
TRAVNOV NAČRT SLOVENSKE GLEDALIŠKE ZGODOVINE

Ivo Svetina

Leta 1965 je Dušan Moravec v 29. zvezku Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega izdal izbrane članke in razprave Janka Travnja (1902–1962) in jih naslovil Pota slovenskega gledališča. V Uvodu je Moravec najprej opozoril na dejstvo, da je bil v knjižnem programu Slovenske matice za leto 1962 najavljen tudi prvi del Zgodovine slovenskega gledališča, ki ga je pripravljala »znani raziskovalec našega gledališkega razvoja Janko Traven«. Prvi del tega obširnega zgodovinskega pregleda naj bi obsegal obdobje do leta 1918. Torej naj bi raziskoval in popisoval »prve domače poskuse ustanovitve prvega slovenskega gledališča«.

Žal je na začetku leta 1962 Janko Traven umrl in tako niso izdali napovedanega prvega dela slovenske gledališke zgodovine. Bolezen, s katero se je Traven dalj časa spopadal, mu je preprečila, da bi uresničil svoj tako pomembni in zahtevni načrt. Namesto tega pa se nam je ohranilo obsežno gradivo, ki naj bi sestavljalo Zgodovino, saj se je Traven dolga desetletja, še zlasti pa zadnje desetletje (1952–1962), ko je vodil novoustanovljeni gledališki muzej, intenzivno ukvarjal s preučevanjem slovenske gledališke zgodovine. Ta svoja raziskovanja je tudi sproti v obliki člankov in razprav objavljala predvsem v gledaliških listih slovenskih gledališč (ljubljske Drame, Mestnega gledališča ljubljanskega): v njih je Traven obravnaval najrazličnejše vidike slovenske gledališke preteklosti. Iz seznama člankov in razprav Janka Travnja, ki jih je Moravec objavil kot Dodatek k izbranim Travnovim spisom, lahko razberemo, kako široko je bilo Travnovo zanimanje za slovensko gledališče; njegovo preteklost, sedanost in navsezadnje tudi prihodnost, ki venomer raste iz preteklih izkušenj in obrodi toliko, kolikor lahko črpa iz tradicije. Ob tem pa je treba najprej opozoriti predvsem na dejstvo, da je urednik v Dodatku navajal samo tiste Travnove članke, ki so se dotikali dramskega gledališča, ne pa onih, v katerih se je Traven posvečal tudi operi, opereti in celo filmu. Urednik je smiselno razvrstil Travnove članke in razprave v dve poglavji; v prvo je uvrstil splošne članke in razprave, v katerih se je Traven dotikal širših, recimo jim tudi splošnih vidikov slovenske polpretekle gledališke zgodovine, v drugem poglavju pa so navedeni članki, v katerih je Traven popisoval življenje in vrednotil delo posameznih gledaliških ustvarjalcev. Že samo bežen prelet vseh člankov, ki jih je skupaj 106 (63 se jih dotika splošnih tem, 53 pa posameznih avtorjev oz. gledališčnikov), nazorno priča o zares izjemni širini Travnovega razmišljanja o (slovenskem) gledališču. Vsaj nekaj značilnosti lahko nemudoma opazimo, ko prelistamo omenjeni seznam: Traven je opazoval in razumel slovensko gledališče znotraj dogajanja evropskega gledališča, tako se je npr. z enako zavzetostjo posvečal preučevanju Cankarja, Ignacija Borštnika, Govekarja, Finžgarja, Milana Skrbinška, Antona Verovška, Linharta, Aškerca, Tavčarja kot Krležje, Nušiča, Molièra, Bena Jonsona, Beaumarchaisa, Ibsena, Gogolja, Gorkega, Rostanda, G. B. Shawa, Čehova, Držiča; segel pa je celo zunaj evropskih okvirov in je tako npr.

v članku, objavljenem v gledališkem listu ljubljanske Drame št. 4. za sezono 1956/57, razmišljal o ameriški dramatik in slovenskem gledališču. V gledališkem listu MGL št. 4., sezona 1958/59, pa je pisal celo o Tagoreju in Slovencih. Opazna značilnost večine Travnovih člankov – ne glede na njihovo obsežnost – je komparativna metoda, saj avtor vedno znova poskuša umestiti tuje dramatike v slovenski »kontekst«: tako je ob že omenjenih dveh člankih pisal tudi o Molièru in slovenskem gledališču, o Cankarju in Krleži, o Ibsenu in slovenskem gledališču, o Shakespearu in Župančiču, o Maksimu Gorkem in slovenskem gledališču ... Traven je torej razumel slovensko gledališče kot integralni del evropskega, s čimer je podeljeval slovenskemu gledališču posebno mesto, saj ga je ne glede na razvpi-to »zamudništvo« obravnaval kot sestavni in celo sočasni evropski pojav, tako umetnostni kot tudi širše kulturnozgodovinski.

V t. i. življenjepisnih člankih pa je Traven tako ali drugače, kar pomeni v krajši ali daljši, bolj poglobljeni ali bolj prigodniški obliki, obravnaval nekatere najpomembnejše ustvarjalce slovenskega gledališča, npr. Antona Danila, Avgusto Danilovo, Ferda Delaka, Franceta Koblarja, Juša in Ferda Kozaka, Lojza Kraigherja, Bratka Krefta, Frana Lipaha, Rada Nakrsta, Rada Pregarca, Milana Skrbinška, Osipa Šesta in še mnoge druge.

»Domala vsa obdobja slovenskega gledališkega razvoja so v njih (v teh člankih in razpravah) podrobneje ali pa vsaj fragmentarno opisana,« je zapisal urednik Dušan Moravec. Pri tem je Janko Traven poskušal biti kar se le da objektivno, »vsa slovenska gledališča so dobila (v teh zapisih) pravično odmerjeno mesto«, poudarja Moravec. Največja Travnova pozornost pa je vendarle osredotočena na obdobje v letih 1892 do 1918, torej od letnice, ki jo je razumel kot »mejnik v razvoju slovenskega gledališča«, in tisto obdobje, »ki ga označuje ustanovitev prvega stalnega, četudi še polpoklicnega slovenskega gledališča ob prehodu iz dolgoletnih diletantskih poskusov v nove možnosti začetnega igralsko-umetniškega oblikovanja«. Kot je znano, je bilo leta 1892, po petih letih od požara v Stanovskem gledališču, zgrajeno novo Deželno gledališče in kot otvortvena predstava uprizorjena Jurčičeva Veronika Deseniška. To je dejansko bil »prehod v polpoklicno gledališko etiko in prakso«, kot je poimenoval ta pomembni mejnik Štefan Vevar v Slovenski gledališki poti (1998). Istega leta je bila uprizorjena npr. tudi Ibsenova Nora, kar nedvomno govori o evropski odprtosti slovenskega, pa četudi šele (pol)poklicnega gledališča. Navsezadnje pa je že čez nekaj let, leta 1897, Cankar napisal svoj prvenec Romantične duše, tri leta pozneje pa so tudi prvič uprizorili Cankarjevo dramo Jakob Ruda; oboje moramo šteti za dokončno profesionalizacijo slovenskega gledališča, ki je s Cankarjem dobilo svoje prvega in najpomembnejšega dramatika ter začetnika moderne slovenske dramse literature.

Kot že rečeno, je Dušan Moravec v Poteh slovenskega gledališča objavil šest daljših Travnovih razprav. Urednika je pri izboru vodila odločitev, da objavi tista Travnova razmišljanja o gledališču, ki naj bi kar najbolje predstavljala Travnovo razumevanje slovenskega gledališča oziroma njegove zgodovine, še zlasti obdobje med 1892 in prvo svetovno vojno oziroma letom 1918, ko je bil v Ljubljani na pobudo novoustanovljenega gledališkega konzorcija storjen pomemben, verjetno najpomembnejši korak: slovensko (ljubljsko) gledališče je bilo podržavljeno in dodeljeni so mu bili prostori v nekdanjem nemškem gledališču v Gradišču, današnji Drami. Začelo se je obdobje, ki ga je Filip Kalan Kumbatovič poimenoval evropeizacija slovenskega gledališča.

Janko Traven – to dokazujejo prenekateri njegovi članki in razprave – je želel zasnovati svojo gledališko zgodovino na kar najbolj trdnih temeljih, kar pomeni, da se je hotel čim podrobneje in poglobljeno posvetiti prav začetnim obdobjem »razvoja«, torej sami »genezi« slovenskega gledališča. Ob tem je treba omeniti še neko drugo dejstvo: da je ob 25-letnici ustanovitve Dramatičnega društva, torej leta 1892, izšla tudi knjiga, Traven jo imenuje »spominska knjiga«, ki pa je »ostala po naključju do danes (do začetka 50. let dvajsetega stoletja!) edina slovenska knjiga o zgodovini slovenskega gledališča od začetkov do leta 1892«. Gre seveda za znamenito knjigo Antona Trstenjaka, tajnika Dramatičnega društva, ki je bila plod »izredne marljivosti in vztrajnosti« avtorja. Trstenjak je namreč zelo smotрно uredil ostanke nekdanjega društvenega (Dramatično društvo) arhiva in ga dopolnil s študijozno obdelanim gradivom. S pripombami Antona Funtka in Ivana Prijatelja je Trstenjakova knjiga dobila svojo končno podobo in naslov Slovensko gledališče (kot Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske). Izšla je leta 1892, v letu, ki je bilo v vsakem pogledu znamenito in prelomno, vsaj kar zadeva slovensko gledališče, in je zbudila tudi precejšnjo pozornost. V Slovenskem narodu je Miroslav Malovrh zapisal: »Koliko napora in preiskav je bilo treba, tega pač ne pojmi nihče, kdor se ni že sam ukvarjal s takim truda polnim in nehvaležnim delom.« In dodaja: »Baš Trstenjak si je pridobil največ zaslug za to, da slovensko gledališče tako lepo procvita.« Žal je ta brez dvoma pionirska in že samo zaradi tega vse pozornosti vredna knjiga pozneje »zapadla v pozabo« (J. T.). Novejša slovenska gledališka zgodovina pa je Trstenjaku vendarle dala zaslužen priznanje, ko ga je označila za »zaslužnega kronista« slovenskega gledališča. Tudi Janko Traven je prepričan, da je Trstenjakova knjiga »presenetljiv izraz zavednega hotenja, dela in ustvarjanja tistih slovenskih gledališčnikov, ki so omogočili našemu gledališču tako plodno gledališko leto 1892 in med katerimi je Trstenjak poleg svojega organizatoričnega dela (tajnik Dramatičnega društva, ustvarjanje stalnega slovenskega gledališča, urednikovanje Slovana in ustanovitev Narodne knjižnice – skupaj z dr. Josipom Vošnjakom – z namenom, da bi objavljala izvorno slovensko dramatiko) začel polagati temelje začetkom slovenske gledališke zgodovine«.

Janko Traven se v svoji razpravi Slovensko gledališče v letu 1892 na začetku posveti graditvi novega gledališča v Ljubljani (1892), pri čemer opozori najprej na dejstvo, da so se v različnih (večjih in manjših evropskih) mestih (slovanskih kulturnih prestolnicah avstro-ogrske monarhije, od Zagreba, Splita, Krakova do Lvova) v zadnjem desetletju 19. stoletja gradila nova gledališča, vendar pa je bila med vsemi temi gledališči bistvena razlika, in sicer v tem, da je v Ljubljani – žal – ostalo (slovensko) gledališče še vedno vključeno v germansko kulturno nadvlado, v drugih slovanskih mestih pa ni bilo tako! V Ljubljani sta pod isto, četudi novo streho bivali tako slovensko kot nemško gledališče, pri čemer so imeli slovenski gledališčniki na voljo bistveno manjše število terminov in s tem podrejen položaj.

Traven je prepričan, da kljub zgraditvi novega gledališča in ne glede na prisilno sobivanje slovenske in nemške gledališke ustvarjalnosti v isti hiši Deželnega gledališča, »razvoj slovenskega gledališkega življenja do tega trenutka še ni omogočal **revolucionarne nadvlade Slovencev** (poudaril I. S.) v deželnem gledališču in izrinjenja nemškega gledališča kot ene izmed važnih postavk vladne politike in celotnega ustroja nemške kulturne politike avstrijskih fevdalcev in birokratov s področja počasi se oblikujočega samosvojega slovenskega kulturnega

življenja«. Ta Travnova formulacija vsekakor zasluži našo posebno pozornost, predvsem zaradi tega, ker govori o »revolucionarni nadvladi Slovencev v dežel-nem gledališču«, kar nedvoumno pomeni, da se je Janko Traven dobro zavedal, da bi bilo mogoče razmerje med slovensko in nemško (gledališko) kulturo, a ne le kulturo, ampak kar politiko vladajočih razredov (avstrijskih fevdalcev in birokratov!), spremeniti le na revolucionaren način. Dve desetletji pred koncem črno-žolte monarhije se ni dalo po mirni poti, s pogajanjem ali s spretnimi političnimi manevri, storiti nič drugega kot sprejemati tisto, kar je vladajoča (nemška) oblast ponujala slovenski kulturi, umetnosti, gledališču. Le revolucionarna (prevratna) sprememba bi omogočila, da bi slovensko gledališče v Ljubljani dobilo lastno gledališko stavbo (kar se je zgodilo šele šestindvajset let pozneje, vmes pa je morala miniti še 1. svetovna vojna), ne pa da je bilo prisiljeno kohabirati z german-skimi gospodarji in znotraj te protinaravne, protikulturne zveze ustvarjati svojo avtonomno, izvirno gledališko kulturo. Vendar pa zadnje desetletje 19. stoletja kljub vsemu (tudi pariški komuni navkljub!) še ni bilo dozorelo za kakršen koli revolucionaren prevrat oziroma preobrat. Kljub temu da se revolucija (še) ni zgo-dila, pa je omenjeno leto vsemu ostalo eden najpomembnejših mejnikov v razvoju slovenskega gledališča. Janko Traven – praviloma – ugotovi, da se je v tedanjih razmerah prehod (v vse večjo samostojnost in avtonomnost slovenskega gleda-lišča) kazal v »počasnem razvojnem oblikovanju«. Torej evolucija, in ne revo-lucija! Navsezadnje bi lahko ta odmik od revolucionarnega preobrata v evolucij-ski razvoj razumeli tudi kot dosledno upoštevanje realnih kulturnih, socialnih, političnih in duhovnih silnic, ki so oblikovale tedanje slovenstvo. In še: tudi ali že tedaj je bilo (tudi v Ljubljani, nemško-slovenski Ljubljani, kjer je nemška manjšina nadvladovala slovensko večino (od 35.000 prebivalcev Ljubljane je bilo 5.200 Nemcev) gledališče resničen odsev realnih družbenih razmer; bilo je ogledalo, v katerem sta se zrcalila dva obraza: nemški in slovenski. Vendar pa je bila »pre-dorna sila oblikujočega se malega naroda« tako močna in neustavljiva, da si je iz leta v leto izbojevala večji in širši prostor za svojo kulturo in z njo tudi za gledališko umetnost. Kljub začetku obdobja »ločitve duhov na Slovenskem« (Mahničev radikalni konservativni klerikalizem!) pa je bil novi položaj slo-venskega gledališča (njegova pot v profesionalizacijo in evropeizacijo) velik »uspeh manifestacije enotne kulturne misli pri Slovencih, ki je združila v perspe-ktivi okrepitve slovenskega kulturnega in narodnega razvoja ves narod«, sklene Traven.

»Enotna kulturna misel pri Slovencih«, ki jo Traven poudari kot temeljni pogoj za razvoj slovenskega gledališča, je bila navsezadnje posledica konkretnih poli-tičnih sprememb po letu 1883, ko so si Slovenci izbojevali zmago v kranjskem dežel-nemu zboru. Že leto poprej pa je ljubljanski občinski svet znova prišel v slovenske roke in za župana je bil postavljen Peter Grasselli, eden prvih igralcev Dramatičnega društva in nekaj let celo njegov predsednik. Ko sta konec desetlet-ja (1889) prišla v deželni zbor še Ivan Hribar in Ivan Tavčar, se je slovenska »enot-na kulturna misel« samo še okrepila in možnosti za nadaljnji razvoj slovenskega gledališča (tudi v luči gradnje nove gledališke hiše) so se povečale; nemški pritis-ki, da bi se delovanje slovenskih gledališčnikov kolikor se le da omejilo (štiri pred-stave na mesec!), so bili (vsaj začasno) ustavljeni. Ob sami odločitvi za gradnjo novega gledališča bi nemara kazalo – za Jankom Travnom – podčrtati misel, ki jo je oktobra 1890 na zasedanju deželnega zbora izrekel baron Schwegel, ki sicer ni bil vedno najbolj naklonjen Slovincem in njihovemu prizadevanju po lastnem

gledališču, da je namreč že zadnji čas, da »deželno prestolno mesto«, Ljubljana, znova dobi »zavod, ki je v socialnem in gospodarskem oziru tolikanj važen« ... ter da naj se »novo gledališče splošno priljubi in mnogobrojno obiskuje ter postane za najobširnejše kroge prebivalstva duševno vedrišče, mesto okrepčanja in plemenitega užitka«. Ne glede na to, da Schwegel izrecno ne omenja Slovencev, pa je iz njegovih besed moč razbrati pomen, ki ga pripisuje gledališču za »kar najobširnejše kroge prebivalstva«. Ti »najobširnejši krogi« pa so morali biti tudi Slovenci.

Dr. Ivan Tavčar pa je bil tisti, ki je še veliko bolj neposredno, da ne rečemo kar radikalno, izrekel stališče, da je »deželno gledališče ne le koristno za mesto Ljubljansko, temveč tudi za vso slovensko narodnost v vsej deželi«. Čeprav je tudi Tavčar žal moral priznati dejstvo, da se v takem »zavodu« igra večinoma nemški«. Vendar – tako ugotavlja Traven in treba je za njim znova ponoviti – pa Tavčarjev »radikalizem« vendarle ni bil tako zelo radikalen, ko je hvalil finančno podporo Kranjske hranilnice, znane podpornice nemških prizadevanj, pri gradnji nove gledališke stavbe. Tavčar se je – še zlasti v deželnem zboru, nemara je bila to posledica »poslanskega bontona«, se sprašuje Traven, zavzemal za podporo tako slovenskemu kot nemškemu gledališču, in to na »temelju enakopravnosti«; nikakor pa ne za popolno in dokončno ločitev tega prisilnega protikulturnega sobivanja in soustvarjanja. Tako se je (znova) zgodilo, da je bilo slovensko gledališče predmet političnih kupčij.

In kaj lahko razberemo iz teh sicer kratkih povzetkov, ki govore o »graditvi« slovenskega (poklicnega) gledališča? Da se je »enotna kulturna misel Slovencev« vedno znova oblikovala (kot bolj ali manj enotna) na ozadju političnih prerivanj in mešetarjenj: četudi so si akterji tedanjega političnega (socialnega, kulturnega) življenja prizadevali, da bi v »soglasju« z nemško večino, ki je bila v resnici manjšina (!), vendarle izbojevali kakšno (dodatno) duhovno drobtinico za »vso slovensko narodnost«. Res je bil nemški pritisk dovolj močan in podpiran s centralističnimi težnjami, ki so hotele pomesti z vsemi federalističnimi in narodnostnimi gibanji v Avstriji in je zatorej – nehote, nevede – »podžigal radikalno mišljene odporiških posameznikov« (A. Slodnjak, 1975), na splošno pa je bila njegova posledica (še zlasti med mlajšimi) »pesimistično in svetobolno razpoloženje«. In ta »duhovna mora« se je lotevala tudi takih izbranih duhov, kot je bil npr. Ivan Tavčar. Da bi še bolj plastično ponazoril tedanje dogajanje, ki je imelo en sam cilj – da Slovenci v novi gledališki stavbi vendarle dobijo svoje upravičeno mesto, Janko Traven navaja besedni dvoboj, ki je aprila 1892 potekal v deželnem zboru ob predlogu, da bi se v »za to prirejenih školjkah nad proscenijskima ložama postavila dopsna kipa Shakespeara in Jurčiča«. Temu predlogu je ostro nasprotoval že omenjeni baron Schwegel. Ivan Tavčar je ob baronovem zoprvanju ironično vzkliknil: »Dann kommen Goethe und Schiller hinein ...« Prihodnji ljubljanski župan Ivan Hribar pa je omenjeni predlog za dva kipa podrobneje utemeljil in tako zavrnil Schwegla z besedami, da se – kljub morda upravičenim pomislekom o ustreznosti primerjave med Shakespeareom, ki je eden in edini, in Josipom Jurčičem – vendarle »ne sme, da bi sinu svojega naroda ne smeli postaviti spomin na tak način ...«

In tako se je navkljub Schweglom (!) dogodilo, da je bila otvoritvena predstava v novozgrajenem Deželnem gledališču 29. 9. 1892 prav Jurčičeva Veronika Deseniška. Ni pa bil uprizorjen njegov Tugomer, o katerem je ravno nemški fevdalec menil, da je »Nicht aufführbar (neuprizorljiv)!« Splošno znano dejstvo

sicer, na katerega Janko Traven nikakor ne pozabi opozoriti, saj si skozi vso svojo razpravo prizadeva vzpostavitev poklicnega slovenskega gledališča umestiti v širši politično-kulturni kontekst; in v tem kontekstu, ki je bil z eno besedo kontekst črno-žolte monarhije, je bil Levstik-Jurčičev Tugomer zaradi svoje izrazite »protinemske misli« zagotovo (tedaj) neuprizorljiv. Tak je ostal prav do leta 1914, do začetka prve svetovne vojne, ko so v Mariboru uprizorili eno dejanje Tugomerja, kar se je, kot zapiše Traven, »zgodilo po nepazljivosti pristojnega cenzurnega organa«. Tako je bil Tugomer krstno uprizorjen šele leta 1918, in to v Ljubljani, v gledališču, ki so ga postavili Nemci leta 1911 in ga poimenovali Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa (današnja Drama)!

Prav izbira Jurčičeve Veronike Deseniške za otvoritveno predstavo na novem odru Deželnega gledališča je pomenila (skoraj dokončno) zmago vseh tistih, katerih cilj je bila vzpostavitev slovenskega (poklicnega) gledališča; tistih torej, ki so se zavzemali za »manifestacijo enotne kulturne misli pri Slovencih«. Seveda pa je moral dati soglasje za uprizoritev Veronike celo sam deželni odbor, kar je bila tudi posledica slovenske večine v kranjskem deželnem zboru. Ob tej vsekakor pomembni zmagi slovenske »enotne kulturne misli« pa Traven opozori tudi na drugo plat tega uspeha: da je število terminov, ki so bili namenjeni slovenskim gledališčnikom v skupni gledališki hiši, vendarle manjše, kot bi se lahko pričakovalo glede na že omenjeno (načelno) željo barona Schwegla, da bi novo gledališče postalo za »najobširnejše kroge prebivalstva duševno vedrišče, mesto okrepcanja in plemenitega užitka«. Najobširnejši »krogi prebivalstva« pa so lahko bili le slovenski in nemški. Slovenski gledališki ustvarjalci so si tako v sezoni 1892/93 izbojevali le dva dni v tednu za svoje predstave, kar je zneslo 56 predstav, medtem ko jih je Nemcem ostalo (kar) 135 dni. Traven je prepričan, da je tak »izkupiček« skromen (tudi glede na absolutno večino slovenskih poslancev v deželnem zboru!). Je pa – tako Traven – to posledica dejstva, da slovensko gledališče v zadnjem desetletju 19. stoletja »organizatorično pa tudi igralsko še ni prišlo iz svoje začetne stopnje razvoja«. Četudi je res, da je od ustanovitve Dramatičnega društva minilo (komaj) petindvajset let, v katerih je Društvo preživelo kar nekaj kriz in stisk, so se v teh dobrih dveh desetletjih prvič zbrale skupine diletantov, iz katerih se je zelo počasi šele oblikoval prvi igralski ansambel. Leta 1886 je vstopil v nastajajoči prostor slovenskega gledališča Ignacij Borštnik (1858–1919) in v letih 1886 do 1894 vodil prvo stalno slovensko gledališče.

Janko Traven poimenuje sezono od 1886/87 do 1891/92 »učna doba slovenskih igralcev«. Ob tem še posebej omenja dr. Josipa Stareta, ki je bil v letih 1885 in 1886 predsednik Dramatičnega društva in čigar zasluga je bila, da je društvo vendarle postajalo vse pomembnejši, pravzaprav edini spodbujevalec slovenske gledališke omike. Prav zaradi teh Staretovih zaslug so ga celo izvolili za častnega člana društva.

Ko je bil leta 1887 za predsednika izvoljen mladi dr. Ivan Tavčar, so bile možnosti, da bo društvo uspešno nadaljevalo pot, ki sta jo začrtala Levstik in Jurčič, še toliko večje. Navsezadnje se je Ivan Tavčar prišteval k rodu dedičev mladoslavencev, ki so si zadali med drugim tudi nalogo, da postavijo slovensko gledališče na trdne temelje. Seveda pa naloga vodstva društva nikakor ni bila lahka in Traven zelo pravilno ugotavlja, da je šlo za tesen splet tako političnih razmer, ki ideji o slovenskem gledališču niso bile naklonjene, kot tudi dejanskih sposobnosti – organizacijskih in igralskih – vseh, ki jim je bilo slovensko gle-

dališče hram, v katerem naj bi se dokončno oblikovala slovenska narodna zavest. Gradnja novega sodobnega gledališča je vsem nalagala samo še dodatne in vse zahtevnejše naloge: potrebne so bile »krepke priprave« na novo obdobje slovenskega gledališča. Društvo je sicer imelo kar 230 članov (leta 1890/91, torej leto dni pred odprtjem gledališča), med njimi tudi nekatere ugledne člane, kot npr. že omenjeni dr. Stare, pa Strossmayer, episkop Rajeovski, dr. Janez Bleiweis in Peter Grasselli. V času Tavčarjevega predsednikovanja pa so bili v društvenem odboru še: dr. Karel Bleiweis, Anton Trstenjak, dr. Josip Vošnjak, Ivan Hribar, Ivan Murnik, Ivan Železnikar, dr. Vladimir Žitek in Luka Pintar. Ne nepamembno dejstvo je bilo tudi, da so bili nekateri odborniki tesno povezni z deželnim zborom (!) in tudi z mestno občino, kar je pomenilo, da so se možnosti za uresničevanje postavljenih nalog in ciljev lahko nenehno preverjale znotraj političnih centrov moči, kot bi nemara rekli danes.

Seveda so usodno vplivala na potek razvoja slovenskega gledališča tudi sredstva, ki jih je imelo društvo na voljo. Iz poročil tajnika odbora Antona Trstenjaka je razvidno, kako skromna sredstva so bila to. Vendar pa prav ti podatki hkrati opozarjajo tudi na nenehno rast prihodka od predstav (od 70 goldinarjev v sezoni 1890/91 do 116 goldinarjev v naslednji sezoni). Število obiskovalcev je naraščalo, kar je pomenilo »načrtno oblikovanje novega slovenskega gledališkega občinstva«, pa tudi na »kvaliteten dvig predstav«, saj je bilo občinstvo moč privabiti v gledališče, samo če so bile predstave na (razmeroma) visoki kakovostni ravni. Trstenjak v enem svojih poročil zapiše, da so bile predstave »lepe in zlasti v opravah se je pokazal fin okus in lep napredek«. To je bilo še zlasti pomembno, saj je moralo nastajajoče slovensko gledališče pod isto streho z nemškim nenehno dokazovati ne le svojo vitalnost, ampak tudi umetniško raven, kar pa nikakor ni bilo lahko, saj je šlo za soočenje s stoletno tradicijo nemškega gledališča in nemške dramatike.

Da bi presegli ne le »organizatorični«, ampak predvsem igralski primanjkljaj, je Ignacij Borštnik organiziral dramatično šolo, ki je v sezoni 1890/91 trajala npr. dva meseca; zaradi novih prijav pa je bilo treba organizirati še dodaten tečaj. Skrb društva in še zlasti Borštnika pa ni bila namenjena samo igralcem, ampak tudi npr. libretu za (novo) slovensko opero. Tako je društvo objavilo razpis za operni libret, ki pa žal ni obrodil pričakovanih sadov.

Vse te dejavnosti so potekale še pred uradnim odprtjem novega gledališča in odbor društva se je zavedal, da gradnja gledališke stavbe napreduje hitreje, kot pa se slovenski gledališki zanesenjaki usposabljaajo na vse tiste naloge, ki jih bodo morali bolj ali manj uspešno opraviti, ko bodo dobili (žal ne samo svoj) oder. Tako si je društveni odbor postavil tri naloge: treba je bilo pripraviti »dovoljno in dobro igralsko osebje«, »dober repertoar« in »lepo opravo«. Navkljub Borštnikovi šoli (tečajem) je odbor ocenjeval, da so z »vzgojo zapoznili«, zato se je dogovarjal tudi z nekaterimi tujimi (poklicnimi) igralci, da bi jih angažirali. Glede repertoarja je bilo bolj ali manj vsem jasno, da je treba slovenskemu gledališču omogočiti, da se spopade s svetovno klasiko. Zato se je začelo tudi s kolikor toliko načrtnim prevajanjem (ali pa so izboljševali stare prevode). Tako so se med tujimi avtorji poleg nekaterih že pozabljenih, kot npr. Vrehlický, Vavra, Pippich, pojavila tudi bolj znana imena, kot so Ostrovski, Fredo, Dumas, Sardou, Scribe, pa tudi Shakespeare in Ibsen. Kljub temu da vsi repertoarni načrti niso bili uresničeni, pa je bila 27. marca 1892 vendarle premiera Ibsenove Nore v prevodu F. Svobode in režiji Ignacija Borštnika. V naslovni vlogi je nastopila Zofija Zvonarjeva Borštnikova.

V ospredju pa ni bilo le vprašanje repertoarja, ki naj bi bil »evropsko orientiran« (in zatorej primerljiv z drugimi gledališči v evropskih kulturnih središčih), ampak predvsem nenehna skrb za večje število terminov, ki naj bi jih slovenski gledališčniki imeli v novem gledališču. Odbor društva se je na začetku (še pred uradnim odprtjem gledališča) zavzemal za osem večerov na mesec (dva v tednu), saj bi samo tako bili izpolnjeni pogoji za razvoj slovenske dramske umetnosti in da bi se »le na tak način (prišlo) iz diletantizma do stalnega slovenskega gledališča«. Kontinuiteta dela in predstav je bila torej temeljni pogoj za rast slovenskega gledališča. Diletantizem, ki je bil tako rekoč prepoznavni znak slovenskega gledališča v osemdesetih letih 19. stoletja, je bilo mogoče preseči le »z vztrajnim delom in postopno poglobitvijo igralske izobrazbe domačih članov ansambla«. In še: »Na popolno zavojevanje novega gledališča torej ni bilo mogoče misliti, dokler bi se ne izpopolnil ansambel in dokler bi mladi diletanti, ki so medtem v dobršni meri postali odrske ljubitelji, ne razvili svojih še spečih igralskih sil, na katere se je v tej prelomnici slovenskega gledališča sicer previdno in razumno, zato pa nič manj z **veliko dozo slovenskega narodnega optimizma** (poudaril I. S.) zanašalo vodstvo Dramatičnega društva« (Janko Traven).

Kaj pravzaprav pomeni ta »velika doza slovenskega narodnega optimizma«, ki jo Traven poudari kot tisti moment, ki je delu Dramatičnega društva, torej vsem, ki jim je bila skrb »gor postavit« slovensko gledališče, dajal polni smisel? Ne gre za optimizem kar tako in za vsesplošno navdušenje nad sijajno prihodnostjo, ki se že svita slovenskemu gledališču, ampak za dovolj trezno oceno stanja, ki je narekovalo, da je moralo Dramatično društvo prej ali slej opraviti nekatere organizacijske spremembe oziroma usmeriti pozornost k tistim, brez katerih slovenskega (in tudi kakšnega drugega) gledališča ne more biti: to pa so igralci. Tisti igralci, ki so se postopoma iz diletantov levili v »odrske ljubitelje«, morali pa so postati (tudi s pomočjo Borštnikovih tečajev) gledališki profesionalci; izšolani in izurjeni poklicni igralci. Ni tako nepomembno dejstvo, na katero opozarja Traven, da je bilo treba za igralce poskrbeti tudi s t. i. »pokojninskim zakladom«, ki bi jim na starost omogočil dostojno življenje. »Kakor društvo zahteva, da se igralec trudi v močni moški dobi, tako mu je moralna dolžnost, da misli, kaj bode dalo onemoglemu igralcu« – beremo v tajnikovem poročilu. »Slovenski narodni optimizem« pa je pomenil še nekaj; nekaj, kar je imelo »dolgotrajni učinek«, saj sta morali miniti skoraj dve desetletji in še prva svetovna vojna, da se je ta »narodni optimizem« dokončno udejanjil; da hrepenenje ni bilo več samo hrepenenje, ampak realno dejstvo; realiteta, ki se je ni dalo več spregledati. In umreti je moral tudi prvi in največji slovenski dramatik, da se je optimizem iz osemdesetih let 19. stoletja uresničil v podobi stalnega slovenskega gledališča v Ljubljani. Kajti v nekem tajnikovem poročilu – ki ga Traven v svoji razpravi še prav posebej podčrta – je zapisano tudi, da mora »Dramatično društvo skrbeti za to, da se osnuje v Ljubljani stalno slovensko gledališče«. Torej se je v času gradnje novega Deželnega gledališča, v katerem naj bi sobivali nemško in slovensko gledališče, resno in odgovorno razmišljalo, da to ni prava pot do emancipacije slovenske (avtonomne) gledališke umetnosti, ne glede na (večje ali manjše) število terminov, ki naj bi jih slovenskim gledališčnikom uspelo izbojevati si znotraj nemškega gledališkega korpusa. Cilj ustanovitve stalnega slovenskega gledališča v Ljubljani je namreč bil, da naj napoči čas, ko nemškega gledališča sploh več ne bo treba ljubljanskemu občinstvu: potrebe po nemškemu gledališču v Ljubljani že tedaj – sredi 80. let – ni bilo; tako je bilo mnenje društvenega odbora. Žalostno dejstvo je namreč bilo,

da je nemško gledališče v Ljubljani sploh lahko prosperiralo samo zaradi tega, ker so njegove predstave obiskovali tudi Slovenci! Tega se je Dramatično društvo zavedalo in je zaradi tega sklenilo, da »bode (Društvo) torej skrbelo za to, da bodo slovenske predstave zadovoljile naše občinstvo in da se bodo tolikokrat priredile predstave, kolikor je potreba«.

»Velika doza slovenskega narodnega optimizma« je bila tvorna, dejavna misel o prihodnosti slovenskega gledališča, ki lahko polno zaživi tako kot umetniški kot tudi širši socialni organizem, samo če bo nemško gledališče v Ljubljani dokončno izgubilo vsakršen pomen in bodo Slovenci zahtevali lasten oder. »Narodni optimizem« je bila torej nekakšna (revolucionarna, nikakor ne le evolucionistična) sila, ki je gnala vse gledališke zanesenjake, diletante, ki so že postali ljubitelji, da so še pred letom 1892, pred dograditvijo novega Deželnega gledališča, razmišljali o stalnem slovenskem gledališču v Ljubljani. Tako tudi Jurčičeva zgodovinska tragedija Veronika Deseniška kot otvoritvena predstava 29. septembra 1892 ni in ne more biti preveliko presenečenje oziroma le golo naključje. Bila je samo logična posledica »velike doze slovenskega narodnega optimizma«. Traven ocenjuje, da se je prav v tej točkah odborovega poročila zasnoval organizacijski temelj prvega stalnega slovenskega gledališča. In nesporna zasluga gre društvenemu tajniku Antonu Trstenjaku.

Seveda pa ni narodnega/narodovega gledališča – ne glede na količino optimizma, ki ga narod zmore proizvesti – brez izvirne, domače dramske literature. V osemdesetih letih se je ta misel, ki jo je zasnoval že Levstik, okrepila in tako je lahko Trstenjak zapisal nekaj odločilnih misli o pomenu slovenske dramatike za slovensko gledališče. »Brez dvoma,« piše Trstenjak, »so dramski proizvodi in njih predstavljanje najboljše sredstvo, s katerim se človeški značaj bistri, čisti in blaži ... Slovenski pisatelji premalo so se ozirali doslej na to stran delovanja in zategadelj bi želeli, da bi se posvečali dramski književnosti ... Za razvoj našega gledališča (bi bilo) zelo potrebno in koristno, da bi nam dobra klasična in moderna dela podajali v izbrani slovenščini ... Potrebno je namreč, da se kristalna beseda glasi v svetišču slovenske Talije, kajti gledališče je ... akademija lepe blažilne besede ...«

Čim bolj se je bližal september 1892, tem bolj so se razvemale strasti tako glede terminov, namenjenih Slovincem v novozgrajenem gledališču, kot tudi glede samega pomena gledališča. Zdi se, kot da bi petletna prekinitve kontinuiranega gledališkega življenja v Ljubljani dala vsem gledališkim delavcem, še zlasti pa odbornikom Dramatičnega društva, prav poseben polet; da jih je napolnil optimizem, »velika doza« optimizma, zaradi katerega so z zaupanjem in vero zrlji v prihodnost. In tako nas ne morejo presenetiti nekoliko vznesene besede enega najbolj predanih delavcev na gledališkem polju – že večkrat omenjenega Antona Trstenjaka, ki se glase: »Vsakega iskrenega Slovence prešinja v tem trenutku želja, da bi se z novo dobo res pričela tudi nova doba v zgodovini slovenske dramatичne umetnosti, doba novega sijaja in zmage slovenskega imena ...«

Nič več ne gre le za narodni optimizem, ampak že kar za »novo dobo«, dobo »novega sijaja« in celo »zmago«, ki bo nosila slovensko ime! Te besede se slišijo skorajda kot bojni poziv k temeljitemu prevratu: staro, nemško nadvlado (ne le na gledališkem odru) je treba odstraniti in sredi svetišča/gledališča postaviti kip slovenske Talije.

Brez dvoma gre za resnično pomembne, prelomne dogodke, ki so dokončno pripeljali do vzpostavitve slovenskega gledališča, kar pa se je sicer glede na objek-

tivne zgodovinske okoliščine lahko uresničilo šele s propadom avstro-ogrske monarhije in s koncem prve svetovne vojne. In če nam je dovoljeno tudi na tem mestu parafrazirati naslov znamenite Nietzschejeve knjige o rojstvu tragedije, lahko nemara z vso odgovornostjo zapišemo, da se je slovensko gledališče resnično rodilo iz duha naroda, in to v tistem trenutku, ko se je ta duh prepoznal in se iz sebe obrnil navzven, v konkretno zgodovinsko dogajanje, in ga začel tvorno preoblikovati. Priča smo zgodovinskim dogodkom, ki so skozi okrepljeno narodovo zavest zmogli ne le »veliko dozo optimizma«, ampak dejanski preobrat, ki je imel celo poteze prevrata, saj se je skorajda čez noč (v dogajanju evropske zgodovine je petindvajset let resnično skorajda le ena sama nekoliko daljša in ne preveč temna noč!) slovenska duhovna podoba spremenila. Tako leto 1892 ni bilo le mejno leto, usodno za razvoj slovenskega gledališča, ampak že kar revolucionarno leto, ki bi ga lahko primerjali edino z letom 1848, s pomladjo narodov, le da smo bili Slovenci tokrat v svoji jesenski (gledališki) pomladi sami.

In tudi Ivan Cankar je moral izpisati ves svoj dramski opus, opus, v katerem si revolucionarna misel Marxovega Kapitala in hrepenenje najbolj sublimnega, lepovidskega tipa, podajata roko, da je prav zares lahko zažarela »doba novega sijaja in zmaga slovenskega imena«. In Janko Traven je bil eden tistih preučevalcev zgodovine slovenskega gledališča, ki se je dodobra zavedal pomena, celo usodnega pomena dogodkov okrog leta 1892, zato je bila njegova odločitev, da se ukvarja predvsem s tem obdobjem, edino pravilna.

Izvirna dramatika in kolikor toliko stalen ansambel sta bila dva pogoja, brez katerih si slovenskega gledališča pač ni bilo moč zamisliti, še manj pa udejanjiti. Tako je bila Ignaciju Borštniku dodeljena izjemno odgovorna in pomembna vloga, ki jo je navkljub nekaterim sporom, škodoželjnosti in ljubljanski ozkosrčnosti, vendarle opravil, kot je ne bi verjetno nihče drug. Vodil je dramatično šolo, sestavljal igralski ansambel, režiral, sam tudi igral – vsekakor delo za moža in pol! Borštnika je okrog leta 1892 vodil še »velik slovenski zanos (!), ki ga je kril z navdušenjem (!) vseh članov njegovega ansambla, da sodelujejo v zgodovinskem trenutku slovenskega gledališča« (J. Traven).

Vendar pa tista prelomna leta okrog leta 1892 vendarle niso bila presvetljena le z optimizmom, zanosom, navdušenjem; realnost je neredko poskrbela za to, da se je optimizem križal s pesimizmom, navdušenje z malodušjem, zanos z letargijo. Vrsta igralcev, ki so tudi pozneje pomenili ključna imena začetkov slovenskega igrilstva (npr. Gizela Nigrinova, Avgusta Cerar – Danilova, Anton Verovšek, Marica Nachtigalova, Irma Pollakova), se je iz dneva v dan soočala z neugodnimi delovnimi razmerami. Nikakor ni šlo le za število terminov, ampak predvsem – v primerjavi z nemškimi igralci – za veliko slabši položaj, ki je ves čas ogrožal njihovo pot v profesionalizem. Primerjava z nemškimi igralci je dokazovala, »da ima vsak nemški igralec celi božji dan na razpolago in se celi dan lahko uči svojo vlogo, dočim se slovenski igralec lahko usede k svoji vlogi šele zvečer«. A Traven ugotavlja, da ni bil le čas (in termini) tisti, ki so krojili usodo slovenskega igralca, ampak predvsem dejstvo, da so nemški igralci prinesli na ljubljanski oder »že izdelane vloge nemškega repertoarja, preverjene in izoblikovane po vzgledih velikih nemških igralcev prvih gledališč na Dunaju«. Slovenski igralec pa je moral svojo vlogo šele najti, iznajti, jo ustvariti in umetniško izoblikovati. Tudi tuje vloge (na primer iz nemške dramatike) je moral naštudirati v slovenskem prevodu in za domače okolje. Tu pa je bilo kaj hitro konec tako optimizma, navdušenja in zanosa; veljal je le prirojeni dar, ki je igralca »poklical« v igralski poklic, in pa

Boršnikova dramska šola (tečaj!), ki je lahko le prispevala k večji kultiviranosti govora, mima, giba. »Tako se je začel polagoma,« piše Traven, »prav počasi in v začetku še komaj zaznavno oblikovati svojevrstni slog slovenskega igranja, ki je temeljil tedaj še mnogo bolj v zunanjih oblikah in še ni prodiral v globino hotene in namerne svojstvenosti bodočega slovenskega igralca.«

Prizadevanja za večjo kakovost slovenskega gledališča, za postopno profesionalizacijo ansambla pa niso mogla biti odvisna le od večje ali manjše »doze« narodnega optimizma, zanos in navdušenja, ampak je bilo treba – prej ali slej – vzgojiti občinstvo, ki bi razumelo hotenje slovenskih gledališčnikov in tudi sprejelo zahtevnejši repertoar. Traven v zvezi s podobo ljubljanskega gledališkega občinstva, njegovih želja in potreb, navaja izjavo Antona Verovška, ki jo je slavni igralec dal Izidorju Cankarju – dvajset let po otvoritveni predstavi, torej leta 1912 (!), da se je tedaj (v času po požaru stanovskega gledališča, ko se je slovensko gledališče za pet let preselilo na »ozki« oder Čitalnice, »vsaka predstava ... zdela nekako narodno slavje«. Znova beremo o pozitivnih (nacionalnih) čustvih, kot so optimizem, zanos, navdušenje, h katerim Verovšek dodaja še »slavje«, torej vrhunec vseh teh narodovih čustev! Vendar pa je ta eskalacija narodovih čustev žal velikokrat pomenila tudi to, da se je moral repertoar, če je hotel »spodbujati« takšna »narodna slavja«, prilagajati »narodu«; narod pa je bila malomeščanska ljubljanska publika (obrtniki, gostilničarji in gostilničarke, »Šiškarice v pečah«!). »Slovensko razumništvo«, piše Traven, pa se je, četudi je načelno »pozdravljalo vzpon slovenskega gledališča«, držalo ob strani. Marsikateri razumnik je prizadevanja slovenskega gledališča »omalovaževal« ali pa ostal »nebrizen«. Skratka: splošni okus slovenske, torej ljubljanske (!) publike je bil malomeščanski in predmesten in se je bolj navduševal nad operetami kot nad operami; nad operami bolj kot nad dramami, nad veseloigrami bolj kot nad žaloigrami. Traven pojasnjuje ta prevladujoči malomeščanski okus z dejstvom, da »se organizacija razredno zavednega delavstva še ni razpredla, da bi odločilno posegla v potek slovenskega kulturnega dogajanja«. Namesto »razredne delavske zavesti« so prevladovali optimizem, zanos, navdušenje, vse skupaj pa se je izteklo v »narodno slavje«!

V tej Travnovi misli se – hočeš nočeš – zrcali marksistična teorija razrednega boja, ki naj bi tudi v »kulturnem dogajanju« (in s tem tudi gledališču) doživel zmago tedaj, ko bi se delavstvo – proletariat! – ustrezno organiziralo in začelo svoj pravični (razredni) boj za osvoboditev iz zaslužujočih produkcijskih odnosov in tako tudi boj za nov svetovni red. Malomeščanski optimizem, zanos, navdušenje in narodno slavje so poudarjali le nacionalno komponento, ki je bila sicer nedvomno zelo pomembna, saj je pomenila dobesedni boj z nemško prevlado in za več terminov na odru novozgrajenega Deželnega gledališča in lož, ki naj bi bili na voljo slovenskim igralcem in gledalcem, niso pa ta nacional(istič)na čustva v sebi nosila razredne (internacionalne) zavesti in vsebine!

Da bi se organiziralo občinstvo, če se že delavstvo (še) ni moglo, je bilo treba – na pobudo Ivana Tavčarja – ustanoviti Gledališko društvo, katerega namen je bila »propaganda za slovensko gledališče«. Žal pa Društvo ni imelo vidnejših uspehov, kar je znova potrditev dejstva, da so bila nacional(istič)na čustva (torej optimizem, navdušenje, zanos, slavje) eno, organiziranje vsaj občinstva, če ne že kar tedaj sicer še maloštevilnega slovenskega delavstva, pa nekaj drugega.

Ne le organizirati občinstvo, treba ga je bilo tudi poučevati, mu kazati pot skozi vse bolj zahtevne gledališke predstave. Tu je morala svojo nadvse pomem-

bno in nenadomestljivo vlogo odigrati gledališka kritika, ki ji je prvi vzklikal Levstik, njemu pa so sledili še drugi veliki slovenski možje kot Jurčič, Zarnik, Keršnik, Levec ... Slovenski narod in Novice sta bolj ali manj skrbela, da so se objavljale kritike, četudi pogosto zgolj »propagandnega značaja«, kar pa ni bilo v kričečem nasprotju z temeljnimi prizadevanji mož, zbranih okrog Dramatičnega društva, saj je bilo tudi Gledališko društvo (po zgledu nemških Theaterverein!) ustanovljeno z namenom propagirati slovensko gledališče. Po drugi strani pa so se pojavile tudi »kritike«, ki so bile tako »strobe«, da ne rečemo uničujoče, da je trpela objektivnost poročanja o posameznih gledaliških predstavah. Po Travnovem mnenju pa so prav poročila o gledališkem dogajanju, ki jih je objavljala Slovenski narod, brez dvoma »dobrodošla kronika slovenskega gledališča z redkimi nepopolnostmi, bodisi da gre za kratke notice ali za obširnejša poročila, zabeležujoča ves potek predstave, like igralcev in že tudi kratko analizo predvajanega dela«. Kritika pa je bila nadvse pomembna ne le zaradi »vzgoje« občinstva, da bi počasi vendarle preraslo svojo narodno navdušenje, optimizem, zanos in slavje (ob vsaki predstavi), ampak tudi (ali predvsem) zaradi igralcev, saj je kritika slej ko prej lahko v veliki meri pripomogla k »oblikovanju« gledaliških igralcev.

Devetindvajsetega septembra 1892 je končno napočil veliki dan slovenskega gledališča in na odru novega Deželnega gledališča so odigrali Jurčičevo Veroniko Deseniško v »dramaturški predelavi« Ignacija Borštnika in z Zofijo Zvonarjevo – Borštnikovo v naslovni vlogi. »Pozdravljena slovenska nam umetnost, tvoj čas je tu – zavesa, kvišku – slava!« je vzkliknil Anton Funtek v svojem znamenitem »prologu«. Poročevalec o tem dogodku je enako zanosno, kot je bilo odprtje novega nemško-slovenskega gledališča (tedaj brez slovenskega napisa!), lahko zapisal: »Ogenj, ki bo gorel v tem templju, ne bo ogreval in razsvetljeval samo posamezne kraje, ampak vso slovensko domovino ...«

Janko Traven vidi v tem edinstvenem in neponovljivem, zatorej upravičeno zgodovinskem dnevu slovenskega gledališča vrhunec vseh prizadevanj slovenskih gledaliških diletantov in odrskih ljubiteljev, ki so jih napajali narodni optimizem, navdušenje in zanos od ustanovitve Dramatičnega društva 1867 naprej. Traven je prepričan, da je »skupina vodilnih kulturnih in političnih mož, dedičev oporoke mladoslovenskega gibanja« uresničila idejo o stalnem slovenskem gledališču v Ljubljani. September 1892 je tako pomenil »narodno zmago« in nespodbiten dokaz o »kulturnem napredovanju Slovencev«. Šlo je dejansko za »vseslovensko zmago«, in ne le kranjsko, kot je poočital eden od navzočih, ko je komentiral sliko na gledališki zavesi, ki je bila poimenovana Dežela Kranjska se klanja umetnosti. »Ne le dežela Kranjska, ves slovenski narod se klanja umetnosti!« je tako upravičeno zapisal omenjeni udeleženec slavnostnega septembrskega večera leta 1892. Gledališče, porojeno iz duha naroda in njegove silne volje, da bi udejanjil desetletja trajajoče hrepenenje, je postalo »splošna narodna zadeva« in boj z Nemci se je moral nadaljevati, pa ne le za več terminov in lož. Gledališče je tako postalo bojno polje! »Polne hiše pri vseh slovenskih predstavah svedočijo naj svetu, da je slovenska Ljubljana, da je narodno prebujena cela dežela Kranjska, da je nova palača ob Lattermannovem drevoredu dom vseslovenske muze,« se je dalo prebrati one davne septembrske dni.

Z vzpostavitvijo slovenskega (stalnega) gledališča leta 1892 se je znova obudila ideja o zedinjeni Sloveniji, »zanemarjene politične ideje Slovencev«. Ker ni bila mogoča upravno-politična združitev slovenskega ozemlja, ugotavlja Janko Traven, se je udejanjila »zedinjena« kulturna Slovenija. Gledališče bo v prihodnjih

letih, desetletjih, po letu 1918 pa še z novim, svežim zagonom (v lastni hiši, četudi poprej nemškem gledališču, leta 1911 zgrajenem jubilejnem gledališču cesarja Franca Jožefa) »krepilo narodovo zavest pri Slovencih«. In nekoč pozneje poskusilo tudi z razrednim bojem za novo, avantgardno umetnost, ki bo pljunila na malo-meščanski okus ljubljanskih predmestnih obrtnikov, gostilničarjev in »Šiškaric s pečami«! Brez pretiravanja lahko zapišemo, da je bilo po izidu Prešernovih Poezijsko leto 1892 z odprtjem »doma vseslovenske muze« prvo, ko se je ob nekem kulturnem dogodku zbrala »Slovenšna cela«; ko se je slovenski narod ne le navduševal in opijal z zanosom ter slavil, ampak se je prepoznal v tem, kar je ustvaril njegov duh. Duh, ki je bila ideja o slovenskem narodu kot avtonomni, osvobojeni, drugim evropskim narodom enakopravni entiteti.

Zapis Janka Travnca o začetkih slovenskega gledališča je zagotovo eno temeljnih »poročil« o kulturnopolitičnem dogajanju v zadnjih desetletjih 19. stoletja, ko se je snovalo in ustanovilo ne le Dramatično društvo, ampak tudi stalno slovensko gledališče kot uresničitev narodotvornih čustev in idej. Travnova razprava ni le goło pozitivistično nizanje dejstev, imen, datumov, naslovov in navedkov, ampak je zasutek socialno-duhovne analize razmer, ki so tako omogočale razvoj slovenskega gledališča, kot hkrati tudi vseh tistih prizadevanj, ki so se napajala z »veliko dozo narodnega optimizma« in so zaradi tega zmogla premagovati celo zgodovinske danosti, ki se jih brez revolucionarnega (razrednega!) boja ne da spremeniti. A slovensko gledališče se je, in to je temeljna misel Janka Travnca in njegovega osnutka Zgodovine slovenskega gledališča, prve knjige po »spominski knjigi« Antona Trstenjaka iz leta 1892, navkljub kulturnopolitičnim razmeram, ki so vladale v avstro-ogrski monarhiji, tej ječi narodov (!), v zadnjih dveh, treh desetletjih zmoglo samoorganizirati (česar npr. ni zmoglo delavstvo!) in je 29. septembra 1892 krenilo po Lattermannovem drevoredu na dolgo in sijajno pot, ki se ni končala niti sto let pozneje, ampak nas še vedno vodi naprej, četudi skorajda ne poznamo več ne narodnega optimizma, navdušenja in zanosa, še manj pa so za nas predstave slovenskega gledališča »narodno slavje«!