasti države, takrat lahko država preko institucij nadzira posameznike.

Rabo institucije kot metafore za totalitarno državo si bomo ogledali na primeru dveh dram, *En la ardiente oscuridad* (1947) Antonia Buera Valleja in *Veliki briljantni valček* (1985) Draga Jančarja. V prvi je dogajanje postavljeno v center za slepe, v drugi pa v norišnico ‚Svoboda osvobaja‘⁹⁴.

V zavod za slepe in v zavod ‚Svoboda osvobaja‘ prideta nova varovanca, slepi študent Ignacio in zgodovinar Simon. Prvi z namenom, da bi tam nadaljeval šolanje, drugi pa zaradi svojega nenavadnega in sumljivega obnašanja. Ignacio in Simon vsak na svoj način porušita red v zavodu in razburita varovance, ki so se tam že usidrali v svoje družbene vloge. Ker sta red in mir esenca vsake institucije, je vsak nered in nemir treba zadušiti. Študent Ignacio na koncu umre skrivnostne smrti, Simon pa ostane brez noge in brez lastne identitete.

⁹⁴ Aluzija na napis nad nacističnimi taborišči ‚Arbeit macht frei‘.

Vsaka institucija je javna ustanova in mora, če želi nemoteno opravljati svoje poslanstvo in privabljati nove člane, pred ostalim svetom kazati karseda prijazen obraz. V instituciji so obiskovalci dobrodošli, kar pomeni, da je institucija vsaj navidez pod neprestanim zunanjim nadzorom (Foucault 1995: 207). Obiskovalci si lahko ogledajo razmere, v katerih živijo njihovi sorodniki, se z njimi pogovorijo in se prepričajo o njihovem stanju, zato naj ne bi bilo nevarnosti, da bi institucijo zaneslo v tiranijo nad posameznikom. V norišnici lahko Simona brez težav obišče zaročenka Klara, Ignacijev oče pospremi sina v center na prvi dan njegovega obiska. Institucije v ljudeh vzbujajo zaupanje, da bodo poskrbele za njih ali za njihove bližnje: „Simon, zaupaj zdravnikom, vse bo v redu“ (Jančar 1996: 58). Zaradi javnega značaja institucij zunanji opazovalci ne morejo verjeti, da bi se varovancem tam lahko dogajalo kaj slabega: „Kako naj verjamem, da hočejo v dvajsetem stoletju, v državi, ki ima neko pravo, neke zakone, nekomu odrezati nogo“ (Prav tam: 72). Vodja zavoda za slepe Don Pablo se trudi, da bi Ignaciovem očetu zavod prikazal v najboljši luči. Oče je navdušen nad izjemnimi aktivnostmi, ki jih center omogoča – slepi igrajo nogomet in se spuščajo po toboganu. Don Pablo očetu razkrije, da slepi vendarle zmorejo živeti tako kot videči, celo zakonske zveze med slepimi in videčimi so popolnoma normalne. Don Pablo in zavod v očetovih očeh dobivata vedno več spoštovanja in prepričan je, da zavod posamezniku omogoča razmere, v katerih bo dosegel kar največji napredek. V upanju, da bodo sina Ignacia spravili v boljšo voljo, ga oče brez skrbi pusti v zavodu. Instituciji se zaradi njenega javnega značaja ni treba posebej truditi, da bi ohranjala zaupanje javnosti. Delovanje oblastnikov v zavodu je le redko problematizirano in običajno niti ni potrebe, da bi vodstvo svoja dejanja opravičevalo – čeprav Simonu pred Klarinimi očmi nadenejo prisilni jopič, zaročenka zaradi zaupanja v institucijo ne ukrepa.

Tudi do novih prišlecev, Ignacia in Simona, je institucija v začetku izjemno prijazna in želi ju prepričati, da sta prišla v svet, kjer bo za njiju kar najbolj poskrbljeno. Najzvestejši varovanec Carlos Ignacia prepričuje, da se bo v zavodu lahko izsolal in bil kot drugi – tudi slepi študiramo, se zabavamo, se ukvarjamo s športom, se ljubimo in se poročamo. V norišnici imajo polna usta besed o svobodi: „[Č]e bo prizadet vaš ponos, vaš občutek za svobodo, za avtentično življenje, potem mi to sporočite, prosim“ (Jančar 1996: 55). Simon je svoboden, lahko piše karkoli, a mora napisano oddati pristojnim. Slepí študenti lahko govorijo z obiskovalci le v prisotnosti vodje Don Pabla.

Institucija je skupnost, v kateri ni prostora za individualne želje ali osebno rast. „Prebivalci dvorca so pri svojem vsakdanjem delu ali premišljevanju, vsekakor vsak v svojem značilnem, nemara celo temeljnem položaju. Kakor so individualisti, kakršnih ni lahko najti, tako je to vendarle ustrezna socialna skupnost, kjer ima vsak iz svoje individualne pozicije profilirano razmerje do drugih“ (Jančar 1996: 48). V zavodu „Svoboda osvobaja“ so družbene vloge varovancem natančno določene in kontrolirane. Savel Pavel študira Sveto pismo in sedaj piše že drugo pismo Korinčanom. Doberman je požrešnež, ki si skriva hrano, Kapetan je bil oficir, ki je že napredoval do majorja. Volodja Simonu v roke takoj potisne svinčnik, da bo lahko nadaljeval s pisanjem dnevnika, kot je to počel vstajnik Drohojowski, katerega življenje je Simon kot zgodovinar preučeval. Ko varovanci opravljajo vsakodnevno rutino v skladu s svojimi vlogami, so pod strogim nadzorom bolničarja Volodje, Doktor pa poroča vodstvu o njihovem napredku. Če želi v *Valčku* norišnica ohranjati norost varovancev, si osebje v zavodu za slepe želi, da bi se varovanci s svojo boleznijo sprijaznili in jo jemali celo kot prednost. Vsi varovanci so ves čas veseli in se smejejo, včasih tudi takrat, ko za to nimajo posebnega razloga: „Son ciegos jóvenes y felices, al parecer; tan seguros de sí mismos que, cuando se levantan, caminan con facilidad y se localizan admirablemente, apenas sin vacilaciones o tanteos“⁹⁵ (Buero Vallejo 1994: 73). Med seboj si kar naprej izmenjujejo drobne šale, se dražijo in se zasuvajo s komplimenti. Don Pablo sicer vzdržuje red, a je obenem izjemno prijazen in osladen. Nobeden izmed varovancev nikoli ne pomisli, da bi vanj podvomil ali se uprl njegovi mehki avtoriteti. Miguel ima status glavnega zabavljača in se pridružuje ostalim v njihovem samozadovoljstvu. Miguel misli, da je biti slep prednost; ker nečesa tako abstraktnega, kot je vid, ne more razumeti nihče, je bolje, da smo slepi. Vsi videči so v bistvu nori, mi slepi pa smo normalni. S takimi in podobnimi šalami se varovanci varujejo pred slabo voljo in obupom. Tudi v zavodu „Svoboda osvobaja“ Volodja želi, da mu Simon pripoveduje vice, želi si zabave: „Človek se mora pohecat, drugače je hudič, vsak se mora, žalosten človek pa sploh. Sicer lahko še znori. [...] Za smeh si je treba kaj izmisliti. Človek mora bit tud duhovit“ (Jančar 1996: 68). „Človek mora imet rad dobro šalo, ples in glasbo. Kdor ima to rad, ni nor, kakor so tukaj vsi nori in blazni ...“ (Prav tam: 106).

⁹⁵ Zdi se, da so slepi in srečni; tako so prepričani vase, da se orientirajo in hodijo z občudovanja vredno lahkoto, skoraj brez oklevanja ali tipanja.

Institucija si želi, da bi se prišleca kar najbolje vključila v njihovo okolje. Don Pablo to nalogo zaupa ostalim zvestim študentom in jih pozove, naj novemu študentu pomagajo pri vključevanju v družbo: „impregnar a ese Ignacio, en el plazo más breve, de nuestra famosa moral de acero“⁹⁶ (Buero Vallejo 1994: 85). Vodje zavoda ‚Svoboda osvobaja‘ želijo prodreti v Simonove možgane in ga prepričati, da je vstajnik Drohojowski, katerega življenje je kot zgodovinar preučeval. Ampak intelektualec je trd oreh, ki se ga ne da zlahka zlomiti, česar se že od začetka zavedajo: „Transformacija pri intelektualcu traja zelo dolgo“ (Jančar 1996: 47).

Ignacio ne pokaže nobenega spoštovanja do direktorja Don Pabla, zdi se mu le „[a]bsurdamente feliz“⁹⁷ (Buero Vallejo 1994: 81). Prav tako ne more razumeti vsesplošnega pretiranega veselja in navdušenja: „Estáis envenenados de alegría“⁹⁸ (Prav tam: 88). Kmalu sprevidi, da so se varovanci udobno namestili v sreči in zadovoljstvu, a da on tega ni sposoben: „yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos... [...] Yo os voy a traer guerra y no paz“⁹⁹ (Prav tam: 90). Ignacio si želi več, želi si tistega, kar naj bi bilo nemogoče – želi videti. Je tudi pobudnik sprememb: „No debemos conformarnos. ¡Y menos, sonreír! Y resignarse con vuestra estúpida alegría de ciegos, ¡nunca!“¹⁰⁰ (Prav tam: 90) Ignacio se zave, da ne more doseči tistega, kar želi, sploh ne v takem okolju, ki ne potrebuje drugega kot zadovoljne in vesele ljudi. Nas situacija ne spomni na željo španske oblasti po prikazovanju življenja kot lepega, čeprav v resnici živijo v laži? Verjetno je Buero ciljal tudi na konformistično gledališko publiko tistega časa, ki se je branila razmišljati o problemih in se predajala užitkom ob sproščujočih komedijah. Ignacio v svojem govoru pred študenti zavod eksplicitno obtoži, da je zgrajen na laži. Prepričan je, da mu je slepemu onemogočeno polno življenjsko izkustvo; vid bi mu omogočal, da bi mu na oči pritekali stalni dražljaji in stimulirali njihove notranje organe. Pri tem je svetloba kot največkrat v umetnosti gotovo metafora za umetnost, spoznanje, resnico. Medtem ko Ignacio iskreno prizna, da želi videti, Simon vztrajno zatrjuje, da ni nor: „Dobro veste, da nisem noben Drohojowski“ (Jančar 1996: 55). Simon je bil za oblast nevaren že

⁹⁶ prepojititi tega Ignacia v najkrajšem roku z našo slavno jekleno moralo

⁹⁷ bedasto srečen

⁹⁸ Zastrupljeni ste z veseljem.

⁹⁹ znotraj sebe gorim, gorim z grozljivim ognjem, ki mi ne pusti živeti, in s katerim lahko začnete goreti tudi vsi vi ... [...] Jaz vam bom prinesel vojno in ne miru.

¹⁰⁰ Ne smemo se zadovoljiti. In še manj smejeti! In se sprijazniti z vašim neumnim slepim veseljem, nikoli!

preden se je znašel v norišnici, ker je pisal, da se strinja z vstajništvom. Uporništvo je imel torej v sebi že od nekdaj: „Kljub temu, kljub misli na zdomstvo, na zlomljeno nogo, na jarek, kljub vsemu temu bi hotel biti Drohojowski, kljub takšni usodi bi si želel biti na njegovem mestu. Za trenutek upora, boja, tveganja, popolne predanosti, za smisel. Avtentično življenje, kaj avtentično, edino pravo življenje – biti vstajnik“ (Jančar 1996: 44).

Medtem ko se Simon noče podrediti in postati nor kot drugi, Ignacio s svojo slabo voljo in eksplicitnim nestrinjanjem s situacijo v instituciji vznemirja varovance. Institucija si želi, da bi oba sprejela njihovo igro: „¿No será posible que todos vivamos en paz? No te comprendo bien. ¿Por qué sufres tanto?“¹⁰¹ (Buero Vallejo 1994: 90). Volodja želi Simona prepričati, naj ne zagrenjuje okolja: „Ti si nesrečen in obupan in zdaj naj bi bili vsi“ (Jančar 1996: 68). Ko institucija vidi, da želi posameznik vztrajati v svoji individualnosti in se ne želi podrediti obstoječemu redu, so potrebni odločni ukrepi. Ko Doktor ugotovi, da se Simon že preveč oddaljuje od svoje bolezni, disociativne osebnostne motnje, razmišlja, da bi posegel po „disagregaciji zavesti“.

Prihod prišlecev institucijo vznemiri zato, ker se v njej začenjajo dogajati nezaželene spremembe. Po Ignacijevem prihodu varovanci postanejo nemirni. Miguel se iz zabavljača spremeni v zamišljeno osebo, kar vznemirja njegovo punco Eliso, Juana se v Ignacia zaljubi, Don Pablo postaja čedalje bolj neodločen, zaradi česar začne izgubljati naklonjenost njemu najbolj vdanega študenta Carlosa. Če voditelj postane neodločen, se zamaje trdna institucionalna struktura in privrženci do njega čutijo le še „desprecio“¹⁰² (Buero Vallejo 1996: 93). Ko se institucija sooči s posameznikom, ki predstavlja nevarnost, da bo poškodoval ideološko vezivno tkivo, ga morajo odstraniti kot tujka. Pri tem je presenetljiva njihova „disposición para recurrir a la violencia cuando el orden existente se tambalea“¹⁰³ (Doménech 1993: 75). Nasilje nad posameznikom utemeljujejo z avtoritarnimi principi: „o tem, kaj je normalno, tukaj odločam jaz“ (Jančar 1996: 64). Ker je osebje v zavodu ‚Svoboda osvobaja‘ neuspešno pri prepričevanju Simona o njegovi norosti, morajo poseči po konkretnjših ukrepih – „Skrita ideja se mora, kako bi vam razložil, materializirati“ (Prav tam: 62). Glede

¹⁰¹ Ali ni možno, da bi vsi živeli v miru? Ne razumem te dobro. Zakaj tako trpiš?

¹⁰² zaničevanje

¹⁰³ pripravljenost, da posežejo po nasilju, ko se obstoječi red zamaje

na to da je imel Drohojowski zlomljeno nogo in prisad, Doktor meni, da bo najbolje, da tudi Simonu odrežejo nogo. Doktor da Simonu vedeti, da v imenu ideje in v imenu ohranjanja skupnosti nobena žrtev ne sme biti težka: „Azteki so, recimo, živemu človeku izrezali srce in ga položili na oltar. Je bil to zločin? Ni bil. Četudi religiozna, je bila to globoka družbena nuja. Odkupnina za bogove. Kaj je eno človeško srce v primeri z duševnim zdravjem človeške skupnosti“ (Prav tam: 65). A vodstvo umazanega posla ne opravi lastnoročno. Uslužbenec Volodja je tisti, ki operira zgodovinarja. Doktor je sicer zgrožen, ko vidi, da je ta njegov ukaz vzel dobresedno, a ne moremo z zagotovostjo trditi, da tega tudi ni pričakoval.

V zavodu za slepe postane Ignaciev pesimizem izjemno moteč, zato Don Pablo prosi najzvestejšega varovanca Carlosa za pomoč. Ko Ignacio umre, sprva izgleda, kot da je šlo za samomor. A samomor bi na center vrgel izjemno slabo luč, zato je treba poiskati drugačno razlago. Nekateri študenti menijo, da bi se lahko ubil, ko je plezal na tobogan, saj je bil že od nekdaj nekolikanj neroden. Ta razlaga bo primerna in Don Pablo je pomirjen. Da je pravi Ignaciev morilec Carlos, izvemo od direktorjeve videče žene, Doñe Pepite, ki je videla Carlosa nositi Ignacievo truplo. Tako kot Doktor v *Valčku* je tudi Doña Pepita šokirana nad nasilnim vedenjem, pobudnica katerega je bila skupaj z možem ona sama: „Sería inútil negar que el centro se ha liberado de su mayor pesadilla... [...] ¡Pero nadie esperaba tanto!“¹⁰⁴ (Buero Vallejo 1994: 123) Tudi tukaj ne moremo biti prepričani, ali vodstvo umora ni skrivoma pričakovalo.

Ignacio in Simon morata v imenu ohranjanja institucionalnega reda umreti oziroma utrpeti grozljive poškodbe. A kot rečeno, si vodstvo z nasiljem ne maže rok, temveč za to delo uporabi zveste podrejene. Nasilje nad posameznikom je v imenu skupnosti upravičeno: „Teror kot izvrševanje zakona gibanja, katerega vrhovni cilj ni blaginja ljudi ali interes enega človeka, temveč izdelovanje človeštva, posameznike izloča zavoľjo vrste, žrtvuje ‚dele‘ zavoľjo ‚celote‘“ (Arendt, 2003: 560).

¹⁰⁴ Zaman bi bilo zanikati, da se center ni osvobodil svoje najhujše nočne more ... [...] Ampak nihče ni pričakoval česa takega!

V Buerovi drami je še posebno zanimiva metafora slepote. Jasno je, da je slepota metafora za nezmožnost videnja resnice. Če pogledamo izraz, ki ga varovanci zavoda uporabljajo za videče: ‚vidente‘, vidimo, da se je avtor igral s pomenom besede. Najprimernejša slovenska ustreznica besede ‚vidente‘ je videc. Tako v slovenščini kot v španščini beseda lahko označuje tistega, ki vidi (v nasprotju s tistim, ki je slep) in obenem tistega, ki vidi več, ki vidi neznano. Slepi nevideči varovanci ne bodo nikoli videli toliko, kot vidijo videči vidci. Glede na čas nastanka drame lahko rečemo, da so slepi študenti slepi Španci, ki ne morejo in ne želijo pokukati v neznano življenje, ki se odpira iznad zidov navidez varne diktature. Tako institucija kot totalitarna država dajeta občutek varnosti – Carlos obtoži Ignacia strahopetnosti, ker ta uporablja palico, češ, v tako varnem okolju palice niti ne potrebujemo! A ko Ignacio prosi Carlosa, naj brez uporabe palice hodi hitreje, je Carlosov korak negotov. Sigurnost, ki jo ljudem ponujata institucija ali totalitarna država, je namreč le navidezna.

Omenimo še vlogo umetnosti v obeh dramah. Oblast v norišnici ni zadovoljna s slikami, ki jih ustvarja varovanka Ljubica: zakaj mora slikati moderno umetnost, naj raje riše tihožitje, „[t]o pomirja“ (Jančar 1994: 103). V Buerovi drami se pojavi Beethovnova *Sonata za klavir številka 14*, za katero se prebivalci, nedovzetni za umetnost, ne zmenijo. Posebne občutke vzbudi le v Juani, v katero se uporni Ignacio kasneje tudi zaljubi. Pianistu Emeriku je v *Valčku* zaukazano, naj igra valček; valčkovi lahkotni ritmi služijo plesu in zabavi. Emerik na koncu res zaigra valček, a ne kateregakoli, temveč zaigra Chopinov valček. Njegovi valčki so v sebi skrivajo skrivnostno silo, zaradi katere so to veliko več kot običajna dunajska plesna glasba. Robert Schumann jih je označil takole: „Cada vals de Chopin es un breve poema en el que imaginamos al músico echar una mirada hacia las parejas que bailan, pensando en cosas más profundas que el baile“¹⁰⁵ (Pajares 2010: 362). Individualni posamezniki so tisti, ki so sposobni videti lepoto v umetnosti in umetnost je tista, ki ima odrešeniško vlogo v zaprtem sistemu institucij.

Zaradi okolja, v katerem sta živela avtorja, lahko rečemo, da je institucija metafora za zaprt totalitarni sistem. Ker pa želi dobra literatura vedno presegati časovno določenost, ne smemo

¹⁰⁵ Vsak Chopinov valček je kratka pesem, pri kateri si predstavljamo, da glasbenik vrže pogled na plesoče pare, pri čemer pa misli na veliko globlje stvari, kot je ples.

mimo splošnejše interpretacije. Institucija lahko pomeni katerikoli svet, ki želi vsiljevati vrednote in svet, ki hrepeni po poenostavljanju. Slepota lahko pomeni tudi občečloveško slepoto. Ljudje popolne resnice namreč nikoli ne bomo mogli spoznati, le približujemo se ji lahko na različne načine.

Nasilje oblasti nad posameznikom – motiv zasliševanj

Španski in slovenski povojni dramatiki so se pogosto lotevali kritike nasilja. Zaradi nedavno minule vojne predvsem nasilja, povezanega z revolucijo in vojno. Najpogostejše take drame nasilje obsojajo ali govorijo o njegovi nesmiselnosti. V drami realističnega avtorja Rodrígueza Méndeza *Vagones de Madera* (1958) so vojaki namenjeni v vojno in vse, kar vedo je, da morajo ubijati, pri čemer jih vzrok vojne niti ne zanima več (Ruiz Ramón 1992: 510). Odlična parodija revolucije so Jovanovičevi *Norci* (1964): „Tu ne gre za nikakršno konkretno revolucijo, marveč za čisto igro, sestavljeno iz družbenih mehanizmov, značilnih za kakršnokoli revolucijo“ (Koruza 1997: 208). Tudi avtorji, ki spadajo v takoimenovano ‚underground‘ generacijo, so temo nasilja pogosto obravnavali s cinizmom in satiro, npr. drama Manuela Martíneza Mediere *El hombre que fue a todas las guerras*, kjer se Nicolás udeleži vseh vojn s srede dvajsetega stoletja in jih dojema kot igro in možnost za zaslužek (Wellwarth 1972: 95).

Nekatere drame ne tematizirajo revolucionarnega nasilja, ampak nasilje, ki je v totalitarnem režimu prisotno tudi po revoluciji in služi ustrahovanju in ohranjanju oblastne moči (take motive in teme sem že omenila v *Las Meninas*, *Disidentu Arnožu*, *Velikem briljantnem valčku* in *En la ardiente oscuridad*). Podrobneje si bomo ogledali dve drami, ki tematizirata zasliševanja političnih nasprotnikov in se posvečata nasilju v času represivnega režima, natančneje razmerju med žrtvijo in rabljem.

V drami Antonia Buera Valleja *La doble historia del doctor Valmy* (1964) spoznamo bivanjsko stisko rablja, ki svojemu krutemu poklicu nikakor ne more ubežati. Drama bi morala oder ugledati že leta 1964, a se je uprizoritev zavlekla za dvanajst let. Cenzura je odobritev pogojevala s številnimi spremembami, ki pa bi po avtorjevih besedah preveč posegle v sporočilnost drame, zato nanje ni mogel pristati (Muñoz Cáliz 2005: 172). Sporni sta bili predvsem temi impotence in mučenja političnih zapornikov (Prav tam).

Daniel je član policije pri Sección Política de la Seguridad Nacional¹⁰⁶ (S. P.), kjer se je znašel po spletu življenjskih okoliščin. Njegova naloga je zasliševanje ali po potrebi fizično mučenje političnih zapornikov. Medtem ko na delovnem mestu prevzema vlogo ustrahovalca,

¹⁰⁶ Policijski oddelek za državno varnost

mu v zasebnem življenju zdravstveno stanje že slab mesec onemogoča izkazovanje spolne moči. Po neuspelem poskusu s prostitutko in izključitvi vseh drugih možnosti obišče psihiatra. Doktor Valmy hitro ugotovi izvor impotence. Daniel je na zasliševanju lastnoročno kastriral moškega, potem ko ta kljub številnim verbalnim grožnjam ni hotel izdati zaupne informacije. Po zdravnikovih besedah se slaba dejanja, ki jih človek ne obžaluje, lahko pokažejo v obliki telesne bolezni. Po postavitvi diagnoze Daniel prizna resnico ženi Mary, ki od njega zahteva, da takoj pusti službo. Danielov šef Paulus (ime v latinščini pomeni *majhen*) Danielu ne podaljša dopusta in ga ne želi premestiti na drugo delovno mesto. Ko Mary sprevidi, da se mož nikoli ne bo mogel izviti iz krempljev policije, ga zaradi svoje varnosti in varnosti njunega sina ustreli. Nato pade v roke iste policije, pri kateri je bil zaposlen njen mož. Mary je druga Danielova žrtev, ki se ne more sprijazniti z moževim početjem. Vse bolj spoznava, da se svet deli na žrtve in rablje in sprašuje se, kakšna pota bo ubral njun sin.

V *Dialogih* (1962) Primoža Kozaka smo priča zasliševanjem samim. Predstavnika uporniške inteligence, profesor Karl Haymann in novinar Peter Sigismund, se zaradi protestiranja znajdetata na uradu za notranje zadeve, kjer ju zaslišujeta Ing. Lukas Mender in Dr. Benedikt Minsky. Mender je jasen – vse, kar od zaslišancev potrebujeta, je priznanje, da sta ravnala zoper oblast. „Ni važno, kako sta se uprla, pomemben je upor“ (Kozak 1969: 8). Haymann in Sigismund sta sicer le protestirala proti ukinitvi nekaterih fakultet, a od njiju zahtevajo podpis lažne obtožnice – da sta želela minirati kanal. Pri sojenju političnim sovražnikom je bolj kot vsebina obtožnice pomembno priznanje dejanja zoper oblast: Mender: „V principu je važno, da sprejmeš, kar predlaga oblast. Kanal ali avtobus je manj važno. Sprejeti je treba“ (Prav tam: 9). Haymann in Sigismund brez težav priznata dejanje protesta, izmišljeni absurdni obtožbi pa se odločno upreta. Poudarjata tudi, da nista protestirala proti oblasti, ampak proti enemu izmed njenih ukrepov, česar vladajoči, ki ločujejo svet na naše in vaše, ne morejo razumeti. Naloga Minskega in Menderja je, da zaslišanca zaslišujeta tako dolgo, dokler jima ne bosta popolnoma oprala možganov: „Podpisala bosta, ampak takrat, ko bosta zares verjela, da sta minirala klavnico ali kaj je že bilo“ (Prav tam: 10).

Kaj je tisto, kar rablje motivira, da so sposobni nasilnih dejanj v imenu države ali ideje? Rablji so prepričani o človekovi ničvrednosti: „¡Cuánta preocupación por el ser humano! Tú los has visto aquí: la mayoría no vale nada“¹⁰⁷ (Buero Vallejo 1994: 1097). Rablji zanikajo

¹⁰⁷ Kakšna skrb za človeško bitje! Sam si videl tukaj, kako je: večina ljudi je ničvrednih.

vsako možnost dobrega v človeku, s čimer lažje upravičijo svoj zločin: „vedeti bi moral, da si slab, kot smo slabi vsi in nimaš pravice soditi“ (Kozak 1969: 15), „[n]ičev sem, ničvreden – ne bojim se besede – beden sem“ (Prav tam). Če smo slabi vsi, potem rablji ne morejo biti bolj slabi kot drugi, zato je pametneje, da se postavijo v vlogo rablja – če se ne bodo, bodo kmalu žrtve. Izgubili so zaupanje v pristne medčloveške odnose: „Zakon je tak, da si škodujemo med sabo. Če hočeš, je taka oblika naše eksistence. Ni milosti med ljudmi, ni odgovornosti – ljubezni ni“ (Kozak 1969: 15). Rablji verjamejo v vsesplošno pokvarjenost sveta. Paulus pove, da je življenje „selva“¹⁰⁸, prostor, v katerem se ljudje pobijajo kot živali. Nasilje je inherentna lastnost sveta: „[Y]o no he inventado la tortura. Cuando tú y yo vinimos al mundo ya estaba ahí“¹⁰⁹ (Buerro Vallejo 1994: 1097). Tako da je vprašanje le, kdo bo prvi pograbil orožje: „Entre devorar y ser devorado yo escojo lo primero“¹¹⁰ (Prav tam: 1098). „[N]asilje postaja temeljna razsežnost njihove eksistence“ (Inkret 1969: 661).

Rablji so v imenu ohranjanja oblasti pripravljeni početi grozljiva dejanja. V Buerovi drami se zasliševanje izrodi v fizično mučenje – zasliševalci pred zaslišančevimi očmi posilijo njegovo ženo, njega pa kastrirajo. Tudi Mender in Minsky morata, če želita zasliševanje dokončati, poseči po fizičnem nasilju. Mender namreč zagrozi Haymannu, da bo moral uporabiti silo, zato je bolje, da se ne upira prav dolgo. Ker se zasliševalci za dosego svojega cilja poslužujejo nasilja, si zanj poiščejo utemeljeni razlog. Nasilje je neločljivi del vsakega političnega sistema: „Nasilje je zakon, Peter. V sistemih, ki se porajajo, je temelj“ (Kozak 1969: 25). Nasilje je zgodovinsko upravičeno v imenu napredka: „[n]o hay en la historia ni un solo adelanto que no se haya conseguido a costa de innumerables crímenes“¹¹¹ (Buerro Vallejo 1994: 1097).

Rablji so prepričani, da so v življenju izbrali pot akterja. Človek ima v življenju le eno dolžnost, „Ne propasti – ostati akter. Akter“ (Kozak 1969: 24). Ker za svet tako ali tako ni rešitve, je najpametneje, da ga izrabimo sebi v prid: „No desterrarás el dolor del mundo. ¿Vas a dejarlo entonces en manos del azar? ¡Aduéñate de él y utilízalo!“¹¹² (Buerro Vallejo 1994: 1097). Za Menderja je pomembno to, da življenju vtisne svoj pečat: „Nobene večje možnosti

¹⁰⁸ pragozd

¹⁰⁹ Nisem si jaz izmislil mučenja. Ko sva ti in jaz prišla na svet, je bilo že tam.

¹¹⁰ Med žreti in biti požrt, jaz izberem prvo.

¹¹¹ V zgodovini ni enega samega napredka, ki se ne bi dosegel na račun nešteti zločinov.

¹¹² Bolečine ne boš izgnal iz sveta. Jo boš raje prepustil naključju? Polasti se je in jo izrabi!

nima človek, kakor to, da napravi svoje življenje družbeno učinkovito“ (Prav tam: 26). Rablji morajo verjeti, da brez oblasti niso nič: „neresničen si, če v zgodovino sploh ne prodreš ali pa če v njej ne uspeš, je ne obvladaš, ji ne daš svoje podobe“ (Kos 1968: 983). „A un lado están los hombres *contemplativos*; al otro, los *activos*“¹¹³ (Doménech 1993: 79) – aktivni so rablji, kontemplativni pa intelektualci.

Rablji ne verjamejo, da se resnici splača približevati, saj se je do nje nemogoče dokopati. Zato si morajo postaviti cilj in njihov cilj je dejanje. Dejanje namreč prinaša zadoščenje – zadoščenje ob opravljenem delu. Odstranjevanje nasprotnikov na montiranih procesih mučiteljem prinaša zadovoljstvo, saj opravijo delo, ki služi ohranjanju ideje. Aktivna pripadnost ideji jim prinaša zadoščenje, saj pripomorejo k ohranjanju ideje. „Dejanje mi razčisti odnose in resnice. Daje mi cilj“ (Kozak 1969: 25). Dejanje odnose in resnico razčisti le navidez, odnosi so namreč fluidni, resnica je izmuzljiva. Če ima človek občutek, da je nekaj razčistil ali nečemu prišel do dna, še posebej tako abstraktnim pojavnostim, kot so odnosi in resnica, se je največkrat zgodilo le to, da se je nekemu prepričanju zaradi udobja podredil. To je seveda nekaj, kar je še kako značilno za politike in oblastnike, nikoli pa za intelektualce.

V Kozakovi drami smo priča nasilju oblasti nad intelektualcem. Razlika med rabljem in upornikom/intelektualcem je ta, da rabelj ne verjame več v refleksijo ali smiselno upora: „Cele generacije intelektualcev so molčale.[...] Vedeli so, da je trud zaman“ (Kozak 1969: 21). Intelektualec Haymann pa ve, da ni dejanj, ki bi bila nujna v imenu zgodovine, „ni zgodovine, ni nujnosti, ni razumnega spoznanja“ (Prav tam: 22). Minsky mu očita akademizem, kot so ga očiteli že Jančarjevemu Arnožu – ker se intelektualci ne približajo navadnemu človeku, ne vedo, česa si ta res želi. Ljudje nočejo spoznanja, „izgrebli so si strugo in nikogar ne potrebujejo za pomoč. Vi pa ste odveč!“ (Prav tam: 22) Totalitarna oblast vse sile usmeri v utrjevanje svoje moči, zato so intelektualci le še orodje, ki jim pri tem lahko pomaga: „[d]ržati ljudi mentalno v šahu. Zato smo določeni intelektualci današnje dobe“ (Prav tam: 16). Mender mu želi dopovedati, da določen čas zahteva določene žrtve. Država bo za državljane poskrbela vse do tedaj, ko državljani obljubijo, da ji bodo slepo sledili. Mender: „Oblast vam je dala položaj v družbi in sme zahtevati vašo lojalnost“ (Prav tam: 12).

¹¹³ Na eni strani so kontemplativni, na drugi aktivni ljudje.

Obe drami se neprestano vrtita okoli eksistencialističnih vprašanj. Tako v *Dialogih* kot v *Doble historia* je čutiti eksistenčno nelagodje, občutek, da zunaj ni nič drugače kot znotraj: „Tus compañeros están enfermos, pero todo el mundo está enfermo“¹¹⁴ (Buero Vallejo 1994: 1099), „[j]eča je na eni strani le stopnjevana stvarnost tedanje slovenske družbe zunaj ječe“ (Kermauner 1998: 578).

Oblast si moč utrjuje tako, da ljudi pušča v neprestani negotovosti glede njihove usode. Posameznik, tudi rabelj, ne sme biti nikoli prepričan, da bo venomer ostal na vrhu, uvideti mora, da se vsak hip lahko znajde popolnoma na dnu. Gre za proces „samoobnavljanja in samopotrjevanja oblastne strukture“ (Inkret 1969: 661). Po neuspelem zasliševanju se Minsky po spletu okoliščin sam znajde v vlogi zaslišanca, Daniel pa se sooči z enako boleznijo kot njegova žrtev. Rabelj mora postati žrtev, da se zave, da je oblast spremenljiva. Danielov zdravnik pove, da ima rabelj le dve možnosti za ozdravitev – ali prizna in se sooči z grozljivostjo svojih dejanj ali pa se prepriča v upravičenost svojih mučiteljskih metod. Obenem pove, da je oboje nemogoče. Za Daniela torej ni rešitve, rabelj je tragičen lik, ki se znajde v paradoksnih situaciji: „Es una paradoja: su curación es su propia enfermedad“¹¹⁵ (Buero Vallejo 1994: 1058). Z zdravljenjem ne bo niti začel, saj ozdravitev ni mogoča. Njegova edina odrešitev je smrt. Ustrelil ga žena Mary, ko vidi, da je Danielova sprememba nemogoča. Medtem ko sama ponoči premišljuje o žrtvah njenega moža, on tega ne počne, ker on ne razmišlja, on je aktiven rabelj: „tú no imaginas nada. Tú lo haces“¹¹⁶ (Buero Vallejo 1994: 1094). Če bi rabelj o žrtvah razmišljal, dela ne bi mogel opravljati. Delovanje rabelja je zreducirano na dejanje. Takoj ko se dejanju pridruži refleksija, kot to sčasoma stori Daniel, je rabelj neuporaben.

Avtorja sta se pred cenzuro zaščitila s postavitvijo kraja dogajanja izven domovine. Podnaslov *Dialogov* (1962) „[n]a rob stalinističnim procesom pred dobrim desetletjem“ (Kozak 1969: 5) dramo krajevno umešča v Sovjetsko zvezo. Taka določitev kraja dogajanja je zelo splošna, saj so se v vseh državah vzhodnega bloka tedaj odvijala podobna policijska zasliševanja (Koruza 1967: 164). Ker je bila drama napisana že po sporu z informbirojem, si je tak podnaslov še lažje privoščil. Buerova drama se dogaja v daljni izmišljeni deželi Surelii. Avtor dramo še

¹¹⁴ Svet je enak tam zunaj in tukaj znotraj.

¹¹⁵ To je paradoks: vaša ozdravitev je vaša bolezen sama.

¹¹⁶ ti si ničesar ne predstavljaš. Ti delaš.

dodatno zavaruje. Na začetek drame namreč postavi pripovedovalca, ki zagotavlja, da se zgodba nikakor ni in ne bi mogla zgoditi na domačih tleh: „Si sucedió algo parecido no fue entre nosotros. Esas cosas tal vez pasen, si pasan, en tierras aún semibárbaras“¹¹⁷ (Buero Vallejo 1994: 1036). Drama je navsezadnje precej eksplicitna in marsikateri cenzor je v njej prepoznal špansko policijo. Drama sicer leta 1964 ni dobila dovoljenja za uprizoritev, a nikoli ni bila prepovedana, saj je bila večina cenzorjev prepričana, da je dovolj splošna in bi lahko aludirala na kakršnokoli policijsko mučenje (Muñoz Cáliz 2005: 172).

¹¹⁷ Če se je kdaj zgodilo kaj podobnega, se ni zgodilo med nami. Če že, se take stvari ponavadi zgodijo v državah, ki so še vedno napol barbarske.

ZAKLJUČEK

V diplomskem delu sem primerjala kritiko oblasti v povojni slovenski in španski dramatiki, pri čemer sem orisala splošne kulturne razmere, podrobneje pregledala gledališko življenje in gledališko cenzuro, se dotaknila tudi poglobitvenih dramskih smeri in ob interpretaciji posameznih dram preverjala, kaj je bil predmet njihove kritike in na kakšen način so jo upodabljali. Ker so bili moji cilji in celotna raziskava predvsem primerjalne narave, bom v tem duhu oblikovala tudi končne ugotovitve.

Čeprav sta se **španska in slovenska povojna kulturna politika** razvijali na geografsko oddaljenih območjih in pod drugačno oblastjo, je iz splošnega pregleda obeh kulturnih politik moč ugotoviti, da je med njima kar nekaj podobnosti. Tako za špansko kot jugoslovansko kulturno politiko sta značilni dve poglobitveni lastnosti – ideološkost in omejevanje. Takoj po uvedbi diktature je fašistično obarvana španska stranka Falanga krajši čas igrala veliko vlogo v formiranju cenzure, pri čemer se je zgledovala po fašističnem in nacističnem cenzurnem zakonu. Po Drugi svetovni vojni se je Španija v želji po krepitvi svojega ugleda v Evropi od omenjenih ideologij začela odmikati in v ospredje je stopila nacional-katoliška ideologija, za širitev katere je skrbela tedaj močna katoliška Cerkev. Na področju kulture se je nacional-katoliška ideologija odražala v propagiranju katoliške literature in poudarjanju moralnih imperativov ter v povečevanju obdobja španske zgodovine, v katerih so uspešni vladarji vodili mogočen katoliški imperij, torej predvsem 16. in 17. stoletja španskega zlatega veka. Slovenska kulturna politika je bila v začetku pod vplivom socialistične; takrat je pospešeno prevajala sovjetske pisce in na kongresih podajala smernice za novo socialistično umetnost. Po sporu z Infrombirojem se je v začetku petdesetih od Sovjetske zveze začela odmikati in ideološkost je postopoma izgubljala svojo moč. Sicer je na slovenskih tleh nastajalo kar nekaj socialističnih in socialnorealističnih dram, a je v petdesetih taka literatura začela izginjati. V nobeni izmed držav se ni usidrala ideološko izrazito obarvana kultura, saj nobena izmed držav svoje oblasti ni gradila na tako trdni ideologiji, kot je to recimo počel nacizem.

Tako slovenski kot španski režim sta bolj kot z ideologijo na kulturo skušala vplivati z omejevanjem. Omejevalna kulturna politika se je v obeh državah kazala na podobne načine – s prepovedmi tiska, z izdajo indeksa prepovedanih knjig, s popravljanjem prevodne literature,

s seznami prepovedanih avtorjev, s policijskim nadzorom nad kulturniki (v Španiji ‚Gabinete de Enlace‘, v Sloveniji Uprava državne varnosti), nezaželeno je bilo zgledovanje po sodobnih, predvsem zahodnoevropskih avtorjih (predvsem eksistencialističnih), v Sloveniji so bili nezaželeni tudi nihilisti, jazz in impresionizem, v Španiji komunistični pisci. Najpomembnejša vrsta omejevanja je bila cenzura. Obe državi sta cenzuro začeli formirati že v medvojnem času. Španska poveljna cenzura je bila uzakonjena leta 1938, za slovensko neformalno cenzuro so skrbeli oddelki agitpropa, čeprav je jugoslovanska Ustava hkrati zagotavljala svobodo govora. Začetni strožji cenzurni nadzor se je v obeh državah začel postopoma umikati in dobivati bolj prefinjeno podobo. V petdesetih so v Sloveniji po ukinitvi agitpropov nadzor nad kulturo prevzeli Upravni odbori, kjer je večino še vedno imela vladajoča Partija, tako da cenzura še zdaleč ni bila odpravljena. Španska cenzura je že v petdesetih, še bolj pa v šestdesetih doživela veliko popravkov in pričela v skladu z liberalnejšo kulturno politiko dobivati blažji značaj. V petdesetih so se v obeh državah začeli oglašati kritični intelektualci, nezadovoljni z vladajočim enoumjem in pospešeno je izhajala kritična literatura. V šestdesetih je v obeh državah liberalnejša kulturna politika dosegla svoj vrh, saj sta državi dovoljevali več stika s sodobno evropsko kulturo, predvsem zahodnoevropsko, pa tudi ameriško. Do določene mere je bila dovoljena neposrednejša kritika domačih razmer. V sedemdesetih je španska diktatura tik pred ukinitvijo kulturno politiko nekoliko zaostrila, podobno se je v svinčenih sedemdesetih dogajalo na Slovenskem, ko je število prepovedi zopet naraslo. V osemdesetih je španska tranzicija z začetnimi opotekajočimi koraki naposled le stopila v svoboden kulturni pluralizem, v Sloveniji pa se je kljub občasnim prepovedim ponovno prebudila drznejša kritika. Kot vidimo, tako slovenska kot španska politika nista bili rigidni, temveč sta doživljali številne transformacije, ki so bile posledica postopne krepitve zvez z ostalimi državami, zaradi česar sta državi prilagajali kulturno politiko evropskim standardom. Občasna zaostrovanja pa so bila posledica želje po ohranjanju oblastne strukture.

Španska in slovenska poveljna oblast sta želeli bdeti nad celotno kulturno dejavnostjo – nič drugače ni bilo z gledališči. **Špansko in slovensko poveljno gledališče** sta se morala prilagajati najštevilnejšemu družbenemu sloju. V buržoazni frankistični družbi je bil to premožen meščanski gledalec, v slovenski pa sprva kmet, kasneje delavec. Gledališče, ki je bilo najbolj pogodu španskemu neizobraženemu meščanskemu gledalcu, je bila eskapistična komedija, katere glavni namen je bil zabavati. Najbolj priljubljeni avtorji komedij so bili pravi zvezdniki – José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Edgar

Neville, José López Rubio, Victor Ruiz de Iriarte, Alfonso Paso. Oblast si je ob tem zadovoljno mela roke, saj je nezahtevno evazivno gledališče miselno uspavalo široke množice, poleg tega pa prikrilo temno plat sijoče diktature, saj je skupaj z oblastjo obrnilo hrbet nepriviligiranim socialnim slojem in zamolčalo njihove eksistencialne stiske. Slovenska dramatika in gledališče sta bili v začetku še pod vplivom socialističnega in socialnega realizma, ki je s kmečko dramo in ljudsko igro v središče svojega zanimanja postavljalo preprostega kmeta. Popularna je bila tudi kritična meščanska drama, nekaj je bilo gledališča agitacije. Najpomembnejši avtorji takih dram so bili Ivan Potrč, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Jože Pahor, Mira Mihelič, Matej Bor. Za razliko od španskega meščanskega gledalca je bil slovenski kmet manj premožen in oblast mu je gledališko zabavo zagotavljala z izjemno razširjeno amatersko dejavnostjo, ki se je nadaljevala še v petdesetih in šestdesetih, ko je socialni realizem začel izginjati. Takrat se je v času hitre gospodarske rasti in industrializacije slovenska oblast začela obračati k novemu množičnemu družbenemu sloju – k delavstvu. Težko bi rekli, da sta želeli španska in slovenska oblast načrtno gojiti ideološko gledališče in dramatiko. Socialnorealistične drame v Sloveniji in španske drame, ki so povelečevale življenja vladarjev oziroma srednjeveške vrednote, so v praksi bolj služile propagandi oblasti kot pa ideološki preobrazbi ljudstva.

Medtem ko je imela španska povojna gledališka scena le dve državni gledališči in še ti v prestolnici, se je v Sloveniji število državnih gledališč spreminjalo, obdržala pa so se tista v večjih mestih – v Ljubljani, Mariboru in Celju. Po pregledu repertoarjev državnih gledališč sem ugotovila, da so državna gledališča obeh držav vseskozi uprizarjala tako tujo (Shakespeare, Molière, Goldoni, v Španiji še Schillerja in Pirandella, v Sloveniji Shawa in O'Neila) kot domačo klasiko (Lopeja de Vega, Calderóna de la Barca, Cervantesa, Antona Tomaža Linhart, Cankarja, Finžgarja). V prvih povojnih letih so slovenske odre preplavili tuji in domači avtorji socialističnega oziroma socialnega realizma (Gorki, Ostrovskij, Katajev, Krleža, Bor, Kozak, Potrč, Kreft); tako gledališče je začelo v petdesetih postopno izginjati. Španski diktator se je pri svojem vladanju zgledoval po številnih preteklih vladarjih, katoliško obarvan režim pa je svoje vrednote iskal v španskem srednjem veku, zato so bili srednjeveški avtorji (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Tirso de Molina) na državnih odrih deležni še posebne pozornosti. Za privabljanje gledališke publike so tudi na državnih odrih uprizarjali popularne komedije Benaventeja, Mihure, Calva Sotela, bratov Quintero, Lópeza Rubia, Eduarda Marquina. V drugi polovici petdesetih, še bolj pa v šestdesetih, so tako španska kot slovenska gledališča v skladu z

liberalnejšo kulturno politiko uprizarjala dela sodobnih evropskih avtorjev – Milerja, Anouilha, Faulknerja, Giraudoux, Weissa, Frischa, Ionesca, Brechta, Camusa, Sartra, Becketta. V šestdesetih sta tako ljubljanska Drama kot špansko narodno gledališče María Guerrero pod novim vodstvom, Bojanom Štihom in Claudijem de la Torrejem, začeli z drznejšim repertoarjem. Takrat so bile lahko uprizorjene tudi nekatere drame sodobnih domačih kritičnih avtorjev (Buera Valleja, Antonia Sastra, Antonia Gale, Primoža Kozaka, Dominika Smoleta). V obeh državah so delovala študentska gledališča, ki so v Španiji igrala pomembno vlogo pri razvoju eksperimentalnih in neodvisnih odrov, v Sloveniji pa smo v živahnih šestdesetih imeli eno študentsko gledališče, naravnano izrazito eksperimentalno. Slovenska oblast je bila izredno naklonjena kakršnimkoli društvom, zato je močno podpirala amaterske odre. Ti so bili najbolj popularni do sredine petdesetih in so služili uprizarjanju iger po priporočilu države, leta 1958 je oblast poskrbela za njihovo ohranjanje s posebnim gledališkim zakonom. Povojni slovenski amaterski odri, namenjeni preprostemu ljudstvu, so številčno povsem primerljivi s povojnimi španskimi komercialnimi gledališči, namenjenim zabavi premožnejše meščanske publike. Komercialna gledališča so se zato držala preverjenega recepta in uprizarjala priljubljene meščanske komedije.

Tako v Španiji kot v Sloveniji so gledališčniki, nezadovoljni z nenehnim državnim omejevanjem njihove kreativnosti, od druge polovice petdesetih iskali večjo umetniško svobodo na eksperimentalnih odrih. Eksperimentalna gledališča obeh držav niso želela ponujati politične opozicije vladajoči oblasti, ampak so se usmerila v iskanje novih gledaliških poti, pri čemer so se zgledovala pri sodobnih evropskih novitetah. Zaradi finančnih in prostorskih omejitev so eksperimentalni odri živeli v neprestani negotovosti glede uprizoritev svojih gledaliških projektov. Uprizarjali so sodobno evropsko in ameriško dramatiko (Ionesco, Beckett, Osborne, Eliot, Faulkner, Camus, Sartre, Williams, Weiss, Albee, Thomas, O'Casey, Pinter, Brecht, Fry, Handke), se seznanili z ritualnim, totalnim gledališčem, gledališčem krutosti in z Living Theatre. Poleg tega so uprizorili dela sodobnih domačih dramatikov, ki na velikih odrih tedaj zaradi drznosti ali kritike oblasti pogosto niso dočakali uprizoritev – to so bili Martínez Ballesteros, Unamuno, Muñiz, Javoršek, Kozak, Rožanc, Strniša, Zajc, Šeligo, Zupan, Jesih, Božič. Eksperimentalna gledališča so bila priznana s strani obeh držav in od nje dobivala (skromne) subvencije, saj v prvi vrsti niso bila namenjena kritiki oblasti. Gledališča, ki so se eksplicitno izrekala proti državi, so bila namreč izrinjena iz uradnega gledališkega življenja. Ena izmed takih je bila skupina realističnih dramatikov, ki je z Alfonsom Sastrom na čelu ustvarjala angažirano gledališče, ki se je bolj

kot za umetniške inovacije borilo za družbene spremembe. Drugo gledališče, ki je bilo prav tako izrazito kritično do frankistične družbe, je bilo novo špansko gledališče („Nuevo Teatro Español“), ki je s precej hermetično simbolistično dramatiko ustvarjalo le na tihem. V Sloveniji je enaka usoda doletela za socialistično oblast ideološko sporne krščanske realiste.

Pregled gledališke dejavnosti lahko zaključim z ugotovitvijo, da so tako na španskih kot slovenskih odrih kljub omejitvam uprizorili nekaj pomembnejše sodobne dramatike. K temu so gotovo največ pripomogla burna šestdeseta, ki so s svobodnejšo mislijo vdrli tudi v totalitarno vladavino. Država je uprizarjanje novosti in kritičnih avtorjev le redko dovoljevala na državnih odrih, večinoma so bili za take predstave rezervirani eksperimentalni odri, saj so se njihove predstave odvijale na manjših prizoriščih, zato se država ni bala, da bi ji novitete ušle izpod nadzora ali da bi se kritična dramatika nekontrolirano razpasla. Kakšna pa bi bila gledališka dejavnost brez represivnega nadzora, lahko le ugibamo.

Medtem ko je bila **španska cenzura formalna** in uzakonjena z dvema zakonoma (1938 in 1966), je bila **slovenska cenzura neformalna**, saj je jugoslovanska Ustava zagotavljala svobodo govora. Vseeno je slovenska oblast sprva z agitpropi, nato pa preko Upravnih odborov in raznih društev nadzirala dramsko dejavnost. V Španiji so morali dramatikovi svoja dela pred objavo ali uprizoritvijo poslati na cenzurne odbore, kjer so nato čakali na odobritev ali zavrnitev. Španska cenzura je prepovedi vedno utemeljevala in avtorjem priporočala popravke. V Sloveniji so se prepovedi dogajale bodisi na očeh javnosti (slavna prekinitev Rožančeve *Tople grede*) bodisi skrivaj (preko telefonskih pogovorov, z odstranitvijo predstave s sporeda). Nobena izmed držav ni objavila seznama, ki bi nedvoumno prepovedoval konkretne vsebine. Kriteriji in norme, ki jih je objavila španska uradna cenzura, so sicer prepovedovali določene teme, ki so bile predvsem moralnega značaja, saj je bila cenzura vseskozi pod močnim vplivom katoliške Cerkve. Norme pa so bile precej splošne, kar je cenzorjem omogočalo samovoljne interpretacije. Slovenska neformalna cenzura ni objavila nobenih norm, prepovedi pa so bile še pogostejše kot v Španiji pogojevale z zunajbesedilnimi dejavniki – zaradi majhnosti države so politiki dobro poznali avtorje in njihove namere, ki so jih lahko pravočasno preprečili. Ob prebiranju izjav slovenskih in španskih oblasti o prepovedanih dramah ali dramah, ki so naletele na neodobravanje, mi je kmalu postalo jasno, da je bil največji zločin dramatikov kakršnakoli kritika oblasti ali dvom vanjo. Če bi slovenski in španski režim temeljila na konkretnih ideologijah, bi morda lahko prepovedovala izrecne teme. Tako pa je jasno, da je v prvi vrsti šlo za ohranjanje nadzora in s tem oblastne strukture.

Kot rečeno, so bile prepovedi izidov dramskih del in uprizoritev v obeh državah izredno samovoljne in nepredvidljive, kar je v obeh državah avtorje privedlo k zavestnemu ali nezavednemu samocenzuriranju dram. Tako v Sloveniji kot v Španiji so bili na eni strani dramatik, ki so se kljub cenzuri odločili, da bodo njihove kritične drame vseeno doživele izdajo oziroma uprizoritev, na drugi strani pa tisti, ki so v svoji kritiki ostajali neposredni in posledično ostali brez izdaj oziroma uprizoritev. Prvi so kritiko skrili v zgodbe, ki na prvi pogled niso imele povezave s tedanjo oblastjo, kar so počeli na različne načine: drame so postavljali v krajevno in časovno oddaljene prostore, kritiko skrili v predelane mitološke zgodbe, uporabljali razne metafore (slepota, gluhost), uporabili dramske vrste, ki so oblasti ustrezale (Španci komedije, Slovenci agitke). Taki avtorji, ki jih uvrščam med gledališče možnosti oziroma ‚posibilismo‘, so bili: Antonio Buero Vallejo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Joaquín Calvo Sotelo, v nekaterih dramah tudi Alfonso Sastre, Igor Torkar, Vitomil Zupan, Dane Zajc, Primož Kozak, Veno Taufer, Drago Jančar. Na drugi strani so bili avtorji, ki se cenzuri niso želeli podrežati, kritiki pa ne odpovedati; taka eksplicitno kritična dela so bila večinoma prepovedana. Pripadniki nemogočega gledališča oziroma ‚imposibilismo‘ so bili Alfonso Sastre, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Manuel Martínez Mediero, Luis Riaza, José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Dane Zajc, Gregor Strniša, Marjan Rožanc, Igor Torkar, Vitomil Zupan, Primož Kozak. Kot vidimo, se nekateri avtorji pojavljajo tako v skupini možnega kot v skupini nemogočega gledališča. V španski in slovenski povojni dramatiki sem odkrila nekaj tem, ki so bile sporne tako za slovensko kot za špansko povojno oblast in so povečini vodile v prepoved dram, ki so se teh tem lotevale. Take nezaželene teme so bile: kritika vladarjev ali oblasti, kritika vojne ali revolucije, kritika slabih socialnih razmer v državi, kritika politične policije, kritika nasilnega birokratskega sistema. Po končanih režimih so kritične drame končno lahko začele izhajati in doživljale uprizoritve. V Sloveniji so bile to drame, ki so bile kritike jugoslovanskega režima ali stalinizma (drame Dušana Jovanovića, Draga Jančarja, Rudija Šeliga), dramatizirali so nekaj prej prepovedanih novel in romanov (Lojzeta Kovačiča, Edvarda Kocbeka). V Španiji so z operacijo Rešitev reševali starejše avtorje z začetka dvajsetega stoletja, ki so bili med režimom prepovedani (Lorca, Unamuno, Valle-Inclán), z operacijo Restitucija pa so želeli na odre postaviti sodobne kritične avtorje, ki so ustvarjali v času režima in tedaj niso mogli biti uprizorjeni (Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, avtorji ‚underground‘ generacije).

Krajši pregled pomembnejših **dramskih smeri v slovenski in španski dramatik** je pokazal določene podobnosti med slovenskim in španskim socialnim realizmom ter slovensko poetično in špansko simbolistično dramo. Tako v Sloveniji kot v Španiji se je v dramatik razvil socialni realizem, ki je želel pripomoči k družbenim spremembam. Medtem ko je v Sloveniji nagovarjal kmeta in delavca – stebra socialistične družbe, se je v Španiji obračal k zapostavljenemu človeku z družbenega roba. Skupne značilnosti obeh realizmov so poleg angažiranosti objektivno prikazovanje življenja in realističen jezik ter tipizacija oseb. Medtem ko slovenska socialnorealistična drama deli osebe na dobre in slabe, so v španskem tako protagonisti kot antagonisti predstavljeni kot žrtve svoje dobe. Določene podobnosti sem zaznala tudi med slovensko poetično in špansko simbolistično dramatik. Obe vsebujeta bogato simboliko, ki služi za upodabljanje irealnih svetov, dramske osebe pa so tipizirane, saj so zgolj prenašalke določenih pogledov na svet. Medtem ko slovenska poetična drama dostikrat prikazuje soobstoj realnega in irealnega sveta, je v španski drami vse dogajanje preseljeno v irealni svet. V poetični drami ima scenografija manjši, v simbolistični pa večji pomen. Od sodobnih evropskih smeri gledališča dvajsetega stoletja je bila tako v Sloveniji kot v Španiji dobro zastopana drama absurda oziroma drama z elementi absurda. V Španiji je bila predhodnica drame absurda Mihurova komedija nesmisla (*„comedia de disparate“*), nadaljevala pa se je s Fernandom Arrabalom, Manuelom Pedrolo, Franciscom Nievo in Luisom Riazom. V Sloveniji so bili pisci drame absurda ali drame z elementi absurda Jože Javoršek, Dušan Jovanović, Peter Božič, Milan Jesih, Drago Jančar, Rudi Šeligo. Špansko novo gledališče (*„Nuevo teatro español“*) je gojilo hepening, gledališče krutosti, nadrealistično dramo, gledališko abstrakcijo in alegorične drame. V Španiji je epsko gledališče ustvarjal Manuel Pérez Casaux, v Sloveniji Dušan Jovanović in Rudi Šeligo. Dramske smeri sem raziskovala le na podlagi že obstoječih študij slovenske in španske književnosti. Za podrobnejšo primerjavo bi bilo potrebno opraviti temeljitejšo raziskavo, ki bi vključevala primerjalno analizo večjega števila španskih in slovenskih dram in na podlagi konkretnih primerov določiti podobnosti in razlike med posameznimi smermi.

Zadnji del diplomskega dela sem posvetila **primerjavi med konkretnimi slovenskimi in španskimi dramskimi besedili**, ki so obravnavala podobne teme ali motive, ki so služili kritiki oblasti.

Za razmišljujočega intelektualca oziroma umetnika je značilno neprestano kritično motrenje razmer, kar enournemu režimu nikakor ni pogodu. Položaj umetnika oziroma intelektualca v

totalitarnem režimu so prikazovale številne slovenske in španske povojne drame – Antonio Buero Vallejo v *La detonación*, *El concierto de San Ovidio* in *El sueño de la razón*, v slednji tako kot slovenski dramatik Andrej Hieng v drami *Gluhi mož na meji* za prikaz umetnika pod represivno oblastjo uporabi španskega slikarja Goyo, med slovenskimi avtorji so podobno temo obravnavali še Primož Kozak v *Aferi*, Dimitrij Rupel v *Jobu*, Peter Božič v *Prikaznih*. Podrobneje sem položaj umetnika oziroma intelektualca raziskovala v drami Antonia Buera Valleja *Las Meninas* in drami *Disident Arnož in njegovi* Draga Jančarja.

Drama *Las Meninas* nas popelje v 17. stoletje, v čas kralja Filipa IV, ko je podobno kot v času frankistične cenzure umetnost bila pod nadzorom inkvizicije. Buero Vallejo je za kritično predstavitev tedanjih razmer uporabil zgodovino kot metaforo. Protagonist Diego Velázquez je po obisku kulturno svobodnejše Italije pridobil liberalnejši pogled na umetnost, ki ga v represivnem okolju ne more uresničiti v praksi, ne da bi pri tem naletel na težave. Dramatik je cilj na avtarkično špansko družbo, ki je kulturo želela obvarovati pred slabimi tujimi vplivi in opozarjal na to, da dobra umetnost ne more nastajati na prostoru, odrezanem od tujih kulturnih vplivov. Za hinavskim in pokvarjenim dvorom, ki nima občutka za preprostega človeka, se gotovo skriva podoba frankistične meščanske družbe, ki je obračala hrbet nižjim slojem. Velázquezova slika *Las Meninas* je poklon slikarskemu poklicu, ki so ga v španskem srednjem veku premalo cenili in je bil pojmovan kot obrtniški poklic, podobno kot je bil španski povojni dramatik le proizvajalec vedno istih komedij. Poleg tega na dvoru slikar Velázquez zaman išče razumevanja svoje umetnosti. Naposled ga najde v napol slepem beraču, ki ga brezčutna oblast brezsrčno odstrani. Umetnik v času represije težko najde pravega naslovnika. Kljub temu da kralj izda dovoljenje za objavo njegovih slik, se umetnik zaveda, da bo njegova umetnost ostala nerazumljena, slepi berač pa je mrtev.

Tudi Drago Jančar je dramo *Disident Arnož in njegovi* postavil v zgodovino, natančneje v 19. stoletje in preko življenjske zgodbe resnične osebe, profesorja Andreja Smolnikarja, predstavil položaj intelektualca v času represije. Arnož je goreč upornik, ki želi prebuditi spečo množico v času totalitarne oblasti. Bori se proti pasivnosti, proti enoumju, proti zaslepljenosti, proti čredni miselnosti in vedenju, proti nasilju v imenu ohranjanja lažnega reda. Zaradi svojega trmastega vztrajanja začne izgubljati podpornike in tudi boj s policijo. Pri tem se dramatik loti problema nevidne cenzure, ki pisce spravlja ob pamet, saj nikoli natanko ne vedo, kdaj bodo prestopili mejo. Ko se Arnož razočaran napoti v Ameriko, kjer naj bi končno spoznal ljudi, ki bi bili pripravljeni sprejeti njegove ideje, ponovno trči na oblast,

tokrat v obliki ameriškega lokalnega veljaka. Kmalu je jasno, da katerakoli oblast potrebuje opredeljene posameznike in mora postaviti natančno ločnico med zavezniki in izdajalci, da bi navidez obvladala kaotičen svet in ga spravila v svoj namišljeni red. Kmalu se v oblastnika, pa čeprav le na prašičji farmi, spremeni tudi Arnožev podpornik, nekdanji intelektualec Ksaver. Arnož se sicer upira do konca, a njegova volja se naposled le zlomi in razmišljujoči intelektualec v okolju, ki je prepričano le v svoj prav, lahko edinole znori.

Pogosta krinka za kritiko povojne družbe je bila tako v španski kot v slovenski povojni dramatiki predelava mitov. Med španskimi avtorji so to storili Alfonso Sastre v dramah *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *Medea*, *El pan de todos*, Buero Vallejo v drami *Mito*, Antonio Gala v *El sol en el hormiguero*, Carlos Trías v *El Plauto*, Enrique Llovet v drami *Sócrates*, slovenski dramatiki pa v dramah *Prometej ali tema v zenici sonca* Vena Tauferja, *Kálevála* Daneta Zajca in v *Aleksandru praznih rok* Vitomila Zupana. Za primerjavo aktualizacije mita kot kritike družbenopolitičnega dogajanja sem uporabila *Antigono* Dominika Smoleta in *Antígona ¡cerda!* Luisa Riazeta. Obe sta predelava Sofoklesove *Antigone* – prva je medbesedilni prenos, druga pa parodija. Iz pričevanj Tarasa Kermaunerja vemo, da je Smole z določenimi liki v drami ciljaj na konkretne politične osebe tedanjega časa, Riazova drama pa je izšla že po koncu diktature, zato si je dramatik lahko privoščila nekaj eksplicitnih referenc na diktatorja. Osnovna zgodba je v obeh dramah podobna Sofoklesovi – po končani vojni zavlada nova oblast v Tebah, ki dovoli pokop heroja Eteokla. Z nepokopom izdajalca Polineika želi oblast opominjati na to, kaj se bo zgodilo neposlušnim in ohranjati sovražnika živega, s čimer si bo zagotovila večno vlogo varovalca miru. V obeh dramah so v likih Kreona, Haimona, Ismene in v Smoletovi Antigoni tudi Teiresias prikazani konformisti, priležniki, ki so pod novo oblastjo prenehali razmišljati in se predajajo miselnemu in materialnemu udobju, ki jim ga ta v zameno ponuja. Poleg tega so si konformisti med seboj izjemno podobni, v Riazovi drami so celo utelešena ideološka enotnost. Miselnemu enoumju se je podredil tudi na dvoru živeči domnevni intelektualec Teiresias. Na drugi strani sta Antigoni, predstavnici upornega posameznika, ki se s tem nikakor ne želita sprijazniti in sta kljub posledicam pripravljeni pokopati Polineikovo truplo. Utrujena nova vladarja si želita počitka in v imenu reda nasprotujeta Antigonini zaletavosti. Drami se med seboj nekoliko razlikujeta v končnem sporočilu. Riazova Antigona na koncu ubije lutko Antigono, kar pomeni, da dramatik ubije tragedijo, ki v novem času ni več mogoča; s čimer pozove dramatike postfrankistične družbe k ustvarjanju nove umetnosti. Smoletova Antigona pa je zaradi bratovega pokopa kaznovana, a njena ideja še naprej živi v pobeglem zavezniku Pažu.

Institucijo kot metaforo za zaprto totalitarno družbo sem raziskovala v drami *En la ardiente oscuridad* Antonia Buera Valleja in *Velikem briljantnem valčku* Draga Jančarja. Institucija se izkaže kot izjemno primerna metafora za totalitarno družbo, ki pod pretvezo skrbi za posameznika nad njim izvaja strog nadzor in politično, sodno in ekonomsko nadvlado. V Buerovi drami je institucija zavod za slepe, v Jančarjevi pa norišnica. Ker je institucija javna ustanova, je tako kot totalitarna država pod neprestanim navideznim nadzorom okolice, zato njeno delovanje s strani javnosti ponavadi ni problematizirano – obiskovalci so v zavodu za slepe in v norišnici vedno dobrodošli in se lahko na lastne oči prepričajo, da zadeve potekajo tako, kot morajo. Varovanci institucije niso več svobodni posamezniki, saj jih je ustanova spremenila v člane socialne skupnosti, od katerih pričakuje točno določeno obnašanje, zato tam ni prostora za osebnostno rast – v zavodu za slepe so varovanci izjemno vljudni in ves čas pretirano dobre volje, v norišnici pa je vsak determiniran s svojo pripadajočo mu mentalno boleznijo. Uporna posameznika v instituciji sta nova prišleka, v Buerovi drami je to slepi Ignacio, v Jančarjevi pa sumljivi zgodovinar Simon. Ignacio želi slepe varovance rešiti lažne sreče in prebuditi njihov razmišljujoči um, Simon pa ne želi sprejeti njemu namenjene mentalne bolezni, disociativne osebnostne motnje. Ker institucija ne more ukrotiti njune uporniške narave, mora poseči po radikalnejših ukrepih. Ignacia ubije najzvestejši varovanec Carlos, Simonu pa nori oskrbnik odreže nogo. Institucija se od teh dejanj distancira – Ignaciev umor prikažejo kot nesrečo, Simonovo amputacijo kot pomoto. V Buerovi drami je zavod za slepe metafora za slepo totalitarno Španijo, slepi varovanci pa so slepi Španci, ki se v času represije utapljajo v lažni sreči in samozadovoljstvu, in ki najverjetneje nikoli ne bodo spregledali. V obeh dramah igra posebno vlogo še klasična glasba, ki predstavlja moč umetnosti. Ta je dostopna le tistim, ki so jo sposobni zaznati in igra odrešeniško vlogo v zaprtem sistemu institucije.

Povojno obdobje je nastopilo po krvavi revoluciji, v kateri je nasilje v imenu ideje zahtevalo številne nepotrebne žrtve. Tematike revolucionarnega nasilja, predvsem njegove nesmiselnosti, so se lotili tako španski kot slovenski avtorji. Med španskimi sta to denimo Rodríguez Méndez v *Vagones de Madera* in Manuela Martínez Mediero v *El hombre que fue a todas las guerras*, med slovenskimi pa izstopa parodija Norci Dušana Jovanovića. Druga vrsta nasilja je bilo nasilje, ki se je porodilo med povojnim režimom zavoljo ohranjanja oblastne strukture. Tako nasilje sem analizirala v drami Antonia Buera Valleja *La doble historia del doctor Valmy* in v drami *Dialogi* Primoža Kozaka. Buero je svojo dramo postavil

v namišljeno deželo Surelio, Kozak v Sovjetsko zvezo – na ta način sta si zagotovila alibi pred cenzuro. V obeh dramah lahko opazujemo razmerje med žrtvijo in rabljem. Da bi rablji lažje opravljali svoje umazano delo, so se prepričali o ničvredni človeški naravi in o vsesplošni pokvarjenosti sveta ter o nujnosti nasilja v imenu ohranjanja reda. Prepričani so, da se svet deli na žrtve in rablje, in da so sami izbrali življenjsko pot akterja, da bi služili zmagoviti ideji, s čimer se bodo za večno zapisali v zgodovino in se obenem sami ne spremenili v žrtve. Zato zanikajo potrebo po vsakršni refleksiji, kar med njih in intelektualce postavlja nepremostljive zapreke. Vsak intelektualčev upor razumejo kot dejanje proti oblasti. A kmalu postane jasno, da mora oblast, če se želi ohraniti, neprestano obnavljati svojo strukturo – rablji se v obeh dramah spremenijo v žrtev. V Kozakovi drami se prejšnji zasliševalec sam znajde na zaslišanju, v Buerovi drami pa rabelj utrpi enake poškodbe, kot jih je nekoč povzročil svoji žrtvi.

Interpretacije posameznih dram slovenske in španske poveljne dramatike so pokazale, da je represivni režim, pod katerim sta se znašli državi, v dramatikah resnično vzbujal potrebo po kritiki podobnih področij. To je bila kritika odnosa, ki ga je imela oblast do intelektualca in umetnika, prikaz nezmožnosti oblasti in konformistične družbe, da bi kritično umetnost razumela, kritika ohranjanja navideznega reda, v imenu katerega se oblast poslužuje kakršnihkoli metod, kritika oblastnega nasilja v imenu zgodovinskega napredka, kritika konformizma, samozadovoljstva, nereflektiranega odnosa do sveta, miselnega enoumja, ideološkega pranja možganov, kritika nadzora nad posameznikom. In obenem želja po zmagi razmišljujočega uma, želja po ohranjanju posameznikove identitete, in predvsem – želja po ohranjanju umetnosti.

Ob koncu naj še enkrat opozorim na nadčasovnost omenjenih dram, značilno za vsa vrhunska umetniška dela. Čeprav vemo, da so se avtorji znašli v bivalnem okolju, ki je omejevalo njihovo svobodo (Bueru Vallejo in Jančar denimo sta bila zelo angažirana proti tedanji oblasti in bila zaradi nasprotovanja oblasti tudi osebno prizadeta, nekaj časa tudi zaprta), lahko njihova dela predstavljajo kritiko kateregakoli omejevanja človekove svobode. Vedno znova se, tudi v navidez demokratični državi z liberalno politiko, lahko dogaja nadvlada nad posameznikovo svobodno voljo – naj nadvlado povzroča oblast, mediji ali sočlovek. Vedno so v družbi tisti, ki želijo misliti namesto drugih in jih s tem izrabiti za svoje cilje. Vedno tisti,

ki se bodo temu lagodno vdajali. In vedno tisti, ki se bodo slednjim vztrajno trudili odpreti oči. To so vsi misleči, in pa predvsem – umetniki.

Neverjetna je vztrajnost, s katero so kritični povojni dramatikl kljub represijam nadaljevali s pisanjem. Dokaz več, da je smiselno pisati tudi v času, ko se zdi, da naš glas ne bo dosegel želene publike. Gojiti kritično misel in jo zapisati, je naloga tudi današnjega intelektualca, ko se umetnost potiska v temne koticke in se jo skuša razglašati za manj pomembno.

Umetniki naj se vedno opominjajo, zaradi česa nastaja njihova umetnost in naj ne izgubijo poguma: „en arte o se hace lo que no se puede o es preferible no hacer nada“¹¹⁸ (Sastre v Muñoz Cáliz 2005: 163). Naj bodo vztrajni, naj sledijo svoji umetnosti in besedam uspešnega slovenskega pesnika Primoža Čučnika:

„Počutiti se moramo prosti (v sebi; neodvisni; tega se ne da naučiti v šoli), tj. posamični nasproti tistim, ki živijo v drugem polju, brez obžalovanja ali grenkosti jim moramo pridigati svoje ‚estetske‘ resnice (ali vsaj svoj prav), čeprav ga ignorirajo. To pa zato in samo za to, ker je etično. [...] Skratka, prav ste prebrali, to je bolj etično od njihovega etosa, ta naša posamična in sočutna etika je boljša od njihove skupinske, strankarske in partijske, enoumne, preračunljive, grabežjive, elitistične, ignorantske, žaljive, populistične in kar je še podobnih pridevnikov. Včasih je treba poklekniti, saj to od nas zahteva Umetnost“ (Čučnik 2013).

¹¹⁸ V umetnosti naj se dela tisto, česar se ne sme ali pa je bolje ne narediti ničesar.

LA CRÍTICA DEL PODER EN EL TEATRO ESLOVENO Y ESPAÑOL DE LA POSGUERRA

INTRODUCCIÓN

Después de la Guerra civil española Francisco Franco en 1939 estableció un régimen dictatorial. Después de la Segunda Guerra mundial, en Eslovenia llegó al poder el Partido Comunista Esloveno teníamos un sistema totalitario socialista. Todavía existen algunas comparaciones que confirman que había bastantes similitudes entre los dos dictadores, entre Francisco Franco y Josip Broz Tito. Los dos disfrutaban de cierta popularidad entre los ciudadanos, los dos tenían fama de renovar el estado después de la guerra (Stefanovič 2004: 105), actuaban como mediadores entre la nación que antes era ideológicamente separada, los dos supuestamente rescataron el estado del fracaso económico y ocultaron la violencia con el que mantenían el orden estatal (Alegre Lorenz 2012: 463–478).

Este trabajo quiere presentar, mediante comparación de algunas obras de teatro escogidas, la crítica del régimen en el teatro de la posguerra española y eslovena. La posguerra española empieza en 1939 y dura hasta la muerte del dictador en 1975. La posguerra eslovena empieza en 1945 cuando el Partido comunista esloveno llega al poder y termina en 1991 cuando Eslovenia se independiza.

He escogido las obras que expresan una crítica del estado y tratan los mismos temas o presentan su crítica de la misma manera. Se trata de las obras de los autores que se quedaron en su patria y no de los que se fueron al exilio.

En la primera parte presento la política cultural de los dos estados, continúo con la descripción más detallada de la vida teatral presentando todos los teatros activos. Después comparo la censura eslovena y española. Sigue una breve comparación de las estéticas teatrales que surgieron en la posguerra en los dos países. Al final, presento e interpreto las obras teatrales eslovenas y españolas que son una crítica del nuevo régimen. A través de las interpretaciones y comparaciones trato de demostrar que los sistemas opresivos similares incuban los mismos problemas.

I LA POLÍTICA CULTURAL DE LA POSGUERRA

La política cultural española

Finalizada la guerra civil, España quedó aislada del resto de Europa – tanto política como culturalmente – a causa de la dictadura autárquica y autosuficiente de Francisco Franco. Otra característica del recién establecido régimen era centralización del espacio cultural que resultó en la prohibición del uso de la lengua catalana lo que algunos consideran un verdadero genocidio cultural (Tusell 2007: 64). Los primeros años del nuevo régimen fueron marcados por depuración de las ideologías contrarias al régimen – republicanismo, anarquismo, comunismo, socialismo, masonería y, sobre todo, liberalismo (Juliá 2007: 133). Después de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo y fascismo quedaron derrotados y era entonces cuando terminaron las alianzas que el régimen y el partido único, Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), mantuvieron con la Alemania nazi y la Italia fascista.

Durante la Guerra civil el bando sublevado empezó a formar unos decretos que sirvieron como el punto de partida para la censura franquista. La censura oficial se implantó en 1938 cuando Franco empezó a formar el gobierno. Era entonces cuando nombró como ministro del interior a Ramón Serrano Súñer, también partidario y funcionario importante de la Falange. El 22 de abril de 1938 entró en vigencia el nuevo *Ley de Prensa*, denominado también *Ley Súñer* que se inspiraba tanto en la ley censoria de la Italia fascista como en la ley censoria de la Alemania nazi (Muñoz Cáliz 2005: 29). La ley vigilaba toda la prensa y su principal objetivo era convertir la prensa en el «órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva» (O'Leary 2005: 43). La ley aún no establecía las normas de censura dejando a los autores en una incertidumbre y miedo permanente porque jamás sabían si sus obras iban a ser sancionadas o no. Como no se podía publicar nada sin la autorización de los censores, podemos decir que se trataba de una ley totalitaria (Sinova 2006: 109).

El Nuevo Estado prometía hacerse cargo de sus ciudadanos porque «[e]l Estado es el único capaz de dictaminar lo que conviene a sus protegidos, pues asume el papel de padre en un hogar integrado por menores de edad» (Neuschäfer 1994: 46). Todos los periódicos

republicanos, católicos y monárquicos eran prohibidos y reemplazados por la prensa del Movimiento (*Arriba España, Escorial*) (Fusi 1991: 101). Franquismo también entró en el sistema educativo. Sindicato Español Universitario (SEU) quería implantar la ideología falangista en las universidades (Payne 1987: 239). En la historiografía, se glorificaba el período absolutista del siglo XVIII y se despreciaba el siglo XIX (Fontana 2000: 15).

Los autores prohibidos no eran solamente los republicanos (Antonio Machado, Manuel Azaña), comunistas (Rafael Alberti) y los liberales (Ortega y Gasset), sino también intelectuales del siglo XIX (Julián Sanz del Río) (Fusi 1999:101). Muchos autores se fueron al exilio: Joan Miró, Juan Ramón Jiménez, Claudio Sánchez-Albornoz, Américo Castro, María Zambrano, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rafael Alberti (Fusi 1999: 99). La cultura de evasión era la que predominaba durante toda la dictadura para que los ciudadanos se olvidaran de los problemas cotidianos y de la recién terminada guerra (Fusi 1999: 115).

En la segunda mitad de los cuarenta y en los cincuenta la Iglesia Católica entró en la esfera política el nacionalcatolicismo. Desde entonces, lo no católico era lo mismo que lo antinacional y lo antiespañol (Juliá 2007: 148). Los católicos ocupaban la mayoría de los cargos en el Ministerio de Educación Nacional que entre 1945 y 1951 se encargó de censura (Muñoz Cáliz 2005: 52). Censura sufrió algunos cambios en 1951 cuando pasó bajo la protección del Ministerio de Información y Turismo (Muñoz Cáliz 2005: 53). El nuevo ministro Gabriel Arias Salgado aseguraba que la nueva ley censoria ofrecía una libertad diferente: «Libertad respaldada, garantizada y defendida por una autoridad que ha dejado ya de ser indiferente a la suerte de los ciudadanos» (Abellán 1987: 24). Sus palabras anticiparon una retórica más liberal que las autoridades franquistas empezaron a utilizar en los años cincuenta.

En los cincuenta, España empezó a crear alianzas con los Estados Unidos y en 1955 entró en la ONU. Por el deseo de mantener buena reputación internacional el dictador empezó a utilizar las palabras como democracia, libertad, constitución, estado de derecho (Sesma Landrin 2006: 46). El estado cambió su política cultural y quería dar la impresión de que la cultura española era independiente, apolítica y que no había opresión alguna que impidiera a los autores expresarse libremente (Haro 2011: 86–87). Sin duda, los años cincuenta significaron cierta liberalización cultural. Los intelectuales empezaron a formar lazos con el extranjero y a través de los autores exiliados en Argentina consiguieron algunas traducciones

de los autores prohibidos – Malraux, Camus y Sartre (Muñoz Cáliz 2005: 54). Empezó a publicarse nueva literatura del realismo social y aparecieron las películas del cine crítico – Juan A. Bardem y Luis García Berlanga (Fusi 1999: 126–127).

Los sesenta eran un período del milagro económico español, de las protestas estudiantiles, del nacionalismo vasco y catalán y en el ámbito cultural, un período de apertura. El 18 de marzo de 1966 Ministerio de Información y Turismo bajo el nuevo ministro Manuel Fraga Iribarne publicó la nueva ley censoria, *Ley de Prensa e Imprenta*, denominada también *Ley Fraga* (Muñoz Cáliz 2005: 129). La censura previa se convirtió en voluntaria, sin embargo, aún se podía prohibir las obras de teatro después de estar publicados (Muñoz Cáliz 2005: 129). Los medios de comunicación podían divulgar noticias sobre huelgas (Muñoz Cáliz 2005: 126) y revelar algunas disconformidades políticas e ideológicas (Montejo Gurruchaga 1998: 38). Entonces fue permitido traducir al español la obra de Carlos Marx y algunas obras del castellano al catalán (Muñoz Cáliz 2005: 126). Sin embargo, la vigilancia de las actividades culturales por parte del estado aún estaba lejos de desaparecer; Gabinete de Enlace recogía informaciones personales sobre mayoría de los autores: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Max Aub, Rafael Alberti, Carlos Muñiz, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Pedro Laín Entralgo (Muñoz Cáliz 2005: 132).

Después de la muerte del dictador, la censura continuó vigente. En 1976 desapareció Ministerio de Información y Turismo y se creó Ministerio de Cultura (Muñoz Cáliz 2005: 412). Cuando en 1978 fue promulgada *Constitución española de 1978*, censura por fin fue abolida (Fusi 1999: 572). Su abolición pudiera provocar una vasta producción literaria, en vez el entorno cultural fue marcado por unas acusaciones y debates sobre las consecuencias devastadoras del recién acabado régimen (Muñoz Cáliz 2005: 410). Es famosa la frase del autor Manuel Vázquez Montalbán «Contra Franco vivíamos mejor». A pesar de los resentimientos y la sensación de perdición, la vida cultural posfranquista poco a poco logró a evolucionarse en un pluralismo cultural (Fusi 1999: 159).

La política cultural eslovena

Durante todo el período de la posguerra eslovena los políticos eslovenos eran conscientes de la atención especial que tenían que dedicar a cultura una vez establecido el nuevo régimen. El

ideólogo cultural más importante del aquel entonces era Boris Zihelr que consideraba el arte y literatura como unos «mogočni sredstvi vplivanja na zavest in vest ljudi»¹¹⁹ (Zihelr 1965: 95).

En los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, la política cultural eslovena estaba bajo gran influencia de la política cultural socialista. La constitución garantizaba libertad de expresión y de prensa (Troha 2007: 116), sin embargo, todas las publicaciones estaban bajo la supervisión de una censura invisible. Los que se encargaban de censura eran los departamentos de agitación y de propaganda que en esloveno se denominaban «agitprop». Estos departamentos no tenían ningún poder formal debido al hecho de que formaban partes del partido y no del poder ejecutivo (Troha 2007: 116). No obstante, las personas que vigilaban la prensa en los «agitprop» a la vez ocupaban funciones importantes en los diferentes ministerios del gobierno (Gabrič 1991: 502). Igual que las autoridades españolas también los eslovenos tendían a la centralización de la vida cultural y por muchos años se hablaba de la cultura yugoslava, ciencia yugoslava, literatura yugoslava con el objetivo de minimizar diferencias entre estados que formaban parte de Yugoslavia (Gabrič 1993: 338).

En los primeros años de posguerra la ideología soviética penetró en las escuelas y universidades – todos los alumnos aprendían ruso (Gabrič 1991: 587) y la facultad de teología fue expulsada del sistema universitario (Gabrič 1993: 249). La ideología soviética y el socialismo realista inundaron la esfera cultural (Gabrič 1991: 587–588). Se traducían la literatura soviética y los escritores organizaban las conferencias en las que promovían el real socialismo en los artes y en la literatura (Kragelj 2001: 58). El ideólogo ruso más importante cuyas teorías sobre la cultura soviética entraron también en Eslovenia era Andrej Ždanov. Según Ždanov, la cultura soviética tenía que rechazar cualquier arte por el arte, alejarse de la filosofía de Nietzsche, Freud y Bergson y de los escritores modernistas (Fadjejev 1946: 767–768). Cualquier crítica de la ideología socialista fue mal recibida y marcada como «šovinistični izpadi»¹²⁰ (Gabrič 1993: 337). El real socialismo era estética principal en las artes y el poder recomendaba que en literatura se trataran los temas como la lucha para independencia, el tema de rápida industrialización y el progreso cultural del estado (Gabrič 1991: 575). A pesar de vasta promoción, la literatura del realismo socialista y literatura del

¹¹⁹ poderosos medios con los que se puede influir en la conciencia humana

¹²⁰ arrebatos chovinistas

realismo social no alcanzaban las extensiones deseadas. Es más, al principio de los cincuenta empezaron a desvanecer.

El Ministerio de educación («Ministrstvo za prosveto») publicó el *Index librorum prohibitorum* que prohibía cualquier obra que fuera portadora de una ideología nazista, fascista, católica o que se declarara en contra de la Unión Soviética, junto con todos los libros religiosos. Se prohibieron los autores que colaboraron con ocupadores y los que emigraron – Stanko Kociper, Tine Debeljak, Zorko Simčič, Fran Erjavec, France Balantič, Narte Velikonja (Gabrič 2008: 64–65). La obra censurada se recogía en un archivo, denominado «D-fond» (Gabrič 2008: 73). Tanto en España como en Eslovenia se hacían ciertos cambios al traducir los libros extranjeros. Por ejemplo, en vez de celebrar Navidad, Pipi Calzaslargas celebraba Nochevieja (Gabrič 2008: 75).

Después del conflicto entre Yugoslavia y Unión Soviética en 1952 los enemigos principales del estado llegaron a ser los partidarios de «Informbiro». Los «informbirojevci» fueron expulsados de la vida cultural, algunos hasta terminaron en el campo de concentración en Goli otok. Yugoslavia empezó a alejarse de la ideología soviética lo que resultó en la abolición de los «agitprop» y desde entonces censura quedó en las manos de diferentes instituciones culturales que funcionaron bajo la supervisión de los consejos de dirección («Upravni odbori») en los que trabajaron funcionarios estatales (Gabrič 2008: 68–69). Censura siguió vigente a pesar de tener un carácter más sumiso.

Igual que en España, también en Eslovenia se rechazaban algunos autores e intelectuales – Janez Bleiweis, Simone de Beauvoir, Izidor Cankar, Albert Camus, Dante Alighieri, Martin Heidegger, Eugene Ionesco, Karl Jaspers, Soeren Kierkegaard, Gabriel Marcel, Friedrich Nietzsche y la literatura de autores exiliados solamente se podía leer a escondidas (Zorn 1998: 274–275). Algunos intelectuales eran eliminados de la vida cultural (France Koblar, Aleš Ušeničnik) o se les impedía actividad cultural (Edvard Kocbek, Pia in Pino Mlakar, Ivan Mrak, Karla Bulovec), otros terminaron en la cárcel – Vitomil Zupan, Marjan Rožanc, Gregor Strniša.

En los cincuenta el que dejó un gran sello en la política cultural era presidente de la comisión ideológica Boris Zihl. Admiraba mucho a Lenin y sus ideas sobre literatura. Según él, literatura no debe alejarse de la vida cotidiana, el arte tiene que dirigirse al pueblo y evitar a

precio que sea al esnobismo burgués (Ziherl 1958: 975). Por lo tanto, Ziherl rechazaba las estéticas que negaban los lazos entre los hombres y la naturaleza (Gabrič 1933: 22) – existencialismo, positivismo, impresionismo, jazz y arte abstracto. Los intentos de las autoridades de proteger el país ante cultura occidental, sobre todo americana, fracasaron en los años cincuenta, y sobre todo en los sesenta, cuando el país empezó a abrirse a las influencias extranjeras.

Los sesenta ofrecieron un ámbito más relajado y la posibilidad de expansión de la cultura del oeste con lo que contribuyeron al desarrollo cultural. Las revistas literarias *Beseda* y *Perspektive* alrededor de las que se reunían los intelectuales progresistas y sin las que no había los intelectuales más influyentes de los setenta y ochenta – Tomaž Šalamun, Franci Zagoričnik y Dušan Jovanović (Kermauner 1995: 14).

Los años setenta se denominan como «los años de plomo» a causa de una política más restringida. En 1971 el número de las prohibiciones era más grande que nunca. Según el artículo número 133 se pudieron sancionar los delitos verbales aún en los ochenta cuando aún fue prohibido hablar de ejecuciones en la posguerra, farsas judiciales, campos de concentración comunistas (Gabrič 2008: 75).

II LA VIDA TEATRAL EN LA POSGUERRA ESLOVENA Y ESPAÑOLA

El teatro para el nuevo estado

Teatro de evasión en España

Durante la dictadura, los que podían permitirse el lujo de comprar las entradas teatrales eran los burgueses. Los burgueses no eran una gente culta que buscara en el teatro una cultura hermética – lo que les interesaba era diversión. Los intelectuales de aquel entonces eran escasos y todavía no formaban una capa teatral representable (García Ruiz 1999: 12).

La política falangista que marcó la vida cultural en el primer período del franquismo quería establecer un «teatro patriótico», además, quería que se pusiera una diferencia muy clara entre

el «teatro de masas» y el «teatro de minorías selectas». Según los falangistas, el teatro debería ser una «liturgia del Imperio» (Muñoz Cáliz 2005: 31). Poco a poco sus ideas se difumaron y lo que en realidad apareció era un teatro de propaganda: se presentaron los dramas históricos que glorificaban la vida de los gobernantes – *La Santa Hermandad* (Eduardo Marquina), *La Santa Virreina* (José María Pemán), *Santa Isabel de España* (Mariano Tomás), *La mejor reina de España* (Luis Rosales in Luis Felipe Vivanco), *Por el imperio hacia Dios* (Luis Felipe Solano in José María Cabezas). Pero el teatro que más éxito tenía durante toda la dictadura era el teatro de evasión cuyo género principal era la alta comedia que siguió la tradición benaventina, los sainetes en el estilo de los hermanos Quintero y zarzuelas.

Todas las comedias de evasión siguieron al mismo esquema: estaban compuestas de tres actos, el tiempo era presente, el lugar los salones burgueses, el tema principal el amor, y la idea principal la protección de los valores tradicionales (Oliva 2004: 152). Para que sus obras fueran más atractivas, los dramaturgos muchas veces recurrían a la técnica cinematográfica (Ruiz Ramón 1992: 299). Los comediógrafos más exitosos eran José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Edgar Neville, José López Rubio, Víctor Ruiz de Iriarte y en los sesenta Alfonso Paso, Jaime Salóm in Jaime de Armiñán. Las comedias se adaptaron a los gustos burgueses. Su propósito principal era divertir al público y disuadirles de la verdad y al mismo tiempo dieron la espalda a las clases bajas que diariamente enfrentaron los problemas existenciales. Como bien lo explicó Marquerie, en España los dramaturgos españoles tenían que someterse a los gustos del público, mientras que en Inglaterra o en Francia «el autor es quien hace al público» (Oliva 2004: 211). Teatro de evasión permaneció hasta el final de la dictadura.

El teatro esloveno dirigido a la realidad social

Mientras que el teatro español quería satisfacer el gusto del público burgués, el objetivo principal del teatro esloveno era acercarse a los campesinos que entonces formaban la clase social predominante. El drama campesino cuya base ideológica era el marxismo y el drama popular estaban bajo la influencia del realismo socialista y las dos hablaban sobre la vida del pueblo. Sus temas principales eran la renovación del estado, colectivización y eliminación del enemigo político. Los autores representativos eran Ivan Potrč, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Jože Pahor (Koruza 1967: 45–46). El drama documental quería documentar la vida de los héroes de la guerra, también había algunos intentos del teatro de agitación (Koruza 1967: 56–

57). Las autoridades trataban de animar a los autores con diferentes concursos en los que en mayoría participaban los aficionados que querían escribir un teatro para la nueva sociedad. Los autores más exitosos eran Jože Tomažič, Rado Pergarc, Marija Mijot, Jožko Lukež, Marija Fele, Fran Žižek (Koruza 1967: 48).

Los teatros estatales bajo el ojo atento de las autoridades

Los teatros estatales son los teatros que son fundados y financiados por parte del estado lo que significa que el estado tiene mucha influencia sobre sus repertorios.

Los teatros estatales españoles

Del teatro falangista (Teatro Nacional de la Falange) en 1940 en Madrid surgieron dos teatros nacionales – Teatro Nacional María Guerrero y Teatro Español. Teatro Español se dedicaba a las representaciones de las obras clásicas que pertenecían al canon literario. Después de revisar el repertorio del Teatro Español¹²¹ me quedó muy claro que los autores más representados eran los que creaban en el período más glorificado por parte del régimen franquista, los autores del Siglo de Oro – Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Tirso de Molina, una vez aparecen el autor neoclasicista Leandro Fernández de Moratín y el dramaturgo del período del Romanticismo Duque de Rivas. El teatro extranjero era muy bien representado, los autores que destacaban eran Shakespeare, Goldoni, Molière, Schiller y Pirandello. Entre los contemporáneos prevalecían los autores de la comedia de evasión – Quintero, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, López Rubio, Mihura, Marquina que atraían al público y llenaron la caja teatral (García Ruiz 1999: 141). Una verdadera ruptura sucedió en 1949 con la representación de la obra de Antonio Buero Vallejo *Historia de una escalera* que fue la primera en hablar sobre los problemas de la realidad social. En los sesenta, también en los escenarios del Teatro Español empezaron a representar a los autores del teatro contemporáneo europeo – Arthur Miller, Jean Anouilh, William Faulkner, Jean Giradoux, Peter Weiss y Max Frisch. A Lorca no se lo pudo representar hasta 1984.

¹²¹ El repertorio del Teatro Español se encuentra en el artículo de Wikipedia: Anexo:Obras representadas en el Teatro Español. Disponible en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Obras_representadas_en_el_Teatro_Espa%C3%B1ol.

El Teatro Nacional María Guerrero¹²² estaba reservado para las obras contemporáneas – comedias de Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz Iriarte, Mihura, Poncela, Paso, Neville. En los cincuenta estrenaron a Unamuno y en los sesenta a Valle-Inclán. También representaron a los autores del teatro crítico realista de Buero Vallejo, Sastre, Antonio Gala, López Aranda.

En 1975 el Teatro Español quedó destruido en un incendio y el Teatro Nacional María Guerrero se unió, junto con los teatros nacionales de Cataluña, Valencia y Galicia, bajo el protectorado de Centro Dramático Nacional que se fundó en 1978 (Oliva 2004: 230). La escena teatral posfranquista necesitaba mucho tiempo para revivir su actividad teatral a causa de la crisis económica, desinterés del público y los dramaturgos que no encontraron su camino (Floek 1991: 5). En 1978 Ministerio de Cultura fundó Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música que posibilitó la descentralización de la escena teatral y los teatros empezaron a obtener subvenciones del gobierno y de las comunidades autónomas. Muchos teatros independientes se convirtieron en los profesionales (Floek 1991: 5).

Los teatros estatales eslovenos

Después de 1945 en Eslovenia hubo tres teatros nacionales: en Ljubljana, en Maribor y en Trieste. En los cincuenta abrieron sus puertas algunos teatros profesionales: Mestno gledališče ljubljansko (1951), Slovensko ljudsko gledališče en Celje (Mestno gledališče) (1951), Mestno gledališče en Ptuj (1950), Prešernovo gledališče en Kranj (1950) y Gledališče za Slovensko Primorje en Postojna (1951) que fue sustituido por Gledališče Slovenskega Primorja en Koper (1954). En 1957 entró en vigor la primera ley sobre los teatros eslovenos profesionales que prescribía unas condiciones que los teatros estatales tenían que cumplir si querían seguir existiendo. Los teatros que no cumplían con los criterios fueron cerrados o convertidos en teatros de aficionados (en 1957 fue cerrado el teatro en Koper y en 1958 los teatros en Ptuj y en Kranj) (Gabrič 2010: 64).

¹²² El repertorio del Teatro Nacional María Guerrero se encuentra en el artículo de Wikipedia: Teatro María Guerrero. Disponible en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Mar%C3%ADA_Guerrero#Algunos_estrenos_de_cl.C3.A1sicos_espa.C3.B1oles_del_siglo_XX.

En los repertorios¹²³ de los teatros eslovenos encontramos las obras de los autores clásicos eslovenos (Anton Tomaž Linhart, Fran Saleški Finžgar e Ivan Cankar) y los clásicos extranjeros (Shakespeare, Gogol, Chéjov, Molière, Goldoni). Entre los más populares eran Eugene O'Neil, George Bernard Shaw y Arthur Miller. También estrenaron a muchos autores españoles – Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes y Tirso de Molina y en los cincuenta a Federico García Lorca, Alejandro Casona, Jacinto Benavente y una vez al autor en el exilio, Fernando Arrabal. En los primeros años de posguerra en los escenarios eslovenos prevalecían los autores del realismo socialista – Maksim Gorki, Konstantin Mihajlovič Simonov, Aleksander Nikolajevič Ostrovski, Valentin Petrovič Katajev. El género teatral que disfrutaba de mucha popularidad estaba el drama crítico burgués de Miroslav Krleža y de Henrik Ibsen. Sus obras sirvieron de modelo a los autores del drama crítico burgués esloveno (Koruza 1967: 52–53). Al mismo tiempo se representaron las obras del realismo social esloveno – Mira Mihelič, Matej Bor, Ferdo Kozak, Ivan Potrč, Bratko Kreft, Anton Ingolič, Etbin Kristan y Borislav Nušić. En la segunda mitad de los cincuenta los teatros eslovenos estatales empezaron a representar a los autores europeos contemporáneos – Brecht, Camus, Sartre, Cocteau, Osborne, Ionesco, Beckett, Faulkner, Williams, Albee, Weiss. Bojan Štih era considerado como uno de los directores más progresivos que fundó el nuevo teatro denominado Mala Drama en el que presentó a Harold Pinter y Fernando Arrabal (Poniž 2010: 254).

Teatros universitarios

Los teatros universitarios españoles que se fundan bajo la denominación de Teatro Español Universitario (TEU) durante la dictadura estaban bajo el control absoluto del Sindicato Español Universitario (SEU) (García Ruiz, Torres Nebrera 2006: 101). Los teatros universitarios representaban obras clásicas, sobre todo el teatro de Lope de Vega, Tagore, Priestley, O'Neill (García Ruiz, Torres Nebrera 2006: 101). Los teatros universitarios eran importantes porque tenían gran influencia en la posterior evolución de los teatros independientes.

¹²³ Los repertorios en *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*.

En Eslovenia también había un teatro estudiantil, Študentsko aktivno gledališče (ŠAG) (1965–1966), que se interesaba mucho en la vanguardia y representaba a O'Casey, Schisgale, Smole y Božič (Inkret 2008: 118–119).

Teatros de aficionados

Durante la posguerra había en Eslovenia una gran red de teatros de aficionados que se juntaban bajo la organización de educación «Ljudska prosveta Slovenije» lo que significaba que eran controlados por parte del estado que les mandaba las listas de las obras recomendadas (Gabrič 2010: 65–66). En los años cincuenta, en los escenarios de los teatros de aficionados se podían estrenar las obras del teatro europeo contemporáneo (Gabrič 2010: 65–66). Este tipo de teatros era muy popular, sin embargo en la segunda mitad de los cincuenta empezaron a perder el público a causa de la televisión (Gabrič 2010: 71).

En España, los teatros de aficionados estaban independientes de las autoridades y dedicados a pura diversión, sin pretensiones algunas de la crítica social (Santolatia 1997: 204).

Los teatros comerciales

Durante el franquismo había en España una gran red de los teatros comerciales. La existencia de los teatros comerciales españoles dependía de la visita por eso tenían que adaptarse a los gustos del público. Las obras de teatro dependían del éxito potencial que la obra tenía (Kulenkampff 1979: 4). No les interesaba descubrir las nuevas formas del teatro, sino solamente representaban las obras que garantizaban éxito (Kulenkampff 1979: 4). En el período de la transición este tipo de teatros fracasó y fue reemplazado por las representaciones en las que predominaban las escenas eróticas que se representaban en salas y café-teatros (Oliva 2004: 226).

Los teatros críticos de mayor libertad

Tanto en Eslovenia como en España existían teatros experimentales que ofrecían un repertorio diferente porque no dependían por completo de la política cultural de control y opresión. Tanto en los teatros experimentales eslovenos como en los españoles trabajaban los directores y actores profesionales que en los teatros estatales no encontraron las oportunidades para su propia evolución profesional y el desarrollo de proyectos innovadores. En los dos países, los teatros recibían algunas subvenciones del estado. Es por eso que no eran totalmente independientes – los teatros experimentales españoles eran bajo la supervisión censoria, mientras que en Eslovenia muchos teatros tenían que cerrar sus puertas después de algunos años.

Los teatros experimentales españoles

Teatros de Cámara y Ensayo

Teatros de cámara y ensayo eran teatros semiprofesionales (Kulenkampff 1979: 70) que aparecieron en 1955 y cuya actividad fue controlada por las leyes que les garantizaban algunas subvenciones y al mismo tiempo delimitaban su desarrollo (Muñoz Cáliz 2005: 59). Su primer objetivo no era ofrecer una crítica de la sociedad sino trataban de adquirir algunas novedades en la escena teatral española. El teatro más grande de este tipo era **Teatro Nacional de Cámara y Ensayo**¹²⁴ (1954–1971) que representó las obras del teatro de absurdo de Ionesco (*Amadeo*), Beckett (*Esperando a Godot*) y muchos autores contemporáneos como Anouilh, Cocteau, Aymé, Williams, O' Casey, Green, Pinter, Adamov, Brecht, Neveux, Wilder, Mrožek, Weiss, Albee, Frisch, Gogol. Además representaron la *Soledad* de Unamuno y el teatro de autores realistas críticos como Carlos Muñiz (*El grillo*, *La viejas difíciles*) y el teatro de grupos independientes – Los Cátaros y Tábano.

Especial importancia tenía **Dido, pequeño teatro**¹²⁵ (1953–1971) que fue primero en representar un drama de absurdo – *La lección* de Ionesco en 1954 y continuó con las

¹²⁴ El repertorio entero del teatro Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en Kulenkampff 1979 entre las páginas 175 y 176.

¹²⁵ El repertorio entero del teatro Dido entre Kulenkampff 1979 entre las páginas 200 y 201.

representaciones de los autores europeos contemporáneos – Beckett, Eliot, Faulkner, Williams, Osborne.

Teatros independientes

En los sesenta apareció un movimiento de teatros innovadores que hoy se agrupan bajo la denominación del «teatro independiente» y cuyo nacimiento era estrechamente relacionado con los teatros de cámara y ensayo, los teatros universitarios y los teatros de aficionados (Santolaria 1997: 194). Los teatros independientes tenían su modelo en los teatros experimentales norteamericanos. Fueron extendidos por todo el país: Teatro Experimental Independiente, Tábano, Bululú, Teatro Libre, Ditirambo, Goliardos (Madrid), Adrià Gual, Els Joglars, Los Cátaros, Group d'Estudis Teatral d'Horta, L'Escorpi, Comediants, Claca (Barcelona), Tabanque, Esperpento (Sevilla), Teatro Estudio Lebrijano (Lebrija), Libélula (Segovia), Teatro de Cámara (Zaragoza), Teatro Universitario (Murcia), Akelarre (Bilbao), Teatro Circo, Esperpento, Máscara (Galicia), Denok (Vitoria), Caterva, Gesto, Margen (Asturias), Adefesio (Logroño), Pequeño Teatro (Valencia), Quimera, Carrusel (Cádiz), Alua 6 (Granada), Teloncillo (Valladolid), Cazuela (Alcoy), Coturno (Elda), Carátula (Elche), El Lebril Blanco (Pamplona), Candil (Talavera de la Reina), Pigmalión (Toledo), Alarife (Burgos) (Oliva 2004: 222–223). Entre los teatros había diferencias ideológicas y estéticas, sin embargo, todos eran en contra del franquismo y los teatros comerciales. Lo que querían era hacer teatro para un público nuevo inspirándose en el teatro extranjero (Floek 1991: 4). Los teatros independientes contribuyeron un 50 % de todas las representaciones teatrales a los finales de los años 70 (Santolaria 1997: 194). Los festivales más importantes donde intercambiaban sus ideas eran Festival de Sitges, Festival de Valladolid y Festival 0 (Oliva 2004: 224–225). Las revistas que apoyaban el movimiento eran Yorick en Barcelona y Pipirijaina en Madrid. El teatro independiente más grande fue el **Teatro Experimental Independiente** (1963–1976) en Madrid que cultivaba el método de Stanislavski, el teatro de Grotowski y la escuela de pantomima de Wrocław (Gómez García 1997: 811). Representaron¹²⁶ a Albee, Kopit, Brecht, Pinter, Williams, O'Casey, Rabe y hasta un drama de un autor del teatro «underground» español, Martínez Ballesteros: *La muy legal esclavitud*.

¹²⁶ El repertorio entero de Teatro Experimental Independiente en Kulenkampff 1979 entre las páginas 236 y 237.

Teatros experimentales eslovenos

El primer teatro experimental esloveno fue **Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967)** que representó a Beckett, Faulkner, Albee, Thomas, Pinget y también Living theatre (Poniž 2010: 244). **Gledališče Ad Hoc** (1958–1966) representó a Anouilh, Thomas, Sartre, Fry y al polémico dramaturgo esloveno Marjan Rožanc. **Oder 57** presentó las obras de los autores eslovenos que representaron el auge del teatro crítico: Primož Kozak, Gregor Strniša, Dane Zajc, Peter Božič y el teatro de absurdo y existencialista de Ionesco, Beckett, Sartre. **Gledališče Pupilije Ferkeverk** (1969) se dedicaba al teatro ritual (Svetina 2008: 86), **Skupina OHO** (1966–1969) a happening, **Eksperimentalno gledališče Glej** al teatro de la crueldad de Artaud, **Gledališče Pekarna (1971–1978)** a Grotowski y teatro ritual. **Slovensko mladinsko gledališče** empezó a crear un teatro crítico en los ochenta y dramatizó algunas novelas que una vez durante el régimen eran prohibidas.

Los teatros al margen de la vida cultural

Los teatros de Alfonso Sastre

Alfonso Sastre y José María de Quinto publicaron en 1950 en el periódico *La Hora* su *Manifiesto del T.A.S (Teatro de Agitación Social)*. Se declararon en contra de los teatros experimentales y en contra del teatro burgués, exigieron un teatro que trajera un cambio de la sociedad (Sastre in Quinto 1950). Para ellos, teatro era un arma con el que ganarse un estado social. Otro teatro de Sastre era **Grupo de Teatro Realista** del año 1960 en el que representaron a Strindberg, Langston Hughes, Sean O'Casey, Peter Weiss, Sartre (Farris Anderson 1987: 18). El teatro de Sastre era comprometido, el mismo Sastre confesaba: «preferimos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas» (Oliva 2004: 179).

Teatro de underground (Nuevo Teatro Español)

En 1972 George E. Wellwarth publicó su monografía *Spanish Underground Drama* en el que por primera vez habló de unos dramaturgos que jamás obtuvieron la posibilidad de representar su obra durante el régimen franquista. Otra denominación que también señalaba a la expulsión

de estos autores de la escena teatral era el nombre que les puso Alfonso Sastre – autores del teatro marginal (Ruiz Ramón 1992: 441). Hoy en día en la ciencia literaria se utiliza el término Nuevo Teatro Español. Los representantes principales son José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Luis Riaza. Eran muy críticos hacia el régimen y sus obras ni siquiera se presentaron ante la censura. Su teatro era simbolista y difícil de entender. Se inspiraron en el teatro total, el teatro de absurdo, el teatro épico y el teatro de la crueldad (Floek 1995: 28). Su obra no se publicaba hasta 1967 cuando en la revista *Yorick* por fin salieron unos textos (Oliva 2004: 233).

Realismo cristiano

Bajo la denominación realismo cristiano se entiende un pequeño grupo de autores que debido a la intolerancia del poder esloveno socialista de la Iglesia Católica no podían penetrar en la vida cultural. Su teatro jamás fue representado, su obra solamente fue publicada en algunos periódicos católicos (Koruza 1967: 60). Los representantes eran Stanko Cajnkar e Ivan Mrak.

III LA CENSURA DE LAS OBRAS Y DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES

Censura formal e informal

La censura española era de carácter oficial puesto que tenía un fundamento legal establecido primero con la *Ley Súnier* (1938) y después con la *Ley Fraga* (1966). Al contrario, la constitución yugoslava garantizaba libertad de expresión y no había ley alguna que prescribiera censura lo que le otorgaba el carácter informal. Tanto censura formal española como la censura informal eslovena no contenían las normas precisas que claramente delimitaran las libertades de expresión. El propósito de la censura en un régimen totalitario es dejar a los autores en una incertidumbre perpetua, por consiguiente las reglas de una censura eficaz suelen ser implícitas (Packard 2008: 24–25).

Censura teatral española

En España la censura teatral oficial se estableció con la *Orden de 15 de julio de 1939* (Muñoz Cáliz 2005: 36). De la censura de las obras teatrales escritas se encargaba la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular (Muñoz Cáliz 2005: 38), mientras que de las representaciones teatrales era responsable el Departamento del Teatro de la Sección de Cinematografía y Teatro (Muñoz Cáliz 2005: 38). La censura fue obligatoria para todos los textos teatrales, salvo para los que ya formaban parte del canon literario (Oliva 2004: 142). Después de la revisión censoria, cada productor recibió una *hoja de censura* (Oliva 2004: 142). En los primeros años aún no se establecieron las normas de censura, sin embargo había unos criterios que los censores tenían que tomar en cuenta al revisar los textos. Eran los criterios ya establecidos en el *Índice romano* que juzgaban las obras según su crítica del régimen, moral pública, defensa de las ideologías no autoritarias y marxistas u hostiles al régimen (Oliva 2004: 142). La Iglesia Católica que durante el franquismo disfrutaba de grandes privilegios también ofrecía sus criterios; cada representación tenía que estar acompañada de un número que era como una brújula moral católica para guiar a los espectadores en su decisión de ver o no ver cierta representación (Oliva 2004: 143). Era evidente que las representaciones de muchas obras de teatro se condicionaban con la ideología a la que pertenecían sus autores. Los dramaturgos que se consideraban republicanos eran prohibidos (Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán), mientras que los partidarios del régimen no tenían problemas algunos con ser representados (Jacinto Benavente, José María Pemán, Jardiel Poncela, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín, Joaquín Calvo Sotelo, Leandro Navarro, Adolfo Torrado, José de la Cueva, Mariano Tomás, Pérez Fernández, Pilar Millán Astray, Samuel Ros) (Muñoz Cáliz 2005: 39). Bajo el ojo atento del Estado también eran las traducciones del teatro extranjero. No se trataba de traducciones verdaderas sino de adaptaciones con lo que los censores ahorran el dinero gastado en censura (Merino in Rabadán 2002: 137). No se traducían a los autores de mala reputación u obras con temas disputables como adulterio, homosexualidad o las obras que eran en contra de la religión católica o en contra del régimen (Merino in Rabadán 2002: 137).

La censura sufrió algunos cambios en los cincuenta cuando bajo el nuevo ministro Fraga Iribarne se publicaron primeras normas censorias, primero para el cine – *Normas de censura*

cinematográfica que un año después se aplicaron al teatro (Muñoz Cáliz 2005: 137). Las normas determinaban temas que no se podían presentar en el teatro. Los temas eran: justificación del suicidio, del homicidio por piedad, relaciones ilícitas, prostitución, ataques de la unión matrimonial o de la familia, venganza, aborto, anticoncepción, el abuso de los menores, adicciones a las drogas o alcohol, violencia explícita, escenas sexuales, las representaciones de bajas pasiones, acciones provocadas por enfermedades, violencia, crueldad, el uso de lengua coloquial (Muñoz Cáliz 2005: 138). Sin duda, las normas eran arbitrarias y demasiado generales y daban la impresión de que casi todo estaba prohibido.

En 1966 se publicó la *Ley de Prensa e Imprenta* que abolió la censura previa obligatoria, sin embargo, la censura aún pudo prohibir las representaciones posteriormente (Muñoz Cáliz 2005: 129). Como las representaciones teatrales eran un gran proyecto financiero, muchos autores decidieron tomar la consulta previa (Oliva 2004: 143). Era entonces cuando se pudieron representar las obras de los autores que antes eran prohibidos: Fernando Arrabal, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Bertolt Brecht, Peter Weiss y Jean-Paul Sartre (Muñoz Cáliz 2005: 144 y 148).

En el período del ministro Sánchez Bella (a los finales de los sesenta y principio de setenta) la censura se puso más rigurosa y arbitraria. La naturaleza caprichosa de la censura primero permitió la representación del autor comunista Brecht, pero después la misma censura lo prohibió. Se pudo representar a Max Aub y *Las Moscas* de Sartre, pero se prohibieron algunas obras que ya eran aprobadas en el periodo anterior (Muñoz Cáliz 2005: 278).

En el período del «destape» en 1976 se permitieron, bajo ciertas condiciones, las escenas en las que aparecen desnudos (Muñoz Cáliz 2005: 275).

La censura teatral terminó el 4 de marzo de 1978 con el Real Decreto (Muñoz Cáliz 2005: 409). Ruiz Ramón habla de dos tipos de la política cultural teatral. Primera era la «operación rescate» con la que trataban de representar a los autores no deseados durante la dictadura (Valle-Inclán, García Lorca, Rafael Alberti). Al mismo tiempo empezó la «operación restitución» cuando empezaban a representar a los autores que estaban prohibidos en los últimos años del franquismo (algunas obras de Buero Vallejo, Olmo, Rodríguez Méndez, Riaza) (Paco de Moya 2004: 146).

Censura teatral eslovena

Desde 1945 hasta 1952 eran los «agitprop» los que se encargaban de la censura teatral eslovena. Una vez abolidos esos, la censura quedó en las manos de los consejos de dirección de las instituciones culturales y diferentes organizaciones de seguridad, de los trabajadores, de los sindicatos, de los luchadores (Poniž 2010: 20).

La censura teatral eslovena era informal y por lo tanto discreta; las prohibiciones se realizaban por teléfono o oralmente (Gabrič 2010: 186). Las autoridades confiscaban los textos en los registros de casa o eliminaban una obra del programa sin avisar, muchas veces los autores por miedo cambiaban sus obras después de hablar con los amigos o con los funcionarios o reclamaban los manuscritos que ya entregaron (Poniž 2010: 25–29).

Las autoridades eslovenas querían que toda la cultura tendiera al mismo fin que la sociedad socialista – a la construcción del nuevo país (Troha 2007: 134). Lo que las autoridades además exigían de los individuos era lealtad al poder lo que significaba que solamente se podía crear lo conocido y al mismo tiempo se eliminaba todo lo que era en desacuerdo con la ideología socialista (Pučnik 1986: 27).

Censura de las obras teatrales y de las representaciones

Intervenciones autocensorias

En relación con el teatro esloveno y español muchas veces se utiliza la expresión autocensura («samocenzura»). Autocensura son medidas previas que adopta el autor para evitar las consecuencias desagradables que le pudieron ocurrir por escribir lo prohibido o para evitar cambios que su obra pudiera sufrir después de la revisión censoria (Abellán 1982). Autocensura puede afectar el proceso de creación de una manera consciente (cuando autor conscientemente decide esconder su crítica a causa del miedo o inconveniencias que puede tener) o inconsciente. Freud dice en su obra *Traumdeutung* que tanto literatura como sueños están propensos a abrir cuestiones desagradables y por lo tanto muchas veces autocensurados por fuerzas psíquicas (Neuschäfer 1994: 55). Por una parte, autocensura puede ser un

inhibidor de la comunicación, pero por otra puede estimular la imaginación del autor, debido al hecho de que éste tiene que inventar metáforas ingeniosas para engañar a los censores.

Las obras teatrales que fueron autocensuradas durante el período de represión son difíciles de investigar; a causa de la naturaleza implícita de estas obras de teatro muchas veces no podemos estar seguros de que en verdad se trata de una crítica del sistema. Además, algunos autores todavía no quieren confesar que recurrieron a autocensura porque temen que alguien les pueda reprochar cobardía (Poniž 2010: 191).

Posibilismo e imposibilismo

Durante el período de la dictadura en la escena teatral española tuvo lugar la famosa polémica entre «posibilismo» cuyo defensor era el autor más representado y popular Antonio Buero Vallejo e «imposibilismo» por el que optaba el autor que en mayoría de los casos fracasó en representar sus obras – Alfonso Sastre. Antonio Buero Vallejo era uno de los dramaturgos más exitosos. Su teatro era interesante y divertido, pero al mismo tiempo muy crítico hacia el régimen. Buero supo enmascarar su crítica del sistema y optó por diferentes estrategias con las que protegió su obra ante censura. La crítica en las obras de Buero Vallejo siempre se quedó implícita y escondida, reservada para los que sí estaban dispuestos a verla. Según Buero, posibilismo era «[u]n teatro, pues, «en situación», lo más arriesgado posible, pero no temerario» (Muñoz Cáliz 2004: 173).

Alfonso Sastre estaba seguro de que la censura era temporal, por lo que creía que era mejor escribir como si no la hubiera, o sea, ignorarla por completo: «No hay esa libertad, pero hagamos de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar a saber en qué medida no la hay y, de esa forma, luchar por conquistarla» (Muñoz Cáliz 2004: 173). Por defender «imposibilismo» su obra no tenía mucho éxito, puesto que su crítica era demasiado explícita. Los que también creaban un teatro imposible eran los que pertenecían a la generación «underground»; su representante más famoso, Luis Riaza, decía: «Lo mejor para contrarrestar la censura es ignorarla y no convertirse, con la obsesión del censor, en el propio censor». En Eslovenia los autores del «imposibilismo» podrían ser Igor Torkar, Marjan Rožanc, Gregor Strniša y Dane Zajc. También había autores eslovenos que enmascararon su crítica del socialismo, por lo tanto los podemos considerar como autores del «posibilismo».

En la revisión de los dramas prohibidos y aprobados solamente incluí las obras que explícita o implícitamente criticaban el poder.

Los dramas críticos que por su carácter explícito eran prohibidos:

La más famosa prohibición de una obra eslovena era la interrupción de la representación de la obra de Marjan Rožanc: *Topla greda* (1964). Los autores que tenían más dificultades con aprobaciones de sus teatros fueron los que escribían el teatro del realismo social y formaban grupo alrededor de Alfonso Sastre: Lauro Olmo, José Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, José Marín Recuerda. Tampoco podían ser representados los autores que pertenecían a la generación «underground»: Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, José Ruibal, José María Bellido.

Los dramas prohibidos eran los que trataban temas que el estado consideraba perjudiciales:

a) La crítica explícita de los gobernantes o de las autoridades: Vitomil Zupan: *Stvar Jurija Trajbasa* (1947), Franček Rudolf: *Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave* (1974), Denis Poniž: *Spolno življenje Franja Tahija* (1980), Pavel Lužan: *Zaščitna maska* (1973), *Salto mortale* (1973), *Triangel* (1976), José Ruibal: *Su majestad la sota* (1966) y *El hombre y la mosca* (1968), Manuel Martínez Mediero: *El último gallinero* (1969), Miguel Romero Esteo: *Pontifical* (1968).

b) Crítica de la revolución o de la guerra: Ivan Mrak: *Andrej Chenier* (1946), *Robespierre* (1947), Stanko Majcen: *Revolucija* (1953), Igor Torkar: *Delirij* (1958), Primož Kozak: *Legenda o svetem Che* (1969), Gregor Strniša: *Ljudožerci* (1972). Revolución es un juego o una oportunidad de ganar dinero en Dušan Jovanović: *Norci* (1964) y José María Bellido: *Fútbol* (1963).

c) Crítica de las malas condiciones sociales en los que vivían clases bajas: Alfonso Sastre: *Tierra roja* (1958), José María Rodríguez Méndez: *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (1964), Lauro Olmo: *Mare Nostrum, S. A.* (1966), José María Rodríguez Méndez: *Los quinquis de Madriz* (1967) y *Historia de unos cuantos* (1971), Marjan Rožanc: *Topla greda* (1964).

d) Crítica de la policía política o dudas sobre la necesidad de su existencia: Antonio Buero Vallejo: *La doble historia del doctor Valmy* (1964), Igor Torkar: *Gospod Ponikvar* (1947), Primož Kozak: *Dialogi* (1962).

e) Crítica de la burocracia que perdió su sentido por el ser humano: Antonio Martínez Ballesteros: *El pensamiento circular* (1963) y *Los Mendigos* (1961), Carlos Muñiz: *El tintero* (1960), Rudi Šeligo: *Svatba* (1981).

Los dramas críticos que por su crítica implícita eran aprobados:

A este grupo pertenecen los dramas que podían ser representadas en los teatros estatales o experimentales y dramas que fueron publicados.

Buero Vallejo muchas veces utilizaba **la metáfora de ceguera** para la sociedad española que ciegamente sigue al poder: *En la ardiente oscuridad* (1950), *El concierto de San Ovidio* (1962) y *Llegada de los dioses* (1971). De la misma manera utiliza **la metáfora de la sordera** en *Irene o el tesoro* (1954), *El sueño de la razón* (1970).

Eran muchos los autores que decidieron ubicar sus dramas en **los países o períodos lejanos, en mayoría históricos**: Antonio Buero Vallejo: *Un soñador para un pueblo* (1958) sucede en España de siglo XVIII, *Las meninas* (1960) en el siglo XVII, *El sueño de la razón* (1970) habla de los últimos días del pintor sordo Francisco de Goya, *La detonación* (1977) sucede en el período del Romanticismo y habla sobre escritor Mariano José de Larra. *El vano ayer* (1963) de José María Rodríguez Méndez sucede en los tiempos de la Restauración borbónica. José Martín Recuerda nos traslada a los tiempos del rey Fernando VII en *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (1970). Ivan Torkar: *Pisana žoga* (1955) sucede en cualquier país antes de la Segunda Guerra Mundial, Vitomil Zupan: *Aleksander praznih rok* (1961) en el siglo IV a. c. Primož Kozak: *Afera* (1961) en Italia durante la Segunda Guerra Mundial y *Dialogi* (1962) en Unión Soviética.

Algunos autores optaron por una **renovación de algunas historias mitológicas**; sobre el uso de la mitología como metáfora hablo más en el capítulo Actualización del mito como crítica de la vida político-social.

Algunos dramas se presentaron a causa de una **política cultural más liberal en la segunda mitad de los cincuenta y en los sesenta**: Alfonso Sastre: *La camisa* (1960) y *English Spoken* (1967) comunican que lo único que queda a los pobres Españoles es la migración. *Vagones de madera* (1958) de Rodríguez Méndez es un drama antimilitarista, *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) es la versión española de la obra de Brecht *El círculo de tiza Caucásico* y su *El vendimia de Francia* (1961) es una crítica de la Guerra civil. Los dramas de Lauro Olmo *El cuarto poder* (1969) y *Nuevo retablo de las maravillas y olé* (1971) hablan sobre la palabra prohibida, *El cuerpo* (1965) representa a un hombre machista que es una alegoría obvia de Franco.

Algunos autores pudieron presentar su obra a causa de su **pertinencia al régimen**: era un milagro que se pudo representar la obra crítica de Joaquín Calvo Sotelo *La Muralla* (1954) que habla sobre los burgueses hipócritas. Lo que pasa es que el hermano de Joaquín era un mártir político (Abbas 2009: 18). Además, Joaquín era un escritor de la comedia burguesa popular.

En Eslovenia había un drama que al parecer aún pertenecía al **teatro de agitación socialista**, Igor Torkar: *Velika preizkušnja* (1945). Sin embargo, se trata de un drama muy complejo que empieza a abrir el tema prohibido – la guerra fraternal.

El final de la censura y la oportunidad de una expresión más libre:

Después de la muerte de Josip Broz Tito en los ochenta empezó un diálogo más abierto sobre el régimen. Se pudieron representar los dramas que eran una crítica evidente del régimen: Drago Jančar: *Disident Arnož in njegovi* (1982), *Veliki briljantni valček* (1985) y Rudi Šeligo: *Slovenska savna* (1987). Algunas novelas que antes eran prohibidas se dramatizaron: Edvard Kocbek: *Strah in pogum* (1984), Vitomil Zupan: *Levitan* (1985) y Lojze Kovačič: *Resničnost* (1985). Dušan Jovanović escribe una crítica explícita de la guerra y del régimen: *Osvoboditev Skopja* (1978) y *Karamazovi – Vzgoja srca* (1980). Aparecen los dramas que eran una crítica

explícita del estalinismo: Dimitrij Rupel: *Job*, Rudi Šeligo: *Ana* (1984), *Volčji čas ljubezni* (1988).

En España empezaron dos operaciones ya mencionadas – «operación rescate» y «operación restitución».

IV LAS ESTÉTICAS EN LA DRAMÁTICA ESLOVENA Y ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA

El realismo social esloveno y español

En España con el realismo social se designa la creación teatral de los autores de la generación realista que en los años cincuenta se formó alrededor de Alfonso Sastre. En Eslovenia, el realismo social era estética fundamental de la nueva ideología socialista que surge en los años treinta y empieza a desaparecer en los cincuenta.

Tanto el realismo social esloveno como español comprenden el arte como un medio con el que se puede cambiar la sociedad – el esloveno para reconstruir la patria, el español para presentar la vida de las clases bajas y ayudarles en su rebelión. Las dos tratan de presentar la realidad de una manera objetiva y con un lenguaje realista. Los personajes suelen ser unos tipos y no unos personajes con sus propias características personales.

La diferencia principal entre los dos realismos sociales es la división dicotómica de los personajes en los buenos y los malos en el realismo social esloveno y los antagonistas cuyos defectos solamente son consecuencia del período opresivo franquista en el realismo social español (Ruiz Ramón 1992: 488). En los dramas españoles los protagonistas pertenecen a clases bajas – las prostitutas, quinquilleros, minorías, enemigos políticos, oficiales (Muñoz Cáliz 2007: 154), mientras que en los eslovenos campesinos o proletarios.

El drama poético y el teatro simbolista

El drama poético esloveno se formó en los sesenta inspirándose en los dramas poéticos de T. S. Eliot y Christopher Fry. Trataba los temas existenciales que se alejaban del realismo y buscaba su refugio en el mundo metafísico. Los motivos y los temas eran bíblicos, históricos o mitológicos. Los autores del drama poético eran Dominik Smole, Veno Taufer, Dane Zajc. En España el teatro poético contemporáneo se menciona con algunas obras de Rafael Alberti, sin embargo, cuando analizan el teatro de Alberti el límite entre el teatro y un poema lírico no está siempre tan claro (Ruiz Ramón 1992: 219–220).

Los representantes de la generación simbolista española eran los dramaturgos del Nuevo Teatro Español: Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, José María Bellido y José Ruibal. Los personajes, el lenguaje y la escena en sus dramas solamente son unos símbolos con los que estos dramaturgos quieren enmascarar la realidad (Ruiz Ramón 1992: 528) y el espectador es el que tiene que descifrar los símbolos (Ruibal en Oliva 2004: 234).

Los rasgos comunes entre el drama poético esloveno y el drama simbolista español son: los personajes sin identidad que solamente son unos tipos – en el drama de Romero Esteo *Pontifical* el Director es un jefe típico, en el drama de Smole Hemón es un tipo de hombre que solamente le interesan los placeres (Koruza 1997: 182). Tanto el drama poético como el drama simbolista utilizan símbolos para construir un mundo irreal: el unicornio es el símbolo de la eternidad en el drama *Samorog* de Strniša, en el drama de Bellido *Escorpión* es el símbolo de la sociedad moderna (Wellwarth 1972: 59). La diferencia principal es que en el drama simbolista el escenario tiene mucha importancia y los objetos escénicos también son portadores de unos símbolos (Ruiz Ramón 1992: 528), mientras que la escena en el drama poético no es portadora de nuevos significados (Koruza 1997: 191). En el drama simbolista todo sucede en un mundo imaginario, mientras que en el drama poético se trata de la coexistencia de dos mundos (real e irreal). El drama simbolista español es siempre una crítica del sistema, mientras que el drama poético lo que tiene prioridad son las cuestiones ontológicas.

El teatro del absurdo y otras tendencias modernas

Los anticipos del teatro del absurdo español aparecen ya en los treinta – el drama de Miguel Mihura *Tres sombreros de copa* (1932) es considerada como una «comedia de disparate», sin embargo, ya contiene ciertos rasgos muy similares a los dramas de Beckett. Los autores españoles más conocidos del teatro del absurdo son Fernando Arrabal y Manuel Pedrolo que también fueron incluidos en la primera monografía sobre el teatro del absurdo de Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*. Los rasgos del teatro del absurdo aparecen también en los dramas de generación «underground». En Eslovenia, el primer drama del absurdo era *Povečevalno steklo* (1956) de Jože Javoršek, los rasgos del teatro del absurdo están presentes en los dramas de Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih, Drago Jančar y Rudi Šeligo (Kralj 2005: 102–103).

El Nuevo Teatro Español ofrece una verdadera explosión de estilos: el teatro de crueldad de Luis Riaza, Manuel Martínez Madiero, el surrealismo de Francisco Nieva, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, la abstracción y alegoría de José Ruibal y el happening de Jerónimo López Mozo, Luis Matilla y Angel García Pintado (Aszyk 1983: 181).

En los setenta tanto en Eslovenia como en España se menciona el teatro épico de Brecht en relación con los dramas de Dušan Jovanović, Rudi Šeligo y Manuel Pérez Casaux.

V LA CRÍTICA DEL PODER EN EL TEATRO ESPAÑOL Y ESLOVENO

Artista e intelectual ante el poder

En los tiempos de represión, los intelectuales y los artistas sufrieron destinos diferentes. A veces sus actividades fueron cruelmente sancionadas, muchos se fueron al exilio. Sin embargo, había los que continuaban con sus actividades porque sentían que entonces más que nunca era indispensable reflexionar y expresar una crítica de la sociedad.

¿Quiénes son los intelectuales? Pues las respuestas y definiciones muchas veces dependen del intelectual que las propone. Francois Dosse habla de dos posibilidades de definir a un intelectual. La primera es muy amplia y abarca a las personas que en su trabajo utilizan su mente y no sus manos. La segunda comprende como los intelectuales a los que además de utilizar su mente participan activamente en los debates públicos sobre sociedad (Morente Valero 2011: 46). Como la primera definición es demasiado general, voy a utilizar la segunda que sin duda también puede aplicarse a los artistas. La misión y el destino de los artistas durante un régimen represivo los explicó Antonio Buero Vallejo: «El escritor debe convertirse en una parte de la conciencia de su sociedad. Y a menudo lo es de tal modo que resulta incómodo, y se le denigra» (Doménech 1993: 38). En los tiempos de opresión, el estado es el único que sabe lo que le conviene a sus sumisos. La política formula sus definiciones de la

realidad y desde entonces no necesita a nadie más que a sí misma (Badiou 2005: 85). Tanto en España como en Eslovenia el poder apoyaba a los intelectuales que ella consideraba verdaderos. La diferencia principal entre un intelectual y las autoridades es que un intelectual es capaz de autocritica mientras que las autoridades no se la pueden permitir (Kermauner 1988: 233) – en el momento en el que las autoridades empezaran a dudar sobre ellas mismas, perdieran su credibilidad y de repente se tambalearan los fundamentos de su poder. Hay muchos individuos que se convierten en los sirvientes del estado totalitario, algo que jamás puede suceder con un intelectual o artista.

La posición desfavorable en la que se encontraban los intelectuales y artistas en los tiempos de opresión es un tema principal en las obras de Antonio Buero Vallejo (*La detonación*, *El concierto de San Ovidio*) y en su drama sobre el rebelde Goya *El sueño de la razón*. La historia de Goya también la utilizó el dramaturgo esloveno Andrej Hieng en un drama de su ciclo español¹²⁷ *Gluhi mož na meji*. Los demás autores eslovenos que trataron el mismo tema eran Primož Kozak en *Afera*, Dimitrij Rupel en *Job*, Peter Božič en *Prikazni*.

Los destinos de un artista y de un intelectual en la posguerra española y eslovena investigué en los dramas *Las Meninas* (1960) de Antonio Buero Vallejo y *Disident Arnož in njegovi* (1982) de Drago Jančar.

El drama *Las Meninas* habla sobre la vida del pintor Diego Velázquez y es a la vez una interpretación de su cuadro más famoso *Las Meninas* y una excelente crítica de la relación que tiene el poder hacia un artista en los tiempos de opresión. El drama no tenía problemas con la censura porque era representada por el centenario de la muerte del pintor. Nos traslada en el siglo XVII en el tiempo de gran evolución artística y al mismo tiempo el período de una rigurosa Inquisición que podría equivaler a la censura franquista.

¹²⁷ Más sobre el ciclo español de Hieng en Damjana Pintarič: Los motivos españoles en los dramas del «ciclo español» de Andrej Hieng. *Verba hispánica*. 3 (1993): 77–82.

Diego Velázquez es un pintor en la corte de Felipe IV. Antes de terminar el cuadro, el pintor necesita un permiso del rey. Además, esconde en su estudio un retrato de desnudo – *Venus del espejo*. El destino de los artistas del siglo XVII era similar al destino de los dramaturgos que creaban en el período del franquismo. La actividad de los dos era reducida a la producción de lo ya conocido, además, tenían que crear en un entorno encerrado, sin conocimiento del resto del mundo. A diferencia de otros artistas, Diego Velázquez obtuvo la oportunidad de viajar a Italia donde conoció la pintura mundial más famosa lo que tenía mucha influencia sobre su creación. En Italia, Diego conoció un mundo totalmente diferente: «Cuando respiras el aire y la luz de Italia [...], comprendes que hasta entonces eras un prisionero... Los italianos tienen fama de sinuosos; pero no son, como nosotros, unos tristes hipócritas. Volver a España es una idea insoportable y el tiempo pasa...» (Buero Vallejo 1994: 857). *Venus del espejo* fue el primer retrato del entero cuerpo desnudo en España. Al pintarla, Velázquez optó por «posibilismo» para evitar las consecuencias inoportunas que pudiera tener con la inquisición – solamente se puede ver la parte trasera del cuerpo desnudo de Venus y el Cupido adhiere al cuadro un carácter mitológico. Velázquez, orgulloso de su retrato que podría renovar la pintura española, al mismo tiempo teme que jamás tendrá sucesores: «Esperemos que no sea la última» (Buero Vallejo 1994: 856). Después de la transformación que Diego sufre a causa de la experiencia con el extranjero, debe enfrentarse con los rechazos de otros pintores españoles que le tienen mucha envidia. El deseo de cada artista es mostrar su obra al resto del mundo por eso su desgracia más grande es la falta de destinatarios: «No es vanidad: es que siempre se pinta para alguien... a quien no se encuentra» (Buero Vallejo 1994: 856). Velázquez no encuentra comprensión de su arte en la corte, de la misma manera que no la encontró Buero Vallejo en la sociedad franquista que rechazaba cualquier teatro que no fuera a gusto del público burgués.

Otro tema que trata el drama es la hipocresía de la corte en comparación con el mundo simple de los sirvientes. Velázquez en el cuadro *Las Meninas* pinta también a éstas personas humildes con lo que muestra su cariño hacia las clases bajas y su deseo de que todas las clases sociales fueran iguales. Otra vez podemos encontrar paralelas con la sociedad franquista en el que la clase privilegiada eran los burgueses.

Al final del drama el rey aprueba el cuadro *Las meninas*, pero *Venus* tiene que mantenerse escondida. Es difícil de decir qué es lo que le convence al rey de que cambie su opinión: es su deseo de que todos, incluso el pintor lo amaran o es el amor por su hija lo que le hace recapacitar. A pesar de que el artista al parecer ha ganado, todavía no hay quien entendiera su pintura y el único que pudo hacerlo (su viejo amigo, el mendigo Pedro Briones que era casi ciego) está muerto.

Drago Jančar en el drama *Disident Arnož in njegovi* presenta una historia de un profesor esloveno del siglo XIX Bernard Smolnikar cuya vida por siempre quedará oculta bajo una tela misteriosa. Lo que sí sabemos es que era un hombre que defendía sus principios a pesar de que todos pensarán que enloqueció. Igual que Buero también Jančar sitúa su drama en un período histórico para que su crítica obtenga un carácter menos explícito.

Arnož es un intelectual, profesor, que jamás cede en su lucha contra la pasividad y ceguera de la gente, el monopolio ideológico y el falso orden que quiere establecer el estado. Las autoridades amenazan a Arnož y no quieren que el profesor siga metiendo sus ideas en la cabeza de otros ciudadanos. Arnož está ardiendo en su lucha y es consciente de que lo puede perder todo y convertirse en un disidente, algo que sus escasos seguidores no están dispuestos a hacer y terminan abandonarlo. Los que sí quedan para apoyarlo se van con él a América, convencidos de que allí sí encontrarán a la gente que será más susceptible y entenderá sus ideas nuevas. Pero resulta que se equivocaron. Para sobrevivir en América, los amigos de Arnož empiezan a trabajar en una granja de cerdos, mientras que el profesor intenta escribir un libro con el que un día cambiará el mundo. Trabajando duramente todos los días, sus amigos empiezan a adquirir una visión más pragmática de la vida y muy pronto el amigo Ksaver que antes era intelectual se convierte en el gobernador en la granja y pronto se comporta como demás gobernantes. Arnož está desesperado porque realiza que jamás podrá difundir sus ideas por lo que al final se vuelve loco y acepta su juego. Igual que Velázquez, Arnož tampoco encuentra a quien le entienda. Un intelectual resulta ser un personaje trágico porque jamás encontrará la comprensión en un mundo opresivo.

Actualización del mito como crítica de la vida político-social

Los mitos literarios son una parte inherente de nuestra conciencia colectiva y por lo tanto cada reinterpretación de los mismos ofrece unos significados adicionales que todos captamos de una forma consciente o inconsciente (Juvan 2006: 282). Además, utilizar un cuento mitológico conocido es un buen pretexto para que los autores bajo la represión totalitaria puedan expresar su crítica de la actualidad opresiva.

Tanto en España como en Eslovenia había muchos los autores que utilizaron los mitos para expresar la crítica del sistema totalitario y hacerla más implícita – Alfonso Sastre en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, Medea y *El pan de todos*, Buero Vallejo en *Mito*, Antonio Gala en *El sol en el hormiguero*, Carlos Trías en *El Plauto*, Enrique Llovet en *Sócrates* (Vilches Frutos 1983: 196–199), Taufer en *Prometej ali tema v zenici sonca*, Dane Zajc en *Kálevála*, Vitomil Zupan en *Aleksander praznih rok*.

Para mi análisis escogí el mito de Antígona que durante la historia literaria se convirtió en el símbolo de la resistencia del individuo ante el poder. El mito de Antígona sirve como una crítica del sistema totalitario en los dramas del autor esloveno Dominik Smole *Antigona* (1960) y del autor español Luis Riaza *Antígona ¡cerda!* (1982). Los dos dramas tienen lugar en Tebas, donde una vez finalizada la guerra, Creón se convierte en nuevo gobernante. Se prohíbe el entierro del traidor Polinice y quien infringe la orden terminará muerto. La sobrina de Creón se rebela ante tal dictamen y está decidida de encontrar a su hermano Polinice.

En las dos obras hay muchas alusiones a los políticos concretos: se menciona el Pardo en el que vivía Franco, a su pintor preferido Ignacio de Zuloaga y a príncipe Carlos (Juan Carlos I). De las entrevistas con Dominik Smole sabemos que se trataba de una crítica del sistema socialista esloveno y se mencionan también nombres concretos de las personas que pudieran ser representadas en los personajes de Creón, Antígona y Teiresias. Sin embargo, hay que estar consciente de que la intención principal de una obra artística jamás es una liquidación de los individuos sino comunicar ideas más complejas.

En el drama de Ríaza el Coro quiere asfixiar la voz rebelde de Antígona con un bastón y por lo tanto es un símbolo evidente de la censura.

Creón, Haimon, Ismene y en el drama de Smole también Teiresias disfrutaban de las comodidades en la corte tratando de olvidar de la recién acabada guerra. En el drama de Ríaza hasta se encerraron en una caja para que nadie molestara su reposo. La unidad ideológica está materializada en el drama de Ríaza – Hemón-Ismene-Creón son una misma persona, juntada en el mismo cuerpo. También en el drama de Smole, Ismene dice a Teiresias y Hemón que son exactamente iguales, son como una persona.

El nuevo gobierno quiere asegurarse el poder eterno – los cuerpos de los traidores permanecen colgados en la muralla de la ciudad para que la gente sea consciente de las consecuencias de una traición. Si un traidor como Polinice fuera enterrado, desaparecería el enemigo y el poder ya no tendría a nadie en contra quien luchar. Mientras que el enemigo exista, la gente querrá refugiarse en el regazo seguro del estado. La cuestión «[k]do bo junak, kdo izdajalec?»¹²⁸ (Smole 1995: 12) debe quedar aclarada.

Los gobernantes de los dos dramas muestran señales de una fatiga crónica. Después de tomar el poder, sus fuerzas se están agotando y lo único que quieren es paz para descansar y al mismo tiempo adormecer sus sumisos para poder prevenir cualquier intento de rebelión y permanecer siempre en el poder.

Ismene en el drama de Smole quiere ayudar a Antígona, le encanta la idea de rebelión, pero cambia de opinión porque resulta que solamente lo hizo por soberbia. Ismene no tiene valor para insistir en una situación tan agobiante. Teiresias en el drama de Smole es un supuesto representante de la inteligencia (como lo es el sabio Teiresias en el drama de Sófocles). Sin embargo, un intelectual verdadero no puede servir al gobernante como lo hace Teiresias de

¹²⁸ ¿quién será el héroe y quién será el traidor?

Smole que está convencido de que el mundo ya está arreglado y por lo tanto cada reflexión está de más.

Antígona de Smole consigue encontrar y encerrar a Polinice. Aunque termine muriendo, su idea seguirá viviendo en su mejor amigo, el Criado. Antígona de Riaza fue escrita siete años después de la muerte de Franco. Es una crítica de una generación joven que entonces aún no sabía qué camino escoger, sobre todo en el arte. Por eso su Antígona es una rebelde con pirsin que se rebela ante cualquier autoridad: «Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiese ordenado el rey» (Riaza 2007: 268). Al final mata a una Antígona – muñeca, Riaza mata la tragedia, porque el hombre en este nuevo mundo ya no puede lograr el cambio a través de la catarsis que ofrecía la tragedia griega. Sin embargo, la visión de Riaza no es una visión pesimista: «Un teatro que mata al teatro puede reforzar la realidad y la necesidad de afrontarla» (Cano Turrión 2011: 85).

Institución como metáfora de un estado totalitario

Cuando un dramaturgo que escribe durante el período de opresión sitúa su drama en una institución, no es difícil de averiguar que la institución es una metáfora de un país encerrado y controlado. Igual que un estado totalitario, también la institución tiene un orden establecido y cree que tiene derecho, en el nombre del progreso, a controlar y delimitar la libertad de sus miembros.

Cada institución sirve a un propósito, sea la producción, la educación o el tratamiento médico. Para cumplir con su misión, cada institución debe ejercer control sobre el individuo. El personal establece las reglas de conducta y es justificado de sancionar el comportamiento con lo que la institución manifiestan su poder político. Otro poder que tienen las instituciones es el poder económico – hay que pagar para convertirse en el miembro en una institución. Observando a los miembros el personal obtiene conocimientos de sus comportamientos lo que pueden utilizar en los procesos de reeducación (Foucault 2000: 84). Los miembros de una institución no se sienten forzados de vivir allí, es más, las instituciones quieren que se sienten a gusto y que la institución se convierta en un ayudante indispensable con el que pueden

lograr su avance (Foucault 2000: 79). Podemos decir que la institución es como un microestado.

Vamos a observar el uso de la institución como metáfora de un estado totalitario en dos obras de teatro: *En la ardiente oscuridad* (1947) de Antonio Buero Vallejo y *Veliki briljantni valček* (1985) de Drago Jančar. El primero tiene lugar en una institución de los invidentes y el otro en un manicomio.

En el instituto de invidentes llega un estudiante nuevo que se llama Ignacio con la intención de continuar con su educación. En el manicomio «Svoboda osvobaja»¹²⁹ llega el nuevo miembro Simon a causa de su comportamiento extraño y sospechoso. Simon e Ignacio destruyen, cada a su manera, el orden establecido en las instituciones por lo que deben de ser castigados.

Cada institución es un lugar público lo que significa que es bajo la vigilancia constante del mundo exterior – los visitantes tienen la oportunidad de visitar a sus parientes internados y conocer el funcionamiento de las instituciones. Los visitantes y el resto del público normalmente confían mucho en las instituciones: «Simon, zaupaj zdravnikom, vse bo v redu»¹³⁰ (Jančar 1996: 58). A todos los visitantes les cuesta creer que en una institución pudiera suceder algo horrible: «Kako naj verjamem, da hočejo v dvajsetem stoletju, v državi, ki ima neko pravo, neke zakone, nekemu odrezati nogo»¹³¹ (Jančar 1996: 72). El director del instituto de invidentes pone mucho esfuerzo en presentar su institución como un centro en el que los ciegos obtienen la oportunidad de un gran avance personal. Le revela al padre de Ignacio unos secretos sobre los poderes de los invidentes que padre hasta entonces no podía ni siquiera imaginar lo que fortaleza su confianza en el instituto y el padre no tiene problemas en dejar a su hijo en las manos de la institución. El comportamiento de las instituciones

¹²⁹ El nombre del manicomio es una alusión al lema nazi «Arbeit macht frei» («El trabajo nos libera.») colgado en las puertas de los campos de concentración.

¹³⁰ Simon, ten confianza en los médicos, todo estará bien.

¹³¹ ¿Cómo crees que voy a creer que en el siglo XX, en un estado de derecho, de las leyes, le quieren cortar la pierna a alguien?

normalmente no es cuestionable: cuando le ponen una chaqueta de fuerza a Simon, a su comprometida Klara esto no le parece nada extraño.

La institución se comporta muy amable hacia los recién llegados Ignacio y Simon. A Ignacio le quieren convencer del gran progreso que va a conseguir. En el manicomio quieren dar la impresión de que los miembros disfrutan de una libertad completa: «[Č]e bo prizadet vaš ponos, vaš občutek za svobodo, za avtentično življenje, potem mi to sporočite, prosim»¹³² (Jančar 1996: 55). Sin embargo, esta libertad que tanto la proclaman, al final resulta inútil.

A pesar de las promesas, institución no es el lugar donde uno pueda crecer individualmente o según sus propios deseos. Los miembros del manicomio tienen unos papeles predeterminados: Savel Pavel es un experto en Biblia, Doberman come mucho y a escondidas, Capitán era un oficial, ahora se hizo el comandante, Simon tiene que escribir su diario como lo hizo un levantador polaco cuya vida Simon estudiaba como historiador. Cada uno cumple con sus tareas bajo la supervisión.

Mientras que en el manicomio las autoridades quieren que sus miembros permanecen locos, los estudiantes de la institución de los invidentes tienen que ser felices todo el tiempo: «Son ciegos jóvenes y felices, al parecer; tan seguros de sí mismos que, cuando se levantan, caminan con facilidad y se localizan admirablemente, apenas sin vacilaciones o tanteos» (Buero Vallejo 1994: 73). Institución quiere integrar a Ignacio y a Simon en nuevo entorno. Lo deben «impregnar a ese Ignacio, en el plazo más breve, de nuestra famosa moral de acero» (Buero Vallejo 1994: 85). Le quieren entrar en el cerebro de Simon y lo quieren convencer de que es Drohojowski, el levantador polaco.

Cuando los nuevos miembros empiezan a mostrar su cara rebelde, el personal y otros miembros los quieren convencer de que acepten su juego y empiecen a cooperar. Quieren convencer a Ignacio a que empiece a disfrutar ingenuamente de la vida: «¿No será posible

¹³² Si será herido su orgullo o su sensación de libertad o de una vida auténtica, entonces avísenos, por favor.

que todos vivamos en paz? No te comprendo bien. ¿Por qué sufres tanto?» (Buero Vallejo 1994: 90). Quieren hacer lo mismo con Simon: «Ti si nesrečen in obupan in zdaj naj bi bili vsi»¹³³ (Jančar 1996: 68).

A Ignacio le parece que el propósito de la institución es mantener a los estudiantes ciegos y aparentemente felices: «Estáis envenenados de alegría» (Buero Vallejo 1994: 88). Obviamente, los estudiantes ciegos son los españoles ciegos, o mejor dicho los burgueses que durante la dictadura franquista disfrutaban del teatro de evasión y no querían ver los problemas verdaderos que les rodeaban. Ignacio pronto se da cuenta de que él jamás podrá ser como ellos, es más, está convencido de que puede ayudar a los demás: «yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos... [...] Yo os voy a traer guerra y no paz» (Buero Vallejo 1994: 90). Ignacio es portador de un pensamiento distinto y al principio está muy decidido en hacer todo lo posible para lograr un cambio: «No debemos conformarnos. ¡Y menos, sonreír! Y resignarse con vuestra estúpida alegría de ciegos, ¡nunca!» (Buero Vallejo 1994: 90) La luz que quiere ver Ignacio es sin duda metáfora para el arte, para la verdad, para el conocimiento.

Simon era un rebelde ya antes de entrar en el manicomio y la idea de la insurgencia sigue ocupando su mente: «Kljub temu, kljub misli na zdomstvo, na zlomljeno nogo, na jarek, kljub vsemu temu bi hotel biti Drohojowski, kljub takšni usodi bi si želel biti na njegovem mestu. Za trenutek upora, boja, tveganja, popolne predanosti, za smisel. Avtentično življenje, kaj avtentično, edino pravo življenje – biti vstajnik»¹³⁴ (Jančar 1994: 44).

¹³³ Tú eres infeliz y desesperado y ahora quieres que lo seamos todos.

¹³⁴ A pesar de eso, a pesar del pensamiento del exilio, de la pierna fracturada, del foso, a pesar de todo eso yo quisiera ser Drohojowski, a pesar de su destino quisiera estar en su lugar. Por un instante de rebelión, de lucha, de riesgo, de entrega completa, de sentido. Una vida auténtica, ¡vaya auténtica!, una verdadera vida – ser un insurgente.

Ignacio y Simon consiguen que los miembros de la institución empiecen a cambiar. En el caso de que en la institución aparezcan las personas que quieren derrumbar el orden establecido, hay que eliminarlas como si fueran un cuerpo extraño. Para convencer a Simon que es Drohojowski, le cortan una pierna. Para deshacerse del estudiante pesimista, matan a Ignacio. ¿Pero quién hace el trabajo sucio? Es evidente que los superiores no van a mancharse las manos por eso lo hacen sus más fieles sumisos (Volodja y Carlos).

La música de Beethoven y Chopin en las dos obras representa una fuerza que el arte verdadero les puede ofrecer a los individuales encerrados en un mundo de la institución. El pianista Emerik al final del drama *Veliki briljantni valček* (*Grande valse brillante*) toca el vals de Chopin. Siguiendo las directivas de institución toca el vals, pero esto no un vals cualquier. Schumann dijo que «[c]ada vals de Chopin es un breve poema en el que imaginamos al músico echar una mirada hacia las parejas que bailan, pensando en cosas más profundas que el baile» (Pajares 2010: 362).

La violencia contra el individuo – el motivo de los interrogatorios

La revolución violenta despertó en los dramaturgos de la posguerra un interés bastante grande en el tema de la violencia que muchas veces se revela como absurda y está condenada, por ejemplo en Rodríguez Méndez: *Vagones de Madera* (1958) o presentada en forma de parodia o sátira en los dramas de Dušan Jovanović: *Norci* (1964) y Manuel Martínez Mediero: *El hombre que fue a todas las guerras*.

Analizaré en detalle dos dramas que no tratan la violencia revolucionaria sino la violencia que las autoridades establecen para mantenerse en el poder. En el drama de Antonio Buero Vallejo *La doble historia del doctor Valmy* (1964) conocemos la historia de un verdugo que debido a su cruel profesión se encuentra en una crisis existencial. Daniel trabaja en la Sección Política de la Seguridad Nacional (S. P.) y su trabajo es interrogar a los enemigos políticos. Después de castrar con sus propias manos a un preso político, Daniel se queda impotente – el verdugo sufre la enfermedad de su víctima. Quiere dejar el trabajo pero su jefe Paulus (lo que en latín significa *pequeño*) no le da permiso. La víctima de Daniel también es su mujer Mary que al enterarse del crimen de su esposo le cuesta mucho vivir con un verdugo y ella también se

siente culpable; cuando se da cuenta de que su esposo jamás podrá sacarse de las garras de la policía, termina matándolo. La misma policía con la que trabajaba su esposo la mete en la cárcel.

En el drama de Primož Kozak *Dialogi* (1962) presenciamos a los interrogatorios. Profesor Haymann y periodista Sigismund son interrogados por Mender y Minsky. Los interrogantes están muy claros – necesitamos su confesión, cueste lo que cueste. Aunque los acusados solamente protestaron ante la anulación de unas facultades, la policía les acusa de que quisieron minar un canal. Más que el contenido de la carga importa la resistencia contra la autoridad: «V principu je važno, da sprejmeš, kar predlaga oblast. Kanal ali avtobus je manj važno. Sprejeti je treba»¹³⁵ (Kozak 1969: 9).

¿Cuál es la visión del mundo que tienen los verdugos para poder causar tanto daño a los individuos en el nombre del estado o de la idea? Los verdugos están convencidos de la naturaleza inútil humana: «¡Cuánta preocupación por el ser humano! Tú los has visto aquí: la mayoría no vale nada» (Buero Vallejo 1994: 1097). Los verdugos creen que el mundo es una «selva» en el que los hombres matan entre sí como si fueran unos animales. La violencia es una característica inherente del mundo: «[Y]o no he inventado la tortura. Cuando tú y yo vinimos al mundo ya estaba ahí» (Buero Vallejo 2004: 1097), la única cuestión es ¿quién será primero en coger el arma?, «Entre devorar y ser devorado yo escojo lo primero» (Buero Vallejo 1994: 1098). Los verdugos creen que la violencia es inseparable del cualquier sistema político, que la violencia es parte de nuestra historia, porque sin violencia no hay progreso: «No hay en la historia ni un solo adelanto que no se haya conseguido a costa de innumerables crímenes» (Buero Vallejo 1994: 1097). Los verdugos quieren permanecer unos individuos activos porque creen que al no dejar su impronta en la historia uno no vale nada. «A un lado están los hombres *contemplativos*; al otro, los *activos*» (Doménech 1993: 79). Los contemplativos son los intelectuales y los activos las autoridades y los que les sirven. Es por eso que los verdugos no encuentran ningún sentido en la reflexión que es tan importante para los intelectuales, es más, están convencidos de que los intelectuales son necesarios solamente

¹³⁵ En principio, lo que importa es aceptar lo que las autoridades proponen. Sea un canal o sea un autobús, es lo de menos. Hay que aceptarlo.

para servir al estado totalitario, para «[d]ržati ljudi mentalno v šahu. Zato smo določeni intelektualci današnje dobe»¹³⁶ (Kozak 1969: 16).

Para conservar su poder, las autoridades tienen que renovar constantemente su estructura, se trata del proceso de «samoobnavljanja in samopotrjevanja oblastne strukture»¹³⁷ (Inkret 1969: 661). Es por eso que a pesar de servir a las autoridades, el verdugo jamás puede estar convencido de que para siempre mantendrá su posición del interrogador. Mientras que Minsky después de no tener mucho éxito en las interrogaciones al final es quien se encuentra en una interrogación, Daniel sufre la enfermedad (castración) de su víctima. Daniel es un personaje trágico porque lo único que lo puede salvar es un arrepentimiento sincero y enfrentamiento con sus actos malvados o convencerse a sí mismo de que los métodos interrogativos son justificables; las dos cosas resultan ser imposibles por eso su única solución es la muerte. Su mujer Mary es la que lo rescata de su sufrimiento. Ella es la que pasa la noche en vela pensando en los actos de su marido que es incapaz de una reflexión: «tú no imaginas nada. Tú lo haces» (Buero Vallejo 1994: 1094).

Tanto Kozak como Buero Vallejo se autocensuraron. El primero con situar su drama en la Unión Soviética y el segundo en un país inventado, en Surelia.

CONCLUSIÓN

Tanto en España como en Eslovenia, las políticas culturales oficiales de la posguerra querían imponer sus ideologías en el ámbito cultural y lo mismo sucedió con el teatro. Mientras que en España el nacionalcatolicismo promovía teatro del Siglo de Oro con lo que pretendía presentar el estado como un nuevo imperio católico, el socialismo esloveno hasta los años cincuenta promovía el teatro soviético junto con literatura del real socialismo. Las características que los dos países también compartían eran severas restricciones y el deseo de imposibilitar cualquier crítica del poder. También se asemejaban las evoluciones de las restricciones: desde una censura rigurosa al principio hacia cierta relajación en los cincuenta lo que evolucionó en una apretura en los sesenta y restricciones nuevas en los setenta cuando

¹³⁶ tenerle a la gente en jaque. Es la tarea de los intelectuales de nuestro período.

¹³⁷ autorenovación y autoconfirmación de la estructura autoritaria

los regímenes llegaban a su fin. En España, todas las obras eran sometidas a la censura teatral oficial, mientras que en Eslovenia la censura al principio era administrativa y después muchas veces funcionaba a escondidas. En los dos países las autoridades mantenían su poder a través de una censura implícita y medidas censorias imprevisibles. A pesar de que las razones oficiales para la prohibición de cierta obra de teatro diferenciaran entre sí, la razón verdadera siempre era la misma: la crítica del poder. Los dramaturgos que querían ser representados, optaron por «posibilismo». Los que decidieron continuar con la crítica a pesar de arriesgar prohibiciones, decidieron tomar el camino del «imposibilismo». Los teatros nacionales, universitarios y los teatros de aficionados estaban financiados por parte del estado, por eso en mayoría sucumbieron a la política teatral estatal lo que resultó en unos repertorios rígidos y previsibles. Sin duda, los teatros estatales no ofrecían las condiciones apropiadas en las que los dramaturgos pudieran desarrollar en plenitud su actividad teatral. Es por eso que en los dos estados aparecieron los teatros experimentales que finalmente trajeron al espacio escénico el teatro europeo y americano. Crearon el clima más relajado en el que los autores pudieron experimentar con diferentes tendencias y ampliar su creatividad. En el capítulo sobre las estéticas teatrales señalé que sí había algunas similitudes entre el realismo social esloveno y español y entre el drama poético esloveno y el simbolismo español. Sin embargo, la comparación requeriría una investigación más detallada basada en los ejemplos concretos. La comparación de obras teatrales escogidas mostró que similares circunstancias sociopolíticas en Eslovenia y España abrieron algunos temas, motivos y cuestiones similares: la imposibilidad de ciertos artistas e intelectuales de crear en un entorno opresivo, la incomprensión del arte por parte del estado, la sumisión de las masas a la ideología, la rebelión de los individuos y la justificación de la violencia en el nombre de la preservación del poder.

VIRI

- Buero Vallejo, Antonio. *Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Jančar, Drago. *Blodniki. Tri igre*. Maribor: Založba obzorja, 1982.
- Jančar, Drago. *Veliki briljantni valček*. Zbrika Klasje. Ljubljana: DZS, 1996.
- Kozak, Primož. *Sodobna trilogija. Dialogi. Afera. Kongres*. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.
- Riaza, Luis. *Antigona jcerda!*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- Smole, Dominik. *Antigona*. Klasiki Kondorja IX. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.

LITERATURA

- Abbas, Kahled A. La muralla de Joaquín Calvo Sotelo: aproximación a una obra de teatro reformista. *Espiral. Cuadernos del Profesorado*. 2/4 (2009): 4–25. Dostopno na: <http://www.cepcuevasolula.es/espiral/>.
- Abbas, Kahled A. La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX. *Espiral. Cuadernos del Profesorado*. 3/6 (2010): 15–31. Dostopno na: <http://www.cepcuevasolula.es/espiral/>.
- Abellán, Manuel L. Censura y autocensura en la producción literaria española. *Nuevo Hispanismo*. 1 (1982): 169–180.
- Abellán, Manuel L. Fenómeno censorio y represión literaria. *Censura y Literaturas Peninsulares. Diálogos hispánicos de Amsterdam V*. Ur. Manuel Abellán. Amsterdam: Rodopi, 1987. 5–26. Dostopno na: http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo6.html.
- Alegre Lorenz, David. Yugoslavia: entre el progreso y el abismo. Una aproximación a las memorias de la posguerra Yugoslava a través de la literatura. *El Futuro del Pasado*. 3 (2012): 459–479.
- Arendt, Hanna. *Izvori totalitarizma*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Aszyk, Ursula. El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. (1983): 175–183.
- Badiou, Alain. *20. stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

- Beneyto Pérez, Juan. La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres. *Censura y Literaturas Peninsulares. Diálogos hispánicos de Amsterdam* V. Ur. Manuel Abellán. Amsterdam: Rodopi, 1987. 27–40.
- Berénguer, Ángel. Lauro Olmo en la década del realismo. *Teatro: revista de estudios teatrales*. 8 (1995): 15–24.
- Božič, Peter. *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988.
- Calderón Estébanez, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Cano Turrión, Elena. Antigonas. Una visión intertextual. *Impossibilia*. 1 (2011): 70–87.
- Čučnik, Primož. Zdravljica. *LUD Literatura*. (2013). Dostopno na: <http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/zdravljica/>. Zadnja posodobitev: 23. maj 2013.
- Delgado Idarreta, José Miguel. Prensa y Propaganda bajo el franquismo. *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo : homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. (2004): 219–231.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Eyre & Spottiswoode, 1964.
- Fadjejev, A. Referat tovariša A. A. Ždanova in naše najbližje naloge. *Novi svet*. 10 (1946): 767–773.
- Floek, Wilfred. Toro Alfonso del (ur.). *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberg, 1995.
- Fontana, Joseph (ur.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Romanyà Valls, 2000.
- Foucault, Michael. *Discipline and punish. The birth of the prison*. New York: Random House, 1995.
- Foucault, Michel. *Power. Essential works of Foucault 1954–1984*. Ur. James D. Faubion. New York: New Press, 2000.
- Fusi, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
- Fusi, Juan Pablo. Cultura y democracia. La cultura de la transición. *La España del siglo XX*. Madrid: Marical Pons, 2007. 401–428.
- Gabrič, Aleš. Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952. *Borec – revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*. 7–8. Ljubljana: Založba Mladika, 1991.

- Gabrič, Aleš. *Slovenska kulturna politika v času 'Socialistične demokracije' 1953–1962*. Doktorska disertacija. Ljubljana: 1993.
- Gabrič, Aleš. Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve „verbalnega delikta“. *Literatura in cenzura. Kdo se boji resnice literature?* Ur. Marjan Dovič. *Primerjalna književnost*. 31/Posebna številka. (2008): 63–77.
- Gabrič, Aleš. Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli. Blaž Lukan. Maja Šorli. Ljubljana: Maska, 2010. 17–88.
- García Ruiz, Victor. *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- García Ruíz, Victor. Torres Nebrera, Gregorio. *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol III 1951–1955*. Madrid: Omagraf, S. L, 2006.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal del Teatro*. Ediciones Akal. Madrid: 1997.
- Gostiševa, Nevenka. Koprivnikova, Zora. Logar, Janez. Mahnič, Mirko. Moravec, Dušan. Samec, Smiljan. Škedl, Dušan. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Haro García, Noemi de. El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración. *Arte, Individuo y Sociedad*. 23 (2), (2011): 85–96.
- Harris, Enriqueta. *Estudios completos sobre Velázquez. Complete studies on Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- Horvat, Marjan. Prepovedi in zaplembe tiskane besede v Sloveniji 1945–1990. *Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990: zbornik člankov in dokumentov*. Ur. Drago Jančar. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- Inkret, Andrej. Drama o revoluciji, stalinizmu, partiji. *Sodobnost*. 17/6 (1969): 659–774.
- Inkret, Andrej. Kratek spomin na ŠAG. *Literarni modernizem v „svinčenih“ letih*. Ljubljana: Študentska založba, 2008. 117–131.
- Jančar, Drago. *Egiptovski lonci mesa*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Javoršek, Jože. *Gledališke igre*. Založba Lipa. Koper: 1967.
- Juliá Diaz, Santos. ¿Falange liberal o intelectuales fascistas? *Claves de razón práctica*. 121 (2002): 4–13.
- Juliá, Santos. Dictadura. *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, 2007. 155–226.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

- Kalan, Filip. Problemi gledališke kulture v Jugoslaviji. *Sodobnost*. 16/7 (1968): 707–716.
- Kermauner, Taras. Koruza, Jože. Kos, Janko. Kralj, Lado. Predan, Vasja. Trekman, Borut. Vidmar, Josip. Slovenska gledališka situacija. *Sodobnost*. 17/6 (1969): 577–601.
- Kermauner, Taras. *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.
- Kermauner, Taras. *Perspektivovci*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično gledališče, 1995.
- Kermauner, Taras. Dramatika Primoža Kozaka. *Sodobnost*. 46/6-7 (1998): 584–593.
- Kermauner, Taras. O politični slovenski dramatiki. Napolitik o politiki razmišljajočim prijateljem. *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike*. GolKerKavč, 2007.
- Koruza, Jože. Zadavec, Franc. *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
- Koruza, Jože. *Sodobna slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti: literarnozgodovinske razprave*. Ur. Gregor Kocijan. Ljubljana: Mihelač, 1997.
- Kos, Janko. Primož Kozak in moderna politična drama. *Sodobnost*. 16/10 (1968): 981–987.
- Kozak, Primož. [Slovensko sodobno gledališče]. *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko. Ljubljana: Maska, 2012. 52–58.
- Kragelj, Miha. *Socialistični realizem in njegovi vplivi na slovensko in slovaško književnost*. Diplomsko delo. Ljubljana, 2012.
- Kralj, Lado. Sodobna slovenska dramatika. *Slavistična revija*. 53/2 (2003): 101–117.
- Kulenkampff, Barbara-Sabine. *Theater in der Diktatur. Spanisches Experimentiertheater unter Franco*. München: Kommissionsverlag J. Kitzinger, 1979.
- Kušar, Meta. Med arhetipom in kompleksom. *Literarni modernizem v „svinčenih“ letih*. Ljubljana: Študentska založba, 2008. 17–44.
- Lander, Erik Christopher. *The Limits of Posibilismo: The Censors and Antonio Buero Vallejo*. Dissertation. The University of Texas at Austin, 2006.
- Legiša, Lino (ur.). *Zgodovina slovenskega slovstva II. Romantika in realizem I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1959.
- Lorenz, David Alegre. Yugoslavia. entre el progreso y el abismo. Una aproximación a las memorias de la posguerra Yugoslava a través de la literatura y el cine de los años 80. *El Futuro del Pasado*. 3 (2012): 459–479.
- Mahanta Kébé, Serigne. *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*. Tesis doctoral. Facultad de Filología. Universidad Complutense Madrid, 1994.

- Majcen, Stanko. *Zbrano delo. Sedma knjiga*. [Spremna beseda Goran Schmidt.] Ljubljana: DZS, 1999.
- Mato Lopez, Omar. *Desnudo de mujer*. Buenos Aires: Olmo, 2008.
- Merino, Raquel. Rabadán, Rosa. Censure et traduction dans le monde occidental / Censorship and Translation in the Western World. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. 15/2 (2002): 125–152.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. Blas de Otero y la censura española: la antología ,Verso y prosa‘.(1973). *Volver a Blas de Otero*. Zurgai. (1998): 38-41.
- Morente Valero, Francisco. Más allá del páramo. La historia de los intelectuales durante el franquismo. *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales. Actas del VII congreso de Historia Local de Aragón*. Ur. Carmen Frías. José Luis Ledesma. Javier Rodrigo. Zaragoza: IFC, 2011. 41–76.
- Muñoz Cáliz, Berta. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Muñoz Cáliz, Berta. A vueltas con el posibilismo teatral. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*. 20 (2004): 171–198.
- Neuschäfer, Hans Jörg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- O'Leary, Catherine. *The theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, politics and censorship*. Woodbridge: Thamesis, 2005.
- Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- Paco de Moya, Mariano de. El teatro español en la tansición: ¿una generación olvidada? *Anales de Literatura Española*. 17 (2004): 145–158.
- Paco Serrano, Diana de. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Nausícaä, 2003.
- Packard, Stephan. Model tekstualnega nadzora: zavajajoče predstavljanje cenzure. *Literatura in cenzura. Kdo se boji resnice literature?* Ur. Marjan Dović. *Primerjalna književnost*. 31/Posebna številka. Ljubljana: 2008.
- Pajares, Alonso Roberto L. *Géneros musicales. Bloque 2. Historia de la música en seis bloques*. Madrid: Visión libros, 2010.
- Pancorbo, Alberto. Velázquez. Philosophers and the ,People of Pleasure‘. *The Prado Guide*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009. 110.
- Payne G., Stanley. *The Franco regime, 1936–1975*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1987.

- Pečovnik, Tina. Miti v dramatiki Vena Tauferja in Daneta Zajca. *Jezik in slovstvo*. 52/5 (2007): 39–52.
- Peršak, Tone. Kriza v drami SNG?. *Sodobnost*. 30/5 (1982): 575–576.
- Pintarič, Damjana. Los motivos españoles en los dramas del ‘ciclo español’ de Andrej Hieng. *Verba hispánica*. 3 (1993): 77–82.
- Poniž, Denis. Dramatika. *Slovenska književnost III*. Ur. Jože Pogačnik [et al.]. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.
- Poniž, Denis. Prolegomena k raziskavi vloge in pomena slovenske dramatike in gledališča. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli. Blaž Lukan. Maja Šorli. Ljubljana: Maska, 2010. 241–270.
- Poniž, Denis. *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču. Prvi del: Obdobje 1945–1964*. Ljubljana: AGRFT in Slovenski gledališki muzej, 2010.
- Predan, Vasja. Slovenska gledališča po drugi svetovni vojni. *Informativni kulturološki zbornik*. Ur. Martina Orožen. Ljubljana: SSJLK, 1995. 245–256.
- Predan, Vasja. *Slovenska dramska gledališča: kratek oris*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 1996.
- Pučnik, Jože. *Članki in spomini 1957–1985*. Znamenja. Maribor: Založba Obzorja, 1986.
- Ruiz Pérez, Pedro. Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza. *Anales de Literatura Española*. 5 (1986–1987): 479–494.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro Español Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Sabljič, Jakov. Varga Oswald, Tina. Slovenska Antigona u intertekstualnom zrcalu. *Simpozij Obdobja 31*. (2012): 281–288.
- Santolaria, Cristina. El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente. *Teatro: revista de estudios teatrales*. (1997): 193–209.
- Sastre, Alfonso. *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Ur. Farris Anderson. Madrid: Castalia, 1987.
- Sastre, Alfonso. Quinto, María José del. Manifiesto del T. A. S. *La hora*. 1950.
- Schmidt-Snoj, Malina. *Povojna slovenska poetična drama*. Magistrsko delo. Ljubljana: 1976.
- Sesma Landrin, Nicolás. Franquismo, ¿Estado de derecho? Notas sobre la renovación del lenguaje político de la dictadura durante los años 60. Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*. 5 (2006): 45–58.
- Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo (1936–1951)*. Barcelona: Random House, 2006.

- Skaza, Aleksander. Sovjetska literatura in doktrina socialističnega realizma v povojni slovenski publicistiki in prevodih. *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja 7*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987. 39–51.
- Smolej, Tone. Grški mit in slovenska dramatika. *Jezik in slovstvo*. 37/3-4 (1991/1992): 91–95.
- Stefanovič, Petra. *Vzporednice med Titovo Jugoslavijo in Francovo Španijo*. Diplomsko delo. Ljubljana: 2004.
- Troha, Gašper. *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990*. Doktorska disertacija. Ljubljana: 2007.
- Tusell, Javier. *Spain: from dictatorship to democracy, 1939 to the present*. Massachusetts: Blackwell, 2007.
- Vilches de Frutos, Francisca. Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española. *Segismundo: Revista hispánica de teatro*. 37-38 (1983): 183–209.
- Vilvandre de Sousa, Cécile. De la comedia del disparate al teatro del absurdo. *La cultura del otro: Español en Francia, Francés en España*. Ur. Manuel Bruña Cuevas. María de Gracia Caballos Bejano. Inmaculada Illanes Ortega. Carmen Ramírez Gómez. Anna Raventós Barangé. (2006): 733–744.
- Wellwarth, George. E. *Spanish underground drama*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1972.
- Zajc, Dane. [Boršnikovo srečanje]. *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko. Ljubljana: Maska, 2012. 76–77.
- Ziherl, Boris. Lenin o književnosti in umetnosti. *Naša sodobnost*. 60/11 (1958): 961–976.
- Ziherl, Boris. *O humanizmu in socializmu: članki in razprave*. Ljubljana: DZS, 1965.
- Zorn, Aleksander. Črna stran meseca. *Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990: zbornik člankov in dokumentov*. Ur. Drago Jančar. Ljubljana: Nova revija, 1998.

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Neža Gaberšček izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Kritika oblasti v slovenski in španski povojni dramatiki* v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, avgust 2013

Neža Gaberšček