

Jože Koruza

Filozofska fakulteta v Ljubljani

### SLOVENSKA DRAMATIKA PO LETU 1965

Zaris osrednjih inovativnih prizadevanj\*

Po letu 1945 so še vse do začetka petdesetih let odločno prevladovala v slovenski dramatik oblikovalna izhodišča socialnega realizma. Sredi petdesetih let (in posamično že poprej) pa se je slovenska dramatika začela dokaj naglo in odločno postavljati po robu realizmu, najprej z dramatskimi besedili samimi, kmalu pa tudi načelno. Iz različnih osamljenih iskanj in mimo njih se je okrog leta 1960 izoblikovala nova dramaturgija, ki sem jo poimenoval za ontološki nadrealizem.<sup>1</sup> Njen nosilec je bila generacija takrat približno tridesetletnih pisateljev, od katerih so se kot dramatik najbolj uveljavili Dominik Smole, Primož Kozak in Gregor Strniša. Po svoji zunanji obliki je bila dramatika teh pisateljev dokaj raznorodna, vendar jo tesno povezuje vsaj dve hotenji. Na oblikovalni ravni jo druzi dosleden odklon od realizma, ki se jasno kaže tudi v takšnih dramah, ki na videz črpajo snov neposredno iz življenjske stvarnosti. Druga skupna poteza te dramatike pa je močna filozofska angažiranost v smeri eksistencialne in ontološke problematike. To hotenje bolj ali manj določno izpričujejo vsi dramatik te generacije, zlasti pa je določna in značilna izjava Primoža Kozaka iz leta 1961:

»Ne gre za nobeno pragmatično, bodisi pedagoško bodisi propagandno ali celo zabavno funkcijo gledališča. Gre za njegovo ontološko funkcijo. Spajati ljudi v skupnost, jih združevati v enovit kulturni organizem, ki edino kot tak lahko obvladuje in s preseganjem, nadraščanjem ustvarjalno rešuje problematiko, kakršna prihaja iz zgodovine ter hkrati zida človeško stavbo sodobnosti, pomeni buditi v človeku njegov bitni notranji razpon in ustvarjati notranjo napetost med tem, kar je v človeku končanega, rutinerskega in razkrajajočega – se pravi mrtvega, in tem, kar je dejavnega, sintetizirajočega in resničnega – se pravi človeško živega. Pomeni razkrivati in razvijati človeka kot moralčno, se pravi *antinomično* bitje, ki v trajnem notranjem naporu presega svojo človeško smrt in uresničuje svoje preseganje v dejanju in delu.«<sup>2</sup>

Kljub temu, da se je opredelil proti pragmatičnosti, je Kozak zahteval od sodobne dramatike, naj budi v ljudeh »bitni notranji razpon«. Nova smer v slovenski dramatik se torej ni odrekla idejnosti v gledališču niti aktivističnemu poslanstvu dramatike; izvršil se je le viden idejni premik, menjala se je vsebina apela na občinstvo, menjala pa se je tudi oblika dramskega sporočila. Novi aktivizem je šel predvsem v smeri etičnega ozaveščanja. To poslanstvo sodobnega gledališča je še bolj določno izrazil Dominik Smole nekaj let poprej, in sicer v zvezi s svojo igro *Potovanje v Koromandijo*:

»Potovanje je ... domala agitacijski poziv k osveščenosti sodobnega človeka ter protest proti duhovnemu mrtvilu, moralni inferiornosti in cinizmu, proti topi samozadovoljnosti, snobizmu – vsakršni laži torej. 'Potovanje v Koromandijo' nikakor ni igra o nekem nedoločljivem hrepenenju, temveč naj bi bila agitator za boljšega, osveščenega, popolnejšega človeka, ki je današnjemu svetu ... tako zelo potreben.«<sup>3</sup>

Torej so dramatik ontološko nadrealistične smeri odkrito priznavali svojo idejno angažiranost in hkrati trdno verovali v ozaveščevalno moč gledališča v sodobni družbi.

\* Referat na zborovanju Slavističnega društva Slovenije 15. dec. 1979 v Ljubljani, zamišljen kot orientacijski prispevek za raziskave slovenske književnosti po letu 1965, ki jih za prihodnja leta načrtuje katedra za slovensko književnost na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

<sup>1</sup> J. Koruza, *Dramatika, Slovenska književnost 1945 – 1965 II*, str. 5–192

<sup>2</sup> P. Kozak, (prispevek k anketi) *Slovensko sodobno gledališče, Perspektive I, 1960/61*, str. 1138.

<sup>3</sup> D. Smole, »Potovanje v Koromandijo« (Avtorjeva beseda na razčlenbeni vaji v SNG), *GLLjD XXXV, 1955/56*, str. 342.

V takšno funkcijo gledališča pa je že v času, ko je ta dramatika povsem obvladovala slovenski kulturni prostor in dokončno pridobila slovenskemu dramskemu ustvarjanju reprezentativno mesto med zvrstmi literarnega oblikovanja, torej v šestdesetih letih, odkrito zdvomila mlajša generacija. Prvi, ki je ta dvom določil in ustvarjalo izrazil, je bil Dušan Jovanovič z »igro v dveh delih« *Predstave ne bo*, objavljeno v Perspektivah leta 1963. Igra, ki je oblikovana s sredstvi odrskega deziluzionizma in ima značaj parodije na kakršnokoli angažirano dramaturgijo, predstavlja v slovenski dramatici prvi dosledni poskus antidrame v groteskni dramaturški smeri, kakršno je odprl francosko piščoči romunski dramatik Eugene Ionesco. Jože Javoršek, ki je vnesel vednost o tej dramaturgiji »pariške avantgarde« sredi petdesetih let v slovensko kulturno javnost, je bolj po oblikovni, totalno gledališki plati dojel njene intencije, medtem ko mu je bilo njeno idejno ozadje bolj ali manj tuje; to nazorno kažejo zlasti Javorškovi dramski poskusi, ki jih je po lastni izjavi snoval v duhu te avantgardne dramatike in v neposredni povezavi z njenimi predstavniki. Peter Božič, ki se je tej smeri intuitivno približal v znatno večji meri od Javorška, je vendar v svojih dramskih besedilih ohranjal vseskozi vidno ontološko usmerjeno angažiranost, kar daje njegovim igram značaj modernih moralitet. Tako je šele Jovanovič s prvencem *Predstave ne bo* dokončno očistil slovensko dramaturgijo tradicionalističnih oblikovalnih prijemov in ideološke vezanosti oziroma obveznosti.

Takoj za tem dramskim poskusom je Jovanovič napisal igro *Norci*, ki pa se je v tisku in na odru pojavila dosti pozneje.<sup>4</sup> Z njo se je že vidno otresel tujih pobud in nakazal lastno dramaturško koncepcijo, ki ji je sledil in jo še dalje razvijal v nekaj poznejših delih. V *Norcih* na značilno ludističen<sup>5</sup> način streže le odrski učinkovitosti in presenetljivosti brez kakršnihkoli pragmatičnih pretenzij. S takim oblikovalnim prijemom se je lotil dotlej najbolj ideološko obvezne in za ironijo nedostopne tematike v povojni slovenski dramatici – revolucije. Pri tem se je izognil kakršnikoli aluziji na neko konkretno družbeno dogajanje. Iz mehanizmov, ki ustvarjajo in spremljajo revolucije, je avtor zgradil brezsmiselno, vendar vseskozi živahno in dokaj duhovito igro. Najbolj značilen Jovanovičev dramaturški prijem je ta, da vsako postavljeno situacijo, čim zadobi kolikor toliko mimetično avtentične razsežnosti življenjske resničnosti, že v naslednji sceni razvrednoti ali obrne. Ta prijem temelji na principu gaga,<sup>6</sup> ki se ga tudi v običajni podobi Jovanovič pogosto poslužuje v svojih igrah.

Jovanovičeva igra *Norci* se odigrava na treh prizoriščih, v podstrešni študentovski sobi predmestne hiše, v brivnici, ki je v pritličju iste stavbe, in na cestnem križišču pred to hišo, na katerem je tudi gostilna s vrtom. Iz zadnjega prizora je celo razvidno, da si Jovanovič zamišlja sceno simultano sestavljeno iz vseh treh prizorišč, kar kompozicijsko od daleč spominja na Grumov *Dogodek v mestu Gogi*. Vendar gre za povsem realistično oblikovan odrski prostor, dejanje, ki se odvija v njem pa je daleč od mimesis.

V prvi sceni se seznanimo s petimi študenti in eno študentko, njihovimi anarhoidnimi odnosi do sveta in z njihovim odnosom do gospodarja, tipičnega malomeščana starega kova. V drugi sceni v ta enolični predmestni svet nenadoma in nepričakovano vdre skupina oborožencev, ki rekrutira nove borce za neko revolucijo. Dasi so nosilci te revolucionarne

<sup>4</sup> D. Jovanovič je igro podnaslovil »zgodovinska igra 63« (torej po letu nastanka) in bi morala biti tiskana v Perspektivah leta 1964, vendar je revija prej nehala izhajati. Tako je bilo besedilo prvič objavljeno v Problemih (VI, 1968, str. 313–353), nato pa še kot knjiga (Mrb. 1970), uprizorjeno pa v sezoni 1971/72 (prem. 8. okt. 1971) v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju.

<sup>5</sup> Pojem *ludizem* se je uveljavil v sodobni slovenski literarni kritiki in esejistiki (T. Kermauner) za označevanje tiste avantgardistične smeri, ki pojmuje literarno ustvarjanje kot igro. Za literarnoteoretični termin sta ga sprejela oba sedaj uporabljena slovenska priročnika, Mala literarna teorija M. Kmeclja (Lj. 1976, str. 114, 115) in leksikon Literatura (ur. J. Kos, Lj. 1977, str. 136).

<sup>6</sup> Angleško-ameriškega termina gag (beri: gég) za tipični situacijsko komični prijem burkaške tradicije od antičnega mima do groteske ameriškega nemega filma (prav tu je dosegel tehnično dovršenost in polni razmah) ne upoštevata niti Kmecljeva Mala literarna teorija niti priročni leksikon Literatura, pač pa imamo v slovenščino preveden esej češkega dramatika Václava Havela Anatomija gaga (prev. V. Janova, GLLJ D XLVIII, 1968/69, str. 299–305), od koder navajam za ilustracijo uvodni primer: »Če nekdo joče nad svojo mrtvo ženo, to ni gag. Če nekdo meša gin-fizz, tudi to ni gag. Če pa Chaplin dobi obvestilo, da mu je umrla žena, se obrne vstran in se stresa od joka, nato pa se spet obrne k nam in ugotovimo, da se sploh ni jokal, ampak si je mešal gin-fizz, je to gag.« (Tam, str. 299.)

akcije, ki glede na uporabljene fraze hoče biti radikalnejša obnovitev ljudske revolucije iz druge svetovne vojne, označeni že v naslovu igre kot norci in se na sceni pojavijo oblečeni v bolniške halje, dobiva njihovo ravnanje resne dimenzije. Še bolj radikalno in obvezno obliko dobi ta akcija s privrženci, ki sledijo skupini pobeglih norcev. Tak je na primer Aktivist, ki pride v tretji sceni novačiti študente. Pomisleki študentov do vsakršne osmišljene dejavnosti morajo pod prisilo popustiti, zmaga ohranitveni nagon in končno se vsi pridružijo Aktivistu. Toda tedaj se tako skrbno zgrajena revolucionarna akcija, ki je zadobila že dramatične dimenzije, v hipu razblini, v četrti sliki se pojavijo spet Norci, iniciatorji in voditelji vstaje, pijani – od vode, ki so se je napili pri brivcu, študentje pa z njimi zajojo himno, v kateri je celotna akcija okvalificirana za »hec«.

Kljub temu se idejno razvrednotena in onesmišljena revolucija nadaljuje skozi celotno drugo dejanje, in to tudi potem, ko Norce spet spravijo v umobolnico. Strasti, ki so jih razdivjali, se ne morejo tako naglo unesti in panika, ki so jo sprožili, ne tako hitro poleči. Dejanje se konča z novim presenetljivim obratom:

GLAS V ZVOČNIKU: Posebno obvestilo. Obveščamo vse občane, da je bil v poznih popoldanskih urah zadušen državni udar, ki ga je poskusila izvesti skupina nevarnih maniakov, ki so včeraj ob peti uri trideset minut zbežali s klinike za duševne bolezni v Spodnjem Logu.

Zabloda duševno bolnih je tragična, a vendar razumljiva, toliko bolj obsojanja vredna pa je odločitev tistih, ki so se prostovoljno ali iz kakršnih koli drugačnih vzrokov priključili avanturi norcev in s tem izpričali svojo osebno nezrelost ter absolutno pomanjkanje socialistične družbene zavesti. (*Jakost glasu upada.*) Brzjavnost čestitke ob zadušitvi upora, (*Zavesa pada.*) so poslali: ... (*Zavesa obstane nekeje na polovici. Zadnji besedi preglasijo rafali, grmenje bomb in granat. Z leve priteče ženska z otrokom.*)

ŽENSKA: (*Histerično.*) Križana goral Vračajo sel Vračajol (*V neposredni bližini bombna eksplozija. Ženska z otrokom v naročju se vrže na tla.*)<sup>7</sup>

Tretje dejanje se odigrava spet pretežno med študenti. Gre za ponovno vzpostavljanje normalnega teka življenja, v katerega pa se študentska peterica z dekletom vred ne more kar tako vključiti. Zorči, ki je bil v začetku edini izraziti karierist in ki se je zato le s težavo odločil za priključitev revoluciji Norcev, je zdaj povsem obseden od minule avanture. Med popivanjem se konflikt med ciničnim Tinetom in vse bolj fanatičnim Zorčijem stopnjuje in zastruje, hkrati pa se oba vse bolj preobražata v duševna bolnika. Bolezen, ki so jo prinesli v doganjanje pobegli duševni bolniki, je rodila dve nasprotujoči si reakciji prav tako bolnih dimenzij. Konflikt se konča tako, da Tine označi Zorčija za »usranega profesionalnega ideologa«, kar enači z norcem. Zorči pa ga ustrelj. Toda ta smrt ne vnese v igro nikakršnih tragičnih razsežnosti. Kolikor bi jih mogli zaslediti v Duksovem »žalovanju« za prijateljem, jih razvrednoti narejena patetična poza:

DUKS: (*Komedijantsko.*) Kaj? Kdo? Kdaj? Kako? (*Igra razburjenje, se vrže na truplo, ga treplja po licih, trese, mu daje umetno dihanje itd.*) Kri! Kri ... (*Tragično zlomljen.*) Moj prijatelj je mrtev in moji sovražniki živijo ... ol... o... o... ol... ol... Glej, glej Tine, tu pri tvojem truplu dajem prisego za krvavo, kruto maščevanje. Ne bo mi ušel, kdorkoli že je! Raztrgam ga, podvržem ga najhujšim mukam, razedinim ga – pa če je stokrat moj lastni sin. (*Vojku.*) Kdo je, povej!<sup>8</sup>

Namesto s tragedijo imamo opraviti s parodijo tragičnega stila. In prav tu se najbolj dočno pokaže drugo temeljno sredstvo Jovanovićeve dramaturgije: kar mu pomeni na kompozicijski ravni gag, to mu pomeni na slogovni ravni parodija. Tipične rečenice političnega žargona, novinarskega poročanja in tudi pogovornega jezika imajo le parodijsko, vsebinsko izpraznjeno ali obrnjeno funkcijo. Jovanović pogosto z eno govorno plastjo razvrednoti drugo, to spet s tretjo, in tako se nam idejno ozadje, če ga hočemo iskati v njegovem besedilu, sproti izmika. Da pa ima celotna igra značaj parodije na družbeno angažirano dramatik, najbolj zgovorno dokazuje njen konec. Poanta Jovanovićeve igre so namreč besede

<sup>7</sup> D. Jovanović, Norci, Zgodovinska igra 63, Mrb. 1970, str. 37, 38.

<sup>8</sup> Tam, str. 51.

DUKS: Ta roka bo kovala svet.<sup>9</sup>

S temi besedami prenese v Cankarjevih *Hlapcih* Jerman revolucionarno izročilo svoje dejavnosti na kovača Kalandra; prav *Hlapci* pa so v povojnih letih veljali za najbolj določno revolucionarno izpoved našega simbolističnega dramatika in so doživeli v takšnem tolmačenju ustrezni realistični odrski postavitvi velik gledališki uspeh. Zato je Jovanović postavil po takšni interpretaciji ključne besede Cankarjevega teksta v usta pijanemu Duku, ki ga je miličnik pravkar aretiral zaradi kaljenja nočnega miru, da jih naslovi na otroka, ki je slučajno izgubljen pritaival po ulici. Parodistični značaj tega citata v Jovanovičevem besedilu še poudarja zadnje uprizoritveno navodilo:

*(Duku in miličnik odideta, Janezek stopi do sredine, se vrti v krogu, ozira, obstane, sede na tla, zajoka. Zgoraj na pogradu živahno premikanje.)<sup>9</sup>*

Jovanović je razrahljal slovensko dramaturgijo in odprl možnosti za radikalne dramske eksperimente. Zanj je značilno vsebinsko praznjenje odrskih besedil in vzpostavljanje absurda brez filozofskih izpeljav, hkrati pa tudi kompozicijska preračunanost in spretnost, pri čemer se kažejo izkušnje gledališkega praktika, poklicnega režiserja. Sledila mu je vrsta mlajših piscev in tudi nekaj starejših, od katerih so vsaj najbolj zanimivi oblikovalci odrskih besedil, Rudi Šeligo, Pavel Lužan, Franček Rudolf in Milan Jesih, ubirali bolj ali manj samosvoja pota. Nekateri (Lužan, Rudolf) so sicer v začetku napravili viden korak nazaj v primeri z Jovanovičem, vendar so v kasnejših delih radikalizirali dramaturško preskušanje in inovativnost.

V reduciranju vsebine in fabule dramskega dejanja je šel morda najdlje Pavel Lužan v nekaterih besedilih svoje srednje razvojne faze, na primer v *Salto mortale* (1974). Tu je dogljal smer, ki jo je nakazal Jovanović v svojem prvem dramskem besedilu. Dve nastopajoči osebi sta označeni povsem neopredelljivo kot TIP 1 in TIP 2, njuno ravnanje in dialog pa sta racionalno povsem nemotivirana. Dialog se začneja s povsem medmetnim izražanjem:

*(Na odru je postelja, na levi in desni stol; na levega je oprt tip 1, z nožem v roki na preži; na desnem sedi tip 2, z nožem v rokah in zvit vase, stisnjen, napet.)*

TIP 2: Aal! (premor) Aal! (premor) Aal! (premor) Aal!

TIP 1: U!

TIP 2: Aal!

TIP 1: Uul! (se premakne, s stolom v rokah in gre proti tipu 2, ki v nekakšnem transu naperja nož)

TIP 1: Uul!

TIP 2: Aal!

TIP 1: Uul!

TIP 2: Aal! (glasovi postajajo glasnejši in se stopnjujejo do krikov)<sup>10</sup>

Dialog prehaja potem iz krikov v zmerjanje in psovanje in končno v zaključene povedi. Vsebinsko je niansiran od skrajne sovražnosti in napadalnosti do nežnosti, vendar govorca vseskozi govorita drug mimo drugega, njune akcije pa so usmerjene v prazno. Povsem v skladu s takšnim potekom igre je tudi njen zaključek:

TIP 2: Norec je norec, ne veš, kaj je noč!

TIP 1: Dobro...! In zdaj?

TIP 2: Jaz tudi ne vem!

TIP 1 (stopi vstran): Veš kaj! Dokončajva, kar sva začela!

TIP 2: Pa dajva, čas je. Dokončajval (vzameta noža in stopata počasi z naperjenima nožema drug proti drugemu; na sredi poti se srečata, ustavita, spustita nože na tla, potem stopita vsak do svojega stola: oba istočasno sedeta; naslonita se; prekrizata nogi; položita roki v naročje; in potem raztegneta usta v nasmeh; tema)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Tam, str. 54.

<sup>10</sup> P. Lužan, *Salto mortale*, Problemi XII, 1974, št. 2-3, str. 37.

<sup>11</sup> Tam, str. 42.



V smeri razkrajjanja opredeljivosti dramskih oseb je šel še dalje od Lužana Milan Jesih, verjetno najbolj nadarjen in gotovo najbolj duhovit pisec med mladimi slovenskimi dramatikami. Njegovo najbolj eksperimentalno gledališko besedilo so *Grenki sadeži pravice* (1973/74) z značilnim podnaslovom »interpelacija v enem nonšalantnem zamahu«. Ta Jesihov tekst predvideva samo štiri igralce, ki so označeni kot Dajavec, Jemavec, Gobavec in Grbavec. Po ustaljenih merilih to niso nikakršne dramske osebe. Njihova imena nimajo zveze z njihovo funkcijo v besedilu igre. Ta funkcija se namreč menja iz prizora v prizor oziroma iz dialoga v dialog. V vsakem dialogu so osebe nosilci drugih karakteristik, postavljene so v drugačen govorni položaj, ki nima s poprejšnjim in sledečim niti logične niti asociativne povezave. Tako govorijo tudi isti igralci zdaj v ženski, zdaj v moški osebi in je pri tem tudi vseeno, ali jih gledališko predstavljajo igralci ali igralke. Igralci v uprizoritvi te igre ne oblikujejo niti dramskega značaja niti tipa, pa tudi ne enovite tipizirane postave (kakor pri Jovanoviču in Lužanu), marveč so le nosilci vrste različnih vlog, v katerih se levijo iz prizora v prizor.

Jesihova igra je niz krajših in daljših dialogov med dvema, tremi ali vsemi štirimi »osebami«. Posamezni dialogi so tipični govorni položaji iz življenjskega vsakdanjika ali iz literarnih klišejev, seveda svobodno preoblikovani po avtorjevem literarnem okusu. Jesih jih družijo v nekakšen cikel brez razvidne vsebinske podlage, vendar po nekem kompozicijskem načrtu od bolj enostavnih do bolj prepletenih po obliki, od literarno iskanih preko vsakdanjih privatističnih do družbenogovorniških po vsebini. Vsekakor je Jesihova dialoška dramaturgija daleč od Kozakove. Primož Kozak je v svojih dialogih (*Dialogi, Afera*, deloma še *Kongres*) izrazito filozofsko angažiran, Jesih povsem brezobvezen. Tudi tipanje za pomenom naslova igre se nam kmalu izkaže za brezplodno. Pozornemu bralcu ali gledalcu se sicer zazdi, da je ključ do pomenske razrešitve naslova in s tem do neke ideje igre v enem od osrednjih dialogov, v katerem se pojavljata besedi »pravica« in »sadež«:

DAJAVEC: Ti povem, da v Ljubljani ni enega oreng lokala.

JEMAVEC: Včasih je bil Slamič.

GRBAVEC: Ni in ni pravice na svetu.

JEMAVEC: Ne govorimo o svetu, ampak o Ljubljani.

DAJAVEC: Včasih, že zdavnaj, smo se zbirali v Mesingu.

JEMAVEC: Takrat sem bil jaz še v Črnomlju.

DAJAVEC: Zdaj pa nimaš lokala...

GRBAVEC: Ni in ni in ni pravice na svetu, vam rečem!

DAJAVEC: Ni govor o pravici, marveč o lokalih.

JEMAVEC: Ne smem biti preveč strog, preveč trd.

DAJAVEC: Pa tudi ne preveč mehak, popustljiv.

GRBAVEC: V takšnem emocionalnem stanju bi se jaz najbrž izogibal velikih odločitev. Lahko narediš več škode kakor koristi.

DAJAVEC: Daj času čas.

GRBAVEC: Počakaj, da boš trden v čustvu in v nogah.

JEMAVEC: Človek je tako nemočen, tako droben sadež sveta.<sup>12</sup>

Iz navedenega, zlasti iz zadnje replike bi lahko sklepali, da je človek tisti grenki sadež pravice, ki je ni na svetu. Toda to bi bilo najbrž lovljenje za pretanke bilke. Celoten kontekst dialoga, ki prehaja iz preprostega kramljanja v krčmi do tipičnega gostilniškega »filozofiranja«, ki ga v pogovor dosledno vsliljuje Grbavec, je premalo tehten in obvezen, da bi lahko iz njega delali tako daljnosežne interpretativne sklepe. Tako lahko trdimo, da sodi naslov v isto vrsto Jesihovih domislekov, kakor večina dialogov samih. Tudi konec igre je na isti ravni dramske predstavitve. Brez predhodnega motiviranja in brez kakršnihkoli namigov v poprejšnjem besedilu se v zadnjem dialogu naglo zvrste štiri v dramatik

<sup>12</sup> M. Jesih, *Grenki sadeži pravice*, *Interpelacija v enem nonšalantnem zamahu*, Mrb. 1978 (Znamenja 55), str. 27.

pogosto uporabljene oblike človeške smrti: umor z nožem, zastrupitev, ustrelitev in samomor. Pri tem so popolnoma odsotne vsakršne druge poteze tragičnega mimo smrti samih. Tudi te smrti sodijo v igro, ki je temeljna drža Jesihove dramatike.

V kratko obravnavanih odrskih besedilih je bilo razvidno eksperimentiranje in redukcija predvsem v dveh smereh, na področju dramske fabule in v oblikovanju dramskih oseb. V prvi smeri gre razvoj od svobodnih presukov dejanja v nepričakovano smer pri Jovanoviču do odsotnosti prave fabule pri Lužanu in svobodne zgradbe pri Jesihu, torej od ostankov fabuliranja do razvidne montaže kot najbolj moderne oblike dramske zgradbe. Na drugem področju gre razvoj od reduciranja karakteristik dramskih oseb na abstraktno raven pri Jovanoviču (*Predstave ne bo*) in Lužanu do Jesihovega postopka, ko sploh ne gre več za dramske osebe v pravem pomenu besede, marveč za neprestano se preobražajoče nosilce vlog.

V tej najnovejši slovenski dramatiki pa poteka še neki svobodno ustvarjalni in glede na poprejšnje tradicije razkrajalni proces. Gre za oblikovanje novega odnosa do jezika. Knjižni jezik ni več univerzalno in obvezno izrazilo dramatike. V novatorskih gledaliških besedilih je ponižan na raven različnih govornih plasti jezika, s katerimi se izmenično pojavlja kot ena izmed njih, najpogosteje vezana na izobražence starega kova, ali pa v parodistični obliki citatno uporabljenih govornih klišejev. Na eni strani imamo torej opraviti z besedili, ki kontrapunktično nizajo dialoge v knjižnem jeziku ob dialoge na drugih govornih ravneh, na drugi strani pa je v teh ali tudi drugačnih besedilih prisoten knjižni jezik v parodistični funkciji citatno uporabljenih »rabljenih besed«.<sup>13</sup> Takšen citat smo si pobljže ogledali ob Jovanovičevih *Norcih*, drugače pa podobno vključuje citate iz *Cančkarja* v svoja znatno bolj tradicionalno vezana dramska besedila Tone Partljič (komedije *Ščuke pa ni, O, ne, ščuke pa ne* in *Oskubite jastreba*), predvsem iz Prešerna pa zajema splošno znane rečenice in verze Dimitrij Rupel (*Mrzli viharji, jezne domačije*). Rudi Šeligo je v svojem dramskem prvencu *Kdor skak tisti hlap* domiselno citatno uporabil slovenske pregovore, da gre tudi tu bolj za neko igro kakor za določen pomen, kaže že dejstvo, da je postavil najmanj pomensko razviden pregovor za naslov iger. Dramaturško pa imajo ti pregovori pri Šeligu funkcijo nekakšnega komentarja zbora, ker so postavljeni med osrednje dramske dialoge in ne vanje.

Podrobnejša analiza teh in podobnih dramskih besedil bo odkrila gotovo še vrsto novih tipoloških značilnosti najnovejše slovenske dramatike in z njimi določneje opredelila njen značaj. Gotovo pa bodo navedene ostale med najbolj karakterističnimi. Ob njih in njihovi vlogi afronta proti dramatiki predhodne generacije pa se že zdaj odpira vprašanje, ali gre za novo smer v slovenski dramatiki ali le za radikalno izživetje že v prejšnji fazi nakazanih tendenc in hkrati za parodistično izničevanje aktivizma prejšnje faze. Verjetno se bo treba odločiti za drugo varianto in tolmačiti odnos dveh zadnjih razvojnih faz v slovenski dramatiki v podobnem razmerju, kakor sta si bili visoka in pozna romantika sredi prejšnjega stoletja, ali, vsaj na področju dramatike, simbolizem in ekspresionizem v prvih desetletjih našega stoletja na Slovenskem. Gotovo pa vsebuje ta »dekadentna« faza razvidne plodne nastavke nekega novega kreativnega hotenja, ki pa se ga na trenutni stopnji razvoja še ne da določneje opredeliti.

<sup>13</sup> Uporabljam oznako Vena Tauferja, ki jo je postavil v naslov svoje pesniške zbirke *Pesmarica rabljenih besed* (Lj. 1975) in ki mu pomeni uporabo besed, besednih zvez in povedi, ki so jih rabili že drugi pesniki (v navedeni zbirki predvsem slovenska ljudska pesem), pa jih stavi v nov kontekst in jim s tem daje nov pomen. Takšen ustvarjalni postopek je pri sodobnih slovenskih pesnikih pogost (zlasti še pri G. Strniši in S. Makarovičevi), ni pa redke tudi v dramatiki.