

PODOBA DRUŽBENEGA SISTEMA V SLOVENSKI DRAMATIKI 1943–1990

Gašper Troha

Filozofska fakulteta, Ljubljana

V članku skušam preveriti splošno mnenje, da je slovensko dramatiko med letoma 1943 in 1990 bistveno določala oblast. Povojno dramatiko obravnavam v treh delih (realistična drama, poetična drama in drama absurda), znotraj katerih s stališča odnosa do oblasti analiziram najbolj reprezentativna dela posameznih avtorjev. Članek odpira nadaljnja vprašanja o vlogi gledališča v naši družbi in predstavlja prvi korak k njihovemu reševanju.

***The Image of the Social System in Slovenian Dramatic Literature 1943–1990.** This article tests the general opinion that the communist regime had a decisive impact on dramatic literature in Slovenia from 1943 to 1990. The analyses are organized into three separate parts (realistic drama, poetic drama, and the theatre of the absurd), as these are the most consistent types of post-war Slovenian drama. This survey raises new questions about the role of the theatre in society, and is a basis for further investigation.*

Uvod

»Dramatika je brušeno ogledalo družbe in časa« (Poniž, 208), slovensko povojno dogajanje pa nedvomno najbolj določa socialistični družbeni sistem, ki ga je uvedla komunistična partija po prevzemu oblasti. »Slovenska literatura in z njo dramatika sta bili v zadnjega pol stoletja prizorišče pannotikuma ideoloških silnic in njihovih zelo raznovrstnih učinkov« (Poniž, 207). Podoba družbenega sistema bi torej morala biti ena glavnih tem povojne dramatike, preko katere skušam raziskati njen odnos do oblasti. Po zelo kratkem obdobju propagiranja in utrjevanja komunistične družbene utopije – utopične projekcije socialistične družbe, ki jo je razvila partizanska agitka in so jo nadaljevali nekateri avtorji (npr. Matej Bor, Ivan Potrč) v prvih povojnih letih – se pojavijo prvi kritični teksti, ki od 60-ih let dalje prevladujejo. Glede na to, da je oblast vsaj do l. 1948 in spora z informbirojem po sovjetskem vzoru zapovedovala socialistični realizem, ki je pri nas po mnenju Janka Kosa ostal v okvirih socialnega realizma (Kos,

319-324 in 333-337), se najprej ukvarjam s slednjim. Vzroki vsebinskih in formalnih odmikov od te oblike dramatike so v razkoraku med utopično podobo družbe, ki jo je socialni realizem prvih povojnih let propagiral, in dejanskim stanjem. V poglavju z naslovom *Nasilje oblasti* zato skušam prikazati paradokse moderne oblasti, zaradi katerih je bil socialistični projekt obsojen na neuspeh. Problematika družbenega sistema je namreč v obravnavani dramatiki upodobljena z različnimi sredstvi glede na obliko žanra, ki mu pripada, skupna vsem obravnavanim tekstom od srede 50-ih let dalje pa se zdi tema nasilja oblasti, ki problematizira prejšnjo socrealistično podobo enotne, harmonične družbe. Ta utopija legitimira oz. celo ustvarja nasilje nad posameznikom, čeprav je svoboda posameznika njen glavni cilj. Vsebinske spremembe so vodile k eksistencialistični dramatiki (Primož Kozak) ter družbenokritični drami 80-ih let (Dušan Jovanovič, Drago Jančar in Dimitrij Rupel), v povezavi s formalnimi inovacijami pa k poetični drami (Smole, Strniša, Zajc, Taufer) in drami absurda (Jovanovič, Jesih, Lužan, Šeligo).

Realistična drama, poetična drama, drama absurda

Vsak zgodovinski pregled nujno postavlja pred avtorja problem klasifikacije, saj literarni modeli ne morejo v popolnosti zajeti posameznega literarnega dela oz. drame, obenem pa ob pomanjkanju jasne klasifikacije postane slovenska povojna dramatika nepregledna in težko obvladljiva snov. Dosedanja najbolj podrobna zgodovinska pregleda slovenske dramatike po II. sv. vojni (Koruza, Poniž) delita gradivo na številne tipe, oz. jih Poniž sploh ne skuša vzpostaviti, saj »literarni model, pa če je še tako skrbno opisan, je vedno približek, ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja« (Poniž, 207). Kljub temu načelnemu pomisleku, se je ob raziskovanju podobe družbenega sistema pokazala možna delitev na tri osnovne tipe, ki skladno s svojo žanrsko podobo vsak na svoj način upodabljajo družbeni sistem. V realistični drami gre za mimetično upodobitev najprej oblastne utopije (socialni realizem) in kasneje njene deziluzije. Dogajanje je večinoma premeščeno v oddaljeni prostor/čas, ki se vedno znova bliža neposredni realnosti (npr. *Topla greda*, *Kongres*), a v slednjih primerih praviloma naleti na konflikte z oblastjo, zaradi česar pride do ponovne premestitve. Poetična drama uporablja alegorijo (npr. svet ptic v *Samorogu*) in simbol (npr. Antigona v *Antigoni*), drama absurda pa družbeni sistem sprva upodablja mimetično (npr. v *Norcih*), pri čemer to podobo umesti v absurdno formo in jo s tem relativizira ter onemogoča njeno kritiko, kasneje pa upodablja diskurze in s tem kaotičnost sistema (npr. *Vojaška skrivnost* (prim. Klaić) in *Grenki sadeži pravice*). Poglejmo si sedaj določitev treh osnovnih tipov slovenske povojne dramatike:

1. Realistična drama, ki jo nadalje delim na socialni realizem, eksistencialistično dramo in družbenokritično dramo. Socialni realizem vzpostavlja utopični model družbe, ki ga je skušala realizirati KPI, eksistencialistična

in družbenokritična drama pa sta nastali kot posledica vsebinskih sprememb, pri čemer sta ohranili realistično obliko.

Na tem mestu velja posebej opozoriti na razlikovanje med eksistencializmom kot filozofskim tokom in eksistencialistično dramo kot tokom znotraj zgodovine dramatike. Eksistencializem je namreč prisoten tudi v poetični drami – Malina Schmidt-Snoj jo definira kot tekste »filozofsko-ontoloških dimenzij« (Schmidt-Snoj, 38), ki segajo tako v racionalne kot iracionalne svetove – in drami absurda, ki za razliko od eksistencialistične drame – ta izraža novo vsebino v tradicionalni formi – absurd uporablja tudi kot načelo forme in jezika (Esslin, 24 in Brockett, 473). Eksistencialistična drama je prehodna oblika, ki se je razvila takoj po II. svetovni vojni in je uspela kljub novi vsebini, vezani na filozofijo eksistence, ohraniti vsaj na videz tradicionalno obliko. Dejansko gre za strukturo, katere bistveni element je odsotnost t. i. opozicijskega para (pomočnik/nasprotnik) v aktantskem modelu (Ubersfeld, 57–85), kar bi moralo dramo pripeljati v območje molka in monologa oz. v bližino epike. Da se to ne bi zgodilo, eksistencialistična drama prikrije temeljni manko z ustvarjanjem situacije ogroženosti (Szondi 2000, 85–90). Slednja je bila del splošnega duha časa, iz katerega je drama izhajala. Na področju dramske tehnike ogroženost pri Sartru formira sam subjekt, ki določenim osebam pripisuje funkciji pomočnika in nasprotnika, ko pa spozna, da je to početje neutemeljeno, se drama na hitro izteče; pri Camusu ogroženost izhaja iz spoznanja, da je svoboda posameznika omejena s svobodo drugih. Gre torej za vprašanje soobstoja različnih teženj, objektov želja ipd. v istem prostorsko/časovnem kontekstu, kar se kaže v Camusovih dramah kot soobstoj neodvisnih nepopolnih aktantskih modelov, ki eden drugemu predstavljajo manjkajoči opozicijski par, zato propad enega od modelov nujno povzroči konec drame.

S terminom družbenokritična drama poimenujem drame 80-ih let, ki bodisi nadaljujejo model eksistencialistične drame (Jančar) bodisi uvajajo elemente Brechtovega epskega gledališča (Jovanovič, Rupel), da bi do kraja zaostrele svojo kritiko oblasti, ki je spričo razpadanja sistema po Titovi smrti obljubljala možnost realnih sprememb. Janko Kos jih v svojem pregledu razume kot neorealizem s politično angažirano tematiko (Kos, 404–407).

2. Poetična drama je k nam bržkone prišla z angleškega področja. Nekateri jo razumejo kot samostojni žanr s sklenjenim razvojem od samega začetka gledališča (*The Oxford Companion to the Theatre*. London: Oxford University Press, 1957), drugi ločujejo poetično dramo v širšem (verzna drama) in ožjem smislu (*The Encyclopedia of World Theatre*. New York: Charles Scribner's Sons, 1977), kar najdemo tudi v leksikonu Cankarjeve založbe *Literatura*. Tu Janko Kos pod oznako poetična drama v širšem smislu razume »vsa dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu«, v ožjem smislu pa gre »za dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzu, uvajajo v dramo znova pesniški jezik, mitične, pravljicne in zgodovinske motive s simbolnim pomenom, se bližajo liriki ipd.« Peter Szondi v *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, uporablja izraz lirična drama za simbolistične drame Mallarméja, Regnierja, Hofmannsthala in Maeterlincka. Szondi je mnenja, da obravnavanih dram ni mogoče vključiti v nekakšno zgodovino lirične drame, kot je to poskušal Friedrich Wilhelm Wodtke v

svojem prispevku v *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte* (Szondi 1975, 18–20). Matjaž Kmecl izenačuje termina poetična in lirična drama, njuno bistvo pa vidi v tem, da je dramatski spopad v njej »razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj; zato pogostnejši kakor sicer monolog izpovedne vsebine, verzificiranost, metaforičnost (...) Priljubljena v 18. stol., pri nas posebno po drugi sv. vojni (D. Smole, G. Strniša, D. Zajc idr.)« (Kmecl, 265). Lirično dramo torej Kmecl vidi kot sklenjen žanr vse od 18. stoletja dalje, posebej pa jo omenja tudi ob simbolizmu, saj je »največ simbolizma v liriki, lirični drami« (Kmecl, 75). Jože Koruza v svoji obravnavi slovenske dramatike med letoma 1945 in 1965 opozori na nekatere nove značilnosti poetične drame, čeprav mu v osnovi ne gre za definiranje žanra. Izhaja iz ahistoričnega razumevanja poezije in verza kot prvin, ki sta bili od nekdaj povezani z evropsko dramatiko, a pri sodobnih slovenskih dramatikih odkriva novo tendenco po »vnašanju poezije v dramatiko, pisano v prozni obliki« oz. združevanju ontološke dramske problematike s poetično obliko (Koruza 182). Še bolj zanimive so Koruzove analize Smoletovih, Zajčevih, Strniševih in Tauferjeve drame (Koruza 151–160 in 182–188). V slednjih namreč vedno znova odkriva obstoj dveh svetov, realnega in irealnega (utopija, zgodovinski svet...), ki ju združujejo posamezne dramske osebe (npr. Antigona v istoimenski Smoletovi drami). Morda se ravno preko te strukture nakazuje možnost nove definicije žanra poetične drame, ki pa zahteva širšo obravnavo. Za trenutne potrebe bom termin poetična drama uporabljal kot pri nas najbolj uveljavljeno oznako za obravnavano dramatiko, vsekakor pa ga bom ob analizi posameznih dram skušal še določneje žanrsko opredeliti.

3. Drama absurda je »na Slovenskem nastajala iz tesnega prepleta modernističnih in eksistencialističnih prvin, kar je bilo bistveno tudi za evropsko in ameriško absurdno dramo pri Beckettu in Ionescu, Genetu, Arrabalu ali Albeeju.« Ukvarjala se je z eksistencialističnimi temami niča, odgovornosti in svobode, a te vsebine ni postavljala v tradicionalno, logično razvidno formo, ampak je po načelih modernizma kot nesmiselni, ničevi in brez temelja prikazala tudi notranjo in zunanjo formo dramskega dela (Kos, 368–369). Patrice Pavis ločuje tri različne strategije absurda, ki se pokažejo kot uporabne pri določanju različnih razvojnih stopenj v slovenski drami absurda:

1. nihilistični absurd, ki je morda najbolj radikalen, saj je v njem nemogoče zaslediti še tako neznamenit podatek o viziji sveta in filozofskih implikacijah besedila in igre.

2. absurd kot strukturno načelo, ki odraža univerzalni kaos, razkroj govorice in harmonične podobe človeštva.

3. satirični absurd, ki na dovolj realističen način poroča o uprizarjanem svetu (Pavis, 27).

V svojo analizo sem skušal vključiti vse vidnejše dramatike povojnega obdobja, da bi lahko pokazal, da gre pri podobi družbenega sistema za splošno temo, s katero se ukvarjajo vsi dramski modeli, zaradi omejenega prostora pa sem lahko pri vsakem avtorju analiziral le drame, ki so s stališča družbenega angažmaja najbolj reprezentativne, oz. tiste, ki prinašajo nekaj novega k obravnavani problematiki.

Realistična drama

1. Socialni realizem

Socialni realizem se je uveljavil že v tridesetih letih prejšnjega stoletja, a je za podobo komunističnega družbenega sistema odločilna predvsem partizanska agitka. Ker je šlo za utopične projekcije partizanske oblasti, si najprej oglejmo Kocbekovo edino agitko *Večer pod Hmeljnikom*, ki je nastala jeseni leta 1943 in so jo prvič in zadnjič igrali na Zboru odposlancev slovenskega naroda v Kočevju (1.–3. 10. 1943). *Večer po Hmeljnikom* prikazuje volitve na vasi po osvoboditvi. Med vaščani sicer obstajajo razlike zaradi različnih vlog v vojni (nekateri so bili aktivni borci, drugi aktivisti v vasi, tretji so omahovali med kolaboracijo in partizani, nastopijo celo trije skesani belogardisti), a po osvoboditvi je vas popolnoma enotna. Vsi so sprevideli, da je imela partizanska stran prav. Vodstvo prevzamejo medvojni aktivisti in borci, kolaborantom velikodušno odpustijo, saj se bodo odkupili z bodočim delom za izgradnjo svetle bodočnosti. Igra je skrajno naivna, čeprav je bila Kocbekova vera v takšno svetlo bodočnost bržkone iskrena (prim. Kermauner 1998).

Glavni problem te agitke ni v njeni naivnosti, ampak prvič v tem, da je takšna oblika drame s povsem dramaturškega stališča neučinkovita (ukinja konflikt), drugič pa v tem, da povojni dogodki niso sledili Kocbekovi projekciji. Zaradi prvega razloga celoten korpus partizanskih agitk kaže drugačno podobo. Vsebuje sedem stalnih tipov, ki so razvrščeni med pozitivno (heroj) in negativno skrajnost (izdajalec) po dveh kriterijih – pripadnosti vojskujoči se strani in ideologiji. Kljub temu je konflikt v agitki zmanjšan na minimum, saj večina oseb že je, ali pa v toku dogajanja pride na pozitivno polovico, s čimer se uresničujejo agitacijski in propagandni cilji tega gledališča (Troha 80–83).

V prvih povojnih letih nastajajo drame Mire Mihelič (*Operacija, Svet brez sovraštva*) in Mateja Bora (npr. *Vrnitev Blažonovih*) po enakem vzorcu, le da se v primeru, ko se dogajanje odvija v povojnem času, konflikt realizira zgolj na ideološki osi.

Nasilje oblasti

Odprava nasilja in uvedba skrajne družbene pravičnosti sta bili osnovni postavki Kocbekove utopije, ki se v realnosti nista uspeli realizirati in sta zato postali temelj kritike oblasti v slovenski dramatik. Čeprav že Etienne de La Boetie, francoski mislec iz 16. st., v še dandanes relevantni *Razpravi o prostovoljnem suženjstvu* ugotovi, da podreitev ne temelji na realni moči oblastnika ali njegovem blišču, ki bi nas zaslepil, ampak je v osnovi prostovoljna, ostaja nasilje oblasti eden osrednjih problemov politične filozofije. Michel Foucault na začetku *Nadzorovanja in kaznovanja* prikaže sodni proces in razčvetverjenje obsojenca, ki predstavlja za današnjega bralca skrajno stopnjo krutosti, in v nadaljevanju nenehno dokazuje, kako so

se reforme kaznovalnega sistema od 18. stoletja dalje sprevačale v svoje nasprotje. Namesto da bi prevzgajale obsojence, kar je bil njihov prvotni namen, so kreirale družbeno polje prestopništva in obenem povečevale nadzor nad vedno večjim delom posameznikovega življenja (Foucault 1984). Moderna, produkcijska družba torej po Foucaultovem mnenju le nadomešča obliko fizičnega nasilja, ki se dogaja kot spektakel, z bolj subtilnimi in skritimi oblikami, ki so na koncu še bolj temeljite in omejujoče. V *Zgodovini seksualnosti I* gre še dlje, saj ugotovi, da oblast skozi seksualnost nadzoruje golo življenje in da posameznik dojemata svojo podreitev oblasti kot zmago v lastnem boju za svobodo (Foucault 2000).

Če Foucault nasilje oblasti večinoma razume kot nekaj subtilnega, nekaj, kar v moderni družbi deluje posredno, pa je takšno nasilje v radikalnem totalitarizmu fizično in realno. Gre za posledico dejstva, da v takšnem družbenem sistemu ni distance med simbolnimi zakoni, ki uravnavajo družbeno vez, in fantazmo.

Takšen 'čisti' totalitarizem je nujno avtodestruktiven, ne more se ustaliti, najti neko minimalno homeostazo, ki bi mu omogočila reproduciranje v 'slabo neskončnost', saj takšno homeostazo, ravnotežje lahko podeli le Zakon kot brezdanji v svoji distanci do fantazme. Zato 'čisti' totalitarizem nenehno pretresajo krči, zgublja se v agresivnosti navzven (Nemčija 1938–45) ali navznoter (čistke v SZ) (Žižek, 217).

Giorgio Agamben, italijanski filozof, profesor estetike na univerzi v Veroni in eno ključnih imen politične filozofije konca 20. in začetka 21. stoletja, gre še dlje. Po njegovem oblast izhaja iz mejne pozicije suverena, ki povezuje polje nature in kulture, z drugimi besedami, ločuje nasilje od pravičnosti. Ločitev, ki je hkrati zamejitev družbe, se izvaja na način prepovedi, izključujoče vključitve. V konkretnem primeru nasilja in pravičnosti to pomeni, da je suveren tisti, ki v družbi prepove nasilje, da bi ga ločil od pravičnosti, a ga s tem ne ukine, ampak ga nasprotno šele povsem vpiše v družbo in to dejstvo obenem prikrije. V kulturi je torej vedno skriti presežek nature, ki ga Agamben najde v golem oz. svetem življenju – gre za koncept *homo sacra*, ki se je razvil v antičnem Rimu in je predstavljal človeka, ki ga lahko vsakdo ubije, ne more pa biti žrtvovan (njegova smrt v družbi nima posledic) (Agamben, 81). Problem izključitve je v tem, da je nujen del oblasti, saj je le z njeno pomočjo mogoče oblikovati družbo. Polje izjeme je torej inherentno vsaki oblasti, po drugi strani pa je tudi vzrok za propad konkretnih oblastnih sistemov. Biopolitika (splošna oblika moderne oblasti) vsebuje inherentno razliko med Ljudstvom (vladajoča večina) in ljudevom (prikrasani, revni, zatirani...). Po francoski revoluciji je postala ukinitelj te razlike prednostni cilj številnih političnih sistemov, med katere spada tudi socializem. Problem je v tem, da so ljudje v polju izjeme *homines sacri*, zaradi česar jih je oblast lahko iztrebljala v upanju, da bo s tem ukinila razpoko med Ljudstvom in ljudevom. Stvar je vnaprej obsojena na neuspeh, saj ta razpoka izhaja iz samega temelja oblasti, tako da so bile posledice tega nasilja le nadaljnje delitve – v nacistični Nemčiji od Judov h komunistom in duševnim bolnikom (Agamben, 182).

Socialistična utopija, ki se je gradila s pomočjo partizanske agitke, je svoje negativne tipe postavljala v polje izjeme – odvzela jim je vse človeške lastnosti – in s tem legitimirala svoj boj. Kritika socializma se je začela prav v polju izjeme, ko je Torkar (*Pisana žoga, Delirij*) pokazal, da so bili tudi izdajalci ljudje, ki so se lahko celo enako zavzeto borili za našo stvar kot heroji.

Spričo dejstva, da je oblast preko socialističnega realizma skušala propagirati lastno, utopično podobo družbenega sistema, lahko pričakujemo, da so se v tej podobi slej ko prej začeli kazati njeni notranji paradoksi oz. vsaj razkorak med njo in realnim življenjem v povojni SFRJ. Poleg tega se zdi, da oblast to razpoko vedno odpravlja z nasiljem, čeprav je ne more nikoli do konca odpraviti, zato lahko upravičeno pričakujemo, da se je tema nasilja v slovenski dramatikii pojavljala kot ključna tema kritike družbenega sistema in oblasti.

2. Eksistencialistična drama

Eksistencializem je v ospredje ponovno postavil posameznika in njegovo svobodo. Prve pomembnejše korake v to smer najdemo v *Pisani žogi* in *Deliriju* Igorja Torkarja oz. pri njegovih junakih, ki so brez krivde krivi. Prizadevanja Gaše (*Pisana žoga*) in Gordane (*Delirij*) so enako legitimna kot boj revolucionarjev (San, Renk iz *Pisane žoge*, Gabro iz *Delirija*), zato se zdita njuni obsodbi nepravilni, a še vedno le posledici naključij oz. individualnih usod.

Končno obliko je eksistencialistična drama dobila v 60-ih letih z dramami Primoža Kozaka. Poleg njega sta takšne drame v tem času pisala še Vitomil Zupan in Marjan Rožanc. Glavna tema je spoznanje, da je revolucija, ki gradi svobodno družbo z nasiljem, obsojena na propad. Cilj vseh dramskih oseb je družba, ki temelji na svobodi in pravičnosti. Za njo se borijo in umirajo, a si prvi predstavljajo enakost kot posledico tolerance, torej upoštevanja svobode posameznikov (Simon v Kozakovi *Aferi*, Fric v Zupanovem *Aleksandru praznih rok*), drugi kot podložnost politični liniji oz. oblasti (Marcel, Aleksander). Kozak in Zupan pokažeta, da druga pot vodi v nasilje in s tem generira upor ter razočaranje ljudstva. Zupan gre še dlje in prikaže vsako kolektivno gibanje (Aleksandrovo oblast in grški upor pod Diogenom Sinopskim) kot sredstvo zasebne promocije voditeljev.

Vse do leta 1964 in Rožančeve *Tople grede* postaja kritika vedno bolj neposredna, kar pomeni, da se pomika v tukaj in zdaj. Kozak potuje od antifasističnega gibanja v Severni Italiji (*Afera*) k stalinističnim procesom s konca 40-ih (*Dialogi*), obravnava v *Kongresu* sočasno študentsko gibanje in se v *Legendi o svetem Che* ponovno vrne na začetek. Rožančeva *Topla greda* je prav gotovo najbolj znamenit tekst, čeprav ne toliko zaradi drame same, kot zaradi dogajanja ob njeni uprizoritvi. Izpostavlja probleme kolektivizacije kmetijstva in centralnega planiranja, ki onemogočajo gospodarsko uspešnost in posledično izboljšanje položaja delavcev. Rožanc je dramo napisal na način Brechtovega učnega komada, saj naj bi se na koncu gledalci vključili

v debato in sami poiskali rešitve za uskladitev ciljev oblasti (Stari) in želja posameznikov (delavci, Franc). Aktivna participacija gledalcev se je spreobrnila v uničujoče nasprotovanje delavcev Agrokombinata KZ Grosuplje, ki so 31. 5. 1964 prekinili premiero, oblast pa je kasneje tudi sodno prepovedala uprizorjanje in tiskanje drame, kar je obenem pomenilo konec Odra 57. Vzrokov za miniranje *Tople grede* je več. Najprej dejstvo, da so le teden dni prej (23. maja) ukinili revijo *Perspektive*, ki je združevala isti kolektiv; spor med *Perspektivami* in oblastjo je med drugim povzročil članek Jožeta Pučnika *O dilemah našega kmetijstva*, po katerem je Rožanc napisal svoj dramski tekst; način sabotaže pa je oblasti ponudil Andrej Inkret na plakatu (gledališkem listu) za premiero (Inkret, 166). Vsem tem nesrečnim okoliščinam se je pridružilo še naključje, da je bil direktor grosupeljskega agrokombinata Jaka Perovšek, ki je organiziral obisk predstave za svoje delavce in jim tudi dal znak za začetek demonstracij, brat republiškega ministra za kmetijstvo Janeza Perovška (Inkret, 182–83).

V 70-ih, ko je imela primat drama absurda, je realistična drama stopila v ozadje, a je doživela svoj ponoven razcvet v 80-ih z deli Draga Jančarja, Dušana Jovanoviča, Dimitrija Rupla in delno Rudija Šelige, v katerih pa ni več iluzije, da bi se dalo socializem popraviti. Zatiiranje posameznika postaja za to dramatiko glavna lastnost oblasti.

3. Družbenokritična drama

Drame Draga Jančarja se gibljejo med prej opisanima Foucaultovim in Agambenovim modelom moderne družbe. *Veliki briljantni valček* (1985) do konca prižene podobo družbe, ki ustvarja svoje sovražnike, da bi skozi nasilje nad njimi ohranjala oblast. Glavni junak Simon Veber je zgodovinar, ki ga družba vtakne v umobolnico oz. zavod Svoboda osvobaja (osvobaja od svobode), da bi ga na videz socializirala, ozdravila, v resnici pa iz njega naredi družbenega sovražnika, preko katerega Volodja prevzame oblast. Oblast, ki jo na začetku predstavlja Doktor, ne deluje nasilno. Veبرا hočejo prepričati v to, da je Drohojowski, Zaslodovalec le opazuje ostale paciente in poroča Volodji, vendar se na koncu izkaže, da je nasilje nenehno v ozadju in da šele nasilje na novo definira odnose med dramskimi osebami. Ko Volodja Vebru amputira zdravo nogo, ga dokončno spremeni v Drohojowskega, obenem pa prevzame oblast nad zavodom.

Podobna je podoba družbenega sistema v dramah Dušana Jovanoviča (*Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*), Dimitrija Rupla (*Job*, *Pošljite za naslovníkom*) in Rudija Šelige (*Ana*). Formalno izhajajo te drame bolj ali manj iz tradicije Brechtovega epskega teatra. Vsi trije avtorji tako zajemajo zelo široke časovne in prostorske sklope, saj opisujejo celotna življenjska obdobja protagonistov. Šeligo v *Ani* na začetek postavi Stalinov tekst o socialističnih kadrih, Rupel v *Pošljite za naslovníkom* navaja Kardeljevo misel, da »sreče posamezniku ne more dati niti država niti partija« (Rupel, 67). V isti drami uporabi Rupel epsko figuro Povezovalca, ki jo lahko vidimo tudi v Jovanovičevem Zoranu iz *Osvoboditve Skopja*. Vse te drame kažejo, da so žrtve revolucije nesmiselne, da socialistična družbena utopija ni ures-

ničljiva in da se spreminja v katastrofo. Revolucionarni projekt očetov je povzročil tudi propad naslednjih generacij, zato ga ni več mogoče popravljati – to je bila ideja 60-ih – ampak je rešitev bržkone le v radikalnih spremembah. Najboljša primera tega brezupa sta Jovanovičevi igri *Karamazovi* in *Osvoboditev Skopja*. Šestletni Zoran je od grozot vojne povsem uničen, smisel njegovega življenja, ki se mu prikaže v sanjah, je katastrofa, saj ga razžene. Z današnje perspektive je to seveda tudi resnica tedanjega družbenega sistema, a Zoranov oče Dušan (partizan) po vojni na to vizijo odgovori le: »Sin moj, jaz te ne razumem« (Jovanovič, 321). Podobno se zgodi Svetozarjevim sinovom v *Karamazovih*. Dejan beži v konformizmu in socialni uspeh, Janez v ekstazo popularnosti, Branko pa v samomor.

Šele 80-ta omogočijo radikalno in neposredno kritiko družbenega sistema. Razlog je najprej v tem, da pride do drugega vala liberalizacije in postopnega razkroja sistema, nadalje pa tudi v menjavi generacij. Če si pisci iz 60-ih (Smole, Kozak, Rožanc) nikakor niso mogli predstavljati, da bo socialistični projekt propadel, nova generacija dramatikov (Jovanovič, Jančar, Rupel, Šeligo), ki se je dokončno uveljavila v 70-ih in 80-ih, s tem ni imela več nobenih problemov.

Poetična drama

Poetična drama je bila v kontekstu celotne povojne dramatike najpomembnejša v 60-ih letih, ko so nastala tri temeljna dela tega žanra – *Antigona* Dominika Smoleta, *Samorog* Gregorja Strniše in *Otroka reke* Daneta Zajca. Tem trem je treba dodati še nekatere druge drame teh avtorjev ter drame Vena Tauferja (*Prometej ali tema v zenici sonca, Odisej in sin ali Svet in dom*) in Iva Svetine (*Šeherezada*), ki so nastale kasneje.

Ob treh temeljnih delih Smoleta, Strniše in Zajca iz 60-ih se zdi, da je poetična drama določena tako formalno kot vsebinsko. Pisana je namreč v verzih, ki so lahko bolj ali manj svobodni, ali pa v ritmizirani prozi. Poleg tega vsebuje številne značilnosti simbolističnega statičnega gledališča. Lado Kralj jih ob Maeterlinckovem simbolizmu razdeli na primarne (trpna dramska oseba, tema smrti) in sekundarne (dialog druge stopnje, tretja oseba). V Maeterlinckovem statičnem gledališču nastopa dramska oseba, ki izgubi svojo individualnost in postane nekakšna marioneta, obenem pa ji ta pozicija podeli večjo intuitivno dojemljivost. Taka oseba postane t. i. nosilec intuicije, ki prepoznava sporočila 'tretje osebe', ki je pri Maeterlincku neimenovana (Kralj, 22–23). Paralelni pari tretjih oseb in nosilcev intuicije v povojni slovenski dramatiki so:

Antigona – Polineik in Antigona: Paž

Samorog – svet ptic: Uršula

Otroka reke – prvotna harmonija Dana in Reke: Dan in Reka, pri čemer bi Reka zaradi svoje trpnosti bolj ustrezala Maeterlinckovim nosilcem intuicije.

Ostale dramske osebe so v teh dramah lahko aktivne, se opredeljujejo do sporočil nosilcev intuicije, jih podpirajo oz. napadajo. Tako npr. Paž in

Ismena na začetku podpirata Antigono, delno tudi Kreon, na koncu ji vsi nasprotujejo razen Paža, ki prevzame njeno vlogo. Podobno sliko sestrške ljubezni in izdajstva srečamo v *Samorogu*, a najprej bom podrobneje analiziral Smoletovo *Antigono*, ki je še danes ena najpomembnejših slovenskih dram v sklopu povojne dramatike pa morda celo najpomembnejša, saj je leta 1960 (premiera na Odru 57) prva združila tedanje formalne in vsebinske novosti ter realizirala dve glavni smeri nadaljnega razvoja (dramo absurda in poetično dramo).

Večina dosedanjih interpretacij – npr. Kermauner v *Trojnem plesu smrti*, Sofia Zani in Igor Škamperle v *Dominik Smole* – vidi glavni konflikt drame, podobno kot pri Sofoklu, med Kreonom in Antigono. Na podlagi tega avtorji interpretirajo Antigono z etičnega in eksistencialnega stališča kot posameznico, ki je nosilka višjih etičnih vrednot in zaradi njih pride v spor z oblastjo, kar je v svoji interpretaciji trdil že Hegel. Spomenka Hribar je nakazala drugačno možnost branja, ki v *Antigoni* vidi komentar povojnih dejanj jugoslovanske oz. slovenske oblasti, to pa tako, da v Polineiku, ki je, a ga obenem tudi ne bi smelo biti, vidi žrtve izvensodnih pobojev, ki so izvorni zločin tedanje oblasti (Hribar). Skozi svetost človekovega življenja avtorica v nadaljevanju preide v polje eksistencializma in ontološke misli Martina Heideggra, sam pa bom skušal preveriti, ali bi *Antigono* lahko interpretirali kot dramo o naravi vsakršne oblasti in s tem do skrajnosti zaostreno kritiko povojnega družbenega sistema.

Antigona je drama o Kreonu oz. oblasti, še posebej socialistični, in njeni temeljni nemožnosti, da bi preseгла inherentno razpoko med Ljudstvom in ljudstvom – v svoji interpretaciji se bom navezoval na prej predstavljene teze Giorgia Agambena iz knjige *Homo sacer*. Kreonovo oblikovanje družbe je nujno povezano z nasiljem, ki ne more preseči omenjene razpoke, ampak jo celo samo ustvarja. Logika drame Smoleta vodi v metafizični nihilizem, v spoznanje, da harmoničnost družbe oz. pravičnost ni možna, čemur ustreza drama absurda, a Smole tega ne more sprejeti, zato to možnost le nakaže, na koncu pa proglasi Paža za novo žrtev in nosilca upanja (Antigoninega poslanstva).

Kreon se vrača v Tebe kot zmagovalec, ki prinaša ponovni mir in enotnost, a že ob njegovem prvem nastopu se pokaže razpoka v tej skladnosti. Kreon: »Ne vidim vseh. Kje je Antigona? (...) Ne maram, da ne vidim tistega, kar si želim« (Smole 1972, 8). Kreon sicer na zahtevo Teiresiasa in ljudstva ukaže Polineika »treščiti onstran zidu«, v polje nature (»za žrtve grabežljivih ptic, hijen, podgan...«), kjer je bilo že v agitki mesto izdajalcem, vendar problem ni v Polineiku, ki je mrtev, ampak v tem, da postane zaradi izobčenja simbol vseh zatiranih, ki jih med dramskimi osebami predstavlja Antigona. Antigona sledi splošnim Zakonom, kar izhaja iz osnovnega motiva, in pride v konflikt s pragmatičnimi pravili družbe oz. oblasti. Pri Smoletu Antigona zaradi svoje odsotnosti postane v etičnem smislu idealna, tako da dramo lahko razumemo kot preverjanje vprašanja, ali je mogoča oblika oblasti po meri vseh ljudi, kar je bil eden temeljnih ciljev socializma.

Od tod bržkone Kreonova odločitev, da svojo prvotno prepoved pokopa prekličje. »Naj bo po vajinem: poiščita ga, če ga sploh moč je najti. In če

ga sploh najdeta, tega brezumneža, ga pokopljita. Ampak, dekletci kujavi, naj tega mi nobeden ne izve!« (Smole 1972, 30). V teh prizadevanjih gre celo tako daleč, da ubije Stražnika, ki sledi njegovemu ukazu in hoče sestri kaznovati. Glavni Kreonov cilj torej ni poskrbeti za dosledno izvrševanje ukazov, ampak ohraniti mir oz. enotnost družbe. Antigona in Ismena kljub opozorilom iščeta Polineika vsem na očeh (razpoko med Ljudstvom in Ljudstvom je nemogoče prikriti); Kreonu se v sanjah napove, da bo njegov projekt propadel od znotraj – ubije svojega dvojnika, med obema (nasiljem, ki se bojuje z mečem, in humanizmom, ki ima tulipan) ni mogoč kompromis in oba morata svojo idejo (ognjenega ptiča) krmiti z mesom (mrtvimi ljudmi); Ismena se zlomi, ko ji Kreon grozi z montiranim procesom (v šestdesetih verjetno najbolj travmatično izkušnjo nove oblasti).

Kreon: Dejali bomo: njen upor je sad koristoljubja, slabega značaja, častihlepja, zarote zoper mir in zoper javni blagor, v škodo ljudstva in zoper ljudstvo. Poiskali bomo obilico dokazov za tvojo zvezo s sovražniki iz Argosa, odkrili zaroto (kjer bo padlo še nekaj drugih nepokornih glav), in te proglasili za hujskaško izdajalko, ki si je vnovič zaželela krvi in vojne, požigov in mrličev. Ljudstvo samo te bo sežgalo na grmadi! (Smole 1972, 56).

Antigona je odsotna in je ni mogoče odvrniti od njene poti. Edina možnost se kaže v tem, da Polineika ni, a vse to obenem vodi v popoln nihilizem. Teiresias: »Lovi zvezde, če jih moreš! Zidaj svet na novo, če ga moreš! Zvezdo uloviš: pri priči bo izgubila svoj sijaj, nov svet sestaviš, sesul se bo pod težo najbolj črne zmede« (Smole 1972, 72). To sprejetje nihilizma, ki ga racionalno utemelji Teiresias (ideolog oblasti) nujno pelje do družbenih sprememb oz. v primeru dramatike k drami absurda, ki jo nakazuje razkroj dialoga.

Haimon: In če se izkaže, da si blazna ti!

Teiresias: In če se izkaže, da smo blazni vsi!

(Molk)

Haimon: Res: če je pusto, je molk najbolj zabaven, ampak jaz zgubljam potrpljenje! Mudi se mi živeti! Nočem se sprenevedati brez haska...

Zatorej: Kaj ste sklenili s Polineikom?

Stražnik: Da, prosim.

Teiresias: Z Antigono, si rekel, ali ne?

Haimon: No da... Kaj ste sklenili?

(Molk)

Naj kdo reče. Saj je vseeno kdo.

(Molk)

Naj rečem jaz? Naj rečem?

Kreon: Sam sem kralj. Sam sem samo kralj. Noče in noče se oprijeti ogenj v ognjišču. Je to težko, je lahko? Nimam mere, ker sem kralj poljane spolzke in hladne kot ledena plošča. In ta ognjeni ptič, počasen, a zmeraj znova lačen. Vsenaokoli potuhnjeno in poniglavo. Zrak po pretepenem starem psu, grizočem belo skorjo tega in samo tega dne.

(Vstane) (Smole 1972, 73–74).

Nihilizem, do katerega je pripeljala Smoletova kritika socialistične oblasti, potrди svet bogov (oblastnih ideologov?!), ki delujejo preko preročišča

v Delfih. Glasnik namreč sporoči, da Polineika ni. Homines sacri in nasilje oblasti ne obstajata, saj nimata vloge žrtev in žrtvovanja, a dejansko stanje je seveda drugačno, saj se oblast utemeljuje v nasilju in prepovedi (izključujoči vključitvi), ki producira nadaljnje družbene delitve. Antigona z novico, da je našla Polineika, stopi v polje izjeme. Na novo se meri moč med potencialnimi kandidati za vladarsko pozicijo (podobno v vojni iz predzgodbe), vendar pasivna Antigona v boju nima možnosti. Kreon poziva: »Če kdo drug hoče, čakam. Nobeden? Kralj sem torej jaz« (Smole 1972, 80). Vsi se mu poklonijo, a navidezna enotnost traja ponovno le trenutek, saj postane Paž novi nosilec upora. To ni posledica njegove akcije, izbire, ampak mu to funkcijo pripiše oblastni ideolog Teiresias. Razpoko torej poraja oblast sama.

Otroka reke Daneta Zajca je uprizoril Oder 57 januarja 1962, izšla pa sta že leto poprej v *Perspektivah*. Zajc v začetek postavlja podobo harmonije, ko sta bila Dan in Reka, glavna junaka, še združena v predčloveškem svetu. Gre za mitični svet, ki je simbol za »Izhodišče iz leta 1941 (navsezadnje pa tudi Izhodišče od sto let prej, od Prešerna in njegovega časa). Kot temeljni element izhodiščne polne Sinteze se v luči petnajstletnih povojnihkušenj, atomiziranja družbe, naraščajoče samote, prepuščenosti zasebnemu sebi in svojemu aktivizmu za lasten račun, kaže ravno začetno Občestvo« (Kermauner 1968, 26). Vendar to začetno občestvo ni uresničljivo. Po številnih poskusih ponovne združitve, ki se končajo z neuspehi, se znajdetapred mejo med zunaj in notri (breztemeljni svet). Ven gresta lahko le prek ponovne smrti in vsak sam. Zdi se, da gre tu za sprejemanje ničnosti sveta, ki bi ju lahko osvobodila za Bit, s čimer se strinja Kermauner, a Dan in Reka tega ne zmoreta, zato se pred vrati posušita. Zgodba o Danu in Reki ima okvirno zgodbo Pesnika in Ženske, ki iščeta smisel v realnem svetu. Njuna usoda je identična, saj tudi onadva ne moreta sprejeti samote in breztemelnosti, tako da jo skušata preseči v ljubezni. Ženska Pesnika nenehno sprašuje »Hočeš ljubezni, pesnik?«, a on ne odgovori vse do konca, ko pravi, »Pojdiva, ženska.«

Zajc je dokončno razdejal Občestvo oz. Izhodišče iz leta 1941, Gregor Strniša pa je s *Samorogom*, *Žabami* in *Ljudožerci* iskal novih možnosti v širjenju pogleda na celoten kozmos in iskanju harmonije v njem. Strniša je bil žrtev montiranega procesa, na katerem so ga komaj 19-letnega obtožili izdaje državnih skrivnosti in ga 5. oktobra 1949 obsodili na dve leti zapor, ki so mu jih kasneje zaradi pritožbe podaljšali na štiri leta. Iz zapora je bil predčasno pogojno izpuščen leta 1951. Ti dogodki so pustili sledi v Strniševi dramatik. Najprej v podobi celote, saj ni mogel pristati na pravičnost in smiselnost socialistične družbe, zato jo je prikazoval kot vzrok za nasilje, ki se iz drame v dramo stopnjuje, nato pa tudi na ravni snovi, v procesu proti Margariti v *Samorogu* in grožnjah Evice Lazarju v *Žabah*. Svet *Samoroga* se deli na dve ravni. Prva je svet ljudi, druga je svet ptic, ki prvega presega. Poskusi ljudi, da bi uveljavili lastno voljo, svobodo, nujno vodijo v nasilje nad drugimi, posledično krivdo in občutek ničnosti življenja. Edino pravo pot kaže Uršula, ki je nora in zato ni od tega sveta. Ona vidi onkraj pojavnosti, vidi svet ptic, dejstvo, da »lep je ta svet in čas je zlat/ kot

Rimska cesta, ki drži/ od večnosti do večnosti – / pa vendar vem: (Obstane čisto na rampi in govori v dvorano, prvi verz z dolgimi predihmi, kot da čuti prav telesno bolečino)/ Ta svet – ta čas – in vse – kar je,/ je privid tega, česar ni./ Ta svet stoji, ta svet leži/ na ribi, ribi faroniki« (Strniša, 154). Z ribo faroniko je poudarjena krhkost našega sveta, saj ta pade, če riba zamahne z repom. Vse, za kar se dramske osebe borijo na smrt, je na koncu le iluzija. Margarita brani svojo čistost, ki jo na koncu proda skupaj z Uršulo; Bertram oblast in pohoto, ki jo plača z izgubo ljubice; Pincus je hudičev (Wolfvov) mož zaradi moči; Dizma izgubi desnico, ker hoče posedovati Margarito. Čista so le čustva in dejanja, ki ne poznajo prilasčanja – Dizmova kreacija okna s podobo samoroga, v kateri je uspel seči onkraj zaradi svoje, takrat še platonске ljubezni do Margarite in Uršulino življenje.

Vprašanje je sedaj, kakšen je ta ptičji svet, ki nas presega in predstavlja novo metafiziko. Zdi se, da je daleč od Zajčeve harmonije, kjer je vladala sreča in svoboda Dana in Reke. »Hiše so stolpi, ceste so kletke, med stolpi so razpete mreže. Kletke zapira tisoč vrat. (...) visoko nad mestom. Tam visijo ujete v soncu bleščeče postave ljudi: nagi tatovi in roparji, slečene matere in device – s stolpov strmijo gladke ptice. (...) V visokem stolpu sedi sam ptičar, ogrnjen v pisan plašč. Vidim ga – in spet ga ni, zmeraj sedi skrit v temi« (Strniša, 130). Svobode ljudi ni več, obstaja popoln nadzor, saj ima zgradba ptičjega mesta z nadzorniki, ki se podvajajo v neskončnost in prosojnostjo ljudi, ki so ujete v mreže nad mestom, podobo Benthamovega pannotikona, ki ga je na obliko sodobne družbe apliciral Foucault (Foucault 1984). Rešitev iz kroga nasilja torej ni v nekem novem sistemu, ki bi uspel upoštevati pravice vseh in jih razumno urediti – to je razkrila že *Antigona* –, ampak je v pasivnem podrejanju kozmičnim zakonom, splošnemu etičnemu imperativu tudi za ceno lastnega življenja.

Drama absurda

Drama absurda ima v zgodovini povojne dramatike najbolj sklenjen razvoj, saj je nastajala praktično brez prekinitev od srede 50-ih (Jože Javoršek, *Kriminalna zgodba* in *Povečevalno steklo*) do 80-ih, ko se je obdržala pri Emilu Filipčiču (*Ujetniki svobode* in *Kegler 6*). Javoršek je bil v 50-ih verjetno najboljši poznavalec sočasnih gledaliških tokov, ki je popularizacijo drame absurda razumel kot svoje osebno poslanstvo. Poleg posredovanja tujega dogajanja je Javoršek »besedi, ki je dokaj divje, neusmiljeno in obvezujoče rušila zastarelo pojmovanje gledališča na Slovenskem, poskušal dati tudi oprijemljivo obliko« (Javoršek 1988, 23), in sicer v *Kriminalni zgodbi*, uprizorjeni l. 1955 v SLG Celje; *Povečevalnem steklu*, ki je doživelo premiero l. 1956 v Drami v Ljubljani; *Veselju do življenja*, ki ga je Oder 57 uprizoril leta 1958 na odru ljubljanske Drame in *Koncu hrepenenja*, ki ga je Odru 57 predlagal v uprizoritev v začetku 60-ih, a ga je vodstvo zavrnilo. Osnovna tema je pri vseh eksistencialistično iskanje smisla oz. nenehna deziluzija, ki v končni fazi prikaže nesmisel sodobne eksistence in družbe. Ob tem se pojavljata še problema kreacije in gledališke komu-

nikacije, ki ju je mogoče najprej razumeti kot kritiko revolucije – njen namen je bil oblikovati novo družbo in človeka, kar neizbežno vodi v nasilje – nato pa še kot problematizacijo gledališča samega, kar je pogosta lastnost absurdne igre (Pavis, 27). Najčistejši primer tega je drama *Povečevalno steklo*, katere osnovna tema je nadzor oblasti nad drugačnimi (Janezom Pohlinom). V prvem delu (*Oblačenje*) gre za gradnjo harmonične družbe, ki svoje probleme (npr. razmerje Klarica – Brumen) prikriva z iskanjem grešnega kozla in nasiljem nad njim. Drugi del (*Slačenje*) je demistifikacija tega družbenega projekta. Mrtvi Pohlin postane svetnik, saj je tisti, na katerem naj bi slonela harmonija, a on tega ne gleda mirno. Vstane od mrtvih in resnica začinja prihajati na dan. Vrstijo se obtožbe, igralci izstopajo iz vlog in komentirajo svoja dejanja, se odločajo o žanrski opredelitvi igre, razmišljajo o javnem zgražanju, ki ga bo povzročila predstava, v kateri so zabodli župana ... Dogajanje postane satira sodobne družbe in teatra, ki jo konča zabodeni Župan z besedami: »Prekrijmo vendar tole svinjarijo ter začnimo živeti, kot da je ni bilo. Boste videli, kako bo življenje lepše« (Javoršek 1967, 273)!

Tudi Peter Božič je začel v enodejankah *Zasilni izhod* in *Križišče* – upriporjeni sta bili skupaj na Odru 57 15. maja 1961 – z eksistencialističnimi temami iskanja smisla, ki ga v veseli igri *Vojaka Jošta ni* (1962) pripeljejo do radikalnega metafizičnega nihilizma. Vsi dogodki se nenehno ponavljajo in so nesmiselni (mizarja Jošta razglasijo za mrtvega in mu postavijo spomenik, čeprav je on živ in ugovarja; Gospodar vsak dan ubije hlapca, a je ta še vedno živ ...). Kljub temu ima tekst številne namige na oblast. Temo herojstva, ki je prazna forma, saj je Jošt živ, družba pa ga proglasi za mrtvega, da bi rešila lastne probleme; odnos med gospodarjem in hlapcem, ki se vleče skozi ves tekst s številnimi povišanji hlapca v Hlapca, boji med njim in deklo, ki se čuti ogoljufano, hlapčevo svobodno voljo, ko zadavi Obisk in posledično kaznijo (umorom hlapca); prisotnost institucije VDR (varuhi družbenega reda) in Izslednika, ki skrbita za ohranjanje sistema ipd. Družba v *Vojaka Jošta ni* je do kraja totalitarna, saj onemogoča spremembe (vse se večno vrača), in gnila, ker temelji na metafizičnem nihilizmu.

V 50-ih in 60-ih srečamo večinoma satirični absurd (izjema je Jovanovičeva igra *Predstave ne bo*), šele 70-ta pa so razvila tudi ostali dve strategiji. Morda najbolj plodni pisec povojne absurdne drame je Dušan Jovanovič [*Predstave ne bo* (1962/63), *Znamke, nakar še Emilija* (1969), *Norci* (1970), *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1971), *Vojaška skrivnost* (1983)]. *Znamke, nakar še Emilija* prikazujejo spopad dveh vo-hunskih skupin, ki se borita za zbirko znamk, ki predstavljajo šifro. To zunanje dogajanje je nenehno relativizirano, saj je Filatelist morda izjemen agent, ki ga ne morejo zlomiti, ali pa preprosto nezadovoljeni moški, ki je znamke našel in hoče žensko (Emilijo). Podobno se dogaja z odnosom med Možakarjem in Emilijo, ki sta morda mož in žena, morda le dva agenta, Možakarjem in Albertom ... Na koncu se že zdi, da je zmagała Emilija, ki je pobila vse ostale, se ulegla z znamkami med trupla in poklicala centralo, naj pridejo ponjo, a na oder pridejo le tri kure, kar kaže na skrajno satiro bržkone na organizacije tipa UDBA.

Norci so absurdna ponovitev revolucije, ki jo izvedejo pobegli norci iz umobolnice z zavzetjem brivnice in študentske sobe nad njo. Pomembno je, da se študentje po prvem omahovanju pridružijo revolucionarnim silam, kar jih potegne iz sicer brezsmiselnega življenja. S tem dobivajo *Norci* družbenokritične poudarke, saj pokažejo, da družba po prvi revoluciji (socialistični?!) ne onemogoča nadaljnjih prevratov in da poraja nove konflikte in nasilje (Zorči ubije Tineta, Duks se gre na koncu pretepat). Zanimiv je prikaz oblasti, ki ponovno prevzame kontrolo, saj Glas govornika in Glas iz zvočnika razglašata stalinistične metode. Zamisel o državnih zaporih: »Prvič: zapori bodo za vse in za vsakogar. (...) Četrtrič: uresničene bodo stoletne sanje proletariata o popolni enakosti in enakopravnosti« (Jovanovič, 47–48). Edina možnost za uresničitev socialistične utopije je splošno črtanje svobode posameznika. »Generalni direktor zaporov bo obenem šef vlade, predsednik republike in vrhovni poveljnik oboroženih sil. (...) Vsak ljudski poslanec bo lahko in ne samo lahko, bo gotovo rotiran v jetnika proizvajalca. Amnestije ne bo« (Jovanovič, 48). Rešitev iz te represije se kaže v umiku v zasebnost, saj se na koncu, ko gre Duks v javni spopad s sosedom (miličnikom), Vojko ljubi z njegovo punco Manco.

Najbolj radikalna dela nihilističnega absurda srečamo pri Milanu Jesihu (*Grenki sadeži pravice*, *Brucka ali obdobje prilagajanja*), Pavlu Lužanu (*Salto mortale*) in Emilu Filipčiču (*Kegler 6*, *Ujetniki svobode*). Jesih v *Grenkih sadežih pravice* že na samem začetku bralca oz. igralca opozori, da ne gre za tradicionalne dramske osebe. »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (Jesih, 6). Dialog drame vsebuje številne kritične namige in ugotovitve o sočasnih oblasti in družbenem sistemu, ki pa so kamuflirane s kaotičnim (absurdnim) dialogom, ki jih obdaja.

GOBAVEC Kaj misliš o svobodi v tej deželi, zdaj že lahko rečeš?

GRBAVEC Na psu je.

JEMAVEC Ali ga jaše?

GOBAVEC Je volčjak ali buldog?

GRBAVEC Nič ga ne jaše, tudi pes je že crknil.

JEMAVEC Po njem je.

DAJAVEC Blagor mu (Jesih, 12).

Podobno funkcionira ilustracija socialističnega gospodarstva, v kateri najprej predstavijo optimistične rezultate podjetja, da bi v naslednji repliki ugotovili, da je v tovarni posebna komisija, ki raziskuje eksplozijo peči. Vzrok se išče v sabotaži znotraj kolektiva (namig na iskanje vedno novih notranjih sovražnikov?!), stvar pa se povsem nenadno zaključi z ugotovitvijo, da bo posledica razmer izguba v naslednjem letu, a s krediti ne bo nobenih problemov (Jesih, 22–23). Ne manjka niti zgodba o nasilnem zasliševanju (Jesih, 33–34), celota pa se na koncu izteče v katastrofo, ko Jugoslavijo napadejo Paragvajci z eskimskimi raketami, osebe na odru se vzajemno pobijejo, preživeli Grbavec pa se odloči narediti samomor pod Pohorje-expressom. Družbeni sistem se pri Jesihu kaže kot skrajno kontra-

diktoren, absurden, predvsem pa vodi v lastni propad, katastrofo globalnih razsežnosti, ki bo prinesla dokončno uničenje.

Filipčič nadaljuje to tradicijo v *Keglerju 6* in *Ujetnikih svobode*. Slednji pomešajo grške bogove (Kronos in Gea), predsednika obeh velesil (Robert, Moric), agente CIA in KGB (Štorklja, Schusster), kapitalista Hoffmana idr. Temu kolažu sledijo tudi teme, ki se gibljejo od grožnje atomske katastrofe – ta se na koncu tudi zgodi – do problemov neplodnosti, revolucije in izkoriščanja delavcev s strani kapitala ter špijonskih zarot. Po jedrski vojni in uničenju sveta industrijalec Hoffman potuje po vesolju in predstavlja dosežke človeštva na LP plošči iz Houstona ter sprašuje: »Max ka-li veste, kje bi trudni Ojdip, uboga para, pot svojo našel na Kolon?« (Filipčič, 64)

V 70-ih se vedno bolj uveljavlja strategija absurda kot strukturnega načela. Sem spadata Pavel Lužan (*Srebrne nitke*) in Rudi Šeligo (*Čarovnica iz Zgornje Davče, Svatba, Slovenska savna*). Glavna lastnost teh dram je v tem, da svet prikazujejo skrajno kaotično in katastrofično in da te situacije ne morejo razrešiti v neobvezno igro kot igre nihilističnega absurda. V Šeligovi *Svatbi* (1981) arhaični običaji izgubijo nekdanjo vsebino in postanejo sredstvo manipulacije. Božja otroka Jurij in Lenka, ki bi bila pri Strniši še nosilca intuicije, postaneta sredstvo zabave ostalim osebam. Nenehne poroke in izkoriščanje prizadetega para dobijo grozljive poteze, saj gre za izživljanje frustracij ostalih oseb. Lastne probleme skušajo namreč prikriti z uveljavljanjem premoči nad drugimi, kar se izrodi v stalno nasilje vseh nad vsemi. V *Slovenski savni* (1986) se nasilje zaradi spoznanja, da ima vsak svojega okostnjaka v omari, in posledičnih občutkov krivde obrne na same dramske osebe, kar pomeni, da vseskozi mazohistično zahtevajo pretepanje, se očiščujejo v razbeljeni savni ipd.

Zaključek

Po vojni je oblast po sovjetskem vzoru forsirala obliko socialističnega realizma. Čeprav po mnenju Janka Kosa socialističnega realizma v pravem pomenu pri nas ni, se zdi, da je bila medvojna in povojna agitka v marsičem blizu temu idealu. Nič čudnega torej, da je kasnejši razvoj upor proti temu modelu. Slednjega je določala realistična forma in utopična podoba harmonične družbe, ki bi uspela v popolnosti realizirati svobodo posameznika.

Realistična drama je predstavljala najprej apologijo družbenega sistema, ga začela v 50-ih in 60-ih kritizirati z eksistencialističnih pozicij – pokazala je na problematičnost revolucionarnega nasilja in nemožnost svobode posameznika v novi družbi – se umaknila v ozadje po prepovedi *Tople grede* in zaustavitvi prvega vala liberalizacije koncem 60-ih ter ponovno prišla v ospredje v začetku 80-ih, ko je sistem kazal prve simptome razpadanja in je bilo mogoče pričakovati realne spremembe.

Poetična drama in drama absurda sta se pojavili praktično v istem času (sredi 50-ih) in sta bili najprej iskanje nove dramaturške forme, obenem pa posredno izražanje kritike oblasti. Generacija dramatikov, ki je svoja glav-

na dela napisala v 60-ih, je bila rojena pred vojno in je bila spričo splošne liberalizacije prepričana, da je socializem edini možni sistem, ki je sicer zašel na stransko pot, a se je mogoče vrniti k njegovim izhodiščem in najti nove rešitve. Od tod primat poetične drame, ki že po svoji strukturi predvideva obstoj neke pozitivne metafizike. 70-ta so prinesla dokončno deziluzijo družbene utopije, ki je osnovni pogoj za razmah drame absurda. Če je v 60-ih Božič še tipal v smer eksistencializma, in Jovanovič v smer absurdne satire, pride pri Jesihu, Lužanu in Filipčiču do dokončnega razkroja dramaturgije in jezika ter pri Šeligu do skrajnega nihilizma in katastrofične podobe sveta. Drama absurda je najbolj konsistentna linija povojne slovenske dramatike, saj ji lahko sledimo brez prekinitvev od l. 1956 dalje, obstaja pa tudi v 80-ih, ko ponovno stopa v ospredje realistična drama.

Slobodan Selenić je l. 1961 ob Smoletovi *Antigoni* zapisal, »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 lastnih kriterijih in v lastno lojalnost do samega sebe« (Selenić). Ne glede na to, ali se strinjamo s Selenićem v tem, da je šlo za strahopetnost avtorjev, lahko v razvoju obravnavane dramatike zasledujemo nekakšno krožno gibanje, v katerem se dramatika vedno znova približuje neposredni kritiki družbenega sistema (postavljeni v tukaj in zdaj ter realistično obliko), doživi konflikt z oblastjo in se ponovno umakne za zaščitni paravan, ki je lahko prostorsko-časovna premestitev, ali pa uporaba forme, ki kritiko relativizira (poetična drama, drama absurda). Natančnejše analize teh mehanizmov mi na tem mestu ne dovoljuje omejeni obseg, zato naj navedem le primere konfliktov med slovensko dramatiko in oblastjo. Leta 1956 so po šestih predstavah umaknili s sporeda Javorškovo *Povečevalno steklo*, ki spada na sam začetek drame absurda pri nas (Kermauner 1996, 30–32). Ta prepoved sodi še v kontekst odpora do sodobnih zahodnih dramskih oblik, podobno kot problemi ob uprizoritvah Ionescove *Plešaste pevke* v Ljubljani (Javoršek, 26–27) in Beckettovega *Godota* v Beogradu (»Pozorište i vlast«, 84–88). Leta 1964 je oblast minirala premiero *Tople grede* – šlo je za neposredno kritiko sistema v realistični obliki –, ki je doživela celo edino sodno prepoved tiskanja in izvajanja v Jugoslaviji (prim. Inkret). Probleme sta imela tudi Kozakov *Kongres* – gre za podobo sodobnega dogajanja na univerzi, v katerem je odmevala tudi ukinitvev *Perspektiv* iz l. 1964 (Dolgan, 37) – in Jovanovičevi *Karamazovi* v Novem Sadu in Beogradu (ustna informacija Dragana Klaića in Aleksandre Jovičević, za *Karamazove* prim. »Pozorište i vlast« 1990, 125–132).

Za konec le še hipoteza o tem, kakšna so bila razmerja med oblastjo, gledališčem in publiko, ki jo bo treba potrditi ob drugi priložnosti. Gledališče je skušalo artikulirati kritiko družbenega sistema v neposredni obliki, a mu tega oblast ni dopustila, podpirala pa je posredno družbeno kritiko, ki se je igrala na institucionalnih odrih, ustvarjalci so dobivali državna priznanja ipd. Gledališče je na to pristalo, ker se je zdelo, da je to edina možnost delovanja, obenem pa so redki konflikti z oblastjo podeljevali celotni dramatiki

disidentski status, ki je gledališču zagotavljal veliko zanimanje publike. Kozakova *Afera* (1961), ki je bila ena najuspešnejših predstav Odra 57, je imela 9 ponovitev in 788 gledalcev (Bibič *Oder 57*, 71–74), *Kongres*, ki je nastal 4 leta po *Topli gredi* (1964), pa na 44 ponovitvah kar 18.995 gledalcev (Bibič *Izgon*, 470). Oblast je s pritiski na dramatike dosegla, da je bila v njihovih dramah družbena kritika posredna, kar je dislociralo vzroke nezadovoljstva (v SSSR, preteklost ipd.) in utrjevalo povezanost oblasti z ljudstvom. Gledalci, za katere je šlo tako enim kot drugim, so v tej strukturi najprej locirali vzroke svojega nezadovoljstva v neki zunanosti (Beograd, SSSR, vzhodni blok, prejšnja obdobja v razvoju socializma), nato pa jih je obstoj kritične dramatike, ki se je igrala v institucionalnih gledališčih, potrjeval v prepričanju, da se meje njihove svobode širijo.

V povojnem obdobju je torej prišlo do občutljivega ravnovesja med oblastjo, gledališčem in publiko, v katero so akterji vstopali z različnimi, celo nasprotnimi cilji, a je celota kljub temu funkcionirala, saj je zagotavljala vsaj delne koristi vsem vpletenim.

BIBLIOGRAFIJA

- »Pozorište i vlast u Jugoslaviji (1944–1990): druga strana medalje – obračuni i zabrane.« *Scena*. 2/3 (1990).
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.
- BIBIČ, Polde. »Kako sem doživljal *Oder 57* pa še kakšna malenkost povrh.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 61–74.
- BIBIČ, Polde. *Izgon*. Ljubljana: Nova revija: Slovenski gledališki muzej, 2003.
- BROCKETT, Oscar G. in Hildy, Franklin J. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 2003^o.
- DOLGAN, Marjan. »Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst.« *Primerjalna književnost*. 1 (2004): 25–60.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- FILIPČIČ, Emil. *Ujetniki svobode*. Tipkopis SNG Drame Ljubljana.
- FOUCAULT, Michel. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. 1. Ljubljana: Škuc, 2000.
- HRIBAR, Spomenka. »Pieteta in manipulacija.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 121–160.
- INKRET, Andrej. »Vroča pomlad 1966.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 139–188.
- JAVORŠEK, Jože. »Veselje do življenja.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 22–38.
- JAVORŠEK, Jože. *Gledališke igre*. Koper: Lipa, 1967.
- JESIH, Milan. *Grenki sadeži pravice*. Maribor: Obzorja, 1978.
- JOVANOVIČ, Dušan. *Norci*. Maribor: Založba Obzorja, 1970.
- JOVANOVIČ, Dušan. *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.

- KERMAUNER, Taras. »Potovanje in milost.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 30–50.
- KERMAUNER, Taras. *Trojni ples smrti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968.
- KERMAUNER, Taras: *Dramatika narodnoosvobodilnega boja*. 1. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1998.
- KLAIČ, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays od Dušan Jovanovič.« *Terrorism and Modern Drama*. Ur. John Orr in Dragan Klaič. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. 123–137.
- KMECL, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995.
- KORUZA, Jože. *Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
- KOS, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- KRALJ, Lado. »Maeterlinckov model moderne drame.« *Primerjalna književnost*. 2 (1999): 13–33.
- KRALJ, Vladimir. *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- LA BOÉTIE, Étienne. *Rasprava o dobrovoljnem ropstvu*. Beograd: Filip Višnjić, 2001.
- LUŽAN, Pavel. »Salto mortale.« *Problemi*. 2/3 (1974): 37–41.
- PAVIS, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- PETAN, Žarko in Partljič, Tone. *Oder 57*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988.
- PONIŽ, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.
- RUPEL, Dimitrij. *Pošljite za naslovnikom / Job*. Maribor: Obzorja, 1984.
- SCHMIDT-SNOJ, Malina. *Povojna slovenska poetična drama*. Magistrsko delo. Ljubljana: 1976.
- SELENIČ, Slobodan. »Antigona.« *Borba*. 27. Maj (1961): 7.
- SMOLE, Dominik. »Igrice.« *Nova obzorja*. 10 (1957): 13–29, 121–135, 283–293.
- SMOLE, Dominik. *Antigona*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- STRNIŠA, Gregor. *Samorog*. Ljubljana: DZS, 1995.
- SZONDI, Peter. *Das lyrische Drama des Fin de siecle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- SZONDI, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL, 2000.
- ŠKAMPERLE, Igor. »Smoletova Antigona.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 95–106.
- TROHA, Gašper. »Partizanska dramatika.« *Primerjalna književnost*. 1 (2003): 75–94.
- UBERSFELD, Anne. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002.
- ZAJC, Dane. *Drame*. 1. Dane Zajc v petih knjigah. Ljubljana: Emonica, 1990.
- ZANI, Sofia. »Antigona Dominika Smoleta.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 109–119.
- ZUPANČIČ, Mirko. »Antigona Dominika Smoleta.« *Antigona*. Dominik Smole. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.

■ THE IMAGE OF A SOCIAL SYSTEM IN SLOVENIAN DRAMATIC LITERATURE 1943–1990

Key words: Slovene drama / Slovene theatre / 20. cent. / social role / realism / poetical drama / theatre of the absurd

Although it is a matter of general consensus that the communist regime found its reflection in Slovenian dramatic literature after the Second World War, no historical surveys have tried to prove this and to show its forms in such different literary types as realistic drama, poetic drama, and the theatre of the absurd. In this article I try to fill this gap.

The analyses demonstrates the existence of images of the social system in all important dramatic texts written from 1943 up to 1990. It further shows two opposite positions on the question of the communist social order. Social realism, which existed from the thirties and strongly influenced partisan plays as well as dramatic texts of the first post-war decade, built and supported a communist social utopia. In the mid-fifties a critical position was formed in Slovenian plays and this strongly dominated from 1960 onwards. It was a consequence of the historical development of Yugoslav society – firstly in the dispute with the ComInform in 1948 that led to the break with the U.S.S.R., and some highly traumatic purges within the communist party, and secondly, the fact that the difference between utopian projections and reality became more and more evident. I find reasons for the latter in paradoxes of modern sovereignty, described by Etienne de La Boetie, Michel Foucault, and Giorgio Agamben.

Since dramatic texts in the 50's and 60's were written by authors born before WW II who were strongly influenced by the experience of war and therefore had an unshakable confidence in the revolution, they mainly tried to return to the roots of the socialist revolution in order to change the course of future development. After the suppression of the first liberalisation at the end of the 60's, a new generation of dramatists came to dominate the scene, which was now suffering profound and bitter disillusionment, and therefore could bring forward the theatre of the absurd. This was substituted by socio-critical drama at the beginning of the 80's, following the death of Tito, which revealed the first signs of decay in Yugoslavia.

It is interesting that the dramatic literature shows a constant tendency towards direct criticism, which means that it was moving toward the present time and space, but such criticism was, however, constantly obstructed and even banned by the authorities – *Topla greda* (Hotbed) was banned in 1964, *Kongres* (The Congress) and *Karamazovi* (The Karamazovs) had problems in Novi Sad (1968) and Belgrade (1980). The artists' response was a retreat into forms of indirect criticism (poetic drama and the theatre of the absurd), in which they expressed even more heretical views. The question of why the authorities allowed this, although this criticism was clearly recognized by the public, is beyond the scope of this article, but it definitely represents a starting point for another survey, which should be undertaken if we are to describe the role of dramatic texts and theatre in Slovenia under the communist regime.

Maj 2004