

»Nemoralno samo po sebi«: gledališka cenzura in vzgoja nravi v dolgem 19. stoletju

KATJA MIHURKO PONIŽ

CITATA V NASLOVU NI PODPISAL cenzor, temveč kritik cenzure Karl Theodor Welcker leta 1848. Njegova misel se nanaša na vsako obliko cenzure, a hkrati razkriva, kako ambivalenten je bil pojem morale, ki so si ga prilaščali tako cenzorji kot njihovi nasprotniki.

Uprizoritvena umetnost je imela vselej poseben položaj med različnimi vejami umetnosti, saj je, kadar je šlo za oblike ljudskega gledališča, dosegla velik krog ljudi. Zato je bilo gledališče tudi v žarišču zanimanja oblastnikov in velikokrat izpostavljeno različnim oblikam prepovedi. V Habsburški monarhiji je cenzura zaznamovala dolgo 19. stoletje, ki je bilo v političnem pogledu revolucionarno razburkano predvsem zaradi nacionalističnih teženj po večji samostojnosti. Po drugi strani je to obdobje tudi čas velikih premikov na družbenem področju in na področju intimnega življenja državljanov, saj začne v javnost najprej prodirati meščanski, bidermajerski pogled na zakon in družinska razmerja, v drugi polovici stoletja pa se začne spreminjati tudi družbena vlog žensk, kar konservativni krogi dojemajo in razlagajo kot propad moralnih vrednot. Res je, kot ugotavlja Norbert Bachleitner, da je bilo v 19. stoletju v primerjavi z razsvetljenstvom več pozornosti cenzurnega aparata usmerjeno v teme, ki so povezane s politiko (gl. Bachleitner 2017: 242). Vendar to ne pomeni, da je bilo zaradi tega morali posvečeno manj skrbi. V nadaljevanju želimo to trditev dokazati z analizo policijskih zapisnikov, ki se nanašajo na uprizoritve Dramatičnega društva v Ljubljani v obdobju 1887–1914. V prvem delu prispevka na podlagi ohranjenih dokumentov pregledno obravnavamo, kako je kriterij moralno neoporečnega dela postal sestavni del cenzurnih praks v dolgem 19. stoletju. V drugem delu je v ospredju mikroprostor ljubljanskega gledališča in raziskava, kako se v ohranjenih policijskih zapisnikih odraža cenzuriranje dramskih besedil, ki prikazujejo z moralo povezane tematike. Pri tem se osredinimo

na študijo primera o cenzuriranju drame *Školjka* Alojza Kraigherja. V zaključku razložimo, kako je cenzura povezana s kulturno zgodovino družbenega spola.

Morala in gledališče

Z zgodovinskim razvojem moralnosti oziroma nrvstvenosti se ukvarja nrvstvena zgodovina (die Sittengeschichte), ki vključuje številne teme, med katerimi je pozornost največkrat usmerjena v tiste, ki so povezane z erotiko in seksualnostjo. Kot piše Janez Polajnar, se je v nasprotju z nemškimi (protestantskimi) deželami, »slovenski nauk o moralnem življenju izoblikoval v za katoliški prostor nadvse značilnem strahu pred pohujšanjem« (Polajnar 2008: 5). Ta proces je povezan tudi z razvojem meščanstva, ki je svojo samopodobo izoblikovalo na podlagi ideje o krepostih in drugih moralnih vrednotah, ki odlikujejo meščana oziroma meščanko, a jih zaman iščemo pri plemstvu ali nižjih slojih. Ta proces se v širšem evropskem prostoru začne odvijati v 18. stoletju in se odraža v moralnih predpisih, obnašanju in tudi v psihičnih strukturah posameznika (gl. Elias 2001: 81). Kot dodaja Polajnar, je v »19. stoletju meščanstvo zaradi te samopodobe postalo poleg Cerkve (kot prve moralne avtoritete) tudi nekakšna druga moralna avtoriteta« (Polajnar 2008: 9). Odnos do spolnosti se je spreminjal, posledično tudi prag »občutenja sramu in nelagodnosti«, »spolnost in užitek v njej so vedno bolj povezovali z gnusom in moralnim padcem« (Polajnar 2008: 9). O spolnosti se je, kot je lucidno ugotovil že Michel Foucault, ogromno pisalo, a hkrati se v določenih okoljih in prostorih, največkrat takih, v katerih so se gibale neporočene ženske, o njej sploh ni smelo govoriti. Odlika mladih žensk je bila spolna neizkušenos, ki je bila tesno povezana s sramežljivostjo. Privzgojena sramežljivost je bila posebna oblika samocenzure, ki je že v kali zatrla kakršno koli soočenje z nečistostjo, kakor je slednjo za žensko določala meščanska ideologija, ali kakor je zapisal Foucault: »Ne da bi bilo to treba reči, je moderna sramežljivost dosegla, da se o seksu ne govori, in to s samim delovanjem pripovedi, ki usmerjajo ena k drugi: nemosti, ki s samim molkom nalagajo tišino. Cenzura.« (Foucault 2000: 21)

Panoramski pogled na zgodovino morale v dolgem 19. stoletju razkriva, da je bilo v *fin de siècle* »posameznikovo spolno življenje že povsem izoblikovan konstrukt javnega interesa in tako pod družbenim kot tudi državnim nadzorstvom« (Polajnar 2008: 16). Glede na tematiko pričujočega prispevka

nas zanima, kako je država preko gledališke cenzure vzpostavljala nadzor nad posameznikovim intimnim življenjem. Začetki tega procesa segajo v dobo razsvetljenstva in vladavino Marije Terezije. Četudi, kot piše George L. Mosse, buržoazija ni imela enake politične moči kot plemstvo, »se je njen življenjski slog razširil navzgor v aristokracijo in navzdol v nižje razrede« (Mosse 2005: 13). Idealu moralne čistosti je sledila tudi habsburška monarhinja in jo prenesla v polje uprizoritvene umetnosti, kjer se je udejanjila v cenzuri.

Zgodovina avstrijskega cenzuriranja nemoralnosti v gledališču

Avstrijska cenzura, ki nas zanima v povezavi s slovenskim gledališčem dolgega 19. stoletja, je uprizoritveno umetnost omejevala od razsvetljenske dobe naprej, pred tem so bile le posamezne, nesistematične in samovoljne prepovedi (gl. Bachleitner 2018: 165–166). Da je za cenzuro zaslužno prav razsvetljenstvo, se zdi na prvi pogled paradoksalno, saj je prosvetljeno stoletje prineslo številne pozitivne spremembe, še posebno za širši sloj prebivalstva. A prav skrb za ljudsko vzgojo oziroma izobraževanje je narekovala številne premisleke o tem, kaj je primerno za ušesa in oči širokih ljudskih množic, »ljudje naj bi se s pomočjo t. i. 'dobre literature', ki bi jo zanje izbrala država, izobrazili v boljše državljane, ki bi tako v prihodnje bolje služili državi« (Pastar 2020: 154). Pri tem je bilo pomembno, da sta se literarni okus in morala državljanov dvignila na višji nivo, šolanje naj bi državljane osvobodilo nevednosti, obiskovanje gledališča pa bi prispevalo k njihovi moralni omiki (gl. Glossy 1897: 239), z odra je bilo treba pregnati obscenosti, nerazumnosti in grobosti (gl. Bachleitner 2010: 72).

Moralna preobrazba avstrijskih državljanov in državljanek je bila za cesarico Marijo Terezijo zelo pomemben projekt, ki ga je zastavila na več področjih. Leta 1752 je ustanovila npravstveno komisijo (die Keuscheitskommission), ki je delovala tudi po njeni smrti in jo je je ukinil šele cesar Franc II. na začetku 19. stoletja, vendar je policija tudi kasneje izvajala nadzor nad moralo v državi. Npravstvena komisija ni bila cesaričin izum, saj so v nekaterih nemških mestih, kjer so imeli jezuiti močan vpliv, delovale že v 16. stoletju. V Avstriji so bili žrtve pregona prostitutke, heteroseksualne osebe v izvenzakonskih spolnih razmerjih in homoseksualci (gl. Trupp 2017).



Slika 1. Johann Hieronymus Löschenkohl: Plačilo za razuzdanost (svarilo za druge) (ok. 1782). Muzej Dunaj.

Marija Terezija je hitro spoznala, da je prepad med intelektualnim in ljudskim gledališčem, ki je temeljilo na improvizacijah, grobih in vulgarnih šalah, ogromen in da je za spremembe nujno narediti posege v načine in teme uprizarjanja. Najtrši oreh je so bile t. i. ektemporacije, improvizacijske prakse, ki so prevladovali v uprizoritvah potujočih skupin, nastopajočih pred preprostimi občinstvom. Iz t. i. licenc iz dobe Marije Terezije je razvidno, da je pri improviziranih uprizoritvah velikokrat šlo čez meje tistega, kar je oblast lahko sprejela, saj komedijanti niso sledili priporočilom, da morajo paziti na častitljivost in skromnost, da morajo, kar je škandaloznega in nečistega, prikriti, torej da naj ne uprizarjajo nespodobnih in neprimernih predstav – sicer so morali po predstavi plačati kazen, kakor navaja Carl Glossy, avtor najbrž prve strokovne študije o avstrijski gledališki cenzuri (gl. Glossy 1897: 246). Že leta 1752 se je cesarica zgražala nad predstavami z burkaškim likom Bernadonom in zahtevala, da se besedila pregledajo pred uprizoritvijo ter iz njih odstranijo vse umazane in dvoumne besede. Pri tem je imela nemalo prostovoljnih cenzorjev in te čistune so, denimo, motile besede »Lustschloss« (dvorec užitkov) in »Stricknadel« (pletilka) (gl. Glossy 1897: 295), za katerimi so prepoznali pomene, ki so bili za krepotna ušesa problematični. Deset let kasneje je Johann Heinrich Gottlob Justi predlagal, naj vladarica nastavi človeka z dobrim vpogledom, okusom in

plemenitim srcem, ki bi sledil končnemu cilju komedije, to je spodbujati kreposti in dobre nravi, a njegov predlog ni bil uresničen. Tako je monarhinja v začetku sedemdesetih let ugotavljala, da po vaseh burkači še vedno nastopajo in igrajo pohujšljive igre (gl. Glossy 1897: 249), zato se je odločila za bolj sistematičen pristop, torej prepoved. Ekstemporacije, še posebno na predmestnih in podeželskih odrih, je bilo namreč najtežje nadzorovati (gl. Glossy 1897: 250). Marije Terezije ni skrbela le vulgarnost predstav, temveč tudi ohlapna morala igralskega življa, saj je tudi to lahko pohujševalo ljudstvo. Zato je obsodila zveze plemstva z igralkami in prepovedala tovrstna razmerja, a pri tem, kot poroča Glossy, ni bila uspešna, saj je celo državni minister občeval s francoskimi igralkami (gl. Glossy 1897: 251).

Med tistimi, ki jih je nemoralnost komedijantov in gledaliških predstav zelo skrbela, je bil tudi Joseph von Sonnenfels. V različnih moralnih listih, predvsem v *Pismih o dunajskem odru* (*Briefe über die wienerische Schaubühne*, 1768), je opozarjal na vpliv razuzdanosti v gledališču na ljudske množice. Na dvor je leta 1770 poslal spomenico, v kateri je apeliral, naj poskrbijo za kultiviranje meščanstva v tem pogledu. Kako pomembna je bila njegova pobuda, kaže tudi to, da jo je podprl dramatik in državni svetnik Tobias Gebler, saj je tudi on opazal, da je preveč predstav, ki so kvarne za нрав ljudstva. V spomenici *Promemoria* (1770) je Sonnenfels še natančneje opredelil, na kakšen način naj deluje cenzura gledališča in kako je povezana z omiko oziroma moralo. Svoj spis začne z besedami, da podpisani nalogo gledališke cenzure razume kot laskav dokaz, da so njegova načela o pravstvenosti na odru naletela na dober sprejem pri cesarju in obljublja, da se bo nemoralnosti in nespodobnosti zoperstavil s sovraštvom do obeh. Obljublja tudi, da bo neizprosno pri brisanju sramotnega madeža z odra in narodovih nravi. Opozarja še, da ekstemporacije še vedno niso povsem pregnane z odra in da je potrebno narediti vse, da jih ne bo več, zato cenzorju ne sme biti predloženo le besedilo, temveč tudi opis kostumov in kretenj, saj se tudi v tem lahko skriva nespodobnost. Prav tako je treba, piše Sonnenfels, pogledati že cenzurirane tekste, saj je morda tudi v njih še kaj nespodobnega, kar so cenzorji spregledali. Ob tem poudari, da cenzura ne kultivira le narodovega okusa, temveč tudi nravi in občevanje (gl. Glossy 1897: 259–261).

Ko je bila odstranjena ovira improvizacijskega gledališča, je bilo razuzdanost lažje preganjati, saj je v besedilu cenzor lahko označil mesta, ki jih ni bilo dovoljeno uprizoriti. V skrbi za moralnost ljudstva je tako cenzor prečrtal, kar

ni bilo primerno, da bi bilo izgovorjeno na odru, saj bi v ljudski domišljiji povzročilo neprimerne predstave. Četudi je bilo poleg morale nevarno področje še vse, kar je bilo povezano z neprimerno obdelavo religioznih tem ali z drugimi oblikami nasprotovanja cerkvi, pa tudi kakršne koli kritike oblasti, ne le aktualne, temveč nasploh, in predstavnikov državne uprave, je o tem manj govora kot o morali – najbrž zato, ker je bilo to lažje opredeljivo in določljivo.

Sonnenfels je naloge cenzorja opravljal le eno leto, a je ostal siva eminenca v vprašanih cenzure. Njegovo mesto je prevzel Franz Karl Hägelin, ki je imel glede vzgoje nravi s pomočjo gledaliških uprizoritev podobne poglede. Tudi pod njim je cenzura zelo strogo obravnavala moralne zadeve. Marsikatera igra je bila prepovedana, ker je preveč realistično prikazovala temne strani življenja. Pogosto so gledališča avtorjem sama zavrnila igre, ki bi lahko razburile cenzuro. Zakonolom ni imel kaj iskati na odru. Tako je bila neka žaloigra v Dvornem gledališču zavrnjena, kakor je razvidno iz zapisnikov vodstva te ustanove, ker cenzura nikoli ne bi mogla na odru trpeti ženske, ki govori, kako sovraži moža in ljubi ljubimca (gl. Glossy 1897: 281). Tudi naslednik Jožefa II., cesar Franc, je ukazal, da mora cenzura dobro paziti, da ne dopusti ničesar, kar bi lahko žalilo dobre nravi (gl. Glossy 1897: 294).

V takem vzdušju je Hägelin izoblikoval svojo cenzorsko politiko, kakor jo razberemo iz razvpitih navodil ogrskim cenzorjem, zapisanih leta 1795. Za Hägelina je gledališče šola nravi in okusa (nav. po Glossy 1897: 299), zato so morali temu posvetiti veliko prostora. Dramo primerja z ezopsko basnijo, saj je v obeh prisoten nauk. Ali kot povzame avtor: na splošno velja pravilo, da mora biti vrlina vedno videti prijetna, pregreha pa mora vzbujati prezir (nav. po Glossy 1897: 302). Tema igre in prikazana dejanja v dramskem besedila ne smejo nikoli biti taka, da bi ostala na koncu nemoralna dejanja ali zločini nekaznovani. Za Hägelina je še zlasti pomembno, kako je prikazana ženska, saj poudari, da moške osebe lahko vrlinam nastavljajo pasti, skušnjave in celo počnejo kazniva dejanja, vendar ženska nikoli ne sme pokazati, da se je v to past ujela, niti navidezna privolitev ni sprejemljiva. Če se ženska pretvarja, da se strinja z moralno nesprejemljivim predlogom ali se pretvarja, da gre s pokvarjenim ljubimcem na zmenek zato, da bi ga osramotila, mora publika to vedeti že od samega začetka in ne sme biti v dvomih, dramatik naj dejanje zastavi tako, predlaga Hägelin, da ženska prijateljici odkrije namen svojega prikrivanja. V nobeni predstavi ne smejo biti tolerirane vzdrževane ljubice,

tudi zato Schillerjeva igra *Kovarstvo in ljubezen* ni smela biti uprizorjena v avstrijskih gledališčih. Liki prešuštnic prav tako ne sodijo na oder. A ob tem Hägelin ugotavlja, da je snov lahko povsem sprejemljiva, a igra vseeno ne sme biti uprizorjena, saj so lahko problematična mesta skrita v dialogih. Ta spotalkljiva mesta se lahko, kot piše cenzor, popravijo, ne da bi bilo potrebno zavreči celotno igro. A pri tem opozarja, da cenzura ni odgovorna za popravke spornega besedila in nadomestitve odlomkov, ki jih je cenzor zavrnil. Četudi – kot še doda – on to iz posebne vneme in ljubezni do umetnosti in morale kljub temu že 25 let počne in to celo v verzih. Za take stvari bi moral avtor poskrbeti sam, še pravi Hägelin, cenzura le zavrže in prečrta; če naredi več stvari, je to zgolj dobronamernost od avtorja in znak posebnega izkazovanja dobrih namenov (nav. po Glossy 1897: 317–320).

A kako odkriti vse pomanjkljivosti v dialogu, ki so povezane z moralo? Hägelin pravi, da je to neizčrpen problem, zato cenzorju ne more dati boljšega praktičnega pravila od tega: na publiko je treba gledati kot na omikano, vzgojeno družbo, do katere je treba biti spoštljiv. Kar je torej v takšni družbi mogoče povedati brez spotike, ne glede na temo, je mogoče povedati tudi v gledališču. Torej je samoumevno, da umazanih in kosmatih izrazov, dvoumnosti, od katerih mora častitljiva oseba zardeti, ni mogoče dovoliti. Da bi stvari nekoliko olajšal, Hägelin poda nekaj bolj natančnih napotkov in sicer pravi, da je znano, da v civilizirani družbi ne imenujemo vseh predmetov, še posebej ljubkovalnih, s pravimi imeni, ampak zadevo izrazimo tako, da se krepostnih, moralnih ušes ne užali. Ko se v komičnih igrah govori o prešuštvu, se to imenuje nezvestoba ali kršenje zvestobe, ne smejo pa se tolerirati izrazi kot »nositi rogove« ali »jih natakiniti«, reči je treba, prevarati moškega, prelomiti zvestobo. A tudi tukaj Hägelin poudari težavnost cenzorskega dela. Besede, ki označujejo čutne razvade, v tragedijah nikoli niso tako opazne kot v komičnih igrah, kjer se osebe lahko šalijo. Tako grofica Orsina v Lessingovi *Emiliji Galotti* Marinelliju z izjemno ostrim tonom pravi »zvodnik«, a prav zaradi obsojajočega tona to ni kamen spotike za cenzorja. To je tudi razlog, da lahko cerkveni govorniki na prižnici skoraj vse tovrstne razvade poimenujejo s pravim imenom, saj vedno govorijo v resnem in kaznovalnem tonu, ki v komičnih pogovornih tonih ni primeren (Hägelin v Glossy 1897: 326–327) Toda, še doda avtor, zaželeto je treba srečo cenzorju, ki je sposoben prepoznati vse odtenke besede ali fraze, ki so dvoumne, in jih ob tem uporabljajo še različni sloji ljudi (nav. po Glossy 1897: 327–328).

Norbert Bachleitner piše, da se je cenzura v 19. stoletju spremenila iz inštrumenta za prosvetljevanje ljudi v inštrument zatiranja nepriljubljenega (političnega) mišljenja v službi ohranjanja reda (gl. Bachleitner 2010: 92), kar nedvomno drži. A moralne teme niso bile zaradi tega nič manj pod drobnogledom cenzure. Tako tudi Bachova gledališka odredba ne zaobide morale, saj prvi odstavek šestega člena pravi, da morajo imeti vse uprizoritve dovoljenje »in da se tudi v tem, kako se kaka igra speljuje (v sceno spravi, kakošna je oprava i.t.d.) nič pohujšljivega in nič za javno spodobnost žalivnega ne najde« (Bach 1850: 1977).¹ Prav tako je še vedno obstajal strah pred improviziranjem, saj zadnji, deveti člen, izpostavlja kazen za »odstopljenja od potrjenega besednega stika (tekst) gledališnega dela (ekstemporacije)« (Bach 1850: 1977). Bachova navodila izhajajo iz sprememb kazenskega zakonika, ki razkrivajo, da je javna moralnost postala »zakonsko jasno in nedvoumno zaščiten javna dobrina« (Polajnar 2008: 27). V zakoniku se je »v času na prehodu iz 18. v 19. stoletje kot samostojen člen oblikoval člen o zaščiti javne nravnosti« (Polajnar 2008: 27). Kot še piše Janez Polajnar, je bilo s tem opredeljeno kršenje morale kot »zaščita nravnosti kot pravne dobrine, ki pripada ženski«, šlo je za »sankcioniranje žalitve ženske sramežljivosti« (Polajnar 2008: 28). Ta sprememba je bila v zakonik vnesena leta 1852, in sicer v člen 500, ki opozarja, da gre kot to kategorijo kaznovati »a) nečistost; b) veliko in obče pohujšljivo razžalitev nravnosti ali sramežljivosti; c) beračenje; d) prepovedane igre; e) pijanstvo; f) druge večje nenravnosti« (Polajnar 2008: 28).

Na začetku novega stoletja je ministrski predsednik Ernest von Koerber (1900–1903) Bachov gledališki red revidiral in v uredbo zapisal nekaj novih napotkov. Tudi njemu se je zdelo pomembno, da se ne sme žaliti »članov najvišje cesarske rodbine«, prav tako nesprejemljiva je bila razžalitev vere in kar koli, kar bi ogrozilo dobre mednarodne odnose. Glede morale je Koerber zapisal, naj oder »ne bo nedostopen razpravljanju vsakovrstnih razporov, samo razvidno mora biti, da je problem etično osnovan«. Vendar je dodal, da je »golo poželjivost« treba »prav tako odvrčati z odra, kakor je že od nekdaj izključena iz družabnega občevanja«.²

¹ V izvorniku objavljeno pod naslovom *Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850 (Theaterordnung)* v: *Reichsgesetzblatt Allgemeiner Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich. CLIV. Stück. Ausgegeben und versendet am 30. November 1850. 454. Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850, str. 1976–80.*

² Prevod Koerberjeve uredbe hrani Arhiv Slovenije (ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 166), v izvorniku je objavljena pod naslovom *Erlaß des Ministeriums des Inneren*

Avtoritarna policijska država je torej vzpostavila sistem, kjer je bilo gledališče v vsakem kotičku monarhije povsem pod nadzorom, cenzura se je preobrazila iz sredstva za omiko ljudstva v sredstvo za represijo vsega, kar se je zdelo povezano s prevratništvom, nespoštljivostjo do cerkve in razvratom. Ker je država subverzivno moč gledališča v 19. stoletju videla predvsem v risu političnega, je leta 1803 cesar pooblastil dvorno policijo za izvajanje cenzure v gledališču. Podeljevanje dovoljenj za gledališko uprizoritev (torej za programe, besedila in izvajanje dramskih, opernih, plesnih in glasbenih predstav) je sodilo pod pristojnost Deželnega predsedstva, natančneje pod policijski oddelek.

Policija je tako odločala o dovoljenju za uprizoritev, cenzorji so samo izrekli predloge. Vsa besedila so morala biti dostavljena v pregled cenzorju in sicer v dveh izvodih, en je bil nato poslan gledališču, drugega so hranili, da so lahko preverili, ali je gledališče upoštevalo vse pripombe. Običajno so bila besedila, ki so bila dovoljena na Dunaju, v krajih v avstrijskih provincah samo potrjena glede na tamkajšnje mnenje cenzure, to je še posebno veljalo za igre, ki so jih igrali v Burgtheatru. V drugih mestih monarhije je cenzura veljala za liberalnejšo kot v prestolnici. Kljub cenzuri predloženega dramskega besedila je cenzor lahko prisostvoval tudi vajam in predstavam. Med predstavo igre *Lepa Helena* v ljubljanskem nemškem gledališču je cenzor, kakor je pisal Ivan Tavčar, »tičal za kulisami in pazil, da se dotična lepa Helena morda preveč ne razkrije pred občinstvom« (Tavčar 1900: 1).

Policijski zapisniki, morala in cenzurne črte v slovenskem gledališču

Cenzorji so tekste le redko popolnoma prepovedali, največkrat so bile izražene različne zahteve po spremembah naslova, črtanju besed ali stavkov. Ob policijskem uradniku, ki je opravljal stalno vlogo cenzorja, so delovali tudi njegovi svetovalci. Iz cenzurnih aktov lahko razberemo, da sta v tej vlogi v začetku 20. stoletja nastopala Fran Milčinski in Anton Funtek. Občasno ju je cenzor naprosil, da sta podala svoje mnenje. To se je denimo zgodilo, kakor je razvidno iz ohranjenih zapisnikov, pri cenzuriranju igre *Florette in Patapon* Charlesa-Mauricea

vom 2. April 1906, B. 6385/ M. I., betreffend die Handhabung der Theatencensur, v: *Verordnungs-Blatt des k. k. Ministeriums des Innern*, št. 7, str. 82–83.

Hennequina in Cankarjevih *Hlapcev*. V obdobju 1887–1913, za katerega imamo ohranjene cenzurne akte, ki se nanašajo na uprizoritve Dramatičnega društva, je bil do začetka leta 1909 cenzor policijski svetnik Oskar Wratschko.³

Januarja 1909 je bil Wratschko, kot je bilo zapisano v časniku *Narodni dnevnik*, imenovan na novo delovno mesto v Trst (Anon 1909: 3). Od tam pa so v Ljubljano poslali uradnika Pertota in Trnovsa. Sklepamo, da sta opravljala tudi naloge cenzorjev, saj je cenzorjev podpis na nekaterih dokumentih od marca 1909 zapisan s črko P. (domnevamo lahko, da je bil to Mihael Pertot), na drugih je podpis, ki ga preberemo kot Ternovec (očitno je bil zapis imena v časniku napačen, saj v Adresarju za Kranjsko (leto 1912) najdemo policijskega komisarja dr. Stanislava Ternovca.

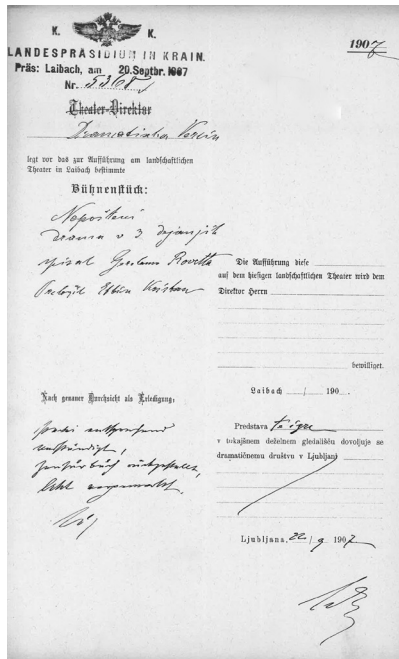
V posebno zahtevnih primerih je provincialni cenzor lahko poslal besedilo tudi na Dunaj, kjer je deloval centralni cenzurni urad.⁴ Akt o cenzuriranju drame je vseboval podatke o delu in v primeru, da ni bilo nič spornega, je delo dobilo oznako, da se uprizoritev dovoli. Običajna dikcija za zahtevane spremembe pa se je glasila, da se dovoli uprizoritev, če bodo izpuščena mesta, ki

³ Wratschko, kot lahko rekonstruiramo iz zapisov, ki jih najdemo v časopisih, ni bil nenaklonjen slovenski besedi. Leta 1885 najdemo njegovo ime v *Ljubljanskem listu* med dokaj redkimi naročniki na Jurčičeva zbrana dela (Anon 1885: 3). V *Slovenskem narodu* se je njegovo ime pojavilo ob aretaciji inženirja Matka Prelovška, ki naj bi ga brez pravega povoda aretirali orožniki in se nato sklicevali, da so to naredili, da bi zaščitili Wratschka. *Slovenski narod* je takrat zapisal: »Svetnika Wratschka pozna vsak otrok, vsakdo ve, da je svetnik Wratschko ne le natančen, nego tudi preudaren uradnik, ki iz hudobije še nikdar ni ničesar storil. Sitna je služba policijskega svetnika ali gosp. Wratschko jo je vedno izvrševal taktno in pametno. Imel je svetnik Wratschko že pri nebroj konfliktnih intervenirati, a vselej je to storil taktno in obzirno in vselej z uspehom. Svetnik Wratschko ne potrebuje v Ljubljani nobenega varstva, ker njemu ne bo nihče nič žalega storil« (Anon 1908: 1).

⁴ Zanimivo raziskavo cenzurnih aktov, ki jih hrani arhiv Spodnje Avstrije v St. Pöltnu, je opravila Barbara Tumfart. V arhivu je našla tudi t. i. cenzurno knjigo, v kateri so bile označene zahteve po črtah, kar ji je omogočilo natančno raziskavo. Tumfart opozarja, da je iz cenzurnih aktov in knjig razvidno, kaj je bilo denimo v Nestroyevih besedilih zaradi cenzure izpuščeno pri prvem natisu, ki je zaradi cenzure drugačen od rokopisa (Tumfart 2007: 106). Primerjava njenih ugotovitev o cenzuriranju mest, ki so povezana z moralo (in drugimi temami), razkriva, da se postopki cenzorjev s področja Spodnje Avstrije niso bistveno razlikovali od ljubljanskih.

jih je cenzor včasih v celoti navedel, včasih pa je zapisal le strani in dodal, da so črte označene v predloženem besedilu. Obrazci so bili v nemščini, za slovenske predstave so uporabljali obrazec, v katerem je bil del besedila v slovenščini.

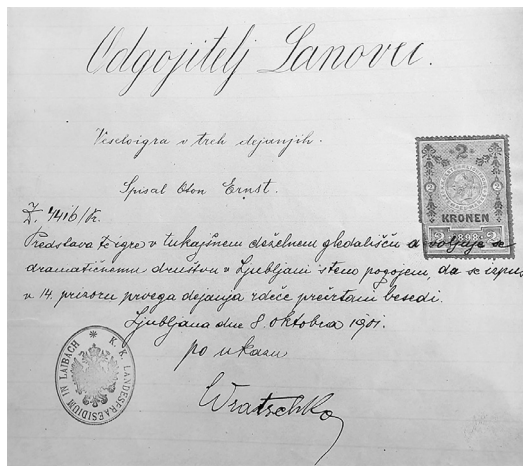
V gradivu Deželnega predsedstva za Kranjsko (AS 16, škatle 167–169) so shranjene številne odločbe o opravljenem cenzurnem postopku.⁵ Pregledali smo odločbe, ki se nanašajo na zahteve za odobritev Dramatičnega društva v Ljubljani in sicer smo pregledali 379 zapisnikov. Pri večini je cenzor dovolil uprizoritev.



Slika 2. Zapisnik o cenzuri *Nepoštenih* Gerolama Rovetta, 1907. Arhiv Republike Slovenije, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 5386.

⁵ Na te dokumente je opozoril že Dušan Moravec (1974), delni popis je naredila tudi Ana Ugrinovič v diplomski nalogi *Cenzura in gledališče* (2001). O njih piše tudi Blaž Lukan (1997).

Iz odločb je v večini primerov razvidno, kaj je cenzorja zmotilo, včasih pa so navedene le strani. V teh primerih je mogoče ugotoviti, na kaj se je pripomba nanašala le, če je ohranjen cenzorski izvod ali kakšen drug izvod, ki je bil uporabljen za študij predstave. Nekaj teh izvodov hrani Slovenski gledališki inštitut, ki je prevzel knjižnico Dramatičnega društva.



Slika 3. Cenzurni zaznamek v izvodu Dramatičnega društva (Oton Ernst: *Odgovitelj Lanovec*). Slovenski gledališki inštitut.

O omenjenih zapisnikih piše že Dušan Moravec v raziskavi slovenskega gledališča v obdobju 1892–1918. Opozarja, da je pri Linhartovem *Matičku* cenzura črtala tako, da je šlo predvsem za moralo: »[...] baronu, na primer, so bile črtane tudi besede 'Dokler me veseli svojo ženo ljubiti, jo ljubim; kadar me pa več ne veseli, si pa druge poiščem. Kaj bi se neki silil.' – *Matičku* pa, v zadnjem dejanju: 'Milostljiva gospa! Sama sva, noč je, kdo nama brani'« (Moravec 1974: 84). Iz policijskega zapisnika za uprizoritev leta 1898 je razvidno, da so bile črte na sedmih mestih. Ko Nežika govori o tem, da jo želi baron kupiti, je cenzor Wratscko prečrtal naslednje: »ino ti bi veselje imel mu plajš deržati«. ⁶ Seveda je bila nesprejemljiva besedna zveza »kurbe sin«, pa tudi baronovo modrovanje o ženskah: »Komaj začnejo ljubiti, tak nas ljubijo in nas ljubijo danes kakor včeraj, jutri kakor danes in tako večno naprej, da smo mi siromaki hkrati siti in

⁶ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168, št. 6173.

lačni.«⁷ O tem, da je biti z žensko veselje in užitek, slovensko občinstvo prav tako ni smelo slišati, saj je morala biti naslednja baronova replika izpuščena: »Tukaj imaš denarje, še enkrat tolikanj, kakor sem ti obljubil. Veselje, katero zdaj pri tebi uživam, mi vse obilno plača.«⁸

Še bolj problematično pa je bilo, da ženska čuti spolno željo, zato je bil prečrtan naslednji dialog med v baronico preoblečeno Nežko in Matičkom:

Matiček: Al čutijo kakšne želje?

Nežka: Al jih čutim? – Saj sem ženska!

Matiček: Vaša gnada, samá sva – noč je – kdo nama brani?⁹

Kot je razvidno iz poglavja Toneta Smoleja v tej knjigi, je cenzor prečrtal veliko besed, ki so se v tujih dramah nanašale na ljubezen in spolnost, iz česar bi lahko sklepali, da nobena beseda ali kretnja, povezana s spolnostjo in telesnostjo, ni imela možnosti, da bi bila izrečena oziroma pokazana na odru. Vendar pregled zapisnikov dram, ki so bile odobrene brez kakršnih koli črt, razkriva, da je cenzor marsikaj tudi dovolil. Kot prvi tak primer navedimo Cankarjevo komedijo *Za narodovo blagor*, uprizorjeno 13. decembra 1906. Grozdove besede nečakinji o odvečnih čipkah na prsih in beseda razbrzdano, ga niso zmotile, medtem ko je leta 1899 denimo prepovedal besedo »poželenje« v Ibsenovih *Strahovih*¹⁰ in »prelomiti zvestobo možu«¹¹ v igri *V Ječi* Rodericha Juliusa Benedixa, beseda »varala« pa je bila problematična še leta 1904 v *Japonski vazi* Paula Bilhauda in Charlesa-Mauricea Hennequina. Povsem izpuščen iz uprizoritve je moral biti tudi naslednji dialog iz leta 1901 igre *Nadzornik spalnih vozov* Alexandra-Charlesa-Augusta Bissona:

Mont. Mlada ženska mora vsako noč zmagati vnovič.

Aur. Ne govori vendar tako umazano.

Mont. O tebi ne govorim!¹²

Leta 1900 je o cenzuri pisal Ivan Tavčar v *Slovenskem narodu*, na več mestih je izpostavil tudi odnos do morale. Najprej je posmehu izpostavil cenzorja: »Pred

⁷ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168, št. 6173.

⁸ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168, št. 6173.

⁹ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168, št. 6173.

¹⁰ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168, št. 5590.

¹¹ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168, št. 1070.

¹² ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 168a, št. 5068.

vsem je naš gledališki cenzor silno moraličen človek, tako moraličen človek, da se bom jako čudil, če ga po njegovi smrti ne bodo slovesno svetnikom proglasili.« Dodal je še: »Pri nas nima gledališki cenzor nobene večje skrbi, kakor to, da, če le mogoče, zabrani vsako tudi navidezno nespodobnost in nedostojnost« (Tavčar 1900: 1). Pri tem spomni na cenzuriranje prizora iz *Hamleta*, kjer danski kraljevič ni smel ležati v Ofelijinem naročju in reči, da je »jako prijetno ležati pred nogami svoje ljubice« (Tavčar 1900: 1).

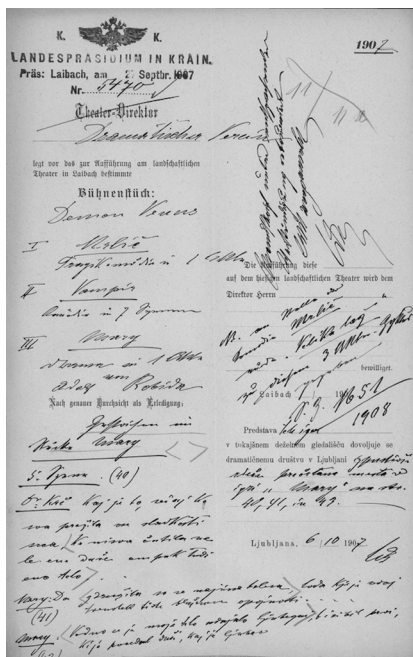
Tavčarjev zapis razkriva, da cenzura ni bila vedno le preventivna, temveč je posegala tudi v uprizoritve, iz česar je razvidno, da se je cenzura še vedno bala režijskih domislic in improvizacij, ki jih predhodna cenzura rokopisa ali prisotnost cenzorja na vajah nista mogla preprečiti. Tavčar je namreč pisal tudi o cenzorjevem prežanju na odru, da se igralka ne bi preveč razgalila in dodal:

Še veliko hujše je cenzura postopala glede naših »Rokovnjačev«. Glede te igre ni v jednom samem hipu vse dodelala, ampak danes je zamorila nekaj, jutri pa zopet nekaj. Tako je cenzura v »Rokovnjačih« črtala nekaj stavkov šele potem, ko je bila predstava že dovoljena in so se »Rokovnjači« že dvakrat ali trikrat predstavljali. Šele potem je prišla in črtala še nekatere stvari, in da boste videli, kakšne so te stvari, hočem Vam nekoliko stavkov prebrati. Črtal se je odstavek: »Vino bova pila še danes, kakor Adam in Eva, ko sta pod figovim drevesom sedela in sladko vince iz okrogle buče pila.« Na celi tej stvari, če se izvzame figovo drevo, iz čigar peres se je naredila prva ženska obleka (Veselost), ni vendar nič sumljivega, k večjemu, kakor rečeno, se je odstavek črtal morda res zaradi »figovega drevesa« (Tavčar 1900: 1).

Zdi se, da cenzor res ni imel izdelanih jasnih kriterijev, kaj je pohujšljivo in kaj ne. To domnevo potrjuje tudi cenzurni postopek pri treh enodejankah Adolfa Robida (*Mary, Velika laž in Vampir*), združenih pod pomenljivim naslovom *Daemon Venus* (1908), ki so prestale branje skoraj brez cenzorjevih posegov.¹³ V vseh treh besedilih je v ospredju »erotična problematika s strindbergovsko tezo o ženski brezdušnosti« (Koblar 1973: 85). Če si približamo odlomke iz Robidovih enodejank, ki se nanašajo na spolnost in za cenzorja niso bili problematični, se začudimo, da so bile sprejemljive naslednje Maryjine besede: »Če bi mogla ravnati tako, kakor bi hotela, potem bi lahko danes izpila možu srčno kri, a jutri se ne bi zavedala več, da sem kdaj poljubljala njegove ustnice.« Ali naprej: »Poznaš me in veš, – saj sem te poznala še kot dekle, da ne priznavam v življenju ničesar drugega kot užitek in čut.« (Robida 1908a: 77)

¹³ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 5470.

Tudi tako nedvoumen dialog iz *Vampirja* je lahko bil slišán na odru: »Tedaj v teh objemih strasti in divje ljubezni ste me ljubili – takrat kot mrlič; kakor hitro ste pa zopet oživelí in se zavedeli, ste videli tudi v meni le moža, ki ga morate kot ženska mučiti in uničiti.« (Robida 1908b: 160) Je pa cenzor prečrtal naslednje stavke: »Ko nisva čutila ne le ene duše ampak tudi eno telo. / Združila so se najina telesa. / Vedno se je moje telo udajalo ljubezni, ti si bil prvi, ki je povedal duši, kaj je ljubav.«¹⁴



Slika 4. Zapisnik o cenzuri *Demon Venus* Adolfa Robide. Arhiv Republike Slovenije, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 5470.

Precej bolj odločno je cenzor posegel v dramo *Školjka* Lojza Kraigherja, ki je zato doživela krstno uprizoritev šele v novi državi. Dušan Moravec navaja, da se tedanji gledališki ravnatelj Friderik Juvančič, kakor razkriva njegovo pismo Lojzu Kraigherju, cenzure ni bal, »ta bi po njegovem mnenju kvečjemu črtala nekaj stavkov, ki pa bi se dali nadomestiti v drugi obliki« (Moravec v Kraigher

¹⁴ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 5470.

1975: 360). Vendar se je Juvančič zmotil, cenzor je namreč našel sporna mesta kar na petindvajsetih straneh. Moravec je zapisal, da je izvirni dokument, v katerem so označena ta mesta, izgubljen (kot kaže naša raziskava, se je spis, kjer so navedene črte, ohranil in je bil le založen), ga je pa imel v rokah Mile Klopčič, ki naj bi ta mesta prenesel v svoj izvod in ga dal na voljo Moravcu, ki je prepisal za izdajo v *Zbranem delu* vse črte in dodal, da so pripombe

imеле en sam namen – zaščiliti javno moralo na krajskem deželnem odru. In če primerjamo te črte z besedilom, ki je ostalo nedotaknjeno, vidimo na eni strani, da črte niso preštevile, na drugi strani pa celó, da je ušlo modremu svinčniku marsikaj skoraj enako spotakljivega. Predvsem pa je pomembna ugotovitev, da cenzura drame ni zabranila in da črte, ki jih je terjala, niso bile razlog za to, da delo ni prišlo na oder. To je treba posebej poudariti zaradi tega, ker pogosto prevladuje mnenje, da Školjka zaradi cenzure ni mogla biti uprizorjena ob svojem rojstvu; razumni možje, na primer Juvančič in Schwentner, so že v naprej vedeli, da bo zahteval cenzor samo črte, saj je šlo ob vsej spotakljivosti vendar za veliko manj nevarno delo, kakor so bili prepovedani Cankarjevi »Hlapci« (Moravec v Kraigher 1975: 364).

1. Dejanje. 2. prizor, 3. stran.
 Pepina: srečuje z ~~«nemški»~~ turisti.
 7. prizor, 15 stran.
 Pepina: gledala zvezde. ~~«In kakor.....nasproti»~~ Maks!
 8. prizor, 21. stran.
 Pepina: k sebi ~~«in njegove.....njenev telesa»~~ O dedec stari
 22. stran.
 Pepina: spreletela ude. ~~«ko se je.....v njej»~~ Ali razumel
 uživala nisek: ~~«moje telo je uživalo»~~ Jax sem inela
 23. stran.
 Pepina: a ko mi je prišlo ~~«konečno oznanenje»~~ odrešenje
 24. stran.
 Pepina: In ~~«če sem ga oplazila po ledih»~~ mi je zaigralo v huši
 10. prizor, 34. stran.
 Strelovka: nedolžni ~~«ki je se se -.....V...bratove»~~ Oh, ja!
 II. Dejanje. 16. prizor, 59. stran.
 Mako: Moje ~~«meso»~~ te je ljubilo, Pepina!
 Pepina: vai drugi ~~«In vai ljubijo z mesom»~~
 67. stran. 18. prizor.
 Mako: ravno tak ~~«prasec»~~ kakor Lubin.
 69. stran.
 Mako: da sem bil ~~«prasec»~~ dala si mi bila uloga.
 72. stran.
 Pepina: gnali v ~~«bordel»~~ Pomešnikinl.
 73. stran.
 Pepina: prišel o ~~«perverzni»~~ zahtevami.
 75. stran.
 Mako: tvoja usta ~~«tako rasčno je tvoje telo»~~
 76. stran.
 Mako: Seveda bi te ljubil ~~«Ta trenotek bi te ljubil»~~

77. stran.
 Mako: ki so jih rotilo ~~«tate rasčno noči»~~ Ne varajva se.
 Grešil sem ~~«tvoje gramo telo se je napolnilo»~~ Tvoje grešilo
 ljubemije! ~~«Tako lepa si v grehu! Tako čudovito lepo zmad»~~
 grešiti! in sedaj se hošes
 78. stran.
 Mako: dva in ~~«tvoj glad bi bil nasličen»~~ nikjer bi ne bilo
 79. stran.
 Mako: kakor bi ~~«barantat z dekletom na cesti»~~ in ti inš v obeh.
 III. Dejanje. 19. prizor, 85. stran.
 Tomin: Instinkti! ~~«Spolni nagon»~~ kakor ga čuti.
 86. stran.
 Tomin: zaigrajo visoko ~~«krog bokov»~~ Vi ste pa kakor
 84. stran.
 Tomin: po ljubemni ~~«in naravnost kriči njeno celo telo po noču»~~
 po ljubimim! A kakor bi ji bilo usojeno.
 ostareli deklici ~~«če se nesore smiliti svojega devštva»~~
 89. prizor, 104. stran.
 Lubin: tvoji ljubemni! ~~«narava mša toroj»~~ donosita
 stupa! Haha prijatelj moj!
 Tomin: ~~«fuj na gajni - bi rekl pri nas»~~
 111. stran.
 Lubin: ga je hati. ~~«namišno je toroj.....gallunqu»~~
 Podboj: ~~«in ta petelin si brskone ti!»~~ S tabo je trola.
 112. stran.
 Podboj: in rasčno ~~«na tej stopnji ravitka so ostali petelini»~~
 kakor si ti! človek pa je del naprej.
 113. stran.
 Podboj: žensk in enega ~~«bika»~~ Rodilo je toliko semak.
 ženskemu bitju ~~«prostituirati»~~ zapirati materinstvu.

Sliki 5 in 6. Zapisnik o cenzuri Školjke Lojza Kraigherja 1911 (cenzorjeve črte). Arhiv Republike Slovenije, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 2337.

A vendarle – mest, ki so bila sporna, je bilo več kot dvajset. Nanašala so se na besedišče, ki je bilo povezano s telesom in s spolnim užitkom (problematične so bile tudi besede kot je meso, spolni nagon, perverzen, greh, devštvo, boki,

ledja, noč, zakonska postelja), psovke (prasec), besede, ki so se nanašale na kupljivo ljubezen (bordel, prostitutirati se, barantati z dekletom na cesti), a tudi vzporejanje moških s samci iz živalskega sveta (bik na paši, petelin). Nesprejemljiva je bila tudi raba religioznega vokabularija v povezavi s posvetnim (Pepina pravi, »ko mi je prišlo končno oznanenje«). Cenzor je zahteval tudi dva daljša izpusta iz Lubinovih razpravljanj o spolnosti:

Narava nas torej ni ustvarila za pleme ... da bi trosili seme na cvet in na cvet? In ni ustvarila ženske za plod ... da bi sprejela in spočela in se zaprla in donosila? Ne! Ukazala je: poišči in potrosi in se zapri in kljochi ob nji, da donosita skupaj! (Kraigher 1975: 89)

Resnično je torej, da celo ovira pri ljubezni. Pa tudi sicer: vzemimo zakon! Spominjam se neke slike – ne vem, čigava je bila. V široki zakonski postelji ležita mož in žena. Požar, ki ju je ravnokar objemal, je ugasnil. Mož je utrujen zaspal, žena pa bedi poleg njega s skrbipolnim obrazom in s pogledom, izgubljenim v daljavo. In vidi se, da se ji podi po glavi misel kakor jezdec na konju, ki dirja preko polja in se ga vidi skozi okno. Na posledice misli, na misterij, ki se začneja to uro v nji ... A jaz bi se sprl s slikarjem. Saj ni res, da že takrat misli na plod. Niti žena ne. Sicer ne zaspi kakor mož, a jaz bi jo naslikal, kako škili k njemu izpod odeje in se ne more odločiti, ali bi ga požgečkala ali ne ... Haha! To bi bilo resnično življenje. – Na plod se pa spomni takrat, ko jo začneja ovirati v ljubezni. In spomni se z nevoljo v srcu, v najboljšem slučaju z navno udanostjo v srcu ... Torej niti žena, prijatelj! In ti iščeš pri možu očeta? Saj je rekel že Galen: Omne animal post coitum triste praeter mulierem gallumque. (Kraigher 1975: 94)

Kot je razvidno iz zapisanega, je cenzor precej posegel v tekst. Kako si torej lahko razložimo, da v Robidove enodejanke skorajda ni posegal? Številni stavki, ki so se nanašali na (predvsem žensko) spolno življenje, so bili pri Robidi neproblematični, pri Kraigherju pa prečrtani. Ali je mogoče, da cenzura v pregovorno birokratsko urejeni državi ni opravljala svojega dela tako dosledno in natančno, kot bi pričakovali? Zdi se, da je tako, kot vzrok bi morda lahko videli tudi nastop novih cenzorjev. Leta 1909 je dolgoletni cenzor, c. kr. policijski svetnik Oskar Wratschko namreč odšel na novo delovno mesto v Trst (Anon 1909: 3) in sta ga nadomestila dva nova uradnika.

A tudi Wratschko ni sledil, kot kažejo spisi, povsem jasnim kriterijem. Leta 1907 je denimo prepovedal burko *Florette in Patapon* Charlesa-Mauricea Hennequina zaradi lascivnosti (pod novima cenzorjema so jo sicer le tri leta kasneje igrali brez kakršne koli črte, le pod drugim naslovom, in sicer kot *Zakonske metode*). Iz česa je izvirala prepoved francoske burke? To lahko razberemo iz utemeljitev, kakor sta jih zapisala ocenjevalca Anton Funtek in Fran Milčinski.

Funtek je med drugim zapisal: »Igra je po vsej osnovi, zlasti pa v drugem dejanju tako lascivna, da vseskozi žali čut nravnosti; zategadelj mislim, da je nje uprizoritev na slovenskem odru brezpogojno prepovedati.«¹⁵ Še bolj natančen glede učinka je Milčinski: »Za naše solidno občinstvo, za naše meščanke in uradniške žene in hčere, za naše vedno zelo mnogobrojno zastopano dijaštvo pa igra ni. Prekosmata je v dejanju in izrazih! Ne pikantnega, ampak mučen, oduren vtis bi napravila.«¹⁶

Ocena Milčinskega nam razkriva pomembno točko, ki se zgodi v avstrijski cenzuri v 19. stoletju, kar zadeva vzgojo nravi. Če je razsvetljenska skrb za moralo izhajala iz prepričanja, da je treba kultivirati široke ljudske sloje in je del tega projekta posegal tudi na področje spolnosti, devetnajsto in zgodnje dvajseto stoletje pozornosti ne usmerja več v neomikane, preproste ljudi, ki si kulture ne morejo privoščiti, temveč v meščanski razred, kjer so posebej izpostavljene ženske. Medtem ko se dvolično sklicuje na dijaštvo, ki so ga sestavljali fantje, ki so večinoma v tem obdobju že nabrali nekaj izkušenj z domačo služkinjo ali v zloglasnih hišah, je poudarjena in izpostavljena skrb za moralo meščank, uradniških žena in hčera. Na tej točki cenzura gledališča trči ob cenzuro nadzorovanja ženske spolne želje, ki je za meščansko ideologijo eden ključnih projektov, saj na njenem reguliranju oz. discipliniranju temeljijo razmerja med spoloma in patriarhalni ustroj družbe.

Državni aparat tako preko gledališča in umetnosti širi oziroma podpira ideologijo, ki od meščanskih deklet zahteva spolno neizkušenost in nevednost, od meščanskih žensk pa zatajitev svojih spolnih želja, če niso v sozvočju z reproduktivno vlogo ženske v zakonu. A to se odvija predvsem na deklarativni ravni: v vsakdanjem življenju varuhi morale zamižijo tudi na obe očesi, ko gre za spolna razmerja deklet iz nižjih slojev, pri katerih si mladi moški nabirajo ljubezenske izkušnje, in pri poročenih meščankah, ki so v izvenzakonskih razmerjih diskretne. Še mnogo manj vzbujajo skrb razmerja, ki jih imajo poročeni moški. Tak odnos do spolnosti najbolje izraža besedna zveza dvojna morala. Cenzurni dokumenti, ki smo jih preučili, razkrivajo, da se je dvojna morala odvijala tudi pri cenzuriranju dramskih besedil. Tako je bila skrb za moralno čistost mladih fantov in deklet ter zakonskih žen morda tudi krinka za zavrnitev besedila, ki je

¹⁵ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 5935.

¹⁶ ARS, SI AS 16, Konvoluti, šk. 169, št. 5935.

bilo brez umetniških kvalit. Z veliko skrbjo so bili, kot kažejo primeri, ki jih je predstavil Tone Smolej, pregledani tudi teksti, ki so prihajali iz tujih književnosti. Besedilo Adolfa Robide, ki je bil sin tedanjega vodje policijskega oddelka Ivana Robide (gl. Wider 1937: 63), za cenzorja skorajda ni bilo problematično, četudi je eden izmed kritikov zapisal, da »[b]rez notranje umetniške potrebe odkazuje pisatelj v dejanju prostora prizorom, ki napravijo iz dramatiške skice umazano-sensualno podobico« (Terseglav 1908: 6).

Cenzura gledališča se, ko nanjo pogledamo iz žarišče morale, razkriva kot projekt, ki ne varuje le politične nespremenljivosti monarhičnih mej, ustroja državnega aparata in nedotakljivosti Cerkve, temveč posega v intimo posameznika ali posameznice, kar zastavlja nova vprašanja o vplivu cenzure na družbo in odpira možnosti novih raziskav.

Viri

ARS – Arhiv Republike Slovenije:

SI AS 16, Deželno predsedstvo za Kranjsko, Konvoluti:

šk. 166

šk. 168 (Slovenske predstave 1893–1899): št. 1070, 5590, 6173

šk. 168a (Gledališke predstave 1900–1905): št. 5068

šk. 169 (Vpisnik dovoljenih gledaliških predstav 1896–1913): št. 2337, 5386, 5470, 5935

Literatura

ANON, 1885: Domače stvari. *Ljubljanski list*, 8. 4. 1885, str. 3.

ANON, 1908: Orožniki pri demonstracijah. *Slovenski narod*, 22. 10. 1908, str. 1.

ANON, 1909: Kranjske novice. *Narodni dnevnik*, 27. 1. 1909, str. 3.

BACH, ALEXANDER VON, 1850: Gledišna postava. V: *Občni državni zakonik in vladni list za Avstrijsko Cesarstvo. Leto 1850. Četrtri razdel.* Dunaj: C. kr. dvorna in državna tiskarna. Str. 1976–1977.

BACHLEITNER, NORBERT, 2010: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. *LiTheS* 3, št. 5, str. 71–105.

BACHLEITNER, NORBERT, 2017: *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848.* Dunaj: Böhlau.

- BACHLEITNER, NORBERT, 2018: Maria Theresia und die Zensur. *Hungarian Studies* 32, št. 2, str. 165–176.
- ELIAS, NORBERT, 2001: *O procesu civiliziranja*. 2. zv. Prev. Edo Fičor in Alenka Mercina. Ljubljana: Založba /*cf.
- FOUCAULT, MICHEL, 2000: *Zgodovina seksualnosti. I, Volja do znanja*. Prev. Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC.
- GLOSSY, CARL, 1897: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7, str. 238–340.
- KOBLAR, FRANCÈ, 1973: *Slovenska dramatika II*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KRAIGHER, LOJZ, 1975: *Zbrano delo*. 5. zv. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MORAVEC, DUŠAN, 1974: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MOSSE, GEORGE L., 2005: *Nacionalizem in seksualnost: morala srednjih razredov in seksualne norme v moderni Evropi*. Prev. Sonja Dular. Ljubljana: Založba /*cf.
- PASTAR, ANDREJ, 2020: Cenzura na Kranjskem pod Jožefom II. V: Luka Vidmar (ur.): *Cenzura na Slovenskem od protireformacije do predmarčne dobe*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 151–179.
- POLAJNAR, JANEZ, 2008: »Pfuji! To je gerdo!«: k zgodovini morale na Slovenskem v dobi meščanstva. Celje: Zgodovinsko društvo.
- ROBIDA, ADOLF, 1908a: Mary. *Slovan* 7, št. 3, str. 76–80.
- ROBIDA, ADOLF, 1908b: Vampir (konec). *Ljubljanski zvon* 28, št. 3, str. 153–163.
- TAVČAR, IVAN, 1900: Gledališka cenzura. Govor poslanca dr. Ivana Tavčarja v deželnem zboru kranjskem. *Slovenski narod*, 20. 4. 1900, str. 1–2.
- TERSEGLAV, FRANC, 1908: Daemon Venus. *Slovenec*, 27. 3. 1908, str. 6.
- TRUPP, ANDREAS, 2017: *Die Wiener Keuschheitskommission. Welche Auswirkungen hatte die Politik des konfessionellen Katholizismus unter Maria Theresia (1740 bis 1780) auf Personen, die nicht katholisch glaubten und nicht katholisch handelten?* Dunaj: Universität Wien (disertacija).
- TUMFART, BARBARA, 2007: »Vom 'Feldmarschall' zum 'Eroberer'«. Über den Einfluß der österreichischen Theaterzensur auf den Spieltext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30, št. 1, str. 98–117.
- WIDER, BORIS, 1937: Ljubljanska kronika. *Kronika slovenskih mest* 4, št. 1, str. 60–64.