



France  
Vurnik

## Meje izvirne dramatike

Marginalije ob začetku letošnje gledališke sezone

Gledališka sezona, ki je v teku, je ponudila gledalcem več uprizoritev novih slovenskih besedil, jih gledališko preskusila in preverila njihovo gledališkost. Med šestnajstimi predstavami, ki so se od srede septembra do polovice decembra zvrstile na odrih od Maribora do Trsta, od Celja do Ljubljane, je šest takih, ki so jim bili očetje slovenski avtorji s svojimi novimi besedili. V tem času je bil najbolj igrani slovenski avtor *Dimitrij Rupel*; z njegovo dramo *Job* je začela sezono Drama SNG v Ljubljani, v PDG v Novi Gorici pa so uprizorili njegovo igro *Pošljite za naslovníkom*. V Slovenskem stalnem gledališču v Trstu so uprizorili »poljudno igro v dveh dejanjih« *Mutasti bratje Matjaža Kmecla*, medtem ko so v Slovenskem mladinskem gledališču izvedli kar dve slovenski noviteti — *Ujetnike svobode Emila Filipčiča* in *Hladno vojno babice Mraz Dušana Jovanovića*. In končno — v SLG Celje so predstavili novo pesniško besedilce *Zgodbe o magnetnem dečku Milana Dekleve*. Na prvi pogled učinkuje nova bera slovenske dramatike kar spodbudno, vendar bolj v statističnem pogledu kot v tematsko problemski teži in estetsko formalni zasnovi.

Kaj ponazarjajo ta dramska besedila in koliko so v njih zajete duhovne silnice naših dni, gledano nekoliko širše, ne le z vidika trenutne splošne zagatnosti? S tega in takšnega zornega kota si jih velja vzeti v premislek, kar bi utegnilo v končnem povzetku razkriti nekatere bistvene lastnosti slovenske dramske pisave tega trenutka.

Obe Ruplovi dramati sta politični literarni besedili, ki se z različnim pristopom ukvarjata z usodo revolucionarjev, predvojnih komunistov, z njihovo pripadnostjo revolucionarnemu gibanju in nezaupanjem, ki so ga deležni od nedefiniranih, nerazvidnih vodstvenih struktur gibanja, gledalec pa naj bi s poznavanjem zgodovinskih dejstev ob tem sam dopolnjeval nakazano temo. Osrednji osebi Ruplovih dram sta s svojim končnim razpletom usode povsem različni, konflikt, ki ga doživljata, pa je uglašen na isto struno. Tako Gorazd *Job* kot Vladimir, »junaka« Ruplovih dram, sta žrtvi manipulacij znotraj revolucionarnega gibanja in njegove organizacije, oba sta intelektualca, ki zavestno pripadata gibanju in v tej pripadnosti tudi vidita smisel svoje eksistence in svoje potrjevanje. Oba sta literarna podoba znanih oseb iz slovenskega komunističnega gibanja, Vladimir nekoliko starejši, iz časa med vojnami, Gorazd *Job* nekoliko mlajši, povezan z dogodki tik pred drugo svetovno vojno, med njo in posebno po njej. V njunih usodah se torej zrcali del zgodovine mednarodnega in slovenskega komunističnega gibanja, in sicer tisti del te zgodovine, ki se nanaša na notranja razmerja, na notranjo strategijo in taktiko.

V igro *Pošljite za naslovníkom* je Rupel zajel biografijo v Trstu rojenega slovenskega komuniste Vladimira Martelanca in jo opremil s ko-

mentarjem »povezovalca«, ki vnaša v predstavo odmike od časa dogajanja in jo hkrati zaznamuje z ironično distanco. Ruplov »junak« Vladimir je vseskozi predan komunist, le v mlajših letih je podpisal neko izjavo, da se je rešil fašističnega zapora, kar je bila praksa med italijanskimi komunisti. Odtlej ga spremlja nezaupanje z vseh strani. Potem ko preživi v Sovjetski zvezi več let kot novinar, ga v času čistk odslovijo z ladjo v Francijo, tam mu ne dajo vstopnega dovoljenja, vrne se z isto ladjo v Rusijo, kjer ga zaradi novih zapletov ne sprejmejo in se mora znova vrniti na ladjo Colombo. Tako večkrat prepotuje to pot in se preživlja s prevajanjem. Končno ga Francozi prevzamejo, izročijo Italijanom, ti ga zaprejo, potem ga med vojno dobe v roke Nemci in odpeljejo v koncentracijsko taborišče, kjer umre. Prizori, ki ponazarjajo Vladimirovo biografijo, reproducirajo predvsem tiste konfliktna situacije, v katerih se izkaže, kako usodno je zanj nezaupanje tako pri domačih kot pri sovjetskih komunistih, saj vidi, kot rečeno, smisel in namen svojega življenja v pripadnosti gibanju in v dejavnem sodelovanju. Dramska ponazoritev Vladimirove biografije, razvite okoli njegovih potovanj med Rusijo in Francijo, je nedvomno avtentična, vendar ji komentator oziroma povezovalca, ki obravnava Vladimirove situacije z današnjega zornega kota »vsevednosti«, jemlje ostrino in tragično bistvo.

V Gorazdu Jobu, osrednjem liku drame Job, in v njegovih prijateljih, prav tako poimenovanih po svetopisemski zgodbi — Elifaz, Baldad in Sofar, pa je Rupel upodobil tiste predvojne slovenske komuniste intelektualce, ki v času pred drugo svetovno vojno niso povsem prav razumeli revolucionarne strategije partije in so bili in ostali nekakšni sopotniki revolucije. Gorazd se je v spletu dogodkov med vojno znašel v nemškem taborišču, ostal živ, se vrnil in v povojnih letih z vso zagnanostjo sodeloval v ihtavi preobrazbi domovine, toda dve leti po osvoboditvi je bil obdolžen sodelovanja z gestapom. Mladi oblasti so bili potrebni dokazi o budnosti in je v ta namen žrtvovala nekatere predvojne komuniste pod obtožbo, da so v koncentracijskem taborišču sodelovali z gestapom, kar je bilo javno deklarirano v tako imenovanem »dachauskem procesu«, ki je bil deležen svojega pravega finala sredi sedemdesetih let z umikom obtožnice, potem ko je bila sodba ob svojem času izvedena. Ruplov Gorazd je človek, ki je priznal to, česar ni storil, ker so »tovariši«, ker je »partija« to pričakovala in zahtevala od njega, vendar je ostal pri življenju. V finalu, sredi šestdesetih let, se pojavi kot univerzitetni profesor, zgodovinar, ko pa tudi po tem, kar je doživel in preživel, za oblast, ki jo predstavlja isti akter kot povojnega zasliševalca, pa nekako ni na pravi liniji . . .

V obeh primerih gre torej za konflikt med posameznikom, intelektualcem in hotenji, potrebami gibanja, partije v zaostrenih družbeno političnih razmerah. Ali sta se Job in Vladimir vsak s svojo usodo, povezano in odvisno od razvoja dogodkov v določenem času, pojavila v Ruplovih dramah kot spomin ali kot opomin? To vprašanje ima svojo relevantnost prav zaradi tega, ker je bila ta in takšna tematika v slovenski dramatiki že obdelana, tako v Kozakovih Dialogih, Aferi in Kongresu, v Rističevi priredbi Kiševe Grobnice za Borisa Davidoviča v Maši v A-molu, eno najbolj prepričljivih pričevanj pa je doživelo s Priznanjem Arthurja Londona. V istem času, ko so v Drami in PDG uprizarjali Ruplovi igri Job in Pošljite za naslovnikom, so v kinu Union prikazovali ameriški film

*Rdeči*, zgodbo o ameriškozanesenjaškem komunistu Johnu Reedu, avtorju knjige *Deset dni*, ki so pretresli svet, njegovo »rusko« obdobje in manipulacije mlade sovjetske oblasti z njim. V takšnem kontekstu gre torej za spomin in opomin hkrati, skupni rezultat pa je streznjenje že kar katarzične narave.

V zvezi z Ruplovim Jobom bi lahko razmišljali še v tej smeri: v Gorazdu si je izbral človeka — žrtev, ki je preživel, ki pa je čist in še očiščen; glede na zgodovinsko dejstvo, da je bila po nekaj manj kot treh desetletjih umaknjena obtožnica, bi bilo z današnjega zornega kota nemara aktualneje videti kot centralne osebe drame akterje, ki so iz Gorazdov delali žrtve in se s tem obremenili s težko človeško in zgodovinsko krivdo. Vsekakor tema, ki vabi zrelejšega in moralno občutljivejšega avtorja.

Širšo, čeprav specifično temo si je izbral za svojo dramo *Matjaž Kmecl*. »Poljudna igra« o mutastih bratih ali »nevzvišen prikaz dogodkov ob nekem pogrebu na Koroškem« pomeni avtorjev literarni rezultat dolgoletnega zanimanja za usodo slovenstva na avstrijskem Koroškem. Problematika, izhajajoča še iz plebiscitnih časov, je osvetljena z več zornih kotov, do nje je avtor nanizal relevantna stališča. Dogajanje je zgoščeno in razporejeno okoli smrti gospodarjev slovenske kmečke hiše v kraju, ki ga nezadržno preplavlja nemštvo. Že ime te družine — Smrtniki ima simboličen pomen. V tej družini, v tem mikroorganizmu slovenske manjšine so ob mutastih bratih, ki ponazarjajo svojevrstno obliko vztrajanja, kljub travmam, ki jih prenašajo, le napiti se morajo, da imenitno zapojejo in da se stepejo tudi v korist slovenstva, so zbrani še hlapec Ožbej, zvest izročilu in hiši, s sinom Oswaldom, simbolom dejavnega in napadalnega renegatstva, s človekom, ki se prek domače hčerke Hemice vrašča v družino kot prihodnji gospodar. Ob teh osrednjih, domačih likih pa se znajdejo še — dunajski turist Plachetka in trije brezimni sindikalni izletniki in nakupovalci iz Ljubljane z različnimi pogledi na narodnostne stiske Slovencev na avstrijskem Koroškem. Medtem ko so turist in izletniki nekakšni zunanji komentatorji dogodkov ob pogrebu, pa je konflikt razvit znotraj družine in na relaciji družina—nemškutarsko okolje.

V razmerju moči med domačimi akterji se vseskozi kaže najmočnejšega narodni odpadnik Oswald, cinik in prakticist, človek na pohodu, utelešena ideja o nemško enotni Koroški, fašistoiden tip, ki ne izbira besed in sredstev za dosego svojih namenov. Kmeclovi Mutasti bratje niso prvi in edini primer dramskega dela, v katerem je »pozitivna« ideja podana s koncentriranimi »negativnimi« lastnostmi agresivno dejavnega »negativnega« junaka. Tak dramaturški postopek izraža tudi Shafferjeva drama *Amadeus*, s katero so začeli sezono v SLG Celje; v njej je avtorjev rezoner in komentator svojih dejanj Salieri, tudi skupek »negativnih« človeških lastnosti. Na tak primer naletimo tudi v *Razrednem sovražniku* Nigela Williamsa, v igri o velikomestni odtujenosti mladoletnikov ter o njihovi agresivni pobesnelosti, v kateri je izraženo agresivno huliganstvo prek osrednjega akterja Buta, utelešeneega upornika zoper vse, kar diši po družbenosti, urejenosti ipd.

Igra *Mutasti bratje* so nedvomno aktualna prisposodba in intelektualna analiza razmer in možnosti slovenskih ljudi na Koroškem za vztrajanje pri svoji nacionalni identiteti. Vendar je očitno, da je delo napisano z gledanjem od strani, od zunaj, kar je nedvomno potrdil nastop slovenskih pesnikov in pisateljev z avstrijske Koroške v Cankarjevem domu v okviru »dni

avstrijske kulture v Ljubljani«. Problem nacionalne eksistence manjšine sredi večinskega naroda se je v pogovoru s temi pisatelji pokazal kot izredno kompleksno vprašanje, na katerega tudi prizadeti gledajo različno, predvsem z vidika lastne izkušnje.

Na povsem drugi doživljajsko sporočilni ravni pa se znajdemo ob »drami v dveh vozlih« *Ujetniki svobode Emila Filipčiča*, delu, ki se navezuje na slovensko dramsko avantgardo minulega desetletja, zlasti na Jesihove Grenke sadeže pravice.

Svojo vizijo sveta, nanizano v Ujetnikih svobode, začenja Filipčič tako rekoč »ab urbe condita«, pri rojstvu treh bratov, ki jih ob ironičnem komentarju povije sama boginja in mati Zemlja — Gea. Preden postanejo odločilne osebnosti pri uravnavanju usode sveta (prvi predsednik ZDA, drugi predsednik Sovjetske zveze, tretji pa odrešenik in čudodelec), morajo opraviti še nekatera dela, ki so jim naložena kot persiflaža nakopičenih izkušenj v človeškem spominu in zavesti: v meščanski parafrazi Kralja Ojdipa umorijo očeta, nemškega industrialca Hoffmana, ob njem pa še genialnega atomskega fizika, ruskega disidenta Korsakova; z Ojdipovim mitom se prepletajo tudi liki »svete družine« — Marija kot služkinja s trimčkarjem Jožefom. Končno pa se trije bratje znajdejo na položajih, ki so jim usojeni . . . Igra je napisana v domiselnem, nemalokrat prav duhovitem dialogu s posrečenim ironiziranjem fraz in rekel ter sentenc, kakršne sta v našo zavest uskladiščili literatura in filozofska esejistika. Žargonske formulacije posrečeno dopolnjujejo široko izbrano tematiko, ki je postavljena na vrednostno preizkušnjo. Filipčičevo besedilo nedvomno zelo adekvatno ponazarja sodobni vrednostni relativizem na osebni in splošni ravni in hkrati ponuja obilo možnosti za fantazijsko razgibano gledališko ponazarjanje, kar je izkazala tudi predstava v Slovenskem mladinskem gledališču.

Svojevrsten poskus »mladinske igre« s sodobno tematiko pomeni *Hladna vojna babice mraz Dušana Jovanovića*. Seveda brez politike tudi tokrat ni bilo mogoče in tako se je zgodilo, da je prvič v zgodovini sicer ne preveč bogate slovenske mladinske dramatike zašlo vanjo tudi to, za sodobno literaturo in dramatiko nepogrešljivo področje.

Po zasnovi je nova Jovanovićeve igrice komedija s satirično ironičnimi sestavinami. V središču dogajanja je svojevrsten konflikt dedka Mraza z zastopniki družbenopolitičnih organizacij, ki so vsako leto pred novoletnimi prazniki zadolžene za prireditve v njegovem imenu. To pot se jim postavi po robu, ker v oblikah, v kakršnih so se doslej odigravale te prireditve, noče več sodelovati, zato pošlje k organizatorjem svojo »delegatko«, ženo — babico Mraz, da jim to njegovo odločitev obrazloži. Toda ob srečevanju z birokratskimi strukturami ji to ne gre najbolje od rok; zaveznika odkrije predvsem v samosvojem fantu, ki se skupaj z babico upira tudi »duhu Jalte« in njegovi delitvi sveta na vseh področjih. Medtem ko je prva misel, uperjena proti plehkim oblikam praznovanja z dedkom Mrazom, smiselna, upravičena in ima svojo težo, pa je »duh Jalte« skupaj z ledeno — ognjeno simboliko nekako na silo vpleten v to lepljenko prizorov, med katerimi so nekateri prav posrečeni. — Tako je avtor parabole Znamke, nakar še Emilija, Osvoboditve Skopja in Karamazovih ter drugih dramskih in TV besedil sestopil na področje mladinske dramatike, vendar le na pol, saj se nekaterim svojim »večnim« temam ni odrekel.

*Zgodba o magnetnem dečku* pesnika *Milana Dekleve* je čista pesniško gledališka prisposoda o nekaterih rečeh s področja človeškega sožitja. Junač igrice Netek se počuti zapostavljenega, odrinjenega, z vseh strani ga karajo, da se mu dozdeva, kako da je neprivačen, zato mu zgovorni besedni kombinator čarodej Albert s svojim strojem pomaga, da postane »magnetek« in tako privlači vse po vrsti: bahavega ptiča pava, tatu, policaja, strogo učiteljico in končno še Straha iz samega državnega arhiva. Vendar pa čarobni Albertov magnetizem nič ne opravi pri Ljubici; njo je treba ljubiti in se malo tudi potruditi za njeno naklonjenost. V tej prisposobi je zajeto preprosto moralno jedro Deklevove pesniške igrice, izpolnjene tudi s posrečenimi besednimi igrami in poigravanji s pomenskimi otenki besed. Pesniško posrečena dramska miniatura.

Kot vidimo, zanimajo naše dramske avtorje najrazličnejše teme, vendar pri svoji izbiri hodijo naokoli kot mačka okoli vrele kaše: že dolgo ni nastalo dramsko besedilo, ki bi seglo v srž sodobne duhovne zavesti, v to večno travmo prilagajanja in razosebljanja. Sicer pa se je sezona šele komaj začela, v posameznih gledaliških so bile odigrane doslej največ po tri, večinoma pa po dve predstavi; dobra polovica še pride, upanje pa je pol življenja.

## Tematska usmerjenost slovenskega igranega filma na začetku osemdesetih let



Viktor  
Konjar

Zastavimo si temeljno vprašanje: s čim (s katerimi temeljnimi sklopi oziroma problemsko-motivnimi krogi) se ubadajo slovenski filmski avtorji na začetku osemdesetih let in kakšnih vsebin se lotevajo v svojih filmih? Vprašanje je vse prej kot enoznačno, kar velja tudi za pričakovani odgovor. Slovenska filmska proizvodnja enega leta nikoli ne seže prek treh, štirih, v najboljšem primeru petih naslovov, ki

sami zase v repertoarnem smislu ne štejejo veliko, zato je potrebno količakaj sklenjeno repertoarno podobo luščiti iz obsega nekajletnih sklopov oziroma zaporedij, čeprav ostajamo tudi v tem primeru še zmerom pri »peščici«, s katero si sestavljanci rednega kinematografskega sporeda ne morejo prav izdatno pomagati. Primerjave z velikimi nacionalnimi kinematografijami (kot so ameriška, sovjetska, francoska, italijanska in še katera) so v tej zvezi sicer brezpredmetne, zavoljo jasnosti trditve, ki jo želimo izreči, pa najbrž le ni odveč ugotoviti, da bi lahko filmski »izdelki« vsakoletne proizvodnje v naštetih deželah zapolnili vso repertoarno potrebo oziroma shemo njihovih posamičnih kinematografov ter v celoti ustregli vsem pričako-