

Nevarna razmerja: dramatika, gledališče in oblast 1943–90

Matej Bogataj, mat.bogataj@gmail.com

Gašper Troha. *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990.*

Aristej in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2015 (Zbirka Dialogi; let. 15).

Troha v svoji obsežni in poglobljeni študiji ugotavlja, da sta tako slovenska dramatika kot tudi gledališče v obravnavanem obdobju, ki se začne s prvimi gledališkimi predstavami na osvobojenem ozemlju in se končuje s slovensko osamosvojitvijo po razpadu nekdanje skupne države, »dosegla neverjeten razcvet tako s številom predstav in gledališč«, kar vse nekajkrat utemelji s številom profesionalnih gledališč, ki je naraslo s tri na med sedem in dvanajst. Hkrati pa ugotavlja, da je prišlo tudi do kakovostnega napredka, in se sprašuje, ali je sploh mogoče vzpostaviti takšno stanje tudi po letu 1990, ko prihaja do manjšega obiska gledališč pa tudi do zmanjšane vloge gledališča v družbenem življenju.

Njegovo raziskovalno teoretsko izhodišče ob pregledu stanja na terenu kronološko obravnava ne samo posamezne drame in celotne opuse posameznih avtorjev, ki jih razvrsti v štiri temeljne žanrske sklope in glede na filozofska izhodišča dramatike (agitka, poetična, eksistencialistična in drama absurda), ampak tudi pregled delovanja gledališč in odnos med oblastjo ter dramatiko. Za takšen pregled se teoretsko nasloni na novi historicizem in povzema Harolda Arama Veeserja, da novi historicizem predpostavlja, da je vsako izrazno dejanje umeščeno v mrežo materialnih praks, da lahko vsaka kritika, ki je v opoziciji z ustavljenimi razmerji moči, hitro sama postane žrtev prakse, ki jo napada, da ni nadrejenega diskurza, ki bi omogočal dostop do nespremenljivih in večnih resnic, in da literarni ter neliterarni teksti sobivajo. Tako teoretsko izhodišče dopolni in obogati z empirično literarno znanostjo; Troha priklicuje najprej Carolyn Porter in njene ugotovitve, potem pa pregleda tudi delo Siegfrieda J. Schmidta ter na podlagi takšnih teoretskih izhodišč ugotavlja, da je mogoče s takšnim teoretskim aparatom opremljen hoditi po tistem robu, ki ločuje različne družbene sisteme, recimo družbeni sistem literature, politični sistem oblasti in sistem javnega mnenja, ki ga predstavlja gledališče kot predstavnik civilne družbe.

Preden se loti svojega pregleda, se Troha ozre in predstavi delo svojih predhodnikov, torej različne celovite in pregledne pristope k obravnavanju povojne slovenske dramatike, od Jožeta Koruze iz leta 1967 do Denisa Poniža in Silvije Borovnik, ki sta svoji študiji objavila leta 2001 in 2005.

Povojno – in malo medvojne – dramatiko do osamosvojitve Troha razdeli na pet obdobji, zadnja tri so dolga po desetletje, prvi dve pa zajemata leta 1943–55 in 1955–60. Kronologije ne jemlje mehanično, temveč za določanje posameznih obdobji uporabi njihove najbolj izstopajoče in dominantne specifične tako v kulturnem kot političnem življenju. Prvo obdobje se recimo začne z ustanovitvijo Jermanove skupine na osvobojenem ozemlju, imenovane po igralcu in ne, recimo, po liku iz Cankarjevih *Hlapcev*, ki je uprizorila Klopčičevo *Mater* in Kocbekovo agitko *Večer pod Hmeljnikom*. Njeno predhodnico so v eni od ofenziv razhajkali, preden je uspela uprizoriti karkoli, in ta partizanska in pionirska leta gledališča se končajo z natečajem, ki ga je Lojze Filipič razpisal 1955 in ki je z besedili Jožeta Javorška, Dominika Smoleta in Igorja Torkarja dejansko prelomil s socialnim realizmom in dal nastavke za razvoj treh nadaljnjih usmeritev dramske pisave; leta 1960 nastopi zrelo dramsko obdobje s pojavom Smoletove *Antigone*, verjetno paradigmatnega povojnega besedila, nekoliko, kot ugotavljajo nekateri raziskovalci, recimo Goran Schmidt, tudi zato, ker je na to branje *Antigone*, v kateri se Antigona ne pojavi, ključno vplivalo branje, ki ga je z bratomornostjo ponujala argentinska politična emigracija, čeprav naj bi bile Smoletove intence tej pravzaprav nasprotni oziroma naj bi bil do takšnih interpretacij brezbrizen in v času nastanka brez stika z njimi. Troho zanimajo dramska besedila predvsem v razmerju do oblasti. Ko zakoliči pojem oblasti, se loti posameznih obdobji in jim poskuša določiti dominantno, recimo v prvem obdobju, ki se začne med vojno in konča leta 1955, naj bi prevladovala socialni realizem in agitka kot njegov reprezentativni žanr, ki se opira predvsem na naturalistično-realistično tradicijo, ki jo je predstavljal s svojimi *Celjskimi grofi* recimo Bratko Kreft. Najbolj reprezentativni avtorji tega žanra so bili Vitomil Zupan, Matej Bor in Mile Klopčič, za obravnavo posameznih besedil pa v tem prikazu, kot še za marsikatero podrobnost, enostavno ni prostora. Naj omenimo morda le to, da teh besedil danes ne uprizarjajo več, kot tudi ne mnogih, ki so bila na strani, ki je bila prepoznana kot družbena opozicija, in ki so bila tako ali drugače onemogočena ali pa vsaj do te mere napadana, da so bila tudi v primeru, da so uprizoritev doživela, hitro umaknjena z repertoarja. Pripadnost dominantni ali eni od stranskih dramatičnih struj torej ne govori niti o kakovosti niti o morebitni sodobnosti oziroma klasičnosti teh del; poleg tega ima s svobodo medijev danes stran, ki bi hotela opozarjati na napake prejšnjega sistema, da bi prikrila pomanjkljivosti današnjega, popolnoma drugačna in bistveno učinkovitejša fikcijska sredstva, kot je dramatika. Trenutno je dominanten žanr takšnega prevrednotenja zgodovine fikcijsko zgodovinpisje ljubiteljske provenience. Naslednja obravnavana dramatika z nemajhnima opusoma, Mraka in Zupana, recimo, uprizarjajo predvsem

komemorativno in jubilejno, ob stoletnici Zupanovega rojstva so recimo uprizorili tri enega v drugega zložene in prepletene tekste.

Troha se v teh časih, ko zgodovinarji govorijo o totalitarizmu, torej v prvih povojnih letih vzpostavljanja nove oblasti pod diktatom partije, posveti predvsem dvema opusoma, Ivanu Mraku in Vitomilu Zupanu, in ugotavlja, da njuna dela niso bila tiskana ali uprizarjana vse do sedemdesetih, in sicer zaradi različnih vzrokov, šlo pa je večinoma za oblasti neprijetno razgaljanje bistva revolucije.

V naslednjem obdobju, torej do leta 1960, Troha vidi iskanje alternativ, ki jih predstavljajo že omenjena, na Filipičičevem natečaju izpostavljena dela Torkarja, Smoleta in Javorška. Pri vsakem posameznem besedilu ugotavlja, v čem je bila njegova spornost; dve sta bili uprizorjeni, eno od njih umaknjeno po nekaj ponovitvah zaradi odziva publike oziroma javnosti, Torkarjevo pa uprizorjeno šele 1959. leta.

V naslednjih sklopih obravnava ostale dramske žanre, od eksistencialistične dramatike prek poetične drame do dramatike absurda, z natančno naslonitvijo na njihovo izvorno pojavljanje v svetovnem kontekstu in teoretske ubeseditve pojavov in miselnih tokov, iz katerih so izhajali: iz simbolistične poetične drame, eksistencializma sartrovskega in camusovskega tipa in absurdizma, kakršnega v dramatiki predstavljata predvsem opusa Ionesca in Becketta. Troha ugotavlja, da čeprav so vsi trije modeli soobstajali, so najkakovostnejša besedila nastala znotraj poetične drame in izpostavlja Smoletovo *Antigono*, Zajčeva *Otroka reke* in Strniševega *Samoroga*.

Troha prikaže zadrego pri sprejemanju eksistencializma, ki je izhajala predvsem iz takrat prevladujoče marksistične misli, seveda pa je bil eksistencializem napadan tudi s strani drugih filozofskih šol in se pojem, pri čemer Troha citira predvsem Marjeto Vasič, ni uporabljal v afirmativnem smislu s strani zagovornikov, takrat je bil predstavljen predvsem na ravni idej, pojem pa so zato lažje uporabljali njegovi miselni nasprotniki.

Troha torej uporabi kronologijo, vendar jo prilagodi tipologiji. Ugotavlja, kar povzema na koncu prvega dela, da so dramski žanri sicer soobstajali, vendar je imelo vsako obdobje svojo dominantno, ki je šla od bolj vznesenih in afirmativnih žanrov proti vse večji kritičnosti do oblasti, kar je bilo odvisno od vsakokratne politične klime, ki je nihala tudi glede na zunanje dogajanje: povezava, recimo, odstranitve Staneta Kavčiča iz političnega vrha s sočasnim hrvaškim nacionalističnim prebujenjem, ki se je hitro vezalo na skupine iz tujine prispelih teroristov iz vrst ustaške emigracije ali pa na zaostritev ob razrešitvi Rankovića, ki je pregloboko zajahal policijsko in zastraševalno državo in je bil odstavljen, bi seveda presegala okvire knjige, ki se ukvarja predvsem z razmerjem med dramatiko in oblastjo. Bi pa morda zaostritvam in ohladitvam dala nove razsežnosti, saj je splošna politična klima, ki se je gibala proti demokratizaciji

in otoplitvi, dala političnemu dogajanju širši jugoslovanski okvir; Slovenija, čeprav gospodarsko najrazvitejša, je predstavljala le deset odstotkov prebivalstva in njena vloga v širšem političnem prostoru je bila podrejena. Vendar, kot rečeno, takšna zgodovinska podlaga bi presejala namen te študije, ki je bolj usmerjena v dramatiko in kulturo. Na koncu prvega dela je tako pregled najbolj udarnih in prelomnih dramskih del, ki se zaključijo v osemdesetih z dramskim postmodernizmom, ki mu Troha nameni nekaj strani in mu pripiše, da je bil poudarjeno družbenokritičen. S tem pa smo prišli do novih težav: o dramskem postmodernizmu še vedno ni konsenza, predvsem zato, ker je v dramatiki vse »premi govor«, kot je svojo zbirko radijskih iger naslovil Milan Jesih, ki bi ga nedvomno lahko imeli za postmodernista v poeziji zaradi priklicevanja preteklih pesniških oblik, predvsem prešernovskega soneta. Vendar pa je sama parazitska narava postmodernizma nekaj, kar v dramatiki težje prepoznamo, ker dramatika zelo pogosto izrablja ne samo stare mite (Antigona, antični mit, pravzaprav je že poetična drama na mitski okvir napeta pesniška govornica, kot je nekje zapisal Taras Kermauner) ali mitologijo nasploh (Kalevala in mit o Zlatorogu pri Danetu Zajcu, reprezentativnem predstavniku žanra), temveč je dramatika pogosto kroženje motivov in tem. Zaradi potreb gledališča je tudi pri najbolj inovativnih avtorjih pogosto črpala iz predelav že obstoječega, priklicevala kronike in geografska poročila (Shakespeare) in podobno. Vendar se je za razliko od predhodnih smeri in gibanj ravno postmodernizem na področju ostalih literarnih vrst, torej v poeziji in v prozi, pokazal kot izrazito neangažiran. Kolikor je njegovega zastavka, je usmerjen predvsem proti togosti in enoznačnosti resnice, torej proti vsakršni avtoritarnosti in trdosti. Zdi se torej, da je veliko tistega, kar se nam kaže kot angažirani postmodernizem, s formalnimi postopki oživiljen eksistencializem, kamor bi recimo sodila ne samo Jančarjeva proza tudi takrat, kadar priklicuje in citira Borgesove pripovedne postopke in invencije, temveč predvsem njegova dramatika.

V naslednjih razdelkih svoje študije se Troha posveti analizi »štirih obdobjih kulturne politike na treh ravneh«, namreč na ravni občne slovenske zgodovine s poudarkom na odnosu med umetnostjo in oblastjo, na ravni kulturne politike, kakor se kaže v spremembi zakonov in oblastnih praks, in na odnosu med oblastjo in slovensko dramatiko, ki se v kulturni praksi kaže skozi dogajanje v gledališču. Dvojni odnos, pritrjevanje kot mobilizacijo proti poskusom jugoslovanskega centralizma in zavračanje zaradi konstituiranja navznoter, na račun poskusov kritike, je skoraj nemogoče povzeti v tem prikazu. Stanje se je menjavalo tudi glede odnosa republiškega vodstva do federacije in teženj v njej, ugotavlja pa, da z osamosvojitvijo oblast kulture ni več potrebovala in da je gledališče v trenutku, ko je bilo mogoče s političnimi sredstvi dosegati tisto, kar je bilo prej v domeni kulture in dramatike, doživelo osip publike in zmanjšano financiranje, ki se kaže tudi v manjši količini izdanih knjig z dramskimi besedili. Zaskrbljenost glede stanja gledališča in dramatike, s katero Troha zaključijo svojo študijo, nas tako napotuje k nadaljnjim premislekom.