

Zapiski o sodobni slovenski dramatik

Tone
Peršak



VI.

Tone Partljič: Na svidenje nad zvezdami

Igri Na svidenje nad zvezdami je dal avtor podnaslov »pokopališka komedija«, prvo pa jo je uprizorilo ljubljansko Mestno gledališče 25. novembra 1981. V začetku leta 1982 je igra izšla v reviji Dialogi, štiri slike v drugi številki (str. 135), nadaljevanje v tretji (str. 229).

Ob premieri v Gledališkem listu MGL (1981/82, št. 3) je Bojan Štih v priložnostnem zapisu presodil: »Tone Partljič seveda ni Rabelais, ni Gogolj, pa tudi Mrožek ni. Toda to zanj ni obtežilna, marveč olajševalna okolnost, kajti od tistih davnih časov naprej, ko je začel pisati, je ostal Tone Partljič to, kar je že bil. Komediograf, humorist, feljtonist in ironik. Humoristični kronist našega samoupravnega vsakdanjika. Ostal je satirik, ki upodablja naše nesmisle v tej sedanjosti.«

Tako torej ocenjuje Partljiča in njegovo delo Bojan Štih, pri tem pa ne omenja, ali je morda v Partljičevem besedilu vendarle mogoče najti sledi kakšnih slavnih zgledov (le v katerem besedilu takih sledi ni?), če že ne v podrobnostih, pa vsaj v prevladujočem razpoloženju, v témi in posameznih motivih ali v dramaturških prijemih. Zato pa se je Matjaž Kmecl v istem gledališkem listu (v zapisu Kaj je zdaj to? Komedija ali moraliteta?) spomnil podobnega motiva iz »neke novele F. M. Dostojevskega«, v kateri »so se pokopališki mrtvaki na podoben način ukvarjali z ostanki posvetnih skrbi, malomeščanskih navad in nekdanjih nagonov kakor pri Partljiču«. Toda Dostojevski, kot piše Kmecl, svojih mrličev še ni pustil iz jame, čeprav je sicer novela »dobesedno šumela od pretakanja podzemnih pokopaliških vod«, od »podtalne« dejavnosti umrlih. V primerjavi s Fjodorjem Mihajlovičem je Partljič »v komedijski razbrzdanosti ranjke nagnal iz njihovih jam ven, naenkrat se kot neposredni porabniki uslug tozda Pogrebnič' zapletejo z živimi samoupravljalci v mrtvaški ples, v znameniti srednjeveški emblemi minljivosti vsega posvetnega (tudi našega, današnjega).«

Zdi se, da že v obeh komedijah o »ščukah« in »krapih«, še bolj pa v tej »pokopališki komediji« slišimo tudi odmeve posmehljive in razbrzdane Aristofanove satire. Pri tem verjetno niti ne gre za zavestno zgledovanje, temveč le za sorodnost, ki je posledica podobnih prizadevanj in enakega odnosa do razmer v družbi. Nedvomno gre za kritiko družbe in za prizadevanje, kako bi izboljšali razmere in dosegli večjo iskrenost ter moralnost.

Z omembo posebnega odnosa do stvarnosti pa je seveda že nakazano, da gre tudi za poseben ontološki status umetnine, kot velja za vsako umetniško delo satirične narave. Satira nujno meri v določeno (družbeno) stvarnost, ji je neposredno zavezana in taka v bistvu pomeni posebno obliko družbene kritike. Izhodišče te kritičnosti je v delu eksplicirana ali vsaj

implicitna idealna predstava (družbe, človeka), v primerjavi z njo pa je kritizirana stvarnost nevredna, smešna in predvsem moralno nezadostna. Po tej svoji zavezanosti stvarnosti se satira razlikuje od nesatirične umetnosti, ki se v svojih najbolj skrajnih oblikah (abstraktno slikarstvo, larpurlartizem, hermetizem itn.) lahko popolnoma oddvoji od stvarnosti. Tako satira v večini primerov pomeni nekakšno mejno obliko umetnosti, zato mnoga dela satirične narave s časom izgubijo svojo vrednost. Obdržijo se le tista, ki ob satirični naperjenosti v določene neurejene razmere načenjajo tudi dovolj splošnih in trajnih vprašanj in so tudi oblikovno tako izdelana, da ostanejo zanimiva za poznejše rodove. Satiriki skušajo obravnavati vprašanja, ki so trajno živa in preseči zgolj začasno odmevnost, cepijo svojo satiričnost na oblike ali vrste, ki naj bi delom zagotovile trajno vrednost. Tako tudi Partljič svoje satirične bodice, ki so mestoma podobne aforizmom, mestoma pa skečem ali šalam, cepi na dramaturško osnovo ganljivke, igre o ljubezni med dvema vdovcema, to pa, žal, nekoliko otopi ost njegove satire. Zdi se, da je bila dramaturška osnova v obeh igrah o »ščukah« bolj ustrezala, saj je bila v njih satiričnost bistveni del dramskega dejanja in zgodbe.

V satirični odnos do stvarnosti sodi kot del pisateljevega stališča tudi moralizem, o njem pa se v že omenjenem zapisu sprašuje tudi Kmecl. Najbrž lahko celo rečemo: brez izrazitega moralnega stališča satirik in verjetno tudi komediograf ne more izpovedati svojega stališča o stvarnosti. To ne velja za avtorje bulvark in operet, čeprav je tudi za ta dela navadno celo preočito značilen moralizem, vendar bolj ozkosrčne narave, ki ustreza hinavščini in malomeščanskemu okusu. Pri Partljiču gre mestoma za bridek in celo neprijeten (katarzičen) moralizem; ta je dokaj opazen v tej komediji, kot je bil že v variaciji na Cankarjeve Hlapce v satirični komediji Oskubite jastreba.

Sorodnost z Aristofanovo satiro je predvsem v tem, da odkrito smeši občedružbene razvade, ki nastajajo iz tega, ker ljudje v vsakdanji politični praksi sprevračajo načelna izhodišča. Gre pa tudi za smešenje posameznih družbenih slojev. Tolikšne nazornosti in konkretnosti, kot si ju je lahko dovolil Aristofan v demokratičnih antičnih Atenah, saj je lahko celo s pravimi imeni kazal krivce za določene napake in jih z odra javno zmerjal, si Partljič seveda ne more in ne sme dovoliti. Vsekakor pa velja, da tudi njegova »pokopališka komedija« pomeni dovolj jasno, čeprav metaforično izpoved o času in prostoru, v katerem živimo. Dasi skuša Partljič svoje prizorišče (pokopališče) v že omenjenem Gledališkem listu MGL opravičiti s svojo posebno nagnjenostjo in težnjo po ironizaciji smrti in pogrebov, seveda ni mogoče mimo tega, da se dejanje njegove komedije v celoti dogaja na pokopališču. Ker satirična ost v igri jasno kaže na našo sodobno stvarnost, je treba tudi prizorišče razumeti kot prisposodbo stvarnosti, v kateri je vse, kar smo cenili in je bilo pomembno, že pokopano, medtem ko se preživeli podimo za užitki in imetjem ali pa nenehno pijani trosimo v veter vse mogoče parole, ki so v skladu z zadnjo politično modo.

S tem smo že odgovorili na vprašanje, koliko je svet v igri podoben ali enak objektivni stvarnosti. Gre za prisposodbo, ki je le navidezna, saj je v bistvu že podoba. Satira se pač hote podreja načelu, naj umetnost drži življenju zrcalo, čeprav je to zrcalo nekoliko izkrivljeno, tako da je podoba v njem videti kot prisposodba. V tem, koliko je posnetek podoben tudi prisposodbi, je eden od pogojev, da delo doseže tudi splošen pomen in

trajno vrednost. Poleg tega pa morajo delovati v razmerjih med posameznimi plastmi ali prvinami še druge sredobežne moči, ki vse vplivajo na estetski učinek dela. Vendar za zapis nima namena podati analize te vrste. Zato bo v njem tudi manj govora o pomanjkljivostih, ki jih kritika navadno očita Partljiču. Tudi s tako imenovanimi poetičnimi plastmi besedila se ne bom ukvarjal. Zanima me predvsem razmerje med besedilom in stvarnostjo, ki jo besedilo v skladu s svojo satirično naperjenostjo imenuje in moralno vrednoti.

Če se torej v skladu z Ingardnovo razslojitvijo umetnine vprašamo po sloju predstavljene predmetnosti ali prikazanega sveta, je treba še enkrat poudariti: temeljnega pomena je to, da se dejanje igre v celoti dogaja na pokopališču, tem bolj zato, ker ima prizorišče, kakor je opisano, tudi izrazito konotativno in ne le denotativno funkcijo. Ne gre le za navadno pokopališče, temveč za táko, na katerem tekmujejo, kdo bo imel lepši grob in nagrobnik, tako rekoč predpisano s samoupravnim sporazumom. Na tem pokopališču imajo živi klopce ob grobovih svojih mrtvih in imajo grobove za svojo nedotakljivo zasebno lastnino. Skratka, gre za pokopališče, ki kaže tipično slovensko grobišče, na katerem sta uzakonjeni posebna slovenska žalost in zavezanost smrti (še živi vdovci si že dajo vklesati svoja imena na nagrobnike). Na tem prizorišču smrti pa se rojevajo nove ljubezni, vendar pri tem ne gre za usodno Gradnikovo zvezo Eros—Thanatos. Eros Partljičeve komedije je ganljivo smešen in nekoliko omleden, pa tudi smrt prikazuje kot nekaj plehkega in poniglavega. Življenju in smrti na tem Partljičevem pokopališču manjka neka bistvena kakovost, nekakšna moč in zavezanost nečemu res vrednemu, naj bo to ideal ali usoda.

Druga glavna razsežnost Partljičevega sveta je potemtakem ta neusodna ljubezen in vse, kar je z njo v zvezi: zakonski prepiri in nezadovoljstvo v zakonu, mladoletna nosečnica, tiholazniški skoki čez plot in gola telesna ljubezen.

Tretjo glavno razsežnost Partljičevega sveta kaže povsod navzoče in prav zato vse bolj sprevrženo samoupravljanje. Prav zato, ker ga sodobni apostoli (Direktor, Predstavnik družbenopolitičnih organizacij, Janez Okostnjak) skušajo vsiliti prav vsem in v vsako poro življenja, se izkaže kot nekaj neustreznega in smešnega. Politizacija določenih področij življenja se očitno sprevrača v svoje nasprotje in postaja smešna ter neučinkovita, skratka, hvaležen predmet posmeha.

Ker je prikazani svet v celoti nevreden, smešen, plehek in mu v vseh temeljnih razsežnostih primanjkuje kakovost življenja (in smrti), je tudi kultura kot ena spremljevalnih razsežnosti, poosebljena v igralcu Marjanu Pisku, ki je, kot trdi, v gledališču zapostavljen in igra samo stranske vloge, smešna in plehka. Prav skozenj pove Partljič nekaj bistvenih besed o prikazanem svetu. V komediji nastopajo praviloma nezadoščeni ljudje, ki so očitno nesposobni preseči to nezadoščenost, ker preveč mislijo zgolj na trenutne potrebe, so konvencionalni, polni lažne morale. Tudi na videz odločne igralčeve zahteve (npr. v zvezi z ureditvijo pokopališča) so v bistvu že konvencionalne in stereotipno »moderne«. To je v celoti svet povprečja in se zaveda, da nekje drugje nekakšni drugi ljudje, živijo drugače, igrajo glavne vloge, so srečni v zakonu in si zastavljajo pomembnejše cilje, ne pa, da skrbe samo za telesne potrebe in opravljajo naloge, ki jim jih dajejo drugi. Toda v svetu komedije se taki ljudje ne pojavijo. Tudi Tinka in

Pepsi nista takšna, kajti tudi njun upor je v bistvu konvencionalen, značilen za večji del njune generacije, a hkrati problematičen, ker se preveč sklicujeta na konvencionalne moralne vrednote.

Da bi prepoznali ta svet kot podobo objektivne stvarnosti, je potrebna nekakšna mreža homogenosti ali splet kanalov, skozi katere bralec (gledalec) »stopa« v prikazano stvarnost in jo prepozna kot svojo (objektivno). Gre za nekakšne ključne ali vidike, ki potrjujejo, da sta si prikazana in objektivna stvarnost enaki in torej prikazani svet pomeni stališče o objektivni stvarnosti ali njeno izčiščeno podobo. Ker gre za satiro, je seveda Partljičevo besedilo skoraj prepolno te vrste ključev. Še preden naj bi se dvignil zastor, se začne igra s konvencionalno pogrebno pesmijo Gozdič je že zelen, ki jo spremlja navček. Potem fotografirajo pogrebce; ti prizadevno pozirajo, kot se bodo kasneje samovšečno ogledovali na fotografijah in obujali pogrebne spomine. Iste vrste kanal pomenijo izjave Antonije Močnik, da je grob njenega sina njena zasebna zadeva in ravno tako skrajno neokusna reklama Direktorja tozda Pogrebnik. To velja tudi za Tinkino tožbo, da rak ni ozdravljiv. Na naše vsakdanje razmere meri, ko prikazuje odtujenost birokratsko-političnega govora, saj nima več nobene zveze s stvarnostjo, še bolj pa neposredna omemba Jezikovnega razsodišča v četrti sliki. Na npravne značilnosti slovenskega malomeščanstva in lažni moralizem kaže to, da Amalija takoj oblati prejšnjega moža, ki je bil njen »edini« dotlej, takoj ko se na novo zaljubi, medtem ko njena tašča vidi v vseh mlajših le pokvarjenost in celo sanja o tem, kako se pariyo. Na pereče socialne zadeve opozarja, ko v šesti sliki omenja stanovanjske stiske mladih družin; na novo zaljubljena Amalija in Jožko se odločita, da se bosta nasilno vselila v stanovanje pred kratkim umrle upokojenke. Isto velja za Pepsijevo odločitev, da bo pustil šolo in se zaposlil, ker je Tinka zanosila in bo moral poslej skrbeti za družino; to vzemo v osmi sliki. Mreža homolognosti se potemtakem kaže na več ravneh: v običajih, vesplošni politizaciji življenja, v npravah in morali ter perečih socialnih vprašanjih. Še posebej pa poudarja homolognost med svetom igre in objektivno stvarnostjo jezik. Govori s svojo mestoma kar deklarativno prepoznavnostjo tudi pomenijo komunikacijski kanal med bralcem (gledalcem) in prikazano stvarnostjo ter sporočilom umetnine. V komediji Na svidenje nad zvezdami se pojavljajo predvsem tri vrste govora: karikirani žargon politične prakse, nekakšna vsepolaščevalna samoupravna latovščina, ki vdira mestoma tudi že v govor zasebnega in celo intimnega življenja; z lažnim moralizmom in pridobitniško miselnostjo je nabit govor srednjega sloja, v bistvu govor slovenskega malomeščanstva in moralistični govor mladega rodu (Tinka, Pepsi). Ta je le deloma (v posameznih izrazih) posnet po žargonu mladih (dijaki, študenti), ker je preveč nabit z moralizmom, ki najbrž ni značilen za večji del te generacije. Ob teh prevladujočih vrstah govora se pojavljajo še obrobne kot govori posameznikov, deloma kot karikirani poklicni žargoni (Igralec, Grobar). Satirično sporočilo besedila je poudarjeno predvsem s političnim žargonom, ob njem avtor opozarja na odtujenost in puhlost takšnega govorjenja, ki je vse bolj samo sebi namen. Govorci ga uporabljajo ne glede na stvarno dogajanje in si celo zakrivajo oči pred resničnimi dogodki. Do pojavov, ki niso v skladu z njihovim govorom, se vedejo, kot da jih ni: to je lepo razvidno iz sklepnega dialoga med Direktorjem in Predstavnikom družbenopolitičnih organizacij v četrti sliki.

Med gonilnimi močmi in vzgibi dramskega dejanja je treba najprej omeniti (potrošniški) gon po prilaščanju in pollaščanju ali pohlep in eros; je po eni strani omejen zgolj na spolnost, po drugi pa je nekoliko pretirano »duševen« in ganljivo sentimentalen. Ob teh dveh gonih se razkrivajo npravna pokvarjenost, lažni moralizem večine udeležencev dogajanja pa tudi neučinkovitost puhle politične retorike, hkrati pa sta glavna vzgiba dramskega dejanja. Poleg njiju delujejo še težnje po uspehu v družbi (Direktor, Igralec), poniglava malomeščanska tekmovalnost, kdo bo imel lepši grob, spopad med generacijami, ki poteka predvsem na področju morale (spor med taščo in Amalijo Močnik, spor med Tinko in sestrama) ali zaradi nekoliko nasilne težnje mladih po osamosvojitvi. Med stranskimi vzgibi dejanja je treba omeniti še nekakšno maščevalnost zatiranih zakoncev: Amalija se maščuje mrtvemu Janezu, ki ji še mrtev ne pusti do besede (na sestanku v četrti sliki) in jo je vse življenje zatiral, češ da je nesposobna in nevedna, Jožko se maščuje Marički, ker ga je v življenju morila s pretirano skrbjo za zdravje in se je to s časom spremenilo v pravo strahovanje.

Če se v skladu z Duvignaudovim narekom vprašamo še o tem, kakšne kolektivne skušnje so opazno podane v Partljičevi komediji, je treba poudariti, da avtorja kot satirika zanimajo in vznemirjajo predvsem pereče, ta čas vsem razvidne kolektivne skušnje. V to področje zvečine sodijo že vse omenjene izjave in občutja. Morda je treba posebej omeniti še opazke, saj pričajo o občutju, ki je zadnje čase živo: »ogroženost« slovenstva (Antonija v prvi sliki), dvoličnost, ki je postala občeveljaven »modus parlandi« večine ljudi, saj so se navadili, da ponavljajo za javnost naučene parole iz časopisov, televizijskih oddaj in političnih govorov, medtem ko ob kozarčku in zasebno govorijo o istih rečeh popolnoma drugače. Še enkrat je treba omeniti tudi pretirano politizacijo vseh, tudi najbolj neprimernih plati življenja in kult zdravja ter stalne preventive, ki se bohotijo v naši deželi v zadnjih letih hkrati z vse bolj glasnim zanikanjem smrti oziroma z estetizacijo in odtujevanjem smrti. Gre za nekoliko fašistoiden kult življenja, zdravja in mladosti, saj vse, kar ni v skladu z njim, odriva v posebne azile in skuša prepričati množice o nekakšnem vsesplošnem zdravju družbe.

Kar zadeva formulacije prikritih, še ne vsem razvidnih skušenj, je morda mogoče omeniti najavljajočo se fašistoidnost mlajše (v igri mlajše srednje) generacije, ki bi »stare« najraje kar pozaprila v »domove« in se tako otesla vsakršne skrbi zanje. To je seveda zdaj že bridka skušnja, čeprav se nemalokrat skriva za povsem legalni lažni humanizem in postaja del uradne politike družbe, ki poudarja zdravje in mladost, čeprav je jasno, da ta težnja vodi naravnost v družbo orwelovskega tipa.

Če bi skušali dognati, ali so v besedilu formulirane tudi že vsaj na videz presežene skušnje, je vsekakor treba omeniti moralizem in spravne težnje obeh predstavnikov mladega rodu (Tinka, Pepsi), saj nista tipična predstavnika današnje mladine. Zdi se, da sta prej posebljenji izrazite satirično-komedijske konvencije, junaka, ki izreka avtorjevo obsodbo sveta in izpovedujeta njegovo idejo. Zato je razumljivo, da Tinka in Pepsi pred koncem komedije razkrinkata vse druge, razkrijeta njihovo lažno moralo in nasproti vsesplošni (družbeni) laži pokažeta svoj idealni model. To je, kot rečeno, konvencija žanra. Vendar Partljič v skladu z dramaturško-žanrsko osnovo svoje komedije (ganljivka) ne gre do konca in tako njegova obtožba

v besedah Tinke in Pepsija ne doseže tolikšne ostrine kot zaključni govor igralca Nesrečnikova v komediji Ostrovskega Gozd ali pri Molièru (Ljudomrznik) in Cankarju (Ščuka v Za narodov blagor). Partljič namreč končuje igro s spravo, ki jo izsilila Tinka in Pepsi, vendar sledi še en obrat. Na dvojno konvencijo, ki je splet dveh žanrov (satira — razkrinkanje in ganljivka — sprava), navezuje Partljič še tretjo, ki zanikuje optimizem sprave na višji, tako rekoč ontološki ravni. To je smrtni ples, z njim se komedija dejansko končuje in pomeni nekak »memento mori« in obešenjaško prevrednotenje prejšnjega ganljivega moralizma in sprave, vendar niti »subjektivne sile« (Direktor in Predstavnik družbenopolitičnih organizacij) ne uspejo, čeprav si prizadevajo prekriti resnico — vsezapisanosti smrti.

Ker gre za komedijo, ki je zadnje čase v zelo plodni slovenski dramatikl še vedno redke pojave, bi si bilo morda treba čisto na kratko ogledati, kakšne komedijske prijeme uporablja naš edini res uspešni komediograf. V besedilu opazimo tudi nekaj klasičnih komedijskih prijemov, npr. komične zamenjave v šesti sliki in aristofanovska komična pretiravanja v zvezi s spolnostjo in spolnimi organi (predvsem Antonija Močnik). Vendar ti prijemi, značilni v komediji že od antike, niso Partljičevo glavno orožje. V komediji Na svidenje nad zvezdami temelji njegova komika v rabi določenih besed, načinov govora, vedenja in ravnanja v nepričakovanih trenutkih ter ob neustreznih okoliščinah ali neustrezno. V ta tip komike sodi strastno fotografiranje ob odprtem grobu, Direktorjeva vneta reklama za usluge tozda Pogrebnik in njegovo prizadevanje, da bi povečali »proizvodnjo« njegovega tozda. V te vrste komiko je treba všteti tudi to, da počnejo okostnjaki natančno isto kot živi, le še z večjo vnemo, pa tudi to, da se Amalija po spodletelem sestanku huduje, ker ji je mrtvi mož spet vzel besedo, medtem ko se ji ne zdi čudno, da se je mrlič sploh pojavil. Omeniti je seveda treba tudi Direktorjevo navdušenje na pokopališču ob prazniku njegove ustanove, ob dnevu mrtvih itd. Druga temeljna sestavina Partljičeve poetike je besedna komika. To so številne inverzije, komična pretiravanja in paradoksi. Med slednjimi je morda najbolj izrazit v drugi sliki, ko pojasnjuje Amalija politično usodo svojega mrtvega moža in njene neustrezne besede, ko razkrije njegove napake. Poleg tega se prav v jeziku najbolj uveljavlja opisani komični prijem z neustreznim govorom ob določenih dogodkih. Ker je Partljič ne samo komediograf, temveč tudi humorist, seveda spleti replik neredko učinkujejo kot šale, posamezne replike pa kot aforizmi. Ob teh dveh prevladujočih tipih komike pa je treba omeniti še karikiranje poklicnih lastnosti (Direktor, Igralec, Grobar, obe Zalivalki), karikiranje starostnih značilnosti in komično uveljavljanje »pravičnosti« pri vražah in ljudskih reklh; tako npr. Direktor pokopališča pade v »jamo«, nova ljubezen razvrednoti staro itn. Partljič mestoma uporablja tudi situacijsko komiko (Direktor v jami, obmetavanje z grudami prsti, plezanje po nagrobnikih, Grobarjevo in Igralčevo metanje lobanj itn.). Toda najbolj učinkoviti sta njegova komika in satira, kot že rečeno, v jeziku.

Ob koncu tega zapisa je treba ugotoviti, da je dramaturško-žanrska ali fabulativna osnova igre kakovostno neustrezna drugim plastem. Ta osnova je v bistvu ganljiva ljubezenska zgodba, ki jo spremlja še en stranski, a nič manj ganljiv prikaz ljubezni (Tinka in Pepsi). Partljič ti dve ganljivi ljubezni sicer nekoliko ironizira z vzporednimi erotičnimi motivi

(Grobar in zalivalki, mrtvi Janez in Marička), vendar vsekakor velja, da fabulativna osnova ne ustreza komično-satiričnemu ustroju besedila. Za primerjavo najbrž lahko omenim, da imamo idealno tovrstno skladnost v Cankarjevem Pohujšanju, saj pisatelj v ravno takó satirično zreduciranem okolju (Slovenija = dolina šentflorjanska) obravnava temeljna vprašanja slovenstva in zna ta vprašanja ponazoriti v ustrezni zgodbi o sporu med malomeščansko lažno moralno (zaprtostjo) in umetništvom (svoboda, odprtost).

Na tej ravni se nam zastavlja vprašanje o umetniškem naboju in obstojnosti te Partljičeve komedije. To vprašnje pa že pomeni premik na ontološko raven. Gre za plasti ali elemente in razmerje med njimi, s tem pa za enotnost in enakovrednost elementov. Pri tem seveda ni mogoče upoštevati prav vseh formalnih in slogovnih prijemov, saj bi nas to pripeljalo predaleč. Tu je mogoče problem le nakazati. Poudaril sem že, da pomeni ljubezenska ganljivka notranjo dramaturško-žanrsko (fabulativno) osnovo igre, nedvomno pa to ni v skladu s temeljno težnjo satire, ki naj bi (tudi v posameznih primerih) merila na razmere v celotni družbi v danem trenutku. To pomeni, da mora najbrž biti zgodba nekakšna ponazoritev ali celo »materializacija« satiričnega sporočila, to pa za fabulo te Partljičeve komedije ne velja. Tudi njegova satira je usmerjena zoper deviacije samoupravljanja, ki se sprevrča v politični pragmatizem in se birokratizira, in zoper vse bolj sprevrženo življenje zaradi vsesplošne politizacije. Ganljivka kot žanr pa odvrča bralčevo/gledalčevo pozornost od smešenih zadev in tako rekoč zmanjšuje ostrino. To velja tudi za jezik, saj se mestoma prilagaja fabulativno-žanrskim segmentom in se tako satirična naperjenost drobi ter izgublja ostrino tudi na tej ravni. Ker je fabula ganljivka, so poleg tega v ospredju liki, ki — razen Direktorja — niso v zvezi z osnovno težnjo besedila (Jožko, Amalija, Tinka), medtem ko so nekatere pomembne stranske osebe (Grobar, Antonija Močnik) prenesene iz drugih žanrskotipoloških sfer in tudi ne prispevajo dosti k satirični naravnosti besedila, čeprav so same po sebi zanimive. Vse to, kot rečeno, povzroča vtis neenotnosti besedila in neenakovrednosti njegovih elementov in tako slabi njegovo satirično prodornost.