
OMEJEVANJE SVOBODNE MISLI NA PRIMERU SLOVENSKE IN ŠPANSKE POVOJNE DRAMATIKE

Članek s primerjalnega vidika opiše gledališko situacijo v povojni Sloveniji in Španiji in predstavi slovensko in špansko povojno dramatiko, kritično do povojne oblasti. Na primerih konkretnih slovenskih in španskih dramskih del pokaže, da sta povojna slovenska in španska dramatika kljub geografski in ideološki oddaljenosti obravnavali podobne probleme, ki so nastali kot posledica povojnega režima. To so problem ideološkega enoumja in nasilja, težaven položaj intelektualca in umetnika, potreba oblasti po ohranjanju državnega sovražnika, ukalupljanje posameznika v sistem in odstranjevanje nasprotnikov režima.

Ključne besede: povojno gledališče, povojna dramatika, slovenska povojna dramatika, španska povojna dramatika

1 Uvod

Ugotavljanje podobnosti med literaturama dveh različnih držav z različnima režimoma je lahko pomemben prispevek k literarni zgodovini, saj se ne ustavi pri zbiranju podatkov ali opisovanju opusa posameznega avtorja, temveč te podatke uporabi za nadaljnje raziskave (Nemesio 1999: 2). Zgodovinarjeva naloga je opisati dogajanje v režimih, pojasniti vzroke zanje, opisati značilnosti njihovih voditeljev in načina vodenja. Naloga literarnega raziskovalca pa je opis človekovega literarnega vedenja (prav tam). Da bi to dosegli, moramo preseči pojem nacionalne literature (prav tam: 3). Če bi denimo raziskovali samo slovensko povojno dramatiko, kritično do slovenskega socializma, bi nas lahko kaj hitro zaneslo – precenili bi lahko tesno povezanost socializma s tako dramatiko. Pri tem bi namreč lahko pozabili, da cilj literature ni natančno popisovanje razmer v državi, temveč opis občečloveške izkušnje, v našem primeru izkušnje človeka pod represivnim režimom.

S slovensko povojno dramatiko, kritično do oblasti, so se največ ukvarjali (ali se še vedno) Taras Kermauner, ki je pisal o usodi številnih povojnih dramatikov in v kontekstu tedanjega časa interpretiral njihova dramska dela. Novejše delo Denisa Poniža *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču* govori o nekaterih novejših odkritih slovenske povojne cenzure. Gašper Troha v doktorski disertaciji *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990* natančneje opiše razmere na slovenski povojni gledališki sceni in predstavi dramska dela, ki so bila kritična do tedanje oblasti. S špansko povojno kritično dramatikom se ukvarja César Oliva, ki je opisal tedanje gledališke razmere in opravil pregled španskih povojnih dramatikov. O povojni gledališki cenzuri je največ pisal Manuel L. Abellán, natančno je špansko gledališko povojno cenzuro raziskala Berta Muñoz Cáliz, ki je pregledala cenzurne zapise. Našteti avtorji se dotaknejo tudi problema prepovedi kritičnih dramskih del in opisujejo gledališko situacijo v povojnem času.

S slovensko-španskimi literarnimi primerjavami so se doslej ukvarjali Branka Kalenič - Ramšak (2000, 2010, 2011), Maja Šabec (2010), Damjana Pintarič (1993), Mitja Skubic (1995), Barbara Pregelj (2003) in Špela Oman (2008). Slovenski in španski režim z družbeno-političnega vidika primerja diplomsko delo *Vzporednice med Titovo Jugoslavijo in Francovo Španijo* (Stefanovič 2004). Raziskave, ki bi s primerjalnega vidika opisala slovensko in špansko povojno gledališče in tematsko primerjala dramska dela tedanjega obdobja, ki so bila kritična do oblasti, do sedaj še ni bilo; prva se je lotila avtorica tega članka v svojem diplomskem delu.

Po vojni sta se leta 1939 Španija in leta 1945 Slovenija na različnih koncih Evrope znašli pod različnima režimoma z različnimi političnimi, ideološkimi in družbenimi značilnostmi. Primerjava slovenske in španske kulturne politike (gl. Gaberšček 2013: 12–27) obeh držav nas je pripeljala do ugotovitve, da sta bila kljub razlikam režimoma skupna ideološkost in omejevanje in da sta se oba režima prilagajala družbeno-političnemu dogajanju. Od začetnega strožjega nadzora sta v šestdesetih prešla v liberalizacijo in zmanjšala nadzor nad kulturniki, ponovna zaostrovanja v sedemdesetih pa so bila posledica očitnih znakov razkrajanja režima, slutnje o njegovem zatonu in želje po ohranitvi obstoječe oblasti (prav tam: 27).

Preden pogledamo, kakšna usoda je doletela dramatikom, kritično do oblasti, in se posvetimo kritiki v konkretnih dramskih delih, moramo vsaj v grobem orisati razmere na povojni slovenski in španski gledališki sceni. Ker je celotna raziskava primerjalna, bomo tudi gledališke razmere opisali s primerjalnega vidika. Osrednji del raziskave je namenjen opisu usode, ki je v povojnem obdobju doletela slovenska in španska dramska dela, ki so bila kritična do lastnega povojnega režima. Zadnji del bo posvečen primerjavi izbranih dramskih del, kritičnih do povojne oblasti. Na primeru izbranih slovenskih in španskih povojnih dramskih del bomo dokazali, da režimi s totalitarnimi značilnostmi kljub medsebojnim razlikam odpirajo nekatere podobne probleme. V našem primeru so to ideološko enoumje, slab položaj intelektualca in umetnika, ohranjanje sovražnika, nasilje in nadzor nad posameznikom.

2 Slovensko in špansko gledališče v povojnem obdobju

Slovenska in španska povojna oblast sta posegali v vse sfere kulturnega življenja, vključno z literaturo. Španska cenzura je skozi celotno diktaturo bdela nad izdajami literature s komunistično, socialistično, anarhistično in separatistično vsebino (Abellán 1987: 23), obstajal je seznam prepovedanih knjig in brez državne odobritve avtorji niso smeli objaviti ničesar (Sinova 2006: 109). Slovenska povojna oblast je izdala indeks prepovedanih knjig, na katerem so se znašla dela z nacistično, fašistično, katoliško ideologijo ter tista, ki so nasprotovala oblasti (Gabrič 2008: 64–65). Uprizorjena dramatika je za razliko od drugih literarnih zvrsti hitreje dostopna večjemu številu ljudi in družbenega vpliva gledališča sta se očitno zavedali tudi slovenska in španska povojna oblast. Na oder državnih gledališč so postavljali dela, ki so služila propagandi oblasti – v Španiji so bile to drame, ki so poveličevale življenja mogočnih vladarjev in katoliško vero, idejo o španskem imperiju (Oliva 2004: 140), v Sloveniji pa drame, ki so vsebovale ideje marksizma in temo obnove domovine (Koruz 1967: 45–46). Na drugi strani so se na repertoarjih slovenskih in španskih gledališč znašle predstave, namenjene privilegiranemu sloju – slovenskemu kmetstvu oziroma delavstvu in španskemu meščanstvu. Za prve je socialistična oblast uprizarjala socialnorealistične drame, za druge pa je frankistična oblast uprizarjala meščanske igre in komedije, ki se v literarnih zgodovinah največkrat združujejo pod imenom *teatro de evasión*¹ (Oliva 2004: 151). Medtem ko se je slovensko gledališče socialnega realizma z repertoarjev postopoma začelo umikati leta 1952 (Troha 2007: 123), se je španska meščanska komedija ohranila vse do konca diktature (Floeck 1995: 2). Umetnost za množice je dobivala podporo še v španskih komercialnih in študentskih gledališčih ter v slovenskih amaterskih gledališčih, ki so začela množično nastajati po zakonu iz leta 1957 (Gabrič 2010: 64). Oblast je na državnih odrih torej gojila *kulturo za ljudi* (Kozak 2012: 56), obenem pa želela zadostiti še *kulturnim težnjam* (prav tam). Tako na slovenskih kot na španskih odrih so se namreč redno pojavljala dela klasičnih tujih in domačih avtorjev² – Shakespearja, Molièra, Goldonija, Lopeja de Vege, Calderóna de la Barce, Cervantesa, Antona Tomaža Linhartarja, Cankarja, Finžgarja (Gaberšček 2013: 110). Kot posledica liberalnejše kulturne politike sta v drugi polovici petdesetih in predvsem v šestdesetih letih slovenske in španske državne gledališke odre naposled (čeprav v majhnem številu) ugledala tudi zahodnoevropsko gledališče – Miller, Anouilh, Faulkner, Giraudoux, Weiss, Frisch, Ionesco, Brecht, Camus, Sartre, Beckett – in sodobno domače gledališče – Primož Kozak, Dominik Smole, Buero Vallejo, Antonio Sastre, Antonio Gala (prav tam: 35, 37).

¹ Gledališče evazije – pobega pred realnostjo.

² Repertoar slovenskih povojnih gledališč je na voljo v *Repertoarju slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*. Gledališki repertoar Teatra Español je dostopen na spletni strani *Wikipedije: Anexo: Obras representadas en el Teatro Español*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Obras_representadas_en_el_Teatro_Espa%C3%B1ol>. Gledališki repertoar gledališča Teatro Nacional María Guerrero je dostopen na spletni strani *Wikipedije: Teatro María Guerrero*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Mar%C3%ADa_Guerrero#Algunos_estrenos_de_cl.C3.A1sicos_esp.C3.B1oles_del_siglo_XX>.

Ker sta tako slovenska kot španska oblast večinoma nasprotovali uprizarjanju gledaliških novosti, še posebej zahodnoevropskih, se je v obih državah predvsem v šestdesetih letih razmahnila eksperimentalna gledališka dejavnost.

3 Odnos vladajoče oblasti do kritičnih dramskih del

3.1 Uradna in neuradna gledališka cenzura

Nestrinjanje s posameznimi dramskimi deli sta slovenska in španska oblast izrazili preko cenzurnih postopkov. Slovenska gledališka cenzura nikoli ni bila uzakonjena. Za neuradno cenzuro so sprva skrbeli agitpropi, a ti so bili leta 1952 ukinjeni. Prepovedi so se navadno dogajale še pred uprizoritvami in so bile »posredovane ustno ali telefonsko« (Gabrič 2010: 186), avtorji so včasih po premisleku ali po nasvetih prijateljev svoja dela spreminjali ali opuščali (Poniž 2010: 25–29). Španska oblast je cenzuro izvajala po formalni poti – uzakonjena povojna gledališka cenzura, vzpostavljena 15. 7. 1939 z odlokom *Orden de 15 de julio de 1939* (Muñoz Cáliz 2005: 36), je trajala vse do konca frankizma. Zaradi prilagajanja političnim razmeram je najprej leta 1951, nato pa še 1963 le malce spremenila pravila igre in dodala norme, ki naj bi konkretnje določale meje dovoljenega.

Tako slovenska kot španska cenzura sta bili implicitni, saj nista natančno določali prepovedanega. S tem sta krepili svojo moč, saj sta dramatike držali v večni negotovosti. Ti so se pogosto zatekali k samocenzuri.

3.2 Utišana kritična dramatika

Slovenska in španska povojna dramatika sta se lotevali kritike povojnega življenja in taka kritika je bila sporna za oba povojna režima. Nekatera dramska dela so bila cenzurirana, ker so slovenske ali španske oblasti v njih prepoznale grožnjo. Prepovedi uprizoritev ali izidov dramskih del, zahteve po njihovem spreminjanju in javno izražanje nestrinjanja so se pojavljale skozi celoten povojni režim tako v Sloveniji kot v Španiji. Glede na usmerjenost kritike smo drame, ki jih je doletela taka usoda, razdelili v skupine (Gaberšček 2013: 60–66). V prvo skupino so uvrščene drame, ki so bile odkrita kritika političnega voditelja ali vladajoče oblasti nasploh – *Stvar Jurija Trajbasa* (1947) Vitomila Zupana, *Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave* (1974) Frančka Rudolfa, *Zaščitna maska* (1973), *Salto mortale* (1973) in *Triangel* (1976) Pavla Lužana in *Spolno življenje Franja Tahija* (1980) Denisa Poniža, *Su majestad la sota* (1966) in *El hombre y la mosca* (1968) Joséja Ruibala, *El último gallinero* (1969) Manuela Martíneza Mediere in *Pontifical* (1968) Miguela Romera Estea. S tem povezana je kritika politične policije, predvsem njenega nasilnega obračunavanja z državnim sovražnikom, ki se pojavi v dramah *Gospod Ponikvar* (1947) Igorja Torkarja, *Povečevalno steklo* (1955) Jožeta Javorška, *Dialogi*

(1962) Primoža Kozaka, *La doble historia del doctor Valmy* (1964) Antonia Buera Valleja. Rudi Šeligo v *Svatbi* (1981), Carlos Muñiz v *El tintero* (1960) ter Martínez Ballesteros v *El pensamiento circular* (1963) in v *Los Mendigos* (1961) so se lotili kritike državne birokracije, ki uničuje preprostega človeka. V obeh državah so bile nezaželene drame, ki so bile kritika minule revolucije oziroma vojne – Andrej Chenier (1946) in *Robespierre* (1947) Ivana Mraka, *Revolucija* (1951) Stanka Majcna, *Pisana žoga* (1955) in *Delirij* (1959) Igorja Torkarja, *Norci* (1964) Dušana Jovanoviča, *Ljudožerci* (1972) Gregorja Strmiše, *Fútbol* (1963) Joséja Marie Bellida, *Vagones de Madera* (1958) Rodrígueza Méndeza in *El hombre que fue a todas las guerras* (1971) Manuela Martíneza Mediere. Zadnja skupina za oblast spornih dram so tiste, ki so kritizirale slabe socialne razmere v državah, predvsem tiho revščino ali trpljenje pripadnikov nižjega sloja – *Topla greda* (1964) Marjana Rožanca, *Tierra roja* (1958) Alfonsa Sastra, *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (1964), *Los quinquis de Madriz* (1967) in *Historia de unos cuantos* (1971) Joséja Marie Rodrígueza Méndeza ter *Mare Nostrum*, S. A. (1966) Laura Olma.

3.3 Kritična dramatika, ki se ji je prepovedi uspelo izogniti

Tako v Sloveniji kot Španiji so nastajala tudi do oblasti kritična dramska dela, ki niso imela težav z objavo ali uprizoritvijo. Ta dela so kritiko izražala prikrito. Težko bi bilo ugotoviti, ali se je oblast take kritike zavedala ali je preprosto ni prepoznala. Dejstvo pa je, da so te drame predvsem v kasnejših literarnih analizah obveljale za kritične do režima in se v času svojega nastanka kot take niso kazale ali pa so kritiko izražale tako prikrito, da je bilo to za tedanje razmere dopustno. Eden najbolj znanih španskih dramatikov, ki mu je to vedno znova uspevalo, je bil Antonio Buero Vallejo. Presenetljivo je, da mu je prvi preboj uspel na odru državnega madridskega gledališča. Predstava *Historia de una escalera* (1954) je pomenila prvo prekinitev z modo tedaj popularnih komedij, ki so zaznamovale glavne španske povojne odre. Bueru Valleju je nato uspelo še s serijo do oblasti kritičnih dram, v katerih se je posluževal metafore slepote in gluhosti ali pa dramo premestil v zgodovinsko in krajevno oddaljene prostore in jih s tem na videz oddaljil od aktualnega družbenega dogajanja. Takega premeščanja so lotili še drugi španski avtorji – José María Rodríguez Méndez v *El vano ayer* (1963), José Martín Recuerda v *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970) – in slovenski dramatiki – *Pisana žoga* (1955) Igorja Torkarja, *Aleksander praznih rok* (1961) Vitomila Zupana, *Afera* (1961) in *Dialogi* (1962) Primoža Kozaka. Slovenska drama Igorja Torkarja *Velika preizkušnja* (1945) je bila na videz partizanska agitka, a je že problematizirala motiv bratomorne vojne (Kermauner 2007: 14). Španski in slovenski dramatiki so uporabili še eno, precej uspešno metodo za posreden prikaz kritike tedanjih družbenih razmer – gre za aktualizacijo mita kot kritiko družbenega dogajanja (Gaberšček 2013: 87). Miti »v/ duševne svetove piscev in bralcev stopajo prek specifičnih pomenskih, vrednostnih osvetlitev ali kategorialnih razrezov« (Juvan 2006: 282) in so zelo primerni za posredovanje novih idej, obenem pa lahko delujejo le kot obnovitve ali predelave starih mitov, aktualnost in kritiko pa v njih prepoznajo le

tisti, ki so ju pripravljeni sprejeti. Španski dramatikci so kritiko oblasti izrazili skozi mit Don Kihota (Buero Vallejo v *Mitu* (1968)) in Guliverja (Antonio Gala v *El sol en el hormiguero* (1966)); grško mitologijo (Carlos Trías v *El Plautu* (1977)), skozi mit Medeje in Oresta (Alfonso Sastre v *Medei* (1963) in *El pan de todos* (1954)) in Antigone (*Antígona ¡cerda!* (1982) Luisa Riaze). Med slovenskimi dramatikci so bili to *Prometej ali tema v zenici sonca* (1968) Vena Tauferja, finski mit *Kálevála* (1986) Daneta Zajca, Aleksander Veliki v *Aleksandru praznih rok* (198?) Vitomila Zupana, *Antígona* (1960) Dominika Smoleta.

Nekatera prepovedana dela so bila lahko uprizorjena kasneje, v »sproščenih šestdesetih« (Gabrič 1993: 9) in predvsem po koncu vladajočega režima. Španski literarni zgodovinar Francisco Ruiz Ramón je z izrazom *operación rescate*³ označil postfrankistično gledališko kulturno politiko, ki je dovolila uprizarjanje avtorjev, ki so ustvarjali pred državljansko vojno in so bili v času diktature nezaželeni – to so bili Valle-Inclán, García Lorca, Rafael Alberti (Paco de Moya 2004: 146). Istočasno je potekala *operación restitución*,⁴ zaradi katere so bile dovoljene uprizoritve avtorjev, ki so bili prepovedani v zadnjih letih frankizma – Buero Vallejo, Olmo, Rodríguez Méndez, Riaza (prav tam). V Sloveniji se je v osemdesetih letih pojavilo nekaj dramatizacij prej prepovedanih romanov: novele *Strah in pogum* Edvarda Kocbeka, romana *Levitán* Vitomila Zupana in *Resničnosti* Lojzeta Kovačiča. Objavljale in uprizarjale so se drame, ki so bile odkrito kritične do tedanjega režima: *Osvoboditev Skopja* (1978) in *Karamazovi – Vzgoja srca* (1980) Dušana Jovanovića, *Job* (1982) Dimitrija Rupla, *Ana* (1984) in *Volčji čas ljubezni* (1988) Rudija Šelige (Poniž 2010: 260).

4 Kritika povojne oblasti na primerih slovenskih in španskih dramskih del

Kritiko oblasti smo opazovali na primerih nekaterih slovenskih in španskih dram. Izbrali smo nekaj takih, ki jih je moč primerjati, saj obravnavajo podobne teme ali motive, s katerimi so slovenski in španski povojni dramatikci izražali kritiko tedanjih razmer.

4.1 Kritika ideološkega enoumja

Problem ideološkega enoumja, ki preplavi državo po nastopu nove oblasti, je problematiziran v *Antigoni* (1960) Dominika Smoleta in *Antígona ¡cerda!* (1982) Luisa Riaze. V Riazovi drami so vladar Kreon, Ismena in Haimon ena in ista oseba – ne samo na idejni, temveč tudi na konkretni, telesni ravni (eno telo, trije obrazi). Vladarja Kreona sta po boju strašansko utrujena, imata glavobole in si želita počitka. Tako kot njuni dvorni priležniki se izogibata postavljanju nepotrebnih

³ Operacija Rešitev.

⁴ Operacija Restitucija.

vprašanj, povezanih s povojnim stanjem. Osredinjata se na materialno ugodje in vzpostavljanje reda v novi državi. Nasprotni, razmišljujoči pol predstavlja Antigona. V obeh dramah ostaja simbol upora in etične čistosti, s katerim se je zapisala v našo kolektivno zavest (Cano Turrión 2011: 71).

4.2 Položaj umetnika in intelektualca v totalitarni državi

Podobno kot Antigona sta razmišljujoča upornika tudi umetnik v drami Antonia Buera Valleja *Las Meninas* (1960) in intelektualec v drami Draga Jančarja *Disident Arnož in njegovi* (1982). V času enoumja želita umetnik (španski slikar Diego Velázquez) in intelektualec (profesor Arnož) ponuditi drugačen pogled na družbeno realnost, kot jo za potrebe političnih ciljev predstavljajo vladajoči – v prvem primeru je to španski kralj, v drugem državna oblast. Borca proti enoumju doleti enaka usoda – njun poskus upora je vedno znova utišan. Še huje kot cenzura pa tako umetnika kot intelektualca prizadene nerazumevanje njune umetnosti oziroma misli, tako s strani vladajočih kot s strani ljudstva. Ne kralj ne ostali dvorni slikarji niso pripravljeni sprejeti inovativnih posegov, ki jih je Velázquez vpeljal v tedanje slikarstvo, obsedeno s portretiranjem in povelečevanjem življenja vladarjev. Jančarjev Arnož si zaradi vztrajanja pri svojih kritičnih stališčih ne nakoplje le težav s policijo, temveč začčenja izgubljeni tudi podporo nekdanjih somišljenikov iz akademskih krogov. Kolega Ksaver ga posvari, da zaradi odtujenosti od družbe Arnož niti ne ve, kaj ljudstvo zares hoče. Medtem ko Ksaver vidi intelektualca kot pomočnika ljudstva, ima Arnož intelektualca za filozofa, ki ljudstvu ne ponuja odgovorov, temveč odpira vprašanja, o katerih ljudstvo običajno ne razmišlja. V Kozakovih *Dialogih* (1962) želi policijski zasliševalec aretiranega profesorja prepričati, da ljudstvo intelektualcev ne potrebuje, oblast pa od njih pričakuje lojalnost. Za razliko od oblasti, ki ponuja ideologijo, intelektualec ponuja teorijo; ta nikoli ni enoznačna, ni dokončna in ne ponuja odgovorov. Intelektualec se ne želi postaviti nad oblast, ampak se bori proti oblasti, ki ga želi spremeniti v svoje orodje (Deleuze in Foucault 1977: 207). Ljudstvo intelektualca ne potrebuje zato, da bi vedelo, kaj hoče, to namreč že ve – potrebuje ga zato, da pove tisto, kar je zaradi mehanizmov oblasti ostalo zamolčano (prav tam). Potrebuje ga zato, da mu stvari ali probleme, ki jih ima za samoumevne, osvetli v drugačni luči. Zato vsebine Arnoževih idej nikoli ne izvemo – on namreč ne streže z idejami, želi le razbiti namišljeni red, ki ga ustvarja totalitarna država. Če bi Arnož svoje ideje predstavil, bi šlo le za boj njegove ideologije proti ideologiji oblasti. Represivna družba, v kateri se najdeti umetnik in intelektualec, od njiju zahteva služenje režimu in jima onemogoča dialog z vladajočimi in ljudstvom.

Buero Vallejo je odprl še nekaj problemov, ki so bili značilni za frankistično Španijo: izoliranost umetnikov od svetovne umetnosti, kar je vodilo v umetnostne izostanke, reduciranje umetniškega poklica na obrtniškega in problem samocenzure – Velázquez v svojem ateljeju skriva portret gole Venere in čaka na priložnost, da jo bo lahko pokazal svetu. Medtem Drago Jančar govori še o problemu slovenske

prikrite cenzure, torej cenzure, ki deluje neformalno in v ozadju. Pri prikriti cenzuri meje dovoljenega niso natančno določene, kar pomeni, da si jih mora intelektualec postaviti sam: »Dovolj ste inteligentni. Nobenega cenzorja in nobenega policaja ne potrebujete« (Jančar 1982: 39). Oblast želi prepovedano ohranjati neznan, da bi krepila negotovost in s tem povečevala svojo moč. Poleg tega drama kaže na lastnosti, značilne za katerokoli oblast: država potrebuje opredeljene državljane, ki bi razmišljali čim manj in delali čim več.

4.3 Vloga sovražnika in nasilja v totalitarni državi

Sovražnik ima v družbi, kjer vlada en oblastnik, prav posebno mesto. Je namreč njegovo nasprotje in oblasti omogoča vzdrževanje dihotomičnega pogleda na svet. To pomeni, da so v državi na eni strani vladajoči kot dobronamerni rešitelji, na drugi pa sovražniki, ki še vedno prežijo na ljudstvo. Vladarja Kreona v Smoletovi in Riazovi Antigoni enako kot Sofoklesov Kreon prepoveda pokop oblasti sovražnega Polinejka, ki mora »nepokopan /.../ ostati zato, da njegova smrt ne bi bila nikdar ukinjena« (Kermauner 1988: 29). Vsaka oblast se bori proti neurejenosti; oblast je red, sovražnik je kaos. Če bi sovražnik Polinejk izginil, bi izginila tudi zunanja nevarnost, pred katero lahko državljane varuje edino država. Z ohranjanjem sovražnikove prisotnosti država utrjuje svojo moč – ker se ljudstvo počuti ogroženo, se zateka k vladajočim, saj verjame, da je oblast edini ohranjevalec miru v državi.

Poleg ohranjanja sovražnika totalitarna oblast svojo moč utrjuje še z nasiljem. Kako oblast utemeljuje rabo nasilja, lahko opazujemo v dramah *Dialogi* (1962) Primoža Kozaka in *La doble historia del doctor Valmy* (1964) Antonia Buera Valleja. Drami prikazujeta razmerje med političnimi sovražniki in rablji. Rablji so v imenu ideologije in zgodovine neusmiljeni do političnih nasprotnikov ter brez zadržkov posegajo po verbalnem ali fizičnem nasilju. Potrebo po nasilju utemeljujejo na različne načine – človeštvo je pokvarjeno, ljudje si med seboj vedno le škodijo, nasilje je neločljivo povezano ne le z vsakim političnim sistemom, ampak tudi z življenjem samim, zato je vprašanje le, kdo bo prvi pograbil orožje. Obe drami razkrijeta še eno lastnost totalitarnega režima – če se želi vladajoča oblast ohranjati, se mora nenehno obnavljati. Rablja obeh dram se namreč iz sodelavcev vladajočega sistema na koncu spreminita v žrtvi istega sistema. Kar pomeni, da pod totalitarno oblastjo v resnici nihče ne more biti zares prepričan o svojem položaju.

4.4 Institucija kot metafora za totalitarno družbo

Slovenska drama *Veliki briljantni valček* (1985) Draga Jančarja in španska drama *En la ardiente oscuridad* (1947) Antonia Buera Valleja kot metaforo za totalitarno državo uporabita institucijo. Norišnica v Jančarjevi drami in zavod za slepe v drami Buera Valleja izvajata neprestan nadzor nad posameznikom. Kot instituciji imata za to od družbe podeljeno pravico, v njuno delo se nihče ne vtika, še več, instituciji

naj bi delovali v dobrobit svojih varovancev in ne v njihovo škodo. Kljub temu so varovanci v njej zavedno ali nezavedno cenzurirani, njihovo gibanje je omejeno, odrešitve ne morejo pričakovati niti od zunanjega sveta. Institucija zahteva, da so vsi varovanci enaki oziroma da se vsak vede v skladu s predpisano vlogo in v skladu s pravili. V norišnici vsak varovanec igra vlogo, ki mu je bila dodeljena, in nadrejeni želijo to stanje ohranjati. V zavodu za slepe nadrejeni varovance prepričujejo, da so kljub boleznim normalni in da nimajo razloga za nesrečo; od njih celo zahtevajo, da so neprestano dobre volje. Instituciji se predstavljata kot specializirani ustanovi, edini, ki bolnikom lahko nudita zdravstveni in osebnostni napredek ter prostor, kjer lahko uživajo popolno varnost in svobodo. Na eni strani imamo torej norce, ki niso nori, na drugi strani slepe, ki že vedo, da so slepi, a brez institucije ne eni ne drugi ne morejo napredovati. V obeh primerih varovanci institucije v resnici ne potrebujejo, a instituciji jih želita prepričati o nasprotnem. Nadrejeni nikoli ne govorijo o ozdravitvi varovancev, ampak vedno le o napredku, ki jim ga lahko omogoči le institucija – ta je za varovance torej edina rešitev. Na enak način državljani potrebujejo totalitarno državo, celo tako zelo jo potrebujejo, da brez nje nikakor ne morejo napredovati, brez nje lahko samo še propadejo. Primer za to sta ravno prej omenjena intelektualec, ki propade kot disident, in umetnik, ki ostane neobjavljen. *Veliki briljantni valček* in *En la ardiente oscuridad* kažeta še na eno lastnost institucije – odstranjevanje tistih, ki se ne želijo podrediti. Neposlušna varovanca institucije doleti tragičen konec, za kar poskrbita instituciji sami. Umor oziroma amputacijo noge prikazeta kot samomor oziroma pomoto. Če želi institucija (totalitarna država) obstati, mora posameznike, ki motijo navidezni red in obenem izkazujejo še sposobnost za prebuditev otopelega ljudstva, izločiti: »Teror kot izvrševanje zakona gibanja, katerega vrhovni cilj ni blaginja ljudi ali interes enega človeka, temveč izdelovanje človeštva, posameznike izloča zavoljo vrste, žrtvuje 'dele' zavoljo 'celote'« (Arendt 2003: 560).

5 Zaključek

Čeprav sta si bila slovenski in španski povojni režim med seboj popolnoma različna, sta bila za oba značilna ideološkost in omejevanje. V slovenskih in španskih povojnih državnih gledališčih so na eni strani uprizarjali dela, ki so zadovoljila okus množičnega občinstva in služila propagandi oblasti (slovenske socialnorealistične drame in španske komedije), na drugi pa dela, ki so vzdrževala ugled gledališča (svetovna in domača klasična dramatika). Ker tuja in domača sodobna dramatika tako na slovenskih kot na španskih državnih odrih nista bili zaželeni, so ju uprizarjali v eksperimentalnih gledališčih.

Pregled prepovedanih dram je pokazal, da slovenska in španska oblast nista bili naklonjeni objavljanju ali izdajanju del, ki bi odkrito kritizirala lastno oblast (vladarja, policijo in birokracijo), pravkar minulo vojno in slabe socialne razmere v povojni državi. Dovoljevale pa so uprizarjanje ali objavo nekaterih dram, ki so kritiko predstavile na prikrit način, z rabo različnih metafor, prestavljanjem dram v preteklost in tuje dežele ali izrabo mitov za predstavitev aktualnih družbenih problemov.

Po pregledu slovenskih in španskih povojnih dramskih del, kritičnih do režima, smo našli nekaj takih, ki so obravnavala podobne probleme, s katerimi se je moral soočati človek v času represivnega režima. *Antigona* Dominika Smoleta in *Antigona ¡cerda!* Luisa Riaze odpreta problem ideološkega enoumja, ki mu podležejo pripadniki vladajočega režima. *Disident Arnož in njegovi* Draga Jančarja in *Las Meninas* Antonia Buera Valleja opisujejo željo intelektualca po odpiranju prepovedanih vprašanj in željo umetnika po ustvarjanju drugačne umetnosti ter njun težavni položaj. Vladajoča oblast ju namreč želi na vsak način utišati in skupaj z ubogljivim ljudstvom ni pripravljena ali zmožna sprejeti njunega dela. Slovenska in španska *Antigona* pokažeta, da represivna družba za ohranjanje moči nujno potrebuje sovražnika – tako se ljudstvo še po vojni čuti ogroženo in državo pojmuje kot edino možno rešiteljico pred zunanjo nevarnostjo. *Dialogi* Primoža Kozaka in *La doble historia del doctor Valmy* Antonia Buera Valleja prikažejo, kako oblastniki utemeljujejo rabo nasilja nad nasprotniki, in sporočajo, da v represivnem režimu posameznik nikoli ne more biti prepričan o svojem položaju. *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja in *En la ardiente oscuridad* Antonia Buera Valleja uporabita institucijo kot metaforo za totalitarno državo. V njej se morajo varovanci podrediti vzpostavljenim pravilom in institucija vsakega, ki tega ne stori, lastnoročno odstrani.

Dejstvo, da smo enako kritiko oblasti odkrili pri tako različnih režimih, kot sta bila slovenski in španski, kaže na to, da bi podobna kritika lahko doletela kakršnokoli omejevanje človekove svobode. Večina dobre literature namreč teži k nadčasovnosti in naloga literatov ni opisovanje konkretnih značilnosti oblasti, temveč nam njihova dela ponujajo občo izkušnjo posameznikov v represivnem režimu. Zato bi bilo zanimivo primerjati kritiko oblasti, kot so jo opisali literati drugih režimov, pri čemer bi do najboljših rezultatov gotovo prišli s skupnim projektom, v katerega bi bili vključeni literarni raziskovalci različnih držav po Evropi ali po svetu.

Vir

Jančar, Drago, 1982: *Blodniki. Tri igre*. Maribor: Založba Obzorja.

Literatura

Abellán, Manuel L., 1987: Fenómeno censorio y represión literaria. *Censura y Literaturas Peninsulares. Diálogos hispánicos de Amsterdam V*. Amsterdam: Rodopi. 5–26. <http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo6.html>. (Dostop januar 2014.)

Arendt, Hanna, 2003: *Izvori totalitarizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Cano Turrión, Elena, 2011: *Antigonas. Una visión intertextual. Impossibilia* 1. 70–87.

Deleuze, Gilles, in Foucault, Michel, 1977: *Intellectuals and Power*. Bouchard, D. F. (ur.): *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Ithaca, Cornell University Press. 205–217.

Floeck, Wilfred, in Alfonso, Toro de, 1995: *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberg.

- Gaberšček, Neža, 2013: *Kritika oblasti v slovenski in španski povojni dramatici*. Diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Gabrič, Aleš, 1993: *Slovenska kulturna politika v času »Socialistične demokracije« 1953–1962*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Gabrič, Aleš, 2008: Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve »verbalnega delikta«. Dovič, Marjan (ur.): *Literatura in cenzura. Kdo se boji resnice literature?* Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost (Primerjalna književnost 31, posebna številka). 63–77.
- Gabrič, Aleš, 2010: Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju. Sušec Michieli, Barbara, Lukan, Blaž, in Šorli, Maja (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Maska. 17–88.
- Juvan, Marko, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kalenič - Ramšak, Branka, 2000: Posmodernismo como fenómeno cultural y literario con la especial atención a algunos ejemplos de la narrativa española y eslovena en los años ochenta y noventa. Banús, Enrique, in Elío, Beatriz (ur.): *Actas del V congreso »Cultura Europea«*. Pamplona: Aranzadi. 797–803.
- Kalenič - Ramšak, Branka, 2010: Slovene reception of Federico García Lorca's poetry. Cieszyńska, Beata Elzbieta (ur.): *Iberian and Slavonic cultures in contact and comparison: intra muros – ante portas*. Lizbona: CompaRes. 47–57.
- Kalenič - Ramšak, Branka, 2011: Ejemplos de la recepción creativa de la literatura española en la literatura eslovena. Primeri ustvarjalne recepcije španske književnosti v slovenskem slovstvu. *Verba hispánica* 19. 51–61.
- Kermauner, Taras, 1988: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatici*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Kermauner, Taras, 2007: *O politični slovenski dramatici: nepolitik o politiki razmišljajočim prijateljem*. Samozaložba GolKerKavč.
- Koruza, Jože, in Zadavec, Franc, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kozak, Primož, 2012: Slovensko sodobno gledališče. Lukan, Blaž, in Jesenko, Primož (ur.): *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ljubljana: Maska. 52–58.
- Muñoz Cáliz, Berta, 2005: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Doktorska disertacija. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Nemesio, Aldo, 1999: The Comparative Method and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1/1. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss1/>>. (Dostop: januar 2014.)
- Oliva, César, 2004: *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Oman, Špela, 2008: *Prešernova recepcija španskega in portugalskega baroka*. Diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko in Oddelek za romanske jezike in književnost Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Paco de Moya, Mariano de, 2004: El teatro español en la tansición: ¿una generación olvidada? *Anales de Literatura Española* 17. 145–158.

Pintarič, Damjana, 1993: Los motivos españoles en los dramas del »ciclo español« de Andrej Hieng. *Verba hispánica* 3. 77–82.

Poniž, Denis, 2010: *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču 1. Obdobje 1945–1964*. Ljubljana: AGRFT in Slovenski gledališki muzej.

Pregelj, Barbara, 2003: Detektivka v sodobni slovenski in španski književnosti. Hladnik, Miran, in Kocijan, Gregor (ur.): *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko filozofske fakultete (Obdobja 21). 221–230.

Sinova, Justino, 2006: *La censura de prensa durante el franquismo (1936–1951)*. Barcelona: Random House.

Skubic, Mitja, 1995: Prisotnost hispanistike v slovenski kulturi. Orožen, Martina (ur.): *Informativni kulturološki zbornik*. Ljubljana: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnost Filozofske fakultete. 309–317.

Stefanovič, Petra, 2004: *Vzporednice med Titovo Jugoslavijo in Francovo Španijo*. Diplomsko delo. Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Šabec, Maja, 2010: The Slovene reception of theatre works by Federico García Lorca. Cieszyńska, Beata Elżbieta (ur.): *Iberian and Slavonic cultures in contact and comparison: intra muros – ante portas*. Lizbona: CompraRes. 34–46.

Troha, Gašper, 2007: *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Oddelek za primerjalno književnost Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.