UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Interdisciplinarni doktorski študijski program Humanistika in družboslovje

Študiji scenskih umetnosti

PRIMOŽ JESENKO

Kriteriji kritiškega diskurza in gledališka kritika na Slovenskem v letih 1867–1951

Critical Discourse Criteria and Theatre Criticism in Slovenian Ethnic Territory in the Years 1867–1951

Doktorska disertacija

Mentor doc. dr. Blaž Lukan

Ljubljana, 2026

Hvala mentorju prof. Blažu Lukanu, mojstru majevtike, za lucidno usmerjanje, gibko misel in presojo. Zahvaljujem se članici in članoma komisije za spremljanje doktorskega študija: prof. Alešu Gabriču za precizno izostritev zgodovinskih kontekstov, prof. Aldu Milohniću za doslednost in celovit vpogled ter prof. Špeli Virant za podporo z vidika germanistike in za poznavalsko čutenje jezikovnih tančin.

Hvala prof. Denisu Ponižu za pomembne namige. Zahvaljujem se tudi Mateji Dermelj za lektorsko delo ter Maji Murnik (Amfiteater). Katarini Kocijančič in Tei Rogelj (SLOGI), knjižničarkam in knjižničarjem Mestne knjižnice Ljubljana, Bojani Bajec (Knjižnica AGRFT), Ondřeju Svobodi (Divadelní ústav, Praga) in osebju Časopisne čitalnice NUK za pomoč pri iskanju gradiva.

Hvala Heleni za dragoceni čas in uvide, hvala Daretu za iskrivost in ravnovesje. Staršema in sestri Andreji za podporo brez dvomov in pogojev.

Povzetek doktorske disertacije *Kriteriji kritiškega diskurza in gledališka kritika na Slovenskem v letih 1867–1951*

Doktorska disertacija obravnava razvoj kritiškega diskurza o gledališču na Slovenskem v obdobju med letoma 1838 in 1951. Osrednje raziskovalno vprašanje je, kako in po katerih poteh se je pisanje o gledališču v slovenskem prostoru od zgodnjih, pretežno informativnih in narodnomobilizacijskih oblik postopoma razvilo v avtonomno kulturno prakso z lastno terminologijo, kriteriji in etičnimi standardi. Raziskava izhaja iz opažanja, da slovenska gledališka kritika doslej še ni dočakala celovite sintezne obravnave, ki bi razvojne faze kritiškega pisanja, spremembe v kriterijih vrednotenja in razmerje med kritiko ter kulturnopolitičnim kontekstom obravnavala skupaj in sistematično. Disertacija to vrzel zapolnjuje z rekonstrukcijo diskurzivnih stopenj in njihovih ključnih akterjev.

Gledališka kritika je v disertaciji razumljena kot specifična oblika javnega govora, ki nastaja na presečišču gledališke umetnosti, publicistike, kulturne zgodovine in ideoloških formacij časa. Kritika ni zgolj spremljevalni odziv na uprizoritev, temveč mehanizem, s katerim se v javnem prostoru oblikujejo estetske norme, vrednostna merila in modeli kulturne legitimacije. Razmerje med kritiko in gledališčem je opredeljeno kot razmerje vzajemne konstitucije: kritika ni opisovala stanja na odru, temveč ga je pogosto soustvarjala, napovedovala institucionalne premike in definirala merila, ki jim je moralo gledališče slediti.

Teoretično izhodišče je razumevanje kritike kot diskurzivne družbene prakse. Disertacija se pri tem opira na Foucaultovo pojmovanje diskurzov kot načinov produkcije pomena, ki stvarnosti ne opisujejo le od zunaj, temveč soustvarjajo polja vednosti in režime vidnosti, na Barthesovo razumevanje kritiškega govora kot specifičnega sociolekta kulturne sfere ter na Bourdieujev koncept kulturnega polja, ki opozarja na vezanost estetske presoje na simbolni kapital, institucionalna razmerja in pozicije znotraj polja moči. Ta trojni teoretski okvir omogoča, da posameznih kritiških besedil ne beremo le kot estetskih sodb, temveč kot zgodovinsko spremenljive izraze določenih kulturnih pozicij.

Metodološko disertacija izhaja iz primerjalne, zgodovinsko-diskurzivne in mikrozgodovinske analize. Posamezne kritike in kritiške osebnosti so obravnavane kot del širšega kritiškega prizorišča, znotraj katerega se oblikujejo razmerja vpliva, polemike, kontinuitete in prelomi.

Razvoj diskurza ni razumljen kot linearen napredek, temveč kot rizomatski proces razpršenih in medsebojno prepletenih tokov. Analiza upošteva tri ravni: zgodovinsko raven razvoja pisanja o gledališču, diskurzivno raven terminologije in argumentacijskih postopkov ter institucionalni in družbeni okvir, ki vključuje uredniške politike, ideološke razkole in položaj kritika v javnem prostoru. Gradivo obsega objave v osrednjih slovenskih časopisih in revijah, med katerimi so *Kmetijske in rokodelske novice*, *Slovenski narod*, *Slovenec*, *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Kritika*, *Modra ptica* in *Beseda*, poleg tega pa metakritične članke, polemike in pisno korespondenco.

Rezultati raziskave potrjujejo izhodiščno tezo, da je razvoj gledališkokritiškega diskurza potekal v napetosti med narodnoutemeljitveno funkcijo kulture in postopnim uveljavljanjem estetske avtonomije. To napetost ponazarja že razmerje med dvema zgodnjima modeloma: Leopold Kordeš v reviji *Carniolia* (1838–1844) prvi vzpostavi kontinuirano gledališko poročanje in zastavi metakritiško vprašanje o možnosti estetske presoje v razmerah institucionalnega vakuuma, Janez Bleiweis pa v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* utrdi prevladujoči protokritiški model, ki vrednotenje podreja narodnoutemeljitveni funkciji gledališča. Odločilni prelom prinese Fran Levstik, katerega kritika Pennove tragedije leta 1867 in programski članek »Objektivna kritika« leto pozneje vzpostavita etični in metodološki standard avtonomne presoje, ki bo postal trajna referenca. Institucionalizacijo kritike kot kontinuirane javne prakse omogoči Josip Jurčič z uredništvom *Slovenskega naroda* (1871–1881), ki gledališki kritiki prvi zagotovi stalni publicistični prostor.

Drugi ključni rezultat je ugotovitev, da je bila institucionalna vpetost kritikov – v uredništva, gledališka vodstva in politične tabore – kronični vir ambivalentnosti, ki je pogosto odločilneje določala obseg kritiške avtonomije kot individualna estetska stališča. Izguba kritikove neodvisnosti je neposredno vodila v izgubo javne verodostojnosti kritike. Odgovor na to strukturno omejitev je bila teoretska utemeljitev kritike kot avtonomne discipline: Josip Vidmar leta 1924 prvi sistematično opredeli pojem gledališke kritike in z revijo *Kritika* (1925–1927) uveljavlja estetsko avtonomijo kot njeno temeljno merilo, Fran Albreht pa vzporedno vzpostavi model, ki izhaja iz uprizoritve kot primarnega predmeta analize in ne iz dramskega besedila. France Koblar razvije pedagoško-akademski model presoje v navezavi na klasično dramaturgijo, Bratko Kreft pa v esejski kritiki uvede avantgardno terminologijo in zahtevo po avtonomni režijski interpretaciji. Dokončni premik k sodobni uprizoritveni kritiki, ki fokus

prestavi od besedila k odrskemu učinku in recepciji, zaznamuje delo Vasje Predana po drugi svetovni vojni.

Na podlagi analize disertacija vzpostavi tipologijo petih razvojnih stopenj: protokritike, tranzicijske faze, dramsko normativne kritike, esejske kritike in sodobne uprizoritvene kritike. Premiki med njimi niso enakomerni, temveč se zgostijo ob posameznih diskurzivnih prelomih. Avtonomizacija kritike doseže zrelejšo obliko v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, dokončni premik k uprizoritveni kritiki pa se zgodi po drugi svetovni vojni, zlasti z delovanjem Predana in ob konceptualnih posegih Herberta Grüna in Bogomila Faturja leta 1951.

Prispevek disertacije je dvojen. Po eni strani ponuja zgodovinsko sistematizacijo razvoja gledališkokritiškega pisanja na Slovenskem, ki doslej ni bila izpeljana. Po drugi strani razvija analitični model za branje kritiških diskurzov, ki upošteva tako estetski kot družbeni, ideološki in institucionalni vidik in ki je prenosljiv na sorodna vprašanja v zgodovini kulturne publicistike.

Ključne besede: gledališka kritika, slovensko gledališče, protokritika, normativna kritika, esejska kritika, uprizoritvena kritika, publicistika, gledališka historiografija, 19. in 20. stoletje

Abstract of the doctoral thesis *Critical Discourse Criteria and Theatre Criticism in Slovenian Ethnic Territory in the Years 1867–1951*

This doctoral dissertation examines the development of theatre criticism discourse in Slovenia between 1838 and 1951. The central research question is how, and by what paths, writing about theatre in the Slovenian space gradually evolved from early, predominantly informational and nationally mobilising forms into an autonomous cultural practice with its own terminology, criteria, and ethical standards. The study departs from the observation that Slovenian theatre criticism has yet to receive a comprehensive synthetic treatment addressing its developmental phases, shifts in evaluative criteria, and the relationship between criticism and its cultural-political context in a unified and systematic manner. The dissertation fills this gap by reconstructing the discursive stages and their key actors.

Theatre criticism is understood in this dissertation as a specific form of public discourse arising at the intersection of theatrical art, journalism, cultural history, and the ideological formations of a given era. Criticism is not merely an accompanying response to a production; it is a mechanism through which aesthetic norms, value criteria, and models of cultural legitimation are shaped in the public sphere. The relationship between criticism and theatre is defined as one of mutual constitution: criticism did not simply describe what was happening on stage — it frequently co-created it, anticipated institutional shifts, and defined the standards that theatre was expected to meet.

The theoretical framework rests on an understanding of criticism as a discursive social practice. The dissertation draws on Foucault's conception of discourses as modes of meaning production that do not merely describe reality from the outside but co-constitute fields of knowledge and regimes of visibility; on Barthes's understanding of critical discourse as a specific sociolect of the cultural sphere; and on Bourdieu's concept of the cultural field, which foregrounds the dependence of aesthetic judgement on symbolic capital, institutional relations, and positions within the field of power. This triple theoretical framework allows individual critical texts to be read not merely as aesthetic judgements but as historically variable expressions of particular cultural positions.

Methodologically, the dissertation draws on comparative, historical-discursive, and microhistorical analysis. Individual reviews and critical figures are treated as part of a broader critical scene within which relations of influence, polemics, continuities, and ruptures take shape. The development of discourse is understood not as linear progress but as a rhizomatic process of dispersed and intertwined currents. The analysis operates on three levels: the historical level of the development of writing about theatre; the discursive level of terminology and argumentative procedures; and the institutional and social framework, encompassing editorial policies, ideological divisions, and the critic's position in the public sphere. The source material comprises publications in major Slovenian newspapers and journals — including *Kmetijske in rokodelske novice*, *Slovenski narod*, *Slovenec*, *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Kritika*, *Modra ptica*, and *Beseda* — as well as metacritical articles, polemics, and written correspondence.

The research findings confirm the central thesis that the development of theatre-critical discourse unfolded in tension between the nation-founding function of culture and the gradual assertion of aesthetic autonomy. This tension is already evident in the relationship between two early models: Leopold Kordeš, writing in the journal *Carniolia* (1838–1844), established the first continuous theatre reporting and raised the metacritical question of whether aesthetic judgement was possible in conditions of institutional vacuum; while Janez Bleiweis, writing in *Kmetijske in rokodelske novice*, consolidated the dominant proto-critical model, which subordinated evaluation to the nation-founding function of theatre. The decisive rupture came with Fran Levstik, whose critique of Penn's tragedy in 1867 and his programmatic article "Objective Criticism" the following year established an ethical and methodological standard of autonomous judgement that would become a lasting point of reference. The institutionalisation of criticism as a continuous public practice was made possible by Josip Jurčič through his editorship of *Slovenski narod* (1871–1881), which for the first time provided theatre criticism with a permanent journalistic platform.

A second key finding is that the institutional embeddedness of critics — within editorial offices, theatre management structures, and political factions — was a chronic source of ambivalence, frequently determining the scope of critical autonomy more decisively than individual aesthetic positions. The loss of a critic's independence directly entailed the loss of their public credibility. The response to this structural constraint was the theoretical grounding of criticism as an autonomous discipline: in 1924, Josip Vidmar was the first to systematically define the concept

of theatre criticism, and through the journal *Kritika* (1925–1927) he established aesthetic autonomy as its foundational criterion. Concurrently, Fran Albreht developed a model centred on the production itself as the primary object of analysis rather than the dramatic text. France Koblar developed a pedagogical-academic evaluative model in relation to classical dramaturgy, while Bratko Kreft introduced avant-garde terminology and a demand for autonomous directorial interpretation into essayistic criticism. The definitive shift toward contemporary performance criticism — relocating the focus from text to stage effect and reception — is marked by the work of Vasja Predan after the Second World War.

On the basis of this analysis, the dissertation establishes a typology of five developmental stages: proto-criticism, the transitional phase, drama-normative criticism, essayistic criticism, and contemporary performance criticism. The transitions between them are not gradual but tend to cluster around specific discursive ruptures. The autonomisation of criticism reached a more mature form in the 1920s and 1930s, while the definitive shift toward performance criticism occurred after the Second World War, particularly through the work of Predan and the conceptual interventions of Herbert Grün and Bogomil Fatur in 1951.

The dissertation makes a twofold contribution. On one hand, it offers a historical systematisation of the development of theatre-critical writing in Slovenia that has not previously been undertaken. On the other, it develops an analytical model for reading critical discourses that takes into account aesthetic as well as social, ideological, and institutional dimensions — a model transferable to related questions in the history of cultural journalism.

Keywords: theatre criticism, Slovenian theatre, proto-criticism, normative criticism, essayistic criticism, performance criticism, journalism, theatre historiography, 19th and 20th century

VSEBINA

1. UVOD 13
1.1 Okvir in pomen raziskave 13
1.2 Tipologija kritiških diskurzov 18
1.3 Nosilci modelov kritike 19
2. KULTURNE RUBRIKE PERIODIČNIH PUBLIKACIJ NA SLOVENSKEM V HABSBURŠKI MONARHIJI (DEŽELA KRANJSKA IN DEŽELA SPODNJA ŠTAJERSKA) V LETIH 1838–1918 20
2.1 Oris situacije 20
2.2 Razvoj slovenskega časopisnega prizorišča in spremljanja gledališča 22
2.3 Časopisi in revije v nemškem jeziku 24
2.3.1 Laibacher Zeitung (1778–1914) 24
2.3.2 Carniolia (Ljubljana, 1838–1844) 25
2.3.3 Triglav (Ljubljana, 1865-1870) 25
2.4 Časopisi in revije v slovenskem jeziku 28
2.4.1 Kmetijske in rokodelske novice (1843–1849) / Novice (1849–1902) 28
2.4.2 Slovenski narod (Maribor, 1868–1872 / Ljubljana 1873–1940) 30
2.4.3 Slovenec (Ljubljana, 1873–1945) 32
2.4.4 Ljubljanski zvon (Ljubljana, 1881–1941) 33
2.4.5 Slovan (Ljubljana, 1902–1917) 35
2.4.6 Dom in svet (Ljubljana, 1888–1944) 36
2.4.7 Rdeči prapor (Trst, 1898–1912) 38
3. RAZVOJ DISKURZA GLEDALIŠKE KRITIKE NA SLOVENSKEM 1838–1951 40
3.1 Protokritika (1838–1892) 40
3.1.1 Med zametkom in nemožnostjo – Leopold Kordeš (1838–1848) 40
3.1.2 Od panslavizma k pobudi za slovensko gledališče in prvi diskurzivni prelom, 1848 43
3.1.3 Med protokritiško kroniko in nacionalno-politično polemiko – Janez Bleiweis (1843–1867) 48
3.1.4 Drugi diskurzivni prelom: Levstikova kritika tragedije *Ilija Gregorič, kmečki kralj* H. M. Penna, 1867 49
3.1.5 Kordeš in Bleiweis: dva modela, en prostor 51
3.1.6 Institucionalizacija gledališke kritike – Josip Jurčič (1871–1881) 52
3.1.7 Po Jurčiču: naraščanje kritiških glasov in zahteva po profesionalizmu 54
3.1.8 Kritiški dinamizem *Slovenskega naroda* in *Slovenca* v Inemannovi dobi 57
3.1.8.1 Kronist kritiških razmerij moči – Fran Kobal (1906–1913) 62
3.1.9 Pisanje o gledališču kot vstopna točka v formiranje politika – Ivan Tavčar (1880–1882) ... 64

3.1.10 Protokritika – teatrološka analiza kriterijev ... 68
3.2 Tranzicijska ali pozna protokritiška poročevalska faza (1893–1918) ... 70
3.2.1 Dolžnostni kritik, nosilec diskurzivnega zastoja – Anton Aškerc (1899–1902) ... 70
3.2.1.1 Kritiški nastop ob *Rokovnjačih* (1899): afirmativni model brez analitičnega aparata ... 71
3.2.1.2 Razprava *Dve tri o našem gledališču in naši drami* (1899): program brez metode ... 73
3.2.1.3 Cankarjev afront: kritiški škandal kot sistemska diagnoza ... 74
3.2.1.4 Stik z Marinettijem in informativni odziv publicistike na avantgardo ... 75
3.2.2 Benigni diagnostik, nosilec metakritiškega ohranjanja *status quo* – Fran Zbašnik (1895–1909) ... 76
3.2.2.1 Metadiskurzivni premik: kritik, ki reflektira svojo metodo ... 77
3.2.2.2 Repertoarne zahteve in normativno-pedagoška vloga kritike ... 77
3.2.2.3 Primer *Jerneja Turazerja*: pluralizacija kritiškega polja ... 78
3.2.3 Kritika kot taktiziranje: protokritiški posrednik med institucijo in javnostjo – Fran Govekar (1897–1942) ... 80
3.2.3.1 Polemika s Cankarjem in vstop diskurza »kritike kritike« ... 82
3.2.3.2 Govekar kot »interkritik«: vseprisoten, metodološko neizostren ... 84
3.2.3.3 Posredniška in prevajalska figura, kritiški potencial – Zofka Kveder (1905, 1919) ... 85
3.2.4 Prehodni model od poročevalske presoje k normativni kulturni politiki – Oton Župančič (1911–1914) ... 88
3.2.4.1 Telegrafska zgoščenost in problemska drža, poseg v jezikovni standard ... 90
3.2.4.2 Preplet metakritiškega diskurza in ironije ... 92
3.2.4.3 Strukturni prispevek brez kanoniziranega kritiškega opusa ... 94
3.2.5 Med kritiško avtonomijo in lojalnostjo instituciji – Juš Kozak (1919–1933) ... 95
3.2.5.1 »Pogovor s kritikom-etikom«: Kozakov metakritiški izziv Vidmarju ... 97
3.2.5.2 Kozak v kritiških polemikah in razcepu diskurza leta 1933 ... 97
3.2.6 Kritika kot etična zahteva, kritika kritike in marginalnosti kritiškega poklica – Adolf Robida (1905–1918) ... 98
3.2.6.1 *Dom in svet* kot bojni poligon ... 103
3.2.7 Kritika kot sistemska analiza in organizacijska intervencija – Etbin Kristan (1895–1912) 105
3.2.7.1 Stagnacija repertoarja in razkorak med literarno produkcijo in odrsko prakso ... 106
3.2.7.2 Socialistična drža kot novum kritiškega diskurza ... 108
3.2.8 Prelom s tradicijo in pretvorba razumevanja sodobnosti v estetiki – Izidor Cankar (1906–1925) ... 109
3.2.9 Kriteriji tranzicijske oziroma pozne protokritiške poročevalske faze (1893–1918) ... 112
3.3 Dramsko normativna kritika (1919–1939) ... 113
3.3.1 Sistematična analiza uprizoritve in zagovor umetniške avtonomije – Fran Albreht (1919–1930) ... 113
3.3.1.1 Polemike in oblikovanje kritiških načel ... 113
3.3.1.2 Teatrocentrizem in zagovor avtonomije gledališke umetnosti ... 115

3.3.2 Institucionalna stabilizacija diskurza in pedagoški model kritike – France Koblar (1929–1932) ... 116
3.3.2.1 Polemika ob *Beneškem trgovcu* (1924) ... 118
3.3.2.2 Razcep v kritiškem večglasju ob *Veselem vinogradu* (1932) ... 120
3.3.2.3 Trojni Koblarjev prispevek ... 122
3.3.3 Teoretska utemeljitev gledališke kritike in vzpostavitev normativne avtoritete – Josip Vidmar (1924–1927) ... 124
3.3.3.1 Koordinatni sistem: »O gledališki kritiki« (1924) ... 126
3.3.3.2 Revija *Kritika* kot kritiška šola: praksa in merila ... 128
3.3.3.3 Kritika pred sodiščem: spor z Govekarjem in meje kritiške svobode ... 131
3.3.3.4 Ložarjev izziv in dialog z Jušem Kozakom ... 134
3.3.3.5 Apologija negativne kritike in meje modela ... 136
3.3.4 Dramaturško sistematičen diskurz in normativna doslednost – Anton Ocvirk (*Ljubljanski zvon*, 1929–1934) ... 141
3.3.4.1 Kritiška praksa: apliciranje kriterijev ... 142
3.3.5 Reformirani katoliški diskurz med načelnostjo in zmerno odprtostjo – France Vodnik (*Dom in svet*, *Dejanje*, *Slovenec*, *Novi svet*; 1931–1942, 1946) ... 144
3.3.6 Kriteriji dramsko normativne kritike (1919–1939) ... 149
3.4 Esejska kritika (1925–1951) ... 150
3.4.1 Kritika kot oblika esejskega razmisleka o nezadostnosti gledališke situacije – Ciril Debevec (*Mladina*; 1925–1927, 1937) ... 150
3.4.2 Esejska kritika in vpeljava avantgardne terminologije – Bratko Kreft (*Ljubljanski zvon*, *Svobodna mladina*, *Književnost*; 1926–1933) ... 154
3.4.2.1 Kritiški kriteriji in njihovo apliciranje ... 155
3.4.2.2 Režiserska praksa in recepcija ... 156
3.4.3 Platforma oblikovanja kritiškega diskurza in prvo prizorišče kritiške emancipacije žensk – *Modra ptica* (1929–1941) ... 157
3.4.3.1 Ženski glas v slovenskem gledališkokritiškem diskurzu: Milena Mohorič (*Modra ptica*, 1929–1939) in Silva Trdina (*Modra ptica*, *Ljubljanski zvon*, *Dejanje*, 1931–1940) ... 159
3.4.4 Hibridnost kritiške metode in zahteva po avtonomiji kritike – Filip Kalan (*Modra ptica*, 1933–1935) ... 162
3.4.4.1 Med okupacijo in osvoboditvijo: *Gledališki koledarček* (1941–1945) ... 164
3.4.5 Ideološki pritisk in zožitev diskurza – Drago Šega (*Ljudska pravica*; 1947–1949) ... 166
3.4.5.1 Novi odrski izraz ... 169
3.4.6 Kriteriji kritiškega diskurza v esejski kritiki (1925–1951) ... 171
3.5 Sodobna uprizoritvena kritika (1951) ... 173
3.5.1 Taksonomija gledališkega pisanja: med poročilom, recenzijo in kritiko – Vladimir Bartol (1946–1952) ... 173
3.5.2 Zahteva po uprizoritveni dimenziji in genealogija esejske avtonomije – Herbert Grün (*Mladinska revija*, *Beseda*; 1948–1951) ... 175

3.5.3 Analitična integriteta in fokus na estetskem učinku uprizoritve – Vasja Predan (*Beseda*, 1952) ... 178
3.5.4 Konceptualizacija avtonomije gledališke kritike – Bogomil Fatur (1951) ... 182
3.5.5 Kriteriji sodobne uprizoritvene kritike ... 182
3.6 Post festum: razvoj kritiškega diskurza po letu 1951 ... 183
4. SKLEPNA SINTEZA ... 188
4.1 Pet modelov kritiškega diskurza ... 188
4.2 Strukturni procesi in periodičnost diskurzivnih prelomov ... 195
4.3 Kritika in gledališče: zgodovina vzajemne konstitucije ... 196
5. VIRI IN LITERATURA ... 200
6. IZJAVA O AVTORSTVU ... 241
7. PODATKI O DOKTORSKEM DELU ... 242

1. UVOD

1.1 Okvir in pomen raziskave

Disertacija obravnava razvoj kritiškega diskurza o gledališču na Slovenskem v obdobju 1838–1951. Njeno izhodišče je razumevanje gledališke kritike kot specifične oblike javnega govora, ki nastaja na presečišču gledališke umetnosti, publicistike, kulturne zgodovine in ideoloških formacij časa. Kritika ni zgolj spremljevalni odziv na predstavo in interpretacija gledališkega dogodka, ampak tudi eden od mehanizmov, s katerimi se v javnem prostoru oblikujejo estetske norme, vrednostna merila in modeli kulturne legitimacije. Razvoj sodobnega kritiškega diskurza na Slovenskem je dolgotrajen proces, v katerem se od druge polovice 19. stoletja do začetka petdesetih let 20. stoletja postopoma izoblikujejo kriteriji, terminologija, argumentacijski modeli in izjavljalne pozicije, značilni za moderno gledališko kritiko.

Razvoj slovenske gledališke kritike je tesno povezan z razvojem časopisnega prizorišča, z oblikovanjem javnosti in s postopno profesionalizacijo gledališča. V slovenskem prostoru, ki ga je v 19. stoletju določala nemška kulturna hemisfera, se kritično pisanje o gledališču ni moglo razviti neodvisno od vprašanja jezika, kulturne avtonomije in institucionalne šibkosti domačega gledališkega življenja. V drugi polovici 19. stoletja je zato pisanje o gledališču najprej vezano na poročevalske in narodnoutemeljitvene vloge. Šele z razmahom časopisne in revialne periodike, z naraščanjem števila izobraženih piscev in z večjo gostoto kulturnega življenja nastanejo pogoji za postopno artikulacijo bolj samostojnega kritiškega diskurza. Proces je počasen in neenakomeren: nanj vplivajo politične razmere, svetovnonazorski spori, nizka stopnja institucionalne diferenciranosti, pa tudi omejena družbena mobilnost in dolgotrajen vpliv konservativnega katoliškega kulturnega modela. Posebej pomembno vlogo ima v tem procesu razvoj publicistike. Kritika se kot posebna panoga profilira vzporedno s časopisjem, saj ji prav periodični tisk daje prostor, ritem, javnost in strukturo. Brez časopisnega prizorišča ni niti kontinuitete kritiškega odzivanja niti možnosti za širšo recepcijo kritiških stališč.

Zgodnji časopisni zapisi o gledališču so večinoma poročevalski, informativni, slogovno nezapleteni in praviloma še brez izdelanega aparata kriterijev, njihova vloga je predvsem evidentiranje dogodka, pri(po)znanje uprizoritve v javnem prostoru in običajno benevolentno vrednotenje posameznih izvajalcev ali dramatike. Tovrstne zapise imenujemo protokritika. Ta

predstavlja začetni model, iz katerega se poznejše kritiške pisave postopoma diferencirajo. Pisec v tej fazi navadno ne problematizira uprizoritvene prakse kot take, temveč jo opisuje v skladu z omejitvami medija, uredniškega prostora in pričakovanji publike. Kljub temu prav v teh zgodnjih zapisih nastajajo prve izjavljalne pozicije, iz katerih se bo pozneje razvila avtorsko izrazitejša kritika.

Raziskava potrjuje tezo, da se status gledališke kritike kot razmeroma avtonomne panoge začne izraziteje oblikovati v obdobju 1924–1952, dokončnejši premik k sodobnemu kritiškemu diskurzu pa se zgodi po drugi svetovni vojni, zlasti po kratki fazi socrealistične ideološke sence v letih 1946–1948.

Na podlagi tega je mogoče vzpostaviti naslednjo tipologijo razvoja gledaliških kritiških pisav v obravnavanem obdobju:

- protokritika (1838–1892),
- tranzicijska oziroma pozna protokritiška poročevalska faza (1893–1918),
- dramsko normativna kritika (1919–1939),
- esejska kritika (1925–1951),
- sodobna uprizoritvena kritika (1951).

Posamezni avtorji znotraj iste kategorije niso enotni, vendar jo je mogoče utemeljiti glede na njihovo trajnejše ukvarjanje s kritiko, glede na predmet presoje ter glede na kriterije, s katerimi vrednotijo estetski učinek predstave. Bistvena razvojna sprememba nastopi tedaj, ko se fokus kritike od dramskega besedila in moralno-narodne vloge uprizarjanja premakne k odrski izvedbi, njenemu učinku, strukturi in umetniški avtonomiji.

Eden ključnih procesov, ki jih spremlja disertacija, je avtonomizacija gledališke kritike. Ta ne pomeni zgolj osamosvajanja od literarne ali politične publicistike, temveč predvsem postopno oblikovanje lastnega kriterijskega aparata, terminologije in metod interpretacije. Za zgodnje faze slovenskega kritiškega pisanja je značilno, da se presoja gledališča večinoma naslanja na dramsko literaturo, na narodnoutemeljitveno funkcijo umetnosti ali na moralno-normativna izhodišča. V prvi polovici 20. stoletja pa se začne uveljavljati drugačen model. Pri tem igrata pomembno vlogo razširitev modernih umetnostnih pojmovanj in večja odprtost do evropskih tokov. Za pomemben prelom raziskava šteje delo Izidorja Cankarja, ki že pred prvo svetovno

vojno v slovenski prostor vnaša sodobnejše razumevanje umetnosti, ter predvsem delo Josipa Vidmarja, ki leta 1924 prvi teoretsko utemelji pojem gledališke kritike in s svojimi objavami ter revijo *Kritika* prispeva k profesionalizaciji kritiške misli. V nadaljevanju ta razvoj nadaljujejo in diferencirajo pisci, kot so Fran Albreht, France Koblar, France Vodnik, Anton Ocvirk in pozneje Vasja Predan.

Kritik v raziskavi ni razumljen kot nevtralni opazovalec, temveč kot subjekt z določeno javno funkcijo, svetovnonazorsko pozicijo, institucionalno vpetostjo in kulturnim kapitalom. Izjavljalni položaj pisca je zato ena ključnih analitičnih kategorij. Kritiška sodba ni nikoli popolnoma ločena od mesta, ki ga zaseda pisec v kulturnem polju: od njegove uredniške vloge, socialnega položaja, politične orientacije, izobrazbe, generacijske pripadnosti in razmerja do drugih akterjev na prizorišču. To je posebej pomembno v slovenskem prostoru, kjer je bila kritika dolgo časa delo urednikov, publicistov, literatov, pedagogov, dramaturgov ali režiserjev in redko samostojna vokacija. Pisanje gledaliških poročil in kritik je bilo pogosto le ena od funkcij širšega kulturnega delovanja. Prav zato raziskava ne analizira le »velikih kritikov«, temveč tudi prehodne, robne ali krajše kritiške opuse, saj prav ti pogosto omogočajo vpogled v prelomne faze razvoja diskurza.

Metodološko raziskava izhaja iz primerjalne, zgodovinsko-diskurzivne in mikrozgodovinske analize. Posamezne avtorje obravnava kot del širšega kritiškega prizorišča, znotraj katerega se oblikujejo razmerja vpliva, polemike, kontinuitete in diskontinuitete. V tem smislu je mogoče govoriti o rizomatski strukturi raziskave: razvoj kritiškega diskurza ni linearen, temveč poteka prek razpršenih, deloma sočasnih in medsebojno prepletenih tokov.

Analiza pri tem upošteva tri ravni:

- zgodovinski razvoj pisanja o gledališču: kako se iz zgodnjih poročevalskih oblik postopoma razvijajo kompleksnejše oblike kritiškega vrednotenja;
- diskurzivno raven (terminologija, argumentacijski postopki, modeli vrednotenja, način opisa uprizoritve, razmerje med sodbo in interpretacijo oziroma med dramskim besedilom in odrsko izvedbo);
- institucionalni in družbeni okvir (uredniške politike, ideološki razkoli, razmerje med središčem in obrobjem, vpliv svetovnonazorskih skupin ter položaj kritika v javnem prostoru).

Teoretsko izhodišče raziskave je razumevanje kritike kot diskurzivne družbene prakse. Kritiški diskurz ni zgolj nevtralna refleksija uprizoritvene umetnosti, temveč način produkcije pomena, ki sodeluje pri oblikovanju estetskih hierarhij, pri pri(po)znanju določenih gledaliških praks in pri vzpostavljanju kulturne avtoritete. V tem okviru je gledališko kritiko mogoče razumeti v navezavi na misel Michela Foucaulta, po kateri diskurzi ne opisujejo stvarnosti le od zunaj, temveč soustvarjajo polja vednosti in režime vidnosti (»Kaj je kritika«). Kritika tako ne posreduje le med umetnino in občinstvom, ampak sodeluje pri definiranju tega, kaj v določenem zgodovinskem trenutku sploh velja za umetniško relevantno, estetsko dopustno ali kulturno reprezentativno.

Pomembno oporo predstavlja tudi razumevanje diskurza pri Rolandu Barthesu, ki kritiški govor obravnava kot specifično družbeno govorico, torej kot sistem smislov, realiziran v tekstu, ter pri Pierru Bourdieuju, ki opozori na vezanost kulturne presoje na simbolni kapital, institucionalna razmerja in pozicije znotraj kulturnega polja (Plavčak, »O diskurzu«). Kritika je zato vedno tudi izraz določene pozicije v prostoru moči. Ploden temelj za razmislek o historičnem in ontološkem bistvu gledališke kritike so še filozofske in kulturološke teorije, ki so jih razvili Ludwig Wittgenstein, Michel de Certeau, Benedict Anderson, Marc Bloch. Tak pogled omogoča, da gledališke kritike ne obravnavamo zgolj kot niz estetskih sodb, temveč kot zgodovinsko spremenljiv sociolekt kulturne sfere, v katerem se prelamljajo umetnostna merila, politične preference, kulturne ambicije in javni interesi.[1]

Raziskava temelji na primerjalni obravnavi izbranih kritiških opusov v slovenskem časopisju in revialnem tisku. Med osrednje vire sodijo objave v časopisih *Kmetijske in rokodelske novice*, *Slovenski narod*, *Slovenec*, *Rdeči prapor*, *Zarja* ter v revijah *Carniolia*, *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Slovan*, *Mladina*, *Kritika*, *Modra ptica*, *Sodobnost*, *Novi svet*, *Mladinska revija*, *Beseda* in drugih pomembnih periodičnih publikacijah.[2]

[1] Ker analiza ni zastavljena kot filozofsko besedilo, so omenjeni avtorji operacionalizirani predvsem kot njeno izhodišče, zato zaradi obsežnosti predelanih kritiških opusov ohranja njihovo neposredno apliciranje v implicitni obliki in mestoma pristopi bliže ravni tradicionalnega literarnozgodovinskega opisa.

[2] Dostopnost digitaliziranih časopisnih arhivov in starejših publicističnih korpusov omogoča neposreden vpogled v raziskovalno gradivo prek primarnih virov. Vendar raziskovalni proces razkrije tudi paradoks digitalizacije: njena navidezna celovitost ne more v celoti nadomestiti analognih raziskovalnih postopkov. Vnaprejšnje zanašanje na spletne vire pogosto spregleda posamezne publicistične medprostore in kontekstualne plasti gradiva.
Za raziskavo so bili ključnega pomena arhivi Digitalne knjižnice NUK, Časopisne čitalnice NUK ter fondi Mestne knjižnice Ljubljana, Knjižnice SLOGI, portala SIstory Inštituta za novejšo zgodovino in Univerzitetne knjižnice Maribor. Analiza pojmovanja termina gledališka kritika vključuje tudi kompendij besedil o kritiki, objavljenih med letoma 1839 in 1952. Kljub temu se kritiški nazor najjasneje razkriva v sami kritiški praksi posameznih

Pomemben sekundarni vir predstavljajo tudi pisna korespondenca, polemike, uredniški odzivi, metakritični članki in drugi parateksti, ki osvetljujejo samorazumevanje kritikov, njihove motivacije, ideološke pozicije ter razloge za začetek ali opustitev kritiškega pisanja. To gradivo razkriva, da kritika ni le rezultat individualnega estetskega odziva, temveč je vselej vpeta v konkretno mrežo kulturnih institucij, javnih funkcij, uredniških politik in svetovnonazorskih napetosti.

Raziskava ne zajema vseh objav o gledališču, temveč selektivno obravnava tista besedila, ki so bila ključna za oblikovanje kritiškega diskurza, za uvajanje novih načinov argumentacije ali za prehode med različnimi kritiškimi paradigmami. Iz obravnave so praviloma izločeni literarni eseji o tujih avtorjih, kritike prevodov in prispevki brez jasnejše povezave z refleksijo o uprizoritvenem dogodku, vključeni pa so načelni članki o gledališču, polemike in metadiskurzivni zapisi, kadar pomembno osvetljujejo kriterije in metode kritike.

Slovenska gledališka kritika doslej še ni dočakala celovite sintezne obravnave, ki bi povezala njen zgodovinski razvoj, spremembe v kriterijih presoje ter razmerje med kritiškim pisanjem in kulturnopolitičnim kontekstom. Raziskava skuša zato rekonstruirati razvojne stopnje kritiškega diskurza, določiti njegove ključne akterje, izpostaviti prelome v kriterijih in metodah kritike ter pokazati, kako se je pisanje o gledališču od poročevalske in narodnoutemeljitvene funkcije postopoma premaknilo k bolj avtonomni, analitični in estetsko osredotočeni obliki. Hkrati se umešča v historiografsko vrzel: slovenska literarna in gledališka zgodovina sta se sicer večkrat dotaknili posameznih kritikov in obdobij, vendar večinoma brez sistematične sinteze razvoja gledališke kritike kot diskurzivne formacije. Biografski pregledi pogosto omenjajo publicistično dejavnost posameznikov le mimogrede, gledališka kritika pa v njih praviloma ni samostojen predmet raziskave.

Na neobstoj celovite zgodovine slovenske gledališke kritike je opozoril že Denis Poniž (»Prolegomena« 25–36), pomemben orientacijski okvir pa so pozneje prispevali Dušan Moravec, Vasja Predan, Andrej Inkret, Veno Taufer (»Časovni« 7–18), Blaž Lukan, Lado Kralj in drugi. Kljub tem prispevkom tema ostaja razpršena, brez enotne metodološke in zgodovinske sinteze. Prispevek disertacije želi po eni strani ponuditi zgodovinsko sistematizacijo razvoja

avtorjev in v značilnostih njihove kritiške naracije. Dokumentirane objave se pri tem pogosto težko kosajo z anekdotičnimi polresnicami, katerih sugestivnost vzdržuje njihovo navidezno merodajnost.

gledališke kritike na Slovenskem, po drugi pa razviti analitični model za branje kritiških diskurzov, ki bo upošteval tako njihov estetski kot njihov družbeni, ideološki in institucionalni vidik.

1.2 Tipologija kritiških diskurzov

Disertacija izhaja iz prepričanja, da brez začetnega zajetja pisanja o gledališču v 19. stoletju ni mogoče razumeti poznejšega formiranja moderne slovenske gledališke kritike. Prehod od protokritike k sodobnemu kritiškemu diskurzu ni niz izoliranih prelomov, temveč proces, v katerem se različni avtorji med seboj povezujejo, polemizirajo, dedujejo pojme in jih preoblikujejo.

Zato raziskava posamezne kritike in kritiške osebnosti obravnava tako glede na individualne prispevke posameznih piscev kot v kontinuiteti, kot del omejenega, a medsebojno odzivnega kulturnega kroga. Prav v tej dinamiki med kontinuiteto in prelomom, med poročanjem in interpretacijo, med narodno funkcijo in estetsko avtonomijo se izriše razvojna črta slovenskega kritiškega diskurza.

Analiza vključuje avtorje, pri katerih je gledališkokritiška dejavnost prostor avtorskega (samo)utemeljevanja, pa tudi pisce informativno pogojene, začasne protokritike. Izključuje pa tiste, katerih zapisi kljub kronološko natančnemu javnemu angažmaju niso intencionalno usmerjeni v refleksijo kulturne prakse – čeprav njihova poročila, eseji in uredniško delo dopolnjujejo korpus gledališkega pisanja na Slovenskem. Kritična razsežnost teh besedil je neenotna in pogojena s psihosocialnimi dispozicijami avtorjev; pri večini kritiška dejavnost zaradi svoje odzivne, efemerne in kulturnopolitično določene narave ni bila sistematično evidentirana niti reflektirana. Do leta 1918 je kritiška produkcija večinoma vezana na mrežo čitalnic in Deželno gledališče v Ljubljani, po letu 1918 pa se težišče razširi še na Narodni gledališči v Mariboru in Trstu, kjer se institucionalno povezujejo lokalne izpostave Dramatičnih društev. Ta institucionalna konsolidacija omogoči postopen prehod narodnih gledališč na profesionalno raven in preseganje diletantskih modelov predhodnih gledaliških formacij.

Avtorje kritiških pisav v obdobju 1838–1951 je mogoče glede na kriterije, ki opredeljujejo njihovo presojo estetskega učinka uprizoritev, razvrstiti v več tipoloških kategorij. V nadaljevanju navajamo ključna reprezentativna imena v razvoju kritiških diskurzov, ki

predstavljajo jedro tipologije, nato pa pisce, ki polje razširjajo brez oblikovanja samostojnega modela, in tiste, katerih pomen je pretežno zgodovinski.

1.3 Nosilci modelov kritike

a) protokritika (1838–1892): Leopold Kordeš, Janez Bleiweis, Fran Levstik, Josip Jurčič, Ivan Tavčar;
b) tranzicijska oziroma pozna protokritiška faza (1893–1918): Anton Aškerc, Fran Zbašnik, Fran Govekar, Oton Župančič, Adolf Robida, Etbin Kristan, Izidor Cankar;
c) dramsko normativna kritika (1919–1939): Fran Albreht, France Koblar, Josip Vidmar, Anton Ocvirk, France Vodnik;
d) esejska kritika (1925–1951: Ciril Debevec, Bratko Kreft, Filip Kalan, Drago Šega;
e) sodobna uprizoritvena kritika (1951): Vladimir Bartol, Herbert Grün, Vasja Predan, Bogomil Fatur;
f) robne in kontekstualne figure: Ivan Cankar, Zofka Kveder, Fran Kobal, Juš Kozak, Ludvik Mrzel, Ivo Grahor, Milena Mohorič, Silva Trdina, France Brenk, Taras Kermauner, Janko Kos, France Bevec (psevd. Andrej Hieng), Primož Kozak, Božidar Borko, Vladimir Pavšič, Dušan Moravec.

2. KULTURNE RUBRIKE PERIODIČNIH PUBLIKACIJ NA SLOVENSKEM V HABSBURŠKI MONARHIJI (DEŽELA KRANJSKA IN DEŽELA SPODNJA ŠTAJERSKA) V LETIH 1838–1918

2.1 Oris situacije

Slovensko časopisje se začne oblikovati ob koncu 18. stoletja z izhajanjem časopisa *Lublanske Novize*, nato pa se ponovno razvije v prvi polovici 19. stoletja. Ključni kriterij za vključitev naslednikov Valentina Vodnika v raziskavo predstavlja publicistika, ki v okviru poročanja o kulturni dejavnosti gledališču postopoma priznava pomen za narodni razvoj, čeprav tega sprva ne artikulira eksplicitno. Zgodnje objave so usmerjene predvsem v poročanje o reprezentativnih družabnih dogodkih, do konca 19. stoletja pa se postopno oblikujejo profilirane inačice kritiškega diskurza o gledališču. Vzporedno se diferencirajo tudi publikacije, njihove uredniške usmeritve ter tematski sklopi in rubrike, znotraj katerih se gledališče pojavlja kot predmet javnega razmisleka. Kljub temu publikacije 19. stoletja vlogi odrskega jezika in uprizoritvenih modusov praviloma pripisujejo sekundaren pomen, njihova analitična obravnava ostaja omejena. V tem delu raziskave nas zato zanima, katere oblike kritiškega diskurza je mogoče razbrati med letoma 1838 in 1918 ter katere osebnosti so ključne za oblikovanje kolektivnega kritiškega diskurza o gledališču v tem obdobju.

To obdobje v širšem evropskem kontekstu sovpada z vzponom nacionalnih držav, jezik uprizarjanja postane eden najvidnejših znakov nacionalne afirmacije. Položaj po več pokrajinah avstrijskega cesarstva razpršenih Slovencev je bil pri tem še posebej kompleksen, saj je proces preoblikovanja skupnosti v politično razumljen narod potekal ob notranjih nazorskih in političnih trenjih. Hitro menjavanje slogovnih značilnosti v dramatiki in uprizoritvenih praksah se ni uveljavljalo samodejno, temveč je bilo pogojeno z jezikovnimi, družbenimi in institucionalnimi omejitvami.

Pozornost, ki jo kulturne rubrike slovenskih časopisov namenjajo gledališki dejavnosti, je tesno povezana s širšim družbenim kontekstom, v katerem slovenski jezik še ni bil normiran, vsakdanja raba pa je temeljila na samoumevnem preklapljanju med slovenščino in nemščino. Revolucije leta 1848 so sicer ustvarile vtis razrešitve mednacionalnih napetosti v Habsburški monarhiji, vendar je moral slovenski narod tudi po tem prelomu svoj nacionalni narativ šele oblikovati. Težnja po subjektivnosti in estetski novosti, ki jo je v evropskem prostoru

spodbujala romantika, med Kranjci še dolgo ni imela osrednje vloge; vse do tridesetih let 20. stoletja je ni sistematično spodbujala niti dramaturgija gledališkega repertoarja. Do ustanovitve *Kmetijskih in rokodelskih novic* leta 1843 je tudi med izobraženimi Slovenci težko govoriti o izrazitejši potrebi po vključevanju v evropske kulturne tokove. Šele prvo desetletje 20. stoletja prinese izrazitejši prelom z estetskimi izhodišči 19. stoletja in vzpostavi pogoje za večjo odprtost do umetniške inovacije. Politične in nazorske transformacije, ki vodijo do ustanovitve Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, se zato neposredno odražajo tudi v razvoju publicističnih in kritiških diskurzov o gledališču v slovenskih regijah.

Časopisna dejavnost Slovencev pred letom 1914 tako predstavlja predvsem predzgodovino vzpostavljanja pogojev za sistematično pisanje o gledališču. Gre za prostor oblikovanja protokritiške perspektive, ki glede na metodologijo, kriterije in kategorialni aparat še ne dosega ravni razvite gledališke kritike, vendar kljub temu vzpostavlja trajen diskurzivni okvir. Bolj konsistentno kritiško refleksijo in zgodnje oblike strokovno artikuliranega diskurza je mogoče od konca 19. stoletja zaznati v tržaškem časopisu *Rdeči prapor*. Obsežnejši razvoj pa pisanje o gledališču v slovenskem prostoru doživi šele po letu 1918, ko se časopisje postopoma osvobodi kulturne nadvlade nemškega prostora in se poveže z rastjo izobraženega meščanstva ter z večjo institucionalno in finančno stabilnostjo slovenskih kulturnih ustanov.

Podobno postopnost je zaznamovalo tudi uveljavljanje enakopravne rabe jezika in literature. Zaradi izrazitega katoliškega vpliva, demografske majhnosti in zgodovinske tendence k politični podrejenosti se je občutek pripadnosti slovenskemu kulturnemu prostoru oblikoval z opaznimi zamiki. Profesionalno organiziran in materialno bolje podprt nemški gledališki sistem je ob odprtju Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892 ostal izrazito dominantna struktura, slovenska gledališka dejavnost pa je ohranjala značaj diletantizma. Ta asimetrija se odraža tudi v časopisnih polemikah, kjer se sicer pojavljajo konfliktni poudarki, vendar so argumenti praviloma zadržani, terminološko nediferencirani in miselno razpršeni (Kramberger 27).

Podobno sliko družbenega ozadja razkriva tudi pričevanje Josipa Vošnjaka, ki opisuje, da prebivalstvo Ljubljane pred letom 1848 svoje narodnostne pripadnosti večinoma ni problematiziralo (Vošnjak, *Spomini* 15–16). Šele po političnih zahtevah za Program Zedinjene Slovenije se nacionalna vprašanja postopoma prebijejo v javni prostor, vendar dolgo ostajajo omejena na ožji krog izobražencev. Širše družbene razsežnosti dobijo šele po obnovi ustavnega življenja leta 1861, ko se politično in kulturno polje intenzivneje diferencira. Po letu 1879, v

času vlade Eduarda Taaffeja, se razmerja med nemškim in slovenskim taborom dodatno zaostrijo, kar se posredno odrazi tudi v tonu časopisnega pisanja o gledališču.

V zgodnjih letih izhajanja *Kmetijskih in rokodelskih novic* so zapisi o gledališču pogosto ostajali na obrobju časopisnega prostora, kar kaže že njihova umeščenost na zadnje strani oziroma v spodnji del časopisnih stolpcev. Takšna uredniška politika, povezana z usmeritvijo Janeza Bleiweisa, odraža okrnjen pomen, ki ga je časopis pripisoval gledališki dejavnosti. Protokritiški zapisi Protokritiški zapisi imajo značaj vljudnostnih poročil, usmerjenih predvsem v izpostavljanje igralskih nastopov, organizacijskih zaslug protorežiserjev kot aranžerjev odrskega prometa ter družbenega prestiža navzočih mecenov in uglednih gledalcev. Pri tem pa praviloma umanjka poglobljena, strokovno artikulirana analiza vsebinskih in izvedbenih vidikov predstav. Potreba, da bi periodični tisk aktivneje prispeval k razvoju kulturne refleksije, ostaja zato obrobna in je prepoznavna predvsem pri redkih posameznikih, ki poskušajo svoj družbeni čas razumeti v širšem kulturnozgodovinskem okviru.

2.2 Razvoj slovenskega časopisnega prizorišča in spremljanja gledališča

Pojav in razvoj časopisne krajine sta procesu narodne avtonomizacije zagotovila komunikacijsko in institucionalno strukturo. Pionirski poseg na področju slovenskega časnikarstva je povezan z izhajanjem časopisa *Lublanske Novize (od vsih krajov celiga svejta)* (1797–1800), ki ga je na pobudo Žiga Zoisa urejal Valentin Vodnik, prvi slovenski časnikar. Njegova vsebinska zasnova pa je bila prilagojena tehničnim in materialnim omejitvam; ohranjal je razmeroma poljuden značaj. Struktura rubrik je sledila modelu nemških časopisov, zlasti *Laibacher Zeitung* in *Wiener Zeitung*. Tudi kulturne novice so zaradi prenosa informacij izhajale z večdnevnim zamikom. O gledališču časopis ni poročal; v Ljubljani v tem času še ni obstajala kontinuirana uprizoritvena praksa, ki bi omogočala oblikovanje publicističnega diskurza. Vodnik je večino novic prevzemal iz nemških virov in jim dodajal lokalna obvestila iz Ljubljane in Kranjske, pri čemer je bila temeljna intenca časopisa v skladu z razsvetljensko idejo utrjevanja domačega jezika. Naklada posamezne tedenske številke je znašala približno 100 izvodov, rednih naročnikov je bilo 33. Časopisu nenaklonjenih okoliščin je bilo več: omejena dostopnost papirja, nizka stopnja pismenosti, upadanje števila naročnikov, omejen doseg časopisa.

Prvi časopis, ki je že v naslovu nakazal zanimanje za gledališko dejavnost, je bila *Carniolia*, *domovinski in razvedrilni list za umetnost, gledališče in družabno življenje* (1838–1844), ki je izhajal v nemškem jeziku, urejal pa ga je naturalizirani slovenski Avstrijec Leopold Kordesch. Poudarek na spremljanju gledališke dejavnosti po prvih dveh letih njegovega urednikovanja sprva izgine, a ga ob Kordeševi vrnitvi obudijo.

Razvoj slovenskega časopisja je večinoma sledil tujim pobudam kot spodbudam za institucionalizacijo javnega diskurza. Po ustanovitvi *Novin Horvatskih* z literarno prilogo Danica Horvatska, ki ju je leta 1835 zasnoval Ljudevit Gaj, je Jožef Blaznik zaprosil za dovoljenje za izdajanje, vendar neuspešno. Dolgotrajni cenzorski postopki so omogočili vzpostavitev trajnejšega slovenskega časopisnega projekta šele z izhajanjem *Kmetijskih in rokodelskih novic*, ki so jih 1. julija 1843 pod patronatom Slovenske kmetijske družbe začeli izdajati v uredništvu Janeza Bleiweisa.[3] V času Bachovega absolutizma so *Novice* zaradi uredniške prožnosti in širine odziva kmalu prevladale nad vplivom *Zgodnje Danice*.[4] Vpliv časopisa *Laibacher Zeitung* je med slovenskimi bralci upadel, vendar je njegova literarna priloga *Illyrisches Blatt* ostajala pomemben prostor za objave slovenskih pisateljev. V tem času je v Mariboru izhajal *Marburger Zeitung*, ki je zastopal interese nemškega prebivalstva, v Ljubljani pa je krajši čas izhajal časopis *Triglav*.

Kot piše Vladimir Biti, je proti koncu 19. stoletja okvir nacionalnih literarnih zgodovin (v skladu z idejami J. G. Herderja in F. Schlegla) postopoma začela nadomeščati širša evropska perspektiva (»Od literature« 275–82). V ta kontekst je slovenska kultura zaradi politične podrejenosti in manj koherentnega sosledja lastnega kulturnega razvoja vstopala z zamikom in s šibkejšimi institucionalnimi temelji, kar je povečalo nevarnost marginalizacije. Slovenska kultura je zato gravitacijsko sledila statusnim modelom dominantne kulture.

[3] Režim je od *Zgodnje Danice* in *Kmetijskih in rokodelskih novic* zahteval omejitev na strokovne, kulturne in verske teme, prepovedano je bilo spodbujanje čuta nacionalne pripadnosti med Slovenci, katoličtvo se ni smelo križati s področjem politike. Luka Jeran, ki je urejal *Zgodnjo Danico*, je sprva predstavljal klerikalna stališča in je nazorsko sledil škofu Antonu Martinu Slomšku. Fran Levec, predstavnik slovenskih študentov na Dunaju, je 1870. na seji enega od študentskih odborov (z Jeranom v mislih) ostro nastopil proti klerikalnemu delu oblasti, ki da z moraliziranjem ustavlja razvoj literature.

[4] Tega dejstva ne omeni Josip Marn v predavanju »O časnikarstvu (vzlasti o liberalnem)« v »katoliško-politični besednici« februarja 1874. Po orisu začetkov slovenske časnikarske zgodovine in pomena časnikarstva za narod se prevesi v reakcionaren pamflet. V času, ko je na Slovenskem izhajalo skoraj dvajset časnikov, Marn razglasi nekakšno »tiralico« proti nesnažnemu liberalnemu časnikarstvu. Svoje teze utemeljuje s svetopisemskimi prilikami, liberalni tisk označuje kot »kolero slabih časnikov« in njegove predstavnike kot »liberalne ščukarje«, pri čemer celo zatrjuje: »Krščanska družina živi prav za prav naj mirnejše, ako časnikov ne prebira.« Dodaja še, da med Slovenci na srečo še ni veliko zapeljivih škodljivih knjižic, »ropotije« (60, 68).

Pedagoška praksa je, kot v raziskavi *Šolanje in znanje na Slovenskem v izzivu 20. stoletja* pokaže Aleš Gabrič, od spodaj spodkopavala elitno pojmovanje literature in razkrivala njeno povezanost z ideološkimi, družbenimi in političnimi interesi. Tudi navidezno breznamembna dejavnost gledališkega uprizarjanja se je v polje narodotvornih procesov le zlagoma prevajala. Kot piše France Stelè leta 1944, je bil napredek v veliki meri povezan z razširjanjem šolske izobrazbe in pri tem je pomembno vlogo igral vpliv časnikarstva (*Kmečka* 17–18). Časopis je do prve svetovne vojne močno vplival tudi na kmečko prebivalstvo, saj so znaki modernizacije že pred letom 1914 prodirali v kmečke domove. S tem so se v družbeni prostor prenašali novi idejni in vrednostni konflikti, ki so postopoma destabilizirali tradicionalne strukture.

Po letu 1848 se je identiteta Kranjcev, Štajercev in Primorcev oblikovala predvsem z negacijo nemštva. Kulturni horizont dežele Kranjske so vse do taborskega gibanja v letih 1868–1871 razširjala predvsem sporadična gostovanja umetnikov z Dunaja, iz Gradca ali tistih na poti med Reko in Prago. V času, ko se je slovenska skupnost znotraj avstrijskega cesarstva šele oblikovala kot politično artikulirana entiteta, sistematično izoblikovan kritiški diskurz o gledališču še ni obstajal.

2.3 Časopisi in revije v nemškem jeziku

2.3.1 Laibacher Zeitung (1778–1914)

Časopis *Laibacher Zeitung* je v drugi polovici 19. stoletja predstavljal enega ključnih medijev, ki je spremljal kulturno in uprizoritveno življenje v okviru Avstroogrske. Redno je poročal o dejavnosti Deželnega gledališča v Ljubljani, o delovanju Dramatičnega društva in Glasbene matice, o gostovanjih tujih umetnikov. Kontinuirana medijska pokritost je omogočala razmeroma celovito refleksijo gledališkega življenja, vključno z odzivi občinstva (Jenko, *Jubilejno* 88–90), in s tem ustvarjala okvir za razvoj zgodnje gledališke kritike.

Med pomembnejšimi kulturnimi publicisti je bil Julius Ohm-Januschowsky (1851–1932), glasbeni pedagog in kritik češkega rodu, ki je pod inicialko J. objavljal primerjalno zasnovane zapise o gledališču v Ljubljani in širše. Njegovi članki nadgrajujejo zgodnjo protokritiško dikcijo z izrazitejšo poznavalsko dimenzijo in implicitno argumentacijo, pri čemer ohranjajo

razmeroma nevtralno držo do nacionalnih vprašanj (Lah). Januschowsky je od leta 1888 poučeval pri Glasbeni matici in je dobro poznal lokalni glasbeno-gledališki prostor.

Pomembno vlogo pri oblikovanju gledališkega diskurza je imela razvedrilno-izobraževalna priloga *Illyrisches Blatt*, ki je izhajala v letih 1819–1849. V njej so gledališke kritike objavljali Karl Alexander Ullepitsch, Leopold Kordesch, Leopold Ledenig, W. A. Gerle, Otto Jauker, Johann Babnigg, Vinzenz Ferreri Klunn. Primerjava repertoarjev nemškega in slovenskega gledališča je smiselna s strukturnega vidika, manj pa je primerljiva raven kritiške refleksije. Gledališka kritika je v *Laibacher Zeitung* kontinuirani prostor refleksije; diskurz pri obravnavi nemških in slovenskih predstav upošteva omejitve provincialnega gledališča, medtem ko je argumentacijska poglobljenost zapisov v zgodnjem *Ljubljanskem zvonu* težko primerljiva z ocenami v *Laibacherici*. Tendenca k objektivnejšemu pristopu je posebej razvidna pri Januschowskem, ki je imel že dolgo kritiško prakso. Po letu 1892 spremlja slovenske predstave kritik z inicialko M., čigar zapisi sledijo Januschowskemu v težnji po objektivni presoji. Kljub političnim napetostim je bila germanizacijska politika na Kranjskem razmeroma zmerna.

2.3.2 Carniolia (Ljubljana, 1838–1844)

Časopis je zasnovan kot publikacija za umetnost, literaturo, gledališče in družabno življenje z naklado okrog 400–500 izvodov. Kmalu zatem začne redno slediti nemškim predstavam v Stanovskem gledališču, tedaj edinem profesionalno organiziranem gledališču na Slovenskem.[5] V enem prispevku pogosto obravnava več predstav hkrati, poudarek daje repertoarju, zasedbi, disciplini ansambla in odzivu občinstva. Ti zapisi še niso razvite kritike, a pomenijo prehod od priložnostnega omenjanja gledališča k rednejšemu in bolj strukturiranemu spremljanju odrskega življenja.

2.3.3 Triglav (Ljubljana, 1865-1870)

Časopis *Triglav*, zasnovan kot nemškojezični pandan *Novicam*, je želel nemško govoreče meščanstvo na Kranjskem obveščati o javnem življenju, pojasnjevati slovenske politične

[5] Vsaj do leta 1848 nemško gledališče v Ljubljani ni poznalo nacionalne mržnje in ni bilo usmerjeno protislovensko. Kulturna podoba Kranjske se ni zdela težko osvojljiva: kranjski knjižni jezik ni bil normiran, identiteta neomikanega ljudstva pa je bila fluidna (Ludvik, *Nemško gledališče*)

zahteve ter tako uravnotežiti podobo slovenskega vprašanja v *Laibacher Zeitung*. V Ljubljani »potrebujemo še druzega nemškega časnika, ki bo pravičen naši deželi, in ki bi tistim, ki ne beró slovenskih časnikov, razjasnil sto in sto reči« (*Novice*, »Iz Ljubljane« 132). Potreba po »porazumljenju« naj bi razjasnjevala slovenske pravice in odpravljala predsodke (Žigon, *Nemški* 146–72).[6]

Kljub spremljanju gledališča se v časopisu ni razvil lasten diskurz. Redno se pojavljajo predvsem informativna poročila s čitalniških večerov, podobna zapisom v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*. Peter von Radics (kot P. v. R.) leta 1869 poroča o uprizoritvi češke veseloigre s petjem *Bob iz Kranja*, ki so jo v okviru velikonočne Bésede izvedli igralci ljubljanske Čitalnice, med njimi tudi Luiza Pesjak, vsi »popolnoma kos svoji nalogi«. Kljub simpatični in uspešno lokalizirani, »spretni in humorni obdelavi vseskozi ponavljajoče se komičnosti ljubezensko-poročne zgodbe« pripomni, da bi bilo za razvoj nacionalne dramatike primernejše igrati kakšno »integralno klasično dramo« (»Die große« 149). Kritika je implicitna, v okvirih umirjene narodno-prebudne retorike, in ni izdatno argumentirana. Spomni na Koseskega ter njegove »mojstrske« prevode; svoj »kislinski test« je kranjski jezik prestal že zdavnaj, piše.

Bolj izrazit publicistični odmev je imel prihod Heinricha M. Penna. *Triglav* v uredništvu Petra von Radicsa sistematično promovira njegovo gostovanje in uprizoritev njegove 'domoljubne tragedije' *Der Untergang Metullums*, ki temelji na »naši nacionalni zgodovini« (»Theater« 340) in simbolno odraža aktualne težnje po svobodi in pravičnosti, kar interpretira v okviru narodnega prebujenja. *Laibacher Zeitung* igro, ki je bila na Hrvaškem leta 1866 sicer nagrajena kot najboljše dramsko delo v hrvaškem jeziku, oktobra 1865 ostro zavrne kot estetsko šibko in pretirano patetično (»Feuilleton« 992).[7] Odziv kaže razhajanje med nacionalno-mobilizacijskim diskurzom slovenskega tabora in estetskimi merili nemškega gledališkega okolja (»Slovenisches« 356). *Laibacher Zeitung* ne zaupa drži svojega »troglavega« kolega. Gledališki direktor naj raje uprizarja dobre nemške igre; »zagotovo bodo dobro obiskane«.

[6] Po štetju Tanje Žigon je bilo v prvem četrtletju leta 1866 naročnikov 269, v letu 1869/70 pa čez 400, toda stroški so zbrana sredstva presegali (*Nemški časnik* 146–72).

[7] Specifičnost diskurzivnega profila slovenske gledališke kritike – z njenimi zamudami in pospeški – bi bila še bolj prepričljivo argumentirana in metodološko bolj kredibilna ob sistematični primerjavi s hrvaškim, romunskim, švicarskim ali nemškim prostorom gledališke kritike istega obdobja. Takšno primerjalno merilo bi zahtevalo temeljit historiografski vpogled v razvoj diskurzov gledališke kritike pri omenjenih narodih.

Razmerje Radicsa do avtonomnega kranjskega teatra razkriva njegov članek »Das krainische Landestheater und die Slovenen« (354–5), ki artikulira institucionalno vprašanje, temeljni predpogoj za vzpostavitev kakršnega koli kritiškega diskurza. Paradoksalno izhodišče potrjuje že statistika: Kranjska kot pretežno slovanska dežela (kjer »je največ dvanajstina prebivalstva nemškega porekla«) z visoko državno subvencijo letno vzdržuje nemško gledališče, ki mu lastno nemško občinstvo, razkropljeno po deželi in skoncentrirano v Kočevju, ne zagotavlja preživetja (kot priznava tudi *Laibacher Zeitung*). Iz tega Radics izpelje ne le zahtevo po ukinitvi subvencije – to je Bleiweis predlagal kranjskemu deželnemu parlamentu že leta 1863, a ga je večina nemških birokratov zavrnila – temveč naj Kranjska nemško gledališko stavbo, ki je državna lastnina, preoblikuje v slovensko narodno gledališče. Sklicuje se na precedens leta 1848, ko so slovenski domoljubi že prirejali pogoste slovenske predstave. Radics ne tematizira kritike, je pa zahteva po nacionalnem gledališču pri njem zahteva po nacionalni kulturni subjektiviteti. S preobrazbo v slovenski oder nemško gledališče ne bi bilo oskrunjeno, kot trdijo Nemci.

Peter Grasselli v podlistku »Unsere Theaterfrage« polemizira z anonimnim kolumnistom iz *Laibacher Zeitung* in opozori na strukturno krizo gledališkega podjetništva: uvedba slovenskih predstav bi lahko razširila gledališko publiko (1–2). Predlaga model večjezičnega gledališča, v katerem bi ob nemškem repertoarju dobile prostor tudi slovenske uprizoritve, kar bi postopno ustvarilo pogoje za profesionalno slovensko gledališko skupino. »Toda ne razumite nas napak: nočemo, da bi bile stvaritve nemškega duha, italijanske ali francoske umetnosti prepovedane v našem gledališču; nasprotno, radi bi jih uživali tudi mi; a tudi na domačih tleh bo prostor za produkcije v našem jeziku!« Z razmahom slovenskega političnega časopisja, zlasti z ustanovitvijo *Slovenskega naroda*, je koncept nemškega časopisa za slovenske interese postopoma izgubil pomen. Ko je leta 1870 prenehal izhajati, so ga slovenski časopisi omenili le bežno.

Prispevek *Triglava* k oblikovanju kritiškega diskurza je marginalen in epizoden: besedila ostajajo v polju informativnega poročevalstva in narodno-mobilizacijske retorike ter ne razvijejo estetsko-vrednotno ali metodološko izdelane kritike. Vendarle pa časopis v slovenskem kulturnem prostoru šestdesetih let 19. stoletja odslikava temeljno napetost, ki pogojuje nastanek kritiškega diskurza: napetost med zahtevo po institucionalni subjektiviteti (nacionalno gledališče kot predpogoj) in med zahtevo po avtonomni estetski presoji (kritika kot diskurzivna praksa). Ta napetost ostane v *Triglavu* nerazrešena.

2.4 Časopisi in revije v slovenskem jeziku

2.4.1 Kmetijske in rokodelske novice (1843–1849) / Novice (1849–1902)

V obdobju med letoma 1800 in 1843 časopisje v slovenskem jeziku ni izhajalo, kar je zavrlo razvoj javnega kritiškega diskurza. Z ustanovitvijo *Kmetijskih in rokodelskih novic* pod uredništvom Janeza Bleiweisa se začne postopno oblikovanje slovenskega časopisnega prostora, vendar v zgodnjih letnikih kritika ni sistematično razvita. List je bil primarno namenjen gospodarskemu in narodnobuditeljskemu programu, zato so kulturne in gledališke vsebine vstopale v časopis postopoma in predvsem v informativni ali apologetski obliki.

V prvih desetletjih je bila kritiška praksa omejena zaradi neustaljenega knjižnega jezika, razdrobljenih pisnih praks in uredniške strategije izogibanja polemikam. Bleiweis je kot zagovornik slovenščine v javnem življenju postopno uvajal gajico, časopis, ki je bil sprva zasnovan kot »kmečki list« v tonu patriarhalne preprostosti, je postopno širil svoj program z vsebinami s področja kulture in umetnosti (Vatovec, »Dr. Janez« 162–9). Konservativni ideološki okvir je bil za dunajske cenzorje sprejemljiv, zato so ob očitnejših vsebinskih odklonih pogosto molčali. Kljub temu je kritiški diskurz ostajal nerazvit. Po smrti Matije Čopa leta 1835 se tradicija estetsko utemeljene literarne kritike ni uspela utrditi. Poročila Leopolda Kordeša v *Carniolii* in *Illyrisches Blatt* ter Bleiweisova obvestila o predstavah v letih 1838–1850 so imela informativno funkcijo, dopolnjeno z jezikovnimi opombami, vendar brez jasnih estetskih kriterijev. Temeljno uredniško načelo *Novic* je bilo spodbujanje pisanja v slovenščini in izogibanje razdiralni polemiki, kar je vodilo v prevlado panegiričnih zapisov. V tej luči in v religioznem okviru je potekalo tudi oblikovanje bralca s potopisnim posredovanjem tujih kulturnih kontekstov. Obveščenost o porajanju narodnih gledališč v Zagrebu, Beogradu, Novem Sadu, na Reki, v Pragi, Moskvi pa ni bila več od zelo osnovne informacije. Širšega soglasja o sledenju tujim zgledom ni bilo; mesečnik *Slovenska bčela*, ki je izhajal v Celovcu, leta 1851 postavlja poznavanje lastnih narodnih navad nad branje tujih knjig; za primer navaja Nemce, ki so se tako navdušili nad vsem francoskim, da jih je Napoleon nato zlahka pokoril (»Slovenski običaji« 10–2), Cegnar pa leta 1852 v *Novicah* izreka odpor do »francoske pokvarjenosti« in do »zapadne izobraženosti, ki meša pamet, kvari serce in nam ubija življenje«, predvsem pa »nam še to malo narodnega značaja ubija« (»Slovanski popotnik« 14).

Napetost med rodoljubno apologetiko in zahtevo po estetski presoji se jasno pokaže ob izidu *Poezij* Franceta Prešerna leta 1847. Medtem ko je v *Illyrisches Blatt* izšla navdušena recenzija (Buchenhein, »Poesien« 48, 56), so *Novice* ostale zadržane in bolj naklonjene poeziji Jovana Vesela Koseskega. Programsko zahtevo po kritiki, utemeljeni na estetskih kriterijih, je izrecno artikuliral Janez Trdina (kot »T.d..a«) v razpravi »Pretres slovenskih pesnikov« v *Ljubljanskem časniku* leta 1850, kjer je opozoril, da nekritično hvaljenje »vsih prednosti in slabosti« zavira razvoj književnosti (296). Spor kaže temeljni konflikt med narodnobuditeljskim pragmatizmom in avtonomijo estetske presoje, Bleiweis je Trdino v *Novicah* že maja 1849 na zadnji strani opozarjal: »Pustite to reč: resnica bo sama po sebi prišla na dan.« (»Pogovori vredništva« 80)

Podoben vzorec se kaže v gledališkem diskurzu. Poročila o predstavah v *Novicah* ostajajo opisna in brez sistematične estetske analize. Gledališče je obravnavano kot narodnobuditeljski projekt, ne kot avtonomno umetniško polje, zato refleksija uprizoritvenih elementov – igre, režije ali interpretacije – skorajda ne obstaja. Čeprav sta Bleiweis in Kordeš podpirala pobude za razvoj slovenskega gledališča, zapisi prvega ostajajo na ravni poročila ali javne aklamacije.

Razvoj kritiškega diskurza so dodatno omejevale politične razmere. Revolucija leta 1848 je sicer razglasila svobodo tiska, vendar je obnovljena cenzura leta 1849 to kmalu omejila, premik je diagnostično težko dostopen. Bleiweis je aprila 1848 svojo držo utemeljeval s potrebo po »mirnem pripravljanju« in strahom pred razdori v mladi nacionalni kulturi (»Česar nam« 70). Posledično se je del slovenske inteligence zatekal k tujim časopisnim platformam, kjer je bilo mogoče razvijati ostrejši kritiški diskurz.

Fran Levstik leta 1859 v *Novicah* objavi članek »Napake slovenskega pisanja«, prvi jezikoslovno kritični esej o slovenskem knjižnem jeziku (3). Prva je poezijo v *Novicah* objavila Josipina Turnograjska leta 1858, vendar so ženske v javnem prostoru nastopale redko ali sploh ne.

Razvoj slovenske gledališke kritike v 19. stoletju je tesno povezan z institucionalnim razvojem tiska, z oblikovanjem nacionalne javnosti in z napetostjo med narodnobuditeljsko vlogo kulture ter postopnim uveljavljanjem avtonomnih estetskih kriterijev. To ne omogoča govora o strateški avtonomiji kritiškega diskurza, ker te strategije tu ni.

2.4.2 Slovenski narod (Maribor, 1868–1872 / Ljubljana 1873–1940)

Na potrebo po slovenskem političnem časopisu leta 1860 opozori dopisnik Б, tj. Valentin Zarnik, ki ob sklicevanju na češki zgled poziva k odločnejšemu političnemu samoopredeljevanju Slovencev. Pobude za aktivnejši politični diskurz so bile v tem času že javno artikulirane v Zagrebu. Na tej podlagi so slovenski študenti na Dunaju začeli ob koncu leta 1867 pripravljati nov časopis, ki bi predstavljal idejno alternativo *Novicam*. Rezultat teh prizadevanj je bil kljub Bleiweisovemu nasprotovanju časopis *Slovenski narod*, ki ga štajerski izobraženci 2. aprila 1868 začnejo izdajati v Mariboru v uredništvu Antona Tomšiča in je kot prvi slovenski liberalni politični list postopoma oblikoval nov publicistični okvir.[8]

Poročanje o gledališču doživi pomemben premik v uredniškem desetletju Josipa Jurčiča (1871–1881), ko *Slovenski narod* z uvedbo rednega spremljanja gledališča opravi ključno vlogo pri institucionalizaciji slovenskega gledališkega kritiškega diskurza. V širši percepciji je gledališče še vedno veljalo za obrobno in začasno dejavnost, vendar so prizadevanja Frana Levstika za spremembe pravil Dramatičnega društva leta 1868 začrtala vizijo slovenskega gledališča kot osrednje umetniške institucije. *Slovenski narod* je to vizijo dejavno podpiral in časopisno strukturo prilagodil. Z rednim objavljanjem gledaliških poročil in kritik prvi zagotovi gledališki kritiki stalni publicistični prostor in kontinuiteto. Z razvojem časopisnih žanrov in z vključevanjem gledališča v širši kulturni program ustvari publicistično platformo za refleksijo uprizoritvene prakse, »kroniko slovenskega gledališča z redkimi nepopolnostmi« (Traven, *Pota* 34), čeprav ostaja ta povezana z nacionalno-kulturnimi in institucionalnimi interesi. Povezava z Dramatičnim društvom naj bi prispevala k profesionalizaciji uprizarjanja, vendar France Koblar v razpravi »Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost« kritiškega diskurza pred letom 1918 ne šteje za pomembno motivacijsko silo uprizoritvene prakse (30–91).

Jurčič po preselitvi uredništva v Ljubljano oktobra 1872 z ustanovitvijo tiskarske delniške družbe Narodna tiskarna kmalu prekine poslovanje časopisa z deficitom, do 1881 približa naklado številu tisoč in doseže naročniški mejnik Bleiweisovih *Novic* (bolj pogosto izhajanje se ni obneslo, 1857 so se vrnile na tedensko frekvenco), gre pa še korak dlje, pri čemer od *Novic* vsebinsko zelo odstopa. Razgibani časnikarski slog *Slovenskega naroda* združuje

[8] Ivan Prijatelj prikaže genezo *Slovenskega naroda* prek delovanja slovenskih študentov na Dunaju, ki so v drugi polovici 19. stoletja figurirali kot svojski nosilci funkcionalno druge slovenske prestolnice (*Kulturna in politična*).

informativnost, pripovedno naracijo in dopisniško mrežo iz slovanskih dežel, pri čemer nagovarja bralstvo že bolj omikanih rodoljubov (Nežmah, *Neznani* 11–16).

Gledališka poročila združujejo predstavitev dramskega besedila in komentar uprizoritve, s čimer dopolnijo in izoblikujejo zgodnji standard protokritiškega zapisa v slovenskem časopisju; tega prevzame tudi konkurenčni *Slovenec*. Poveča se število piscev o gledališču, poročila o predstavah pa še ne prehajajo iz anonimnih (ali z inicialkami podpisanih) obvestil v podpisane avtorske zapise. Refleksija uprizoritvene poetike ostaja omejena, saj ohranja opisno in informativno vlogo. Toda to gledališki kritiki zagotovi prvi stabilen publicistični prostor in kontinuiteto objav. Jurčičeva kritiška stališča so občasno posegala tudi v repertoarno politiko; nasprotoval je prenosu čeških dramskih predlog v slovenski prostor, s čimer je zagovarjal večjo dramaturško in estetsko konsistentnost repertoarja.

Kljub začetni ambiciji se kritika *Slovenskega naroda* postopoma oddalji od analitične ostrine in polemičnosti, še zlasti v primerjavi z zapisi v *Slovencu*; v obdobju intendanta Rudolfa Inemanna (1894–1900) postajajo zapisi vse bolj afirmativni, pogosto v retorično razširjeni formi, deloma zaradi tesnih povezav med časopisom, gledališko institucijo in Dramatičnim društvom. Krizo verodostojnosti razkrije kritiški dualizem *Slovenskega naroda* in *Slovenca*, še bolj izrazito pa zagata, ko »žvižgač« Fran Kobal leta 1906 razkrije sporne postopke imenovanja gledaliških poročevalcev pri *Slovenskem narodu* in nejasna razmerja med uredništvom, gledališko upravo in Dramatičnim društvom (»Gledališka kritika« 192). Razprava o domnevni instrumentaliziranosti oziroma o »korupciji slovenske gledališke kritike« pokaže, da je vpetost kritike v institucije oslabila njeno avtonomijo; časnik pa je izgubljal verodostojnost. *Naši zapiski* ob slabi obiskanosti gostovanja iz tujine leta 1911 ugotavljajo, da »na gledališke recenzije že davno nihče ničesar ne da« (Knaflič, »L'amore« 127–8).

Izstopa kritiški odziv na uprizoritev igre *Legionarji* Frana Govekarja (1903). Kritika v *Slovencu* (brez navedbe avtorja) poudari dramaturške slabosti – pomanjkanje dramatične napetosti, nejasno motivirano intrigo in tehnične nedoslednosti: »Sploh se drami pozna, da je ni pisal pravi dramatik, in zato ne dvomim, da bi imela v knjigi večji vpliv, kakor pa na odru.« (»Legionarji« 1) Zapis v *Slovenskem narodu* pa prinese precizno karakterizacijo avtorjeve poetike in osebnosti; ob hvali udeleženih in izrednega uspeha pri premierski publiki formulira še zlasti zadržke (»Slovensko« 1903, 3). Povzetje videnega vključuje element domneve, a ne pomeni hvalnice. Govekarja predstavi kot pragmatičnega literata, mojstra dramaturške tehnike in

gledališkega efekta, ki natančno pozna pričakovanja občinstva in zakonitosti uspešne uprizoritve. Vzorčno profesionalno napisana, na videz afirmativna analiza z nenasilno ironično z(a)vito dikcijo razkriva ambivalenco njegovega pisateljskega pristopa in hkrati obravnava širši problem popularne dramske produkcije.

2.4.3 Slovenec (Ljubljana, 1873–1945)

Ker Slovenci zaradi maloštevilnosti niso imeli odločilne vloge v dunajskem parlamentu, so neprestano menjavali politično taktiko. Razdeljenost duhov je že zgodaj razklala javno mnenje na konservativno, z duhovščino povezano stran, ki jo je zastopal Janez Bleiweis, in na stran mladoslovenskega gibanja izobražencev, ki ga je med drugim usmerjal Fran Levstik. Mladoslovenci so v slovensko kulturo in vsakdanje življenje postopoma uvajali evropske kriterije. Zaradi različnih opredeljenosti do vere so mladoslovenci od 2. aprila 1868 v Mariboru začeli izdajati liberalno usmerjeni *Slovenski narod*, katoliški tabor pa je pet let pozneje (14. oktobra 1873) v Ljubljani ustanovil list *Slovenec*, kritično naravnan tako do uradne domače politike kot do mladoslovenskih vizij gledališke kulture. Oba tabora sta se medsebojno podžigala in sledila drug drugemu, pri čemer sta se kljub ideološkim spopadom in rivalstvu sčasoma premikala naprej. *Slovenec* je sprva izhajal trikrat tedensko, od 11. julija 1883 pa kot dnevnik; v 72 letih izhajanja se je zvrstilo 19 urednikov, med drugim Jakob Alešovec, Janez Evangelist Krek, Franc Terseglav in Izidor Cankar (1918–1919).

Kot vodilni časnik političnega katolicizma se je *Slovenec* utemeljeval z geslom »Vse za vero, dom, cesarja!« in se opredeljeval v nasprotju do liberalnega konkurenta. Medijska tekma med časopisoma je bila od začetka izrazito konfrontacijska, vendar sta oba tabora skupaj prispevala k afirmaciji slovenstva. Klerikalna stran je svojo nasprotnost formulirala brez zadržkov; nestrpnost se je čez desetletje nekoliko omilila, vendar v prispevkih ostaja zaznavna. Pred prvo svetovno vojno so osrednje teme časopisa zajemale domovino, zvestobo katoliški veri in družinskim vrednotam, pobudo za združitev Slovencev ter povezavo s Slovensko ljudsko stranko in njenimi političnimi cilji za blaginjo kmečkega prebivalstva. *Slovenec* je poudarjal popolno zvestobo habsburški in avstrijski monarhiji, ljubezen do domovine ter verski značaj šolstva.

Kot »političen list za slovenski narod« ni skrival svojega osrednjega namena, kar je odražalo tudi obravnavo gledališke dejavnosti. Na področju gledališke kritike je časopis ohranil

vrednostni ton, kritika je vzbujala videz objektivnosti, vendar se v presoji posameznih umetnikov ni umikala ideološkim prioritetam; neizrečeni zaključek ostaja zaznaven. Do leta 1900 je *Slovenec* dosegel visoko časnikarsko kakovost, med letoma 1929 in 1941 pa je z uvodniki in mednarodnimi komentarji postal eden vodilnih časopisov v Kraljevini Jugoslaviji, prekosil je liberalni *Slovenski narod* in *Jutro*. Časopis je izhajal vse do konca leta 1945, ko ga je oblast ukinila.

2.4.4 Ljubljanski zvon (Ljubljana, 1881–1941)

Ustanovitelji in lastniki *Ljubljanskega zvona* Josip Jurčič (3. maja istega leta je umrl), Janko Kersnik, Fran Levec in Ivan Tavčar so ustanovili revijo s svobodomiselno intenco, pri čemer je Levec od 1882. sodeloval tudi pri Slovenski matici, po smrti Josipa Marna 1893. pa jo je vodil. Revija je nasledila *Zvon*, prvo napredno literarno revijo, ki jo je na Dunaju izdajal Josip Stritar, v sodelovanju z »odsotno prisotno« figuro Frana Levstika. Zaradi polemik, nasprotovanj političnih prvakov, upadanja naročnikov in ob ignoranci slovenskih pisateljev (Stritar se je v »preusmerjanju sveta« – slovenske kulturne zavesti – čutil samega) je *Zvon* 1879 napovedal, da bo izhajal še največ eno leto, nato pa bodo v Ljubljani ustanovili nov beletristično list; vest o tem objavi *Slovenski narod*; tiskali ga bodo v Narodni tiskarni (»Nov slovensk« 3). Nova revija je po *Zvonu* prevzela temeljno usmeritev (in ime).

Problematike slovenskega gledališča in potrebe po gledališki kritiki v Ljubljani se leta 1884 resneje dotakne Danilo Majaron, sicer pravnik, s poskusom artikulacije kritike kot avtonomne prakse (»Nekoliko« 370–4): ne gre več zgolj za beleženje gledališkega dogajanja, temveč za vzpostavitev normativnega horizonta. Ker napredek v polju dramatike ni bil zaznaven, narodni ideal domačega gledališča in prave dramske umetnosti pa še ne dosežen, je gledališče najprej potrebovalo repertoar dobro izbranih in dobro prevedenih dramskih del. Ustreznega »izobraženega moža«, ki bi bil Slovencem voditelj in učitelj za »to stran poezije« ter bi pisal »zdrave« kritike o slovenskih predstavah, bi nemara ponudil *Ljubljanski zvon*, čeprav »ni, da bi ravno moral biti Lessing, Schlegel ali Tieck«. Da bi se razvili, je nadarjenim samoukom med gledališkimi igralci »treba učne kritike, kakor suhi kepi dežja«. Sedanja poročila o gledaliških predstavah so, kakor bi imeli opraviti »s samimi čitalniškimi plesi in maskaradami! Ali res mislimo, da po tacih potih pridemo kedaj do imena vredne umeteljnosti?« Glede na to, da časopisi drugih narodov, navadno v podlistku, objavljajo duhovite kritike in bistroumne presoje

o gledaliških igrah in koncertih, »moramo tudi sami dati naši dramatiki in gledališču dobrohotnega kritika!«

Majaronova zahteva po kritiki implicira trojno funkcijo – pedagoško (vzgoja igralcev), selekcijsko (kanonizacija repertoarja) in regulativno (vzpostavljanje estetskih meril). V tem smislu kritika nastopa kot substitut manjkajoče institucionalne infrastrukture (gledališke šole, profesionalnega vodstva). Vendar ostaja ta koncept še neuresničen: sočasna poročila ohranjajo kronistični model, saj vrednotenje ostaja implicitno, argumentacija pa neartikulirana.

Gledališka kritika v prihodnje ne nastopa zgolj kot spremljevalni diskurz, temveč kot sestavni element formiranja moderne kulturne sfere. Poročila o gledaliških dogajanjih februarja 1892 stvarno povzemajo tako ponovitve »starejših stvari« kot novosti, tudi če te kljub vzbujenim upom zaradi zanimive vsebine in kljub gladkosti igralske izvedbe in glasbenih točk niso »nič posebnega«, ali igralci niso primerni »za take naloge«. V Deželnem gledališču naj bi se dosojanje vlog brez občutka za menjavanje fahov spremenilo, še zlasti ko se igra brezsmiselne librete in druge »nestvore«. Dotedanje skrbno uprizarjanje mestoma posrečenih »kalejdoskopov« brez profesionalnega izraza na tesnem čitalniškem odru tega ni moglo spremeniti. Ob tridesetletnici leta 1910 je revija v napovedi novega uredništva želela ohraniti značaj zbirališča najboljših pisateljskih moči in kritikov raznih strok, kakršnega je imela »pod spretnim Aškerčevim uredništvom« (»Vabilo« 2–3), s članki o aktualnih vprašanjih narodnega življenja in književnosti, pisanimi v poljudnem, leposlovno zaokroženem slogu.

Proces razvoja kritiške pisave o gledališču po protokritiški fazi deskriptivne kronike vse bolj prehaja v normativno kritiko, ki opozarja na manke institucij.

Že ustanovitev *Doma in sveta* (1888) je spodbudila odhod katoliško usmerjenih sodelavcev *Ljubljanskega zvona*, ki so po tem z revijo sodelovali le še izjemoma.[9] Večja odprtost do estetske inovacije in avtorjev Moderne (že v času A. Funtka in V. Bežka, 1891–1899; Aškerc »novostrujarjem« ni bil naklonjen) vpliva na pomikanje kritike od deskripcije k interpretaciji. Kritika začne že 1897. reflektirati lastne kriterije. Pod uredništvom Frana Albrehta (od 1922)

[9] Uredniki *Ljubljanskega zvona*: Fran Levec (1881–1891), Anton Funtek (1891–1895), Viktor Bežek (1896–1899), Anton Aškerc (1899–1903), Fran Zbašnik (1903–1910), Janko Šlebinger (1910–1917), Oton Župančič (1917–1918; 1919, št. 1–9), Anton Melik (1918), Milan Pugelj (1918; 1919, št. 1–9), Jože Glonar (1919–1922), Fran Albreht (1922–1932), Alfonz Gspan (1932–1933), Božidar Borko (1933), Tone Seliškar (1933), Anton Ocvirk (1934–1935), Juš Kozak (1935–1941).

se utrjuje vloga revije kot selektivnega prostora; npr. pri objavi Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* (Slovenska matica ga je zavrnila), ki že sama po sebi implicira kritiško gesto. V tridesetih letih se diskurz radikalizira in ideologizira. Polemika o umetniški vrednosti *Veronike Deseniške* Otona Župančiča (1925–1926) razkrije razcep med estetsko-avtonomnim in kulturno-nacionalnim modelom kritike, ki vrednotenje podreja kontinuiteti tradicije in narodnemu vprašanju. Albreht se v pravdi, v kateri Vidmar in Koblar svoje nazore še zaostrita, postavi na Župančičevo stran: brani zgodovinsko snov (Vidmarjeva kritika se mu zdi pavšalna), nadaljevanje slovenskega izročila (Koblarjeva kritika je zanj neobjektivna) in pesniško vrednost. Po trku »jugoslovenarske« založbe Tiskovna zadruga in skupine zagovornikov avtonomije slovenstva ti zapustijo *Ljubljanski zvon* in ustanovijo »neodvisno slovensko revijo« *Sodobnost* (Legiša, »Najnovejše« 183–4). Albreht v razmerju do sodobnega slovenskega življenja ni zastopal zastarelega nacionalističnega stališča in je leta 1933 odstopil, skupina sodelavcev (J. Vidmar, F. Kalan, B. Kidrič, D. Kermauner, F. Kozak idr.). Pri *Ljubljanskem zvonu* ostanejo mdr. Juš Kozak, Vladimir Pavšič, Ivo Brnčič.

Kozak, zadnji urednik *Ljubljanskega zvona*, omogoča objave simpatizerjem komunizma. V tem kontekstu kritika izgubi iluzijo nevtralnosti in se eksplicitno vzpostavi kot prostor interpretativnega konflikta. Argumentacija postane ostrejša, teoretsko podprta, hkrati pa ideološko zasičena. Razkol leta 1933 in ustanovitev *Sodobnosti* pomenita institucionalizacijo tega diskurzivnega preloma: nova revija uveljavlja bolj refleksiven, problemsko naravnan kritiški model.

2.4.5 Slovan (Ljubljana, 1902–1917)

Revijo *Slovan*, ki je v prvem obdobju izhajala kot polmesečnik (1884–1887), je Dragotin Hribar reaktiviral s Franom Govekarjem kot »mesečnik za književnost, umetnost in prosveto«. Objavljal je poezijo, prozo in dramatiko slovenskih (in slovanskih) avtorjev, umetnostne kritike in kulturno-izobraževalne vsebine, pospremljene z bogato vizualno opremo fotografij in slik v barvah. Med za kulturno življenje ključnimi obravnavanimi temami je tudi slovensko gledališče.[10] V vabilu naročnikom 30. 11. 1902 Govekar zatrdi: »Kritika *Slovanova* bo vedno objektivna, mirna in dobrohotna. Anonimnim napadom in osebnim izbruhom simpatije ali antipatije pa list ne bo odpiral svojih predalov. V politiko se *Slovan* ne bo vtikal, pač pa zastopal

[10] Revija z enakim imenom, namenjena slovanskim (še zlasti češkim) političnim in splošnim javnim zadevam, je od 1850 izhajala na Češkem.

vedno in povsod svoje napredno, protireakcijonarno, slovansko stališče.« (»Svojim naročnikom« nepag.) V vabilu naročnikom pred tretjim letnikom (1. 11. 1904) razloži poudarek na vizualni opremi: »Lahko bi se bili opetovano ponašali s pismenimi in tiskanimi kritikami, ki stavijo 'Slovana' med najlepše ilostrovane liste slovanske**,** a tega nismo hoteli storiti, da se nam ne more očitati samoljubja. Kdor ima oči in okus, vidi in sodi itak sam! To pa smelo trdimo, da za toli ničevno nizko ceno ni dobiti tako bogato in krasno ilustrovanega lista tolikega obsega!« (»Vabilo« nepag.)

Slovan zaradi načina poročanja v Govekarjevem obdobju vzbudi negodovanje Otona Župančiča, ki leta 1914 prevzame urednikovanje revije (tretji urednik je Fran Ilešič), a ga po izkušnji, ki mu krati uredniški vpliv, po letu dni opusti.

2.4.6 Dom in svet (Ljubljana, 1888–1944)

Mesečnik *Dom in svet*, ki ga je izdajalo Katoliško tiskovno društvo kot pandan *Ljubljanskemu zvonu*, ustanovi (28-letni) teolog Frančišek Lampe. Idejno se naslanja na katoliški in panslovanski vrednostni okvir, med drugim po zgledu Antona Mahniča zavrača Schopenhauerja kot »filozofa pesimizma«; v svoji ekipi ni imel poznavalcev gledališča.

Lampe leta 1900 »z veseljem« oceni Cankarjev prevod *Hamleta* kot boljši od Šauperlovega, »kar je pač lahko umevno«. Ne preiskuje, koliko odvisen je prvi prevod od drugega: »Vendar se Cankarjev prevod čita jako gladko, in mislimo, da bi bil tudi z odra dobro umeven. Seveda čisto vse se ni dalo izraziti v slovenščini primerno brez znatne premembe, zato je parkrat morala na pomoč priti opombica pod črto.« V splošnem bi želel, da bi Cankar prevedel »še druge drame angleškega velikana, počasi, skrbno in lepo, da se bomo lahko tudi v slovenskem slovstvu ponašali s Shakespearom.« (»Hamlet« 29).

Kmalu po ustanovitvi pride do nesoglasij med Lampetom in Mahničem, urednikom sočasno nastalega *Rimskega katolika*, češ da *Dom in svet* »podira«, kar je *Rimski katolik* zidal. Sledila so razhajanja s kulturno orientacijo *Ljubljanskega zvona*, »pobijanje« povesti *V krvi*, saj gre za bistveni in velikanski razloček med (domnevno »materialistično tendencioznim«) realizmom *Zvonovim* in realizmom enostranskih, »tako zvanih katoliško-estetičnih kritikov« *Doma in sveta* (»Naše časopisje« 61), tako kot je Aškerčeva svobodomiselnost zelo različna od Lampetove, saj borba za socialno svobodo mišljenja ni in ne more biti krščanska (»Naše

kritično« 415–6). Lampetov *Dom in svet* oponira tako naturalizmu kot modernim pristopom, za katere je bil odprt Aškerc: »Pošten, zdrav realizem, kakor daleč ga dopušča krščansko svetovno naziranje, z vsemi resničnimi pridobitvami moderne – to je naš cilj.« Aškerčev retrogradni pogled Lampetovim polemikam sicer prizna dostojnost in zmernost; *Zvonu* in vsej svobodomiselni književnosti je bil načelen, a pošten nasprotnik in je svoje delo »najmanj s tremi rokami« za *Dom in svet* »z velikimi žrtvami spravil do precejšnje višine«. Četudi Aškercu smer tega lista ne more biti simpatična, vendar pripoznava, da je Lampe »pospeševal med ljudmi čut za lepoto in umetnost ter vplival na razvoj estetiškega okusa« (»Dr. Frančišek«, 651–2).

Lampe objavlja slovanske avtorje (Gribojedov, Kollár, Jovanović-Zmaj, Sienkiewicz, Tolstoj, Gorki, Čehov) in terminologijo oblikuje sproti, pri čemer naj bi si bralec ustvaril »dovolj samostojne nazore«. Kritiški diskurz je v Lampetovem obdobju izrazito normativen: umetnost presoja znotraj krščanskega, nravstvenega, strogo konservativnega okvira, označuje in brani svoje stališče, molk o teh stvareh bi bil »vse kaj drugega kakor kolegijalna vljudnost« (»Naše časopisje« 61); odzove se na Aškerčevo kritiko Govekarjeve povesti *Ljubezen in rodoljubje* (*Ljubljanski zvon*, letn. XVII, št. 3–5), ki se dotika tudi kritiškega principa v *Domu in svetu* in »tudi splošno razklada« umetniško in kritično stališče, zato je »skoro umetnostna razprava o podlagi umetnosti sploh in o stališču pesništva posebej« (»Naše kritično« 414). Lampe objavi tudi vzorčno zavrnitev *Misterija žene* Zofke Kveder, ki je sicer nadarjena »zašla na tako polzko, tako blatno pot« (»Zofka« 480).

V uredniškem obdobju (26-letnega) Evgena Lampeta, Frančiškovega nečaka (pozneje je postal politik), in Mihaela Opeke (1901–1913) se vloga urednika okrepi, vendar revija modernih literarnih tokov skoraj ne spremlja, gledališče pa večinoma izpade iz njenega interesnega polja. *Dom in svet* podpira predvsem realizem romantično-folklornega tipa (Medved, Detela, Majcen, Meško, Jalen, Finžgar) in poroča o dinamiki kulturnega življenja v slovanskih deželah; leta 1902 tudi o bolezni A. P. Čehova.

Premik v gledališki refleksiji nastopi leta 1905, ko Adolf Robida, prvi uradni gledališki kritik revije, objavi razpravo o Ibsenovi dramatiki, prvo te vrste v *Domu in svetu*; vzporedno s psevdonimom Adolf Rosiva podpisuje članke o operi; istočasno piše v *Slovencu*. Polemizira z repertoarno politiko ljubljanskega gledališča (A. R., »Slovenska« 58–9), ki sledi stališčem *Slovenskega naroda*, duhu in tendenci presojevalcev liberalnega kulturnega kroga. »Naša

kritika pa ne stoji pod iniciativo gotovih krogov.« Na odru želi gledati igre, ki so boljše od dosedanjih. Revija se v tem času poveže s časnikom *Slovenec* in vzpostavi klerikalni kritiški blok.

Ažurni Bregarjev (psevd. Izidorja Cankarja) povzetek Pottecherjevega članka *Le Théâtre du peuple* leta 1903 zagovarja ljudsko gledališče, ki naj bi združevalo vzgojno in zabavno funkcijo (»na pošten način«) ter vplivalo »bolj na srce kakor na razum«, kot nadomestilo za čitalniške odre in sedanja »gosposka« gledišča in postalo nov vir dramske produkcije, usmerjene v širše družbene sloje (»Ljudsko gledišče« 371).

Ideološko normativnost diskurza potrjujejo ostri odzivi na sodobne avtorje v *Domu in svetu*. Značilen je ambivalenten odnos do Ivana Cankarja, ki od leta 1906 objavlja v reviji; sodelavec postane v času urednikovanja Evgena Lampeta, svojega ostrega kritika, a edinega, s katerim ni polemiziral, vendar ostaja predmet rednih kritik; emblematična je Lenardova zavrnitev *Hlapcev* leta 1910 (»Ivan Cankar« 92–3), šele Janez Debevec leta 1914 prizna Cankarjevi prozi (ne dramatiki) »neodoljivo sugestivno moč« (»Dom in svet« 57–60).

2.4.7 Rdeči prapor (Trst, 1898–1912)

Rdeči prapor je poročanje o gledališču organsko vezal na agitacijsko delovanje za socialistično politično opredelitev. Ob komentiranju stališč konkurenčnih časnikov – *Edinosti*, *Slovenca*, *Slovenskega naroda* in *Laibacher Zeitunga* – je redno spremljal uprizoritve ljubljanskega Deželnega gledališča ter gledališko življenje v Trstu, ki se je odvijalo v Narodnem domu in na Ljudskem odru; mariborsko gledališče je ostajalo zunaj fokusa. Vsako od mest je sledilo svojemu ritmu, zavedanje o pojmu javne koristi je bilo v gledališkokritiškem diskurzu tega časa še skromno, prevoj kmečkega in meščanskega v delavski razred pa postopen.

Posebej izrazita je vloga *Rdečega prapora* pri artikulaciji ženskega vprašanja v javnem prostoru. V začetku leta 1900 je bil časopis prizorišče dinamičnega agiranja za žensko enakopravnost, pri čemer je glas za pravice žensk v njem izrazito izstopal; v njem redno objavlja Zofka Kveder. Takšna usmeritev ni bila izoliran pojav, temveč je izhajala iz specifičnega družbenega ozračja tržaškega okolja. Marta Verginella utemeljuje propulzivni meščanski segment slovenskih Tržačanov z dejstvom, da je *Edinost*, osrednji časnik tržaških Slovencev na prehodu med stoletjema (1876–1928), razumela žensko delovanje kot nepogrešljiv prispevek h

krepitvi nacionalne ideje in je finančno podprla izdajanje *Slovenke* (1897–1902), prvega slovenskega ženskega časopisa, ki je sprva izhajal kot njena priloga, od leta 1900 pa samostojno (Verginella *Ženska* 15). V njem je objavljal tudi Etbin Kristan, čeprav ni skrival nezadovoljstva s sentimentalno smerjo lista pod uredništvom Ivanke Anžič Klemenčič. Pristaniški Trst je bil naklonjen mreži izobraženih, javno angažiranih žensk in je iz tega razloga figuriral kot težišče naprednega dogajanja v tistem času.[11]

V spremljanju premikov na časopisnem prizorišču je *Rdeči prapor* do *Edinosti* zavzemal ostro polemično držo. Očital ji je, da leta 1899 ob dogajanjih, povezanih z Aškercem, ni prepoznala mednarodne dimenzije socialdemokratskega boja za narodno idejo. Odzivi *Edinosti*, ki so jih v listu ocenjevali kot »sramotne za tržaške Slovence«, in njen način komentiranja gledaliških dogodkov so bili označeni kot deplasirano hvalisanje brez analitičnega presežka.[12] Časopis ji je celo pripisoval karakterne lastnosti: imenoval jo je »politično otroče« (»Kako občutljivi« 3) in leta 1903 »tetka Edinost«, njeno slabo poučeno in boječo pasivnost pa razglasil za napoved njenega propada. S to retorično gesto – »Mi ji ne moremo pomagati« (»Dva dobra« 2) – je *Rdeči prapor* razkrival ne le polemično ost, temveč tudi lastno samopodobo kot agilnega in angažiranega javnega glasila, ki samo sebe razume kot naprednejše od nasprotnikov na slovenskem tržaškem časopisnem prizorišču.[13]

[11] V nasprotju z mizogino percepcijo, ki je bila med slovenskimi literarnimi ustvarjalci in izobraženci tega obdobja prevladujoča in ki so jo nekateri izražali brez zadržkov, med njimi Mahnič, Stritar, Robida, Bartol, je bolj napreden pogled na vlogo ženske v javnem življenju v istem okolju opazen pri Aškercu, Celestinu, Gabrščku, Kristanu ali Prepeluhu.

[12] *Rdeči prapor* izpelje redek časnikarski zasuk, ko o premieri Kristanove drame *Kato Vranković* leta 1909 noče poročati s strokovno oceno: »Avtor sam je s tem listom pretesno združen, da bi mogli na tem mestu govoriti o njegovem delu. Gledališče je bilo, kakor je že navada ob takih prilikah, bolj slabo obiskano, navzoče občinstvo je pa odlikovalo sodelujoče umetnike z bogatim aplavzom.« (»Slovensko« 4)

[13] Sistematična primerjava med središčem (Ljubljana) in periferijo (Trst, Maribor) je geografsko asimetrična, vendar odraža dinamiko razvoja kritiškega diskurza, ki je bila v obravnavanem obdobju bolj izrazita v Ljubljani in Trstu.

3. RAZVOJ DISKURZA GLEDALIŠKE KRITIKE NA SLOVENSKEM 1838–1951

> »Vsa ta zgodovinska dejstva so sorazmerno znana. Ne gre mi za to, da bi jih obnavljal, čeprav sem jih zelo bežno vendarle v omejenem obsegu navedel. Gre mi za drugo stvar, in sicer za poizkus, ugotoviti ali vsaj opazovati tisto skrito, v avtorjih in njihovih stvaritvah pritajeno, zelo intimno delo.«
>
> Josip Vidmar, *Iz dnevnika*, 1955

3.1 Protokritika (1838–1892)

Že zgodnejši zametki (meščanski izobraženci Kordeš, Klun, Babnik, Bleiweis) kažejo fluidne, nesistematizirane kriterije. Dramatično društvo 1867 ustvari institucionalni okvir za razvoj refleksije, a brez jasne metodologije; ustanovitev Deželnega gledališča in sočasna politična diferenciacija (Katoliška narodna stranka) povečata simbolni pomen gledališča in na načelni ravni vzpostavita možnost za razvoj kritiške refleksije, to pa še ne pomeni strokovne avtonomije kritike.

Razvoj kritiškega diskurza tako ne pomeni linearnega prehoda k profesionalizaciji, temveč napeto sobivanje protokritične kronike, nacionalno-politične polemike in prvih poskusov historiografske periodizacije. Na estetski vidik osredotočena, strokovno kredibilna in metodološko utemeljena kritika kot samostojna kulturna instanca se bo iz tega prepleta izoblikovala šele v naslednjih desetletjih.

Medtem ko je diskurz pri Janezu Bleiweisu ujet v čitalniške frazeme (»gromoviti slava-klici«, »navdušujoča umetnost petja«), v katerih nacionalni pomen dogodkov nikoli ni obroben, poskusi uprizoritvene profesionalizacije zmeraj znova regresirajo v apologetsko, narodnoobrambno in politično motivirano kritiško pisanje.

3.1.1 Med zametkom in nemožnostjo – Leopold Kordeš (1838–1848)

Slovensko časopisno poročanje o gledališču je v prvi polovici 19. stoletja omejeno na protokritiko: žanr, vpet med deskriptivnost, normativnost in občasno induktivno vrednotenje. Tipično protokritiško poročilo navede osnovne identifikacijske podatke o uprizoritvi, informacijo o obisku in odzivu publike, včasih bežno oceno prevoda ali zasedbe, le izjemoma

pa analizira uprizoritveni postopek. Takšen diskurz se opira na benevolentne pohvale, družabni register in poudarjanje uglednih obiskovalcev, manj pa na argumentirano presojo estetskega učinka. Občinstvo je bilo v tem prostoru številčno omejeno: sestavljali so ga pretežno nemško govoreče meščanstvo, uradništvo in le manjši del slovenske inteligence.

V ta zgodnji in neizoblikovani prostor poseže izkušnja Leopolda Kordeša. Kordeš je pomemben prav zato, ker stoji na presečišču treh vlog: poročevalca, zgodnjega kritika in organizatorja. Njegova publicistična in organizacijska dejavnost (1838–1850) razkrije omejitve prostora, v katerem je gledališče pretežno nemško, slovenska kulturna infrastruktura pa šibka. Hkrati Kordeš zaradi bližine nemškemu časopisnemu in gledališkemu modelu prinese v Ljubljano zametek bolj sistematičnega spremljanja uprizoritev. V historiografiji je dolgo ostajal na robu; njegova analiza izhaja iz slovenskih prevodov njegovih objav v nemškem jeziku.[14]

Z revijo *Carniolia*, ki začne izhajati 1. maja 1838, Kordeš materializira prvo ambicijo periodičnega spremljanja gledališča v Ljubljani.

Pokaže pa se temeljna ambivalentnost Kordeševe pozicije: vzpostaviti želi »neodvisni in nepristranski ton«, ki bi pri publiki utrjeval zaupanje, hkrati pa zaznava, da provincialni okvir nemškega gledališča, povprečnost ansambla in repertoarna rutina ne dopuščajo take kritike, ki bi bila stroga in hkrati produktivna.[15] Zato se pogosto zateka k opisnosti in benevolentnim zaključnim obratom, s čimer diskurz ohranja znotraj meja obstoječega statusa quo.

Za razvoj kritiškega diskurza je posebej pomenljiva Kordeševa dilema o smiselnosti kritike v »drugovrstnem« teatru. Negativna kritika naj bi odvračala občinstvo, stroga presoja pa demoralizirala ansambel; brez »harmonične organiziranosti« gledališke kritike po njegovem sploh ni mogoče šteti za pravo kritiko. Na tej točki Kordeš vstopa v metakritiško razmišljanje – ne piše več samo o predstavah, temveč o pogojih možnosti kritike kot javne prakse. Pomenljiv je odlomek iz leta 1839, ki je eden prvih izrazitih primerov metakritičnega diskurza v slovenskem gledališkem prostoru: »Da se ne bi zamerili niti enemu niti drugemu, je nedvomno

[14] Analiza Kordeševe miselne strukture izhaja iz slovenskih prevodov njegovih objav v nemškem jeziku, saj šele ti omogočijo jasnejši vpogled v njegov delež pri zgodnjem formiranju gledališkega diskurza na Slovenskem. Prim. Jesenko, »Protokritik« 214–46.

[15] Posegov dunajske cenzure, ki bi se obregnila ob gledališko prakso zaradi dvoumnosti ali opolzkosti vsebin, ljubljansko nemško gledališče ne doživi.

najboljše, da kritiki prenehajo s svojimi poročili, dokler se člani gledališča, ki so si še tujci, ne bodo sporazumeli.« (»Unsere« 176)

Ta umik ni osebna kaprica, temveč simptom protokritiškega položaja: kritik je ujet med občinstvo, gledališkega podjetnika in ansambel; brez institucionalne opore in brez razvitega estetskega aparata njegova presoja hitro postane bodisi pristranska bodisi nemočna. V skladu s tem *Carniolia* v določenih obdobjih kritiko omeji ali jo celo opusti. Aprila 1840 Kordeš pojasni odsotnost poročanja z ugotovitvijo, da so se predstave redko dvignile nad povprečnost in da je kritika morala »molčati« (»Beantwortung einer« 420). Januarja 1844 pa zapiše, da »prava, ostra, prodorna javna kritika« v deželni prestolnici ni mogoča in niti ni potrebna, saj bi občinstvo začelo zahtevati nekaj, česar mu ni mogoče ponuditi (»Beantwortung der« 32).

Kordešev slog je jedrnat, pogosto ironično distanciran in komentatorsko učinkovit. Njegovi zapisi združujejo kratko faktografsko poročanje z zgoščenim vrednotenjem dramaturških in igralskih elementov. Sodbe so jedrnate, zaključki lakonični – paradigmatičen primer retorične ekonomičnosti je sklep z besedo »Genug«, ki marca 1839 strne razočaranje nad formalno zgledno »sestavljeno« *Zurücksetzung* Carla Töpferja in naveličanost publike z oceno oziroma sklene poročilo z: »I. t. n. i. t. n.« (»Theater« 372). Ob Kotzebuejevi igri doda, da je sufler opravil svojo vlogo »tako dobro, da so ga lahko slišali vsi« (»Theater« 356). Uporablja slikovite primerjave – na primer z »obilnim obrokom iz nemške domače kuhinje« za razvlečeno dramsko besedilo – in ironične poudarke, ki prispevajo k izraziti osebni noti zapisov.[16]

Hkrati redno navaja igralski ansambel, komentira ustreznost zasedbe, opozarja na kostumsko in scensko izvedbo ter beleži odziv občinstva. Pri presoji igralske umetnosti in v zahtevah do igralcev se opira na razsvetljenska estetska merila, zlasti na zahteve po prepričljivi karakterizaciji in ustrezni interpretaciji vlog: interpreti moških vlog naj bi zaslužili večji aplavz, »čeprav publika kdaj ploska bolj gospodičnam igralkam« (»Theater« 364). Do produkcijske logike je kritičen: kvantiteta uprizoritev po njegovem ne vodi k estetski kakovosti, temveč reproducira dramaturške vzorce brez dejanskega umetniškega napredka.

Po poskusu s *Carniolio* Kordeš ponovno postane urednik *Illyrisches Blatt*. V tem uredniškem in poročevalskem delovanju še izraziteje primerja ljubljansko situacijo s širšim

[16] Na misel pride karakterizacija Ivana Prijatelja, da Kordeš »ni bil eden najnadarjenejših, a morebiti vendar eden najživahnejših nemško pišočih Slovencev iz sredine prejšnjega stoletja«. (»Iz življenja« 69)

srednjeevropskim prostorom, širi poročila onkraj Ljubljane (Zagreb, Trst, Celje, Maribor) in skuša vzpostaviti primerjalni okvir.

V uvodu rubrike *Laibacher Schaubühne* na začetku sezone 1848/49 piše, da mora »gledališki svetovalec« harmonizirati pričakovanja uprave, igralcev in občinstva, poročevalski model kritike pa naj ne zapade v nesmiselne panegirike: »Kar je res graje vredno, je treba povsod očitati in zavračati.« Išče »zlato sredino« med estetskimi ideali in pričakovanji občinstva: »Javnost velikokrat zahteva neusmiljeno, ostro sodbo, toda naloga kritika je najti pravo zlato sredino in to je težje, kot kdo misli. V velikem rezidenčnem teatru je presojevalcu lažje: lahko gre natanko v materijo, od najbolje plačanega igralca lahko zahteva vse, kar je mogoče zahtevati.« (»Laibacher« 328)

Tu se kritiški diskurz jasno premika od poročevalske funkcije k normativno utemeljeni presoji. Temeljna protokritiška omejitev kljub temu ostaja nespremenjena: uprizoritveni postopek kot avtonomna estetska instanca – režija, semantika odrskega znaka, struktura učinka – ostaja le obrobno tematiziran.

3.1.2 Od panslavizma k pobudi za slovensko gledališče in prvi diskurzivni prelom, 1848

Po *Županovi Micki* 1789 so Slovenci čakali z uprizarjanjem Linharta do naslednje zgodovinske revolucije. Agilnost Ljubljane so prehitela manjša mesta: pred Vipavo in Idrijo so v Novem mestu že 6. in 7. 1. 1848 uprizorili idejno bolj subverzivno Linhartovo igro, pod naslovom *Veseli dan ali Matiček se ženi*. O dvakratnem igranju »kranjske komedije« v Novem mestu, vsakič pred okoli 300 ljudmi, kratko poročajo *Novice* 12. 1. 1848. Poročilo v časopisu *Slovenija* kaže, da je bilo besedilo *Matička* aktualizirano in sinhronizirano z razpoloženjem Slovencev v porevolucijskih mesecih: »Narbolj v celi igri in prav ob svojmu mestu in ob svojim času pa je bil vpleten pogovor med Budalatom in Zmešnjavo čez dvojno sedanje vprašanje, namreč čez šole na deželi in vseučilišče v Ljubljani. Tudi poznej še je Zmešnjava prav dobro opomnil od uvedenja slovenskega jezika v šole in pisarnice.« (Moravec, *Pričevanja* 70–1)

Revolucija 1848 delno premakne uredniško usmeritev *Novic*, ne pa Bleiweisovega epistemološkega odnosa do gledališke umetnosti. Ljubljana je *Županovo Micko* uprizorila 5. in 6. 7. 1848; Slovensko društvo je 8. 7. 1848 »vkljub silni vročini« pripravilo še veselico s petjem slovenskih pesmi in z isto veseloigro (»Iz Ljubljanskiga« 120). Predstavo je napovedoval

dvojezični plakat, toda kritiški odzivi so kazali nemoč gledališkega dela, piše Marko Marin, ki izstopa po bolj kritičnem odnosu do Bleiweisa – piše o preračunanem gledališkem prizadevanju, ki se je »zapletlo v zanke ekonomskih zakonitosti družbenega življenja ter jim na koncu tudi podleglo« (Marin, »Prva« 11–30). Bleiweis sam ob poročanju o predstavi (8. 7. 1848) pozdravi dejstvo, da stojimo spet na točki, na kateri so pred 58 leti stali naši starši – s čimer afirmira ciklično obnavljanje izhodiščnega stanja kot kolektivni modus vivendi, ki hkrati upravičuje ponovno uprizoritev igre (»Županova« 125–6). Ne zamolči družbene pozicije »tedanjega c. k. tajnika deželnega poglavarstva v Ljubljani«: »Vsak pravi rodoljub je bil ta večer v gledišu,« prisoten je bil tudi deželni glavar z družino, ki »dotlej niso zamudili še nobene bésede«. Družbeni potencial igre, ki je »neizrečeno dopadla«, Bleiweis odmisli; motivacije so fiksirane, »izvrševalce« vlog in ilirski kor pa metaforično in z zastranitvami obda s superlativi, imenuje jih z inicialkami: »Kako ljubi so nam ti pevci, se je nar očitniši iz tega vidilo, de so bili z enoglasnim 'Živijo' pozdravljeni, ko so se na igrališe prikazali.«

Gledališče v *Novicah* ni obravnavano kot umetniška forma, temveč kot simbolni dokaz narodnega obstoja, kar potrjuje že poročanje o uprizoritvah Linhartovih iger leta 1848: dobrodelno uprizoritev *Županove Micke* 8. julija 1848 Bleiweis predstavi predvsem kot manifestacijo narodnega prebujenja, estetska analiza pa v poročilu skoraj povsem izostane. Ključni kriterij je prisotnost slovenskega jezika na odru, poudarjena pa je tudi prisotnost občinstva – zlasti deželnega glavarja z družino – in njegov navdušen odziv.

Kordeš je o predstavi navdušeno poročal v *Illyrisches Blatt*, 11. 7. 1848, toda objava je prvi primer zanesljive, sproščeno in dinamično pisane kritike o profesionalni izvedbi skupine diletantov Slovenskega društva. Gre za edini narodno angažirani zapis, kjer se Kordeš z ironijo dotakne Bleiweisovega časopisnega projekta:

> Če ambiciozni kmetijski časopis 'Novice' ne bi užival posebnega pokroviteljstva vsesplošno spoštovanega plemenitega kneza, kaj bi se z njim zgodilo! Vendar pozabljam, da sem si zadal le nalogo, da pregledam prvo slovansko gledališko predstavo; pozabil sem, da bi lahko postal zagrenjen, če bi hotel sporočiti le dobre novice: zato naj si hitro premislim! (»Slavisches« 224)

Kritika po metadiskurzivni samoomejitvi na fokus zapisa po opisu igralcev, po zajetju družbenopolitičnega konteksta in stagnacije slovenske književnosti presega lego protokritiškega žanra in bi ustrezala tudi današnjim merilom verodostojne gledališke publicistike. Opozori na potrebo po slovenskem gledališču Odraža optimistično podobo

Avstroogrske po marcu 1848, kjer je svoboda izražanja in publicistične besede zagotovljena. Ta Kordešev zapis julija 1848 z izvirno neposrednostjo dikcije še pred Levstikom napove temeljni premik kritiškega diskurza.

Septembra 1849 specifično porevolucijsko ozračje dopolni Babnikov zapis *Laibacher Schaubühne*, s kritiko dotedanjega repertoarja nemškega gledališča, ki naj bi se pod direktorjem Thomejem glede na napovedi spremenil (»Laibacher« 312). Vzpostavljena oblika prihodnosti zagotovi tudi pogoje za kritičen diskurz, ki ga Babnik sicer opremi tudi z vnaprejšnjo benevolenco. O predstavah bo podrobneje razpravljal pozneje, pokazalo pa se je, da od provincialnega gledališča upravičeno ne pričakujejo tega, kar je mogoče videti in slišati na dvornem odru; ko so bili »preplavljeni s predstavami, ki so naredile več škode kot koristi«; in se je »vse težko, ostro in vznemirljivo« umikalo lahkotnemu in površnemu blagu. »Posledično so se prava umetniška dela redko pojavljala na odru in tudi takrat so bila večinoma prezirana ali nikoli izvedena.«

Intenca Kordeševega poročila je širša:

> Samo na Kranjskem, ki je – daleč od plazečega se servilizma in anarhičnih simpatij – od pretresa političnih razmer jasno spoznala, da je bistvena predvsem mirna zbranost – samo na Kranjskem, ki se je kljub vsem pretresom okoli sebe morda doslej najbolj hvalevredno ohranila, so nekateri domišljavi detektivi želeli za vsako ceno izvohati strah panslovanstva. Od tod dolgoletno podrejanje vsakega resničnega razcveta našega maternega jezika, od tod zatiranje njegovega razvoja. (»Slavisches« 224)

Temu je nujno sledila stagnacija narodne književnosti »in tako je vsaka mlada, sveža in upanja polna veja ovenela doma, še preden bi lahko vzklila!«

Kordeš predvidi celo prihodnost, v letih 1851–1858 naj bi bila »še posebej presenetljiva«. Pove, da njegova »pričakovanja glede predstave niso bila nizka«, a na njegovo veliko veselje je to »daleč presegla nepričakovano zaokrožena prva predstava, ki je bila mojstrska v skoraj vseh pogledih«. Župana in Glažka ne bi mogli upodobiti bolj primerno in živo, saj je amaterju precejšen izziv že gibanje po odru. »Resnično dobro vzgojena skupina diletantov pa se je na odru obnašala skoraj tako naravno kot doma.« Najboljši med njimi je bil Jaka: »Takšna mirnost, tako dobri načini podajanja, tako bogata, prirojena komedija! – skratka, igralec je rojeni igralec.« Nevesti Micki zlahka odpusti začetno neizrazitost, ki je postopoma pridobila na veljavi. »Igra je bila iz prizora v prizor sprejeta z živahnim aplavzom, na koncu pa so vse

poklicali nazaj za burno, a tudi zasluženo ovacijo.« Ta »resen začetek« naj premagajo s prehodom na druga dela. »Pogumni amaterji!« V prvem delu večera je bila uglasbena pesem dr. Prešerna *Hčere svèt* »le moderna, zapletena arija«, sicer pa »precej dobro izurjenim« pevcem s Krakovega »v imenu mnogih« v prihodnje svetuje boljšo izbiro repertoarja.

Kordeš po tem novembra 1848 objavi svoj gledališki program v članku *Slovenisches National-Theater*.

Prav na tem mestu se razkrije ključna diskurzivna napetost tega obdobja, saj ob Bleiweisovem diskurzu obstaja vzporedni glas Leopolda Kordeša. Njegovo poročilo v *Illyrisches Blatt* z dne 11. julija 1848 o isti uprizoritvi je po dometu bistveno drugačno: Kordeš ne opisuje, temveč vrednoti, konkretizira posamezne nastope, pohvali »nepričakovano zaokroženo prvo predstavo, ki je bila mojstrska v skoraj vseh pogledih«, oceni atmosfero v dvorani in z ironičnim stavkom o »ambicioznem kmetijskem časopisu« neposredno problematizira Bleiweisov projekt. Kordešev zapis julija 1848 pojasni, da je skušal že pred leti ustanoviti kranjsko igralsko skupino in »pokranjčiti« dve Kotzebuejevi igri, a je bil na višjem mestu zavrnjen – s tem nakaže premik diskurza od afirmativne kronike k analitično utemeljeni presoji, ki upošteva kontekst, oceni interpretativne odločitve in poimenuje umetniški dosežek.

Medtem je Bleiweisov diskurz ob istem dogodku zaznamovan z opisno pasivnostjo. Ta kontrast med Kordeševo analitično artikulacijo in Bleiweisovo protokritiško kroniko je tipološko ilustrativen: protokritiška kronika je bila institucionalno dominantna, Kordeševa analitična drža pa strukturno marginalna.

Po revolucionarnem marcu 1848 Kordeš gledališko pisanje vse izraziteje umešča v nacionalni horizont. Novembra 1948 se v članku »Slavisches Theater in Laibach« odzove na uprizoritev *Županove Micke*, ki jo je 8. julija 1848 priredilo Slovensko društvo. Ton je vznesen in ironičen hkrati: »'K – a – j? Slo – slovansko – povsem slovansko gledališče v Ljubljani, v prestolnici Kranjske!? Ni mogoče! Nezaslišano!' bi ob ogledu te strani še vedno lahko vzkliknil zadrti šef zdaj že ukinjenega dvora na Dunaju.« (»Slavisches« 224) Poudari neverjetnost, da bi se v Ljubljani sploh pojavila »povsem slovanska« gledališka predstava, in opozori, kako so se v Pragi, Lvovu ali Zagrebu stalni slovanski odri razvijali že precej prej: »Samo na Kranjskem [...] so hoteli izvestni visoko nošeni vohunski nosovi na vsak način vohati ognjišče strašečega fantoma: panslavizma.«

Novembra 1848 v članku *Slovenisches National-Theater* eksplicitno zagovarja potrebo po slovenskem narodnem gledališču s stalnimi domačimi igralci (»Slovenisches« 384). Iz panslavističnega horizonta se premakne k bolj jasno artikulirani slovenski stvari. Bleiweis pohvali Kordeševo »vnetost za našo slovensko narodnost«, toda strukturni premik izostane.

Polemika v *Illyrisches Blatt*[17] ob Babnikovi priredbi *Smešnjáve čez smešnjávo*, ki jo uprizori Kordeš s svojo skupino, sproži prvo registrirano polemiko o slovenskem gledališkem programu. Bleiweis se distancira od »trivialnega in nespodobnega igrokaza« in si zaželi vrnitve »poprejšnje cenzure« (»Iz Ljubljanskiga« 208). *Illyrisches Blatt* odvrne, da je slovensko dramsko slovstvo še tako skromno, da je že samo dejstvo odrske pobude vredno podpore. Polemika razkrije konkurenco med koncepti in odsotnost jasne idejnoestetske predstave o tem, kako oblikovati izvirno dramatiko skupaj z ustreznim kritiškim aparatom – a je hkrati simptom, da se gledališče začenja umeščati v polje javne presoje.

Kordešev projekt stalnega gledališča (delniška družba s stalnim ansamblom, objavljen v oklicu *Vertrauensvoller Aufruf*) ne uspe: na zboru odbora aprila 1850 mu dodelijo provizorično umetniško upraviteljstvo brez finančnih pristojnosti, načrt pa kmalu opustijo. Prevlada Bleiweisov model dobrodelnega, potujočega uprizarjanja brez profesionalizacije ansambla.

V naslednjem desetletju slovensko gledališče v časopisju skoraj izgine. Šele Levstikova kritika Pennove tragedije *Ilija Gregorič, kmečki kralj* (1867) nakaže prehod od protokritike k bolj artikuliranemu kritiškemu diskurzu. Do takrat ostajata v slovenskem prostoru navzoča dva modela: Kordešev bolj propulzivni, publicistično-kritiški in Bleiweisov organizacijsko-narodni, pri čemer drugi dolgoročno določa institucionalni razvoj slovenskega gledališkega prizorišča.

Kordešev pomen ni v dokončno izoblikovanem kritiškem modelu, temveč v tem, da je pokazal njegove meje. Bil je prvi, ki je na Slovenskem materializiral platformo za kritiško obravnavo gledališke dejavnosti, zaznal potrebo po gledališki refleksiji in hkrati njeno nemožnost v

[17] Ko se Kordeš šest dni pozneje odzove, prizna napore Slovenskega društva pri pridobivanju ustreznih »dramskih izdelkov«, toda to je doslej odkrilo le skrajno skope, večinoma nepomembne odrske izdelke (»Der slowenische« 397). Odbor za stalno gledališče na zboru 1. 4. 1850 kljub že podpisani 101 delnici opusti Kordešev načrt (»Das slovenische« 350).

razmerah odsotne institucionalne podpore. Kritiški diskurz ne more postati estetsko avtonomen brez zaledja v stabilni kulturni politiki, institucionalni volji in usklajeni eliti – to spoznanje je Kordeševa temeljna dediščina. Njegov diskurz je idejno angažiran, terminološko pa še neizoblikovan: ne oblikuje avtonomne slovenske kritike, ustvari pa njeno zaledno izhodišče. Kordeš na ta način tudi dejavno vstopi v slovenski gledališki prostor z gledališkim programom, kar je dvojna pozicija kritika, ki se v zgodovini slovenskega gledališča večkrat ponovi tudi pozneje (Fran Levstik, Etbin Kristan, Bratko Kreft; precej pozneje Dušan Jovanović).

3.1.3 Med protokritiško kroniko in nacionalno-politično polemiko – Janez Bleiweis (1843–1867)

Kmetijske in rokodelske novice so bile ustanovljene leta 1843 po dogovoru z avstrijskim cenzorjem Sedlnitzkym kot svetovalno-izobraževalni list brez političnih in verskih razprav. Programski okvir, ki ga začrta uvodno »Osnanilo« (1), je kulturne vsebine usmerjal k utilitarnim in narodnomobilizacijskim namenom; gledališče v tem okviru ne nastopa kot avtonomno umetniško področje, temveč kot sredstvo vzgoje in simbolnega potrjevanja slovenskega jezika. Socialna struktura bralstva potrjuje takšno funkcijo: domnevni naslovnik – kmečko prebivalstvo – večinoma ni bil dejanski bralni sloj; velik del naročnikov je predstavljala duhovščina kot posrednik do podeželja, sledili so obrtniki, posestniki in meščani (Rozman, »Socialna« 83). Estetska refleksija v takšnem okviru ni bila niti mogoča niti zaželena. Moravec ugotavlja, da Bleiweis pred letom 1848 o razvoju slovenskega gledališča najverjetneje sploh ni razmišljal (»Bleiweis« 218).

Pisanje o gledaliških prireditvah v *Novicah* je zaznamovano z navdušenjem nad dejstvom, da so slovenske pesmi v znak asimiliranosti narodov izvajali nemški igralci – to so interpretirali tudi kot dokaz univerzalne primernosti slovenskega jezika. Poročilo iz leta 1847 ugotavlja, da so se nemški pevci »v treh dneh slovensko govoriti naučili«, in temu doda: »Tu smo se zopet živo prepričali, kako pripraven je slovenski jezik za petje, in de še skorej laškiga prekosi.« (»Nekaj« 12)[18] Avtorski delež je sistematično abstrahiran ali zamolčan, interpretov ne poimenuje, estetskih kriterijev ne artikulira. Gledališki uspeh meri z dvema meriloma: moralno neoporečnostjo vsebine in narodnim učinkom predstave.

[18] Bleiweis nadalje poroča o nastopu gospe Majerhofer: »tako dobro besede izrekovala, de je vsak mislil, de je Krajnica«, pevci so se »v petji prav čversto obnesli«.

Z ustanovitvijo čitalnic v šestdesetih letih 19. stoletja nastane nova infrastruktura javnega kulturnega življenja. Toda ta model ne vodi k razvoju profesionalnega gledališča niti kritiške refleksije. Čitalniški diskurz ostaja dosledno afirmativen in kritiška distanca v njem ni bila zaželena – to miselnost dobro povzema poročilo o predstavi v Kranju leta 1865: »hudobne kritikarje pa tiramo – na Grintovec« (»Dopisi« 309). Vsebine *bésed* niso dopuščale odmika, estetska analiza je bila suspendirana v korist narodnomobilizacijske vloge. Spodbude k spremembi so prihajale od zunaj: Ferdo Kočevar Žavčanin iz Zagreba je leta 1856 pozival k ustanovitvi slovenskega gledališča, »hrama domačega življenja« (»Novičar« 421), medtem ko so *Novice* domačo situacijo beležile v treh stavkih na dnu zadnje strani. Levec leta 1868 zapiše, da je v čitalnici »kot tihotapec« poslušal, »kar se je pelo, govorilo in igralo«, nato pa debelo gledal, ko je odprl *Novice*: od kogarkoli, ki ga je vprašal, zakaj se vse hvali, je izvedel, da gre za diletante, te pa se »hočeš nočeš mora hvaliti« (»Pisma« 1).

3.1.4 Drugi diskurzivni prelom: Levstikova kritika tragedije *Ilija Gregorič, kmečki kralj* H. M. Penna, 1867

Pogoji za formiranje slovenske uprizoritvene paradigme po ustanovitvi Dramatičnega društva so dozorevali hitreje kot časnikarski pristopi k poročanju o gledališču. Protokritiški model je v osnovi temeljil na improvizaciji, razvoj kritiškega pisanja ni sodil med »vzvišene« cilje društva, strokovno poznavanje področja pa v skromnih materialnih razmerah ni veljalo za nujno.[19] Poskusi iniciiranja kritiške refleksije so se srečevali s podobnim odporom, kakršnega je v razsvetljenski Nemčiji izkusil predstavnik razsvetljenega meščanstva Lessing, ko je s *Hamburško dramaturgijo* utemeljeval gledališko kritiko (Koblar, »Lessing« 5–42).[20] Bleiweis Dramatičnega društva ni spremljal kot merodajne zamenjave za bésede in ga ni ocenjeval z vidika umetniške avtonomije. Moravec opozori na simptomatično potezo, da Bleiweis glede na svojo percepcijo gledališča v okviru domoljubne simbolike »skrije« omembo prve predstave Dramatičnega društva v Deželnem gledališču – Klicperjeve burke *Na mostu* dne 24. 10. 1867 – šele v sklepnem stavku poročila ob stotem jubileju Kmetijske družbe (»Veselici« 367–8). Estetski vidik ostaja podrejen političnemu. Pred pojavom časopisa *Slovenski narod* se kritiška zavest oblikuje v okviru panslovanskih kulturnopolitičnih teženj in pogosto po volji naključja.

[19] Prednost so imeli: pospeševanje slovenske dramatike, pridobivanje avtorjev, oblikovanje in angažiranje »izvežbanih« igralcev in repertoarja za vzpostavitev stalnega slovenskega gledališča.
[20] Koblarjev uvod je za slovensko recepcijo Lessingove kritiške tradicije temeljni tekst.

Levstik je odsotnost kritike iz *Novic* že leta 1858 dokumentiral s pregledom vseh letnikov in njihovega poročanja o knjigah (»Zgodovina kritike«, 152–4, 356–9), v odziv na netočno uredniško opombo pod člankom »Nekoliko kritike«, s katerim se je Peter Hicinger odzval na Levstikove »Napake slovenskega pisanja«. Kot dopiše Bleiweis, je bila ta kritika »ljubezniva mati mali pešici slovenskih pisateljev« in ne »ostra, zanikavna kritika«, po kateri hrepenijo nekateri (»Nekoliko« 290–1). Pisanje o gledališču je v *Novicah* tako ostajalo marginalizirano; Bleiweisovi prispevki so hitro tonili v pozabo, Kordeš pa ni bil del kolektivnega spomina.

Odločilnejši institucionalni angažma nastopi leta 1866, ko Levstik gledališče opredeli kot »enega prvih in najuspešnejših pripomočkov narodnega razvitka« ter zahteva trdne intelektualne in umetniške temelje njegovega delovanja. Ob »nadgradnji« društvenih pravil predlaga ustanovitev »znanstvenega razdelka«, ki bi presojal uprizorjena in neuprizorjena, tiskana in rokopisna, izvirna in prevedena dramska dela – kakovostna kritika naj bi bila nujna za formiranje estetsko izobraženih dramatikov in za stabilizacijo gledališkega repertoarja. Predloge predstavi na občnih zborih 15. marca 1866 in 12. februarja 1868; čeprav jih nekateri odborniki sprva podprejo in pismo podpore pošljejo tudi slovenski poslanci kranjskega deželnega zbora, notranji odpor prvaškega tabora prevlada. Levstik na internih volitvah »popolnoma pogori« (»Dramatično« 154–5). Zahtevnejši estetski program moti ustaljeni sistem neambicioznega organizacijskega pragmatizma, spor med držo progresivnega sina in prvaško strukturo očetov se zaostri, reorganizacija društva pa ni izpeljana.

Vzporedno s tem institucionalnim naporom nastane osrednja Levstikova kritiška intervencija. Fran Levstik v obsežnem rokopisnem zapisu z dne 8. 12. 1867 na petindvajsetih gosto popisanih straneh sistematično razčleni tragedijo *Ilija Gregorič, kmečki kralj* nemškega igralca Heinricha Moritza Penna, ki so ga leta 1865 iz zagrebškega gledališča povabili v Ljubljano (Levstikova kritika). Razkriva avtorjevo »neznanje« o boju za staro pravdo in o mejah slovenskih dežel, njegovo bahavo sledenje spodbudi Petra v. Radicsa, shematičnost značajev, nedramatičnost, plitve motivacijske praznine in nezdružljive atmosfere ter delo zavrne kot »tlačanski prenašek nemške besede v slovensko«. Pennu očita »učilniško izobraženo« nevednost o kmečkih uporih in opozori na »jako slabi« prevod te domnevno izvirne tragedije, ki ga je očitno opravil nekdo drug; kot slab alibi omenja Leopolda von Sacher-Masocha in druge nemške pisatelje, ki svoje delo poskušajo »spraviti v ceno«. Rokopis sklene z maksimo, »ni vse tragično, kar je žalostno«. Analiza, ki jo je leta 1873 delno objavil *Slovenski narod* (»Upor« 100–102), presega protokritiški model: postavi se na raven estetske in zgodovinske presoje namesto simbolnega

vrednotenja, ki ga je gojil Bleiweis, ter poleg estetske opravi implicitno kulturnopolitično funkcijo sunka zoper neobveščeno germansko optiko pri interpretaciji slovenske zgodovinske teme. Kljub temu se društvo z vsebino kritike ni ukvarjalo, kakor da bi šlo za Levstikov »zasebni« projekt.

Teoretično ozadje te prakse Levstik artikulira v članku »Objektivna kritika« (april 1868), v katerem program novega kritiškega etosa postavi nasproti vljudnostni, narodnobuditeljsko motivirani apologiji. Kritika mora biti odkrito analitična in argumentirana; njena naloga ni zaščita nacionalne institucije, temveč presoja umetniške vrednosti. Levstik vzpostavi ideal kritike, ki se zaveda, da popolna objektivnost ni dosegljiva, vendar mora k njej stremeti: ne sme biti »presramežljiva«, temveč po potrebi »smela« in, kadar to terja interes umetnosti, zmožna »udariti tudi osebo«. Estetsko-analitično funkcijo razmeji od lojalnostne apologije z maksimo »Resničnost je dolžnost, vljudnost ne« ter zavrne tako »krivično in strastno« kakor tudi »nezasluženo, nepotrebno hvalo«, saj slednja »več podre nego 10 preostrih kritik« (3). Hkrati poudari, da mora presoja upoštevati specifičnost uprizoritvenega medija in človeški element igralčevega dela: zasebno življenje izvajalcev ni predmet kritike, legitimna pa je ocena njihove umetniške ustreznosti – igralki je mogoče odsvetovati vlogo, »ker je prešibka ali prezajetna, premlada ali prestara«. Kritiko tako utemeljuje kot avtonomno estetsko instanco, katere legitimnost izhaja iz argumentirane presoje in ne iz ideološke pripadnosti ali osebnih simpatij.

Izčrpanost preporodno-utilitarnega modela zaznajo šele »mladoslovenci«, katerih idejni horizont je meščansko orientiran, sekularnejši, temperamenten, nestrpen, rahlo površen, tudi improvizatorsko bojevit, predvsem pa estetsko zahtevnejši. Ivan Prijatelj prepozna njihovo »neučakano odzivnost na neposredni trenutek« kot dispozicijo za žurnalizem (*Kulturna* 19–26) – in implicitno za gledališko kritiko kot hitro, aktualno, polemično obliko diskurza. Levstikov prispevek k razvoju slovenskega kritiškega diskurza tako pomeni prehod od protokritiškega, apologetsko-utilitarnega modela k normativno-analitičnemu: namesto simbolnega vrednotenja vzpostavi kriterij estetske in zgodovinske presoje ter kritiko utemelji kot avtonomno intelektualno prakso.

3.1.5 Kordeš in Bleiweis: dva modela, en prostor

Razmerje med Bleiweisovim in Levstikovo modelom je mogoče opisati kot razmerje med institucionalnim pragmatizmom in programsko estetsko intenco. Po Bleiweisovem umiku iz

uredništva *Novic* leta 1867 protokritiški diskurz ostaja prevladujoč. Murnikove *Novice* leta 1870 zapišejo, da »doba resnega delovanja« zahteva več kakor zbujanje narodne zavesti s petjem – kar pomeni prehod od simbolne mobilizacije k programskemu delovanju, ne pa k estetski refleksiji (»Šolske« 4). Šele z institucionalno konsolidacijo slovenskega gledališča in razvojem nove časopisne kulture, ki jo omogočita *Ljubljanski zvon* in *Slovenski narod*, se iz teh elementov postopoma oblikuje profesionalna gledališka kritika kot samostojna kulturna instanca. Po začetku izhajanja *Ljubljanskega zvona* pomen *Novic* postopno hira; po izpolnjeni zgodovinski funkciji preneha izhajati leta 1902 (»Bitje in žitje« 712–5).

3.1.6 Institucionalizacija gledališke kritike – Josip Jurčič (1871–1881)

V drugi polovici 19. stoletja pisanje o gledališču postopoma ni več zgolj naključno. Programsko platformo vzpostavi Levstik z dopolnitvami pravil Dramatičnega društva (11. marca 1868), v katerih slovensko gledališče opredeli ne le kot zabavišče, pač pa kot »hram umetnosti« in »najvišji cvet vse poezije na zemlji«. Levstikovo vizijo prevzame in jo promovira *Slovenski narod*. Uredniška praksa Josipa Jurčiča (1871–1881) utrdi etos kritike kot pravične in resnicoljubne presoje tudi v razmerah cenzure – sodni proces leta 1875 izpostavi temeljno načelo: »Kritika je potrebna, ali mora biti pravična. Pri resnici se mora ostati.« (»Objektivna« 3) Ta maksima postane institucionalni temelj uredniške identitete lista in diskurzivni referenčni okvir za vse kasnejše razprave o legitimnosti kritike.

Z vznikom *Slovenskega naroda* in polemičnimi soočenji med časopisi kritiško pisanje preseže protokritiško kroniko. Poročevalska praksa, ki jo Janko Traven označi za »dobrodošlo kroniko slovenskega gledališča«, vzpostavi strukturo: uvodna razlaga dramskega dela, nato ocena uprizoritve in igralskih kreacij (»Gledališka« 34). *Slovenski narod* z rednimi in celovitimi objavami gledališki kritiki zagotovi kontinuiteto in legitimnost ter jo institucionalizira kot stalno rubriko javnega diskurza. Vzpostavi tip poročanja, ki pomeni novo razvojno stopnjo: gledališka kritika ni več priložnostni glas, temveč sistematična kulturna praksa. Enako strukturo prevzame tudi *Slovenec*.

Enega od najpomembnejših Jurčičevih diskurzivnih posegov predstavlja njegova kritika prenašanja čeških in nemških iger v slovenski milje. V odporu proti germanizaciji je Dramatično društvo v poznih šestdesetih letih blažilo repertoarno sušo z uprizarjanjem čeških predlog. Proti temu pragmatizmu je nastopil Josip Stritar in opozarjal, da posnemanje

posnemovalcev vodi stran od »prvega vira« in estetske čistosti (*Literarni*). Jurčič je bil ob Tylovih *Požigalčevih hčerah* (1873) konkretnejši: priznal je »gladkost« predelave, a predlagal opustitev lokalizacij, ki igram odvzamejo izvirnost, ne da bi jih resnično podomačile. S tem razčisti dilemo, prisotno že od Bleiweisa – zagovornika prirejanja –, in vzpostavi estetski argument, ki preseže pragmatično raven: kakovost in izvirnost dramske predloge sta vrednostni merili, ne le repertoarni pragmatiki. Uprizarjanje čeških iger po tem Jurčičevem posegu za trinajst let (1875–1888) zastane (Wollman 137–8).

Ko se cikel obnovi, se izriše vzorec mnenjske pluralnosti, ki zaznamuje pozno protokritiško fazo. *Slovenec* leta 1888 sprva spodbuja lokalizacije (»Slovensko« 3), leta 1889 pa že pozdravi usmeritev k »priznanim slovanskim igram« (»Vôdno društvo« 1–3); ob Vavrovih *Konkurzih gospoda notarja* (1891) isti list predlaga radikalno krajšanje (»Slovensko« 3) – poseg, ki se mu je Jurčič dvajset let nazaj uprl. Razhajanje ne odraža nenačelnosti, temveč naraščajočo pluralizacijo kritiških glasov brez skupne metodološke osnove.

Odprtje Deželnega gledališča 29. septembra 1892 je Slovencem zagotovilo institucionalno infrastrukturo, ne pa preloma v estetski ali kritiški paradigmi. Ob Borštnikovi režiji Jurčičeve *Veronike Deseniške* nakaže novi programski okvir uvodnik Karla Trillerja, svežega urednika *Slovenskega naroda*, ki zagovarja načelo ločenosti slovenskega in nemškega gledališča kot »pošten boj« in obliko samoobrambe (»Pred otvoritvijo« 1). Gledališče razume kot prostor nacionalne konsolidacije, ne estetske polemike. Institucionalna asimetrija je bila nazorna: Slovenci so šteli 96 odstotkov mestnega prebivalstva, Nemci štiri, toda slovenski gledališki intendanci sta pripadla dva večera tedensko, nemški pet.

V kritiškem diskurzu ob *Veroniki Deseniški* se izriše zgodnja faza formiranja večglasja: *Slovenski narod* razume dogodek kot politično gesto in ga beleži afirmativno, *Slovenec* z zamikom poudari razkošnost stavbe in moralno odgovornost repertoarja. Periodika je konsolidirana, a gledališko poročanje (Funtek, Malovrh, Nolli, Žitnik) večinoma ostaja med novičarstvom in priložnostno kritiko. Refleksija uprizoritve kot samostojnega umetniškega dogodka je šibka, merilo ostajata vzgojni učinek na občinstvo in moralna neoporečnost (»Od začetkov« 126).[21] Kritiški diskurz se razvija v napetosti med estetsko presojo in politično zavezo, razmejitev med njima pa je šele v nastajanju.

[21] Koblar v tem okviru analizira enodejanko *Berite Novice!* (upriz. 1896) kot simbol strategije mimikrije in tihega premirja, ki zaznamuje kritiški diskurz tega časa.

3.1.7 Po Jurčiču: naraščanje kritiških glasov in zahteva po profesionalizmu

Po Jurčičevi smrti se ton kritiškega pisanja zmehča, a program objektivne presoje se ohranja. Josip Nolli leta 1891 kritično presoja enodejanke, ki ne spadajo »mej srečnejše dramatične proizvode« (»Gledališka« 1–2), ob Borštnikovi uprizoritvi Ibsenove *Nore* marca 1892 pa poudari, da morajo igralci zadostiti »strožjim zahtevam kritike«; napoveduje grajo in pohvalo ne glede na zakulisne pritiske ter zahteva prehod iz »domišljavega diletantizma« k »resnični umetnosti« (»Slovensko« 3). V devetdesetih letih število poročevalcev zraste in kritična distanca ostaja, čeprav presoja ni vedno enotna ali metodološko dosledna. Pred sezono 1894/95 list javno opozori na slabo pripravljene vloge in zahteva disciplinske ukrepe: »Kar pokvari jedna slabo pripravljena igra, tega ne more zopet popraviti pet dobrih predstav.« (Sufler, »Pred« 1–2)

Spori med igralci in časopisjem – npr. polemika režiserja Dragutina Freudenreicha s *Slovencem* leta 1894 – razgaljajo občutljivost gledališke sfere do javne presoje. *Slovenec* zavrne zahteve po cenzuri in vztraja pri »stvarnem« pisanju, ki hvali in graja po lastni presoji.[22] Kritika tako postopoma artikulira svojo avtonomijo, čeprav ostaja vpeta v nacionalne in nazorske antagonizme. Adolf Robida bo leta 1905 to stanje zaostreno diagnosticiral v *Zori*: slovenska kritika le hvali, vodstvo ne bere dram, ansambel je kadrovsko in jezikovno neustrezen, slovensko gledališče pa po modernosti zaostaja za nemškim (»Slovensko« 125–8).

Razvoj kritiškega diskurza v Jurčičevem obdobju in neposredno po njem poteka od narodnobuditeljske vloge gledališča k institucionalizirani, kontinuirani in načeloma avtonomni presoji, ki utemeljuje standarde profesionalizma ter utrjuje javno odgovornost gledališke umetnosti. Jurčičeva maksima o »pravični kritiki« vzpostavlja etični temelj, ki bo kasneje – z Levstikovo zahtevo po estetski analizi in Kristanovo po sistemski intervenciji – prerasel v artikuliran kritiški program. Kritiški diskurz tega obdobja ostaja razpet med narodotvorno funkcijo, moralno normativnostjo in estetsko presojo, med katerimi še ni jasne razmejitve; toda prav ta napetost je rodovitni pogoj za normativni obrat, ki se bo zgodil v dvajsetih letih 20. stoletja.

[22] Kritiška avtonomija ob polemiki s Freudenreichom ostaja deklarativna; *Slovenec* zatrjuje, da bo vztrajal pri »stvarnem« pisanju, ki hvali in graja po lastni presoji, ne pod vplivom institucionalnih pritiskov.

Po letu 1881 *Slovenski narod* sicer afirmira gledališko kritiko kot časopisno panogo, vendar jo z držo vnaprejšnje hvale otopi; ost kritičnosti v osemdesetih letih prevzame *Slovenec*. Ta v nepodpisanih prispevkih argumentirano napada repertoarno politiko in samozadovoljni status quo ter med dnevniki prvi nakaže izstop iz protokritike. A njegova merila ostajajo prepletena z obrambnim refleksom slovenstva: ob gostovanju zagrebške igralke Ljerke Šram (1894) poudari, da »govori tako čisto hrvaščino, da jo je mogel vsakdo razumeti«, ter njeno igralsko odličnost, s čimer slovanofilsko zoperstavlja germanizaciji (»Slovensko« 3). Svojo strogost do skoraj vseh besedil, ki jih uprizarja Dramatično društvo, *Slovenec* blaži le z občasno popustljivostjo do igralskih kreacij (»Graničarji« 3).[23] Nacionalni moment občasno zbliža tudi politično raznolike liste (npr. polemika z graškim *Tagespostom*), vendar prevladuje publicistična ostrina, še vedno bližja čitalniškemu registru kot analitični presoji (Semenič).

V Inemannovi dobi (1894–1900) se razhajanje med časnikoma zaostri: *Slovenec* se od gledališča ogradi, *Slovenski narod* pa si prizadeva za sistematizacijo kritike. Avtor Metod F–j. (1896), ob sklicevanju na M. K. Fabriciusa v münchenskem *Jugend*, razmeji dobro od slabe kritike: prava ne reproducira vsebine, temveč analizira »duh« dela, avtorjevo misel in značaje ter argumentirano utemelji sodbo, s čimer postane nosilka napredka – »navdušuje, vzgaja in opozarja« (»Kritika« 1–2); slaba pa z osebnimi žalitvami, reklamnim tonom in šablonami talente duši. Površnost izhaja tudi iz uredniške prakse (»podlistkar mora pisati o vsem«), kar proizvaja enostranskost in oportunizem: »Proč s kritiko, ki ni resna in ki je le reklama za – kritikastra!«

S tem slovenska kritika – po posrednem nemškem zgledu – obnovi normativno formulo: bila naj bi svobodna, neodvisna, poštena, objektivna in strokovna. Lessing (v disputu s C. A. Klotzem, 1751) utrjuje etiko diferenciranega vrednotenja – blagost do začetnika, zadržanost do mojstra, neizprosnost do hvalisavca – z merilom izvirnosti »duha«, ki oživlja delo; vse drugo je zloba ali neumnost.

[23] Ko je Slovenčev kritik ob predstavi *Graničarji* oštel režijo Hrvata Dragutina Freudenreicha Veselića, tudi za slovenščino, ga je ta v pismu *Slovenskemu narodu* obtožil, da uničuje ugled njegovih igralskih rojakov in neti prezir med publiko, nato pa se sprl še z intendanco gledališča, ker ga ni zaščitila. Že prej, ob *Ludviku XI.*, je Veselić prosil, naj ga kritik *Slovenca* v bodoče ne omenja, sicer bo zadoščenje poiskal po drugi poti; sledil je njegov odhod iz Ljubljane – v naslednji, hiperproduktivni sezoni so ga zamenjali kolegi iz Beograda in Češke.

Razvoj kritiškega diskurza konec 19. stoletja tako poteka od nacionalno-obrambne, polemične in pogosto protokritične publicistike k zavestnemu oblikovanju metodoloških in etičnih načel. Čeprav praksa še ni dosledno analitična, se vzpostavi koncept kritike kot avtonomne, argumentirane in strokovno utemeljene dejavnosti.

Razmerje med Dramatičnim društvom in kritiko konec 19. stoletja razkriva napet prehod iz protokritičnega v politično instrumentaliziran diskurz. Slovenska uprizoritvena dejavnost v osrednjem nemškem listu *Laibacher Zeitung* ni doživljala odkritega napada, temveč zadržan, galanten ton. Ko je leta 1897 recenzent –n– ob premieri Verdijevega *Plesa v maskah* poročal o prijaznem aplavzu, a brez evforije, se je intendanca slovenskega gledališča – potem ko je kritiku že prej odvzela prosto vstopnico ter mu očitala osebno mržnjo in politični namen škodovati slovenskemu gledališču v korist nemškemu – z »motivirano prošnjo« obrnila na deželno predsedstvo, naj se poročanje o slovenskih predstavah v uradnem listu opusti (»Dnevne« 3).

Dejansko je bil zapis –n– zmeren: zapisal je le, da ima Verdija »vsaj za nekaj časa dovolj« in da si želi večje pestrosti sporeda, predstave pa ni skritiziral, kot prvega je omenil Nollija, režijo pa pohvalil: »Sama predstava je bila dobra, v nekaterih delih celo zelo dobra« (»Slovenisches« 2448). Dikcija prošnje – blizu argumentacijam v zapisih *Slovenca* – tako razkrije razumevanje kritike kot potencialne grožnje narodni stvari in pripravljenost utišati medij namesto polemiziranja z argumenti: zaplet je povzročil desetletni umik poročanja o slovenskih predstavah (1897–1908). *Slovenski narod* je dogodek izkoristil za lastno, bolj afirmativno poročilo, ki je predstavo označilo za »jako dostojno« in uspešno utrditev ugleda slovenske opere (»Dnevne« 3); strasti so v nekaj dneh ugasnile. Kritika se tu reducira na orodje legitimacije.

Širše gledano opustitev polemične funkcije v javnih medijih sooblikuje tudi diskurz. Ko *Novice* med letoma 1872–1902 opustijo kulturno poročanje, nosilno vlogo prevzamejo *Slovenski narod*, *Slovenec*, *Ljubljanski zvon* in *Dom in svet*. Kljub selitvi na novo prizorišče (1892) slovensko gledališče zaradi gospodarskega vpliva nemškega meščanstva, ki se mu je politična moč zmanjšala (Matić 7–9), in institucionalnih razmerij ne preseže odvisnosti od nemškega repertoarja. Kritika te procese večinoma spremlja pasivno (množično obiskani Pennov *Krst pri Savici*, 1865; del slovenskega prebivalstva demonstrativno tudi ni obiskoval predstav): beleži krizo nemškega gledališča (razpustitev opernega ansambla 1870), finančne in organizacijske zagate Dramatičnega društva ter neizkoriščene pogajalske priložnosti, a redko intervenira.

3.1.8 Kritiški dinamizem *Slovenskega naroda* in *Slovenca* v Inemannovi dobi

Ob odprtju Deželnega gledališča se izriše razločen idejni razkol med časopisi. Po *Slovenskem narodu* (1894) je zadnja instanca okus občinstva, zato mu je treba repertoar prilagajati, pa čeprav z dunajskimi bulvarkami (»Slovensko« 3). *Slovenec* zagovarja vzgojno in moralno poslanstvo gledališča; dvomi o smiselnosti »tratenja časa« z njim in odklanja nemško gledališče zunaj okvira Deželnega gledališča.[24]

Po Jurčičevi smrti in Tavčarjevem prevzemu v osemdesetih letih *Slovenski narod* strateško gradi občinstvo, čeprav so igralci v slovenskih predstavah deklasirali najete pogodbenike med Nemci. Vrhunec pomenijo Schillerjevi *Razbojniki* (1895), ki so jih odigrali šestkrat. Prihod Inemanna (1894) izboljša disciplino ansambla, izboljša se znanje teksta, točnost v nastopih, pomnožijo in podaljšajo se vaje. Ob koncu sezone 1895/96 *Slovenec* zahteva strokovnjaka intendanta–dramaturga v funkciji kontrolorja in lektorja. Naj se kaj stori za »prospeh slovenske drame« (»Slovensko« 2). Dramatično društvo odgovori (v *Slovenskem narodu*!) pred novo sezono, da so upoštevali vse pripombe (razen tiste o dramaturgu), in začne pošiljati časopisoma najave premier (Semenič). Leta 1899 zamenjajo plinsko razsvetljavo z električno. Kritike se ustalijo kot poročila po premierah in občasnih reprizah, med časopisoma se vzpostavi polemična dinamika.

Večjo prepustnost za repertoarne novosti iz evropskega okolja prinese v obrobno slovensko gledališče šele obdobje Rudolfa Inemanna po odhodu para Borštnik v Zagreb leta 1894. Prelom sproži Sudermannov *Dom* (1896): *Slovenec* napade domnevno bogokletnost, *Slovenski narod* v članku »Naša gledališka cenzura«, objavljenem tik za recenzijo predstave, z diametralno nasprotnim stališčem ironizira posege cenzure (3). Podobna napetost spremlja repertoar 1898/99: *Slovenski narod* pozove vodstvo, naj se odrečejo benefičnim predstavam, delni rešitvi za eksistenčni položaj gledališča, saj da je to nabiranje sredstev »ponižujoče za beneficijante in skrajno nadležno za občinstvo«. *Slovenec* sezone 1898/99 sprva ne pokriva, pomaga si s

[24] Vsebino burke *Heirat auf Probe* opredelijo kot »grozovito bedarijo in umazanijo«, katere »sans gene dovtipe« je najti »kvečjemu še v 'tingl-tanglu' najnižje vrste, s »kupleti, kakoršne mora prenašati le občinstvo, ki se čuti domače v najnižjih družbah. […] A kar mora poštenega človeka boleti, je, da se taki škandali podpirajo s krvavo zasluženimi groši našega poštenega kmeta in rokodelca! Vprašali bi slavni deželni odbor, ki ima vrhovno nadzorovalno dolžnost nad gledišèem, ali so mu znane umazanosti imenovane igre in kaj hoče v prihodnje storiti, da se sploh preprečijo take predstave? Gledišče vendar ne sme imeti namena služiti demoralizaciji! – O tej stvari poročamo zato, ker je navedeno umazano predstavo kritik uradne *Laibacher Zeitung* prav pohvalno ocenil!! – Mi pa tukaj izjavljamo, da takih židovskih umazanostij in pouličnih impertinencij ne bomo trpeli v deželnem gledišču!« (»Škandal« 3)

promocijskimi gradivi, v ospredje stopi *Slovenski narod*, le da si je na podlagi njegovih obsežnih in klišejsko pisanih kritik težko določneje predstavljati (denimo Inemannove) igralske kreacije. Neuspeh Lessingove *Emilie Galotti* leta 1898 pripiše *Slovenski narod* izbiri teksta.

Slovenec se je ponovno oglašal od uprizoritve Linhartove igre *Veseli dan ali Matiček se ženi* in Ganglovega *Sinu* leta 1898 (»Sin« 1–3), obe sta dočakali le po eno uprizoritev, a prejeli tri stolpce dolgi kritiki. Govekar v *Narodu* piše isto leto o *Matičku* gostobesedno in z ustaljenimi frazemi (»Slovensko« 1899, 2), *Slovenec* je jedrnat in estetsko strožji (»Slovensko« 1898, 3). Govekarjeva dramatizacija Kersnikovih *Rokovnjačev*, o kateri najprej na široko piše Anton Aškerc (prem. 7. 2. 1899), doseže osem ponovitev in rekordni obisk (na tretjo ponovitev pripelje poseben vlak iz Kamnika); *Narod* jo kljub ne docela pohvalni kritiki leta 1899 promovira kot nacionalni projekt (»Slovensko« 1899, 2), *Slovenec* jo prezre. Zapisov o *Rokovnjačih* v *Narodu* s tem ni bilo konec, sledili so ob vsaki ponovitvi, izčrpni, vsebinsko pa brez bistvenih odstopanj. Protokritiški vzorec ostaja ustaljen ritual, časopisno dvoglasje je vzpostavljeno, bolj srborit in jezikovno domiseln je *Slovenec*, iz katerega o predstavah izvemo več.

Uprizoritev Ibsenovih *Strahov* pozdravi *Slovenec* z ironijo zaradi moralne spornosti te »skoro najtežje prebavljive Ibsenove drame«. »Zakaj niso uprizorili *Sovražnika svojega Naroda*, dostojnejšo dramo, ki ni tako 'strašna' in jo intendanca že par let obeta?« Časopisa različno interpretirata številčnost publike. Ob gostovanju Ignacija Borštnika v vlogi Osvalda *Slovenec* vztraja pri averziji do Ibsenove filozofije, ki je uprava ne upošteva, toda šele Borštnik naj bi bil pokazal Osvalda, kakršnega je hotel ustvariti Ibsen; igral je v hrvatskem jeziku, »kar ni posebno motilo unanjega vtisa.« (»Slovensko« 1899, 2). Govekar brani umetniško vrednost, novembra 1899 pa kritizira posnemanje izvedbe slovitega Ermeteja Zacconija, s čigar interpretacijo se sam ne strinja (»Slovensko« 1899, 2). Ko je Borštnik dan pred tem gostoval v vlogi Hlestakova v *Revizorju* in ga je publika sprejela navdušeno, gledališče ni bilo prenapolnjeno, »a smo se – kot že večkrat – motili tudi včeraj«. Občinstvo, brezbrižno do časnikarskih zapisov, je napolnilo obe predstavi, tokrat so prvič vabili na predstavo z lepaki. »Ker Ibsenove drame niso pri nas ravno najbolj priljubljeno berilo, se je vse nadejalo, da bodo lazili po odru strahovi v belih haljah in druge prikazni. Seveda jih je resna družinska drama bridko razočarala,« piše *Slovenec*.

Podobno pri *Hamletu* (prev. D. Šauperl, rev. I. Cankar) oba priznata Inemannovo poglobitev v vlogo, »boljšega Hamleta si vsaj v naših skromnih razmerah ne moremo želeti«, *Slovenec* obžaluje, da so besedilo skrajšali in opustili nastop grobarjev v 5. dejanju (»Slovensko« 1899,

2); dvorana je razprodana (»Slovensko« 2). Aškerčevemu *Izmajlovu*, ki doživi le premiero (1900), Govekar optimistično napove prihodnje ponovitve (Aškerc »je pokazal, da zna!«, in naj napiše za gledališče še kaj) (»Slovensko« 1–2), *Slovenec* pa očita nedramatičnost in neizvirnost: »Vsa ta sinočnja Aškerčeva "izvirnost" je nakopičena v zadnjih letnikih 'Zvona'. Poleg Tavčarja je duševni oče "Izmajla" Govekar.« Inemann kot grof Izmajlov ni ustvaril nič novega. »Skrbelo se je za vnanji efekt. Študentje so ploskali.« (»Aškerčev« 3) Duhovito.

Fran Saleški Finžgar ob Cankarjevem *Jakobu Rudi* (1900) izpostavi intelektualno zahtevnost in sorodnost z Ibsenom (Cankar da je tudi po Aristotelu dosegel smoter odra, Borštnik in Inemann sta bila igralsko mojstrska – drama je izmed doslej igranih izvirnih del duhovno gotovo najgloblja in za uprizoritev najtežja; prikazuje like, ki tavajo v temi, ker negirajo krščanstvo (»Slov. gledališče« 3); Govekarjev obsežni in zapleteni zapis najprej izpostavi praznino avditorija; na premieri je delo doseglo »lep moralni uspeh,« s katerim je lahko zadovoljen tudi nezadovoljni Cankar; Govekar opozori na dramaturško šibkost, a prizna jezikovno moč; režije ne omeni, verjame, da bo Cankar napisal še kaj boljšega (»Slovensko« 1900, 1–2).

V tem obdobju še ni mogoče govoriti o sistematični dramsko-gledališki kritiki (Wollman 138–44): Govekarjev impresionistični model v *Narodu*, rahlo površen in neobvezujoče afirmativen, žrtvuje strogost kriterijev reklamnemu poročanju, da bi ohranil občinstvo v mestu s približno 30.000 prebivalci in z nemškim gledališčem. Govekar v poročilu o dobrodelni prireditvi za pokojninski sklad (18. 2. 1900), ki poudarja družabnost dogodka, »humoristične in lahkozabavne točke« ter gladek potek prireditve (»Gledališki« 3), prvi razmeji personificirana obdobja »zaslužnih režiserjev« v Deželnem gledališču s sintagmo »Inemannova doba«. Globoko zasidrani čitalniški model, povezan z Bleiweisovo tradicijo, še naprej določa horizont pisanja.

Kljub temu kritiški diskurz pogosto preide v polemično dreganje. Primer iz leta 1896 (izdana kazen Tavčarju, predsedniku Dramatičnega društva) sproži primerjavo z nemškim igralcem, ki je prekinil predstavo, ker ni znal vloge, in se opravičeval pred občinstvom; *Slovenski narod* problematizira dvojna merila (»ali bo tudi nemški igralec kaznovan z globo za nenapovedano ekstemporiranje in kaka kazen bo zadela gledališkega ravnatelja«) in poročevalcu Ohm-

Januschowskemu, tistega leta tudi uredniku časopisa, očita pristranskost (Y, »Kronika« 1–2).[25] Ko je časopisni žargon vpet v nacionalno-politično tekmovanje, so estetski kriteriji podrejeni ideološkemu horizontu.

Razkol še leta 1904 potrdi uprizoritev Halbejeve *Mladosti*, ki jo je cenzura dve leti prej prepovedala. *Slovenec* obširno razpravlja o naturalizmu, Nietzscheju in »Hauptmannovi šoli«, obsoja erotično tematiko ter jezikovne pomanjkljivosti igralcev (»Halbejeva« 1–2); *Narod* pa ne razume razloga za prepoved in poudari vestno pripravo predstave (»K jutrišnji« 3). Šele seštevek obeh kritik omogoča celovitejšo sliko.

Kritika *Slovenskega naroda* in *Slovenca* po Inemannovi dobi zavrača francosko dramatiko, leta 1905 stopita v ospredje tudi Adolf Robida v *Domu in svetu* in Fran Govekar v *Slovanu*. Robida označi uprizoritev zgodovinske drame *Domovina* Victoriena Sardouja za tendenciozno, estetsko problematično zaradi pretirane teatralnosti (»igrali so tako, da se je čutil vsakdo, ki ima sploh še kaj čuta za estetiko, popolnoma indigniranega in neprijetno dirnjenega«), kljub igralsko dobro naslikanim značajem. Omeni le prizora, ko frančiškan nese razpelo dvajset korakov pred sprevodom na morišče: »Celo gledišče je bukhilo v smeh, ko so na pozorišču tako predstavljali 'verske nestrpneže'!« Domovinsko ljubezen bi mogel opevati tudi brez »brutalnih efektov« in bi bilo delo zato trajne vrednosti. »Je pač Francoz.« (»Slovenska« 58)

Moralistično distanco so kazali do dram o zakonskem prešuštvu, ki naj bi bile značilne za francosko gledališko tradicijo. Medtem ko sta kritiki obeh časopisov o uprizoritvi češke drame *Žena sužnja* Gabrijele Preissove (v prevodu Zofke Kveder) kritični, a popustljivi (»Splošno človeški konflikt v tej igri pa nam je umljiv in nas zanima. Igra je, četudi mestoma samo skicirana, vendar interesantna.«, kot oktobra 1904 poroča *Slovenski narod* (»Slovensko« 4), Robida oceni, da »se morajo drame zakonolomstva zavreči« (»Slovenska« 59). Govekar je v *Slovanu* do igre, ki »ni epohalno delo« češke dramatike, strpen, motiviranost dejanja naj ne bi bila zadostna, vendar je v luči panegirika Otiliji Spurni »hvaležen za lepo predstavo te zanimive drame.« (»'Žena sužnja'« 28–9). Zaradi Spurne nima pomislekov niti ob salonski veseloigri

[25] »Laib. Zeitung je goreča pospeševalka nemškega gledališča in kriči v vsaki številki na vse grlo, kakor da vabi občinstvo v kako menažerijo: 'reinspaziert, meine Herrschaften'!« J. ni naklonjen slovenskemu gledališču; na njegovo (ne)navdušenost naj bi vplivali plačilo in jeza, da je slovenska predstava Schillerjeve *Marije Stuart* (rež. Inemann) uspela tako sijajno, da je J. celo polemiziral s poročilom lastne *Laibacher Zeitung*, njegovo pristranskost pa naj bi kazalo tudi blaženje kvalifikatorjev ob dobri slovenski predstavi ('dobro' namesto 'izvrstno', 'zadostno' namesto 'krasno'). Kot dodajo, s tem nikakor nočejo agitirati zoper nemško gledališče: »Nemcem privoščimo, kar imajo in če kaj prirede, jim ne kalimo veselja.«

Japonska vaza, ki da ne rešuje nobenega problema, »nič banalnega ne najdemo v nji, in tudi oskodna mesta v nji lahko prezremo«. Bilhaud »piše le zato, da se njegove igre proizvajajo«, čeprav se odlikuje po ostri karakterizaciji značajev in po krasnem dialogu (»Japonska vaza« 29).

Slovenec je varčen z besedami: »Intendanca slovenskega gledališča je najbrž mnenja, da mora včasih med dobrim tudi nekaj slabega nuditi občinstvu. – In če je kaj slabega na svetu, je to veseloigra – *Japonska vaza*, nekak stvor raznih prizorov brez glave in repa«, brez vsebine in tehnike, s karakterizacijo oseb »in der Luft schwebend« – iz dejanja namreč ni razvidno, čemu Antoinette vara soproga, le »par prepirčkov, malo razburjenja, nekaj 'razkritij'«. Pisec se želi vnaprej »prav spodobno, a odločno« zavarovati pred tovrstno produkcijo: gledališče naj kulturno izobražuje, a v igri ni niti enega pasusa, vrednega posnemanja, niti ni zabavna kljub dovtipom. »Pričakujemo, da nam da slav. intendanca kmalu kako klasično delo.« Podobno oceni tudi burko *Živilja* Ludwiga Helda, uprizorjeno »na prav 'nedeljski' način«: »Sicer se pri jednakih igrah sme ekstemporirati, a do gotove meje; – ne več! – To naj si gospodje in tudi dame jedenkrat za vselej zapomnijo.« Debitanta Ambroža v vlogi »spevokomika« oceni zadržano: »Sodbe o njem za sedaj še ne moremo izreči: morda postane boljši.« (»Slovensko« 5)

Leta 1906 postane France Terseglav referent pri *Slovencu* in *Domu in svetu* ter moralistično linijo dodatno zaostri s »principielno« argumentacijo že objavljenih sodb. V zapisih o delih *Elga*, *Gioconda* in *Egoizem* Zofke Kveder, ki naj bi utelešala nakopičeno slabost, tisto, kar »že zdavna poznamo«, ter puščala zolajevsko mučen, moreč »vtisk«, razglasi moderno dramatiko za simptom umskega in nravnega razkroja zadnjih dveh desetletij in dediščino materializma – naprodaj zgolj modi in vsakokratnemu okusu, v svoji »civilni« morali pa brez vrednosti, etike in načel (»Slovensko« 716–9). Umetnost sam razume nasprotno: ne kot pesimistično, z Bogom in svetom sprto, zolajevsko mučno. Obenem zavrne hlapčevske in koruptne oficialne kritike, ki jih naslavlja nedoločno, splošno in le deloma utemeljeno – »če prebereš prvi stavek teh panegirikov, dobro veš, kakšen bo zadnji, ne da bi ga bral« – sam pa se odkrito sklicuje na tuje časopisje, na Kerrovo mnenje, in se mu pridružuje. Antagonizem med pristopi h kritiškemu pisanju se obdrži: »umotvor« je po Terseglavu treba presojati z višjega stališča, ne zgolj z golo bahrovsko analizo. Kritike v *Narodu* ostajajo naklonjene; mladi Fran Kobal oktobra 1906 poudarja tempo, režijo in igro, a manj posega v ideološko presojo (»Slovensko« 3), teden prej

pa zapiše, da bi Giocondo za »zven in več besedne melodike« moral prevesti »edinole Cankar« (»Slovensko« 2).

3.1.8.1 Kronist kritiških razmerij moči – Fran Kobal (1906–1913)

Fran Kobal v *Naših zapiskih* leta 1906 s »povestjo o *Narodovih* kritikih« razkrije postopek določanja gledaliških kritikov pri *Slovenskem narodu* kot simptom strukturno koruptnih razmerij med uredništvom, gledališko intendanco in Dramatičnim društvom (»Gledališka kritika« 192). Rekonstruira vrsto nasledstev: po Miroslavu Malovrhu, ki je gledališko kritiko pri *Slovenskem narodu* »čisto na novo« uvedel, so poročila pisali Rupert Bežek, Nikolaj Štritof, Engelbert Gangl in drugi. Ko Malovrh po konfliktu z igralci zapusti kritiko, odbor Dramatičnega društva zahteva pravico do izbire naslednika, v nasprotju z uredniško avtonomijo. Ko Kobal, ki mu uredništvo po vseh reperkusijah prepusti »povsem svobodne roke«, to funkcijo zavrne, Dramatično društvo izgubi vpliv na izbiro – Malovrh imenuje prav društvenega kandidata Rasta Pustoslemška.

Nadaljnje zaplete prinese prihod intendanta Govekarja, ki Malovrhu pisno predlaga lastna kandidata; Malovrh to zavrne kot »prekoruptno« vmešavanje. Dan pred otvoritvijo sezone 1906/07 uredništvo na podlagi lažnega obvestila o konsenzu sprejme Govekarjeva kandidata. Ko po Govekarjevem odstopu v Narodnem gledališču nastopi intendant Juvančič, ta uradno prekliče lastno nastavljanje kritikov in avtonomijo izbire prepusti časopisu. Kobal, ki vlogo kritika nazadnje sprejme, napove objavo spisa »O korupciji slovenske gledališke kritike«.[26]

Kobalovo razkritje je za razvoj slovenskega kritiškega diskurza pomenljivo tako po vsebini kot po tem, da je sploh nastalo. Kot prvi javni dokument o razmerjih med uredništvom, gledališko upravo in Dramatičnim društvom kaže, da so kritiško prisotnost v tem obdobju bolj kot metodološka usposobljenost ali estetski programi zagotavljali dogovori med institucijami. Kritik ni bil avtonomen opazovalec, temveč medij, ki ga je določal splet interesov med vsaj tremi stranmi.

[26] Oton Župančič piše Cvetku Golarju marca 1909: »Lajovic mi je pisal, da si pri *Narodu* krvavi kronist. Da se med Malimi Vrhovi in Pustimi Slamški ne počutiš dobro, si lahko mislim.« (»Pismo Cvetku Golarju« 150) Albin Prepeluh ob knjižni izdaji Cankarjeve *Krpanove kobile* ironično ugotovi, da bo ta porcija za »naše 'literarno izobraženo' občinstvo in naše 'kulturmaherje'« težko prebavljiva (»Ivan Cankar« 31).

Posledice so merljive: kritika *Slovenskega naroda* je po Kobalovem razkritju postopno izgubljala specifično težo. Vladimir Knaflič v *Naših zapiskih* leta 1913 ob javnih opredeljevanjih do Gradnikovih prevodov dveh »najbolj dejstvujočih« del Sema Benellija in ob neinteresu domnevno germaniziranega okusa slovenske inteligence za svetovno uspešno, a domnevno »našminkano italijansko pretiranost« *L'amore dei tre re*, pripiše krivdo za osip publike tudi zadržku časopisov in piscev gledaliških recenzij, ki so občinstvo odvrnili od Benellija.[27] Vzpostavi vzročno zvezo med zamirajočo upoštevanostjo kritike in gledališko oz. splošno kulturno krizo: »Sram nas je lahko.« (»L'amore« 127)

Kobalov prispevek k razvoju diskurza neposredno razkriva razmere obdobja, ki onemogočajo razvoj avtonomne kritike. Posredno z napovedjo spisa, ki ga nato ne objavi, nakazuje, da se reformistični impulz pri kritiki utrudi že pred artikulacijo. Celotno obdobje tako zaznamuje protokritiški model: poročevalsko-reklamni pristop *Slovenskega naroda* in moralno-normativna presoja *Slovenca*. Kritiški diskurz še ni avtonomen; določa ga boj za občinstvo, ideološka delitev ter nacionalna afirmacija slovenskega odra. Šele normativni obrat od srede dvajsetih let bo to institucionalno odvisnost formalno presegel.

Polje gledališke protokritike ob koncu 19. stoletja določata družbena polarizacija in ideološki antagonizem med *Slovencem* in *Slovenskim narodom*: prvi o predstavah poroča neredno in pogosto z zadrto negativno noto, drugi pa v navijaški dikciji popustljivo opisuje zastajajoče diletantsko oblikovanje, saj so njegovi poročevalci pod neposrednim vplivom vodstva Dramatičnega društva in gledališča (Traven, »Gledališka« 33–6), ki hvaljenje razume kot nujno sredstvo za pridobivanje občinstva. Urednik Josip Jurčič leta 1871 tako benevolentno ugotavlja, da je društvo »iz najprvotnejšega početka« že precej doseglo, a da naj bi napredek lažje presodil oddaljeni opazovalec kot tisti, ki spremlja proces »od koraka do koraka« (»Slovensko« 1–2). Kritika je tako v vlogi podpore in priznanja, ne pa estetske presoje.

Leta 1904 sveži urednik Miroslav Malovrh v nepodpisanem članku »Beseda o kritiki« znova odpre vprašanje o nalogi kritike in poudari pomen senzibilizacije bralskega prostora. Opozarja na »meglene pojme«, ki o njej vladajo med širšimi sloji in celo izobraženci, ter poziva k načelnosti namesto pristranske, reklamne drže, npr. do Župančiča (»Beseda« 278, 283). Kritika je po njegovem še v povojih in je javnost ni vajena: politik, znanstvenik, literat ali umetnik jo

[27] Opera *L'amore dei tre re* Itala Montemezzija je bila prvič uprizorjena v milanski Scali leta 1913 in je po gostovanju v ZDA zaslovela kot repertoarni hit; med ljubljansko publiko zanjo ni bilo zanimanja.

hitro razume kot osebno žalitev, kar onemogoča odkritost. Posledično se razvije kodirana metoda pisanja, kjer mora bralec »brati med vrstami«: oznaka »izvrsten« pomeni dober nastop, »dober« komaj zadosten, »zadostoval« pa pravzaprav neuspeh. Drugi žurnalistični »tric« je poudarjanje dobrih plati in zamolčanje slabih, s čimer si poročevalec zavaruje hrbet in predstave ne »ubije«. Tak model je bil v začetni fazi slovenskega gledališča (v Bleiweisovem obdobju) morda upravičen, ko je bilo treba občinstvo šele pridobiti, po Malovrhovem mnenju pa je ob že utrjenem in zvestem občinstvu postal odveč.

Malovrh kritiko razdeli na intelektualno, estetično in etično ter dilemo resnice poveže celo z svetopisemsko gesto molčečega Kristusa pred Pilatom. Kot primer neustrezne literarne presoje navaja zapis Ivana Cankarja o Trdinovi knjigi *Bahovi huzarji in Iliri*, kjer naj bi se kritik izognil jasni oceni in govoril o slogu namesto o vsebini. Vendar Cankarjeva drža razkriva drugačen koncept kritike: Trdine ne želi »nadlegovati« s praznimi epiteti, saj dovršeno delo ne potrebuje hvale. Od »narodne umetnosti« ga loči izobraženost; Trdinovo jezikovno bogastvo – podobno kot pri Francetu Prešernu – je (za razliko od Jurčiča) neprevedljivo in organsko vezano na slovenščino. Cankar zavrne umik k folklornemu opisovanju in »krjaveljščini«, saj se prave kritike ne uči iz priročnikov, temveč iz subjektivnega doživljanja in asociativnega odziva na delo. Čisti slog starih pisateljev deluje močno. »Tako zdaj ne pišejo več.« Tam mir in vesela moška resnoba, zdaj hlastanje, umetničenje, ženska nervoznost. Cankarjev zapis nakaže, kakšna naj bi kritika (tudi gledališka) pravzaprav bila; izhaja naj iz subjektivnega doživljanja in sledenja asociacijam, ki jih delo sproži v piscu.

V tem napetostnem polju med reklamno podporo, moralno normativnostjo in subjektivno-estetsko refleksijo se postopoma oblikujejo zametki avtonomnejšega kritiškega diskurza, ki presega protokritično funkcijo ter odpira vprašanje meril, resnice in odgovornosti pisanja o gledališču.

3.1.9 Pisanje o gledališču kot vstopna točka v formiranje politika – Ivan Tavčar (1880–1882)

Ivan Tavčar vzpostavi stik z gledališčem leta 1867, ko se pri petnajstih letih v *Slovenskem glasniku* odzove na cesarjevo odobritev Dramatičnega društva. Čeprav ne pozna ne pravil ne imen ustanoviteljev, sprejme priložnost, da »precej spregovori nekoliko besedi o tej reči ter izreče nekatere želje« (Filodemus, »Dramatiško« 104–6). Začetniški zapis je nenavadno zrel: skrb za dobre drame in dobre igralce opredeli kot temeljni »nalog« društva, Cegnarjeve in

Koseskega prevode Schillerja oceni kot »za začetno diletantno gledališče nepraktične, ker pretežke«, ter z distanco ugotavlja, da »večina teh prestav nima nikacega značaja v sebi, nobene ideje, nobene estetične cene«. Ob tem se zavestno dotakne stanja kritike: »Pa morda sem že kaj preveč rekel, kar bi bilo tolikanj bolj pregrešno, ker se pri nas ne sme ostro soditi.«

Po estetski zahtevnosti je Tavčar oddaljen od protokritiškega modela, a ne v smeri diskurza, kot ga je artikuliral Levstik, temveč v smeri z ironijo in humorjem podprte narodnopolitične intervencije. Informativno in opisno dikcijo kombinira z literarno fantazijo; pogoji za živahen kritiški jezik so izpolnjeni, analitični aparat pa ostaja nedograjen. Obveščenost je boljša od Jurčičeve, ki ga je vznik Dramatičnega društva prav tako gnal v objavo, a pri Tavčarju se estetska presoja vselej dogaja v senci politične motivacije.

V začetku osemdesetih let, ko Tavčarja k delovanju pri *Slovenskem narodu* pridobi Josip Jurčič in ko po njegovi smrti prevzame urednikovanje, postane pisanje o gledaliških predstavah del njegovega novinarskega delokroga – metodološki domet te faze dobro ponazori že izkušnja z dunajskim Dvornim gledališčem. Ob hrupno reklamirani Pulitzevi igri *Rolf Berndt* Tavčar ugotavlja: »Mesto morale sem dobil slabo prikrito nemoralnost, mesto zdravega jedra puhlo malomeščansko klepetanje, mesto humorja osmešenje materinske ljubezni.« Igro opredeli kot »dramatiziran trač, in nema nikacega nravnega pomena. Takih prigodajev in takih žensk, ki se na bogatega moža rade obešajo, je v vsakem mestu na kupe. Čemu torej take malenkosti v dramo kovati! Na gimnazijah so nas pitali s trditvijo, da je slavni Lessing s svojimi genijalnimi igrami uničil francoske vpljive na nemško gledališče. Od tedaj velja dogma, da je vse francosko nemoralično, umazano; vse nemško pa moralično in zdravo. Istina pa je, da bi se Nemec še dandenes lehko učil pri Francozu, kako da se mora pisati dobra igra, in istina, da vse to kričanje izvira le od tod, ker okorni Nemec spretnega Francoza doseči ne more.« Sodba je jasna in temelji na moralni reakciji in primerjavi z zaznano kvaliteto, ne na razčlenitvi dramaturgije ali uprizoritvenih odločitev (»Dunajsko« 1–2).

Enako velja za poročilo o »sfabriciranih« *Banditih* v ljubljanskem gledališču leta 1880, ki so kljub šibki predlogi pritegnili polno dvorano: »Slovenskega občinstva je bilo obilo, nemške lože pa so bile prazne kot vselej.« Pohvali pravilnost in čistost govora, doda, da »so se male napake odpravijo pri večkratnih nastopih«, in konča z opazko, da je bila repriza le ena (»Slovensko« 3). Tavčarjev kritiški postopek je torej polihron: kombinira sociološko opazovanje (kdo sedi v kateri loži), moralistično presojo (vsebinska primernost), jezik ironije

in drastike ter priložnostne estetske sodbe o govoru ali karakterizaciji – brez poskusa, da bi vzpostavil konsistentno metodološko podlago.

Ob opereti *Donna Juanita* – kjer igralki, eno od njiju »površno« oblečeno v moškega, omeni z inicialkama, igralcev pa sploh ne – Tavčar doseže kritično ostrino, ki si je Zbašnik ni upal: »Sploh pa je vsa ta *Donna Juanita* zmes slabih, umazanih dovtipov; skoraj vsa scena je obskurna; in vse skupaj neizrečena neokusna nespametnost, tako, da se človek nehote vpraša, ima li gledališče s takimi predstavami še kaj kulturnega pomena? Kulturnega pomena?!« (»Donna« 1–2) Vzklik ni argumentirana kritika, a z zapisom, kakršnega v slovenskem tisku dotlej ni bilo, ujame razpoloženje: »Na odru pa se je smešila nravnost, smešil zakon, zakonska zvestoba in smešilo vse, kar je spodobnega!« Tavčar tako ne analizira dramaturških razlogov za fiasko, pač pa v ogorčenem feljtonu poimenuje, kar vidi, in bralca povabi k sodbi.

Ob Schillerjevem *Don Carlosu* v nemškem gledališču postane razlika med estetskim opazovanjem in satiričnim portretiranjem nazorna: opis obrabljene otomane, na kateri sedi princesa Eboli, in »notorične revščine« na odru je živ in neposreden, a ne presega slogovno angažirane reporterske slikovitosti. Že prvi junak igre »izvrševal je svojo rolo s silnim kričanjem, a v prvej vrsti – s svojim trebuhom! Izrek le-ta je nekoliko neestetičen, a v tem slučaji opravičen!« Lakonični zapis je bliže karikaturni opazki kot kritiški oceni igre (»Don Carlos« 1–3).

Tavčarjeve objave v *Slovenskem narodu* v zgodnjih osemdesetih letih so vse bolj politični feljtoni, ki jim je gledališka predstava le sprožilni impulz. Simultano sledeč tako slovenskim kot nemškim uprizoritvam so po eni strani izraz liberalnopolitičnega programa, po drugi pa kaže na prelom z Bleiweisovim modelom, ki o nemškem gledališču ni pisal. Tavčar vzpostavi primerjalni horizontalni okvir, ki v slovenskem kritiškem prostoru dotlej ni obstajal: nemška uprizoritev ni le kulturni zrcalni soočenec, ampak politični tekmec, ki ga je treba oceniti z enakimi merili kot slovensko.

Ob ponovitvi *Zmešnjave na zmešnjavo* – iste igre, ki je leta 1849 sprožila napad staroslovenske lige na Kordeša – postavi Tavčar besedilo v zgodovinski kontekst: »Te neslanosti pisale so se v tistih časih, ko je po Nemškem vladala cenzura. Tu nastopajo odraščeni ljudje, tako da mora gledalec neprenehoma zdihovati: moj Bog, je-li mogoče, da je odraščen človek tako naivno bedast! Čemu nam prelagate take smeti na slovensko?« (»Zmešnjava« 1–2)

Dramatično društvo pušča ob strani dobre igre, ki jih poznajo Poljaki, Čehi, Rusi, Srbi – ta primerjava z drugimi slovanskimi kulturami je tipičen Tavčarjev argumentativni manever: kritika ni izpeljana iz estetske analize, temveč iz kulturno-nacionalne primerjave.

Ko so se formalne določbe o poročanju o nemškem gledališču zaostrovale – *Slovenski narod* je doživel konfiskacijo, sledil je poziv proti obiskovanju nemškega gledala – Tavčar iz tega naredi programsko gesto: Mondheimov spored s pozabljenimi Nestroyjevimi burkami, ki jih nihče ne hodi gledat, in s subvencijo deželnega odbora je »kulturna lažljivost«, ki si sama pod plaščem višje kulture ne zasluži zaščite. »Naši Nemci si manejo roke.« Ko je igralec Linori z improviziranimi dovtipi »inzultiral« Dramatično društvo, se vodja gledališča ni odzval, se opravičil ali distanciral (»O ljubljanskem« 1–2). Tavčarjeve primerjave med odzivi na slovensko in nemško gledališko neprimernost imajo jasno politično konico, ki jo kritiška presoja le formalizira.

Tavčarjeva zveza z gledališčem ni ostala pri pisanju. Leta 1876 postane član odbora Dramatičnega društva, leta 1886 prevzame predsedniški položaj, ki ga zaseda do 1902. V tem obdobju razvije vzporedno delovanje: kot novinar komentira uprizoritve, kot funkcionar pa oblikuje institucionalne pogoje, v katerih nastajajo. Ta dvojnost je za razvoj kritiškega diskurza pomembna iz razloga, ki ga je Levstik formuliral že dve desetletji prej in ki bo postal kronična napetost v slovenskem kulturnem prostoru: kritik, ki je hkrati vpet v upravljanje institucije, ki jo ocenjuje, izgubi analitično distanco.

Tavčar te napetosti ni reflektiral. V času petnajstletnega vodenja Dramatičnega društva je preprečil uhajanje slovenskega ansambla v Zagreb, po požaru Stanovskega in med gradnjo Deželnega gledališča pa je pomanjkanje domačih igralcev rešil z najemanjem čeških kadrov. To je stabiliziralo Dramo do začetka 20. stoletja, a hkrati ustvarilo situacijo, v kateri domači igralci niso imeli priložnosti za razvoj. Prva predstava z izključno slovenskim ansamblom in slovenskim režiserjem je bil Finžgarjev *Divji lovec* v Verovškovi režiji šele leta 1912 – kar je simptomatičen podatek za tempo v razvoju institucije, ki ji je Tavčar predsedoval (Traven, *Aškerčev zbornik* 99).

Kot piše Dušan Ludvik, je bila ljubljanska publika v ozračju poznega 19. stoletja zahteven potrošnik kulturne ponudbe, ki je pričakoval visoko izvedbeno raven (»Zveze« 237–8).

Tavčarjevi zapisi so za razumevanje te recepcijske kulture neprecenljivi: beležijo, kdo sedi v katerih ložah, kdaj so lože nemškega tabora prazne in kdaj polne, kakšen je odziv galerije, katera mesta v dvorani so natlačena. Ta sociološki pogled, ki ga Bleiweis ni imel in ga Zbašnik ni razvil, je Tavčarjev posebni prispevek – toda ostal je na ravni kroničarskega barometra, ne analitičnega orodja.

Tavčarjev kritiški diskurz zaznamuje soobstoj dveh impulzov, ki se nikoli ne združita v metodološko konsistentno celoto: impresionistično estetske sodbe, ki so po ostrini in neposrednosti pogosto pred časom, in narodnopolitična naperjenost, ki estetski presoji vselej določi smer in mejo. Kritika je pri njem instrument kulturnega boja, ne avtonomna presoja. Posledično ostaja v tipologiji razvoja kritiškega diskurza figura, ki kaže, koliko je kritika v sedemdesetih in osemdesetih letih 19. stoletja zmogla, a hkrati, zakaj ji brez metodološke emancipacije od politike ni moglo uspeti dlje: za tisti korak bo potreboval Levstikov normativni prelom, ki ga Tavčar pozna, a ga v svoji publicistični praksi ne aplicira.

3.1.10 Protokritika – teatrološka analiza kriterijev

Poročevalski zapisi, značilni za zvrst protokritike, opisno dokumentirajo uprizoritvene dogodke in nihajo med deskriptivnostjo, normativnostjo in induktivnim vrednotenjem, pri čemer odražajo stanje gledališke produkcije in kulturno razvitost družbe. Običajno navajajo osnovne podatke o predstavi (avtor, vsebina, zvrst, zasedba, scenografija, kostumi, glasba), prisotnost uglednih oseb ter odziv občinstva in zasedenost dvorane; mestoma ocenijo prevod ali priredbo ter se opredelijo do drugih objav. Funkcijska narava poročil beleži uprizoritvene dogodke kot odraz družabnih interakcij v družbenem okolju, zaveza strokovnemu diskurzu je v njej okvirna, primarna intenca je namenjena pridobivanju občinstva. Družbeni kontekst je sprva vpisan v navajanje prisotnih politikov in predstavnikov izbranih družbenih slojev na dogodku v uvodnem delu zapisa. Zapisi Janeza Bleiweisa so prilagojeni izobrazbeni ravni občinstva in njegovi gledalski izkušnji; benevolentna dikcija utrjuje namen uprizarjanja in omogoča selektivno razporejanje diskurzivnih poudarkov. Igralce in estetsko opremo (scenski prostor, kostumi, glasba, luč) obravnava s stereotipnimi sintagmami; analiza uprizoritvenega procesa je redka, učinek predstave pa se meri predvsem po odzivu publike. Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo ni tematizirano, režija je razumljena kot tehnična organizacija odrskega prometa in prehodov med prizori, zvest prepis besedilne predloge, brez avtonomne interpretacije. Poudarek je na prispevku igralcev, tehnični dovršenosti izvedbe, jasnosti zasnove

likov ter moralni primernosti uprizoritve. Protokritika druge polovice 19. stoletja redko subvertira družbeni red, utrjuje status quo in ne predvideva avtonomnega gledalca; njen vpliv na oblikovanje estetskih afinitet občinstva je omejen.

Po letu 1861 se čitalniška kritika konsolidira kot narodno utemeljitveni časopisni žanr, objavljan v nemških (*Carniolia*, *Laibacher Zeitung/Illyrisches Blatt*, *Triglav*) in slovenskih časopisih ter revijah (*Novice*, *Slovenski narod*, *Slovenec*, *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Slovan*). Poročanje o uprizoritvenih dogodkih, ki se uvršča ob bok literarni kritiki, zaradi pomanjkanja kvalificiranih sodelavcev sprva pogosto prevzamejo uredniki (Kordeš, Bleiweis, Jurčič). Leopold Kordeš s prenosom formata iz nemškega prostora leta 1838 vzpostavi kontinuiteto gledališkega poročanja, hkrati pa zavrača obravnavo profesionalno šibkih slovenskih predstav. Protokritika krepi narodno ustvarjalno kondicijo in razume gledališče kot družbeno varno konvencijo, povezano s čitalniškimi in dobrodelnimi prireditvami; avtor se navzame poznavalske pozicije, a dopušča pluralnost predstav in percepcij pri publiki.

Protokritik informira, našteva prednosti in slabosti, povzema odziv publike (aplavz, prikloni) ter uporablja stereotipne kvalifikacije, s čimer utrjuje »moč navade«. Ključno vlogo pri utemeljitvi koncepta objektivne kritike ima Fran Levstik (»Napake slovenskega pisanja«, 1859; »Objektivna kritika«, 1868). *Slovenski narod* pod urednikovanjem Josipa Jurčiča (1871–1881) prvi vzpostavi kontinuirano gledališko kritiko kot sestavni del časopisne prakse. Kljub temu poznavalski vidik ostaja omejen; posredovana informacija je delna in včasih podrejena interesom establišmenta. Domiselno utemeljena kritičnost variira, poznavalski vidik ostaja okviren, saj kritika opravlja predvsem vlogo obveščanja in tolmačenja.

Na videz sekundarni, a najbrž najpomembnejši vidik protokritike in razvoja njenih žanrskih oblik je kritična razprava o repertoarju, o gledališki instituciji kot taki in o njenem umetniškem vodstvu, kot lahko to opazujemo v gledališki publicistiki Bleiweisa, Levstika, Jurčiča, Tavčarja.

Po vzpostavitvi časopisnega kritiškega dvoglasja *Slovenec* prvi nakaže potrebo po slovesu od protokritiške prakse. V osemdesetih letih 19. stoletja sledi bojkot *Slovenca* zaradi repertoarne neambicioznosti, medtem ko se kritike v *Slovenskem narodu* gibljejo po robu manj zavezujočih panegirikov. Dveletno kritiško delovanje Ivana Tavčarja razkriva prepletenost gledališča in politike. Odprtje Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892 označuje začetek nove institucionalne faze slovenskega gledališkega diskurza.

3.2 Tranzicijska ali pozna protokritiška poročevalska faza (1893–1918)

3.2.1 Dolžnostni kritik, nosilec diskurzivnega zastoja – Anton Aškerc (1899–1902)

Aškerčeva navezava na gledališče je posredna, ne estetsko motivirana. Že sredi devetdesetih let je tihi sourednik pesniškega dela *Ljubljanskega zvona*, leta 1897 pa stopi v korespondenco z dunajskim študentom Ivanom Cankarjem (1897–1900), ki išče založnika in upa na »kakšno priporočilo z vplivne strani« (Wester, *Cankarjev* 78–127). Aškerc se priključi časopisni sceni že pred slovesom od duhovništva (upokojitveni dekret, Maribor, 20. 4. 1898). Ko po Levčevem umiku in Bežkovem odstopu leta 1899 prevzame uredništvo revije, ga v odbor Dramatičnega društva pritegne Fran Govekar; Aškerc je član društva 1899–1902 in leta 1901 njegov tajnik. Odtlej kot ud društva v objavah stimulira in posredno regulira slovensko dramsko pisanje. Uveljaviti se poskusi kot dramatik, a *Izmajlov* doživi le premierno uprizoritev in reprizo, napisane enodejanke umakne sam (*Red sv. Jurija* in *Ljubezen* Zofke Kveder uprizori 1904 praško gledališče Urania). Ta lastna izkušnja dramskega neuspeha posredno določa kritiško perspektivo: gledališče ni polje njegove ekspertize.[28]

Kot Theatrophilos objavi članek o nekdanjem izdajanju iger v zbirki *Slovenska Talija* (389–91) in o repertoarni politiki (»Naša 'Talija'« 119–21); drugi je del polemike s Franom Milčinskim. V nekrologu Frančišku Lampetu piše:

> Drugo vprašanje je seveda, v koliko je mogel on s svojimi enostranskimi nazori koristiti slovenski književnosti? Sholastična doba je že davno za nami, in seveda ni misliti, da bi se mogla kdaj povrniti, ker se po strogih zakonih evolucije absolutno ne more več povrniti. Zato seveda tudi mi Slovenci ne moremo, če bi tudi hoteli, v srednji vek, ampak moramo naprej z drugimi najnaprednejšimi narodi evropskimi. (651)

Aškerc poziva k sledenju evropskim trendom (»Dve tri« 301). Evropsko primerljiva domača ustvarjalna moč je takrat zastala, v situaciji, ko je klerikalna stran obvladovala revialni tisk številčno in po pestrosti (Slodnjak 92–101).

[28] Aškerčev vzporedni življenjski poklic je bil vloga mestnega arhivarja, magistratnega knjižničarja, urejevalca ter idejnega iniciatorja in upravitelja »razvidnice slovenske žumalistike« in bodoče mestne knjižnice, bil je avtor in cenzor javnih napisov, imenovalec imen cest, ulic, trgov. (Govekar, »Aškerčeva« 465–74)

Situacijo natančno diagnosticira Etbin Kristan v oceni *Izmajlova*: »Ne more se pač reči, da se v *Izmajlovu* sploh nič ne godi. Ali godi se dosti nepotrebnega, a marsičesa primanjkuje, kar bi bilo potrebno.« Monologi so nerealistični, Aškerčevi enodejanki pa sta »za čitanje, ne pa za oder«. Kljub temu Kristan zaključi preroško spoštljivo: Aškerc je »v prvi vrsti ne le poklican, temveč tudi izvoljen« za pesništvo (1–2). Kristanova analiza ne omenja uprizoritvenega elementa, a precizno diagnosticira Aškerčevo epizodo z gledališčem in njene meje.

3.2.1.1 Kritiški nastop ob *Rokovnjačih* (1899): afirmativni model brez analitičnega aparata

Aškerčev kritiški nastop februarja 1899 v *Slovenskem narodu* ob Govekarjevi dramatizaciji *Rokovnjačev* se umešča v razvojno napetost med afirmativnim, normativno neizostrenim pisanjem in analitičnim modelom kritike – pri čemer Aškerc brez dvoma uteleša prvega, obe oceni sta izšli v isti številki (1–2). Slog zaznamujejo nasekana, vzhičena dikcija, vzklični stavki in repetitivno proizvajanje poant; fokus je skoraj izključno na dramskem besedilu; to je deloma tudi posledica taktnosti do prispevka Engelberta Gangla o predstavi v isti številki. Njuni oceni se sicer v temeljnih poudarkih ujemata, a Aškerčev zapis je metodološko šibkejši.

Kritika se osredotoča na dramsko besedilo in njegovo nacionalno-kulturno legitimacijo; značilna je nizka stopnja konkretizacije, uprizoritveno dimenzijo zavestno potiska v ozadje in jo izloča iz presoje – Aškerc sam zapiše, da ne piše »kritike o predstavi kot taki«, in ne imenuje niti enega igralca.

Pomanjkljivosti dramatizacije opredeli kot tehnične in odpravljive, problematične elemente pa sistematično prevede v pozitivne učinke. Igro interpretira kot realistično zvesto upodobitev, pri čemer prizna nepoznavanje Schillerjevih *Razbojnikov*, toda slovensko zgodovinsko ozadje naj bi »razbojniški romantiki« dajalo polno verifikacijo. Z napovedjo, da prepušča primerjalno analizo »strokovni kritiki«, implicitno prizna meje lastnega aparata. Navduši ga govorica preprostega ljudstva – »Kdo je poznal bolj dušo našega kmeta, nego prerano zvečneli Jurčič?« -, kar je literarno, ne uprizoritveno merilo. Pohvala Govekarju je afirmativna, a zadržana; zaznane pomanjkljivosti opredeli kot tehnične in odpravljive (skrajševanje, dopolnjevanje, piljenje); vključitev pevskih elementov razglasi za estetsko nebistveno in jo legitimira z njihovim ublažitvenim učinkom na surovo tematiko, omejeno avtonomijo dramatizacije pa relativizira z argumentom o zgodovinski verodostojnosti. Dramatizacijo razglasi za splošno

zelo uspešno: »Brez pretiranja pa smemo in moramo reči, da se je dramatizovatelju delo v obče sijajno posrečilo.«

V sezoni 1901/02 Aškerc simultano poroča o uprizoritvah v *Slovenskem narodu* s polnim imenom in pod psevdonimom Onjegin v *Ljubljanskem zvonu*. Onjegin poroča o finančnem stanju in kadrovskih spremembah gledališča ter o njegovi narodni barvi (»Slovensko« 68);[29] forma objav zajame po več predstav hkrati, krajše in zgoščeno. Do lokaliziranih tujih iger je benevolenten, kot apologet repertoarnih izbir; načrt ocenjuje kot dobro premišljen v pospeševanju razvoja domače dramske umetnosti, osrednja skrb je zagotoviti predstavam dober obisk. – »take stvari se ne čitajo nikdar, nego se samo gledajo za kratek čas« -, ob domačih delih pa prevzame vlogo barda z nasveti o ustreznem načinu dramske pretvorbe romana v dramo in o načinu dela z občinstvom. Vsebino iger, ki ju opiše kot »drami z umetniško in literarno vrednostjo«, povzame ekstenzivno, in čeprav ne povedo veliko novega, npr. *Vzgojitelj Lanovec* O. Ernsta, *Mina* bratov Mrštik (»Slovensko« 790–1). Uprizoritvam domačih avtorjev, o katerih je že pisal v dnevniku, Onjegin dodaja opazke bolj globalne, distancirane vrste. V obeh medijih so to bolj dramske kot gledališke kritike, nekakšne opombe s strani. Vseh zapisov je šest.

Ob Govekarjevem *Desetem bratu* (dramatizacija po Jurčiču) Aškerc po premieri objavi dodaten izčrpen tekst v treh nadaljevanjih (»Deseti brat« 3; »Slovensko gledišče« 865–6). Opaža napredek od zunanje bolj dramatičnih *Rokovnjačev*, medtem ko je *Deseti brat* »globočji in poetičnejši v nekaterih partijah«. Ko je bil aplavz po premieri slab, podredi to cilju poročila: »Ploskanje je jako nezanesljivo merilo uspeha, ker včasih, kadar molči, največ govori.« Ta obrat merila je simptomatičen: odziv publike je zanj sekundarni podatek, ki ga hierarhično podreja literarni vrednosti besedila. Hkrati deklarira neposredno:

> Na stroga dramatična pravila se ne bomo postavljali, to povemo že naprej: za narodno igro, kakor se je naredila in domovinsko pravico dobila v časih po Anzengruberju, tako merilo ne sme, oziroma ne more veljati. Le kolikor se notranjega življenja, igrinih življenskih pogojev tiče, naj izpregovorimo po podobah, kakor jih je uredil g. pisatelj, kako svojo opazko. (»Deseti« 2)

Intenca diskurza je zgolj ta, s čimer pisanje zavaruje pred estetskim preverjanjem.

[29] Aškerc pod psevdonimom zapiše: »Bode moglo slovensko gledišče šele takrat dobro prospevati, kadar preneha tisti vsak napredek zavirajoči utrakvizem, kadar bo namreč naše deželno gledišče samo slovensko.«

Avtor je znova dokazal, da je spreten dramatizator Jurčičevih romanov, »narodna igra s petjem« še ni izgubila »privlačnosti med masami« in utegne postati njegova specialiteta. (Dramatizacija je do takrat že izšla v Gorici.) Drugo dejanje je napisano zaradi Krjavlja in ima epizodni značaj: »Tudi bi želeli, da bi bil ta prizor precej krajši. Jurčič je skoro prerad slikal originalne berače; to je bil pač njegov ukus. Nam so 'dovtipi' Krjavljevi prenaivno-robati in prav malo zanimajo. Le-to pa gre na rovaš Jurčiču, ne Govekarju, ki je hotel vse to spraviti na oder, kar stoji v romanu.«

Govekar naj v tem žanru nadaljuje, »hvaležnih snovi je nakopičenih v slovenskih novelistih še dovolj«. Poseže naj tudi v hrvaško in sploh slovansko literaturo, če je »porabna za naš oder«. To naj bi potrjevalo »izborni« koncept Milčinskega (z njim je še pred letom polemiziral; kmalu ponovi še eno njegovo tezo), občinstvo je bilo polno zaradi narodne govorice, »pokazalo se je to zapored z neovrženo silo«. Prihodnji določevalci usode slovenskega gledališča naj dobro pomnijo kulturni pomen narodne igre, ki je za finančno stran gledališča *nervus rerum* (1). V tem oziru je *Deseti brat* »gotovo najzanimivejša igra letošnje sezone«. Bila je tudi »izvrstno obiskana«, dočakala je 13 ponovitev.

Paradoks Aškerčeve kritike je prav v tem samospodkopavanju, ki suvereno presoja in razpravlja o tem, čemur po lastnem priznanju ni dorasel, z opažanji kot: »V dobi Ibsna se takim rečem ne da izogniti« ali: »Zopet vidimo, kako fin čut je imel Jurčič za dramatično verjetnost; ali je Govekar te in take finese vedoma ali nevedoma izpustil?« (2). Vtisi o uprizoritvah so zelo splošni, ocenjuje preciznost in privlačnost za ljudi, režije ne omenja, občasno igralce, slavi npr. Inemanna v Ganglovem *Sinu* (»Slovensko gledišče« 281–3).

3.2.1.2 Razprava *Dve tri o našem gledališču in naši drami* (1899): program brez metode

Aškerčeva programska razprava iz maja 1899 je najpopolnejši poskus formulacije kritiških načel, ki jo najdemo v njegovem opusu (»Dve tri« 290–301).[30] Reference so sveže in večjezične: italijanski sociolog Scipio Sighele, dunajski tednik *Zeit*, ruska periodika. Izhodiščna teza je, da razcvet dramatike sledi le pri narodu z veliko politično in socialno svobodo – kar slovensko situacijo implicitno postavlja v status quo čakanja. Bolj kot zahodnjaška je

[30] Aškerčev predlog za testno, »privatno« uprizarjanje izvirnih slovenskih iger pred ožjim krogom povabljencev – »vsako strankarstvo bi moralo ostati pred vrati« - aludira na pozneje razviti Strindbergov koncept komornega Intimnega gledališča (»Dve tri« 301).

Aškerčeva afiniteta slovanofilska: poziva k »gledališkemu panslavizmu«, vzajemnosti med slovanskimi odri, uprizarjanju del iz hrvaške in sploh slovanske literature. *Edinost* komentira duhovito, ne najde razlike med tem, kar piše Aškerc, in ostalimi članki: »Razlika je le dvojna: da je v *Edinosti* govoril bolj oster sodnik, v *Zvonu* pa bolj dobrohoten svetovalec.« (»Aškerc o« 3)

Te misli so, kot lahko domnevamo, že v svojem času zvenele tuje in anahrono, ne glede na odločnost in konstruktivno intenco. Cankar prepozna slabo poznavanje dejstev in nemeritornost tez, še preden Fran Kobal leta 1906 opozori na nevzdržno stanje kritike, ki z »lizunskim bizantinskim kritikarstvom« in »zistemom neobjektivnosti« ob Aškerčevih zbirkah vsakič znova vzdržuje neresnico (»Gledališka kritika« 192).[31]

3.2.1.3 Cankarjev afront: kritiški škandal kot sistemska diagnoza

Ivan Cankar leta 1910 ob zavrnitvi Aškerčeve zbirke *Pesnitve* obrne ost ne le na pesnika, temveč na kritiški sistem, ki ga je vzdrževal:

> Kadili so mu, povzdigovali so ga v nebesa, po krčmah pa so se norčevali iz njega. [...] Lagali so mu toliko časa, dokler ga niso, lahkovernega, kakor je bil, popolnoma pohujšali. [...] Da je prišlo in moglo priti tako daleč, ni kriv pesnik sam, temveč so krivi naši recenzentje, ki jim je do umetnosti in do kulture manj nego za počen groš. (»A. Aškerc« 306–7)[32]

Cankarjev afront ni zgolj osebni napad, temveč sistemska diagnoza protokritiške prakse, ki jo Aškerc s svojo benevolentno dikcijo sam ohranja in reproducira. Izidor Cankar leta 1912 zavrne *Poslednjega Celjana* in avtorja opredeli kot ustvarjalca, ki se je v svojem svetovnonazorskem programu ustavil in postal literarno »nesodoben« (»Poslednji« 112–4).

Fran Kobal že leta 1906 na osnovi pisanja o Aškerčevi zbirki *Junaki* formulira zahtevo, ki je v slovenskem prostoru dotlej le redko izrečena z vso neposrednostjo: »Vsaka kritika mora imeti nekaj avtoritativnega [...]. Gospoda kritiki, temu mora biti konec, kajti tako početje je nevredno,

[31] Aškerčevo notranjo protislovnost je prvi formuliral Anton Slodnjak (*Pregled*); dramski in kritiški opus obravnava J. Traven v *Aškerčevem zborniku* (100–1), t. i. »Aškerčev problem« povzame Dušan Pirjevec (»Aškerčev« 1016–24).

[32] Cankar je sodbo ponovil po Aškerčevi smrti na predavanju *Anton Aškerc in njegova doba*, prebranem na spominski prireditvi tržaških socialnih demokratov 5. oktobra 1912 (»Anton« 2).

brezčastno in brezplodno.« (»Pregled« 30)[33] Poziv k podpisani, odgovorni kritiki – kakršnega sta pred tem v različnih oblikah izrekala že Robida in Zbašnik in velja tudi za druge umetniške panoge – dobi ob Aškerčevem primeru empirično ponazoritev: anonimizirana, uredniško odvisna, afirmativna kritika je pesnika po oceni Izidorja Cankarja ne le hvalila, temveč aktivno škodovala njegovemu razvoju.

3.2.1.4 Stik z Marinettijem in informativni odziv publicistike na avantgardo

Aškerc se leta 1908 med urejanjem *Ljubljanskega zvona* sreča z Filippom Tommasom Marinettijem, ki mu pošlje zgodnje simbolistične knjige in letnike revije *Poesia* (1905–1909) (F. Dobrovoljc, »Anton« 391–2). *Poesia* po tem objavi pesmi Prešerna, Murna in Župančiča. Kljub temu je slovenska publicistika na futurizem reagirala le informativno; odziv je bil hiter, a brez globljega poetološkega prevzema. Radikalnejši estetski impulzi, ki bodo odločilni za Srečka Kosovela, se niso oblikovali iz domače kritiške tradicije, temveč ob neposrednem soočenju z evropsko avantgardo (L. Kralj, »Kosovelov« 29–44). To velja simetrično za Aškerčevo kritiško pozicijo: stik z Marinettijem je ostal zunanji, niti ne registriran v kritiških zapisih niti ni spremenil temeljnega modela presoje.

V razvojnem loku slovenskega gledališkokritiškega diskurza Aškerčeva dejavnost pomeni kratko in metodološko šibko fazo. Čeprav je kot urednik skušal modernizirati *Ljubljanski zvon*, njegov kritiški pristop ostaja literarnocentričen: uprizoritvena dimenzija – režija, igra, scenski prostor – ostaja v njegovih zapisih obroben ali sistematično odsoten element. Ne vzpostavi nove paradigme, temveč predstavlja karakteristični zastoj – kritiški diskurz se pri njem za kratek čas vrne k afirmativni opisnosti, ki jo je Jurčičeva uredniška praksa v sedemdesetih letih že presegla. Historiografsko je ta zastoj kljub temu relevanten: ob Aškercu in mimo njega se kritiški diskurz postopoma premika v smer, ki jo bo Etbin Kristan razvil z analizo institucionalnih pogojev, Josip Vidmar pa zakoličil s teoretsko zahtevo po estetski avtonomiji.

Monografija Marje Boršnik *Aškerc: življenje in delo* (Modra ptica, 1939) prinese metodološko bolj umirjen prijem: prikaže Aškerčevo idejno nihanje med liberalizmom in socializmom, ne

[33] O zgodovini podpisovanja gledaliških poročil: po polno podpisanih avtorjih Kordeševega kroga so poročila do konca 19. stoletja anonimna ali z inicialkami (r. = Ivan Tavčar, Z. = Fran Zbašnik, L. P. = Fran Levec, Fr. G. = Fran Govekar idr.), šele zatem pridejo psevdonimi (Onjegin = Aškerc, Demeter = France Onič, Frigid = Ludvik Mrzel) in polna imena.

da bi sodbe izrekala apodiktično. Milena Mohorič opozori, da je Aškerčevo izkušnjo »pod pritiskom neugodnih razmer« mogoče razumeti le v kontekstu generacij, ki so delovale v istem kulturnem obrambnem okviru (»Marja« 362–4).

3.2.2 Benigni diagnostik, nosilec metakritiškega ohranjanja *status quo* – Fran Zbašnik (1895–1909)

Fran Zbašnik prevzame gledališki referat v *Ljubljanskem zvonu* leta 1895 in ga vodi do 1909, s prekinitvijo med Aškerčevim uredništvom (1901–1902). V povzetku sezone 1896/97 sam prizna, da pri pisanju sledi določenim »ozirom«, torej zavestni avtocenzuri, ki jo utemeljuje s tem, da ne želi škoditi ugledu slovenskega gledališča (»Slovensko« 383–5). Sinonim za njegovo pisavo je uvidevna obzirnost do odločevalcev in prepričanje, da so »nedostatki« gledališča znani tistim z resno voljo, ki bi jih radi po svojih močeh »izcelili«. Omejeni terminološki aparat kriterijev mu ne omogoča velikega manevrskega prostora; brez razpoznavnega aparata kritiških kriterijev shaja v tonu pravičevanja in poročevalske posplošenosti.

Ko *Slovenski narod* »prijateljsko« opaža, da je kritika *Ljubljanskega zvona* premalo avtoritativna, Zbašnik svojo blagost opravičuje z dobrohotnostjo slovenskih časnikov do nemškega gledališča, s katerim naše »tekmuje«, in z dejstvom, da prostorsko utesnjena poročila v Listku ne omogočajo poglobljenega analiziranja posameznih igralcev (Severin, »Par« 449).[34] Ta samoobramba razkriva temeljno napetost Zbašnikovega položaja: kot kritik revije z ambicijami si želi trajne vrednosti svojih zapisov, a se hkrati izogiba konfrontaciji, ki je pogoj za analitično relevantnost. Njegova lojalistična orientacija do intendance – od Milčinskega do Hubada – ga drži v območju pragmatičnih vprašanj o recepciji in mobilizaciji občinstva, ne pa estetske presoje. Slodnjak ga označi natančno: »ni bil brez duha in talenta, vendar je bil bolj marljiv kakor nadarjen, bolj ustrežljiv kakor načelen in pogosto celo bolj politik kakor literat.« (*Zgodovina* 244–6)

[34] Zbašnik se na ta predlog pisca Severina po obširnejših ocenah neposredno sklicuje v *Gledaliških pismih I* in pojasnjuje svojo kritiško pozicijo (633–7).

3.2.2.1 Metadiskurzivni premik: kritik, ki reflektira svojo metodo

Kljub omejeni analitični ostrini Zbašnik v slovenski kritiški prostor uvede element, ki ga pred njim ni bilo: sistematično metadiskurzivno samorefleksijo. Sleherno svojo kritiško potezo eksplicira in poskuša pisanje kritik objektivirati — »malokomu je znano, kako težavno je pisati pri nas kritike vobče, posebej pa še gledališke kritike« — ter je ob tem mojster iskanja vzrokov za lastne manke (»Gledališka pisma III.« 762–3). Sklicuje se na Lessinga kot paradigmo teoretično pripravljenega kritika, katerega vzora ni mogel doseči že iz docela banalnega razloga: dramskih predlog pogosto ni mogel dobiti po ljubljanskih knjigarnah, zato je v sili prosil intendanco za ogled rokopisov. Ta podatek sam po sebi razkriva institucionalni kontekst, v katerem je deloval (Traven, *Aškerčev* 100–1).[35]

Zbašnik zavrača razširjeno prakso hierarhičnega primerjanja domačih avtorjev, ki jo označi za metodološko zgrešeno: »hoteč povzdigniti Aškerca, obrcamo Levstika, in proslavljajoč Kersnika, zremo pomilovalno na pritlikavca Jurčiča.« (»Gledališka pisma II.« 693) To je eden redkih momentov, v katerih njegova pisava doseže polemično ostrino – toda ne v razmerju do uprizoritev, temveč do kritiških kolegov in njihovih metod. Vztraja pri zahtevi po objektivnosti in nepristranosti, četudi priznava njun neogibno subjektivni značaj, in odklanja tako nekritično hvalisanje kakor tudi »oblastno, demonstrativno razdiralnost«, pri kateri kritika služi samopromociji. Kritika mora izvirati iz lastne argumentirane presoje, ne iz osebnih odnosov ali institucionalnih pritiskov (»Slovensko« 646–8).[36]

3.2.2.2 Repertoarne zahteve in normativno-pedagoška vloga kritike

V repertoarnih vprašanjih Zbašnik postavi vsebinsko jedro svojega kritiškega programa. Podpira repertoarno hierarhijo gledališkega vodstva (slovensko – slovansko – tuje) in poudarja mednarodni značaj umetnosti: ker je vsaka umetnost mednarodna, bi bilo žalostno, če bi obzorje slovenskega pisatelja ostalo zmeraj tako ozko, kakor mu ga omejujejo dejanske razmere (»Slovensko« 707). Hkrati je kritičen do kakovosti prevedenih iger iz nemščine, ki so pogosto estetsko vprašljive. Po sezoni 1895/96, ko ni bilo uprizorjeno nobeno izvirno dramsko delo, v

[35] Traven opisuje Lessinga kot edinega od tedanjih gledaliških kritikov, ki se je za recenzije pripravljal tudi teoretično, iz knjig, razprav in s priložnostnimi članki iz tujih revij.
[36] V tem zapisu Zbašnik programsko utemeljuje svojo metodo: zavzema se za uravnoteženo presojo, ki hvali in graja glede na zaznano vrednost, ob hkratnem zavedanju o lastni zmotljivosti.

»preprostosti« repertoarja prepozna simptom strukturne krize in razmišlja o dviganju kakovosti, ki občinstva ne bi odbijala (»Slovensko« 390–2).

Ključni Zbašnikov kriterij je inhibiranost pri izrekanju ostrih vrednostnih sodb, ki jo utemeljuje z metodološkim in etičnim argumentom: kritiška rezkost bi bila v razmerah omejenega števila izvirnih dramskih besedil neustrezna. Zagovarja normativno-pedagoško funkcijo kritike — »kritik bodi ob enem učitelj« - in to stališče dosledno ohranja (»Gledališka pisma III.« 762–7).[37] Ob presoji Robidove »rodbinske drame« *V somraku* (1908) upošteva avtorjev status začetnika kot relevantno vrednotenjsko okoliščino in pisavo ocenjuje kot »perspektivno, a formalno in kompozicijsko še nestabilno«. Zbašnikovo razvojno pojmovanje dramatike sklene apel k disciplinirani avtorski praksi, ki jo ponazori z Ibsenovim zgledom: »Ibsen je pisal vsako dramo po dve leti in delal najmanj po šest ur na dan! umotvori ne iztresajo iz rokava.« (»Gledališka pisma II.« 692) Ta normativni vpliv kritike na dramsko pisanje je empirično težko merljiv, a konkretno potrjen v spodbujanju postopnega razvoja namesto prezgodaj ambicioznih poskusov – vzorec, ki ga aktivira tudi pri mlajšem Radu Murniku.

Zbašnik sicer opaža, da »vodilni kritik« nima zunanjega ugleda, kakršen bi mu šel, in da odborniki njegovih klicajev ne upoštevajo; strukturna šibkost kritike kot institucionalnega dejavnika ostaja nespremenjena. Ob koncu 19. stoletja vloga gledališke kritike še ni uzaveščena kot estetsko-analitična intervencija v uprizoritveno prakso, temveč bolj kot sredstvo vplivanja na javno mnenje in spodbujanja obiska (Moravec, »Koblarjeva« 1167–76).[38]

3.2.2.3 Primer *Jerneja Turazerja*: pluralizacija kritiškega polja

Kritiška recepcija Langmannove drame *Jernej Turazer* v režiji Rudolfa Inemanna (premiera oktober 1899; obnovitev 1905) je za razvoj kritiškega diskurza poučna iz metodoloških razlogov, saj razkrije nastajajoče večglasje ob isti uprizoritvi. Zbašnikov zapis ob premieri po učinku »ni kos dnevni kritiki«. Medtem ko Zbašnik v *Ljubljanskem zvonu* porabi prostor za splošna opažanja, je kritika v *Slovencu* pisana brez praznega teka, duhovito zadržana, a konkretna: »Socijalna igra – prazno gledališče. Tako je bilo pri nas vedno.« (»Slovensko« 2)

[37] Zbašnik v tretjih *Gledaliških pismih* svetuje Murniku, ki je Dramatičnemu društvu predložil štiri »dramatične proizvode« in ki mu je Inemann leta 1897 uprizoril *Napoleonov samovar*. Po ogledu vaje premiera potrdi skepso, kritika igro odkloni. Hkrati je bila predstava publiki všeč, šepetalko in igralce je grabil smeh.
[38] Moravec opozarja, da je dejanski učinek kritike na ustvarjalce ugotovljiv le pogojno in ga je mogoče razbrati šele pozneje, denimo iz korespondence med Antonom Leskovcem in Francetom Koblarjem (1922–1930).

Slovenski narod ostaja manj oprijemljiv (-a- 2), *Rdeči prapor* pa direkten: gledališče je bilo »zelo prazno« (Abditus, »Jernej« 4). Ko Robida ob obnovitvi leta 1905 v *Domu in svetu* navdušeno in podrobno opiše ansambelski dosežek, postane razlika v kritiških pristopih med posameznimi glasili nazorna (»Slovenska« 124–5).

Ta primer potrjuje dve razvojni tendenci. Prvič, dnevna kritika se postopoma loči od revialne: zgoščena in analitično ostrejša oblika dnevnega poročila je bliže metodološkim zahtevam, ki jih Zbašnik sam formulira, a jim v revialnem formatu ne zadosti. Drugič, nazorska opredeljenost na začetku 20. stoletja še ne onemogoča strokovne presoje – konservativna katoliška usmeritev *Slovenca* in *Doma in sveta* v tem primeru ne deluje zaviralno; to se zaostri šele v tridesetih letih, ko linija strokovno utemeljene kritike, ki jo utrdijo Koblar, Ocvirk, Vodnik in Vidmar, vzpostavi model zmerne sredinskosti kot obrambo pred ideološko razdiralnostjo z obeh polov.[39]

Zbašnikov prispevek k razvoju kritiškega diskurza ni v ostrini sodb niti v metodološki sistematičnosti, temveč v začetku konceptualizacije kritike kot odgovorne, zgodovinsko zavestne pisne prakse. Zaveda se lastnih omejitev – teoretske nepripravljenosti, pomanjkanja predlog, prostorske utesnjenosti revialnega formata – in jih imenuje, kar je diskurzivno novo. Zavzema se za nepristranost in razvojno pojmovanje dramatike, zavrača hierarhično diskvalifikacijo avtorjev in vztraja pri pedagoški vlogi kritike. Hkrati ostaja lojalistično spravljiv do institucionalnih odločevalcev, repertoarno presojo podreja politično-reprezentativni vlogi gledališča in se izogiba polemičnemu soočanju.

Zbašnik torej pooseblja prehodni moment: manj vehementnega in teoretsko podprtega od svojih evropskih vzornikov – Lessing ostaja nedosegljivi ideal -, a ključnega za vzpostavitev metaravni: zavedanja, da kritiško pisanje terja ne le estetski instinkt, temveč konceptualno opredelitev lastnih meril in refleksijo o omejitvah kritiške prakse. Ta metadiskurzivna zavest bo temeljni pogoj za normativni obrat, ki ga bo z večjo odločnostjo izvršil Josip Vidmar v reviji *Kritika* leta 1925.

[39] Kritiški odzivi na uprizoritev *Jerneja Turazerja*, zlasti *Slovenca* in revije *Dom in svet*, kažejo, da konservativna katoliška nazorska opredeljenost na tej točki še ne učinkuje zaviralno na formiranje strokovno veljavnega kritiškega diskurza. To se zaostri v drugi polovici tridesetih let, ko se ob ideološkem pritisku skrajni odvodi konservativnih opredelitev uveljavljajo kot zaviralni dejavnik kritiške presoje. Koblar, Ocvirk in Vodnik se temu uprejo prek zavestnega izogibanja svetovnonazorskim skrajnostim, ki ga v dvajsetih letih kot kritiški kredo najprej vzpostavi Josip Vidmar v reviji *Kritika*.

3.2.3 Kritika kot taktiziranje: protokritiški posrednik med institucijo in javnostjo – Fran Govekar (1897–1942)

Fran Govekar vstopa v kritiški prostor z izjemno razvejanim naborom funkcij, ki ga postavljajo v strukturno nezanesljivo pozicijo. Operne kritike objavlja leta 1897 v *Ljubljanskem zvonu*, istega leta postane član uredništva *Slovenskega naroda* in hkrati dramaturg za uprizarjanje slovenskih iger v Deželnem gledališču. Ko pozneje postane intendant gledališča, sugerira svoje adepte (npr. Milivoja Zarnika) za gledališke poročevalce pri *Slovenskem narodu*. Ta preplet vlog ni naključje, pač pa je simptom: Govekar kritiški diskurz ves čas razume kot orodje institucionalne politike, ne kot avtonomno estetsko instanco.

Temeljno ambivalenco razkrije že Govekarjev zgodnji »napredni« profil: naturalizem v prvem slovenskem naturalističnem romanu *V krvi* (*Ljubljanski zvon*, 1896) deluje prej kot taktična prilagoditev literarni modi kot konsistentno estetsko prepričanje. Ivan Cankar retroaktivno to označi za »tisto čudno Govekarjevo reč«, Bratko Kreft pa ob Zolajevem jubileju zapiše:

> Pravijo, da je Govekar uvedel naturalizem – da sta s Kraigherjem, mladim Šorlijem in mladim Meškom zastopnika slovenskega naturalizma. Pravijo tako in jaz nimam ne časa ne prostora ukvarjati se natančneje z njimi. […] Naši naturalisti so videli vso umetnost naturalizma v tem, da so popisali kakšno politično prerekanje naših velmož, trohico atavizma in nekaj slabo popisanih prizorov spolnega življenja. To je alfa in omega slovenskega naturalizma (»Emil Zola« 2–10).

V pismu Cankarju februarja 1897 Govekar značilno doda: »Sofist sem moral biti, da sem prikrival svoje prave nazore! Mislim pa tudi, da je za sedaj bolje nekaj, nego nič.« (»Pismo«)[40] Jezik tu govori mimo svojega izjavljalca. Govekar je ujetnik jezikovnega mehanizma, ki ga ustvarja.

Govekarjeve gledališke kritike v obdobju Inemannovega vodenja Deželnega gledališča (1894–1900) v *Slovenskem narodu* kažejo tipičen protokritiški obrazec: splošne in pomensko skope opredelitve igralskih deležev opozarjajo na realne možnosti ljubljanskega odra, a ne problematizirajo repertoarnega izbora, temveč negujejo osebna razmerja z igralci in gledališkim vodstvom. Govekar poroča na osnovi dobre obveščenosti o slovesu in kritičnem sprejemu igre v evropskem prostoru, med Nemci in Rusi, a brez izrecne lastne opredeljenosti. Pozorno za recepcijo v tujini, razmeroma brezbrižno do analitičnega aparata, z močnim ilustrativnim, že

[40] Besedilo razkriva Cankarja kot tvorca vsebine, na katero se Govekar odziva: »Ne misli, da čitajo *Narod* sami Cankarji, nego vedi, da je večina čitateljev – filisterska, ki se z literaturo ne peča.«

kar slikovitim povzetjem odrskega dogajanja; to je formula, ki jo Govekar vzdržuje skozi celotno kritiško fazo.

V pregledu sezone 1905/06 v *Slovanu* prestopi na polemično-sociološki register: izpostavlja prezrte momente (uprizoritev Ibsenovega *Sovražnika ljudstva* kot »baš za naše socialnopolitične razmere aktualne zanimivosti«, *Salomo* Oscarja Wilda kot »ne le senzacionalno, nego tudi v istini originalno«), hkrati pa napade publiko ob Kristanovi *Ljubislavi* kot »nazovi-rodoljubno«, nerazsodno in literarno neizobraženo (»Slovenska« 95). S tem kritiko razširi v analizo recepcije – metodološko zanimiv premik –, ki pa mu takoj služi za legitimacijo lastne populistične strategije: »Napolnili smo gledališče«, »privlekli smo v hišo trume, ki niso bile prej še nikdar v gledališču.« Namesto o uprizoritvi *Ljubislave* piše le o Kristanu kot vodji socialnih demokratov, ki ga je publika zavrnila, ker so videli »rdečkarja« in so mu »dali brco«. Kritiška perspektiva se razblini v publicistično polemiko.

V obdobju 1899–1905 Govekar z dramatizacijami *Rokovnjačev*, *Desetega brata* in *Martina Krpana* utrjuje »ljudskovzgojno« paradigmo gledališča kot neobveznega razvedrila, kar začasno redefinira kriterij »dobrega gledališča« in sproži odpor.[41] To je kritiško-diskurzivno pomenljivo: Govekar ne le piše o gledališču, temveč ga z lastno dramsko prakso preoblikuje in nato to preoblikovanje publicistično zagovarja. Meja med kritikom in protagonistom je pri njem sistematično zabrisana – kar je vzrok, da njegova poročila niso dosegla kanonične referenčnosti in jih digitalni agregatorji danes ne navajajo med gledališkimi kritikami tega časa (»V znamenju« 29).[42]

[41] Vošnjak je kot h kompromisom nagnjeni politik Govekarjevo težnjo po gledališčenem razvedrilu razumel. Sam je pripravljalnemu odboru za otvoritev Deželnega gledališča predlagal lastno predelavo Linhartove *Županove Micke* namesto nedokončane Jurčičeve *Veronike Deseniške*. (*Spomini* 612)

[42] Značilen je Govekarjev zapis o historični tragediji *V znamenju križa*, delu podjetnika in gledališčnika Wilsona Barretta (The sign of the cross, 1895; dramo je prevedla njegova žena) – stremljenju po »vzoritem« gledališču je vzgled »krepki češki narod«, ki z občudovanja in posnemanja vrednim zanimanjem goji umetnost, literaturo in gledališče. Predstavo prepozna kot produkt literarne špekulacije, ki je že napolnila mnoge blagajne. »Najneslanejša romantika in najbrutalnejši naturalizem sta zvarjena v tej 'senzačni' drami v toli neokusne efekte, da se človeku obrača želodec. Škrtanje mučilnega stroja, vriskanje in tuljenje trpinčenega dečka, morjenje žensk in otrok, umirajoči kristjanje na križih in pod njimi goreče grmade, divjanje histerično domišljavega Nerona, prave karikature, čudežno izpreobrnjenje nekdanjega rimskega babjeka v idealnega moralista... zares, velikansko! […] Tako smo doživeli mukotrpne tri ure dolgo neznosno dolgočasno in povsem neizglajeno, smešno diletantovsko predstavo, ki nam je vzela za letos vsako nado, da bi se mogla dobro uprizoriti kaka Shakespearova velika drama.« S sklepnim latinskim rekom nakaže, da za to seveda nihče ne bo odgovarjal. (»V znamenju« 29)

3.2.3.1 Polemika s Cankarjem in vstop diskurza »kritike kritike«

Ivan Cankar nizek družbeni status umetnosti pripiše nerazumevanju s strani kritike. V svojih satiričnih esejskih besedilih v letih 1906–1910 izpeljuje implicitno kritiko, sam pa se v obdobju, ko se identitetna funkcija gledališke kritike oblikuje v tesni povezavi z dramsko kritiko, kot kritik kritike taktično izogiba kritiškemu polju.[43] Kritik, ki v idealnih razmerah skrbi za umetnikov uspeh pri publiki, je največja ovira, ki zavira prodor umetnosti med ljudi. V *Beli krizantemi* predlaga kritiko, ki bi jo pisal laik na podlagi svojega doživljanja umetniškega dela, to je njeno sodobno obliko. Sicer organiziranemu narodu kritiki niso potrebni, saj lahko narod kot sila z lastnimi močmi spremeni svet. Naloga recenzenta je, da umetnino razlaga in jo publiki približa po njeni estetski kvaliteti, in ne, da daje moralne nauke umetniku ali ocenjuje umetnine z vidika osebne in strankarske simpatije.

Konflikt med Govekarjem in Cankarjem ob satirah *Krpanova kobila* in *Govekar in govekarji* (1906) inavgurira diskurz »kritike kritike«, ki se v dvajsetih in tridesetih letih razraste v posebno žanrsko obliko. Cankar v glosah ne polemizira z gledališkimi ocenami, temveč z modelom institucionalnega posredništva, ki ga Govekar uteleša, toda Govekarjeve moralne drže ne reducira na moralističen problem.[44] Vzporedno Etbin Kristan posredno odgovori Govekarjevemu repertoarnemu pragmatizmu s tem, da Cankarja predlaga za umetniško neodvisnega vodjo gledališča: »Vem sicer, da ga Ljubljana ne mika, ali menda ga ni med Slovenci človeka, ki bi bil tako vstvarjen za ta poklic.« (»Vprašanje« 22–4)

Govekarjeva retrospektivna samojustifikacija v pismu Otonu Župančiču (1910) in v »Pismih Ivana Cankarja meni« (711–2) kaže značilno retrogradno prilagajanje stališč, ki je Govekarjeva stalna lastnost.[45] Govekarjev položaj ostaja simptomatično nestabilen: razpet med institucionalno močjo in nezanesljivo estetsko normativnostjo, ki jo zaznamujeta taktiziranje in polemični afekt, nekatera tehtna opažanja in poteze (Slovenski gledališki konzorcij, 1918;

[43] Do piscev o gledališču, v prvi vrsti do Govekarja, vzpostavlja Cankar izrazito osebno razmerje. Natančno zaznava distinkcije po kakovosti, v javnih objavah ohranja konstruktiven ton; afirmativno piše o Kraigherjevi *Školjki*, Kettejevem pesništvu in zgodnji Župančičevi liriki. Njegova korespondenca kaže pragmatično dimenzijo delovanja: iz eksistenčnih razlogov taktizira ter zadržuje kritičnost. Eksplicitno v polje gledališke kritike ne vstopi.
[44] Pronicljivo osebnostno, publicistično, pisateljsko in intendantsko denunciacijo Govekarja izpelje Cankar v besedilu »Izjava« (126–8).
[45] Glosi *Krpanova kobila* in *Govekar in govekarji* sta v času razvoja slovenske gledališke kritike »portret dobe«, njene morale in nazorov. Albin Prepeluh ob knjižni izdaji: »Ne dvomim, da se tudi pisatelj zaveda, da je to precejšna porcija, ki je naše 'literarno izobraženo' občinstvo in naši 'kulturmaherji' ne bodo použili s posebno slastjo.« (»Ivan Cankar« 31)

odpiranje prostora »ženstvu«: v *Slovanu* odpira vrata piskam, mdr. ženi Minki – ki jo Milena Mohorič leta 1932 sicer opredeli kot »tip naše meščanske žene prejšnje generacije« (»Gospod« 384), v prvi vrsti pa pomanjkanje sistematične metode. Zenitist Virgil Poljanski, ki se je gibal med Ljubljano, Zagrebom in Dunajem, ga leta 1921 označi za »zelo slabega novinarja« in *signum temporis* takratnega kulturniškega prizorišča (Dović, »Od« 23). Tudi poznejši stiki s češko gledališko kulturo ostajajo formalni: repertoarne pobude (npr. *Hlapci*, *Kralj na Betajnovi*) ne presežejo načrtov.[46]

Govekar kot urednik *Slovana* in tajnik Narodnega gledališča poroča o praški uprizoritvi Cankarjeve komedije *Za narodov blagor* (1905) z zamikom: prevzame funkcionalen povzetek praške revije *Čas* z domnevnimi 14 vrsticami, čeprav je bila dejanska kritika petkrat daljša, predstavo pa so igrali pred razprodanim avditorijem (»Za narodov« 157). Protokritiški zapis – »Dasi igralci niso posebni umetniki, se je občinstvo vendar smejalo satirični duhovitosti in veselo ploskalo perečim resnicam« - se osredotoča na odziv publike in predstavo primerja z Gogoljevim *Revizorjem*, ne analizira pa dela ali uprizoritve. Razlog za neuprizoritev v Ljubljani pripiše »karakteričnemu stališču« domačega gledališča, ki daje prednost gledališčeni učinkovitosti pred literarno vrednostjo.[47] Po Moravčevi preverbi je bila praška uprizoritev pohvaljena vsaj v petih kritiških objavah – dejstvo, ki ga Govekarjev povzetek zamolči.

O vsebinski ali formalni transformaciji slovenskega kritiškega diskurza pod vplivom češke kritike ni mogoče govoriti; tudi tam proces preseganja protokritike poteka postopno (Jelovšek, »Narodni« 189–90).[48] Slovensko-češki stiki delujejo kot katalizator, ne pa kot transformativni model: tudi na Češkem se kritiški diskurz razvija skozi napetost med poročevalsko funkcijo, polemično subjektivacijo in postopno teoretsko artikulacijo. Ta prelom artikulira Josip Vidmar (1924), ko čitalniško kritiko označi za »okostje«, ki umetnino uporablja le toliko, »da jo lahko

[46] Kritiških odzivov se Cankar (ne glede na svoj zajedljivi odnos do kritikov) zaveda in jih v *Beli krizantemi* tematizira kot mehanizem avtopozicioniranja. Napade svoje kritike klerikalne in liberalne provenience ter tradicijo uredniškega prikrajanja, a ostaja v dialogu z Govekarjem. Teh strasti sicer ni mogoče vzeti preveč dobesedno: Cankarjev odnos z Govekarjem se razvija tudi po 1906, vzrokov za to je več (odvisnost od honorarjev, vpliv Govekarja v »šentpetrski« kulturni sferi). Odnos lahko opazujemo vse do naključnega srečanja v kavarni Union pred Cankarjevo smrtjo, ko se zdijo zamere *ad personam* zakopane.

[47] Zanimivo je, da Cankar v pozneje nastalem *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* dramatizira prav motiv, ki ga v argumentaciji uporabi praški *Čas*: »Mogoče je res videla, kako so nadarjeni in bistri ljudje Ščukove vrste morali kot sužnji vezati črevlje bedakom, pijanim od svoje slave!«

[48] Navsezadnje tudi poročilo Zofke Kveder o sezoni 1902/1903 v praškem Narodnem divadlu, ki ga je po dogovoru s Franom Zbašnikom (in že z Antonom Aškercem 1902) objavila v *Ljubljanskem zvonu*, pokaže, da se je češka gledališka situacija spopadala z analognimi težavami, tako repertoarnimi kot kadrovskimi: v obravnavani sezoni je gostovalo 23 umetnikov, v drami štirje: Coquelin mlajši, Slovenka Vela Nigrin, Hrvatica Ljerka pl. Šram in mladi Hrvat Ivo Raić Lonjski.

sodi«, zato je »izraz slabotnejše kritiške potence«. Zahteva analizo notranje zakonitosti »živega aktualnega bistva« dramskega dela, s čimer utemelji prehod k teoretsko reflektirani kritiki.

3.2.3.2 Govekar kot »interkritik«: vseprisoten, metodološko neizostren

V Govekarjevem opusu se razkrije tip kritiškega pisanja, ki ga je mogoče opisati s sodobnim izrazom »interkritika«:[49] vseprisoten akter ujame trenutek in ga navsezadnje utilizira v lastno korist, a je njegov diskurz bolj indikator kulturnopolitičnih razmerij kakor nosilec njihove transformacije.[50] Govekar se utrdi med poročanjem in polemičnim afektom. Metodološka šibkost ni le posledica pomanjkljivosti posameznika, temveč simptom nezdružljivosti med institucionalnimi vlogami in kritiško avtonomijo. Ko Josip Vidmar leta 1924 zahteva analizo »notranje zakonitosti živega aktualnega bistva« dramskega dela in »čitalniško kritiko« označi za izraz »slabotnejše kritiške potence, ki umetnino uporablja le toliko, da jo lahko sodi« (»O gledališki« 80–2), ima nedvomno pred očmi – med drugim – model, katerega emblematični predstavnik je Govekar.

Šele Wollman (1925) v češkem prostoru piše o Govekarjevi polemiki s Cankarjem. Ta zamik potrjuje omejen pretok interpretativnih modelov: kar se v slovenskem prostoru dogaja v polju polemičnega diskurza, zunaj tega prostora postane vidno šele s časovnim zamikom in prek zunanjega posrednika. Govekarjevo delovanje je v tem smislu indikativno za celotno obdobje: kritiški diskurz tega časa je parohialen, vpet v lokalna razmerja moči, in ne ponuja temelja za transfer v primerljivi evropski prostor – kar bo normativni obrat Vidmarjeve *Kritike* (1925–1927) moral šele vzpostaviti. Njegovo delovanje problematizirajo časopisne objave (že ob njegovih *Legionarjih*, 1903) in pričevanja mnogih piscev (Koblar, Vidmar, Kreft). Sproži tudi škandal ob uprizoritvi Zuckmayerjevega *Veselega vinograda* (1933).

[49] Pojem interkritike v polju scenskih umetnosti označuje tip kritiške prakse, ki nastaja v pogojih pluraliziranega medijskega prostora in razpršene legitimnosti presoje: kritik v njej deluje kot multipolarno vpet akter kulturnega prizorišča, katerega kredibilnost je strukturno obremenjena s sočasnim opravljanjem več funkcij – urednika, dramaturga, člana žirij in komisij ipd. -, kar vzpostavlja sistemsko tveganje za konflikt interesov, pogojeno tudi z ekonomskim elementom. Primer Frana Govekarja kaže, da interkritika ni izključno sodoben pojav, saj odgovarja že na zgodovinske razmere zgodnjega 20. stoletja – Govekar kot posegajoči spremljevalec konflikta interesov ne prikriva niti ne reducira, temveč ga integrira v prakso kontinuiranega prehajanja med funkcijami in med tiskanimi mediji, ki jim urednikuje in/ali v njih hkrati objavlja. Moč analitičnega razločevanja Govekarjevih kritiških objav je nestabilna: ne izhaja iz piščeve samorefleksije, temveč je izraz razmerij družbene moči.

[50] Govekarjevo burleskno farso *Šarivari* je javnost leta 1911 zavrnila: sodeč po zapisu v *Slovenskem narodu* bi bil primernejši naslov *Repa in korenje ali Govekar ženij, vsi drugi smeti*. »Igra naj bi bila satira, a je samo neukusna samohvala in totalno ponesrečeno zasmehovanje različnih literarnih struj, kritikov in občinstva ter maščevanje Cankarju. […] Pri predstavi navzočno občinstvo je mestoma glasno ugovarjalo in mestoma sikalo.« (»Slovensko« 1911, 3)

3.2.3.3 Posredniška in prevajalska figura, kritiški potencial – Zofka Kveder (1905, 1919)

Nasproten primer posredniške vloge pri afirmaciji Cankarjeve dramatike v tujini odigra Zofka Kveder, ki deluje v slovenskem, češkem, hrvaškem in nemškem kulturnem ozračju hkrati. Večkulturnost pozna iz prve roke, ne kot akademski konstrukt. Po preselitvi v Trst (1899) opravlja administrativna dela v uredništvu *Edinosti*, je stalna sodelavka *Slovenke* in *Ljubljanskega zvona* (od 1898), za ljubljansko gledališče prevede tri igre iz češčine; v letih 1904–14 ureja revijo *Domači prijatelj* v Pragi, leta 1911–18 *Frauenzeitung* v Zagrebu, kjer poroča tudi o gledališču, v letih 1917–21 pa ureja revijo *Ženski svet*, ki jo leta 1918 preimenujejo v *Jugoslavensko ženo* (Mihurko Poniž, *Žensko* 139), kritiška besedila objavlja v *Agramer Tagblatt*.

Čeprav vpogled v publicistična besedila Zofke Kveder ostaja omejen – Nikola Batušić je v dostopni zgodovini hrvaške dramske kritike ne omenja –, je njena posredniška in prevajalska vloga pri afirmaciji Cankarjevih del nesporna. Ob ukvarjanju z ženskim vprašanjem, ki je jedro njenega publicističnega zanimanja, se ukvarja z gledališčem v zametku: obravnava oblačilne zadrege ob obisku javnih prireditev in cene gledaliških vstopnic, ki so ženskam nedosežne, »ker bi bilo sedenje na balkonu ali celo na galeriji blamaža.« (»O ženskem vprašanji« 66). Sestavni del govora o gledališču je kritika institucionalnih ovir pri vstopanju žensk v kulturno sfero, kar pomeni novum v slovenskem publicističnem prostoru tega časa.

Etbin Kristan v kritiki zbirke črtic *Misterij žene* v *Rdečem praporu* (julij 1900) primerja ukvarjanje z ženskim vprašanjem z momenti socialnega vprašanja v slovenski literaturi, katerih obstoj domači modrijani zavračajo kot »nenarodno kopiranje«. Pisateljica se »ni zadovoljila z lahnim ošlatavanjem površja«, pač pa je »pogumno skušala prodreti v globočino sveta, ki je dandanes v resnici še ogromni množici misterijiozen«; to je po Kristanu »velika zasluga te knjige, tembolj, ker je pisateljica morala vedeti, da bodo z vseh strani priletele ostre pšice«. (»Misterij« 1–2)[51] Kristanova kritika vzpostavi razvojni kontekst, ki dela Kveder umesti v širšo emancipacijsko linijo, ne le v lokalni literarni prostor.

[51] Kristanovo (pretežno pisemsko) prijateljstvo z Zofko Kveder sega v leto 1899; oba sta se preživljala s pisanjem in se upirala inertnim družbenim razmeram, njen emancipirani položaj je razumel: »Vprašaš, kaj dela gospoda v Ljubljani? [...] Kako naj se ljudje tam sploh razvijajo? Kinezarstva je tu najmanj toliko, kakor v Pekingu. 'Mi Slovenci!' to je še vedno bojna parola [...] Nič se ne godi. Časnike itak menda čitaš.« (Kristan, »Korespondenca«)

Dele iz zbirke sedmih enodejank *Ljubezen* (samozaložba, 1901), ki je prva knjižna objava dramskih besedil slovenske avtorice, so uprizarjali v Pragi (v gledališču Urania, 1904), Zagrebu in Beogradu, v Ljubljani pa »dramo« *Egoizem* leta 1906 (Kobal, »Slovensko« 3; Terseglav, »Slovensko gledališče. Zofka« 5; Zbašnik, »Slovensko gledišče« 701). Termin »intelektualka« ni bil v splošni rabi, toda Z. Kveder, po oceni Mateje Pezdirc Bartol prva pomembnejša, motivno-tematsko inovativna slovenska dramatičarka (Pezdirc Bartol, »Zofka« 19), je kot psihološko realistična pisateljica s tematiko objektnega eksistencialnega in socialnega položaja žensk v patriarhalni družbi presegala prevladujoče literarne okvire (Mihurko, *Drzno* 141).

Njeno posredniško vlogo pri Cankarjevih uprizoritvah v tujini je mogoče natančno locirati. Ko decembra 1904 pridobi Cankarjevo privoljenje za premierno uprizoritev komedije *Za narodov blagor* v Pragi, deluje kot dejanska posrednica med avtorjem in institucijo – kar je vloga, ki jo v slovenskem publicističnem prostoru dotlej nihče ni opravljal strukturirano. Do uprizoritve je prišlo v Pištekovem gledališču, ki je (kot Urania) v praškem kontekstu sprejemalo v repertoar igre na osnovi vsebine in ne avtorjevega imena.

Leta 1918 v šestih dneh prevede *Hlapce* v hrvaščino; Branko Gavella jih predlaga v spored, jih režira in *Slugani* so otvoritvena predstava sezone 1919/20 v Zagrebu (Iv. Cankar, *Zbrano* 5 184–203). Kritiški sprejem predstave je variiral. V odzivu na pisanje v neodvisnem časopisu *Jutarnji list* že prvi dan po premieri (11. 9. 1919), čeprav še najresnejšem in občutenem, Zofka Kveder opozori (13. 9. 1919), da kritika z očitki ni povedala tega, kar bi bilo treba, nato pa v simultanih zapisih v dveh časnikih poudari zaslugo dr. Gavelle za uprizoritev, pojasni Cankarjevo vlogo v slovenskem javnem življenju, vsejugoslovanski pomen *Hlapcev* in prepoved besedila v dobi »črne armade« v Sloveniji. Omeni Cankarjevega brata Karla, nekdaj tajnika sarajevskega škofa Stadlerja, ki je podrejanje gospodarju spoznal kot glavno zapoved duhovniške službe.

Dela ne brani z estetsko analizo, temveč vzpostavi kontekstualni okvir. Hkrati je do uprizoritve kritična: Župnik je bil v ospredju zaradi napačnega pojmovanja Jermana, predstava z »operetnim duhom« in sentimentalnostjo pa je bila razočaranje, »kot švapska komedija«. Želi si, da bi obiskali Zagreb ljubljanski igralci s svojo predstavo, zagrebškemu gledališču pa izreče priznanje za postavitev »najbolj slovenskega« Cankarjevega komada, doma zatajenega in zamolčanega. Sklene z eno redkih programskih izjav o vlogi gledališča in kritike v svojem

opusu: »Na kazalištu se ne igra za kritike, nego za publiku! Publika treba da čuje i vidi, da se nečemu nauči – što možda gg. kritici već davno znadu.« (Kveder Demetrović 593–4)

Ko leta 1926 v razmiku nekaj tednov umreta Ivana Kobilca in Zofka Kveder, Fran Albreht v *Ljubljanskem zvonu* v skupnem nekrologu obe označi kot »markantni slovenski kulturnici generacij na prelomu stoletja, ki sta ustvarjalno in duhovno visoko nadkriljevali povprečni nivo sodobne slovenske žene« (»Kronika« 792–3).[52] Albrehtov tekst je kot dokument kritiških meril analitično dragocen v svojih sistemskih omejitvah: Zofka Kveder je zanj »naravnost prototip moderne intelektualne ženske«, ki ji je bil »domači svet pretesen in preozek« in je našla več razumevanja in priznanja v širšem okviru. V nadaljevanju patriarhalni diskurz o pokojni revialni kolegici poudari, da bi bil njen nesporno krepki pisateljski talent, ki se izmika sintetični sodbi in ga ni mogoče povsem pravilno in pravično oceniti, zmožen tudi trajno pomembnega dela, vendar je bil, »žal, premalo obrzdan in discipliniran«, zato je njena proza v umetniškem pogledu »preohlapna, premalo koncentrirana, vihrava in včasih naravnost žurnalsko pobarvana«. Permanentno veljavo ji obeta le v »finih izcizeliranih miniaturah«. Njenega dramskega pisanja Albreht ne pozna in ga ne omenja.[53]

Albrehtov diskurz kaže, da normativna kritiška šola dvajsetih let, ki zahteva koncentracijo, disciplino, slog, pri Zofki Kveder ne aplicira enakih kategorij kakor pri moških kolegih s primerljivo žurnalistično produkcijo. Njena dela, ki so izhajala na treh geografskih koncih, interpretira skozi prizmo diletantizma in širine, ne kot metodološko izbiro ali diskurzivno nujnost. To je simptomatično za razvoj kritiškega diskurza: meje, ki jih je postavil Vidmarjev normativni obrat, niso spolno nevtralne.

[52] Albrehtov diskurz postane deminutiven prav v točkah, ki bi jih bilo mogoče brati kot metodološke prednosti: prehodnost, večjezičnost, žurnalistična pisava.

[53] O (v samozaložbi izšli) enodejanki *Ljubezen* je leta 1902 pisala tržaška *Edinost*, nato pa Anton Funtek (za *Laibacher Zeitung*, Mihael Opeka (za *Dom in svet*) in Fran Zbašnik (za *Ljubljanski zvon*). Slabo desetletje pozneje po svetovni literaturi razgledani in na videz manj konservativni Adolf Robida opaža v enodejankah Kvedrove »neverjetne in docela nemogoče« osebe, a hkrati »mojstrsko orisano« dramsko ozadje in z ostalim slovenskim slovstvom težko primerljivo »brezpogojno« umetniško občutje, v *Pijancu* pa je s spornimi motivacijami še »poekstremila Strindbergov ekstrem«; vendar Zofki manjka »fino opazovanje človeške duše«, zato »naj pusti probleme, ki so na robu med ženialnostjo in smešnostjo« (»Moderne« 256–62). Prim. Mihurko Poniž, »Komentar« 627–81.

3.2.4 Prehodni model od poročevalske presoje k normativni kulturni politiki – Oton Župančič (1911–1914)

Kritiški prispevek Otona Župančiča h gledališkemu diskurzu, kot ga opredeljujeta kriterija zgodovinske specifičnosti in funkcijske vloge kritike, ni merljiv z obsegom, temveč z vplivom. Kratka, a estetsko zahtevna kritiška faza (1911–1914) premakne diskurz od zaščitniške in spodbujevalne protokritike k problemsko-analitičnemu ocenjevanju, ki od dramskega dela zahteva notranjo logiko in organsko razmerje do občinstva. V celoti je pisal o 15 delih; zapise je objavljal v liberalnomeščanskem *Slovenskem narodu*, delavski *Zarji*, *Slovanu* (ur. 1914) in *Ljubljanskem zvonu* (ur. 1917), nekatera dvojna poročila o isti predstavi pa je pred objavo prilagodil glede na naslovnika, tudi ko sta izšli na isti dan (kot v primeru uprizoritve Echegarayevega dela *Blaznik ali svetnik* leta 1912). Izjavljalni položaj Župančiča kot kritika je neodvisen. Piše tudi o delu *Ljubezni treh kraljev* Benellija, senzaciji, ki je leta 1911 gostovala v Ljubljani – po Župančičevem »najpoštenejšem prepričanju« pa spada med najboljša dela moderne dramatike (»Ljubezen« 4). Pri objavah se ne drži začrtanih okvirov, leta 1914 se spontano in telegrafsko poantirano odzove na pavšalni zapis Adolfa Robide o *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* v *Času* (»Pohujšanje iz doline« 224).

Bivanje na Dunaju, ki je njemu in Cankarju omogočalo spremljanje gledališč, razstav (npr. slovenskih impresionistov), umetnostnih revij (*Die Zeit*, *Jugend*) in stik z moderno (Hermann Bahr), je oblikovalo njegovo umetnostno orientacijo; vpliva Nietzschejeve filozofije na tej točki še ni bilo. V okviru širše gledališke publicistike je Župančičev kritiški opus poseben zaradi jezikovnih in slogovnih značilnosti – metaforike, stavčnih figur, belokranjskih izrazov in ljudskih rekel. Kot piše njegov biograf Jože Mahnič, zapisi kažejo veliko veščino kritičnega pisanja, bogastvo podatkov ter slog z močnimi prispodobami, ki nagovori razgledanega bralca (»Župančičevo« 7–34).

Premik se ne konča s pisanjem kritik: Župančič ga institucionalizira najprej prek jezikovnega normiranja, nato prek dramaturgije in upravništva Narodnega gledališča. Kritiški diskurz se iz časopisne sodbe preoblikuje v repertoarno in kulturnopolitično strategijo. V razvojni diferenciaciji diskurza gre za model prehoda od individualnega mnenja k oblikovanju repertoarja, preusmeritev od zaščitniškega nacionalizma k evropski primerljivosti ter transformacijo kritike v kulturno-programski in jezikovno-etični projekt.

Naglica nastanka kritik je razvidna iz Župančičevega lastnega retrospektivnega komentarja v pismu Wollmanu oktobra 1925, tik pred izidom monografije *Slovinské drama*, ko je Župančičev primarni interes že prevajalstvo.

> Svojih člankov ne smatram za kdove kako važne; napisal sem jih precéj, a jih imam v evidenci. Referati iz leta 1912 so bili nenavadna tlaka. Ker niso imeli pri *Narodu* drugega referenta, so naprosili mene, Puglja in Golarja. Bilo je precéj lahkomiselnosti ponudbo sprejeti. Pridi k predstavi, glej igro, o kateri nisi svojega živega dne ničesar slišal, in napiši še isti večer sodbo, obsodbo in pohvalo. Včasih sem moral napisati čez noč člančič za *Narod* in za *Zarjo*, kadar Etbin Kristan ni utegnil ali tudi ni hotel izreči odkrito lastne sodbe. Pri *Zarji* je bil honorar črna kava à discrétion in prijetna družba Kristanove in Lojzke Štebijeve, Lojzke iz Hlapcev. […] A kakor rečeno, vse to ni važno. Prav res, da ne. (»Franku Wollmanu« 148–9)

Svojih zapisov ne mistificira, njihove izvirne in značilne poteze pa Jože Mahnič povzame kot »veliko veščino kritičnega pisanja, bogastvo podatkov ter slog z močnimi prispodobami«.

Kot poznavalec verzologije leta 1911 dvomi, ali je Grillparzerjeva tragedija *Sappho* repertoarno srečen izbor klasične drame. »Zakaj klasicizem iz druge roke?« (-č, »Grillparzer: Sapho« 2) S predstavo je v splošnem zadovoljen, čeprav naj se s tem avstrijskim avtorjem ne bi mudilo, saj ima repertoar izpolniti še »velike velike« vrzeli od Ajshila in Sofokla do Gogolja in Ibsena. *Sappho* ima vidno mesto v razvoju avstrijske dramatike, a naj ne bi pridobila občinstva za klasično dramo. Manjka posebna kulturna zveza, ki bi ukinila mučnost ob patetični govorici verzov in besed, Župančič pogreša preprostost, jedrnato plastičnost izraza (za igralce zlepa ne bi našli težjega dramatika, piše). »Zakaj ne bi bili začeli s Shakespearom? Ali s katerim drugim mojstrom?« Župančič tu že stopa v vlogo umetniškega vodje; prepričan je, da je skrb za klasično dramo realna potreba in zahteva, a upa, da se v prihodnje prikaže klasike kot Shakespeara, Molièra, Grke, Calderona.

Redko piše »čisto« kritiko, opredeljuje ga profil prevajalca, vendar predstavlja dramaturško osebnost, po kakršni je klicala kritika *Slovenca* leta 1905. V Narodnem gledališču je bil v sezoni 1912/1913 imenovan za dramaturga (umetniškega vodjo); v začetku sezone so uprizorili Calderonovega *Sodnika zalamejskega* v njegovem prevodu.

3.2.4.1 Telegrafska zgoščenost in problemska drža, poseg v jezikovni standard

Župančičeve kritike v *Zarji, Slovenskem narodu* in *Slovanu* so jedrnate, pogosto ironične, a zanesljive v presoji uprizoritve kot celote. Ob Cankarjevi *Lepi Vidi* eksplicitno loči uprizoritev od literarne predloge, to pa »v okviru danih razmer in sredstev« pomeni temeljni metodološki premik: »nobena uprizoritev ne more podati tega, kar si ustvari čitateljeva iluzija«. Ob tem upošteva materialne in institucionalne pogoje uprizarjanja: nezadostno scensko mehaniko, kadrovsko preobremenjenost, recepcijsko nedisciplino občinstva (-č., »Ivan Cankar« 4–5). To je novost te kratke kritiške faze: kritika se začne osamosvajati od dramaturgije besedila in postaja refleksija odrske prakse.

V prvem letniku *Zarje* ob Jelenčevi *Vaški romantiki* (tretji slovenski noviteti, »takole v zadnjih štirinajstih dneh nekako«, in tretjem fiasku v sezoni) pisava postane skoraj telegrafska, a iskriva in dinamična: »Romantika? Bodisi. Vaška? Nikoli. Igra? Recimo. Ljudska? Ne.« »Za prihodnjo izvirno premiero imamo tako najlepše avspicije, da se bo proizvajala pred prazno hišo.« (č., »Slovensko« 3)[54] Ob Echegarayevem *Blazniku ali svetniku* piše o »matematično konstruirani, na teatralni uspeh preračunani igri«, opozori na neverjetnosti prvega dejanja ter konkretno sklepa: »Sploh pa – ne več tako.« (č., »Deželno« 3)[55] Komentarji in graje igralcev so praktični, izvedbeno in repertoarno svetovalne vrste, uporabni, ne papirnatoabstraktni ali prazno hvalisavi. Pri presoji Hamleta meri igralsko umetnost po notranji čustveni zadržanosti in anti-patetiki; glede na interprete Hamleta, ki jih je pred tem videl v tujini (Kainz, Mounet-Sully), to merilo pozneje aplicira na gostovanje skupine *The English Players* leta 1931: »Prevzela me je Stirlingova popolnoma nepatetična, stvarna igra, ki je dala kljub obrzdani formi vso čustveno globino dialoga in monologov.« (»Fanny Copelandovi« 204)

Župančičev poseg v jezikovni standard na odru (od predavanja »Slovenski jezik in gledališče« leta 1913 (420–422) do »Pisma o slovenščini na odru« (GL 1927/28, 149) oblikuje kritiški

[54] Župančič očita drami pretirano iskanje učinkov, sentimentalnost in neverjetne zaplete brez prave vsebinske teže. Drugi akt se mu zdi odveč, saj prinaša le hrupno dogajanje brez resničnega dejanja, drama pa ne vzpostavi povezave z občinstvom ali narodom. Čeprav priznava nekaj učinkovitih prizorov in pretresljiv konec, celota ne deluje. Igra je sicer tekoča, a predvsem skuša neverjetno prikazati kot verjetno. Kritika hkrati opozarja na splošno enoličnost gledališke produkcije: predstave si postajajo podobne, obetaven začetek komedije pa razvodeni. »Kje je torej tisto občinstvo, ki se tako žene za komedije in burke, kakor se nam zatrjuje?«

[55] Kritik meni, da je drama nekoč uspešno učinkovala, danes pa deluje prisiljeno in nenaravno, saj je konflikt umetno prignan do tragedije. Čeprav je konec močan, ga slabijo neverjetnosti, dolgotrajnost prvih dveh dejanj in zastareli monologi, ki ne ustrezajo sodobnemu okusu. Predstava tudi ni dovolj zaokrožena, da bi prikrila avtorjeve pomanjkljivosti, največji izziv pa je oživiti like, ki delujejo bolj gledališko kot življenjsko. Kljub temu kritik predstavo ocenjuje kot obetaven poskus.

diskurz v kulturni projekt. Elkanje označi za »nenaravno jarogosposko spakovanje«; v sezoni 1912/13 kot dramaturg poskusi z odra Narodnega gledališča odpraviti to maniro, a naleti na odpor meščanskega občinstva. Vprašanje se razreši šele po letu 1918. Jezik odtlej ni le medij uprizoritve, temveč merilo narodne duhovnosti in osebnostne izraznosti – iz tega stališča izhaja celotna Župančičeva estetika gledališkega govora.

Ob *Hamletu* v Nučičevi interpretaciji (1918) piše, da je Nučič igral »v svojem višku«, a je to povzročalo zmešnjave, ker je bil hrvaški tekst »slovenskemu kar mehanično prilepljeni«: »Take štrleče neskladnosti bi se bile pač morale odpraviti. In – med vso igro se mi je tožilo po lepem Cankarjevem prevodu, ki bi ga hotel slišati baš iz Nučičevih ust.« (»Hamlet« 806) Kakovost prevoda je ključni gradnik Župančičevega razumevanja gledališke kulture.

V rokopisni zapuščini je ohranjen neobjavljeni članek »Zaviralni značaj naše kritike, delovne naloge gledališkega vodstva«, ki je prostor za Župančičev nedatirani metakritiški razmislek (»Zaviralni« 166–175). Notranja polemika namesto frakcijskega obračunavanja prečka vse faze njegovega javnega delovanja, ki ga vseskozi opredeljuje ton nepolne pripadnosti jezikoslovca, posluh za odrski jezik, izgovor vokalov, pravilno rabo akcentov.

Polemika ob *Veroniki Deseniški*, ki jo leta 1924 sproži Vidmarjeva kritika v *Ljubljanskem zvonu*, razkrije, da Župančič in mlajša generacija kritikov govorita iz različnih epistemoloških izhodišč: poetičnega na eni in analitično-normativnega na drugi strani. Po tej izkušnji se Župančič od dramskega pisanja umakne; prevodi Shakespeara postanejo substitut in hkrati (naj)višje merilo pesniškega jezika na odru.

Do gledališke kritike Župančič izoblikuje distanco, ki pa ne pomeni averzije. Ob stoti Šestovi režiji (1930) zapiše, da je »instinkt ljubljanskega občinstva ob Shakespearu prav gotovo bolje pokazal nego modrost slovenskih kritikov. Branimo se samo nesodobnosti.« (»Pismo Osipu Šestu« 132) Župančič ne zavrne kritike kot panoge, zavrača pa kritiko, ki je zgolj norma, ne izkušnja. Metakritiška pozicija je zgoščena že v formuli iz pisma Aškercu leta 1900:

> Ako ne prenesemo resne kritike, potem ni vse naše pisarjenje vredno piškavega oreha. [...] Ako klečimo drug pred drugim in se občudujemo, potem je vsak napredek nepotreben, a na oni strani se nam smejó in po pravici. *Slovenec* je v 'Kadilu in kadilnicah' povedal precej bridkega, a resničnega. A namesto da bi nas zbadali nasprotniki, zbadajmo in izpodbadajmo se sami! To bi bila taktika, ki bi koristila nam samim, a nasprotnikom zamašila usta. Dobro bi bilo, recimo na platnicah ustanoviti nekako Selbstpersiflage-rubriko, kjer bi resno in ostro, a v dobri volji kritikovali drug drugega. Jaz tebe, ti mene. [...] Včasih, v

> onih lepih časih narodnega prebujenja, se je hvalilo pri nas vse, kar je bilo sploh slovensko. Sedaj se hvali tu, kar je liberalno, tam, kar je konservativno! Take omejenosti se moramo že vendar enkrat otresti! Če treba, zasadi nož v lastno meso in izreži rano! (»Pismo Antonu Aškercu« 48–9)[56]

3.2.4.2 Preplet metakritiškega diskurza in ironije

Župančičev predlog iz pisma Aškercu leta 1900 – ustanoviti na platnicah revije »Selbstpersiflage-rubriko«, v kateri bi si pisci resno in ostro, a v dobri volji kritizirali drug drugega – ni le taktična pobuda za kultiviranje notranje polemike, temveč nakazuje strukturno zvezo med metakritiškim diskurzom in humorjem, ki jo slovenska kritiška publicistika v naslednjih desetletjih postopoma realizira. Župančičeva formulacija namreč predpostavlja, da je samokritika najučinkovitejša, kadar se njena refleksivna igra zaveda svojega učinka in ni resignirana, temveč je »v dobri volji« napisan nož. V tem paradoksu – resnosti kritičnega namena in lahkotnosti forme – tiči jedro zveze med metakritiko in humorjem.

Župančičeva sugestija se pokaže za vizionarsko, ko jo na platnicah revije *Dom in svet* materializira Evgen Lampe z rubriko »Strune in strele« (1906),[57] v obdobju 1913–1917 Izidor Cankar s svojimi napol fiktivnimi noticami o stanju kulturne zavesti, še bolj izrecno pa France Koblar v rubriki »Iz naše dnevne kulture« (1925). Gre za specifičen žanr, ki mu je blizu feljton, a ohranja prepoznavno avtorsko pozicijo. Skupna lastnost vseh treh posegov je žanrska hibridnost: ne gre za kritiko v analitičnem pomenu besede, temveč za ironično glosiranje kritiških praks samih, ki učinkuje prav zato, ker se izmika konvencijam resnega kulturnega časopisja.

Lampetova rubrika ob koncu sezone 1905/06 se repertoarnih vprašanj in togosti posameznih kritiških figur – med njimi Aškerčeve – dotakne le mimogrede, bolj pa izpostavi vprašanje gledališke kulture v javnem prostoru: kulturni napredek mesta naj bi se kazal v obrazih in odzivih občinstva, zlasti v parterju in med dijaštvom, ki sta za Lampeta merilo dejanskega gledališkega vzdušja in ne le protokolarnega meščanskega konzuma. Lampe v rubriki izpostavi zlasti vprašanje gledališkega občinstva kot kulturnega subjekta. Parter in dijaki so mu

[56] Vzorec neselektivnega hvaljenja obnovi leta 1909 zapis o Aškerčevi zbirki *Akropolis in piramide* v *Slovanu*, kjer si Govekar nadene Bleiweisove čevlje: vsebinsko prazna hvalnica pesniku obračuna tudi z novejšo beletristiko (--o--., »Aškerc« 94–5, 125–6).
[57] Rubrika »Strune in strele« izide v zadnji izdaji letnika revije *Dom in svet* 1905/06 (št. 19), torej ob koncu sezone, ne na njenem začetku.

metonimija za aktivno gledališko zavest, ki se razlikuje od zgolj protokolarne meščanske prisotnosti v loži. Ironičen je Lampetov prijem, ne sodba sama: kritiška poanta je skrita v opisu in ni formulirana neposredno. Bistvena značilnost humorja v metakritiškem kontekstu je, da poante ni treba razlagati.

Izidor Cankar razvije to hibridnost v smer literarne fiktivnosti. Njegove notice na sklepnih straneh *Doma in sveta* niso poročila in niso polemike, temveč fabulirani fragmenti kulturne diagnoze, ki jim ironična distanca omogoči, da izrečejo stvari, ki jih neposreden napad ne bi prenesel. V situaciji, ko je kritiški diskurz na Slovenskem razpet med »strankarsko« zvestobo in uredniškim kompromisom, postane ironija epistemološko orodje: edini način, da kritika kritike sploh sliši samo sebe.

Koblarjeva rubrika »Iz naše dnevne kulture« je med vsemi tremi metodološko najbolj izdelana. Koblar kritizira kritiške kolege v ironičnem registru, ki ne deluje kot polemični napad ali normativno žuganje.[58] V situaciji, ko je piscem kritike na voljo širok terminološki slovar, je prav ta distancirana, satirična gesta tisto, kar sili v samorefleksijo. Metadiskurzivna vloga rubrike je zato pomenljiva za razvoj kritiške zavesti v celoti: humor tu ni okras, temveč mehanizem, ki naredi kritično poanto dostopnejšo in s tem bolj zavezujočo.

Da humor in metakritika nista zgolj retorična figura, pokažeta iz različnih smeri Srečko Kosovel in Josip Vidmar. Oba se strinjata, da se polnost kritiškega pisanja razkrije šele, ko diskurz razrahlja prostor bralčeve osebne zaznave, ki je pri Kosovelu urgenten, pri Vidmarju pa zadržan in discipliniran. Razlika med njima je v tem, koliko prostora namenjata ironičnemu odmiku: Kosovel zahteva »ogenj in bič«, Vidmar »piše zelo pazljivo in odkrito«.[59] Toda ti poziciji ne izključujeta temeljnega soglasja: kritika, ki se zaveda lastnih meja, in to artikulira s humorjem ali ironijo, je bolj kredibilna od tiste, ki se tej zavesti odpoveduje.

Oba pojma – metakritiški diskurz in humor – sta teoretsko zvezana: humor pogosto deluje kot sredstvo samorefleksije, ironizacije in kritike lastnega umetniškega ali kritiškega položaja.

[58] Koblarjeva metadiskurzivna gesta je posebej razvidna v epizodi iz leta 1925, ko z ironičnim komentarjem ošvrkne predlog pristašev *Slovenca*, naj mestna učiteljska knjižnica izloči *Dom in svet* kot pohujšljivo branje – medtem ko *Slovenec* celo leto ni omenil, da *Dom in svet* sploh izhaja.

[59] Kosovel v dnevniškem zapisu novembra 1925 napiše, da kritiki »manjka ognja in biča« ter da bi morala »goreti«, ne pa hladno analizirati (*Zbrano 3/1* 698). Vidmar v svojih poznejših avtobiografskih zapisih poudarja nasprotno: zanesljiva sodba zahteva distanco in disciplino, ne afekta (Vidmar, *Obrazi* 81). Ti dve poziciji artikulirata dve razumevanji mesta humorja in ironije v kritiškem diskurzu.

Ironična distanca naredi kritiško besedo dostopnejšo in ne manj, temveč bolj zavezujočo – prav zato, ker ne nastopa v imenu norme, temveč v imenu skupne zavesti o tem, česa si kritika ne sme privoščiti. V razvojnem loku slovenskega gledališkokritiškega diskurza ta linija – od Župančičeve pobude prek Lampeta, Izidorja Cankarja do Koblarja – ne pomeni robnega pojava, temveč specifičen kanal, po katerem se metakritiška zavest prebija v publicistični prostor takrat, ko neposredna polemika ni mogoča ali ni učinkovita.

3.2.4.3 Strukturni prispevek brez kanoniziranega kritiškega opusa

Župančičev kritiški prispevek ni kvantitativen – opusa v klasičnem smislu ne proizvede, ampak je strukturen: kritiko preobrazi v instrument modernizacije gledališke institucije. V razvojni diferenciaciji diskurza pomeni prehod od individualnega mnenja k oblikovanju repertoarja, preusmeritev od zaščitniškega nacionalizma k evropski primerljivosti ter postopno transformacijo v kulturno-programski in jezikovno-etični projekt. Neodvisnost (meta)kritiške drže in svojega izjavljalnega položaja določa skozi gledališko izkušnjo, pri tem pa Župančičev primer kaže, da lahko posameznik z visoko razvitim estetskim čutom in jasnimi merili vzpostavi kritičen diskurz tudi brez kontinuirane kritiške dejavnosti.

Po udeležbi na kongresu Kluba PEN v Oslu leta 1922 se v slovenskem prostoru zaostri zavest o nujnosti stika s tujimi kulturami, ki bi presegla ploske lokalizacije tujih dramskih del s konca 19. stoletja. Te so bile, kot ugotavlja Slodnjak, »bolj slutnje kot spoznanja o bližanju korenitih sprememb« (Slodnjak 92–3). Frank Wollman za slovensko dramsko pisanje tega obdobja ugotovi, da je »nekje morala biti temeljna napaka, ki je zavirala razvoj ustvarjalnih sposobnosti« (Wollman 64). To pa ni veljalo za kritiško publicistiko, ki je poskušala vplivati na repertoarne odločitve gledaliških vodstev. Nacionalni pomen gledališke produkcije in kritiške prakse se polno uveljavi šele po letu 1919, v okviru Kraljevine SHS, ko gledališče pridobi nov, nadregionalni pomen.

Župančičeva korespondenca s širokim krogom predstavnikov gledališkega in literarnega življenja razkriva specifično razumevanje kritiške vloge: kritika ne sme biti instrument strankarskih interesov, temveč argumentirana presoja.[60] Ideološka zamejenost v obstoječi

[60] Intelektualna družabništva te vrste, v katera vstopa od leta 1896, tvorijo okvir, v katerem se oblikuje njegovo razumevanje umetnosti in kritike. Pisemska izmenjava je bila na prelomu stoletja razmeroma ustaljen literarni žanr, ki je med drugim omogočal komentiranje aktualnih razmer brez formalnih omejitev tiskane publicistike.

kulturni konfiguraciji nadomešča estetsko presojo, vendar je za Župančiča selektivna pohvala po strankarskem ključu enako destruktivna kot zapostavljenost – kritiko razume kot nujni pogoj umetniškega napredka. Slovencem, dodaja, bi koristilo solidarno kulturniško sodelovanje, ne pa kritiziranje konkurenčnih revij.

Prepletenost akterjev na gledališko-kritiškem prizorišču leta 1900 in transakcijsko interesno delovanje, ki je slonelo na izmenjavi uslug, je satiriziral krščanskosocialni tednik *Slovenski list*, ki je Aškerca, Govekarja in Gangla v nepodpisanem zapisu opredelil kot neformalni kartel, ki obvladuje slovensko literarno in gledališko polje ter posredno usmerja gledališko kritiko (»Kartel« 79–80). (Govekar je Ganglu predal poročevalstvo o gledaliških predstavah v *Narodu*, Aškerc pa ga je znova vpeljal v *Ljubljanski zvon*.) V ponazoritev: ob premieri Cankarjeve drame *Jakob Ruda* je kritika izšla šele teden dni po njej, zadnji pečat pa ji je dal Govekar. »Toliko za enkrat,« piše *Slovenski list*, »da bodo naši čitatelji izvedeli, kako se imajo naši napredni in moderni literati med seboj, kako se lepo razumejo in kako tudi drug druzega koljejo in grizejo.« Župančič se je odzval neposredno: kritika v *Slovencu* in *Narodu* je bila po njegovem »hinavska«, Gangl pa »literat pod psom. Kvečjemu za kake prologe bi ga porabil človek.« (»Pismo« 48) Takšna neposrednost v Župančičevi korespondenci ostaja izjema.

Župančičeva korespondenca ni le vir podatkov o recepciji in kritiških tokovih, opravlja vlogo kulturnega dokumenta, ki pojasnjuje razmerja med publicistiko, kritiško prakso in gledališko institucijo. Gledališka kritika v tem primeru ni le estetska presoja, temveč polje prepletanja literarnih, političnih in osebnih interesov. To je Župančič razumel že na prelomu stoletja in je postavil nasprotno zahtevo po neodvisni in argumentirani kritiški besedi.

3.2.5 Med kritiško avtonomijo in lojalnostjo instituciji – Juš Kozak (1919–1933)

Juš Kozak (1892–1964) zaseda v tipologiji gledaliških kritiških diskurzov na Slovenskem mesto t. i. kontekstualne figure pisca, katerega prispevek je zgodovinsko pomemben, a ne oblikuje samostojnega tipološkega modela.[61] Njegova kritiška dejavnost se umešča v obdobje

[61]Med kontekstualne figure je mogoče v kronološkem zaporedju uvrstiti tudi Zofko Kveder, Frana Kobala, Božidarja Borka, Mileno Mohorič, Silvo Trdina, Iva Grahorja, Ludvika Mrzela, Vladimirja Pavšiča, Dušana Moravca, Tarasa Kermaunerja in Franceta Bevca (psevd. Andrej Hieng). – Kategorija združuje izrazito heterogene avtorje – dramatike, redke gledališke kritičarke, vojnega poročevalca s tendenco k analitičnemu zgodovinjenju gledališča –, katerih temeljna intenca in prispevek k formiranju ter afirmaciji metodološko razvitega kritiškega diskurza pa potrjujeta njihovo dopolnilno vlogo. Širši mozaik gledališkokritiškega pisanja brez njihovega prispevka ne bi dosegel razvojne stopnje, kot jo sintetizira raziskava.

1919–1933, torej v čas dramsko normativne kritike, katere osrednji stebri so Fran Albreht, France Koblar in Josip Vidmar. Kozak v to strukturo vstopa z drugega brega: kot gledališki kritik *Jutra* in pozneje kot urednik *Ljubljanskega zvona* zavzema pozicijo med kritiško neodvisnostjo in lojalnostjo instituciji, med esejsko svobodo in dnevniško poročevalsko prakso.

Kozak je kritike o gledaliških uprizoritvah objavljal pretežno v *Jutru*. Tam je bil del liberalno-novinarskega kritiškega kroga, ki se razlikuje od kritiško bolj suverenega jedra (Koblar v *Domu in svetu*, Ocvirk v *Ljubljanskem zvonu*, Vodnik v *Slovencu*). Skupaj z Govekarjem in Božidarjem Borkom tvori t. i. liberalno, časopisno usmerjeno kritiško linijo, katere učinek pa je meritoren in konstruktiven zlasti v poročevalskem, protokritiškem smislu. Ocena ni zgolj negativna: gre za tip kritika, ki je sinhrono odziven, bralcu dostopen in kulturno angažiran, a katerega estetska sodba ni sistematično izpeljana iz enotnega konceptualnega okvira.

Značilni primer tega pristopa je Kozakova kritika predstave *Dom osamelih žena* po besedilu Zofie Nałkowske (rež. Marija Vera, 1931) v *Jutru*, ki jo zaznamuje specifična »splošnost« (»Nalkowska« 3) – v primerjalni razvrstitvi z emancipacijskim načinom branja, ki ga kaže Milena Mohorič, z Govekarjevim površnim, Koblarjevim rutiniranim in Bartolovim ironičnim. Kozakova splošnost ni brezbrižnost, temveč znak določene kritiške drže: pisal je za široko časopisno občinstvo, brez ambicije po estetsko zahtevnem aparatu.

Ko Juš Kozak kritično oceni uprizoritev Hofmannsthalovega *Slehernika* v Župančičevem prevodu in Šestovi režiji (»Slehernik« 3), ga Župančič v osebnem pismu pozove k ponovnemu premisleku – brani Šestovo izpeljavo »monumentalne preprostosti« in opozori na specifiko slovenskega jezikovnega ritma v verzih. »Iz lastne skušnje vem jaz in najbrž tudi Ti, kako je človeku, ki je položil vse svoje moči, ves svoj napon v kako delo, in pridejo nadenj sodniki s hladnim srcem.« (»Pismo Jušu« 205–6) To postavi Kozaka v bolj ostro luč in razkriva značilno napetost med kreativnim udeležencem in avtonomijo kritiške sodbe – napetost, ki je v tem obdobju strukturni problem celotnega slovenskega kritiškega polja. Kozak se odzove kljubovalno: Šest »uživa neko namišljeno veličino« in operira z vedno istimi šablonami; pisal bo kritike vedno pošteno po spoznanju in vesti; če bo ugotovil napako, jo bo popravil. Ker je molčal, je ostalo pri prvotni oceni. Zdaj je molčal Župančič. Dialektika med ustvarjalcem, ki zahteva razumevanje produkcijskih pogojev, in kritikom, ki vztraja pri avtonomni estetski sodbi, bo strukturirala vsa naslednja desetletja slovenskega kritiškega diskurza.

3.2.5.1 »Pogovor s kritikom-etikom«: Kozakov metakritiški izziv Vidmarju

Najpomembnejši Kozakov poseg v takratni kritiški diskurz je esej oziroma fiktivni dialog »Pogovor s kritikom-etikom« leta 1934 (»Maske« 19–29). Vidmarjeva figura »kritika-etika« naj bi popravljala zmote generacij, a ostaja ujeta v estetski individualizem. Že pred objavo »Pogovora« se Kozak v intervjuju z Antonom Ocvirkom kritiško samopozicionira (»Razgovor« 200). Vidmarjevo kritiko prizna kot pošteno, a jo oceni kot »teoretsko«, saj »pogreša razgledov in življenjskega soka« in zato »postaja v zadnjih časih celo nezanimiva«. V tem je razlika med Kozakovim in Vidmarjevim pojmovanjem kritike: Kozak zahteva »bolj življenjsko, manj apriorno presojo«, Vidmar vztraja pri normativni, estetsko-etični kritiški instanci.

Kritik-etik v Kozakovem fiktivnem dialogu formulira programsko usmeritev: »Poskušal sem v teh usodnih dneh, ko gre za obstoj slovenskega naroda, ustvariti prerez slovenske duševnosti.« Dialoški partner mu skopo nasprotuje: »Koliko sva se premaknila na tej poti samodopadljivega estetskega individualističnega idealizma? Nikamor.« Esej sklene z odprtim vprašanjem o Vidmarjevi maski: »...ali je tvoja maska živa ali neživa.«

Vidmar se na pogovor odzove z namigovanjem na srečanje v operi ob predstavi *Stoji, stoji Ljubljanca* in ironično opazko o »turobnih perspektivah za nesmrtnost« (»Iz naših« 67–9). Zanimivo je, da prav Kozak spodbudi nastanek Vidmarjevega eseja *Kulturni problem slovenstva* (1932), ki postane eno temeljnih besedil slovenskega kulturnega diskurza. Razmerje med Kozakom in Vidmarjem – spodbuda, polemika, metakritiški izziv – prikazuje dialektično naravo slovenskega kritiškega prizorišča tridesetih let, ki se je v družabni sferi praviloma oblikovalo na način »kavalirskega križanja mečev«.

3.2.5.2 Kozak v kritiških polemikah in razcepu diskurza leta 1933

Ko pride leta 1933 do institucionalnega razcepa v slovenskem kulturnem prostoru – ob sporu z založnico Tiskovno zadrugo Fran Albreht odstopi iz uredništva *Ljubljanskega zvona* in skupina somišljenikov (Vidmar, Kalan, Kidrič, D. Kermauner) ustanovi revijo *Sodobnost* – Kozak ostane pri *Ljubljanskem zvonu*. Skupaj z Vladimirjem Pavšičem in Ivom Brnčičem nadaljuje pot revije in nazadnje postane njen zadnji urednik (1935–1941). V tridesetih letih se angažira

tudi v Kreftovi reviji *Književnost* (1932), ki jo s sodelavci, med njimi je tudi Milena Mohorič, izdajajajo brez vsakršnega honorarja (»Ob koncu III. letnika« 445–6).

V razpravi ob uprizoritvi *Veselega vinograda* (Zuckmayer, 1932) je Kozak skupaj z Božidarjem Borkom v *Jutru* in Govekarjem v *Slovenskem narodu* del liberalnega poročevalskega tabora, nasproti kateremu stojijo Ocvirk, Koblar in Vodnik z »manjšo popustljivostjo« in estetsko suvereno kritiko. Kozakova pozicija v tej shemi ni nujno šibkejša – je drugačna: bolj odzivna, bolj vezana na dnevniški ritem in pričakovanje bralcev.

Disertacija Kozaka omenja tudi v kontekstu polemičnih spopadov z Albrehom, Bratkom Kreftom in Pavlom Golio. Ob koncu četrtega desetletja pa Kozak ob zaključku prvega letnika revije *Novi svet* (1946–52) formulira oster metakritiški komentar »Živimo v apologetični dobi«, s čimer apostrofira pomanjkanje intelektualnega napona in polemičnega naboja v povojnem slovenskem kritiškem pisanju (»Nekaj zapiskov« 819–24).

Kozakova vloga pisatelja in esejista je v slovenskem kulturnem prostoru širša. Herbert Grün ga uvršča med ključne predstavnike slovenskega esejizma. Dolgoletna napetost med njima, ki se je začela s »Pogovorom s kritikom-etikom«, se zaključi na simbolni ravni.

Juš Kozak v slovenskem kritiškem prostoru 1919–1941 nastopa kot figura na stičišču več tokov: je gledališki kritik, ki zagovarja kritiško neodvisnost od institucij in osebnih pritiskov, a hkrati ostaja v okvirih dnevniško poročevalske prakse *Jutra*; je kritik, ki formulira sistematičen izziv Vidmarjevi avtoriteti, a sam ne razvije lastnega normativnega modela; je urednik, ki v prelomnem institucionalnem trenutku ne zapusti *Ljubljanskega zvona*, ampak revijo privede do konca njenega izhajanja ter profilira njeno levo usmeritev. Njegova kritiška zapuščina je manj monumentalna od Vidmarjeve ali Koblarjeve, vendar razkriva, kako je gledališka kritika delovala v prostoru med estetsko načelnostjo in kulturno-institucionalnimi lojalnostmi.

3.2.6 Kritika kot etična zahteva, kritika kritike in marginalnosti kritiškega poklica – Adolf Robida (1905–1918)

Adolf Robida, prvi uradni gledališki kritik revije *Dom in svet*, piše tudi o operi (pod imenom Adolf Rosiva), in hkrati redni pisec pri *Slovencu* (1911/12, 1914, 1918), leta 1910 v reviji *Čas* v članku »Naša gledališka kritika« problematizira tudi stanje gledališke kritike v celotnem

slovenskem publicističnem prostoru; kritičen je do *Naših zapiskov*, *Ljubljanskega zvona*, *Laibacher Zeitung*, zlasti pa do *Slovenskega lista* in *Slovenskega naroda*. Kritiki *Ljubljanskega zvona*, ki zakriva svoj »greh« s sklicevanjem na manke kritike v *Laibacherici*, očita, da si ob nepopolnostih nemških predstav zatiska oči, medtem ko je do slovenskih predstav taktno mirna. Tako kot pri vprašanjih o zastoju domače dramske pisave ali zakaj se pri Slovencih dramatika ne more razvijati, je izhodišče stvarno: »Težko je pisati objektivno kritiko o kritiki, a treba je izpregovoriti tudi o tej stvari.« (»Naša gledališka« 186)

Kritika se v Robidovih sumaričnih pregledih sezon v reviji *Dom in svet* navzame trde drže do uprizoritev, naslovnik uvodnih delov zapisov so odborniki Dramatičnega društva, organizacija in skromni elan nedeljskih popoldnevov, ki so rezervirani za slovenske, t. i. »ljudske predstave«, namenjene delavstvu, izvedbeno razpuščene, »nedostojne« (»Slovenska« 183–6). Piše o paradoksu med »nebroj reklamnimi anonsami v gledaliških listih« in podražitvami vstopnic, o odsotnosti šole za slovenske izvajalce, zaradi česar po diletantskih predstavah, ki jih je gnalo veselje do odra, umetniško izobraženih slovenskih igralcev ni več. Naloga Dramatičnega društva je preprečiti, da bi igralci zanesli na ljubljanski oder predmestni »šmir« dunajskega Raimundovega gledališča: »Naj se raje mesto neprevedljivih nemških šal vstavijo slovenske, katerih imamo hvala Bogu dosti in prav dobrih«, drugih »res humorističnih poant« ne manjka. Po tem, ko je Borštnik vpeljal dve vaji na dan, so se mnogi namesto za gledališko čast odločili za kruh v bolj zanesljivi obrti ali poiskali priznanje v tujini, tudi češki igralci so se vrnili v manj neznosne razmere v domovini. »Sami smo si krivi,« pribije Robida.

Prvaka v razvoju kritiškega diskurza prepozna v Antonu Mahniču, ki je v *Rimskem katoliku* med Slovence vpeljal »neizprosni aut–aut« (resnica je le ena; kdor ni z mano, je proti meni!) in zavrnil moralo Levstika, nedosledni nazor Jurčiča, lažnivo preroštvo Stritarja in Aškerca, moralno nevredno blato Trdine, tudi duhovnika Gregorčiča (»trdo ga je prijel«)[62] – s tem pa je izzval ogorčenje 90 odstotkov sodobnikov, oceni Robida. Mahničev poseg je bil vzporedna oblika tistega, kar je Levstik zahteval z drugega ideološkega pola: brez taktne blagosti, brez anonimnosti, brez vljudnostnih formul – z ostrim vrednotenjem literarnih avtoritet je prekinil z

[62] »Programatične zahteve glede repertoirja« je še pred odprtjem Deželnega gledališča v publikaciji *Rimski katolik* leta 1889 artikuliral Anton Mahnič pod psevdonimom V K. Kot merilo moralnosti sporeda vzpostavi pogoj katoliškega soglasja. Spored naj se ne ogne »čutu za sramežljivost«, kot je pokazal češki *Narodni divadlo* s svojimi »nesramnimi baleti in drugimi nesnagami«, za katere kranjski kmet ne bi dal niti pol krajcarja. Kakršno bo gledališče, taka bo kmalu Ljubljana; zato naj bodo katoličani manj spravljivi do nakan liberalcev in naj ne pristajajo na kompromise. »Pazimo, komu pride ljubljansko gledišče v roke! Od tega je odvisna moralnost mladine in odraslih, okolice ljubljanske dežele. Bodimo oprezni. Začetek je važen.« (»Narodni divadlo« 215–9)

dotedanjo benevolentno zaščitniško kritiko. »Dobro je bilo, da je bil začetek kritike oster in neizprosen, morda preoster, vsaj to je rodila ta odločnost, da si bili omajani nekateri 'bogovi'.« Abruptne kritiške zavrnitve so bile pred tem pri Slovencih »neznano postopanje,« bili smo v povojih v vseh strokah, hvale je bilo deležno vse, kar je bilo slovensko. Kot Mahnič Robida gledališko prizorišče razume kot prostor ideološkega/kulturnega boja jasno ločenih idejnih taborov, toda Mahničevega projekta ne nadaljuje s sistematičnim enostranskim razvijanjem krščansko-kulturne perspektive, ne sprejme ga kot model, ga pa razume kot disruptivni pogoj za razvoj kritiškega polja in hkrati za genealoško izhodišče, ki ga je treba preseči. Njegova kritiška sodba je pogosto moralno utemeljena (zavračanje *Na dnu*, *Bratov sv. Bernarda*, naturalizma in »proste ljubezni«), hkrati pa vztraja pri načelu kritiške neodvisnosti.

Robidova kritiška metoda temelji na analizi dramske predloge in šele nato na presoji, ali jo je uprizoritev uresničila ali izdala. Paradigmatična primera sta analiza *Martina Krpana* (Govekarjeva dramatizacija razpusti epski lik v odrsko nemogočo karikaturo) in kritika *Tosce* (Sardou kot gledališki »fabrikant«). Robida med prvimi v slovenskem prostoru sistematično razvije ta dvodelni analitični postopek, v tem ti zapisi pomenijo prehod od zgodnje protokritike k bolj artikulirani kritiški praksi.

Govekarjeva dramatizacija *Martina Krpana*, ki jo označi kot »idealno nacionalno dramatsko pripovedko«, na odru naleti na tehnične omejitve. Kritizira politično tendenco dramatizacije, ki naj bi zakrila njen umetniški značaj. Podobno strogo presoja druge uprizoritve. Antiklerikalno dramo *Bratje sv. Bernarda* zavrne kot tendenciozno, skeptičen je do naturalističnih in modernih dram, ceni pa rusko dramatiko, dela Maksima Gorkega in L. N. Tolstoja. Kritiški aparat temelji na moralnem vrednotenju, značilnem za katoliško kritiko, po katerem naj gledališče deluje vzgojno in etično (njen nepopustljivi predstavnik je Franc Terseglav; »Slovensko« 716–9).[63]

Vzporedno z estetsko presojo Robida razvija kritiko organizacijskih razmer v Deželnem gledališču, pomanjkljive priprave igralcev, dejstvo, da ansambel pretežno sestavljajo tujci, ki ne obvladajo slovenščine; režija je nerazvita; repertoar sledi komercialnim interesom; domači

[63] Franc Terseglav se v okviru pisanja gledališke kritike posveča moralističnemu razvrednotenju domnevno tendenčne in nedovršene moderne dramatike, hkrati pa je v njem mogoče prepoznati tisto ozkogledo smer in razumevanje katoliške kritike, zoper katero se po uredniškem prevzemu *Doma in sveta* leta 1913 postavi Izidor Cankar.

dramski talent brez spodbud kopni. O tem piše Robida tudi v *Zori* (126–7).[64] »Slovenci govorijo ljubljanski dialekt, vse tipe vlog igra Nučič, slovensko gledališče ima v primerjavi z nemškim za tretjino manj osebja. Intendant je Mädchen für alles, dobrega režiserja še nismo imeli, igralci pa so brez penzijskega fonda. V takih razmerah dramatika ne more nastajati.« Pogoji za razvoj kritike so tako še težji. Te diagnoze so ločene od estetske presoje in jih Robida uveljavlja kot samostojno analitično kategorijo (»Zakaj« 54).

Iz te diagnoze razmer, v kakršnih ni mogoče razviti ne domače dramatike ne kompetentne kritike, kot prvi izpelje zahtevo, ki je bila v slovenskem prostoru dotlej redko formulirana tako neposredno: »Čas je, da nehamo s šiframi. Nemci so v resnih listih to že zdavnaj opravili. S polnimi imeni na dan!« Anonimizacija piscev kritike za Robido ni le formalna pomanjkljivost, temveč simptom moralne nezrelosti diskurza (»Naša gledališka« 194). Gledališka kritika je bila v tem času večinoma anonimna ali podpisana z inicialkami; prehod k polnim imenom bo dokončan šele v dvajsetih letih. Zahteva po podpisani kritiki in s tem po večji odgovornosti kritikov je Robidova temeljna zahteva, ki jo sam tudi izpolnjuje.

Robidova programska formulacija kritiškega etosa je eden redkih dokumentiranih primerov, ko kritik tega časa vzpostavi metakritiški okvir z eksplicitnimi metodološkimi zahtevami. Kritik mora biti temeljito poučen o stvari, ki jo recenzira – z obveznim predhodnim poznavanjem dramske predloge, po možnosti v izvirniku, s pozornostjo do izpuščenih odlomkov v primerjavi z besedilom in razumevanjem razlike med besedilom in režijsko odločitvijo: »Kako naj sodi kritik o režiji, če ne pozna rokopisa in ne ve, koliko se je režiser držal predpisa, ki mu ga je dal pisatelj.« (»Naša gledališka« 191) Poudarja potrebo po strokovnem znanju, jasnih merilih presoje in po odgovornosti do gledališke institucije in javnosti. Lov na nepredpisane pavze mu je jedro kritičnega pristopa k uprizoritvi – zahteva, ki se navezuje na Levstikov kritiški sistem, temu pa dodaja metadiskurzivni razmislek o pisanju kritike. Robidova zahteva po predhodnem

[64] Možnosti za kvalitetne epizode ni, saj jih igrajo izključno statisti, tri četrt solistov pa je Neslovencev, Čehov in Hrvatov, ki uporabljajo »vse drugo prej kot pa slovenščino«. Tudi ko intendanca spozna, da so tujci neuporabni, jih ne more odsloviti, ker je pogodba z njimi podpisana: »Igralca g. Tišnova ni prej poznal nihče, zdaj ga bo še za drugo leto hranila slovenska Talija.« Tako ne gre več naprej; če želi društvo pretvoriti ljubljanski oder v slovensko gledišče, mora stati za tem razvidna resna volja. Medtem ko so dobri slovenski igralci (Borštnik, Nigrin, Polak) v tujini, kjer briljirajo in jih vsi občudujejo, gledajo Verovška, Nučiča, Danila z ženo v Ljubljani postrani. Tako »se mora seveda še tisto ubiti, kar bi drugače morda uspelo. Dramatično društvo ne poda ničesar, igralci tudi ne ravno veliko, zbor in štatisti pa popolnoma nič.« Zato Robida v finančno rešitev predlaga »vsaj 15 dobrih iger-privlačnic«. Potem ne bo treba rabiti za mašilo iger, ki prinašajo prazne hiše, mašilo je lahko tudi izvirna slovenska igra, kot *Martin Krpan*, ki je v prejšnji sezoni edini zagotovil finančni presežek. »Malo manj samozavesti, malo manj zavisti, a več dela.«

poznavanju besedila v izvornem jeziku je neposredna vzporednica Kordeševi protokritiški dilemi o nedostopnosti predlog v Ljubljani šestdeset let prej.

V istem zapisu nadaljuje: »Gledališče in gledališka kritika je pri nas Slovencih še veliko večja rak-rana kakor kritika in recenzija knjig vobče.« Površno in nedosledno izrekanje »da – ali ne« se Robidi zdi barbarsko, saj si edino slovensko gledališče zasluži poglobljenejšo kritiko od zapisov v desetih vrsticah. Kritiki ne ločijo med besedilom in uprizoritvijo. Ko igralci vloge govorijo »s 'svojimi besedami'«, improvizirajo ali »plavajo«, krivdo pripišejo avtorju in slabemu dialogu, črt pa sploh ne opazijo: »Berite poročila od drugod. Videli boste, da se prepirajo kritiki za en izpuščen stavek. […] Pri nas kritik niti ne ve, da se je sploh kaj izpustilo. […] Kako naj sodi kritik o režiji, če ne pozna rokopisa in ne ve, koliko se je režiser držal predpisa, ki mu ga je dal pisatelj.« Vzrok za žalostne razmere vidi v slabi izobraženosti kritikov in njihovi provincialni ozkosti: »Če je zašel tak mož svoje dni na Dunaj, si ga dobil v Ronacherju in v Apollo-gledališču, a v dvorno gledališče ni šel, ker je vohal umetnost in se spomnil svoje maksime, da je gledališče za zabavo. In ti ljudje, ki niso nikdar ničesar videli in ničesar brali, so pri nas alfa in omega javnega mnenja.«

Od kritika zato zahteva temeljito poznavanje predmeta, tudi režijske umetnosti. Sklicuje se na Ludwiga Tiecka, po katerem je bistvo igralske umetnosti eno najtežje razumljivih področij umetniške presoje, čeprav »ves svet misli, da sme o gledališču – govoriti in soditi«. Vsakdo se ima za poznavalca, »in vendar jih le malo ve, za kaj se gre«. Ker je založnikov malo in še ti ne objavljajo dram, je vsaka slovenska premiera enakovredna novi knjigi. Kritikom odsvetuje osebno znanstvo z igralci, saj je le malokdo dovolj odkritosrčen in pogumen, da bi jim resnico povedal v obraz. Kritika igralcev je namreč tvegana: »Recenzent, ki je poročal manj ugodno o igravcu X, dobi čisto gotovo anonimna grozilna pisma. Seveda, če so taka pisma za človeka sploh poniževalna, so za umetnika naravnost uničujoča. Vplivajo pa le!« Število kritikov oceni trezno: »Slovenci imajo bore malo kritikov in še ti niso bogvekaki. […] Morda bi jih pet do osem naštel optimist, pesimist bi ostal pri treh. In najbrž bi imel pesimist prav!« Njihova dogma naj bo zato neustrašnost: »Zameri se človek itak ne izogne. Če hvališ Cankarja, se zameriš prijateljem Meška, če ga pa nemilo oceniš, se zameriš njegovim pristašem. […] cilj naj bo objektivnost, ne pa osebnost!« Zahteve strne v imperativ: »Poštenost, pogum in odkritosrčnost v srce, znanje v glavo – in potem pero v roko«, saj je kritika »več in višja kakor gledališče samo« (»Naša gledališka« 189–94).

Kot že Aškerc, Robida pomanjkanje pogojev za razvoj dramske sile med Slovenci pripiše v bistvu lirični, mehki psihi naroda in manku prelomnih zgodovinskih dogodkov. »In ker so razmere žalostne, honorarji nizki, gledališče prazno, pisatelji pa ne berejo, študirajo, pilijo svoje gledališke tehnike, raje kopirajo velikane.«

3.2.6.1 *Dom in svet* kot bojni poligon

Robida takoj ob nastopu v *Domu in svetu* (1905) spregovori napadalno in se kot zastopnik klerikalnega kritiškega bloka postavi zoper repertoarno politiko ljubljanskega gledališča. Ob uprizoritvi *V znamenju križa*, zgodovinski sliki iz dobe preganjanja kristjanov, prirejeni po romanu *Quo vadis?* Henrika Sienkiewicza, spregleda, da je *Slovenski narod* teden pred njim pisal o isti predstavi afirmativno in brez ideološke pristranosti. Govekar v *Slovanu* je bil ostrejši, a na nasprotnem ideološkem polu. Polemično razmerje treh glasil ob isti uprizoritvi pokaže, da kritiški diskurz tega časa ni presegel ideološkega razcepa, a ga je vsaj eksponirano registriral. Ob repertoarju sezone zapiše, da je intendanca sledila poduku *Slovenskega naroda*, »da se vodstvu slovenskega gledišča v prihodnje ni treba prav nič ozirati na 'čutila' klerikalcev« (»Slovenska« 1905*,* 58). Vse dobre predstave so po Robidi tako »pisane v duhu in tendenci, kot jo more odobravati le *Slovenski narod*« in jo morata upoštevati *Zvon* in *Slovan*. Kritika teh listov Robidi ne zadošča, srpnost do ideološkega nasprotnika je v ozadju: »Naša kritika pa ne stoji pod iniciativo gotovih krogov, ki so v slovenskem gledišču edino merodajni.«

Robida pohvali redke uprizoritve, kot sta Tolstojeva *Moč teme* (1905), v kateri prepozna skoraj »slovensko narodno igro«, ter *Tuji kruh* Turgenjeva (1906), *Na dnu* Gorkega pa zavrne kot delo »materialista najbolj odurne vrste«, ki krši aristotelska pravila in ne dosega Dostojevskega, ker mu v prikazu propadle »sodrge« – podobno kot Sudermannu in Hauptmannu – manjka »ene poživljajoče moči, vere«. (»Slovenska« 1905, 317) Ambivalentnost njegovega vrednotenja razkrivata recepciji cenzuriranih del. Prepoved Ohorneve igre *Bratje sv. Bernarda* na Dunaju deluje kot reklama, vendar jo Robida kljub uspešni ljubljanski premieri zavrne kot tendenciozno in estetsko nevzdržno, saj naj bi cerkvene like karikirala in »delala cerkev odiozno«, zato napove njen hiter zaton (»Slovenska« 702–3). Podobno očita Halbejevi *Mladosti* (v prevodu Ivana Cankarja) ideološko pristranost in protikatoliško ost, avtor je nastopil kot apostol »proste ljubezni«, vendar liki delujejo neverjetno (prefanatičen kaplan, prepopustljiv župnik), kar naj bi potrjeval tudi slab odziv občinstva, pri reprizi lahko Dramatično društvo komaj upa na še recimo petdeset gledalcev (»Slovenska« 1905, 59). Splošno Robidov kritiški horizont

zaznamujejo odpor do Schillerjevih *Razbojnikov*, averzija do francoskih veseloiger ter skepsa do domače dramatike (npr. Aškerčev *Izmajlov*, *V Ljubljano jo dajmo*), ob hkratnem pričakovanju višjih standardov (Fran Milčinski). Kritičen je tudi do Sardoujeve *Toske*, kjer prizor, ko Toska poklekne pred Marijino podobo ter jo prosi odpuščanja, razglasi za samoumevno neustrezen (»Mislim, da bi bila o tem vsaka beseda odveč.«), avtorja pa za »gledališkega fabrikanta«. (»Slovenska« 1905, 315–7). Celota razkriva normativno, ideološko obremenjeno kritiko, ki estetsko presojo podreja moralno-svetovnonazorskim merilom.

Robidova analitična metoda je bliže dramaturgiji kot impresionizmu. Ob *Martinu Krpanu* izhaja iz poglobljene analize Levstikove predloge, zatem pa preide na oceno predstave, ki je bila izpeljana z naglico: »Sploh opažamo, da slovenska intendanca domače igre spravlja na oder z nekako naglico in hitrostjo; seveda za slovensko delo ni časa, da bi se dobro naštudiralo, napeti pa je treba vse moči za kako *Japonsko vazo*.« (»Slovenska« 1905, 183–6) Robida opazi razliko med dramatizacijo in dramsko formo – z ugotovitvijo, da je *Martin Krpan* »tehnično temeljito premišljena, po tendenci idealno nacionalna dramatska pripovedka«, ki pa ni narodno naivna na način, kakršnega zahteva žanr. Zaznava tudi razliko med tiskano in uprizorjeno obliko igre in kot težavno komentira Govekarjevo tendenco, ki »razdira« harmonijo pripovedke (R.–L., »Martin« 629–30).

Institucionalna diagnoza gledališča je Robidova posebnost. Opazi vzročno zvezo med pomanjkanjem slovenskega ansambla in nemožnostjo razvoja domače dramatike: večina solistov so Čehi in Hrvati, ki se jim ni vredno naučiti slovenščine za par let (»Slovensko« 125).[65] Ob *Na dnu* Gorkega (1904) v *Slovencu* predstavo oceni kot »v vsakem oziru dobro« in našteje igralce; v *Domu in svetu* zavrne ideologijo dela. Ta distinkcija – pohvala uprizoritve, obsodba dela – je v tem obdobju redka.

Robidov prispevek k razvoju slovenskega kritiškega diskurza ni v koherentnem analitičnem sistemu. Uzavesti bolj vrsto pogojev, ki jih veljavna kritika mora izpolnjevati: kritik se mora podpisati, kazati pogum, poznavanje predloge, pozornost do režijske odločitve in institucionalno neodvisnost. Ob koncu sezone 1904/05 sam oceni svojo kritiško pozicijo: »Ko smo pisali svoja poročila, se nismo ozirali niti na desno niti na levo in se nismo dali terorizirati,

[65] Ko Deželni odbor Kranjske dne 26. 9. 1918 imenuje Robido za gledališkega cenzorja, se njegovo razmerje do institucije obrne od zunanje kritične pozicije k notranji regulativni.

ampak smo bili prepričani, da mora biti kritika objektivna, če je tudi nekoliko trda. Kar je bilo dobrega, smo hvalili, slabo smo pa grajali.« (»Slovenska« 1905, 317)

Opazi, da odborniki, ki jim očita nedelavnost, njegovih priporočil ne upoštevajo. Ta institucionalna nemoč kritike in njena operativna nevplivnost sta prav tako simptom tega obdobja. Robida vzpostavi standard, ki ga bo Koblar pozneje nadgradil s pedagoško dialoškostjo, Vidmar pa s teoretsko zahtevo po estetski avtonomiji. Rubrika *Strune in strele* Evgena Lampeta, Robidovega urednika, ki jo Koblar pozneje razvije v *Iz naše dnevne kulture*, nakazuje, da Robidov impulz ni ostal brez odmeva.[66] Še bolj kot to pa rubriki materializirata metadiskurzivni razmislek o javni recepciji kritiških odzivov v pismu Otona Župančiča Antonu Aškercu leta 1900.

Robidov kritiški opus zaznamuje napetost med metodološko ambicijo in ideološko zaznamovanostjo: zahteva po neodvisnosti in strokovnem znanju se neprestano bori z moralno-normativnimi presojami. Kljub temu ta opus pomeni premik od protokritiške benevolence in od polemične publicistične faze k artikuliranemu, čeprav še ne dokončno estetsko emancipiranemu kritiškemu diskurzu.

3.2.7 Kritika kot sistemska analiza in organizacijska intervencija – Etbin Kristan (1895–1912)

Etbin Kristan začne objavljati gledališka poročila v začetku devetdesetih let v zagrebškem *Agramer Tagblatt* v času intendanta Stjepana Miletića; s tem pridobi vpogled v srednjeevropski gledališki prostor in zavest o nacionalni marginalnosti slovenskega odra. Konec devetdesetih let je idejni nosilec porajajočega se delavskega gibanja v Trstu in urednik prvega slovenskega socialdemokratskega časopisa *Delavec – Rdeči prapor* (1898–1911). Kot vodja Jugoslovanske socialdemokratske stranke od leta 1897 razvije tezo, ki določa ves njegov kritiški diskurz: »Jugoslovansko vprašanje ni politično, marveč kulturno.« (Kermavner, »O političnem« 5–6) Ko ideja jugoslovanstva stagnira, se zaposli na področju kulture. Gledališče pri njem nastopa kot kulturni projekt, tako kot gledališka kritika nikoli ni zgolj estetski komentar, temveč intervencija v javni prostor.

[66] Rubrika *Strune in strele* Evgena Lampeta na ovitku revije napoveduje poznejšo Koblarjevo rubriko *Iz naše dnevne kulture*. Obe z ironičnimi pripombami rahljata resnobnost kulturnega časopisja, na primer o togosti A. Aškerca ali odvečnosti kritiškega pisanja. Lampe se ob koncu sezone 1905/06 repertoarja dotakne le mimogrede, bolj pa izpostavi družbeno vlogo gledališča v Ljubljani: kulturni napredek mesta naj bi se kazal v obrazih in odzivih občinstva, zlasti v parterju in med dijaštvom, ki ustvarjata gledališko vzdušje ter povzdigujeta svoje odrske »malike«.

Ta dvojnost določa strukturo Kristanove kritiške metode: vsaka uprizoritev je hkrati estetski in kulturno-politični problem. Ker *Rdeči prapor* gledališko poročanje organsko veže na agitacijo za socialistično opredelitev, Kristan vzpostavlja kritiško avtoriteto kot zavezanost principu in ne kot uredniško rutino. Vzporedno nastopa kot igralec, dramatik, prozaist in vodja dramske šole Dramatičnega društva (1909–1910), kar mu daje institucionalni vpogled v produkcijske pogoje za uprizarjanje.

Pomemben prelom v Kristanovi kritiški praksi pomeni polemika z vodjo Deželnega gledališča Franom Milčinskim leta 1900 (»Poročilo tajnika« 2–3). Milčinski izhaja iz teze, da so kritike kontraproduktivne: najbolj obiskane predstave prejemajo najbolj negativne ocene, domačih avtorjev pa publika, vajena čitalniškega diletantizma, ne sprejema – nesoglasje med kritiko in publiko naj bi izginilo z opustitvijo literarne vrednosti igre kot merila. Janko Traven to označi za »logični nonsens«. (*Aškerčev* 117). Kristan zagovarja diametralno nasprotna stališča: dela, ki zgolj polnijo blagajno, niso v interesu umetnosti; dramatika ni rokodelstvo; poslanstvo gledališča je plemenitenje publike. Milčinski Kristanovo stališče označi kot »šolarsko« (»Vaša Talija?« 2–3), *Slovenec* mu pritegne, gledališče »naj nas razveseljuje; kdor podtika gledališču kak drug namen, se vara« (»Občni« 3). Vzgajamo se lahko iz knjig. Aškerc posreduje spravljivo, župan Hribar prizna intendanci uspehe, Cankar pa Milčinskega bodri v zasebnem pismu, čeprav so njegova stališča dejansko bliže Kristanovim (»Pismo« 102–3). Polemika se izteče v brezplodnem vrtenju, a je simptom gledaliških razmerij do leta 1914.

3.2.7.1 Stagnacija repertoarja in razkorak med literarno produkcijo in odrsko prakso

V programskem članku »Vprašanje slovenske drame« (1906) Kristan opaža, da »ubožni« spored zaostaja za »prav tako nič kaj hvalevrednim ljubljanskim nemškim gledališčem«. Slovenska repertoarna situacija stoji na mestu, videti ni mogoče »nič klasičnega, nič modernega, nič resnično novega, predvsem nič izvirnega« (Prav tam). Izvirna produkcija ni tako borna, kakor bi človek sodil po repertoarju. Osrednja teza je razkorak med literarno produkcijo in odrsko recepcijo Cankarjevega opusa. *Kralj na Betajnovi* se je pojavil »kakor meteor in takoj spet izginil«, *Jakob Ruda* je že pozabljen, uprizoritev *Za narodov blagor* pa je blokiralo vzdrževanje vezi med liberalci in Dramatičnim društvom (Traven, *Pota* 127–8; »Cankarjeva« 4). Ko se praizvedba *Narodovega blagra* vendarle zgodi (december 1906), Kristan prepozna »fenomenalen dogodek za Ljubljano«; aplavz ob Ščukovi revolucionarni

proklamaciji je »bil nekaj svečanega v gledališču, ko so zacinkale razbite šipe« (»Za narodov« 52).[67] Ob cenzurni prepovedi *Hlapcev* (1910) brani avtonomijo umetnosti z lapidarno formulacijo: »Tudi pesnik je učitelj. Seveda – zato se ni čuditi, da ga učenci ne ljubijo.« (»Gledališka cenzura« 2)

Kristanova kritiška metoda presega binarno delitev na dobro in slabo predstavo. Izhodišče je vselej analiza dramske predloge, ki ji sledita ocena uprizoritvene realizacije in refleksija o produkcijskih pogojih. Leta 1909 sprejme uprizoritev drame *Žetev* F. A. Šuberta (prevede jo Zofka Kveder), »v čeških delavskih krogih dobro znanega« nekdanjega ravnatelja Narodnega divadla v Pragi, ki je že gostovala v dunajskem Delavskem domu. Pristop k analizi določi socialistično politično prepričanje.

Kristan iztrga dela iz konteksta nastanka in postavi njihov simbolni pomen v neposreden politični okvir: *Vstajenje* po Tolstoju, Schönherrova *Zemlja* in Ibsenovi *Stebri družbe* so zanj dokumenti o situaciji Slovencev. Neuspeh Shakespearove tragedije *Julij Cezar* (rež. Nučič, 1910) pripiše sistemskemu vzroku: operetni repertoar je kvaril okus občinstva, ansambel brez prakse pa ni zmožen prehoda v visoko tragedijo – prva aranžirana izkušnja je bila šele v ponedeljek, premiera pa v soboto: »To se še z bolj izvežbanim osobjem ne more riskirati, kaj še z našim, ki seveda ni krivo, da nima več vaje.« (»Slovensko« 2) Pri analizi Cankarjeve *Lepe Vide* (rež. Verovšek, 1912) uvede kategorijo recepcijske discipline: zamujanje, loputanje in nemir občinstva »ubijejo devet desetin 'štimunge'«, tehnični aparati so »popolnoma nezadostni«, fantazija ne more nadomestiti materialne infrastrukture, piše v *Zarji* leta 1912. S tem anticipira poznejše teze o soodvisnosti estetske forme in produkcijskih pogojev – v slovenskem kritiškem prostoru tega časa pri nobenem drugem avtorju ne zasledimo primerljivega vpogleda. Značilen prislov argumentacije je »pač«, ki sodbo relativizira glede na materialne razmere in kritično pozicijo izmakne pavšalnosti.

Iz kritiške diagnoze Kristan izpelje sistemske zahteve: vzpostaviti je treba stalno dramsko šolo, razbremeniti preobremenjeni ansambel in uvesti več ponovitev resnih dram, ne le »obligatni dve« (»Grešna« 2). Posebej pomenljiva je zahteva po regionalni infrastrukturi: »Dokler imamo edini oder v Ljubljani, ne pridemo daleč. Za pisatelja ne more biti mikavno, pisati samo za eno

[67] Ljubljansko uprizoritev je režiral Čeh Vilém Taborský, Ščuko je interpretiral Otokar Boleška, Grozda Dragutinovič, Grudna Verovšek.

pozornico.« (»Vprašanje« 22–4) Za vodenje gledališča predlaga Cankarja kot »naravnost idealno sposobnega, odgovornega in umetniško neodvisnega«.

Kristan dosledno ločuje med umetniško in ideološko presojo. Ko govornik Kranjskega deželnega odbora moderno dramatiko označi za tisto, ki je zašla na »kriva pota«, se odzove: »za umetnost je merodajno zgolj umetniško stališče«, deželni odbor pa ni umetniška instanca (»O deželnem« 3). Enako načelo uveljavlja pri spodbujanju netalentiranih piscev domačih del: ob *Erazmu Predjamskem* F. V. Jelenca ugotavlja, da vse ploskanje, prazne pohvale in ohranjene iluzije avtorju niso dali jasnega signala o lastnostih igre – »Shakespeari se ne porajajo vsak dan« –, ob *Kralju Matjažu* J. Špicarja pa, da gre za »kombinacijo narodne pravljice in malopomembnih vsakdanjih epizod brez notranje zveze«; tudi popravki ne bi pomagali (»Kralj« 3). *Naši krvi* F. S. Finžgarja pripiše dve slabosti: premalo stika z gledališčem in okorno dramatsko tehniko, ki »do neznosnosti podčrtava tendenco« (»Slovensko« 1909, 3). *Rdeči prapor* ob premieri Kristanove lastne drame *Kato Vranković* (rež. Nučič, 1909) s pomenljivo gesto razkrije redko časnikarsko samoomejitev: »Avtor sam je s tem listom pretesno združen, da bi mogli na tem mestu govoriti o njegovem delu.« (»Gledališka cenzura« 4)

3.2.7.2 Socialistična drža kot novum kritiškega diskurza

Etbin Kristan vpelje v kritiški prostor sistematičen tip pisave, s kakršnim govor o evoluciji kritiškega diskurza sploh postane mogoč. Socialistična drža v letih 1900–1912 je novum, ki ga njegova pisava vnese v prostor kritiškega vrednotenja: kritika ni več zgolj spremljevalka repertoarja, temveč dejavnik za preoblikovanje gledališke kulture – vpeta v družbo, a zavezana umetnosti. Kristan odstopi od linearne dihotomije med dobro in slabo predstavo, razširi referenčno polje na evropsko dramatiko in prepleta ideologijo z estetiko ter estetiko z ideologijo. Njegov diskurz kot prvi v slovenskem prostoru inovativno povezuje socialistično družbeno teorijo, estetsko analizo, institucionalno refleksijo in organizacijsko reformno misel – in s tem ustvari pogoje, da je o evoluciji slovenskega kritiškega diskurza sploh mogoče govoriti.

Zapis »Zakaj bi Ljubljana ne posnemala Maribora?« v *Jutru* razkriva konceptualno neizoblikovano razumevanje jezikovne enakopravnosti v Kraljevini SHS leta 1922. Kot zgled navaja mariborsko gledališče, ki že drugo sezono uprizarja srbske in hrvaške drame v izvirniku, ter to prakso povezuje s pozitivnim odzivom občinstva in pozivom Ljubljani, naj kot »tretje

jugoslovansko mesto« prevzame mariborski model. Besedilo gledališču pripisuje vlogo narodnega in kulturnega zbliževanja, prevajanje pa zavrača kot nepotrebno, saj naj bi izvirni jezik zagotavljal večjo avtentičnost, medtem ko je prevod označen kot »približen in bled«. Argumentacijo dodatno utrjuje primer ljubljanskih porotnikov, ki so zavrnili prevajalca hrvaščine z obrazložitvijo: »Tega nam ni treba! Vse smo razumeli!« Takšno razumevanje izvirnika kot »praktično – jugoslovanske« rešitve združuje estetske, pragmatične in politične poudarke, pri tem pa prezre razmerja moči in možne posledice za slovenski jezikovni prostor (»Zakaj« 2).

3.2.8 Prelom s tradicijo in pretvorba razumevanja sodobnosti v estetiki – Izidor Cankar (1906–1925)

Po letu 1913, ko uredništvo revije *Dom in svet* prevzame Izidor Cankar, se publikacija iz tradicionalnega katoliškega vzgojnega lista preoblikuje v intelektualno zahtevnejšo kulturno revijo. Prevzem simbolno vpelje s psalmom iz *Izpovedi* sv. Avguština in s sliko Hinka Smrekarja na platnicah. Cankarjev program temelji na premiku od utilitarno-pedagoškega vrednotenja umetnosti k estetsko avtonomni refleksiji – to je temeljni razlog, zakaj v analizi kritiških diskurzov govorimo o Izidorju Cankarju, ki sam ni bil primarno gledališki kritik.

Dom in svet ohrani katoliško vrednostno orientacijo, toda Cankar jo reinterpretira v smeri liberalnejšega konservativizma in večje odprtosti do sodobnih umetnostnih tokov. Prelom zahteva odmik od »idealistične kritike« Lampetovega *Doma in sveta* in obračun s paternalizmom Aleša Ušeničnika (»Izidor« 56–7). Namesto Julesa Verna in Walterja Scotta postavlja v ospredje Sofokla, Danteja, Shakespeara, Ibsena, Tolstoja, Dostojevskega: »Vsi so imeli povedati stvari, ki morejo, morajo zanimati zlasti odrasle ljudi« (»Ob 50-letnici« 179–82), nasprotno pa je slovenska literatura umetniško malenkostna in »življenjsko brezpomembna. […] Kako pa bi moglo zanimati odraslega človeka, kar piše npr. Fran Govekar?« Estetski učinek ni le sinonim za videz kreposti, odpovedati se ni treba nobeni temi, apriorni konflikti so odveč – in mlade je ta sugestija privlačila. »*Dom in svet* ne misli, da je že kaj storil, če je samo 'modern' … dasi seveda ne more biti drugačen, nego modern, to se pravi, sodoben.« (»Strujarstvo« 1–2)

Dilema, ali sta si katoličtvo in umetnost zaveznika ali antipoda, je ključna za idejno enotnost »dominsvetovske skupnosti«. Brez stika z evropsko ustvarjalnostjo in brez interesa za domačo

umetnost slovenski katoličani po desetletjih umetniške pasivnosti ne morejo postati nosilci kulture naroda; premik zagotovi le duhovna struktura, ki zavrača apriorni konflikt. Cankar nastavi pogoje za modernizacijo slovenske katoliške kulture, h katerim je v odsotnosti dialoga pristopil že z *Obiski* (1911); po letu 1917 pa se s cerkvenopolitičnim sistemom ne bode več. Finžgar, član razsvetljenega duhovništva, ga podpre: orientacija revije naj se otrese vse politične »čobodre« in zbere ustvarjalce, ki bodo delali iz moči vere, mimo pedagoško-didaktične struje (»Dominsvetovci« 8–9).

V tem okviru se gledališče v reviji pojavlja posredno, skozi razprave o dramatiki in kulturni vlogi odra. Cankarjev poskus vpeljave amaterskega Ljudskega odra (»Slovensko« 1911, 191) izhaja iz razprav Romaina Rollanda o gledališču kot fenomenu, vezanem na kultiviranje občinstva. »Zame ni dvoma, da mora ljudstvo k umetniku.« (»Ljudsko« 374–5) Toda zavrača poenostavljeno razumevanje »ljudske umetnosti«: kot ve od dunajske šole Aloisa Riegla, umetnost ni razdeljena na visoko in nizko, temveč na avtentično in nepristno; ključni proces zbližanja se odvija na strani občinstva, ki se mora kulturno razvijati, da bi sprejemalo kompleksnejše umetniške forme.[68] Gledaliških kritik ne piše; gledališče obravnava predvsem z dramskimi kritikami o slovenskih avtorjih (»Krivoprisežnik« 199).[69]

Z zapisi o novih dramskih delih, v katerih estetsko analizira notranjo strukturo, dramatični konflikt, dialog in idejno sporočilnost, oblikuje metodološki okvir. Finžgar v *Naši krvi* (1912) kot »propagator idej« ostaja ljudski in ne posega v globino. Opozori na vzgojni namen dela, vendar je Finžgar »le dramatiziral kos zgodovine«, kar po absolutnem literarnem merilu ne zadošča za veliko dramo (»Naša« 191). Ob Danilovi dramatizaciji Sketove povesti *Miklova Zala* napade množično dramatiziranje proze: dramatizacije so »skoro nujno slaba reč« in kvarijo občutek za dramatiko, zato »naj bo sedaj dramatizacij približno dovolj« (»Miklova« 191–2). Ob komediji *Vdova Rošlinka* C. Golarja (1925) preseže literarno presojo in s kritiko repertoarne politike nastopi kot sociolog gledališča: »Kako bi mogli zopet začenjati z *Rokovnjači*, ki so umetnostno popolnejši in snovno bogatejši od najnovejše komedije?« (»Vdova« 4–5) Kritika je zgled kompaktnega diskurza – argumentirano neprizanesljiva, a civilizirana celo do komedijskega polizdelka. Poudari, da je povojni repertoar kakovostnejši in občinstvo zrelejše, zato vračanje k starejšim modelom pomeni nazadovanje.

[68] Na Finžgarjevega *Divjega lovca*, otvoritveno uprizoritev Ljudskega odra, je Cankar peljal Franceta Koblarja in mu po predstavi naročil poročilo (Koblar, »Gledališče« 105).
[69] Cankar opozori Robido, da je pri predelavi igre *Krivoprisežnik* zamolčal izvirno avtorstvo L. Anzengruberja.

Posebej pomenljiva je Cankarjeva fiktivna oglasna notica za francosko operno noviteto *Žongler M. B.* (136). Potem ko so se »zmerjanje kritikov« in »apeli na kulturnost« izkazali za neučinkovite, gledališče vzpostavlja stik s »širokimi plastmi ljudstva« s spektakelsko logiko »menažerije«, vabi z obljubo o novih kulisah po vzoru dunajske dvorne opere – »vstopnice na razpolago v Šešarkovi trafiki«. Satirični ton stopnjuje hiperbolična podoba občinstva, ki naj bi prepoznalo »vsako gos posebej po glasu … in po perju«; besedilo razkrije razkorak med idejo kulturne vzgoje in populistično logiko gledališkega marketinga, ki razveljavi elitistični prizvok hoje v gledališče.

Publicistični slog Izidorja Cankarja je medvrstičen, argumentacijsko eksaktno in retorično razgiban, strukturno jasen tudi v negativnih sodbah. Terminologijo in prispodobe uporablja na literaren način; pisava se giblje med opisom, pripovedjo in razpravo z ironičnim družbenim komentarjem, mestoma aforistično (»Psevdonimen« 170).[70] Duhoviti podton, ki strukturira stavke z mnogimi podpičji in vrivki, proizvede vtis dinamičnega intelekta; merilo presoje je delo, ne njegov avtor, presega linearni pomen in vzpostavlja svež diskurz brez profesorske didaktike.

Medtem ko Lampe v zahtevi po ustvarjanju umetnin črpa iz literarne teorije Horaca in Lessinga (»Naše obzorje« 6–10; »Naše kritično stališče« 13), je Cankarju umetnost sintetični izraz duhovnih teženj časa. Estetski ideal dunajske šole je bil umaknjen od »mehke pobožnosti« in od dvojic lepo/grdo, koristno/nekoristno, visoko/nizko – umetnostni koncept Cankarja določa odpor proti normativizmu. Kot piše Tomaž Brejc, je Cankar del generacije, s katero se v letih 1885–1914 razvije avtonomna umetnostna zgodovina, ki normativni koncept stopnjuje v zgodovinsko-razvojnega in ne prizna apriornih sodb (669–74). Poučevanje umetnikov je tej optiki deplasirano; rabo besede »umotvor« zamenja teorija umetnine kot organizma, pojem, s katerim se je Iz. Cankar srečal pri J. E. Kreku. V eseju »Evolucionizem v estetiki« (1908) zapiše: »Vsaka doba je imela svojo umetnost, ki je bila izraz in simbol njene kulture, njenih teženj, zakaj bi je ne imela naša?« (44)

Ob uprizoritvi *Kralja na Betajnovi* v čast Ignacija Borštnika (1913) Cankar izpostavi problem nepoglobljenega občinstva in relativizira sam pojem jubileja: Borštnikovega razume kot

[70] Ivana Prijatelja Cankar okrca blago in ga kot referenta *Vede* poimenuje »psevdonimen kritik«, ker v poročilu »Iz našega slovstva po novem letu 1914« ni omenil *Doma in sveta*.

posreden »jubilej Ivana Cankarja« in obenem kot simptom recepcijske vrzeli, saj občinstvo drame še vedno ne razume (»Jubilej« 200). Ne le vsebina dogodka ali pojav novih umetniških smeri – še večji pogoj za obstoj kulturne dejavnosti je recepcija. Cankar dogajanja v bližnji tujini ves čas zasleduje: poroča o Richepinovi dramatizaciji Cervantesovega *Don Kihota* v izvedbi Comédie Française (Zagreb, 1906) in komentira spore med umetniškimi smermi v prehajanju od impresionizma k ekspresionizmu. »Novo pojmovanje umetnikove naloge nastaja počasi, skoro nezavedno.« (»Don Quijote« 378–9)

Cankarjev prispevek k razvoju kritiškega diskurza je metodološki. Zavrača tradicijo idealistične katoliške kritike in njeno moralno-pedagoško hierarhijo vrednot; za seboj pusti generacijski konflikt med normativno kulturno kritiko in estetsko orientirano refleksijo, ki prizna avtonomnost umetniškega dela in pravico umetnika do tematske svobode. V katoliški publicistiki vzpostavi argumentacijsko dosledno in dialoško obliko pisanja o umetnosti. Dejstvo, da diskurzu umetniške svobode sredi dvajsetih let sledi kategorialni aparat Josipa Vidmarja, potrdi, da je sproženi proces ireverzibilen.

3.2.9 Kriteriji tranzicijske oziroma pozne protokritiške poročevalske faze (1893–1918)

Tranzicijska poročevalska faza vpelje diskurz, ki je v objavah praviloma neavtoriziran in se pojavlja v nazorsko različno orientiranih slovenskih časopisih (*Slovenski narod*, *Slovenec*, *Rdeči prapor*, *Zarja*) ter revijah (*Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*), pri čemer je prisotna tudi nemška tradicija *Laibacher Zeitung*. Formalno sledi modelu protokritiškega pisanja, njena učinkovitost variira glede na uredniško politiko, verziranost in talent piscev. Objave ocenjujejo dramske predloge, igralske deleže in celotno predstavo; razumevanje vloge režije ostaja predmoderno, pretežno kot usmerjanje odrskega prometa, režiser v kritikah pogosto ni poimenovan. Nazorska razhajanja stopijo v ospredje, oblikujejo se konkurenčna kritiška prizorišča, ki kljub razlikam delujejo konstruktivno.

Izstopajoča kritičnost *Slovenca*, izražena z odkloni, npr. do češke dramatike, dodatno krepi avtonomnost kritike. Socialistični pandan oblikuje Etbin Kristan v tržaškem časopisu *Rdeči prapor* in kasneje v *Zarji* v Ljubljani. Po letu 1913 Izidor Cankar v reviji *Dom in svet* preusmerja kritični diskurz k moderni, depolitizirani percepciji umetnosti, pri čemer je kritika uprizarjanja še vedno podrejena oceni dramske pisave – kot pisec, ki se primarno ne ukvarja z

gledališko kritiko, na organizacijski ravni spodbudi delovanje Ljudskega odra (1911), ki pa ne uspe.

Javni prostor kritike generira polemična nesoglasja, pri čemer se v kodeks nevtralnosti pogosto vpletajo osebni interesi. Pri utemeljevanju stališč je pogosta duhovitost. Fran Zbašnik kot prvi epistolarni gledališki kritik dvomi o produktivnosti svojega dela, Aškerc vidi kritiko kot uredniško nalogo, Župančič pa z njo prekine že po eni sezoni.

3.3 Dramsko normativna kritika (1919–1939)

3.3.1 Sistematična analiza uprizoritve in zagovor umetniške avtonomije – Fran Albreht (1919–1930)

Fran Albreht (pred vojno Albrecht) v svojih kritiških prizadevanjih sledi modelu sodobne kritike, ki presega protokritiški diskurz. Njegovo idejno razmerje do sveta se je oblikovalo med študijem prava na Dunaju leta 1909, kjer je z Avgustom Pirjevcem obiskoval predavanja Karla Krausa in sledil njegovi reviji *Die Fackel*. Dunajsko izkustvo ga je zaznamovalo kot kritika, ki razume organsko zvezo med politično-ideološko svobodo in estetiko sodobnega gledališča (Borko, »Zapiski« 1169). Po literarnem sodelovanju pri *Ljubljanskem zvonu* od leta 1908 objavi prvo dramsko kritiko o *Volkašinu* Frana Milčinskega leta 1913 (»F. Milčinski« 557–8), disciplinirano kritiško prisotnost pri Drami pa vzpostavi od leta 1919 – ne po naključju, kajti to leto pomeni nadaljevanje gradnje slovenske gledališke podobe po medvojni abstinenci, ko je Ljubljana obstajala brez svojega gledališča (Štih, »Uvodna« 6–7). Desetletje 1922–1932 ureja revijo *Ljubljanski zvon*, nato sodeluje pri ustanovitvi *Sodobnosti*.

3.3.1.1 Polemike in oblikovanje kritiških načel

V drugi številki *Maske* leta 1920–21 Albreht doživi prvi polemični odziv. Branislav Micić (Branko Ve Poljanski, z bratom Ljubomirom vodja gibanja Zenit) mu očita, da njegova kritika ni »prava umetnostno kritična kritika« in da klasificira drame »kakor kak srednješolski profesor«, ne da bi igralcem karkoli dodal (»Igralec« 27). Uredništvo *Maske* polemiko sklene s preusmeritivijo k dramski namesto igralski kritiki (»Kritika« 27–8). Ta spor je negativno ogledalo Albrehtovega razvoja: razkriva temeljno napetost v kritiškem prostoru glede vloge in narave gledališke kritike. Albrehtov metadiskurzivni odgovor sledi leta 1926: »Niti najslabša,

še tako osebno in zlohotno zaostrena 'kritika' ne bi mogla odvrniti občinstva od gledališča, ako je v tej publiki resnična potreba po njem.« (»Drama 1926« 633) Kritika je tako umeščena kot sekundarni kulturni pojav, ki ne more nadomeščati niti ovirati primarne umetniške potrebe, temveč jo le odslikava in komentira. Med prvimi aksiomi Albrehtovih kritiških prizadevanj je skrb za izvirno slovensko dramo (»Drama 1924« 937); krivde za redkost originalnih del na odru ne pripisuje dramaturgom, temveč uprizoritvam, ki avtorjev niso motivirale za nadaljnje pisanje.

Temeljni konflikt med Albrehtovim teatrocentričnim fokusom in Vidmarjevo literarnocentrično vizuro se izriše v polemiki ob Vidmarjevi kritiki *Veronike Deseniške* leta 1925. Albreht razdeli nosilce slovstva na produktivno in neproduktivno skupino: slednja postane destruktivna šele tedaj, ko se namesto z lastnim delom skuša afirmirati z negiranjem produktivnih sil (»Epilog« 313). Vidmarjevo kritiko označi kot subjektivno pošteno, a objektivno »ozkosrčno« in odstopi od njegovih parametrov »večne veljavnosti«, bližjih literaturi, ter se usmeri k vrednotenju gledališča kot permanentne umetniške prakse. Spor se nadaljuje ob Župančičevem zborniku, ki ga Albreht uredi: pod Vidmarjevo oceno uredniško utemelji izbor, hkrati pa prizna odprtost in nedokončanost Župančičevega opusa (»Pojasnilo« 373–8).

Razvoj kritiških kriterijev je razviden tudi iz polemičnega soočenja z Bratkom Kreftom ob Skrbinškovi režiji Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* leta 1928. Kreftov kritiški zapis – prva apologija sodobne gledališke percepcije, ki izpostavlja element odrske režije (»Pohujšanje« 747–54), sproži Albrehtovo nasprotno oceno. Skrbinškova režija mu je »mrtvorojen poizkus«: tipičen vzorec golega intelektualizma, ki je uničil umetniško verjetnost, ker se je dvignil nad Cankarjevo lahkotno improvizacijo in jo spremenil »v nekaj težkega, študiranega in iztuhtanega«. Dramsko predlogo ocenita s Kreftom podobno, razhajata pa se glede njene režijske izpeljave – razhajanje ostaja interpretativne narave in ne zadeva kritiškega diskurza kot takega.

Ključni dokument za razumevanje razvoja Albrehtovih kriterijev je besedilo »O gledališču in kritiki« (1930), nastalo kot odziv na napad ravnatelja Drame Pavla Golie, ki je v *Slovenskem* narodu kot glavno oviro dramskega gledališča navedel gledališko kritiko in urednika *Ljubljanskega zvona* (»Naša drama« 7). Albreht odgovori, da je javni zavod javno odgovoren svojemu narodu in da vprašanje ni birokratske, temveč umetniške narave (»O gledališču« 252–

5). V istem besedilu pritrdi Debevčevi ugotovitvi, da »Slovenci doslej nismo imeli in še nimamo gledališkega kritika v pravem pomenu besede«, a opozori, da Debevec pri presoji posameznih kritikov ni upošteval meritorno ustreznih meril – celokupne in absolutno nepristranske presoje pri poznavanju tvarine, umetniškem čutu in notranji svobodi. Do leta 1930 so se Albrehtova kritiška načela jasno izoblikovala: kontinuirano in sprotno spremljanje gledaliških predstav, primerjalni pristop, neodvisnost od institucionalnih pritiskov ter konceptualna misel o poslanstvu gledališča. Najbolj sistematično jih artikulira v »Fragmentu o živem gledališču« (1958), kjer zagovarja pisanje zgolj tistih kritikov, ki »primerjajo in ocenjujejo suvereno in nepristransko, vendar z dobrohotno strogostjo; ki imajo dovolj občutka za gledališko kulturo, da razločujejo med gladko rutino in enkratno umetniško kreacijo«; in ki imajo tako individualni estetski kriterij kot tudi svoj koncept oziroma mišljenje o poslanstvu gledališča v specifični kulturni situaciji svojega naroda. (193)

3.3.1.2 Teatrocentrizem in zagovor avtonomije gledališke umetnosti

Merilo za presojo repertoarnih odločitev Albreht razvija skozi konkretne primere. Gostovanje hudožestvenikov ter Putjatova postavitev *Idiota* Dostojevskega in Šestova režija *Vojička* v sezoni 1922/23 postaneta referenčni merili, ob katerih presoja druge predstave sezone (»Drama« 189–92). Šestove režije ocenjuje z zadržkom: kvantitativno so opravile ogromno delo, toda ne v sorazmerju s kvaliteto, ker so le »pokorno orodje avtorja in ne ustvarjalna umetnost«. Kreftov Delavski oder vrednoti kot enakovreden del gledališkega prizorišča (»Gledališka« 632). Stik z Albrehtom naveže tudi Slavko Grum, potem ko Slovenska matica zavrne *Dogodek v mestu Gogi*; igra izide v *Ljubljanskem zvonu* v prvi številki leta 1930 (Verstovšek 360–3).

V skladu z načelom teatrocentrizma Albreht brani gledališče kot samostojno in neodvisno umetniško ustanovo. Že leta 1921 obsodi birokratizacijo: »Država bi pri podržavljenju gledališč morala interesirati samo njihova finančna plat, vse drugo mora prepustiti kulturnim ljudem.« (»Drama 1921, 444) Isto stališče ponovi ob anketi Udruženja gledaliških igralcev: »Gledališki umetnik v svojem umetniškem poslu ne more biti kategoriziran uradnik, tako tudi eksistenca gledališča ne sme biti odvisna od vsakokratnih budžetnih kapric.« (»Gledališče v« 127–8) Za Albrehta je kriza gledališča v prvi vrsti umetniška kriza: »Gledališka kriza je v nedostatku umetnosti.« (»Gledališka« 624–5) Kritika ne more biti njen vzrok; kvečjemu razkriva njen obstoj.

Med kritiškimi kriteriji je posebej opazna pozornost do odrskega jezika. Že leta 1921 zapiše: »Slovenščina, ki jo govori danes slovenski igravec na slovenskem odru, ni slovenska, ni živa, ni resnična, ni ljudska.« (»Drama« 1921, 188) Ta dimenzija kaže, da Albreht gledališko uprizoritev razume kot celoto kulturnih in jezikovnih praks, ki presegajo zgolj dramaturški ali režijski vidik. Med kritiškimi zapisi, ki razkrivajo zrelost Albrehtove dikcije, izstopa ocena Mahničeve uprizoritve Gogoljevega *Revizorja* (1953): Albreht ugotovi, da je želja po nešablonski rešitvi pripeljala do pretiravanja; realizem in nadrealizem sta se izrodila v supranaturalizem, Gogoljeva fina niansiranost pa v burlesko (»Bridki« 6). Albrehtovi kritiški kriteriji so se razvijali od impresionistično obarvanih poročil v prvih povojnih sezonah k analitično zahtevnejši in konceptualno utemeljeni kritiki, ki jo po letu 1945 nadaljuje pri *Slovenskem poročevalcu*.[71] Bojan Štih zapiše, da Albreht ni zgrešil »nebesne strani« v ocenjevanju idejnih tokov v slovenski kulturni zgodovini (»Franu« 193–4). Pozitivistični moment v njegovem razumevanju kritike ostaja kontinuitetna vez med politično-ideološko orientacijo in estetskim vrednotenjem: kritika »misli« slovenstvo v celoti, ne le posameznih uprizoritev.

3.3.2 Institucionalna stabilizacija diskurza in pedagoški model kritike – France Koblar (1929–1932)

Koblarjeva biografija – od proletarskega okolja v Železnikih, kjer kot dijak v okviru Prosvetnega društva vzpostavi igralsko skupino in v lastnem prevodu uprizarja Grillparzerja, Hebbla, Schillerja in Vojnovića, prek izobraževanja na ljubljanskem Alojzijevišču do študija klasične filologije in slavistike na Dunaju (1911–1915) – že v izhodišču nakazuje metodološki okvir prihodnje kritiške prakse. Korenine ima v humanistični razgledanosti in v neposredni gledališki izkušnji, ne v ideološkem aktivizmu (*Moj* 123). Med študijem v *Domu in svetu* objavlja pesmi in črtice »po navadi s socialno tematiko«, simpatizira z idejami J. E. Kreka, njegov svetovni nazor pa se oblikuje v smeri krščanskega socializma. Kulturno problematiko postavi pred neposredno politično delovanje in tako kritiško dejavnost umesti na razmeroma nevtralno področje kulture, ki je omogočalo širši družbeni konsenz.

[71] Polemika s Stanetom Severjem o zvezdništvu (»Previsoko sem meril«, 1955), z Lojzetom Filipičem o *Krpanovi kobili* (»Besede, besede…«, 1956). Svoje pojmovanje uprizoritvene kulture je prikazal v besedilih »O naši odrski kulturi« (1955) in »Fragmenti o živem gledališču« (1958).

Urednikovanje pri *Domu in svetu*, ki ga Koblar prevzame 1923 in vodi do spora s klerikalno desnico 1937 (z vmesno prekinitvijo 1931–1932, ko postane kritik pri *Slovencu*), je ključen institucionalni okvir za razvoj kritiške pisave. Koblarjeva razpetost med profesuro (1919–1946), vodenjem uprave Radia Ljubljana (1935–1941), urednikovanjem in gledališko kritiko je bila posledica obsežnega kulturnega angažmaja, ki je v kritiški diskurz vnesel specifično recepcijsko odprtost.[72] Ko v letih 1919–1939 sledi predstavam Drame SNG Ljubljana, nastane okrog tristo sedemdeset ocen in kritičnih prispevkov – po vsebinski raznolikosti najobsežnejši rezultat slovenske gledališke publicistike po letu 1920 (Kalan, »Zapisek« 57–61).

Metodološko Koblarjevo pisanje izhaja iz klasične filologije in primerjalne dramaturške tradicije: od antične tragedije do Shakespeara in moderne evropske dramatike. V razpravi »O drami, gledališču in igralcu« (1922) vstopi v »absolutno kulturno merilo« skozi navezovanje na tuje teoretske reference, predvsem na Gerkeja in Nordenov kompendij *Einleitung in die Altertumswissenschaft* (1910), ter argumentira, da drama »živi samo v tragediji ali komediji« in da fabula presnavlja življenje z elementarnimi silami, ne z racionalistično anatomijo (»O drami« 338–43). »Naravno je, da se drama spreminja s kulturo in filozofijo življenja, saj sta etos in filozofija nerazdružna spremljevalca. Bistvo etosa sicer ostane, toda modrost življenja se mu bliža ali odmika.« Distanca do fabularne ploskosti je Koblarjeva metodološka konstanta: dramatik piše iz človeških zakonov, ne za fabulo – to velja po Koblarju tudi za kritiko samo. Gledališko uprizoritev tako obravnava kot zgodovinsko pogojeno interpretacijo dramskega besedila, ne kot kroniški zapis o odrskem dogodku.

Posebnost Koblarjevega modela je konciliantna retorika. Primarno sredstvo njegove kritike ni polemično dominiranje, temveč kulturno odgovorna dialoškost, ki ne destabilizira gledališkega prostora in pri naslovniku ne proizvaja grenke izkušnje. Razmerja med uprizoritvenimi elementi vrednoti kritično, a v pisavi je razviden pozitivni entuziazem. Kot je zapisal Kalan, je Koblar »pravi akademik slovenske gledališke kritike« (»Zapisek«), pri čemer čuti samokritičen zadržek do težnje po objektivnosti, ki se »ne glede na še tako temeljito znanje« utegne zmotiti. Erudit Koblar izstopa v dramaturški analizi gledaliških del in v neprisiljeni pedagoški rabi te analize, v talentu za razpoznavo stopenj avtentične kakovosti, »njene trajne veljave, brez vse modne etikete« (Prav tam).

[72] Koblar je v letih 1929–1932 dramski in kulturni referent, 1935–1941 vodja uprave in programa Radia Ljubljana; jeseni 1945 postane redni profesor za zgodovino dramatike na AIU, en mandat (1952–1956) njen rektor, redni član SAZU 1964.

V *Domu in svetu* vpelje kritično, a razbremenilno rubriko »Iz naše dnevne kulture ali o posebnostih slovenske žurnalistike«, ki presega normativno šablonskost in z zbadljivo sopostavitvijo odlomkov iz publicističnih objav (*Slovenec*, *Tabor*, *Jutro*, *Zvonček*) vzpostavlja zrcalo tistemu delu kritiške srenje, ki se jemlje preresno. Kazanje s prstom na kritiške insinuacije ostaja v domeni elips, ki pa so poznavalcu konteksta prepoznavne. Prav to načenjanje janzenistične resnobe z elementom avtohumorne distance uvršča Koblarja ob Izidorja Cankarja.

Leta 1924, v Koblarjevem uredniškem obdobju, mesečnik *Dom in svet* v rubriki *Iz naše dnevne kulture* ošvrkne »univerzalni besednjak 'Ljubljanskega gledališkega kritika'«. Rubrika z navajanjem odlomkov iz kritik komentira besednjak, ki ga je aprobiralo Udruženje gledaliških igralcev in ki ga bralstvo že rutinsko prebira: podobnosti s politiki, verska čustva, napake igralcev pri tehnični rabi slovnice na odru, predlagane inscenacijske rešitve, opazke o prikazu stanov na odru, metafore iz živalstva in kuhinjskega mojstrstva (»Iz univerzalnega« 2). Kot moto nastopi citat Milivoja Zarnika iz kritike *Marije Stuart*: »Narodno gledališče mora paziti na vse, biti povsod na stališču izobrazbe in okusa.« (»Marija« 1)

Metadiskurzivna vloga rubrike je za razvoj kritiškega diskurza pomenljiva: Koblar ne piše kritik, temveč kritizira kritike, in to v humornem, ironičnem registru, ki deluje drugače kakor polemični napad ali normativni manifest. V situaciji, ko je kritiškim piscem na voljo vsa slovarjeva zmogljivost, a brez metodološke discipline, je prav ta distancirana, satirična gesta tisto, kar prisili v samorefleksijo. Isti pristop leta 1925 ošvrkne predlog pristašev *Slovenca*, naj iz mestne učiteljske knjižnice izločijo *Dom in svet* zaradi pohujšljivosti – ob dejstvu, da *Slovenec* vse leto ni omenil, da *Dom in svet* sploh izhaja (»Iz naše« nepagin.).

3.3.2.1 Polemika ob *Beneškem trgovcu* (1924)

Zarnikov kritiški nastop ob Shakespearovem *Beneškem trgovcu* v režiji Osipa Šesta (premiera 2. 2. 1924) je za razvoj kritiškega diskurza poučen iz dveh razlogov: po vsebini kritiških stališč in po institucionalni dinamiki, ki jo sproži. *Jutro* v nepodpisanem zapisu uprizoritev presoja z ostro negativno oznako »popolnoma nezadostno« (»Drama v« 4). Zarnik v *Slovenskem narodu* gre še dlje in postavi retorično vprašanje, ki sega onkraj estetske presoje: »Kdo ima paziti, da

bi ostala varovana enotna linija v dobroti in dostojanstvu našega reprezentativnega gledališča? Kdo je v umetniških vprašanjih postavljen nad režiserje in vse druge?« (»Beneški« 3)

Zarnik Šestovo postavitev brez olepševanja označi z besedami »zavestna, a neopravičljiva klavnijada«, pri kateri je ansambel »vsled naglice govorjenja požrl polovico besedila in uničil tucate važnih in manj važnih Shakespearovih sentenc, znanih citatov« (Prav tam). Predlog za naslednji Šestov odrski poseg poda v ironičnem tonu: »Don Antonio naj bi se iz kake luknje v stropu nad občinstvom s palacovskim 'talalalitiii' spustil po vrvi dol. To šele bi bil 'umetniški' efekt.« Udeleženi ansambel pred prvo ponovitvijo na odru demonstrativno izrazi stališče zoper kritiko, *Jutro* odvrne, da se ne da »pa dan pozneje terorizirati« (»Drama« 4), in nakaže pripravljenost popraviti sodbo, ko se bo uprizoritev izboljšala; Zarnik pa še podčrta svojo pozicijo: »Hvalim in grajam, rahlo ali močno, kakor mi vest in moj prevdarek narekujeta in kakor morem utemeljiti.« (»Post« 2)

Koblar, ki v *Domu in svetu* obe ostri kritiki komentira z odlomkom iz Shakespearovega *Beneškega trgovca* samega – »Graziano govori neskončno mnogo ničesar, več nego kdorkoli v Benetkah« -, zavrne oba abruptna nastopa kot metodološko neprepričljiva (»Svetovljanski« 38). Šest je nemoteno (in hiperproduktivno) še naprej režiral. Ko je leta 1930 uprizoril *Vihar* kot svojo stoto režijo (in trinajstega Shakespeara), je Koblar to ocenil z zanj nenavadno vznesenostjo: Šest je »dal naši drami po vojni nov, docela moderen in oblikovno zanimiv teatrski slog«, prinesel je »široki svet, izrazito teatralično noto« in »največjo sedanjo in preteklo tehtovitost, predvsem Shakespeara« (»Shakespearov« 7). Teh stopinj ni mogoče zabrisati.

> Marsikaj med temi sto igrami je bilo begotno; režiserjeva osebna usoda je bila, da je bil tupatam tako zaposlen, da ni prišel ne do sape ne do razgleda, a vendar je vedno rastel. Dočim smo prav ob Shakespeareu že čutili shematičnost režiserjevega dela, se je ob *Viharju* pognal kvišku in ujel prostor, ritem in zvok v tako zrelo ubranost, da lahko rečemo: imamo dobro dramo. (Prav tam)

Le občinstvo se zaradi odsotnosti »rodoljubnega bobna, kakor je to pri nas vendarle treba«, ni izkazalo in dogodka ni znalo ceniti; »saj se njegova instinkt in zavednost izkažeta ob Nestroyu. Tu so besede odveč.«

Razmah kritiških razprtij dvajsetih let potrdi pravilnost Koblarjevega uredniškega instinkta, ki 29-letnega Josipa Vidmarja povabi k sodelovanju v gledališki tematski številki *Doma in sveta*. Vidmar tam leta 1924 prvi v slovenskem prostoru teoretsko utemelji pojem gledališke kritike.

Zapis je tehnicistične narave – pisno formulira dihotomično dramsko-gledališko strukturo pisanja kritike in se ne dotakne idejne plati kritiškega pisanja –, a je dovolj dobro premišljen, da vzpostavi temeljni koordinatni sistem (»O gledališki« 80–2).

Učinek je merljiv: po tej potezi revije *Dom in svet* se kritiki, ki jih Koblar izpostavlja in posredno smeši v rubriki »Iz naše dnevne kulture«, lotevajo pisanja z manj prostodušne vehemence. Celotno področje ukvarjanja s kritiko se tudi zaradi Koblarjeve rubrike zresni, struktura se okrepi. Toda rubrika ima odprte robove: Rajko Ložar z Dunaja ugovarja Vidmarju, da je Goethejev estetski okus, ki ga prepoznava v Vidmarjevem pristopu, pomembnejša zavora za razvoj kritiškega pisanja od formalne sistematike (»Kaj hočejo?« 57–60). Vidmar sam na koncu razprave prizna, da kritiška praksa »na tej točki še ni v želeni formi«.

3.3.2.2 Razcep v kritiškem večglasju ob *Veselem vinogradu* (1932)

Po razkolu *Ljubljanskega zvona* in ustanovitvi *Sodobnosti* leta 1933 Koblar opozori, da svoje pretekle dosežke najglasneje razglaša narod, ki je »v nevarnem zastoju«. Medtem *Slovenec* ob »gonji« zoper Zuckmayerjevo veseloigro *Veseli vinograd* toži, da Narodno gledališče s svojim programom ne dosega potrebne kulturne zrelosti (»Dajte nam Dostojevskega, dajte nam Shakespeara!«). Koblar pa oblikuje diagnozo, ki presega okvire gledališke kritike in preraste v splošno kulturno tezo: »Krik po Shakespearu je laž, pretveza, dokaz, kako strašen prepad zija pri nas še zmeraj med kulturnimi dobrinami in med slovensko govorečim ljudstvom, ki mu pravimo narod.« Medtem ko *Kar hočete* in *Zločin in kazen* vztrajno igrata pred prazno dvorano, publika gledališče obiskuje v večjem številu le ob izjemnih priložnostih. »Vse naše javno življenje kriči o tem, da so (te) vélike besede o kulturi prazne, da niso res.« Kulturnost je zanj »odnos do kulturnega dela in njegove vsebine«, pri nas pa ta odnos ne temelji na osebnih spoznanjih in duhovni želji: »v bistvu smo nekulturni. Naša politika na znotraj in na ven je temu najžalostnejši dokaz«. (»Nevarna« 47–8)

Ta premik je z vidika razvoja kritiškega diskurza pomenljiv: Koblar ne polemizira več o metodah gledališke presoje, temveč kritiški diskurz razširi v diagnozo recepcijskega habitusa in kulturne politike. Kritika postane zrcalo naroda, ne le instanca, ki presoja o uprizoritvi. Ta napetost postane osrednja značilnost slovenskega kritiškega pisanja v tridesetih in štiridesetih letih.

Natančnejši vpogled v Koblarjevo kritiško metodologijo in njeno razmerje do preostalega kritiško-publicističnega polja omogočajo tri medvojne uprizoritve. Prvo vidnejšo točko razcepa v kritiškem večglasju, ki se vzpostavi v začetku tridesetih let, pomeni uprizoritev *Veselega vinograda* (rež. Osip Šest, 1932).

Ob njej se Ocvirk, Vodnik, Koblar, Albreht in Kreft znajdejo v nekakšni neformalni kritiški zavezi, v kateri vsak po svoje niansira isto temeljno misel. Fran Govekar je v *Slovenskem narodu* v nazornem, slikovitem zapisu zavrnil »triumf nature, ki ga gonita zgolj alkohol in seksus« (»Veseloigra« 2). Koblar mu odgovori z zadržano, zgoščeno duhovitostjo. Pove v bistvu isto kot Govekar, vendar brez neposredne polemike in napadalnosti, zato toliko učinkoviteje zadene bistvo: »Naše narodno gledališče je bilo doslej v splošnem dostojno in estetsko snažno […]. Proti svoji navadi moram javno povedati, da take umetnosti ni mogoče priporočati, ampak jo v imenu dostojnosti tudi odsvetujem.« (»O 'Veselem'« 4) France Vodnik je do *Veselega vinograda* zadržan. Svojo analizo nemškega recepcijskega konteksta in Babove kritike naposled strne v ugotovitev, da »eno je estetika, drugo pa sociologija gledališča, in to je pri uprizarjanju tujih del potrebno upoštevati« (»Debata« 2). Skupni imenovalec te nenačrtovane zaveze je spoznanje, da repertoarju nekaj manjka. »Idejni, estetski in socialni« nesmisel uprizoritve je simptom »brezsmernosti« vodstva, ki nima »velike gledališke osebnosti, ki bi bila po svojem znanju na višini sodobnega sveta« (»K debati« 2).

Najbolj se od same uprizoritve oddalji Bratko Kreft, ki piše angažirano sociološko kritiko in se z uprizoritvenimi postopki ne ukvarja. *Veseli vinograd* razume kot izraz progresivne nove stvarnosti in vrnitve k življenju, čeprav ga je uprizorilo meščansko gledališče, od katerega delavske in kmečke množice nimajo koristi (»K aferi« 67–8). Po Kreftovem mnenju je delo v nemški literaturi pomenilo prelom z ekspresionizmom, »z intelektualistično izmišljeno in skonstruirano literaturo«. Ta literatura je človeka odtrgala od zemlje in ga skušala prikazati kot povsem duhovno, metafizično bitje, njene abstrakcije pa so bile pogosto razumljive le izbrancem. Odgovor nanjo je Zuckmayerjev novi naturalizem, ki v bistvu idealizira kmečko življenje, kmeta in vinogradniško zemljo. Delo spregovori z živo, pristno besedo podeželskega človeka. Ljubezen kmečkih parov, ki jo upodablja, je v ostrem nasprotju z malomeščanskimi, trgovskimi in intelektualnimi frazami ter moraliziranjem. Progresivnost dela Kreft vidi prav v prikazu naravne spolne ljubezni, ki se ne pusti ukleniti v zelotske paragrafe malomeščanske morale. Taka ljubezen pri Zuckmayerju izraža zdrav, nepokvarjen odnos med moškim in žensko. Kreft ob tem sicer opozori, da delu povsem manjkata socialna analiza kmečkega okolja

in obravnava viničarja kot kmetove socialne antiteze. V tej luči je razburjenje, ki ga je delo sprožilo med ljubljanskimi kritiki, zanj »naravnost smešno in resnično nazadnjaško«. Po njegovem je to »klaverni izraz malomeščanske omejenosti, strah moralizujočega, predvsem klerikalnega malomeščana, ki se že od Prešernovih časov do danes boji, da bi ljudje o spolnem življenju slišali in izvedeli kaj več, kakor jim dovoljuje on«.

Objave Franceta Koblarja kristalizirajo razcep med kategorialnimi aparati kritikov. Na eni strani je poročevalsko utemeljevanje liberalnega časopisja (Govekar v *Slovenskem narodu*, Kozak in Borko v *Jutru*). Na drugi je bolj meritorna kritiška pozicija, ki jo s strožjo razumsko vertikalo izpeljujejo Ocvirk v *Ljubljanskem zvonu*, Vodnik v *Slovencu* in Koblar v *Domu in svetu*. Njihova raba besed se otrese brezbarvne, v resnici neopredeljene konstruktivnosti, ki zaznamuje protokritiško pisanje. S premeščanjem pomenov opozarjajo, da so vprašanja in razsežnosti predstav bolj kompleksni, odgovori nanje pa zahtevnejši, težavnejši, kot se zdi. Diskurz o umetnosti in jezik kritike namreč nista le politična, družbena in kulturna. Če želita oblikovati umetnostni in kulturni prostor ter graditi kanon, potrebujeta znanstveno podlago. To omogoča proces depolitizacije in dekontekstualizacije, ki po obdobju diskurzov 19. stoletja od tridesetih let 20. stoletja zaznamuje razmerja med diskurzi o umetnosti. Prav depolitizacija in dekontekstualizacija pa sta ključni značilnosti zahodnega umetnostnega sistema in sodobnega pojmovanja umetnosti. S tem pojmovanjem je slovenski prostor prvi seznanil Izidor Cankar v *Domu in svetu*. Pomen te razsežnosti prepoznajo poznejši pisci obeh nazorskih polov.

3.3.2.3 Trojni Koblarjev prispevek

Prednosti Koblarjeve kritiške metode se jasno pokažejo v oceni komedije Vasilija Vasiljeviča Škvarkina *Tuje dete* (rež. Bojan Stupica, 1935). Govekar uprizoritev pospremi z »navdušeno zaznambo« brez analitičnega jedra. Koblar pa komedijo razčleni v njenem celovitem pomenskem okviru: »Že dolgo nismo imeli komedije, ki bi iz tako neposredne snovi razvila toliko iznajdljivega bogastva in bi vse motive združila v tako toplo in skladno celoto.« (»Tuje« 4) Kategorija »novega človeka« mu postane ključ za razumevanje paradoksne zgradbe igre, v kateri moralno negotovost kaže prav »starejši rod«. Pisatelj, ki »ni ideolog«, se po Koblarju »dviga nad dnevno življenje«. Stupičevo režijo opiše kot »topel, miniaturen realizem na konstruirano teatralično osnovo« (Prav tam). Med oceno *Tujega deteta* in oceno Bulgakovovega *Molièra* (1935) pride v Koblarjevem diskurzu do opaznega preloma. Ob Škvarkinovi komediji se kritik opira na estetsko analizo. Ob *Molièru* pa uvede idiom »idejne

neporabnosti in škodljivosti«, ki razkriva pritisk ideoloških pričakovanj s klerikalne strani (»Molière« 8).

Ob jubilejni uprizoritvi Cankarjevih *Hlapcev* (rež. Ciril Debevec, 1939) se Koblarjev položaj zaostri. Kot urednik pri *Slovencu* in član gledališkega cenzurnega sveta ne more več ohranjati analitične neodvisnosti. Ko se dogodki okrog *Hlapcev* zapletejo, ostane v cenzurnem svetu na željo upravnika Župančiča. Ob koncu sezone pa preneha delati v cenzurnem svetu in pisati poročila za *Slovenca* (Moravec, »Koblarjev« 309). Koblar v svojem pisanju sicer zavrača skrajna stališča s katere koli strani. Ta epizoda pa razkrije, da njegova ekvidistanca ni strukturno odporna proti institucionalnim pritiskom.

Večglasje kritiških glasov, ki ga razpre primer *Veselega vinograda*, postopoma omogoča odgovore na vprašanje o razvojnih stopnjah gledališke kritike na Slovenskem. Do začetka tridesetih let kritiška srenja izhaja iz zaveze skupnemu cilju, kritiki pa se v konstruktivnih zapisih navezujejo drug na drugega. Prvo vidnejšo točko razcepa pomeni uprizoritev *Veselega vinograda*. Ta loči liberalne kritike (Govekar v *Slovenskem narodu*, Kozak in Borko v *Jutru*) od strokovno bolj suverenih Ocvirka v *Ljubljanskem zvonu*, Koblarja v *Domu in svetu* in Vodnika v *Slovencu*. Meritornost in manjšo popustljivost ohranjajo tisti kritiki, ki pri presoji ne iščejo stika z nazorsko sorodnimi krogi ali odločevalci, temveč z estetskim bistvom uprizorjenega.

Koblarjev prispevek k razvoju slovenskega kritiškega diskurza je trojen. Vzpostavi merilo za presojanje gledališke kakovosti. Ta prepleta sestavine katoliškega ekspresionizma z biografsko-sociološkim pozitivizmom in s krščanskim etosom, hkrati pa ostaja odprto za estetske pojave, ki presegajo Koblarjevo nazorsko opredeljenost. Njegova dnevna kritiška pisava je že »v začetku hotela biti nekaj več kot samo kroniško ugotavljanje posameznih gledaliških dogodkov« (*Dvajset let I* 385). Tako nagovori laičnega gledalca in strokovnjaka hkrati. Ta recepcijska odprtost je ena prvih prednosti te pisave in njenega avtorja. Dušan Moravec ga imenuje »najkompetentnejši presojevalec našega gledališkega razvoja polpretekle dobe«. Koblarjeva kritiška dejavnost se preoblikuje v zgodovinopisno prakso, saj postopoma razvija historično-sintetično raven pisanja. Izbor svojih ocen nespremenjene ponatisne v dvodelni zbirki *Dvajset let slovenske Drame* (1919–1939). S tem ustvari živo kroniko in profil kritike, ki sta zanesljiva podlaga za poznejše monografije *Starejša slovenska drama* (1951), *Novejša*

slovenska drama (1954) in *Slovenska dramatika* (1972), prvo celovito zgodovino slovenske dramatike.

3.3.3 Teoretska utemeljitev gledališke kritike in vzpostavitev normativne avtoritete – Josip Vidmar (1924–1927)

Rojen v meščanski družini, naklonjeni umetnosti, se Vidmar že kot gimnazijec seznani z Ivanom Cankarjem, Alojzom Kraigherjem in Otonom Župančičem. Prvo dramsko poročilo, podpisano z imenom sošolca Jos. Šest, objavi leta 1913 v *Ljubljanskem zvonu*. V recenziji enodejank Etbina Kristana kritično piše o gledališkem občinstvu in posredno kritizira protokritiške zapise tistega časa (559). Po vpoklicu v avstrijsko vojsko (1915) in ruskem ujetništvu študira v Zagrebu in Pragi. Kritičnost mu odpre vrata, ugled pa si utrdi s strogo presojo prevodov. Po kritiki Glonarjevega prevoda komedije *Gaudeamus* Leonida Andrejeva (1920, 48–50) ga Jože Glonar kot urednik *Ljubljanskega zvona* »gentlemansko« povabi k stalnemu sodelovanju (»Ego« 921), Vidmar prevzame rubriko o prevodih iz ruščine. V prvem gledališkem listu ljubljanskega Narodnega gledališča objavi članek ob *Anfisi*, drugi Šestovi režiji Andrejeva, ki ga pohvali Župančič (*Obrazi* 220). Leta 1922 se ustali v Ljubljani, leta 1928 pa diplomira na Filozofski fakulteti. Družabnost mu veliko pomeni, a ostaja samohodec.

S krogom novomeške pomladi (Anton Podbevšek, Marij Kogoj, Miran Jarc idr.) leta 1922 ustanovi revijo *Trije labodje*; izideta dve številki. Revija je vizualno tradicionalna, brez manifestov in brez podobnosti z Biblioteko Zenit. Vidmarjev estetski ideal je v tistem obdobju uveljavitev absolutne umetnosti (Dović, »Od« 26). V eseju »Pomen umetnosti in država« v prvi številki revije prvič strne temeljni kriterij svoje poznejše kritike: nadnazorskost umetnosti in njeno posebno moralno vlogo. Umetnost je produkt svobodnega navdiha, izraz breztendenčnega gledanja in spoznanja, zato šele svobodno gledanje na pojave omogoči umetniško spoznanje in pravo umetnino (»Pomen« 22–4). Leta 1924 temu doda, da moralna moč umetnosti pomaga človeku etično stremeti k boljšemu. Istega leta objavi kritiko Prijateljevega prevoda Gogoljevega *Revizorja* (Vidmar, »Gogolj« 52–4) in prav na pobudo Prijatelja daljši esej o L. Andrejevu (»Bogoiskanje«). Ko Fran Albreht kot novi urednik *Ljubljanskega zvona* leta 1924 zavrne objavo Vidmarjeve »temeljite, zelo nadrobne in zelo uničevalne« (»O novem« 868) kritike o knjigi *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega*

realizma Ivana Prijatelja – glede na Prijateljev ugled bi bila lahko »krivična« objava škodljiva –,[73] to pokaže, kje so meje tedanjega kritiškega prostora.[74]

Glasilo *Trije labodje* je bilo navidezno disciplinirano organizirano, vendar zaradi premalo izkristaliziranih idej ni izpeljalo svojega »literarnega puča«. Janko Traven leta 1927 na podlagi pogovorov in pisnih stikov oriše »fiziognomijo pet udeleženih osebnosti povojne literarne generacije« (Traven, »Obraz« 90–1) in omogoči vpogled v nosilce misli, ki se je v zgodnjih dvajsetih letih še porajala in iz katere so se posamezniki v nekaj letih že iztrgali. Vidmar takrat ugotavlja: »V tistem našem pokretu ni bilo prave jasnosti, kaj prav za prav hočemo. Kar se mene tiče, sem vse prejšnje ovrgel s *Kritiko*. […] Tisti akt skupnih nastopov nas je zvezal.« (»Obraz« 93) Nejasno vrenje naj bi izčistila šele prihodnost. Slovenska književnost je bila po Tonetu Seliškarju »pod črto evropske najmodernejše« in nepripravljena, poskus razmaha pa je zatrla kompromisna drža in kritika, ki se je »naravnost z bestialno naslado vrgla na mlade« (»Obraz« 91). Isto misel Vidmar ponovi v *Kulturnem problemu slovenstva* (1932): »Izredno važno vlogo ima tu ravno kritika.«

Povojni kaos v članih novomeškega kroga se je vezal na stremljenja Dostojevskega in Cankarja, na odnos do absolutnega. Ob Cankarju vidi Vidmar leta 1927 »zalet k višji duhovni stopnji« v Podbevšku: »Ko je razburil našo javnost s svojimi nastopi, je bil še premlad. Zaneslo ga je. Toda to ni bilo šarlatanstvo. Hotel je izsiliti tisti prestop v novo fazo, o kateri sem prepričan, da nam bo dala absolutno umetnost. Ta korak pa se ne da izsiliti.« (»Obraz« 92) Jarc šteje Vidmarja med »odlične pripravljalce bodoče slovenske kritike«, ki je z neustrašeno borbenostjo v *Kritiki* pokazal, »da mu je veliko do čiščenja naših literarnih razmer«.

Kritika (1925–1927, 16 številk), ki jo Vidmar pozneje imenuje svojo »pravo kritično visoko šolo«, je neodvisno glasilo brezobzirne besede in obenem posledica pravde ob Župančičevi tragediji *Veronika Deseniška*.[75] V sporu z Albrehtom Vidmar kritiko drame ponudi uredniško

[73] Ivan Prijatelj Vidmarjevo *Kritično portretno študijo o Otonu Župančiču* (1935) zaradi izhodišč, zapisanih v uvodu, zavrne kot doktorsko disertacijo.
[74] Objavljal je v *Ljubljanskem zvonu* (1913, 1920–1924, 1928–1932), *Naših zapiskih* (1920), *Gledališkem listu* ljubljanske Drame (1920–1921, redno 1934/35–1941/42), *Kritiki* (1925–1927), *Domu in svetu* (1924–1925) in *Mladih potih* (1929/30–1937/38), po vojni pa v *Novem svetu* (1946–1952), *Ljudski pravici* in *Slovenskem poročevalcu* (1945–1958), *Naši sodobnosti* (od 1953) in *Delu* (od 1959).
[75] Pesem Otona Župančiča »Med Ostrnicami« (1934) s posvetilom »Kritiku« je mogoče brati kot posreden nagovor Josipa Vidmarja. Pesnik kritiku ne odgovori z nasprotno sodbo, temveč s poetološko lekcijo. Grobo obračanje in razstavljanje delo uniči, preveč analitičen dotik mu zaduši dih. Normativnemu vrednotenju zoperstavi razumevajoče branje, ki predmetom najprej prisluhne in »ugiba njih skrivnost«, polemiko pa razglasi za hrup, ki ni korak naprej. V luči spora o slovenstvu iz leta 1932, ob Župančičevem eseju o Louisu Adamiču in Vidmarjevem *Kulturnem problemu slovenstva*, učinkuje verz o pesmi, izgubljeni »v slovenstva trdi tlaki«, kot

bolj naklonjenemu *Domu in svetu*, France Koblar jo sprejme (»Oton« 216–20) in objava sproži polemiko, z Vidmarjevim stališčem se ne strinja Srečko Kosovel, Bartolu pa je Župančičev etos »zastarel, izhojen in neraben« (»H 'Kritikam'« 171–8). Vidmar iz polemike izide kot diskurzivno najprepričljivejši in v njej razvije poteze svoje estetske misli: »Vse, kar sem pisal dotlej, se mi je zdelo samo priprava.« Polemika mu odpre pot misleca, »ki mora hoditi svoja pota, kakor mora hoditi svoja pota umetnik, in to, če je treba, v nasprotju z vsemi in celo v nasprotju s popustljivimi nagnjenji in željami v samem sebi« (*Obrazi* 222). Kritiko piše »zelo pazljivo in zelo odkrito« (81), kar je pogoj za zanesljivost sodbe. Antiideološki umetnostni nazor, zasnovan leta 1922, ostane merilo njegovega razvejanega kritiškega spremljanja literarnega in umetnostnega dogajanja.

Pozneje se Vidmar preživlja s pisanjem in prevajanjem. Leta 1931 postane zunanji sodelavec ljubljanske Drame, na Golievo povabilo pa njen dramaturg (1934–1942) in po službeni dolžnosti urednik gledališkega lista (1935/36–1941/42). Enkrat tudi režira (A. P. Čehov, *Striček Vanja*, 1939).

3.3.3.1 Koordinatni sistem: »O gledališki kritiki« (1924)

Vidmar februarja 1924 v gledališki izdaji revije *Dom in svet* objavi članek »O gledališki kritiki«, prvo teoretsko in konceptualno zastavitev tega strokovnega pojma v Sloveniji (80–2). Še pred poglobitvijo v anatomijo gledaliških predstav tako vzpostavi ogrodje, koordinatni sistem za kritiško dejavnost. Uredniški pobudnik Koblar je pozneje komentiral: »To je kakor rešitev geometrične ali matematične naloge.« (*Obrazi* 143–4)

Besedilo z namenom poenotenja glavnih načel gledališke kritike zadržano naznani začetek sodobnega kritiškega štetja. Namen je korekcijski, toda v samem začetku takoj ovrže namen, da bi s svojo aksiomatsko enačbo postavljal edino pravilna navodila, kako naj se kritike pišejo. Zunanja naloga kritike je mediiranje med umetnostjo in občinstvom, »sodba se pri analizi pokaže sama od sebe«. Gledališka kritika, ki želi »v svojem delokrogu« le soditi, je izraz slabotnejše kritiške potence. Temeljno načelo kritike je primerjanje, to pa predvideva temeljito poznavanje obeh delov; v prvi vrsti pa gre za poznavanje odrske umetnosti.

stišan očitek. Pesnik je zavezan le pesmi, ki diha »v svobodi«, in zunanjim merilom, estetskim ali narodnim, odreka pravico, da mu narekujejo pot. Prav nepolemičnost je njegov najmočnejši argument (»Med« 206–7).

Vidmar vzpostavi dihotomijo med dramskim in uprizoritvenim segmentom kot osrednjima elementoma gledališke kritike pri presoji gledališča kot »sestavljene« reproduktivne umetnosti. Kritikov diskurz uporabi načelo primerjanja »umotvora z umotvorom«, to je njegovo temeljno načelo, z osnovo v podrobnem *poznanju* primerjanih del.

V temelju svojega prizadevanja je Vidmar klasik. Toda kot piše Franc Zadravec, je Vidmar dobro vedel, kaj gledališki kritik vendarle lahko stori in kaj mora storiti (»Josip« 38–9). Ta razmeroma splošna in nepretenciozna razdelava gledališke kritike v resnici ni terjala nadaljnjega razvitja. Do rekontekstualizacije, ki bi presegla ta teoretski temelj, v prihodnje ne pride, tudi ker Vidmarjev zastavek ne mitizira stvarnih kontur gledališke kritike. V tem nadaljuje Levstikovo teoretsko realistično estetsko koncepcijo v slovenski književnosti.

Igralec s svojimi izraznimi možnostmi pričara iluzijo človeka, ki si ga je zamislil. To z veščim očesom razvozla in obrazloži, hkrati pa s prodorom do jedra igralčevega zasnutka pokaže, ali igralec res ustvarja ali pa samo bolje ali slabše ilustrira pisateljev tekst. Končni cilj gledališke kritike je prepoznava sintetične slike igralčeve notranjosti.

Manj otipljivo in preprostemu očesu manj dostopno je delo režiserja, njegova zgradba je zgolj intelektualna in živi v razmerjih med posameznimi deli celote. Ključni režiserjevi sredstvi sta ritem in dinamika igranja; to dinamično in ritmično linijo in v prvi vrsti vzroke zanjo kritika očrta, sceneriji pa naj posveča manj pozornosti.

Nujna priprava za kritiški ekskurz naj obsega poznavanje dramskega dela do poslednje potankosti: občutenje značajev, scen, teže vsakega stavka, vloge vsake besede v celoti. Naša gledališka kritika pokriva le igralski del, medtem ko režijske kritike še nimamo, »niti v povojih ne«. »Čas je, da se prične delo tudi na tej stvari.«

Vidmar razvija svoj kritiški koncept v praksi od 1925, ko v »Programu« v *Kritiki* zavrne ideološke atribute tedanje kritike: »napredno«, »katoliško«, »proletarsko« umetnost (1–3). Zahtev do kritika časovna razdalja ne razveljavi: znanstveno analitska strast, stvarna in psihološka jasnovidnost, logično gradeč razum, sposobnost živega in nazornega izražanja, nadarjenost za intenzivno razčlenjevanje, nad vsem tem pa stoji kritikov značaj. V »Pogovoru o Arhimedovi točki« postavlja kot zagovornik absolutne umetnosti kriterij »živosti umetnine« in »umetnikove notranje svobode«. (17–27)

3.3.3.2 Revija *Kritika* kot kritiška šola: praksa in merila

Vidmarjevo estetsko misel o gledališču oblikuje kritiška praksa. Gledališko kritiko objavlja pretežno v reviji *Kritika*, s katero postavi temelje sodobni slovenski kritični misli. Njen številčni obseg je, v nasprotju s spontano privzetim prepričanjem v javnosti, omejen.[76] Skupaj objavi 28 besedil, ki jih lahko opredelimo kot gledališko kritiko: 2 pred začetkom izhajanja *Kritike*, 21 v njenem prvem letniku in 5 v drugem. Vidmar ostaja na strani teorije in v uprizoritveni praksi, razen kot prevajalec, ne sodeluje.

V *Kritiki* so gledališke kritike umaknjene med sklepne vsebine, na nevpadljivi rob revije, in so kratke. Izhajajo iz natančnega poznavanja dramskega besedila, kar Vidmarju omogoča, da objektivno presoja režisersko in igralsko interpretacijo. Podrobno analizira režijo (ritem, dinamiko prizorov, prehode, poudarke), igralce pa ocenjuje brez olepševanja, posebej »pravilnost njihovega pojmovanja« likov. S tem zapolni vrzel, na katero je že leta 1910 opozoril Adolf Robida, ko je pisanje o igralcih označil za nezadostno (»Naša gledališka« 193). Za filozofske hipoteze in poglobljena razglabljanja v teh zapisih ni prostora, objavlja jih vzporedno, a drugje. Najbolj mu ustrezajo publicistične oblike, kot so časopisni članek, esej, kritika in polemika, ker omogočajo hiter in neposreden odziv. Gledališka kritika je tako le stranski rokav Vidmarjevega osrednjega interesa.

Tako kot Župančič tudi Vidmar svoje gledališke kritike ne ceni posebej visoko, v svojo prvo zbirko literarnih kritik (1951) zapisov o gledališču ne uvrsti. Z uredniškega stališča so zapisi o predstavah preveč ogoljeni in delujejo bolj kot vtisi ob robu ali pod črto kot zaokrožena besedila.

Leta 1927 Vidmar prizna, da v novomeškem gibanju ni bilo prave jasnosti. »Zdi se mi, da je prišlo vse prezgodaj. Idejne skupnosti ni bilo, kvečjemu instinktivna, ki pa še danes eksistira.«[77] Temelj Vidmarjevega kritiškega dela je, pravi sam, »estetski instinkt«. Umetnost razume kot najširši izraz celote človeškega duha, zato je kot kritik psihološko usmerjen: »skušam si ob

[76] Podobno velja za Antona Aškerca, ki ga javnost sicer omenja kot pisca gledaliških kritik, čeprav jih je pod psevdonimom Onjegin v sezoni 1900/1901 v *Ljubljanskem zvonu* objavil le osem.

[77] Novomeško gibanje leta 1927 podobno presoja France Vodnik. Deloma »mladostno razposajeni« nastop je bil po njegovem »duševno pripravljen, utemeljen in nujen, a se je raztrgal v več ali manj slučajne prijateljske kroge«. Vidmarjevi *Kritiki* v tedanji obliki odreka »življenjsko upravičenost«. Njen duhovni obseg je preozek, saj se suče »okrog ene same točke in nikamor ne more — ne naprej, ne nazaj«, njene ocene pa bi lahko izhajale v katerem koli drugem literarnem glasilu. Revija sicer na svoj pozunanjeni način poudarja avtonomnost kritiške zvrsti, v splošnem pa »nam v ničemer ne pomaga naprej« (Traven, »Obraz« 93).

vsakem delu pojasniti, kakšne in katere duševne sile so bile pri njegovem nastanku na delu. Kot resničen umotvor priznam samo tisto delo, ki mi da slutiti, da se je v njem izrazila neka človeška osebnost v svoji celoti.« (Traven, »Obraz« 93–4)

V poročilu o gostovanju MHAT v Narodnem gledališču leta 1924 kritiko usmerja predvsem na režijo in igro. Ker podrobno pozna avtorje in predloge, tako ustrezen način njihovega uprizarjanja kot njegove nevarnosti, prepoznava poenostavitve in pomanjkljivosti (»Gostovanje« 510–2). Med režiserji ima svoje favorite, do nekaterih igralcev je bolj prizanesljiv in spoštuje njihovo nadarjenost (Milan Skrbinšek, Janez Cesar, Marija Vera, C. Medved, M. Nablocka, S. Jan). Nad Šestovo režisersko zmožnostjo vidno obupuje. Dvomi o prispevku ruskih režiserjev k slovenskemu gledališču in ne skriva averzije do Putjate, še posebej do Osipoviča-Šuvalova (»J. Benavente« 63).

Skeptičen je do (enkratnega) dogodka avantgardnega Novega odra, ki ga je Ferdo Delak zasnoval kot nasprotje meščanskemu gledališču:

> Kdor hoče gledališče reformirati, mora pričeti pri tistem, kar je dandanes poglavitni del odrske umetnosti – pri igralcu, oziroma celo pri literaturi. Gledališče združuje v sebi vse umetnosti in ga bo mogoče reformirati šele tedaj, kadar bodo prišle vse umetnosti preko revolucije do novih stalnih oblik. Na noben način pa ne kaže renovirati samo scenerije, ali samo igralca, kakor je to storil Novi oder. (»Novi oder« 32)

Po študiju v tujini leta 1926 z brezhibnim logičnim diskurzom zahteva konec skrivanja kritikov za previdno anonimnostjo, za psevdonimi in šiframi. »Resni in pošteni ljudje podpisujejo vsako svojo trditev, ki ni zgolj informacija ali poročilo. Kdor tega ne stori, ne sme zahtevati od občinstva, naj ga smatra za resnega in poštenega pisca.« (»O anonimnosti« 145) Vse drugo je zavajanje javnosti, sramotna in kazniva oblika goljufije.

Prevajalcev besedila in avtorjev estetske podobe predstav ne omenja, fabule povzema redko in lapidarno. Ustvarjalcem sugerira lastno razumevanje drame in njenih uprizoritvenih možnosti.

> Sklenil sem vršiti v naši kritiki policajsko službo in jo bom vršil, dokler mi bo to mogoče. Spregovoril bom o vsaki zmoti, ki jo bom opazil, zato tudi o Albrechtovih. O njegovih še zlasti, zakaj njegova pozicija v naši literaturi je dovolj važna in čim višjo nalogo vršiš, tem več sveta te vidi in na takem mestu je treba z znanjem in razumevanjem, ne pa s patetičnim čuvstvom in užaljenostjo dokazati, da si sposoben vršiti, kar ti je naloženo. (»Danilov« 143)

Misel L. Andrejeva v Skrbinškovi režiji je Vidmarju ena redkih izrazitih predstav v sezoni. »Vsak prizor je bil ostro raztolmačen z vidika enotnega režiserjevega pojmovanja cele drame.

Kjer se je ubranost prizorov izgubila, se je izgubila radi nedovršenosti igranja, ali tudi v teh prizorih je bilo čutiti režiserjevo voljo. Skrbinškovo pojmovanje se je sicer razlikovalo od zasnutka Andrejeva samega, toda morda je baš ta poteza njegove režije pripomogla do uspeha.« (»Andrejev« 46) Skrbinšek ve, kaj pomeni »prava notranja režija«. »Tukaj je stala vsaka oseba v ostro začrtanem krogu, ki odgovarja avtorjevim zahtevam. Nastajali so nastroji in so naravno in lahkotno prehajali drug v drugega.« (»Manners« 111–2)

Predstava doseže horizont Vidmarjevega pričakovanja, to pa se ponovi ob Skrbinškovi režiji komedije *Za narodov blagor* (»Ivan« 127–8). Razumevanje besedila in odrski čut pokaže tudi Skrbinškova režija *Hlapcev*, toda »če je to potrebno, bi moral režiser iti tudi preko teksta«. Predstavo opredeli za »režijski dogodek, kajti dobili smo ž njo prvič pravo tolmačenje dela, četudi še ne končne iznajdbe odrskega sloga za Cankarja« (»Iv. Cankar« 46). Razmislek o uprizoritvenem pristopu razširi Skrbinškova režija: ob vlogi M. Šarič opozori, da igralci manjšim vlogam pogosto ne posvetijo dovolj študija in predanosti, kar se pozna v šablonskem igranju brez pravega ustvarjalnega veselja. Potreba po večji pozornosti za epizodne vloge zadrži veljavnost tudi v prihodnje (46–7).

Vidmarjeva kritika, ki temelji na dramaturškem komentarju dramskega besedila, zapusti vtis kontrolne vaje. Skeptičen do ruskih režiserjev na slovenskem odru, obupuje nad repertoarno povprečnostjo in nad Šestom, denimo ob predstavi *Periferija*: »Le z nejevoljo se pečam s to prezoperno in neokusno stvarjo, ki nam jo je sam bog vedi čemu importiral Šest sam.« Scensko in tehnično je bila uprizoritev do skrajnosti disciplinirana, »manjkalo pa je pravilno izdelanih nastrojev in jasnosti glede značajev in situacij« (»Langerjevo« 111–2).

Vidmar ostro kritizira Osipovičevo režijo *Vozla*. Osipoviča kot režiserja razglasi za nesposobnega.

> Ali ne bi bilo bolj pametno in bolj primerno na njegovo mesto angažirati kakega domačega nadarjenega začetnika? Če bi na primer gledališče nekoga angažiralo s to plačo in ga poslalo na dopust k Reinhardtu ali kam drugam, bi imelo v sedanjosti prav toliko od njega kot od g. Osipoviča, v bodočnosti pa brez dvoma več. (»Petrović« 110)

Vidmarjeva kritika je brez olepševanja in čustvene popustljivosti, ohranja jasno dramaturško ost. V režijah prepoznava nedoslednosti, usmerjene v površinski učinek, ne v avtentičen izraz avtorjeve misli. Igralce analizira s poglobljenim uvidom, v kontekstu njihovega igralskega habitusa. Na tej podlagi zagovarja uvedbo dramaturga v gledališki sistem. Poglavitna prednost te kritike je, da z elokvenco izraza, zahtevnostjo meril tudi danes odzvanja sodobno, z uvidom

in strogostjo, ki presega generacijske opredelitve. »To bi moralo pravo gledališko oko že vnaprej videti.«

Dosledno vztrajanje pri Goethejevih izhodiščih Vidmarju zagotavlja kredibilnost. Čeprav je njegova idejna pripadnost lahko tudi diskutabilna, ta konstanta omogoča jasno prepoznavo vehementne kritiške drže.

Revija *Kritika* vzpostavi refleks kritičnosti kot konstitutivno sestavino pri rasti in razvijanju vseh panog kulturne dejavnosti naroda. Ostaja unikum, ki se zaradi omejenega interesnega kroga ciljnega bralstva in latentnega atributa elitnosti, sprtega s tržnimi zakonitostmi, ni ponovil. Vidmar zažene *Kritiko* v pretežni odvisnosti od lastne investicije, vendar se po izdanih šestnajstih številkah zaradi očitane »nestrpnosti« in nesoglasij z zbrano ekipo razide.[78]

3.3.3.3 Kritika pred sodiščem: spor z Govekarjem in meje kritiške svobode

Polemika med Vidmarjem in Franom Govekarjem izostri vprašanja pristojnosti, meril in javne odgovornosti kritike. Ker dnevna kritika (Govekar, Zarnik) zamegljuje kriterije, jo Vidmar obtoži nezadostnega smisla za umetnost in oportunističnega prilagajanja vodstvu gledališča (»Govekarija« nepagin.). S tem kritiko definira kot korektivno instanco kulturne politike, ne kot njen podaljšek. Spor se radikalizira ob recepciji *Profesorja Storicina* L. Andrejeva; Govekar Vidmarja leta 1926 toži zaradi razžalitve. Sodni epilog (1934) pokaže, da je kritiški diskurz že stopil v javnopravni prostor. Kritika se konstituira kot avtonomna, odgovorna in tvegana javna praksa.

V rubriki *Oslovska čeljust* Vidmar dodatno razvije metakritično raven: polemike z Albrehtom in Koblarjem niso več le osebni spori, temveč razprava o naravi merila. Ob soočenju z Rajkom Ložarjem, ki poudarja prostorsko-likovno naravo modernega teatra in kritiki očita literarnost, se razkrije nova razvojna faza: premik od literarnocentričnega k uprizoritvenocentričnemu razumevanju gledališča. Ti spori pomenijo konsolidacijo slovenskega kritiškega diskurza. Iz osebnih polemik se izoblikuje zavest o metodološki nujnosti, javni odgovornosti in avtonomiji kritike.

[78] Analogna razmerja srečamo v prihodnje ob Tarasu Kermaunerju, v letih 1949–1954 tudi gledališkemu kritiku, sicer pa idejno-estetskemu utemeljitelju eksperimentalne skupine Oder 57 (1957–1964).

Vdova Rošlinka, odrski prvenec Cvetka Golarja, je že ob izdaji knjige zbudila neobičajno pozornost, »zelo značilno za površni in vnanji odnos javnosti napram literaturi« (»C. Golar« 39). Obračun z Golarjem se še potencira ob *Zapeljivki*: »Za dramo prečudna, da ne rečem abotna vsebina precej zgovorno kaže, kakšne so umetniške kvalitete tega dela.« (»Golar« 128) Delo, gosto posejano z opolzkimi mesti, vsiljuje vtis, da je bilo vse napisano zavoljo »kosmatih« mest. Srečko Kosovel in C. Debevec sta hotela 17. 11. 1925 v imenu študentov prebrati protestno izjavo; ker policija tega ni dovolila, sta jo izročila upravi. Z izjavo se pridružita protestu Koblarja, ki je v *Slovencu* prvi izrekel protest (»Zapeljivka« 4), a opozori na pretiranost izraza »pornografija«.[79] Edino pomoč preobratu v vodstvu bi lahko ponudila korektivna sila kritike, toda ne »kritika naših Govekarjev in Zarnikov«, ki ne pokaže razlike med Cankarjevo globino in Golarjevo plehko praznostjo.

Spor z Govekarjem se obnovi ob kritiški recepciji *Profesorja Storicina* L. Andrejeva, prvi ga je prevedel Vidmar,[80] predstavo je »s pravim umevanjem, lepo in zaokroženo« režiral M. Skrbinšek (»Andrejev« 144). »Najbolj žalostno poglavje naše kritike je naša dnevna kritika.« (»Kritika 'Storicina'« 129–31) Govekar in Zarnik sta *Storicina* zavrnila, prvi v »že skoro pozabljeni rodoljubni pozi«. »Prvega pozna po njegovem slabem literarnem in gledališkem slovesu vsak slovenski izobraženec. Malo premore naša literarna zgodovina imen, ki bi imela tako slab zvok, kakor ga ima ime Govekarja.«

Tožba je dočakala razplet šele leta 1934; Vidmar je bil obsojen na dva dni zapora in denarno kazen. Kot Vidmar doda v ustnem zagovoru sodišču: »Apeliram na vas, gospodje sodniki, da odločite pravdo v moj prid – to storim v večji meri radi usode slovenske kritike kot pa v lastnem interesu.« (Ž. Vidmar 343–4)

Za klesanje bolj zafrkljive polemične narave med Vidmarjevo »vnemo za resnico« skrbi rubrika *Oslovska čeljust*, rezervirana za odgovore upravi Narodnega gledališča na temo repertoarnih izbir in za ironizirano komentiranje predstavnikov kritiškega prizorišča. Vidmar v tem sledi rubriki *Iz naše dnevne kulture*, ki jo leta 1923 v *Domu in svetu* vpelje Evgen Lampe, nadaljuje pa France Koblar.

[79] Miljutin Zarnik Vidmarja celo »naslovi« z referenco iz Goethejevega dela *Götz von Berlichingen* (»Premijera« 3).
[80] Leta 1929 Vidmar prizna čustveno determiniranost svojega zgodnjega delovanja: »Andrejev je bil v literaturi moja prva ljubezen. Danes je pozabljena.« (k., »Pred«, 3)

Ko Vidmar v *Oslovski čeljusti* pete številke *Kritike* citira različne tipe kritike iz sočasne periodike (trikrat citira Albrehta), jih satirično opredeli kot svojske študijske primere. Citirani odlomek iz »Epiloga 'Veroniki Deseniški'« imenuje »kritika s patosom in inspiracijo« (»Epilog« 311–4) – Albrehtov polemični ton je tam estetsko superioren, predavateljski; namen je: »Oteti – kolikor se dá – reputacijo te slovenske kritike, ki v zdanjih zablodnih časih ne vé, ne kod ne kam.« (248) Vidmarjev razlog za kritiko je bil še drugje: »Napisal sem to kritiko, ker dobro poznam naše slovstvene prilike in ker sem raditega naprej vedel, da je pri nas sicer dovolj kritikov, ki bodo imeli o delu podobno mnenje kot jaz, da pa se bo težko kdo izmed njih odločil to javno povedati.« (»Pravda« 63–4) Le da Albreht uporablja neprava sredstva, besede, pisane s čustvom in impulzivnostjo, ne z razumom. V imenu *Doma in sveta* ogorčeno odgovori France Koblar (Prav tam). Koblar brez osebne vpletenosti opredeli Vidmarjevo kritiko: »Ima stvarne in oblikovne vrednote v podobi dognanj, ki naj pripomorejo h kolikor mogoče pravi ocenitvi tega dela. Te vrednote se mi zde za končni cilj tem tehtnejše, ker so brez zunanjega lišpa in je v njih pot do jedra tem krajša.«[81]

Albreht zadevo s tem zaključi. Njegov rezime *dramske žetve* 1924/25 pa je Vidmarju naslednji študijski primer: »Dosledna ali produktivna in neambicijozna kritika.« (»Drama« 937) Svoj tretji študijski primer nameni ilustrativnosti Albrehtove pisave, imenuje ga »gostobesedni idem per idem ali kritika brez čistega razuma« (»Oslovska« nepagin.).

V enem od svojih uvodniških zapisov, podpisanih s polnim imenom, ne le z inicialkami, oponira Albrehtovemu zapisu o *Ifigeniji* v gledališkem listu kot primeru meglenega razpravljanja o umetnini (»Sodobna« 97–9). Poudari, da nejasnost kaže navadno tele znake: govorjenje in pisanje v zelo nedoločenih in neopredeljenih izrazih, posebno nagnjenje do nekoliko zagonetnih in skrivnostnih besedi; estetska misel, ki se da s težkim naporom razbrati iz kritičnih pisanj te vrste, pa bi se dala formulirati v prepričanje, da eksistira neka absolutna poetična lepota, ki ji ni treba biti tesno združena z resnico. Kritik brez načel »govori o vsakem umotvoru z drugim kriterijem, toda nikoli ali redko kdaj s svojim, ki bi ga bilo čutiti kot poslednjo misel v vsaki kritiki. Enotne estetske misli iz njegovega dela ni razbrati, ker pripisuje važnost zdaj vsebini, zdaj obliki, zdaj jezikovni umetelnosti.«

[81] Albreht Koblarju očita tudi, da pogreva tip kritike, ki ga je v *Domu in svetu* zastopal Leopold Lenard. Koblar odgovori: »Pa zakaj bi v l. 1924 ne smeli kakega dela formalno drugače ocenjevati kakor recimo v l. 1908, ne da bi pri tem odvrgli 'ljubezen in spoštovanje'?« (»Pravda«).

»Naloga sodobnega kritika je razumeti ta duh časa« in sodelovati pri rojstvu pričakovane nove resnice, ki jo bo rodila umetnost (Prav tam). Na takšnem ozadju se Vidmar srečuje z različnimi inačicami kritike.[82] »Tipu slabe kritike je treba zoperstaviti takega, ki ima jasen in določen lasten kriterij. Njegovo merilo ne sme biti poljubno, marveč mora imeti neko lastnost, ki mu daje pravico do življenja.« Merilo pravega kritika mora biti sodobno, saj daje umetnost človeštvu ob vsakem času tisto, kar mu je najbolj potrebno (Prav tam).

Polemiziranje s Koblarjem se je nadaljevalo leta 1929, ob Vidmarjevi recenziji zbornika *Slovenci v desetletju 1918–1928* (»O kriterijih« 316–8). V urednikovem delu ne razbere osnovnega kriterija, ki ga Koblar uporablja pri vrednotenju, zato je posledica načelna, pojmovna in metodološka zmedenost. Koblar se odzove in »odločno odklanja« Vidmarjev »vse prej kot primeren« način (»O kritični metodi« nepagin.). Prizna mnoge hibe članka, kot nemoralno pa označi »prikrivanje resnice in prepričanja, zavijanje dejstev, avtoritativno govorjenje o stvari, ki je kdo ne pozna; nemoralni so kompromisi, niso pa nemoralni vidiki, ki so za neko dobo v kakršnemkoli pomenu značilni«.

Ko Koblar svoje sodelovanje pri reviji *Dom in svet* zamrzne, se s strani falange katoliških intelektualcev vname estetski disput o odnosu med umetnostjo in svetovnim nazorom. Polemiko sproži že Anton Vodnik s polemičnim člankom »Umetnostni nazor Jos. Vidmarja« leta 1927 (244–50), Vidmar se v *Ljubljanskem zvonu* odzove z esejem »Umetnost in svetovni nazor« (98), nato pa odzivanje katoliške strani traja vse do 1930.

3.3.3.4 Ložarjev izziv in dialog z Jušem Kozakom

Rajko Ložar, 23-letni študent umetnostne zgodovine, si pod besedo teater predstavlja »neko umetniško tvorbo v prostoru in času na note pisateljevega teksta«. Navdušen nad ruskim teatrom Habima, ki je gostoval na Dunaju, je »zatrdno« prepričan,

> da modernega gledališkega referata ne bo napisal pesnik, ki pesmi sklada, in ne romanopisec, pa tudi ne kritik iz 'hrama lepote', temveč oni, ki bo poleg potrebne dramatske izobrazbe obvladal tudi osnovne pojme upodabljajoče prostorninske umetnosti. Moderni teater je v prvi vrsti brezsnoven, likoven teater. Oder je prostor in ne hram lepote! (57–60)

[82] Nadaljevanje Vidmarjeve zgodbe z *Ljubljanskim zvonom* kaže, da so bile zamere in strokovna razhajanja na kulturnem prizorišču pogosto le začasna. Leta 1928 postane vodilni literarni kritik revije in skupaj s Ferdom Kozakom pomočnik urednika Frana Albrehta. Jeseni 1932 se uredništvo spre z založnico, Tiskovno zadrugo. Albreht odstopi, sodelavci, ki z njim zapustijo revijo, pa svoj odhod javno pojasnijo v polemični publikaciji *Kriza Ljubljanskega zvona*. Ustanovijo revijo *Sodobnost* (1933–41).

Ložar Vidmarjevo držo odločno zavrne: »Dober del te krivde leži na naši gledališki kritiki, ki sploh ne ve, kaj hoče. Nujno bi ji bilo nasvetovati v šolo h kakemu umetnostnemu sistematiku, po jasne in precizne pojme. Danes se umetnostni zgodovinar od gledaliških kritikov še ne more nič naučiti, pa prav nič; mogoče jutri« (prav tam). Gre za znak generacijskega preloma. Čeprav jo izreče mladenič brez prave izkušnje, je Ložarjeva teza vznemirljiva in sodi v razvoj slovenske metakritike.

V tridesetih letih se slovenski kritiški diskurz konsolidira okoli Josipa Vidmarja. Njegov esej *Kulturni problem slovenstva* (1932) je v knjižni izdaji hitro, v štirinajstih dneh (*Obrazi* 234) razprodan. Vidmar v njem razčleni slovensko narodnostno vprašanje in utrdi pojmovanje kulture kot vzvišenega, narodotvornega elementa. Esej začrta njegovo klasicistično, antimodernistično držo, kritiko pa opredeli kot samostojno instanco, ki postavlja merila in oblikuje kulturno usmeritev.

Vidmarjevo avtoriteto ironizira Juš Kozak v dialogu »Pogovor s kritikom-etikom« (1934). Dialog razkrije napetost med normativno, estetsko-etično kritiko in zahtevo po bolj življenjski, manj apriorni presoji. »Kritik-etik«, ki naj bi popravljal zmote generacij, ostaja v njem ujet v estetski individualizem. Kritiški diskurz se s tem premakne na metaraven: predmet razprave postane vloga kritike same. O stanju kritike Kozak razmišlja že v intervjuju, ki ga z njim pred objavo dialoga opravi Anton Ocvirk: »S kritiko je križ,« pravi, »pravi pisatelj se ni nikoli zmenil zanjo.« O Vidmarju doda: »Vidmar je vpeljal strogo umetniško, načelno kritiko. Priznam, bila je poštena, toda teoretska; pogreša razgledov in življenjskega soka, zato postaja v zadnjih časih celo nezanimiva« (»Razgovor« 200).

Kozakov kriptirani pogovor z Vidmarjem posredno problematizira omejeni domet diskurza, ki ga določa Vidmarjev vpliv. Besedilo je v veliki meri duhovito, Vidmarja pa prikaže v razmeroma negativni luči. Literarizirani kritik-etik formulira svoj namen: »Poskušal sem v teh usodnih dneh, ko gre za obstoj slovenskega naroda, ustvariti prerez slovenske duševnosti. Trdil sem, da je še nezaključen.« Kozakove skepse to ne omili: »Koliko sva se premaknila na tej poti samodopadljivega estetskega individualističnega idealizma? Nikamor.« Dialog sklene z odprtim vprašanjem, »… ali je tvoja maska živa ali neživa« (»Iz naših revij« 67–9).

Vidmar v odzivu meni, da je Kozakov osrednji motiv izzivalno drezanje, platonovskih odlik pa je v Kozaku »na žalost našel malo«. Omeni nedavno zadrego v operi, ko je v predstavi *Stoji, stoji Ljubljanca* »na odru gledal svojo senco, ki se je pijana pretepala v pijani literatski družbi. Resnično turobne perspektive za nesmrtnost, bodisi Kozakovo, bodisi Pirnatovo, bodisi mojo« (»Iz naših revij« 69). Spor se nadaljuje leta 1952, ko Vidmar napiše kritiko Kozakovega naslednjega romana (»Lesena«). Njen ton nosi poteze osebnega obračuna in izzove novo Kozakovo repliko: prav nič »ne bi koristilo, če bi se bila v rokopisu zatekla h kritiku po nasvete za kake popravke« (»Pro domo« 83–4).

Anton Ocvirk prepozna Vidmarjev estetski nazor kot premišljeno zasnovan sistem, ki je usmerjen pretežno v literarnokritično delo in postavlja lepoto nad ideologijo. Vidmarjevo kritiško prizadevanje po njegovem ni naključno, temveč plod preudarka, Vidmar pa nikoli ni moralist v navadnem pomenu besede. Kakor si je Schiller svojo tipologijo razjasnil ob Homerju in Shakespearu, si jo Vidmar ob Goetheju, kot zagovornik nekakšnega prenovljenega klasicizma. Na vrh vrednostne lestvice brez pomislekov postavlja Goetheja, Tolstoja, Hamsuna in izmed Slovencev Tavčarja, nižje pa umešča Dostojevskega, Schillerja, Ibsena in Cankarja. Ključni element tega modela je apologija negativne kritike: ker je vrhunskih del malo, mora biti kritika pretežno negativna, a usmerjena k pozitivnemu umetniškemu idealu. Ocvirk vseeno opozori: »Ne bi se upal zapisati, da se Vidmar ni zavedal gibljivosti estetskih sodb in njihove minljivosti.« Vidmar je namreč že na začetku priznal, »da v nekem smislu objektivne estetike sploh ni in da je vsako literarno mnenje bolj ali manj subjektivno« (»Kritični« 119–27). Aksiom negativne kritike postopno ponotranji širši krog kritikov (Albreht, Koblar, Vodnik, Ocvirk idr.).

3.3.3.5 Apologija negativne kritike in meje modela

Žanr gledališke kritike ni Vidmarjev osrednji fokus; iz tega razloga je revijo *Kritika* mogoče prepoznati kot pretežno literarno usmerjeno (Moravec, *Temelji* 36), toda gledališka misel se v njej pojavlja vseskozi. V množici ljudi, ki se ukvarjajo z umetniško produkcijo, piše, je zelo malo takih, katerih dela bodo ostala narodu živa, zato je pretežni negativni značaj kritike razumljiv. Natanko v tem je smisel negativne kritike, ki je ne vodi destruktivnost, saj sodeluje pri gradnji pozitivnega umetniškega ideala. Kot kaže eno od spoznanj raziskave, kritiki Albreht,

Koblar, Kralj, Vodnik, Bartol in Mrzel,[83] Ocvirk in Pavšič tej konceptualizaciji dejansko (le) sledijo, teoretskega deleža so razrešeni po Vidmarjevi zaslugi.

Objektivne kritike ni, lahko je le objektivno usmerjena, piše Vidmar. »Čim globlje je umetnostno spoznanje, s katerim je izvajana, tem bolj postaja hkrati splošno veljavna.« »Zgodovina slovenske kritike je polna te napake.« (»Polemike« 34)

Kreft se navzame nekaterih potez Vidmarjeve lapidarne obravnave gledališke snovi, njegova esejska kritika Skrbinškove režije *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* obravnava pretežno dramsko delo, odrski realizaciji pa namenja manj prostora, čeprav vpeljuje pojem moderne režije. Vidmarjeva gledališka kritika, ki izhaja iz preverjene forme odrske režije, tega ne nadgradi.

Vidmarjevo dejavnost je doslej reflektirala krajša vrsta teoretikov. Bartol leta 1952 piše o neizprosnem ocenjevalcu vseh kulturnih pojavov, toda brez izrecne omembe Vidmarja kot gledališkega kritika (»H 'Kritikam'«). Izdaja *Literarnih kritik* (1951) naj bi po Bartolu zamudila svoj pravi čas: »Danes so te kritike že zgodovina. Živ in razveseljiv prispevek k naši literarni historiji.«

Tipologija kritike pri Josipu Vidmarju, kot jo zasnuje v eseju »Slovstvo in kritika« (1926), pomeni prvo sistematično konceptualizacijo nalog kritike v slovenskem prostoru. Kritiko razume kot večplastno dejavnost s spoznavno, vrednostno in vzgojno vlogo. Prvi tip je dnevni kritik, katerega naloga je razsojanje in vzpostavljanje reda v umetniški produkciji. Drugi tip je kritik-tolmač, aristokratska oblika kritike, ki poglablja razumevanje umetnin; tega pri nas primanjkuje, saj kulturna infrastruktura še ni omogočala njegove polne uresničitve. Tretji tip je kritik-vzgojitelj, ki umetniku kaže mesto njegovega dela v »moralnem in estetskem kozmosu«.

[83] **Ludvik Mrzel** (1904–1971) v dveh besedilih iz leta 1932 – »Generacija pred zaprtimi vrati« (*Jutro*) in »Naša generacija in naš čas« (*Ljubljanski zvon*) – artikulira izkušnjo generacije, ki je »trkala na vrata pravega življenja in ugotovila, da ni nikomur potrebna«. Pisanje o gledališču razume kot obliko kulturnega posredništva v razmerah institucionalnega mank. Mrzelov kritiški temperament zaznamuje zadržanost do avantgardnih samopredstavitev: ob Delakovi tematski številki berlinske revije *Der Sturm. Junge slovenische Kunst* (*Svobodna mladina*, 1929) ugotovi, da projekt razkriva le »način kulturne propagande«, mednarodnega razgleda pa ne instrumentalizira v korist estetskih programov. Njegova kritiška drža pride do izraza ob primerjavi kritiških odzivov na krstno uprizoritev Brechtove *Beraške opere* v Stupičevi r«ežiji (1937): kjer Govekar piše navdušeno brez analitičnega jedra, Koblar previdno tipološko umešča in Pavšič zasledi »več mode kot umetnosti«, Mrzel uprizoritev označi za »umetniško doživetje, ki pomeni važno zarezo v razvoju Narodnega gledališča« - Mrzelov kritiški model (*Jutro*, 1933–1939), poetičen v jeziku, konstruktiven v sodbi, metodološko razgledan, razume gledališče kot družbeni pojav brez ideološke instrumentalizacije uvida. Albrehtova retrospektivna ocena Stupičeve beograjske ponovitve (1959) – »Kako skromna je bila tista predstava!« – posredno potrdi Mrzelov tedanji uvid: v »zarezi« je prepoznal premik institucionalnega standarda, ne zgolj enkratnega estetskega dogodka. (Prim. Moravec, *Ludvik.*)

V praksi Vidmar najpogosteje združuje prvi in tretji tip. Njegova gledališka kritika je zgoščena, lapidarna, osredinjena predvsem na dramsko predlogo kot nosilko pomena. Ta literarnocentrični model je v dvajsetih letih pomenil profesionalizacijo diskurza, pozneje pa se je ob razvoju avtonomne režijske poetike izkazal kot omejujoč. Vidmarjeva tipologija tako ni le razvrstitev funkcij, temveč model razvoja kritiškega diskurza: od razsojajoče instance prek interpretativne poglobitve do vzgojne, normativne avtoritete.

Prav tako, piše Bartol, Vidmar s kritiško prakso v resnici ni potrjeval svojega uvodnega predgovora h *Kritiki*: »Zlepa ne najdem kritika ali literarnega historika, ki bi posvečal tako malo pozornosti jezikovni in zgolj esteticistični plati književnih del.« Že dejansko merilo Vidmarjeve kritike, tudi gledališke, pa odseva čas njenega nastajanja, ki mu je ključna karakterna in moralna vrednost obravnavanih osebnosti. Pozoren pogled razbere v Vidmarju-kritiku predvsem moralista. »Večja ali manjša etična vrednost, popolnejša ali manj popolna človečnost sta Vidmarju tudi že merilo za estetsko vrednost nekega dela ali za pomembnost nekega avtorja,« sklene Bartol (»H 'Kritikam'« 178).

Vidmar zavrača »šopirjenje« in poskuse po uveljavitvi grobe tendenčne umetnosti, odklanja zmedeno povprečnost, frazerstvo, plehko sentimentalnost. »In če je toliko mojih kritik negativnih, ni to moja krivda.« (»Sodobna« 98) Izrečene so morale biti zaradi usode naše literature, zaradi kulture beročega občinstva in zaradi velike naloge književnosti: odkrivati človeka človeku. Vidmarjevo obliko gledališke kritike opredeljuje kratkost, ki z ekonomijo besed presoja učinkovanje predloge v uprizoritvenem mediju. Teksti so izpisani koncizno in brez dolgovezenja, v reviji se pojavljajo brez velikih nadnaslovov, nekako neopazno, na koncu vsebin dramskih ocen (K. J. Kozak, *Estetski in idejni vplivi*).

Bevcu, Kermaunerju, Kosu, Predanu, piscih po letu 1948 je Vidmarjevo fetišiziranje dramskega teksta učinkovalo kot relikt. To kaže Vidmarjev kritiški trk s Štihovo estetiko v šestdesetih letih, ko ločevanju med tekstom in gledališčem ni priznal relevance. Šestdeseta leta so Vidmarja ujela nepripravljenega.[84] Kljub družbenim premenam pa ostajata jedro in smisel kritike veljavna tudi onkraj subjektivnosti in arbitrarnosti, kot jih v svojem zrelem obdobju ubesedi Taras Kermauner: »Nisem pristaš vpliva(nja); še manj oblasti. A brez nekega vpliva – kot

[84] Krčenje Vidmarjevega vpliva pokaže disput o sodobni ameriški dramatiki z Vladimirjem Kraljem (1962), še bolj izrazito pa razhajanja ob Korunovi uprizoritvi *Kralja Leara* v Drami 1964, ko Dušan Pirjevec v *Sodobnosti* piše o neustreznosti normativne kritike (»Kaligula« 48–55). Andrej Inkret dregne v Vidmarjevo miselno metodo, opirajoč se na aktualno ekspertizo Poljaka Jana Kotta (»Še enkrat« 1227–33).

komunikacije – družba ne more funkcionirati, posamezna oseba ne more dobiti niti osnovnih informacij, usmeritve. Oziroma če se plemeniti povsem umaknejo, delujejo le poulični.« (»Eden od« 966)

V letih 1920–1927 se z Vidmarjem odpre novo poglavje v zgodovini slovenske kritike. Kot prvi v slovenski literarni in gledališko-kritiški zgodovini nastopi z jasno artikuliranim kritiškim diskurzom, ki mu daje visoko teoretsko in moralno kredibilnost. V analizah izhaja iz trdnih in večdimenzionalnih kriterijev: humanističnih, etičnih, estetsko-umetniških in posredno tudi družbenih. Ne vrednoti po arbitrarnih vtisih. Ni formalist in ni zgolj filolog. Njegova predvojna kritika nagovarja specifičen horizont pričakovanj, v praksi pa utemelji kriterije, ki jih je kot pionir slovenske kritiške teorije vpeljal leta 1924 v reviji *Dom in svet* in ki se pozneje razširjajo samodejno.

Vidmar vstopi na področje gledališke kritike kot ustvarjalec diskurza, ki z estetskimi in teoretskimi premisleki soustvarja umetnostno polje. Njegova kritika ni le lessingovska presoja, pač pa je v simbolnem smislu praksa kulture. Šele od te točke so lahko estetski vzpon gledališke umetnosti vse bolj pojmovali kot nacionalno dejanje. Kot pokaže Paternu, se Vidmarjeva teza o nepomembnosti ideologije, ko deluje eksplicitno, po vojni razblinja (»Kritik« 816). Da je proces v Vidmarju tekel nezavedno, se potrdi, ko še leta 1955 ponovi: »Resnica ni nikoli v sedanjosti: če se zvežeš s to, z njo pogineš.« (»Iz dnevnika« 871)

Vidmarjeva argumentacijsko močna in artikulirana pozicija aktivira polemično dikcijo celotnega kulturniškega koordinatnega sistema in prekine z razmeroma brezbarvno dinamiko javne komunikacije. Vidmar v prevladujočem ozračju upoštevanja ozirov izstopa s svojo eruditsko razgledano intelektualno kapaciteto, ki stimulira samodejno opredeljevanje, iz njegove vertikale pa se v resnice napaja celotna kulturna sfera.[85] Ostalim kritikom daje strukturo in mersko enoto, brez te osnove bi utegnili pasti, medtem ko njegovo mnenje, percipirano kot »realna slovenska izkušnja«, zavezuje. Kot opozori Pirjevec, ni Vidmar nikoli sledil fenomenološkim in drugim podobnim pobudam, vsaj ne dosledno. »V primerjavi z natančnostjo, sistematičnostjo in neobremenjenostjo fenomenološke deskripcije se zazdi, da je

[85] Utemeljiteljica eksperimentalnega gledališča v Sloveniji Balbina Battelino Baranovič: »Vidmarja sem izredno cenila kot misleca, ne le kot dramaturga dramskega gledališča. Vedno poslušam in poskušam oceniti, ali je to zame sprejemljivo ali ne. Tako je bilo tudi z Vidmarjem. Še danes z veseljem berem njegove knjige, a bile so točke razhajanja, kjer nisva mogla priti skupaj, zato sem šla svojo pot. Toda kazal je odprtost do iskanja novih poti, tudi sam ni maral preveč uhojenih poti, tudi sam je iskal, vsak stavek je bila nova misel, brskal je po mislih, s tem pa je kazal razumevanje do drugih, ki iščejo svojo pot in ne sledijo njegovi.« (»Ozko« 23)

njegovo pisanje preveč obteženo z nezadostnostjo preprostega zdravorazumskega sklepanja.« (»Uvod« 832)

V času, ko revija *Kritika* terminu »kritike« simbolno podeli osrednjo vlogo v kulturni sferi, vzame njen status v svojih dnevniških fragmentih leta 1926 v precep urednik *Mladine* Srečko Kosovel. Ko pogleda na osmo številko aktualnega letnika, nobeno od objavljenih besedil ne ustreza. »Kritika ne sme uspavati, temveč dramiti. Vidmar piše kakor za ubit. Kar kritiki manjka, je ogenj in bič. V njej bi moralo tako goreti, da se komaj zadržuje, da ne požge vsega, toliko biča, da bi izgnala vse sejmarje iz templja.« (*Zbrano 3/1* 698)

Deset dni pozneje koncipira celovitejšo diagnozo polletnega izhajanja *Kritike*: »Slovenska umetnost ima smolo: ali ima opraviti z dogmatiki ali s pijanimi nezmernimi poeti ali s čistimi razumarji. Akoprav so poslednji vsaj za eno stopnjo višje od vseh, vendar naj jim ne izostane kritika. Bledi cvet razuma je ta kritika, ki cvete z muko in brez inspiracije. Ta kritika je naš najprimernejši forum; za klistiranje naših prvakov je brez ognja, brez semena.« (711)

Konceptualizacija kritike v slovenskem prostoru kaže konflikt med Vidmarjevo *racionalno, analitično* kritiko in *eksplozivnim, etičnim, angažiranim* Kosovelovim pojmovanjem kritike kot skoraj revolucionarnega akta (»Literarna« 145–52). Sposobnost kritičnega mišljenja terja vselej uskladitev s horizontom pričakovanja, ta pa je tudi kategorija ustrezne forme.

Jedro Vidmarjevega kritiškega vrednotenja je prepričanje, da je resnična umetnost izraz izjemnih človeških sposobnosti in etosa, sposobnost umetnika, da življenje prevede v čutno nazorne podobe. Kar ni plod tega daru, ne more biti umetnost – to je temeljno načelo vsake resnične kritike, tudi gledališke. Kritika, ki uporablja te standarde, lahko – kljub bistroumnosti, pravičnosti in resnicoljubnosti – tudi kdaj zgreši: povzdigne povprečno, prezre pomembno, manjše obravnava preostro.

V družbeni, kulturno-politični situaciji tistega časa je bila gledališka kritika vselej odraz razdeljenosti, bojev, interesov druge vrste.

3.3.4 Dramaturško sistematičen diskurz in normativna doslednost – Anton Ocvirk (*Ljubljanski zvon*, 1929–1934)

Anton Ocvirk vstopi v polje gledališke kritike v sezoni 1929/30 kot že formativno zaznamovan mislec, katerega intelektualna fiziognomija se dodatno izoblikuje med študijskim bivanjem v Parizu, v stiku s propulzivno miselnostjo francoskih in ruskih filozofov ter pisateljev.[86] Velja za iniciatorja slovenske literarne komparativistike; kritiška dejavnost je ena ključnih etap njegovega osebnega oblikovanja, saj ga pokaže kot pisca, ki zahteva in daje konkretne, argumentativno izčrpne odgovore.

Tik po svojih prvih kritiških objavah Ocvirk sistematično zastavi teoretski program in metakritiško dimenzijo svojega pisanja v »Premišljevanju o slovenskem gledališču« (1930). Uprizoritveno kritiko postulira kot »za gledališče in kulturno javnost neprimerno važnejšo od vseh ostalih umetnostno-literarnih kritik«; kritike opredeli kot gledališko-estetske pisce, kroniste in zgodovinarje hkrati, ki morajo gledališče ne le spremljati, marveč tudi uravnavati (156). Čeprav svojo refleksijo prav tako veže na Goethejev citat iz *Annalen* (1822), ne sprejema gledališke kritike kot ukvarjanja z dramskim izhodiščem, ki značilno prevladuje pri Vidmarju. Etična odgovornost je Ocvirku ključno merilo dobro usposobljenega kritika: brez nje »bi bilo naše gledališče na višji kulturni stopnji, nego je danes« (Prav tam).

Vzrok za to je tudi dejstvo, da so naši igralci »po večini brez strokovne izobrazbe, brez znanja, brez igralske moči in brez globine, saj je še vedno pojmovanje igralca pri nas združeno s pojmom imitatorične zmožnosti ali teatralične razgibanosti. Vse to pa nima nikake umetniške veljave.« Čim kritik do popolnosti dojame »prvobitno posebnost in svojstvenost igranja in pomen igralske umetnosti, ki je enkratna v času in prostoru«, tudi kritikovo sodbo upraviči etična odgovornost pred zgodovino. Biti mora pravična v smislu umetniške resnice, »prosta vsakih pristranskih ali nizkih odvisnosti, bodisi celo osebnih nepravilnih hotenj«. Kritikov kriterij je umetnost, zato mora imeti neoporečen čut zanjo: samo teoretična in praktična izvežbanost o gledališču in literaturi upravičuje, da piše in deli sodbe.

[86] Ruski misleci (Berdjajev, Šestov, Remizov) so Ocvirka lepo sprejeli, medtem ko pri francoskih (Gide, Duhamel, Maurois) ni naletel na uvrstitev v njihove dnevniške zapise. Izjema je bil Paul Hazard, ki ga je leta 1933 povabil predavati na *Collège de France*. (Smolej 33–41)

Kompetentna kritiška presoja po Ocvirku zahteva zmes teorije, filozofije, tehnike, zgodovine, stilistike, estetike, komparacije in umetniške intuicije; brez tovrstne izvežbanosti kritik ostaja »kot slepec, ki le od daleč čuti, ali sonce sije ali ne«. Te »nujnosti« upravičujejo precizno kritično sodbo nad tradicionalnim šablonskim poročanjem. Aktualno slovensko gledališko kritiko oceni kot v glavnem nestrokovno, »v najboljšem primeru literarno ozko«, ker debatira le o literarni vrednosti del in ne o igri ter gledaliških problemih kot takih – pri tem se sklicuje na dramatika in kritika Otta Ludwiga. »Poleg znanja in zmožnosti si moramo ustvariti res gledališko kritiko, ki ne bo zgolj kronika, ampak tudi vitalno gibalo našega duševnega življenja. […] Z ostro opredelitvijo in presojo more kritik ujeti prave vrednote in moči igralcev in jih pravilno usmeriti.« V »Pogovorih s samim seboj« prizna, da ni dialektik: »V napredek umetnosti ne verujem, umetnost ne rase vedno više. [...] Verujem v moč velike osebnosti.« (8)

To pozicijo vzporedno razvija v »Mislih« (218–21), kjer se koncentrira na kriterije pri presoji umetnikov in umetnosti. Za razliko od Vidmarja v eseje poimensko vključuje tuje glasove, v vsakem polju druge, ki jim prizna veljavo v sočasni refleksiji zunaj Slovenije; registrira pojave in miselne pobude, ki se ga dotikajo, brez tavtološkega obnavljanja že izpisanega.

3.3.4.1 Kritiška praksa: apliciranje kriterijev

Ocvirkova kritiška praksa se kaže kot laboratorijski postopek in lov na nedoslednosti, ki se dotakne slehernega detajla – od scenografije do kostuma, luči in igranja. Uveljavitev sledi metodi pikolovske primerjalne zaznave uprizoritvenih deležev, eruditske dikcije z gosto mrežo referenčnih tujih avtorjev (Goethe, Hebbel, Platon, Ihering, Schopenhauer, Devrient, Heine) ter ideološke zaveze estetski sredinskosti.

V kritiki *Fausta* v režiji Šesta (1929) zasnuje analizo na ekstenzivnem dramaturškem razrezu besedila (611–20). Ugotavlja, da ljubljansko gledališče delu ni doraslo: Funtkov prevod je »zastarela, večidel pesniško mrtva« slutnja originala, krajšava *Valpurgine noči* in *Intermezza* pa je privedla do karikature izvirnika. Scenografija ni dosegla duha besedila: prostor je bil »širok, nizek, neoboken, svetel in v ničemer podoben študijski sobi« – brez gotske tesnobe, mraka in vitkosti šiljastih lokov, ki jih zahteva delo. Inscenacija je bila »trd, nejasen, brezstilen shema«, notranja režija pa je raztrgala celoto. Igralce obdela z enako pikolovsko strogostjo: Levar je Fausta igral z deklamatoričnim kriljenjem in brez notranjega doživetja vloge, Skrbinškov Mefisto pa je bil »z zadirčnim pačenjem podoben ljudskim hudičem«. Gre za

vzorčni primer plastične kritične analize, ki diagnosticira neenotno igranje in zatekanje v zunanjo učinkovitost namesto notranje resnice.

Nasprotno uprizoritev *Don Karlosa* v režiji Cirila Debevca oceni pohvalno (42–50). Debevec je doumel primarno dramatično silo drame in obdržal vse prizore »razen dveh, ki res nista važna«, ubranil njen notranje dosledni koncept in ji vdahnil »toploto, miselno doslednost«. Krajšava je potekala »po principu, da se ohrani enotnost«, v skladu z rešitvijo E. Kiliana (1904). Ocvirk poudarja režiserjevo individualnost pri stilizirani inscenaciji na dvodelnem odru s tremi stopnicami, »kar je pri nas v tradiciji«. Doslej je bila tovrstna inscenacija »večjidel malo smiselna, nedognana«, Debevec pa je shematiko oživil s toploto in doslednostjo; za vtis enotnosti je zaslužen zlasti režiser. Igralce analizira glede na razkorak med šolsko priučenostjo in individualnim izrazom: Levarjev Filip II. kaže obvladovano demonijo z značilno masko in mimiko, Slavko Jan kot Karlos ostaja preenoličen in glasovno monoton. Razlika med uprizoritvama je paradigmatska: ilustrira, kdaj režija uspe in kdaj odpove, ter hkrati potrdi Ocvirkova merila za presojo uprizoritve.

Interakcija piscev na kritiškem polju je delovala osmotično: miselni sprožilci z večjo pomensko valenco so se prijeli in ohranili kot sprejeta dejstva, brez potrebe po stalnem poudarjanju. Variacijam kritiške prakse, vpisanim v Vidmarjevo *Kritiko* (1927), je mogoče slediti po vsej kasnejši produkciji. Vsi pisci kritike, ki časovno sledijo Vidmarju, so v tem smislu nadaljevalci kontinuitete, ki jo on vzpostavi leta 1924.

Ocvirkov idejno strukturirani in formalno razplasteni diskurz je konstanta, ki na svojski način deklasira Josipa Vidmarja – ne po načelu kritiške vertikale, ki ji Vidmar ostaja instruktivni vzgled, temveč po obsegu uprizoritveno poantiranega argumentativnega aparata. Vidmarjeva lapidarna gledališka kritika, osredotočena pretežno na dramsko izhodišče, pusti za seboj prostor, ki ga Ocvirk sistematično zapolni.

Do tendenčne umetnosti zavzame enako odklonilno stališče kot Vidmar. V »glosi« o tematski številki revije *Nolit* komentira objavo treh mladih slovenskih »političnih literatov« (B. Kreft, A. Cerkvenik, F. Delak): njihov ozki pogled ne seže v umetniško naravo; gluhi in slepi za »vse višje od grobe vsakdanjosti«, »nekako smešno naivno in otročje« proglašajo vse druge nazore za napačne in neživljenjske (»Naša proletarska« 575–6). Sklicujejo se na Cankarja in Kosovela,

čigar pesniška narava je po Ocvirku tuja njihovim teorijam.[87] V svoji estetski sredinskosti prepoznava pomen kozmopolitizma kot duševne dispozicije in medsebojnega vplivanja kultur: »...vsaka kultura rase v vsaj delni zvezi z drugimi [...] učinkovanje kulture na kulturo poteka skozi (tokovne) smeri in idejne novosti.« Zavzema se za organsko rast, ne za enostransko apriorni nazor, ki zasužnji kulturno svobodo (»Slovenski« 248–9). V tem je Ocvirkov estetski nazor analogen Vidmarjevemu.

Napetost med Ocvirkom in Vidmarjem se razpre tudi na ravni uredniške politike. Ko Ocvirk leta 1934 prevzame uredništvo *Ljubljanskega zvona*, Vidmar njegovo napovedano programsko odprtost pospremi z zadržanim skepticizmom.[88] Ocvirk se v izhodiščnih spoznanjih jasno distancira od esteticizma, ki »živi umetnost izven časa in prostora v nekih breztalnih višinah«, hkrati pa vse svoje kritiško obdobje (1929–1934), ki je izrazito po svoji pisni artikulaciji, odklanja politično instrumentalizacijo revije (»Uvodne« 4). Izhodiščni kritiški idejni koncept se z leti obdrži. Polemično komunikacijo so zaznamovala razmerja med *Slovencem*, *Jutrom* in *Ljubljanskim zvonom*, v kateri so nastopali Božidar Borko, Fran Albreht in drugi.

Ocvirk kritiško pisanje sklene, ko leta 1934 profesionalni interes preusmeri v komparativistiko. Epizoda gledališke kritike je zanj vendarle konstitutivna: vzpostavi diskurzivni model, ki v slovenskem kritiškem polju dvajsetih in tridesetih let ponudi metodološko izčrpen, uprizoritveno fokusiran antipol Vidmarjevemu pristopu lapidarne presoje.

3.3.5 Reformirani katoliški diskurz med načelnostjo in zmerno odprtostjo – France Vodnik (*Dom in svet*, *Dejanje*, *Slovenec*, *Novi svet*; 1931–1942, 1946)

France Vodnik (1903–1986), kritik in esejist, urednik, pesnik in prevajalec, je leta 1924 med soutemeljitelji revije *Križ na gori*, vzporednice svetovnonazorsko različnih *Mladine* in Vidmarjeve *Kritike*. Kot nosilec novega katoliškega gibanja, ki sledi moderniziranim načelom in prelomi s tradicionalnim konservativnim klerikalizmom, začne gledališko kritiko pisati v tridesetih letih: objavlja v *Domu in svetu* (1931/32–1935/36) in v *Dejanju* (1938/39), nato na Koblarjevo željo prevzame mesto gledališkega kritika pri *Slovencu* (1939–1942). Kritiško

[87] Ocvirk, nekdanji član Kosovelovega krožka na Križevniški 8, je kot urednik leta 1931 posredoval javnosti Kosovelovo pesniško dediščino.
[88] »V vabilu na naročbo in v uvodniku v novi letnik je novi urednik nakopičil toliko obljub, da mu jih bo težko izpolniti,« komentira Vidmar (»Ljubljanski« 67), Ocvirk se odzove mirno: »Sodbo zgodovine čakam bolj mirno, kakor bi jo, ako bi bil v koži Josipa Vidmarja.« (»Ljubljanski« 129–37)

recenziranje pretrga internacija. Leta 1928 pride v prvi spor z Vidmarjem. Kot polonist leta 1929 piše o Zofiji Nałkowski, z implicitno feminističnim priznavanjem; ljubljanska Drama uprizori njen *Dom osamelih žena* (rež. Marija Vera, 1931). Beograjska revija *Nova literatura* (Nolit), kot gibanje spominja Vodnika v času »kulta množice« na dejavnost avantgardistov, kar naj bi bilo tudi temeljno sporočilo revije; Vodnik oceni revijo kot »interno zadevo srbstva« (»Nova« 8). Zbirka *Misli in presoje* (ur. Jože Mahnič, 1983) sopostavi in zgosti značilne Vodnikove eseje, kritike, razprave in polemike ter ponudi zgoščen pregled njegovega miselnega sistema.

Čeprav informativno gost in vsestransko obveščen, se Vodnikov kritiški diskurz osredotoča na bistvo odrskega dela mimo zastranitev, zanima ga estetski učinek uprizoritve, avtorska umetniška potenca, ki jo razkriva, resnična vrednost avtorjevega prizadevanja. Dramaturška analiza ocenjevanega dela vselej išče ravnotežje z oceno njegove idejne osnove. Vodnik priznava avtonomnost literarnega ustvarjanja in hkrati samoniklost gledališke umetnosti, zagovarja možnost različnih interpretacij istega dramskega dela ter zavrača idejo »osvobojenega« ali »absolutnega« gledališča, ki naj bi bilo samemu sebi namen. Medtem ko Koblarjevi metadiskurzivni zapisi o kritiki nastajajo vzporedno s kritiško prakso in instinktivno, Vodnik temu doda esejistično celovito vestnost. Izhaja iz prepričanja, da mora narodno gledališče kot oblikovalec družbene in človeške zavesti imeti izbran, umetniško kvaliteten in idejno sodoben spored.

Esej »K vprašanju sodobnosti v umetnosti« leta 1936 vzpostavi premislek o razmerju med aktualnostjo in umetniško trajnostjo, kriterij, ki ga Vodnik prenese tudi v gledališko kritiko (4–9).[89] Zavrne površno pojmovanje sodobnosti, po katerem je sodobno zgolj tisto, kar nastaja danes, in nasproti njemu vzpostavi »globlje pojmovanje sodobnosti, ki je v resnici aktualno in izvira iz edinstvenih potreb današnjega človeka«. Umetniška vrednost dela ne izhaja iz časa nastanka, temveč iz zmožnosti nagovarjanja živih duhovnih potreb: to je merilo, ki ga Vodnik aplicira tako pri presoji klasičnega repertoarja kot pri soočenju s sočasno dramatiko. Prav tako zavrne stališče, da je umetnost sodobna le toliko, kolikor upošteva socialno snov.

[89] V tem kontekstu France Vodnik omeni Bratka Krefta, ki je leta 1929 odklanjal Shakespearea kot nesodobnega (gl. Kreft, Bratko. »Gledališki fragmenti«), a doda, da Kreft zdaj že razmišlja drugače, kot je razvidno iz njegovega članka »O novi umetnosti« v hrvaški reviji *Dani i ljudi*.

Teoretično dramaturško razpravo »Osnovni pojmi dramaturgije« objavi po vojni v *Novem svetu* (140–51). Pogreša sistematičen teoretični pregled osnovnih pojmov dramaturgije in zgodovino slovenskega gledališča kot »najosnovnejši potrebi naše gledališke izobrazbe«; dramaturgijo deli na teoretično, praktično in zgodovinsko. Redki dramatiki v zgodovini so skušali formulirati tudi svoja spoznanja o gledališču; Ivana Cankarja opredeli za »našega največjega dramaturga«. Ključno mesto v razpravi zaseda definicija razmerja med kritiko in gledališčem: »V marsikaterem primeru pokaže lahko kritika, če je oborožena s temeljitim poznavanjem stvari, svojo premoč nad gledališčem ravno zaradi tega, ker se v gledališču nočejo ničesar učiti, si ničesar dopovedati in se zanašajo samo na tisto vseznalost, ki se ji pravi nevednost, ali pa na intuicijo, ki pa rada odpove ravno v odločilnem trenutku.« Obljuba o nadaljnjih razpravah o pomenu in nalogah gledališke kritike ostane neizpolnjena.

Zanimiv primer Vodnikove kritiške metode je recenzija Mrakovih *Sinov starega Rimljana* v Frančiškanski dvorani (junij 1941) (»I. Mrak« 5). Drama je, kot meni, glede na osnovni motiv snovno sprejemljivejša od večine Mrakovih prejšnjih poskusov, toda ostaja načelno vprašanje: ali je življenjsko tragično že tudi umetniško tragično. Mrak je ostal kronist mučnih dogodkov in se ni povzpel do oblikovalca tragedije, saj ni znal prikazati duhovnih vzrokov in gibal, ki tvorijo jedro tragedije, osebe so preveč pasivne, motivacije nedosledne, igra razvlečena. Vodnik ugotovi, da uprizoritev v marsičem ni dosegla povprečnih diletantskih predstav.

Obravnava obuditve Govekarjevih *Rokovnjačev* v Šestovi režiji (januar 1942) pokaže Vodnikovo zmožnost objektivirane zgodovinske distance (»Govekarjevi« 3). Vodnik predstave ne zavrne a priori, temveč prepozna, kaj je o njej mogoče povedati: *Rokovnjači* so po svojem osnovnem prijemu bliže meščanski romantiki, ki po ljudski snovi sega zaradi fabulativne privlačnosti in narodopisne zanimivosti, ne zna pa nadgraditi površinskega gledanja. Dramatizacija jih predstavlja kot »družabno-zgodovinsko zanimivost« brez vodilne misli. Ker pa »na srečo vidijo ljudje v delu rajši več kakor premalo«, Vodnik ne podcenjuje sociološkega pomena igre ne glede na njeno umetniško omejenost. Govekar je zanj točka preizkusa: kritik prizna prizadevnost, ki jo je režiserju Šestu mogoče odreči, in najvidnejše igralske prispevke — toda brez estetske mistifikacije. V zanimanju za idejnost umetniškega dela je Vodnik, kot ocenjuje Kreft (»Uvodna« 5–12), po gorečnosti primerljiv z Ivom Brnčičem v eseju »Umetnost in tendenca« (313–27).

Vodnikov slog je intelektualno eruditski, njegova moč je v čvrsti zasnovi argumenta. Impozantni duhovni obseg formira erudicija kot ključni predpogoj za avtonomno delovanje gledališkega kritika: ta mora biti sposoben presojati uprizoritveno delo v estetskem, dramaturškem in idejnem smislu hkrati. Čeprav ostaja nasprotnik socialistično-materialističnega nazora, se izogiba mehanicističnim razlagam; ve, da je religiozen človek lahko tudi skeptik in ateist. Prav ta zmerna odprtost je razlog, da ga Peter Božič leta 1956 v *Tribuni* – ne glede na kritičnost do razvrščanja umetniških generacij po predalih – uvršča med zastopnike tistih, ki jih zanima iskanje odgovorov na bistvena vprašanja in globlje resnice ter se za obrambo lastne pozicije ne združujejo v interesne skupine. »Vsak človek gleda skozi različna povečevalna stekla in tisti, ki je gledal skozi večja, je videl več.« (»Generacije« 4)

Bolj zaostreno inačico katoliškega diskurza lahko srečamo pri gledališki kritiki časopisov *Straža v viharju* (1934–1941) in *Slovenski dom* (1935–1945), ki v okviru razvoja slovenskega kritiškega diskurza po eni strani kažeta način podrejenosti estetske presoje ideološki poziciji, po drugi pa pričata, da je kritiški diskurz tega časa celo v glasilih z izrazito konfesionalno usmeritvijo dosegal estetski standard, ki se ni izognil konfrontaciji z vodilnimi protagonisti javnega kulturnega življenja. Ruda Jurčec med letoma 1919 in 1945 kot spremljevalec osrednjega toka izpeljuje vrsto ideološko obremenjenega kritiškega diskurza, ki vsebuje erozijo estetske avtonomije. Leta 1947 emigrira v Argentino.[90]

Status gledališke kritike v Trstu, pa tudi slovenskega gledališča v okupirani Ljubljani kot naravnem (kulturno-politično-ekonomskem) težišču Slovencev, je bil (v skladu s socialistično intonirano časnikarsko tradicijo, ki jo je v začetku stoletja vzpostavil Etbin Kristan v *Rdečem*

[90] Gledališka kritika časopisa *Slovenski dom* dokumentira dvojno razsežnost ideološko obremenjenega kritiškega diskurza: podrejenost estetske presoje konfesionalni in politični poziciji ter hkratno zmožnost konfrontacije z vodilnimi protagonisti kulturnega življenja. Že v prvi številki (1935) poročevalec s psevdonimom -nk- vzpostavi zahteven estetski standard – ob uprizoritvi *Vesele božje poti* kritizira nespretno inscenacijo in repertoarno politiko, ki da Narodno gledališče spravlja v vlogo, kjer »vrši rušilno delo v provinci«. Leta 1941 **Ruda Jurčec** (1905–1975), medvojni urednik *Slovenca*, polemiko usmeri proti Josipu Vidmarju kot dramaturgu Narodnega gledališča in domnevnemu »lovcu za absolutno kvaliteto«, ki naj bi program spuščal v »zabavni, včasih že celo politični variete«; diskurz preide iz estetske presoje v osebno in politično diskreditacijo, Vidmarju pa leta 1941 očitajo nedoslednost do lastnih načel »netendenčne« umetnosti in povezave z Zvezo prijateljev Sovjetske Rusije. Znotraj tega ideološko obremenjenega okvira Jurčec kljub temu vzdržuje estetsko ločnico: v uprizoritvi Shakespearovega *Othella* (1941) prepozna Staneta Severja kot umetnika »svetovne ravni«, kar kaže, da polemični pritisk ni dokončno suspendiral sposobnosti avtonomne presoje. V obdobju italijanske okupacije začne za list pisati **Janko Moder** (1914–2006), ki pa po polemiki ob Cajnkarjevem *Poplavljenem zvonu* (1943) zavestno preide s kritik na golo poročanje – kar razkrije strukturno krhkost kritiške pozicije v razmerah političnega pritiska. Kot ugotavlja Bernard Nežmah, je gledališka kritika edini avtorski časopisni žanr, ki je v vseh režimih vztrajal v identični obliki; primer *Slovenskega doma* kaže, da je ta vztrajnost pogojena s pripravljenostjo glasila, da nosi breme polemičnega soočanja (»Časopisna« 382–92).

praporu) v tem obdobju vezan na občasna poročila o gledaliških predstavah. O dogajanju v tržaškem SNG in o njegovih gostovanjih po Sloveniji in Jugoslaviji je pozorno (za marsikoga preveč enostransko) obveščal *Primorski dnevnik*, politično različno obarvana periodika je živela, za pretok informacij sta skrbela Jože Peterlin[91] in pariški študent Vladimir Bartol. Vedenje o gledališču kot ogledalu širše stvarnosti je bilo vseskozi odvisno od ljubljanskega oz. jugoslovanskega prostora kot druge oz. tretje politične stvarnosti. Informacije o dogajanju zunaj tržaškega območja so bile dvopolne, vznemirljivosti so prihajale tako iz vzhodne (socialistične) kot iz zahodne smeri, omogočeno je bilo sledenje obeh in tudi presoja obeh. Pomen kritike v tržaških časopisih je bil velik in je odmeval, ob hkratnem upoštevanju posebnih razsežnosti tržaških uprizoritev. Po vojni so ostre, a benevolentne opazke ljubljanskih kritikov o dosežkih svojega gledališča (Filip Kalan, Josip Vidmar) sprejemali s (stišanim) zadržkom, pri čemer zapisi omenjenih piscev presegajo domet posameznih predstav z vizijo o možnosti nadaljnjega razvoja tržaškega gledališča. Trst je vseskozi obravnavan kot sestavni del slovenske matice. Tržaški kritiki so bili v osnovnem tonu in v iskanju najbolj ustrezne prihodnje vizije obstoja tako bolj konstruktivni do videnih pomanjkljivosti (Kravos 58–60).

[91] **Jože Peterlin** (1911–1976) je bil ljubiteljski igralec, šolal se je v Akademskem krožku Ljudskega odra in na Državnem konservatoriju, leta 1938 je bil štipendist na Dunaju, po vojni pa je utemeljil Radio Trst. Deloval je na stiku dveh kulturnih okolij. Pred vojno in med njo je bil kot naslednik Franceta Vodnika kritiški referent pri *Slovencu* in *Domu in svetu*, po letu 1945 pa je spremljal zamejsko gledališče za *Glas zaveznikov* in Radio Trst A. Lajtmotiv njegove kritiške pisave je etična razsežnost vrednotnih meril. Pojmi čistosti, vere, prebujenja in odpuščanja so temelj njegove presoje ne glede na to, ali gre za domačo ali tujo dramatiko. V repertoarju naj ne bi bilo prostora za nazore, ki rušijo »to, kar je človeštvu najsvetejše: družino, vero vase in v Boga«. Ob gostovanju italijanske igralske družine Ricci (maj 1943) odpre vprašanje prezrtih ali zapostavljenih igralcev in zagovarja »statično psihološko silo igre« kot protiutež patosu, ki »oddaljuje delo« (»Igralska« 2). Leta 1944 v Cankarjevem *Jakobu Rudi* »ne vidi, ne sluti luči« (»Nova sezona« 3). Ob *Lepi Vidi* pa navedeni odziv publike (»Vse je čudovito lepo, le razumemo malo«) razvije v komentar, v katerem se pokaže zmožnost poetične identifikacije onkraj lastne nazorske pozicije (»Cankarjeva« 3). Merila za dramsko delo zariše v oceni Majcnovih *Mater* (1945): ideja mora biti »globoko etična, pozitivno krščanska in občečloveška, nikjer vsiljiva in tendenčna« (»Krstna« 4). Ob Zupanovem *Andante patetico* (1945) se neposredno sooči z Vidmarjevim antitendenčnim merilom. Odgovori mu, da »ni umetnosti brez ideje« in da bi bila netendenčna zgodba »samo igračkanje z besedami« (»Vito« 2). V tržaškem obdobju premišljeno presoja gostujoči režiji Slavka Jana in Branka Gavelle (1951) ter poroča o predstavah B. Baranovič, F. Delaka in M. Košiča. Gledališče razume kot kulturno središče manjšine, ki mora delovati pluralno in nadpolitično. Od njega pričakuje tudi specializirane režiserje za kmečko igro, ki jo razume kot posebno žanrsko kategorijo, dostopno le tistim, ki kmečko življenje poznajo iz prve roke. Peterlinov opus razkriva napetost, značilno za zamejski prostor: etični normativizem in kulturnopolitična naloga institucije trajno omejujeta estetsko avtonomijo. To je primerljivo z Bartolovo ugotovitvijo iz leta 1951, da narodnoprebudni imperativ zasenči estetsko presojo. Peterlin ostaja tip kritika, ki mu je preizkušeno merilo kakovosti, novo pa presoja z nezaupanjem, vendar je njegova konservativna drža metodološko dosledna. Leta 1952 jo strne v programsko izjavo: »In če že drugod v Sloveniji ni svobodne kritike, je vsaj lahko v Trstu.« (»Repertoarna« 63)

3.3.6 Kriteriji dramsko normativne kritike (1919–1939)

Dramsko normativna kritika se utemeljuje z razvitim aparatom estetskih kriterijev, z objavami v publicističnem korpusu časopisov (*Slovenski narod*, *Slovenec*, *Jutro*) in revij (*Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Maska*, *Mladina*, *Svobodna mladina*, *Modra ptica*, *Kritika*, *Sodobnost*). Je najbolj plodno obdobje slovenske gledališke kritike, ki zaradi kontinuiranega objavljanja proizvede vrsto močnih kritiških osebnosti in oblikuje slovensko uprizoritveno prizorišče z ambicijo po uskladitvi estetskih meril in pojmovanj s prakso v evropskem kulturnem prostoru. Ključen premik predstavlja teoretski zasnutek gledališke kritike, ki ga leta 1924 v reviji *Dom in svet* objavi Josip Vidmar. Vidmar s publikacijo *Kritika* (1925–1927) vzpostavi diskurz, ki s teoretskimi in estetskimi premisleki aktivno soustvarja umetnostno polje; gledališki kritiki v tem okviru pripade vloga organskega dela širše umetnostne kritike in gledališkega sistema. Vpliv Vidmarja kot osrednje kritiške avtoritete, ki se s pisanjem gledališke kritike koncentrirano ukvarja v letih 1925–1928, se širi centrifugalno in katalizira oblikovanje močnih kritiških osebnosti, kot so Koblar, Albreht, Ocvirk, Vodnik.

Kvantitativni razmah kritiških objav prispeva k oblikovanju slovenske uprizoritvene vertikale in k usklajevanju estetskih meril z evropskim kulturnim prostorom. Kratek avantgardni poseg predstavlja skupina okoli Srečka Kosovela z revijo *Mladina* (1925–1926). Publicistična dejavnost, ki slovensko prizorišče seznanja z evropskimi avantgardami, preusmeri nekatere pisce k praktičnemu gledališkemu delu: Bratko Kreft se po esejski kritiki uprizoritve Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (rež. Milan Skrbinšek, 1928) usmeri k režiji (podobno Ferdo Delak), vendar vpelje v slovenski prostor pojem moderne režije in sodobne kritiške vizure, ki je osredotočena na režiserja. S tem se uveljavlja moderno razumevanje režije kot osrednje ustvarjalne instance, povezano s procesi modernizacije, evropeizacije in profesionalizacije slovenskega gledališča. Z erudicijo podprta kritiška analiza opozarja na vzroke za neučinkovitost dramskih predlog in njihovih uprizoritev. Kot mlada panoga že vznemirja odrske umetnike. Vzpostavijo se avtonomni pisci in uredniki, vsi v razmerju do Vidmarjeve figure. Kritika nastopa kot samostojna, konkretna, vsestransko analitična panoga.

Linijo koncizne, zgoščene kritike z dikcijo redkih besed opravlja kot naslednji spremljevalec osrednjega toka Ivo Grahor, nekdaj ključni člen Kosovelovega idejnega kroga, z močnimi socialno revolucionarnimi načeli in prepričanjem o marksistični rešitvi za svet. V času, ko je bilo komunistično gibanje ilegalno, in preganjan s strani različnih režimov z eruditsko analizo

opozarja na razloge za neučinkovitost dramskih predlog in njihovih uprizoritev.[92] Kritika se kot razmeroma mlada panoga hitro institucionalizira: oblikujejo se avtonomni pisci in uredniki, večinoma v odnosu do Vidmarjeve avtoritete, kritika pa nastopa kot samostojna, analitična disciplina.

Sodobna kritika vključuje kulturni, družbeni in politični kontekst predstave ter reflektira njen javni nagovor. Razmahnejo se polemične razprave in »kritika kritike«: v obsežnem kritiškem opusu Franceta Koblarja izstopajo publicistični škandali ob uprizoritvah *Veseli vinograd* C. Zuckmayerja (1932), *Tuje dete* Škvarkina (1935), Cankarjevih *Hlapcev* (1939) – ki končajo relativno enotnost kritiškega prizorišča. Postopno se oblikuje skupina avtorjev, ki kritiko sprejmejo kot osrednje področje delovanja, nekateri pa jo opustijo in svojo primarno dejavnost preusmerijo (npr. Filip Kalan, Dušan Moravec). Kritiško pisanje ostaja moška dejavnost, z redkimi izjemami: kot prvi kritičarki izstopata Silva Trdina in Milena Mohorič, ki piše tudi o robnih avtorjih, denimo o uprizoritvah del Ivana Mraka.

3.4 Esejska kritika (1925–1951)

3.4.1 Kritika kot oblika esejskega razmisleka o nezadostnosti gledališke situacije – Ciril Debevec (*Mladina*; 1925–1927, 1937)

Mladina, sprva list Samostojne kmetske stranke za srednješolsko dijaštvo, se jeseni 1925 pod vodstvom Srečka Kosovela preoblikuje v bojno glasilo mlade kulturne generacije (Mrzel,

[92] **Ivo Grahor** (1902–1944), publicist in pisatelj, Kosovelov idejni sopotnik in njegov »edini spremljevalec v Ljubljani« leta 1925, je del generacije, ki jo je ideološki pritisk sistematično marginaliziral: zavrnjeni suplenturi in dramski igri *Sestra Milena* (1926), pregoni v času ilegalnosti komunističnega gibanja, smrt v Dachauu. To institucionalno izrinjenje tvori ozadje, v katerem je treba razumeti njegove gledališke preglede v *Ljubljanskem zvonu* (1933, 1935): pisanje o gledališču je pri njem oblika kulturnega posredništva brez ambicije po normativni oblasti. Odlikuje ga lakonična, lapidarna retorika, ki vzpostavlja vtis verziranega opazovalca z jasno izmerjenimi stavki – Gavellov *Tartuffe* je »kongenialna zasnova«, kreacija Emila Kralja »umetnina«, Debevčeva režija *Hamleta* v Župančičevem prevodu pa priložnost za analitično primerjavo med dvema naslovnima tolmačema: Kralj ima bogatejši zunanji izraz, Debevec je miselno izrazitejši. Grahorjeva kritika hkrati funkcionira kot seizmograf institucionalnih procesov: repertoarne zmede, preobremenjenosti režiserjev, odsotnosti skupnega letnega načrta in »naglice dela« ne razume kot posamične napake, temveč kot posledico strukturne odtujitve – »pri nas režiserji ne sodelujejo in skušenj nihče ne ocenjuje«. Ko moralistični pritiski leta 1933 umaknejo s sporeda *Veseli vinograd* in *Milijon težav*, v tem prepozna institucionalni poraz, katerega potlačeni problem bo postal preroški »za vso polovičarsko družbo«. V zadnji gledališki kritiki (1935) dramskemu žanru pripiše prioritetno vlogo pri oblikovanju kulturne zavesti, slovensko dramo pa postavi v razmerje do Cankarjevega »kulturno epohalnega vzora«. Primerjava z Vodnikovim zapisom o isti drami razkriva tako domet kot meje Grahorjevega modela: metodološko je samosvoj, a teatrološko analitično držo Vodnik presega. Grahorjeva kritika v letih 1932–1935 (številčno omejena, nerepetitivna, redkobesedna) ostaja zastala možnost: kritiška metoda s specifičnim optimizmom glede institucionalnih preglavic, katere razvojno nit prekine avtorjeva usoda.

»Srečko« 211–8). Ko prevzame urednikovanje Kosovelov odbor (člani so bili Debevec, Ivo Grahor, Vinko Košak, Anton Ocvirk, Alfonz Gspan in Silvester Škerl), ta generacijska prenova pomeni začetek kolektivnega načina urejanja revije, med slovenskimi časopisi med vojnama unikum (*Ikarjev* 223–6). Nova *Mladina* postane »mesečnik za sodobna slovenska kulturna vprašanja« in glasnik idej na kulturnopolitični fronti svoje generacije (*Nova Evropa*, 1927).

Kosovel, ki je ideološko gradil na poznanstvih z Grahorjem in na branju Wilda, Sinclaira, Tollerja in Barthela, je vprašanje slovenske narodne samostojnosti enačil z bojem zoper kapitalistični red in prvi po Ivanu Cankarju sprejel program socialne demokracije. V drugi številki *Mladine* piše o neuporabnosti brezbarvnega kritika, ki »raca kakor senca ob človeku« (»Kriza« 42–3), ne da bi se izmaknil Cankarjevi senci in njegovi averziji do Frana Govekarja (»Za spomin!« 79–80). Ker se Kosovel ni čutil del gledališkega sveta, se v vlogi gledališkega korespondenta aktivira Ciril Debevec. Kosovelova in Debevčeva poantirana konciznost in razburjena urgentnost ustvarita pogoje za posebno obliko protokritike.

> Kaj bi hodili v Beograd po vzroke, doma poglejmo, pa jih bomo našli! […] Naša lepa in stara navada je, da iščemo vzrokov svojim nezgodam vedno le v okolici […] venomer le pri drugih, nikdar in nikoli pa ne v nas samih. Jezimo se: Beograd ne daje denarja: in zraven zelo duhovito gledamo. Meni n. pr. pa se zdi čisto naravno, da nas v Beogradu božajo, ko pa se mi sami med seboj vedno le koljemo, pričkamo in lasamo. Pri nas gre vsakemu le za svojo osebno korist, in vsak zasmehuje idealna stremljenja. Pri nas ne tvega nihče. In ker nobeden nikoli ne tvega, nikoli noben tudi nič ne doseže. Brez tveganja ni vrednosti. Pri nas gre vsakemu le za pridobitno službo, za gorko domačijo, pa k vragu ideali in kultura in značaji!

In:

> Danes se v Beogradu po naši lastni zaslugi na nas in našo umetnost dobesedno požvižgajo! Zato ima danes beograjsko pozorišče 12 milijonov, zagrebško kazalište 9 milijonov in ljubljansko gledališče 4 in pol milijonov subvencije. Jaz, ki mislim marsikaj narobe, mislim tudi v tem primeru »narobe«. (»K otvoritvi« 7–8)

Na premieri *Zapeljivke* Cvetka Golarja v Narodnem gledališču (17. 11. 1925) Kosovel in Debevec v imenu študentov ljubljanske univerze upravi (Hubadu, Puglju, Župančiču in Goliji) predata izjavo najodločnejše obsodbe dramskega repertoarja, ki »slepo tava za instinkti publike«; zahtevata umaknitev dela in apelirata na javnost, naj takšne uprizoritve bojkotira, ter protestirata v imenu tistih, ki so »nesimpatični našim političnim strankam, ki imajo tudi v gledališču odločilno besedo«. (»Zapeljivka« 45–7)

Debevec v žanr gledališke kritike nominalno ne prestopi nikoli. Od leta 1924 se ukvarja z vprašanji mikroorganiziranosti uprizoritvenega prizorišča: objavi »nekrolog« neobstoječi

Dramatični šoli (»Dramatična« 10–11; »Naš igralski« 718–20) in kritiko organizacijske krize Drame leta 1925. Uprava je »vsa zmedena in nervozna, brez treznega dela in mirnega pogleda v bodočnost«, ansambel »ne ve, kakšna je njegova naloga«, vladavina diletantstva pa omogoča stanje, v katerem »vse dremlje in leze in mrtvouradniško opravlja posel« (»K otvoritvi« 8–10). Dvomi, ki jih je Adolf Robida usmeril v odbornike Dramatičnega društva v *Zori* leta 1905, se leta 1925 ponovijo v drugačni luči: vzroke za podhranjenost slovenskega gledališča vidi Debevec v pomanjkanju poguma in samokritičnosti: osem dramskih režiserjev, po Debevcu preveč za eno gledališče, in pomanjkanje ravnatelja strokovnjaka, ki bi užival ugled pri ansamblu, sta rani, ki ju »ne vidi ne uprava ne kritika. Ne more ali noče.« Duh *Mladine* je prepoznaval kritično letargijo uveljavljenih gledaliških publicistov; izjema je bil le Vidmar, katerega članek o tujosti ruskih umetnikov med našim dramskim osebjem Kosovel pohvali (»Za spomin!«; »Rusi in naše gledališče« 17–9).

Sedem let po Cankarjevi smrti Debevec v javnosti ne opaža gledališke kritike, ki ne bi le sopotniško problematizirala situacije v ljubljanski Drami, saj miroljubno sprejema Šestove postavitve Shakespeara, povzete po vzorih iz tujine. Svoje objave opredeli kot »le zapiske«. »Za kritika, ki je našemu gledališča potreben, ne čutim daru.« (»K otvoritvi« 10)

Prelom v Debevčevem odnosu do institucije nastopi leta 1927, ko v obliki intervjuja vzpostavi »civilizirano« interakcijo z novim upravnikom Drame, arhitektom in scenografom Radom Kregarjem (»Kratek razgovor« 136–9). Pristop je bistveno drugačen od atake, ki jo je leta 1900 izpeljal Kristan na intendanta Frana Milčinskega; Bratko Kreft po Kregarjevem odstopu leta 1928 piše o nesposobnosti »imaginarnega upravnika« in o »potencirano nesistematičnem« repertoarju (»Ob jubileju« 42–3). Po intervjuju postane Debevec honorarni sodelavec Drame, leta 1928 pa se zaposli kot režiser in arhivar. Bratko Kreft, ki je v Ljubljani leta 1930 sprva režiral le v Operi Narodnega gledališča (»O uprizoritvi« 150), ob podpori ravnatelja Mirka Poliča, v *Svobodni mladini* leta 1928 kljub temu ugotavlja, da so se bojazni potrdile: Drama se »izgublja v šmiro«. Doda še: »Sicer pa – za dramo je vseeno. Tako ali tako.« (»Ob jubileju« 41–3)

Na podlagi stanja gledališke kritike Debevec v članku »Gledališče in kritika« (1937) razčleni fizionomijo gledališke kritike kot odgovornega poklica in oblikuje t. i. »deset zapovedi za gledališke kritike« (51–9) – pri čemer pa v *Gledaliških zapiskih* že leta 1933 izraža čudenje nad nedoraslostjo slovenske kritike in se pri tem nanaša na pisanje Božidarja Borka v *Slovenskem*

narodu 1926: »Kritik mora biti v začetku in na koncu vseh koncev še eno, in sicer etik. Kritik mora biti predvsem propovednik resnice.« Debevec aforistično strnjeno dodaja:

> Ubogi Kerr. Pri nas bi imel težko stališče. [...] Če igralec kritike ne upošteva, naj kritik pripiše krivdo samemu sebi. [...] Če kritik ne razume lastnega besedila, mu ne pomaga nihče. [...] Slab kritik je vedno predrznejši od slabega igralca. [...] Kritik marsikdaj ni dorasel in vendarle sodi. [...] Dobro je le, da so take stvari vse lepo natisnjene. Zgodovina je sitna reč in neprevidnost se lahko vedno maščuje. [...] Gledališki poročevalci velikih in razširjenih listov se prav dobro zavedajo, da imajo v rokah moč. Zato jo marsikdaj izrabljajo. [...] Slab igralec škoduje več sebi ko drugim. Slab kritik pa škoduje več drugim ko sebi. Zato je kritik škodljivejši. [...] Če popušča v kulturnih zahtevah gledališka kritika, se ne smemo čuditi, če popušča tudi gledališče. (»O kritiki« 70–4)

Za prvi pogoj usposobljenosti postavi strokovno izobraženost, ki obsega obvladanje dramske, režijske in igralske zgodovine ter poznavanje mednarodnih kritiških in teoretskih opusov. Sledijo: jasnovidni pogled in posluh, zanesljiv čut za stvarnost, vzgojna in poučna vloga kritike, strogost in pogum. Osmo zahtevo tvori taktnost (»srčna omika«), deveta je jedrnatost, ki »povprečnega gledališkega poročevalca« loči od resnega kritika; sklepna se nanaša na jezikovno-slogovno raven, ki kritiko približa literarni panogi v smislu, kot je »prihodnjo književnost« koncipiral Alfred Kerr. Debevec čuti manke (protokritiškega) pisanja, ki leta 1944 uporablja iste šablone in fraze kot v času noviške kritike in se malokdaj povzpne preko teh pridevkov. »Kaj, za boga, naj te uboge besede resnemu, pametnemu in stremečemu igralcu (in gledalcu) še pojasnijo in povedo?« Navaja nemške, italijanske, švicarske in francoske kritike in teoretike (Lessing, Rötscher, Ihering, Diebold, Tilgher, Crémieux), ne pa denimo Josipa Vidmarja.

Leta 1940 Debevec retrospektivno ugotavlja, da v petnajstih letih ni prišlo do bistvenih sprememb: »Osebe so se tu in tam menjale, načela – ali bolje načini – pa so ostali v glavnem isti.« (»Nekaj opomb« 89) Opozori na nizko stopnjo profesionalne selekcije (»pri nas imaš občutek, da je za ta opravek dober vsak, ki se prijavi sam«) in na nesamostojnost dnevne kritike, odvisne od javnega mnenja namesto lastnih estetskih kriterijev.

> Večina dnevniških poročevalcev zadnjih let ne najde pravega razmerja do tako imenovanega resnega, literarnega repertoarja. […] Zavest dnevniškega ocenjevalca mora biti drugačna od bolj ali manj spretno, avtoritativno, a površno napisanih misli povprečnega in v kulturnem smislu zaspanega in nerazvitega občinstva. (89–91)

Zahteva »fanatizem« pri zagovarjanju moralne vrednosti resne umetnosti: »Če finančni uspeh torej izostane ali če je nezadosten, ostane samo še moralični. In kje se more in mora javljati ta

jasneje in učinkoviteje kakor v dnevniški gledališki oceni? In če odpade še ta, kaj ostanem potem?« V opisu stanja se sklicuje na Cankarjevo *Belo krizantemo*: recenzent je »ogledalo, v katerem kaže umetnik narodu pomen in namen svojega dela«; v slovenskem prostoru pa so »ogledalo obrnili, tako, da vidi umetnik v njem svojo spako, narod pa strmi na prazen papir« (Debevec, »O vrednosti« 139–45).

Debevčev prispevek k razvoju slovenskega kritiškega diskurza je dvojen. Mladostniška protokritika v *Mladini*, ki je polemična, satirična, urgentna, razgali sistemske anomalije gledališke institucije in legitimnostni deficit uradne kritiške srenje, ki miroljubno sprejema uprizoritvene aproksimacije. Kot režiser pa se Debevec idejno abruptno odmakne od miselnih iskanj Kosovela. Poznejši normativni spisi iz let 1937 in 1940 vzpostavijo metodološki okvir, ki kritiko razume kot avtonomno estetsko in družbeno odgovorno prakso. Debevec dopolnjuje in korigira diskurz Vidmarjeve kritike z dimenzijo, ki zahteva profesionalizacijo kritiške prakse in njeno emancipacijo od strankarskopolitičnih determinant.

3.4.2 Esejska kritika in vpeljava avantgardne terminologije – Bratko Kreft (*Ljubljanski zvon*, *Svobodna mladina*, *Književnost*; 1926–1933)

Bratko Kreft (1905–1996) je primer kritika in izvornega avantgardista, ki v svoji večstranski ambiciji izkusi negativno dialektiko kritiške prisotnosti na kulturnem prizorišču, nato pa se kot režiser v ljubljanski Drami z ustreznimi kompromisnimi odločitvami tej obliki »discipliniranja« prilagodi (Moravec, »Gledališka mladost« 597–611).

Kot igralec in režiser se Kreft od leta 1922 oblikuje v Narodnem gledališču Maribor; jeseni 1925 v sklopu Kosovelovega kroga prevzame revijo *Mladina* in slovensko ozračje poveže z mednarodnim z objavo Rollandovega »Manifesta svobodnim duhovom« (33–4). Teoretska izhodišča strne v reviji *Svoboda* (članka »Proletarski oder« in »Repertoar prolet-odra«): proletariat bi moral ustvariti bojevito, družbeno angažirano gledališče, opustiti meščansko dramatiko ter si do vzpostavitve lastne dramaturgije pomagati s socialno angažiranimi deli, saj »igrajo [...] ravno taki delavski odri veliko vlogo v izobraževalnem delu proletariata« (»Delavski oder« 4). Poglavitni kriteriji so razredna zavest, kolektivno uprizoritveno načelo nasproti zvezdniškemu sistemu ter recepcija sodobnih evropskih in ruskih reformnih tokov. Pod okriljem Delavske in telovadne zveze Svoboda leta 1928 ustanovi in vodi Delavski oder (v novozgrajeni dvorani Delavske zbornice, tretjem »ljudskem« gledališču v Ljubljani), kjer

predava o tehničnih in reformnih nazorih Stanislavskega, Reinhardta, Piscatorja, Mejerholda in Tairova, ki jih slovensko prizorišče in uradna kritika nista poznala (Albrecht, »O gledališču in kritiki« 252–5).

3.4.2.1 Kritiški kriteriji in njihovo apliciranje

Ključni premik v razvoju Kreftovega kritiškega diskurza prinese esejska analiza Skrbinškove režije Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* leta 1928 (Prav tam). Prepozna režijo, ki Cankarja »odkrije na novo« in trasira pot moderni režiji: »Osnova današnjega gledališča je režija. Tega še povsod nočejo in ne morejo razumeti. […] Svetovna gledališča nosijo imena svojih glavnih režiserjev, ki so s skrbjo in trudom ustvarili stil svojega teatra.« Urednik Albreht uredniško intervenira in pripiše nasprotno oceno: predstava mu je »mrtvorojen poizkus«, čeprav režiserju ne odreče »napora in resne volje«. Borko v *Jutru* zapiše, da je Skrbinšek skušal izpostaviti groteskne detajle Cankarjeve farse, a se je »fina ironija Cankarjeve farse izpremenila v hrupno šalo«; nastal je »Skrbinškov mozaik« (»Novo 'Pohujšanje'« 3).

Kreft zahteva novo razvojno fazo gledališča: moderna režija preteklost na novo izumlja in jo producira na lasten način, kriterij ni zvestoba uprizoritveni konvenciji, marveč aktualnost stika z občinstvom. To pozicijo leta 1929 razvija v »Gledaliških fragmentih« (537–52) in jo leta 1933 aplicira na afero o *Veselem vinogradu* z angažiranim sociološkim zapisom, ki izhaja iz razredne analize (»K aferi«). Zuckmayerjev naturalizem razume kot reakcijo na ekspresionizem; zgražanje javnosti v svoji moralni histeriji bi onemelo, če bi poznalo Zolajev roman *Zemlja*, sklicevanje na kmeta pa je »ena izmed največjih laži, ki so jo takrat iznesli slovenski purgarji, da bi branili le sebe in svojo lažno moralo« (*Proti vetru* 97). Sociološki kriterij povsem nadomesti uprizoritveno analizo.

Natanko argumentiran afront s Franom Govekarjem izpelje Kreft leta 1933 z navajanjem konkretnih citatov iz njegovih objav (praznih sintagem, mizoginih opazk in zgodovinskih zmot in množice psevdonimov, ki jih uporablja) (»Govekar redivivus« 182–5) – s čimer se z zamikom odzove na Govekarjevo tožbo zoper urednika *Kritike* Josipa Vidmarja iz leta 1927 (»Govekarija« nepagin.).

3.4.2.2 Režiserska praksa in recepcija

Golouhova kolektivna drama *Kriza*, s katero Delavski oder gostuje na odru Drame (prem. 30. 4. 1928), izpelje Kreftove programske zahteve v praksi (in le eno ponovitev). Nabito polna dvorana dočaka uprizoritev z motivi stavke, petjem *Internacionale* in razvitjem rdeče zastave v epilogu, z »resnično maso na odru« po zgledu sodobnega ruskega teatra (Koblar, »Kriza« 7). Ocena v *Slovencu* kljub skepsi do socialistično propagandističnega dela uprizoritev označi za »pravo senzacijo« in »pravi gledališki dogodek«. Z groteskno stiliziranim slogom v *La Mascotte* Kreft pridobi poročevalce z opernih predstav, Govekar pa ob Massenetovem *Wertherju* po natančnem opisu predstave zapiše, da prizorišče (z zastori, stopnicami, le nakazanimi stenami, z ulicami in nebom iz platna) ni »goethejevsko« in da Kreft od publike zahteva »preveč«, delo in avtorja je treba spoštovati (»Klaverne« 3). Ob Bizetovi *Carmen*, ki jo Kreft uprizori kot realistično dramo iz seviljske proletarske četrti, primerljivo z *Na dnu* Gorkega, se publika in kritika razdelita tudi v rubrikah s pismi bralcev: mlajšim je bila blizu opera, ki ni »koncert v kostumih«, druge je zavračanje uveljavljenih meril žalilo (Rigler 2; Strnadova 2).

Z novembrom 1932 se Kreft zaposli kot stalni režiser v Drami ob Debevcu, Šestu in občasnem gostu Gavelli. Avantgardne tendence vse bolj kroti pred skrajnimi tolmačenji; najbolj uspeta *Sveta Ivana* G. B. Shawa (1933) in njegovi lastni *Malomeščani* (tj. *Kreature*, 1935). Koblarjeva ocena *Malomeščanov* je za razmerje med kritiki in Kreftom značilna: dramatik se ni dvignil nad žurnalista, prikazana podoba slovenskega izobraženstva naj bi bila »nedopustna potvara« – je nadarjen, a »v njem prevladuje etično neizčiščeni duh«; pisateljeva sila bi »lahko ustvarila več kakor šlager, morda resnično našo narodno tragedijo« (»Kreft« 4). Vse bolj zvest avtorju in jasnosti nagovarjanja občinstva, Kreft prelomi z nekdanjim publicističnim nasprotovanjem Shakespearu, ko uprizori *Romea in Julijo* (1940) in *Hamleta* (1941).

Kreftova infiltracija pojma moderne režije sproži skepso tistega dela kritike, ki ne prepozna nujnosti za prenos dramske predloge v uprizoritveno sedanjost. Trk, ki ga sproži s svojim publicističnim in režiserskim delovanjem, je ključen za prelom v percepciji gledališča v Sloveniji: Kreft uvidi potrebo po rekonceptualizaciji gledališke umetnosti in reviziji gledalske percepcije. Protislovje med avantgardnimi izhodišči in kompromisi etabliranega odra ostaja konstitutivna napetost vsega njegovega delovanja.

Na fazni zamik pri vstopanju termina »moderna režija« v slovenski prostor in divergence v njegovi percepciji leta 1956, že po koncu svoje kritiške faze opozori Primož Kozak v *Tribuni* (»Gledališke« 4, 6). V gledališkem tisku je beseda moderen vedno bolj nepogrešljiva, predstave o njej pa so arbitrarne in velikokrat zgrešijo pravi smisel, ker kritiki in drugi pisci ne znajo ali nočejo slovensko zapisati kakšnega načela, norme, ki velja za vso sodobno umetnost. Moralno-estetska osnova okolja je labilna in ni sprejela »moderne režije«, ki se je v Evropi že uveljavila kot tradicija. Tako kot tudi sicer na Slovenskem ne sme biti »preizkušenj in presenečenj« ali ažurnega povzemanja obrazca za nekaj, česar pravzaprav še ni. Za nadaljnji razvoj gledališča bi bila treba spremeniti sistem, sistem igranja. Da se ne bi, še preden bi se to zgodilo, sprli s precejšnjim delom publike, pozove Kozak k odprtju eksperimentalnega gledališča kot laboratorija za lastno »izumljanje«, seciranje in vzgajanje, pri vseh izkušnjah bi bilo to edina pot do slovenske moderne režije. Vsaj tretjina publike bi brez presenečenja razumela, da ne gre najekstremnejše in najbolj ekstravagantne ekshibicije brez pravega smotra, kot mislijo mnogi. Kozak, prihodnji dramski avtor *Odra 57*, vidi eksperimentalno gledališče kot svojevrsten »utemeljevalno raziskovalni inštitut«, kjer se meje tradicije razstavlja, preiskuje, zametava, bogati in kjer nastajajo pogoji za domači material, brez katerega ne more biti nacionalnih predstav in nacionalnih teatrov. Sčasoma se razmerje med lastno in tujo tradicijo popolnoma izravna. Slovenska režija prav zaradi svoje mladosti težko pogreša takšno ustanovo in se po pravici čuti ogrožena. V tem je nujni smernik za naprej. Kozak pri tem ne omeni gledališča Balbine Baranovič, ki je v Viteški dvorani Križank in ob podpori mestnih oblasti delovalo od junija 1955.

3.4.3 Platforma oblikovanja kritiškega diskurza in prvo prizorišče kritiške emancipacije žensk – *Modra ptica* (1929–1941)

Vladimir Bartol je leta 1929 med ustanovitelji revije *Modra ptica* (1929–1941), ki je v slovenskem prostoru tega časa sodila med redke platforme za oblikovanje strokovno artikuliranega kritiškega diskurza. Po pesniški drami Mauricea Maeterlincka poimenovana mesečna publikacija je hitro prerasla informativno-propagandni okvir in se razvila v estetsko pomembno glasilo, usmerjeno k infiltraciji »čuta za umetniško kakovost in strokovno podprto razgledanost po svetovnih literarnih tokovih« v slovensko kulturno življenje (Moravec, »Modra« 304–17). Gledališkokritični diskurz *Modra ptica* vzpostavi z drugim letnikom: Bartol kot prvi kritik (1930–1936) poroča o repertoarju ljubljanske Drame, v naslednjih letnikih se mu

pridruži Filip Kalan, mariborsko gledališče pokriva Silva Trdina, krajši čas piše tudi Adrijan Janc.[93]

Temeljni kriterij Bartolove kritike v *Modri ptici* je kakovost uprizorjenega dramskega dela v razmerju do estetske identitete domačega odra. Bartol poudari, da bo oder zares samostojen kulturni center šele z domačo dramatiko, za kar je nujna »absolutna izvirnost režije in igre« in sistematizirano uprizarjanje slovenskih del. Ob Šnuderlovem delu v svoji drugi objavljeni kritiki diagnosticira stanje:

> Lani n. pr. je bilo edino slovensko izvirno odrsko delo Lipahov *Glavni dobitek*, prejšnja leta pa smo videli komaj sem in tja kakega Cankarja. O kakem sistemu pri uprizarjanju domačih odrskih del pa še celo ne more biti govora. Med drugimi n. pr. še vedno nismo uzrli na našem odru Grumovega *Dogodka v mestu Gogi*, ki ga je vsa kritika označila kot dobro odrsko delo. (»M. Šnuderl« 58–9)

Ob tem zaostri metodološko vprašanje o samih merilih: ali naj gledališka institucija domača dela izbira po kvalitativnem, splošnem umetniškem kriteriju, kakršnega zahteva Anton Ocvirk v *Ljubljanskem zvonu*, ali po drugačnem, posebnem, tistem, ki je »naši nekoliko zaostali dramski produkciji primeren«. Bartol to dilemo postavi kot odprto vprašanje, ne kot razrešeno normo.

Ob uprizoritvi Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* (ob koncu iste sezone), ki ga uvršča med »svojevrstne pojave« slovenske dramatike, Bartol opredeli inscenacijska izhodišča dela: »...na teh treh elementih – fantastičnem, grozljivem in groteskem – bi morala temeljiti inscenacija«. Šestova režija z razvlečenim tempom tega zahtevka ni v celoti izpolnila, scenografija Ivana

[93] **Adrijan Janc** (1911–?), študent arhitekta Ivana Vurnika, v *Modri ptici* leta 1934 in 1935 objavi le dve recenziji predstav v Narodnem gledališču – Shawove *Svete Ivane* in Rostandovega *Orliča* –, a obe metodično dosledni in distinktni po razumevanju semantičnega mehanizma uprizarjanja. Kritiško pisanje je zanj začasna dejavnost: med drugo svetovno vojno je deloval kot ilegalec in partizan, po vojni emigriral in se uveljavil kot arhitekt v Dublinu. Jančev diskurz je koncizen, slogovno izviren, vzgleduje se po Mejerholdu: dosledno uveljavlja performativni kriterij, zanima ga interpretativni pristop režije, prostorska organizacija, tempiranje in enotnost odrske forme. »V teatru stopi na avtorjevo mesto režiser. Tukaj lahko pokaže, da je mogoče tudi iz povprečnega dela iztisniti odrsko zanimivo tvorbo.« Pri igrah, ki so prišle na oder z mačehovsko gesto, kot koncesija publiki, se je nesuverenost režiserjevega prijema, ki jo občuti najprej igralec, izkazala že večkrat. Režija mu je stvar osebnega nazora in fantazije – »ne gre toliko za pravilno, kolikor za zavestno interpretacijo« -, pedagoška didaktičnost pa mu je antitetična teatrskemu bistvu: »pedagogika ni dramatika, dolgčas ni teater«. V oceni Kreftove uprizoritve *Svete Ivane* ugotavlja, da predstava učinkuje kot predavanje z neokusnimi dramatičnimi vložki, ne kot organska gledališka celota: »Od predstave človek ni odšel z občutkom, da je bil v teatru.« (»Bernard« 125–8) Šestovo režijo *Orliča* označi za »uradniški akt« brez jasne koncepcije, ki se sprevrže v »preizkušnjo deklamatorskih sposobnosti«; med nastopajočimi zavrne Slavka Jana in Ivana Levarja, kot ustreznega izpostavi Cirila Debevca (»Edmond« 44–6). Jančeva ključna teza, ki – da na avtorjevo mesto v teatru stopi režiser, ki »lahko pokaže, da je mogoče tudi iz povprečnega dela iztisniti odrsko zanimivo tvorbo« - anticipira tip modernistične, na režijo osredišče kritike, ki bo v slovenskem prostoru sistematično dozorela šele po letu 1951.

Vavpotiča pa je bila »premalo domiselna in fantastična«. Kljub pomanjkljivostim Bartol predstavo oceni kot resničen »dogodek« slovenskega gledališča. Ta kritika je metodološko zanimiva prav zato, ker Bartol ne ostaja le pri opisu – iz estetske analize dela izpelje normativni kritiški standard za uprizoritev (»Slavko« 378–9).

3.4.3.1 Ženski glas v slovenskem gledališkokritiškem diskurzu: Milena Mohorič (*Modra ptica*, 1929–1939) in Silva Trdina (*Modra ptica*, *Ljubljanski zvon*, *Dejanje*, 1931–1940)

Milena Mohorič (1905–1972), germanistka, slovenistka in prevajalka, svojega gledališkokritiškega obeta ne razvije dlje od treh zapisov – ne zaradi strukturnih ovir, temveč iz pomanjkanja prave volje po tej obliki pisanja, kar nakazuje njen sicer obsežni publicistični opus (Puhar, »Med protestom« 174–7). Že v zadnji številki *Svobodne mladine* leta 1929 objavi »Operne reminiscence« (64–5), njen najpomembnejši kritiški prispevek pa je ocena uprizoritve *Doma osamelih žena* po besedilu Poljakinje Zofie Nałkowske (prem. 11. 3. 1931, rež. Marija Vera), ki ga objavi v *Ženskem svetu* pod psevdonimom Feministka (»Zofija« 127–8). M. Mohorič je edina med kritiki, ki prepozna emancipacijsko dimenzijo dela: protagonistke razume kot ženske, katerih pojmovanje odnosa do moža je »le plod sugestije vzgoje in avtosugestije,« nasproti temu pa postavi zahtevo po ekonomski samostojnosti ženske in njeni celovitosti kot osebe. Uradni kritiški odzivi – Fran Govekar diagonalno površen, France Koblar rutinirano korekten, Juš Kozak splošen, Vladimir Bartol zadržan – kažejo, da kritiško ozračje v začetku tridesetih let za te teme ni bilo senzibilizirano.[94]

Uprizoritveni kriteriji Milene Mohorič so najbolj razvidni v oceni predstave *Grohar* Ivana Mraka leta 1939 (234). Presoja izhaja iz pozorne analize dramske snovi: Mraku pripiše »nedvomen talent«, a diagnosticira manko smisla za proporcije in nezmožnost ločevanja med dejstvi in lastnimi željami – »za zgodovinski dogodek proglasi dogodek družabnega, moralnega, recimo kvečjemu kulturnozgodovinskega pomena«. Dolgoveznosti »ubijejo globino problema« in psihološko motiviranost ter s tem tudi uprizoritvene možnosti: »Od predstave same ni možno zahtevati komorne vigranosti ali kaj podobnega.« Merilo, ki ga tu

[94] O nereflektiranosti kritiško-institucionalnega ozračja do emancipacijskih vprašanj gl. tudi Kalan, »Olga« 76–78. – Pregled odzivov na *Dom osamelih žena*: Govekar, Fran. *Slovenski narod*, letn. 64, št. 58 (12. 3. 1931), str. 2; Koblar, France. *Slovenec*, letn. LIX, št. 59 (13. 3. 1931), str. 6; Kozak, Juš. *Jutro*, letn. XII, št. 60 (13. 3. 1931), str. 3; Bartol, Vladimir. *Modra ptica*, letn. II, št. 9 (1931), str. 284.

vzpostavi, je zahteva po zgodovinski in psihološki motiviranosti dramskega lika – kriterij, ki presega tako naturalistično deskriptivnost kot konvencijo pozitivnega ocenjevanja.

Ob Čufarjevi drami *Polom* operira z orodjem socrealistične estetike in se sklicuje na Stalinove besede o merilu človekovega dostojanstva, toda vzdržuje kritiško razdaljo: Čufar je »s pravim instinktom« zadel točko, a dialog »zadiši po popolnem diletantizmu« (»Tone« 211–3). Merilo je zahtevno: »Ne mahati po glavah, ampak analizirati, poiskati vzroke in njih povezanost, poiskati zgodovinsko nujnost razpada kakega razreda.« Ob veseloigri *Detektiv Megla* Jožeta Kranjca vzpostavi kriterij trajnosti z referenco na Buharinovo tezo z moskovskega kongresa, ki je za merilo postavila Goetheja in Shakespeara; aktualistična enodnevnost je za Mohorič dokaz nezadostnosti (»Jože« 167). Njen pomen za razvoj kritiškega diskurza je v tem, da v letih 1929–1939 uvede emancipacijsko dimenzijo kot legitimni kriterij dramske presoje ter vzpostavi zahtevo po zgodovinski in psihološki motiviranosti kot merilo, ki ga sodobno kritiško ozračje ni zmoglo prepoznati.

Silva Trdina (1905–1991) objavi najprej osem poročil v *Modri ptici*, vzporedno z Vladimirjem Bartolom, Filipom Kalanom in Adrijanom Jancem. Kritiški zapisi v letih 1931–1934 so sprva benevolentna opisna povzemanja predstav, v katerih avtorica svojo kritično vizuro šele gradi; polno podobo mariborske gledališke situacije pridobi sčasoma in do poteka sezon postaja vse ostrejša (»Mariborsko 1931« 253–5; »Mariborsko 1933« 26). Poznejši objavi o mariborskem Narodnem gledališču v *Ljubljanskem zvonu* (»Ob zaključku« 635–7) kažeta občutno bolj suveren diskurz.

Osrednji kriterij presoje je dramaturška koherentnost uprizoritve v razmerju do predloge: Delakova priredba Jurčičevega *Desetega brata* (1934) je »ponesrečeni poskus«, ki zaostaja v strnjenosti in »pravi odrski zaokroženosti«, vsebuje preveč nenaravnih dialogov in tehničnih nespretnosti, naslovni lik pa je prikazan kot »karikatura in bebec« (»Delakova« 182–3). Drugi stalni kriterij je odrski jezik, ki ga Trdina dosledno obravnava kot temeljno orodje gledališke verodostojnosti: »Čudno, da naposled igralci sami ne pridejo do zavesti, da mora vsak delavec najprej poznati svoje orodje.« Neodpustljiv odnos mariborskega gledališča do jezika je zanjo »največji znak diletantizma«, ki zavira »pogoje za zdrav razvoj«.

Tretji kriterij je repertoarna ustreznost. Privlačnost mariborskega sporeda izgine, čim uprizorijo aktualno nezanimivo delo ali dela, pretežka za zmožnosti ansambla – vzroka za prazne dvorane

Trdina ne pripiše le pomanjkanju umetniškega smisla pri publiki, temveč tudi zviševanju vstopnin in tekmovanju zvočnega filma. Četrti kriterij je presoja režijskega deleža, ki ga Trdina loči od splošne ocene predstave. Jožeta Koviča opiše kot impulzivno naravo, ki »harmoniji prizorov posveča več pozornosti in ljubezni kakor izoblikovanju posameznih vlog« (»Mariborsko 1932« 93) – kar preprečuje razvoj posameznih talentov. V uprizoritvi Cankarjeve komedije *Za narodov blagor* je Kovič razočaral z »nepotrebnim in neduhovitim sceničnim komentarjem« (»Mariborsko 1932, 11« 350), medtem ko je pri *Nevihti* Ostrovskega ustvaril ustrezno vzdušje s spretnim izmenjevanjem razgibanosti in tišine. Uvid Silve Trdina v razmerje med režijsko metodo in kontekstualnimi omejitvami zazna razlike: pri režiji Kreftovih *Celjskih grofov* je Kovič »vsem avtorjevim zamislim verno sledil in za uspeh igre storil, kar je v mariborskih okoliščinah bilo mogoče«.

Temu sledi sestop kritičnosti pri sodelovanju v reviji *Dejanje* leta 1939, kjer S. Trdina piše pregledno, a brez ostrine prejšnjih let (»O otroških« 162–5; »Gostovanja« 293–4; »Ljubljanska Drama« 31–2). Ko revija leta 1941 preneha izhajati, s kritiško kontinuiteto prelomi in se usmeri v literarnozgodovinsko in pedagoško delo; njena dvodelna *Besedna umetnost* (*I. Literarna teorija*, 1958; *II. Antologija primerov*, 1966) je novum za slovensko humanistiko svojega časa.

Pisanje obeh, kritiško sistematično Silve Trdina, pri Mileni Mohorič bolj esejistično in empatično, odpira prostor, ki ga uveljavljeni kritiški glas tega časa ni zapolnil: S. Trdina s strokovno osmišljenim opazovanjem regionalne institucionalne prakse in eksplicitno izpeljanimi kriteriji (dramaturška koherentnost, odrski jezik, repertoarna ustreznost, režijski delež), M. Mohorič s pozornostjo za idejna in emancipacijska vprašanja v dramski snovi. Njun prispevek ne kaže, da bi bil vstop v javni prostor gledališke kritike strukturno rezerviran le za moške pisce; bolj kot to priča o tem, da je bil prostor za kritiško pisanje žensk sicer odprt, toda institucionalno nehvaležen in politično krhek.[95]

[95] Ker raziskava ni zastavljena kot antropološko-sociološka analiza skromne prisotnosti žensk med pisci gledališke kritike, se v to vprašanje ne poglablja. Kljub temu prav s svojo metodološko zadržanostjo jasno razkriva formiranje slovenskega kritiškega diskurza kot pretežno moške dejavnosti. Pri tem ne gre za slovensko specifiko, temveč za širši pojav, značilen za sociološko strukturo zahodne kritiške sfere v obdobju 1838–1951. Vprašanje strukturnega vpliva spola in institucionalnega dostopa na oblikovanje kritiškega diskurza je vseskozi navzoče, vendar predvsem implicitno nakazano.

3.4.4 Hibridnost kritiške metode in zahteva po avtonomiji kritike – Filip Kalan (*Modra ptica*, 1933–1935)

Filip Kalan (1910–1983), po izobrazbi inženir arhitekture in pozneje utemeljitelj moderne slovenske gledališke zgodovine, se gledališki kritiki posveti zgolj za kratko obdobje.[96] V sezoni 1933/34 prevzame kritiško rubriko v reviji *Modra ptica* in v dveh sezonah objavi enajst obsežnih zapisov o uprizoritvah Narodnega gledališča. Ta kritiški opus je po žanrski naravi hibrid med literarno in gledališko kritiko: podobno kot pri Josipu Vidmarju pisava pogosto presega uprizoritveno plat in jo podreja širši refleksiji o sočasnih zvrstnih premikih v evropskem in slovenskem kulturnem prostoru. Kalanovo temeljno izhodišče je eksplicitno metadiskurzivno: sleherno kritiško pisanje je subjektivno, »drugače tudi ne more biti, tema je osebno doživetje«; kritika, ki hoče biti profesorska in akademska, se odreče svoji temeljni funkciji (»Fjodor« 265–6). To izhodišče hkrati določa strukturno napetost v Kalanovem kritiškem diskurzu: subjektivna drža, ki vzpostavlja notranjo avtoriteto, hkrati prikrajša presojo za vertikalo nepristranskega razsojanja.

Kalanovi zapisi so analitično bolj razvejani od zapisov Vladimira Bartola, prvega kritika *Modre ptice*, zaznamuje jih neprikrita drža superiornosti do publike, splošnega mnenja in kritiških kolegov. Med režiserji priznava Branka Gavello in Milana Skrbinška, med igralci posebej izpostavlja Modesta Sancina; do Osipa Šesta ostaja strpno popustljiv, najostrejša ost pa je uperjena zoper Cirila Debevca. Ob Klabundovem *Prazniku svetočih češenj* zapiše, da je »interpretacija Cirila Debevca doživela praktičen neuspeh, čeprav je bila večina ljudi prepričana, da je predstava vsestransko uspela« (»Klabund« 96); ob Goldonijevem *Slugi dveh gospodov* se ironično obregne ob kritiške kolege, ki so ponavljali fraze o Goldonijevem artizmu in se čudili Debevčevi izbiri (»Carlo« 214–6). V analizi Gavellove postavitve *Gospode Glembajevi* leta 1934 diagnosticira razpad kolektivne igre ansambla: »železna dialektika Krleževega teksta« je ohlapnejša kot pri uprizoritvi iz leta 1931, ostale so le posamezne vloge, med njimi Levarjev Glembay in Danešev Fabriczy-Glembay; nastop gostujoče Save Sever označi kot polovičarsko reševanje teatrske krize, saj gostovalni nastop ne more nadomestiti kolektivne igre (»Miroslav« 238–40). Kolektivnost ansambla je tako vzpostavljena kot eksplicitni uprizoritveni kriterij. Zapis ob Gavellovi postavitvi Linhartovega *Matička* (1934)

[96]V letih 1944–1945 je bil Kalan-Kumbatovič ravnatelj SNG na osvobojenem ozemlju, leta 1946 je ustanovil Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani in postal njen prvi dekan; leta 1971 je postal predsednik Mednarodne zveze za gledališke raziskave (FIRT/IFTR).

kulturnozgodovinsko kontekstualizira »borbo za našo najboljšo komedijo« in ugotovi, da je Gavella igro prenesel z diletantskih desk »na poklicni oder med občinstvo« s čutom za socialni značaj konflikta in »malone slikarsko ubrano kompozicijo« (»Anton« 108–9). Sklep je stvaren: s komparzerijo bo zadeva po premieri šla »svojo običajno pot« in skupinska igra se bo od predstave do predstave rahljala (112).

Kulminacija Kalanove kritiške metode je metakritični zapis »Opombe h krstni predstavi Blodnih ognjev«, ki uprizoritve Šorlijevega prvenca ne komentira, temveč jo uporabi kot izhodišče za sistematično analizo stanja slovenske dramatike in kritike. Teza je, da kakovost domače dramatike kljub kvantitativni rasti ne napreduje, dnevna poročila pa so »bolj ali manj ljubeznivo priporočilo publiki, naj gre v slovensko narodno gledališče« (»Opombe« 245–6). Kalan, kot Kristan v začetku stoletja, oponira praznemu spodbujanju piscev brez talenta; kritika, ki ne zmore ločiti drame od prijetnega amaterskega produkta, »težko dokaže svojo eksistenco«. Slovenske gledališke kritike potemtakem še ni, saj z usmiljenjem in prizanesljivostjo v umetnosti ne pojdemo daleč. Isti zadržek do dnevniške nekritičnosti izpostavi že ob *Bratih Karamazovih* v Debevčevi režiji:

> Smotreno urejeni in vztrajni reklami za to predstavo nisem verjel, že iz preprostega razloga ne, ker so po dnevniških poročilih vse letošnje predstave brez izjeme docela uspele in da so bile nekatere izmed njih celo zelo pomembne, kar, odkrito povedano, ni res. Dnevniška poročila tedaj niso merilo za kvaliteto in uspeh gledaliških predstav, marveč bolj ali manj ljubeznivo priporočilo publiki, naj gre v slovensko narodno gledališče. Slišal sem pa o dolgotrajnih pripravah za to predstavo, o vnetih vajah in skrbni dramatizaciji – in po tej legendi sem upal, da bom videl skrbno pripravljeno, izčiščeno, vsaj igralsko do neke mere dognano predstavo. (»Fjodor« 269)

Konstruktivno vlogo kritike opiše dialektično: borba med umetnikom in kritiko je »lastnost in zakonitost vsake zdrave umetniške rasti«; strah pred kritiko pa je »znamenje, da se v okolju, ki se kritike boji, skrivajo bolezenske kali«.

Kalanove kriterije in metodo osvetli tudi njegova primerjalna esejska portretna študija o Cirilu Debevcu in Bojanu Stupici leta 1936 (»Podoba« 413–4; 553–4). Debevca postavi v zgodovinski kontekst kot na prelomu dvajsetih v trideseta leta »najizrazitejšega artista v naši drami«, katerega izvorno sugestibilna režiserska prezenca je s prodiranjem modernejše izobrazbe (in z »naskočnim kriticizmom« v *Mladini*) opravila s površnim naturalizmom in prazno odrsko improvizacijo. Prav ta drža pa je Stupičev antipod: Debevčev artizem »mračne retorike« je, tudi glede na razvojno dialektiko gledalske percepcije, postopno prenehal nagovarjati. Kar se je pred

petimi leti zdelo zagonetno in pretresljivo, je treznejšemu pogledu nehote priklicalo nasmeh – strastno ga je hvalil katoliški tisk, a vznemirljiva vsebina je splahnela, režiserski nazor pa je izgubil stik z okolico. Stupica je v nasprotju z njim generacijsko revolucionarno razpoložen, pustolovsko vitalen intelektualec, ki se razposajeno izživlja v aktualnostih in neposrednem stiku z avditorijem. Kalanova primerjava pokaže razvoj sodobnega gledališkega občutja, ki ga je Stupica v letih 1931–1936 izpeljal z odcepitvijo od »mrzelovščine« in »debevčevstva«: v modusu esejske kritike na meji portretne študije Kalan kriterij gledalske recepcije in historičnega učinka režijskega postopka vzpostavi kot enakovredni merili uprizoritvene presoje.

Kalanova notranja tendenca po kulturnozgodovinski sintezi doseže po dveh sezonah točko, ko pisanje kritike opusti. Preusmeritev v zgodovinopisje in teatrologijo posredno razloži v pisanju o Francetu Koblarju leta 1959: Koblar je po dolgoletnem kritiškem objavljanju polagoma prešel v »sistematični študij zgodovinskih vprašanj slovenske dramske književnosti« (»Osebnost« 1113). Vse, kar je Kalan sam napisal v zvrsti kritike, je bila zgolj »zahteva dneva in ne del sistematično izvajane življenjske naloge«. V obdobju 1963–1967 na RTV Ljubljana vpelje žanr komentatorske oddaje, štirinajstdnevne kritično-polemične »samogovore«, ki gledališko dogajanje umestijo v splošni kulturni diskurz. V predgovoru k njihovi knjižni izdaji *Odmevi z ekrana* (1969) izrazi temeljni zadržek do pisanja kritike: »Zapisano je naposled le siva usedlina tega, česar ni več: govora, pogleda, kretnje.« (5) Kritiki sicer prizna idejnoestetski in družbeni pomen, »vselej z izgovorjeno ali z neizgovorjeno zahtevo, naj kritika ponazori času in družbi podobo in odtis« (26), a ugotavlja, da se ta ne more kosati z živo izkušnjo uprizoritve. Poznejše teatrološko pisanje razkriva temeljno napetost v Kalanovem razumevanju kritiške discipline: ta je nujno hibridna in subjektivna, prav zato ne more pretendirati na sistemski status, ki ga zahteva teatrologija. Razlika med zgodovinopisno pripovedjo in gledališko kritiko je v dokumentacijski strogosti, ki je kritiki primanjkuje – in prav ta primanjkljaj prestavi Kalana na drugo stran polja.

3.4.4.1 Med okupacijo in osvoboditvijo: *Gledališki koledarček* (1941–1945)

Gledališki koledarček je bil žepna publikacija, ki jo je v Ljubljani med italijansko okupacijo zasnoval publicist in režiser Emil Frelih, s članki brezplačnih sodelavcev in brez navedbe urednika. Bolj kot za nov produkcijski standard je šlo tej izdaji za poljudno ohranitev in

popularizacijo gledališke umetnosti med ljubitelji »slovenskega gledališča«.[97] Njen pomen za kritiški diskurz je dvojen: po eni strani je bila ena redkih publikacij, ki je v vojnem času ohranjala refleksijo o gledališki umetnosti (Frelih, »Medvojni« 160–75),[98] po drugi pa je v svoji tretji številki svojo funkcijo utemeljila z mnenji tujih renomiranih kritikov – Alwina Kronacherja, Alfreda Kerra in Juliusa Baba – ter mislijo Avgusta Strindberga o naravi kritike (»Nekaj glasov o kritiki« 88–9). Posebej zgovorni so seznami sočasnih gledaliških kritikov, ki so bili v *Koledarčku* obravnavani kot del gledališke »družine«.[99] V četrti, zadnji knjižici igra *Gledališki koledarček* vlogo publikacije, v kateri prihodnji nosilci gledališke dejavnosti kristalizirajo svoje namene po predvideni vrnitvi v Ljubljano. Filip Kalan je po vojni v *Koledarčku* prvikrat rezimiral sestavo in dosežke SNG na osvobojenem ozemlju, ki ga je usmerjal poldrugo leto (januar 1944–julij 1945) (»Naše delo v osvobodilnem boju« 53–72); del »osnovnega aktiva« v Črnomlju sta bila tudi dva gledališka kritika, Josip Vidmar in Dušan Moravec (»OF in slovenska« 6–7). Med prispevki, ki so opozarjali na pomen poročanja o gledališču, je članek Božidarja Borka »O gledališkem poročevalstvu«:[100]

> Že večkrat sem zapisal, da se dnevniško gledališko poročevalstvo le zmotno istoveti s kritiko. Če rabim besedo kritika, ji dajem v hierarhični vrsti vrednot, ki jih označujejo besede, zelo visoko mesto. Zame je kritika v natančnem in obveznem pomenu besede mogoča samo tam, kjer je mogoče preučevanje,

[97] Z izvirnimi zapisi ali s ponatisi so sodelovali Ciril Debevec, Bratko Kreft, Fran Govekar, Osip Šest, Matija Bravničar, Edvard Gregorin, Fran Lipah, Vilko Ukmar, Emil Frelih, Milan Skrbinšek, Maša Slavec, Oton Župančič, France Vodnik, Lojze Drenovec, Ludvik Mrzel, Filip Kalan. Genezo in vsebino vseh treh izdaj, iz katere so morali pod Nemci opustiti omembo Josipa Vidmarja, Krefta, Mateja Bora in ostalih, ki so odšli k partizanom ali v ilegalo.

[98] Konceptualna predhodnica *Gledališkega koledarčka* je bila mesečna publikacija *Drama*, ki jo je med upravništvom Otona Župančiča od leta 1933 izdajalo ljubljansko Narodno gledališče in ki je je s poljudno zastavljenim beleženjem ljubiteljskega uprizarjanja zunaj Ljubljane skušala pritegniti širši krog publike. Med sodelavci so bili strokovnjaki z zelo različnimi pogledi na teater (C. Debevec, O. Šest, F. Delak, M. Skrbinšek), uvodnike so pisali Župančič, I. Pregelj, F. S. Finžgar in S. Grum; poseben del je bil namenjen mariborskemu Narodnemu gledališču. Revija je spodbujala »ljudsko gledališče«, ki je po koroškem plebiscitu leta 1920 dobilo tudi etnološko-avtonomni naboj. Gledališka poročila je pisal urednik Jože Kranjc (sourednik je bil Jože Vombergar), a ti zapisi predstav ne obravnavajo strogo in kritično: impresionistično opozarjajo na uprizoritve, od katerih bo imela publika »veliko haska«, brez avtoritativne kritiške drže. Programska izjava uredništva je razglasila: »Poročila o predstavah naj bodo kratka, jedrnata in odkrita. Kritika je vedno pametna in koristi«. Kljub tendencam, da bi teater postal sredstvo »katoliške akcije«, revija ni šla v to smer.

[99] *Jutro*: Božidar Borko (Drama in Opera); *Slovenski dom*: Ruda Jurčec, Janko Moder, Severin Šali (Drama), Ludvik Klakočer (Opera); *Slovenec*: Jože Peterlin (Drama); *Slovenski narod*: Fran Govekar (Drama in Opera), Fran Vatovec (Opera).

[100] **Božidar Borko** (1896–1980), z afiniteto do vsega slovanskega in ruskega, a distanciranega do boljševizma in revolucije, reprezentira prototip poročevalske kritike med vojnama: kot urednik kulturne rubrike *Jutra* (1929–1945) objavlja kratke, jedrnate ocene z živim publicističnim jezikom, ki z informativno jedrnatostjo nadomešča analitično globino. »Avtentični Borko«, kot ga opredeli Franc Rozman (»Božidar Borko in zgodovina.« *Borkov zbornik*, Maribor: Slavistično društvo, 1996, str. 372–378), se odlikuje po optimistični, nikoli žaljivi osebni noti in stvarnih poudarkih, ki ga umeščajo med kritike z jasno zavestjo o distinkcijah med kritiškimi žanri in njihovi družbeni vlogi – a brez ambicije po sistematičnem konceptualnem okviru. Oznako »žurnalista« Borku posredno pripisujemo po analogiji s Kosovelovim pismom Ivu Grahorju iz leta 1925, kjer za Silvestra Škerla zapiše, da »če hoče biti kritik, naj napiše kaj dobrega«, zaznamuje tip kritiške prakse, ki ostaja na ravni kulturnega posredništva brez normativne kritiške drže.

> opazovanje, analiza dejev in njih vzrokov, sinteza vtisov in spoznav. Kritika je neke vrste poznanstvenjenje estetskih doživetij, metodično obravnavanje spoznav in vtisov, ki nam jih dajejo umetniške stvaritve ali umetniška dejanja; ona spreminja umetnost v znanost, znanost v umetnost. (50–60)

Po menjavi režima leta 1945 so bile vloge v gledaliških telesih razdeljene glede na zasluge med NOB,[101] kar ni obetalo ideološko nevtralnega razcveta za kritično presojo gledališča. Bojan Stupica v programskem zapisu »O dramskem repertoarju Slovenskega narodnega gledališča« z mislijo na kontinuirano oblikovanje publike piše:

> Delati moramo tako, da nas ne bo nikoli sram, pričakovanje občinstva moramo potešiti, odgovoriti na vprašanja, ki ga teže, razkrivati mu moramo stvarnost – tako lepo kakor tudi mračno – mu kazati v pravi luči sile, ki oblikujejo družbo, vzbujati mu moramo vero v človeka in ga bodriti za življenje, razkrivati mu je treba, kako je notranjost človeka bridko zapletena v nasprotja, saj srce vleče cesto drugam kakor pamet, boriti se moramo zoper predsodke, ki so jih stoletja nagrmadila na človeške duše.« (Stupica 35–41)

Stupica predvidi eklektičen repertoar »na osnovi občutja odgovornosti pred forumom« poenotenih gledalcev (»Mislimo zmerom na ta forum, delajmo tako, da nas bo razumel – pa bo vse prav.«), takšna paradigma pa pisanje o gledališču podredi pričakovanjem kolektiva. V tem kontekstu je »diplomatičen recenzent« ohranil le ozko polje manevrskega prostora: zanesljiva in trajna argumentacijska opora kritiku je ostajala presoja uprizoritve z mersko enoto dramskega izhodišča, ne ideološke primernosti. Toda to je neposredno po vojni prineslo težave za pisanje o gledališču:

> Načelnega članka o nadaljnjem opernem razvoju v Ljubljani in Mariboru in o opernem repertoarju v novih razmerah nisem mogel objaviti, ker sta ga član Agitpropa Ahac in njegov pomočnik dirigent Rado Simoniti črtala. Med drugim sta prepovedala tudi objavo dramaturške študije dr. B. Krefta in »s črtanjem posameznih odstavkov iz člankov samovoljno posegala v že postavljene članke in s tem marsikaterega osiromašila«. (Frelih 171)

3.4.5 Ideološki pritisk in zožitev diskurza – Drago Šega (*Ljudska pravica*; 1947–1949)

Po drugi svetovni vojni vstopi slovenski kulturni prostor v politično in ideološko situacijo, ki zaznamuje tudi razvoj gledališke kritike. Po letu 1947 se uveljavi tendenca normativnega usmerjanja umetnosti: kritika naj bi potrjevala ideološko ustreznost umetniških del in

[101] Nekdanji dramaturg Drame Josip Vidmar je bil predsednik Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta, Bojan Stupica v. d. direktorja Drame, Matej Bor, nekdanji kritik z imenom Vladimir Pavšič, šef oddelka za gledališče pri Ministrstvu za prosveto, ponovni vodji Drame in Opere sta bila Pavel Golia in Mirko Polič, Janez Jerman njun administrativni ravnatelj.

spodbujala kulturno produkcijo v skladu z vrednotami novega političnega sistema.[102] Kljub temu kritiško polje ne postane povsem enotno. Napetost med estetsko avtonomijo in političnim pritiskom ostaja konstitutivni dejavnik diskurzivnega razvoja.

Drago Šega, prvi kulturni urednik *Ljudske pravice* (1945/46) in docent na AIU (1948–1951), predstavlja enega značilnih glasov gledališke kritike v tem obdobju. Njegovi zapisi o delih Ivana Cankarja, Bratka Krefta (skozi A. T. Linharta), Ivana Potrča ali Mire Mihelič in drugih aktualnih dramatikov odražajo razmerje med estetsko presojo in ideološkimi pričakovanji kulturne politike.[103] Sprejema osnovne premise novega kulturnega sistema in jim v kritikah podredi estetsko refleksijo; znotraj novih kulturnopolitičnih okvirjev pa ohranja vsaj del estetske argumentacije. Njegovo pisanje je razmislek o umetniških značilnostih uprizoritve in ideološka afirmacija gledaliških del, ki jih presoja skozi filter vrednostne nespornosti. Šega objavlja gledališko kritiko tudi pozneje, v *Naši sodobnosti*, funkcionalni imperativ njegove pisave se ne dopolni; zatem kot profesor na Filozofski fakulteti pozornost preusmeri h gradnji normativnih določil literarne kritike (»Trije« 17–34).[104]

Temelje kritiškega pristopa postavi že leta 1939, ko v *Sodobnosti* obravnava recepcijo Debevčeve uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* (»Ploskanje« 258–60; »Majhna senzacija« 548–50): Šega zavrne Koblarjevo negodovanje nad prostodušnim odzivom mladega občinstva, saj prav neposreden učinek gledališke umetnosti potrjuje, da Cankarjeva etična vsebina živi in nagovarja – in da kulturne dediščine slovenstva ni mogoče krniti v imenu načelnih pomislekov. Spremenljivost družbenih okoliščin je po Šegi dejstvo; čas na Slovenskem se je v sto letih od Metternicha in Sedlnitzkega spremenil.

Šegova kritika je v prvi vrsti dramska, toda predlogo tretira sociološko: odrska uprizoritev mu je v obravnavanem obdobju sekundarna, adekvatna le kot zrcalni odsev idejno-miselnega koncepta dramskega avtorja. Zasleduje osrednji *agon* zgodovinskega procesa in človeka na

[102] Politične premene med drugo svetovno vojno zarežejo v publicistično polje v Ljubljani pod Italijani. Ponedeljska izdaja *Jutra* dne 2. 11. 1943 obvesti naročnike in bralce o spremembah, ki jih narekujejo potrebe vojnega gospodarstva: odtlej izhajata le *Jutro* in *Slovenec*. *Slovenski narod* se kot dnevnik združi z *Jutrom*, ki v prihodnje izhaja pod imenom *Slovenski narod* (ob nespremenjeni naročnini treh lir na mesec v bodoče na šestih straneh). To je pomenilo konec zgodovinske vloge Slovenskega naroda, ta kot dnevnik zadnjič izide 3. 11. 1943.
[103] Tempo uprizarjanja je po letu 1945 rasel, kakor tudi primeri pritiska oblasti – dramski ekscesi: *Stvar Jurija Trajbasa* Vitomila Zupana (1947), *Vrnitev Blažonovih* Mateja Bora (1954), *Povečevalno steklo* Jožeta Javorška (1956), *Topla greda* Marjana Rožanca (1964).
[104] Tipologijo literarne kritike razsloji v tri kategorije: biografsko (osredotočeno na avtorja), imanentno (osredotočeno na besedilo) in impresionistično (osredotočeno na bralca).

njegovem prizorišču ter normativno afirmira med vojno priborjeni vzorec družbe, ki v iskanju nove oblike realističnega izraza ohranja zvestobo avtorju.

Šega je predstavnik kritike nove družbene dobe.[105] Dramska dela bere skozi analizo njihove vpetosti v družbeno resničnost: v *Kralju na Betajnovi* (prem. 18. 1. 1947) išče odslikavo sočasnega družbenega položaja in zavrne interpretacijo Maksa kot ničejanca, opredeli ga za »predstavnika brezimnih množic siromašnega ljudstva«, ki napoveduje propad stare, v notranja protislovja zapletene družbe (»Cankarjev 'Kralj'« 3). Poseg režiserja Milana Skrbinška v zadnji prizor odkloni: »umetniško delo je tako, kakršno je zrastlo iz svojega časa, in če je postalo del naše kulturne dediščine, ni nihče poklican, da bi nad njim preskušal svojo bistroumnost.«[106] V istem duhu v *Književnih novinah* ostro kritizira pomanjkljivosti in »idejne zmote« Gavellove uprizoritve *Hamleta*.

Na diskusijskem sestanku umetniških ansamblov Drame 11. 10. 1948 o načelnih vprašanjih gledališke umetnosti v okviru družbenega procesa Šega povzame razumevanje dolžnosti režiserja: ta mora v zadostni meri očrtati družbeno-zgodovinsko specifiko uprizorjenega dela, jasno osvetliti napredne in negativne sile v dramskem konfliktu ter z jasno zavestjo o idejni vsebini prispevati k njenemu »pravilnemu tolmačenju« (»Zapisnik diskusijskega« 84–5). Josip Vidmar zavrne Šegovo tezo, da so vsi osebni konflikti v drami odraz družbenih: »To na noben način ne drži. Umetnosti ne smemo tako poenostavljati. […] Predvsem pa je napačno, če družbene momente s prisiljeno režijo vsiljujemo.« (91) Vidmar zavrne tudi ukvarjanje z vprašanjem specifičnega slovenskega sloga: »zaenkrat nima smisla, da bi se preveč ubadali s stilom«. Kompaktnost igre, ki stremi po resničnosti, daje gledališki skupini splošni značaj in to je stil. »Mislim, da slovenskega sloga ni. Na vsakem odru eksistirajo hkrati razni slogi. […]

[105] Drugi značilen primer priložnostne kritike tega obdobja prispeva **France Brenk** (1912–1990), prvi predavatelj filmske zgodovine na AIU, ki se leta 1948 aktivira kot gledališki kritik v reviji *Novi svet*. Njegova kritiška metoda ostaja neizdelana. V pregledu sezone 1947/48 ocenjuje repertoarno politiko Drame v revolucionarno spremenjenih razmerah in ugotavlja, da slovenska Drama »močno zaostaja za vodilnimi sovjetskimi teatri«. Juš Kozak ob zaključku prvega letnika revije apostrofira pomanjkanje intelektualnega »napona« in polemičnega naboja: »Živimo v apologetični dobi.« Brenkovi prispevki ostajajo metodološko na ravni impresionističnega, ideološko pogojenega opažanja brez sistematičnega kritiško-analitičnega aparata.

[106] Vsak poseg v tekst je treba po Šegi odkloniti. Tako »popravljanje« v našem gledališču ni osamljen primer, toda napredni Cankar ne potrebuje nobenih »še bolj naprednih« popravkov; kot tudi še tako »progresivno« cepivo ne bo napravilo revolucionarja iz Nušića. Prav tako osebe v predstavi ne govorijo vsaka v sebi lastnem jeziku, kar bi zahtevala dosledna realistična koncepcija. To nesoglasje Skrbinškove režijske zamisli s Cankarjem utesnjuje igralce in ogroža vrednost uprizoritve, ki po Šegi ni uspela; nekateri liki so zasnovani čisto napačno, drugi odigrani bolj z razumom kot z vživetjem: Kantor pušča vtis forsiranosti in ne dosega najboljših vlog Janeza Cesarja, Sever je z Maksom ustvaril močno in prepričljivo odrsko postavo, a je z njim nekako tako kot z retuširanim koncem – kot lik ni revolucionar.

Naravno igrati! To je najvišji problem igralca. Na ta način se bo izoblikovalo tisto, kar hočemo: stil, stil današnje družbe.« (91–2) Filip Kumbatovič opozori, da aktualna kritika ne omenja dramaturške obdelave uprizorjenih del niti ne govori o igralski in režiserski kreaciji; psihološko zamotanega procesa umetniškega ustvarjanja ni mogoče obravnavati brez »primerne diskrecije« (86–7).

3.4.5.1 Novi odrski izraz

Šegov diskurz se ujema s programskimi afinitetami gledališke politike, saj klasika nalaga gledališču imperativ sledenja revolucionarni tradiciji. Gavella je že pred vojno »na novo odkril« Linhartovega *Matička*, Bratko Kreft predelal Levstikovega *Tugomerja*, Stupica postavil *Za narodov blagor*, Slavko Jan pa *Hlapce* leta 1948 »bržkone prvič v obliki, ki ni delala sile njih pisatelju«. V tej luči Šega ni dnevni kritik, prej arbiter uprizoritvenega sledenja kodeksu, ki tudi v estetski stvarnosti začenja z vsem na novo. V *Ljudski pravici* izhajajo kritike z neenakomerno frekvenco, včasih z več kot mesečno zamudo, kritika *Hlapcev* doživi objavo skoraj dva meseca po premieri.[107] Namen ni zagotavljanje čim večje ažurnosti poročanja o uprizoritveni dejavnosti, prej celovitost objave, ki pri Šegi prestopa med žanri sociološke skice, blago teoretske programsko-esejske kritike, ki predstave kot študijske primere instrumentalizira za obravnavo aktualnih družbenih simptomov.

V oceni *Krajnskih komedijantov* Bratka Krefta (prem. 21. 10. 1948) Šega presoja ustreznost lahkotne komike za reprezentacijo zgodovinskega časa v »pravilni« in dovolj ostri luči (»Ob krstni« 4). Kljub idejnim nedoslednostim (lik grofa Hohenwarta je zgodovinsko točen, a idejno neutemeljen; Slavko Jan kot Linhart ostaja zabrisana postava) oceni Kreftovo režijo kot uspelo, bolj živo in realistično kot izvirni predlogi de Beaumarchaisa in Linharta; Levarjeva interpretacija »ideološko razdvojenega« Zoisa (sintagmo navede kot citat Speransa) je zadostila zamisli avtorja in režiserja, Severjev Matiček in drugi liki ustrezno obvladajo konverzacijski in zgodovinski jezik; druge uprizoritvene pomanjkljivosti vrednoti kot obrobne.

[107] Podobno velja za druge pisce o gledališču tistega časa (Branko Rudolf, Emil Smasek, Bratko Kreft). Prednost ima politika, objavljanje govorov, čestitk ob jubilejih Stalina, Tita, Lenina; poročila o sovjetskih, slovenskih, čeških, francoskih filmih, o bolgarski kulturi, o položaju žensk, o gostovanju HNK Zagreb itn., tudi obsežni Šegov članek »O našem gledališču in filmu (Nekaj ugotovitev ob peti obletnici II. zasedanja AVNOJ-a)« (5).

Uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* (rež. Slavko Jan, prem. 11. 11. 1948), ki naj bi jih publicistika in gledališče pred vojno najmanj razumela in jih tolmačila najbolj samovoljno, Šega vrednoti najviše (»Pot v realizem« 4). Vera v zmago revolucionarnih sil in delavskega razreda je bila dotlej zabrisana in drama ni izzvenela v to, kar bi morala. Uprizoritev, v vsem obsegu grajena na naprednih izhodiščih, po katerih Šega vrednoti umetniški in družbeni pomen, je uspela tudi zato, ker jo je pripravil igralec: Jan pozna mero pri oblikovanju satiričnih črt drame; Jermanove tragike ne zavija v meglo mistike; Stane Sever ga igra z eruptivno silo in zamolklo težo svojega temperamenta. Uprizoritev se je otresla vzvišene, retorične dikcije in dobila svoj stvarni pomen: »vsakršna diskusija o novem, resnično realističnem odrskem izrazu bi bila odveč«, predstava pomeni pomemben mejnik. Kot piše ta verifikatorski diskurz, se umetnost in življenje med seboj nenehno oplajata, saj družbena preobrazba naredi svoje. Novi odrski izraz Šegi ne pomeni naturalizma ali verizma; odkrivati mora zakonitosti resničnega življenja in pomagati gledalcu, da se znajde sredi njega; realizem naj bo pojmovan v skladu s specifiko dobe. Šega scela podredi svoj aparat kriterijev temeljnemu imperativu gledališča: ujeti trenutek naroda.

Kritiko predstave *Lacko in Krefli* Ivana Potrča (prem. 26. 2. 1949) Šega uvede s sociološkim prikazom razmerij družbe do položaja kmetstva, zasebne lastnine in grunta kot psihološke zavore pred vključitvijo v boj, ki je vsebinsko bistvo Potrčevih del (»Dve novi« 4). Igralske interpretacije analizira benevolentno in kritično do premalo izostrene Potrčeve invencije, kljub napredku v primeri z njegovim predvojnim prvencem. Režiser Fran Žižek gradi na realizmu in pričara vzdušje in barvitost okolja, manj pa pusti do izraza zgodbi. Zahteva po ustrezanju družbeni stvarnosti je kot kriterij tako absolutna, da je pomen gledališke dimenzije zabrisan.

Dramo *Ogenj in pepel* Mire Mihelič (prem. 12. 2. 1949) Šega opredeli kot obravnavo situacije slovenskega liberalnega meščanstva po vojni: izpostavi zgodovinski proces zbliževanja liberalnega meščanstva s klerikalno buržoazijo; njuno sodelovanje z okupatorjem, moralno-politični imperativ jasne opredelitve v NOB in notranja razklanost osebnih ambicij tvorijo historični okvir drame (»Dve novi« 4). Šega analizira interprete osrednjih likov in opozori na bledost in pretirano »literarnost« osrednje junakinje Tanje (Ivanka Mežan). Družbenopsihološka analiza se mu zdi bolj moralistična kot zares ostra, vendar v presoji ostaja razmeroma blag. Kljub idejnim in umetniškim pomanjkljivostim ter pogosto površni pisavi Šega delu prizna pomembnost in formalne kvalitete nekaterih prepričljivo oblikovanih likov, umeščenih v konflikte zgodovinskega razvoja. Realistično zasnovana režija Jožeta Tirana se ogne črno-belemu prikazovanju; Šega jo oceni kot stilno enotno uprizorjeno realistično dramo

iz meščanskega sveta, zvesto avtorici, vendar v svoji solidni umerjenosti nekako brezstrastno. Gledališke dimenzije se dotakne šele v sklepnem odstavku.[108]

Draga Šego je mogoče uvrstiti v kategorijo piscev, ki jih je Taras Kermauner leta 1972 opredelil kot »dogmatike, ki se po kominformu začeli trezniti« in se polagoma prištevati k zastopnikom kulturnega pluralizma, drugače bi obveljali za prehude reakcionarje, saj so v tem času pričeli veljati drugi, bolj strpni kriteriji (»Nihilizem« 38). Za razliko od Josipa Vidmarja Šegov diskurz, ki zavestno pristaja na zožitev interpretativnega prostora, odraža strukturno krizo kritiške pisave tega obdobja in hkrati pripravlja teren za naslednjo fazo v razvoju slovenske gledališke kritike, v kateri se okrepi analitični interes za uprizoritveno strukturo gledališkega dela.[109]

3.4.6 Kriteriji kritiškega diskurza v esejski kritiki (1925–1951)

Skupna nit štirih heterogenih, a paradigmatičnih primerov esejskega kritiškega diskurza je razmerje med kriterijem in institucionalnim, ideološkim oziroma estetskim kontekstom.

Ciril Debevec vzpostavi kritiko kot organizacijsko diagnostiko. V ospredju njegovih prvih zapisov sredi dvajsetih let v *Mladini* in *Ljubljanskem zvonu* ni estetska presoja uprizoritev, temveč analiza strukturnih pomanjkljivosti gledališke institucije in posredno tudi zahteva po

[108] **Vladimir Pavšič** (1913–1993), bolj znan pod psevdonimom Matej Bor, je v tridesetih letih objavljal gledališke razprave in kritike v *Ljubljanskem zvonu* ter *Akademskem glasu*. Njegovo kritiko zaznamuje izrazita idejna angažiranost, oblikovana v času razdeljene kulturne scene med vojnama. Gledališče razume kot družbeno in moralno institucijo, od dramatike pričakuje idejno moč, etično držo in družbeni pomen. Nasprotuje malomeščanski konservativnosti, estetskemu tradicionalizmu in dramatiki brez družbene vsebine ter zagovarja modernejšo, socialno občutljivo umetnost. V zgodnjem obdobju je pod vplivom ekspresionizma, ki poudarja notranjo resnico, duhovno krizo človeka in etični naboj umetnosti. Njegovi polemični, pogosto ironično napadalni zapisi presegajo zgolj estetsko presojo in vse bolj izražajo socialno-revolucionarna, levo usmerjena stališča. Pavšičeve polemike odražajo širši spor med tradicionalizmom in modernizmom ter med larpurlartizmom in družbeno angažirano umetnostjo.

[109] Šega svojo dejavnost v prihodnje preusmeri v politično-reprezentančne vode (Pariz, Trst), v urednikovanje *Naši sodobnosti* (1955–1964), nato v znanstveno delo (SAZU). V *Naši sodobnosti* ponovno objavlja gledališko kritiko (o uprizoritvah Torkarja, Molièra, Cankarja, Dürrenmatta, Frischa, Mikelna), diskurz ga leta 1962 kaže kot pisca, ki je svojo togo vizijo nove stilne različice realizma (1947–1949) revidiral in se razvil v smer sodobne kritiške optike in percepcije, ki jo je vpeljal Bratko Kreft. Leta 1962 podpre prenovitev sporeda Drame, kot jo je zastavil Bojan Štih. Šegovo vrednotenje Slavka Jana se spremeni. Kritika v letih 1962–1963 ohranja temeljito dramsko analizo, intenco uprizarjanja pa presoja tudi v luči spoznanja Vladimirja Kralja v »Estetskih razgovorih s samim seboj«, da so estetski teoremi in postulati neizogibno podvrženi dialektiki zgodovinskega razvoja, kakor ji je podvržen tudi kritiški postopek in pa umetniško ustvarjanje samo (»Nekaj kritične« 956). Na istem mestu Šega metakritiško analizira stanje aktualne gledališke kritike: opaža, da je več kot načelnih razpravljanj o problemih kritike v časopisju raznih protikritik in priložnostnih polemičnih ugovorov zoper posamezne gledališke recenzije, kadar te ubirajo preoster ton. Šega doživi osebni kritiški razvoj.

profesionalizaciji kritiške prakse. Normativni zapisi iz let 1937 in 1940 postavijo sistematičen okvir kritiških zahtev, ki segajo od strokovne usposobljenosti do jedrnatosti in slogovne kulture, a kritiko v slovenskem prostoru razumejo kot avtonomno disciplino z lastnimi merili.

Bratko Kreft vpelje na slovensko prizorišče avantgardno terminologijo in razredni kriterij, ki aktualnost stika z občinstvom v smislu recepcije postavi nad zvestobo uprizoritveni konvenciji. To izhodišče vodi v trajno napetost z uveljavljenim diskurzom: Kreftova recenzentska polemičnost prehaja vse bolj v režijsko prakso (na Delavskem odru, na opernem in zatem na dramskem odru ljubljanskega gledališča), pri čemer protislovje med avantgardnimi izhodišči in kompromisi etabliranega odra ostaja konstitutivno za celotno Kreftovo delovanje.

Filip Kalan vzpostavi hibridno pisavo na stičišču literarne in gledališke kritike, v kateri subjektivnost postane metodološko načelo. Prav ta subjektivnost pa omejuje težnjo po sistemski veljavnosti. Kalanovo nelagodje ob pisanju kritik in njegova preusmeritev v gledališko zgodovinopisje pričata o temeljnem epistemološkem vprašanju, ki ga kritika tega obdobja ni mogla razrešiti. Je subjektivno zasnovan kritiški zapis sploh zmožen zanesljivo dokumentirati minljivo uprizoritveno izkušnjo?

Drago Šega predstavlja skrajni pol instrumentalizacije kritiškega diskurza: sociološki kriterij, ki ga Kreft razvije iz avantgardne pozicije, Šega podredi ideološkemu normativu, s tem pa gledališka dimenzija izgubi avtonomijo presoje.

Razvoj gledališke kritike med letoma 1947 in 1951 zaznamujeta postopno uveljavljanje socrealistične normativnosti in napetost med ideološko funkcijo umetnosti ter estetsko presojo. Vsem štirim obravnavanim kritikom je skupno zavedanje, da obstoječa kritiška praksa ne zadošča. Na to spoznanje pa se odzovejo zelo različno. Debevec zahteva profesionalizacijo, Kreft rekonceptualizacijo, Kalan epistemološko skromnost, Šega ideološko zvestobo. Kritiški diskurz se razvija v dialektiki med emancipacijskimi težnjami posameznih kritikov in omejitvami, ki jih postavljajo institucionalni in politični okviri slovenske gledališke kulture. O tej dialektiki več kot dnevna kritika razkrije esejska kritika. S svojim manj polemičnim in bolj umirjenim diskurzom se namesto takojšnje objave pogosto oglaša kot komentar k

dnevnočasopisnim kritikam ter presoja širšo sliko gledališkega prizorišča in njegove pomanjkljivosti. Tako osvetli njegova notranja razmerja, generacijske boje in tokove.[110]

3.5 Sodobna uprizoritvena kritika (1951)

3.5.1 Taksonomija gledališkega pisanja: med poročilom, recenzijo in kritiko – Vladimir Bartol (1946–1952)

Vladimir Bartol po letu 1945 v vlogi publicista in radijskega sodelavca v preglednih člankih za *Primorski dnevnik* tržaškemu bralstvu poroča o gledališki politiki v Sloveniji – o ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost, o repertoarnem rešetanju, ki ga v revijah *Beseda*, *Novi svet* in *Naša obzorja* vodijo mladi pisci z zahtevo po dinamičnem kontaktu sporeda s sodobno življenjsko stvarnostjo. O predstavah tržaškega gledališča sta v Ljubljani pisala Filip Kalan in Josip Vidmar, pri čemer sta oba, enako kot Bartol že v *Modri ptici*, »prestopala domet predstave s svojo vizijo o možnostih nadaljnjega razvoja tržaškega gledališča« (Bartol, »Poklicni odri« 10; Kravos 58–60).

Izvirno konceptualizacijo žanrskih zvrsti časopisnega pisanja o gledišču – razpeto v triado poročilo, recenzija, kritika – vzpostavi Vladimir Bartol v *Primorskem dnevniku* leta 1951, v polemičnem odzivu na prispevek Ubalda Vrabca o ravni kulturnega poročanja. Prispevek presega zgolj polemičen namen: vzpostavlja terminološko razlikovanje med tremi tipi diskurza o uprizoritvi (»Nekaj o kritiki« 3; »O poročanju« 4).

Žanr poročila Bartol v repliki »O poročanju, recenziji in kritiki« umesti v okvir protokritiških zapisov, katerih vloga je informativna: registrira kulturni dogodek v širokem zunanjem pogledu, beleži odziv občinstva in zasedenost dvorane. Za takšen zapis strokovna izobrazba ni pogoj, napiše ga lahko poklicni novinar ali priložnostni dopisnik.

Recenzent ali ocenjevalec potrebuje ustrezno strokovno izobrazbo, »dar za točno izražanje«, razgledanost na področju, o katerem piše; čim več izkušnje in možnosti za primerjave med

[110] Sorazmerno vsebinsko prekrivanje avtorjev, ki jih študija opredeljuje kot nosilce posameznih tipoloških kategorij kritiškega diskurza, pojasnjuje že sam pojem esejske kritike. Ta namreč združuje pisce, ki s prehajanjem med diskurzivnimi modeli ter z esejskim načinom refleksije mestoma presegajo običajno zgoščeno formo gledališkokritiškega diskurza.

različnimi odrskimi pojavi, čut za odgovornost, nepristranost, objektivnost. Njegova funkcija je izrazito vzgojna: ugotavlja odlike in napake dela ter usmerja tako umetnike kot recepcijo umetniškega dela pri občinstvu. Ker je recenzent sinhrono povezan z obema stranema, je njegova ocena odvisna tako od umetniških izvajalcev kot od kulturne ravni občinstva, za katero piše. Recenzentovo estetsko merilo je širše in bolj družbeno pogojeno, a manj osebno izkristalizirano od merila rojenega kritika. Sodba recenzenta je lahko mestoma pravilnejša, objektivno bolj veljavna od sodbe kritika.

Kritik kot najvišja stopnja v Bartolovi taksonomiji presega recenzenta po naravi svojega merila: motri pojave z enotnega vidika, iz ostro začrtane, osebno pogojene filozofske in estetske koncepcije. Funkcija rojenega kritika je po Bartolu analogna funkciji ustvarjalca, a obratno usmerjena – razčlenjuje in drobi v praelemente to, kar je umetnik ustvaril, s čimer doseže vzgojno moč, primerljivo z Goethejevim *Faustom* ali Shakespearovimi dramami.

Paradoks vidi Bartol v tem, da mnenje kritika uživa višji ugled od recenzentove, čeprav jo utegne splošna zgodovinska sodba prepoznati kot zgrešeno ali nepopolno. Kritik namreč presoja vse pojave skozi prizmo lastne koncepcije in izključi vse, kar presega njegovo obzorje. Recenzent po drugi strani obravnava umetnike po njihovih lastnih intencah in v okviru njihove zmogljivosti ter upošteva njihovo prizadevanje in se trudi vživeti vanj. Tako je recenzent lahko pravičen ustvarjalcem najrazličnejših struj in smeri.

Redkost rojenega kritika Bartol ponazori s primerom iz ruske literarne zgodovine: v času Bjelinskega je imela Rusija številne poročevalce in recenzente, a le enega kritika, Bjelinskega. Enako velja za slovensko tradicijo, ki pozna le dva rojena literarna kritika: Frana Levstika in Josipa Vidmarja.

Opisanega profila kritika na Tržaškem ozemlju ni na nobenem področju, tudi med Italijani ne; več je novinarjev, poročevalcev, recenzentov. Fašistični požig Narodnega doma leta 1920 je povzročil kulturni zastoj, ki je občinstvo v kulturnem pogledu postavil pod točko, ki jo je doseglo pred tremi desetletji. Po vojni so zaživele diletantske dramske skupine, poklicno gledališče, časopisje, recenzije objavlja tudi tržaški Radio II, a se te žal porazgubijo z valovi etra. Medtem ko o italijanskih gostovanjih v gledišču Verdi poroča samo na Tržaškem ozemlju pet do šest časopisov (pri tolikšnem številu, piše Bartol, se ocene med seboj avtomatično izravnajo v dovolj objektivno sliko o uspehu uprizoritve), je slovenska recenzentska situacija

komaj primerljiva, recenzent je obenem tudi poročevalec in kronist ter v svoji oceni sinhrono upoštevati več dejavnikov.

3.5.2 Zahteva po uprizoritveni dimenziji in genealogija esejske avtonomije – Herbert Grün (*Mladinska revija*, *Beseda*; 1948–1951)

Objavljanje Herberta Grüna in Lojzeta Filipiča v *Mladinski reviji* nastopi v obdobju pred njunim vstopom v organizacijsko in repertoarno vodenje gledaliških institucij, ki se je gibalo od periferije (Kranj, Celje) proti središču (Ljubljana).[111] Pozneje v *Besedi* oba poročata o dogajanjih v evropskem gledališkem prostoru (Dunaj, Praga, Zagreb).[112] Grünove zgodnje dramaturške meditacije o Shakespeareu ob aktualnih uprizoritvah ter kritika akademijske uprizoritve *Mnogo hrupa za nič* (1947) vzpostavljajo temeljno potezo njegovega diskurza: analizo uprizoritvene neenotnosti kot posledice razpršenega študijskega procesa, ki ga lahko preseže le močna režijska sinteza (»Mnogo« 216–20). Neuspeh predstave je opredeljen kot posledica odsotnosti enotne režijske koncepcije, pomanjkljive govorne tehnike in neustrezne razdelitve vlog – Grüna, v tistem času študenta dramaturgije na AIU, moti postopek, po katerem je bila režijska zamisel v rokah prof. Slavka Jana, po svojem pravem poklicu igralca, ki je z dosedanjimi režijami v Narodnem gledališču že dokazal, da »v danih pogojih« ni dorasel tako velikemu poslu, kot je režija Shakespearove komedije. Grün nastopi z zahtevo, da mora akademija pokazati »resnično prvovrsten in ne polovičarski rezultat« in naj po profesionalnosti artistične izvedbe ne zaostaja za institucijo. Institucionalne napetosti AIU (šola–gledališče–znanstveni inštitut) so tako že v prvem Grünovem zapisu prisotne kot kontekst kritiške presoje.

Grünov kritiški model ni sistematičen, temveč problemsko fragmentaren in usmerjen v diagnozo stanja. Po premieri Kreftovih *Krajnskih komedijantov* leta 1948 napade diskurz asistenta režije Mirka Mahniča v gledališkem listu kot stilno in metodološko neustrezen (»'Slovenstvo'« 155–7), nato pa v članku »Kaj storiti?«, v katerem piše o aktualnih dramskih premierah v Ljubljani, razvije tezo o strukturni krizi slovenske dramatike in gledališča ter zahteva radikalno sanacijo – pri čemer izrecno zavrača avantgardne rešitve (»samo, zaboga, da ne bo avantgardistična«) (228–35). Ključni premik v kritiškem diskurzu je njegova zahteva po

[111] Grün je v sezoni 1951/52 prevzel vodenje Prešernovega gledališča Kranj in leta 1955 prestopil v Mestno gledališče Celje, kjer je nasledil Filipiča. (Prim. Gabrič, *Prešernovo gledališče*; Jesenko, *Dramaturški koncepti*.)
[112] Že pred Grünom in Filipičem je z Dunaja, iz Prage in Berlina poročal Bratko Kreft (*Ljubljanski zvon* in *Književnost*, 1926–1936), iz Prage Fran Žižek (*Piramida*, 1936), iz Pariza Djurdjica Flere in Draga Ahačič (*Novi svet*, 1948).

osredotočenju na uprizoritveno dimenzijo: obstoječa kritika – dnevniška v *Slovenskem poročevalcu* in revialna v *Novem svetu* – ostaja literarnozgodovinska in dramaturška, brez ambicije po analizi odrske realizacije in gledališke problematike, kar naj bi pomenilo izgubo problemske ravni in družbene funkcije kritike. To po Grünovem mnenju ni krivda piscev samih, prej uredniške intence, ki ji sledijo. Recenzent France Onič, ki edini kaže ambicijo po obravnavi gledališke problematike, piše brezobzirno in omalovažujoče, brez poglobljenega razumevanja snovi ter artikulacije osrednjih problemov igralske umetnosti – nasprotno Grünovi zahtevi po kritiki, ki ohrani estetsko avtonomijo nasproti politični instrumentalizaciji kulturne produkcije.[113]

V referatu »Beseda, dve o kritiki« na posvetu o kritiki (1949) Grün vzpostavi zgodovinsko-genealoški okvir od Matije Čopa in Frana Levstika do sodobnikov ter definira kritiko kot normativno prakso, ki usmerja recepcijo, formira estetski okus in soustvarja javno mnenje (401–10).[114] Zazna povojni prelom: umik starejše generacije (Koblar, Albreht, Vidmar), fragmentarnost srednje (Kalan, Pavšič, Kreft, Šega) in dezorientacija mlajše – izgubljeni stik s tradicijo angažirane kritike – vodijo v izgubo avtoritete kritike kot orientacijskega mehanizma za javno mnenje, kar označi kot »klavrno spričevalo« situacije. Kritiko opredeli kot avtonomno prakso, ki presega dihotomijo med znanostjo in umetnostjo: intuitivno estetsko izkustvo mora biti prevedeno v racionalno argumentacijo, kritike, recenzije in eseji pa niso zgolj spremljevalni novinarski diskurz, temveč dejavno poseganje v kulturni prostor, ki pomembno vpliva na kulturno samorazumevanje skupnosti. Čeprav je bila starejša kritika zaznamovana s provincialno omejenostjo in določeno estetsko naivnostjo, Grün poudarja postopno vključevanje v evropski kulturni prostor.

Odsotnost »velike kritike« povezuje z izolacijo od mednarodnega umetniškega toka: ker ni tesnega, sopotniškega razmerja z vrhunskimi deli – kakršno so imeli Čop s Prešernom, Prijatelj z moderno, Bjelinski s Puškinom – ni »plodnih tal« za dialoški razvoj kritike.[115] Za razliko od

[113] Na članek »Kaj storiti?« se je odzval Anton Trpin, tedaj igralec celjskega gledališča, ki je Grünu očital nekonstruktivno držo: protislovnost sodb brez dokazov, zanemarjanje drugih slovenskih gledališč, razpredanje o brezdušni etatizaciji. Takšnih pojavov ni mogoče presojati »ex cathedra« (»Več delati« 582–4).

[114] Grün do svojih preteklih kritiških objav čuti nelagodje, pripiše jih »še neuki mladosti« in razliki med tem, »kar še ni dovolj zrelo za *Novi svet*, je pa že dovolj zrelo za *Mladinsko revijo*« - vendar se mu javno opravičevanje za nekdanjo »nespamet« ne zdi primerno.

[115] Po 1945 je bila predvidena kontinuiteta osrednjih revij (*Ljubljanski zvon*, *Dejanje*, *Sodobnost*, preimenovana v *Novi svet*), medtem ko je povojna cenzura kmalu popustila pri delih z verskimi ali meščanskimi aluzijami, saj avtonomije bralca ni bilo mogoče trajno zanikati. Po letu 1948 se cenzurne prakse zaostrijo. Grün cenzuro opredeli kot protislovno instanco, ki pod krinko vzgoje prehaja v ideološki nadzor: izločala je kanonične reference (Dostojevski, Freud, Gide, Woolf, Huxley, Croce), dopuščala pa regresivne tekste – kar razgalja razgradnjo

Alfreda Kerra zavrne možnost avtonomne estetske vrednosti kritike neodvisno od kakovosti obravnavanega dela; obenem opozori na vulgarizacijo marksističnih pristopov od Dobroljubova do Bjelinskega. Pritrdi Vidmarjevi premisi, da je temeljno kritiško opravilo estetska analiza, utemeljena v notranji strukturi dela, ne v zunanjih (biografskih ali zgodovinskih) okoliščinah. Kritika mora opustiti apodiktičnost in vzpostaviti »viteško borbo«, ki jo uravnavajo mera, dostojanstvo in etos poštenosti, zlasti do mlajših avtorjev.

Grünov referat je odmeval; Filip Kalan ga je s sklicevanjem na nemško kritiško prizorišče relativiziral kot preveč splošnega v tezah in nejasnega v zaključkih.[116] Grün je s svojimi stališči še leta 1954 sprožal razhajanja v literarnozgodovinskem polju, med drugim z zagovarjanjem »laicizacije znanosti« kot »izhoda iz mrtvila« (»Odnos« 378–90; Zadravec, »O razvrednotenju« 699–708; »O vrednosti« 942–3). Ob delu gledališkega praktika se posveti utemeljevanju in taksonomiji slovenskega esejističnega pisanja (Levstik, Ivan in Izidor Cankar, Prijatelj, Josip in Milan Vidmar, Juš Kozak, Bartol, Molé, Župančič, Kalan) – literarne zvrsti, ki »še nima svojega poglavja v poetikah« (»Poskus« 57–61). Njegov diskurz postopoma prehaja na uredniško in metakritiško raven, denimo ob komentarju poročevalsko-kritiškega diskurza in formulacijskih nerodnosti Branka Rudolfa ob züriški uprizoritvi *Zadeve Caine* Hermana Wouka, ki so jo pod Grünovim umetniškim vodstvom leta 1956 uprizorili tudi v SLG Celje (»Zapiski« 607–8).

Za Grünov diskurz je značilna strukturna »vljudnost« pisave: obravnavanega avtorja ne napada frontalno, temveč argumentacijo oblikuje razumljivo, dostopno in stvarno. Podoben način pisanja se pojavi že pri Mileni Mohorič ob Ivanu Mraku leta 1938, France Vodnik v tem tonu piše o ponovni uprizoritvi Govekarjevih *Rokovnjačev* leta 1942, pozneje ga razvije Vasja Predan kot Grünov specifični kritiški pandan. Gre za generacijo kritikov, ki se izražajo strpno, neosebno in brez gromoglasne polemičnosti – toda prav zato učinkovito in bolj zavezujoče. Grünov prispevek k razvoju kritiškega diskurza je dvojen: na ravni vsebine vzpostavi zahtevo po uprizoritveni dimenziji kot osrednjem kriteriju presoje, na ravni forme pa uvede model analitične strpnosti, ki postane poteza generacije, ki bo kritiški diskurz na Slovenskem oblikovala v petdesetih in šestdesetih letih.

kriterija vednosti (H. G., »Index« 59). Konflikt se še dodatno konkretizira: kot umetniški vodja PG Kranj Grün trči ob kulturnopolitično linijo Borisa Ziherla ob uprizoritvi Gorkega *Na dnu*.

[116] Škodljiv vpliv sovjetske kritike, na kar namiguje Grün, pojasni Filip Kalan: sovjetsko kritiko zavira dogmatizem, ki analizo nadomešča s citati ideoloških avtoritet in postaja podobna sholastičnemu disputu. (»Glavne misli« 444–8)

3.5.3 Analitična integriteta in fokus na estetskem učinku uprizoritve – Vasja Predan (*Beseda*, 1952)

Vasja Predan (1930–2021), študent slavistike in sodelavec *Besede*, do prve zaposlitve na RTV Ljubljana leta 1957 svobodni publicist, že ob predstavah ljubljanske Drame in nato Mestnega gledališča Ljubljana nakaže kritiški prelom z izrecno pozornostjo do uprizoritvenega vidika.[117] Afirmativno razmerje do Grüna je razvidno iz zapisa o programski preusmeritvi Prešernovega gledališča Kranj leta 1953, tik po Grünovem odhodu iz tega gledališča (»Prešernovo« 2). Kritiško vizuro gradi na stalnem spremljanju uprizoritev domačih in tujih del (Hsiung, Shakespeare, Anouilh, Krasna, Roussin, Tagore) in jo usmerja k poglobljeni presoji načina in uspešnosti uprizoritve, ne le dramskega besedila (»Š. I. Hsiung« 466–8). Zapisi dosledno beležijo estetske, dramaturške in izvedbene prvine uprizoritve ter njihovo umeščenost v konkretni gledališki okvir. Analiza je argumentacijsko jasna in terminološko razvidna, zato bralcu omogoča preverljivo presojo, predvsem pa je neodvisna od uredniške usmeritve *Besede*. Pomisleke ob posameznih delih izreče s taktno jasnostjo: »Toda, če delo pride na repertoar, je treba uprizoritev dodobra pripraviti!« (»Dve premieri« 183).

Značilna za prvo sezono v *Besedi* je kritika Gavellove režije Shakespearovega *Riharda III.* v prevodu Mateja Bora. Predstavo uvrsti med najboljše v sezoni 1950/51, kar utemelji z uvodno dramaturško analizo predloge, Gavello pa potrdi kot najmočnejšega interpreta Shakespeara pri nas (»William« 470–2). V naslednjem letniku se posveti novoustanovljenemu Mestnemu gledališču ljubljanskemu. Opaža neenoten ansambel, pomanjkanje močnih režiserskih osebnosti in »plaho, tipajoče iskanje«, a te simptome sprejme kot razumljive začetne pogoje nove institucije. Ob komediji Claude-Andréja Pugeta *Srečni dnevi* (rež. Mirko Mahnič) levji delež zaslug pripiše igralcem (»Srečni dnevi« 56).

Predanov kritiški ton je diplomatsko umerjen, saj verjame v možnost razumnega konsenza. Ob uprizoritvi *Drage Ruth* Normana Krasne ugotavlja, da režija ni dovolj izrabila možnosti dela, čeprav je bila predstava v celoti neprisiljena in očarljiva. Sklene, da bi ob intenzivnejši simbiozi

[117] Predan do leta 1953 objavi enajst kritik: tri o predstavah Drame SNG Ljubljana in osem o predstavah Mestnega gledališča Ljubljana. To omogoča prvo primerjavo, ki pa ne razkrije razlik v Predanovih idejnih preferencah. Ob preusmeritvi na Mestno gledališče se njegov argumentacijski aparat sicer omehča, spremeni se tudi tiskarska postavitev besedila. Kritikam teh predstav doda spodbujevalni, motivacijski impulz, saj presoja kakovostno bolj raznoroden in novejši dramski spored.

humorja in satire »njen uspeh bil popolnejši« (185), in pripomni, da bi delo te vrste lahko napisal tudi domači pisatelj. Takšen ton hkrati nagovarja ustvarjalce in bralce. Individualizirana obravnava vsakega igralca igralcem ohranja legitimnost tudi tam, kjer kritik izpostavi pomanjkljivosti. Konstruktivnost pri tem ne pomeni prizanesljivosti: Predan je kritičen tudi do dramaturške ohlapnosti Etbina Kristana (»Kristanov« 240–3) in do scenografskih nedoslednosti Milana Butine.

Presoja programske upravičenosti repertoarnih uvrstitev je za Predana enako pomembna kot presoja uprizoritvenega učinka. Tagorejevo *Čitro* prepozna kot primerno za Mestno gledališče prav zaradi njene komornosti. Ugotavlja pa, da glasovno privzdignjena, melodramatična dikcija, ki jo je imela tudi Mahničeva *Lepa Vida* sedem mesecev prej, ne more prikriti problematičnih idejnih gibal (»Mestno« 569–71). Ob bulvarni igri Andréja Roussina *Otroci prihajajo* v režiji Balbine Battelino Baranovič opozori na predolgovezen zaplet in shematične like. »Skoraj žensko smiselni prizvok« uprizoritve ji daje barvitost, a umiri Roussinovo satirično ost (»Moralni« 378–9). Tudi negativna ocena pri njem ne zveni odsekano, temveč zavezujoče: Anouilhovo delo »bi ob solidnejši zasedbi moglo zaživeti na odru tako, kot bi bilo pričakovati«.

Predanov diskurz nastopa kot ideološko nezaznamovana *tabula rasa*. Obravnavane pojave praviloma analizira brez apriornih vrednostnih shem. Nobenemu dramskemu, igralskemu ali režiserskemu pojavu ne odvzame legitimnosti in v vsakem prepozna produktivne in manj učinkovite razsežnosti. Pomisleke ob režiserjih brez režiserske izobrazbe (B. Kreft, S. Jan, B. Gavella, J. Tiran, Z. Sintič, J. Gale) praviloma zamolči ali le nakaže, tako da o njihovem režijskem prispevku ne govori (»Ivan Potrč« 468–70). S tem vzpostavlja dialoški model kritike, ki izhaja iz razumevanja kompleksnosti ustvarjalnih procesov in se distancira od polemične retorike. Ne opira se na osebno avtoriteto, temveč na dosledno metodološko izhodišče. Odmik od aktualnih ideoloških in institucionalnih razmerij ne pomeni odsotnosti zavesti o kontekstu, temveč metodološko ločitev med opisom umetniškega pojava in vrednotenjem zunanjih determinant. V tem je njegova drža primerljiva s Koblarjevo ekvidistančno pozicijo: tudi pri Predanu ni vnaprejšnje normativne tendence, ki bi interpretacijo usmerjala k enostranskim sklepom. Kadar poseže po širši razlagi, je ta funkcionalna in usmerjena v opredelitev uprizoritvenega koncepta ter njegovega razmerja do dramske predloge.

Primerjava s Tarasom Kermaunerjem in Jankom Kosom razkrije bistveno razliko v izhodišču. Kermauner in Kos izhajata iz govora o krizi in ga razvijata v obsežnih revijalnih objavah. Predan pa zgoščeno presoja učinek odrske izvedbe, brez apriorne kritičnosti (»Vrednost« 284–96). Kermaunerjev pristop je esejističen in gostobeseden, z »užitkom v pisavi«, ki ne teži k zgoščenosti. Predanov diskurz je brez izrazitih polemičnih ostrin, nase opozarja z umirjenostjo, natančnostjo zaznave in sistematično mislijo.

Predanova kritiška drža se izogiba zunajgledališki sferi in temelji na svojevrstni *splendid isolation*, ki mu zagotavlja odmaknjenost od ideoloških vzgibov. Leta 1962 s stišano aluzijo na Vidmarjev diskurz piše o suho poznavalskem »kondorskem esteticizmu« in privilegiranem institucionalnem položaju (»Miloš« 127). Kritičen je tudi do »Damoklejevih mečev organizacijskih in reorganizacijskih, administrativnih in finančnih intervencij«, ki sredi šestdesetih let posegajo v ustvarjalno resničnost gledaliških institucij (»Recimo« 286). V polemike, izjave in protiizjave o zagatnem položaju ljubljanske Drame pa se neposredno ne vplete. Sredi sedemdesetih let skupaj z Inkretom pri *Delu* doživi »zaporo«, »verjetno po direktivi od zgoraj« (»Včasih« 41–2), a svojo kritiško držo še naprej opredeljuje sam in ne postane orodje politike. Izogiba se osebnim zdraham in zunajgledališkim povezavam, izrecno družbeno angažiranim poudarkom pa se načelno odreka.

Predan v poznejših metateatroloških razpravah svojega dela v *Besedi* ne omenja. Teh zapisov tudi ne uvrsti v zbirko *Od premiere do premiere* (1966), ki se začne z letom 1953. Razlog navede v predgovoru, v katerem je do zgodnjih zapisov samokritičen: zaznamovali so jih nejasna merila, omejen obseg in naglica »dnevne žurnalistične tlake« (7–8). Kljub temu so temeljne značilnosti njegovega nazora razvidne že v prvih kritikah. Pozornost enakomerno porazdeli med dramaturško-estetsko in idejno-vsebinsko razsežnost, kritiko pa takoj umesti v »paralelogram dramskega besedila in gledališke uprizoritve«. V istem predgovoru kot svoj kritiški cilj opredeli »odkrivanje živega, avtentičnega in torej sodobnega« ter vzpostavljanje komunikacije med resnico dramske in gledališke izpovedi in kritikovim spoznavanjem sveta (7). Sodobno zanj ni gledališče, ki ga gledamo zdaj in tu, temveč tisto, ki je živo in avtentično. Komunikacija dobi smisel šele z rezultatom kritikovega spoznavanja, ko se ta materializira v zapisu in zavzame nepreklicno mesto. Predan s tem kritiko umesti v razmerje med gledališčem in družbo, ki ga za generacijo mlajši Andrej Inkret opredeli kot edino izhodišče za premislek o gledališki kritiki (»Recenzentski« 274). Njegov metadiskurz o pisanju kritike, ki ga pri

Vidmarju v izrecni obliki ne srečamo, kritiko še izraziteje usmeri v analizo uprizoritvenega učinka.

Prelomni preizkus Predanove kritiške metode je, če sežemo čez obravnavano obdobje, Korunovo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1965). Odzivi na predstavo niso bili enotni, saj sta se Vidmar in Inkret opredelila z zadržki. Predan pa Korunovo vizijo odločno podpre in »glasuje« zanjo. Igralcev pri tem ne omenja, ker naj bi poglavitno delo opravil režiser (»Ivan« 130). K predstavi pristopi kot k strukturi, stkani iz raznolikih elementov, brez pozitivističnega dogmatizma. Pri presoji režiserjevega deleža pokaže učinkovitost odrske realizacije. Pokaže tudi, da modernistična režija, ki se Cankarjeve temeljne dramske ideje loti osvobojeno, to idejo utrdi in premakne razmerja v loku pisec–režiser–igralec–publika. Ob tem v teatrološki prostor vpelje pojme aktualizacija, modernizacija in dekoturnizacija, ki so danes del skupnega kulturnega diskurza. Vtis, da Predan igralski delež razvrednoti, ovržejo njegove poznejše kritike.

V eksperimentalnem obdobju (1955–1967) prvo postavitev gledališča v krogu v Celju (1954) sprejme naklonjeno, v prepričanju, da gre za napredno smer. Beckettov *Konec igre* (1960) v režiji Balbine Battelino Baranovič oceni s pomisleki, ki jih naposled razreši v pritrditev. Predan torej ni bil premočrten nasprotnik eksperimenta, kot sta pozneje trdila Draga Ahačič in Žarko Petan (Jesenko, *Rob*). Je vrstnik t. i. kritične generacije, pisateljev in filozofov, ki so s svojimi idejami preoblikovali slovensko kulturo in družbo, a se ne postavi na stran nobene od obeh gledaliških sfer. »Odrsko-oblikovalno težo« pripisuje tako predstavam gledaliških institucij kot predstavam eksperimentalnih odrov, saj presoja profesionalnost, ki je obema skupna.

Temelj Predanovega diskurza je odprtost za aktualizirano in samosvojo odrsko interpretacijo. Podpirata jo občutljivo zaznavanje dejanskih estetskih premikov in natančno poimenovanje idejno-estetskih pomanjkljivosti. V petdesetih letih se v diskurz o kulturi in gledališču začne uvajati moderna dramaturška in kritiška optika. Predan je v tem procesu sopotnik Herberta Grüna in Lojzeta Filipiča ter predhodnik Andreja Inkreta (Jesenko, *Dramaturški koncepti*). Kot član uredništva novosadske *Scene* in selektor Sterijevega pozorja (1983) je med prvimi slovenskimi kritiki vpet v jugoslovansko kritiško mrežo. Njegova kritika, pisana *sub specie aeternitatis* (»Odgovornost in zvestoba« 7), ostaja osredotočena na uprizoritev in se izogiba zdrsom v zunajgledališko stvarnost. Prav strogo omejena forma, ki ne izgubi izpred oči

zgoščene »dramaturške« zgradbe, pa omogoča, da se fini prehodi med gledališčem in podobo stvarnega sveta ne zabrišejo.

3.5.4 Konceptualizacija avtonomije gledališke kritike – Bogomil Fatur (1951)

Bogomil Fatur, kritik in esejist (1914–1990), v razpravi *Razmišljanje o gledališču* (1951) vzpostavi dodaten konceptualni model avtonomije gledališke kritike in s tem prelom v slovenskem kritiškem diskurzu (1109–19). Izhajajoč iz njene zgodovinske podrejenosti literarnemu kriteriju zahteva metodološko in estetsko osamosvojitev ter zavrne paradigmo, ki gledališče reducira na reprodukcijo dramskega besedila; drama je zanj le eden izmed elementov avtonomne odrske umetnosti.

V navezavi na evropske modele (E. F. Burian, E. G. Craig) utemelji zahtevo, da kritika zajame »čisto gledališkost« - sintezo giba, geste, govora, zvoka in prostora kot štiridimenzionalne celote. S tem redefinira tudi njeno družbeno vlogo: gledališče kot javna, ne več meščanska institucija implicira kritiko kot »socialni faktor kat exohen«, diskurz s poudarjeno odgovornostjo. Fatur se eksplicitno navezuje na postulat Oscarja Wilda (1891), da je kritika posebna vrsta umetnosti; od kritika terja univerzalizem, duhovno vsestranskost in argumentirano presojo; kot modela navaja Kerra in Baba, odsotnost domačega ekvivalenta pa implicira razvojni primanjkljaj. V povojnem kontekstu ideološke obremenjenosti in »teatromanije« zahteva prevrednotenje kritiške prakse in afirmacijo avtonomne gledališke forme, prehod od literarno-normativnega k performativno-analitičnemu razumevanju: preseganje protokritiške reportažne naravnanosti in vzpostavitev kritike kot produktivne, dolgoročno usmerjene refleksije.

V razvoju slovenskega kritiškega diskurza Fatur pomeni prehod od literarno normativnega k performativno-analitičnemu modelu, ki afirmira avtonomijo gledališke forme in kritiko razume kot intelektualno, estetsko in družbeno odgovorno prakso.

3.5.5 Kriteriji sodobne uprizoritvene kritike

Napoved sodobnega kritiškega diskurza in kriterijev presoje se nazorsko ne opredeljuje po dihotomiji »pro« in »contra«, pač pa z argumenti in širšim poznavanjem referenčne literature eksplicira, kako je pisec prišel do svojih sklepov. Po kratkotrajnem sunku socialističnih kulturnih tendenc in nevarnosti za podreditev umetnosti ideološkim kriterijem (*Mladinska*

revija, 1946–1947) povlečeta voz naprej časnika *Slovenski poročevalec* in *Ljudska pravica*, v polju kritike, ki prehaja v esejska besedila, prav tako *Novi svet* (1946–1952), *Mladinska revija* (1948–1951) in predvsem *Beseda* (1951–1957). Produktivni vidik drže in modela Vidmarjeve gledališke kritike, ki nastaja v piščevih zgodnjih tridesetih letih (1925–1927), poglobi v prvi vrsti zavest o pomenu režije in njenih opcij, z odprtostjo za eksperiment. Kulturni uredniki v presoji gledaliških predstav po letu 1948 opuščajo upoštevanje »relativnih meril« (maloštevilnost naroda, borni obseg dramske literature), nagovarjajo vse bolj inteligentno in bolj ostro občinstvo, po zgledu uveljavljajočih se propulzivnih piscih *Mladinske revije* in *Besede*. V aktu pisanja stopi v ospredje moč opisa predstave, ki črpa iz teorije in filozofije v mejah lastne presoje. Ideal in predpogoj za sodbe ostaja sledenje neosebnim kritiškim merilom. Estetska in ideološka pozicioniranost kriterijev presoje sta težje ločljivi, saj sta implicitno navzoči v diskurzu posameznih piscev kritike.

Teoretska zastavitev Herberta Grüna in tipološka diferenciacija Vladimirja Bartola, kot tudi konceptualizacija sodobne metode gledališkega uprizarjanja Bogomila Faturja tvorijo teoretsko podstat, ki jo (nezavedno) povzame in prek nje sistematizira svojo kritiško metodo Vasja Predan. Ti premiki so bili, če uporabimo Grünovo sintagmo, v zraku začetka petdesetih let. Vprašanje, komu pripada prvenstvo, ni bistveno. Predan je pripadal generaciji ustvarjalcev z novim čutenjem gledališkega ustvarjanja, ki pomeni ključno fazo v razvoju slovenskega gledališkega diskurza. Metodološki premik pozornost z dramskega besedila dosledno preusmeri na razmerje med predlogo in uprizoritvijo. Če je bil poudarek kritike Josipa Vidmarja še izrazito na literarni plati in normativni estetski presoji, pri Predanu postane uprizoritveni učinek enakovreden predmet analize.

3.6 Post festum: razvoj kritiškega diskurza po letu 1951

Gledališko kritiko zaznamujeta dve poglavitni ambiciji: da artikulira misel svojega časa – kar je mogoče le ob živem stiku z vsemi miselnimi kreacijami, ki ta čas soustvarjajo, in da ostaja osredotočena na bistvo, s katerim proizvede svojo kategorijo resnice (Riha, »Alain« 4–11). Obe ambiciji osvetljujeta, zakaj je zgodovina slovenske gledališke kritike neločljivo prepletena z zgodovino slovenskega gledališča: kritika ni zunanji opazovalec, temveč notranja sestavina, ki soustvarja repertoarno zavest in vzpostavlja terminologijo za razumevanje uprizoritvenega dogodka. Prelomi v kritiškem diskurzu od protokritike do sodobne uprizoritvene kritike so hkrati prelomi v slovenskem gledališču samem.

Leto 1951 ne pomeni zaključka razvojnega procesa. Kritiški diskurz se po njem postopno emancipira od normativnih shem; iz razpršenosti se izlušči nova generacija z izrazitejšim uprizoritvenim fokusom. Fran Albreht nadaljuje kritiško prisotnost pri *Slovenskem poročevalcu*. Dušan Moravec gradi kritiški diskurz (1944–1951) na zavesti, da kritik misli skozi pisanje in da je vsaka sodba zgodovinsko pogojena: njegova zgodnja refleksija o Lenardovi uničujoči oceni *Hlapcev* – »danes mrtvo« – razkrije recepcijski trend in hkrati vzpostavi sokratovsko distanco do absolutnih meril, ki zaznamuje vse njegovo kritiško pisanje (»Cankarjevi« 6). Vojna izkušnja (Gonars, Baza 20, pisanje za *Slovenski poročevalec*) to zadržanost do kategoričnih sodb še utrdi: Josip Vidmar ob Moravčevem partizanskem poročilu o *Namišljenem bolniku* pogreša več »kritičnih opomb«, toda tekst izide nespremenjen (»Moliere«). Moravec si zapomni lekcijo vojno poročevalske kritike: kritika ni prostor za demonstracijo moči, temveč za odgovorno razčlenitev pogojev nastajanja dela.[118] V petdesetih letih se Moravec znajde v paradoksni situaciji: kot dramaturg MGL je neposredno odvisen od kritike, hkrati pa jo javno problematizira v »Pomenkih z recenzenti« (89–91) in v »Razmišljanjih ob delovni luči« (58–63), kjer ji očita pavšalnost, frazeološkost in neusklajenost sodb. »Za večji del ljudi v parterju so ta vprašanja brez veljave. Nenavadno rada pa se ukvarja z njimi kritika, ki vselej natanko ve, kaj je pri predstavi zagrešil režiser.« Glede na domnevno arbitrarnost kritiške presoje sklene: »S tem torej ni nič, da bi gledališča prisluškovala glasovom od zunaj in jim skušala ustreči.«

Politična sankcija po kritičnem zapisu o mariborskem gledališču (1951) dokončno potrdi skepso do mehanizmov moči; umik iz kritike ni resignacija, pač pa premik k zgodovinjenju – v projektih *Sto let s Hamletom* (1964), *Gledališče Cankarjeve dobe* (1974), *Gledališče od vojne do vojne* (1980), *Slovenski režiserski kvartet* (1996) ali *Slovensko gledališko petletje* (1999) postane diskurz kritiških objav, ki jih Moravec postavlja v zgodovinski lok, primarni dokument estetskih premikov, čeprav sam vztraja pri averziji do lastnega kritiškega angažmaja. Kritiški diskurz postane primarni dokument estetskih premikov.

Taras Kermauner nastopi vzporedno z ustanovitvijo MGL kot kontroverzni kritiški aktant v *Novem svetu*, *Besedi*, *Tribuni* in *Naši sodobnosti* (1949–1954) (»Gledališče v krizi« 306–11). Sočasne kritiške odklonitve notranjega značaja predstav in režij ljubljanske Drame razume kot

[118] Po letu 1945 je bil Moravec kritik v *Slovenskem poročevalcu*, sodelavec *Naših razgledov* in občasno v *Ljudski pravici*, udeleženec več polemik z Bevcem, P. Kozakom, F. Kalanom.

neorganizirane in nekoordinirane. Gledališko krizo želi v okviru dinamike svoje »grupe« postaviti na trdnejšo teoretično osnovo; šele ta bi omogočila prehod v zrelejšo fazo tako gledališke prakse kot kritike, ki je odvisna od njene idejne razvitosti. Razvojni vzpon gledališča med obema vojnama je uplahnil, »kljub navidezni enakosti sedanjega gledališča predvojnemu«. Kritika je za Kermaunerja načrtna, argumentacijsko visoko odzivna (»O estetskih« 955), a mimobežna postaja v konstruiranju odnosa do sveta. (»Vsak« 50–1)

Vzporedno Janko Kos v *Novem svetu*, povojni inkarnaciji predvojne *Sodobnosti* (1951–1952), in v *Besedi* eksplicira kriterije sodobnega repertoarja: gledalec mora v uprizoritvi prepoznati nerešene probleme lastne družbene situacije, med klasičnimi deli pa za sodobni oder ustreza le Shakespearov *Hamlet*. V preteklem repertoarju zavrne tudi De Vegovo delo *Sodnik zalamejski* in v njem ne prepozna nobenega od tistih adutov za uvrstitev v spored, s katerimi so navdušili Župančiča.

France Bevec (psevd. Andrej Hieng) nastopi kot kritik s sistematično strukturo zapisa: ob Janovi uprizoritvi *Za narodov blagor* (1949) ekspoziciji dramske predloge sledi ocena režijskih in scenografskih odločitev, ob Kreftovih *Celjskih grofih* in Molièrovem *Ljudomrzniku* (1950) kaže sposobnost natančnega »branja« igralskih kreacij v razmerju do dramske zasnove likov. Ker pa njegovi problemski članki v *Besedi* o odsotnosti slovenskega ekspresionizma z odrov in drznejšem repertoarnem preskoku povzročijo nemir, se po letu 1951 umakne od kritike v režijo in v pisanje izvirne dramatike.[119]

Primož Kozak v svojih kritiških zapisih (1952–1957) reprezentira tip kritika, pri katerem kritiška forma služi izgrajevanju lastnega pojmovnega aparata in zorni kot presoje podreja temu, ne pa vzpostavljanju normativne kritiške avtoritete. To je poglavitna odlika in hkrati omejitev tega opusa (Lukan, »Primož« 67–75). Merilo presoje je dosledno notranje: vsaka ocena izhaja iz Kozakovega pojma človečnosti in ne iz zunanjega kritiško-estetskega sistema, zato se njegova pisava giblje med literarno esejistiko in kritiško analizo brez jasne žanrske ločnice. Ob Gavellovi režiji *Riharda III.* (1952) ga zanima dramaturgija lika, ne uprizoritvena organizacija (»Rihard« 7); ob Roussinovem delu *Otroci prihajajo* (r. Baranovič, 1953) dvom v

[119] Hieng po spletu okoliščin postane pod dramaturškim usmerjanjem Lojzeta Filipiča hišni avtor v enem od gledališč, kjer je njegova kritika leta 1951 povzročila negodovanje (»Nekaj« 121–2; »Ob dveh« 183–6). Danes ga širša zavest pozna kot pisatelja in dramatika, njegov odrski debi je *Osvajalec*, 1970, njegova kritiška refleksija pa je ostala razmeroma nevidna.

repertoarno izbiro prevlada nad oceno izvedbe (»Otroci« 4); ob Millerjevi *Smrti trgovskega potnika* pa ambivalentna presoja Slavka Jana – ki »se drži tradicije« in ga to »varuje pred vsakim tveganim poskusom«, a je »v svojem žanru dosegel visok nivo« (»Arthur« 706–12) – razkriva kritika, ki posreduje v institucionalno realnost brez polemičnega pritiska. Kozakov kritiški diskurz je metodološko samosvoj, a žanrsko nestabilen: ko forma ne zadošča več, se brez odlašanja posveti dramskemu pisanju.

Josip Vidmar v letih 1961–1968 v osrednjem časopisu nastopi kot uradni kritik ljubljanske Drame, izpopolni formo svoje kritiške pisave, toda v vlogi avtoritativnega regulatorja repertoarnih izbir, gluhega za nepreverljivi moment novih umetniških pristopov, se vse bolj sooča z omejenostjo lastnega kritiškega modela.

Posebnega pomena za premik v kritiškem diskurzu je implicitna vloga Dušana Pirjevca. V reviji *Sodobnost* se kritično loti vprašanja normativne kritike (»Kaligula« 48–55; »O gledaliških« 689–91; »Neresnične« 865–79). Bolj kot z obsegom kritiškega opusa (gledališke kritike piše le v *Ljudski pravici* leta 1945) prispeva k metodologiji diskurza: radikalizira vprašanje, ali sploh obstajajo nevtralna, nadgodovinska merila za umetnostno presojo, in s tem vpelje refleksijo, ki se ji Vidmar izogiba.

Vasja Predan se v *Ljubljanskem dnevniku* uveljavi kot pomemben kritiški glas svoje generacije. S poimenovanji estetike ljubljanske Drame v vodstvenem obdobju Bojana Štiha (*aktualizacija in modernizacija*, *dekoturnizacija*) vpelje v teatrološki prostor novo terminologijo; Korunovo prelomno režijo *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (1965) imenuje »apoteozo pohujšujočega gledališča«. Predanov sopotnik in naslednik Andrej Inkret (1943–2015), ki se uveljavi v *Tribuni*, z metodološko doslednostjo in pojmovnim aparatom nadaljuje in preoblikuje Predanovo dediščino z epistemološko strožjo diskurzivno prakso. Paradigmatičen primer generacijske menjave je Inkretov izziv Vidmarjevi metodi ob razpravi o Korunovem *Kralju Learu* (»Še enkrat« 1227–33): merilo Inkretovega modela ni skladnost z normativnim modelom, temveč kakovost komunikacije med gledališčem in občinstvom.

V letih 1961–1963 objavlja kritiko v *Tribuni* tudi Dušan Jovanović.

Vladimir Kralj (1901–1969) se kot gledališki kritik vzpostavi po letu 1949 in pomembno sled pusti na področju teorije. Leta 1962 v polemiki z Vidmarjem ob *Mili ptici mladosti* zagovarja

modernizacijo sporeda prek stika z moderno ameriško dramatiko; Vidmar nasprotno sodobne zahodne avtorje imenuje »degenerirana bratovščina«.

Po letu 1951 slovenska kritiška scena ne pozna enotne paradigme. Kritiška generacija, ki jo zaznamujeta Predan in Inkret, vzpostavi temelje za tisto, kar bo v naslednjih desetletjih postalo prevladujoč model slovenskega gledališkokritiškega pisanja – kritiko, ki uprizoritveni dogodek razume kot avtonomen pomenski sistem in ga presoja v njegovi celostni odrski resničnosti.

4. SKLEPNA SINTEZA

4.1 Pet modelov kritiškega diskurza

Razvoj gledališke kritike na Slovenskem v obdobju med letoma 1838 in 1951 ni linearen proces postopne profesionalizacije, temveč kompleksna diskurzivna formacija, ki se oblikuje v napetosti med narodnoutemeljitveno vlogo kulture, institucionalnimi pogoji za publicistiko in postopnim uveljavljanjem estetske avtonomije. Disertacija rekonstruira to formacijo prek petih razvojnih stopenj – protokritike, tranzicijske faze, dramsko normativne kritike, esejske kritike in sodobne uprizoritvene kritike –, pri čemer vsako stopnjo utemeljuje s tipologijo kritikov, ki so v svojem pisanju vzpostavili prepoznavne kriterije, terminologijo in izjavljalne pozicije.

Zgodovina slovenske gledališke kritike je nerazdružljivo povezana s posameznimi kritiškimi imeni, ki so v vsakem razvojnem trenutku utelesila določen diskurzivni model in ga ponesla v javni prostor. Od Leopolda Kordeša in Janeza Bleiweisa, ki vzpostavita izhodiščni nasprotji protokritike – analitično-propulzivni in lojalistično-afirmativni model –, prek Frana Levstika in Josipa Jurčiča, ki utemeljita normativno-analitični in etični standard, do tranzicijske generacije Frana Zbašnika, Adolfa Robide in Etbina Kristana, ki so metodološko emancipacijo kritike postavili za zavestni program. Nadalje prek kvinteta Josip Vidmar – Fran Albreht – France Koblar – Anton Ocvirk – France Vodnik, ki je v medvojnem obdobju definiral visoko stopnjo profesionalne kritike, do esejskih glasov Cirila Debevca, avantgardnega Bratka Krefta, Filipa Kalana in Draga Šege ter – ob koncu obravnavanega obdobja – Vasje Predana, Herberta Grüna, Vladimirja Bartola in Bogomila Faturja: vsako ime je oznaka za določen model kritiškega pisanja in za specifičen zgodovinski trenutek v dolgem procesu avtonomizacije slovenskega kritiškega diskurza. Razvoj ni bil le institucionalen ali metodološki, bil je osebno avtorski, saj ga je vsaka generacija morala iznajti znova, prek posameznih kritik, polemik in metakritiških samospraševanj.

Začetno točko slovenskega gledališkokritiškega diskurza zaznamuje Leopold Kordeš, katerega publicistična in organizacijska dejavnost v reviji *Carniolia* (1838–1844) ter v *Illyrisches Blatt* pomeni materializacijo prve platforme za kontinuirano gledališko poročanje v slovenskem prostoru. Kordešev prispevek ni toliko v dokončno izoblikovanem kritiškem modelu kot v tem, da je na Slovenskem prvi vzpostavil metakritiško vprašanje: ali je kritika sploh mogoča v

razmerah institucionalnega vakuuma, kjer odsotnost stabilnega gledališča in kulturne infrastrukture onemogoča argumentirano estetsko presojo. Njegova dilema – ki jo artikulira leta 1839 z opazko, da mora kritika v »drugovrstnem« teatru molčati – ostaja referenčni simptom protokritiške dobe in anticipira napetost med estetsko zahtevo in institucionalnimi pogoji, ki bo zaznamovala celotno obravnavano obdobje.

Vzporedno s Kordešem deluje Janez Bleiweis, katerega pisanje o gledališču v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* (1843–1867) pooseblja prevladujoč model protokritike. Bleiweisov diskurz razume gledališče izključno kot sredstvo narodnoutemeljitvene mobilizacije: ključni kriterij vrednotenja ni estetska kakovost uprizoritve, temveč sama prisotnost slovenskega jezika na odru. Zapise zaznamujejo benevolentna dikcija, odsotnost analize uprizoritvenega postopka in panegirični ton, ki onemogoča uvid v morebitne ideološke odmike. Ta model je bil v prvi fazi slovenskega gledališča morda funkcionalen, a je hkrati temeljno zavrl razvoj kritiškega aparata. Razmerje med Kordešem in Bleiweisom kaže na obstoj dveh vzporednih modelov v istem prostoru: propulzivno analitičnega in lojalistično-afirmativnega, pri čemer je slednji dolgoročno določil institucionalni razvoj slovenskega gledališča.

Odločilni prelom v smeri normativno-analitičnega modela prinese Fran Levstik. Njegova obsežna kritika tragedije *Ilija Gregorič, kmečki kralj* Heinricha Moritza Penna (1867) presega protokritiški model v temeljnem smislu: namesto simbolnega vrednotenja vzpostavi estetsko in zgodovinsko presojo, razčleni shematičnost značajev, nedramatičnost in jezikovne napake ter s tem utemelji ideal kritike kot avtonomne intelektualne prakse. Teoretično izhodišče tega premika artikulira v programskem članku »Objektivna kritika« (1868), v katerem razmeji objektivno argumentirano presojo od vljudnostne apologije in s formulo »Resničnost je dolžnost, vljudnost ne« vzpostavi etični standard, ki bo postal referenca. Levstikov prispevek k razvoju slovenskega kritiškega diskurza je tako prehod od protokritičnega, apologetsko-utilitarnega modela k normativno-analitičnemu.

Institucionalizacijo gledališke kritike kot kontinuirane javne prakse omogoči Josip Jurčič z uredništvom *Slovenskega naroda* (1871–1881). Pod Jurčičevim vodstvom časopis prvi zagotovi gledališki kritiki stalni publicistični prostor in utrdi etični temelj s formulo o »pravičnosti kritike«, ki jo je sodni proces leta 1875 postavil v ospredje: »Kritika je potrebna, ali mora biti pravična. Pri resnici se mora ostati.« Jurčič hkrati prvi estetsko problematizira lokalizacije čeških dramskih predlog in s tem preskoči protokritiški pragmatizem v smeri argumentiranega estetskega stališča. Kritiški dinamizem dopolnjuje Ivan Tavčar, katerega

pisanje v *Slovenskem narodu* v zgodnjih osemdesetih letih 19. stoletja kombinira impresionistično estetsko sodbo z ironijo, sociološkim opazovanjem in narodnopolitično naperjenostjo. Tavčar vzpostavi primerjalni okvir med slovenskimi in nemškimi uprizoritvami – novost v tedanjem kritiško-publicističnem polju –, a ostaja brez metodološke doslednosti, saj estetska presoja vselej poteka v senci politične motivacije.

Vrednotenje v protokritični fazi poteka na ravni treh med seboj prepletenih kriterijev – narodnega, moralnega in estetskega, pri čemer estetski ostaja potisnjen v ozadje vse do Levstika, ki mu leta 1867 prizna metodološko avtoriteto. Jurčičeva maksima o pravičnosti kritike doda etični metakriterij odgovornosti do javnosti, a specializirane kritiške terminologije – pojmov kot so dramaturgija, režija ali interpretacijska odločitev – ta faza kot operativne kategorije še ne pozna.

Tranzicijsko fazo (1893–1918) zaznamuje napetost med ohranjanjem protokritiških vzorcev in prvimi poskusi metodološke emancipacije. Fran Zbašnik, ki gledališki referat v *Ljubljanskem zvonu* vodi med letoma 1895 in 1909, vnese v slovenski kritiški prostor element sistematične metadiskurzivne samorefleksije: eksplicitno tematizira meje svoje prakse, zahtevo po nepristranosti in objektivnosti, hkrati pa ostaja lojalistično spravljiv do institucionalnih odločevalcev. Zbašnikov prispevek ni v analitični ostrini, temveč v začetku konceptualizacije kritike kot odgovorne, zgodovinsko zavestne pisne prakse, ki se zaveda lastnih omejitev. Anton Aškerc, ki od leta 1899 objavlja kritiko v *Ljubljanskem zvonu* in *Slovenskem narodu*, pooseblja protipol tega zavestnega samoopredeljevanja: njegov kritiški nastop je usmerjen v dramo, retorično vznesen in metodološko šibek, uprizoritveno dimenzijo sistematično potiska v ozadje ali jo celo izključuje. Ivan Cankar leta 1910 opredeli to prakso kot sistemsko diagnozo: kritiška instanca pesnika hvali, dejansko pa mu škoduje.

Fran Govekar, hkrati dramaturg, intendant in publicist, pooseblja tip »interkritika«: vseprisotne figure, ki kritiški diskurz razume kot orodje institucionalne politike, ne kot avtonomno estetsko instanco. Preplet vlog – uredništvo *Slovenskega naroda*, dramaturgija, intendantura – pri Govekarju sistematično zabrisuje mejo med kritikom in protagonistom, kar je vzrok, da njegova poročila niso dosegla kanonične referenčnosti. Metodološka šibkost ni le posledica pomanjkljivosti posameznika, temveč simptom sistematične nezdružljivosti institucionalnih vlog in kritiške avtonomije.

Adolf Robida, prvi uradni gledališki kritik revije *Dom in svet* (od leta 1905), vnese v kritiški diskurz dvodelni analitični postopek: temeljito branje dramske predloge, ki mu sledi presoja uprizoritvene uresničitve ali izdaje tega besedila. Robidov metodološki prispevek se kaže v zahtevi po podpisani kritiki, v diagnozi institucionalne brezpravnosti kritiškega poklica in v eksplicitni formulaciji, da mora kritik temeljito poznati besedilo, po možnosti v izvirniku, in razumeti razliko med avtorskim predpisom in režijsko odločitvijo. Etbin Kristan, urednik *Rdečega prapora* in vodja Jugoslovanske socialdemokratske stranke, v tranzicijsko fazo vnese novum socialističnega kritiškega pogleda. Kritika pri Kristanu nikoli ni zgolj estetski komentar, temveč intervencija v javni prostor: vsaka uprizoritev je hkrati estetski in kulturno-politični problem, njegova analitična metoda pa vključuje analizo dramske predloge, oceno uprizoritvene realizacije, refleksijo produkcijskih pogojev in recepcije občinstva ter zahtevo po mreži regionalnih gledališč, ki presega okvir estetske presoje.

Oton Župančič v kratki kritiški fazi (1911–1914) premakne diskurz od zaščitniške protokritike k problemsko-analitičnemu ocenjevanju: loči uprizoritev od literarne predloge in s tem metodološko utemelji, da je kritika refleksija o odrski praksi, ne le dramaturško vrednotenje besedila. Izidor Cankar, peti urednik *Doma in sveta* (od leta 1913), prinese v katoliški kritiški prostor metodološki premik od utilitarno-pedagoškega vrednotenja k estetsko avtonomni refleksiji in vzpostavi dialoški model pisanja o umetnosti, ki presoje ne podreja osebnim ozirom.

Normativni okvir tranzicijske faze je protisloven: formalno ohranja protokritiške vzorce, vsebinsko pa nakazuje prve odločilne premike. Ideološki razkol na liberalni in klerikalni tabor producira vzporedne kritiške kriterije, ki so metodološko neusklajeni, a skupaj razpirajo prostor za legitimne estetske spore. Ključni pridobitvi faze sta diferenciacija med besedilom in uprizoritvijo ter metakritiški diskurz Zbašnika, Robide in Kristana, ki prvič v slovenskem prostoru sistematično reflektira lastno prakso in postavlja metodološke zahteve do celotnega kritiškega polja.

Dramsko normativna kritika (1919–1939) pomeni obdobje, v katerem se gledališka kritika v slovenskem prostoru dokončno izoblikuje kot avtonomna kulturna praksa s specifično terminologijo, analitičnimi metodami in etičnimi standardi. Josip Vidmar leta 1924 v *Domu in svetu* prvi teoretsko utemelji pojem gledališke kritike in s tem vzpostavi temeljni koordinatni sistem. Z revijo *Kritika* (1925–1927) uveljavlja estetsko avtonomijo kot temelj vrednotenja: kritika mora izhajati iz »notranje zakonitosti živega aktualnega bistva« dramskega dela, ne iz

moralnih, ideoloških ali institucionalnih premis. Vidmarjeva beseda je zgoščena, dialoška, mestoma polemično ostra – in ta slog neposrednega, argumentacijsko nedvoumnega pisanja postane vzorec profesionalne kritiške dikcije, ki bo določal merila za naslednja desetletja.

Fran Albreht, ki med letoma 1919 in 1932 ureja *Ljubljanski zvon* in v njem sistematično spremlja repertoar Drame SNG Ljubljana, vzpostavi model kritike, ki izhaja iz predstave kot primarnega predmeta analize, in s tem pomeni odmik od literarnocentričnih pristopov. Albrehtova kritika vključuje analizo režije, igre, repertoarne politike in institucionalnih pogojev; dosledno zagovarja avtonomijo umetnosti in nasprotuje birokratizaciji gledališča. Polemični spopadi z Bratkom Kreftom, Jušem Kozakom in Pavlom Golio razkrivajo postopno diferenciacijo kritiškega diskurza. France Koblar, urednik *Doma in sveta* (1923–1937) in avtor okrog tristosedemdesetih kritiških prispevkov o Drami SNG Ljubljana, vzpostavi model, ki ga Filip Kalan označi za »pravi akademizem slovenske gledališke kritike«. Metodološko izhodišče izhaja iz klasične filologije in primerjalne dramaturške tradicije, pri čemer gledališko uprizoritev razume kot zgodovinsko pogojeno interpretacijo dramskega besedila. Anton Ocvirk v *Ljubljanskem zvonu* (1929–1934) uveljavlja dramaturgijsko sistematičen diskurz z normativno doslednostjo: njegova kritika Šestove postavitve *Fausta* (1929) je vzorčni primer plastične kritiške analize, ki sistematično razčleni scenografijo, kostumografijo, svetlobno dramaturgijo in posamezne igralske kreacije. France Vodnik v *Domu in svetu* in *Slovencu* vzpostavlja reformirani katoliški kritiški diskurz, ki je zmerno odprt do sodobnih estetskih tokov in ki si prizadeva za načelno strokovno presojo onkraj ideoloških skrajnosti.

V tej fazi se kriteriji kritiškega diskurza prvič sistematično eksplicirajo in teoretično utemeljijo. Vidmarjeva estetska avtonomija, Albrehtov kriterij odrske prezence, Koblarjev pedagoški kriterij razmerja uprizoritve do tradicije ter Ocvirkova zahteva po notranji konsistentnosti med scenografijo, igro in glasbeno dramaturgijo skupaj vzpostavijo pluralni, a medsebojno razpravljajoči kriterijski okvir. Faza terminološko uvede pojme, ki bodo postali standardni: uprizoritvena koncepcija, režijska interpretacija, ansambelska igra, jezikovni standard na odru, dramaturška analiza. Vidmarjeva revija *Kritika* doda polemični metakriterij: legitimnost kritike je pogojena z njeno zmožnostjo, da sodbe brani v javni debati.

Esejska kritika (1925–1951) zaznamuje prehod od normativne institucionalne kritike k bolj individualno profiliranim kritiškim glasovom, ki gledališko uprizoritev obravnavajo kot del širšega kulturnega ali eksistencialnega konteksta. Ciril Debevec v *Mladini* (1925–1927) vzpostavlja kritiko kot obliko esejske refleksije o nezadostnosti gledališke situacije: ne le

vrednotenje posameznih uprizoritev, temveč diagnoza strukturnih pomanjkljivosti slovenskega gledališča. Bratko Kreft v *Ljubljanskem zvonu*, *Svobodni mladini* in *Književnosti* (1926–1933) vpelje avantgardno terminologijo in zahtevo po sodobni gledališki režiji, ki ni pokorno orodje besedila, temveč ustvarjalna umetnost z lastno interpretativno avtoriteto. Kreftov esej o *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* (1928) in polemika z Albrehtom razkrivata razhajanje med teatrocentričnim in literarnocentričnim kritiškim modelom, ki bo strukturiralo slovenski kritiški diskurz do konca obravnavanega obdobja.

Filip Kalan v *Modri ptici* (1934–1935) uveljavlja kritiko na presečišču opisa, nepripadnosti in teatrološke sistematike. Njegov gledališki diskurz odlikuje kombinacija analitične preciznosti in distanciranega, mestoma ironičnega komentarja, ki ga ločuje od normativne angažiranosti starejše generacije. Šega v *Ljudski pravici* (1947–1949) vzpostavlja kritiko kot sociološko verifikacijo in ideološki korektiv, pri čemer si prizadeva ohraniti razliko med ideološko zahtevo in estetsko presojo. Njegova metodološka ambicija – razvrstitev kritike v biografski, imanentni in impresionistični model – nakazuje zavedanje o diskurzivni naravi gledališke presoje.

Esejska kritika ne razvije enotnega kritičnega aparata, temveč pluralizira izhodišča vrednotenja: Debevčev institucionalni kriterij meri uprizoritev ob sistemskih pogojih nastajanja, Kreftov avantgardni kriterij zahteva reinterpretativno pogumnost režije, Kalanov kriterij nepripadnosti vzpostavlja metodološko nevtralen pogled brez strankarskih lojalnosti, Šegov sociološki kriterij vrednoti uprizoritev glede na njen odraz v družbeni situaciji. Skupna pridobitev faze je razširitev kritiškega fokusa onkraj predstave same: kritik ne analizira le tega, kar se dogaja na odru, temveč sprašuje, zakaj in za koga se dogaja.

Prelom k sodobni uprizoritveni kritiki (1951) zaznamuje Herbert Grün, katerega pisanje v *Mladinski reviji* in *Besedi* pomeni diskurzivni obrat k uprizoritveni problematiki. Grünova pozornost je usmerjena k institucionalni organizaciji gledališča, k vprašanjem etatizacije kulture in k razmerju med ideološkim pritiskom ter umetniško svobodo. V eseju »Beseda, dve o kritiki« (1950) tematizira nalogo kritika v pogojih cenzure in ideološkega nadzora. Vladimir Bartol v besedilu »O poročanju, recenziji in kritiki« (*Primorski dnevnik*, 1951) vzpostavi razlikovanje med poročevalcem, recenzentom in kritikom, ki postane formalni diskurzivni mejnik in zaokroži razvojno pot, ki se je začela s Kordeševo protokritiko. Vasja Predan v *Besedi* uveljavlja analitično integriteto in fokus na estetskem učinku uprizoritve, pri čemer ga odlikuje jasna metodološka ločnica med dramskim besedilom in odrskim dogodkom. Bogomil Fatur v *Novem svetu* (1951) konceptualizira avtonomijo gledališke kritike kot kulturne prakse s

specifično epistemologijo, kar zaokroži prehod od protokritiške kronike k moderni gledališki kritiki.

Bartolova tipologija ni le žanrska, temveč je vezana na kriterije: vsaka od treh vlog predpostavlja drugačen standard presoje in drugačno razmerje med opisom in sodbo. Predanov kriterij estetskega učinka – kako uprizoritev deluje na gledalca v konkretnem odrskem trenutku – pomeni radikalno preusmeritev od tekstualne k receptorski logiki vrednotenja, Grünov kriterij institucionalne odgovornosti pa zahteva, da kritika ni nevedna o pogojih nastajanja tega, kar presoja. Skupaj ti kriteriji zaznamujejo prehod od normativne dramske kritike k uprizoritveni kritiki v pravem pomenu: predmet presoje je odrski učinek sam, ne njegova skladnost z literarno predlogo.

Poleg osrednjih kritikov, ki so vzpostavili prepoznavne tipološke modele, so v razvoj kritiškega diskurza posegali tudi pisci z bolj specifičnim ali robnim prispevkom. Ivan Cankar je s satiričnima besediloma »Krpanova kobila«, inspiriranim z gloso o »Krpanovi luci« na temo manifestacije umetniškega priznanja v slovenskem okolju (*SN* 36, 36; 2), in »Govekar in govekarji« inavguriral diskurz »kritike kritike«, s polemičnimi eseji pa sistematično tematiziral mehanizme kritiške manipulacije in kulturne legitimacije. Zofka Kveder je z novinarskimi in kritiškimi zapisi delovala kot posrednica med Ljubljano, Prago in Zagrebom ter vpeljevala perspektivo, ki je presegala ideološke tabore. Fran Kobal je leta 1906 razgalil institucionalne mehanizme, ki so razjedali verodostojnost kritike v *Slovenskem narodu*, in z zahtevo po podpisani, odgovorni kritiki napovedal metodološki premik, ki ga Robida nato izpelje v revialnem diskurzu. Juš Kozak je v *Jutru* ohranjal kritiško neodvisnost v razmerju do institucionalnih pritiskov. Božidar Borko je v gledališki poročevalski praksi ohranjal dnevniški kronistični model in v pregledih sistematiziral kritiške prakse. Ivo Grahor je uveljavil lakonično analizo z zaupanjem v dialektiko razvoja, ki presega posamezno uprizoritev in jo vpenja v razvojni kontinuum. Ludvik Mrzel je artikuliral kritiško pozicijo generacijske brezizhodnosti in skepticizem do avantgardnih smernic. Silva Trdina je kot kritičarka predstav mariborskega gledališča nakazovala asimetrijo med osrednjim in perifernim gledališki diskurzom. Milena Mohorič je v *Modri ptici* kombinirala emancipacijska stališča z estetsko presojo. Adrijan Janc je v kritiško presojo vpeljeval performativni kriterij, Jože Peterlin pa je iz tržaške perspektive razvijal etični imperativ kot kriterij in opozarjal na narodnoprebudno vlogo gledališča v zamejstvu. Dušan Moravec je med vojno in tik po njej opravljal kritiško poročevalsko delo, po njej pa razvijal metodologijo historiografske sinteze, ki je slovensko teatrologijo usmerila v sistemsko analizo.

4.2 Strukturni procesi in periodičnost diskurzivnih prelomov

Sinteza razvoja kritiškega diskurza v obravnavanem obdobju razkrije več strukturnih procesov, ki skupaj razlagajo specifično pot slovenskega kritiškega pisanja. Razvoj kritike je bil tesno pogojen z razvojem časopisnega prizorišča: brez periodičnega tiska kritika ni mogla pridobiti niti kontinuitete niti javnosti. Vzpon *Slovenskega naroda*, *Slovenca*, *Ljubljanskega zvona* in *Doma in sveta* ni bil le medijski pojav, temveč pogoj za formiranje kritiških paradigem. Razvoj kritike je potekal v dialektiki med narodnoutemeljitveno funkcijo kulture in postopnim uveljavljanjem estetske avtonomije. Ta napetost, ki jo eksemplarično kaže razmerje med Bleiweisovim in Levstikovim modelom, je ostala strukturna os slovenskega kritiškega polja vse do petdesetih let 20. stoletja. Institucionalna vpetost kritikov – uredniška vloga, dramaturgija, gledališka uprava – je bila kronični vir ambivalentnosti in je pogosto determinirala obseg kritiške avtonomije bolj odločilno kot individualna estetska stališča. Svetovnonazorski razkol med liberalno in klerikalno sfero je ustvaril konkurenčna kritiška prizorišča, ki so kljub svoji antagonistični naravi skupaj prispevala k diferenciaciji kritiškega diskurza in vzpostavljala javno polje debate. Periodičnost prelomov – Levstik (1867), Jurčič (1871), Robida (1905), Iz. Cankar (1908), Vidmar (1924), Predan (1951) – kaže, da je avtonomizacija kritike potekala v diskurzivnih skokih, ne pa v enakomernem napredovanju.

Za sklep je mogoče ugotoviti, da se status gledališke kritike kot razmeroma avtonomne panoge začne izraziteje oblikovati v obdobju 1924–1939, ko kritiški kvintet Albreht–Koblar–Vidmar–Ocvirk–Vodnik vzpostavi stabilnejši model profesionalne gledališke presoje z analitično metodo, terminološko disciplino in etičnim standardom. Dokončnejši premik k sodobni uprizoritveni kritiki, ki fokus prestavi od besedila k odrskemu učinku, se zgodi po drugi svetovni vojni, zlasti z delovanjem Predana, ob miselnih posegih Grüna in Faturja leta 1951, ko Bartolova tipologijska distinkcija med poročevalcem, recenzentom in kritikom formalizira razvojno pot, ki se je začela pred več kot sto leti s Kordeševo metakritiško dilemo. Disertacija s tem potrjuje, da je slovenska gledališka kritika ne glede na zamude, ideološke obremenitve in institucionalne odvisnosti razvila prepoznaven diskurzivni profil, ki ga zaznamuje dvojna zaveza – umetniški avtonomiji in kulturnopolitični odgovornosti –, ki določa pogoje in meje tega, kar je v danem zgodovinskem trenutku sploh štelo za relevantno kritiško besedo.

Razvoj kriterijev slovenskega gledališkega diskurza v letih 1838–1951 je torej mogoče razumeti kot postopen, polemično spodbujen proces diferenciacije: od enotnega

narodnomobilizacijskega merila k pluralnosti kategorialnih sistemov, od anonimne benevolentne kronike k podpisani, argumentirani in metodološko premišljeni presoji, od dramskega k uprizoritvenemu fokusu, od institucionalne odvisnosti k epistemološki neodvisnosti. Vsaka generacija kritikov je ta preskok morala opraviti znova in drugače, nobena pa ga ni opravila do konca. V tej nedovršenosti ni šibkosti, temveč konstitutivni pogoj živega kritiškega diskurza: kriteriji niso statični instrumentarij, temveč zgodovinsko spremenljiv aparat, ki se utemeljuje v razmerju do konkretnih uprizoritev, institucionalnih pogojev in kulturnih bojev časa.

4.3 Kritika in gledališče: zgodovina vzajemne konstitucije

Zgodovina slovenske gledališke kritike ni vzporedna zgodba ob zgodovini slovenskega gledališča, temveč je z njo nerazdružljivo prepletena. Kritika ni le odslikavala stanja na odru – soustvarjala ga je, napovedovala njegove premike in beležila tiste družbene napetosti, ki so se v gledališču kristalizirale z vse večjo natančnostjo.

Razmerje med kritiko in gledališčem je mogoče opisati kot razmerje vzajemne konstitucije. Ko Josip Jurčič leta 1871 v *Slovenskem narodu* vzpostavi redno gledališko rubriko, z zagotovitvijo stalnega publicističnega prostora legitimira slovensko gledališče kot kulturno institucijo, vredno sistematičnega javnega razmisleka. Ko isto rubriko leta 1873 izkoristi za polemiko ob Tylovih *Požigalčevih hčerah* in zavrne lokalizacije čeških predlog, se uprizarjanje čeških iger za trinajst let ustavi. Kritiška beseda ni opisovala repertoarne politike, določala jo je. Fran Levstik je ta mehanizem razumel natančno: leta 1866 in 1868 ne piše le o tem, kakšno naj bo slovensko gledališče, temveč predlaga spremembo pravil Dramatičnega društva z zahtevo po ustanovitvi razdelka za presojo dramskih del. Gre za hkratno kritiško in institucionalno intervencijo, ki kaže, da sta bila gledališče in kritika v slovenskem 19. stoletju nerazdružljivi praksi.

Medsebojno učinkovanje je razvidno tudi tam, kjer se je obrnilo v škodo obeh. Ko Fran Kobal leta 1906 razkrije, da odbor Dramatičnega društva zahteva pravico do izbire gledaliških poročevalcev pri *Slovenskem narodu*, pokaže, kako je institucionalna vpetost kritike izpraznila njen analitični potencial. Vladimir Knaflič leta 1911 zabeleži neposredno posledico: na gledališke recenzije že davno nihče ničesar ne da. Izguba verodostojnosti kritike je bila posledica izgube njene neodvisnosti – in hkrati simptom gledališča, ki brez korektivne zunanje

presoje ni moglo napredovati. Josip Vidmar v reviji *Kritika* (1925–1927) to razmerje obrne: ko ostro zavrne Osipoviča kot nesposobnega režiserja in predlaga, naj gledališče namesto njega angažira domačega kandidata ter ga pošlje na dopust k Reinhardtu, ne komentira le konkretne uprizoritve, temveč definira standarde, ki jim mora institucija slediti. Ciril Debevec leta 1925 diagnosticira odsotnost pravega ravnatelja strokovnjaka in dve leti pozneje vzpostavi produktivni dialog z novim vodstvom, ki se prevede v njegovo lastno zaposlitev. Kritika in gledališče sta si torej izmenjevali vloge: ko je ena klecnila, je klecnilo tudi drugo.

Kritiki so bili pogosto prvi, ki so prepoznali premike v gledališki umetnosti, preden so se ti uveljavili kot repertoarna in institucionalna realnost. Danilo Majaron leta 1884 v *Ljubljanskem zvonu* formulira zahtevo po kritiku, ki bo hkrati pedagog, selektor in vzpostavljalec estetskih meril – štirideset let pred tem, ko Vidmar to funkcijo teoretsko utemelji. Etbin Kristan leta 1906 diagnosticira, da Cankarjevi *Kralj na Betajnovi*, *Jakob Ruda* in *Za narodov blagor* zaostajajo za odrom zgolj zato, ker vodstvo gledališča vzdržuje tesne zveze z liberalnim taborom, ki Cankarju ni bil naklonjen. Adolf Robida leta 1905 zahteva strokovno izobražen ansambel, ki bo obvladal slovenščino kot orodje interpretacije: petnajst let pred tem, ko Oton Župančič to zahtevo institucionalizira. Bratko Kreft leta 1928 v analizi Skrbinškovega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* prepozna režijo, ki Cankarja odkriva na novo in jo razglasi za model modernega gledališča, v katerem osnova ni besedilo, temveč režija – v trenutku, ko ta teza v slovenskem kritiška prostoru še nima terminologije, ki bi jo opisala. Grün leta 1948 zahteva, da kritika fokus z dramskega besedila prenese na uprizoritveno strukturo: tri leta pred Faturjevo utemeljitvijo tega principa in štiri leta pred Predanovim kritiških modelom, ki ga dosledno aplicira.

Posebej instruktivna je anticipatorna vloga kritike v razmerju do vprašanja, kdo sme gledališče voditi in po kakšnih načelih. Kristan leta 1900 predlaga Cankarja kot edino ustrezno osebo za umetniško vodstvo gledališča – a ne iz lojalnosti, temveč iz analize: le nekdo z absolutno umetniško neodvisnostjo in s programskim razumevanjem modernih dramskih tokov bi bil zmožen preseči okvir institucionalnega pragmatizma. Cankar tega mesta ni zasedel, toda zahteva sama je razkrila merilo, ki ga obstoječe vodstvo ni izpolnjevalo. Ciril Debevec leta 1925 diagnosticira, da Drama nima pravega ravnatelja strokovnjaka, ki bi užival ugled pri ansamblu – in dve leti pozneje ta pomanjkljivost dočaka odgovor z imenovanjem novega vodstva, s katerim Debevec vzpostavi produktiven dialog.

Gledališka kritika je v slovenskem prostoru vselej bila tudi kulturna in družbena kritika – ne kot retorični dodatek, temveč kot konstitutivni element kritiškega diskurza. To ni bila programska odločitev posameznih kritikov, izhajala je iz narave gledališča kot javne institucije, ki ne more biti nevtralna do okolja, v katerem nastaja. Ko Bleiweis leta 1848 poroča o *Županovi Micki* in poudari prisotnost deželnega glavarja z družino, vzpostavlja hierarhijo kulturne legitimnosti: kdor je navzoč, potrjuje, da je slovensko gledališče pozornosti vredna institucija. Ko Slovenec v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja zavrača repertoar slovenskega gledališča kot moralno nevzdržen, ne govori le o estetiki, temveč o razumevanju javnega prostora in njegovih dopustnih vrednostnih okvirih. Ko Fran Govekar ob Kristanovi *Ljubislavi* leta 1906 piše o publiki kot nazovi-rodoljubni in nerazsodni, opozarja na recepcijsko kulturo, ki ni zmožna ločiti med umetniško vrednostjo dela in politično identiteto njegovega avtorja.

Ko se *Slovenec* in *Slovenski narod* leta 1896 razideta ob uprizoritvi Sudermannove drame *Dom* – prvi jo napade kot bogokletno, drugi v ironičnem članku problematizira gledališko cenzuro – , ne polemizirata le o repertoarni politiki, temveč o razumevanju javnega prostora in o njegovih za javno moralo dopustnih vrednostnih okvirih. Ko Bratko Kreft leta 1932 v analizi *Veselega vinograda* zapiše, da je zgražanje javnosti v svoji moralni histeriji onemelo, ker sploh ni vedelo, čemu se upira, hkrati analizira uprizoritev, moralni habitus meščanstva in politično logiko kulturnega konservatizma. Ko France Koblar ob isti priložnosti formulira, da je krik po Shakespearu laž in pretveza, za katero tiči prepad med kulturnimi dobrinami in slovensko govorečim ljudstvom, prekorači mejo gledališke kritike in postane diagnostik kulturne politike.

Povojno obdobje razodene, kako daleč seže zveza med gledališko in kulturno-družbeno kritiko. Analitični pristop Draga Šege v *Ljudski pravici* (1947–1949) je hkrati razlaga o tem, kaj nova skupnost pričakuje od umetnosti in kakšen model človeka želi gledališče posredovati občinstvu. Ko Josip Vidmar na diskusijskem sestanku ansamblov Drame leta 1948 zavrne Šegovo tezo, da so vsi osebni konflikti v drami odraz družbenih, in vztraja pri naravnem igranju kot najvišjem problemu igralca, ne brani le metodologije gledališkega ustvarjanja: artikulira razumevanje razmerja med umetnostjo in ideologijo, ki bo v naslednjih desetletjih os kulturnih sporov v slovenskem prostoru. Taras Kermauner leta 1951 kritiški diskurz razume kot prostor, v katerem se meri raven umetniške in intelektualne razvitosti skupnosti; Herbert Grün v istem letu zahteva, da kritika ohrani estetsko avtonomijo nasproti politični instrumentalizaciji – oba govorita o gledališču in hkrati o tem, kako razvito vrsto javnosti bo to v prihodnje omogočilo.

Gledališka kritika ni bila spremljevalka slovenskega gledališča. Bila je eden od mehanizmov, s pomočjo katerih je slovensko gledališče razumelo sebe, postavljalo merila za lastno vrednotenje in se umeščalo v širši kulturni in politični prostor. Brez te kritike – z vsemi njenimi metodološkimi pomanjkljivostmi, nazorskimi pristranostmi in institucionalnimi omejitvami – ne bi bilo ne repertoarnih prelomov, ne profesionalizacije ansamblov, ne polemik, ki so gledališče silile v samorazumevanje. Kritika je bila za gledališče tisto, kar je Levstik zahteval že leta 1868: ne vljudnostna, temveč po potrebi smela – in vselej zavezana umetniški resnici.

5. VIRI IN LITERATURA

Viri

A. [Aškerc, Anton.] »Deseti brat.« *Slovenski narod*, letn. XXXIV, št. 53 (5. 3. 1901), str. 2.

A. [Aškerc, Anton.] »Deseti brat. Narodna igra v 5 dejanjih (7 podobah) s petjem.« *Slovenski narod*, letn. XXXIV, št. 52 (4. 3. 1901), str. 1.

A. [Aškerc, Anton.] »† Dr. Frančišek Lampè.« *Ljubljanski zvon*, letn. XX, št. 11, 1900, str. 651.

A. [Aškerc, Anton.] »Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXXIV, št. 50 (1. 3. 1901), str. 3.

A. R. [Robida, Adolf.] »Slovenska drama.« *Dom in svet*, letn. XVIII, št. 1, 1905, str. 58–9.

A. R. [Robida, Adolf.] »Slovenska drama.« *Dom in svet*, letn. XVIII, št. 3, 1905, str. 183–6.

A. R. [Robida, Adolf.] »Slovenska drama.« *Dom in svet*, letn. XVIII, št. 5, 1905, str. 315–7.

A. R. [Robida, Adolf.] »Slovenska drama.« *Dom in svet*, letn. XVIII, št. 11, 1905, str. 702–3.

A. R. [Robida, Adolf.] »Slovensko gledišče.« *Zora*, letn. XI, št. 8 (maj 1905), str. 125–8.

Abditus. [Prepeluh, Albin.] »Jernej Turazer.« *Rdeči prapor*, letn. II, št. 29 (21. 10. 1899), str. 4.

Acutus. »Theater in Laibach. Siebenter Brief.« *Carniolia*, letn. V, št. 66, 1842, str. 265–6.

Albrecht, Fran. »Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLI, št. 3, 1921, str. 188.

———. »Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLI, št. 7, 1921, str. 444.

———. »Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIII, št. 3, 1923, str. 189–92.

———. »Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIV, št. 11, 1924, str. 937.

———. »Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVI, št. 10, 1926, str. 633.

———. »Epilog Veroniki Deseniški.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLV, št. 4, 1925, str. 311–4.

———. »F. Milčinski, Volkašin.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXIII, št. 9, 1913, str. 557–8.

———. »Gledališče v krizi.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVII, št. 2, 1927, str. 127–8.

———. »Gledališka kronika – Pregled dramske sezone 1927/1928.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVIII, št. 11, 1928, str. 624–32.

———. »O gledališču in kritiki.« *Ljubljanski zvon*, letn. L, št. 4, 1930, str. 252–5.

———. »Pojasnilo.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 6, 1929, str. 378–9.

Albreht, Fran. »Bridki smeh; Gogolj: Revizor.« *Slovenski poročevalec*, letn. XIV, št. 14 (18. 1. 1953), str. 6.

———. »Fragment o živem gledališču (Kronika dela).« *Scena*, letn. IV, št. 7/8, 1958. Ponatis: *Gledališke kritike*, Slovenska matica, 1973, str. 193.
———. »O novem poglavju v zgodovini naše kritike (Nekaj osebnih spominov ob šestdesetletnici Josipa Vidmarja).« *Naša sodobnost*, letn. III, št. 10, 1955, str. 868.
———. »Uredniški komentar in kritika.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVIII, št. 12, 1928, str. 754–6.
-an. [Kristan, Etbin.] »Aškerčeve drame.« *Delavec – Rdeči prapor*, letn. III, št. 12 (21. 4. 1900), str. 1–2.
-an. [Kristan, Etbin.] »Grešna ljubezen.« *Zarja*, letn. I, št. 97 (29. 9. 1911), str. 2.
-an. [Kristan, Etbin.] »Kralj Matjaž.« *Zarja*, letn. I, št. 140 (20. 11. 1911), str. 3.
-an. [Kristan, Etbin.] »Listek – Zofka Kveder: Misterij žene.« *Delavec — Rdeči prapor*, letn. III, št. 19 (1. 7. 1900), str. 1–2.
-an. [Kristan, Etbin.] »Slovensko gledališče.« *Zarja*, letn. I, št. 169 (27. 12. 1911), str. 3. [William Shakespeare: *Vesele žene windsorske*]
-an. [Kristan, Etbin.] »Slovensko gledališče.« *Zarja*, letn. II, št. 174 (3. 1. 1912), str. 3. [F.S. Finžgar: *Naša kri*]
-an. [Kristan, Etbin.] »Slovensko gledališče.« *Zarja*, letn. II, št. 179 (10. 1. 1912), str. 3. [Sofoklos: *Antigona*]
-an. [Kristan, Etbin.] »Slovensko gledališče.« *Zarja*, letn. II, št. 195 (29. 1. 1912), str. 3. [Ivan Cankar: *Lepa Vida*]
-an. [Kristan, Etbin.] »Slovensko gledališče.« *Zarja*, letn. II, št. 206 (21. 2. 1912), str. 3. [Henrik Ibsen: *Zveza mladine*]
-an. [Kristan, Etbin.] »Slovensko gledališče.« *Zarja*, letn. II, št. 224 (4. 3. 1912), str. 3. [Anton Funtek: *Tekma*]
-an. [Kristan, Etbin.] »Zemlja.« *Zarja*, letn. I, št. 93 (25. 9. 1911), str. 2–3.
Aškerc, A. »Dve tri o našem gledališču in naši drami.« *Ljubljanski zvon*, letn. XIX, št. 5, 1899, str. 290–301.
———. »Naša 'Talija' in naše 'trinoštvo'?; Odgovarja A. Aškerc.« *Slovenski narod*, letn. XXXIII, št. 119 (25. 5. 1900), str. 2; št. 120 (26. 5. 1900), str. 2; št. 121 (28. 5. 1900), str. 2; št. 122 (29. 5. 1900), str. 2–3.
———. »Rokovnjači.« *Slovenski narod*, letn. XXXII, št. 32 (9. 2. 1899), str. 1–2.
»Aškerc o našem gledališču.« *Edinost*, letn. XXIV, št. 103b (5. 5. 1899), str. 3.
B. [Borko, Božidar.] »Novo 'Pohujšanje' v ljubljanski drami.« *Jutro*, letn. IX, št. 228 (28. 9. 1928), str. 3.

B. [Kersnik, Janko.] »Dvanajst večerov. Pogovori doktorja Junija z mladim prijateljem.« *Ljubljanski zvon*, letn. VIII, št. 1, 1888, str. 57–60.
B. K. [Kreft, Bratko.] »Govekar redivivus ali Koseski našega časa.« *Književnost*, letn. I, št. 5, 1933, str. 182–5.
B. K. [Kreft, Bratko.] »Zapiski – K aferi 'Veselega vinograda'.« *Književnost*, letn. I, št. 2, 1933, str. 67–8.
Babnigg. [Babnik, Jožef.] »Laibacher Schaubühne.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXXI, št. 78, 1849, str. 312.
Babnigg, J. [Babnik, Jožef.] »Erwiederung.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 100, 1848, str. 400.
»Balbina Batellino Baranovič: Ozko usmerjeni in enostransko izobraženi ljudje niso v posebno korist, kultura in umetnost zahtevata široko oblikovanega človeka. Takih v tistem času ni bilo veliko.« Pogovarjal se je Primož Jesenko. *Dialogi*. Letn. XLVIII, št. 3–4, 2012, str. 6–27.
Bartol, Vl. »O poročanju, recenziji in kritiki – Prispevek k diskusiji o ocenjevanju naših kulturnih prireditev.« *Primorski dnevnik*, letn. VI, št. 1798 (20.–23. 5. 1951), str. 4.
Bartol, Vladimir. »H 'Kritikam' Josipa Vidmarja.« *Razgledi* (Trst), letn. VII, št. 4, 1952, str. 171–8.
———. »Ljubljanska drama – M. Šnuderl: Pravljica o rajski ptici.« *Modra ptica*, letn. II, št. 1–2, 1931, str. 58–9.
———. »Ljubljanska drama – Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi.« *Modra ptica*, letn. II, št. 12, 1931, str. 378–9.
———. »Poklicni odri v mnogih slovenskih mestih.« *Primorski dnevnik*, letn. VIII, št. 50 (27. 2. 1952), str. 10.
»Beseda o kritiki; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XXXVII, št. 278 (5. 12. 1904), str. 1; št. 279 (6. 12. 1904), str. 1; št. 280 (7. 12. 1904), str. 2; št. 281 (9. 12. 1904), str. 1; št. 282 (10. 12. 1904), str. 2–3; št. 283 (12. 12. 1904), str. 2.
Bevec, F. [Hieng, Andrej.] »Nekaj o sporedu naših gledališč.« *Beseda*, letn. I, št. 3, 1951–1952, str. 121–2.
Bevec, France. [Hieng, Andrej.] »Bulvarska roba v Narodnem gledališču.« *Beseda*, letn. I, št. 5, 1951–1952, str. 236–7.
Bevec, France. [Hieng, Andrej.] »Ob dveh predstavah v ljubljanski Drami.« *Beseda*, letn. I, št. 4, 1951–1952, str. 183–6.
Bevec, France. [Hieng, Andrej.] »Seviljski brivec.« *Beseda*, letn. I, št. 1, 1951–1952, str. 38–42.

[Bleiweis, Janez.] »Iz čitalnice; Iz Ljubljane.« *Novice*, letn. XXVI, št. 1 (1. 1. 1868), str. 6–7.
[———] »Iz Ljubljane; Dopisi.« *Novice*, letn. XXII, št. 16 (20. 4. 1864), str. 132.
[———] »Iz Ljubljanskiga gledišа.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 28 (12. 7. 1848), str. 120.
[———] »Nekaj iz Ljubljanskiga gledišа.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. V, št. 3 (20. 1. 1847), str. 12.
[———] »Novičar iz Ljubljane.« *Novice*, letn. VIII, št. 14, 1850, str. 58.
[———] »Novičar iz Ljubljane.« *Novice*, letn. VIII, št. 28, 1850, str. 118.
[———] »Osnanilo.« *Kmetijfke in rokodelfke novice*. V frėdo 5. Maliga Serpana 1843, letn. I, št. 1 (5. 7. 1843), str. 1.
[———] »Pogovori vredništva.« *Novice*, letn. VII, št. 19 (9. 5. 1849), str. 80.
[———] »Slovenska igra v Ljubljanskem gledišu 22. listopada, napravljena od slovenskiga družtva.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 48 (29. 11. 1848), str. 402.
[———] »Slovenske pesmi v Ljubljanskim gledišu.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. IV, št. 7 (18. 2. 1846), str. 4.
[———] »V domorodnih zadevah.« *Novice*, letn. VIII, št. 6, 1850, str. 25.
[———] »Veselica v Ljubljani (zavoljo poterjenja starih slovenskih barv).« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 41 (11. 10. 1848), str. 173.
[———] »Veselici na čast stoletnici kmetijske družbe« *Novice*, letn. XXV, št. 44 (30. 10. 1867), str. 367–8.
Borko, B. »Drugo književno pismo iz Slovenije; Književni pregled.« *Nova Evropa*, Zagreb, knj. XVI. – od jula do decembra, 1927, broj 1 (11. 7. 1927), ur. M. Ćurčin, str. 33–40.
———. »Mariborska drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVI, št. 5, 1926, str. 397–9.
———. »O gledališkem poročevalstvu.« *Gledališki koledarček*, letn. III, 1944/45, str. 50–60.
———. »Zapiski – Ob šestdesetletnici Frana Albrehta.« *Novi svet*, letn. IV, št. 12, 1949, str. 1169.
Božič, Peter. »Generacije ali šarlatanstvo?« *Tribuna*, letn. VI, št. 2 (31. 1. 1956), str. 4.
Bregar, Franc. [Cankar, Izidor.] »Evolucionizem v estetiki.« *Čas*, letn. II, št. 1–2, 1908, str. 44.
Bregar, Franc. [Cankar, Izidor.] »Ljudsko gledišče.« *Dom in svet*, letn. XVI, št. 8, 1903, str. 371–5.
Bregar, Franc. [Cankar, Izidor.] »Ljudsko gledišče.« *Dom in svet*, letn. XXI, št. 8, 1908, str. 374–5.
Brenk, France. »Hamlet.« *Novi svet*, letn. III, št. 5, 1948, str. 387–93.
———. »Ob koncu gledališke sezone.« *Novi svet*, letn. III, št. 7/8, 1948, str. 605–12.

Brnčić, Ivo. »Umetnost in tendenca.« *Ljubljanski zvon*, letn. LVI, št. 5, 1936, str. 313–27.
Buchenhein. [Babnik, Jožef.] »Poesien des Dr. Preschern.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXIX, št. 12 in št. 14 (9. in 16. 2. 1847), str. 48, 56.
Buchenhein. [Babnik, Jožef.] »Vaterländische Schaubühne.« *Carniolia*, letn. VI, št. 105, 1844, str. 420.
C. D. [Debevec, Ciril.] »Dramatična šola. (Nekrolog.)« *Mladina*, letn. II, št. 1, 1925/26, str. 10–1.
C. D. [Debevec, Ciril.] »K otvoritvi sezone v Narodnem gledališču (Zapiski.).« *Mladina*, letn. II, št. 1, 1925/26, str. 7–10.
c. r. [Govekar, Fran.] »Slovenska drama.« *Slovan*, letn. IV, št. 5, 1906, str. 158.
Cankar, Ivan. »A. Aškerc: Pesnitve.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXX, št. 5, 1910, str. 306–7.
———. »Anton Aškerc in njegova doba.« *Zarja*, letn. II, št. 404–5, 1912, str. 2, 2–3.
———. »Govekar in govekarji.« *Naši zapiski*, letn. IV, št. 7, 1906, str. 97–100.
———. »Izjava.« *Naši zapiski*, letn. IV, št. 8, 1906, str. 126–8.
———. »Krpanova kobila.« *Naši zapiski*, letn. IV, št. 5, 1906, str. 65–7.
———. Pismo Franu Milčinskemu. 22. 6. 1900. *Zbrano delo: Pisma III. Knj. 28*. Ur. J. Munda. Ljubljana: DZS, 1972, str. 102–3.
Cankar, Izidor. »Gledališče na pravi poti.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 3–4, 1914, str. 136.
———. »Gledališče vendar na pravi poti.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 1–2, 1914, str. 71.
———. »Jubilej v gledališču.« *Dom in svet*, letn. XXVI, št. 5, 1913, str. 200.
———. »Krivoprisežnik.« *Dom in svet*, letn. XXIV, št. 5, 1911, str. 199.
———. »Listnica uredništva.« *Dom in svet*, letn. XXVIII, št. 2, 1915, platnica.
———. »Ljudski oder.« *Dom in svet*, letn. XXIV, št. 10, 1911, str. 407–8.
———. »Miklova Zala; Književnost.« *Dom in svet*, letn. XXV, št. 5, 1912, str. 191–2.
———. »Naša kri; Književnost.« *Dom in svet*, letn. XXV, št. 5, 1912, str. 191.
———. »Naši dopisi.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 8, 1914, str. 279–80.
———. »Nepotreben nasvèt.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 6, 1914, str. 207.
———. »Ob 50-letnici rojstva Ivana Cankarja.« *Dom in svet*, letn. XXXIX, št. 5, 1926, str. 179–82.
———. »Odlomki iz pisem; Drobiž.« *Dom in svet*, letn. XXIX, št. 3–4, 1916, str. 110–1.
———. »Poslednji Celjan; Književnost.« *Dom in svet*, letn. XXV, št. 3, 1912, str. 112–4.
———. »Slovenska satira.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 6, 1914, str. 208.
———. »Strujarstvo; Listek.« *Slovenec*, letn. XLIV, št. 72 (29. 3. 1916), str. 1–2.
———. »Trideset let.« *Dom in svet*, letn. XXIX, št. 11–12, 1916, str. 327–32.

———. »Umetnost.« *Dom in svet*, letn. XXV, št. 2, 1912, str. 77–8.
———. »Vdova Rošlinka.« *Slovenec*, letn. LIII, št. 56 (10. 3. 1925), str. 4–5.
[Cankar, Izidor.] »Psevdonimen kritik.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 5 (25. 5. 1914), str. 170.
Cegnar, Fr. »Slovanski popotnik.« *Novice*, letn. X, št. 4 (14. 1. 1852), str. 14.
Copeland, F. S. »O Župančičevih prevodih Shakespearja.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLII, št. 3, 1922, str. 161–70.
-č. [Župančič, Oton.] »Deželno gledališče. Sappho.« *Zarja*, letn. I, št. 119 (25. 10. 1911), str. 2.
-č. [Župančič, Oton.] »Deželno gledališče. Sappho.« *Slovenski narod*, letn. XLIV, št. 246 (25. 10. 1911), str. 4.
-č. [Župančič, Oton.] »Echegaray: Blaznik ali svetnik.« *Slovenski narod*, letn. XLV, št. 48 (28. 2. 1912), str. 5.
-č. [Župančič, Oton.] »Ljubezen treh kraljev.« *Slovenski narod*, letn. XLVI, št. 58 (11. 3. 1913), str. 4.
-č. [Župančič, Oton.] »Ob otvoritvi gledališke sezone.« *Slovenski narod*, letn. XLV, št. 223 (28. 9. 1912), str. 4.
-č. [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče. Blaznik ali svetnik.« *Zarja*, letn. II, št. 220 (28. 2. 1912), str. 3.
-č. [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče. Ivan Cankar. Lepa Vida.« *Slovenski narod*, letn. XLV, št. 23 (29. 1. 1912), str. 4–5.
-č. [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče. Reka.« *Slovenski narod*, letn. XLIV, št. 279 (4. 12. 1911), str. 4.
-č. [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče (V. F.: Vaška romantika).« *Slovenski narod*, letn. XLIV, št. 284 (11. 12. 1911), str. 4.
-č. [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče. Vaška romantika.« *Zarja*, letn. I, št. 157 (11. 12. 1911), str. 3.
-č. [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče. Vesele ženske windsorske.« *Slovenski narod*, letn. XLIV, št. 296 (27. 12. 1911), str. 4.
-č- [Župančič, Oton.] »Slovensko gledališče. Naša kri.« *Slovenski narod*, letn. XLV, št. 2 (3. 1. 1912), str. 4.
d. »Interessante Benefice-Anzeige.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 96 (28. 11. 1848), str. 384.
D. M. [Moravec, Dušan.] »Ob Nušićevi Sumljivi osebi.« *Slovenski poročevalec*, letn. VI, št. 3 (27. 1. 1945), str. 3.
Danilo. [Majaron, Danilo.] »Nekoliko o slovenski dramatiki.« *Ljubljanski zvon*, letn. IV, št. 6, 1884, str. 370–4.

Debevec, Ciril. »Kratek razgovor z novim gosp. upravnikom; Zapiski.« *Mladina*, letn. III, št. 6, 1926/27, str. 136–9.
———. »Naš igralski naraščaj.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVI, št. 11, 1926, str. 718–20; št. 12, 1926, str. 797–800.
———. »Režijske opazke h Kralju Oidipu; K povodu nocojšnje premiere v ljubljanski Drami.« *Jutro – ponedeljska izdaja*, letn. XIII, št. 118a (23. 5. 1932), str. 3.
Debevec, Janez. »Dom in svet (1913) o samem sebi.« *Dom in svet*, letn. XXVII, št. 1–2, 1914, str. 57–60.
»Dnevne vesti. V Ljubljani, 27. novembra.« *Slovenski narod*, letn. XXX, št. 272 (27. 11. 1897), str. 3.
Dobrovoljc, France. »Anton Aškerc in F. T. Marinetti.« *Bori*, letn. I, št. 5–6 (dec. 1955), str. 391–2.
»Dopisi; Iz Kranja.« *Novice*, letn. XXIII, št. 38 (20. 9. 1865), str. 309.
Dr. B. [Bleiweis, Janez.] »Iz Ljubljanskiga glediša.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 49, 1848, str. 208.
Dr. Bleiweis. »Česar nam je zdej nar bolj potreba?« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 17 (26. 4. 1848), str. 70.
———. »Katzenmusik – oder Theatermusik?« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 36, 1848, str. 144.
———. »Županova Micka. Vesela igra (komedija) igrana v Ljubljani 8. dan tega mesca.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. XXIX (19. 7. 1848), str. 125–6.
Dr. I. T. [Tavčar, Ivan.] »Cesar Jožef v našem nemškem gledališči; v Ljubljani 1. decembra; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XIII, št. 278 (3. 12. 1880), str. 1–2.
Dr. I. T. [Tavčar, Ivan.] »Don Carlos v nemškem gledišu.; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XIV, št. 259 (13. 11. 1881), str. 1–3.
Dr. I. T. [Tavčar, Ivan.] »Donna Juanita. (Nova opereta.); Listek.« *Slovenski narod*, letn. XIII, št. 292 (21. 12. 1880), str. 1–2.
Dr. I. T. [Tavčar, Ivan.] »Dunajsko Dvorno gledišče: Rolf Berndt; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XIII, št. 266 (19. 11. 1880), str. 1–2.
Dr. I. T. [Tavčar, Ivan.] »Zmešnjava na zmešnjavo; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XIV, št. 254 (8. 11. 1881), str. 1–2.
Dr. Klun. [Klun, Klemen.] »Das slovenische Theater.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVIII, št. 74, 1850, str. 350.

Dr. L. Fr. [Lampe, Frančišek.] »Naše kritično stališče.« *Dom in svet*, letn. X, št. 13, 1897, str. 414.
Dr. L., Fr. [Lampe, Frančišek.] »Hamlet, kraljevič danski. Žaloigra v petih dejanjih.« *Dom in svet*, letn. XIII, št. 1, 1900, str. 29.
Dr. L., Fr. [Lampe, Frančišek.] »Naše časopisje.« *Dom in svet*, letn. X, št. 2, 1897, str. 61.
Dr. L., Fr. [Lampe, Frančišek.] »Zofka Kveder: Misterij žene. Praga 1900.« *Dom in svet*, letn. XIII, št. 15, 1900, str. 479–80.
Dr. L. L. [Lenard, Leopold.] »Oton Župančič: Samogovori.« *Dom in svet*, letn. XXI, št. 12, 1908, str. 572–3.
»Drama v Ljubljani. Shakespeare: Beneški trgovec.« *Jutro*, letn. V, št. 29 (2. 2. 1924), str. 4.
»Dva dobra sveta za tetko 'Edinost'.« *Rdeči prapor*, letn. VI, št. 51 (18. 12. 1903), str. 2.
e. k. [Kristan, Etbin.] »Stebri družbe.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 127 (10. 10. 1910), str. 1.
e. k. [Kristan, Etbin.] »Vstajenje; Listek.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 130 (21. 12. 1910), str. 1–2.
»Ego se ne stara…«; Intervju: Josip Vidmar. Izpraševalec Branko Hofman. *Sodobnost*, letn. XXXIII, št. 10, 1985, str. 918–27.
F. A. [Albreht, Fran.] »Kronika — Domači pregled.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVI, št. 12, 1926, str. 792–3.
F. B. [Brenk, France.] »Ob uprizoritvi Cankarjeve komedije Za narodov blagor.« *Mladinska revija*, letn. V, št. 3, 1949/1950, str. 138–40.
F. K. [Koblar, France.] »Kreft: Malomeščani (Po prvi in drugi ponovitvi).« *Slovenec*, letn. LXIII, št. 91a (19. 4. 1935), str. 4.
F. K. [Koblar, France.] »Kriza.« *Slovenec*, letn. LVI, št. 111 (15. 5. 1928), str. 7.
F. K. [Koblar, France.] »Ljubljanska drama: 'Beraška opera' (20. septembra 1937.); Gledališče in koncerti.« *Slovenec*, letn. LXV, št. 230a (7. 10. 1937), str. 7.
F. K. [Koblar, France.] »Ljubljanska drama: Molière.« *Slovenec*, letn. LXIV, št. 4a (5. 1. 1936), str. 8.
F. K. [Koblar, France.] »Ljubljanska drama: Tuje dete.« *Slovenec*, letn. LXIII, št. 231a (8. 10. 1935), str. 4.
F. K. [Koblar, France.] »Ljubljansko gledališče – O Veselem vinogradu.« *Slovenec*, letn. LX, št. 256 (8. 11. 1932), str. 4.
F. K. [Koblar, France.] »Nevarna laž.« *Sodobnost*, letn. I, št. 1, 1933, str. 47–8.
F. K. [Koblar, France.] »Shakespeareov 'Vihar' in Šestov jubilej.« *Slovenec*, letn. LVIII, št. 62 (15. 4. 1930), str. 7.

F. Ž. [Milčinski, Fran.] »Novi gledališki kritik.« *Slovenski narod*, letn. XXXIX, št. 205 (7. 9. 1906), str. 1–3.

Fatur, Bogomil. »Razmišljanja o gledališču; Naši problemi.« *Novi svet*, letn. VI, št. 12, 1951, str. 1109–19.

Federico. »*Korrespondenz*.« *Carniolia*, letn. I, št. 69, 1838, str. 276.

Feministka. [Kveder, Zofka.] »Zofija Nalkowska: Dom osamelih žena.« *Ženski svet*, letn. IX, št. 4 (apr. 1931), str. 127–8.

»Feuilleton; Laibach, 28. Oktober.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXXXIII, št. 248 (28. 10. 1865), str. 992.

Filodemus. [Tavčar, Ivan / Jurčič, Josip.] »Dramatiško društvo v Ljubljani.« *Slovenski glasnik*, letn. X, št. 7 (1. 4. 1867), str. 104–6.

Finžgar, F. S. »Dominsvetovci.« *Dom in svet*, letn. XXX, št. 1–2, 1917, str. 8–9.

———. »Slov. gledališče. (Jakob Ruda).« *Slovenec*, letn. XXVIII, št. 63 (17. 3. 1900), str. 3.

Flere, Djurdjica. »Po vojni v pariških dramskih gledališčih.« *Novi svet*, letn. III, št. 11, 1948, str. 876–81.

Fr. G. [Govekar, Fran.] »Izredno uspela ruska komedija.« *Slovenski narod*, letn. LXVIII, št. 229 (9. 10. 1935), str. 4.

Fr. G. [Govekar, Fran.] »Massenetov Werther.« *Slovenski narod*, letn. LXIV, št. 7 (10. 1. 1931), str. 3.

Fr. G. [Govekar, Fran.] »Premiera Beraške opere v drami; Izredno originalna, duhovita in zabavna igra s petjem in godbo je zelo probojen uspeh.« *Slovenski narod*, letn. LXX, št. 114 (1. 10. 1937), str. 2.

Fr. G. [Govekar, Fran.] »Veseloigra, ki našemu gledališču ni primerna.« *Slovenski narod*, letn. LXV, št. 253 (7. 11. 1932), str. 2.

Fr. K. [Kobal, Fran.] »Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXXIX, št. 230 (8. 10. 1906), str. 2.

Fr. K. [Kobal, Fran.] »Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXXIX, št. 238 (17. 10. 1906), str. 3.

Fr. K. [Kobal, Fran.] »Zapeljivka.« *Slovenec*, letn. LIII, št. 262 (18. 11. 1925), str. 4.

Fr. V. [Vodnik, France.] »Jubilej Fr. Govekarja v Drami.« *Slovenec*, letn. LXIX, št. 297 (20. 12. 1941), str. 5.

Fr. V. [Vodnik, France.] »Zofija Nałkowska.« *Slovenec*, letn. LVII, št. 161 (19. 7. 1929), str. 7.

G. [Govekar, Fran.] »Gledališče in glasba – Drama – Žena sužnja – Japonska vaza.« *Slovan*, letn. III, zv. 1, 1905, str. 28–9.

G. [Govekar, Fran.] »V znamenju križa; Gledališče in glasba.« *Slovan*, letn. III, št. 1, 1905, str. 29.
Gerle, W. A. »Theater - Zustände.« *Carniolia*, letn. II, št. 64, 1839, str. 255–6; 260.
»Glavne misli iz diskusije po referatih.« *Mladinska revija*, letn. V, št. 9–10, 1949/50, str. 440–53.
»Gledališče – Zapisnik diskusijskega sestanka umetniškega dramskega in opernega ansambla.« *Novi svet*, letn. IV, št. 1, 1949, str. 84–92.
Golia, Pavel. »Naša drama na pragu novega leta.« *Slovenski narod*, letn. LXII, št. 298 (31. 12. 1929), str. 7.
Govekar, Fran. »Aškerčeva 'sinekura'.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXII, št. 8, 1912, str. 465–74.
———. »Pisma Ivana Cankarja meni.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 11, 1934, str. 711–2.
———. Pismo Ivanu Cankarju. 26. 2. 1897. NUK Ms 819. https://pisma.org/pismo/1533. Dostop 23. nov. 2025.
[Govekar, Fran.] »Gledališki večer.« *Slovenski narod*, letn. XXXIII, št. 40 (19. 2. 1900), str. 3.
[———] »Ivan Cankar: Za narodov blagor.« *Slovan*, letn. III, št. 5, 1905, str. 157.
[———] »Slovenska drama.« *Slovan*, letn. IV, št. 3 in 4, 1906, str. 95 in 125–6.
[———] »Svojim naročnikom in čitateljem!« *Slovan*, letn. I, št. 5a, 1902, nepagin.
[———] »Vabilo na naročbo III. letnika 'Slovana'.« *Slovan*, letn. III, št. 5a, 1904, nepagin.
Grahor, Ivo. »Drama. Gledališki pregled.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIII, št. 4, 1933, str. 247–51.
———. »Drama. Gledališki pregled.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIII, št. 5, 1933, str. 312–4.
———. »Drama. Gledališki pregled.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIII, št. 7–8, 1933, str. 496–9.
———. »Drama. Gledališki pregled.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIII, št. 9, 1933, str. 569–72.
———. »Jože Kranjc: Direktor Čampa.« *Ljubljanski zvon*, letn. LV, št. 9, 1935, str. 577–81.
———. »Slovenske drame v letošnji sezoni.« *Ljubljanski zvon*, letn. LV, št. 8, 1935, str. 482–7.
———. »*Srečko Kosovel: Izbrane pesmi*, 1931.« *Ljubljanski zvon*, letn. LII, št. 1, 1932, str. 50–5.
[Grasselli, Peter.] »Unsere Theaterfrage.« *Triglav*, letn. III, št. 6 (25. 1. 1868), str. 1–2.
Grün, Herbert. »Beseda, dve o kritiki.« *Mladinska revija*, letn. V, št. 5, 1949/50, str. 401–10.
———. »Kaj storiti?; Misli in vtisi o prvih treh letošnjih dramskih predstavah v Ljubljani.« *Mladinska revija*, letn. V, št. 4, 1949/1950, str. 228–35.
———. »Mnogo hrupa za nič.« *Mladinska revija*, letn. III, št. 4–5, 1947/48, str. 216–20.
———. »O vrednosti logike.« *Naša sodobnost*, letn. II, št. 10, 1954, str. 952–3.
———. »Odnos do preteklosti.« *Nova obzorja*, letn. VII, št. 6, 1954, str. 378–90.

———. »Poskus o poskusu.« *Nova obzorja*, letn. VI, 1953, str. 57–61.
———. »Slovenstvo in še kaj.« *Mladinska revija*, letn. III, št. 4, 1947/48, str. 155–7.
———. »Za novo slovensko književnost; Pomenek s predsednikom Jožetom Vidmarjem.« *Tovariš*, letn. III, št. 34, 1947, str. 811–2.
———. »Zapiski – Zadeva Wouk.« *Nova obzorja*, letn. VIII, 1955, str. 605–7.
H. G. [Grün, Herbert.] »Index librorum prohibitorum.« *Beseda*, letn. II, št. 1, 1953, str. 59.
i. »Graničarji; Gledališče.« *Slovenec*, letn. XXII, št. 232 (10. 10. 1894), str. 3.
-i. »Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXV, št. 70 (28. 3. 1892), str. 3.
I. C. [Cankar, Izidor.] »Don Quijote; Iz drugih književnosti.« *Dom in svet*, letn. XIX, št. 6, 1906, str. 378–9.
I. C. [Cankar, Izidor.] »Ljudski oder.« *Slovenec*, letn. XL, št. 77 (4. 4. 1912), str. 1.
I. C. [Cankar, Izidor.] »Najnovejša umetnost.« *Dom in svet*, letn. XXV, št. 9, 1912, str. 351–2.
Inkret, Andrej. »Recenzentski rob.« *Naši razgledi*, letn. XV, št. 13 (9. 7. 1966), str. 274.
———. »Še enkrat o novem Shakespearu v ljubljanski Drami.« *Sodobnost*, letn. XII, št. 12, 1964, str. 1227–33.
»Inlandische Nachrichten.« *Laibacher Zeitung*, letn. VI, št. 53 (29. 12. 1789), str. 1.
»Izjava.« *Mladina*, letn. II, št. 2–3, 1925/26, str. 45–6.
J. »Halbejeva Mladost; Listek.« *Slovenec*, letn. XXXII, št. 270 (25. 11. 1904), str. 1–2.
J. J. [Jurčič, Josip.] »Novi svet (Šaloigra v treh dejanjih, spisal in izdal Anton Klodič).« *Slovenski narod*, letn. I, št. 104 (3. 12. 1868), str. 1–2; št. 105 (4. 12. 1868), str. 1–2.
J. K. [Kozak, Juš.] »Nalkowska: Dom osamelih žena.« *Jutro*, letn. XII, št. 60, 1931, str. 3.
J. K. [Kozak, Juš.] »'Slehernik'; Kulturni pregled.« *Jutro*, letn. XII, št. 98 (29. 4. 1931), str. 3.
J. P. [Peterlin, Jože.] »Cankarjeva 'Lepa Vida' v Drami.« *Slovenec*, letn. LXXII, št. 72 (29. 3. 1944), str. 3.
J. P. [Peterlin, Jože.] »Krstna predstava v Narodnem gledališču; Stanko Majcen: 'Matere'.« *Slovenec*, letn. LXXIII, št. 101 (4. 5. 1945), str. 4.
J. P. [Peterlin, Jože.] »Nova sezona v Drami; Ivan Cankar: 'Jakob Ruda'.« *Slovenec*, letn. LXXII, št. 229 (6. 10. 1944), str. 3.
J. V. [Vidmar, Josip.] »Andrejev: Misel.« *Kritika*, letn. I, št. 3, 1925, str. 46.
———. »Andrejev: Profesor Storicin.« *Kritika*, letn. I, št. 9, 1926, str. 144.
———. »B. Nušić: Narodni poslanec.« *Kritika*, letn. I, št. 4, 1925, str. 64.
———. »C. Golar: Vdova Rošlinka.« *Kritika*, letn. I, št. 3, 1925, str. 37–9.
———. »Danilov jubilej in Deseti brat.« *Kritika*, letn. I, št. 9, 1926, str. 141–3.
———. »Golar: Zapeljivka.« *Kritika*, letn. I, št. 8, 1925, str. 128.

———. »Iv. Cankar: Hlapci.« *Kritika*, letn. II, št. 3, 1926/27, str. 46–7.
———. »Ivan Cankar: Za narodov blagor.« *Kritika*, letn. I, št. 8, 1925, str. 127–8.
———. »J. Benavente: Roka roko umiva.« *Kritika*, letn. I, št. 4, 1925, str. 63.
———. »J. Hilbert: Drugi breg.« *Kritika*, letn. II, št. 3, 1926/27, str. 48.
———. »Kritika Profesorja Storicina.« *Kritika*, letn. I, št. 9, 1926, str. 129–31.
———. »Langerjevo: Periferijo.« *Kritika*, letn. I, št. 7, 1925, str. 111.
———. »Leonid Andrejev.« *Gledališki list Narodnega gledališča Ljubljana 1920/21*, letn. I, št. 1, str. 7–10.
———. »Manners: Pegica mojega srca.« *Kritika*, letn. I, št. 7, 1925, str. 110–1.
———. »Novi oder.« *Kritika*, letn. I, št. 2, 1925, str. 32.
———. »O anonimnosti.« *Kritika*, letn. I, št. 10, 1926, str. 145–6.
———. »Petrovič: Vozel.« *Kritika*, letn. I, št. 7, 1925, str. 110.
———. »Scheinpflug: Druga mladost.« *Kritika*, letn. I, št. 9, 1926, str. 144.
———. »Sodobna kritika.« *Kritika*, letn. I, št. 9, 1926, str. 142–3.
———. »Zapeljivka.« *Kritika*, letn. I, št. 8, 1925, str. 115–8.
Janc, Adrijan. »Bernard Shaw: Sveta Ivana.« *Modra ptica*, letn. V, št. 4, 1934, str. 125–8.
———. »Edmond Rostand: Orlič.« *Modra ptica*, letn. VI, št. 1–2, 1935, str. 44–6.
Jelovšek, Z. [Kveder, Zofka.] »Narodni divadlo v Pragi.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXIV, št. 3, 1904, str. 189–90.
Jonak, Eberhard Arnold. »Genre und Guckkastenbilder aus dem Leben Prags.« *Carniolia*, letn. I, št. 102, 1839, str. 408.
k. »Pred uprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske.« *Slovenski narod*, letn. LXII, št. 101, 1929, str. 3.
K. [Kordesch, Leopold.] »Theater in Laibach. An Den Wohlgeborn. Herrn A. Z., Leser in L., vel ibi ubi.« *Carniolia*, letn. V, št. 41, 1842, str. 164.
»K jutrišnji prvi predstavi 'Mladosti'.« *Slovenski narod*, letn. XXXVII, št. 268 (23. 11. 1904), str. 3.
»Kako občutljivi so!« *Rdeči prapor*, letn. III, št. 26 (7. 9. 1900), str. 3.
Kalan, Filip. »Anton Linhart: Matiček se ženi.« *Modra ptica*, letn. VI, št. 4, 1934/35, str. 108–12.
———. »Carlo Goldoni: Sluga dveh gospodov.« *Modra ptica*, letn. VI, št. 7, 1934/35, str. 214–6.
———. »Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Ciril Debevec: Bratje Karamazovi.« *Modra ptica*, letn. V, št. 8, 1933/34, str. 265–6.

———. »Iz dnevnika – Podoba mladega komedijanta.« *Sodobnost*, letn. IV, št. 7/8, 1936, str. 413–4; nadaljevanje: *Sodobnost*, letn. IV, št. 11/12, 1936, str. 553–4.
———. »Klabund: Praznik svetočih češenj.« *Modra ptica*, letn. V, št. 3, 1933/34, str. 96.
———. »Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi.« *Modra ptica*, letn. V, št. 7, 1933/34, str. 238–40.
———. »Misel o gledališki provinci.« *Novi svet*, letn. IV, št. 5, 1949, str. 522–6.
———. »Ni vse kitajsko, kar se blešči. Poročilo o uprizoritvi Gospa Biserna reka.« *Slovenski poročevalec*, letn. XIII, št. 38 (14. 2. 1952), str. 4–5.
———. »O problematiki našega osrednjega gledališča.« *Ljudska pravica*, letn. VIII, št. 172 (24. 7. 1947), str. 6.
———. »Olga Scheinpflugova: Gugalnica.« *Modra ptica*, letn. VI, št. 3, 1934/35, str. 76–8.
———. »Opombe h krstni predstavi 'Blodnih ognjev'.« *Modra ptica*, letn. VI, št. 8, 1934/35, str. 245–6.
———. »Organizacijska vprašanja slovenskih gledališč.« *Naši razgledi*, letn. I, št. 17 (18. 10. 1952), str. 17–9; št. 18 (31. 10. 1952), str. 16–8.
———. »Osebnost Franceta Koblarja.« *Naša sodobnost*, letn. VII, št. 12, 1959, str. 1113.
———. »Sophokles: Kralj Edip. Aleksander Sergejevič Puškin: Kameniti gost.« *Modra ptica*, letn. VI, št. 12, 1934/35, str. 382–4.
———. »Zapisek o dr. Francetu Koblarju.« *Novi svet*, letn. V, št. 1, 1950, str. 57–61.
Kalan Kumbatovič, Filip. »Naše delo v osvobodilnem boju.« *Gledališki koledarček*, letn. IV, 1945/46, str. 53–72.
»Kartel mej našimi modernimi 'literati'.« Slovenski list, letn. V, št. 13 (31. 3. 1900), str. 79–80.
Kermauner, Taras. »Beaumarchais: Seviljski brivec.« *Novi svet*, letn. VI, št. 12, 1951, str. 1141–3.
———. »Eden od Vidmarjevih portretov.« *Sodobnost*, letn. XLIII, št. 11–12, 1995, str. 964–7.
———. »Gledališče v krizi in kriza v gledališču.« *Beseda*, letn. II, št. 5, 1952, str. 306–11.
———. »Gribojedov: Gorje pametnemu.« *Novi svet*, letn. IV, št. 6, 1949, str. 608–13.
———. »Ivan Cankar: Za narodov blagor.« *Novi svet*, letn. IV, št. 12, 1949, str. 1178–84.
———. »Lev N. Tolstoj: Moč teme.« *Novi svet*, letn. VII, št. 6, 1952, str. 553–8.
———. »Nadaljevanje ali epilog gledališke krize?« *Beseda*, letn. II, št. 10, 1952, str. 622–6.
———. »Nihilizem in 'nihilizem'.« *Most*, letn. IX, št. 33/34, 1972, str. 37–41.
———. »O dveh prevladujočih tipih v sodobni slovenski kritiki.« *Beseda*, letn. II, št. 6, 1952, str. 330–40.

———. »O estetskih in esteticističnih kriterijih.« *Naša sodobnost*, letn. I, št. 7/8, 1953, str. 854–6; št. 9, 1953, str. 953–5.
———. »O stvareh, ki bi jih bilo dobro pozabiti in zanemariti.« *Beseda*, letn. II, št. 7–8, 1952, str. 483–98.
———. »Pogovor s Francetom Levstikom o tedanjih in današnjih rečeh.« *Problemi - Literatura*, letn. XVII, št. VI, 1979, str. 3–12.
———. »Uprizoritev 'Pohujšanja v dolini šentflorjanski'.« *Novi svet*, letn. VI, št. 6, 1951, str. 569–72.
———. »Vrednost letošnje dramske sezone.« *Beseda*, letn. IV, št. VIII, 1954, str. 284–96.
Kermavner, Dušan. »O političnem liku Etbina Kristana.« *Naši razgledi*, letn. II, št. 24 (5. 12. 1953), str. 5–6.
Klun, V. F. »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXXI, št. 99, 1849, str. 395.
———. »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXXI, št. 100, 1849, str. 399.
Knaflič, Vl. »L'amore dei tre Re.« *Naši zapiski*, letn. X, št. 3–4, 1913, str. 127–8.
Kobal, Fr. »Gledališka kritika v Slovenskem narodu.« *Naši zapiski*, letn. IV, št. 12, 1906, str. 192.
———. »Junaki. Epske pesnitve. Napisal A. Aškerc.« *Naši zapiski*, letn. IV, št. 12, 1906, str. 189–92.
———. »Pregled.« *Naši zapiski*, letn. V, št. 2, 1907, str. 25–31.
Koblar, France. »Dom in svet v letu 1934.« *Dom in svet*, letn. XLVI, št. 9–10, 1933, nepagin.
———. »Izidor Cankar: Obiski.« *Dom in svet*, letn. XXXIV, št. 1–2, 1921, str. 56–7.
———. »O drami, gledališču in igralcu.« *Dom in svet*, letn. XXXV, št. 7–8, 1922, str. 338–43.
———. »O kritični metodi Jos. Vidmarja in še nekaj pripomb; Iz naše dnevne kulture.« *Dom in svet*, letn. XLII, št. 4, 1929, nepagin.
[Koblar, France.] »Dvoje kulturnih ugotovitev; Iz naše dnevne kulture.« *Dom in svet*, letn. XXXVIII, št. 1, 1925, nepagin.
[———] »Iz naše dnevne kulture.« *Dom in svet*, letn. XXXVII, št. 1, 1924, nepagin.
[———] »Iz naše dnevne kulture ali o posebnostih slovenske žurnalistike.« *Dom in svet*, letn. XXXVIII, št. 1, 1925, nepagin.
[———] »Iz univerzalnega besednjaka 'Ljubljanskega' gledališkega kritika; Iz naše dnevne kulture.« *Dom in svet*, letn. XXXVII, št. 2, 1924, nepagin.
Kordesch, L. »Slavisches Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 56, 1848, str. 224.
Kordesch, Leop. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 78, 1839, str. 312.

Kordesch, Leopold. »Beantwortung der Theaterfrage.« *Carniolia*, letn. VI, št. 8, 1844, str. 32.
———. »Beantwortung einer allgemeinen Frage.« *Carniolia*, letn. III, št. 101, 1840, str. 420.
———. »Carnevalistisches.« *Carniolia*, letn. I, št. 81, 1839, str. 324.
———. »Die Universitätsfrage in Krain.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVI, št. 113, 1848, str. 1–2.
———. »Erklärung der heutigen Bilderbeigabe.« *Carniolia*, letn. VI, št. 1, 1844, str. 4.
———. »Erklärung der heutigen Bilderbeigabe.« *Carniolia*, letn. VI, št. 105, 1844, str. 420.
———. »Erklärung der Redaction.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVI, št. 43, 1848, str. 288.
———. »Illyrien.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVI, št. 46, 1848, str. 299.
———. »Julius Laschott‘s erste physikalische Vorstellung.« *Carniolia*, letn. VI, št. 31, 1844, str. 124. *Carniolia*, letn. VI, št. 32, 1844, str. 128.
———. »Laibacher Schaubühne.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 82, 1848, str. 328.
———. »Noch eine nothgedrungene Replik.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 100, 1848, str. 400.
———. »Noch etwas Näheres in Bezug des zu gründenden slovenischen Nationaltheaters.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVIII, št. 34, 1850, str. 166.
———. »Schlußwort.« *Carniolia*, letn. II, št. 104, 1840, str. 432.
———. »Slavische Literatur.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVII, št. 33, 1849, str. 146.
———. »Slovenisches National-Theater.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 96, 1848, str. 384.
———. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 85, 1839, str. 340.
———. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 89, 1839, str. 356.
———. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 90, 1839, str. 360.
———. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 91, 1839, str. 364.
———. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 93, 1839, str. 372.
———. »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXVIII, št. 14, 1846, str. 56.
———. »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXVIII, št. 97, 1846, str. 388.
———. »Unsere diesjahrigen Theater-Referate betreffend.« *Carniolia*, letn. II, št. 44, 1839, str. 176.
———. »Zur Frage des slovenischen Theaters in Laibach.« *Triglav*, letn. II, št. 30, 1866, str. 117–8.
[Kordesch, Leopold.] »An Carniolia‘s Gönner. Sonnet.« *Carniolia*, letn. I, št. 1, 1838, str. 1.
[———] »Der slowenische Verein über die Nationalbühne.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 100 (12. 12. 1848), str. 397.
[———] Die Redaktion. »Journalistik.« *Carniolia*, letn. I, št. LXIX, 1838, str. 276.

[———] Die Redaktion. »Rabbi Hirsch-Dänemark.« *Carniolia*, letn. VI, št. 101, 1844, str. 404.
[———] Die Redaktion der Carniolia. »Die illustrirte Wiener Theaterzeitung.« *Carniolia*, letn. VI, št. 102, 1844, str. 405–6.
[———] »Interessante Theater-Notiz.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXX, št. 93 (18. 11. 1848), str. 372.
[———] »Offener Brief des Redakteurs.« *Carniolia*, letn. II, št. 102, 1840, str. 424.
[———] »Polemische Leuchtkugel.« *Carniolia*, letn. VI, št. 30, 1844, str. 117–8.
[———] »Theater.« *Carniolia*, letn. I, št. 1, 1838, str. 4.
[———] »Theater.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXXXIII, št. 278, 1865, str. 1113.
[———] »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 41, 1838, str. 164.
[———] »Vertrauensvoller Aufruf an die biedere slovenische Nation zur Realisirung eines echt nationellen Unternehmens.« *Laibacher Zeitung*, letn. LXVIII, št. 23, 1850, str. 112. Ponatisa: *Laibacher Zeitung*, letn. LXVIII, št. 25, 1850, str. 124. *Amtblatt zur Laibacher Zeitung*, letn. LXVIII, št. 27, 1850, str. 50.
Korespondenca Zofka Kveder in Etbin Kristan, ID 1572, datum 1. 1. 1900. Raziskovalni center za humanistiko, Nova Gorica. https://pisma.org/korespondenca/5/84. Dostop 23. nov. 2025.
Kosovel, Srečko. »Kriza.« *Mladina*, letn. II, št. 2–3, 1925/26, str. 42–3.
———. »Manifest svobodnim duhovom.« *Mladina*, letn. II, št. 2–3, 1925/26, str. 33–4.
———. »Uvodne besede.« *Mladina*, letn. II, št. 1, 1925/26, str. 1–2.
———. »Za spomin!« *Mladina*, letn. II, št. 2–3, 1925/26, str. 79–80.
———. »Zapeljivka in zapeljivci.« *Mladina*, letn. II, št. 2–3, 1925/26, str. 46–7.
Kozak, Juš. »Maske – Pogovor s kritikom-etikom.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 1, 1934, str. 19–29.
———. »Nekaj zapiskov ob zaključku leta.« *Novi svet*, letn. I, št. 10, 1946, str. 819–24.
———. »Pro domo; Polemika.« *Naša sodobnost*, letn. I, št. 1, 1953, str. 83–4.
Kozak, Primož. »Arthur Miller: Smrt trgovskega potnika.« *Naša sodobnost*, letn. I, št. 7–8, 1953, str. 706–12.
———. »Igor Torkar: Pravljica o smehu.« *Naša sodobnost*, letn. II, št. 1–2, 1954, str. 181–9.
———. »Klovn v 'projektu'; Meditacija ob vprašanju: Priestleyev humanizem – moderni svet.« *Tribuna*, letn. VII, št. 8 (24. 4. 1957), str. 4.
———. »Ob zaključku sezone v drami.« *Naša sodobnost*, letn. II, št. 6, 1954, str. 557–63.
[Kozak, Primož.] »Gledališke misli.« *Tribuna*, letn. VI, št. 5 (26. 3. 1956), str. 4, 6.
Kralj, Vladimir. »Estetski razgovori s samim seboj.« *Naša sodobnost*, letn. X, št. 4, 1962, str. 354–60.

Kreft, Bratko. »Delavski oder v Ljubljani; Kultura.« *Delavska politika*, letn. II, št. 84 (19. 10. 1927), str. 4.
———. »Emil Zola (literarna skica ob 25letnici smrti).« *Mladina*, letn. IV, št. 1, 1927/28, str. 2–10.
———. »Fragmenti o češkem gledališču.« *Ljubljanski zvon*, letn. LVI, št. 8, 1936, str. 472–8; št. 9, str. 578–85.
———. »Gledališki fragmenti.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 9, 1929, str. 537–52.
———. »Klaverne misli ob novi Carmen.« *Slovenski narod*, letn. LXV, št. 15 (20. 1. 1932), str. 3.
———. »Ob jubileju imaginarnega upravnika (Skica, ki se bo ob priliki nadaljevala.)« *Svobodna mladina*, letn. I, št. 1–2, 1928, str. 41–3.
———. »Pohujšanje v dolini šentflorjanski; Gledališka kronika.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVIII, št. 12, 1928, str. 747–54.
———. »Proletarski oder.« *Delavska politika*, letn. II, št. 84 (19. 10. 1927), str. 4.
[Kreft, Bratko.] »Ob koncu III. letnika.« *Književnost*, letn. III, št. 12, 1935, nepagin.
Kristan, Etbin. »Narodna avtonomija.« *Rdeči prapor*, letn. VI, št. 52 (25. 12. 1903), str. 1.
———. »Vprašanje slovenske drame.« *Naši zapiski*, letn. IV, št. 2, 1906, str. 22–4.
[Kristan, Etbin.] »Cankarjeva drama.« *Rdeči prapor*, letn. IV, št. 18 (3. 5. 1901), str. 4.
[———] »Cankarjevi 'Hlapci'.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 19 (15. 2. 1910), str. 2.
[———] »Gledališka cenzura.« *Rdeči prapor*, letn. XII, št. 140 (28. 12. 1909), str. 2.
[———] »O deželnem gledališču.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 17 (10. 2. 1910), str. 3.
[———] »Slovensko gledališče.« *Rdeči prapor*, letn. XII, št. 123 (13. 11. 1909), str. 3. [F. A. Šubert: *Žetev*]
[———] »Slovensko gledališče.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 1 (4. 1. 1910), str. 2. [F. V. Jelenc: *Erazem predjamski*]
[———] »Slovensko gledališče.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 15 (5. 2. 1910), str. 3. [Maurice Maeterlinck: *Vsiljenka*]
[———] »Slovensko gledališče.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 28 (8. 3. 1910), str. 2. [William Shakespeare: *Julij Cezar*]
[———] »Slovensko gledališče; Umetnost in književnost.« *Rdeči prapor*, letn. XIII, št. 24 (26. 2. 1910), str. 4. [Rudolf Presber, Gustav Kadelburg: *Črni madež*]
[———] »'Za narodov blagor' na slovenskem odru.« *Rdeči prapor*, letn. IX, št. 52 (28. 12. 1906), str. 6–7.
»Krpanova luca.« *Slovenski narod*, letn. XXXVIII, št. 36 (14. 2. 1905), str. 2.

Kveder Demetrović, Zofka. »Cankar, Slugani. Premijera.« *Jugoslavenska njiva*, letn. III, št. 37 (15. 9. 1919), str. 593–4.
L. G. »'Ljubljanski Zvon' ostane pri starem.« *Slovenec*, letn. LXII, št. 38 (15. 2. 1934), str. 4.
L. M. [Mrzel, Ludvik.] »Beraška opera in Tarelkinova smrt. Dve lepo uspeli premieri v ljubljanski drami.« *Jutro*, letn. XVIII, št. 237 (10. 10. 1937), str. 3.
[Lampe, Evgen.] »Strune in strele.« *Dom in svet*, letn. XIX, št. 2 in št. 3, 1906, nepagin.
Lastnik in urednik. [Lampe, Frančišek.] »Naše obzorje.« *Dom in svet*, letn. III, št. 6–11, 1890, nepagin.
Ledenig, Leopold. »Von der Theater-Kritik in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 47, 1838, str. 188.
»Legionarji; Listek.« *Slovenec*, letn. XXXI, št. 261 (11. 11. 1903), str. 1.
Legiša, Lino. »Najnovejše slovensko slovstvo.« *Razgledi* (Trst), letn. I, št. 4, 1946, str. 183–4.
Lenard, Leopold. »Ivan Cankar: Hlapci.« *Dom in svet*, letn. XXIII, št. 2, 1910, str. 92–3.
Levstik, Fr. »Napake slovenskega pisanja.« *Novice*, letn. XVI, št. 1 (6. 1. 1858), str. 3.
[Levstik, Fran.] »Upor slovenskih kmetov l. 1573; Listek.« *Slovenski narod*, letn. VI, št. 100 (2. 5. 1873), str. 1–2; št. 101 (3. 5. 1873), str. 1–2; št. 102 (4. 5. 1873), str. 1–3.
»Levstikova kritika Pennove tragedije Ilija Gregorič, 1867.« Rokopisna zbirka NUK, Mh 289 – mapa 18.
»Ljubljanska drama; Kulturni pregled.« *Jutro*, letn. V, št. 31 (5. 2. 1924), str. 4.
Ložar, Rajko. »Kaj hočejo?« *Dom in svet*, letn. XL, št. 1, 1927, str. 57–60.
lr. [Kozak, Primož.] »Otroci prihajajo.« *Tribuna*, letn. III, št. 3 (18. 2. 1953), str. 4.
Ludvik, Dušan. »Prvi ljubljanski gledališki list.« *Naša sodobnost*, letn. II, št. 10, 1954, str. 955–9.
Luft, Friedrich. »Ali kaže postati kritik.« *Naši razgledi*, letn. IV, št. 17 (10. 9. 1955), str. 422–3.
Lukan, Blaž. »Primož Kozak kot gledališki kritik.« *Dialogi*, letn. XXVIII, št. 12, 1992, str. 67–75.
M. [Milčinski, Fran.] »Vaša Talija? (Odgovor)« *Slovenski narod*, letn. XXXIII, št. 115 (19. 5. 1900), str. 2–3.
M. [Moravec, Dušan.] »Cankarjevi 'Hlapci' nekdaj in sedaj.« *Naša volja*, letn. IV, št. 11, 1939, str. 6.
M. [Moravec, Dušan.] »Nekaj vprašanj našega gledališča.« *Naša rast*, letn. II, št. 2, 1939, str. 48.

M. B-č. [Levstik, Fran.] »Objektivna kritika; Listek.« *Slovenski narod*, letn. I, št. 10 (23. 4. 1868), str. 3.
M. M. [Mohorič, Milena.] »Ivan Mrak: Grohar.« *Modra ptica*, letn. X, št. 7, 1938/39, str. 234.
M. Z. [Zarnik, Miljutin.] »Beneški trgovec?? Od Shakespeara???« *Slovenski narod*, letn. LVII, št. 29 (5. 2. 1924), str. 3.
M. Z. [Zarnik, Miljutin.] »Post scriptum.« *Slovenski narod*, letn. LVII, št. 30 (6. 2. 1924), str. 2.
M. Z. [Zarnik, Miljutin.] »Premijera in jubilej.« *Slovenski narod*, letn. LVIII, št. 264 (19. 11. 1925), str. 3. Nadaljevanje: »C. Golarjeva 'Zapeljivka'.« *Slovenski narod*, letn. LVIII, št. 265 (20. 11. 1925), str. 2.
Marn, Josip. »O časnikarstvu (vzlasti o liberalnem).« *Zgodnja Danica*, letn. XXVII, št. 7–10 (13. 2.–6. 3. 1874), str. 53, 60–1, 68–9, 76–7.
Metod F–j. »Kritika; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XXIX, št. 284–285 (10.–11. 12. 1896), str. 1–2.
Mi. »Kritika in mi.« *Maska*, letn. I, št. 2, 1920–21, str. 27–8.
Micić-mladji, Branislav. »Igralec in kritika.« *Maska*, letn. I, št. 2, 1920–21, str. 27.
[Milčinski, Fran.] »Poročilo tajnika 'Dramatičnega društva' na občnem zboru dne 18. t. m.« *Slovenski narod*, letn. XXXIII, št. 91 (21. 4. 1900), str. 2–3.
Mohoričeva, Milena. »Gospod urednik.« *Ljubljanski zvon*, letn. LII, št. 6, 1932, str. 384.
———. »Jože Kranjc: Detektiv Megla.« *Modra ptica*, letn. VII, št. 5, 1935/36, str. 167.
———. »Marja Boršnik Škerlak: Aškerc.« *Modra ptica*, letn. X, št. 11, 1938/39, str. 362–4.
———. »Operne reminiscence.« *Svobodna mladina*, letn. II, št. 2–3, 1929, str. 64–5.
———. »Tone Čufar: Polom.« *Modra ptica*, letn. VI, št. VII, 1934/35, str. 211–3.
Moravec, D. »Globoko so korenine; Druga letošnja premiera v ljubljanski Drami.« *Slovenski poročevalec*, letn. IX, št. 292 (9. 12. 1948), str. 3.
———. »Mira Pucova: 'Ogenj in pepel'; Ob krstu nove domače drame.« *Slovenski poročevalec*, letn. X, št. 42 (19. 2. 1949), str. 2.
Moravec, Dušan. »Cankarjevi 'Hlapci'.« *Slovenski poročevalec*, letn. IX, št. 301 (19. 12. 1948), str. 4.
———. »Estetska merila Ocvirkove gledališke kritike.« *Dokumenti SGFM*, letn. XVII, št. 36–37, 1981, str. 35–51.
———. »France Koblar, Dvajset let slovenske drame I.« *Sodobnost*, letn. XIII, št. 4, 1965, str. 384–8.

———. »Gledališče brez programa, pomenek s Filipom Kalanom.« *Naši razgledi*, letn. XI, št. 20 (29. 11. 1962), str. 22–3.
———. »Gledališka mladost Bratka Krefta.« *Sodobnost*, letn. XLIV, št. 8/9, 1996, str. 597–611.
———. »Gorje pametnemu; Ob premieri komedije A. S. Gribojedova.« Slovenski poročevalec, letn. X, št. 116 (20. 5. 1949), str. 2–3.
———. »I. Potrč: 'Lacko in Krefli.« *Slovenski poročevalec*, letn. X, št. 66 (19. 3. 1949), str. 3.
———. »J. Petrov: Otok miru.« *Slovenski poročevalec*, letn. X, št. 10 (13. 1.1949), str. 3.
———. »Kdo je 'skuhal genija'?« *Naši razgledi*, letn. IV, št. 17 (10. 9. 1955), str. 426–7.
———. »Koblarjev pogled na trideseta leta.« *Sodobnost*, letn. XIV, št. 3, 1966, str. 309.
———. »Koblarjeva skrb za Leskovčevo dramo (Ob pripravljanju pisateljevega Zbranega dela).« *Sodobnost*, letn. XXXVIII, št. 12, 1990, str. 1167–76.
———. »Modra ptica kot zgled moderno organiziranega in usmerjenega založništva.« *Sodobnost*, letn. XLII, št. 3–4, 1994, str. 304–17.
———. »Moliere v našem narodnem gledališču.« *Slovenski poročevalec*, letn. V, št. 37 (25. 11. 1944), nepagin.
———. »Ob krstu Kreftovih 'Krajnskih komedijantov'.« *Slovenski poročevalec*, letn. IX, št. 259 (30. 10.1948), str. 4.
———. »OF in slovenska kultura.« *Slovenski poročevalec*, letn. VI, št. 13 (27. 4. 1945), str. 6–7.
———. »Pomenki z recenzenti (O napisanih in nenapisanih kritikah).« *Ljubljanski dnevnik* letn. II, št. 89–91 (14.–16. 4. 1952). Ponatis: GL MGL, letn. I, št. 2, 1951/52, str. 76–85.
———. »Razmišljanja ob delovni luči.« *Naša sodobnost*, letn. IV, št. 1, 1956, str. 58–63.
———. »Recitacijski nastop J. Tirana.« *Slovenski poročevalec*, letn. VII, št. 84 (9. 4. 1946), str. 6.
———. »Za narodov blagor.« - *Slovenski poročevalec*, letn. VI, št. 156 (19. 10. 1945), str. 6.
———. »Zapiski o mariborskem gledališču.« *Slovenski poročevalec*, letn. X, št. 24 (30. 1. 1949), str. 5.
———. »Zgodovinska tragedija družbena drama Bratka Krefta.« *Nova obzorja*, letn. VIII, 1955, str. 147−58 in 217−23.
Mrzel, L. »Srečko Kosovel in mlada generacija.« *Ljubljanski zvon*, letn. LII, št. 3, 1932, str. 176–81.
-n-. »Hamlet v slovenskem narodnem gledališču.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXVIII, št. 12, 1918, str. 806.

———. »Paradoks v vprašanju našega gledališča.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXVII, št. 5, 1917, str. 279–80.
———. »Slovenisches Theater.« *Laibacher Zeitung*, letn. CXVI, št. 272 (27. 11. 1897), str. 2448.
n. [Kristan, Etbin.] »Viktor Hugojev 'Ruy Blas': Slovensko deželno gledališče.« *Zarja*, letn. I, št. 90 (21. 9. 1911), str. 3.
»Naša gledališka cenzura.« *Slovenski narod*, letn. XXIX, št. 263 (14. 11. 1896), str. 3.
»Nekaj glasov o kritiki.« *Gledališki koledarček*, letn. III, 1944/45, str. 88–9.
»Nekaj pripomb k dogodkom v našem gledališču.« *Slovenski dom*, letn. VI, št. 9 (13. 1. 1941), str. 2.
Nepodpisano. [Jurčič, Josip.] »O naših dramatičnih zadevah.« *Slovenski narod*, letn. I, št. 74 (24. 9. 1868), str. 2; št. 75 (26. 9. 1868), str. 1–2.
-nk-. »Gledališki pomenki.« *Slovenski dom*, letn. I, št. 1a (28. 12. 1935), str. 3.
Nolli, Josip. »Gledališka pisma, III; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XXIV, št. 4 (7. 1. 1891), str. 1–2.
»Nov slovensk lepoznansk list.« *Slovenski narod*, letn. XIII, št. 230 (7. 10. 1880), str. 3.
-o. [Borko, Božidar.] »Ponarejevalci dejstev.« *Jutro*, letn. XV, št. 36 (14. 2. 1934), str. 3–4.
--o--. [Govekar, Fran.] »Aškerc A.: Akropolis in piramide.« *Slovan*, letn. VII, št. 3 in 4, 1909, str. 94–5, 125–6.
O. Ž. [Župančič, Oton.] »Pohujšanje v dolini šentflorijanski.« *Slovan*, letn. XII, št. 7, 1914, str. 224.
O. Ž. [Župančič, Oton.] »Ritem in metrum.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXVII, št. 5, 1917, str. 277–9.
»Občni zbor Dramatičnega društva.« *Slovenec*, letn. XXVIII, št. 89 (19. 4. 1900), str. 3.
»Občni zbor 'Slovenske Matice' dne 14. aprila.« *Slovenski narod*, letn. XIII, št. 88 (18. 4. 1880), str. 1–2.
Ocvirk, Anton. »'Don Karlos' v naši drami.« *Ljubljanski zvon*, letn. L, št. 1, 1930, str. 42–50.
———. »Glose – Naša proletarska literatura in Nolit.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 9, 1929, str. 575–6.
———. »Kritični nazor Josipa Vidmarja.« *Sodobnost*, letn. XIV, št. 2, 1966, str. 119–27.
———. »Ljubljanski zvon in slovenstvo.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 2, 1934, str. 129–37.
———. »Misli.« *Ljubljanski zvon*, letn. L, št. 4, 1930, str. 218–21.
———. »O uprizoritvi Goethejevega 'Fausta'.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 11, 1929, str. 611–20.

———. »Pogovori s samim seboj.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 5, 1929, str. 307–9, 403–6, 521–4, 737–40.

———. »Premišljevanje o slovenskem gledališču.« *Ljubljanski zvon*, letn. L, št. 2, 1930, str. 156.

———. »Razgovor z Jušem Kozakom.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 4, 1934, str. 193–205.

———. »Slovenski kulturni problemi.« *Ljubljanski zvon*, letn. LI, št. 4, 1931, str. 248–9.

———. »Uvodne misli.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 1, 1934, str. 1–4.

-om-. [Moder, Janko.] »Ljubljanska drama: Ljuba Prenner, 'Veliki mož'.« *Slovenski dom*, letn. VIII, št. 17 (22. 1. 1943), str. 2.

Onjegin. [Aškerc, Anton.] »Slovensko gledišče. Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXI, št. 11, 1901, str. 789–91.

Onjegin. [Aškerc, Anton.] »Slovensko gledišče. Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXI, št. 12, 1901, str. 865–6.

Onjegin. [Aškerc, Anton.] »Slovensko gledišče. Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXII, št. 1, 1902, str. 68.

Onjegin. [Aškerc, Anton.] »Slovensko gledišče. Drama.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXII, št. 5, 1902, str. 281–3.

P. [Peterlin, Jože.] »Igralska družina Renzo Ricci v ljubljanski Drami.« *Slovenec*, letn. LXXI, št. 120a (27. 5. 1943), str. 2.

P. [Peterlin, Jože.] »Ljubljanska Drama: Ljuba Prenner: 'Veliki mož'. (Po reprizi 24. t. m.).« *Slovenec*, letn. LXXI, št. 20 (26. 1. 1943), str. 2.

P. G. »Srečko Kosovel in Ivo Grahor; Ob 30-letnici smrti pesnikovega prijatelja v Dachauu.« *Primorski dnevnik*, letn. XXX, št. 77 (31. 3. 1974), str. 5.

p. j. p. [Peterlin, Jože.] »Narodno gledališče: Vito Zupan: 'Andante patetico' (premiera 7. decembra 1945); Književnost.« *Glas zaveznikov*, letn. I, št. 148 (10. 12. 1945), str. 2.

p. j. p. [Peterlin, Jože.] »Začetek predstav slovenskega Narodnega gledališča; Kultura.« *Glas zaveznikov*, letn. I, št. 143 (4. 12. 1945), str. 2.

P. K. [Kozak, Primož.] »Linhartov Matiček ob jubileju SNG.« *Naši razgledi*, letn. II, št. 8 (25. 4. 1953), str. 15–6.

P. K. [Kozak, Primož.] »Pomisleki ob Mahničevem *'Revizorju'*.« *Naši razgledi*, letn. II, št. 3 (28. 2. 1953), str. 16–7.

P. K. [Kozak, Primož.] »Racine v ljubljanski Drami.« *Naši razgledi*, letn. II, št. 11 (6. 6. 1953), str. 19–20.

P. v. R. [Radics, Peter von.] »Die große Beseda am Ostermontage!« *Triglav*, letn. I, št. 35 (2. 5. 1865), str. 149.
Paternu, Boris. »Kritik Josip Vidmar.« *Sodobnost*, letn. XLIII, št. 10, 1995, str. 816–9.
Pavšič, Vladimir. »Ob koncu gledališke sezone.« *Ljubljanski zvon*, letn. LVII, št. 5, 1937, str. 281–8.
———. »Problem gledališčnega prostora.« *Ljubljanski zvon*, letn. LVI, št. 2, 1936, str. 93–8.
———. »'Tarelkinova smrt' in 'Beraška opera'.« *Ljubljanski zvon*, letn. LVII, št. 11–12, 1937, str. 554–6.
[Peter] Hicinger. »Nekoliko kritike.« *Novice*, letn. XVI, št. 37 (15. 9. 1858), str. 290–1.
Peterlin, J. »Ob Slovenskem gledališkem tednu.« *Dom in svet*, letn. LI, št. 3, 1939, str. 173–9.
Peterlin, Jože. »Repertoarna politika Tržaškega narodnega gledališča.« *Stvarnost in svoboda, zbornik 1*. Trst: Konzorcij sotrudnikov, 1952, 84 str.
Pirjevec, Dušan. »Aškerčev problem.« *Naša sodobnost*, letn. VI, št. 11, 1958, str. 1016–24.
———. »Kaligula in sodobnost literarne kritike.« *Sodobnost*, letn. XII, št. 1, 1964, str. 48–55.
———. »Neresnične dileme.« *Naša sodobnost*, letn. X, št. 10, 1962, str. 865–79.
———. »O gledaliških vprašanjih.« *Naša sodobnost*, letn. IX, št. 8/9, 1961, str. 689–91.
———. »Uvod v vprašanje o kritiki; Štatenberško srečanje pisateljev 1972.« *Dialogi*, letn. VII, št. 12, 1972, str. 829–39.
Pk. [Kozak, Primož.] »Skuhali so genija.« *Beseda*, letn. IV, št. 3–4, 1955, str. 250–3.
»Pogovor z dr. Markom Marinom.« Pogovarjala se je Barbara Pušić. *Maska*, letn. VI, št. 4–6, 1996, str. 58–65.
»Ponovitev 'Othella' – velik Severjev uspeh v drami.« *Slovenski dom*, letn. VI, št. 15 (20. 1. 1941), str. 2.
Pottecher, Maurice. »Le Théâtre du peuple.« *Revue des Deux Mondes*, letn. V, št. 7–8 (julij–avgust 1903), str. 183–206.
Predan, Vasja. »Dve premieri: Drama izgubljenega spomina.« *Beseda*, letn. III, 1953, str. 183.
———. »Dve premieri: Razposajena idila sredi vojne vihre.« *Beseda*, letn. III, 1953, str. 185.
———. »Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Ljubljanski dnevnik*, letn. XV, št. 130 (17. 5. 1965), str. 2.
———. »Ivan Potrč: Krefli.« *Beseda*, letn. II, št. 8, 1952, str. 468–70.
———. »Kristanov 'Gospodar' ali jeklencem je odzvonilo.« *Beseda*, letn. III, 1953, str. 240–3.
———. »Mestno gledališče v novi sezoni: Čitra.« *Beseda*, letn. III, 1953, str. 569–71.
———. »Moralni posmeh meščanski 'nemorali'.« *Beseda*, letn. III, 1953, str. 378–9.
———. »'Srečni dnevi' Mestnega gledališča.« *Beseda*, letn. II, št. 1, 1952, str. 53–8.

———. »Š. I. Hsiung: Gospa Biserna reka.« *Beseda*, letn. II, št. 8, 1952, str. 466–8.
———. »William Shakespeare: Rihard III.« *Beseda*, letn. II, št. 8, 1952, str. 470–2.
Prepeluh, Albin. »Ivan Cankar: Krpanova kobila.« *Naši zapiski*, letn. V, št. 2, 1907, str. 31–2.
Prijatelj, Ivan. »Iz življenja kranjskega literata.« *Veda*, letn. II, št. 1, 1912, str. 69.
———. »Iz življenja kranjskega literata.« *Veda*, letn. II, št. 3, 1912, str. 293–300.
———. »Iz življenja kranjskega literata (Konec.).« *Veda*, letn. II, št. 6, 1912, str. 596–607.
———. »Naši časopisi (Nekaj misli in nasvetov).« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXVIII, št. 4, 1918, str. 201–11.
———. »Ustanovitev Bleiweisovih 'Novic'.« *Veda*, letn. III, št. 1, 1914, str. 64–5.
Puff, Rudolph. »Korrespondenzen.« *Carniolia*, letn. VI, št. 99, 1844, str. 396.
———. »Kunstbericht. Marburg, Ende November 1849.« *Illyrisches Blatt*, letn. XXXI, št. 96, 1849, str. 382–3.
-r-. [Tavčar, Ivan.] »A. Aškerc.« *Slovenski narod*, letn. XXIII, št. 110 (14. 5. 1890), str. 1.
-r-. [Tavčar, Ivan.] »Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XIII, št. 281 (10. 12. 1880), str. 2.
[Radics, Peter von.] »Das krainische Landestheater und die Slovenen.« *Triglav*, letn. I, št. 86 (27. 10. 1865), str. 354–5.
[———] »Slovenisches Theater in Laibach; Lokales und Provinziales.« *Triglav*, letn. I, št. 86 (27. 10. 1865), str. 356.
[———] »Theater; Lokales und Provinziales.« *Triglav*, letn. I, št. 82 (13. 10. 1865), str. 340.
»Resna beseda vodstvu slovenskega gledališča.« *Slovenski narod*, letn. XXXIX, št. 13 (17. 1. 1906), str. 2–3.
Rigler, Karel. »Misli ob novi Carmen.« *Slovenski narod*, letn. LXV, št. 14 (19. 1. 1932), str. 2.
R.–L. [Robida, Adolf; Lampe, Evgen.] »Martin Krpan: Književnost; Slovenska.« *Dom in svet*, letn. XVIII, št. 10, 1905, str. 629–30.
Robida, Adolf. »Moderne slovenske enodejanke in dialogi.« *Čas*, letn. V, št. 6, 1911, str. 254–62.
———. »Naša gledališka kritika.« *Čas*, letn. IV, št. 4–5, 1910, str. 186–200.
———. »Slovenska drama.« *Dom in svet*, letn. XIX, št. 2, 1906, str. 124–5.
———. »Zakaj se pri Slovencih dramatika ne more razvijati?« *Čas*, letn. IV, št. 1–2, 1910, str. 46–58.
Rudolf, Branko. »Zadeva Grün.« *Nova obzorja*, letn. VIII, 1955, str. 607–8.
Severin. [Goestl, Fran.] »Par opazk o gledališki kritiki 'Zvonovi'.« *Ljubljanski zvon*, letn. XVII, št. 7, 1897, str. 449.

[Levec, Fran.] »Pisma z Dunaja (Preširnova beseda); Listek.« *Slovenski narod*, letn. I, št. 106 (8. 12. 1868), str. 1–3.
»Slovenski običaji.« *Slovenska bčela*, letn. II, št. 1 (1. 1. 1851), str. 10–2.
»Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. IV, št. 138 (25. 11. 1871), str. 1–2.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XVI, št. 254 (5. 11. 1888), str. 3.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XIX, št. 280 (7. 12. 1891), str. 3.
»Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXVII, št. 267 (21. 11. 1894), str. 3.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXII, št. 293 (22. 12. 1894), str. 3.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXIV, št. 78 (4. 4. 1896), str. 2.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXVI, št. 290 (20. 12. 1898), str. 3.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXVII, št. 229 (6. 10. 1899), str. 2.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXVII, št. 267 (21. 11. 1899), str. 2.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXVII, št. 297 (29. 11. 1899), str. 2.
»Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXXVI, št. 261 (11. 11. 1903), str. 3.
»Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XXXVII, št. 236 (15. 10. 1904), str. 4.
»Slovensko gledališče.« *Slovenec*, letn. XXXII, št. 266 (21. 11. 1904), str. 5.
»Slovensko gledališče.« *Rdeči prapor*, letn. XII, št. 140 (28. 12. 1909), str. 3. [Etbin Kristan: *Kato Vrankovič*]
»Slovensko gledališče.« *Dom in svet*, letn. XXIII, št. 4, 1910, str. 191.
»Slovensko gledališče.« *Slovenski narod*, letn. XLIV, št. 67 (22. 3. 1911), str. 3.
»Slovensko gledališče; Aškerčev 'Izmajlov'.« *Slovenec*, letn. XXVIII, št. 16 (20. 1. 1900), str. 3.
»Slovesnosti 20. oktobru na čast; Dopisi.« *Novice*, letn. XXIII, št. 43, 1865, str. 353.
Sn. »Slovenski igri v Ljubljanskim gledišu.« *Novice*, letn. VIII, št. 26, 1850, str. 6.
»Sodrug Etbin Kristan v Trstu.« *Rdeči prapor*, letn. VI, št. 10 (6. 3. 1903), str. 2–3.
Strnadova. »Preoblečena Carmen in – mi.« *Slovenski narod*, letn. LXV, št. 19 (25. 1. 1932), str. 2.
Stupica, Bojan. »O dramskem repertoarju SNG.« *Gledališki koledarček*, letn. IV, 1945/1946, str. 35–41.
Sufler. »Pred pričetkom nove gledališke sezône; Listek.« *Slovenski narod*, letn. XXVII, št. 211 (15. 9. 1894), str. 1–2.
Sušec Michieli, Barbara. »Rojstvo Maske iz duha dvajsetih: zgodovina slovenske gledališke periodike: I. del.« *Maska*, letn. VIII, št. 1–2, 1999, str. 68–9.

Šega, Drago. »Cankarjev 'Kralj na Betajnovi' v ljubljanski Operi.« *Ljudska pravica*, letn. VIII, št. 53 (4. 3. 1947), str. 3.
———. »Dve novi slovenski drami (Nadaljevanje in konec).« *Ljudska pravica*, letn. X, št. 91 (17. 4. 1949), str. 4.
———. »Glose in komentarji – Nekaj kritične bilance.« *Naša sodobnost*, letn. X, št. 10, 1962, str. 956.
———. »Komedija o komedijantih (Ob krstni predstavi Kreftovih 'Krajnskih komedijantov').« *Ljudska pravica*, letn. IX, št. 261 (31. 10. 1948), str. 4.
———. »Majhna senzacija.« *Sodobnost*, letn. VII, št. 11, 1939, str. 548–50.
———. »Nov prispevek k poglavju o 'govekarjih'.« *Novi svet*, letn. III, št. 12, 1948, str. 965–6.
———. »O našem gledališču in filmu (Nekaj ugotovitev ob peti obletnici II. zasedanja AVNOJ-a).« *Ljudska pravica*, letn. IX, št. 286 (29. 11. 1948), str. 5.
———. »Ploskanje prepovedano!« *Sodobnost*, letn. VII, št. 5, 1939, str. 258–60.
———. »Pot v realizem (ob uprizoritvi Cankarjevih 'Hlapcev' v ljubljanski Drami).« *Ljudska pravica*, letn. X, št. 11 (13. 1. 1949), str. 4.
Šest, Jos. [Vidmar, Josip.] »Etbin Kristan, Drobtine iz Pavlihove zapuščine.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXXIII, št. 9, 1913, str. 559.
»Škandal pri nemški gledišči predstavi.« *Slovenec*, letn. XXII, št. 239 (18. 10. 1894), str. 3.
»Šolske stvari; Slovenska predavanja za pravoslovce.« *Novice*, letn. XXVIII, št. 30 (20. 7. 1870), str. 4.
Štih, Bojan. »Franu Albrehtu v slovo.« *Sodobnost*, letn. XI, št. 4, 1963, str. 193–4.
Šumič Riha, Jelica. »Alain Badiou in procedura resnice.« *Razgledi*, letn. XLVII, št. 8 (15. 4. 1998), str. 4–11.
T.d..a. [Trdina, Janez.] »Lepoznanski list – Pretres slovenskih pesnikov.« *Ljubljanski časnik*, letn. I, št. 74–9 (13.–31. 12. 1850), str. 296.
Terseglav, Franc. »Slovensko gledališče. Zofka Kvedrova: Egoizem.« *Slovenec*, letn. XXXIV, št. 238 (17. 10. 1906), str. 5.
———. »Slovensko gledišče.« *Dom in svet*, letn. XIX, št. 11, 1906, str. 716–9.
»Tetka 'Edinost'.« *Rdeči prapor*, letn. VI, št. 34 (21. 8. 1903), str. 3.
Theatrophilos. [Aškerc, Anton.] »'Slovenska Talija' – kje si?« *Ljubljanski zvon*, letn. XX, št. 6, 1900, str. 389–91.
Tominšek, Josip. »Bitje in žitje Bleiweisovih 'Novic'.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXIV, št. 12, 1904, str. 712–5.

Traven, Janko. »Obraz mlade slovenske literarne generacije.« *Dom in svet*, letn. XL, št. 2, 1927, str. 90–4.
Trdina, Janez. »Nekoliko o slovenskem slovstvu.« *Ljubljanski časnik*, letn. II, št. 14 (18. 2. 1851), str. 56.
Trdina, Silva. »Gostovanja.« *Dejanje*, letn. II, št. VII, 1939, str. 293–4.
———. »Ljubljanska Drama v sezoni 1939/40.« *Dejanje*, letn. III, št. 1, 1940, str. 31–2.
———. »Mariborsko gledališče. Sezona 1931/32.« *Modra ptica*, letn. III, št. 3, 1932, str. 93.
———. »Mariborsko gledališče. Sezona 1931/32.« *Modra ptica*, letn. III, št. 11, 1932, str. 350.
———. »O otroških predstavah.« *Dejanje*, letn. II, št. 4, 1939, str. 162–5.
Trdinova, Silva. »Gledališki pregled – Delakova prireditev Jurčičevega 'Desetega brata' na mariborskem odru.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 3, 1934, str. 182–3.
———. »Mariborsko gledališče. Sezona 1930/31.« *Modra ptica*, letn. II, št. 8, 1931, str. 253–5.
———. »Mariborsko gledališče. Sezona 1932/3.« *Modra ptica*, letn. IV, št. 1, 1933, str. 26.
———. »Ob zaključku mariborske drame sezoni 1932/1933.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIII, št. 11, 1933, str. 635–7.
Triller, Karel. »Pred otvoritvijo novega deželnega gledališča.« *Slovenski narod*, letn. XXV, št. 213 (19. 9. 1892), str. 1.
Trpin, Anton. »Več delati…« *Mladinska revija*, letn. V, št. 8, 1949/1950, str. 582–4.
»Ugovorna obravnava 'Slovenskega naroda'.« *Slovenski narod*, letn. VIII, št. 153 (9. 7. 1875), str. 3.
Umetniško vodstvo. »Odgovor umetniškega vodstva kritikom.« *GL SNG Drama v Ljubljani*, 1951–1952, št. 1, str. 7–13.
V. K. [Mahnič, Anton.] »'Narodni divadlo' v Pragi — in bodoče gledališče v Ljubljani.« *Rimski katolik*, letn. II, št. 2, 1889, str. 215–9.
V. P. [Predan, Vasja.] »Prešernovo gledališče je preusmerilo repertoarno politiko.« *Ljubljanski dnevnik*, letn. III, št. 209 (8. 9. 1953), str. 2.
»Vabilo na naročbo 'Ljubljanskega Zvona'.« *Slovenski narod*, letn. XLIII, št. 1 (3. 1. 1910), str. 2–3.
»Včasih je težje gledati kot pisati!« Intervju z Andrejem Inkretom; pogovarjal se je Blaž Lukan. *Delo, Sobotna priloga*, letn. XLI, št. 157 (10. 7. 1999), str. 41–2.
Verstovšek, Zvone. »Pet Grumovih pisem Franu Albrehtu.« *Sodobnost*, letn. XIII, št. 4, 1965, str. 360–3.

Vidmar, J. »Z literarno-kritičnega vidika; Polemika.« *Sodobnost*, letn. III, št. 7–8, 1935, str. 393.
Vidmar, Josip. »Bogoiskanje Leonida Andrejeva.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLII, št. 8–11, 1922, str. 480–9, 551–61, 596–607, 661–71.
———. »Gogolj: Revizor.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLII, št. 1, 1922, str. 52–4.
———. »Gostovanje skupine 'Moskovskega hudožestvenega teatra'.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVI, št. 7/8, 1924, str. 510–2.
———. »Iz dnevnika.« *Naša sodobnost*, letn. III, št. 10, 1955, str. 871.
———. »Iz naših revij.« *Sodobnost*, letn. II, št. 1–2, 1934, str. 67–9.
———. »Književna poročila – Oton Župančič: Naša beseda.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 6, 1929, str. 373–8.
———. »Kritika – Juš Kozak: *Lesena žlica I. in II. del*.« *Novi svet*, letn. VII, št. 12, 1952.
———. »Kritika na razpotju.« *Naša sodobnost*, letn. X, št. 3, 1962, str. 269–72.
———. »Leonid Andrejev: Gaudeamus. Poslovenil dr. Jože Glonar.« *Naši zapiski*, letn. XII, št. 2, 1920, str. 48–50.
———. »Ljubljanski zvon.« *Sodobnost*, letn. II, št. 1–2, 1934, str. 67.
———. »O gledališki kritiki.« *Dom in svet*, letn. XXXVII, št. 2, 1924, str. 80–2.
———. »O kriterijih in kritičnih metodah.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 5, 1929, str. 316–8.
———. »O naših polemikah.« *Kritika*, letn. I, št. 3, 1925, str. 34.
———. »Oton Župančič kot prevajalec.« *Modra ptica*, letn. I, št. 7, 1930, str. 153–4.
———. »Oton Župančič: Veronika Deseniška.« *Dom in svet*, letn. XXXVII, št. 5, 1924, str. 216–20.
———. »Pogovor o Arhimedovi točki.« *Kritika*, letn. II, št. 2, 1926/1927, str. 17–27.
———. »Polemike o kritiki.« *Kritika*, letn. I, št. 3, 1925, str. 33–4.
———. »Pomen umetnosti in država. (Esej).« *Trije labodje*, letn. I, št. 1, 1922, str. 22–4.
———. »Pravda o Veroniki Deseniški; Odgovor Franu Albrechtu. 1.« *Dom in svet*, letn. XXXVIII, št. 1, 1925, str. 63–4.
———. »Program.« *Kritika*, letn. I, št. 1, 1925, str. 1–3.
———. »Rusi in naše gledališče.« *Kritika*, letn. I, št. 2, 1925, str. 17–9.
———. »Slovenci v desetletju 1918–1928.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIX, št. 3, 1929, str. 181–4.
———. »Sodobna kritika.« *Kritika*, letn. I, št. 7, 1925, str. 97–9.
———. »Umetnost in svetovni nazor.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLVIII, št. 2, 1928, str. 98.

[Vidmar, Josip.] »Govekarija.« Oslovska čeljust. *Kritika*, letn. II, št. 3, 1926/27, nepagin.
[———] »Naš stalni liferant.« Oslovska čeljust. *Kritika*, letn. I, št. 7, 1925, nepagin.
Vidmar, Živa. »Josip Vidmar na sodišču.« *Sodobnost*, letn. LXV, št. 3, 2001, str. 333–44.
Vodnik, Anton. »Umetnostni nazor Jos. Vidmarja.« *Dom in svet*, letn. XL, št. 7, 1927, str. 244–50.
Vodnik, France. »Debata o gledališču.« *Slovenec*, letn. LX, št. 263a (16. 11. 1932), str. 2.
———. »Drama v sezoni 1935–36.« *Dom in svet*, letn. XLIX, št. 5/6, 1936, str. 340–3.
———. »I. Mrak: Sinovi starega Rimljana.« *Slovenec*, letn. LXIX, št. 138 (14. 6. 1941), str. 5.
———. »K debati o gledališču – Repertoar našega gledališča.« *Slovenec*, letn. LX, št. 268 (22. 11. 1932), str. 2.
———. »K vprašanju sodobnosti v umetnosti.« *Dom in svet*, letn. XLIX, št. 1–2, 1936, str. 4–9.
———. »Ljubljanska Drama: Govekarjevi 'Rokovnjači'.« *Slovenec*, letn. LXX, št. 21 (27. 1. 1942), str. 3.
———. »Nova literatura (Nolit); Iz naše dnevne kulture.« *Dom in svet*, letn. XLII, št. 8, 1929, str. 8.
———. »Osnovni pojmi dramaturgije.« *Novi svet*, letn. I, št. 1/4, 1946, str. 140–51.
»Vôdno društvo; Listek.« *Slovenec*, letn. XVII, št. 232 (9. 10. 1889), str. 1–3.
Vr. [Bleiweis, Janez.] »Čudne umetnosti brez copernije.« *Novice*, letn. VIII, št. 27, 1850, str. 4.
Vrednik Novic. [Bleiweis, Janez.] »Častiti domorodci in ljubeznjive domorodke!« *Novice*, letn. IX, št. 48, 1851, str. 245.
»Vsak človek je od Boga in iz niča; Intervju Taras Kermauner.« Spraševal je Samo Kutoš. *Literatura*, letn. IX, št. 70, 1997, str. 40–60.
vu. [Vrabec, Ubald.] »Nekaj o kritiki kulturnih prireditev.« *Primorski dnevnik*, letn. VI, št. 1794 (16. 5. 1951), str. 3.
Wester, Josip. »Cankarjeva pisma Aškercu.« *Cankarjev zbornik*. Ur. Jože Glonar. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1921, str. 78–127.
Y. »Kronika.« *Slovenski narod*, letn. XXIX, št. 269 (21. 11. 1896), str. 1–2.
———. »Nekoliko o našem gledišču; Dežele notranje-avstrijanske; Iz Ljubljane.« *Slovenec*, letn. I, št. 79, 1865, str. 315.
Z. [Kveder, Zofka.] »O ženskem vprašanji.« *Slovenka*, letn. III, št. 3, 1899, str. 64–8.
Z. [Zbašnik, Fran.] »Slovensko gledališče.« *Ljubljanski zvon*, letn. XVI, št. 6, 1896, str. 390–2.
Z. [Zbašnik, Fran.] »Slovensko gledališče.« *Ljubljanski zvon*, letn. XVI, št. 11, 1896, str. 707.

Z. [Zbašnik, Fran.] »Slovensko gledališče. (Konec.)« *Ljubljanski zvon*, letn. XVII, št. 6, 1897, str. 383–5.
Zadravec, Franc. »O razvrednotenju nekaterih vrednot.« *Naša sodobnost*, letn. II, št. 7/8, 1954, str. 699–708.
»Zakaj bi Ljubljana ne posnemala Maribora?« *Jutro*, letn. III, št. 295 (14. 12. 1922), str. 2.
[Zarnik, Milivoj.] »Marija Stuart; Naša drama.« *Slovenski narod*, letn. LV, št. 90 (20. 4. 1922), str. 1.
Zbašnik, Fran. »Gledališka pisma I.« *Ljubljanski zvon*, letn. XVII, št. 10, 1897, str. 633–7.
———. »Gledališka pisma II.« *Ljubljanski zvon*, letn. XVII, št. 11, 1897, str. 692–7.
———. »Gledališka pisma III.« *Ljubljanski zvon*, letn. XVII, št. 12, 1897, str. 762–7.
———. »Slovensko gledišče.« *Ljubljanski zvon*, letn. XXVI, št. 11, str. 701.
[Zbašnik, Fran.] »Slovensko gledališče.« *Ljubljanski zvon*, letn. XIX, št. 10, 1899, str. 646–8.
-ž. [Kozak, Primož.] »Rihard III. (Impresija ob predstavi.)« *Tribuna*, letn. II, št. 7 (27. 4. 1952), str. 7.
Žavčanin, K. [Kočevar, Ferdo.] »Novičar iz avstrijanskih krajev; Iz Zagreba 24. dec.« *Novice*, letn. XIV, št. 105 (31. 12. 1856), str. 421.
Žavčanin, K. [Kočevar, Ferdo.] »Slovenske národne potrebe.« *Novice*, letn. XVIII, št. 47 (21. 11. 1860), str. 375.
Žižek, Fran. »Emil František Burian in Divadlo 1936.« *Piramida*, letn. I, št. 6, okt. 1936, str. 176–9.
Župančič, Oton. »Beneški trgovec (Odgovor ocenjevalcu prevoda); Listek.« *Slovenski narod*, letn. XXXIX, št. 25 (31. 1. 1906), str. 1.
———. »Med Ostrnicami.« *Ljubljanski zvon*, letn. LIV, št. 4/5, 1934, str. 206–7.
———. »Pismo o slovenščini na odru.« *Gledališki list Narodnega gledališča Ljubljana* 1927/28, št. 4 (15. 11. 1927), str. 49–50.
———. »Slovenski jezik in gledališče.« *Zarja*, letn. II, št. 420 (28. 10. 1912), str. 2–3.
———. »Zaviralni značaj naše kritike, delovne naloge gledališkega vodstva.« M XII, *Gled. članki, razne signature*. »Neobjavljeni gledališki članki.« *Zbrano delo: Oton Župančič*, knj. 8, Ljubljana: DZS, 1989, str. 166–75.
———. *Zbrano delo: Oton Župančič – Pisma II*. Knj. 11. Ur. Jože Mahnič. DZS, 1989.
»Pismo Antonu Aškercu.« 4. 4. 1900, str. 46–50.
»Pismo Cvetku Golarju.« 11. 3. 1909, str. 149–51.
———. *Zbrano delo: Oton Župančič – Pisma III*. Knj. 12. Ur. Jože Mahnič. DZS, 1992.

»Odgovor Jušu Kozaku.« Po 29. 4. 1931, str. 205–6; »Opombe«, str. 414.
»Pismo Fanny Copeland.« 21. 4. 1931, str. 204.
»Pismo Franku Wollmanu.« 14. 10. 1925, str. 148–9; »Opombe«, str. 383.
»Pismo Jožu Glonarju.« 26. 11. 1913, str. 15.
»Pismo Osipu Šestu.« 14. 3. 1930, str. 132.

Literatura

Albreht, Fran. »Blišč in sijaj Beraške opere.« *Gledališke kritike; 1951–1960*, Ljubljana: Slovenska matica, 1973, str. 244–6.

———. *Odsevi časa*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.

Amon, Smilja. »Nemško časopisje na Slovenskem.« *Teorija in praksa*, letn. XXV, št. 9/10, 1988, str. 1329–33.

Anderson, Benedict. *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998.

Batušić, Nikola. *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.

Birk, Matjaž. *»…vaterländisches Interesse, Wissenschaft, Unterhaltung und Belehrung…«: Illyrisches Blatt (Ljubljana, 1819–1849), literarni časopis v nemškem jeziku v slovenski provinci predmarčne Avstrije*. Maribor: Slavistično društvo, 2000.

Biskupović, Alen. *Osječka kazališna kritika (1902.–1945.)*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, 2019.

Biti, Vladimir. »Od literature h kulturi – in nazaj?« *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ur. D. Dolinar in M. Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008, str. 275–82.

Bleiweisov zbornik. Zbornik za zgodovino naravoslovja in tehnike, 7. Ur. Janez Batis in Peter Vodopivec. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.

Boršnik, Marja. *Ivan Tavčar: leposlovni ustvarjalec. 1, 1863–1893*. Maribor: Obzorja, 1973.

Brejc, Tomaž. »Terminologija Izidorja Cankarja: geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil.« *Umetnostna kronika*, letn. XX, 2008, str. 2–25.

Cankar, Ivan. *Bela krizantema; Mojim recenzentom*. L. Schwentner, 1910.

Cankar, Izidor. *Leposlovje, esej, kritika* (2. knjiga). Ljubljana: Slovenska matica, 1969.

———. »Oton Župančič.« *Obiski*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1960.

Certeau, Michel de. *Iznajdba vsakdanjosti*. *1, Umetnost delovanja*. Prev. Mojka Žbona. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.

Debevec, Ciril. »Gledališče in kritika.« *Izbrani gledališki članki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1967, str. 51–9. Knjižnica MGL; zv. 39.
———. »Nekaj opomb k našemu gledališkemu ocenjevanju.« *Izbrani gledališki članki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1967, str. 89–95. Knjižnica MGL; zv. 39.
———. »O kritiki.« *Gledališki zapiski*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1933, str. 66–75.
———. »O vrednosti gledališke izvedbe.« *Gledališki zapiski*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1933, str. 139–45.
Dobrovoljc, Helena. »O rafinirani izreki kot sredstvu družbenega razslojevanja v Bleiweisovih Novicah in Slovenskem narodu.« *Teorija in praksa*, letn. LV, št. 4, 2018, str. 912–3.
Dolar, Mladen. »Ideologija in slovenstvo.« *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj; Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 62–7.
Dović, Marijan. »Od *Svetokreta* do *Tanka*: zenitizem na Slovenskem (1921–1927).« *Slavistična revija*, letn. LXIX, št. 1, 2021, str. 23–6.
Drama, Narodno gledališče Ljubljana. Ur. Jože Kranjc in Joža Vombergar. Ljubljana, 1933.
Eliot, Thomas Stearns. *Krščanstvo in kultura*. Ljubljana: Družina, 1999.
Fischer-Lichte, Erika. »Kaj je gledališka zgodovina in kakšen je njen cilj.« *O zgodovini gledališča*. Ljubljana: Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1995, str. 61–8.
Foucault, Michel. »Kaj je kritika?« *Šum*, letn. I, št. 6 (dec. 2016). Galerija Boks, 2016, str. 643–76.
———. *Vednost – oblast – subjekt*. Prev. Tomaž Erzar … et al. Ljubljana: Krtina, 2008.
Frelih, Emil. »Medvojni priročni gledališki slovarček.« *Dokumenti SGM*, letn. XXII, št. 36–37, 1986, str. 160–75.
Gabrič, Aleš. »Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve 'verbalnega delikta'.« *Primerjalna književnost*, letn. XXXI, posebna številka, 2008, str. 63–77.
———. »Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010, str. 15–88.
———. »Leto 1945 in slovenska kultura.« *Slovenija v letu 1945: zbornik referatov*. Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 1996, str. 155–9.
———. »Med slovenstvom in svetovljanstvom.« *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika; Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Ur. Barbara Orel. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, str. 25–41.

———. »Prešernovo gledališče v Kranju; 1945–1957.« *Dokumenti SGM*, letn. XXXVII, št. 76/77, 2001, str. 5–123.

———. *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Mladika, 1991. [Posebna številka revije Borec, str. 469–656.]

———. *Šolanje in znanje na Slovenskem v izzivu 20. stoletja*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2009.

Grdina, Igor. »Doživljanje Nemcev in nemške kulture pri slovenskih razumnikih od prosvetljenstva do moderne: Prispevek k zgodovini občutenja življenja na Slovenskem.« *Zgodovinski časopis*, letn. XLVII, št. 1, 1993, str. 57–67.

Gspan, Alfonz. »Naš izbor.« Linhart, Anton Tomaž, *Izbrano delo*, Celje: Družba sv. Mohorja, 1938.

Hartman, Bruno. *Zgodovina slovenskega dramskega gledališča v Mariboru do druge svetovne vojne*. Maribor: Obzorja, 1996.

Hoffmann-Allenspach, Tobias. *Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz seit 1945*. Bern: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, 1998. (Theatrum Helveticum/Edition Theaterkultur).

Horvat, Ksenija. »Janez Bleiweis – novinar in urednik.« *Janez Bleiweis, Novice in modernizacija slovenske družbe*, Ur. Marija Stanonik in Ingrid Slavec Gradišnik. Ljubljana: SAZU, 2021, str. 125–45.

J. K. in J. J., *Berite novice*. Ljubljana: Narodna tiskarna, 1879.

Jenko, Sandra. »Gledališča na Slovenskem v dobi prevrata: zgodbe vstajenja in zatona.« *Slovenski prelom 1918*. Ur. Aleš Gabrič. Slovenska matica, 2019, str. 195–212.

———. *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani; Zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918*. *Dokumenti SGM*; letn. L, št. 91, 2013.

Jesenko, Janez. *Časnikarstvo in naši časniki*, I. Ljubljana: Železnikar, 1884.

Jesenko, Primož. *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970: Herbert Grün, Lojze Filipič, Bojan Štih*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej in AGRFT, 2008.

———. »Protokritik Leopold Kordeš med zametkom in nezmožnostjo.« *Amfiteater*, letn. XII, št. 1, 2024, str. 214–46.

———. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015.

Judson, Pieter M. »Policijski nadzor in cenzura; Imperij protislovij, 1815–1848.« *Habsburški imperij: nova zgodovina*. Ljubljana: Sophia, 2018, str. 109–63.

Jurčec, Ruda. *Skozi luči in sence: (1914–1958)*. Buenos Aires: Editorial Baraga, 1964–1969.

Juvan, Marko. »Ideologije primerjalnih književnosti; Perspektive metropol in periferij.« *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008, str. 57–92.

Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture.« *Linhartovo izročilo*. Ur. Lojze Filipič. Ljubljana: Drama slovenskega narodnega gledališča, 1957, str. 30–120.

———. »Igra v igri.« *Živo gledališko izročilo*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 241–3.

———. *Odmevi z ekrana*. Maribor: Obzorja, 1969.

———. »Znana in neznana NOB.« *Kultura, revolucija in današnji čas (5. februar 1978; Ljubljana); Peti sklic plenuma kulturnih delavcev OF*. Ur. Franček Bohanec et al. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF, Cankarjeva založba, 1979, str. 27–34.

Kermauner, Taras. *Slovenska dramatika dvajsetih let. Prvi del (Gradivo za sociologijo slovenstva)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988.

Kmecl, Matjaž. *Bridkost po slovensko; Trubar, Smole, Prešeren, Toman, Levstik*: monodrame. Velenje: Velenjska knjižna fundacija, 2002.

———. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Univerzum, 1983.

Koblar, France. »Dom in svet.« *Moj obračun*. Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 123–40.

———. *Dvajset let slovenske drame, 1. in 2. del.* Ljubljana: Slovenska matica, 1964–1965.

———. »Gledališče.« *Moj obračun*. Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 101–16.

———. »Lessing in Hamburška dramaturgija.« Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburška dramaturgija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1956, str. 5–42.

———. *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972.

———. »Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost.« *Dokumenti SGM*, letn. I, št. 3, 1967, str. 30–91.

Kocjančič, Vladimir. »O nekaterih problemih slovenske teatrologije; Pogovor ob knjigi Dušana Moravca 'Slovensko gledališče od vojne do vojne'.« *Dokumenti SGM*, letn. XVI, št. 34–35, 1980, str. 56–8.

Kosovel, Srečko. »Dnevniki.« *Zbrano delo* 3/1. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977, str. 698, 711.

Kozak, Krištof Jacek. *Estetski in idejni vplivi na predvojno dramsko in gledališko kritiko Josipa Vidmarja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1998.

Kralj, Lado. »Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma.« *Primerjalna književnost*, letn. IX, št. 2, 1986, str. 29–44.

———. »Literarna kritika v pisateljevem dnevniku; Dokumenti ali fikcija?« *Primerjalna književnost*, letn. XXIX, posebna številka, 2006, str. 145–52.

———. »Teatrski škandal zaradi Veselega vinograda.« *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006, str. 105–12.

Kramberger, Petra. *»Alle guten Österreicher werden unser patriotisches Unternehmen unterstützen«: Südsteierische Post (1881–1900), nemški časopis za slovenske interese*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.

Kravos, Bogomila. »Obveščanje in kritika.« *Slovensko gledališče v Trstu: 1945–1965*. SGM, 2001, str. 58–60.

Kreft, Bratko. »Književnost o vasi in kmetu.« *Proti vetru – za vihar*. Maribor: Obzorja, 1965.

———. »O uprizoritvi komične opere 'La Mascotte'.« *Dokumenti SGFM*, letn. XV, št. 33, 1979, str. 150–78.

———. »Sopotja s Srečkom Kosovelom.« *Ikarjev sen: dokumenti, rokopisi, pričevanja*. Mladinska knjiga, 2004, str. 223–6.

———. »Uvodna beseda.« Vodnik, France. *Ideja in kvaliteta; Kritike in eseji*. Maribor: Obzorja, 1964, str. 5–12.

Lah, Špela. »Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani.« *Muzikološki zbornik*, letn. XLIII, št. 1, 2007, str. 127–35.

Le Goff, Jacques. »Mentalitete: dvoumna zgodovina.« Prev. Drago B. Rotar. *Monitor ISH*, letn. III, št. 1/2. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001, str. 173–85.

Lešnik, Arnold. *Noč je moj edini dom - usoda Ludvika Mrzela*. Diplomsko delo (mentorica Vodušek Starič, Jerca). Maribor: Filozofska fakulteta, 2012.

Levstik, Fran. »Zgodovina kritike v Novicah.« *Frana Levstika zbrano delo*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1933, str. 152–4, 356–9.

Ludvik, Dušan. *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790; Disertacija*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1957.

———. »O Stanovskem gledališču v Ljubljani.« *Jezik in slovstvo*, letn. III, št. 3, 1957, str. 139–40.

———. »Zveze med stanovskim gledališčem v Ljubljani in predmestnimi odri na Dunaju v l. 1790–1848.« *Dokumenti SGM*, letn. II, št. 8–9, 1966, str. 231–8.

———. »Zveze med stanovskim gledališčem v Ljubljani in slovenskim gledališčem.« *Dokumenti SGM*, letn. VII, št. 13, 1971, str. 237–8.

Lukan, Blaž. »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010, str. 89–125.

———. »Filip Kalan.« *Osebnosti druge svetovne vojne*, Ur. Mateja Ratej. Ljubljana: Založba ZRC, 2023, str. 23–39.

———. »Nemško gledališče v Ljubljani v 19. in ob začetku 20. stoletja.« *Vidiki slovenske gledališke zgodovine*; Simpozij ob 50 letnici Slovenskega gledališkega muzeja. *Dokumenti SGM*, letn. XXXIX, št. 79, 2003, str. 88–91.

———. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001.

Mahnič, Anton. *Dvanajst večerov: pogovori doktorja Junija z mladim prijateljem*. Samozaložba, 1887.

Mahnič, Jože. »Župančičevo delo za gledališče.« *Zbrano delo: Oton Župančič, knj. 8*. Ljubljana: DZS, 1989, str. 7–34.

Mahnič, Mirko. »Ljubljanski začetki gledališkega kritika.« *Peterlinov zbornik*, Trst: Mladika, 2012, str. 49–53.

———. »Novo gradivo o početkih Dramatičnega društva.« *Dokumenti SGM*, letn. I, št. 3, 1965, str. 81–92.

Maister, Rudolf; Šnuderl, Makso. *Mi in naši Nemci*. Maribor: Narodna Odbrana, 1928.

Marin, Marko. *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein: njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835–1867; Disertacija*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1971.

———. »Prva zamisel o slovenskem poklicnem gledališču.« *O nevzvišenem v gledališču*, Ljubljana: KUD France Prešeren, Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997, str. 11–30.

Matić, Dragan. *Nemci v Ljubljani: 1861–1918*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002. str. 7–9.

Melik, Vasilij. »Nemci in Slovenci (1815–1841).« *Zgodovinski časopis*, letn. XLVI, št. 2, 1992, str. 171–4.

———. »Problemi v razvoju slovenske narodne identitete (do 1941).« *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas: zbornik*. Ur. Dušan Nečak. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1997, str. 41–3.

Mihurko, Katja. *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta, 2003.

Mihurko Poniž, Katja. »Komentar.« *Zofka Kveder, Zbrano delo*; *Knj. 5*. Maribor: Litera, 2018, str. 627–81.
———. »'Za naše žene, ki si same skrbe za eksistenco'.« *Žensko delo*, Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2015.
Miladinović Zalaznik, Mira. »*Euer Wohlgeboren haben sich […] als meinen Mitarbeiter an der Zeitschrift Carniolia erklärt und versprochen, Ihre Beiträge bis gegen Mitte Aprils anher gelangen zu machen.* Leopold Kordesch und seine Briefe an Rudolph Gustav Puff.« *Stiki in sovplivanja med središčem in obrobjem: medkulturne literarnovedne študije*. Ur. Mira Miladinović Zalaznik in Tanja Žigon. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014, str. 109–28.
———. »Gledališka kritika v časopisu 'Carniolia'.« *Zgodovinski časopis*, letn. XLVII, št. 4, 1993, str. 515–22.
———. »Leopold Kordeš, kranjski literat predmarčne dobe.« *Slovenska kronika XIX. stoletja*, Ljubljana: Nova revija, 2001, str. 59–60.
———. »Od Carniolie do Kmetijskih in rokodelskih novic.« *Slovenska kronika XIX. stoletja*, Ljubljana: Nova revija, 2001, str. 234–5.
———. »Theaterkritiken.« *Deutsch-slowenische literarische Wechselbeziehungen II; Leopold Kordesch und seine Zeit*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.
Močnik, Josip Rastko. »Dva trenutka v odnosih med ideologijo in govornimi praksami: romantična zasnova nacionalnega jezika in njegov sodobni razkroj (Program).« *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*; Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 97–9.
Moravec, Dušan. »Bleiweis in slovensko gledališče.« *Bleiweisov zbornik*, Ljubljana: Slovenska matica, 1983, str. 217–28.
———. »Desetletje Cirila Debevca.« *Dokumenti SGM*, letn. XI, št. 25, 1975, str. 4–26.
———. *Etbin Kristan; Izbrano delo*. Ljubljana: DZS, 1950. Klasje; 23.
———. »Gledališče v narodnoosvobodilnem boju.« *Kultura, revolucija in današnji čas (5. februar 1978; Ljubljana); Peti sklic plenuma kulturnih delavcev OF*. Ur. Franček Bohanec et al. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF, Cankarjeva založba, 1979, str. 56–60.
———. »Hlapci – Prve uprizoritve v letu 1919: Trst, Zagreb, Ljubljana.« Cankar, Ivan. *Zbrano delo, knj. 5*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1969, str. 184–203.
———. *Ludvik Mrzel*. Maribor: Litera, 2007.
———. *Pričevanja o včerajšnjem gledališču*. Maribor: Obzorja, 1967.
———. *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1996.

———. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
———. *Slovensko gledališko petletje: Ljubljana–Maribor–Trst: 1945–1950*. Ljubljana: SAZU, 1999.
———. *Temelji slovenske teatrologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.
Mrzel, Ludvik. *Gledališke kritike: 1933–1939*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: SAZU, 1998.
———. »Srečko Kosovel in Mladina.« *Jezik in slovstvo*, letn. V, št. 7, 1960, str. 211–8.
Nežmah, Bernard. »Gledališka kritika kot edini avtorski žanr, ki je vztrajal v identični obliki v vseh režimih.« *Časopisna zgodovina novinarstva: na Slovenskem med letoma 1797–1989*. Ljubljana: Študentska založba, 2012, str. 382–92.
———. *Neznani Jurčič – magični žurnalist: časopisna, kulturna in družbena zgodovina desetletja 1871–1881 na straneh Slovenskega naroda*. Ljubljana: Slovenska matica, 2024.
Nickel, Gunther. »Von Fontane zu Ihering: Die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933.« *satt.org*. September 2006. http://www.satt.org/literatur/06_09_theater.html. Dostop 31. dec. 2019.
———, ur. *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Tübingen: A. Francke, 2007.
Nikčević, Sanja. *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Zagreb: Leykam international; Osijek: Umjetnička akademija, 2012.
———. »Kazališna kritika u sveučilišnom curriculumu između novinstva i teorije književnosti.« *Kazalište*, letn. XI, št. 33/34, 2008, str. 186–91.
Pastar, Andrej. »Carniolia, Leopold Kordeš in nemško časopisje na Kranjskem v prvi polovici 19. stoletja.« *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*. Ur. Marijan Dović. Ljubljana: ZRC SAZU, 2023 (Studia litteraria 29), str. 181–98.
Paternu, Boris. *Slovenska literarna kritika pred Levstikom*. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL, 1960.
Pavis, Patrice. »Gledališka kritika.« *Gledališki slovar*, prev. Igor Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997, str. 271–2. Knjižnica MGL; zv. 124.
Peterlin, Jože. *Slovensko tržaško gledališče 1945–1975*. Ur. Marij Maver. Trst: Mladika, 1990.
Peternel, Marija Mojca. »Nemški časopisi v letu 1848 kot izraz meščanske revolucije pri Slovencih.« *Zgodovina za vse*, letn. XIX, št. 1–2, 2012, str. 148–52.
Pezdirc Bartol, Mateja. »Zofka Kveder in Simona Semenič: pisati dramatiko in preživeti s svojim peresom nekoč in danes.« *Amfiteater*, letn. VII, št. 2, 2019, str. 19–31.
Pirjevec, Avgust. »Leopold Kordeš (1808–1879).« *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana: SAZU, ZRC SAZU, 2013. https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi289720/. Dostop 30. avg. 2023.

Plavčak, Rok. »Nikoli nismo bili razsvetljeni. (Drago Braco Rotar: *Odbiranje iz preteklosti*); Retrocenzija.« *Literatura*, letn. XXXII, št. 353–354, november–december 2020, str. 182–91.
———. »O diskurzu (Roland Barthes: *Šelestenje jezika*. Ljubljana: Krtina, 2021).« LUD Literatura, 7. 4. 2025. https://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/o-diskurzu/. Dostop 29. dec. 2025.
Poniž, Denis. »Prolegomena k zgodovini slovenske povojne gledališke kritike.« *Maske*, letn. I, št. 2, 1986, str. 25–36.
Predan, Vasja. »Kritik in njegov teater.« *Theatralia*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1991, str. 199–211. Knjižnica MGL; zv. 113.
———. *Od premiere do premiere*. Maribor: Obzorja, 1966.
———. »Odgovornost in zvestoba sebi; Namesto uvoda.« *Kritikovo gledališče*. Ljubljana: Slovenska matica, 1990, str. 6–9.
Prevajalci o prevodu: od Trubarja do Župančiča: antologija. Izb. in ur. Majda Stanovnik. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013.
Prijatelj, Ivan. *Kulturna in politična zgodovina Slovencev: 1848–1895*, Ljubljana: Akademska založba, 1938–1940.
———. »'Mladoslovenci' in 'Mlada Evropa'.« *Ljubljanski zvon*, letn. XLIV, št. 1 in št. 2, 1924, str. 26–37, 83–90.
Puhar, Alenka. »Med protestom in molkom.« Mohorič, Milena. *Zgodbe iz tridesetih let*. Ljubljana: Študentska založba, 2010, str. 174–7.
Pušić, Barbara. »Med prevratništvom in apologijo: nacionalna gledališča skozi čas.« *Dokumenti SGM*, letn. XXXIII, št. 68–69, 1998, str. 59–114.
———. »Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika.« *Amfiteater*, letn. I, št. 1, 2008, str. 100–12.
Roessler, Peter. »Die Rekonstruktion eines Genres; Theaterpublizistik im 'Neuen Österreich'.« *Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945*. Hilde Haider-Pregler, Peter Roessler (Hg.). Wien: Picus, 1997, str. 340–78.
Rotar, Drago B. *Odbiranje iz preteklosti: okviri, mreže, orientirji, časi kulturnega življenja v dolgem 19. stoletju*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče : Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Založba Annales, 2007.
Rozman, Franc. »Socialna struktura naročnikov Novic v letu 1845.« *Zgodovinski časopis*, letn. XXIV, št. 1–2, 1970, str. 81–9.
Schiller, Friedrich. *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

Schulze-Reimpell, Werner. »Theaterkritik.« *Theaterlexikon*. Ur. Manfred Brauneck in Gérard Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, str. 945–6.

Semenič, Simona. »Inemannova doba skozi prizmo dnevnega časopisja.« Diplomska naloga iz zgodovine gledališča, mentor Marko Marin. Ljubljana: AGRFT, Oddelek za dramaturgijo, 2004.

Slodnjak, Anton. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica, 1963.

Slovensko časopisno izročilo 1: od začetka do 1918. Ur. Smilja Amon in Karmen Erjavec. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2011.

Smolej, Tone. »Pariška leta Antona Ocvirka.« *Primerjalna književnost*, letn. XXVIII, št. 2, 2005, str. 33–41.

Stanovnik, Marija. »Bleiweisovi pripisi pod črto.« *Janez Bleiweis, Novice in modernizacija slovenske družbe*, Ljubljana: SAZU, 2021, str. 9–21.

Stelè, France. *Kmečka kultura: sodobna razmišljanja slovenskega človeka o njenih vrednotah*. Ljubljana: Mohorjeva družba, 1944.

Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: [1919–2019]. Maribor: Slovensko narodno gledališče: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.

Stritar, Josip. *Literarni pogovori I*, 1870. https://lit.ijs.si/str_litp.html. Dostop 13. feb. 2023.

Sušec Michieli, Barbara. »Nationalism, tradition, and transition in theatre: historiography in Slovenia.« *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Ur. S. E. Wilmer. Iowa City: University of Iowa Press, 2004, str. 65–87.

Šega, Drago. *Eseji in kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.

Štih, Bojan. »Uvodna beseda.« Albreht, Fran, *Gledališke kritike; 1951–1960*, Ljubljana: Slovenska matica, 1973, str. 6–7.

Štrekelj, Karel. *Zgodovina slovenskega slovstva III–IV*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012–2014.

Štuhec, Miran. »Problemski in idejni aspekt esejistike Izidorja Cankarja.« *Slavistična revija*, letn. LVII, št. 4, oktober–december 2009, str. 525–38.

Taufer, Veno. »Časovni stroj sedanjika.« *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS, 1977, str. 7–18.

Traven, Janko. *Pota slovenskega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1965. Knjižnica MGL; zv. 29.

———. »Slovensko gledališče in Anton Aškerc.« *Aškerčev zbornik*, Celje: Odbor za proslavo stoletnice Aškerčevega rojstva, 1957, str. 98–142.

Troha, Gašper. »Dramatično društvo in njegov vpliv na razvoj slovenske dramatike med letoma 1867 in 1892.« *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe*. Ur. Štefan Vevar in Barbara Orel. Ljubljana: SLOGI, 2017, str. 122–37.

Turk, Miha; Barši, Izidor; Kraner Kaja. »Diskurzi, ki spremljajo umetnost: Umetnostna kritika.« *O kritiki – drugič*. Radio Študent, Art-Area 277, 12. 10. 2016.

Vatovec, Fran. *140 let slovenske žurnalistike*. Maribor: samozaložba, 1937.

———. »Dr. Janez Bleiweis kot novinar.« *Razglednik 'Jutra', Tisk – most kulture*. Ljubljana: Konzorcij »Jutra«, 1943, str. 162–9.

Verginella, Marta. »Francoska razgradnja Austrie felix: Spremna študija.« Jacques Le Rider, *Dunajska moderna in krize identitete*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2017, str. 597–605.

———. *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta, 2006.

Vidmar, Josip. *Kulturni problem slovenstva*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1932.

———. *Literarne kritike*. Ljubljana: DZS, 1951.

———. *Obrazi*. Ljubljana: DZS, 1979.

Vodnik, France. *Ideja in kvaliteta; Kritike in eseji*. Maribor: Obzorja, 1964.

———. *Kritična dramaturgija*. Ljubljana: Slovenska matica, 1968.

———. *Misli in presoje*. Ur. Jože Mahnič. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.

Vodopivec, Peter. »Kulturno-duhovne razmere na Slovenskem v 19. stoletju.« *Bogoslovni vestnik*, letn. LXVII, št. 1, 2007, str. 9–17.

Vošnjak, Josip. *Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.

Wilde, Oscar. *The Critic as Artist*, 1891. https://www.wilde-online.info/the-critic-as-artist.html. Dostop 11. mar. 2024.

Wollman, Frank. *Slovenska dramatika*. Prev. Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2004.

Zadravec, Franc. »Josip Vidmar o kritiki in kritičnih merilih.« *Jezik in slovstvo*, letn. XXI, št. 2, 1975, str. 38–9.

Žigon, Tanja. »Heinrich Moritz Penn in slovensko gledališče v Ljubljani.« *Nemški časnik za slovenske interese – Triglav (1865–1870)*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2004, str. 209–25.

———. »Laibacher Wochenblatt – ljubljanski tednik za korist in zabavo.« *Zgodovinski časopis*, letn. LV, št. 1, 2001, str. 67–91.

———. »Naročniki na Triglav.« *Nemški časnik za slovenske interese – Triglav (1865–1870)*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2004, str. 146–72.

6. IZJAVA O AVTORSTVU

Spodaj podpisani/-a študent/-ka PRIMOŽ JESENKO, vpisna številka 44190027, avtor pisnega zaključnega dela študija z naslovom: *Kriteriji kritiškega diskurza in gledališka kritika na Slovenskem v letih 1867-1951 (Critical Discourse Criteria and Theatre Criticism in Slovenian Ethnic Territory in the Years 1867–1951)*,

IZJAVLJAM,

1. da je pisno zaključno delo študija rezultat mojega samostojnega dela;

2. da je tiskana oblika pisnega zaključnega dela študija istovetna elektronski obliki pisnega zaključnega dela študija;

3. da sem pridobil/-a vsa potrebna dovoljenja za uporabo podatkov in avtorskih del v pisnem zaključnem delu študija in jih v pisnem zaključnem delu študija jasno označil/-a;

4. da sem pri pripravi pisnega zaključnega dela študija ravnal/-a v skladu z etičnimi načeli in, kjer je to potrebno, za raziskavo pridobil/-a soglasje etične komisije;

5. soglašam, da se elektronska oblika pisnega zaključnega dela študija uporabi za preverjanje podobnosti vsebine z drugimi deli s programsko opremo za preverjanje podobnosti vsebine, ki je povezana s študentskim informacijskim sistemom članice;

6. da na UL neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki, pravico reproduciranja ter pravico dajanja pisnega zaključnega dela študija na voljo javnosti na svetovnem spletu preko Repozitorija UL ali digitalnega kataloga UL AGRFT eKumba;

7. [za zaključna dela na 3. stopnji študija, sestavljena iz člankov] da sem od založnikov, na katere sem predhodno izključno prenesel/-la materialne avtorske pravice na člankih, pridobil/-a potrebna soglasja za vključitev člankov v tiskano in elektronsko obliko disertacije. Soglasja UL omogočajo neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno hranjenje avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranje ter dajanje disertacije na voljo javnosti na svetovnem spletu preko Repozitorija UL ali digitalnega kataloga UL AGRFT eKumba;

8. da dovoljujem objavo svojih osebnih podatkov, ki so navedeni v pisnem zaključnem delu študija in tej izjavi, skupaj z objavo pisnega zaključnega dela študija;

9. dovoljujem uporabo mojega rojstnega datuma v zapisu COBISS.

Ljubljana, 12. 10. 2026

Podpis študenta/-ke:

7. PODATKI O DOKTORSKEM DELU

Ime in priimek: Primož Jesenko
Naslov doktorskega dela: Kriteriji kritiškega diskurza in gledališka kritika na Slovenskem v letih 1867-1951 (Critical Discourse Criteria and Theatre Criticism in Slovenian Ethnic Territory in the Years 1867–1951)
Kraj: Ljubljana
Leto: 2026
Število strani: 242
Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, UL
Program in smer študija: Humanistika in družboslovje, Študiji scenskih umetnosti
Mentor: doc. dr. Blaž Lukan
Lektorica: Mateja Dermelj