

**PRIKAZ LASTNIH ZDOMSKIH DRAMSKIH POSKUSOV IN
PRIZADEVANJ**
(ob *Dramatiki slovenske politične emigracije* Tarasa Kermaunerja)

Lev Detela

Knjiga *Sveta vojna: Dramatika slovenske politične emigracije 1* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1997) izpod peresa Tarasa Kermaunerja je prva monografska analiza v osrednji Sloveniji skoraj neznane dramatike slovenskih političnih emigrantov. Sicer obširno znanstveno delo je istočasno sestavni del avtorjevega mnogo širšega in delno s številnimi študijami že uresničenega velikopoteznega načrta rekonstrukcije in/ali reinterpretacije slovenske dramatike kot celote v več deset knjigah.

V prvi knjigi o dramatiki slovenske politične emigracije (SPED) Kermauner razčlenjuje predvsem dela avtorjev iz Argentine (izjema bi lahko bil Karel Mauser, ki pa je bil tako z Argentino in Slovensko kulturno akcijo – SKA kot tudi z dramatikom v bistvu le posredno povezan). V evropski in sploh izvenargentinski SPE je bila dramatika namreč manj razvita, in to iz različnih razlogov. Z izjemo nekaterih katoliških zamejskih ljudskih amaterskih skupin in prizadevanj režiserja in kulturnega pobudnika prof. Jožeta Peterlina in njegovih sodelavcev v Trstu ni bilo nikjer večjih možnosti in vzpodbud za uresničevanje odrskih projektov. Največ tekstov za oder je napisal Metod Turnšek – sicer v zastareli »narodnoosrčujoči« tehniki 19. stoletja, kar pa kljub temu zahteva posebno analizo. V nasprotju z Argentino so posamezni avtorji v evropski emigraciji živeli tudi manj povezano, včasih celo izolirano, kar ni bilo v vzpodbudo za tvorno literarno udejstvovanje. Določene pobude je omogočal s svojim Radijskim odrom le slovenski program radia Trst (Trst A), ki še danes kot samostojno telo deluje v okviru italijanske državne radiotelevizije RAI. Tu sem, podobno kot še nekateri zdomski avtorji, lahko objavil v obliki radijske igre tekst *Graščina* (1964), kot radijske igre priredil novele Eduarda Moerikeja, Sheridan LeFanuja, Dickensa, Gorkega in Cankarja in prevedel ter pripravil za radio radijske igre avstrijskih avtorjev Helmuta Peschine, Klause Sandlerja, Liesl Ujvary in Boda Hella. Toda tudi v slovenskem programu Radia Koroška (studio Celovec v okviru avstrijske državne radiotelevizije ORF) je Valentin Polanšek leta 1975 režiral moj dramatisirani kriminalni tekst *Doktor smrti*, ki je leta 1967 izhajal v prozni obliki kot podlistek v tedniku *Novi list*.¹ Isto leto je bila tu na sporedu kot utopična radijska igra dramatisirana oblika moje povesti *Dvoboj s Soncem*, ki je izhajala leta 1963 v nadaljevanjih v mesečniku *Naša luč*.²

Kar se tiče mojih dramskih poskusov v emigraciji po letu 1960, jih lahko tu omenim le v smislu informativnega dopolnila k obsežnemu Kermaunerjevemu mno-

¹ *Novi list*, Trst, št. 641–655.

² *Naša luč*, Celovec, 1963, št. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10.

godelnemu in večsmernemu projektu, ki ima za seboj že dolgo raziskovalno zgodovino z njej samolastno usmeritvijo oziroma naravnostjo in strukturo. Ta je kljub odprtosti za tvorni dialog in za upravičene korekture kot iz enega kosa. Kot svet iz številnih celic – satovja – se širi v povezovalni organon, ki ga tu ne želim obremeniti z določenimi proti-stališči iz mojega čez-narodnemu univerzalizmu približujočega se zornega kota, saj bi Kermaunerjeva zavezanost tezi o narodni dramatik, iz katere da je razberljiva vednost o usodi in razvoju (etnogenezi) Slovencev eo ipso (čeprav je ta dramatika s svojimi mnogokrat malo znanimi, a zares zanimivimi številnimi poskusi, ki jih je prvi sistematično odkril prav Kermauner, morda predvsem specifični konglomerat različnih stilov in individualnih poetik), mogla izzvati tudi določene ugovore.

V sklop širših raziskav slovenske dramatike zdaj in v preteklosti pa se vendar na ljubeznivo pobudo Tarasa Kermaunerja vključujem predvsem z nekaterimi opombami in pojasnili o dramah izpod mojega peresa.

Moj prvi dramski tekst *Graščina*³ bi lahko posredno prištel k sklopu slovenskih dram o drugi svetovni vojni in neposredno k dramam o revoluciji, čeprav je njegova struktura vsaj delno drugačna, kar je razumljivo že zaradi moje posebne biografije.

Bolj kot na kompleks SPED-a v Argentini se že v tem prvem dramskem tekstu, s podnaslovom »vesela in žalostna burka«, naslanjam na nekatere dosežke slovenske modernistično usmerjene domovinske dramatike (P. Božič, D. Zajc, V. Zupan, G. Strniša in drugi), še bolj pa na ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let uveljavljene pojave absurdnega gledališča, vendar je pri prvencu *Graščina* v ospredju ontološki prikaz usode ogroženega posameznika (Vzgojitelj) sredi (samo)zaprtosti represivnega (samo)prevarantskega oblastniškega sistema. Deformacijam medčloveških odnosov se v tem kontekstu približujem s sredstvi ironije in pretiravanja. V tem smislu je *Graščina* političen tekst, ki ironizira človekomor in materialistično koristljubje despotizma, odeto v banalno frazeologijo slepilnih parol brez vsebine. Vprašam se, ali je resnična revolucija sploh možna. Ali je potrebna? Je morda realizacija zgodovinske nujnosti, ki ji ne moremo ubežati? Rezultat represije je revolta, upor, revolucija, toda ali je ta v svetu brez etičnega utripa sploh smiselna? Še posebej če pomislimo, da nekdanji uporniki kaj hitro postanejo oblastniki in krvniki, njihovi najožji sodelavci lakaji in kolaboracionisti oblasti, množice, ki jih (ob)vladajo, pa podložno ljudstvo, zapeljana brezpravna raja. Ta se slepi z drobnarijami (konzumizem) in molči. Moralnemu razkroju kljubuje le ozaveščen posameznik (vzgojitelj) s svojimi upi in dilemami. Morda bo uspel. Še bolj verjetno je, da bo postal žrtev oblastniškega krvništva.

Jasno je, da je v tem delu na alegoričen način in s pomočjo figur pretiravanja izpostavljena širši kritiki predvsem deformacija oblasti oziroma oblastništva, to je (ob)vladanja pozicij (nad)moči s parolami »v imenu ljudstva«, pri čemer nastane posebna dokaj groteskna in absurba atmosfera. Tako imenovani glavni oblastnik, ki baje

³ Revija *Mladika*, Trst, 1963, št. 2–3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, in 1964, št. 1–2, 3; v priredbi in režiji prof. Jožeta Peterlina leta 1964 realiziran tudi kot radijska igra v programu radia Trst A / Trieste A – RAI.

nominalno, simbolično vlada s svojim nevidnim dvorom v *Graščini*, je tisti dodatni razpoznavni faktor, ki poudari absurdnost dogajanja (Oblast je sleparija: /nevidni/ cesar na odru je tako rekoč potentat brez »oblačil«, čeprav si tega nihče ne upa povedati in priznati.) Dogajanje je v nekem smislu »psevdohistorično«. Morda se nahajamo na koncu svete vojne, v kateri so zmagale sile »pozitivne moči«. Vendar je jasno, da se je pravzaprav pripetila restavracija vedno istega: groteskna afirmacija samopašnosti, koristoljublja in (ob)vladanja položaja s pomočjo idej/ideologije, ki je izrazito manipulativna: človek proti človeku, nadčlovek pred podčlovekom. Lahko se reče, da je svet *Graščine* in njenih konkretnih ali navideznih vladarjev pekel, ki je odpadel od Boga. Vzgojitelj s svojimi avtorefleksijami in opozarjanjem na razsežnosti zapostavljenih in izkoriščanih vnaša v strukturo igre etično ozaveščenost, a le na pol. Vprašanje intenzitete in globine etičnega ozaveščanja, kar naj bi sodilo tudi k prvinam krščanske drame, je v ospredju, a ostaja odprto. Uresničilo in potrdilo se bo, če bo dozorelo v umetnost.

Tudi drama *Generalka*⁴ ironizira tako imenovane »višje cilje« vojne in revolucije. Svete vojne v resnici ni. V resnici so v ospredju egoistični in velikokrat slaboumni interesi vladajočih struktur. Igra, ki je v bistvu uokvirjena enodejanka (osrednje dejanje, votli ubijalni svet generalitete, ki postaja le samemu sebi in lastnemu tradicionalizmu in formalizmu zadoščujoči dekorativni namen, oklepa svet izkoriščanih vojakov obeh sovražnih sil, ki pa se, podobno kot v času ruske revolucije, že solidarizirajo med seboj), je pretkana z elementi modernega gledališča, s strogo formalno stilizacijo, z rušenjem iluzije pri gledalcih, s skrivanjem resničnega dejanja za elemente burke, medtem ko so iracionalnosti materializirane in konkretizirane.⁵

Etika in morala v nemoralnem, zamračenem svetu, ki potvarja informacije sebi v prid, ki urbi et orbi pretvarja zgodovinsko resnico v ideologijo lastnih interesov in manipulira z dogodki in dejstvi na natezalnici laži in krivice, je tudi eno od osnovnih jeder dramskega teksta *Prokrust*.⁶

V sredino prvega dejanja je postavljeno konfliktno razmerje med generacijama očetov in sinov, ki je v modificirani obliki (vzgojitelj – oblastniki) nakazano tudi v *Graščini*. Stilistični principi groteske in satire so pomešani s konceptom tradicionalnega gledališča, vendar tako, da je sporočilo »uradnega« mita in »uradnega« zgodovinskega relativizirano in postavljeno na glavo. Starogrška zgodba o razbojniku Prokrustu je spremenjena v »anti-zgodbo«. Prokrust sicer živi v družbi razbojnikov, vendar je »čist«. Je pesnik – idealist, ki ljubi lepo, plemenito, dobro. V ospredju tega dramskega teksta je predstavljena usoda pesništva v ne-pesniškem, »razbojniškem« svetu, v katerem gredo čista srca v smrt. Ta dramski tekst je svojevrsten odsev strašnega (še?) neodrešenega človeškega časa, včeraj, danes, jutri, tukaj in povsod. Dogajanje je sicer postavljeno v arhaični mitološki čas bogov, herojev in pravljicnih figur, vendar je v resnici zaris negativnega dogajanja v sedanosti (nedolžne žrtve

⁴ Most, Trst, 1965, št. 6–7.

⁵ Glej tudi: Franko Hronek, Lev Detela: *Graščina, Generalka in Prokrust*, Most, Trst, 1965, št. 8.

⁶ Most, Trst, 1964, št. 4.

svetovnih vojn, revolucij, totalitarnih sistemov, uničevanje nekonformističnih protidogmatičnih pesniških načinov, /smrtne/ obsodbe pesnikov in pisateljev). Tudi »ne-razbojniški« pesnik Prokrust postane žrtev togih nehumanističnih sistemov in struktur, uradno zgodovinopisje pa nato dogodke deformira v smislu vladajoče oblastniške politike in jih uveljavlja kot resnico dogajanja.

Junaštva slamnatega Krpana so dialog med dvema grotesknima obešenjaškima figurama X in Y v načinu lirične groteske, ki je izšel decembra 1965 v knjižni obliki pri Sodobni knjigi v Trstu⁷ (nemški prevod in priredba Petra Kerscheja in Wolfganga Buchnerja objavljena v reviji *LOG* pod naslovom *Die Strohtaten des National-Helden Todo* – Junaštva narodnega junaka Smrtka).⁸ Že prek naslova teksta je vzpostavljena zveza s klasičnim delom slovenske književnosti, s povestjo *Martin Krpan z Vrha* (1858), toda ex negativo, ne da bi zanikali pomen Levstikovega literarnega sporočila (ki pa je doživelo že več različnih in estetsko neenakomernih parafraz) za slovenski slovstveni razvoj. Toda tokrat je v ospredju tudi ironizacija slovenskih nacionalnih mitov, med katere sodi npr. legenda o Martinu Krpanu, ki se rada razraste v nacional(istič)ni stereotip. Tudi ta dramski tekst je v bistvu obsodba nečlovečnosti in tiranije človeka nad človekom – napisana v posebnem morbidnem zornem kotu s sredstvi absurdnega gledališča in pretkana z liričnimi vložki, filozofskimi »traktati«, figurami pretiravanja in odtujitvenimi elementi. Tekst se približuje nekaterim značilnostim monoloških dram Samuela Becketta, ki so v času snovanja *Junaštev slamnatega Krpana* stale v ospredju svetovnega gledališkega dogajanja. Za razmejevanjem med obema absurdnima protagonistoma, med napadalno odločnim Y in (še) vedno nekoliko upajočim X, stoji vprašanje slovenske narodne nedonošenosti in svetovnega (univerzalnega) modernega nihilizma, ki ima za razvoj človeka in človeštva lahko pogubne posledice.

Grozljivo zgodbo v verzih *Črni mož* je nepodpisani kritik tržaškega tednika *Novi list* (Franc Jeza) 20. decembra 1969 sicer označil za igro za otroke, saj je menil, da je »njena prikupnost (...) v sproščeni fantaziji, v vsebini, ki je zelo dojemljiva za otroško čutenje in za otroški svet pojmov in predstav, ter v neverjetno posrečenem mešanju otroških verzov in Detelovih običajnih grozotnih pesniških vizij«. Vendar je tudi ta dramski tekst o roparju, ki se je ponoči priklatil v družinsko hišico, v kateri živijo oče, mati in trije otroci, in jim grozi, da jih bo vse umoril z nožem, če mu ne dajo jesti, piti in denarja, namenjen predvsem odraslim – ne glede na dejstvo, da je tekst, ki je izšel oktobra 1969 pri Sodobni knjigi v Londonu v knjižni obliki, posvečen avtorjevim trem sinovom Gregorju, Tomažu in Matiji. V bistvu gre za ontološko mor(al)iteto o ogrožanju nedolžnega posameznika (družina in otroci) nekje na koncu časa časov (v črni noči) in na skrajnem obrobju bivanja. Slika težkega življenjskega položaja z možnim umorom kot jedrom dogajanja je lahko osrednja tema sploh vse povojne slovenske dramatike,⁹ toda v našem primeru je morda paradigmatična šifra ogroženega po-

⁷ Ponatis v reviji *Dialogi*, Maribor, 1973, št. 7/8.

⁸ *LOG*, Dunaj, 1982, št. 15.

⁹ Glej tudi Taras Kermauner, *Sveta vojna 1*, str. 152 in 153.

sameznika (emigranta) v svetu agresivnih paradoksov in razkroja moralnih vrednot. Uvajanje otroških verzov in motivov iz njihovih različnih igrice z zarisi poudarjeno infantilne metaforike samo še stopnjuje osnovno naravnost grotesknega in nadrealističnega teksta v njegovo posebno sporočilo: premagovati in presepati realno nevarnost (smrt) s transcendentalno življenjsko vitalnostjo, pa čeprav z eno nogo v grobu (v kleti, podzemlju, noči).

V naslednji ustvarjalni fazi nastane od sedemdesetih let naprej najprej več krajših in daljših dramskih tekstov (za gledališče, radio ali kot branje) predvsem v nemškem jeziku.

Na začetku pa vendarle stoji slovenski tekst z močnimi političnimi in družbenokritičnimi obeležji – *M/uč/il/na ura*,¹⁰ ki je sicer označen kot »sodobna radijska igra«, vendar bi bil z malenkostnimi spremembami uprizorljiv tudi na odrskih deskah. V informativnem in komentirajočem nemškem povzetku na koncu revije je glavni urednik *Mladja* Florjan Lipuš zapisal, da je ta tekst, ki je uperjen proti nasilju »močnejšega« oblastniškega človeka nad šibkejšim človekom in proti vojni, zatiranju, nečlovečnosti, izkoriščanju, krivici in laži, »vizionarna, trda literatura, ki lahko najde v koroškem vsakdanjiku vsak trenutek svojo praktično potrditev«. Igra je zasnovana v obliki radijske učne ure, v kateri nekakšen učitelj, ki je dejansko eksekutor, pridiga nasilje in sovraštvo do drugačnega in tujega. V tekst so vpleteni aktualni primeri iz polpreteklosti, s katerimi je še dodatno podkrepljena izpovedna vrednost te trpke farse o negativnih straneh človeškega bivanja v sedanosti ali preteklosti. Nekatero elemente iz tega teksta sem uporabil tudi v nemških igrah *Die Bewerbung* in *Die Ermordung /m/eines Vaters* ter v slovenskem dramskem besedilu *Kamen modrosti, kamen norosti* (1993).

V nemščini sem napisal več s konkretnimi primeri iz vsakdanjega življenja povezanih absurdnih dramskih prizorov. Te ironičnosurrealne prikaze negativnih strani družbe in medčloveških odnosov z močnimi, po literarni plati eksperimentalnimi, notranjeliterarnimi tendencami in jasno protivojno (protimilitaristično) naravnostjo bi mogli po datumih objav v revialnem tisku ali v knjižni obliki razvrstiti po sledečem vrstnem redu: *Die Bewerbung* (Prošnja za službo),¹¹ *Die Ermordung /m/eines Vaters* (Očetomor),¹² *Spulwuermerkur: Ein Aerztehoerspiel mit Sex-appeal* (Zdravljenje glistavosti: Zdravniška slušna igra s seksualnim pozivom),¹³ *Der tausendjaehrigte Krieg* (Tisočletna vojna).¹⁴ K tem nemškim dramskim delom tudi sodi sicer marginalni tekst *Im Krankenzimmer* (V zdravniški sobi), ki se na konvencionalnejši način ukvarja z eksistencialnimi problemi življenja in smrti in s strahom nemočnih bolnikov pred zdravniki in operacijami.¹⁵

¹⁰ *Mladje*, Celovec, 1973, št. 13.

¹¹ Revija *Pressluft* (Autorenkooperative Wien), Dunaj, 1979, št. 2 in 3–4;

¹² Revija *LOG*, Dunaj, 1979, št. 4.

¹³ Revija *LOG*, Dunaj, 1979–1980, št. 5.

¹⁴ Dunaj: založba *LOG*, 1983.

¹⁵ Objavljen leta 1983 v alternativni avstrijski reviji *Waldviertel Portrait*, Gfoehl, št. 9.

V dramu *Die Bewerbung* se vsakdanje nedolžno iskanje službe groteskno stopnjuje v svet ogrožajoče apokaliptične razsežnosti vojnega spopada. Tekst po svoje preoblikuje v drugi polovici 20. stoletja dolgo časa aktualno literaturo dela in delovnih odnosov – in sicer tako, da jo z ironičnimi dopolnitvami in absurdnimi zasuki radikalizira. Pri predstavitvi na delovnem mestu, kjer se poteguje za službo v večjem podjetju (Beton Krucker), zasuje direktor in izpraševalec Leiter prosilca Mucka z vrsto nesramnih vprašanj, v katerih se (raz)krijejo številni mehanizmi prisil in kontrole posameznika in družbe. Kritika je zapisala, da »Lev Detela ponuja z delom *Die Bewerbung* del nerazčiščene preteklosti, sedanosti in prihodnosti, ki je delno ostanek iz njegove nekdanje domovine Jugoslavije, ki jo nosi s seboj kot neudobno potovalno opravo. Na tesnoben način prikaže na primeru nedolžne prošnje za službo nasilje nad posameznikom, prisilo, da se podredimo. Oboje velja dvakrat: za le navidezno 'zasebno' življenje in za grozečo vojno v ozadju, kar v obeh primerih vodijo interesi širših kapitalnih razsežnosti.«¹⁶

Dejstvo je, da ta tekst zelo intenzivno namiguje na povezavo industrije in denarništvu, ki rado investira sebi v prid v vojne namene in se zato hitro pridruži militarističnim krogom v vojski in politiki. Na subverziven način in s subtilnimi podtoni ekscesivnega prepleta konkretne vojne grozljivosti in iluzije z gozdno romantiko (militaristični direktor Leiter rad zahaja v zeleni gozdni raj, kjer se slučajno sreča z vodilnim vojno pripravljajočim generalom) sem skušal oblikovati dovolj učinkovit tekst o banalnih začetkih in usodnem razrastu vojn in agresij brez svetosti in brez idealov, kar je lahko ironizacija vojne kot gibalne sile za višje, plemenite, svete stvari, novega človeka, lepše življenje in podobne parole, znane tudi iz druge svetovne vojne na Slovenskem pa tudi iz interpretacij le-te v dramatikah nasprotujočih si slovenskih taborov.¹⁷ Za dramski tekst *Die Bewerbung* sem leta 1976, pred njegovo revialno objavo, prejel na Dunaju nagrado Theodorja Koernerja za literaturo.

Die Ermordung /m/eines Vaters je tekst dvoživka, kot večina mojih nemških gledaliških del (primerjaj tudi teksta *Die Bewerbung* in *Spulwuermerkur*). Pisal sem ga za uprizoritev na odru, vendar tako, da ga je z majhno spremembo mogoče realizirati tudi kot radijsko igro. Končno je nastal po posebni literarni podlagi, proznem tekstu *Legenden um den Vater* (Legende o očetu).¹⁸ Generacijski problem avtoritativ-

¹⁶ *Stueckverzeichnis*, Autorenkooperative Theater, Dunaj, 1978.

¹⁷ Glej Taras Kermauner, *Sveta vojna 1*, Ljubljana 1997, vendar tu avtor premalo jasno odgovori na vprašanje, kako interpretirati vojno dogajanje po končani vojni, ko bi bila ena osnovnih dolžnosti, da se prek takih ali drugačnih ubijalnih interesnih razprtij bojujočih se na obeh /vseh/ straneh vzpostavi v primerni obliki dolgo časa – ali stalno / utopija?/ trajajoči mir, ki bi tudi s pomočjo umetnosti v obliki etično ozaveševalnega spominjanja principiuelno onemogočal pogoje za novo (raz)rast človeka ne vrednih rušilnih sil. Sicer bi rad pritrdil Kermaunerjevi tezi, da se človek lahko umiri in izčisti le v osmišljanju s transcendenco, toda tu je vzpostavljen kontekst izven »človeškega časa«, človek pa se mora znati pomirjati predvsem tudi konkretno zemeljsko, tukaj in zdaj. Zdi se mi, da slovenska dramatika doma in po svetu na ta vprašanja odgovarja prevečkrat zelo tradicionalno, črno-belo, ideološko, preveč ujeta v različne politične in strankarske interese in njihove zagate.

¹⁸ Izšel v knjižni obliki leta 1976 pri založbi Edition Roetzer v Eisenstadtu.

nih očetov in tem upirajočih se izkoriščanih sinov doživi v načrtovanem (izpeljanem?) očetomoru v kontekstu z vrsto bizarnih ironij svoj karakteristični absurдни vrh, ki je zgolj potrditev stalno trajajoče in vedno znova v različnih odtenkih ponavljajoče se tragikomedije človeka-zveri. »Junak« dela je tako imenovani ruski emigrant Kripko, ki ga policija obdolži špijonaže in očetomora, kar je lahko tudi ironizacija avtorjevega položaja v emigraciji. Po drugi strani je to delo, kot tudi druga izpod mojega peresa, mogoče interpretirati z drugega, morda bolj splošnega in posplošenega zornega kota kot iskanje in ugotavljanje identitete v času kriz in shizoidnih zasebnih in družbenih stanj.

Toda tudi kratka dramatisirana jezna igra o zdravnikih, pacientih in erotičnih bolniških sestrah, ki sem ji dal nenavaden »medicinski« naslov *Spulwuermerkur*, je lahko ironizacija zgodb iz banalnih zdravniških romanov, primer kratke absurđne črne drame, ki se konča s pacientovo smrtjo, kot večina mojih »črnih« dram (glej tudi *Die Ermordung /m/eines Vaters* in *Der tausendjaehrige Krieg*), in z obogatitvijo in erotično-seksualno povezavo zdravnika in njegove medicinske pomočnice, kot se pač za uspešne karieriste brez idealističnih iluzij, te prototipe nove potrošniške družbe in dobe, spodobi. Tudi ta tekst je zasnovan alternativno, v posebni dopolnilni varianti kot morebitna radijska igra.

V knjižni izdaji »bralne« drame v 15 slikah *Der tausendjaehrige Krieg*,¹⁹ ki pa je tudi za kritika Hansa Lampalzerja predvsem prava gledališka igra za uprizoritev na odru,²⁰ je Peter Kersche v spremni besedi to delo označil kot »ožigosanje neumnosti«. Ta se »v njeni življenja ogrožajoči obliki razrašča celo v vojne«. Tekst je napisan v enostavnih kratkih stavkih, večkrat z rimami, za dikcijo je značilno nizanje in ponavljanje trivialnosti in banalnosti, vendar z namenom, da s pomočjo ironizacij osmešimo bahaške geste in rituale vladanja ter negativnosti oblastniških manipulacij z ljudmi.

V burlesknih prizorih nastopita dva narepenčena vojaška voditelja s četicama – armadama zelenih in rumenih vojakov. Dogajanje je povezano z verbalnimi in konkretnimi spopadi, ki spominjajo na slikovite prizore v obliki slapsticka iz starih nemih filmov. Na ogled so najraznovrstnejše intrige in grozovitosti iz tisočletne ropotarnice agresivnega nehumanizma. Zmagovalci so pravzaprav poraženci, toda tudi drugim ni prizanešeno, saj se dogodki zvrstijo v negativni smeri vse do dokončne uprizoritvene asociacije – zadnje večerje – v absurd. J. N. (Josef Neubauer) v oceni v dunajskem časniku meni, da je drama napisana v jeziku »s poetičnimi slikami, ki presenetijo«, v stilu, ki spominja na »zgodnje ekspresioniste«, z namenom, da razgali »zlorabo oblasti«, »recipročno nesmiselnost vojne«, pri čemer je navidezna »naivnost (Detelovega) jezika gloukounna, kot bi umetnost vendar morala biti«.²¹

Vsekakor je naslov igre *Der tausendjaehrige Krieg* (Tisočletna vojna) namig na znana militaristična temna obdobja, kot jih v preobilju ponuja svetovna zgodovina (»tridesetletna vojna«, »stoletna vojna«, »prva« in »druga« »svetovna vojna« itd.).

¹⁹ Dunaj: založba LOG, 1983.

²⁰ Glej revijo *Morgen*, Dunaj, 1984, št. 33.

²¹ *Boersen-Kurier*, 13. maja 1983.

Tekst sem napisal pod neposrednim vtisom vietnamskih vojnih grozot in katastrof. Posebno aktualna je igra postala v devetdesetih letih, v času »nesvetih« balkanskih vojn, še posebej na Hrvaškem (npr. Vukovar) in v Bosni, v zadnjem času pa tudi na Kosovu. Odlomek slovenske priredbe (3. slika), v katerem je poleg vojaške brutalnosti ožigosano tudi posilstvo in nasilje nad ženskami, je izšel v ljubljanski reviji *Srp*.²² Za tekst sem leta 1981 prejel štipendijo kulturnega urada mesta Dunaja.

Daljša »sodobna radijska igra« *Kamen modrosti, kamen norosti*²³ je svobodna slovenska varianta nemškega teksta *Die Bewerbung*, vendar je dopolnjena z elementi, ki sem jih uporabil v igri *M/uč/il/na ura*. Tekst jasneje posega v slovensko varianto delavskega življenja in delovnih procesov in se tako loči od bolj v zahodni svet projiciranega ambienta delovnega sveta v sicer prav tako groteskni igri *Die Bewerbung*, ki pa vsebuje – prav tako kot slovenska paralela – več skupnih univerzalno veljavnih vsebinskih potez. Šest slik besedila o Kozarjevem iskanju službe in nasilnem vstopu v militaristično podjetje Beton Gradež (primerjaj podjetje Beton Krucker v tekstu *Die Bewerbung*) je na samosvoj način vpetih v okvir iz začetne pred-igre in zaključne slike, ki spominja na eksekutorjeve (m)učne posege v *M/uč/il/ni uri*, vendar je dogajanje zdaj prilagojeno snovi o socialnih, političnih in mentalnih nezadostnostih na področju »dela« in v življenju »delovnega človeka«. To je (bila) tudi ena ključnih tem v nemški književnosti zadnjih desetletij 20. stoletja (»Literatur der Arbeitswelt« z vodilno delno samorastniško skupino v Dortmundu) in je našla odmev, okrepljen s protivojno tematiko, v igri *Die Bewerbung*. Vendar pa se besedilo *Kamen modrosti, kamen norosti* v marsičem loči od obeh pravkar omenjenih tekstov. Predvsem ga samosvoje (raz)širijo in dopolnjujejo »prizori dela« – z izrazito kritiko in ironizacijo komunističnega neefektivnega pristopa do tega osrednjega problema, ob katerem zaživi ali pa propade socialistična vizija »socializacije družbe« in emancipacije »dela«. Karakteristična je na primer izjava Preddelavca o tako imenovanih novih časih (že po razpadu jugoslovanskega komunističnega sistema): »Kakšni novi časi? Kaj si na luni? Vzemte flašo šnopsa. Mal za pocukat. A ne! Pa za moč! Za višjo storilnost! Bo pa na delu bolj veselo! Najprej bomo pil, potem bomo pa zares delal!«

Seveda se tudi izpeljava motiva in njegov zaključek ločita od sorodne variante v tekstu *Die Bewerbung*. Nova delovna moč podjetja Gradež Kozar se v nasprotju z Muckom v *Die Bewerbung* integrira v delovno življenje in tam z višjega mesta ukazuje podrejenim navadnim delavcem: »Brez dela ni jela. Dovolite, da vam pokažem, kako se dela... Zakaj nočete delati? Plan mora biti izpolnjen predčasno in stopetdesetodstotno, vi pa tako! Kaj vam le manjka?«

Tudi v *Kamnu modrosti, kamnu norosti* človeštvo strmoglavi v agresivnost in

²² *Srp*, 1999, št. 31–32. Glej tudi analizo Janje Žitnik v knjigi *Slovenska izseljenska književnost 1*, Ljubljana: Založba ZRC /SAZU/ in založba Rokus, 1999, str. 207–208, ter informacije o vseh nemških dramskih tekstih v publikaciji *Stueckeboerse Katalog*, IG Autoren, Dunaj, 1994, str. 16 in 17; poleg zgoraj omenjenih ocen pa velja omeniti tudi nemški sestavek Alberta Janetschka o drami *Der tausendjaehrige Krieg* v dunajski reviji *Podium*, 1983, št. 49–50.

²³ Objavljena v reviji *Meddobje*, Buenos Aires, 1993, št. 1–2.

militarizacijo, namesto svetosti in božjega s krščanskima vrednotama ljubezni in usmiljenja pa se odpre črna luknja betonske brezdušnosti. Rešitev ni v trgovinarski paroli sedanjih postkomunističnih globalnih oportunistov »Kapitalizem vedno zmaga, četudi boj traja sto let«, temveč v etično-socialnem reševanju aktualne problematike. Zato je tudi ta tekst o razrasti negativnega opozorilo o nujnosti izstopa iz tega okvira, da bi lahko vstopili v višjo kvaliteto idealitete božjega in človeškega že tu na zemlji.²⁴

Zadnji dramski tekst *Brodolom Titaveka*²⁵ je morda dokončni obračun ujetosti v razlomljeni svet in konkretno v slovensko žaloigro spopada med emigranti in njihovo drugačno, izgubljeno domovino. Ta igra, ki je pravzaprav le fragment, ki bi ga veljalo razširiti v daljšo satirično dramo, je morda povzetek politično in mentalno tragično-absurdnega dogajanja v 20. stoletju. Je politična satira o *brodolomu Titaveka*, kar je lahko bistroumni nesmisel, parafraza o potopu veleladje Titanic (1912), predvsem pa z besednimi igrami, stilističnimi posebnostmi, žargonom in slengom povzetkov starih avstroogrskih slogov prepletena igra o zatonu Jugoslavije maršala Tita, ki nastopi v igri, ki se »dogaja danes in vedno na vseh svetovnih in domačih morjih«, kot vodja dogajanja Kapitan Enonog, kar je končno asociacija na resnične dogodke in stanja. Toda zdaj je stopnjevana do absurda, ki pa je vendarle vsaj toliko »resničen« kot »resnična sporočila« iz zgodovinskih knjig in političnih memorandumov, oziroma bi lahko bil, kot do absurda stopnjevana in na osnovno trivialnost žalostnega dogajanja zgoščena črna komedija oziroma literarna sugestija o nedonošenosti sveta, še bolj resničen kot resnična zgodovina.

Tema je spet – kot že tolikokrat – jasna, *conditio humana* oziroma tisto stanje sveta, ki je človeka nevredno, a ga vedno znova zaslužni. Prizori iz igre so projekcije realnih dogodkov, ki pa so zdaj, v parodistični premeni, groteskne slike nekega grozljivega univerzuma, ki mu je izpodneslo tla. Resničnost grozljive zgodovine človeške norosti je tokrat slovensko »srednjeevropska« ali pa celo »staroavstrijska«. Iz ropotarnice zgodovine uide na oder ponovno oživljena mumija avstro-ogrškega feldmaršala Radeckega, ki je, kot izgleda, pomembna za rešitev domovine in (slovenskega) naroda. Skupaj s svojo oboževalko Grofica Marico (ta figura se v drugačnem kontekstu pojavi že v protivojni nemški drami *Der tausendjaehrige Krieg*) simbolizira kontinuiteto o »dobrih starih časih«: »Prav sato tacega junaka zbet potrebujemo... O lubi Bog, frni nam ga vzaj za tri ure nazaj v življene, da bomendra vse prezbošneše in druge nazadnake, ki ne vedo, kaj je lepo in prav...« (Grofica Marica v 4. prizoru). V ospredju dogajanja pa je kot centralna tema parodirani konflikt slovenstva, ki se vleče od preprirov med staroslovenci in mladoslovenci in klerikalci (desničarji) in liberalci (levičarji) vse do krvavega obračunavanja med partizani (»komunisti«) in domobraneci (»fašisti«) v drugi svetovni vojni. Na ladji Titavek nastopijo zadnji kot zarotniki iz podpalubja, ki imajo nalogo, da poženejo zavoženo ladjo v zrak in nastopijo kot narodni rešitelji in osvoboditelji (kar je ironizacija v bistvu nerealnih pričakovanj dela

²⁴ Primerjaj tudi *Sveto vojno 1* Tarasa Kermaunerja, na primer na str. 200.

²⁵ Objavljen v ljubljanski reviji *Srp*, 1998, št. 25–26.

politične emigracije v nasledstvu domobranskega generala Rupnika). Čeprav so verjetno brez konkretnih idej, menijo, da bodo na brodolomu zgradili novo boljše življenje. Njihov boj je v prvi vrsti seveda usmerjen proti vase zagledanemu samopašnemu Kapitanu Enonogu in njegovim tovarišem – pomorščakom. Če sta Feldmaršal Radecki in Grofica Marica karikatura nekdanje Avstro-Ogrske, je Kapitan Enonog karikatura Titovega oblastništva in kriznih stanj, ki so jih vodilni komunistični sloji povzročili v nekdanji »socialistični« Jugoslaviji (oziroma Sloveniji). Na koncu igre se ladja Titavek z vsemi (levimi in desnimi) protagonisti potopi. Kar ostane od »velike zgodovine«, je pokanje lesa, vdiranje vode v notranjost ladje. Paradoksija tudi te dramatične parodije raste pravzaprav iz ironije, s katero so prikazani nekateri zgodovinski dogodki in njihovi veliki ali mali protagonisti. Seveda velja ta ironija predvsem negativnostim zgodovine in tako imenovane civilizacije – z osrednjo temo umora (drugačnega) človeka, kar je postala tudi ena osrednjih tem slovenske povojne dramatike.²⁶

Morebitno »evolucijo« slovenske dramatike bi mogli obremeniti in utemeljiti s pomočjo analize v posameznih odrskih tekstih uporabljenih literarnih faktorjev in s kritično vključitvijo slovenskega deleža v sistem splošnega razvoja dramatike v Evropi in po svetu. Tudi perioda slovenske zdomske dramske ustvarjalnosti v nekem smislu sovпада s krizo »klasične dramatike« in s številnimi poskusi posodobitve drame v svetu (ekspresionistična drama, politična revija, epsko gledališče itd.). Je v slovenski zdovski drami to dogajanje našlo adekvatno in istočasno samosvojo paralelo? Ali pa marsikdaj gre le za konvencionalno ponavljanje starih stereotipov, prilagojenih političnemu miselnemu vzorcu določenega dela slovenske politične emigracije (SPE) – in to predvsem v Argentini?

Vendar ni moj namen, da bi ob tem kratkem pregledu nastanka svojih dramskih tekstov to praktično informacijo (raz)širil na področje diskusije o estetski učinkovitosti in vsebinsko-idejni zanimivosti zdomske drame na splošno. Seveda pa bi Kermaunerjevo interpretiranje nacionalne dramatike v njegovih številnih publikacijah lahko bilo tudi izhodišče za globljo refleksijo o razvoju narodnega vprašanja v času to vprašanje presegajočega globalnega politično-kulturnega razvoja.

²⁶ Glej npr. že omenjeno razpravo Tarasa Kermaunerja *Sveta vojna: Dramatika slovenske politične emigracije 1*, čeprav avtor te knjige analizira strukturalno podobo le-te predvsem iz svojega velikopoteznega teznega idejno-vsebinskega in slovenskemu nacionalnemu ozaveščevalnemu projektu zavezanega zornega kota, pri čemer so stilistično-estetski in za moderno gledališče tipični aspekti nadnacionalnih povezav in univerzalnega pluralizma idej, vsebin in estetskih struktur pogosto zanemarjeni.