

Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom

Gašper Troha

Univerza v Ljubljani
gasper.troha@guest.arnes.si

Članek se ukvarja z družbeno vlogo zgodovinske drame na Slovenskem med letoma 1960 in 1990. Čeprav ob zgodovinskih žanrih večinoma govorimo o tem, da so gradili nacionalne in ideološke mite, je bila zgodovinska drama v našem primeru način formuliranja družbene kritike v času bolj ali manj ostrega ideološkega nadzora s strani oblastnih struktur.

Ključne besede: literatura in ideologija / literarna sociologija / slovenska dramatika / 20. stol. / zgodovinska drama / družbena vloga / komunizem

UDK 821.163.6.09-24"1960/1980"

Uvod

Ko govorimo o zgodovinskih literarnih žanrih in njihovih razmerjih do političnih ideologij ter nacionalnih mitologij, navadno mislimo na dve možnosti. Lahko predstavljajo bodoči družbeni red in s tem gradijo družbene utopije, legitimirajo gospostvo določene družbene skupine, ki sčasoma lahko postane realno; lahko pa z mitologizacijo nekaterih zgodovinskih dejstev v razvoju naroda utrjujejo obstoječa družbena razmerja. V slovenski dramati po l. 1955 se je razvila zanimiva tretja opcija te vloge, saj je dramatika kritizirala sočasno oblast in družbeni sistem, hkrati pa je ravno preko te kritike utrjevala vez med družbenimi elitami in večino državljanov, pomagala graditi zaupanje v večne reforme ter s tem pravzaprav utrjevala pozicijo Komunistične partije. To situacijo bom analiziral s pomočjo primerjave dveh dram in njunih usod. Najprej bom analiziral *Afero Primoža Kozaka*, nato pa *Toplo gredo* Marjana Rožanca. Napisani sta bili v prvi polovici 60-ih let, ko se je prvič vzpostavilo nekakšno zaveznitvo med dramatikom in oblastjo, poleg tega pa s svojima usodama predstavljata dva povsem nasprotna primera. *Afera* je bila eden najuspešnejših dramskih

tekstov v 60-ih, *Topla greda* pa je bila edina drama na področju nekdanje Jugoslavije, ki je doživela sodno prepoved tiskanja in uprizarjanja.

Primerjava obeh tekstov bi morala razkriti način, na katerega se je slovenska dramatika umeščala v diskurzivno polje, z drugimi besedami, pokazati bi morala, zakaj je bila tako uspešna kljub svoji družbeni kritiki. Moja hipoteza je, da je zgodovinska drama premeščala dogajanje v oddaljen prostor in čas in s tem omogočala več različnih interpretacij. Bilo jo je mogoče razumeti kot kritiko prejšnjih oblik socializma in s tem kot podporo aktualnim reformam, ali pa kot metaforo za aktualne razmere in torej kritiko sočasne oblasti. Zaradi tega je enako uspešno nagovarjala tako privržence kot nasprotnike socialističnega sistema. Na koncu bom prej omenjeni primerjavi dodal še analizo dveh kasnejših zgodovinskih dram: radijske igre Andreja Hienga *Cortesova vrnitev* in drame *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja. S tem bom skušal prikazati nadaljnji razvoj zgodovinske drame in potrditi svojo hipotezo.

Afera

Afera se ukvarja z osnovno dilemo komunistične revolucije: lahko dokončno osvoboditev človeštva dosežemo le preko popolne podreditve partijskemu vodstvu in uporabe nasilja ali pa jo je treba graditi na doslednem upoštevanju svobode posameznika? Čeprav opisuje odporniško gibanje v severni Italiji po l. 1943, je bilo od vsega začetka jasno, da je njena zgodovinskost le kamuflaža za kritiko jugoslovanskih razmer. Vladimir Kralj je ob njeni uprizoritvi v ljubljanski Drami zapisal, da gre »v tej na zunaj skoraj zgodovinski drami [...] za projekcijo nekega problema sedanosti v neko bolj ali manj neobvezno preteklost« (357). Publika in gledališki ustvarjalci so njeno aktualnost prepoznali že ob njeni postavitvi v eksperimentalnem gledališču Oder 57, ki je na *Festivalu malih odrov* v Sarajevu l. 1961 dobila nagrado za najboljšo predstavo. Kasneje istega leta je bila ponovno uprizorjena na odru osrednjega slovenskega gledališča, torej na odru ljubljanske Drame, kar ji je omogočilo veliko večji odmev. Po podatkih, ki jih navaja Polde Bibič, je predstavo na Odru 57 videlo 750 ljudi, predstavo v Drami pa kar 6968 (77). Kritično naravnost publike in gledališča lahko zlahka razumemo, saj se napovedani družbeni raj v petnajstletnem povojnem obdobju ni uresničil. Bolj preseneča dejstvo, da so Kozakov tekst podprli tudi nekateri vodilni člani Komunistične partije Slovenije in slovenske vlade. Josip Vidmar, nekdanji član vodstva NOB, ki je gledališke kritike pisal pravzaprav samo v 60-ih letih, ko ga je na to mesto postavilo vodstvo Partije, je o postavitvi *Afere* v Drami napisal eno svojih najbolj navdušenih

in pozitivnih ocen. Na začetku svojega članka je poudaril dejstvo, da gre za dogajanje v italijanskem odporniškem gibanju po l. 1943. Čeprav je tudi sam priznal, da obravnavana problematika presega konkretni zgodovinski okvir, se zdi, da je ni povezal s situacijo v nekdanji Jugoslaviji. Igra se mu zdi »z resničnim pisateljskim čutom in okusom pisano delo čiste idejne problematike, delo, ki je prispevek k osveščanju problematike naših dni in ki je vrhu tega odrsko zelo razgibano in učinkovito« (22).

Kljub temu pa je bilo Kozakov tekst mogoče interpretirati tudi kot radikalno kritiko sočasne oblasti, kar se je pokazalo le nekaj mesecev kasneje na Sterijinem pozorju, največjem gledališkem festivalu v Jugoslaviji. Nastop ljubljanske Drame, ki je bil 9. 5. 1962, je, kot se spominja gledališki kritik Vasja Predan, sprožil burne reakcije srbskih članov žirije. Ti so nasprotovali temu, da bi Kozak dobil nagrado za najboljše dramsko besedilo, zaradi česar je sestanek žirije protestno zapustil Vladimir Kralj. Čeprav Kozak na koncu ni dobil nagrade za najboljši tekst, je ljubljanska predstava dobila tri druge nagrade (več kot katerakoli druga predstava na festivalu), tako da lahko upravičeno domnevamo, da je bila najboljša uprizoritev festivala. Kot mi je Vasja Predan povedal v intervjuju, so se ljudje na Pozorju zavedali političnega ozadja svoje odločitve in so Kozaku zato podelili nagrado za najboljše dramsko besedilo šest let kasneje ob uprizoritvi njegovega *Kongresa*.

Postavitev v Drami je omogočil njen umetniški in poslovni direktor Bojan Štih, tesen prijatelj Borisa Kraigherja, tedanjega predsednika republiškega izvršnega sveta. Kraigher in njegov naslednik, Stane Kavčič, sta bila glavna akterja t. i. liberalizma na Slovenskem, ki je predstavljal serijo ekonomskih reform. V času liberalizma sta se ekonomska situacija in splošni življenjski standard močno dvignila, postala sta primerljiva npr. s situacijo v sosednji Avstriji, a so reforme obenem pripeljale politični sistem do njegovih meja, ko se je začela vedno bolj jasno kazati tudi nujnost političnih sprememb. Vodstvo Komunistične partije je razumelo te zahteve kot grožnjo lastnemu obstoju, zato je konservativna partijska struja ponovno prevzela oblast, liberalci pa so bili odstavljani s svojih funkcij in so se morali povsem umakniti iz javnega življenja. Propad liberalizma se je zgodil okrog l. 1970, podobno dogajanje pa lahko opazujemo že pet let prej ob ukinitvi živahne eksperimentalne gledališke scene, katere povod so predstavljali dogodki okrog Rožančevega dramskega feljtona *Topla greda*.

Topla greda

Rožančeva drama *Topla greda* je bila uprizorjena na Odru 57 31. 5. 1964. Na gledališkem plakatu za uprizoritev je Andrej Inkret poudaril, da gre za novo obliko ljudskega teatra. »Ena njegovih bistvenih značilnosti naj bo ukinjanje distance med odrsko rampo in avditorijem, igralcem in gledalcem, v poistovetenju prvega z drugim v enega samega, novega in skozin-skoz nepomirjenega družbenega akterja.« *Toplo gredo* je označil kot aktualistično agitko ali časnikarski feljton in zaključil, da se mora gledalec »aktivno vključiti v igro, sprejeti nase konfliktno situacijo ter se v njej opredeliti. To pa je tudi sicer že začetek akcije« (165, 66).

Rožanc je napisal svojo dramo na podlagi članka Jožeta Pučnika z naslovom *Dileme našega kmetijstva*. Jože Pučnik je bil le teden dni pred premiero Rožančevega komada že drugič zaprt zaradi kontrarevolucionarnega delovanja in omenjeni članek je bil eden od osrednjih dokazov obtožnice. Kljub temu je presenetljivo dejstvo, da Rožanc pravzaprav propagira nekatere tedaj aktualne ideje Partije. Šlo je za prehod od totalitarnega vodenja države, v katerem je državo upravljal majhen krog ljudi, k bolj demokratičnemu sistemu delavskega samoupravljanja, v katerem naj bi delavci oz. državljani sami upravljali gospodarstvo in državo. Stari iz *Tople grede* je revolucionar starega kova, ki slepo sledi partijskim navodilom, čeprav ta ne prinašajo željenih rezultatov v kmetijski zadrugi, ki jo vodi. Ker je povsem očitno nesposoben uresničiti dane obljube o pravični družbi blaginje, ga delavci odstavijo in sami prevzamejo pobudo. Konec predstave naj bi se zato razvil v splošno debato o predstavljenih problemih, v kateri naj bi se spojila oder in avditorij in s tem postala živi primer samoupravljanja.

Vendar pa predstava nikoli ni bila odigrana do konca, saj so premiero prekinili delavci KZ Grosuplje, ki so protestirali proti Rožančevemu tekstu. Kasneje se je izkazalo, da so bile demonstracije organizirane s strani direktorja zadruge Jake Perovška, ki je bil brat tedanjega republiškega ministra za kulturo Janeza Perovška (Inkret 182, 83).

Prekinitev premiere je sprožila ostro polemiko v časopisih, kasneje celo razpravo v parlamentu in na koncu dobila še sodni epilog, v katerem je sodišče odredilo zaplembo vseh obstoječih izvodov igre ter prepoved nadaljnjega izvajanja in tiskanja teksta. V teh reakcijah na predstavo lahko zaznamo nek enoten vzorec. Negativni odzivi na *Toplo gredo* slikajo Rožanca in ostale pripadnike njegovega kroga kot ljudi, ki nič ne delajo, ki živijo od štipendij in pozno vstajajo, medtem ko protestnike na premieri opisujejo kot predstavnike večine, ki je delavna ter spoštuje pridobitve NOB in socializma. Podobno sliko dobimo iz zapisov o skupščinski razpravi, na kateri

je poslanec Janez Švajncer izjavil: »Če se pojavljajo posamezniki ali skupine, ki hočejo rušiti, kar smo ustvarili, jim je treba to onemogočiti« (Taufner 252), enaka dikcija pa se nadaljuje tudi v obrazložitvi sklepa sodišča. »Predsednik senata je v obrazložitvi sklepa povedal, 'da so prepovedali to delo, ker po mnenju senata širi neresnične in vznemirljive vesti, neresnično prikazuje današnjo stvarnost in napada ustavna načela'« (Taufner 253). Čeprav je bil napad na *Toplo gredo* bržkone najočitnejše vmešavanje oblasti v jugoslovansko gledališče, pravzaprav ni imel resnejših posledic za Rožanca in ostale kritične dramatik. Vsekakor je pomenil velik šok, saj je pokazal, da se oblast ni povsem odrekla represivnim metodam pri discipliniranju umetnikov, vendar je lahko Rožanc še naprej objavljaj in je bil pogojno obsojen zaradi svoje proze l. 1967. Še bolj ilustrativna je nadaljnja usoda nekaterih drugih dramatikov z Odra 57. Čeprav ga je država ukinila, so ti avtorji še naprej pisali gledališke tekste, ki so bili uprizarjani v osrednjih institucionalnih gledališčih. Eden teh avtorjev je bil tudi Primož Kozak, ki je po l. 1964 napisal še *Kongres* in *Legendo o svetem Che*, s katerima je dosegel vidne uspehe tako v Sloveniji kot v širšem jugoslovanskem prostoru.

Zgodovinska drama v družbenem kontekstu nekdanje Jugoslavije

Da bi lahko razumeli uspeh slovenske zgodovinske drame kljub njeni družbeni kritičnosti, moramo odgovoriti na dve vprašanji: 1.) kaj je slovenski dramatik omogočilo, da je kritizirala oblast brez resnejših posledic tudi v primerih, ko so drame doživele odkrito nasprotovanje oblasti; in 2.) katera je tista razlika med *Afero* in *Toplo gredo*, ki je botrovala njuni povsem nasprotni usodi?

Kot smo že pokazali, kažejo napadi na *Toplo gredo* enoten vzorec, ki kaže umetnike, natančneje skupino kritičnih umetnikov, ki so se zbirali okrog Odra 57, kot neproduktivno družbeno skupino, ki živi od štipendij oz. od denarja drugih ljudi. Ta argumentacija je pravzaprav ideološka mistifikacija v dveh korakih, ki jo Slavoj Žižek opiše v svoji knjigi *Logika antisemitizma* (46-52). Žižek omenjeno ideološko operacijo ponazori na primeru antisemitizma, ki je skušal prikriti konflikte kapitalistične družbe z vzpostavitvijo skupnega sovražnika (judje). Kapitalizem je popolnoma spremenil družbene odnose. Če so fevdalni odnosi med gospodarjem in podložnikom predvidevali očetovsko skrb prvega in popolno podrejenost drugega, kapitalizem pozna le še odnos izkoriščanja, katerega končni cilj je dobiček. Akumulacija kapitala postane edini cilj produkcije, ki izpodrine zadovoljevanje posameznikovih potreb.

Da bi torej prikrił kruto naravo kapitalizma in prepričal večino, da sprejme novi družbeni red, je antisemitizem razvil prej omenjeno obliko ideološke mistifikacije. Najprej je razdelil kapital na produktivnega (predmeti in sredstva dela) in neproduktivnega (finančni kapital) ter ju kasneje personaliziral. Razmerje med produktivnim kapitalom in delavci je prikazano kot nujno razmerje vsake produkcije, medtem ko se finančni kapital lepi na ta odnos od zunaj in si neupravičeno prilašča plodove te iste produkcije. Verjetno ni potrebno posebej poudariti, da je bil produktivni kapital pripisan Nemcem, neproduktivni pa Judom.

Žižek detektira podobne ideološke operacije v jugoslovanskem samoupravljanju 70-ih in 80-ih let. Komunistična partija je propagirala utopično enotnost družbe, ki naj bi se uresničila ob dokončni vzpostavitvi socializma, kar se sicer ni nikoli zgodilo, a je v oblastnem diskurzu nenehno ostajalo uresničljivo. Vera v možnost uresničitve socialistične družbene utopije se je vzdrževala s pomočjo podobne logike kot pri antisemitizmu. Da bi prikriła svojo nezmožnost odpraviti družbene delitve, je Partija ponudila javnosti t. i. neproduktivne družbene skupine kot nadomestni objekt njenega upravičenega nezadovoljstva.

Enako strategijo lahko opazimo pri napadu na *Toplo gredo*, pri katerem pa sta posledice utrpela le drama in gledališče, ne pa tudi njegov avtor. Še več, nekatere družbenokritične drame (npr. *Afera*) so bile izredno uspešne in so jih v nekem smislu celo podpirali z oblastnega vrha.

Vse to nas pelje do našega drugega vprašanja. V čem se torej *Afera* in *Topla greda* razlikujeta? Najbolj očitna razlika je dejstvo, da je Kozakova igra zgodovinska drama, medtem ko Rožančev tekst to ni. Kaj pomeni to dejstvo za zgoraj opisano ideološko operacijo? Kot bomo videli v nadaljevanju, je ravno tu srž problema. *Afero* je zaradi žanra zgodovinske drame mogoče interpretirati na dva načina. Prvi nas vodi do spoznanja, da je avtor hotel prikazati konkretno zgodovinsko situacijo, ki pa jo je mogoče razumeti tudi kot prikaz splošnih eksistencialnih vprašanj. Druga interpretacija se umešča nekam vmes, saj nam pokaže možnost avtorjevega družbenokritičnega stališča, ki pravi, da Partija ni uspela uresničiti svojih obljub, da mora zato na novo premisliti način uresničevanja lastnih postavk in postaviti dosledno upoštevanje svobode posameznika na prvo mesto.

Če skušamo sedaj definirati družbeno vlogo slovenske drame pod komunizmom, lahko rečemo, da je ravno večpomenskost tekstov omogočila nastanek krhkega ravnovesja med različnimi tendencami in cilji dramatike, oblasti in javnosti. Dramatika je oblasti priskrbela podobo skupnega sovražnika, ki je bil fiktiven in ga zato ni bilo treba zatreti v realnosti. Povedano drugače, Partiji ni bilo treba dejansko uporabljati represivnih sredstev, da bi utrjevala svojo povezanost z javnostjo in legitimirala svoje

gospostvo. Poleg tega je kreirala podobo skrajno represivne družbe, ki so jo gledalci bržkone identificirali s situacijo v nekdanji SZ in ostalih državah vzhodnega bloka. Ker povprečen državljan oz. obiskovalec gledališča oblasti v svojem vsakdanjem življenju ni čutil kot tako represivne, je torej kritiko oblasti lociral v tuje okolje in s tem dobil potrditev svojega prepričanja, da živi v najsvobodnejši deželi socializma.

Čeprav se morda zdi, da je šlo za skupno manipulacijo z javnostjo, torej za nekakšno zavestno zavezništvo med dramatiko in oblastjo, je ta ugotovitev zelo daleč od resnice. Na tem mestu je treba poudariti, da so dramatika, oblast in javnost v to ravnovesje vstopale s povsem različnimi motivacijami in ga nikakor niso uravnavale zavestno, poleg tega pa so vse-skozi verjele, da so iz njega izšle kot zmagovalke. Gre namreč za teoretični model, ki ga lahko postavimo šele danes na podlagi ohranjenih dejstev, nikakor pa ti odnosi niso bili jasni že samim akterjem v času njihovega nastanka. Dejansko je imela ta situacija pozitivne učinke za vse vpletene. Oblast je dobila skupnega sovražnika in preko tega splošno podporo reformam, saj je dramatika nagovarjala tako njene privržence kot tudi njene nasprotnike – vsako skupino s svojo interpretacijo. Dramatiki so dobili možnost, da svoje tekste predstavijo na osrednjih institucionalnih odrih, kar je pomenilo veliko večji odmev, poleg tega pa tudi disidentsko auro oz. status kulturniške opozicije, ki je nadomeščala neobstoječo politično opozicijo. Javnost je na eni strani podpirala oblast in njene reforme, na drugi pa je imela občutek, da sodeluje v njeni opoziciji, ko je kot publika podpirala družbenokritične predstave.

Zgodovinska drama v 70-ih in 80-ih letih

Nadaljnji razvoj slovenske zgodovinske drame potrjuje obstoj našega modela relacij med že omenjenimi faktorji. Najprej bom analiziral radijsko igro *Cortesova vrnitev*, ki je bila napisana sicer že l. 1967, a kaže enake vsebinske in formalne lastnosti kot Hiengove zgodovinske drame iz 70-ih let. Andrej Hieng je bil eden redkih avtorjev, ki so pisali zgodovinske drame tudi po koncu 60-ih let. Njegovi teksti so postavljeni v še bolj oddaljeno preteklost. *Cortesova vrnitev* je del trilogije o Špancih oz. o njihovih pobjah Indijancev v Južni Ameriki v 16. st., njegova ostala dramska dela pa so postavljena v srednjeveško Evropo. Zaradi tega so bile interpretacije, ki so v teh delih videle specifično zgodovinske ali splošno eksistencialne probleme, še bolj poudarjene.

Po avtorjevih besedah govori *Cortesova vrnitev* o »ljudeh, ki jih je zgodovina oropala smisla, ljudeh, za katere sedanost v smislu dejanske,

intenzivne eksistence ne obstaja in so prepuščeni le svoji preteklosti ali prihodnosti« (Hieng, *The Return* 16). Drama govori o Don Franciscu, nekdanjem vojaku generala Cortesa, ki se je vrnil v Španijo, a ni bil poplačan za svoje zločine nad Indijanci. Don Francisco je bil skupaj s Cortesom in ostalimi tovariši idealist, ki je prelil ogromno krvi, da bi ustvaril novo Kristusovo deželo, vendar se izkaže, da so bile dejanske posledice le ropanje zlata, dobički in moč španske aristokracije, ki je kasneje prevzela oblast in pobrala zasluge. Don Francisco tega ne more sprejeti, zato čaka Cortesovo vrnitev, saj je prepričan, da bo general zbral nekdanje soborce in odšel popraviti svoje napake. Na koncu se Don Francisco in Cortes srečata, a v njunem dialogu postane jasno, da njuna dejanja niso imela želenih posledic, da zanje niso bili nagrajeni, še več, postali so celo nadležni novim družbenim elitam.

CORTES: In bi prisegel, da sem isti človek, ki si ga poznal pred petnajstimi leti?

DON FRANCISCO: Isti!

CORTES: Ubogi moj fant! – Nisem. Cortes je zdaj prav malo ali nič. Toda to nemara ni važno. Nemara ni važno, da živim ob robu sveta, ki sem ga osvojil, pa zdaj po njem lazijo in šarijo in vladajo povsem neznani, novi ljudje. Nemara ni važno, da me srečujejo ljudje, me začudeno pogledajo, potem pa zašepetajo – on je BIL... in tako naprej... Nemara vse to ni važno...

DON FRANCISCO: Je važno!

CORTES: Jaz sem v resnici bil, pa nisem več. Vsaj ne isti. (Hieng 26)

Cortesovo vrnitev pa lahko interpretiramo tudi kot radikalno deziluzijo partizanskega gibanja in socialistične revolucije. Poboji Indijancev v marsičem spominjajo na znane medvojne delitve in povojne poboje. Krivice, ki jih trpita Don Francisco in Cortes, spominjajo na nekatere obračune v partijskih vrstah, med katerimi sta morda najbolj znana primera Edvarda Kocbeka in Milovana Đilasa. Končno spoznanje igre – svet ni pravičen, družbena utopija ni uresničljiva in vse nasilje je bilo neupravičeno – odraža popolno deziluzijo socialističnega projekta, ki jo je Hiengova generacija doživela ob aferi *Topla greda* in propadu liberalizma. Čeprav se je dokončni obračun z liberalizmom zgodil šele l. 1972, se je stvar pripravljala že nekaj let prej, s čimer je postajala strožja tudi ideološka kontrola v umetnosti. To je pomenilo, da so lahko avtorji tako močno kritiko sistema izrazili le posredno, pri čemer je bila ena od možnosti tudi zgodovinska drama s svojo premestitvijo dogajanja.

Hiengove drame, ki so bile napisane v obdobju poostrene ideološke kontrole, so bile uspešne po vsej Jugoslaviji. *Cortesovo vrnitev* je dobila prvo nagrado na natečaju RTV Slovenija l. 1967, na 12. tednu jugoslovanske radijske igre je bil *Cortes* najboljša igra po mnenju žirije in kritikov, Hieng pa je dobil tudi nagrado za najboljše besedilo festivala.

Zadnji tekst, ki ga bom analiziral v tej razpravi, je *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja. Premierno je bil uprizorjen l. 1985 na odrih obeh osrednjih gledališč (SNG Drama Ljubljana in Maribor) in še istega leta izdan tudi v knjižni obliki. Predstavi sta bili zelo popularni – v Ljubljani je Jančarjevo dramo videlo 7.670 obiskovalcev in je bila najuspešnejša slovenska drama sezone, v Mariboru pa 1.903.

Veliki briljantni valček je še posebej zanimiv za našo razpravo, saj tematizira družbeni mehanizem, ki je omogočil uspeh slovenski zgodovinski drami, čeprav je bil njegov prvi namen prikazati sodobno oblast kot totalitarno silo, ki se ohranja z nasiljem nad marginalnimi skupinami, ki jih sama ustvarja. Igra se dogaja v psihiatrični ustanovi »Svoboda osvobaj« – aluzija na napise nad vhodi v nacistična koncentracijska taborišča – kamor vsak ponedeljek pripeljejo nove paciente. Jančar postavi na oder zgodbo Simona Vebera, zgodovinarja, ki raziskuje življenje poljskega vstajnika Sewerina Drohojowskega, o katerem je v svojih pismih pisal Emil Korytko. Veber se sicer delno identificira z objektom svoje raziskave, a še vedno ohranja tudi lastno identiteto. Kmalu postane jasno, da namen njegove hospitalizacije ni ozdravitev, ampak popolno poistovetenje z Drohojovskim, upornikom, ki ga je treba obvladati in onemogočiti. Veber noče sodelovati, dokler strežnik Volodja ne prevzame nadzora nad institucijo.

DOKTOR: Volodja... ti si... jaz se te bojim.

VOLODJA: Tako je tudi prav, doktor, ker odslej bom jaz vodil zavod. (54)

Po Vebrovih spoznanjih naj bi bil Drohojowski ranjen, tako da so mu morali amputirati nogo. Simon se torej dokončno poistoveti s Poljakom šele tedaj, ko mu Volodja dejansko odreže nogo.

DOKTOR: Niste Drohojowski. Vi ste Simon, zgodovinar Simon Veber.

SIMON: O, ne! Nenene!

LJUBICA: Simon.

SIMON: Samo, da se izkopljem iz tega jarka. Da pridem do Galicije. In začnemo znova. Lahko pa kar tukaj začnemo. Rajko! Kje je Rajko? On bo začel, tisti tihi fant, ki se zna smejeti tiranu v obraz. On se ne boji... samo da pridem tu ven, da splezam na rob ceste, da stopim na cesto [...]. (56)

Čeprav je primarno sporočilo drame nedvomno v tem, da je sočasna družbena ureditev totalitarna, je zanimivo, da Volodja, predstavnik vlada-joče elite, pridobi oblast s tem, da premesti potencialno nevarnega intelektualca v oddaljeni zgodovinski kontekst. To je namreč natančno tisto, kar se je zgodilo slovenski dramatiki oz. tistemu njenemu delu, ki je svojo kritiko izražal v žanru zgodovinske drame.

Zaključek

Zgodovinska drama je imela na Slovenskem med letoma 1955 in 1990 posebno družbeno vlogo. Zaradi premestitve dogajanja je omogočala različne interpretacije, preko katerih je lahko kritizirala oblast in sistem ter obenem legitimirala gospostvo komunistične partije. To je omogočilo nastanek krhklega ravnovesja med dramatiko, oblastjo in javnostjo, v katerega je vsak od faktorjev vstopal z različnimi motivacijami in v njem tudi dosegel povsem različne, pogosto celo nasprotujoče si cilje.

Ko so bili avtorji preveč neposredni v svojem družbenokritičnem sporočilu, so bili njihovi teksti praviloma prepovedani (primer *Tople grede*), zato ne moremo trditi, da slovenska dramatika ni bila del disidentske literature, ki je nastajala po vsej Vzhodni Evropi. Moja raziskava le dekonstruira splošno sprejeto mnenje s konca 80-ih let, da so pisatelji oz. intelektualci odigrali odločilno vlogo v propadu socializma in SFRJ.

LITERATURA

- Bibič, Polde. *Izgon*. Ljubljana: Nova revija, Slovenski gledališki muzej, 2003.
- Hieng, Andrej. "The Return of Cortes." *On the Airwaves*. Ur. Pavel Lužan and Goran Schmidt. Ljubljana: Slovene Writers' Association and Association of the Slovene Literary Translators, 2006. 16-41.
- — —. *Cortesova vrnitev*. Maribor: Obzorja, 1969.
- Inkret, Andrej. »Vroča pomlad 1964.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 139-188.
- Jančar, Drago. *Veliki briljantni valček*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985.
- Kozak, Primož. *Afera*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1992.
- Kralj, Vladimir. *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- Rožanc, Marjan. *Vroča pomlad 1964. Topla greda*. Ljubljana: Karantanija in Škuc-Forum, 1990.
- Taufer, Venio. »Avantgardna in eksperimentalna gledališča.« *Živo gledališče III*. Ur. Dušan Tomše. Ljubljana: MGL, 1975.
- Vidmar, Josip. *Gledališke kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968.
- Žižek, Slavoj. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.