

## Zapiski o sodobni slovenski dramatiki VII.

Tone Partljič: ZA KOGA NAJ ŠE MOLIM?



Tone  
Peršak

Kot piše v tedniku Mladina (22. I. 1981, št. 3, str. 37) Emica Antončič, se je velik del slovenske kulturne javnosti začudil ob novici, da so v Drami SNG v Mariboru 26. novembra 1980 odigrali premiero »resne stvari«, ki jo je napisal Tone Partljič, »med Slovenci znan predvsem kot uspešen avtor komedij«. Publika, ki je bila običajno navdušena ob Partljičevih satiričnih komedijah, in kritika, ki je

komedije sprejela vzvišeno zadržano, sta z velikim zanimanjem pričakovali premiero drame *Za koga naj še molim?*, da bi preverili, »ali zmore Partljič napisati tudi dobro resno dramsko delo«. Po mnenju Antončičeve »naš dramatik zmore tudi to, ne da bi se izneveril sebi kot razumljivemu in popularnemu piscu«. Tudi avtor je v spisu *Novi igrji na rob* (GL Drame SNG Maribor, 1980/81, št. 2) skoraj malodušno ugotovil, da stopa pred kritike in občinstvo »z nekoliko sumljivo oznako«, kot »avtor komedijskih uspešnic«. Čeprav se do teh predsodkov opredeljuje z nekoliko ironično distanco, pa se vendarle zdi, da je Partljič pisanje drame *Za koga naj še molim?* razumel tudi kot samopreizkus. Po mnenju Jožeta Snoja (Delo, 2. XII. 1980, št. 280, str. 6) mu je treba »brez pridržkov priznati, da je po dolgih letih, se pravi po Kozakovi ‚Aferi‘ spet z vso človeško in ustvarjalno prizadetostjo, odgovornostjo in pogumnostjo zagrizel v našo polpreteklost kot zakladnico umetniške snovi in poligon naših umetniških preskušanj in preskušanj...«

Zato je razumljivo, da se nam tudi ob tem besedilu zastavljata predvsem dve okvirni vprašanji: vprašanje o besedilu kakor umetniško formuliranem stališču do stvarnosti in vprašanje o formulaciji, se pravi o umetniškem postopku in (idejnoestetski) strukturi drame. Kot piše Antončičeva, obravnava Partljič v drami »tematiko iz NOB in z osrednjim motivom izdajalca. Vključuje se v že nekaj časa aktualni tok jugoslovanske umetnosti (zlasti literature, gledališča in filma), ki se oddaljuje od shematiziranih prikazov NOV ter išče njeno bolj avtentično, predvsem globlje človeško podobo, tako da postavlja v ospredje posameznika z vsemi njegovimi slabostmi in vrtilinami.« Dejanje drame je glede na čas dogajanja (1944/45) preprosto in tipično. Zaradi izdaje gestapo aretira in pobije celoten partijski komite v mestu pod planino in odporniško gibanje se mora na novo organizirati. Na zahtevo Aleksandra, načelnika varnostne službe v brigadi, izvolijo za novega sekretarja partije v mestu od strahu načetega ilegalca Ludvika. Aleksander predvideva, da bo gestapo prej ali slej ujel Ludvika, in zahteva, naj na videz pristane na sodelovanje z gestapom in omogoči Aleksandru

vpogled v ustroj in način delovanja gestapa, ker Aleksander želi organizirati partizansko varnostno službo po zgledu nemške tajne policije. Ludvika kmalu aretirajo, ta predvsem iz strahu za življenje, res pristane na sodelovanje z Nemci. Postane dvojni agent, čeprav nima niti živcev niti sposobnosti za takšno vlogo. Zaradi zapletov na zasebni ravni (odnos z zaljubljeno ilegalno Julko, vzajemna mržnja z Lizo) iz strahu, ki ga skuša premagati z alkoholom, izgubi kontrolo nad položajem in kmalu je vsem jasno, da izdaja. Ko se skuša rešiti in obtoži Julko, da je izdala skupino ilegalcev, ga maščevalka Liza ustrelji. Izkaže pa se, da je tudi Liza ravnala po svoji volji in da tudi Aleksander ni deloval v skladu z načeli partizanske varnostne službe. Konec drame tako ni le običajna katastrofa (smrt glavnega junaka), temveč je tudi moralen polom večine glavnih akterjev in v bistvu moralen polom odporiškega gibanja v njegovi »bazi«. Zato bo treba ponovno na novo vzpostaviti organizacijo in obnoviti moralno raven; to nalogo prevzamejo ljudje, ki so dotlej v dejanju sodelovali le kot opazovalci.

Ko se sprašujemo o besedilu kot o umetniško formuliranem stališču do sveta, je treba upoštevati, kot piše v omenjenem gledališkem listu Bojan Štih, da Partljič prestopa »iz komičnega v svet tragičnega«, kar gotovo pomeni spremembo stališča o stvarnosti, ne glede na to, ali se ob tem spremeni tudi posredovana podoba sveta ali ne. Za avtorje izrazito napadalnih satiričnih komedij je značilen bolj nestrpen in, do določenih plasti stvarnosti, bolj napadalen in posmehljiv odnos, tragično pa, kot prikaz stališča o svetu, lahko vključuje tudi radikalen dvom o prihodnosti in razočaranje ter obup nad stanjem sveta, vendar je zanj najbrž vedno značilno tudi nekakšno razumevanje do vseh vpletenih akterjev. In prav razumevanje omogoča hkratnost groze ob usodi junaka in sočutje z njim. Vprašanje, ali gre v danem primeru res za tragedijo ali vsaj za poskus tragedije, ostaja za zdaj odprto, vendar je bilo treba opozoriti nanj, ker je neposredno povezano z vprašanjem, ali prikazuje Partljič v drami celoto (človeškega) sveta oziroma katere plasti stvarnosti izpostavlja kot ključne. Tragedija se vedno nanaša na svet kot celoto (kozmos), medtem ko je satirična komedija osredotočena na določene plasti življenja (v družbi) in je tako v svojem dejanju in sporočilu hote omejena.

Čeprav Partljič obravnava temo iz NOB, si ne prizadeva podati nekakšne univerzalne in splošnoveljavne podobe NOB. Na vprašanje, za katero plast (preteklo) stvarnosti gre, posredno odgovarja Bojan Štih, ki piše, da se Partljič v primerjavi s Kozakom, ki se je spraševal »o poglobitnih ideoloških vprašanjih in nasprotjih revolucije«, sprašuje o »intimnih človekovih vprašanjih v času osvobodilnega boja in revolucije«. Čeprav omenja tudi univerzalne moralne vrednote (zvestoba, resnicoljubnost, poštenost, pogum) in temeljne družbeno moralne norme (čut za pravičnost in pravni red, državljanstvo dejanj in odločitev), je tudi iz Štihovih oznak Partljičevih junakov razvidno, da prikazuje drama omejen izsek stvarnosti, tisto področje življenja, na katerem človek, čeprav zapleten v epohalno zgodovinsko dogajanje, deluje in reagira predvsem kot posameznik in privatnik. Čeprav so te osebe vpletene v izrazito družbeno dogajanje (spopad dveh narodov, revolucija), delujejo in propadejo prav zato, ker so njihove odločitve motivirane izrazito subjektivno in ker se ne morejo ali ne znajo vključiti v tok kolektivne zavesti. Omejenost prikazanega izseka stvarnosti se kaže tudi v tem, da avtorja zanima določen (omejen) sloj in tako popis oseb ne pomeni

niti približno popolne evidence vseh v usodno dogajanje vpletenih slojev ali grup, na kar opozarja tudi Lojze Smasek (Večer, 11. XII. 1980, št. 286, str. 4), ki piše, da obravnava drama čas, ko je dežela potrebovala heroje, vendar v drami le-teh ni. Drama govori, kot piše Antončičeva, »o majhnem, povprečnem človeku, ki doživlja v prelomnem času vojne in revolucije svojo temeljno eksistenčno krizo«. Seveda bi bilo mogoče trditi, da drama res prikazuje le del stvarnosti, da pa se sporočilo (ideja) nanaša na svet v celoti, vendar se zdi, da avtorju ni šlo za to in da se je zavestno omejil glede dometa in veljavnosti svojih sporočil. To posredno potrjuje tudi Nada Šumi v svojem članku v že omenjenem gledališkem listu, ki piše, da »se v drami jasno razlikujejo vsaj trije jeziki: jezik partije, jezik policije (slovenske in nemške) in jezik kmečke gostilne oziroma domačije«. S tem Šumijeva opozarja na okolje, v katerem se drama dogaja, in na dele populacije, udeležene v dejanju. Gre potemtakem za prikaz dela stvarnosti, in to tistega dela, v katerem je univerzalna vizija zelo malo navzoča, če sploh je. Če želimo spoznati avtorjevo stališče o stvarnosti, se moramo vprašati tudi o vzgibih, ki pogojujejo dejanje, oziroma o notranjih zakonitostih, po katerih prikazani svet je in je to, kar je. Ze ob površnem branju Partljičeve igre opazimo, da je glavni razlog za prikazano stanje sveta, to je vojna, prikazana kot normalno (naravno) stanje sveta in razen Zrnkove se v bistvu nihče ne sprašuje, zakaj je do nje prišlo in kako je mogoče, da vojna sploh je. Samo tri osebe spregovorijo o tem, kako bo po vojni. Liza govori o času po zmagi v komično intoniranem dialogu z naivno kuharico, Pukmajster razmišlja, da bodo Nemci mogoče res izgubili (konkretno) vojno, da pa bo njihova vizija (urejenega) sveta nazadnje vendarle zmagala, in partizanski komandir Milan v prepiru z Aleksandrom slika idealno podobo življenja po zmagi nad fašizmom, ko bo policija podrejena življenju in ne življenju policiji. Vendar v nobenem od teh dialogov niso niti omenjeni vzgibi, ki sprožajo dogajanje sveta, razen morda v Pukmajstrovem pogovoru z Ludvikom. Liza se s kuharico šali, Pukmajster skuša preglasiti svoj strah in Milan obračunava s samopašnim Aleksandrom. Vzgibi za odločitve in dejanja Partljičevih junakov, ki pogojujejo dramsko dejanje njegove igre, ki poteka na ozadju vojne in zaradi vojne, pa so predvsem psihološke narave in v skladu z že izrečeno trditvijo, da osebe delujejo in bivajo predvsem na zasebni ravni in šele po tem tudi kot akterji na ravni družbe. Emica Antončič piše, da so Partljičevi junaki »majhni ljudje — tako na nemški kot na partizanski strani — ki se skušajo izkupati iz položaja, v katerem so se znašli, izvleči iz njega nekaj zase koristnega, morda omejeno obliko oblasti, ali pa si zgolj rešiti golo življenje.« Vsi ti ljudje predvsem izpolnjujejo naloge, kadar pa grejo v spopad po lastni volji, so njihovi motivi izrazito zasebni.

Glavni vzgib večine Ludvikovih dejanj je strah, ki ga skuša premagati s pijačo. V pijanosti postaja objesten in na videz drzen, vendar je ta drznost le drugi obraz strahu. Ta strah je zelo opazen že v prvem prizoru, ko se Ludvik otepa funkcije, ki mu jo vsiljuje Aleksander, in se želi umakniti iz mesta, kjer mu je za petami gestapo. Da je Ludvika strah, kmalu ugotovi tudi Pukmajster in ga zlahka pridobi za sodelovanje. V 4. prizoru postane jasen še drugi Ludvikov vzgib, ki kasneje povzroči njegovo izdajo Lize in aretacijo Julke, to je strah pred Lizo in nestrpna želja, da bi jo uničil, ker sluti, da Liza natančno ve, kako je z njim. Logična posledica strahu pa je

njegova želja, da bi v očeh drugih ljudi vendarle obveljal za hrabrega in sposobnega človeka; in ker pri večini ne uspe, skuša prepričati o tem vsaj Julko, ki je zaljubljena vanj. Poleg tega je zanj značilna tudi težnja po obvladovanju drugih ljudi (na zasebni ravni), ki jo kolikor toliko uspešno realizira samo v odnosu do Julke in deloma do svoje žene Vere. In to so v bistvu poleg samoohranitvenega nagona vsi vzgibi, ki motivirajo njegove odločitve in dejanja. Zanimivo pa je, da sploh ne izvemo, kako in zakaj se je Ludvik vključil v odporniško gibanje. Več ali manj vse osebe so udeležene v gibanju oziroma v vojni, kot da je to naravno stanje sveta. Se pravi, da v bistvu pristajajo na to stanje. Vse njihovo prizadevanje je usmerjeno zgolj v to, da si ohranijo golo eksistenco (Ludvik: »Vendar sem moral narediti tudi kak kompromis. Če sem hotel ohraniti življenje. To bedno in golo življenje. To sem moral ohraniti... Jaz nisem rojen za junaško smrt...«). Isto velja tudi za Vero, ki ji sicer ne gre zgolj za to, da ohrani lastno glavo, temveč tudi za življenje moža in zakon. Strah pred prihodnostjo (poraz Nemčije, smrt) žene tudi Pillza in njegovo ženo pa tudi Pukmajstra v njegovih pijanskih fantazijah o končni zmagi nemškega duha nad svetom. Nekoliko drugačni vzgibi so opazni pri Lizi, ki se je bojijo celo njeni bojni tovariši, ker ne razumejo njenih motivov. Pred vojno se je razšla z možem, ker je bil komunist, po okupaciji pa se je vključila v boj in poslala tudi dvanajstletnega in petnajstletnega sina v oddaljeno partizansko enoto, da je ne bi motila pri delu. Njen poglavitni motiv je nekakšen prvobitni čut za pravico (zob za zob) in ne kakršnakoli ideja. Prav zato je Liza izrazito drugačna od ostalih likov v drami in deluje pravzaprav enoplastno in dokončno (psihološko) formirano, kot tip iz povsem drugega dramskega žanra. Učinkuje pravzaprav eksotično in celo neustrezno glede na zasnovu drugih likov. Drugo skrajnost predstavlja Zrnkova s svojo vero, krščansko strpnostjo in vdanostjo v usodo. Zaradi te vdanosti je kot dramski lik v bistvu neučinkovita, zanimiva pa je kot predstavnica ljudstva, ki voljno prenaša vse ujme, lakote in vojne, ne da bi razumelo, čemu je vse to potrebno. Julko žene v njene odločitve zaljubljenost in kasneje ljubezensko razočaranje, medtem ko je Aleksander avtokrat in bodoči tehokrat ali birokrat, ki je za lastno korist pripravljen manipulirati z ljudmi in mirno žrtvovati njihova življenja. Njegova zaverovanost v funkcionalnost notranje ureditve gestapa jasno kaže, da tudi njega ne vodi nikakršna vzvišena ideja, temveč volja po oblasti in moči, torej po osebni uveljavitvi in morda še nekoliko fašistoidna težnja po redu in funkcionalnosti.

Če si sedaj dokončno zastavimo vprašanje o avtorjevem stališču do stvarnosti, moramo najprej ugotoviti, da je posegel po temi NOB s težnjo, da predstavi to dobo kot integralen del časa (zgodovine) in ne kot izjemno in posebno obdobje. To je razvidno iz opisanega odnosa večine oseb do vojne. Vse osebe sodelujejo v dogajanju tako rekoč brez lastne volje in s komaj opazno zavestjo o nujnosti spremembe sveta (Liza, Milan). Vojno in svojo udeležbo v nji sprejemajo kot nekaj danega in neizbežnega in se skušajo znajti znotraj tega stanja sveta. Avtor se potemtakem s svojim stališčem enači s tožbo Zrnkove, ki predstavlja ljudstvo in je žrtev in trpni junak zgodovine in nikakor ne subjekt. Subjekt, ki je dogajanje sprožil in ve za razloge dogodkov, je zunaj stvarnosti drame in je v drami kvečjemu omenjen (generalštab v Berlinu, štab partizanske cone). Vse, kar človek kot objekt zgodovine more, je to, da čaka in trpi (večina, posebljena v



Zrnkovi), da se ravna po njemu nerazumljivih napotkih (Ludvik, Pukmajster, Pillz in tudi Mustafa in Milan) ali skuša kaj narediti na lastno pest in se tako osami in dokončno ogrozi svojo eksistenco (Aleksander, Pillz, Liza, Ludvik). V Partljičevi drami se potemtakem obnovi stališče, ki je bilo ob temi NOB formulirano že v Remčevi *Delavnici Oblakov*: človek je nemočen v spopadu s svetom (zgodovino) in mene časa so mu v bistvu nerazumljive. Za Zrnkovo je nesreča nekaj premagljivega in prinašajo jo tako Nemci kot partizani. Vendar ona ne sovraži niti prvih niti drugih, ker tudi oni niso odgovorni zanjo. Kriv je čas (vojna). Zato Zrnkova na koncu partizanom ne prepove, da bi še prihajali k hiši. Še vedno jim bo dajala mošt in kruh, samo v hišo jim ne bo več dovolila stopiti, »tu bo zdaj žalost doma«, torej njeno trpljenje pred obličjem zgodovine, časa, boga. Čas je zanjo manifestacija boga, ki pa ni več krščanski bog, ki dobro plačuje in hudo kaznuje, marveč je bog, ki tolče vseprek, ne da bi bili njegovi razlogi jasni in razumljivi. Emica Antončič piše, da je Ludvik »v začetku povsem pasiven« in vlogo dvojnega izdajalca sprejme, da bi si rešil glavo. Julka ravna po Ludvikovi volji in nareku, Pukmajster iz strahu itn. Vse Partljičeve osebe delujejo pod pritiskom nečesa ali nekoga zunaj sebe in ne po svoji volji ali v skladu s kakršnokoli idejo. Samo za Lizo in Aleksandra bi bilo na videz še mogoče reči, da delujeta po svoji volji in v skladu z neko idejo. Vendar Liza svoje ideje ne eksplicira, v boj pa se je vključila zaradi nekakšnega prvobitnega čuta za pravičnost. Aleksander pa v bistvu pristaja na svet, kakršen je, in se želi v njem uveljaviti. Liza je v sebi zaključen tip maščevalke, ki je idejni vidik boja ne zanima; Aleksandra pa ne zanima konec vojne (sprememba sveta), temveč samo izpopolnitev varnostne službe in učvrstitev lastnega položaja. Gre za »majhne ljudi« (Antončičeva), ki jih obvladuje in uokvirja sistem državne in vojaške oblasti, ki tu nadomešča nekdanjo tragično usodo, v spopadu s katero je junak nemočen in obsojen na poraz. Gre za pritisk okoliščin in nemoč človeka. Snov primerja te okoliščine z mrežo, v katero je ujet Ludvik, »tako rekoč golorok in golovrat«.

Po vsem povedanem se na videz kar vsiljuje trditev, da »drama pretendira v obliko moderne tragičnosti« (Antončičeva) in da je »komediograf Tone Partljič stopil na tragiški podij« (Snoj). Tudi Nada Šumi meni, da drama skozi Lizino akcijo in usodi Julke in Zrnkove prerašča »dokumentarno ogrodje v smeri tragedijskega«, vendar se taki zasnovi izmika koncepcija glavnega junaka, ki ne postane izdajalec po tragičnem naključju v klasičnem smislu, ampak kaže na tragične okoliščine, ki omogočajo, da se tudi dejanja (pod)povprečne, strahopetne človeške eksistence... razrastejo v uničujoče razsežnosti«. Če Liza še »poseblja tragični karakter«, poseblja Ludvik »le tragične okoliščine«, zato »ostaja spopad z dokumentarnim gradivom odprt in prepuščen režiserjevim zaostritvam v smeri tragedije«. Pustimo tokrat ob strani vprašanje, ki si ga zastavlja tudi Šumijeva, »kakšne vrste tragičnost je v moderni dramati... sploh mogoča?« in si skušajmo odgovoriti samo na vprašanje, ali je Partljič napisal tragedijo, oziroma za katero dramsko obliko gre, če igra *Za koga naj še molim?* ni tragedija.

Definicij tragedije je nešteto, vendar je skoraj vse mogoče zajeti z oznako, da tragedija prikazuje pomembnega ali vsaj (duhovno) zanimivega posameznika v spopadu s svetom (družbo, državo, moralnim redom, usodo). Seveda pa mora biti svet, ki ga tragedija prikazuje, še ali že do te mere enoten (totalen), da je junakov poseg s stališča prikazanega sveta a priori

ovrednoten kot zločin ali vsaj amoralno dejanje, z vidika gledalca pa kot upor temeljnega (ontološkega) pomena in obsega. Zato tragedija prikazuje velikega junaka v velikem času ali velikega človeka v mizernem času, vendar v drugem primeru tragedija že prehaja v grotesko (absurd). Partljič pa, kot rečeno, prikazuje »majhne ljudi«, ki niso sposobni za samostojno in spreminjevalno akcijo proti svetu. Čeprav je svet (zgodovina) prikazan kot človeku sovražna entiteta, ki je ne more obvladati, bi bil po tej plati tragičen konflikt možen, pa so junaki netragični. Večini gre zgolj za to, da si rešijo golo življenje, in tako ne gre, kot ugotavlja tudi Šumijeva, za »problem odnosa med izjemnim posameznikom in povprečnim okoljem«, temveč prej za nasprotno razmerje. To pa bi lahko vodilo v grotesko ali tragikomedijo. Temu se je avtor izognil z realizmom v slikanju značajev, z enopomenskostjo in z mestoma preenostavnimi psihološkimi obrati, žanrskimi prizori (dialog med Lizo in kuharico, Ludvikovo preoblačenje pred Julko) in žanrsko drugorodnimi dialogi (opazke o divjem zahodu v zvezi z Lizo itd.), kar je njegovo igro približalo slogu ljudskih iger. Tudi Lojze Smasek sodi, da je Partljič napisal »dinamično in sugestivno ljudsko igro o zvestobi in izdaji«. Na to opozarja zasnova glavnega junaka (strahopetec, pijanec, širokoustnež) in tudi Julkina naivnost (preobrat na gestapu in ponoven preobrat v sovraštvo do Ludvika). Da ne gre za psihološko dramo in ne za tragedijo, priča tudi to, da si dogodki sledijo mestoma nekoliko prehitro in brez razvidnih motivov. Priča smo dejanjem in ne tudi odločitvam junakov, obenem pa poslušamo dokaj dolge razprave o občutkih (čustvih) junakov, to pa zadržuje tok dejanja.

Partljič je torej napisal ljudsko igro, za katero so značilne osebe, ki so prej tipi z značilno prevladujočo posebnostjo kot značaji (Liza, Pillz, Aleksander, Julka, Zrnkova, Vera), nadalje poljudnost in odrska učinkovitost, romantični elementi (izdaja, ljubosumje, tajna znamenaja v pismih, samomor) in komični vložki. Za to obliko je značilno, da vzgibi za posamezne odločitve junakov niso razvidni, čeprav osebe veliko govorijo o svojem čustvenem in moral(istič)nem odnosu do sveta in drugih ljudi. Temu ustrežna sta tudi slog in notranja dramaturgija dela.

Ko je Jože Snoj popisal temo in motive besedila, se je vprašal, kako oblikovati te vrste gradivo, pokazale pa so se mu tri možnosti: »Ali po sartrovsko in Kozakovo zreducirano na moralno etične in filozofske probleme ter značajsko in ideološko tipologijo nastopajočih — torej brez žanrskih podrobnosti dogajanja in individualnih psiholoških zarisov oseb? Ali z vso aparaturo psihološkega in socialnega realizma — torej z vsemi enkratnostmi v dogodkih in ljudeh, iz katerih naj bi sintetično rasla tipična splošnost? Ali — denimo — ko pošastno komedijantski vrtinec groteske in ironije, kjer bi spet odpadla nekako zoprno vsiljujoča se potreba po konkretnem realističnem detajliranju?« Čeprav bi, kot piše Snoj, od Partljiča pričakovali, da se bo odločil za tretjo možnost, je v resnici ostal med prvima dvema, »z eno nogo . . . sredi realistično psihološkega multipliciranja vnašnjih in notranjih zarisov dogajanja in ljudi, z drugo pa tipal za vsebinsko in oblikovno redukcijo dejanja in v smislu moralno etičnih tez in protitez ter njihovih tipičnih nosilcev«. To pa je povzročilo določene idejne in moralne posplošitve in tipološke rešitve v oblikovanju likov in s tem prehod od psihološke in družbene drame v območje ljudske igre. Snoj meni, da so zaradi tega »žanrski in psihološki detajli učinkovali (v uprizoritvi) naivno

v filozofsko-ideološko-politično-tipološkem, prvine pravkar naštetih vidikov pa shematično in, kljub vsej želji po ironiji in skepsi, šablonizirano v realističnem«. V drami so namreč opazna nihanja v slogu in žanru. Izrazito psihološkorealistično zasnovani prizori se izmenjujejo s tipično žanrskimi vložki (dialog Lize in kuharice, dialog med Ludvikom in Julko v 8. prizoru, ljubezenski trikotnik v 9. prizoru, preobleka partizanov v gestapovce v 12. prizoru). Med oblikovalne prijeme, ki so značilni za ljudsko igro in nekatere tipe komedije, sodi tudi pestritev dialoga z narečnimi prvinami (2. prizor) in s prvinami žargona. Na isto težnjo opozarjajo tudi znane fraze in pregovorne formulacije (Liza: »Jaz imam nos.« Ali: »Jaz voham, kje je izdaja.«), številne parole, ki rabijo tudi za tipizacijo lika (Aleksander, Milan, Pillz), paradoksi in humorni domisleki (Liza: »Kristusov pa ne bojo metali s križev. Sami bojo stopili dol in se vpisali v partijo.«) itd. Dramaturško igra ni razčlenjena v pet ali v tri dejanja, kot je to običajno za ljudske igre (in klasične tragedije). Partljič, ki popisuje konkretno zgodovinsko obdobje, ki nam je vsem znano po svojem poteku, in se naslanja tudi na dokumente, si je zamislil besedilo kot dramsko kroniko. Dramaturško zgradbo je podredil logiki dogajanja prikazane stvarnosti (časa, zgodovine) in ne logiki žanra. To pa ima določene posledice na ravni dramatičnosti. Ker razvoj dejanja narekuje logika dokumenta (objektivne stvarnosti) in ne notranja logika (dramatičnost) dramskega dejanja in ker avtor skuša ponazoriti realni čas dogajanja tudi v zaporedju prizorov, dejanje zastaja in kar celi prizori učinkujejo kot tako imenovani momenti (prizori) retardacije (npr. 8. in 10. prizor in pojasnjevalni dialogi v 12. prizoru). Po drugi strani pa seveda takšna dramaturgija, ki spominja na dramaturgijo pasijonskih iger, učinkuje kot nekakšen križev pot človeka, ki se pod pritiskom časa (zgodovine) nezadržno, čeprav počasi bliža svojemu propadu. Po tem, kako se razvija dejanje, je Partljičeva igra — v skladu z naravo kronike — sintetično grajena in tako se zaplet začne že v prvem prizoru po zelo kratki ekspoziciji v začetku 1. prizora (informacije o izdaji partijskega komiteja). Ker pa dogajanje zahteva dodatne razjasnitve, se še pojavljajo dialoški izleti v preteklost in tudi te reminiscence mestoma povzročajo zastajanje dejanja, tem bolj zato, ker je zaplet dokončno formuliran in jasen že v 6. prizoru, ko je (Lizi in Zrnkovi) že povsem jasno, da Ludvik dela za Nemce, in so torej vse v dogajanje vpletene sile jasno formulirane in antagonisti dokončno vzpostavljeni drug proti drugemu. To je torej že vrh drame, ki mu sledi še šest prizorov in do katastrofe (Ludvikova smrt, aretacija Lize in Aleksandra) pride šele v dvanajstem. Zato avtor tako rekoč mora vplesti še eno povsem novo temo, ljubezensko dramo aktivistke Julke. Vse to kaže, da je bil Partljič najbrž preveč omejen z zgodovinsko logiko dogajanja in s političnozgodovinskim vidikom (in sporočilom) dogajanja. Gre za segment stvarnosti (čas NOB in zapleti znotraj OF), v zvezi s katerim nas vse še zavezuje sporočilo politične zgodovine, na videz znanstveno formulirano sporočilo politike, ki je kriterij za vsa druga sporočila o obravnavanem času, predvsem za umetniška, ker se (tudi naša) politika zaveda, da umetnost kot zelo učinkovita oblika zavesti že s svojim obstojem pomeni opozicijo in problematizacijo političnega mišljenja sveta. Čeprav Partljič v začetku poudarja, da s svojo dramo ne meri na »resnične izdaje v naših mestih« in da »ne gre v nobenem primeru za dokumentarno dramo«, vseeno tudi priznava, da se je dodobra informiral »o neki konkretni izdaji« in »srečeval ljudi, ki so mu

pripovedovali o podobnem izdajalcu«, prebral precej knjig o dobi in dogodkih, kakršne prikazuje, in se tako vsestransko poučil o temi, ki jo obravnava. Tudi avtorji, ki pišejo o drami, opozarjajo na njen dokumentarni značaj in njeno neizogibno opredeljenost po podobnih resničnih dogodkih. Pa tudi to ni odločilno. Najbolj pomembno omejevalno dejstvo nedvomno pomeni političnozgodovinsko sporočilo o NOB, ki je še vedno konstituens naše skupnosti in sleherni zares svobodna obravnava teme iz NOB bi lahko, če bi postala popularna, ogrozila ta konstituens in s tem posredno tudi skupnost. Tako vsaj misli politika. Očitno je namreč, da določena obdobja in dogodki v družbenih skupnostih, kakršna je naša, preprosto ne morejo tako kmalu postati predmet svobodne umetniške obravnave, ki mora biti moralno in idejno v celoti neodvisna. O tem je bil govor tudi na letošnjem (10.) plenumu kulturnih delavcev OF (maja 1982) in to velja tudi za Partljičevo besedilo. In prav to dejstvo v največji meri pogojuje, da je Partljič moral svojo tragično zasnovo zreducirati na raven ljudske igre, ki ima po svojih sporočilnih težnjah manjši domet in manj splošno zavezuje kot tragedija, ki a priori pomeni problematizacijo obstoječe prikazane (družbene) stvarnosti. S prehodom v drug žanr (tipologija, moralizem, nadomeščanje idejnih vzgibov z zunanjimi učinkovinami — alkohol, zaljubljenost) si je omogočil formulacijo sporočila na ravni, ki ne zadeva tako neposredno ob političnozgodovinsko različico resnice, kot bi zadevalo sporočilo tragedije. Odločitev za dramsko obliko in žanr je vedno že opredelitev za raven, na kateri bo formulirano stališče do stvarnosti in stališče do sporočil drugih oblik kolektivne zavesti v zvezi z istimi plastmi obravnavane stvarnosti.