

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA ZGODOVINO

Irina Lešnik

**POLITIČNO-IDEOLOŠKI POSEGI V SLOVENSKO GLEDALIŠČE IN
DRAMATIKO (1945-1964)**

Diplomsko delo

Mentorja:

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

red. prof. dr. Božo Repe

Ljubljana, 2014

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorjema, izr. prof. dr. Mateji Pezdirc Bartol in red. prof. dr. Božu Repetu, za podporo pri samostojno izbrani temi in strokovne nasvete, ki so usmerjali moje pisanje.

Zahvaljujem se tudi doc. dr. Aldu Milohniću in red. prof. dr. Denisu Ponižu, profesorjema na vzporednem študiju, ki sta mi pomagala pri začetnih fazah zbiranja gradiva in me uvajala na področje zgodovine slovenskega gledališča in dramatike.

Naj se zahvalim še študentskim »sotrpinom« na obeh fakultetah, s katerimi smo pogosto zapadali v dolge zgodovinsko-politične pogovore, ki so me v prenekaterem pogledu izoblikovali še bolj kot sam študij.

Najbližjim prijateljem – naravoslovcem – se zahvaljujem za vztrajno izpraševanje, kaj na družboslovnih in umetniških fakultetah sploh počnemo, kar je zagotovo pripomoglo k temu, da sem odgovor na to vprašanje ponotranjila tudi sama.

Posebna zahvala gre članom moje družine, ki so me neomajno podpirali ves čas študija in s katerimi delim vsak svoj uspeh.

KEPA PEPELA

Dolgo nosiš ogenj v ustih.

Dolgo ga skrivaš.

Za koščnim plotom zob.

Med belim risom ustnic ga stiskaš.

Veš, da ne sme nobeden zavohati
dima iz tvojih ust.

Spominjaš se, da vrane ubijejo belo vrano.

Zato zakleneš usta.

In skriješ ključ.

Ampak nekoč začutiš v ustih besedo.

Votlina glave ti odmeva od nje.

Takrat začneš iskati ključ svojih ust /.../

(Dane Zajc, pesniška zbirka *Jezik iz zemlje*, 1961)

POVZETEK

Povojno slovensko gledališče in dramatika v obdobju 1945-1964 reflektirata družbenopolitično situacijo skozi proces deziluzije, ki nastopi zaradi razlike med opevano podobo socialistične utopije in dejansko družbenopolitično stvarnostjo, ki ni izpolnila obljub socialistične revolucije. V prvem povojnem obdobju (1945-1952) gledališčniki večinoma sodelujejo z oblastjo, redke izjeme pa po hitrem postopku utiša agitprop, organ, ki izvaja neuradno cenzuro v državi. Primer politično-ideološkega posega predstavlja zaporna kazen Vitomila Zupana (tudi) zaradi spornih delov v drami *Stvar Jurija Trajbasa*. Drugo povojno obdobje (1953-1964) prinese krajšo liberalizacijo razmer in uvedbo samoupravljanja v gledališke institucije. Kritike oblasti postajajo vse glasnejše in bolj neposredne, dokler se razmere na koncu obdobja ne ponovno zaostrijo. Vseeno prihaja do politično-ideoloških posegov, kot je umik drame Jožeta Javorška *Povečevalno steklo* iz repertoarja ljubljanske Drame, zaradi očitne kritike komunistične partije. Kulturniki, torej tudi gledališčniki, v obeh povojnih obdobjih predstavljajo edino opozicijo enopartijski oblasti komunistov. Njihova družbenokritična vloga se odraža znotraj vsebine, forme in novih smeri (eksistencialistična drama, drama absurda, poetična drama) v slovenski dramatiki, ki od sredine petdesetih let dalje doživlja razcvet.

Ključne besede:

povojno gledališče, neuradna cenzura, kulturniška opozicija, družbenopolitična razsežnost dramatike, Vitomil Zupan, *Stvar Jurija Trajbasa*, Jože Javoršek, *Povečevalno steklo*.

ABSTRACT

Slovenian theatre and drama in the post-war period 1945-1964 reflect social and political situation through disillusionment with socialist utopia as promoted by the socialist revolution. In the first post-war period (1945-1952) theatricians mostly cooperate with the leading party. A few exceptions are silenced by unofficial censorship political body – agitprop. The example of ideological sanction is jail sentence for Vitomil Zupan, caused among other things because of his play *Stvar Jurija Trajbasa*. The second post-war period (1953-1964) brings shorter liberalization and the beginning of self-management system in the theatre institutions. Criticism of the leading party starts to spread more widely and becomes more and more direct. During the second post-war period there are still some political interventions, for example removal of the play *Povečevalno steklo* from the repertoire of Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, because of the obvious critique of the communist party. Culture workers, theatricians included, represent the only opposition in the single-party state. Their critical role is expressed through the contents, forms and movements (Existentialist drama, Absurd drama, Poetic drama) in Slovene drama, which experiences flourishing period from the middle of the fifties.

Keywords:

post-war theatre, unofficial censorship, cultural opposition, social and political issues in drama, Vitomil Zupan, *Stvar Jurija Trajbasa*, Jože Javoršek, *Povečevalno steklo*.

Vsebina

POLITIČNO-IDEOLOŠKI POSEGI V SLOVENSKO GLEDALIŠČE IN DRAMATIKO (1945-1964)	1
UVOD.....	9
CENZURA V POVOJNEM GLEDALIŠČU NA SLOVENSKEM.....	14
Leto 1945 - prehod iz eksplicitne v implicitno cenzuro	14
Metacenzura.....	15
Kriteriji cenzure.....	16
Cenzurni postopki	19
Samocenzura	19
Primer: Igor Torkar, <i>Velika preizkušnja / Gospod Ponikvar</i> (priznanje samocenzure).....	20
Prvo obdobje 1945-1952	21
Drugo obdobje 1953-1964.....	22
SMERI V POVOJNI SLOVENSKI DRAMATIKI.....	24
Realistična drama.....	25
Poetična drama.....	27
Drama absurda.....	28
PRVO POVOJNO OBDOBJE 1945-1952	30
Obča zgodovina.....	30
Slovenska zgodovina	32
Kulturna zgodovina	41
Gledališče in dramatika	47
Primer: Vitomil Zupan, <i>Stvar Jurija Trajbasa</i> (obsodba avtorja na podlagi vsebine in forme dramskega besedila)	52
DRUGO POVOJNO OBDOBJE 1953-1964	63
Obča zgodovina.....	63
Slovenska zgodovina	65
Kulturna zgodovina	69
Gledališče in dramatika	73
Primer: Jože Javoršek, <i>Povečevalno steklo</i> (prepoved uprizarjanja drame).....	79
SKLEP.....	88
VIRI.....	93
LITERATURA.....	93

UVOD

»V gledališču je že grški človek vedno iskal nekaj več, kot v svetišču, kjer so gospodovala božanstva in kjer je moral človek ponižno poslušati. Z gledališčem si je grški človek ustvaril svoj hram, kjer je božanstvom lahko tudi kljuboval in se jim pritoževal s prikazovanjem svojih bridkih usod ali pa se je božanstvom celo posmehoval.«

(Kreft v Torkar 1989: 100).

V kolikor v zgornjem citatu Bratka Krefta grške bogove nadomestimo s povojno partijsko oblastjo, dobimo dober oris gledališča in dramatike v povojni Jugoslaviji. Če sta gledališče in dramatika med drugo svetovno vojno in kratko obdobje po njej (do začetka petdesetih) zvečine še legitimirala in slavila socialistično revolucijo, pa jo po letu 1950 vedno ostreje kritizirata. Zgodovinarji govorijo o obstoju t. i. kulturniške opozicije, saj politične opozicije enopartijska oblast ni dopuščala. Vendar tudi kulturniki, med njimi dramatik in gledališčniki, pri svoji kritičnosti niso imeli povsem prostih rok. Znotraj gledaliških institucij je prihajalo do umikov že naštudiranih predstav iz repertoarja, zamenjav gledaliških ravnateljev, umetniških vodij, režiserjev, prepovedi uprizarjanja ... Ker uradne cenzure ni bilo, so gledališčniki sami poskušali predvideti mejo, do katere še lahko gredo, brez da bi oblast odreagirala, občasno pa so jo presegli in sledile so sankcije.

Tovrstna družbenokritična razsežnost je postavila temelje za neverjeten razcvet slovenske dramatike, gledališča, posredno pa tudi gledališke kritike, dramaturgije in literarne vede o dramatici. V skladu z reko *»[d]ramatika je brušeno ogledalo družbe in časa«* (Poniž 2001: 207) je družbena vloga je v veliki meri določala vsebinsko in formalno podobo povojne slovenske dramatike.

Prevladujoča tema v slovenski dramatici je od petdesetih let dalje neupravičeno nasilje, ki ga povezujemo z odstopanjem realnosti od socialistične utopije, kot jo je slikala oblast. Socialistična utopija je temeljila na odpravi vsakršnega nasilja in doseganju skrajne družbene pravičnosti. V realnosti se nobena od omenjenih postavk ni uspela realizirati, zato tako dramatika kot tudi ostale umetniške sfere v povojnem obdobju postajajo kritične do oblasti. Oblast je preko literarne smeri socialističnega realizma poskušala propagirati lastno, utopično podobo družbenega sistema, zato je bilo nadvse pričakovano, da se bodo pri tej podobi kmalu

pokazali notranji paradoksi ter očitna razlika med podobo utopije in dejanskim življenjem v povojni Jugoslaviji. Jasno je tudi postalo, da to razliko oblast poskuša odpraviti skozi represijo in nasilje, ki tako postaneta ena izmed ključnih vsebinskih motivov in tem v slovenski dramatiki (Troha 2005: 103, 4).

Družbenokritična razsežnost slovenske povojne dramatike in gledališča je bila do leta 1991 praviloma izpuščena iz literarnozgodovinskih obravnav oz. je bila interpretirana kot estetska, specifično literarna kategorija. Če v časovnem obdobju do leta 1991 to dejstvo lahko do neke mere razložimo s strahom pred neuradnimi cenzorji, pa to ne razloži pomanjkanja tovrstnih raziskav po letu 1991. Gašper Troha meni, da gre do neke mere za sledenje tradiciji, delno pa tudi neznanje, kako do problema pristopati (Troha 2007: 28). Pozen začetek resnih zgodovinskih in literarnih raziskav je delno najbrž povezan tudi z ideološko razsežnostjo problematike, do katere je potrebno vzpostaviti primerno časovno distanco.

Kljub temu v zadnjih letih zanimanje za družbenokritično razsežnost slovenske dramatike v duhu povojnih kulturno-zgodovinskih razmer narašča. Od zgodovinarjev se s povojno kulturno politiko (torej tudi gledališko) ukvarja Aleš Gabrič. V magistrski nalogi, ki jo je nato izdal kot samostojno publikacijo z naslovom *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945-1952*, obravnava prvo povojno obdobje. Drugo povojno obdobje je predmet njegove doktorske disertacije *Slovenska kulturna politika v času »socialistične demokracije« 1953-1962*. Je eden izmed soavtorjev zgodovinske publikacije *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. S povojno slovensko dramatiko in gledališčem ter njuno družbenokritično razsežnostjo se natančneje ukvarjata Gašper Troha (doktorska disertacija: *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943-1990*) in Taras Kermauner (*Slovenska dramatika – modeli*), ki se je gledališkega dogajanja v obravnavanem obdobju tudi sam udeleževal. Vprašanje neuradne povojne cenzure znanstveno obravnavata Denis Poniž (*Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču*) in zgoraj že omenjeni Aleš Gabrič (*Cenzura gledališkega repertoarja v prvi in drugi Jugoslaviji*). Od mlajših raziskovalk naj omenim diplomski nalogi Neže Gaberšček *Kritika oblasti v slovenski in španski povojni dramatiki* in Ane Ugrinović *Cenzura in prepoved gledališča*. Družbenokritični element je zajet tudi v pregledu slovenske povojne dramatike Silvije Borovnik (*Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*) in Jožeta Koruze (*Slovenska književnost 1945-1965, Dramatika*)

Kot dvopredmetna študentka Zgodovine in Slovenskega jezika s književnostjo sem povezave med kulturo, natančneje umetnostjo, in različnimi zgodovinskimi obdobji tekom študija večkrat samostojno reflektirala. Recepcijsko izredno učinkovita gledališka umetnost je bila v

različnih zgodovinskih obdobjih na tak ali drugačen način »zlorabljen« v namene politične manipulacije množic. Obdobje neposredno po drugi svetovni vojni na Slovenskem je iz tega vidika še posebej zanimivo, saj je večina umetniške inteligence, vključno z gledališko, sprva aktivno podpirala novo oblast in bila tudi sama udeležena v narodnoosvobodilnem boju ter socialistični revoluciji, vendar se je zaradi vedno večje razlike med opevano socialistično utopijo in stvarnostjo začela kritično odmikati od socialističnih načel in vrednot. Ta postopna deziluzija in odziv enopartijskih oblasti na kakršnokoli kritiko lastnega sistema je v ospredju mojega raziskovanja. S temo sem se pred diplomsko nalogo že ukvarjala v seminarskih nalogah *Vpliv družbenega sistema na slovensko dramatiko in gledališče v zgodnjem povojnem obdobju (na primerih Tople grede Marjana Rožanca in Povečevalnega stekla Jožeta Javorška)* in »Disidentsko« gledališče v Sloveniji v prvem povojnem obdobju 1945-1952, ki sta nastali pod mentorstvom doc. dr. Alda Milohniča pri predmetu *Zgodovina gledališča II. in III.* na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer trenutno vzporedno študiram Dramaturgijo in scenske umetnosti.

Glavni cilj diplomske naloge je prikazati razvoj občutljivega razmerja med vodilno politično strujo komunistične partije (KP) in gledališčem ter dramatiko v prvem (1945-1952) in drugem (1953-1964) povojnem obdobju. Ta odnos se stopnjuje od popolnega sodelovanja do vedno večje kritičnosti, vendar je tudi znotraj enega samega obdobja nihal med večjo ali manjšo popustljivostjo vodilne politike, ki so se ji gledališčniki in dramatik bolj ali manj uspešno prilagajali. V času večje zaostritve mnogi niso bili pripravljeni molčati, zato je KP izvajala konkretne politično-ideološke posege v notranje gledališke zadeve. Zaradi implicitnosti cenzure so poskušali pri tem biti karseda diskretni in morebitne gledališke »disidente« ustaviti preden bi napovedana uprizoritev dosegla javnost. V določenih primerih (*Povečevalno steklo, Topla greda*) pri tem niso bili uspešni in je do posega prišlo šele naknadno.

Diplomsko nalogo bom začela z obravnavo pojava implicitne neuradne cenzure, ki je v obeh povojnih obdobjih prisotna v slovenskih gledaliških institucijah. Leto 1945 predstavlja veliko politično, gospodarsko, socialno in tudi kulturno prelomnico na Slovenskem. Eksplicitno cenzuro klerikalnega tabora, zamenja implicitna cenzura komunističnega. Gre za obdobje prilagajanja novim političnim in družbenim razmeram. Zanimalo me bo, do katere mere so se pripravljene prilagoditi tudi umetniki, ki nezapisane cenzurne norme v tem prvem obdobju pogosto kršijo povsem nezavedno. Poskušala bom izluščiti kriterije implicitne cenzure in interese za njimi. Ugotavljal bom, kakšnih cenzurnih postopkov znotraj gledališča se je posluževala oblast, da bi delovala čim bolj prikrito. Posebno pozornost bom posvetila pojavu

samocenzure, ki ga je sicer izredno težko dokazati, nastopi pa v ozračju negotovosti kot posledica delovanja implicitne cenzure in nejasnosti cenzurnih kriterijev. Nazadnje bom posebej obravnavala cenzurne vzvode v prvem in drugem povojnem obdobju – v prvem so za cenzuro zadolženi v glavnem agitpropu, v drugem pa upravni odbori znotraj sistema samoupravljanja.

V nadaljevanju bom napravila pregled dramskih smeri v obravnavanih zgodovinskih obdobjih. Zanimala me bo povezava med družbenopolitičnim dogajanjem in pojavom novih form in vsebin v dramatiki.

Ključni del moje diplomske naloge bosta predstavljali poglavji naslovljeni *Prvo povojno obdobje* in *Drugo povojno obdobje*, znotraj katerih bom iz širšega zgodovinskega konteksta, preko kulturnega, prešla na ožje gledališki. Zaključila bom s svojo izvirno interpretacijo dramskega dela, ki ga je v obravnavanem zgodovinskem obdobju doletel politično-ideološki poseg.

Naj na tem mestu obrazložim odločitev za zastavljeno kronološko shemo in izbor dramskih tekstov. Čeprav druga svetovna vojna ne predstavlja velike prelomnice za slovensko dramatiko, pa korenito spremeni kulturno in torej tudi gledališko politiko, zato sem jo izbrala za izhodišče. Leto 1952, konec prvega povojnega obdobja, je določeno zaradi ukinitve agitpropovskega aparata, kar predstavlja začetek manjšega nadzora nad kulturniki, dokončnega obračuna z literarno smerjo socialističnega realizma in samostojno (jugoslovansko) potjo v socializem. Leto 1964 predstavlja ponovno zaostritev razmer, saj po krajšem obdobju »sprave« pride do najmarkantnejšega posega oblasti v slovensko gledališče – nasilne prekinitve predstave *Topla greda*, ki obravnava probleme v aktualni kmetijski politiki. Podobno kronološko razporeditev vzpostavljata tudi raziskovalca slovenske dramatike in gledališča Gašper Troha in Denis Poniž.¹

Drami za interpretacijo, ki ju je doletel poseg vladajočih oblasti, nisem izbrala glede na odmevnost v družbenopolitični stvarnosti (v tem primeru bi v drugem obdobju morala obravnavati *Toplo gredo*), temveč glede na estetske kriterije. Tako *Stvar Jurija Trajbasa* Vitomila Zupana kot *Povečevalno steklo* Jožeta Javorška predstavljata nadčasovni umetniški deli, še vedno aktualni in uprizarjani, ki ponujata številne možnosti interpretacije. Moj izvirni

¹ Denis Poniž v delu *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču* postavi povojni obdobji v identičen časovni okvir, Gašper Troha pa v svoji doktorski disertaciji *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943-1990* postavi mejnike obeh obdobji nekoliko drugače: 1943-1952 in 1953-1974.

poskus interpretacije bo poskušal zajeti družbenokritične dramske komponente, ki so domnevno zmotile takratno oblast in povzročile politično-ideološke posege.

Politika in kultura sta po mnenju pesnika Cirila Zlobca v neprestanem podtalnem boju: »Medtem ko se pesnik zaveda politikove moči, le-ta opazi pesnika samo takrat, ko njegov glas prodre globoko v različne socialne plasti, tedaj namreč, ko lirika in epika razkrivata poleg oblike tudi vsebino« (Zlobec 1975: 3). Enako nedvomno velja tudi za dramatiko. Da o konstruktivnosti kritike z odra odločajo tisti, ki so posredno kritizirani in v prvi vrsti odgovorni za negativne družbene pojave, je svojevrsten paradoks, ki je možen samo znotraj zrele demokracije. Povojna oblast tega kljub deklarirani socialistični demokraciji v obravnavanem obdobju še ni zmožna.

CENZURA V POVOJNEM GLEDALIŠČU NA SLOVENSKEM

»Črne cenzorje so zamenjali rdeči, rdeča barva pa je bila cenzorjem že od nekdaj zelo pri srcu.«

(Gabrič 2010: 171)

Cenzura oz. prepoved objavljanja ali uprizarjanja je že od Ajshilovih *Peržanov* prisotna v gledališki sferi, celo bolj kot v drugih umetniških sferah, zaradi načina recepcije dramskih besedil, tj. naslavljanja kolektivnega gledalca. Veliko dramskih besedil se ob predhodni knjižni objavi cenzurnim postopkom še izogne, jih pa manjši ali večji posegi doletijo v stadiju uprizoritve, ko obstaja nevarnost, da učinkovito »nagovorijo« večji krog ljudi. Živa beseda je namreč recepcijsko mnogo bolj učinkovita od brane. Pri inscenaciji dramskega besedila obstajajo tudi drugi kodi poleg pisnega – scenografija, kostumografija, glasbena podlaga – tudi njihovi učinki so za gledalca lahko zelo pomenljivi (Poniž 2010: 17).

Oblasti so se vedno zavedale učinka uprizoritvenih umetnosti na množice in obravnavale gledališče kot prostor socialne, ideološke ali politične identifikacije (Ugrinović 2001: 10). Cenzura gledališča se je iz tega razloga nadaljevala tudi, ko je bila preventivna cenzura knjig v zahodni Evropi že ukinjena. Gledališčniki so zato razvili mnoge učinkovite proticenzurne ukrepe npr. zvrst farse oz. satire, ki pod pretvezo zabavljaštva omili dobro usmerjeno kritiko, dvojne pomene, ironizacijo ...

Leto 1945 - prehod iz eksplicitne v implicitno cenzuro

V Sloveniji leto 1945, prelom iz prve v drugo Jugoslavijo, predstavlja zamenjavo »črnih« cenzorjev z »rdečimi«. Tako klerikalni kot komunistični tabor, čeprav politično na povsem nasprotnih bregovih, sta prisegala na strogo cenzuro, ki je nujno potrebna za skladno družbeno harmonijo in obrambo oblasti v lastnih rokah (Gabrič 2010: 171). In vendar med obema taboroma obstaja pomembna razlika:

- Klerikalni tabor je izvajal **eksplicitno** cenzuro, zapisano v obliki sistemov prepovedi, ki natančno določajo, kaj je sprejemljivo in kaj ne.
- Komunisti v kulturno sfero ne vpeljejo uradne cenzure, kar še zdaleč ne pomeni, da ta ni prisotna **implicitno**. Govorimo lahko o »skriti« ali »neobstoječi« cenzuri, ki se skriva v drugih represivnih sistemih (policija, vojska, sodišča ...).

V ustavah iz let 1946 in 1947 je bila zagotovljena svoboda tiska, govora, združevanja, umetniškega delovanja itd., a je enopartijsko vodstvo komunistov skušalo vse »agitacijsko, propagandno in kulturno-prosvetno delo organizirati in združiti pod vodstvom partijskih komitejev.« (Gabrič 1991: 490). Zaradi vzdrževanja videza demokratičnega delovanja pa so to počeli karseda prikrito. Komunistična oblast je bila prikritega delovanja vajena, saj je stranka iz začetka delovala v ilegali (čas prve Jugoslavije). Cenzuro je pojmovala kot nujen ukrep pri izgraditvi socialistične družbe enakosti in pravičnosti. Režimu »škodljive« umetnike je na tej poti predstavljala kot oviro, ostanke meščanske dekadence, ki jih je treba čim prej »na silo izruvat iz našega družbenega tkiva.« (Troha 2007: 134). Dramatik Peter Božič je zato, da bi se izognil očitkom škodovanja izgradnji novega sistema, namenoma upodabljal temo razpada meščanske družine, ki naj bi vnaprej zagotavljala dober alibi pred partijskimi oblastmi (Božič 1988: 47). Implicitna cenzura je predstavljala tudi glavni vzrok za pojav delne ali popolne samocenzure, ki se razvije v »ozračj[u] strahu, negotovosti in nezaupanja« (Poniž 2010: 16), ko umetniki ne vedo do kod še lahko sežejo, saj meje niso natančno začrtane.

Metacenzura

Na področju gledališča so partijci hoteli držati vajeti v svojih rokah, vendar na način neopazen zunanjemu opazovalcu – ta bi moral biti prepričan, da so vse odločitve avtonomna zadeva gledališkega vodstva (Gabrič 2010: 180). Ker uradno cenzura ni obstajala, so se cenzorji trudili zakrivati svoje sledi, kljub temu jim to večkrat ni uspelo – primeri politično-ideoloških posegov, ki jih obravnavam znotraj pričujoče diplomske naloge, to dokazujejo. Denis Poniž, avtor monografije *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatik in gledališču 1945-1990*,² razpon komunistične cenzure opiše z naslednjimi besedami: »Cenzura v komunističnih

² Do tega trenutka je izšel zgolj prvi del monografije, ki obravnava obdobje med letoma 1945-1964.

režimih med leti 1945 -1990 pa je bila nekaj posebnega. Uradno je sploh ni bilo, neuradno pa je razpredla svoj micelij dosti bolj na široko in globoko kot pa vse uradne cenzure.« (Poniž 2010: 189). Neuradni cenzorji so se izogibali uradnem zapisovanju cenzurnih posegov in so svoje odločitve, če se je le dalo, posredovali ustno oz. prek telefona. Raziskovalci tega obdobja s(m)o zato obsojeni na naporno iskanje z že vnaprejšnjim zavedanjem doseganja skromnih rezultatov (Gabrič 2010: 186).

Vse sile neuradnih cenzorjev v gledališčih so bile usmerjene v to, da bi izbran cenzurni poseg čim »tišje« izvedli, še preden bi prišlo do odrske uprizoritve. Pojav je poznan pod imenom »metacenzura« in naj bi označeval prikrievanje podatkov o organizaciji in delovanju neuradne cenzure (Poniž 2010: 11). »Za gledališkim zakulisjem je tako delovalo še eno zakulisje, nič manj pomembno /.../« (Gabrič 2010: 180). Ker je partijska oblast želela ohraniti videz demokratičnosti, si uradne cenzure ni mogla privoščiti. Niso si želeli mogočih družbenih izgrediv in nemirov, ki bi jih lahko povzročila odkrita prepoved gledališke predstave, čeprav se v določenih primerih tudi tovrstnim t. i. suspenzivnim (naknadnim) cenzuram ni bilo moč izogniti (primera: *Povečevalno steklo*, *Topla greda*). Suspenzivna cenzura se je sicer pogosteje pojavljala na amaterskih odrih, ki so bili pod manjšim nadzorom cenzorjev v zgodnejših fazah postavljanja predstave na oder. Tovrstne predstave so praviloma dosegle manjše število gledalcev, cenzurni posegi pa niso povzročali omembe vrednih družbenih reakcij. (Gabrič 2010: 187).

Kriteriji cenzure

Problem neuradne cenzure je v nedoločenih kriterijih dopustnosti. Gledališčniki so lahko zgolj domnevali, kaj bo enopartijsko oblast razburilo do te mere, da bo predstava prepovedana, drama zasežena ipd. Reakcije oblastnikov so bile precej nepredvidljive, saj so v podobnih primerih lahko tudi precej različno postopali (problem nedoločenih kriterijev), pogosto je bil cenzurni postopek sprožen tudi zaradi povsem zunajbesedilnih dejavnikov – avtorjeva politična usmerjenost, njegovo družinsko poreklo, socialni krogi ipd. (Gaberšček 2013: 60). Lep primer je prepoved povsem ustrezne agitke *Gospod Ponikvar*,³ ki je bila v SNG Maribor prepovedana tik pred premiero, zgolj zaradi tega ker je bil njen avtor, Igor

³ Agitka – dramsko besedilo s poudarjeno družbeno ali politično aktualno tendenco. (Gledališki terminološki slovar 2007: 24)

Torkar, na seznamu bodočih obsojencev na zloglasnih dachavskih procesih (Gabrič 2010: 183).

Ana Ugrinović v diplomski nalogi *Cenzura in prepoved gledališča* ločuje več vrst cenzure, povezane z različnimi interesi:

- interes vladajoče moči (države, vladarja, vladajoče elite, vojske),
- interes vere,
- interes javne morale,
- interes normativne ideologije

(Ugrinović 2001: 12).

Neuradna cenzura, ki jo je po vojni izvajala komunistična partija, je imela predvsem ideološke razsežnosti, manj ali skoraj nič estetske in moralne – v kolikor so se tovrstni kriteriji pojavljali, so bili praviloma izvedeni iz ideoloških (Poniž 2010: 11,12). Kritizirati prevladujočo ideologijo je pomenilo naravnost spodbijati v narodno osvobodilnem boju trdo priborjeno oblast vladajoče komunistične stranke in hkrati neposreden napad na interese naroda, ki jih je le-ta zastopala. Jasno je postajalo, da oblast ne bo prenašala kritike na svoj račun, pri čemer je to lahko našla v mnogih še tako subtilnih namigih in prisposodobah v umetniških delih. Pričakovali so, da umetniki v svojih delih izvajajo agitacijo in propagando nove, socialistične družbe, ne pa rušijo s trudom postavljene temelje NOB (narodno osvobodilnega boja). Tovrstnim kriterijem je ustrezala agitacijska dramatika in smer socialnega in socialističnega realizma. Smernice tovrstne kulturne politike so postavili že med vojno na partijski konferenci kulturnih delavcev 25. 1. 1944 (Gabrič 1991: 489).

Na podlagi raziskave Neže Gaberšček, ki v svoji diplomski nalogi *Kritika oblasti v slovenski in španski povojni dramatik* glede na vsebino razvrsti kritične drame, ki se zaradi prevelike eksplicitnosti niso uspele izogniti cenzurnim posegom, lahko sklepamo o kriterijih motečih za povojno komunistično oblast.

Vsi izmed naštetih kriterijev so izrazito ideološki:

- odkrita kritika oblasti,
- kritika revolucije ali vojne,
- kritika slabih socialnih razmer v državi,
- kritika politične policije ali spraševanje o smislu njenega obstoja,

- kritika birokracije, ki je izgubila občutek za človeka in ga uničila

(Gaberšček 2013: 60-63).

Gaberščkova posebej opozarja na arbitrarnost neuradne cenzure, saj so bile nekatere drame kljub kritiki zgoraj naštetih področij brez težav uprizorjene, medtem ko so druge doleteli ostri cenzurni posegi (Gaberšček 2013: 63).

Uradne prepovedi »spornih« avtorjev ni bilo, so bili pa v petdesetih letih nekateri zelo odločno odsvetovani že v času postavljanja repertoarja, kar dokazuje pisemska korespondenca med ravnateljem drame Slavkom Janom in upravnikom gledališče Jušem Kozakom. Spodnji citat je vzet iz Janovega pisma, v katerem Kozaku pojasnjuje zamudo pri sestavi repertoarja za sezono 1951/52: »Kar zvem, da je Anouilh kolaboracionist, Salacrou informbirojevec, Sartre odsvetovan (kot zelo drzen poskus (eksistencialist). 29. 6. Sem tebe in ministra pred Zorko in Modicem vprašal za nasvet. Prosil sem napotkov, za katerega avtorja načelno se lahko odločimo. So rekli čakati. Do zdaj še ne vem ali sploh lahko na koga od teh 3 računamo.« (Gabrič 2010: 185).

V prvem povojnem obdobju, še posebej do preloma političnih stikov s Sovjetsko zvezo (znanega kot spor z informbirojem leta 1948), prevladuje mnenje, da naj se umetniki izogibajo vsem sodobnim umetnostnim tokovom, ki prihajajo iz »sovražnega« Zahoda, kar je v skladu s takratno blokovsko delitvijo sveta. Če že, so dovoljenje za uprizoritev dobili starejši klasiki, moderni dramski tokovi, kot so eksistencializem, poetična dramatika in dramatika absurda, pa so bili izrecno nezaželeni.

Moralni kriteriji so pri komunističnih cenzorjih v ozadju, posvečajo jim veliko manj pozornosti kot njihovi klerikalnih predhodniki (Gabrič 2010: 187).

Estetski kriteriji, ki bi morali biti po vseh pravilih osnova za umestitev dramskega dela na repertoar, so bili povsem potisnjeni v ozadje, s čimer je padala tudi estetsko-umetniška vrednost izbranih del.

Cenzurni postopki

Neuradna cenzura je zahtevala previdno postopanje v primeru cenzurnih posegov. Vsi organi družbenega upravljanja so lahko predlagali prepoved natisa določenih umetniških del ali njihovo zaplembo in uničenje po natisu, kar je še posebej veljalo za dela, ki so jih slovenski avtorji poskušali natisniti v tujini (Poniž 2010: 25). Konkretni cenzurni postopki so bili navadno sproženi v tajnosti, če je bilo mogoče, ko so bila dramska dela še v fazi rokopisov oz. pred inscenacijo.

Iz pregledane literature (Gaberšček, Gabrič, Poniž, Troha, Ugrinović) sem zbrala različne cenzurne postopke, ki so bili vsaj enkrat sproženi v obravnavanem obdobju (1945-1964):

- zaplemba dramskega rokopisa ob hišnih preiskavah,
- zaplemba izdane drame,
- vsebinski popravki drame pred uprizoritvijo (v duhu večjega kontrastiranja na »naše, pravično« in »tuje, sovražno«)
- interna recenzija drame pred uprizoritvijo,
- prepoved nadaljnjih ponovitev gledaliških predstav,
- nasilna prekinitve premierne uprizoritve,
- prepoved uprizarjanja dramatike političnega obsojenca.

Samocenzura

Večina umetnikov, gledališki niso tu nobena izjema, je bila seznanjena z nevidno obliko cenzure, ki je vladala v državi in se je zatekala k samocenzurnim postopkom, kot je popravljanje dramskih besedil, črtanje, spreminjanje pomenov povsod tam, kjer bi nevidni cenzorji zaznali karkoli »spornega« ali »sistemu sovražnega«, prinašanje besedil v pregled v domnevne centre nevidne cenzure ipd. (Poniž 2010: 21). V skrajni točki se dramatiki samocenzurirajo do te mere, da dramskega teksta ne napišejo oz. ga ne poskušajo objaviti ali uprizoriti v javnosti, kar povsem izniči smisel slehernega literarnega oz. dramskega besedila, ki tako ne doživi recepcijskega odmeva (Poniž 2010: 35).

Če je že cenzurne ukrepe v povojnem obdobju zaradi njihovega prikritega izvajanja težko dokumentirati, pa to še toliko bolj velja za samocenzuro, v kolikor ne obstajata dve verziji dramskega besedila z jasno vidnimi posegi. Tudi v tem primeru lahko avtor trdi, da gre zgolj za estetske izboljšave dramskega teksta. Tipičen primer samocenzuriranja je zamenjava

nečesa konkretnega, določenega z nečim splošnim, nedoločljivim (Poniž 2010: 59), saj je to težje aplicirati na konkretno politično situacijo.

Samocenzuro na prvi pogled težko označimo za politično-ideološki poseg vladajoče strani, čeprav je prav ta zaslužna za ustvarjanje ozračja strahu in negotovosti, ki samocenzuro ustvarja. Spodaj zato na kratko obravnavam primer dveh agitk Igorja Torkarja, *Velike preizkušnje* in *Gospoda Ponikvarja*, brez da bi se spuščala v vsebinsko analizo, ki je po »samocenzurnem posegu« ideološko povsem ustrezna.

Primer: Igor Torkar, *Velika preizkušnja* / *Gospod Ponikvar* (priznanje samocenzure)

Kot primer dramatika, ki se je samocenzuriral, navajam Igorja Torkarja, s pravim imenom Boris Fakin. Priznanje samocenzure predstavljajo zaslišanja avtorja na t. i. dachauskih procesih, kjer se je moral zagovarjati. Tako poroča o svoji agitki *Velika preizkušnja*:

»V letu 1945 je bila uprizorjena v ljubljanski drami moja "Velika preizkušnja". Pred tem sem jo dal brati Jožetu Vidmarju, ki je bil za uprizoritev in sošolcu Sergeju Kraigherju in sem jo po njegovih pripombah tudi popravljaj, prav tako po pripombah Bora in Kumbatoviča po prvi predstavi. Temeljito predelana je potem izšla v knjigi pri SKZ (Slovenski knjižni zavod).«

(Poniž 2010: 36)

Pripombe Bora, Kumbatoviča in Vidmarja še lahko razumemo kot prijateljske in strokovne, Kraigherejeve pa imajo glede na pozicijo, ki jo je zasedal, vsekakor ideološko-politično konotacijo.

Torkar pojasnjuje tudi ozadje nastajanja drame *Gospod Ponikvar*, ki je bila že v stadiju generalke, ko so jo umaknili iz repertoarja SNG Maribor. Pravi, da je najprej nesel »besedilo drame na agitprop in sem jo po tamkajšnjih pripombah popravil in bivši upravnik Siška mi je sporočil, da je s strani agitpropa zadeva urejena in da se bo lahko začelo v drami s pripravami. /.../ Še pred tem sem dramo dvakrat popravil tudi po Vidmarjevih pripombah, ki je dejal, da stvar sicer ni šekspir, da pa je politično koristna, dobra agitka in če bi on izbiral med mojo in Borovo bi bil za mojo.« (Poniž 2010: 37).

Torkar je svoje drame nosil neuradnim cenzorjem in jih hkrati samocenzuriral. Po zaporni izkušnji, ki ga je doletela po obsodbi na dachauskih procesih, je svoja besedila zadržal zase in njihov recepcijski preboj v javnost je čakal na boljše čase. Njegove naslednje drame (*Pisana*

žoga, *Delirij*) je zaradi negativnih tendenc ljubljanska Drama odklonila, vendar Torkar svojih dramskih besedil ni več hotel popravljati, zavzel je izrazito negativno stališče do samocenzure. Igor Torkar je lep primer »streznjenege« intelektualca, ki je iz pravovernega partijskega umetnika nehote postal nasprotnik režima.

Prvo obdobje 1945-1952

Za nadzor je bil v začetnem obdobju zadolžen poseben partijski aparat za agitacijo imenovan agitprop. Ta nekakšna agencija za agitacijo in propagando je vladajoči Komunistični partiji Jugoslavije svetovala v zvezi s kulturno politiko, kot vrhovni cenzor je presojala ustreznost programov kulturnih ustanov. Čeprav agitprop ni imel nobene uradne moči (bil naj bi zgolj posvetovalni organ), pa so njegovi člani istočasno delovali tudi znotraj Ministrstva za prosveto in na tak način usmerjali kulturno politiko v želeno smer.⁴ Agitprop je bil ustanovljen, da bi partija po sovjetskem vzoru lahko diktirala kulturno politiko iz centra, kar pa bi omogočala le »popolno izoblikovana shema«, ki nikoli ni bila do konca izoblikovana (Gabrič 1991: 503). Pomanjkanju primernih kadrov in slabi koordinaciji članov navkljub v prvem obdobju v slovenskem gledališču in dramatiki ni večjih odstopanj od uradne kulturne usmeritve. Eden izmed redkih dramskih avtorjev, ki ni sledil strogo načrtanim linijam socialnega in socialističnega realizma, je bil Vitomil Zupan, čigar drama *Stvar Jurija Trajbasa* (izdana leta 1947), ki jo obravnavam na koncu poglavja *Prvo povojno obdobje 1945-1952*, je povzročila oster odziv kulturnih kritikov (Ziherl, Potrč) (Simonović 2014: 30-32). Ostali dramatikci so ostajali znotraj še predvojnih tokov socialnega in socialističnega realizma, torej agitacijske dramatike, ki je propagirala bodisi narodnoosvobodilni boj proti sovražnim okupacijskim silam bodisi povojno izgradnjo socialistične družbe. Agitprop se je obdržal do leta 1952 in obdobje njegovega obstoja je obdobje najstrožje cenzure in vmešavanja države v kulturno sfero.⁵

Že leta 1947 je na seji politbiroja Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije (CK KPS) Boris Kraigher ugotavljal, da delo agitpropov ni zadovoljivo in ne dosega zelenih učinkov, saj je večina članov izbrana po partijski liniji brez kakršnekoli strokovne podkovanosti. Že v tem času zato začnejo z ustanavljanjem t. i. umetniških svetov pri

⁴ Boris Ziherl in Jože Potrč sta istočasno vodila agitprop in Ministrstvo za prosveto. Ministrstvo za prosveto leta 1949 nadomesti Ministrstvo za znanost in kulturo. (Troha 2007: 116, 17)

⁵ Agitprop dokončno razpustijo na IV. Kongresu Komunistične partije Jugoslavije v Zagrebu, ki poteka med 2. in 7. novembrom 1952 (Gabrič 1991: 650).

Ministrstvu za prosveto, ki naj bi koordinirali delo ministrstva in različnih kulturnih ustanov. Njihovi člani so bili zaposleni bodisi na ministrstvu bodisi na agitpropu. Umetniški sveti so imeli območje delovanja zamejeno na posamezno kulturno-umetniško panogo, tako obstajajo muzejski, glasbeni, gledališki itd. umetniški sveti (Gabrič 1991: 544).

Leto 1952 ne predstavlja kakšne globoke prelomnice v kulturni politiki oz. preloma s starim in začetek izgradnje novega kulturno-političnega vodstva. Vse spremembe v kulturnopolitični usmeritvi so predstavljale zgolj prilagajanje teorije praksi, kajti v nasprotnem primeru bi se razlika med teorijo in prakso na kulturnem prizorišču povečevala in partija bi tako izgubila del pridobljenega kulturnega kapitala. To jih je prisililo, da so se dokončno odpovedali sovjetski smeri socialnega oz. socialističnega realizma, še vedno pa so vztrajali na poziciji idejnega voditelja in glavnega nadzornika kulturne politike (Gabrič 1991: 651).

Drugo obdobje 1952-1964

V obdobju med letoma 1952 in 1955 nastopi t. i. »partijsko kulturno medvladje«, ko naj bi za vodenje kulture v pravo smer skrbeli vsi člani komunistične partije, kar se je izkazalo za iluzorno, zato že leta 1954 ustanovijo komisijo za ideološko vzgojno delo predsedstva Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije (SZDLS). Od februarja 1956 njihovo delo dopolnjuje še ideološka komisija pri Centralnem komiteju Zveze komunistov Slovenije (CK ZKS) (Gabrič 1995: 17). Partija se z razpustitvijo agitpropov še zdaleč ni nameravala odpovedati možnosti nadzora, ampak ga je zamaskirala kot poseben način samoupravljanja v kulturi.

Temelj sistema samoupravljanja so bili t. i. upravni odbori, ki so jih kulturni delavci sprva sprejeli odprti rok, saj so predvidevali nadzor članov umetniškega kolektiva nad programsko politiko kulturnih ustanov. Kulturni ideolog Boris Zihel je aprila 1954 predstavil pristojnosti upravnih odborov z naslednjimi besedami: »Tak organ družbenega upravljanja bo imel poleg kontrole celotnega poslovanja ustanove tudi zadnjo besedo pri potrjevanju repertoarja in bo lahko kritično in izboljševalno posegal v posamezne pojave, ki bi se pokazali v teh ustanovah kot škodljivi.« (Gabrič 1995: 20). V praksi so bili notranji člani upravnih odborov (delavci kulturnih ustanov) pogosto preglasovani, saj jih je bilo zgolj za tretjino. Ostale zunanje člane je izbrala republika oz. občina. Ustanovitelj (Komunistična partija Jugoslavije) si je tudi pridržal pravico da »lahko razpusti upravni odbor, če je njegovo delo v nasprotju z zakonom.« (Gabrič 1995: 22).

Lep primer, ki kaže na nedelovanje zgoraj opisanega sistema, je anonimni natečaj Slovenskega narodnega gledališča Drama leta 1955, ko je upravni odbor prvo nagrado podelil Jožetu Javoršku za dramski tekst *Povečevalno steklo*, po petih ponovitvah predstave pa se je isti upravni odbor v luči ostre politične kritike odločil prepovedati nadaljnje uprizarjanje *Povečevalnega stekla* (primer podrobneje obravnavam na koncu poglavja *Drugo povojno obdobje 1953-1964*).

Kljub zgoraj povedanemu drugo povojno obdobje prinese za kulturnike spremembe na bolje. Preseženi so v prvem obdobju od partijskih oblasti vsiljeni tokovi socialnega realizma, v slovenski dramatik in gledališču se pojavijo novi, moderni tokovi eksistencializma, poetične drame in drame absurda, nastajajo eksperimentalna gledališča (Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino-Baranovič, Oder 57, Gledališče ad hoc), ki prevprašujejo dotedanjo dramsko formo, odvisnost predstave od literarne predloge ipd. in prinašajo nove režijske in dramaturške prijeme, v repertoarnem smislu pa moderno evropsko dramatiko.

Poskusi partijskega nadzora pri delovanju gledaliških ustanov niti v prvem niti v drugem povojnem obdobju ne zadovoljijo partijskega vodstva. Aleš Gabrič vzrok za to najde v dejstvu »da se bistveno manj izobraženi partijski propagandisti v strokovnih debatah pač niso mogli kosati z bistveno bolj razgledanimi kulturniki, zato so se raje potegnili v defenzivo.« (Gabrič 2010: 181). Partija se je v drugem povojnem obdobju sicer razdelila na dve struji, od katerih je prvo (ideološko neoporečno) predstavljal partijski ideolog Boris Zihlerl, drugo pa sta sprva iz ozadja vodila Boris Kraigher in Stane Kavčič, ki sta umetniško opozicijo izkoristila v lastne politične namene – nasprotovala sta jugoslovanskemu centralizmu – kar je prineslo začasno obdobje liberalizacije in manj poostren cenzurni nadzor. Po letu 1963 pa se začne tovrstno »zavezništvo« krhati in prihaja do ponovnih zaostritev (Troha 2007: 126).

SMERI V POVOJNI SLOVENSKE DRAMATIKI

»Žanrska analiza slovenskih dramskih tekstov /.../ ni le potrdila naše hipoteze, da je zastopanost žanrov po posameznih obdobjih odvisna od splošne družbene situacije oz. od razmerij dramatika – oblast – javnost, ampak je nadalje pokazala, da je družbena vloga dramatike določala tudi specifično obliko teh žanrov glede na njihove evropske vzore /.../«

(Troha 2007: 206)

Letnica 1945 sicer predstavlja prelom v kulturni politiki, kar se tiče literarnih tokov in smeri, pa povojno obdobje zgolj nadaljuje smeri, ki so se oblikovale že v predvojnem obdobju. Večina raziskovalcev slovenske dramatike se zato strinja, da letnica 1945 pomeni zgolj priročno delovno izhodišče (Borovnik 2005, Koruza 1967, Kos 2000), ki se ga bom poslužila tudi sama.

Vasja Predan meni, da je povojni čas »v slovenski dramatici zapustil dovolj trdne in značilne sledove, čeravno so se posamezna dela le redkokdaj vzdignila na visoko idejno in umetniško raven /.../« (Predan 1966: 11), pri čemer ima najverjetneje v mislih prvo povojno obdobje (1945-1952). Kljub temu je to čas, ko si je dramatika izborila in utrdila svoje mesto v slovenskem literarnem kanonu v primerjavi z obdobjem med obema vojnama. Takrat se v slovenski dramatici uveljavijo naslednje smeri: **romantična kmečka idilika**, ki se stopnjuje do **socialističnega realizma** (avtor: Ivan Potrč), **meščanska družbenokritična dramatika** oz. **satirična komedija** (avtor: Ferdo Kozak), **zgodovinska dramatika** (avtor: Bratko Kreft), v času osvobodilnega boja pa tudi tendenčne **partizanske agitke**, po zgledu sovjetskih ali španskih (avtor: Matej Bor) (Predan 1966: 13-19). V povojnem obdobju vse naštetе smeri preidejo v svojo zadnjo fazo obstoja. Zgodovinska dramatika ni več popularna, saj je namesto velikih zgodovinskih osebnosti vsa pozornost usmerjena v ljudstvo in malega človeka kot predstavnika le-tega. Zaradi informbirojevskega spora leta 1948 in posledično preloma tudi s kulturno usmeritvijo Sovjetske zveze po letu 1952 skorajda ne zasledimo več prej s strani režima populariziranega socialističnega realizma. Agitke v povojnem času tudi usihajo, saj so omejene na obdobje upora, ko zastopajo funkcijo dnevne politične agitacije. Do določene mere se ohranja samo meščanska družbenokritična dramatika, v skladu z ideologijo povojnih oblasti.

Zaradi prepletanja različnih tokov in smeri v povojni slovenski dramatiki je težko postaviti pregledno klasifikacijo. V zgodovinskem pregledu slovenske dramatike Jožeta Koruze se pojavlja cela vrsta številnih tipov,⁶ raziskovalec slovenske dramatike Denis Poniž pa tipov oz. modelov sploh ne poskuša vzpostaviti, saj pravi, da je literarni model zgolj približek, »ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja« (Poniž 2001: 207).

Z načelnim pomislekom se bom za namene te diplomske naloge poslužila klasifikacije mlajšega raziskovalca slovenske dramatike – Gašperja Trohe, ki postavi precej splošno delitev povojne dramatike v tri širše literarne dramske smeri:

1. realistična drama,
2. poetična drama,
3. drama absurda

(Troha 2005: 100).

Zgornja klasifikacija je sicer postavljena za širše obdobje kot ga obravnavam sama (1943-1990), vendar se v zamejenem okviru 1945-1964 pojavijo vse tri smeri sodobne slovenske dramatike, zato jih podrobneje obravnavam v nadaljevanju.

Realistična drama

Že v tridesetih letih se pri nas uveljavi smer socialnega realizma, ki se je opirala na dediščino realizma – naturalizma s konca 19. stoletja (Ibsen), pri nas pa na bogato Cankarjevo izročilo (Kralj 2005: 101). Za razliko od tradicionalnega realizma – naturalizma je človeka določala pripadnost družbenemu razredu in ne več biološko poreklo ter zgodovinski trenutek (Troha 2007: 37). Zvrst agitke, kakršna se je uveljavila med NOB, spada v socialni realizem. Po vojni v dramatiko socialnega realizma uvrščamo avtorje, ki s svojimi temami večinoma aktivno podpirajo novo socialistično oblast – slikajo socialistično utopijo – kasneje pa zaradi razočaranja nad drugačno resničnostjo določeni avtorji, označeni kot »disidenti«, odstopijo od tega modela. Namesto socialistične utopije, slikajo njeno deziluzijo (Troha 2005: 100). Da bi se izognili težavam z oblastjo, avtorji dogajalni prostor in čas postavljajo v oddaljena obdobja in kraje, saj v primerih ko se bližajo neposredni realnosti, pogosto naletijo na odprte konflikte z oblastjo – lep primer za to je Rožančeva *Topla greda*.

⁶ Koruza, Jože. Dramatika. Slovenska književnost II 1945-1965. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.

Med avtorje realistične smeri uvrščamo: Ivana Potrča (trilogija o družini Kreflov), Mateja Bora (*Vrnitev Blažonovih, Kolesa teme, Zvezde so večne*), Miro Mihelič (*Operacija, Svet brez sovraštva, Ogenj in pepel*), Igorja Torkarja (*Velika preizkušnja, Pisana žoga*), Vitomila Zupana (*Stvar Jurija Trajbasa, Rojstvo v nevihti, Tri zaostale ure*), Marjana Rožanca (*Topla greda, Kongres*), Ferda Kozaka (*Punčka*) itd. (Kralj 2005: 101).

SOCIALISTIČNI REALIZEM

Med realistično dramatiko uvrščamo tudi smer socialističnega realizma. Če socialni realizem velja za relativno močno, na tradiciji utemeljeno smer slovenske dramatike, to ne velja za socialistični realizem (tudi so realizem), ki ga je Jugoslavija do neke mere na silo poskušala v prvem povojnem obdobju uveljaviti po zgledu SZ in smernicah sovjetskega kulturnega ideologa Andreja Alexandroviča Ždanova. Na gledaliških repertoarjih po vojni zasledimo zgolj dramska dela sovjetske, revolucionarne, črno-bele agitacijske usmeritve, ki favorizirajo revolucijo, osvobodilno vojno in v skladu z določili socialističnega realizma obravnavajo malega človeka, ki pomaga graditi svetlo prihodnost. Glavni protagonist izraža neomajno vero v komunistično revolucijo in pravičnejšo družbeno ureditev, ki jo bo ta prinesla. Takšen dramski lik je psihološko povsem neutemeljen, je le »nekakšno ideološko trobilo /.../, nosilec komunistične ideje in družbene utopije.« (Troha 2012: 346).

Literarni zgodovinar Janko Kos sicer pravi, da v slovenski dramatiki težko govorimo o toku socialističnega realizma, saj se ta ni naslanjal na nikakršno tradicijo, prisoten pa je bil tudi relativno kratko časovno obdobje – po sporu z informbirojem pride do postopnega oddaljevanja od kulturnega izročila SZ (Kos 2001a: 33). Vasja Predan o tem pove: »[D]oktrini poenostavljenega in zbanaliziranega socialističnega realizma so bile tako spodrezane korenine, še preden bi se bile iz njih utegnile razviti kakršnekoli izrazitejša umetniške sadike.« (Predan 1966: 13).

Med slovenske avtorje, ki so pisali drame (tudi) znotraj smeri socialističnega realizma, uvrščamo: Mateja Bora, Miro Mihelič, Janeza Žmavca ... Po raziskavah Gašperja Trohe naj bi med tipične dramske protagoniste socialističnega realizma spadali tudi liki dram Igorja Torkarja iz petdesetih let, ki pa ne propagirajo več komunistične družbe, ampak jo nasprotno kritizirajo in rušijo njeno utopijo (Troha 2012: 346).

EKSISTENCIALISTIČNA DRAMATIKA

Eksistencialistična dramatika ravno tako spada v smer realistične dramatike, pri čemer je treba opozoriti na razlikovanje med eksistencializmom kot filozofskim tokom, ki je prisoten tudi v poetični drami in drami absurda, in eksistencialistično dramo kot tokom znotraj realistične dramatike (Troha 2005: 101). Gre za prehodno obliko dramatike, ki je kljub novi vsebini, vezani na filozofijo eksistence, uspela ohraniti vsaj na videz tradicionalno obliko, značilno za realistične drame. Značilni eksistencialistični motivi povezani z bivanjsko tematiko in smislom bivanja so: vrženost v svet, odgovornost, dvoumnost svobode, tesnoba, smrt, nesmisel, nič ... (Kralj 2005: 102). Pri nas se eksistencialistična dramatika uveljavi nekje konec petdesetih, začetek šestdesetih let, saj je prej izrazito nezaželeno s strani socialističnih oblasti, ki zavračajo zahodno umetnost in nove tokove v umetnosti kot dekadentne in škodljive.

Med eksistencialistične dramske avtorje uvrščamo Primoža Kozaka in Marjana Rožanca, Troha pa oznako razširja na še nekatere avtorje, ki so na dramski sceni prisotni pred uveljavitvijo eksistencialistične dramatike, so pa v njihovih delih jasno razvidni elementi le-te, to so Igor Torkar (*Pisana žoga, Delirij*), Vitomil Zupan (*Stvar Jurija Trajbasa, Aleksander praznih rok*), Ivan Mrak (dramski opus v celoti), Dominik Smole (*Potovanje v Koromandijo*) in Jože Javoršek (dramski opus v celoti) (Troha 2007: 87).

Poetična drama

Poetična drama oz. lirski drama je za obravnavano tematiko politično-ideoloških posegov v dramatiko na prvi pogled najmanj pomembna, saj se izgublja v alegorijah in simbolih, vendar pa ti ob »pravi« interpretaciji pogosto napadajo aktualno oblast. V sklopu povojne dramatike eno najpomembnejših poetičnih dram *Antigono* (1960) Dominika Smoleta lahko interpretiramo kot »dramo o naravi vsakršne oblasti in s tem do skrajnosti zaostreno kritiko povojnega družbenega sistema« (Troha 2005: 108). Zaradi preganjanj, ki so jih v petdesetih doživljali dramatikarji smeri socialnega realizma, znotraj katere so (pre)očito kritizirali takratno stvarnost, je razumljivo, da je v šestdesetih poetična drama doživela svoj veliki razmah.

Poetična drama je, kar se tiče določitve, problematičen žanr. Ni je mogoče vsebinsko zamejiti, prav tako je ne moremo definirati zgolj s pomočjo verzne forme (pisana je v bolj ali manj svobodnih verzih, tudi v ritmizirani prozi). Janko Kos kot lirski dramski dela določi tista, pri katerih »ne gre več samo za posamezne lirske vstavke v tok dramskih dialogov, ampak na

način, ki obarva celotno dramsko dogajanje.« (Kos 2001a: 111, 12). Ukvarja se z eksistencialnimi vprašanji in se vrača k subjektu, pri čemer se od realizma oddaljuje v metafizičnost. Pogosto obravnava biblijske, zgodovinske in mitološke motive oz. teme (Schmidt-Snoj 1976: 188-194).

Tovrsten tip sprva najdemo med romantičnimi bralnimi dramami in v simbolistični dramatiki, vanj pa sodijo tudi drame, napisane večinoma po koncu obravnavanega obdobja (1945-1964), kot jih pri nas pišejo Dominik Smole (*Potovanje v Koromandijo, Antigona*), Gregor Strniša (*Samorog*) in Dane Zajc (*Otroka reke*).

Drama absurda

Drama absurda, na prvi pogled povsem apolitična smer, je v komunističnih režimih V Evrope delovala kot model najbolj radikalne družbene kritike (Esslin 1991: 316, 17). Nastaja vse od sredine petdesetih (ko vznikne v Franciji) do osemdesetih let prejšnjega stoletja. Osnovna tema dramatike absurda niha med eksistencialističnim iskanjem smisla ter nesmislom sodobne eksistence in družbe. Pogost motiv absurdistov je problem kreacije, ki ga je mogoče razumeti kot kritiko revolucije, katere namen je oblikovati novo družbo in človeka, pri čemer se pogosto poslužuje tudi neetičnih prijemov v skladu z makiavelističnim rekom cilj povečuje sredstva (Troha 2005: 111, 12). Izhajajo iz prepričanja, da absolutne resnice ni, da je bog mrtev in iz tega sledi socialni in moralni nihilizem. Pojavlja se tudi problematizacija gledališča samega.

Modernistični dramski tok drame absurda predstavlja prelom s tradicionalno formo drame – med dogodki v drami ni več logične povezave, nanizani so po nepojasnjeni logiki. Zgodba je potisnjena v ozadje. Liki niso psihološko utemeljeni ali umeščeni v zgodovinski kontekst, niso nosilci določenega družbenega položaja. Pogosto se zgodi, da je človek v absurdnem svetu povsem popredmeten. Popoln razkroj realistične forme drame, se kaže tudi v jeziku, ki je reduciran na med sabo nepovezane, nesmiselne izjave (Troha 2007: 89-99).

Esslin je za cilj drame absurda opredelil prikaz absurdnosti sveta. V ta namen naj bi bilo potrebno gledalca iztrgati iz njegovega vsakdanjika, ga šokirati in prisiliti, da vidi stvari v novi luči. (Esslin 1991: 410).

Jože Javoršek velja za začetnika drame absurda pri nas. Študiral je na pariški Sorboni in v številnih esejih pisal o novih gledaliških težnjah in procesu modernizacije gledališča, ki je sočasno potekal v Evropi. Njegovo *Povečevalno steklo* (1956) velja za prvi poskus drame

absurda na Slovenskem, ki se pri nas razmahne s koncem šestdesetih in nato v sedemdesetih letih, ko pride do dokončne deziluzije socialistične stvarnosti (Troha 2007: 100).

V obravnavanem časovnem okviru 1945-1964 poleg Jožeta Javorška (*Povečevalno steklo*, *Kriminalna zgodba*, *Veselje do življenja*, *Manevri*) ustvarjata še Peter Božič (*Križišče*, *Zasilni izhod*, *Vojaka Jošta ni*) in Dušan Jovanović (*Predstave ne bo*).

Če po vsem navedenem v pričujočem poglavju, poskušam povleči razvojni lok glede na žanrsko podobo povojnih dram nas Slovenskem znotraj časovnega okvira 1945-1964, je kronološka razporeditev naslednja:

- med leti 1945 in 1952 prevladuje dramatika socialnega realizma, s poskusi v smer sovjetskega socialističnega realizma, ki pa nikoli ne doseže polne uveljavitve, zaradi pomanjkanja tradicije in spora z informbirojem leta 1948;
- v drugi polovici petdesetih let se v slovenski dramatiki začnejo uveljavljati vsebinske in formalne spremembe, ki se odražajo v novih žanrih poetične drame in drame absurda;
- v šestdesetih prevladuje poetična in eksistencialistična dramatika, krepí se tudi drama absurda, ki postane prevladujoč tip v sedemdesetih letih.

PRVO POVOJNO OBDOBJE 1945-1952

»/.../ Kdor hoče zavladata, mora odvreči vso staroversko navlako. Nobenega imperija bi ne bilo, nobene kolonije, nobene fabrike, ako ne bi v imenu boga najvišjega vcepljali rodovom plemenitih gesel: vsaka oblast je od boga, kdor se bojuje zoper oblastnike, se bojuje zoper božjo zapoved, dajte cesarju, kar je cesarjevega in bogu, kar je božjega. Kako se zavlada zamorcem predragi? Najprej ga cepiš s krščansko ljubeznijo in mu izviješ kopje iz rok, potem mu z ljubeznijo pobereš imovino, nato ga pošlješ delat na plantažo ali v rudnike, da ne pogine od lakote. Tako je, vidiš, vsa ta morala sredstvo za vladanje. /.../«

(Zupan 1972: 43)

Obča zgodovina

Druga svetovna vojna, ki se je uradno zaključila 9. maja 1945, je za sabo pustila uničujoče posledice: približno 53 milijonov mrtvih, 35 milijonov ranjenih, 3 milijone pogrešanih. Pobitih je bilo med 20 in 30 milijoni civilistov. Vojni davek je znašal 1500 milijard dolarjev. Posledice vojne so bile vidne skorajda po vsem svetu – opustošene so bile cele dežele, razrušena mesta, uničene kmetijske površine itd. Industrija je šele leta 1948 dosegla predvojno proizvodno raven. V mnogih državah (vključno z Jugoslavijo) so takoj po vojni začeli obračunavati s kolaboracionisti (Nećak 2003: 180).

Čas po drugi svetovni vojni prinaša spremenjeno razmerje moči med državami – Velika Britanija in Francija nista več ključni za usodo svetovnega razvoja, pač pa to vlogo prevzamejo Združene države Amerike (ZDA) in Sovjetska zveza (SZ). Pomladi 1945 na pobudo ZDA ustanovijo Organizacijo združenih narodov (OZN), katere naloga je zavarovati svet pred strahotami vojne, vendar kljub dobrim namenom v praksi OZN ni dosegala večjih uspehov (Nećak 2003: 181).

O kaznovanju vojnih krivcev so se zavezniki dogovorili že med vojno, dokončno pa na Potsdamski konferenci, ki je potekala med 17. julijem in 2. avgustom 1945, med »tremi velikimi« – to so Harry Truman (ZDA), Josip Visarionovič Stalin (SZ) in Winston Churchill (VB). Nemčija je označena za glavnega krivca vojne in t. i. nemško vprašanje se rešuje tako na konferenci na Jalti (februar 1945) kot na konferenci v Potsdamu (avgust 1945). Dogovorijo se, da nimajo namena uničiti nemškega naroda, a vendar se Nemčija na more izogniti

odgovornosti za vojno in ne sme več nikoli ogrozati svetovnega miru. Vojni zločinci in osebe, ki so sodelovali pri pripravi ali izvedbi dejavnosti nacistov, so bili obsojeni na Nürenberškem procesu konec leta 1954.⁷ Obtoženi so vojnih zločinov in zločinov proti človeštvu. Sodni in izvensodni procesi proti vojnim zločincem, kolaboracionistom, okupacijskim oblastnikom in oficirjem se odvijajo tudi v drugih državah: Japonska, Francija, Norveška, Jugoslavija itd. V Jugoslaviji najbolj odmeva proces proti generalu srbskega četniškega gibanja Draži Mihailoviću, v Sloveniji pa proces proti generalu slovenskih domobrancev Leonu Rupniku (Nećak 2003: 181, 82).

S koncem »vroče vojne« in razbitjem antihitlerjevske koalicije se je začelo obdobje t. i. hladne vojne, »stanja ne vojne ne miru«, ki ga je zaznamovala stalna politična, občasno pa tudi vojaška konfrontacija dveh povojnih velesil – ZDA in SZ. Bolj ko se je približeval konec druge svetovne vojne, bolj jasno je postajalo, da so nasprotja med zavezniki povezanimi v antihitlerjevsko koalicijo prevelika. »V resnici ni šlo za zavezništvo dveh ideologij proti tretji, pač pa predvsem za pragmatično sodelovanje držav, ki so v osvajalnem pohodu Nemčije, Italije in Japonske videle največjo nevarnost zase in za svet.« (Repe 2003b: 10). Potsdamska konferenca predstavlja začetek razdora med vojnimi zavezniki zaradi nekaterih mejnih vprašanj predvsem pa politike obeh velesil na svojih interesnih področjih. To je zadnja konferenca na kateri se srečajo »trije veliki«. Svet se je razdelil na dva bloka z nasprotnima družbenopolitičnima, ekonomskima in vojaškima sistemoma. O obdobju hladne vojne lahko govorimo vse do leta 1989/1990, ko porušijo berlinski zid in pride do združitve Nemčije, kljub temu pa »klasično« hladno vojno, katere vzroki izhajajo neposredno iz druge svetovne vojne, lahko zamejimo z letnico 1958/1959, ko pride do začetkov neposrednih pogovorov med vzhodnim in zahodnim blokom oz. med SZ in ZDA. Alternativno letnici 1958/1959 predstavlja leto 1956, leto vzpostavitve ravnotežja na področju jedrskega oboroževanja in leto v katerem so razrešena najpomembnejša vprašanja »klasične« hladne vojne, nastala kot posledica druge svetovne vojne: tržaško vprašanje, korejsko vprašanje, vprašanje Indokine, nemško vprašanje, avstrijsko vprašanje (Nećak 2003: 182-85).

Ideološka delitev sveta je posledica nasprotnih družbenopolitičnih sistemov – zahodno demokratičnega in vzhodno socialističnega, tudi fizično ločenih s t. i. »železno zaveso«, mejno črto, ki je potekala od Baltika do Trsta in naj bi zahodni svet varovala pred vdorom

⁷ Nürenberg je veljal za tradicionalno nacistično središče (Nećak 2003: 182).

socializma, vzhodni pa pred »kapitalističnimi okužbami«. »Železna zavesa« je bila utrjena z bunkerji in stražnimi stolpi, cestnimi pregradami in minskimi polji.

Ena izmed temeljnih značilnosti hladne vojne je tudi njena planetarna razsežnost – kljub fizični meji imenovani »železna zavesa«, ki je potekala prek Evrope, ni bila omejena na evropska tla. Posledice obstoja dveh povsem različnih družbenopolitičnih sistemov in boja med nasprotnima političnima poloma so zajele ves planet (Nećak 2003: 185-87). Medblokovski konflikti so se prenesli v tretji svet, ki je v povojnih desetletjih doživel več kot sto vojn ali spopadov večjih razsežnosti (Repe 2003b: 12).

Slovenska zgodovina

PREVZEM OBLASTI KOMUNISTIČNE PARTIJE

Prvo povojno obdobje v Sloveniji je potekalo v znamenju revolucionarnih ukrepov in uvedbi socializma, ki je v slovenskem prostoru obstal do devetdesetih let. Prevzem oblasti Komunistične partije Jugoslavije (KPJ), katere del je bila Komunistična partija Slovenije (KPS), se je začel že med vojno. V Sloveniji 1. 3. 1943 Sokoli in krščanski socialisti (dve od štirih ustanovnih skupin Osvobodilne fronte (OF)) podpišejo t. i. dolomitsko izjavo, s katero so priznali OF avantgardno vlogo in pravico do tega, da gradi lastno organizacijo. V OF so se združile različne skupine, ki jim je bila skupna zgolj želja po osvoboditvi, niso pa imele jasne predstave o organizaciji povojne družbe, ki so jo naknadno prepustile KP. Edvard Kardelj, eden izmed vodilnih ideologov KP, je potrebo po izjavi utemeljil z argumenti, da mora biti OF čvrsta enota, ki bo množice vodila v boju tako za nacionalno svobodo, kot tudi v boju za socialno-revolucionarne cilje, tj. v boju za socializem, nov sistem ljudske demokracije, ki bo zagotavljal pravičnost in dobro življenje vsem delovnim ljudem. OF je po dolomitski izjavi izgubila značaj koalicije, kar je v nadaljevanju pripeljalo do absolutne hegemonije KP (Nećak 2003: 178, 79). Edvard Kocbek eliminacijo vsakršne opozicije in aktivno udeležanje načela »kdor ni z nami, je proti nam« kritično opiše z naslednjimi besedami: »Partija je pozabila, da smo v Evropi, da bi morala bolj spoštovati pluralnost življenja in duha kot v Rusiji, da je bila naša revolucija nekaj specifičnega, da se obnaša nemoralno, da pozablja na pomoč zaveznikov, da tone v vse večji brutalnosti, da med izobraženci ustvarja občutek demoraliziranosti in sterilnosti, da na podeželju povzroča rast nebrzdanih strasti (sovraštvo, nasilje, laži, ekscesi).« (Pirjevec 1995: 160, 61).

Prva leta po vojni je bil v Jugoslaviji obnovljen večstrankarski sistem. Do leta 1948 (spor z informbirojem) je KP delovala na pol v ilegali, mobilizacijo članov pa je izvajala preko OF, ki je nato postala sestavni del Ljudske fronte Jugoslavije. KP se je potegnila v ozadje zaradi dejstva, da še ni absolutno obvladovala položaja v vseh delih države, še bolj pa zaradi mednarodnih obvez, ki so konkretizirane v sporazumu Tito – Šubašić (Repe 2003b: 23). Sporazum je med drugim določal, da bodo v Jugoslaviji po vojni potekale svobodne večstrankarske volitve v ustavodajno skupščino. Zmagovalca volitev naj bi zahodne sile priznale za zakonitega. Ljudska fronta z nosilcem liste Josipom Brozom – Titom je 11. novembra 1945 zmagala na volitvah z več kot 88,6 % glasov pri čemer je opozicija volitve bojkotirala – na volilnih mestih so bile sicer postavljene skrinjice brez liste (t. i. črne skrinjice), v katere so kroglice metali volivci nasprotnikov Ljudske fronte. Na volitvah, na katerih so v Sloveniji prvič lahko volile tudi ženske, naj bi prišlo do številnih nepravilnosti in manipulacij, kar je v tujini sprožilo dvome o domnevni demokratičnosti volitev. Kljub temu so tuji opazovalci ocenili, da ima Ljudska fronta zaradi medvojnih zaslug in načrtovanih družbenih sprememb večinsko podporo in so njeno zmago podprli (Repe 2003a: 241). 29. novembra 1945 je razglašena Federativna ljudska republika Jugoslavija (FLRJ).

31. januarja 1946 sprejeta ustava FLRJ, napisana pod nadzorom sovjetskega ambasadorja, je podobna sovjetski ustavi iz leta 1936 – na prvi pogled liberalna, v svojem bistvu pa propagira utrditev diktature. Čeprav je ohranila klasične svoboščine, kot so svoboda tiska, govora, združevanja, umetniškega dela ipd., je v svojem bistvu temeljila na centralističnem načelu enotnosti oblasti, kar najbolje opiše Kardelj: »Demokratične svoboščine ne veljajo za vse čase. Glede na razmere jih je mogoče razširiti ali omejiti, dati ali vzeti.« (Pirjevec 1995: 163). V ustavi se izogibajo dobesednemu navajanju socialističnega ali komunističnega sistema, čeprav do skrajne mere omejujejo zasebno lastnino na račun skupne, družbene, ki naj bi predstavljala temelj državnega gospodarskega razvoja (Pirjevec 1995: 163, 64).

Jugoslavija je z ustavo postala zvezna ljudska država s šestimi republikami (Slovenijo, Hrvaško, Srbijo, Črno goro, Makedonijo, Bosno in Hercegovino). Vrhovni organ državne oblasti in predstavnik ljudske suverenosti naj bi bila ljudska skupščina razdeljena na zvezni zbor in zbor narodov. Dejanska oblast je bila v rokah vlade FLRJ (predsedoval ji je maršal Tito), ki ji je ustava priznavala najvišje izvršne in upravne pristojnosti ter pravico, da izdaja uredbe z zakonsko močjo. Sodni sistem je bil ena izmed šibkejših točk ustave, ki je predpisovala reelekcijo sodnikov na vsaki dve leti, članov vrhovnega sodišča pa vsaka štiri leta. Sodniki so bili pogosto brez pravne izobrazbe (v mnogih primerih so imeli samo

osnovnošolsko stopnjo izobrazbe), vendar je bil njihov ključen adut brezmejna vdanost partiji. (Pirjevec 1995: 164, 65).

OBRAČUN Z NASPROTNIKI REVOLUCIJE

Četudi je KP lahko računala na široko ljudsko podporo, niso želeli tvegati težko priborjene oblasti in so z nasprotniki po vzoru Sovjetske zveze kruto obračunali. Izvensodni poboji domobrancev, ki so jih Angleži vrnili v Slovenijo maja 1945, so primer tovrstne krutosti, pri čemer so pomembno vlogo odigrala čustva (želja po maščevanju) in težnja po obračunu z nasprotniki revolucije (Nečak 2003: 246). Množični teror, ki so ga bili deležni vsi resnični in potencialni nasprotniki režima, je popustil šele po 18. juniju, ko je bilo vojnega stanja konec, čeprav je tudi še po tem datumu prihajalo do bojov z domobranskimi enotami, ki so vztrajale v pričakovanju vojne med vzhodnim in zahodnim blokom. Oddelek za zaščito naroda (OZNA), varnostno-obveščevalna služba Federativne ljudske republike Jugoslavije (FLRJ), ustanovljena 13. maja 1944, je postala »prava država v državi ter nadzirala vsa vozlišča socialnega življenja.« (Pirjevec 1995: 157). Sprejemala je samo člane KP in je bila med drugim pooblaščen, da pošilja ljudi brez vnaprejšnje obsodbe na prisilno delo ali jih zapira v kazenska taborišča, ki so jih začeli organizirati še pred koncem vojne. Sodelavci oz. zaupniki OZNE so bili vsepovsod, kar je pri prebivalstvu povzročilo vzdušje splošne negotovosti in nezaupanja. Edvard Kocbek je to atmosfero v začetku leta 1946 v svojem dnevniku opisal z naslednjimi besedami: »Moloh laži, goljufije in nasilja se zažira v slovensko telo.« (Pirjevec 1995: 157). Jože Pirjevec to obdobje jugoslovanske zgodovine poimenuje tudi kot obdobje »zrelega stalinizma« (Pirjevec 1995: 170).

Nove oblasti so z nasprotniki obračunavale zlasti skozi sodne procese,⁸ pri organizaciji katerih je oblast izhajala iz prepričanja, da je nespoštovanje bodisi zakonov bodisi moralnih norm dejanje proti novi državi, ljudstvu in oblasti. Vzroki in posledice tovrstnih procesov so lahko bile zelo različne. Osnovni namen je bil v poostrenem iskanju razrednih nasprotnikov (trgovcev, industrialcev, kulakov itd.), navadno pripadnikov meščanskih strank, zagovornikov protiljudske politike bivših režimov in pripadnikov opozicijske katoliške cerkve. Procesni so bili navadno zgolj politično in ne strokovno utemeljeni, večji del njih je potekal pred izrednimi sodišči in po hitrem postopku. Sodni procesi so bili javno predvajani po radiu in so

⁸ Po približnih ocenah je skozi sodne postopke šlo okrog 20 000 ljudi, obsojenih je bilo ok. 8000 (Nečak 2003: 248).

redno polnili komentarje v dnevnem časopisju, s čimer so hoteli celotno javnost prisiliti k sodelovanju pri »moralnem« čiščenju, ki naj bi ga sodišča izvajala (Repe 2003a: 248-50).

Posebno obliko političnih procesov izvajajo t. i. sodišča narodne časti. Izhajajo predvsem iz moralnih načel, kakršna so se oblikovala med NOB. Sodijo vsem tistim, »ki naj bi slovenskemu narodu škodovali zaradi sodelovanja z okupatorjem na političnem, propagandnem, umetniškem, gospodarskem ali upravnem področju.« (Repe 2003a: 249). Obtoženim so izrekli hude kazni, kot je delna ali popolna zaplemba premoženja, prisilno delo itd. Sodišča narodne časti so delovala med 5. 6. in 25. 8. 1945. Na razpravi dne 7. 7. 1945 sodijo 18 članom Narodnega gledališča, torej izključno kulturnim delavcem, kjer jih 15 obsodijo zaradi kršitve kulturnega molka, ki je vladal v času okupacije (Gabrič 1991: 540). Obsojenci so bili sicer naknadno pomiloščeni, a je nad njimi ostala »črna senca preteklosti« (Troha 2007: 114). Po dobrih dveh mesecih delovanja sodišča narodne časti ukinejo (sredi septembra začnejo delovati redna sodišča).

SOCIALISTIČNI UKREPI PRVEGA OBDOBJA

Med štiriletno narodnoosvobodilno vojno v Jugoslaviji je bila izvršena tudi socialistična revolucija, ki so jo sicer navdihovale in vodile ideje oktobrske revolucije v Rusiji, vendar je imela svoje posebnosti: široka socialna baza, element narodnoosvobodilnega boja. V Jugoslaviji sta se razredno in nacionalno vprašanje reševala kot neločljivo povezani entiteti (Bilandžić 1980: 86). Načrt povojnega gospodarskega razvoja Jugoslavije je temeljil na državnih, zadružnih in privatnih lastninah, pri čemer naj bi se prvi dve čim bolj širili, privatni sektor pa karseda omejeval (Repe 2003a: 255).

Tudi Slovenci so doživljali hude posledice druge svetovne vojne, ki se je zanje sprevrgla v narodnoosvobodilno vojno: okoli 97 000 mrtvih (Deželak Barič 2012: 21), množične migracije, huje poškodovana naselja, prizadeto gospodarstvo, prekinjene cestne povezave, poškodovana električna napeljava itd. Težko dosežena svoboda je pri večini sprožila val navdušenja in pripravljenost na spremembe, četudi odrekanje v korist skupnosti (Repe 2003a: 240, 41). KP je uživala podporo večine prebivalstva, predvsem mladine, obetala je namreč novo in boljše življenje (Pirjevec 1995: 155). Takoj po vojni se je začel proces obnove, katere gonilna sila je bilo prostovoljno delo v vseh oblikah: množične delovne akcije, tekmovanja, udarništvo itd. V tisku se je populariziralo stahanovsko gibanje po sovjetskem vzoru, sodelovanje v delovnih akcijah je predstavljalo neke vrste moralno obveznost. Prostovoljne

delovne brigade iz vse Jugoslavije so med petjem in vzklikanjem gesel zgradile številne pomembne objekte in prometne povezave. Do leta 1946, ko se konča obdobje obnove, obnovijo dobršen del poškodovanih ali uničenih objektov. Upravljanje z gospodarstvom prevzame državni aparat. (Repe 2003a: 257, 58).

Agrarna reforma je eden izmed prvih ekonomskih in političnih ukrepov poveljne oblasti. Pri izvedbi ne posnemajo sovjetske prakse in zemlje ne podržavijo v celoti, pač pa jo razdelijo v trajno last »tistemu, ki jo obdeluje« – kmetu. Posesti, ki jih delijo, so nekdanja last veleposestnikov, bank, raznih družb in cerkve. Zemljiški maksimum znaša 30 hektarov (za cerkveno posest 10 hektarov), polovico vse zemlje pa je zadržala država (Repe 2003a: 254).

Ustanavljanje zadrug je druga pomembna sprememba v kmetijski politiki. Zadruge definiramo kot posebno obliko skupne lastnine, ki združujejo gospodarsko in drugo dejavnost posamezne vasi. Skupna mehanizacija, oskrbovanje z blagom in odkupovanje pridelkov so samo eni izmed ukrepov, s katerimi naj bi olajšali življenje kmetov. Postale naj bi tudi centri družabnega življenja. Po letu 1948 začnejo ustanavljati posebne vrste zadrug, t. i. kmečko delavske zadruge po sovjetskem vzoru. Prihajati začne do nasilne kolektivizacije, s katero naj bi počasi odpravili zasebno kmetijstvo (Repe 2003a: 255).

Po sprejetju ustave FLRJ so se začele priprave na nacionalizacijo, ki bi omogočila korenito krčenje privatnega sektorja. Ta je bila decembra 1946 izvedena v vseh podjetjih državnega pomena, aprila 1948 pa še v ostalih podjetjih, kulturnih, prometnih in zdravstvenih ustanovah. Glavne industrijske panoge kot so naftna industrija, črna metalurgija, rudarstvo itd. je KPJ večinoma podržavila s konfiskacijo (zaplembo) ali sekvestracijo (začasno upravo). Odškodnine za nacionalizacijo še zdaleč niso dosegale dejanske vrednosti. Čeprav je ustava uradno še omogočala zasebno lastnino, je zaradi nacionalizacijskih ukrepov do začetka petdesetih let ta praktično izginila (Repe 2003a: 256). Država je v svojo last dobila ok. 80 % industrije, skoraj ves bančni sistem, trgovino na debelo in zunanjo trgovino. Že nekaj mesecev po vojni je postala odločilna gospodarska sila (Bilandžić 1980: 110).

Z razlastitvijo kapitalistov in prehodom produkcijskih sredstev v državno last se je večal birokratski aparat za upravljanje gospodarstva. »Zapovedi, prepovedi, uredbe so prihajale od vrha navzdol.« (Repe 2003a: 258). Podjetja so se delila na podjetja državnega, podjetja republiškega in podjetja lokalnega pomena. Nad vsemi je stal t. i. kolegij ministrov kot neke vrste vsedržavni upravni odbor (Repe 2003a: 258).

Pomembno vlogo znotraj sistema je imela t. i. planska komisija, ki ji je načeloval politični komisar Boris Kidrič. Gospodarstvo naj bi se razvijalo po petletnih načrtih (po vzoru SZ). Prva petletka, za katero je bila predvidena pospešena elektrifikacija in industrializacija, se je začela 1947. Uradno se je sicer zaključila do leta 1952, neuradno pa so velik del še neuresničenih načrtov izvajali še tri leta naslednje petletke. Industrializacija je v Sloveniji pustila precej negativnih posledic, saj je bila narejena »z ideološkimi nameni in ni upoštevala dolgoročnih razvojnih interesov Slovenije.« (Repe 2003a: 259).

RAZPOKE V SISTEMU

Leta 1947 se začnejo pojavljati informacije, da je vedno več ljudi, tudi bivših partizanov, razočaranih nad novo socialistično podobo družbe. Junija 1947 je Uprava Združenih narodov za pomoč in obnovo (UNRRA) prenehala pošiljati Jugoslaviji podporo v hrani in materialu, ki naj bi omogočila povojno obnovo države, zaradi tega je vedno več ljudi skrbela ekonomska prihodnost države. Vendar je zmagoslavje druge svetovne vojne še preveč prisotno, da bi se razvilo odkrito nasprotovanje novi oblasti. Kljub temu partijska oblast okrepi zaporo pred zahodnim svetom, zlasti na kulturnem področju, in vztraja pri poostrenem nadzoru nad nekdanjimi »okupatorjevimi hlapci«. Že leta 1946 Tito predstavi nevarnosti političnega pluralizma, ki naj bi zanesljivo peljal v državljansko vojno in povzročil razpad države (Pirjevec 1995: 169, 70).

CENTRALISTIČNI SISTEM UPRAVE

Po sporazumu Tito – Šubašić (junij 1944) je bila imenovana začasna vlada Demokratične **federativne** Jugoslavije, ob 2. obletnici zasedanja AVNOJ-a pa je bila 29. novembra 1945 razglašena **Federativna** ljudska republika Jugoslavija (FLRJ). Vendar se je namesto deklarirane federativnosti vse bolj krepil centralizem. Močna zagovornika centralizacije sta bila tudi vodilna slovenska komunista – Edvard Kardelj (glavni ideolog KPJ) in Boris Kidrič (predsednik prve povojne slovenske vlade).

Več že omenjenih zgodovinskih okoliščin – narodnoosvobodilni boj, boj za obrambo neodvisnosti nove države, boj zoper kontrarevolucijo, težak gospodarski položaj, program KPJ o graditvi nove socialistične družbe, ambiciozni gospodarski načrti – je sovpadlo in izpolnilo pogoj, da se je sistem upravljanja oblikovan med vojno in revolucijo razvil v izrazito

centralistični sistem. Štab, zadolžen za vodstvo vojne in revolucije, je pravzaprav vodil družbo tudi v povojnem obdobju, z enakimi pooblastili (Bilandžić 1980: 110).

V strogo hierarhijo razporejen globalni družbeni sistem s svojimi podsistemi (politični, gospodarski itd.) je bil organiziran kot nedeljiva tvorba, v kateri se vsaka nižja stopnja popolnoma podreja direktivam svoje nadrejene. Na vrhu je politbiro centralnega komiteja KPJ (CK KPJ), ki ga sestavlja deset članov. Vsakemu izmed njih je v upravljanje zaupano posamezno območje družbenega življenja (npr. oborožene državne sile, gospodarska politika, mednarodni stiki ipd.) Monolitni (na podsisteme razdeljen) globalni sistem temelji na vsesplošnem državnem monopolu produkcijskih sredstev (Bilandžić 1980: 110, 11).

SPOR Z INFORMBIROJEM

Septembra 1947 je Stalin v Szklarski Porębi na Poljskem ustanovil Informacijski biro komunističnih in delavskih strank (informbiro, tudi kominform), ki naj bi predstavljal naslednika med vojno ukinjene Komunistične internacionale (Kominterne). Za sedež informbiroja je bil predviden Beograd. Cilj delovanja organizacije, ki bi združevala komunistične partije v raznih državah, naj bi bil usklajevanje dela komunističnih partij po svetu. V času blokvske delitve sveta bi se vzhodni svet tako bolj učinkovito zoperstavil kvarnim vplivom z Zahoda. Dejansko je informbiro bil zamišljen kot orodje v Stalinovih rokah, s katerim bi dejavnost različnih komunističnih partij podredil interesom SZ (Repe 2003a: 266). Andrej Alexandrovič Ždanov, glavni ideolog Komunistične partije Sovjetske zveze (KPSZ), je na uvodnem srečanju poudaril, da protihitlerjanskega zavezništva ni več, kar pomeni, da je svet razklan na nasprotna tabora, take razmere pa zahtevajo disciplinirano organizacijo komunističnih partij, z drugimi besedami – podreditev moskovskemu vodstvu (Pirjevec 1995: 179, 80).

Že kmalu po ustanovitvi informbiroja so se začele napetosti med Jugoslavijo in SZ, ki marca 1948 nepovratno izbruhnejo. Vzroki tičijo v širjenju jugoslovanskega vpliva na Balkan, interesni sferi SZ, predvsem pa nepripravljenosti predsednika SFRJ, Josipa Broza Tita, na kakršnokoli podrejanje Stalinovi avtoriteti. Vodstvo sovjetske komunistične partije je jugoslovansko vodstvo obtožilo opuščanja leninističnega izročila in prikritega vodenja protisovjetske politike. KPJ je obtožbe SZ razumela kot vmešavanje v notranje zadeve neodvisne jugoslovanske države. Na Stalinovo zahtevo se je v spor vmešal informbiro, ki se je postavil na stran SZ. SZ (z ostalimi socialističnimi državami, članicami informbiroja) je

sprva odložila, nato pa zamrznila sklenitev trgovinskih sporazumov in iz Jugoslavije odpoklicala vse svoje strokovnjake, izvedla je ekonomsko in diplomatsko blokado države (*Slovenska novejša zgodovina* 2005: 930-32).

KPJ je sprožila obsežne čistke med jugoslovanskimi komunisti, ki so ostali zvesti politiki SZ, t. i. informbirojevci. V Sloveniji težko govorimo o informbirojevski opoziciji, saj se je za informbiro opredelilo malo posameznikov. Oblast je informbirojevsko gonjo izkoristila za obsodbo veliko ljudi, ki so iz različnih vzrokov kritizirali oblast in so se znašli na spiskih Uprave državne varnosti (UDBA), nekdanja OZNA. UDBA je lahko neposredno izrekala upravne kazni (brez sodelovanja sodstva), njena pooblastila so bila velika. Posameznike je lahko poslala na »družbeno koristno delo« (najbolj znano delovno taborišče je na Golem otoku) za čas do dveh let, pri čemer so postopek lahko ponovili. Drugi način obsodbe informbirojevcev je potekal pred civilnimi in vojaškimi sodišči. V Sloveniji aretirajo v celoti 731 ljudi, nekateri se s prestajanja kazni niso vrnili. Sredi petdesetih let se obtožbe zaradi informbiroja skoraj v celoti zaključijo (Repe 2003b: 32, 33).

V Jugoslavijo je spor z informbirojem prinesel številne spremembe, od postopnega popuščanja administrativnega upravljanja, opuščanja smeri socialističnega realizma v kulturi do postopnega odpiranja na drugo, zahodno stran železne zaves.

OBDOBJE IDEOLOŠKEGA ISKANJA

Obdobje med letoma 1949 in 1953 imenuje Dušan Pirjevec obdobje ideološkega iskanja, Dušan Bilandžić pa »zvezdni trenutek KPJ« (Pirjevec 1995: 203). Tito in njegovi najbližji sodelavci Kardelj, Djilas in Kidrič so z navdušenjem sprejeli dejstvo, da so ideološko povsem samostojni, neodvisni od Moskve. Iz kanona so izločili Stalinove in Leninove spise ter se posvetili študiju Marxa in Engelsa. Louis Fischer, ameriški časnikar, je oziranje na zahodnoevropsko komunistično tradicijo graditeljev jugoslovanske poti v komunizem komentiral »pri tej analizi je posebno zanimivo to, kar je mogoče razbrati med vrsticami, da se smatrajo v prvi vrsti za Evropejce, šele nato pa za komuniste.« (Fischer v Pirjevec 2003: 203). Kljub deklarirani svobodi misli in kritike, pa so neprestano ponavljali, da je marksizem znanost nadrejena vsem ostalim zmotnim mnenjem. Miselnost, da je samo partija poklicana, da gradi socializem v soglasju z zgodovinskimi težnjami, se je kmalu razvila v usklajen ideološki sistem, ki se ni veliko razlikoval od sovjetskega (Pirjevec 1995: 206).

Odbit idejno-politični napad KPSZ na KPJ je omogočil nadaljnji razvoj Jugoslavije kot samostojne in neodvisne socialistične države, ki svobodno išče poti socialističnega razvoja, kot ji ustreza. VI. kongres KPJ (potekal je med 2. in 7. septembrom 1952) je bil sklican, da tudi formalno potrdi prelom s stalinizmom in partiji določi mesto znotraj jugoslovanske družbe. V imenu socialistične demokracije spremenijo naziv partije iz KPJ v Zvezo komunistov Jugoslavije (ZKJ), kar naj bi zvenelo manj leninistično in bolj marksistično (Pirjevec 1995: 212). Kongres je zavrnil tako sovjetski imperializem kot vrednote zahodnega meščanskega sveta, pri čemer je opravičeval sodelovanje s slednjim, a le na podlagi skupnih interesov in popolne enakopravnosti (Pirjevec 1995: 212).

ZAČETKI SAMOUPRAVLJANJA

K spremembam alternativnih rešitev znotraj socialističnega modela je poleg preloma s sovjetsko tradicijo partijsko vodstvo sililo tudi vedno bolj glasno nezadovoljstvo ljudi. Država je bila na robu bankrota, brez trdne notranje kohezije, razpeta med etnična in kulturna nesoglasja (Pirjevec 1995: 213). Leto 1948 velja za mejo med obdobjem administrativnega upravljanja in obdobjem delavskega samoupravljanja. Decentralizirani samoupravni model je nastal po zgledih marksizma v svojih zgodnjih fazah, pariške komune in revolucionarnem gibanju v nekaterih državah po prvi svetovni vojni (Repe 2003a: 272).

Delavsko samoupravljanje, ki ga ljudska skupščina FLRJ tudi uzakoni 27. junija 1950, temelji na delavskih svetih, v katere bi bili vključeni delavci, ki bi na tak način dobili pomembno vlogo soodločanja o aktualni politiki. Partija bi se tako odrekla vlogi neposrednega upravljanja z državo in prevzela zgolj usmerjevalno vlogo. V skladu z novim sistemom je prišlo do temeljitih sprememb upravljalnega sistema, razgradnje centraliziranega birokratskega aparata, podjetja so dobila večje pristojnosti (Repe 2003a: 273). Edvard Kardelj spremembo v značaju oblasti opredeli na ljudski skupščini FLRJ 28. maja 1949:

»...socializma ne more zgraditi noben še tako popoln birokratski aparat, pa naj ima še tako genialno vodstvo na čelu. Socializem lahko raste samo iz iniciativnosti milijonskih množic ob pravilni vodilni vlogi proletarske partije oziroma najnaprednejših zavestnih socialističnih sil. Razvoj socializma ne more potemtakem iti po nobeni drugi poti razen po poti nenehnega poglobljanja socialistične demokracije v smislu čedalje večjega pritegovanja ljudskih množic k delu državnega stroja – od najnižjih organov do najvišjih, v smislu vedno večjega sodelovanja pri neposrednem upravljanju v vsakem posameznem podjetju, ustanovi itd.«

(Bilandžić 1980: 157).

Kulturna zgodovina

KULTURNA USMERITEV V ČASU VOJNE

OF, zmagovalka narodnoosvobodilnega boja, se je že med vojno ukvarjala s kulturnopolitičnimi vprašanji in poskušala pripraviti vse potrebno za kulturni preporod slovenskega naroda po osvoboditvi. Politična in svetovnonazorska heterogenost organizacije je bila tudi razlog za neenotna kulturna stališča. S prevlado komunistične partije je prišlo do kulturnopolitičnega programa po sovjetskem vzoru, torej prevlado socialističnega realizma in podreditve kulturnih delavcev državi oz. partiji (Gabrič 1991: 479). Boris Zihlerl, ki se je od članov KPS največ ukvarjal s kulturnopolitičnimi vprašanji, je že v začetku leta 1938 zapisal, da »slovenskemu izobražencu, katerega naloga je, da služi ljudstvu, preostane samo to, da se priključi novim voditeljem in čuvarjem vsega pozitivnega v preteklosti in sedanjosti slovenskega naroda.« (Zihlerl 1981: 80). KPS je po vzoru SZ intelektualce in umetnike postavljala v službo revolucije.

Partijski kulturnopolitični program je bil najbolj jasno predstavljen na partijski konferenci kulturnih delavcev 25. januarja 1944. Boris Kidrič je jasno povedal, da se teorija marksizma-leninizma ne aplicira zgolj na politično področje, pač pa tudi kulturno. Ključne točke podane na koncu njegovega referata so naslednje:

- 1. Kakor je Partija izpeljala politično borbo, tako mora zgraditi tudi umetnost.*
- 2. Izgraditi moramo partijca umetnika, tega pa bomo zgradili samo, če ga bomo človeško zgradili, če bo partijec umetnik 'človek posebnega kova'.*
- 3. Novi tip umetnika mora biti nov človek – komunist v vsem svojem življenju: proč z anarhizmom in staro 'umetniško navlako'.*
- 4. Stremeti moramo za tipom umetnika, ki je nastal v SZ.*

(Gabrič 1991: 489, 90)

Spori glede kulturne usmeritve so se znotraj OF pojavili že v času vojne, znana je npr. polemika o partizanski brezi, ki se razvije ob vprašanju tendenčnosti v umetnosti. Vendar pa posebno vojno ozračje ni zahtevalo natančne kulturne vizije, zato se vprašanja o avtonomiji umetnosti razmahnejo šele po končani vojni. Takoj po vojni so umetnike skušali uporabiti kot

pomembno vzgojno sredstvo pri promociji kolektivizacije in izgradnje pravičnega socialističnega sistema. Optimizem, vojno herojstvo, povojna obnova države so priljubljeni motivi socialistični ideologiji podrejenih umetnikov. Socialistični realizem je postal zapovedana smer tudi na umetniških akademijah. Najpomembnejši ustvarjalci niso popustili partijski represiji in se podredili zapovedim socialističnega realizma, zato so pogosto prihajali v konfliktne položaje z vladajočo partijsko stranko.

ORGANIZACIJA KULTURNE POLITIKE PO VOJNI

Leto 1945 je prelomnega pomena za slovensko kulturo. Pomen kulture in njen institucionalni položaj se je precej okrepil. V skladu s socialistično ideologijo je postala dostopna širšemu sloju ljudi in ni bila namenjena več zgolj višjim slojem družbe. Čas po letu 1945 zaznamuje hiter porast kulturne ponudbe, povezan tudi z dejstvom, da zlasti v prvih desetih povojnih letih pride do hitrega dviga življenjskega standarda in posledično prostega časa (Gabrič 1999: 125, 26).

Za razvoj kulture in kulturnih ustanov je bilo ključnega pomena to, da se je Jugoslavija preoblikovala v federacijo. Na področju kulture in šolstva so imele republiške oblasti največjo avtonomijo nasproti zveznim. Poskusi poenotenja kulture v upravno centralizirani Jugoslaviji so vedno znova naleteli na neplodna tla zaradi prevelikih razlik med narodi, pa tudi različne stopnje razvitosti kultur. Kljub deklarirani federativnosti je tudi na področju kulture občasno prihajalo do teženj po umetni stvaritvi enotne jugoslovanske socialistične kulture. Kot »skupni« jeziki se je vse bolj uveljavljala srbohrvaščina, ki se je v Sloveniji širila s filmskimi plakati in podnapisi, reklamnimi prospekti ipd. Vsak poskus jugoslovanskega poenotenja bi za Slovenijo kot kulturno najrazvitejšo republiko (glede na odstotek pismenih) predstavljal nazadovanje oz. stagnacijo (Gabrič 1999: 115-120).

Leta 1945 je Slovenija dobila samostojno Ministrstvo za prosveto (kulturo), ki je bilo zadolženo za financiranje in nadzor delovanja slovenskih kulturnih ustanov, ki so bile do druge svetovne vojne odvisne od finančnih sredstev iz jugoslovanskega proračuna. Povečalo se je število kulturnih ustanov in veliko od teh je v imenu imelo pridevnik *slovenski*, da je bil že iz imena razviden narodni značaj npr. Slovensko narodno gledališče (SNG), Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU) itd. (Gabrič 1999: 115, 16).

Pri oblikovanju kulturne usmeritve se je prva povojna leta Jugoslavija zgledovala po svoji veliki vzornici Sovjetski zvezi (do spora z informbirojem leta 1948). Kulturnikom je nova

politična oblast narekovala upoštevanje marksistične misli, torej kritiko kapitalističnega sistema in slavljenje novega, socialističnega, ki bo širšo družbo popeljal v svetlo prihodnost. Že prvih nekaj mesecev po prevzemu oblasti je KP dobila popoln nadzor nad tiskom in občili. Stari časopisi in založbe zapirajo vrata, nadomeščajo pa jih nove, ki delujejo po agitpropovskih načelih. Iz knjižnic in knjigarn odstranijo literaturo, ki jo oblast dojema kot »škodljivo«, pri čemer so se na seznamu poleg fašističnih in nacističnih propagandnih del znašli tudi slovenski avtorji, katerih dela sama po sebi ustrezajo merilom oblasti, vendar so njihovi avtorji za oblast »sporni«. Zelo omejene ali nikakršne možnosti objavljanja imajo naslednji avtorji: pesnik Alojz Gradnik, pisatelj Joža Lovrenčič, dramatik Ivan Mrak, filozofa France Veber in Aleš Ušeničnik, pisatelj Edvard Kocbek (po letu 1952) itn. (Gabrič 1999: 117).

Umetnike so presojali po njihovi politični naravnosti in lojalnosti do komunističnega režima. Emigrante po letu 1945 je oblast štela za narodne izdajalce in ni dovoljevala objave njihovih del. Kulturni prostor je bil torej odprt le za tiste, ki se niso kakorkoli zamerili komunistični oblasti. Splošno vodilo je bilo naslednje: »Umetniki in humanistični znanstveniki naj bi /.../ kritizirali le napake kapitalističnega sistema, v nasprotju s tem pa hvalili novega socialističnega, ki naj bi popeljal ljudi v srečnejšo in bogatejšo prihodnost.« (Gabrič 1999: 116, 17). Maja 1945 se je jugoslovanski maršal Tito na obisku v Ljubljani srečal tudi s šestčlansko delegacijo kulturnikov pod vodstvom Otona Župančiča, ki jo je Titu predstavil minister za prosveto Ferdo Kozak. Tito je v pogovoru dobro ocenil tiste umetnike, ki so sodelovali v NOB, obsodil pa tiste, ki so stali ob strani, četudi niso kolaborirali z okupatorjem. Iz vira »*Srečanje maršala Tita s predstavniki slovenskih kulturnih delavcev v maju 1945 v Ljubljani*« je razvidno, da je s Titom najbolj živo razgovarjal Župančič, ostali pa »so bili bolj tiho in so si lahko le mislili, kam vodi tovrstno obravnavanje kulture.« (Gabrič 1996: 159).

Železna zavesa je ustavila tudi kulturni pretok med Vzhodom in Zahodom, kar pomeni, da so Slovencem ostale neznane takrat aktualne zahodne kulturne dobrine. V kinematografih so prevladovali ruski filmi, na odrih gledališč so prevladovala ruska dela. Tako politiko kritizira Matej Bor, sicer sam partizanski pesnik in dramatik, a tudi predsednik umetniškega sveta pri Komisiji za kinematografijo. V referatu *Beseda o problemih naše filmske umetnosti* (objavljen v reviji *Filmski vestnik* leta 1950) domači filmski kritiki očita, da vse kar pride iz Zahoda označi za šund, vse kar pride iz vzhoda, pa je avtomatično genialno. Očitki s »sovjetsko

zaslepljenostjo« so vsaj v prvih povojnih letih precej na mestu, nenazadnje se vpliv sovjetske šole pozna tudi na prvem slovenskem celovečercu *Na svoji zemlji* (1948).

Enostrankarska oblast KP se je močno odražala tudi v kulturni sferi pri svobodi tiska, govora, izražanju svetovnonazorske usmeritve in vseh ostalih pravicah pluralne demokratične družbene ureditve. Čeprav zagotovljene z ustavo, jih je komunistična oblast dovoljevala v omejeni meri, dobro se je namreč zavedala učinka umetnosti na širšo družbo. Boris Zihlerl, partijski ideolog, književnost in umetnost označi za »mogočni sredstvi vplivanja na zavest in vest ljudi« (Zihlerl 1965: 95).

Za nadzor nad kulturo oz. izvajanje neinstitucionalne cenzure je bil zadolžen poseben partijski aparat za agitacijo imenovan agitprop, agencija za agitacijo in propagando. Mrežo agitpropov je partija sicer imela že pred letom 1945, vendar po drugi svetovni vojni postane ta mnogo bolj organizirana. Agitprop so sestavljali: sektor za tisk in agitacijo, teoretsko-predavateljski sektor, kulturni sektor, organizacijsko-tehnični sektor in pedagoški sektor. Vodje sektorjev in član partijskega vodstva, odgovoren za agitprop, so sestavljali t. i. komisijo za agitacijo in propagando. Za namene te diplomske naloge je najbolj pomemben kulturni center, ki je skrbel za organizacijo in nadzor celotnega kulturnega življenja, pokrival je gledališča, orkestre, zборе, razstave, kino, literarne in kulturne prireditve, izdajateljske dejavnosti itd. Pri tem je treba poudariti, da agitprop ni bil nikoli organizator kulturnih prireditev, pač pa je kot svetovalni organ zgolj usmerjal in nadzoroval njihov potek (Gabrič 1991: 494, 95).

Spor z informbirojem je prinesel prve spremembe v kulturno politiko leta 1949, ko sta Tito in Kardelj na seji politbiroja CK KPJ 10. januarja 1949 agitprop obtožila prevelike pasivnosti v odnosu do informbirojevske gonje. Na II. plenumu KPJ 29. januarja 1949 je Milovan Djilas, vodja agitpropa, poudaril nadaljnje načrte, po katerih bi se kultura morala bolj navezovati na jugoslovansko izkušnjo pri gradnji socializma (Troha 2007: 117, 18).

V začetku petdesetih let zaradi domnevne neučinkovitosti agitpropov začnejo z ustanavljanjem umetniških svetov pri ministrstvu za prosveto, ki naj bi jih poleg članov ministrstev in agitpropa sestavljali tudi umetniški strokovnjaki (Gabrič 1991: 544). Konec agitpropovske politike in prelom s smerjo socialističnega realizma pa prinese leto 1952 – priznan pisatelj Miroslav Krleža, ki je tudi v dobrih odnosih s Titom, na III. Kongresu zveze književnikov poudari nujnost ustvarjalne svobode in odločno zavrne socialistični realizem, na IV. kongresu KPJ, ki poteka med 2. in 7. novembrom 1952, pa je dokončno razpuščen agitprop, s čimer se je končalo obdobje najopaznejšega vmešavanja politike v kulturo (Gabrič 1991: 650, 51). Krležev govor dobro ponazarja intelektualno vzdušje, ki se je uveljavilo v

Jugoslaviji na začetku petdesetih let. Dušan Pirjevec to vzdušje slikovito opiše: »Po stalinistični zimi je odjuga prebudila nove sile in kulturne apetite, dolgo obsojene na strogo ždanovsko dieto.« (Pirjevec 1995: 211).

Če sklenem - leto 1945 predstavlja veliko politično, gospodarsko, socialno in tudi kulturno prelomnico na Slovenskem. Za slovensko kulturo na eni strani pomeni uresničitev dolgoletnih želja, na drugi pa prepreko za hitrejši razvoj. Spodaj povzemam zgoraj razdelane ugotovitve prvega poveljnega obdobja za področje kulture in jih razvrščam v dve skupini – prve predstavljajo kulturno spodbudo, druge pa kulturno zavoro.

--- KULTURNA SPODBUDA

- Slovenija nikoli prej ni bila formalno priznan geografski pojem, priznanje federalizma in različnosti petih narodov v Jugoslaviji pa je odprlo možnosti uvedbe slovenščine v javne ustanove, pogosta so preimenovanja nacionalnih kulturnih ustanov v slovenske, na sploh se število kulturnih ustanov poveča. Dolgo pričakovana emancipacija slovenskega jezika in kulture je bila končno tudi uradno dosežena. Za razvoj kulture in kulturnih ustanov je bilo ključnega pomena to, da se je Jugoslavija preoblikovala v federacijo.
- Leta 1945 je Slovenija dobila samostojno Ministrstvo za prosveto (kulturo), ki je bilo zadolženo za financiranje in nadzor delovanja slovenskih kulturnih ustanov. Resda je prva poveljna leta v Federativni Ljudski Republiki Jugoslaviji prevladoval močan centralizem, vendar je bilo Ministrstvo za prosveto eno najbolj avtonomnih v svojih odločitvah.
- Pridevnik »slovenski«, ki ga v svoje uradne nazive sprejmejo številne kulturne institucije, pomeni, da se tovrstne institucije preoblikujejo v ustanove osrednjega državnega in nacionalnega pomena, kar pomeni, da imajo finančno podlago v državnem vodstvu in niso več odvisne od lokalnih ali mestnih oblasti.

--- KULTURNA ZAVORA

- Vzrok za zavoro v razvoju slovenske kulture in umetnosti je v značaju nove oblasti. Kljub temu da je ustava predvidevala večstrankarsko demokracijo, pa ta dejansko ni zaživela. Komunistična partija Jugoslavije oz. Komunistična partija Slovenije je prevzela enostrankarsko oblast, kar se je močno odražalo tudi v kulturni sferi pri svobodi tiska, govora, izražanju svetovnonazorske usmeritve in pri ostalih pravicah pluralne demokratične družbene ureditve. Vse zgoraj naštetu je komunistična oblast dovoljevala v omejeni meri (pod pretvezo demokratične družbene ureditve).
- Teze s partijske konference kulturnih delavcev, ki je potekala 25. januarja 1944, kažejo v smer posnemanja sovjetske kulturne politike: politično tendenčna umetnost, marksizem in leninizem kot politično in kulturno vodilo. »Nov tip umetnika mora biti nov človek – komunist v vsem svojem življenju ... Stremeti moramo za tipom umetnika, ki je nastal v Sovjetski zvezi.« (Gabrič 1996: 158). Kulturnikom je nova politična oblast narekovala upoštevanje marksistične misli, torej kritiko kapitalističnega sistema in slavljenje novega, socialističnega, ki bo širšo družbo popeljal v svetlo prihodnost. Zapovedana smer v kulturi je socialistični realizem.
- Kulturni molk umetnikov, ki so kolaborirali oz. sodelovali z okupatorjem ali izrazili nestrinjanje z novim režimom, je partijska zahteva številka ena. Ta argument je novo vodstvo večkrat izkoristilo tudi za obračunavanje z neposlušnimi intelektualci. Prva ustanova, ki jo je doletela »čistka« ideološko oporečnega kadra, je bila Univerza. Emigrante je oblast štela za narodne izdajalce in ni dovoljevala objave njihovih del. Kulturni prostor je bil torej odprt le za tiste, ki se niso kakorkoli zamerili komunistični oblasti, zameril pa si se ji lahko zelo hitro. Umetnike so presojali po njihovi politični naravnosti in lojalnosti do komunističnega režima.

Gledališče in dramatika

Gledališče predstavlja edino vejo umetnosti pri nas, ki je dobila svojo institucijo že med vojno – na osvobojenem ozemlju. Nova oblast je prepoznala možnost široke propagande, ki jo omogoča gledališka umetnost z naslavljanjem kolektivnega gledalca, zato je takoj po vojni začela z ustanavljanjem novih gledališč. V Ljubljani poleg SNG Drame odprejo še Mestno gledališče ljubljansko (MGL) leta 1949 in Lutkovno gledališče 1948. Ponovno začneta delovati SNG Maribor in Slovensko gledališče v Trstu. Poklicna gledališča nastanejo v Celju (1945), Kranju (1950), Postojni (1950) in na Ptuj (1952). Leta 1945 je ustanovljena tudi Akademija za igralsko umetnost (današnja Akademija za gledališče, radio, film in televizijo – AGRFT).

Slovenska gledališča so se hitro odzvala na nove pogoje, tako je bivše Narodno gledališče v Ljubljani prvo povojno sezono 1945/1946 začelo kot Slovensko narodno gledališče v Ljubljani. Ime Slovensko narodno gledališče prevzame tudi gledališči v Mariboru in Trstu.

Ljubljanska drama predstavlja centralno nacionalno slovensko gledališko ustanovo. Že pred drugo svetovno vojno se je v umetniško-estetskem smislu evropeizirala po zgledih dveh ključnih tradicij: klasične gledališke tradicije dunajskega Burgtheatra na eni strani in tradiciji odrskega realizma slovansko ruske šole na drugi. Če je v predvojnem obdobju to dvoje za dramo predstavljalo gonilo umetniškega napredka, pa v obdobju po vojni deluje zaviralno in povsem odtujeno zahtevam takratnega časa. Leto 1945 za delovanje SNG Drame Ljubljana ne predstavlja prelomnice, saj gledališko vodstvo ostaja enako: upravnik Oton Župančič, dramski ravnatelj Pavel Golia, dramaturg Josip Vidmar. Kakor pred vojno še vedno aktivno delujeta režiserja Bratko Kreft in Bojan Stupica. Vasja Predan obdobje po letu 1945, ki predstavlja prelomnico za slovensko kulturo na splošno, za gledališko sfero označi takole: »Zagotovo pa se v tem zgodovinsko in politično za slovenstvo sicer nadvse usodnem obdobju ni zgodilo nič gledališkorazvojno in estetskostilno pretresljivega, kaj šele prelomnega. To je mogoče doznati tudi brez nadrobnejšega dokazovanja.« (Predan 1996: 56).

Po letu 1945 je gledališko sceno preveval nekakšen »postokupacijski, osvobodilni in spričo končane vojne sproščeni življenjski polet in zanos« (Predan 1996: 59). Tega zasledimo v utopičnih načrtih kulturnih načrtovalcev npr. Ferda Kozaka, ministra za kulturo, čigar zamisel je bila tudi, da bi v Sloveniji na vsakih sto tisoč prebivalcev prišla ena poklicna gledališka hiša. Po drugi strani pa povojno obdobje prinaša omejitve umetniške svobode in avtonomije

posameznih gledališč, ki naj bi bila še bolj skrčena kot v času vojne (Bibič 2003: 15). Agitprop je »zapovedoval« smer socialističnega realizma in ni prenašal odstopov od ortodoksne ideologije po vzoru SZ. Po sovjetskem modelu se zgledujejo tudi pri študiju predstav, ki je zelo studiozen in dolgotrajen, zaradi česar je število premier skrčeno na približno osem, kar predstavlja zgolj polovico predvojne produkcije (Predan 1996: 62). Zgodovinar Dušan Pirjevec delovanje agitpropa in njegovega vodjo Milovana Djilasa opiše z naslednjimi besedami: »Pod vodstvom neustavljivega Djilasa (rad je paradiral v športni obleki in škornjih, v katerih je imel zataknjen bič), je agitprop postal pošast s tisoč očmi in lovskimi, ki jim ni ušla nobena nepravoverni, javno izražena beseda.« (Pirjevec 1995: 158).

Oblast se je v prvem povojnem obdobju redno vmešavala v notranje zadeve gledališč. V primeru spornih repertoarnih odločitev so v situacijo nemudoma posegle višje instance. Spodaj navajam primere ideološko-političnih posegov v dve slovenski narodni gledališči SNG Drama Ljubljana in SNG Maribor.

SNG DRAMA LJUBLJANA

V poročilu agitpropa iz leta 1946 je zapisano:

»Ljubljanska drama je deloma tudi radi trenutne šibkejše zveze z Agitpropom na svojo roko spremenila repertoar, zaradi česar je moral Agitprop dvakrat intervenirati, tako da je zahteval, da se ne da na repertoar Ben Johnson: Volpone in da se vzame z repertoarja Vodopijanov Laptev: Družinska sreča.«

(Gabrič 2010: 182).

Poročilo ne navaja razlogov za umik navedenih dram iz repertoarja ljubljanske Drame, zato lahko o tem zgolj sklepamo. *Volpone* je angleška renesančna komedija, ki zagotovo ne izkazuje nič neposredno nasprotujočega komunistični oblasti. Morda je njen edini greh to, da prihaja iz Zahoda, vpliv iz kapitalističnega Zahoda je v času železne zavese, vsaj do leta 1948, izredno nezaželen ali pa zgolj ocenijo, da delo ne izkazuje dovolj revolucionarnega duha novega časa. Izločitev ruske drame *Družinska sreča* je morda posledica gonje proti sodobni ruski literaturi, ki jo v tistem času začne izvajati sovjetski vrhovni kulturni ideolog Andrej Aleksandovič Ždanov. Obstaja seveda tudi možnost, da je prepovedi botroval kakšen režijski dodatek, a podatkov o tem nimamo. (Gabrič 2010: 182).

Nekoliko več informacij imamo o posegu, ki so ga agitpropovci napravili pri uprizoritvi drame *Ogenj in pepel* dramatičarke Mire Mihelič. Igra je bila krstno uprizorjena v Drami SNG Ljubljana, v sezoni 1948/1949. Delo, ki se dogaja med 2. svetovno vojno na Slovenskem, naj bi se po mnenju partijcev končalo »preveč v duhu sprave in so ga zato malce prebarvali v črno-bele kontraste, da se ve, kdo je naš in kdo ni naš.« (Gabrič 2010: 183). Sama avtorica je bila nad spremembo vse prej kot navdušena in je poseg v delo opisala takole: »V zadnjem dejanju, ko senator umira, sem napisala, da njegova hči, ki je šla na nasprotno stran, vendarle stopi k njemu v zadnjem trenutku njegove smrtne stiske, toda pred premiero so odločili, da mora Tanja ostati naslonjena ob steno, dokler njen oče ne izdihne.« (Gabrič 2010: 183). Spremembo ocenjuje kot »morda politično pravilno, človeško in umetniško pa ne in zaradi tega je konec drame izzvenel v prazno.« (Gabrič 2010: 183). Eksistencialne dileme, etična vprašanja so bila očitno postavljena na stranski tir, v ospredju pa so politične zahteve po črno-beli podobi v stilu socialističnega realizma, jasna delitev na »naše« in »njihove«.

SNG MARIBOR

V SNG Maribor je povojna repertoarna politika težila k uprizarjanju kombinacije domačih del, dramske klasike in aktualne svetovne dramatike s sočasnimi ideološkimi težnjami po izpostavitvi sovjetskih dramskih avtorjev in socrealističnih agitk. Kljub temu v Mariboru ni prišlo do pretiranega podrejanja aktualnim vplivom socialističnega realizma – ti so bili npr. manj izraziti kot v Ljubljani – tudi zaradi posebne geografske lege bližje severni meji od koder so nekoč prihajali tuji vplivi, pomešani z domačim nemškutarstvom (Predan 1996: 81).

12. 3. 1949 je v SNG Maribor prišlo do krstne uprizoritve drame Antona Ingoliča z naslovom *Likof*. Čeprav je Ingolič veljal za dramatika zvestega režimu, je notranji minister Boris Kraigher zahteval interno recenzijo drame, v kateri mariborski časnikar in pisatelj Oskar Hudales sicer poda pozitivno idejno oceno, a si vendarle želi, da bi bili pozitivni in negativni liki idejno še bolj diferencirani in dogajanje bolj poglobljeno, spet zaradi poudarjene idejnosti in diferenciacije »naših« in »nasprotnikov«. Ne vemo, zakaj je ministra Kraigherja zanimala prav ta agitka (Poniž 2010: 26).

Umika iz repertoarja je bila »deležna« drama *Gospod Ponikvar* Igorja Torkarja, ko je bila igra že v stadiju generalke. Z igro kot tako ni bilo nič narobe, problematičen je bil njen avtor, nekoč navdušen komunist in pisec agitk, ki je bil na seznamu (bodočih) obsojencev na

dachavskih procesih. Dela političnega zapornika pa nikakor ni sprejemljivo uvrstiti v repertoar nacionalne kulturne ustanove (Gabrič 2010: 183).

V začetku leta 1950 iz vodstva KPS v *Poročilu o vsebini in metodah dela v literaturi, likovni umetnosti, glasbi, igralski umetnosti in filmu v letu 1949* sporočijo: »V preteklem letu smo precej okrepili demokratične metode dela s kulturnimi delavci in dokaj zmanjšali nepotrebno vmešavanje ter odločanje agitpropa.« (Gabrič 2010, 184). Na mesto agitpropa pa stopijo na novoustanovljeni umetniški sveti npr. Svet za določanje predlogov za repertoar Drame in Opere. Niso torej nameravali prenehati s političnim vmešavanjem, pač pa samo bolje prikriti svoje sledi, pod videzom odločanja »demokratičnih« svetov. Konec leta 1951 se odločijo »formirati skupen umetniški svet za mestno gledališče in SNG, najti novega direktorja za mestno gledališče, preko javne diskusije in diskusije v odborih ljudske oblasti usmerjati izvajanje politike na področju kulture.« (Gabrič 2010, 184). Te zahteve niso nič drugega kot različni načini za izvajanje političnega pritiska na kulturne ustanove. Toda tudi sveti niso uspeli voditi komunistične kulturne politike, kot so si to zamislili »zgoraj«.

Začetek petdesetih predstavlja val prve »liberalizacije«, vendar vodstva gledališč še vedno nimajo svobode pri odločanju o lastnem vodenju, sestavi repertoarja ... V gledališki sezoni 1951/1952 uprava Drame SNG Ljubljana ni bila prepričana, kaj sploh sme umestiti na repertoar. Takratni ravnatelj drame Slavko Jan je zaradi zamud pri načrtovanju repertoarja celo razmišljal o odstopu, ki pa ga nadrejeni niso sprejeli. Iz pisma Slavka Jana takratnemu upravniku gledališča Jušu Kozaku izpisujem odlomek, iz katerega so razvidne težave pri sestavi repertoarja:

»Po telefonskem sporočilu Zorke 24. 4. je bilo sporočeno, da niso zaželeni: Grum, Trdina, nasvetovan Kristanov Gospodar mesto Tovarne, Cezar in Kleopatra mesto Pygmaliona, Kopernick mesto Teufelgenerala, nasvetovan Anouilh, odsvetovan Sartre. 8. 5. pri ministru Zihherlu je bilo določenih 15 komadov, med njimi Sv. Ivana oz. v skrajnem primeru Pygmalion. Anouilh in Salacrou. Anouilha kot svetovno priznanega sodobnega dramatika smo z vso intenzivnostjo začeli iskati. Kako je danes z novimi teksti, veš sam. [...] Kar zvem, da je Anouilh kolaboracionist, Salacrou informbirojevec, Sartre odsvetovan (kot zelo drzen poskus (eksistencialist)). 29. 6. Sem tebe in ministra pred Zorko in Modicem vprašal za nasvet. Prosil sem napotkov, za katerega avtorja načelno se lahko odločimo. So rekli čakati. Do zdaj še ne vem ali sploh lahko na koga od teh 3 računamo.« (Gabrič 2010: 185).

Zgoraj navedeni primeri so eni redkih ohranjenih pisnih virov implicitne cenzure, ki si je prizadevala pustiti čim manj sledi, saj je šlo (kot je iz pisma razvidno) večinoma za ustne in telefonske pogovore. Vsa omenjena imena so pomembni predstavniki agitpropa, ki so očitno aktivno posegali v repertoarno politiko nacionalnega gledališča. Povedanemu navkljub se meje avtonomije kulturnih inštitucij počasi širijo, konec prvega povojnega obdobja simbolno zaznamuje tudi ukinitvev agitpropovskega aparata KPJ. Nova zakonodaja iz sredine petdesetih let na novo opredeljuje tudi delovanje gledališč, ki daje komunistični oblasti manj možnosti za grobe posege v načrtovanje dela kulturnih ustanov, čeprav do teh kljub temu še prihaja.

Primer: Vitomil Zupan, *Stvar Jurija Trajbasa* (obsodba avtorja na podlagi vsebine in forme dramskega besedila)

Zupanova *Stvar Jurija Trajbasa* je dramsko delo, ki najbolj izstopa iz partijsko določene linije prvega povojnega obdobja. Ostala bolj kot ne ostajajo v začrtanih smernicah socialnega in socialističnega realizma. Pravzaprav je Vitomil Zupan dramo *Stvar Jurija Trajbasa* napisal že pred vojno, leta 1940, ko je bila tudi predvidena za uprizoritev v SNG Drami Ljubljana (režiral naj bi jo Bojan Stupica), vendar se to zaradi vojne in italijanske okupacije ni zgodilo.⁹ Prva Zupanova drama je tako izdajo dočakala šele leta 1947, ko je doživela silovit napad s strani partijske kulturne struje. Partijski ideolog Boris Zihelr *Stvar Jurija Trajbasa* v kritiki iz leta 1948 opiše kot »oster odklon od tega občega in v osnovi pozitivnega prizadevanja ustvariti sodobno slovensko realistično dramo« (Zihelr 1948: 227). Ifigenija Simonović razlog za pregon drame najde v tem, da je bila »preveč klasična, preveč psihološko poglobljena in preveč preroška« (Simonović 2014: 29). Njeno preroškost potrjuje dejstvo, da so v tekstu, nastalem še pred vojno, partijske oblasti zaznavale aktualno kritiko lastnega režima. Povezovala so jo tudi s sodobnimi pojavi eksistencialistične zahodnoevropske dramatike (Koruza 1997: 200), ki je veljala za »dekadentno«. Stvari so se zaostriale do te mere, da so samosvojega in nekonvencionalnega Zupana leta 1948 obsodili na zaporno kazen, pri čemer so na sodnem procesu citirali odlomke iz drame *Stvar Jurija Trajbasa* v dokaz obtoženčeve moralne pokvarjenosti in politične sovražnosti (Kermauner 1972: 83).

Ker cilj politične gonje v tem primeru ni toliko dramski tekst, kot sam dramatik, je najbrž smiselno, da si pogledamo kratek oris izredno razgibanega Zupanovega življenja do obsodbe avtorja leta 1948.

O AVTORJU

Vitomil Zupan se je rodil 18. 1. 1914 v Ljubljani. Po končani gimnaziji je opravljal zelo različne poklice od službe v angleški mornarici, pleskarstva, poučevanja smučanja do profesionalnega boksa. Zaradi razgibanega poklicnega življenja je veliko potoval, se učil tujih jezikov, obenem veliko pisal, a le malo objavljajal. Leta 1959 je zaključil študij gradbenega inženirstva. Povezal se je z levimi strujami študentskega gibanja, predvsem s člani Sokola, in se takoj po okupaciji pridružil OF. Leta 1942 so ga italijanske oblasti internirale v taborišče

⁹ Ljubljanska Drama je pripravljala uprizoritev, ki jo je ideološka cenzura preprečila (Borovnik 2005: 38).

Gonars. Od jeseni leta 1943 je na Dolenjskem deloval kot partizan, kjer se je odlikoval z izjemno drznostjo. V boj proti okupatorju se je najbrž podal tako zaradi boja za narodno osvoboditev, kot tudi zaradi avanturizma, ki ga je stalno silil v preizkušanje novih, vznemirljivih življenjskih situacij. Jeseni 1944 je nastopil funkcijo pri Slovenskem narodnem gledališču v Črnomlju, kjer je Filip Kumbatovič Kalan odkril njegovo nadarjenost za dramatiko, ki se je takrat izražala v obliki kratkih iger in skečev. Po besedah literarnega zgodovinarja Marjana Dolgana se je Zupan takrat dobro zavedal, da »štanca ideološki kič«: »Bil je dovolj bister, da je opazil, kako revolucija budno tehta svoje vojake, kako se neposlušneži in dvomljivci ne vračajo več iz "izvidnic", kaj šele iz "trinajstega bataljona".« (Dolgan 1993: 62). Preračunljivo je ugotovil, da si bo s pisanjem partizanskih agitk utrdil naziv zaslužnega partizanskega kulturnika. Kljub temu je po navodilih Borisa Kidriča moral nekoliko popraviti skeč *Tri zaostale ure*, ki so ga igrali na osvobojenem ozemlju, da je ta bolj ustrezal partijski liniji. Po vojni je vodil kulturni program Radia Ljubljana, od leta 1947 pa je deloval kot svobodni književnik. Za dramo *Rojstvo v nevihti* je leta 1947 prejel Prešernovo nagrado, drama *Stvar Jurija Trajbasa* pa je bila v istem letu predvidena kot del repertoarja ljubljanske Drame, iz katerega jo zaradi odklonilne kritike nato odstavijo (Povzeto po: Borovnik 2005: 37, 38).

Zupanovo partizansko delovanje mu pri obsodbi leta 1948 ni veliko pomagalo, da ne bi bilo njegovo ime z ideološkega gledišča nadvse problematično. Isti ljudje, ki so mu še pred nedavnim podelili Prešernovo nagrado so, kot zelo slikovito ponazori Ifigenija Simonović, »pljunili nanj s primitivnim zadoščanjem« (Simonović 2014: 30). V avtobiografskem romanu *Levitani* Zupan državni sodni sistem opiše z naslednjimi besedami: »Kadar človek človeka otipava, se temu pravi preiskava; ko ga nabijejo, se temu pravi priznanje; ko mu prebero paragraf, se temu pravi obsodba, in ko ga pošljejo v šolo za zločince, se temu pravi zadoščanje pravici.« (Zupan 1985: 35). Zupanova uporniška drža, svobodomiselnost, kritičnost, izstopanje iz začrtane partijske linije itd. so za prvo povojno obdobje nekaj nesprejemljivega.

Po izidu *Stvari Jurija Trajbasa* avtorja obtožijo »dekadence, sovražnih namer, buržoazne orientacije ipd.« (Kermauner 1972: 83). Obsodijo ga na osemnajst let zapora, od katerih jih odsedi sedem. Da bi podrobneje razbrali dramske elemente, ki so tako zelo razburili partijsko oblast, je potrebna skrbna vsebinska analiza drame, znotraj katere bom poskušala interpretirati »sporne« motive in teme.

VSEBINSKA ANALIZA IN POSKUS INTERPRETACIJE DRAME *STVAR JURIIJA TRAJBASA*

- prolog

Jurij Trajbas predstavlja brezčutnega in krutega oblastnika na gradu Ostroge, ki v imenu gosposke in boga izžema kmete. Do svojega položaja je prišel s prevaro, pripravljen pa ga je braniti tudi z najhujšim zločinom, kot je umor. Trajbasov način obvladovanja podložnikov Vilibald, zadnji ostroških graščakov, ki tudi živi v ostroškem gradu, opiše takole:

VILIBALD: Ne bičaš jih, vzameš jim kravo. Ne mečeš jih v klado; izžmeš iz njih novo davščino. Poveš jim, da so svobodni kot ptice, le ugovarjati ne smejo.

(Stvar Jurija Trajbasa 9)

Osrednji motiv Zupanove drame je človek-individualist, ki se s spretnim izkoriščanjem brez kakršnihkoli etičnih ozirov povzpne visoko na družbeni lestvici (Koruza 1967: 128). Partija je v tovrstnih opisih zaslutila negativne aluzije na svoj lasten način vladanja in ostro odreagirala, kar se kaže v literarnih kritikah Borisa Zihlerla in Ivana Potrča (Simonović 2014: 30-32). Lahko bi trdili, da je v tem vidno Zupanovo vizionarstvo, saj je drama nastala že leta 1940, torej pred vladavino KP, čeprav je bolj verjetno, da avtor ni ciljalo na na specifično oblastniško garnituro, pač pa na prikaz slehernega zlega oblastnika, ki se okorišča na račun drugih.

TRAJBAS: Tako vladam na Ostrogah v imenu gosposke, v imenu boga in v imenu reda. /.../
Oblast in moč imam; ker je postava na moji strani, je tudi pravica.«

(Stvar 8)

Trajbasovi načrti o neomejenem vladanju se zamajejo, ko se nepričakovano pojavi pravi lastnik graščine Ratar, ki pripotuje iz Amerike. Ko Trajbas izve, kdo je neznani popotnik in da nikomur ni povedal za svoje poreklo, ga brez pomisleka ubije, Vilibald je edina priča njegovega zločina. Lik bistroumnega Vilibalda je še posebej zanimiv. Na prvi pogled postranska oseba je edina, ki si Trajbasu upa povedati, kar mu gre, vendar ga ne izda, saj je bil pred petnajstimi leti Vilibald tudi sam zapleten v umor.

- prvo dejanje

Leto dni kasneje Trajbas pripravlja pustno veselico, na katero njegov sin Peter povabi tudi prijatelja, slikarja Simona Jalna. Zupan Simonov poklic izkoristi za prikaz Trajbasovega odnosa do umetnikov:

TRAJBAS: Saj jih poznam te ptiče. Delajo se, kot da hodijo po oblakih, zraven pa gledajo, komu bi obesili tisto pomazano platno. In pa: nikdar nimajo groša.

(Stvar 22)

Med Simonom in Trajbasom se izrazi nasprotje med umetniško (zastopnik Simon) in strogo materialistično (zastopnik Trajbas) človekovo naravo (Borovnik 2005: 39). Tudi svojo hčer Marcelo bi Trajbas rad oženil s premožnim tovarnarjem, medtem ko se ta zaljubi v pesnika Simona.

Partija je tovrsten zaničljiv odnos do boemskih umetnikov morda interpretirala kot lasten odnos do novih umetniških tokov z Zahoda, sledi katerih je našla tudi v Zupanovi drami. Tako Boris Zihlerl: »V Zupanovi drami mrgole ceneni rekviziti reakcionarne romantike 19. stoletja, h katerim se tolikanj radi zatekajo predstavniki sodobne buržoazne literature /.../« (Zihlerl 1948: 224). Medtem ko »pravoverni« socrealistični umetniki pomagajo družbi graditi svetlejšo prihodnosti, t. i. buržujski dekadenti predstavljajo breme na njenih plečih.

Zupan v dramo uvede nadrealističen prizor, v katerem neznan glas (morda glas umorjenega Ratarja) preganja Trajbasa. V njegovem upravičevanju storjenega dejanja bi lahko razbrali partijsko opravičilo in odgovor na očitke za vse krute ukrepe, ki so se jih morali posluževati v izgradnji nove, pravičnejše družbe:

GLAS: Zase si storil, za svojo častihlepnost, za svojo samoljubnost, za svojo korist!

TRAJBAS: Ne! Zanje sem in oni me sovražijo, se me ogibajo, se me boje, hinavijo se pred menoj, sedaj pa stikajo nekje glave in se mi posmehujejo. Vse vedo, vse vedo in se delajo, kot da ne vedo nič.

(Stvar 41)

In pa:

GLAS: Roke si imel krvave. Roke imaš krvave.

TRAJBAS gleda roke, jih skrije za hrbet: Predsodkov sem se otresel. Kaj je kri? Mesar ima ves dan krvave roke, pa mirno spi. Smrt živali je bila potrebna in koristna.

(Stvar 42)

Osemnajsti prizor je še posebej zanimiv, saj v njem Trajbas Vilibaldu razlaga, kako se povzpeti na oblast in zavladata – brez težav lahko potegnemo vzporednice s socialistično revolucijo, nacionalizacijo zasebnih podjetij in ideološko manipulacijo, ki jo izvaja povojna slovenska oblast:

TRAJBAS: /.../ Kdor hoče zavladata, mora odvreči vso staroversko navlako. Nobenega imperija bi ne bilo, nobene kolonije, nobene fabrike, ako ne bi v imenu boga najvišjega vcepljali rodovom plemenitih gesel: vsaka oblast je od boga, kdor se bojuje zoper oblastnike, se bojuje zoper božjo zapoved, dajte cesarju, kar je cesarjevega in bogu, kar je božjega. Kako se zavlada zamorcem predragi? Najprej ga cepiš s krščansko ljubeznijo in mu izviješ kopje iz rok, potem mu z ljubeznijo pobereš imovino, nato ga pošlješ delat na plantažo ali v rudnike, da ne pogine od lakote. Tako je, vidiš, vsa ta morala sredstvo za vladanje. /.../

(Stvar 43)

- drugo (vmesno) dejanje

V drugem dejanju pride do naključnega razkritja – Trajbas prisluškuje pogovoru Simona z Vilibaldom, v katerem se razkrije, da je Simon Ratarjev nečak in kot tak zakoniti dedič Ostrog. Trajbas začne načrtovati še njegov umor, Vilibald sklene posvariti Simona.

Očitno je, da se Trajbas ne bo ustavil pred nikakršnimi žrtvami, saj je v svojem boju za oblast slep za vse ostalo. Podobno so očitali povojnim oblastem, ki so izvajale izvensodne poboje nad nekdanjimi nasprotniki in vsemi, ki bi lahko ogrozili njihovo oblast.

- tretje dejanje

Trajbas začne nagovarjati Vilibalda, da bi na pustni veselici »po nesreči« ustrelil Simona. Poveden je njegov monolog v šestem prizoru prve slike, v katerem opisuje, kako na svetu ni prostora za oba – njega in Simona:

TRAJBAS: Vsak je naprodaj. Enega kupiš s peharjem krompirja, drugega z lepo besedo in očmi, uprtimi pošeno naravnost v njegove. Haha, njegov led se je kar tajal pod žarki moje dobrote in žrtvovanja. Tako bom govoril v društvu za varstvo živali, preden bom kandidiral za poslanca. Posebni, preizkušeni postopek znamke Trajbas. Ukanil sem ga, a sedaj bo premišljal

in bo hotel odgovora še na nešteta vprašanja. Za naju oba, Simon Jalen, ni prostora na Ostrogah. Preveril te bom še enkrat. Druga ukana bo zanesljivejša od prve. Človeštvo bo izgubilo velikega kulturnika, mazača in pleskarja Jalena. Roko na to, da boš molčal za vedno! Roko na to! Obziri, Simon Jalen, so že davno popadali iz Trajbasovega balona. Zato se njegov balon dviga čedalje višje. O, ti, uboga gosenica, prišla si na mojo pot o nepravem času. Moj čevelj te pomečka in gre dalje.

(Stvar 61)

V povojnem obdobju v družbi ni bilo prostora za kogarkoli, ki se ni pridružil NOB, četudi ni sodeloval z okupatorjem – po načelu »kdor ni z nami, je proti nam«. Nekateri izmed njih so bil prisiljeni v to, da so, kot pravi Trajbas, molčali za vedno.

Veliko razkriva tudi monolog, v katerem se izraža Trajbasova misel o črednem nagonu ljudi znotraj sistema. Sam meni, da je izven sistema, saj nima nikakršnih moralnih omejitev, ko je potrebno ubijati, da bi ohranil oblast. Pojavlja se analogija s partijskim ravnanjem, kot jo opiše Ive A. Stanič: »Partija se je v imenu ljudstva postavila nad ljudstvo /.../« (Stanič 1998:144). Obenem so Trajbasov monolog povojne oblasti lahko dojemale kot norčevanje iz partijskega leporečja o skupnih ciljih kolektiva, pri čemer v vrednote skupnosti in naroda nihče ne verjame, vsakega skrbi samo zase:

TRAJBAS: Bedaki! Vina jim daj, dal si jim iluzijo. Valjajo se v sreči. Vsak zase čofota po brozgi. /.../ Drug proti drugemu držijo važne obraze ljudi z dolžnostmi, skrbmi, polni vsakovrstne šare z zvenečimi imeni. /.../ Vklenjeni so v sistem, ki ga imajo vsi za gnilega. Vsak teh posameznikov je zoper družbo, vsak posameznik ti bo povedal, da zaničuje maso: kje pa je potem tista družba? Kje tista masa? Vsi so utopljeni v sistemu, iz katerega ne morejo. Trajbas je šel iz sistema. /.../ Ha, poslušaj čredo posameznikov v hlevu sistema! Sedaj služijo svoji požrešnosti, ki jo imenujejo razveseljevanje, svojemu nečistovanju, ki ga imenujejo ljubezen, svojemu napuhu, ki ga imenujejo ponos, svoji lenobi, ki jo imenujejo počitek, ha, ha, narod, svetli moj narod, kako visoka so tvoja stremljenja! Bedaki! /.../

(Stvar 69, 70)

Vilibald se v nadaljevanju odloči za lastno spletko – Trajbasu pove, da je videl duha umorjenega Ratarja, nato preoblečen vanj pride na pustno zabavo. Trajbas se ne more več obvladovati in Vilibalda ustreliti, nato v neprištevnosti pade skozi okno in umre. Njegove zadnje besede so:

TRAJBAS: *Umoriti me hočejo! Saj ga nisem zase. Zaradi stvari sem ga. Zaradi ideje! Pomagajte! Umoriti me hočejo! Na pomoč!*

(Stvar 80)

Uboj zaradi ideje lahko predstavlja referenco na partijsko ravnanje med in po vojni, tudi zaradi česar Ivan Potrč Zupana v svoji kritiki *Stvar Vitomila Zupana* obtoži neposrednega napada na partizanstvo, pri čemer mu je dobro znan podatek, da je drama nastala že pred vojno (Potrč v Simonović 2014: 32).

Drama se zaključí z dvema ironično pomenljivima replikama:

VILIBALD: Spet je poginila ideja, velika ideja Jurija Trajbasa. Čas je, da se razidemo. Čezme bo zrastle trava. Na svidenje tam, kjer se ne bomo več grizli med seboj, ker bomo imeli usta polna zemlje.

DEŽEVNIK: Zemlje, ki jo obdelujemo – mi.

VILIBALD pade na obraz.

(Stvar 80)

Zupan tudi konča z bodico jasno uperjeno proti vsem oblastem, ki so izkoriščevalske in zatiralske, nastrada pa brezimna množica.

V zgodbi drame in njeni ideološki poanti mnogi vlečejo vzporednice s štirideset let prej napisanim Cankarjevim *Kraljem na Betajnovi* (1901) (Koruza 1967: 128, Kermauner 1972: 83, Poniž 2001: 235). Osrednji dramski motiv je v obeh dramah propad velikega oblastiželjnega zločinca in špekulanta, ki se je do premoženja in moči dokopal z zločinom. Vendar konca nista identična – Cankar zaključí s popolno družbeno afirmacijo in Kantorjevo osebno zmago nad kakršnimikoli moralnimi pomisleki, medtem ko Zupan poskuša prikazati nemoč in ideološko ujetost Trajbasa, ki kljub domišljanju, da je nad sistemom, klavrno propade znotraj njega (Koruza 1967: 130). Motiv sicer ni neznan avtorjem smeri socialnega realizma, omogoča namreč dober prikaz socialne diferenciacije: pravično delovno ljudstvo proti pokvarjenemu malomeščanskemu kapitalistu. Temeljna morala zgodbe je tudi pri Zupanu jasna: kapitalistična družba je zgrajena na zločinu in izkoriščanju, zato je le začasna. Ta izkoriščevalski sistem mora propasti, saj predstavlja zločin zoper človeško naravo samo, do česar bo prišlo po dveh poteh – od znotraj, z duševnim oz. moralnim razkrojem in od

zunaj, z revolucijo. Šele, ko se bo to zgodilo, bo svet dosegel ravnovesje. (Kermauner 1972: 84).

Vendar Zupan tega »pravovernega« motiva ne gradi na realistični, pač pa na simbolistični ravni (Koruza 1976: 120), v Vilibaldovih »nesmiselnih« govorih (njegova norost je le krinka, pod katero lahko govori resnico), naj bi bili prisotni celo elementi ludizma (Kermauner 1998: 79). Zupanova drama v tej smeri izstopa iz strogo začrtanih norm prvih povojnih let, zato jo kritika odločno odkloni. Očitajo mu povezovanje z zahodnim sočasnim tokom eksistencialistične dramatike in ga obtožijo zahodnjaškega »dekadentstva«. Tako Zihlerl o Zupanovih medvojnih in povojnih literarnih delih pravi, »da jih obeležuje popolna brezbržnost za konkretno problematiko družbene resničnosti, močne primesi dekadentskega kozmopolitizma, izkoriščanje okvirov naprednega gibanja za literarno oznanjanje individualizma in antihumanizma« (Zihlerl 1948: 227). Predvsem ga moti, da v drami kmetje predstavljajo povsem nepomembne like in naj bi bili zgolj »socialna fasada, ki naj prikrije čisto dekadentstvo Zupanove drame« (Zihlerl 1948: 227).

LIK TRAJBASA

Kermauner opaža pomembno razliko med likom kapitalista v socialno realističnih dramah in Trajbasom v tem, da slednji ni navaden zločinec, ki načrtno izvaja zločine pod prozorno pretvezo, da to dela za dobro naroda, človeštva ipd., zločinec, ki ni zmožen iskrenosti do samega sebe. Trajbas je človek, ki samemu sebi prizna, kaj dela, a meni, da ko to počne, uresničuje nek svoj višji nazor. Njegov zločin je zavedni, hoteni in pragmatski, nekaj, kar bi pripisali Nietzschejevemu »nadčloveku«, zločin brez opravičila (Kermauner 1972: 82).

Trajbas je proti vsem temeljnim naravnim človeškim principom – norčuje se iz celotne moralistične ideologije krščanske, evropske, predvsem pa slovenske tradicije, kar je lepo razvidno iz Trajbasove replike:

TRAJBAS: Narod je zastava. Kdor jo drži, ta drži narod. Drži pa jo, kdor ima oblast in denar. Torej narod na stran.

(Stvar 8)

Narod, ki ga socialistična oblast tako povzdiguje, za Trajbasa pomeni samo sredstvo za pridobivanje denarja in oblasti, kar so vladajoče partijske oblasti morda razumele kot posreden očitek.

Po opravljenem zločinu pa Trajbas ne deluje več tako vsemogočno. Vse bolj se ga polašča živčna napetost, ki mu do nesrečnega konca ne da miru. Tudi sam je del ideološkega sistema in njegova domnevna svoboda, ki mu jo dajeta moč in oblast, je samo iluzija (Koruza 1967: 128). Možno je, da je partija nesrečen Trajbasov konec interpretirala kot napoved lastne nesrečne usode.

TRAJBASOVI NASPROTNIKI

Trajbasu nasproti stojijo trije liki: kmet Deževnik, slikar in legitimni lastnik ostroške graščine Simon ter zadnji ostroški graščak Vilibald.

1. Deževnik

Kmet Deževnik v drami redko nastopa. Je tipična figura zavednega dela ljudstva, manjšine, ki se ne pusti zmanipulirati ali kupiti in se pripravlja na temeljni socialnozgodovinski obračun. V svojem bistvu predstavlja ideološko neoporečen tip malega človeka, ki veruje v svetlo prihodnost in odpravo zgodovinskih krivic.

DEŽEVNIK: Dobro veš, da lažeš, Trajbas! In vi, smeti hlapčevske, dovolite, da brije norca iz vas. Ha, dobro, da so še drugačni v vasi. /.../ Uniči nas, a vedi, da mlini meljejo, krompir pa čudeže dela /..!

(*Stvar 29, 30*)

2. Simon

Simon je predstavnik napredne inteligence, pravega bogastva zanj ne predstavljajo materialne dobrine, ampak lepota. Kljub temu ni samo esteta, saj je pri njem možno izražen občutek za pravico, socialni boj, saj se je tudi sam začel kot kmečki sin revnih staršev.

SIMON: Jaz sem se klatil po tujini lačen, z razgledom na strehe sem slikal, kopal sem se v delavskem zavetišču v kadi /.../

(*Stvar 33*)

SIMON: Ali ne slišite, da vse vpije: Pravica! Pravica! /.../

(Stvar 37)

SIMON: Ampak velika voda prihaja in se ne bo zaustavila ob zasmehovalcu. Krivica in izkoriščanje vpijeta do nebes.

(Stvar 37)

3. Vilibald

Lik Vilibalda je tisti, ki je partijske ideologe od vseh najbolj zmotil. Zadnji graščak, ostanek fevdalnega sistema, prisiljen moriti v dvoboju med fevdalcema, na prvi pogled deluje nekoliko preživeto. Vilibald vseskozi išče resnico, a je ne more najti, zaradi lastne negotovosti ne sprejme nobene odločitve ali konkretnega dejanja. Ni nor, čeprav ga mnogi tako dojemajo in tudi sam meni, da bi mu bilo tako lažje. Od Shakespearja dalje dvorni norci pod krinko norosti govorijo resnico. Vilibald je nekakšen Trajbasov »dvorni norec«, od njega materialno odvisen, vendar je jasno, da ga intelektualno nadvladuje (Koruza 1967: 130). Ne opredeli se niti za Trajbasa niti za revolucijo. Z omahljivci pa je partija vedno najprej obračunala – tako pravi Lenin: »Glavni in temeljni pogoj za uspeh na večer pred proletarsko revolucijo je svoboda, ki je v tem, da se partije revolucionarnega proletariata osvobodijo oportunistov in 'centrašev', njihovega vpliva, njihovih predsodkov, slabosti, omahovanja.« (Lenin 1982/83: 239). Kljub omahovanju je Vilibaldova preobleka ključna za konec igre in Trajbasovo smrt, ko, kot Vilibald sam pravi, postane »kolo usode«.

VILIBALD: Blagor jim, ki niso odprte glave. /.../ Moj šahovski konj /.../ gori v stolpu ga imam, v neki kavarni sem ga ukradel, mi venomer govori, ko se pogovarjam z njim: dva naprej, eden vstran, in se mi reži v obraz. Vedno se skladava; saj ima prav: skok, skok in še en skok, sredi nekje ali proti koncu igre te vrže z deske: opravil si. /.../

(Stvar 36)

Zupanova drama *Stvar Jurija Trajbasa* je postavljena na slovensko podeželje, v časovno neopredeljeno okolje romantičnega značaja (grad, vihar, strahovi ...), glede na to da gre za zadnjega graščaka, sumimo na prehod iz fevdalizma v kapitalizem. Kljub temu je avtorjeva kritika izkoriščevalskega zločinskega oblastnika precej univerzalna in se jo da aplicirati na mnoge družbene sisteme, tako se v njej prepoznajo tudi povojne partijske oblasti. Skozi

vsebinsko analizo drame, naslanjanje na objavljene literarne študije in poznavanje aktualnega zgodovinskega obdobja sem poskušala prikazati možno interpretacijo »spornih« delov drame s strani »pravovernih« socialistov. Glede na dejstvo, da je drama nastala pred vojno, je malo verjetno, da je Zupan neposredno kritiziral partijsko ravnanje in je vladajoča oblast dramo izkoristila za obsodbo neposlušnega in samosvojega avtorja. Spekter možnih interpretacij zgolj kaže na kvaliteto Zupanovega umetniškega dela.

Primerjava literature s stvarnostjo sicer poteka že od nekdanj, v dobro in slabo literaturi. Že Sokrata so označili za pohujševalca mladine, podobna sodba doleti Zupana, ki mu na podlagi drame *Stvar Jurija Trajbasa* očitajo »kriminaloidnost« in »naravno osebno nagnjenost k zločinstvu« (Kermauner 1998: 219). Zihlerl ga na koncu svoje kritike obtoži, da izkorišča revolucionarno gibanje in najbrž kar celotno ljudstvo v lastne namene, Zupanov opus naj bi bil »navzkriž z resnično borbo naše partije, naših najboljših kulturnih delavcev, našega ljudstva proti usedlinam hlapčevske preteklosti, gre navzkriž s prizadevanji večine naših pesnikov, dramaturgov in pisateljev, usmerjenih k realistični umetnosti, graditeljev socializma« (Zihlerl 1948: 228). Skorajda edini »greh« Vitomila Zupana je, da ni pisal v takrat prevladujoči smeri socialnega in socialističnega realizma, saj drama ne neposredno napada partije, ampak problematizira vzpon vsakršnega oblastiželjnega povzpetnika brez kakršnihkoli moralnih zadržkov. V kombinaciji z Zupanovo svobodomiselnostjo to v letu 1948 zadostuje za osemnajstletno zaporno kazen.

Vitomil Zupan svojo nesrečno izkušnjo tako popiše v noveli *Praznina*, prvič objavljeni leta 1969 v zbirki *Sončne lise*:

»Niti za hip ne pomislite, da sem nor, pijan ali šaljiv – ali da vam igram, kakor to delajo neke ničle brez sramu, ki jih je sram stopiti na oder in zaigrati bolečino, pa igrajo v vsaki družbi. Ne. Jaz sem državni nagrajenec izpred kakšnih petnajst let, človek z družbenim ugledom in odlikovanji. Nekdaj, pred vojno, sem bil mlad in poln poti v sebi, po poteh pa so se sprehajali čisto dostojno oblečeni ideali. Potem sem bil mlad in srednje pogumen, ideali pa so vrgli kravate v smeti in začeli sočno preklinjati, da me kdo ne bi obdolžil meščanstva. Potem sem nekaj let molčal, nakar sem zelo pametno spregovoril. Ne tako kot zdaj. Sicer pa je v redu z menoj. Priznано v redu. Čudili bi se, kako v redu. Red me je ovil kot bel udav.«

(Zupan 2014: 153)

DRUGO POVOJNO OBDOBJE 1953-1964

»Ker prava demokracija ni mogoča, kajti neposredno samoupravljanje – ljudje namreč niso bogovi in ljudstvo ne Bog – ne more obstajati, je posredovanje nujno.«

(Hribar 1985: 168)

Obča zgodovina

Petdeseta in šestdeseta leta 20. stoletja zaznamuje oboroževalna tekma med velesilama, ki še zaostreje blokovsko delitev sveta. Oboroženi konflikti potekajo na bližnjem vzhodu, v obeh Korejah, Vietnamu in na Kubi.

Po Stalinovi smrti leta 1953 v vzhodnem bloku začne potekati t. i. proces odjuge, destalinizacija, ki postopoma pripelje do politike popuščanja in vzpostavljanja ravnotežja med obema blokoma. Februarja 1956 Nikita Hruščov, Stalinov naslednik, na 20. kongresu KP SZ obsodi stalinizem in prvi odkrito spregovori o zločinah stalinističnega obdobja. Državni sistem SZ je za časa njegove vladavine postal milejši: omeji moč Komiteja državne varnosti (KGB), izpusti del političnih zapornikov, začne z obsežnimi gospodarskimi reformami itd. Zunanjo politiko vodi v znamenju popuščanja napetosti, kar se v odnosu z Jugoslavijo kaže v priznanju napak sovjetskega vodstva v primeru spora z informbirojem leta 1948. Leta 1955 Hruščov ukine vojno stanje z Nemčijo in sklene Avstrijsko državno pogodbo, leta 1958/59 začne dialog z Združenimi državami Amerike. Hruščov na čelu SZ ostane do leta 1964. Njegovi nasledniki politiko SZ skušajo ponovno približati stalinističnemu modelu, a procesa popuščanja napetosti ne morejo več zaustaviti (Nećak 2003: 198-213).

Proces destalinizacije občutijo tudi v drugih državah vzhodnega bloka. Množično zamenjujejo vodilne partijske garniture, prihaja tudi do obširnih rehabilitacij živih in mrtvih žrtev stalinizma. Številne države vzhodnoevropskega socialističnega tabora se odločijo za lastno, nacionalno različico komunizma, ki vodi v liberalizacijo družbenih odnosov, zaradi česar jo pogosto spremljajo veliki nemiri in včasih tudi krvavi obračuni z varuhi »edine prave« različice socializma. Leta 1956, po razpustu informbiroja (18. aprila 1956), pride do demokratizacije Poljske in Madžarske.

Na Poljskem iz zapora izpustijo reformističnega »nacionalnega komunisto« Wladislava Gomulko, zagovornika Titove poti v socializem, in nekatere druge komuniste njegove orientacije. Pride do velikih sprememb v poljski vladi in CK KP. Na plenarnem zasedanju CK 19. oktobra 1956 sprejmejo sklepe o čim hitrejši demokratizaciji in decentralizaciji države, odpravi cenzure in o izčrpnem obveščanju javnosti. Že naslednji dan v Varšavo prispe sovjetska delegacija, da bi preprečila rehabilitacijo Gomulke in ostale ukrepe. Poljsko pred intervencijo »starejšega brata« najbrž obvaruje zgolj dejstvo, da se v tem času na Madžarskem že odvijajo krvavi dogodki in se Hruščov želi izogniti konfliktu na dveh koncih (Nećak 2003: 213-216).

Na Madžarskem pride do podobne situacije – destalinizacija odpravi staro partijsko garnituro, iz zapora sta izpuščena Janos Kádár in Imre Nagy, ki postaneta ključna akterja dogajanja na Madžarskem v letu 1956. Takrat pride do množičnih študentskih demonstracij v Budimpešti in Pečuju, na katerih zahtevajo svobodo tiska, odpravo smrtne kazni, boljše življenjske razmere, spoštovanje človekovih pravic in avtonomijo univerze. V noči iz 23. na 24. oktober ok. 100 000 demonstrantov podre Stalinov kip in začne odstranjevati rdeče zvezde. Val, ki so ga sprožili študentje, se zaradi težkih življenjskih razmer širi in vstajniki od vlade zahtevajo reforme. SZ 24. oktobra z vojaško silo intervenira in zaduši madžarske želje po demokratičnih reformah, kljub temu se upori nadaljujejo. 1. novembra pride do naslednje sovjetske intervencije, 4. novembra pa rdeča armada začne splošni napad na Budimpešto, kljub nasprotovanju OZN. SZ je zrušila vlado Imreja Nagyja in na njegovo mesto postavila Janosa Kádárja (Nećak 2003: 216-221).

Konec petdesetih let so rezultati politike popuščanja vidni tudi v zahodnem taboru, kjer ameriški predsednik Dwight D. Eisenhower začne s politiko približevanja SZ. Nasledi ga John F. Kennedy, ki se leta 1961 na Dunaju sreča s Hruščovim, da bi razpravljala o rešitvi berlinskega vprašanja, razum prevlada tudi pri reševanju konflikta na Kubi (Nećak 2003: 222).

Drugo poveljno obdobje poteka v znamenju dekolonizacijskih procesov, ki so posledica razpada velikih kolonialnih imperijev po drugi svetovni vojni. Večina kolonij se je osvobodila do srede šestdesetih let, nekakšno prelomnico predstavlja leto 1960, ko se v enem letu osamosvoji veliko število kolonij. Prve po vojni se osvobodijo azijske kolonije, večinoma v šestdesetih letih pa še afriške. Nekdanje kolonialne sile so se proti osvobodilnim gibanjem sprva borile z orožjem, vendar procesa osvobajanja ni bilo več mogoče zaustaviti. Svoj vpliv želijo ohraniti s politično, gospodarsko in vojaško prevlado v na novo nastalih državah.

Neokolonialistične tendence sprožajo nove napetosti v odnosu med obema blokoma, saj si vsaka stran želi pridobiti kar največji vpliv. Nove države se začnejo odločati za tretjo opcijo, t. i. politiko neuvrščenosti, katere osnovni cilj je bila zagotovitev trajnega miru in popuščanje napetosti med blokoma (Nećak 2003: 227-230).

Slovenska zgodovina

USTAVNI ZAKON IZ LETA 1953

Gospodarska situacija se v petdesetih letih ni kaj prida spremenila, gospodarsko rast je še dodatno zavirala izolacija s strani SZ, ki je sledila sporu z informburojem. Nova usmeritev modela samoupravljanja je potekala v smeri demokratizacije, decentralizacije in debirokratizacije upravnega sistema. Uzakonjena je 13. januarja 1953 z Ustavnim zakonom o temeljnih družbene in politične ureditve FLRJ. Zakon je deloma dopolnjeval, deloma pa tudi ukinjal ustavo iz leta 1946 in tako zaključil proces preseganja sovjetskih struktur in njihovega nadomeščanja z novimi, izvirno jugoslovanskimi (Pirjevec 1995: 213). V definicijo državne ureditve je uvedel pojem socializem in FLRJ definiral kot socialistično demokratično zvezno državo suverenih in enakopravnih narodov, v kateri vsa oblast pripada delovnim ljudem (Repe 2003a: 273, 74). Zvezno in republiške vlade so zamenjali izvršni sveti, samoupravljanje pa so razširili tudi na področje družbenih služb – šolstvo, kulturo in ostale družbene dejavnosti.

Zbor narodov je izgubil svojo samostojnost in bil vključen v zvezni zbor – avtonomno je lahko deloval samo v primeru polemik o odnosu med federacijo in republikami (zelo občasno). Na zvezni ravni sta tako obstajala zvezni zbor in zbor proizvajalcev. Za zbor proizvajalcev volijo svoje predstavnike dve skupini – v prvi so predstavniki delavcev, uslužbenci v trgovini, industriji in obrti, rudarstvu, gozdarstvu, gradbeništvu, prevozništvu, poštni in telefonski službi, gostinstvu in komunalni; v drugi pa kmetje, člani kmetijskih zadrug in člani njihovih družin ter delavci in uslužbenci kmetijskih posestev (Repe 2003b: 46). Novost na zvezni ravni je uvedba funkcije predsednika države. Zvezna skupščina na to mesto izvoli Josipa Broza – Tita.

DECENTRALIZACIJA

Republike so bile pooblašene za sprejemanje lastnih ustavnih zakonov, vendar med njimi ni bilo pravice do samoodločbe in odcepitve, »saj je prevladala misel, da samoupravni sistem vsebuje integracijsko moč, ki presega etnične raznolikosti države.« (Pirjevec 1995: 213). Tvorci ustavnega zakona so zagovarjali stališče, da bosta proizvodna demokracija in decentralizacija sami po sebi omogočili hkratno uresničevanje nacionalnih pravic, kar se je izkazalo za iluzorno. Že konec petdesetih let se začnejo kazati posledice napačne mednacionalne politike (Repe 2003a: 274). Decentralizacija ni pomenila tudi federalizacije, saj pristojnosti ni prenašala na republike, pač pa na manjše enote (občine), s čimer je onemogočala združevanje po nacionalni osnovi. Tito se v sporu med centralisti in federalisti ni izjasnil za nobeno stran, saj se je zavedal občutljivosti vprašanja, vendar je ves čas načrtno spodbujal graditev enotne jugoslovanske socialistične kulture, ki naj bi bila osnova za nastanek enotnega naroda (Repe 2003a: 279, 80).

VAL »PRVEGA LIBERALIZMA«

Reforme v prvi polovici petdesetih let so omogočile izražanje svobodne misli in težnje po bolj demokratični politični organizaciji. Na volitvah, ki so bile predčasne zaradi sprejetja novega ustavnega zakona, nastopa za isto funkcijo že več kandidatov. Milovan Djilas, eden izmed glavnih partijskih ideologov, predstavi opcijo dvostrankarskega sistema, v katerem bi bila zveza komunistov ena, socialistična zveza pa druga stranka. Vendar pa Tito in nekateri drugi vodilni politiki Djilasove ideje o dvostrankarstvu zavrnejo z argumentom, da bi lahko pripeljale do anarhije in ponovne vrnitve kapitalizma (Repe 2003a: 275). Djilasova afera izbruhne v za Jugoslavijo izredno težkem času (sušna letina, zadolženost v tujini, zaostrena zunanjepolitična situacija), zato z Djilasom po hitrem postopku obračunajo in ga odstranijo iz političnega življenja. Postane najbolj znan jugoslovanski politični disident. Proces demokratizacije je v letih 1953, 1954 zaustavljen, s čimer se zaključi val t. i. »prvega liberalizma«.

Posledice političnih sprememb se odražajo tudi v organizaciji prve množične stavke v socialistični Jugoslaviji, ki jo januarja 1958 organizirajo rudarji v Trbovljah in Hrastniku, nato še v Zagrebu. Vzrok za stavko so bili poleg nizkih osebnih dohodkov rudarjev tudi odnos uprave do delavcev, vprašanje premij, nezadovoljstvo z razmerami v občini itd. (Repe 2003a:

275). V slovenskem in jugoslovanskem prostoru je stavka povzročila precej vznemirjenja in je ovrгла dotedanje prepričanje o nemotenem razvoju samoupravnega socializma. Stavka je razlog za veliko ostrih kritik na račun slovenskega vodstva. V jugoslovanskem vodstvu jo označijo za simptom slovenskega nacionalizma in predstavlja ponovni razkol med zagovorniki centralizma in federalizma, ki se vleče do konca šestdesetih let (Repe 2003a: 275).

SAMOSTOJNA POT V SOCIALIZEM

Vsem težavam navkljub je Jugoslavija nadaljevala samostojno pot v socializem in se ni vrnila k sistemu državnega socializma, značilnega za vzhodnoevropske države. Na tajnem zasedanju CK ZKJ 3. novembra 1954 je Tito izjavil, »da jugoslovanskih komunistov nihče ne bo odvrnil od samostojne poti v socializem, na katero so stopili leta 1948.« (Pirjevec 1995: 221). Tudi po Stalinovi smrti in poskusom Hruščova k ponovni navezavi odnosov med državama, Tito ni klonil, dokler ni dosegel, da so se Sovjeti odpovedali dogmi demokratičnega socializma in priznali pravilnost jugoslovanske teze o različnih poteh v socializem (Pirjevec 1995: 223). Jugoslovansko ideološko zmago predstavlja Beograjska deklaracija, ki jo podpišeta takratni premier SZ Nikolaj Aleksandrovič Bulganin in predsednik republike (in hkrati premier) Josip Broz – Tito. SZ je podpis v interesu, saj si želi preusmeriti približevanje Jugoslavije zahodnem političnem polu. Obnovljenemu političnemu in gospodarskemu sodelovanju navkljub je v jugoslovanskih odnosih s SZ še večkrat prišlo do zaostritev – programska usmeritev jugoslovanskih komunistov, sprejeta na 7. kongresu ZKJ 22. aprila 1958, in zavrnitev sodelovanja na konferenci 12 socialističnih držav novembra 1957 v Moskvi, sta sprožili ponovno ohladitev odnosov med državama. Najbolj sporen del jugoslovanskega programa je predstavljalo demokratično zavzemanje za enakopravne odnose med socialističnimi državami in gibanji, kar je SZ odvzemalo vodilno vlogo. Po drugi strani pa programska usmeritev ni zaznala velikih sprememb v svetu, kot je skokovit tehnološki napredek, nastajanje novih slojev, spremenjene socialne politike v zahodnih državah itd. in je na teh področjih izražala precejšnje nazadnjaštvo. Prevladalo je nezaupanje do zahodnega sveta in njegovih inovacij, v katere se Jugoslavija ni vključevala (Repe 2003a: 276).

DRUŽBENO-EKONOMSKE SPREMEMBE

V petdesetih letih se Jugoslavija, ki je bila zaradi spora z informbirojem in posledično sovjetskega embarga konec štiridesetih v kritični gospodarski situaciji, uspe pobrati.

Liberalnejša politika in pomoč iz Zahoda prispevata h koncu obdobja gospodarske stagnacije. Ekonomska politika se preusmeri iz težke industrije na razvoj predelovalne in druge lahke industrije. Poveča se pomen trgovine. Sredi petdesetih let pride v Sloveniji do preskoka iz kmetijske v industrijsko družbo. Pospešena industrializacija se odraža na pozidavah kvalitetnih kmetijskih površin, hitri gradnji velikih delavskih naselij (kar pospešijo ekonomske migracije iz nerazvitih delov Jugoslavije), pereči stanovanjski stiski, nastajanju sloja polkmetov-poldelavcev, nastajanju novega urbanega sloja prebivalstva, ki ustvarja posebno kulturo in navade, in postopnemu naraščanju motorizacije. (Repe 2003a: 277-279).

Začetek petdesetih let Slovenija že izvažata blago v zahodne evropske države in ZDA, mnoga slovenska podjetja izdelujejo blago po tujih licencah. Vendar je tekstilna industrija še vedno enolična in ne upošteva zahodnih modnih trendov, tudi ponudba prehrabnih izdelkov je bila precej ožja kot na Zahodu. Pogosta so »nakupovalna potovanja« v Italijo in Avstrijo. (Repe 2003a: 278).

NOVA USTAVA

V začetku šestdesetih let se okrepijo konflikti v jugoslovanskem vodstvu, med Slovenijo in zveznim vodstvom prihaja do sporov, najprej zaradi gospodarskih vprašanj, nato pa še zaradi teženj po oblikovanju enotne socialistične kulture, ki bi bila nadrejena nacionalnim in bi postopoma pripeljala do enega jezika in enega jugoslovanskega naroda, čemur so vodilni slovenski politiki odločno nasprotovali. Nasprotja so opazna tudi pri sestavi nove jugoslovanske ustave, ki je sprejeta aprila 1963 in po kateri se ime države preoblikuje iz Federativne ljudske republike Jugoslavije (FLRJ) v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ). Ustava, ki so jo razglasili za »najboljšo na svetu« je bila v bistvu »napihnjena, nedorečena in v marsičem utopična« (Pirjevec 1995: 251). Predstavljala naj bi formalen dokaz pokopa večstrankarskega ustroja in jasno načrtala jugoslovansko pot v zreli socializem. Kljub svojim pomanjkljivostim pa je nakazovala možnost večjih individualnih svoboščin.

Slovenska ustava je bila (podobno kot ostale republiške ustave) v glavnem kopija zvezne. Slovenijo je opredeljevala kot socialistično demokratično skupnost ljudstva Slovenije, ki temelji na oblasti delovnega ljudstva in samoupravljanju. Zvezna skupščina se je razširila – sestavljalo jo je pet zborov (zvezni, gospodarski, prosvetno-kulturni, zdravstveno-socialni in organizacijsko-politični), s čimer se je okrepila samoupravna komponenta. Pod Kardeljevim

vodstvom je zvezna skupščina postala »trdnjava liberalcev, ki so nekako obšli partijo in vanjo poslali svoje najboljše ljudi, da bi se še naprej borili za reforme.« (Pirjevec 1995: 251). Že kmalu po sprejetju ustave so se v skladu s političnimi razmerami, ki so se začele spreminjati v korist reformistično usmerjenih politikov, začele razprave o spremembi ustave.

Eno izmed ključnih vprašanj socialistične demokracije je bilo »kako naj pri sprejemanju najpomembnejših sklepov družbe sodeluje kar največ delovnih ljudi?« (Bilandžić 1980: 290). Partijsko vodstvo je namreč še vedo držalo v rokah dinamiko sprememb družbenih odnosov, kar ni moglo ostati brez negativnih posledic. Bilandžić pravi, da je tak »slog« dela sčasoma začel deformirati družbene odnose, pri čemer misli na »monopol« posameznih visokih državnih in partijskih funkcionarjev, ki so delovali povsem mimo nadzorstva partije, predstavniških organov oblasti in družbenopolitičnih organizacij (Bilandžić 1980: 290). To je predstavljalo širši problem, kot ga je mogla zajeti ustava, in v obravnavanem obdobju še ni bilo obravnavano kot praktična politična težava, ki bi zahtevala hitre rešitve.

Kulturna zgodovina

Petdeseta leta s sabo prinesejo glasnejša opozicijska stališča do vladajoče oblasti, ki se zaradi pomanjkanja politične opozicije izražajo skozi kulturno. Uradna politika v Sloveniji je v tem obdobju pristajala na t. i. »tihi pluralizem« v kulturi, umetnosti in deloma publicistiki (Repe 2003b: 71). Seveda pa ni bila meja še tolerantnega nikjer natančno začrtana in se je tudi premikala, odvisno od aktualnih razmer.

KOMISIJE ZA NADZOR NAD KULTURNIKI

Po ukinitvi agitpropa ideološki nadzor nad kulturniki nekoliko popusti, v obdobju med letoma 1952 in 1955 naj bi za pravilno usmerjenost kulture skrbeli vsi člani KP, kar se v praksi ne obnese. V revijah, gledališčih in na radiu se pojavlja vse več t. i. dekadentnih del (leta 1953 npr. nastane politično neobremenjen film *Vesna*, ki je takoj postal eden najbolj gledanih filmov). Predsedstvo Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije (SZDLS) je zato 3. aprila 1954 ustanovilo komisijo za ideološko vzgojno delo predsedstva SZDLS. Delovala je pod vodstvom človeka, ki je imel ključen vpliv na kulturo že od vojne dalje – to je Boris Zihelr. Tudi ostali člani komisije (vodje zvez kulturnih društev, Ljudske prosvete Slovenije in

Zvez Svobod, uredniki revij in založb itd.) so bili večinoma nekdanji sodelavci agitpropa. Vodilni ideologi so kljub delovanju komisije menili, da je njihov vpliv omejen in so se z nostalgijo spominjali časov vodene agitpropovske kulturne politike. Kljub temu se strinjajo, da vrnitev v stare čase ni več mogoča; kot pravi Boris Zihelr je »po likvidaciji starih agitpropov /.../ nastala vrzel, ki je ni mogoče zamašiti s povratkom na staro, je pa vendar vrzel« (Gabrič 1995: 16).

Februarja 1956 ustanovijo še ideološko komisijo CK ZKS, katere vodstvo ravno tako prevzame Zihelr, njegovo mesto v komisiji za ideološko vzgojno delo predsedstva SZDLS pa je prevzel Branko Babič, ki je takoj po svojem nastopu zagotovil polno sodelovanje obeh komisijskih teles (Gabrič 1995: 17). Oblastni organi (odbor za prosveto, skupščina, vlada) so imeli manjše pristojnosti, navadno so zgolj razpravljali o že oblikovanih idejah, ki so se oblikovale v drugih forumih. Od februarja 1953 obstaja tudi Svet za prosveto in kulturo Ljudske republike Slovenije (LRS),¹⁰ ki je imel v svojih vrstah relativno najmočnejše zastopstvo kulturnikov, vendar skoraj nikakršnih pristojnosti. Na sejah so se pogosto razvile živahne debate o zakonskih predlogih, ki pa so bile redko upoštevane (Gabrič 1995: 18).

UVEDBA SAMOUPRAVLJANJA

Takten način partijskega nadzora v kulturi oblasti dosežejo z uvedbo samoupravljanja v kulturne ustanove, do katerega pride sicer relativno pozno (po sprejetju ustavnega zakona leta 1953) v primerjavi z uvedbo delavskega samoupravljanja. Razlog za zavlačevanje se najbrž skriva v dejstvu, da bi z uvedbo delavskega samoupravljanja člani kulturnih kolektivov dobili vsaj delni nadzor nad programsko politiko kulturnih ustanov. Temelj sistema t. i. družbenega samoupravljanja so predstavljali upravni odbori, ki so poleg nadzora poslovanja imeli tudi zadnjo besedo pri potrjevanju repertoarne politike. 5. decembra 1955 je slovenska skupščina sprejela odlok o vodstvu kulturno-prosvetnih, umetniških in znanstvenih zavodov, ki je določal, da osebje kulturnega zavoda vodi največ tretjino članov upravnega odbora, ostali dve tretjini je imenoval ustanovitelj (Gabrič 1995: 22). Tako je partijska oblast lahko blokirala vsako neželjeno odločitev, še preden je ta pronicala v kulturno javnost. Redki primeri politično-ideoloških posegov po javni predstavitvi so posledica težav s kadrom, saj je tovrstno upravljanje zahtevalo veliko število politično ustreznih uslužbencev, kar je bilo praktično

¹⁰ Svet za prosveto in kulturo LRS je sicer obstajal že od aprila 1951, a so mu z ustavnim zakonom zmanjšali pristojnosti (Gabrič 1995: 18).

nemogoče zagotoviti. Nejasnosti pri razmejitvi pristojnosti med organom družbenega upravljanja in avtonomnimi organi ustanove, so bile najbolj prisotne v gledališčih (Gabrič 1995: 23).

PARTIJSKI KONCEPT KULTURE

Partijski ideologi so ves čas strogo ločevali med delavsko in vrhunsko kulturo, pri čemer naj bi bila slednja ostanek minule kapitalistične dobe, ki jo je treba čim prej pokopati. Boris Zihlerl trdi, da bi morali namesto vrhunska tovrstno kulturo imenovati »gosposka kultura preživelih razredov«, kajti le »mi edini, socialisti, komunisti in marksisti se borimo za resnično vrhunsko kulturo« (Gabrič 1995: 26). Pod delavsko kulturo so razumeli kulturo v smeri socialističnega izročila, ki jo je ustvarjal delavski razred, nosilec revolucije. Propagirala naj bi malega človeka in zajela čim večje množice. Za vrhunsko kulturo so veljali »dekadentni« umetnostni tokovi iz Zahoda. Josip Vidmar, kritik stare šole in zvest Zihlerlov privrženec, je leta 1963 ogorčeno protestiral proti modernizaciji repertoarja, ki jo v ljubljansko Dramo pripelje ravnatelj Bojan Štih: »In proti temu protestiram, če čutim, da me je vodstvo teatra hotelo prepričati o tem, da čutim tako, kot čuti sodoben Američan, sodoben Francoz ali kdorkoli izmed te degenerirane bratovščine, ki jo zasledujemo preko literature v marsikaterem zahodnem komadu.« (Vidmar v Kalan 1969: 25).

V skladu z zgornjim konceptom je partija podpirala tiste kulturne ustanove, ki so zagovarjale delavsko smer oz. egalitarnost tudi na kulturnem področju: osnovne in srednje šole, amaterska delavska kulturna društva, kot so pevski zbori, gledališke in glasbene skupine. Veliko bolj skeptični so bili pri podpori gimnazij in univerze (kamor naj bi se vpisovali »malomeščanski elementi«) in kulturnih ustanov »dekadentnih« usmeritev, kamor so uvrščali gledališča, filharmonijo in večino osrednjih ljubljanskih kulturnih ustanov (Gabrič 1955: 27).

Partijski ideolog Boris Zihlerl je v umetnosti ločeval »pozitivno« in »negativno«. Pozitivna so bila tista umetniška dela, ki so opisovala človeka kot družbeno bitje, ki teži k boljšemu in lepšemu; negativno, dekadentno, malomeščansko pa je bilo vse drugo, kar ni pomagalo ustvarjati socialističnega človeka novega sveta. Najbolj so kritizirali eksistencializem v literaturi, tako Boris Zihlerl: »V interesu dejanskega napredka naše družbene misli je potrebna načelna idejna borba proti eksistencializmu in njemu podobnim subjektivističnim in individualističnim pojavom v duhovnem življenju naših dni.« (Gabrič 1995: 28). V slikarstvu je bila največ kritik deležna abstraktna umetnost, v glasbi pa jazz. Partija je torej kljub

spremembam v začetku petdesetih let delo kulturnikov še vedno ocenjevala predvsem ideološko, medtem ko so bili estetsko-umetniški kriteriji potisnjeni v ozadje.

Milovan Djilas, ki sem ga že označila kot najbolj znanega jugoslovanskega disidenta, je imel svoje mnenje tudi, kar se tiče kulture. Tako je opisal »dekadenco« iz Zahoda: »V teh dekadentnih pojavih je dostikrat tudi nekaj pozitivnega. Osnovno je negativno, najdejo pa se tudi pozitivne stvari, recimo način izražanja misli, neka nova uporaba jezika, dajanje drugačnega smisla besedam itd. /.../ Pustiti je treba več ali manj vse, pač pa o vsem mnogo diskutirati.« (Gabrič 1995: 31). Djilas je torej v nasprotju z Zihierlom sodil, da naj Zveza komunistov (ZK) iz privilegirane pozicije ne vsiljuje lastne ideologije, pač pa naj jo zagovarja v odprtem boju z nasprotnimi stališči.

Partijski pogledi na kulturo se v petdesetih razdelijo v dve struji – poleg že opisane Zihierlove usmeritve, drugo iz ozadja vodita najprej Boris Kraigher in nato Stane Kavčič. Oba postaneta predsednika IS in sta naklonjena reformam v ZK. Kulturniško opozicijo »izkoristita« v lastne politične namene: nasprotovanje jugoslovanskemu centralizmu. Čeprav so njuni razlogi predvsem ekonomski, podpreta kulturniško opozicijo, ki komunalni sistem kritizira iz drugih izhodišč. V drugi polovici petdesetih se je linija v kulturi spreminjala tudi zaradi jugoslovanskih političnih in gospodarskih razmer. Po normalizaciji odnosov s SZ politični vrh ni več tako ostro nastopal proti intelektualni opoziciji, poleg tega se pričinja poudarjati vloga strokovnosti. Oboje da inteligenci možnost za širše udejstvovanje (Gabrič 1995: 222). Zihierlov koncept v teh razmerah izgublja na moči, kar je najbolj vidno v letih 1956 in 1957, ko se močno angažirata tako kulturnopolitična kot kulturniška stran. Prihaja do številnih afer, prepovedi Kocbekovih pesmi, prepovedi uprizarjanja Javorškovega *Povečevalnega stekla*, ukinjanja revij in gledališč ... Polemike med Zihierlom in nasprotniki njegovega koncepta vrh dosežejo v kritikah Josipa Vidmarja, ki je eden najbolj vnetih zagovornikov Zihierlovega koncepta. Začel se je sesuvati mit o obstoju dveh umetnosti – delavske in vrhunske, kar je bil začetek konca za Zihierlovo strujo.

KULTURNIŠKA OPOZICIJA

Drugo povojno obdobje predstavlja relativno ugodno klimo za nastanek kulturno-umetniške opozicije (Troha 2003: 124). »Uradna politika v Sloveniji je v tem obdobju dovoljevala pluralizem v kulturi, umetnosti in deloma publicistiki ter posredno celo v političnem mišljenju /.../« (Repe 2003b: 71). V tem času na kulturnem in znanstvenem področju nastanejo

pomembni premiki: uveljavitev abstraktnega slikarstva, moderne glasbe (jazz), eksperimentalnih gledališč, v literaturi se uveljavlja eksistencializem, v znanosti pozitivizem ... Na kulturniško sceno vstopa mlajša generacija kulturnih ustvarjalcev. Ideološki led se je začel počasi tajati, kar za umetnost pomeni osvobajanje »iz železnega okovja uniformirane ideološke smeri socialističnega realizma. Smeri, ki ni imela nič skupnega z resničnim svetom in življenjem, ki so ga ljudje živeli in čutili na svojih plečih.« (Bibič 2003: 15).

Na začetku petdesetih let kulturniško opozicijo predstavlja revija *Beseda*, v kateri socrealizem zamenja intimizem, zgolj kulturniški okvir pa preseže konec petdesetih *Revija 57*, ki je začela s kritiko sistema in oblasti nasploh. V politični prostor je posegla z razpravami o raznih družbenih problemih, z literarnimi nastopi in organizacijo alternativne gledališke dejavnosti (*Oder 57*). Od avtorjev, ki objavljajo v *Reviji 57*, se najbolj politično izpostavi Jože Pučnik, kar je razlog za obsodbo na devet let zapora in nato več kot dvajsetletno politično in ekonomsko prisilno emigracijo. Pučnik je kritiziral enačenje partije z oblastjo (kljub deklarativnemu načelu, da morata biti ločeni), oblast pa obtožil odtujenosti od ljudi. *Revija 57* po enem letu ukinejo kot »disidentsko revijo, k čemur prispevajo tudi aktualni dogodki, kot je delavska stavka v Trbovljah – partijsko vodstvo se je zbalo morebitne povezave, ki bi se lahko vzpostavila med delavci in inteligenco (Repe 2003b: 71-81).

Kritika oblasti v neodvisnih kulturnih krogih je v šestdesetih postajala vse bolj neposredna, česar vodilni politiki niso mogli več dolgo tolerirati. Nekdanje zavezništvo med kulturniki in delom oblasti (Kraigher, Kavčič) se je začelo krhati. Pomladi leta 1964 ukinejo revijo *Perspektive* (izhaja od 1960) in takoj zatem po nasilno prekinjeni premieri sodno prepovejo uprizorjanje in izdajo Rožančeve drame *Topla greda*. Že jeseni 1963 se začne študentsko gibanje, ki se tudi zaradi omenjenih dogodkov, pomladi 1964 povzpne do svojega vrha. Po različnih fakultetah ljubljanske univerze in v študentskem naselju se vrstijo množična srečanja študentov, na katerih razglabljajo o ukinitvi *Perspektiv* in naraščajočih pritiskih na študentski časopis *Tribuna*. »Vroč pomlad 1964«, kot jo poimenuje Alenka Puhar, sicer ostane omejena na Slovenijo, ostali Jugoslovani dogajanje spremljajo »z začudenim, morda tesnobnim ali celo osuplim molkom.« (Puhar 1985: 79).

Gledališče in dramatika

Začetek petdesetih za gledališče ni prinesel bistvenih novosti – število gledališč se še vedno povečuje, tako leta 1956 v Ljubljani nastane Mladinsko gledališče, leta 1955 pa

Eksperimentalno gledališče in polprofesionalno Goriško mestno gledališče.¹¹ Zaradi silovite ekspanzije gledališča na Slovenskem je primanjkovalo kadrov (igralcev, režiserjev, dramaturgov), odrske opreme, denarja za izdelavo kostumov, financiranje gostovanj ... Obisk gledaliških prireditev je bil v primerjavi s tujino sicer zadovoljiv, sezona 1956/57 drži absolutni rekord predstav v zgodovini slovenskega gledališča (Gabrič 1995: 88-90).

SNG DRAMA LJUBLJANA

Ljubljanska Drama je v obravnavanem obdobju veljala za najboljše gledališče v Jugoslaviji, med leti 1949 in 1961 ga vodi Slavko Jan,¹² pred drugo svetovno vojno uspešen igralec, po njej režiser, ravnatelj ljubljanske Drame in profesor na Akademiji. Drama je v času njegovega vodstva kar dvakrat dobila nagrado za najboljšo predstavo na Sterijevega pozorju, najbolj znanem jugoslovanskem gledališkem festivalu, pri čemer je obe predstavi režiral Jan sam (Žmavc: *V pristanu so orehove lupine* – 1958 in Bor: *Zvezde so večne* – 1960). Kljub temu Janovo obdobje v Drami ocenjujejo kot precej »statično« (Bibič 2003: 17). Jan je bil tradicionalist, zakoreninjen v »zlatem veku« ljubljanske Drame med obema vojnoma, ki ni bil dovzeten za nove tokove umetnosti iz Zahoda. Drama je v Janovem obdobju še vedno predstavljala »trdnjavo, hram tradicije in nekakšnega slovensko obarvanega akademizma, za katerega je bilo značilno, da so vodilni igralci obvladovali visoki stil, medtem ko se je manj pomembni del ansambla utapljal v čitalniškem folklorizmu, ki je bil že na robu diletanizma.« (Bibič 2003: 17). Tovrstna usmeritev je ustrezala Zihelovi vladajoči struji in njenemu idealu »delavske samodejavnosti«, ki naj bi jo vrhunska umetnost dušila.

Leta 1955 v Ljubljani gostujeta dve znameniti gledališči: Théâtre National Populaire iz Pariza in Burgtheater z Dunaja. Sledila so tudi gostovanja moskovskega Hudožestvenega teatra in londonskega Old Vic. Mnogim primerjave s slovensko gledališko situacijo potrdijo nebogljenost naših gledališč in njihove osrednje predstavnice ljubljanske Drame (Bibič 2003: 18).

Poskus prenovitvene repertoarne politike v Dramo prinese novi dramaturg Lojze Filipič, ki je izredno spodbujal domačo produkcijo. Takoj po nastopu novega delovnega mesta v sezoni 1955/56 organizira nagradni natečaj za izvorno slovensko dramo. Ob koncu sezone sta kot

¹¹ Goriško mestno gledališče se profesionalizira leta 1969 (Predan 1996: 120).

¹² Vmes so sicer tri leta ravnateljjevanja pesnika Mileta Klopčiča, ki pa deluje pod močnim vplivom Slavka Jana (Bibič 2003: 16).

nagrajenki natečaja uprizorjeni Smoletovo *Potovanje v Koromandijo* in Javorškova drama *Povečevalno steklo*, pri čemer slednjo po petih ponovitvah iz sporeda umaknejo neuradni cenzorji (*Živo gledališče I.*: 217, 18). Filipičev poskus modernizacije drame se torej konča dokaj klavirno, šele novemu, bolj svobodomiselnemu ravnatelju Bojanu Štihu (svoj mandat začne leta 1961) uspe osrednje slovensko gledališče »reevropeizirati«, torej dokončno zlomiti doktrinarni socrealizem in začeti proces preroditve gledaliških oblikovalnih postopkov v smeri preseganja literarne dramske predloge in dejavnega oblikovanja gledališke predstave kot avtonomne umetniške kreacije. S Štihom se zaključí t. i. »obdobje kontinuitete« in se začne najbolj plodno umetniško obdobje v povojni zgodovini ljubljanske Drame (Predan 1996: 65, 66).

SAMOUPRAVLJANJE V GLEDALIŠČIH IN SPREMEMBA GLEDALIŠKE ZAKONODAJE

Oblast kulturnikom ni zaupala, zato je samoupravljanje v kulturne institucije prišlo relativno pozno. Svoj vpliv so si poskušali zagotoviti z dvotretjinsko večino v upravnih odborih (organi posebne oblike družbenega samoupravljanja, ki ga namesto delavskega uvajajo v kulturo), vendar v končni fazi z doseženim niso bili zadovoljni. Nobenim ni povsem jasno, kakšno vlogo imajo upravni odbori, kakšno pa umetniški vodje ustanov. Juš Kozak, upravnik Drame, je opozarjal na posebnosti posameznih kulturnih institucij, ki se jih premalo upošteva pri nadvse improviziranem sestavljanju upravnih odborov in njihovem nadaljnjem delovanju (Bibič 2003: 23). Bojan Štih je absurdnost kolektivnega odločanja o repertoarju ponazoril s primerom iz Drame, ko je Cankar komaj prišel v repertoar »s pičlo večino petih glasov proti štirim« (Bibič 2003: 24). Gledališčnike je skrbelo, da bi se zmanjšali ansambli, skrčilo število vaj ipd., kar je med člani ansamblov povzročalo precejšnjo resignacijo. Ker oblast ni pokazala nikakršnega razumevanja za predloge kolektivov, so ti zgolj čakali na ukaze »z vrha« (Bibič 2003: 32).

Sredi petdesetih let začnejo s pripravljanim nove gledališke zakonodaje, ki bi omogočila večjo koordinacijo dela med gledališči, bolj urejeno poslovanje, zaščito »specifičnosti« posameznih ustanov, oblast pa je najbolj zanimalo družbeno upravljanje in finančna razbremenitev države. Zaradi slednjega so načrtovali prenos Slovenskega narodnega gledališča in Slovenske filharmonije iz proračuna republike na ljubljanski okraj. Kljub nasprotovanju kolektiva Drame z Jušem Kozakom na čelu, Akademije za igralsko umetnost, Slovenske akademije znanosti in umetnosti in celo Josipa Vidmarja, je odlok o prenosu

Slovenskega narodnega gledališča in Slovenske filharmonije izglasovan 6. marca 1956. Istega leta zvezni zakon o gledaliških uzakoni družbeno upravljanje za vsa gledališča. Kmalu se je pokazalo, da je nova zakonodaja usmerjena predvsem k ukinjanju gledališč. Leta 1957 so gledališča v Kranju, Kopru in na Ptuj administrativno ukinjena, pri čemer ostre reakcije ne samo gledaliških kolektivov, pač pa tudi širše slovenske kulturne javnosti, niso nič zalegle (Predan 1996: 60). Razlog za ukinitvev najbrž predstavlja mnenje oblasti, da poklicna in polpoklicna gledališča zavirajo razvoj delavskih amaterskih odrov, ki producirajo sistemu primerno »delavsko« kulturo, namesto škodljive »vrhunske«, ki jo propagirajo poklicni teatri. (Gabrič 1999: 124).

EKSPERIMENTALNA GLEDALIŠČA

Zaradi akademizma v osrednjem slovenskem gledališču SNG Drama Ljubljana pod vodstvom gledališkega ravnatelja Slavka Jana vedno več mladih intelektualcev, ki se ukvarjajo z gledališčem, čuti potrebo po »sodobnejšem, manj patetičnem, bolj resničnem, kritičnem gledališkem izrazu.« (Bibič 2003: 16). Zaradi tega se v drugi polovici petdesetih let začnejo rojevati alternativna neinstitucionalna gledališča, ki jih imenujemo tudi eksperimentalna. Treba je poudariti, da so v njih še vedno sodelovali poklicni ustvarjalci, kar je zagotavljalo resen in ambiciozno ustvarjen odpor in opozicijo institucionalnim gledališkim ustanovam (Predan 1996: 128).

Eksperimentalna gledališka opozicija ni obstajala zgolj zaradi apriornega kljubovanja prevladujočim gledališkim tokovom, pač pa se je usmerila v iskanje novega in drugačnega. Izhajali so iz zgodovinskega trenutka: blokavske polarizacije in hladne vojne, blokade, ki jo je v svetu ustvarjala železna zavesa in človekove odtujenosti, ki se pojavi kot stranski produkt skokovitega tehnološkega napredka, ki favorizira materialno pred duhovnim. Prednost pred literarno dramsko podlago je dobila avtonomna človekova izkušnja (Predan 1996: 128-130). Eksperimentalna gledališča so na repertoar uvrščala zvrsti sodobnih tujih dramatikov, ki so bili na odrih institucionalnih gledališč označeni za »dekadentne«, reformirali so gledališko stilno interpretacijo, dokazovali možnost novih in drugačnih izraznih sredstev ter gledaliških elementov, dokazovali so nezadostnost tradicionalnega realistično psihološkega gledališča in poudarjali možnost drugačnih, stilno bolj živih interpretacij, tudi klasičnih dramskih tekstov (*Živo gledališče II.* 1975: 11).

Prvo leta 1955 začne delovati **Eksperimentalno gledališče** režiserke Balbine Battelino Baranovič, ki sicer še naprej izhaja iz literarnih predlog tekstov, vendar skuša poglobljati intimnost uprizoritev s posebnim ozirom na igralčevo osredotočenost in spodbujati gledalčevo živo participacijo z dogajanjem na odru (presega četrto gledališko steno). Med leti 1955 in 1967 Eksperimentalno gledališče pripravi šestnajst premier, od tega štiri večere poezije in eno komično opero. Balbina Battelino Baranovič kot prva v slovenski prostor pripelje klasika dramskega modernizma Samuela Becketta (Predan 1996: 131, 32).

Druga alternativna gledališka skupina se leta 1958 zbere okrog igralke in režiserke Drage Ahačič, ki jo večletno bivanje v Parizu najbrž spodbudi k ustanovitvi lastnega odra, ki uprizarja predvsem novodobne francoske igre. Tudi gledališče **Ad hoc**, kot ga je poimenovala, še izhaja iz literarne predloge in propagira njegove nove, gledališko intenzivirane stilne izrazne možnosti netradicionalnih igralskih in režijskih interpretacij (*Živo gledališče II.* 1975: 13). V slovenski gledališki prostor je Ad hoc prinesel moderne interpretacije Pierra Marivauxa, Jeana Giraudouxa, Jeana Anouilha, pomemben pečat pa pustita predvsem uprizoritvi *Zaprth vrat* in *Umazanih rok* Jeana Paula Sartra (Predan 1996: 133).

Nesporno najpomembnejši alternativni oder pa predstavlja eksperimentalno gledališče **Oder 57**. Nastane na pobudo skupine študentov z igralske Akademije in Filozofske fakultete, med ustvarjalci pa najdemo tudi gledališko aktivne člane zbrane okrog zgolj leto dni izhajajoče *Revije 57*. Pomen Odra 57 je v tem, da povsem opusti psihološki realizem v gledališču in črpa nove vsebine iz narave gledališke umetnosti same. Poglavitno misel predstavlja teza, da gledališče ne more in ne sme biti več zgolj produkcija literature in posnemanja realnosti, pač pa si mora prizadevati za »samosvoj, avtentičen, emancipiran in oblikovalno nadgrajen ali ustvarjalno iz sebe napajajoči se, svoj imanentno odrski oblikovalni in gledališko pomenski strukturi zavezan umetniški izraz.« (Predan 1996: 136). Oder 57 bi lahko imenovali tudi »radikalno literarno gledališče«, ki producira nekakšen »naturalizem idejnega pomena besede« (*Živo gledališče II.* 1975: 13). V sedmih letih svojega delovanja je Oder 57 pripravil dvajset premier (trinajst izmed njih krstnih uprizoritev novih slovenskih besedil), od tega za najbolj prelomni predstavi veljata Smoletova *Antigona* (1960) in Kozakova *Afera* (1961) (Troha 2007: 126). Oder 57 je bil stalno v »občutljivih« odnosih z vladajočo oblastjo zaradi kritične angažiranosti, povod za ukinitvev pa je leta 1964 predstavljala uprizoritev drame *Topla greda* Marjana Rožanca, ki je kritično obravnavala aktualno agrarno politiko.

Obdobje med letoma 1955 in 1967 se kaže kot »resnična gledališka pomlad, ki je dajala sadove še po koncu tega obdobja, ko teh skupin ni bilo več« (*Živo gledališče II.* 1975: 12). Večino njihovih repertoarnih, dramaturško stilnih, izraznih in režijskih dosežkov so namreč prevzela institucionalna gledališča.

Primer: Jože Javoršek, *Povečevalno steklo* (prepoved uprizarjanja drame)

Povečevalno steklo (podnaslovljeno kot farsa v štirih dejanjih) je bilo kot nagrajena drama anonimnega natečaja, ki ga je organiziral Lojze Filipič v sezoni 1955/1956, krstno uprizorjeno 16. marca 1956 v ljubljanski Drami, režiral ga je Andrej Hieng. Po peti ponovitvi se je prvič jasno pokazalo, da je oblast še kako pozorna na to, kaj se objavlja in uprizarja, saj je bila drama odstranjena iz repertoarja. Taras Kermauner to označi za »prehod – vstop – dram(atik)e v območje direktne državne politike« (Kermauner 1998: 192). Jože Javoršek je po tem dogodku obveljal za problematičnega avtorja, v časnikih so se pojavili mnogi napadi nanj, čeprav ga niso zaprli ali mu prepovedali objavljati. Sporočilo oblasti je bilo jasno – odstranitev *Povečevalnega stekla* z repertoarja je pomenila pritisk na avtorja, na upravo ljubljanske Drame, bila je zgled vsem drugim gledališčem, ki bi si drznila uprizarjati vprašljiva dela, da bodo sledile težave (finančne, politične ...). Knjižna objava drame sledi šele leta 1967 v zbirki *Gledališke igre*, kjer sta objavljeni še dve Javorškovi drami – *Kriminalna zgodba* in *Manevri*.

V *Povečevalnem steklu* je veliko avtobiografskega, Javoršek skozi lik Pohlina v bistvu razlaga svojo izkušnjo v odnosu s cerkvenimi in političnimi oblastniki, s katerimi je kot samosvoja osebnost že od mladih let dalje zapadal v konflikte. Naj na kratko orišem njegovo življenjsko pot do premierne uprizoritve *Povečevalnega stekla*.

O AVTORJU

Jože Javoršek (prvotno ime Jože Brejč) se je rodil v Velikih Laščah, 20. oktobra 1920. Študiral je primerjalno književnost na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Med drugo svetovno vojno se je pridružil partizanom in na osvobojenem ozemlju vodil Radio OF. Po vojni je nadaljeval s študijem na pariški Sorboni, kjer se je seznanil s sočasnimi modernističnimi tokovi v umetnosti, in nekaj časa delal na jugoslovanskem veleposlaništvu v Parizu. Leta 1949 je bil na montiranem političnem procesu v Ljubljani obsojen na dvanajst let zapor, vendar je po treh letih izpuščen. Leta 1956 je diplomiral iz Dramaturgije na Akademiji za igralsko umetnost (Povzeto po Borovnik 2005: 44).

Javoršek je, podobno kot Zupan, v spore s političnimi oblastmi prihajal zaradi svobodomiselne narave, kot razlaga Kermauner: »Javorška so gledali mnogi – Partija –

postrani že v partizanih. O tem piše v svojih avtobiografskih tekstih. Sebi in javnosti prizna, da je – bil – prestopnik. Vendar določi mero – model tega prestopništva: bil je le mali prestopnik, 'žepar'. Medtem ko so tisti, ki ga obsojajo, veliki zločinci, velehinavci, linčarji, obsojevalci na smrt /.../« (Kermauner 1998: 177). Ta motiv vsakršne svetohlinske oblasti, ki jo sestavljajo »veliki zločinci«, do katerega se Javoršek dokoplje skozi lastna spoznanja, razvije v *Povečevalnem steklu*.

Pomembno za nastalo zamero pri partijskih oblasteh pa je tudi dejstvo, da je Javoršek veljal za poznavalca zahodnih »dekadentnih« tokov v umetnosti, ki jih je v mnogih strokovnih spisih in skozi lastno delo vnašal v slovenski kulturni prostor. Tako v *Povečevalnem steklu* najdemo mnoge elemente drame absurda, Javoršku posebej ljube dramske smeri, o kateri je napisal tudi kar nekaj strokovne literature. Vendar je vpliv francoske gledališke avantgarde ostal pri Javorškovih dramah (tudi *Povečevalnem steklu*) pretežno formalne narave, idejno-vsebinsko avtor ostaja navezan na slovensko okolje (Koruza 1976:121).

OBNOVA VSEBINE

- prvi del (oblačenje)

Drama se dogaja v Glažuti, starodavnem steklarskem mestu. Prebivalci Glažute od župana želijo, da na smrt obsodi neznanega prišleka, Janeza Pohlina, ker je nevaren, zapeljuje mlade ženske, bere čudne stvari itd. Najbolj pa jih ogroža dejstvo, da o njem nič ne vedo, saj se Pohlin drži zase, večino časa preživi sam v hiši in ne govori z nikomer. Župan Pohlina noče in ne more obsoditi, ker nima nobenih pravih dokazov zoper njega. Zato pater Brumen prepriča steklarskega mojstra Filipa, da izdelava stekleno hiško, v kateri bo »vsem na očeh« prebival Janez Pohlin in tako bodo slej ko prej prišli na sled njegovim zločinom. Ko se to zgodi, se prebivalci Glažute po dva in dva izmenjujejo na straži in Pohlina nekdo stalno opazuje. V noči, ko stražita Pelinka in oče Benedikt, Svirnica, ena izmed meščank, začne kričati, da je videla Pohlina in Klarico, Pelinkino hčer, početi nespodobne stvari pod svojim oknom. Kljub temu da so Pohlina ves čas opazovali in se ta ni premaknil iz hiše, se župan odloči, da je to zadosten razlog za usmrtitev. Sledi obsodba, kjer se izve, da tisto noč na vrtu nista bila Klarica in Pohlin, ampak Kamen in Hrvatica, ki sta se le »pogovarjala«. Dodatno oteži obsodbo Klaričino priznanje, da oče njenega še nerojenega otroka ni Pohlin, temveč pater Brumen. Kljub temu meščani vztrajajo pri tem, da je treba Pohlina obesiti, ker naj bi hotel zjutraj uničiti Glažuto. Janez Pohlin na tej stopnji obupa nad življenjem, saj je to že tretje

mesto, kamor se je naselil, da bi živel v miru, pa so ga povsod obrekovali in obtoževali zločinov, da je bil prisiljen oditi naprej. Sedaj je ugotovil, da so ljudje povsod enaki in da si želi le še smrti, zato se sredi trga obesil. Preobrat sledi na Pohlinovem pogrebu naslednji dan, ko ga kar ne morejo prehvaliti, kako velik človek je bil, praktično svetnik. Meščani zahtevajo maščevanje za Pohlinovo smrt in pripravi krivec je župan, ki ga je obsodil. Naenkrat se zgodi čudež – Janez Pohlin vstane iz mrtvaških nosil (smrt je samo hlinil) in se začne pritoževati, da mu še mrtvemu ne dajo miru.

- drugi del (slačenje)

Pohlin razloži, da je v Glažuto pravzaprav prišel zaradi ljubezni do Klarice, s katero je spočel otroka, vendar z njo ni mogel biti, ker je bil že poročen. Očeta Brumna, ki je Klarico stalno zalezoval, je Klarica nekoč nalašč »zvalila v travo«, da bi ga lahko obtožila očetovstva in na ta način obvarovala Pohlina. Brumen je kasneje postal ljubosumen na Pohlina in sprožil vse zlobne govorice proti njemu. V stekleno kletko zdaj stlačijo oba patra in ta prikaže vse njune grehe. Pohlin kljub temu ukaže, naj ju izpustijo. V drugem delu drame pride do »prebitja« četrtre gledališke stene. Dramski liki se nam začnejo predstavljati kot igralci na odru, pri čemer si skozi celoten drugi del slačijo kostume in maske, nekateri odhajajo z odra drugi razglabljajo o gledališki igri, o zvrsti farse ... Igralci se med seboj sprejo, župan prisoli Filipu klofuto, ta pa ga z nožem zabode v trebuh. Igralci se zabavajo ob tem, kaj vse si bodo svetohlinski ljudje izmislili ob tem škandaloznem dogodku v gledališču.

VSEBINSKA ANALIZA – VZPOREDNICE S STVARNOSTJO

Kaj je pri vsebini *Povečevalnega stekla* tako moteče, da je morala biti drama, uradno »zaradi razburjenja, ki ga je povzročila« (Borovnik 2005: 47), po petih ponovitvah umaknjena iz repertoarja? Avtor v podnaslovu že sam napove, da bo šlo za farso, torej »dramsko besedilo z ostro situacijsko komiko, posmehljivo karakterizacijo oseb, človeških lastnosti, družbenih ali političnih razmer« (*Gledališki terminološki slovar* 2007: 63). Kljub temu da je ključna ideja drame o družbi, ki ne prenese posebnosti in raje sprejema »počredenost in ukalupljenost« (Borovnik 2005: 48), nadčasovna, tudi zaradi avtorjeve avtobiografske izkušnje – obsodbe s strani partijskih oblasti – predstavlja jasno polemiko s povojnim jugoslovanskim političnim sistemom. Vznemirjenje oblasti je do neke mere razumljivo, saj drama na dokaj neposreden in realističen način kritizira partijo in NOB. Jasno je vidna ločnica med literarnim in političnim, med gledališčem in realnostjo.

V nadaljevanju navajam možno vsebinsko interpretacijo drame, ki je najverjetneje zmotila aktualno politično sceno. S pomočjo poznavanja realnih zgodovinskih dogodkov in oseb, pa tudi že poznanih literarnih študij, bom poskusila povleči vzporednice z dogodki in osebami iz drame.

Drama se dogaja v Glažuti, starem slovenskem steklarskem mestu. Dogajalni čas ni natančno določen, na videz bi celo rekli, da gre za obdobje iz starejše zgodovine in ne medvojni ali povojni čas, vendar je aluzija na realno stvarnost kljub temu jasna. Pogosto se omenja garnitura steklarskega ceha, pri čemer bi lahko šlo za direktno referenco na partijski centralni komite CK (ce-ka) (Poniž 2001: 246).

Taras Kermauner glede na starejše zgodovinsko obdobje vzporednice s partijsko oblastjo vidi v samostanih katoliške cerkve, ki so imeli takrat v rokah politično moč (Kermauner 1998: 194, 95). Javoršek je še pred vojno zapadel v spor s Katoliško cerkvijo, ki se je med vojno zaradi njegove priključitve partijskim strujam še zaostрил. Ker se po vojni zaplete v podoben spor tudi s partijo opazi, da med obema institucijama ni velike razlike: »V človeku ne sme biti, uči totalitarna partija, nič drugega kot tisto, kar vanj vsadi ona; človek postaja s tem vse bolj kot lutka.« (Kermauner 1998: 203). Podoben rek bi lahko pripisali tudi instituciji Katoliške cerkve.

V *Povečevalnem steklu* si stojita nasproti dve strani – prvo predstavlja kolektiv meščanov, s katerim Brumen, predstavnik samostana, zlahka manipulira in ga usmerja po svoji volji, na drugi strani pa sam stoji glavni lik, neznani prišlek Janez Pohlin. Kasneje se izkaže, da je bila Klarica ves čas na njegovi strani, z njim pa že od začetka solidarizira tudi steklarski mojster Filip. Oni trije so predstavniki svobodnega in avtonomnega mišljenja, medtem ko vsi ostali kot ovce sledijo cerkvenim in političnim oblastem.

Drama se začne, ko množica od župana zahteva, da naj obesi Pohlina, tujca, ki sicer ne počne nič škodljivega, ampak nihče ne ve, kaj misli in hoče. Za prazen nič ga torej izpostavijo stalnemu nadzoru. Tu se kažejo elementi drame absurda, tudi v izrazoslovju, saj za »tujega grešnika, sumljivega in nevarnega hudodelca, ki seje razdor po mestu« označijo povsem neznanega človeka (Rančigaj 2004: 43). Iz spodnjih dveh replik je jasno, da Pohlina obsojajo zgolj zaradi tega, ker se drži zase in ne sledi črednemu nagonu.

KAMEN: /.../ on bi moral kaj napraviti Janezu Pohlinu, ker je sumljiv in zato za vse nas nevaren. Nihče ne ve, kaj dela in še manj, kaj misli. Glažuta je zavaljo njega v nevarnosti in bili bi otročji, če bi nevarnost prenašali.

(Povečevalno steklo 198)

BRUMEN: /.../ Že sto in stokrat sem ti povedal in so ti povedali tudi drugi meščani, da Glažuta, kjer ustvarjamo čistost stekla, ne more prenesti tega skaljenega človeka, skozi katerega se nič ne vidi. Saj niti ne vemo, od kod je prišel, ne kaj misli in kaj hoče. V nevarnosti smo.

(Povečevalno 202)

Gre za jasno parafrazo na problem intelektualne svobode v povojni družbi (Borovnik 2005: 47), v kateri je Partija pod drobnogled vzela marsikaterega »sumljivega« intelektualca, brez vsakršne osnove. Pohlin je definiran kot ustvarjalec oz. umetnik; ti so bili pogosto tarča javnega nadzora. Najbolj znan je primer kulturnika Edvarda Kocbeka, tudi Javoršek sam se je v letih po vojni z lahkoto poistovetil z nazivom »sumljivega intelektualca«. Ideja »povečevalnega stekla« iz naslova predstavlja jasno referenco na poostreno policijsko kontrolo v državi (Rančigaj 2004: 43). Na absurdnost opazovanja kaže zapisnik, ki ga vodijo izmenjavajoče se straže dveh meščanov. Iz njega je razvidno, da motrijo vsak Pohlinov gib, da bi ja našli še tako malenkost, zaradi katere ga lahko obsodijo:

KAMEN: Pišejo, da se je premaknil, da je skušal napraviti nekaj korakov po hišici, da je zehal, da je bral drobno črno knjižico, ki jo je imel v žepu, da je bil otožen, da je mrščil obrvi ...

(Povečevalno 213)

Vendar še tako natančno opazovanje ne da rezultatov. Spletke, ki se jih v Glažuti odvija veliko, se ne dogajajo na odprtem, ampak jih Glažutarji dobro skrivajo. Pohlinovi opazovalci so v resnici pravi »zločinci, velehinavci, linčarji, obsojevalci na smrt« (Kermauner 1998: 177). Tako nadzor nad Pohlinom opisuje Klarica:

KLARICA: Oče Benedikt, vi ste pameten človek. Vi gledate skozi tele šipe, kot bi gledali Pohlina skozi povečevalno steklo. Pa vendarle nič ne vidite. In tudi ne morete. Takole razstavljanje ni godno za greh. Greh je zmeraj sad skrivnosti. /.../

(Povečevalno 220)

Komunistična partija je bila prikritega delovanja vajena še iz predvojnega obdobja. Tudi ko prevzamejo oblast, veliko političnih odločitev sprejmejo karseda skrito, izven oči javnosti. Tako kot Pohlinovi opazovalci dobro skrivajo svoje »pregrehe«, kar jih ne ustavlja, da ne bi obtoževali drugih.

Ker Pohlina ne morejo obsoditi za nič konkretnega, si obtožbo izmislijo oz. prenesejo tuj greh na Pohlina, za katerega je povsem jasno, da ga ni mogel zagrešiti, saj je bil pod stalnim nadzorom. Obsodba je skrajno absurdna, posplošena in pretirana:

SIVEC: Obtoženi, ki se je pritepel od neznano kod v naše mesto ter v njem ni iskal zaslужka, obrti, temveč samoto, je kriv cele vrste grehov nečistovanja, posiljevanja in mišljenja take vrste, da bi lahko onečastilo naše sveto mesto Glažuto. Zaradi vsega tega ga bomo po starodavnem običaju teh krajev obesili. To je vse. To je moja obtožba.

(Povečevalno 235)

Pojavljajo se vzporednice s partijskimi »montiranimi procesi«, v katerih so še tako absurden povod izkoristili za obsodbo enopartijskim oblastem neljubih elementov. Med drugimi je bil na podobnem vnaprej pripravljenem procesu obsojen tudi Javoršek sam. Aluzija na partijsko početje je jasna – nahujskati množico proti domnevnemu krivcu in ga nato »legitimno« obsoditi, ker je to »volja ljudstva«, kar se je v realnosti ves čas dogajalo. »Partija je ljudi nenehoma krivila. Zanjso bili krivi kot takšni; šele s svojim ravnanjem – z brezrezervno službo Partiji in Policiji – so se izvirnega greha razbremenjevali.« (Kermauner 1998: 219). Ker se je Javoršek uprl temu, da bi slepo in »brezrezervno« sledil partiji, se mu je to maščevalo.

Pohlin je obsojen, toda pred obešenjem pridejo na plano nove informacije, ki kažejo na to, da Pohlin nikakor ni mogel zagrešiti, česar ga dolžijo. Ker se množica noče odpovedati obešenju zločinca, zdaj obtožba postane še bolj pretirano absurdna:

VERA: /.../ Obsodi ga, saj ne bo ne prvi ne zadnji! In jaz izpričujem pred sodiščem mesta Glažute, ki ga po starodavnih pravicah upravlja župan, da je hotel obtoženi Janez Pohlin danes zjutraj uničiti Glažuto! Uničiti steklarske delavnice, vir našega življenja. Prišežem, da je res, kar sem izpovedala.

(Povečevalno 241)

Verina izmišljena obtožba v patetično pretiranem tonu na las spominja na partijske obtožbe nasprotnikov režima, ki »delavcem kradejo kruh izpred ust in zaustavljajo gradnjo pravičnejše družbe«. Pohlin gradi nekakšno »protirevolucijo« – uničiti Glažuto bi pomenilo uničiti dotedanji sistem in družbo.

Pohlin se nazadnje naveliča poslušati obtoževanja vsepovprek in se odloči, da bo obešenje izvedel sam. Kermauner to obrazloži: »/.../ svet je tako zapleten, da je mogoče problem rešiti

le s pobegom iz tega sveta« (Kermauner 1998: 188). Pohlin se je iz »sveta«, torej družbe, poskušal izločiti že za časa življenja, vendar ni šlo – v katerokoli mesto pride, ga preganjajo kot kriminalca, edina rešitev, ki mu ostane, je smrt. V svetu »kjer je človek omejevan in nadzorovan na vsakem koraku, ne more živeti.« (Borovnik 2005: 48). Edino, kar bi Pohlina zadovoljilo je mir, tega pa v življenju ne more najti.

POHLIN: /.../ Zame pa je smrt edina rešitev. Povedati bi vam moral, da sem nekoč živel v nekem drugem mestu. Bil sem čisto miren in od sile pobožen. Pa ker sem živel preveč sam, so me ljudje začeli preganjati. O meni so si izmišljali take grozote, da so že otroci kazali za mano, ko sem hodil po ulici. Pa sem si rekel: pojdi v drugo mesto, živel boš mirneje. In sem šel v drugo mesto. Tudi tam sem živel pobožno in tiho, pa so se spet ljudje začeli o meni izmišljati take grozote, da so psi lajali za mano, če sem se prikazal na ulici. Nato sem spet odšel ter prišel v Glažuto. In tu ... Kaj bi govoril! Sami ste videli! Človeka ob vsej tej grozi mine celo ljubezen. Zato bom zbežal. Zbežal pred vsemi namigovanji, natolcevanji, intriganti, mešetarji, lažnivci, podleži, tatovi časti in zlasti obrekljivci. /.../

(Povečevalno 243)

Drugi del Povečevalnega stekla, ko se razkriva predzgodba o Pohlinu in Klarici, grehi očeta Brumna itd. je avtor povedno poimenoval Slačenje. Po Pohlinovi smrti pride do popolnega preobrata. Ista množica, ki je prej Pohlina linčala na vse pretege, zdaj za njim vzdihuje, žaluje in ga odeva v svetniški sijaj. Manipulacija množice s strani predstavnikov samostana (vzporednice s partijo), je torej popolna.

OPAT: /.../ Bil je svetel človek in nihče, ki je božji, ne bo mogel vreči kamna nanj. Bil je kakor čisti studenec, ki iz gorskih višav, kjer zrak ni okužen in kjer ni priložnosti za umazanije, vre čist in bister v umazano dolino. Bil je kakor plamen, ki vse, kar je nečistega, použije in zato sam gori v ognjeni čistosti, v ljubezni do boga in vsega stvarstva. Bil je čudežno bitje /.../

(Povečevalno 250)

Na tej točki pride do ponovnega preobrata, saj je Pohlin smrt zgolj hlinil, in ugotovi, da tudi ta ne predstavlja izhoda pred svetohlinsko množico. V kolikor bi Pohlinov samomor uspel, bi ga množica, ki mu je prej očitala najhujše zločine, zdaj obsipavala s častmi in celo maščevala njegovo smrt, ki jo je sama povzročila. Vzporednice najdemo v stalinizmu in podobnih diktatorskih režimih, ki so na način, da so tuji element obtožili za lasten zločin, ubili dve muhi na en mah. Pohlin tega ne more dopustiti, zato vzroji:

POHLIN: V tej prekleti Glažuti ne puste človeka v miru ne živega, ne mrtvega. Živemu delajo krivico, mrtvemu pa še bolj. /.../ Streznite se vendar, ljudje, in postanite ljudje! /.../

(Povečevalno 253)

POHLIN: /.../ Tako se mi je vse zagabilo, da niti mrtev nisem mogel ostati in sem se rajši vrnil v življenje, zakaj v življenju se vsaj lahko braniš, iz mrtveca pa zoper njegovo voljo napravijo lahko tudi propagandni boben.

(Povečevalno 254)

Zdaj v stekleno hiško spravijo patra Brumna in Benedikta, ki ju »pod povečevalnim steklom« ugleđamo v vsej njuni grešnosti. Zanimiva je Filipova izrazito negativna reakcija, ko izve, da bo njegova umetniška stvaritev uporabljena kot policijska naprava za razkrinkavanje zločincev. Na tak način je Javoršek lepo prikazal, kako je partija lahko zlorabljala kulturo in umetnost v lastne okrutne namene (Kermauner 1998: 225).

Z izpostavitvijo patrov / partije je Pohlín dosegl, kar je želel: partija je razkrinkana. Vendar Pohlín kmalu nato ukaže, da ju izpustijo, ker se zaveda, da v nasprotnem primeru zgolj reproducira njune postopke, ki bi se tako v neskončnost ponavljali, rešitve pa ne bi bilo.

V drugem delu je potrebno opozoriti na zanimivo strukturo in oblikovne lastnosti drame, s katerimi se je Javoršek seznanil v Franciji (eksistencialistična drama, drama absurda), in jih je partijska oblast, kot vse kar je prihajalo iz Zahoda, označila za »dekadentne«.

Na določeni točki drame se gledališka iluzija prekine, dramski liki se nam razkrijejo kot igralci znotraj drame, ki postopoma odlagajo svoje maske, kostume in vloge. To je posebej značilno za dramo absurda, ki jo v slovenski prostor uvaja Javoršek. Začne se razprava o značilnostih farsične zvrsti, ki jo igrajo:

ŽUPAN: A za farso je bistveno prav to, da v njen ni protiigre ali pa da je protiigra zelo skopo nakazana. Protiigra farse je dvorana. Razumeš? Konflikt nastaja med zgodbo na odru in – dvorano.

(Povečevalno 262)

Igra se preseli med gledalce, dramski konflikt izgine, protiigralci se skrivajo v pod odrom, v dvorani. Zagotovo je tudi ta predvideni »angažma« publike prestrašil takratne oblasti, da so dramo po hitrem postopku odstranile iz repertoarja.

Če je Zupanu model za dramo *Stvar Jurija Trajbasa* predstavljal Cankarjev *Kralj na Betajnovi*, pa Javorškovo *Povečevalno steklo* lahko povežemo s Cankarjevim *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski* (Koruza 1976: 121, Kos 2000: 404). V obeh se pojavlja nasprotje samosvoj posameznik – zavedeni kolektiv. Oblast je predstavljena kot krinka za ljudi, ki z njeno pomočjo zasledujejo svoje osebne interese. Širša množica je predstavljena izredno negativno – lahko jo je zmanipulirati, podkupiti ...

Javoršek je s *Povečevalnim steklom* začetnik nedvoumne kritike povojnih oblasti na Slovenskem, kar je tudi botrovalo umiku predstave iz repertoarja. Vendar drama veliko izgubi, če jo gledamo zgolj skozi povojno politično prizmo. S podobnim motivom se je pol stoletja prej ukvarjal Cankar, *Povečevalno steklo* pa je aktualno tudi danes. Javoršek je z njim dosegel nadčasovnost, ki odlikuje vsa dela umetniškega kanona. Takratne oblasti estetski kriteriji žal niso pretirano zanimali in v *Povečevalnem steklu* vidi zgolj grožnjo sistemu.

Jože Javoršek si je načrtno prizadeval za modernizacijo slovenskega gledališča kot kritik in dramski pisec. Za zgled mu je služila mednarodna gledališka avantgarda, ki jo je spoznal v času svojega bivanja v Parizu in katere najvidnejša predstavnika sta Eugène Ionesco in Samuel Beckett. V *Povečevalnem steklu* tako najdemo nekatere elemente drame absurda, čeprav Javoršek še ne dosega radikalizma značilnega za francoske vzore. (Koruza 1967: 143). Za razliko od zahodnoevropskih dram pa so Javorškove drame ideološko opredeljene, čeravno pod krinko bogate metaforike, da bi se izognile cenzurnim posegom (Rančigaj 2005: 55). Farsa *Povečevalno steklo* je po uprizoritvi povzročila veliko zanimanja, pa tudi ideološkega ogorčenja in bila po petih ponovitvah umaknjena s programa. Sledili so protesti na dijaškem stojišču in policijska zasliševanja protestnikov (Kralj 2005: 102). V drami so bile vse preveč jasne vzporednice s partijsko-stalinističnim nasiljem, predvsem njegovimi policijsko-sadističnimi prijemi, da bi se izognila politično-ideološkemu posegu. Javoršek, ki je veljal za problematičnega avtorja in se je redno vmešaval v časopisne polemike, se je ob koncu šestdesetih let umaknil v ozadje in je do začetka osemdesetih let vodil kabinet Josipa Vidmarja.

SKLEP

»Svinčeni časi se lahko zmeraj vrnejo. To stoletje je stoletje svinca /.../. Ta dežela je nesrečna dežela in sama sebe grize v svoj lastni rep. Na žalost so sile moči tako razdeljene, da niso v pravih rokah in odločitve niso naše odločitve.«

(Zajc v Zorn 1990: 54)

Naj sklenem s ključnimi ugotovitvami, ki odražajo vlogo slovenskega gledališča in dramatike znotraj zgodovinsko-političnega konteksta v obravnavanem obdobju 1945-64. Pričujoča diplomska naloga potrjuje pomembnost obravnave družbenokritične razsežnosti slovenskega povojnega gledališča in dramatike. Ta sta se namreč tako vsebinsko kot formalno ves čas odzivala na aktualno družbeno-politično situacijo.

Pojav cenzure je v gledališki sferi zaradi načina recepcije dramskih besedil izredno pogost. Leto 1945 predstavlja zamenjavo »črnih« cenzorjev z »rdečimi«, ki pa v nasprotju s klerikalnimi predhodniki uradne cenzure ne poznajo. Vzpostavi se implicitna, skrita cenzura, za katero so zadolženi represivni državni organi. Ker uradno cenzure ni, tudi cenzurni kriteriji niso znani, kar pri kulturnikih povzroča vzdušje negotovosti in posledično pojav samocenzure. Posegi povojne cenzure so predvsem ideološko motivirani (manj ali skoraj nič estetsko in moralno), vendar jih partijska oblast ne izvaja dosledno. Pogosto so povezani s povsem zunajumetniškimi dejavniki.

V prvem povojnem obdobju je za nadzor nad kulturniki določen poseben partijski aparat imenovan agitprop, ki kljub temu da nima nobene uradne moči, kot posvetovalno telo usmerja kulturno politiko v zeleno smer. To v prvem povojnem obdobju predstavljata socialni in socialistični realizem, ki propagirata dosežke narodnoosvobodilnega boja ali povojno izgradnjo socialistične družbe. Zaradi nezadovoljivega delovanja agitpropa že v prvem obdobju začnejo z ustanavljanjem t. i. umetniških svetov, ki nakazujejo prehod v sistem samoupravljanja v drugem povojnem obdobju. Čeprav se oblast tudi z ukinitvijo agitpropa leta 1952 ne namerava odpovedati vmešavanju v notranje kulturne zadeve, pa se v drugem povojnem obdobju cenzurno sito nekoliko razširi, kar za slovensko gledališče in dramatiko pomeni vdor novih tokov iz Zahoda (eksistencialistična drama, poetična drama, drama absurda).

Leto 1945 ne predstavlja prelomnice, kar se tiče dramskih tokov in smeri v slovenski dramatik in gledališču. Nadaljuje se tradicija kmečke, meščanske in zgodovinske dramatike, še vedno se pišejo partizanske agitke, ki svoj zenit doživijo v medvojnih letih. Vendar vse našete smeri preidejo v zadnjo fazo svojega obstoja. Povojna oblast začne propagirati socialni in socialistični realizem. Slednjega »vsiljuje« po zgledu velikega brata, SZ, vendar se ta v povsem drugačnih kulturnih in družbenih razmerah ne uspe razviti v omembe vreden dramski tok, tudi zaradi kmalu sledečega spora z informbirojem in posledično preloma s kulturno politiko SZ. Po letu 1952 se v slovenski dramatik in gledališču uspejo uveljaviti moderni dramski tokovi iz Zahoda, ki so v prvem povojnem obdobju označeni za »dekadenco«. Eksistencialistična drama, poetična drama in drama absurda »reevropizirajo« slovensko gledališče in dramatiko.

Obdobje med letoma 1945 in 1952 še v veliki meri zaznamujejo uničujoče posledice druge svetovne vojne. Spreminjajo se razmerja moči med velesilami, začne se obdobje t. i. hladne vojne med ZDA in SZ ter njunima blokoma. V Jugoslaviji oblast prevzame zmagovalka narodnoosvobodilnega boja – Komunistična partija Jugoslavije (KPJ) in njen predsednik Josip Broz – Tito. Slovenija postane ena izmed zveznih republik Federativne ljudske republike Jugoslavije. V 31. januarja 1946 sprejeti ustavi FLRJ so sicer ohranjene klasične demokratične svoboščine, kot so svoboda tiska, govora, združevanja, umetniškega dela itd., vendar v svojem bistvu temelji na centralističnem načelu neomejene moči partijske oblasti. Z »neposlušnimi« oz. »disidentskimi« umetniki je nova oblast na sodnih procesih obračunala že takoj po vojni, v prvem povojnem obdobju jih usmerjajo agitpropi in zagovorniki socialističnega realizma. Umetnike so presojali po njihovi politični naravnosti in lojalnosti do komunističnega režima, kulturni prostor je bil odprt le za tiste, ki se niso kakorkoli zamerili partijskim oblastem. Zaradi spleta zgodovinskih okoliščin (spor z informbirojem, nezadostni rezultati dela agitpropovske mreže) so agitpropi leta 1952 ukinjeni in s tem se zaključí obdobje najhujšega vmešavanja politike v notranje zadeve gledališč.

Dramatiku (in priznanemu književniku) Vitomilu Zupana pripada posebno mesto znotraj prvega povojnega obdobja, saj je njegova drama *Stvar Jurija Trajbasa*, napisana še pred vojno, objavljena pa leta 1947, doživela oster odziv vodilnih kulturnih kritikov Borisa Zihlerla in Ivana Potrča, saj je preveč odstopala od začrtanih smeri soocializma. Kljub temu da je bil Vitomil Zupan v času vojne aktiven partizanski borec in pisec agitk, ki je za svojo dramo *Rojstvo v nevihti* prejel celo Prešernovo nagrado, oblast zmoti njegova neupogljiva uporniška drža, svobodomiselnost in izstopanje iz začrtane partijske linije. Leta 1948 je obsojen na

osemnajst let ječe (odsedi jih sedem) in enega izmed »dokazov« Zupanovega narodnega izdajstva, dekadence, buržoazne orientacije in ostalih očitkov, predstavljajo tudi na sojenju citirani deli iz drame *Stvar Jurija Trajbasa*. Dejstvo, da so se povojne oblasti prepoznale v družbenokritični drami, ki je nastala že pred vojno, kaže na estetsko razsežnost drame *Stvar Jurija Trajbasa* in Zupanovo vizionarsko dojetje družbeno-politične situacije. Pričujoča diplomaska naloga prinaša eno izmed možnih interpretacij, ki je domnevno zmotila partijske oblasti, in sem jo sama razvila skozi poznavanje »duha časa« prvega povojnega obdobja. Zagotovo drama ni bila ključen dejavnik za obsodbo Vitomila Zupana, saj so v tem primeru prevladali zunajliterarni dejavniki – Zupanova uporniška drža in nepripravljenost na uklanjanje vsakršni oblast. Kljub temu navajanje delov drame kot obtožnega gradiva predstavlja politično-ideološki poseg v avtonomno področje dramske umetnosti, kar nasprotuje ustavnim načelom o svobodi umetniškega delovanja.

Drugo povojno obdobje v vzhodnem bloku zaznamuje proces odjuge, ki sledi po Stalinovi smrti in politika popuščenja napetosti med blokoma. Jugoslavija udejanja samostojno pot v socializem, izven okrilja SZ, kar se odraža tudi v novem ustavnem zakonu iz leta 1953. V definicijo državne ureditve je uveden pojem socializem. Vedno očitnejši postaja spor med federalisti in centralisti. Reforme v prvi polovici petdesetih let pripeljejo do prvega vala liberalizma in omogočajo izražanje svobodnejše misli in težnje po bolj demokratični politični organizaciji. Znotraj enopartijskega režima so gledališčniki in dramatik, skupaj z ostalimi kulturniki, prevzeli vlogo kulturniške opozicije, nadomestka politične opozicije, in vedno ostreje kritizirali vladavino KP. Če dramski teksti do petdesetih let povečini res potrjujejo gospostvo družbene in politične elite, pa najkasneje od polovice petdesetih let dalje dramatik skozi svoja dela javno izražajo razočaranje nad novo oblastjo in njenim vladanjem. Draga Ahačič v svojem *Razmišljanju o inteligenci, oblasti in družbi* obžaluje, da komunistična oblast ni upoštevala primarne narave inteligence, ki »se ne počuti dobro v vlogi konformista ne v vlogi disidenta, marveč želi ostati v kritični razdalji ne le do desne, marveč tudi do leve alternative, zlasti tedaj, ko se ta oblikuje kot politična stranka, in tudi pozneje, ko prevzame oblast.« (Ahačič 1985: 147). KP tega ni upoštevala in je iz intelektualcev poskušala ustvariti politične konformiste, ki bi bili teoretsko in umetniško precej »jalovi«.

Sistem samoupravljanja, ki ga po sprejetju ustavnega zakona leta 1953 začnejo uvajati tudi v kulturne ustanove, oblasti omogoča nadzor nad repertoarno politiko, kar v primeru gledališč pomeni cenzurne posege v najzgodnejši fazi priprave repertoarja, občasno pa do politično-ideoloških posegov prihaja tudi v kasnejših fazah. Partija podpira kulturne ustanove, ki si

prizadevajo za egalitarnost na kulturnem področju. Ločujejo »pozitivno« in »negativno« umetnost, pri čemer v prvo skupino spadajo umetniška dela, ki pomagajo ustvarjati socialističnega človeka novega sveta, v drugo pa predvsem »dekadentni« tokovi iz Zahoda (eksistencializem, abstraktna umetnost, jazz ...). V šestdesetih se počasi začne rušiti mit o obstoju dveh umetnosti – delavske (pozitivne) in vrhunske (negativne).

V razvoju povojne dramatike ves čas »zasledujemo nekakšno krožno gibanje, v katerem se dramatika vedno znova približuje neposredni kritiki družbenega sistema (postavljeni v tukaj in zdaj - realistično obliko), doživi konflikt z oblastjo in se ponovno umakne za zaščitni paravan« (Troha 2005: 115). Ta paravan lahko pomeni oddaljen čas in prostor ali pa izbiro poetične in absurdne dramske forme, namesto realistične. Dramatiki in gledališčniki so se aktivno prilagajali novim razmeram in politično-ideološkim posegom v lastno umetniško delo navkljub vztrajali na »kritični razdalji«.

Jože Javoršek, ki je tako s teoretskimi spisi kot dramskimi teksti oral ledino, kar se tiče drame absurda pri nas, velja za enega najbolj gledališko izobraženih ljudi svojega časa – med drugim se je šolal na pariški Sorboni. Specifika Javorškove drame absurda, ki sicer ne dosega francoskih vzorov, je v ideološko opredeljeni metaforiki, ki se posredno nanaša na družbeno-politično situacijo v povojni Jugoslaviji. Zaradi tega sem njegovo dramo *Povečevalno steklo* izbrala kot reprezentativen primer drugega povojnega obdobja. Prispodoba steklene kletke, večkrat uporabljena metafora steklarskega ceha (v kateri gre za besedno igro CK – ce-ka) in proces sojenja (montirani proces) so predstavljali jasne reference na aktualno polpreteklo zgodovino, ki jih partija ni mogla spregledati. Po petih ponovitvah je zato drama »zaradi razburjenja, ki ga je povzročila« (Borovnik 2005:47) v sezoni 1955/56 odstranjena iz repertoarja ljubljanske Drame. Jasno se je pokazalo, da je oblast še kako pozorna na to, kar se objavlja in uprizarja.

Gledališče in dramatika sta bila vedno primarni tarči implicitne cenzure, saj beseda z odra »daleč odmeva« in je recepcijsko mnogo bolj učinkovita kot prebrana. Primer, ki dobro ponazarja »moč« gledališča, je primer starorimskega igralca Genezija, ki je bil poganski vernik v rimske bogove, a je uprizarjal krščanske obrede. »Kar je uprizarjal, je nenadoma postalo mesto razodetja, dotaknila se ga je božja milost, ki mu je omogočila, da je zagledal luč in sprejel pravo vero /.../« (Dolar 2012: 94). Genezij se je v uprizoritev tako vživel, da je ta postala resničnost. Tovrstna »čarobna moč« gledališča pa ne deluje samo na igralce, ampak podobno tudi na publiko, zaradi česar se je povojna oblast zbala, da bi dobro umerjena kritika postala predmet vživetja širše javnosti.

Zgodovina je že večkrat dokazala, da idilična zveza med politiko in kulturo (ali njenim ožje zamejenim delom gledališčem) ni možna. Vendar je moč kulturnikov težko omejevati, saj ti s pomočjo ustvarjalnega mišljenja vedno najdejo pot preko postavljenih meja. Še več – represijo izkoristijo kot navdih in gonilno silo, ki vodi v nove umetniške oblike. Povojno gledališče je skušalo odsevati družbeni sistem v neposredni obliki, vendar mu tega oblast ni dopustila. Zato se je umaknilo v poetične forme in forme absurda, »disidentski« status pa je gledališču ves čas zagotavljal velik interes publike. Povojno gledališče se torej kljub bolj ali manj neposrednemu vmešavanju oblasti vsaj od sredine petdesetih let dalje razvija na visokem umetniškem nivoju. Še več – ravno »disidentski« status in posledično družbenopolitična pomembnost umetniške (tudi dramske) produkcije privedeta do razcveta v slovenski dramatik in gledališču. Novi vsebinski motivi, nove forme, nove smeri v dramatik so vsaj delno posledica družbenopolitične situacije.

Danes se velikokrat govori o krizi teatra, ki naj bi izgubljal svojo nekdanjo vlogo družbenega korektiva posledično z upadom zanimanja javnosti. Vprašanje, ki se postavlja, je, ali ima v sodobni demokraciji teater, ki je izgubil funkcijo kulturniške opozicije, sploh kakšno veljavo? Z drugimi besedami – je politično gledališče po letu 1990 sploh mogoče? Aldo Milohnić na vprašanje odgovarja:

»Ni ga obdobja v katerem umetniki, vključno z gledališčniki, ne bi ustvarjali pod ideološkimi pritiski oblasti. Spreminjajo se samo oblike pritiska in ideološko ozadje, ki te pritiske poganja.« (Milohnić v Lešnik 2013/2014: 19).

Gledališče in dramatika bosta torej preživela in našla svoje mesto znotraj sistema sodobne demokracije. To pa je že predmet naslednje znanstvene obravnave ...

VIRI

Javoršek, Jože. *Gledališke igre*. Koper: Založba Lipa, 1967.

Zupan, Vitomil. *Levitan*. Murska sobota: Pomurska založba, 1985.

Zupan Vitomil. »Literatura.« (ur. Aleš Berger) v *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana* (ur. Nela Malečkar et al.). Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014: 116-210.

Zupan, Vitomil. *Stvar Jurija Trajbasa*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.

LITERATURA

50 (1946-1996): Zbornik ob petdesetletnici (ur. Andrej Inkret). Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 1996.

Ahačič, Draga. »Razmišljanje o inteligenci, oblasti in družbi I.« *Nova revija*, letnik IV, št. 33/34 (1985): 147-158.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

Ferenc, Mitja. *Prikrito in očem zakrito*. Celje: Muzej novejšje zgodovine, 2005.

Bibič, Polde. *Izgon*. Ljubljana: Nova revija: Slovenski gledališki muzej, 2003.

Bilandžić, Dušan. *Zgodovina socialistične federativne republike Jugoslavije*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980.

Borovnik, Silvija. *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.

Deželak Barič, Vida. »Posledice represije: smrtne žrtve druge svetovne vojne in zaradi nje na Slovenskem.« v *Represija med 2. svetovno vojno in v povojnem obdobju v Sloveniji in v sosednjih državah: Povzetki*. (ur. Nevenka Troha). Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2012: 21-23.

Dolar, Mladen. »Mimezis in komedija.« *Problemi*, letnik 50, št.5/6 (2012): 93-118.

Dolgan, Marjan. »Kako pisati ideološki kič in pri tem uživati?« v *Vitomil Zupan. Interpretacije* (ur. Aleš Berger). Ljubljana: Nova revija 1993, 60-70.

- Gaberšček, Neža. *Kritika oblasti v slovenski in španski povojni dramatikii*. Diplomsko delo. Ljubljana: 2013.
- Gabrič, Aleš. »Leto 1945 in slovenska kultura.« v *Slovenija v letu 1945* (ur. Aleš Gabrič). Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 1996: 155-170.
- Gabrič, Aleš. »Cenzura gledališkega repertoarja v prvi in drugi Jugoslaviji.« v *Cenzurirano: Zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ur. Mateja Režek). Ljubljana: Nova Revija, 2010: 171-188.
- Gabrič, Aleš. *Slovenska agitpropovska kulturna politika*. Ljubljana: Mladika, 1991.
- Gabrič, Aleš. »Slovenska kultura v drugi Jugoslaviji.« v *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Gledališki terminološki slovar*. ur. Marjeta Humar et al. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Hribar, Tine. »S(am)oupravljanje.« *Nova revija*, letnik IV, št. 33/34 (1985): 159-168.
- Inkret, Andrej. *Vroča pomlad 1964*. Ljubljana: Karantanija, 1990.
- Kalan, Filip. *Odmevi z ekrana*. Maribor: Založba Obzorja, 1969.
- Kermauner, Taras. »Nemoč oblasti in zločina.« v Vitomil Zupan: *Stvar Jurija Trajbasa*. Maribor: Založba Obzorja, 1972: 81-90.
- Kermauner, Taras. *Slovenska dramatika – modeli*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1998.
- Kos, Janko. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS, 2000.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001a.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001b.
- Koruza, Jože. »Ivan Cankar in sedanja slovenska dramatika.« v *XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture 5.-17. julija 1976* (ur. Helga Glušič). Ljubljana: Filozofska fakulteta, PZE za slovanske jezike in književnosti, 1976: 109-128.
- Koruza, Jože; Zadavec, Franc. *Slovenska književnost 1945-1965*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
- Kralj, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945-2000).« *Slavistična revija*, letnik 53, št. 2 (2005): 101-117.

Lenin, Vladimir Iljič. »Lažne besede o svobodi.« *Nova revija*, letnik I, št. 2 (1982/83): 237-239.

Lešnik, Irina. »Spreminjajo se samo oblike pritiska in ideološko ozadje.« Intervju z doc. dr. Aldom Milohničem. *AGRFT: Odeh, Let. VIII*, št. 1 (2013/2014): 14-23.

Nečak, Dušan. *Oris sodobne obče in slovenske zgodovine*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za zgodovino, 2003.

Oder 57. ur. Žarko Petan, Tone Partljič. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1988.

Pirjevec, Jože. *Jugoslavija 1918-1992. Nastanek, razvoj ter razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije*. Koper: Založba Lipa, 1995.

Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. ur. Nadja Zgonik. Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2009.

Poniž, Denis. *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču 1945-1990 (Prvi del: obdobje 1945-1964)*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Slovenski gledališki muzej, 2010.

Poniž, Denis. »Dramatika.« v *Slovenska književnost III*. (ur. Jože Pogačnik). Ljubljana: DZS, 2001: 203-349.

Predan, Vasja. *Od premiere do premiere*. Maribor: Založba Obzorja, 1966.

Predan, Vasja. *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, 1996.

Puhar, Alenka. *Peticije, pisma in tihotapski časi*. Maribor: Založba Obzorja, 1985.

Rančigaj, Barbara. *Jože Javoršek in drama absurda*. Diplomsko delo. Ljubljana, 2004.

Repe, Božo. *Oris sodobne obče in slovenske zgodovine*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za zgodovino, 2003a.

Repe, Božo. *Rdeča Slovenija. Tokovi in obrazi socializma*. Ljubljana: Založba Sophia, 2003b.

Schmidt-Snoj, Malina. *Povojna slovenska poetična drama*. Diplomsko delo. Ljubljana: 1976.

Simonović, Ifigenija. »Duh po človeku.« v *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana* (ur. Nela Malečkar et al.). Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014: 6-116.

Stanič A., Ive. »Povojni politični zaporniki na Slovenskem.« v *Temna stran meseca (Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945-1990)* (ur. Drago Jančar). Ljubljana: Muzej novejšje zgodovine, 1998: 143-149.

Torkar, Igor. *Meditacije o mojem času*. Ljubljana: ADIT, 1989.

Troha, Gašper. *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943-1990*. Doktorska disertacija. Ljubljana: 2007.

Troha, Gašper. »Podoba družbenega sistema v slovenski dramatiki 1943-1990.« *Primerjalna književnost* 28, št. 1 (2005): 99-117.

Troha, Gašper. »Vprašanje socialističnega realizma v slovenski dramatiki.« v *Slovenska dramatika* (ur. Mateja Pezdirc Bartol). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012: 245-351.

Ugrinović, Ana. *Cenzura in prepoved gledališča*. Diplomsko delo. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2001.

Zajc, Dane. *Jezik iz pepela*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.

Zgodovina Slovencev. ur. Meta Sluga. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

Ziherl, Boris. »Dekadentstvo pod videzom borbe proti malomeščanskim usedlinam.« *Novi svet*, št. 3 (1948): 224-228.

Ziherl, Boris. *O humanizmu in socializmu: članki in razprave*. Ljubljana: DZS, 1965.

Ziherl, Boris. *Zbrana dela I*. Ljubljana: SAZU, 1981.

Zlobec, Ciril. *Poezija in politika*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975.

Zorn, Aleksander. »Pogovor z Danetom Zajcem.« *Nova revija*, letnik IX, št. 93/94 (1990): 49-54.

Živo gledališče I. ur. Dušan Tomše. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1975.

Živo gledališče III. ur. Dušan Tomše. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1975.

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Irina Lešnik izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Politično-ideološki posegi v slovensko gledališče in dramatiko (1945-1964)* v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, september 2014

Irina Lešnik