

UDK 821.163.6.09–2

Lado Kralj

Filozofska fakulteta v Ljubljani

SODOBNA SLOVENSKA DRAMATIKA (1945–2000)

Članek se ukvarja s klasifikacijo slovenske dramatike po 2. svetovni vojni. V drugi polovici petdesetih let sta se pojavili nova smer, drama absurda, in nova oblika, poetična drama; ta je zaradi svoje moči in razširjenosti polagoma pridobila status smeri. Ti dve težnji sta se razvijali in se ohranili do danes, poetična drama tudi pogosto v kombinaciji z dramo absurda. V osemdesetih letih se jima je pridružil dramski postmodernizem (epsko gledališče, recikliranje dramskih zgodb ali stilov, uvajanje trivialnih žanrov).

The article deals with the classification of Slovene drama after WW II. The second half of the 1950s brought about a new current, i.e., theatre of the absurd, and a new form, i.e., poetical drama, which due to its power and prevalence gradually gained the status of a current. These two tendencies have been developing to the present day, poetic drama often in combination with the theatre of the absurd. The 1980s saw the addition of the post-modern drama (epic theatre, recycling of dramatic stories and styles, introduction of trivial genres).

Ključne besede: drama socialnega realizma, eksistencialna drama, drama absurda, poetična drama, postmodernistična drama

Key words: drama of Social Realism, existentialist drama, theatre of the absurd, poetic drama, post-modern drama

1 Smeri in tokovi

Sodobna slovenska dramatika se je začela po 2. svetovni vojni, natančneje, sredi petdesetih let dvajsetega stoletja; takrat so se namreč pojavile prve relevantne objave in/ali uprizoritve dram Jožeta Javorška (*Povečevalno steklo*, 1956), Dominika Smoleta (*Potovanje v Koromandijo*, 1956) ali Petra Božiča (*Zasilni izhod*, 1957). To pa še ne pomeni, da se je tradicionalna slovenska dramatika takoj po tem časovnem mejniku umaknila s prizorišča; ta je po koncu 2. svetovne vojne nadaljevala razvoj, kakršnega je začela v tridesetih letih, namreč smer socialnega realizma. Gre za dramsko tipologijo, ki se je opirala na spoštovanja vredno dediščino, tj. na Cankarjev družbenokritični projekt – ta pa na Ibsenovo kritiko meščanstva. Dramatika socialnega realizma se je po 2. svetovni vojni ponašala z imeni velikih zaslužnih avtorjev, ki so s svojimi temami večinoma aktivno podpirali novo socialistično oblast; takrat se je zdelo, da je bil na ta način postavljen model, ki bo trajal večno. To so bili npr. Ivan Potrč, ki je obravnaval vojno in nato socialistično preobrazbo na kmetih (trilogija o družini Kreflov), Matej Bor s tematiko narodnoosvobodilnega boja in izgradnje socializma (*Raztrganci, Vrnitev Blažonovih*) ali Mira Mihelič, ki se je posvečala medvojnimi in povojnimi spremembam v slovenskem meščanstvu (*Svet brez sovraštva, Ogenj in pepel*). Tej tipologiji so pripadali tudi nekateri dramatik, ki v svojih dramah sicer niso podpirali oblasti, saj so bili disidenti (npr. Igor Torkar, *Pisana žoga* ali Vitomil Zupan, *Stvar Jurija Trajbasa*). Povojni socialni realizem se je iztekel šele ob koncu šestdesetih let.

Že sredi petdesetih pa se pojavila in živila vzporedno z njim neka motivno, idejno in izrazno povsem drugačna dramatika, ki je bolj ali manj odprto kazala svoje težnje po kritiki oblasti. Najprej so se uveljavile pobude eksistencialistične drame, ki so se pri Primožu Kozaku povezovale z realizmom, pri Dominiku Smoletu, Gregorju Strniši in Danetu Zajcu pa s formo poetične drame. Eksistencializem se je prezentiral s svojo značilno bivanjsko tematiko (vrženost v svet, odgovornost, dvoumnost svobode, tesnoba, smrt, nesmisel, nič). Sčasoma pa se je kot najpogostejša dramska smer uveljavil modernizem oz. eden njegovih tokov, tj. drama absurda, ki izhaja iz osnovne in s socialistično dogmo nezdružljive predpostavke, da je realnost absurdna in nesmiselna. Posledice so se kazale v dramski gradnji (nelogično, nepovezano dogajanje, groteskne dramske osebe in dialog, ki ni več namenjen komunikaciji, posledično razkroj jezika).

Drama absurda je v zahodni Evropi s svojo groteskno slikovitostjo, poudarkom na gledališkosti in odmikom od logocentrizma prevzela vodilno mesto eksistencialistični dramati, češ da je ta bila v svojih izraznih sredstvih preveč konservativna in puščobna. V slovenski dramati se drama absurda začne s *Povečevalnim steklom* Jožeta Javorška l. 1956. To je letnica, ki pomeni kar najmanjše zamudništvo, če pomislimo, da je Ionescova *Plešasta pevka*, s katero se po M. Esslinu drama absurda sploh začne, doživela v Parizu krstno uprizoritev l. 1950. Javoršek je po vojni živel v Parizu in prevedel *Plešasto pevko* za ljubljansko alternativno gledališče Oder 57, kjer je doživela krstno uprizoritev l. 1958. S *Povečevalnim steklom* in *Plešasto pevko* se je torej ukvarjal približno v istem času in ni čudno, da je prišlo do kontaminacije. O Ionescu, pa tudi o Beckettu je na več mestih pisal v svoji esejistični knjigi *Prazna miza* (1967); do izraza 'gledališče absurda' je zadržan, raje uporablja izraz 'anti-drama'. O *Plešasti pevki* meni, da gre za

protest zoper tragični avtomatizem jezika in gledališča. Nekateri izvrstni pisatelji, ki so leta 1950 gledali njegovo 'anti-dramo' *Plešasto pevko*, so doumeli, kaj se je zgodilo. Podprli so jo. Z novo korajžjo je Eugène Ionesco začel pisati nova dela. Napisal je *Učno uro*, spet anti-dramo, spet protest zoper staro pojmovanje gledališča, a hkrati globoko, čeprav nikakor na zunaj vidno obsodbo nasilstva, pa naj bi se imenovalo moralno, politično ali kakršnokoli že (Javoršek 1967: 34).

Osnovna zgodba Javorškovega *Povečevalnega stekla* parafrazira Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* – to se v slovenski varianti drame absurda zgodi najmanj še dvakrat in sicer v Smoletovi *Veseloigri v temnem* in v *Golem pianistu* Matjaža Zupančiča. Protagonist *Povečevalnega stekla*, 'samotni človek' Janez Pohlin, se zateče v provincialno mesto Glažuto, ker ga je bilo v prejšnjih prebivališčih strah »čvekanja, opravljanja in podobnih zlorab človeškega jezika«. Tu pa ga prebivalci stlačijo v stekleno hišico, postavljeno na glavnem trgu, da bi ga lahko vseskoz nadzirali in mu brali misli. Priredijo mu montiran proces in na koncu se Janez Pohlin sam obesi. Represijo vodijo in izvajajo opat in menihi iz samostana, opat torej alegorično pomeni sekretarja centralnega komiteja, samostan pa partijo. To se je tedanji oblasti zdelo še posebej blasfemično; po petih predstavah je morala ljubljanska Drama uprizoritev umakniti z repertoarja, kar je pripeljalo do protestov na dijaškem stojišču in policijskega zasliševanja protestnikov.

Bistvene nove dimenzije, tj. poudarjeno etično perspektivo, je slovenski varianti drame absurda dodal Peter Božič, predvsem v dramah, ki so bile napisane in/ali uprizorjene med leti 1957 in 1967 (*Zasilni izhod*, *Vojaka Jošta ni*, *Križišče*, *Kaznjenci* in *Dva brata*).

Drami absurda se je po mnenju Janka Kosa najbolj približal v igri *Vojaka Jošta ni*, »ki je povzela dramaturške postopke iz Beckettovih in zlasti Ionescovih iger, deloma tudi iz Albeejevega dela *The American Dream*« (Kos 2001: 369). V vseh svojih dramah je Božič subvertiral tradicionalna pravila dramske tehnike ali, kot pravi Taras Kermavner, »svojo dramatiko je kar se da očistil vsega, kar se mu je videlo balast, snov, zgodba, značaji, psihološka determiniranost« (Kermavner 1970: 57).

Nadaljnji razvoj slovenske variante drame absurda je potekal takole: izrazite, vendar izolirane prvine drame absurda najdemo pri nekaterih avtorjih poetične drame (kot so npr. Smole, Strniša, Zajc). S Smoletovo *Antigono* je l. 1960 na očiten in prepričljiv način prevladala nova dramatika mladih avtorjev; tu Smole uporablja deloma simbolistično in deloma eksistencialistično tehniko, pač pa je odnos Kreona do Stražarja izdelan s pomočjo drame absurda in po vsej verjetnosti ima isti izvor neki bistven postopek, da namreč naslovne junakinje sploh ni nikdar na odru, temveč nam drugi akterji sproti posredujejo njene izjave in misli. Na podoben izoliran način uporabljata tehniko drame absurda Gregor Strniša v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih (*Žabe, Ljudožerci*) ali Dane Zajc (*Potohodec*). Pač pa je dramati absurda povsem in polnokrvno zapisana Jovanovičeva igra *Znamke, nakar še Emilija* (1969). Ta napoveduje obdobje sedemdesetih let, v katerem se drama absurda uspešno in zmagoslavno amalgamira s slovenskim dramskim substratom in postane priznana nova forma (Jovanovičevi igri *Norci in Igrajte tumov v glavi ali onesnaženje zraka*, Šeligova *Kdor skak, tisti hlap*, Jesihovi notorični *Grenki sadeže pravice*, Lužanov *Triangel* itd.). V osemdesetih in devetdesetih letih se ta model dopolnjuje, pridruži se Drago Jančar (*Veliki briljantni valček, Dedalus, Halštat*), ki ob Jovanoviču (*Vojaška skrivnost, Viktor ali dan mladosti*) doseže najpomembnejše dosežke v celostni artikulaciji absurdnega sveta, nadalje Šeligo (*Svatba*), Filipčič (*Ujetniki svobode, Altamira*), predvsem pa Matjaž Zupančič, ki je ob koncu obdobja prispeval prenovljeno urbano-shizofreno tipologijo drame absurda, oprto na Harolda Pinterja (*Izganjalci hudiča, Slastni mrlič, Vladimir, Goli pianist*). Tudi nekatere od dram Evalda Flisarja, npr. *Kaj pa Leonardo?* (1992), utegnejo pripadati dramati absurda.

Postmodernizem se je začel pojavljati v osemdesetih letih in se kaže na razne načine. Eden od njih je recikliranje historičnih dramskih tehnik, recimo Brechtovega epskega gledališča pri Dušanu Jovanoviču (*Osvoboditev Skopja, Karamazovi*) ali Rudiju Šeligu (*Ana, Volčji čas ljubezni*). Nadalje je mogoče reciklirati tudi kompletno dramsko zgodbo, poznano iz zgodovine drame. Pri tem ne gre samo za ponovno uporabo mita – to je v dramatiki razmeroma pogost pojav in spada še v modernizem – temveč za parafrazo ali ironičen komentar ali prenos v okolje, ki v kombinaciji s prvotno temo učinkuje disonantno. Drago Jančar npr. v drami *Zalezujoč Godota* predela Beckettovo *Čakajoč Godota*, pri tem Vladimirja in Estragona spremeni v dva bedna tajna policista, atmosfero drame pa v eno samo zalezovanje. Podobno medbesedilno operacijo opravi Jovanović v dveh dramah iz svoje balkanske trilogije, posvečene bosanski vojni, tj. v *Antigoni* in *Uganki korajže*, ki je predelava Brechtove *Matere korajže*. Ali pa lahko dramatik potegne iz zgodovine in spet spravi v obtok neki že zdavnaj minuli literarni tok, to je npr. storil Ivo Svetina s ponovnim in izrecno poudarjenim vzpostavljanjem dekadence atmosfere in motivike (*Šeherezada, Vrtovi in golobica, Babylon, Tako je umrl Zaratuštra*).

2 Motivi in teme

Opazen del sodobne slovenske dramatike se tematsko ukvarja z zaznavanjem in kritiko totalitarnega sistema. Eksistencialistična refleksija ima pri tem močan delež. Drame Primoža Kozaka pričujejo o najtršem, stalinističnem obdobju komunistične vladavine; železna partijska disciplina se uveljavlja v siloviti dialoški izmenjavi, na način teze in antiteze. Podobni dialoški spopadi sestavljajo Smoletovo *Antigono*, vendar v povsem drugačnem okolju nadčasovne, le delno posodobljene mitične zgodbe. Gregor Strniša in Dane Zajc pa sta realno življenje uporabljala predvsem kot sredstvo za oblikovanje splošnih bivanjskih položajev (svoboda, krivda, smrt, odgovornost), postavljenih v arhaično atmosfero ljudske balade, vendar obenem zaznamovanih s surovo moderno ideološko represijo, kot npr. v Strniševem *Samorogu*.

V drami absurda dobi kritika sistema groteskne dimenzije. Dušan Jovanović v *Znamkah, nakar še Emiliji* parodično preigrava tloris vohunske zgodbe in uvaja zdrsljivost identitet, pri tem namiguje na razpad zavezujoče ideje in z njo vred policijske države. Njegov groteskno subverzivni pogled, ki v politiki ali institucijah vidi klinično norost, se nadaljuje v *Norcih* ali v drami *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*. Jesihova drama *Grenki sadeži pravice* po eni strani nadaljujejo s parodično kritiko komunističnega režima, po drugi pa že tudi obrača hrbet vsakršni angažirani temi in se posveča zgolj neobremenjeni, burkaški igri jezika; pri Ivu Svetini se esteticistični igri jezika pridruži fascinacija nad čutnostjo. Pač pa je Drago Jančar s tehniko drame absurda izdelal tako rekoč klinične študije družbene represije, pri tem je njegova pozornost nepopustljivo usmerjena v perverzno delovanje policije v različnih časih in okoljih, od katerih sta najznačilnejši umobolnica (*Veliki briljantni valček*) in jetnišnica (*Dedalus*).

Način doziranja in kamufliranja kritike sistema postane važen del boja za preživetje. Javorškov samostan = partija, njegov opat = sekretar centralnega komiteja, prav tako Smoletov Kreon v *Antigoni*. Kozakovi italijanski partizani so pravzaprav slovenski partizani (*Afera*), njegove čistke na Madžarskem so čistke v Sloveniji (*Dialogi*). Posebej drama absurda in poetična drama sta zaradi visoke stopnje metaforizacije nudili zelo veliko možnosti za takšna skrivna uporniška sporočila. Oblast ni bila neumna in jih je znala dešifrirati, vendar ni hotela obveljati za preveč nedemokratično, zato je mižala na eno oko in občasno pošiljala ostra svarila, potem pa koga poklicala na zaslišanje ali zaprla in za nekaj časa je bil spet mir. Med gledališkimi disidenti in oblastjo je potekala igra mačke in miši. To se je dogajalo po vseh jugoslovanskih gledališčih, ne samo v slovenskem, in ugledni srbski gledališki kritik Slobodan Sečenić se je l. 1961 uprl taki praksi, češ da kaže na pomanjkanje poguma. V kritiki Smoletove *Antigone* se je obregnil ob dramske obdelave mitoloških figur, kar je bila glavna značilnost poetične drame v jugoslovanskih republikah:¹

Dandanes je že docela gotovo, da je stari, znani mit kot baza sodobne drame z izzivalno aktualnimi prizvoki – veliko bolj moda kot potreba. Ko je kot neoklasicistična novost šla prek francoskih in svetovnih odrov, ko je pri nas z veliko zamudo postajala avantgarda, je ta

¹ Borba, 27. V. 1961.

oblika drame skrivala v sebi neke neznane izrazne možnosti. Mikavnost novosti se je izgubila, a potreba po indirektni komunikaciji z gledalci je prenehala biti potreba. Mislim, da je mitološka formula drame postala danes pri nas formula hipokrizije nekega dela naše dramatike, podtalni poskus nepogumnih avtorjev, da sporoče svoje ideje izza mitološkega zaščitnega paravana, ki so ga tu postavili izključno zaradi razloga osebne varnosti avtorja, ki je netrden v svojih kriterijih (Koruza 1977: 215).

Seveda pa Selenić ni imel prav, njegov poziv na nemaskirano prezentacijo realnosti je bil prezgoden. Tri leta pozneje je Marjan Rožanc res napisal tak nemetaforičen tekst, realistično dramo o položaju slovenskega kmeta v socializmu, *Toplo gredo*. Oblast je takoj reagirala, poslala na premiero en avtobus kmečkega ljudstva, ki je tam napravilo škandal zaradi neresnic, ki so prihajale z odra, predstava je bila prekinjena, tekst zaplenjen in sodno prepovedan, gledališča Oder 57 se ni upal nihče več dotirati in kmalu je usahnilo.

3 Tragedija in komedija

Sodobni slovenski dramski avtorji ne pišejo več tragedij, še zmeraj pa pišejo komedije. Takšno je mnenje literarne vede in potrjujejo ga pisatelji, saj svoja resnejša dramska dela označujejo s podnaslovom »drama«, vse pogosteje tudi »igra« – če pa napišejo lahkotnejše dramsko delo, sledijo tradiciji in ga označijo za komedijo. O umiku tragedije iz sodobne literature je prepričljivo pisal George Steiner.² V zgodovini človeškega duha je tragedija imela tri vrhove in to se je zgodilo v antiki, elizabetinskem obdobju in francoskem klasicizmu; ostala obdobja pogrešajo zavezujoči metafizični okvir, ki ga je nudil sklop helenističnih in krščanskih vrednot, in avtorji niso več mogli doseči tragičnega zlitja gorja in radosti, gorja zaradi padca in radosti zaradi vstajenja človekovega duha. Ta izguba je težko popravljiva: tudi če sodobni avtor izrecno skuša obuditi tragedijo, mu bo ta uhajala v obliko melodrame ali moralitete, kot je to lepo razvidno v obsežnem dramskem opusu Ivana Mraka.

Ivan Mrak (1906–1986) utegne biti najbolj ploden slovenski dramatik vseh časov, saj je pisal od l. 1925 pa skoraj do svoje smrti in to skoraj izključno dramatično; vendar tudi eden najspornejših, saj mu je okolica zamerila njegovo neprilagodljivo in nekoliko čudaško življenjsko držo in tako je večino svojih dram uprizoril, režiral in odigral sam, v svojem stanovanju. Mrakova dramatika se večinoma ukvarja z usodami izrazitih in tragičnih zgodovinskih osebnosti. Opira se na klasične vzore (Sofokles, Goethe), vendar na poseben način: ne zanima ga dramska tehnika, tudi tradicionalna ne. Pač pa Mrak prevzame iz tradicionalne drame boj posameznika proti močnejši usodi in pri tem razume oder kot prižnico, s katere se na vznesen, tudi patetičen in artificialen način izrekajo poslednje resnice o človeku oz. s katere protagonist kaže svojo visoko in nepopustljivo etično držo. Ta redukcija pisanja in uprizarjanja na recitacijo pogosto pripelje do zmanjšane dramatičnosti in celo vsebinske preglednosti, pa naj bodo izpovedane misli še tako pozitivne – in prav to je verjetno vzrok, da novejši slovenski literarnozgodovinski priročniki Mraka sicer ne izključujejo več, vendar ga pogosto obravnavajo

¹ George Steiner, *Smrt tragedije*, Ljubljana, Literatura, 2002.

bolj v imenu demokratične tolerance kot pa iz prepričanja o kvaliteti njegove dramske literature. Treba pa je pristaviti, da je Mrak vseskoz imel svoj krog zvestih privržencev.

Med številno Mrakovo produkcijo velja omeniti dramo *Herodes Magnus* (1968), »himnično tragedijo v petih stopnjevanjih«, ki spada v njegov biblični ciklus, saj gre po sodbi literarne vede za pomembnejši del njegovega opusa. Avtor že v začetnem prizoru zastavi glavno temo, ki jo razvija v vseh nadaljnjih: Herod je dal pomoriti nedolžne otroke predvsem zato, da bi izzval Boga in izsilil njegov odgovor. Drama se konča s Herodovo fizično ohromelostjo in psihičnim razkrojem, zadnji stavek se glasi takole: »O Gospod, si mi Ti na svoj način odgovoril?« Mrak večino svojih dram imenuje 'himnične tragedije', vendar je oznaka v modernem času vprašljiva.

To pa ne pomeni, da 'drame' ali 'igre' sodobnih avtorjev sploh nimajo več tragičnih prvin, pač pa so te zastavljene mnogo manj absolutno in brezprizivno, mogoče tudi manj naivno; pogosto pa se tudi mešajo s komičnimi, posebej v drami absurda, kjer tragikomičnost postane ena glavnih značilnosti, npr. pri Javoršku, Smoletu, Jovanoviču, Jesihu, Jančarju in Matjažu Zupančiču, deloma tudi pri Strniši in Zajcu. Komedijo v tradicionalni, čisti obliki najdemo predvsem pri Tonetu Partljiču in Vinku Möderndorferju, resno dramo pa pri Primožu Kozaku, Petru Božiču in pretežno pri Rudiju Šeligu.

Tone Partljič (roj. 1940) je znan predvsem po svoji komediji *Moj ata, socialistični kulak* (1983). Gre za avtorjev grenko sladki, humorni in tudi satirični spomin iz daljne mladosti tik pa koncu 2. svetovne vojne, tj. iz časa stalinističnih ukrepov razlaščenja zemlje, s čimer sta bili povezani tudi agrarna reforma in 'socializacija vasi'. Druga važna Partljičeva komedija ima naslov *Ščuke pa ni* (1973) in se ukvarja z popačenimi značaji v zadušljivem provincialnem okolju, ki ga še nadalje deformira partijska prisila. Tej drami je Partljič zaradi velikega uspeha pripisal še dve nadaljevanji. Vinko Möderndorfer je svoje komedije začel pisati v osemdesetih letih in jih piše še danes, najzanimivejša je mogoče *Vaja zbora*.

4 Poetična drama

V slovenski literarni vedi se je izraz prvič pojavil l. 1960 v odmevih na Smoletovo *Antigono*, ki ima formo pesmi v prozi. Potem se je ustalil za verzne drame Gregorja Strniše, Daneta Zajca, Vena Tauferja, Milana Jesiha, Iva Svetine itd. Vsak teh pesnikov je napisal precejšnje število poetičnih dram, tako da njihova vsota tvori močan delež sodobne slovenske drame – močnejšega, kot npr. v istem času v nemški, angleški ali francoski drami, a verjetno sorazmerno enakega kot v hrvaški ali srbski. Gre za posebno dramsko zvrst, ki je zaradi svoje razširjenosti in moči polagoma pridobila status literarne smeri. Kot poudarja Jože Koruza v Matičini literarni zgodovini 1945–1965, gre za novo zvrst, ki je dotlej slovenska literatura skorajda ni imela. O Smoletu, Zajcu, Strniši in Tauferju pravi, da so

vsak po svoje, vendar z vidnimi skupnimi potezami [...] izrazili v dramski obliki pesniško vizijo sodobnega sveta, ki po eni strani dopolnjuje njihovo literarno fiziognomijo, po drugi strani pa ustvarja temelje poetični dramski zvrsti, ki je Slovenci, z izjemo Župančičevih in Jarčevih dramskih poskusov (morda bi sem prišteli lahko še Cankarjevo *Lepo Vido*) še nismo imeli (Koruza 1967: 182).

Drug poročevalec iz tega časa, Jože Javoršek, ki obravnava predvsem sočasno francosko poetično dramo, pa opozarja na bistveno podrobnost, ki ločuje to zvrst od drame absurda. »Dramatiki tako imenovanega poetičnega gledališča stojijo predvsem v obrambi besede kot bistvene izrazne sile gledališke umetnosti in se zaradi tega bistvenega stališča na neki način ločijo od ostalih« (Javoršek 1967: 119). In še naprej: »Predvsem je, seveda, taka predstava praznik besede. Beseda, ta neotipljivi voz poezije, se pripelje na oder in se prebudi iz mrtvega življenja« (125–126). To je zelo važno opozorilo. Ta vidik poetične drame je torej izrazil obrnjen nazaj, k tradiciji, k simbolizmu, in je v ostrem nasprotju z načelom razkroja jezika, ki ga uveljavlja drama absurda. Poetična drama torej sodeluje z dramo absurda v grotesknem dogajanju in grotesknih figurah, prav tako v metaforizirani kritiki oblasti. Pač pa ima v zadevi 'praznika besede' povsem tradicionalne cilje, oprte na simbolistično estetiko 19. stoletja: uprizoritev ni nujno potrebna, saj je grobo materialna, in kontakt z občinstvom je lahko dosežen tudi s pomočjo recitala ali pa, še korak naprej, z individualnim tihim prebiranjem teksta. Izjema so Jesihovi *Grenki sadeži pravice*: tu je Jesih sprejel absurdistično načelo razkroja jezika in ga preinterpretiral v totalno igro jezika, ki s svojo nebveznostjo že presega horizont metafizičnega nihilizma.

Pobude za poetično dramo so v vsej Evropi prišle od T. S. Eliota in Christopherja Fryja, v Franciji tudi od Jeana Giraudouxa in od obnovljenega zanimanja za Paula Claudela po 2. svetovni vojni. Značilnost poetične drame ni samo verz, temveč tudi dejstvo, da logika lirskega subjekta prevlada nad dramsko tehniko, ki načelno pomeni vzročno in k cilju usmerjeno učinkovanje med osebami in dejanji. Dane Zajc (roj. 1929) je v dramatiko prvič posegel z *Otrokoma reke* (1963), potem pa nadaljeval s poetičnimi dramami *Potohodec* (1971), *Voranc* (1978), *Mlada Breda* (1981), *Kalevala* (1986), *Medeja* (1988) in *Grmače* (1995). Medtem ko je *Potohodec* modernistična igra v načinu drame absurda, pa Zajc v *Vorancu* upodablja arhaične, zgodovinske in psihoanalitične motive. V *Mladi Bredi*, *Medeji* in *Kalevali* se temu pridružujejo motivi iz ljudskih balad, epov in grških mitov. Gregor Strniša (1930–1987) je začel je s *Samorogom* (1966) in nadaljeval z moraliteto *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju* (1970) ter z dramama *Ljudožerci* (1972) in *Driada* (1976). V teh dramah je obnavljal simbolistično atmosfero in jo kombiniral z baladnim razpoloženjem. Venko Taufer je žanru poetične drame prispeval teksta *Prometej ali Tema v zenici sonca* (1968) in *Odisej & sin ali Svet in dom* (1990), Ivo Svetina pa niz tekstov, od katerih so uprizorjeni *Lepotica in zver* (1985), *Šeherezada* (1989), *Vrtovi in golobica* (1996) in *Tako je umrl Zaratuštra* (1997).

Dominik Smole

Spočetka se je Smole (1929–1992) opiral na manjši, simbolistični, maeterlinckovski del Cankarjeve tradicije, ki je sicer svoje drame večinoma pisal po Ibsenovem vzoru. *Potovanje v Koromandijo* (1956) se dogaja v sodobnosti, protagonist je globoko nezadovoljen z vsakdanjo realnostjo in hoče iz nje nekam ven, drugam. Na to osnovo je Smole nanesele nekatere eksistencialistične koncepte: posamezniku je naloženo, da ima do svojega bivanja odnos odgovornosti ali tudi krivde. Vse dramske osebe imajo občutek ujetosti, ki ga vsaj do neke mere povzroča tudi družbeni sistem.

V *Antigoni* (1960) je Smole silovito izostril etično perspektivo. Čeprav je drama mitično nadčasovna, se vendar povsem nedvoumno ukvarja s kritiko oblasti. Na smrt sprta brata Eteokles in Polinejk simbolizirata ideološko razdeljenost Slovencev med 2. svetovno vojno; Antigono vztraja, da je treba pokopati oba, ne samo zmagovalca, pa signalizira resnico o povojnih pobojih domobrantskih ujetnikov, ki jih je zagrešila komunistična oblast. Pomembna je tudi estetska razsežnost drame, ki prepričljivo podpira etično.

V *Veseloigri v temnem* (1966) se močno uveljavijo značilnosti gledališča absurda. Smole je dramsko zgodbo priredil po Cankarjevem *Pohujšanju v dolini šenflorjanski*: prihod Smoletovega Tujca v samozadostno in vase zaprto skupnost vzbudi najprej bolešno radovednost, potem policijsko preiskavo in na koncu popoln kaos. Dogajanje ima nelogične in groteskne detajle, umorjeni morilci npr. spet oživijo, gluhonemi slepec spregovori itd.

Smoletov *Krst pri Savici* (1969) nadaljuje tradicionalno zgodbo o Črtomiru, kjer je končal Prešeren: poraženega pokristjanjenega pogana Črtomira, poveljnika upornih Slovencev, pošljejo v samostan v Oglej, od tam pa se vrne, da bi spreobračal Slovence. Njegova pobesnena gorečnost je izraz eksistencialnega obupa nad življenjem. Črtomir zahteva brezprizivno vero v krvavega boga maščevanja in v tem je podoben rimskemu cesarju, naslovnemu junaku Camusove drame *Kaligula*, ki zahteva luno ali pa bo iztrebil vse podanike.

Drama *Zlata čevljička* (1983) s sredstvi gledališča absurda uvaja najbolj pesimistično in grozljivo podobo sveta v vsem Smoletovem opusu. Sodišče obravnava korektnost zapisnika o okoliščinah samomora; v ta namen je moral sodni sluga samomorilca ekshimirati in animirati »usta na usta«. Med obravnavo se vse bolj izgublja ne samo smisel pravosodja, temveč vsakršne institucije in tudi življenja nasploh.

Uprizoritev Smoletove *Antigone* l. 1960, najprej aprila v alternativnem gledališču Oder 57 in potem decembra v institucijskem, tj. v ljubljanski Drami, pomeni dokončno prevlado nove dramatike in umik tradicionalne. Naslednje leto je bila drama tudi nagrajena na Sterijevem pozorju v Novem Sadu in tako dobila vsedržavne razsežnosti. Smole se je oprl na Sofoklejevo obdelavo Antigoninega mita, vendar jo je preinterpretiral. Pri Sofokleju je Polinejk s sovražno vojsko napadel svoje rodno mesto Tebe, njegov brat, tebanski kralj Eteokles, pa je mesto ubranil. V bitki oba padeta in novi kralj Kreon odloči, da bo Eteokles pokopan z državnimi častmi, Polinejk pa je izdajalec, zato ga nihče ne sme pokopati, sicer bo kaznovan s smrtjo. Antigona, njuna sestra, ga kljub tej prepovedi pokoplje, to ji namreč narekujejo božji zakoni, ti pa so višji od državnih, po katerih se ravna Kreon. Zato mora Antigona umreti.

Antigona je sublimat tistih zagatnih situacij, ki so začele na prelomu petdesetih v šestdeseta leta vedno bolj neusmiljeno oblikovati slovensko družbeno zavest. Razkorak med (obljubljeno) lepšo prihodnostjo in resničnostjo se je povečeval; stvarnost se je, mimo volje komunistične partije, diferencirala po svoje. Stalinizem je bil še vedno latentno navzoč, komisarji v kulturi (kakršnega predstavlja Smoletov Teiresias) še niso bili preteklost [...] Teh posledic ni bilo več mogoče skriti. Partijsko vodstvo je izgubljalo svoj vsiljeni primat, še vedno pa je mislilo, da ohranja posest nad Resnico (Poniž 2001: 268).

Smoletov poglavitni odmik od Sofokleja je v tem, da je izbrisal Antigono s seznama dramskih oseb: ne slišimo je in ne vidimo je, kljub temu pa smo stalno obveščeni o

njenih eksistencialistično uglašeni mislih in dejanjih, saj nam o tem poročajo osebe, ki prihajajo od nje, predvsem Paž. Tako postane protagonist te drame neka druga, negativna in nevarna oseba, namreč Kreon, ki utrjuje svojo oblast z govorniško spretnostjo, pa tudi z naročenim umorom, če je potrebno. V Kreonu je mogoče videti komunističnega oblastnika, tj. sekretarja centralnega komiteja. *Antigona* je torej po eni strani drama o posameznikovi dolžnosti do bivanja, pa drugi strani pa drama o naravi totalitarne oblasti.

Sofoklejeva Antigona najde Polinejkovo truplo kmalu po začetku drame in ga takoj pokoplje. Smoletova Antigona pa to truplo išče ves čas drame in najde ga šele prav na koncu. Smole torej ohranja tipični simbolistični motiv iskanja, obenem pa tudi opozarja na neko povsem konkretno zgodovinsko prakso. Antigona namreč mora najti Polinejka, ker osebe okrog Kreona kar na lepem začnejo trditi, da Polinejka sploh ni in ga nikoli ni bilo. Z drugo besedo: totalitarni režimi so poznali prakso, da so neko dejstvo, npr. povojni množični poboj domobranskih ujetnikov na Slovenskem, znikali in izbrisali iz spomina. In kdor je govoril drugače, je tvegaj najmanj to, da ga bodo proglasili za norega: »Antigona je nora!« Resnica bo nekoč prišla na dan, nakazuje Dominik Smole, vendar ne brez trdovratnega iskanja. Antigona je našla Polinejka in zato mora umreti. O svoji resnici pa je prepričala vsaj eno osebo, namreč Paža, zato se drama konča s pomenljivim vzklikom modreca Tejrezija, ki ima pri Smoletu vlogo dvornega ideologa: »Držite paža! On je še živ! Lovite ga, paž je še zmeraj živ!«

Primož Kozak

Ko beremo drame Primoža Kozaka (1929–1981), lahko začutimo kolesje in atmosfero zgodnjega komunizma, obdobja 'trde roke'. Značilno je, da kraj dogajanja v Kozakovih dramah ni omejen zgolj na Slovenijo ali Jugoslavijo, temveč si je Kozak izbral širše področje srednje in vzhodne Evrope. Natančneje: Kozakov fikcijski svet obsega tiste dežele tega področja, v katerih je v 2. svetovni vojni prišlo do oboroženega boja za nacionalno osvoboditev, obenem pa se jim je prav v tem procesu zgodilo, da so prišle pod oblast neke druge sile – stalinizma. Tri Kozakove najpomembnejše drame pripadajo temu modelu in tvorijo trilogijo. *Afera* (1961) se dogaja v partizanskem štabu v pokrajini Piemont, severna Italija, po padcu fašizma l. 1943, ko so se nekateri Italijani začeli bojevati proti nemškimi četami in so pri tem dobivali močno logistično in politično podporo iz Moskve. *Dialogi* (1962) se dogajajo v zaporu tajne policije nekje na Madžarskem, verjetno v Budimpešti, na začetku petdesetih let, ko so tam divjale stalinistične čistke. In *Kongres* (1968) se dogaja na univerzi, po vsej verjetnosti ljubljanski, čas dogajanja pa je sedanost.

Dramske osebe so motivirane z eksistencialističnimi kategorijami izbire, odločitve in odgovornosti, tesnobe in nesmisla; značilnost dramskega dejanja pa je, da posameznik prihaja v konflikt z železno partijsko disciplino. Skoraj vse osebe so intelektualci z visoko ali najvišjo izobrazbo. Življenje jih je pripeljalo na različne položaje: eni so se visoko povzpeli v oblastni strukturi ali tajni policiji, drugi so postali disidenti. Vsi pa so člani komunistične partije. Partijske ukaze je treba spoštovati in cilj posvečuje sredstva. Tu ni izhoda, oblast uporablja pritisk in teror, če je treba komu zlomiti voljo. To

so stalinistične metode; značilno pa je, da je avtor do stalinističnih oblastnikov razumevač ali včasih celo strpen, saj jih šteje za očete ali starejše brate, ki so osvobodili deželo.

Še več: partijski šefi in disidenti so iste gore listi. Tako eni kot drugi se ravnaajo po Marxovem razumevanju Heglove metafizične vere v zgodovino. »Kar je resnično, je razumno in kar je razumno, je resnično.« Posameznik je lahko resničen samo, če vstopi v zgodovino – in če zgodovina pokaže znake naključnosti, se njegov svet podre. Zato sta obe strani v konfliktu nagnjeni k megalomaniji, njun medsebojni odnos pa je podoben nevarni športni tekmi. Kozakov svet je svet moških in njihovih posebnih iger. Obe strani pogosto uporabljata frazo o partiji šaha, ki jo je treba skrbno in silovito in spretno odigrati vse do konca. Disidenti običajno dobro poznajo zasliševalce iz osebnih stikov, pri tem pa so značilno naivni glede fizičnih posledic takšne moške igre. Ko pride do njih, ko je človeško telo neposredno ogroženo, so zelo presenečeni.

Kozakove politične igre so izrazite igre moških. Samo *Kongres* premore dve manjši ženski vlogi, pa še ti sta popolnoma obrobni. Problem političnega razumnika je v teh igrah problem moškega in s tem moškega erosa. Temu se svet kaže kot predmet, ki ga mora moški aktivno obvladati, da se ob njem izkaže in potrdi kot moški v vsakršnem pomenu besede. Politika je torej po naravi svet moških; osrednja stvar, za katero v politiki gre, je psihično in fizično obvladanje, v skrajnem primeru pa tudi uničenje moškega, ki ti v politični igri kot protiigravec stoji nasproti. Potrebno je najti njegovo šibko točko, ga razorožiti in spraviti podse, upogniti in spodnesti, da se ti prepusti in ga imaš v rokah. Sredstva, ki so ti pri tem na voljo, niso le fizična, ampak predvsem psihična, intelektualna in moralna. V vsakem primeru je politični boj prisiljevanje in posiljevanje (Kos 1983: 40).

Milan Jesih

Grenki sadeži pravice (1974) so primer skrajnega modernizma v slovenski dramatik; v tem besedilu se Milan Jesih (roj. 1950) posmehuje vsakršni tradiciji in vsakršni metafiziki. Resnobne teme je pripravljeno obravnavati samo še na način parodije in to učinkovito počne npr. s posnemanjem jezika slovenskega pripovedništva v prvi polovici 19. stoletja. Po drugi strani pa ga izrecno zanima sodobno vsakdanje življenje, ki ga prikazuje s celo pahljačo tipičnih govornih položajev, kot so npr. gostilniški jezik, poulični jezik, politični jezik, novinarski jezik, filozofski jezik itd. Z menjavanjem govornih položajev razdeli dramo na veliko število enot, ki so precej krajše od običajnega prizora, med seboj pa so povezane po logiki absurdne nedoslednosti, kar na bralca oz. gledalca učinkuje tako šokantno kot tudi komično. S to tehniko je Jesih ukini dramsko osebo, posledično tudi dramsko zgodbo.

V nadaljnjem dramskem opusu uporablja podobne postopke, vendar manj radikalno in tako se včasih vsaj v obrisih pojavi tudi dramška zgodba. *Pravopisna komisija* (1985) je drama o oblasti, ki jezik uporablja kot sredstvo nasilja. Ta komisija sicer res pripravlja pravopisni slovar, obenem pa je podoba komunistične partije, saj v imenu višjih ciljev dogmatično zapoveduje ljudem, kako naj pravilno govorijo in pišejo. *Triko* (1985) prikazuje govorne položaje, ki se kar najbolj trivialno vrtijo okrog seksa, nastopajoči so z njim obsedeni, kot da nimajo ničesar drugega. *En sam dotik* (1990) je

verjetno najmračnejša Jesihova drama, v njej prikazuje čustveno in duhovno izpraznjenost družine, ki pripada srednjemu sloju; v *Srebrnem rebru* (2002) pa na izrazito komičen način razbija tradicionalno slovensko iluzijo o klenosti, trdnosti in pristnosti slovenskega kmečkenga okolja.

V vsej svoji dramatici ima Milan Jesih poseben odnos do jezika: po eni strani dvomi o njegovi funkciji sporočanja in se ji posmehuje, po drugi strani pa je očaran od njegove forme, s katero se poigrava na virtuozen in zelo vitalen način. Razkroj jezika, jezik kot sredstvo poigravanja ali igračkanja, ne pa kot sredstvo komunikacije – to je seveda stališče, ki ga je Jesih povzel po drami absurda, npr. po zadnjem prizoru Ionescove *Plešaste pevke*, vendar je v postmodernistični maniri gnal poljubnost in ljubeznivo ali ironično brezobveznost jezika mnogo dlje od Ionesca. Ne samo da Jesih ne pozna več dramskega dejanja in značajev, temveč je opustil tudi kritiko duhovno izpraznjenega meščanstva, ki jo sicer lahko opažamo pri Ionescu, še več, Jesih skoraj ne pozna več metafizičnega nihilizma, zato se ob recepciji njegovih dram komaj še kdaj pojavi tesnoba. Vse, kar je ostalo od tradicionalnega dramskega teksta, je nezadržni, kipeči tok besed, domislic, jezikovnih obratov in besednih iger, kombinacij fraz in pesniških domislic, citatov in avtocitatov, nenavadnih izrazov v še bolj nenavadnih zvezah. Na ta način seveda Jesih duhovito polemizira s svojimi dramskimi predhodniki, ki so bili po njegovem preveč obsedeni s smislom, in to tako socialni realisti kot tudi eksistencialisti in dramatici absurda. Ostane le še igra in burkaški, zabavni odrski nastopi.

Besedilo *Grenki sadeži pravice* ima štiri osebe, ki se imenujejo Dajavec, Jemavec, Gobavec in Grbavec. Vendar si o nobeni ni mogoče napraviti kakšno jasno predstavo, saj gre za izrazito abstraktne oznake štirih izvajalcev, ki imajo med sabo neki razviden odnos samo znotraj trenutnega govornega položaja: brž ko se govorni položaj konča, bo vsaka popolnoma spremenila svoj značaj, poklic in pogosto tudi spol. Bralec oz. gledalec lahko izbira med dvema načinoma, kako bo to sprejemal: ali gre za niz zelo kratkih prizorov, pravzaprav skečev, v katerih štirje izvajalci prikazujejo celo množico ljudi, v *Grenkih sadežih pravice* lahko takšnih enot naštejemo čez šestdeset; ali pa so Jesihove dramske osebe izrazito nestabilne, izmuzljive, spremenljive, in na ta način pričujejo o razpadanju osebe v moderni drami.

Začetek drame *Grenki sadeži pravice* opisuje sejo nekega visokega foruma komunistične partije, verjetno kar centralnega komiteja. Udeleženci, ki se zavedajo svoje moči, se ukvarjajo z običajnim opravkom, tj. z iskanjem »nezdravih pojavov«. Kar naenkrat pa se iz oblastnikov spremenijo v klavrne žrtve, ki jih lovijo »zadaj za stadionom« in jih tepejo v zaporu. Jesih je namreč medtem neopazno prešel v drug govorni položaj in prikazuje notranje razkole v partiji, ki so se verjetno dogajali v precej zgodnejšem času. Eden od prizorov v srednjem delu drame v jeziku zgodnjega 19. stoletja opisuje kmečko okolje in odnose med gospodarjem in hlapcem, v katerih sodelujeta tudi gospodarjeva žena in »žakelj«, ki je na komičen način animiran, saj celo govori. Tudi tu se situacija na osupljiv način spremeni, kar naenkrat se znajdemo v sodobnem in urbani okolju. V zaključku drame pa se situacije kar prekopicujejo: prikazujejo bodočo vojno med Jugoslavijo in Paragvajem, pogovor ljubimcev o nosečnosti, strokovni

pogovor med šahisti, parodijo shakespearjevskega konca neke tragedije, mogoče Hamleta, nato pa zadnji govorec v parodičnem prikazu čustvene depresije sklene, da bo napravil samomor, skočil bo namreč pod kolesa hitrega vlaka s trivialnim imenom Pohorje-ekspres.

Dušan Jovanović

Dušan Jovanović (roj. 1939) je s svojo dramatiko začel l. 1969, ko je Primož Kozak končal. Nadaljeval je Kozakovo kritiko partijskega monopola oblasti, vendar na mnogo bolj agresiven, silovit in sarkastičen način, kar mu je med drugim omogočila groteskna poetika drame absurda, s katero je nadomestil Kozakovo eksistencialistično. Značilen primer je Jovanovičeva drama *Norci* (1970), parodija resne politične drame; v njej blasfemično organizira dogajanje tako, da klinični duševni bolniki nasilno detronizirajo spoštovane revolucionarne oblastnike in sami zasedejo njihove položaje. Jovanović v svojih številnih dramah izbira med dvema modeloma: med sarkastično grotesko v maniri drame absurda na eni strani in brechtovsko dokumentarno dramo na drugi. Prvi model je bolj nagnjen h komediji, drugi pa k resni drami z dovtetnostjo za občutek tragičnega. Še zmeraj piše, saj je njegova zadnja drama, *Ekshibicionist*, bila uprizorjena l. 2001, in danes ga lahko štejemo za najpomembnejšega sodobnega slovenskega dramatika.

Značilna je bila Jovanovičeva socialna vloga v poznih sedemdesetih letih, ko so njegove drame, še posebej *Osvoboditev Skopja* (1978) in *Karamazovi* (1980), dejansko imele svoj delež pri rušenju družbenih tabujev. V *Karamazovih* je Jovanović razkril neki historični pojav, o katerem oblasti dolga leta niso dovolile spregovoriti niti besedice: koncentracijsko taborišče Goli otok. Jugoslovanska komunistična partija se je odcepila od sovjetske l. 1948 in takrat je od svojih članov ostro zahtevala, da takoj in javno prekolnejo Stalina ter prisežejo Titu. Kdor se je le malo obotavljal, je bil poslan na Goli otok, kjer so vladale neverjetno krute, nečloveške ali tudi sadistične razmere, tako da je tam umrlo približno 4.000 jetnikov. Res je sicer, da je jugoslovanski režim z odcepitvijo od Sovjetske zveze napravil prvi korak na poti proti demokraciji, vendar pa je bil način, kako je bilo to opravljeno, podedovan po stalinizmu. Vzporedno s tem razkritjem Jovanović sledi romaneskni zgodbi *Bratov Karamazovih* F. M. Dostojevskega in nam kaže generacijsko nasprotje med očetom in njegovimi tremi sinovi. Jovanovičeva avtorska perspektiva je, da je oče pač močno verjel neki politični ideji in to je bilo stališče, ki ga je plačal s svojim življenjem: ko ga namreč spustijo z Golega otoka po osmih letih trpinčenja, umre na svojem domu, čim vstopi vanj. Njegovi sinovi so povsem drugačni od njega: odraščali so v šestdesetih letih in so popolnoma apolitični, sledijo zasebnim in trivialnim interesom, zapadli so potrošništvu in eden od njih celo napravi samomor. Obdobje monumentalnih političnih idej je končano in nobena stvar ni dovolj bistvena, da bi jih nadomestila.

Sarkastična Jovanovičeva misel, da urejena fasada socialistične družbe že zelo blizu površine skriva norost, kaos in slutnjo katastrofe, je realizirana v celi vrsti dramatskih tekstov, kot so npr. *Znamke, nakar še Emilija* (1969), *Norci* (1970), *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* (1972), *Vojaška skrivnost* (1983), *Viktor ali dan mladosti* (1989), *Don Juan na psu* (1991) itd.

Jovanovičeva drama *Osvoboditev Skopja* (1978) se ukvarja z nemško in bolgarsko okupacijo glavnega mesta Makedonije med 2. svetovno vojno in z osvoboditvijo l. 1945, ki jo opravijo partizanske enote. Dogodke gledamo skozi oči šestletnega fantka in ta otroška perspektiva je odločilno spremenila uradno črno-belo interpretacijo takrat ne tako davnih zgodovinskih dogodkov. Otroci in verjetno vsi civilni prebivalci so zaznavali vojno kot čisti pekel, brez vsakršne heroične dimenzije ali patriotske glorijske. Zaradi neprestanih strahovitih naporov za golo fizično preživetje postanejo ljudje histerični, zlobni in nevarni, tudi v odnosu do prijateljev, celo do najbližjih sorodnikov. Da bi preživeli, morajo tako ali drugače sodelovati s sovražnikom: moški vohunijo, ženske se prostituirajo. Zadnjo repliko te drame izreče eden od osvoboditeljev in namenjena je njegovemu šestletnemu sinu, sicer protagonistu: »Sin moj, jaz te ne razumem.« Vsak od njiju drugače razume vojno in to ima za posledico, da se med njima vzpostavi nepremostljivo generacijsko nasprotje.

Drama ima tri dejanja, vsako od njih je razdeljeno na serijo kratkih prizorov; prvo dejanje jih ima 11, drugo dejanje 14 in tretje 11. Vsak prizor ima tudi svoj eksemplaričen naslov: 8. prizor 3. dejanja se npr. imenuje *Spravijo se nad mater*, 5. prizor 2. dejanja pa *Likvidacija*. Otroški um zaznava vse te fragmentarne prizore neselektivno in brez urejevalnega načela, ki ga pozna razum odraslega človeka. In prav ta odsotnost opazovalčevega opredeljevanja, to otroško golo zrenje napravi vojne prizore tako strašne: mimo nas se vrstijo dokumentarne podobe strahovitega nasilja, kaosa in brezumja, vmes tudi, kdaj pa kdaj, pretresljive temeljne človečnosti. To je seveda princip brechtovskega epskega gledališča, ki je tukaj še posebej uspešno uporabljen: ne nazadnje se ta drama v imenu otroškega opazovalca opredeljuje tudi proti vsakršni ideologiji, ki že po načelu vrednoti in interpretira dogodke, posebej pa preteklost. Predvsem pa je ta drama izpoved o generaciji, ki je na ta način videla vojno in je zato še posebej kritična do vsakršnih oblastniških manipulacij zgodovine.

Rudi Šeligo

Rudi Šeligo (roj. 1935) si pogosto izbira dramske junake v napol kmečkih okoljih. Njihova značilnost je, da se skušajo izogniti zmeraj prisotni in obenem trivialni partijski kontroli vsakdanjega življenja, ki se rada spajdaši z malomeščansko miselnostjo in na ta način ustvarja posebej represivno mešanico. Šeligovim junakom se zdi, kot da obstoji en sam izhod in to je nazadovanje v neko drugo dimenzijo, v dimenzijo arhaičnih mitov in ritualov. S takšnimi dramskimi junaki skuša Šeligo znova vzpostaviti prvinsko, ritualno oz. kot to sam imenuje, 'magično' funkcijo gledališča, ki pa je varianta drame absurda, podobno kot ritualni obrazci pri Jeanu Genetu. V drami *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977) imamo moža, ki skupaj s svojimi starši maltretira svojo mlado ženo, ker je ta tako zelo drugačna, naivno odprta do narave in pojavov v njej. Ob koncu drame jo stlačijo v prisilni jopič in odpeljejo v umobolnico. V *Svatbi* (1981) si lokalne pomembne osebe privoščijo ostudno zabavo: organizirajo ponižujočo lažno poroko dveh mladih ljudi, ki sta blizu magičnim silam narave. Zelo se želita poročiti, vendar ne moreta dobiti uradnega dovoljenja, ker ju na občini štejejo za zaostala. V poznejšem razvoju se Šeligo še bolj osredotoči na žensko figuro, ki se močno razlikuje od svojega

okolja; takšni ženski Šeligo celo podeli aktivno vlogo v monstrozem mehanizmu svetovne komunistične revolucije, kot npr. v drami *Ana* (1984) ali *Volčji čas ljubezni* (1988).

Lažna poroka v *Svatbi* je nekakšen posnetek pravih kmečkih ženitvovanjskih obredov na slovenskem podeželju, od snubljenja neveste pa do poročnega obreda in svatovskega norenja. Vendar je vse, kot v didaskaliji zahteva dramatik, »bolj šlampasto, nesnažno, s kakšnimi sodobnimi dodatki, ki sploh ne grejo zraven.« Konflikt nastane v trenutku, ko glavna junaka, Jurij in Lenka, razumeta poroko kot resnično, zavezujoče dejanje, medtem ko je svatom vse skupaj samo groba zabava, preganjanje dolgočasja. Do katastrofe pride, ker po poroki vsi pričakujejo od mladih dveh, da bosta živela normalno in konvencionalno, ne pa več v svetu svojih magičnih predstav, sanj in prividov. Vedno bolj nasilni postajajo, učijo ju, kako je treba govoriti, vdirajo jima v njuno življenje in kmalu tudi v njuno skromno stanovanje. Grozijo jima, da bo njuna poroka nična, ker se po njej nista spremenila. Znova jima priredijo poroko, ampak tokrat ju razglasijo zgolj za brata in sestro, njuno skupno bivanje pa za »gnoj krvoskrunstva«. Lenka je tako zgrožena in od pretresena, da na smrt zboli, njuni svatje pa se začnejo spopadati in uničevati med sabo. Ti svatje, človeška okolica Jurija in Lenke, so duhovno povsem izpraznjeni in poživljeni, ljudi okrog sebe vidijo samo kot svoj plen. Lenka in Jurij pa sta mogoče res bolj šibkega duha, vendar pa verjameta v svet, v katerem ima vsaka stvar svojo dušo.

Drago Jančar

V *Disidentu Arnožu in njegovih* (1982) Jančar (roj. 1948) nadaljuje Smoletovo in Kozakovo dramsko poetiko: posameznik se upre totalitarnemu družbenemu sistemu, svojo vizijo duhovne svobode pa utemeljuje z eksistencialističnimi načeli. Drama se dogaja l. 1830, tj. v času Metternichovega absolutizma, najbrž v Ljubljani – vendar jo je treba razumeti kot parabolo, ki meri na sodobnost. Jančar izhaja iz dejanske življenjske zgodbe slovenskega duhovnika in oporečnika Andreja Smolnikarja, ki je zapustil nesvobodno domovino in se preselil v Ameriko. Tam pa se Arnožev individualizem sprevrže v obsedenost in njegov načrt klavrno propade.

Veliki briljantni valček (1985) se dogaja v sodobnosti in v eni točki je bistveno povezan z *Disidentom Arnožem in njegovimi*. Protagonist Simon Veber je namreč zgodovinar, preučuje pa življenje poljskega vstajnika Drohojowskega, ki je v tridesetih letih 19. stol. potoval skozi Ljubljano. Simon se znajde v umobolnici posebnega tipa, v kakršne so v Sovjetski zvezi zapirali oporečnike. In grozljiva dogajanja v tej ustanovi so opisana s tehniko drame absurda, tj. pretežno v obliki groteske, ki jo v nastavkih vidimo že v *Disidentu Arnožu in njegovih*, npr. v zadnjem prizoru te drame.

Drama *Klementov padec* (1988) je spet oprta na biografske podatke: opisuje dejanskega slovenskega alpinista in filozofa dr. Klementa Juga, ki se je l. 1924 ponesrečil v severni triglavski steni. Jančarjev Klement je individualist, ki pa se ne upira totalitarnemu sistemu, temveč meščanskim življenjskim vrednotam nasploh in to na tako skrajn način, da je njegova smrt v steni (po vsej verjetnosti samomor) morda edini način rešitve, ki mu preostane.

Dedalus (1988) je drama o megalomanski gradnji orjaškega socialističnega zapora, iz katerega ne bo mogel nihče pobegniti. Protagonist Dedalus je avtor načrtov; ker pa graditelji ne upoštevajo zakonov statike, se zgradba podira in drsi po hribu navzdol – kot metafora za polom celotnega idejnega projekta komunizma. Ali, kot pravi Andrej Inkret: »Dedalus uprizarja dramsko pripoved o zmagovitih revolucionarjih in čudni in sprevrženi, vendar logični usodi njihovega političnega podjetja, predvsem pa pripoveduje o tragičnih razsežnostih njihovega političnega oziroma oblastniškega duha. V tem smislu je *Dedalus* alegorična komedija, čeprav oblikuje svojo zgodbo – kot bomo videli – po realnem modelu iz naših dni. Realnost pač, kakor vemo, v fantastiki in ironiji rada prekaša fantazijo« (Inkret 1990: 241).

Najvišjo mero grotesknosti bomo našli v Jančarjevi drami *Halštat* (1994). Dogaja se po osamosvojitvi Slovenije v letu 1991. Kraj dogajanja je arheološko najdišče, kjer naj bi nastopajoči odkopavali kosti »halštatskega kulturnega kroga«, natančneje, starodavnih Kelto. Vendar postaja ta razlaga vse bolj sumljiva: so te kosti res keltske – ali pa izhajajo iz povojnih organiziranih masovnih pobojev domobrantskih ujetnikov, ki jih je zagrešila komunistična partija? Da stvar ne bi postala preveč grozna, avtor zaključí dramo z možnostjo, da so bile vse skupaj le sanje.

Umobolnica v *Velikem briljantnem valčku*, v kateri se kar naenkrat znajde zgodovinar Simon, se imenuje Svoboda osvobaja. To je Jančarjeva duhovita aluzija na geslo Delo osvobaja, s katerim je bil okrašen vhod skoraj vsakega nemškega koncentracijskega taborišča. Seveda pa Jančar prek nacizma meri na komunizem, pravzaprav opozarja, da sta oba sistema s precej podobnimi metodami obravnavala svoje oporečnike. Ustanova, ki nam jo Jančar opisuje, je namreč tiste vrste, kamor so preveč kritične posameznike zapirali v Sovjetski zvezi. Oblast je pri tem izhajala iz naslednje predpostavke: vzpostavili smo družbeni sistem, ki ga ljudstvo podpira iz vsega srca, in kdor mu očita pomanjkanje svobode, ne more biti drugega kot nor. Simon niti ni bil preveč aktiven oporečnik, imel je samo neke »izpade«, poleg tega se je preveč zavzeto ukvarjal z življenjem poljskega vstajnika Drohojowskega, ki je živel več kot sto let pred njim. Doktor, tj. psihiater v tej ustanovi, je seveda podkupljen ali prestrašen od oblasti in pretvarjati se mora, da pacientu zares daje psihiatrično pomoč. V konkretnem primeru naj bi zdravljenje potekalo po freudistični metodi in sicer takole: ker je Drohojowski Simonova nevroza, ga je treba spraviti na dan, da se bo Simon z njim identificiral, potem pa uničiti. Pri tem si Doktor pomaga s psihičnim pritiskom: ker so Drohojowskemu odrezali nogo, jo bo treba tudi Simonu. V tem delu dogajanja Simon z grozo spozna, da je nekdo v tem zavodu zanesljivo nor in to je prav Doktor. Na ta način Jančar učinkovito spaja groteskna sredstva drame absurda z razpoložljivimi dejanskimi podatki o sovjetski praksi zatiranja oporečnikov.

Druga pomembna oseba v tej drami je lumpenproletarski bolničar Volodja, ki v odločilnem trenutku vzame vodstvo bolnišnice v svoje roke. Volodja noče razumeti prefinjenih razlik med simbolnim in realnim in Simonu prav zares odreže nogo. Svoje dejanje utemeljuje s kristalno logiko: če začneš s pohabljanjem duš, boš prej ali slej končal pri pohabljanju telesa. Jančar torej uporablja tehniko drame absurda, da se z njeno pomočjo dokoplje do skritega bistva totalitarnega režima.

5 Zaključek

Sodobna slovenska drama se je začela sredi petdesetih let v odporu do socialnega realizma, ki so ga gojili starejši dramatik. Zato se socialni angažma vse do danes, petdeset let pozneje, ni več mogel pojaviti na preprosti, afirmativno veristični način, temveč bodisi na način filozofske teze (eksistencialistična drama) ali pa na način groteske in sarkazma (drama absurda). V postmodernizmu sicer prihaja do vnovične uporabe realizma, vendar se tudi tu grotesknost ohranja v motiviki, pač pa se umika iz jezika.

Drama absurda je bila glavna spodbuda sodobne slovenske dramatike, v manjši meri eksistencializem. Na slovenski dramski substrat je bila aplicirana v razponu od komike à la Ionesco do tragike à la Beckett, v poznejšem obdobju je prišlo tudi do vpliva sopotnika drame absurda, angleškega dramatika Harolda Pinterja. Bistveno je drama absurda vplivala na slovensko sodobno dramatiko tudi s svojim premikom od tekstocentrizma do scenocentrizma, tj. do izrazito gledaliških, neliterarnih rešitev.

Pomemben motiv sodobne dramatike je bil že od vsega začetka zaznavanje in kritika represije, ki jo je nad ljudmi izvajal komunistični režim. V tej točki je drama absurda kot povsod drugje v deželah realnega socializma doživela posebno transformacijo, premik od kritike meščanske etike do kritike režima. V skladu s tem je slovenska dramatika doživela očiten upad relevantnosti in kvantitete, brž ko je padel berlinski zid, tj. brž ko je v socialističnih deželah prišlo do avtonomije. Ta upad je mogoče občutiti tudi danes: gledališče preprosto ni več tako zelo relevantna ustanova, kot je bilo pred l. 1991. Bistvena moralna in socialna vprašanja se obravnavajo drugje.

LITERATURA

- Andrej Inkret, 1990: *Izbranci. Literarne kritike in eseji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 Jože Javoršek, 1967: *Prazna miza ali razmišljanja o 'novem gledališču'*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
 Taras Kermauner, 1970: *Aktivna razlika*. V: Peter Božič: *Dva brata*. Maribor: Obzorja.
 Jože Koruza, 1967: *Dramatika*. V: Jože Koruza, Franc Zadavec, Hermina Jug in Marko Kranjec: *Slovenska književnost 1945–1965*, 2. Ljubljana: Slovenska matica.
 – – 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti. Literarnozgodovinske razprave*. Ljubljana: Mihelač.
 Janko Kos, 1983: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 – – 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 Denis Poniž, 2001: *Dramatika*. V: Jože Pogačnik, Silvija Borovnik, Darko Dolinar in dr.: *Slovenska književnost*, 3. Ljubljana: DZS.

SUMMARY

The article deals with the classification of Slovene drama after WW II. The drama of the first few post-war years continued the current of Social Realism (e.g., Ivan Potrč, Matej Bor, Mira Mihelič), which mainly supported the communist regime with its topics (the resistance against the German army, post-war construction of the socialism). The mid-1950s brought about and furthered an entirely different drama in terms of its themes and ideas, which more or less openly

displayed its tendencies to criticize the regime. The »dosage« of this criticism and its camouflage became part of the survival struggle. This new drama by young playwrights very clearly shows two currents, i.e., the existentialist drama (Kozak) and the theatre of the absurd (Javoršek, Božič), and in terms of form, poetic drama (Smole, Strniša, Zajc, Taufer), which soon becomes so powerful and widespread that it grows from a form into third dramatic current. While all three tendencies are commonly intertwined in individual pieces by the same author, the existentialist drama later ceases to exist, which leaves two dramatic models that survive to the present, i.e., the theatre of the absurd and poetic drama. They developed in the final decades of the twentieth century. As in other countries under communism, Slovene theatre of the absurd underwent a special transformation from the criticism of bourgeois ethics to metaphorical criticism of the communist regime (Jovanović, Šeligo, Jančar, Zupančič). The other basic option is poetic drama, to which the elements of the drama of the absurd are occasionally supplemented (Jesih, Svetina).

Postmodernism as the additional direction began surfacing in the 1980s and it presents itself in various ways. One of them is the recycling of historical dramatic techniques, e.g., Brecht's epic theatre in Jovanović's (*The Liberation of Skopje*, *The Karamazovs*) or Šeligo's works (*Ana*, *The Wolfish Time of Love*). Furthermore, it is possible to recycle the entire dramatic story known from the history of drama. This does not involve only reusing a particular myth, but paraphrasing or ironic commentary or transfer into a new environment, which in combination with the original theme may give a dissonant impression. Jančar, for instance, in his drama *Stalking Godot* remakes Beckett's *Waiting for Godot*, but he transforms Vladimir and Estragon into two pathetic secret service agents and the atmosphere of the drama is entirely consumed by stalking. Jovanović performs a similar inter-textual operation in two dramas from his Balkan trilogy dedicated to the war in Bosnia, i.e., *Antigone* and *The Puzzle of Courage*, which is a remake of Brecht's *Mother Courage*. A playwright can also bring back to life and put into new circulation a long forgotten literary current, as was the case with Ivo Svetina's explicitly emphasized creation of decadent atmosphere and topics *Scherzade*, *The Gardens and the Dove*, *Babylon*, *Thus Died Zarathustra*. Another post-modern method is the introduction of trivial genres, as, for example, in Jovanović's model of the soap opera *Wall*, *Lake* or psychological thriller *The Exhibitionist*.

