

JOŽE KRANJC

DETEKTIV

vesela igra v treh dejanjih

↓
MEGLA

Režiser: **FRANCI KRIŽAJ**

Evstahij Meglá, detektiv - **PETER BOŠTJANČIČ**
Eleonora, njegova žena - **ANICA KUMER**
Andreje, župan občine Sabočevo - **MIRO PODJED**
Tinka, njegova hči - **NATAŠA ZUPANČIČ KONC**
Čukala, občinski odbornik - **BRUNO BARANOVIČ**
Petrač, občinski odbornik - **DRAGO KASTELIC**
Čepon, občinski odbornik - **JANEZ BERMEŽ**
Jernej - **RENATO JENČEK**
Hlačar, učitelj - **BOJAN UMEK**
Urh, orožnik - **BRANE PILKO**

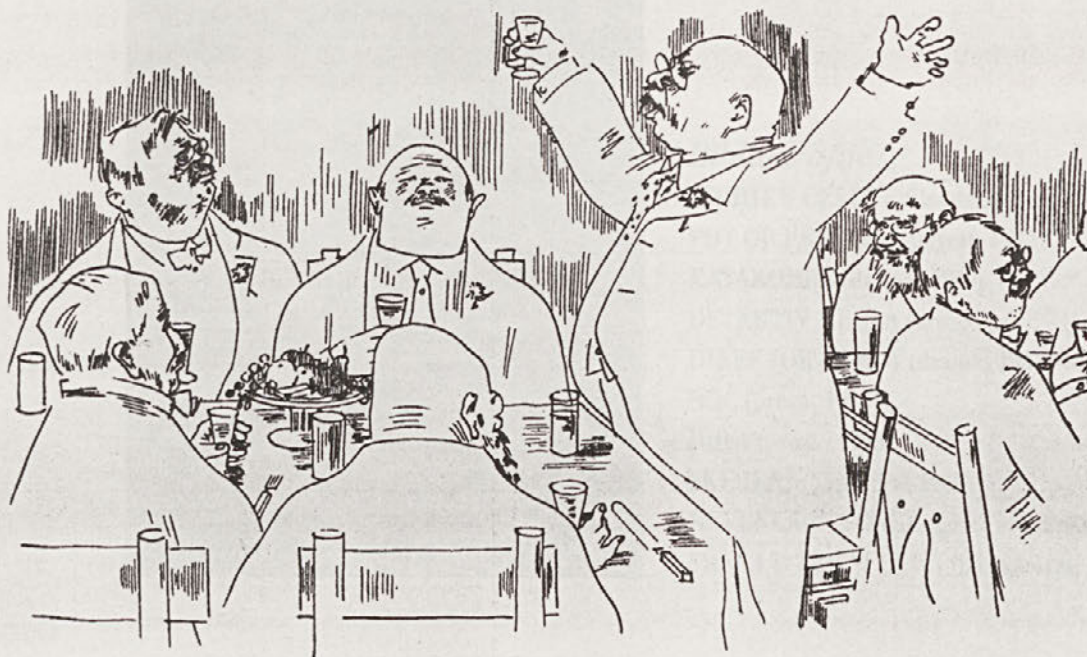
Dramaturg: **BLAŽ LUKAN**

Scenografka in kostumografka: **JANJA KORUN**

Izbor glasbe: **IVO MEŠA**

Lektor: **MARIJAN PUŠAVEC**

Korepetitor: **MIRO PODJED**



Vodja predstave **SAVA SUBOTIČ** • Šepetalka **ERNESTINA DJORDJEVIČ** • Razsvetljava **RUDOLF POSINEK** • Krojaška dela **ADI ZALOŽNIK, MARJANA PODLUNŠEK** • Frizerska dela **MAJA DUŠEJ** • Odrski mojster **MIRAN PILKO** • Rekviziti **FRANC LUKAČ** • Garderoba **AMALIJA BARANOVIČ, MELITA TROJAR** • Ton **STANKO JOST** • Tehnično vodstvo **VILI KOROŠEC**

PREMIERA: 25. NOVEMBER 1994



ože Kranjc je bil rojen 4. 3. 1904 v Borovnici.

Po končani gimnaziji je študiral na Visoki šoli za trgovino in promet v Zagrebu, nakar je nastopil službo profesorja na Državni dvorazredni trgovski šoli v Ljubljani. Med okupacijo je bil najprej v zaporih po Italiji, nato pa je leta 1944 iz Trsta prišel v partizane. Do upokojitve je bil profesor na Srednji gospodarski šoli v Ljubljani. Umrl je 7. 7. 1966 v Ljubljani. Kot pisatelj je sodeloval v različnih časopisih in revijah (Domači prijatelj, Svoboda, Ljubljanski Zvon, Modra ptica), urejal je reviji Drama in Klas, med leti 1933-36 je skupaj z Milanom Skrbinškom vodil založbo Drama, po vojni pa je objavljial v glavnem prozo za mladino (v revijah Pionir in Ciciban).



Bibliografija:

- LJUDJE S CESTE ("film dveh dni", 1931)
- POT OB PREPADU (povest, 1932)
- KATAKOMBE (drama, 1933)
- DETEKTIV MEGLÁ (komedija, 1934)
- DIREKTOR ČAMPA (drama, 1935)
- NOČ (proza, 1937)
- DRVA (proza, 1938)
- SKEDENJ (komedija, 1939)
- NEVENKA IN SONCE (igrice za otroke, 1954)
- SREČA V TEMNI ULICI (izbor novel, 1955)



Blaž Lukan

PRODAJATI MEGLO, ISKATI RESNICO

(o Kranjčevi komediji Detektiv Megla)

Kranjc je predstavnik generacije "pred zaprtimi vrati", kot je o njem v nekrologu zapisal France Novšak (Delo, 8. 7. 1966), generacije, ki v naši literarni zgodovini, kot pravi Novšak, še ni pravično ocenjena. Kranjc se je v svojem pisanju ukvarjal s tako imenovanim "malim človekom", z ljudmi "z dna", "s ceste", z družbo "ob prepadu"; hotel je biti nekakšna pisateljska vest družbe, kot pravi Novšak, in s svojim kritičnim odnosom je družbo pravzaprav pripravljaval na neizbežno revolucijo... V njegovi literaturi je opazen vpliv Hamsuna, Gogolja, Gorkega in predvsem Cankarja; Cankarjev vpliv pa je še posebej očiten v dramatik. Kranjc je napisal štiri drame ter nekaj iger za otroke. Katakombe so socialna igra o ljudeh z družbenega dna v treh dejanjih in niso bile nikdar uprizorjene. Detektiv Megla je bil uprizorjen v ptujskem gledališču leta 1939 v režiji Frana Žižka. Anton Slodnjak se v Obrazih in delih slovenskega slovstva (Ljubljana, 1975) čudi, da se Detektiv Megla na odru ni tako uveljavil, "kakor bi bilo pričakovati glede na

duhovito zasnovu in dosledno izvedbo". Uprizoritev je imela samo dve ponovitvi. Uspešnejši je bil Direktor Čampa, igra iz šolskega življenja, v katerega je ob uprizoritvi v ljubljanski Drami (v sezoni 1935/36) posegla celo cenzura in igro prepovedala za šolsko mladino. Uprizoritev je zrežiral Milan Skrbinšek, imela pa je 14 ponovitev. Direktor Čampa je bil uprizorjen še enkrat in sicer v mari-borski drami v isti sezoni v režiji Jožeta Koviča. Zadnja Kranjčeva igra je komedija Skedenj, ki so jo uprizorili v gledališču na Ptuj v sezoni 1937/38 v režiji Jožeta Borka. France Vodnik v nekrologu ob Kranjčevi smrti (Naši razgledi, 30. 7. 1966) navaja podatek, da so eno izmed njegovih iger igrali tudi v Beogradu.

Literarna zgodovina omenja Kranjca le bežno in to v poglavju o socialnem realizmu. Anton Slodnjak v Slovenskem slovstvu (Ljubljana, 1968) o Detektivu Megli zapiše, da ga je Kranjc zasnoval bolje kot Direktorja Čampo in "dosledneje izdelal. V obeh primerih pa se je sam ogoljufal za večji umetniški uspeh, ker je obe zasnovi prenatrpal z motivi." (str.



H. Smrekar: Kranjski deželni zbor 1903-1910

416) Lino Legiša v *Zgodovini slovenskega slovstva* (Ljubljana, 1969) zapiše, da je Kranjc "precej uspešno izpeljal gogoljevsko komedijo zmešnjav Detektiv Megla..." (str. 379) Taras Kermauner, ki se najizčrpnije ukvarja s starejšo slovensko dramatikom, v svojih spisih omenja samo Kranjčeve Katakombe in Direktorja Čampo, torej drami, ki sta očitno postali edini tehtni Kranjčevi referenci. Skupaj s Slodnjakom se lahko tudi sami začudimo dejstvu, da Detektiv Megla ni bil na slovenskih odrih uprizorjen večkrat. Gledališko "uporaben" se namreč zdi na različne načine: kot čista komedija gogoljevskega tipa; kot nekakšno zvesto nadaljevanje Cankarja oziroma tudi kot duhovita parodija nanj; kot večno aktualna satirična igra, ki je mogoče nanjo prilepiti tekoča politična razmerja; kot igra, ki se duhovito poigrava z žanrom detektivke, gotovo ena prvih v slovenski dramatik; končno pa tudi kot angažirana socialna komedija s kombinacijo "grenko resničnega" in "groteskno spačenega" sveta.

2

Vstopimo v igro kar na način, ki nam ga predlaga njen avtor. Pustimo zaenkrat ob strani uvodni prizor, moralistični prolog, in vstopimo v prostor, kjer se odigra 2. prizor igre. To je "manjša kmetijska soba z dvema mizama, kmečko pečjo, oknom in pobožnimi slikami." Soba torej, kakršnih je v slovenski dramatik obilo, še posebej v Cankarjevih dramah. S pojavom meščanske drame to sobo nadomesti meščanski salon oziroma njegova slovenska varianta. V tej sobi zagledamo štiri moške, ki so se zbrali na seji občinskega odbora, ki vodi in upravlja z majhno sabočevsko občino. Poglejmo si to občino ter ljudi, ki v njej živijo, nekoliko поблиže. Sabočevska občina je nekakšen mikrokozmos, prototip življenja nekega majhnega kolektiva. Ta prototip, ki je pri Cankarju vselej arhetip, torej temeljni vzorec, je pri Kranjcu stereotip, torej značilni primer. Ta občina ima avtonomno upravo in osebe, ki jih zalotimo na začetku igre v kmetijski sobi, so občinski odborniki z županom te občine na čelu. Vendar je ta občina "daleč od mesta", kakor je rečeno v igri, torej daleč od centra moči, od države kot take. Če nekoliko natančneje pomislimo, kje so se odborniki sestali na seji, nam je ta oddaljenost še bolj očitna: odborniki so se namreč sestali kar pri županu doma, v njegovi izbi in ne na občini, v občinski pisarni, torej v nevtralnih upravnih prostorih, kjer domuje država. Kmetijska soba je Andrejčeva, torej v njej domuje župan kot zasebnik, in občutek zasebnosti, privatnosti, ki ga ta prizor vzbuja, je vsekakor avtentičen: odborniki z županom na čelu so oblast v teh krajih, in to oblast, ki jim je dana od države, pa tudi oblast, ki so si jo vzeli sami.

Oglejmo si to oblast nekoliko natančneje; najprej tisto objektivno. Sabočevska občina je del oblastne hierarhije, ki se širi navzdol od deželne uprave, "banovine" oziroma "glavarstva", do občin. Država je od občine oddaljena za količino vmesnih členov in med banovino in občino so prav vsi možni vmesni členi. Oblast, ki jo izvršuje država kot center, je v bistvu najbolj objektivna. Njena objektivnost pa se manjša glede na oddaljenost in je količinsko in kakovostno gledano najmanjša v občini. V občini je najmočnejša subjektivna oblast. Občina je v bistvu država v malem, vendar je v tem primeru posredovanost najmanjša: v sistemu delitve moči v občini ni vmesnih členov in sistem interesov, ki je v državi organiziran kot ideja (ideologija), se v občini kaže v najneposrednejši, "čisti" obliki: med interesom in njegovo izvršitvijo ni več nobenega vmesnega člena, ničesar ni vmes, interes je samo interes.

3

Občina pomeni organizacijsko obliko neke skupnosti, občestva, ki ima pritikline občega: torej nečesa, kar prerašča partikularne interese. Vendar je občina kljub temu samo organizacijska oblika, torej produkt določene geografsko-historične sistematike in statistike. Minil je čas občin kot skupnosti avtentičnih in elementarnih interesov ali celo ideoloških združb. Pri Kranjcu je občina upravna enota in seštevek teh enot da državo v organizacijskem smislu. Tisto, kar je iz njegove občine ušlo, je Ideja. Cankar je še ves v oblasti Ideje: Bog, Narod, Skupnost, Ideja kot modus preseganja stvarnosti. Pri Kranjcu te ideje ni več. O narodu naši junaki spregovorijo samo nekajkrat, pa še to bolj nehote: njihov smoter niso več narodove koristi, "narodov blagor", zdaj gre za "blagor občine", kakor v igri pove učitelj Hlačar. Gre torej za politični blagor skupnosti kot seštevka posameznikov ter za interese tistih, ki to skupnost predstavljajo. Čeprav je tudi pri Cankarju ideja naroda velikokrat uprizorjena v sprevrženi obliki in je v končni posledici samo sredstvo moči, je vendarle zanj temeljna - Cankarju gre vselej za konstitucijo Naroda-kot-Ideje. Pri Kranjcu je ta Ideja sestopila na gola, mrzla tla utilitarne ideje. Narod je mrtev, živijo samo še posamezniki. Ime za Narod postane Država. V državo se stekajo materialni in metafizični interesi državljanov. Država je izpolnitev ideje o narodu, o višji obliki bivanja v skupnosti, bivanja v Enem. Država pravzaprav postane Bog. In odnos državljanov do države se velikokrat izkazuje kot bogaboječnost: samo pogledajmo si odbornike, kako razpravljajo o pismu, ki jim ga je poslala Država. Sabočevska občina je torej primer za sekulariziran (župnik ni več junak tega dramskega sveta), instrumentaliziran novoveški svet, ki se je že usodno odtr-

gal od zemlje, odlepil pa se je tudi od neba. To je svet meščanske demokracije, ki ima to (edino?) dobro lastnost, da ni več absoluten. Cankarjev svet se zdi še absoluten. Kljub volitvam, ki smo jim, denimo, priča na začetku Hlapcev in ki spremenijo politična razmerja v vasi, je Cankarjev svet samo sprevačanje istega, variiranje ene in iste ideje. Če njegovi Hlapci pomenijo relativno absolutno sliko spremenljivosti istega, gre pri Kranjcu za absolutno relativnost istega. Država je res tisto, kar je usodno postavljeno na vrh socialne oziroma oblastne piramide, vendar je prevrtljiva, spodmakljiva, državo je mogoče spodkopati, jo "udariti", zamenjati njeno vsebino. Država je torej samo instrument moči, organizacija (v smislu organov) oblasti, ki ji je mogoče zamenjati telo, pa čeprav si vsakokrat, ko se vzpostavi, nadene videz absolutnega. Država ni več absolutna Ideja, država postane zamenljivi Bog.

Država predstavlja za osebe naše igre center interesa in v njej dosežejo metafizično izpolnitev. Moč, ki jo vzpostavlja država, se najprej manifestira kot konkretna moč (prihajajoča od vlade oziroma iz prestolnice) in se realizira v obliki ukazov, direktiv, napotkov in sugestij, z eno besedo zakonov, ki jih je potrebno brezpogojno izvršiti (saj je v zakonih formulirana ideja oblasti). Ko gre za zakon (ali ukaz, ki je posledica zakona), ni nobenega dvoma, ukaz je potrebno izvršiti preprosto zato, ker ga je potrebno

izvršiti. To je izvirna tautologija, s pomočjo katere operira oblast, in ki je tem izrazitejša, čim večja je razdalja od vrha piramide do njenega dna. Tautologija nastopa vselej v sorazmerju z logiko, z razumom. Na dnu (v temelju piramide) je tautologija najintenzivnejša, razum je praktično na točki nič; in više k vrhu piramide se vzpenjamo, manj je tautologij, več pa logike, razuma. Razum na dnu (v sabočevski občini) nastopi šele post festum v obliki vprašanja: kako izvršiti ukaz, pri čemer pa prislov kakor vselej implicira interes oziroma korist, ki jo bo izvršitev ukaza prinesla. Moč države pa se manifestira tudi v abstraktnem, imaginarnem smislu, v obliki strahu (država je tudi stroj za kaznovanje): bolj gremo od vrha oziroma centra navzdol, bolj se ta moč kaže kot metafizična in več je strahu, ki ga provocira. Kljub taki razdelavi in izpeljavi moči pa je situacija pri Kranjcu (oziroma situacija po vzpostavitvi moderne meščanske parlamentarne demokracije nasploh, v nasprotju s fevdalno ali monarhično absolutno piramidalno strukturo, in tudi v nasprotju z nekaterimi sodobnimi oblikami totalitarnih sistemov) absolutna samo v relativnem smislu, kot smo že povedali, torej nadomestljiva, zamenljiva. To dejstvo seveda v temeljih in temeljito določa izpostavljene predstavnike sabočevske občine. Če so pri Cankarju ti predstavniki še imeli ideale (in skozi ideale se uresničujejo ideje), so pri Kranjcu že povampirjeni in so ideale spremenili v interese, v načine doseganja neposrednih koristi.



H. Smrekar: Poplava - ob istem času suša

Pri Cankarju so bili ljudje še bolj ali manj pohlevni kužki, pri Kranjcu so že volkovi, zveri. Cankar je v primerjavi s Kranjcem paleolitski dramatik, ki je sicer vzpostavil univerzalen arhetip, vendar mu je današnji čas s svojo zapleteno pojavnostjo že ušel, Kranjc pa je moderni dramatik, ki s svojim prepletenim stereotipom ("komedija zmešnjav") elegantno seže v današnji čas. In današnji čas ni več čas arhetipov, naš čas se ne ukvarja več z bistvenim in temeljnim, današnji čas je čas stereotipov, primerov.

5

Cankarjev idealizem je torej nadomestil Kranjčev pragmatizem. Pragma pomeni dejanje, opravke, stvar in osebe Kranjčeve igre v resnici vodijo opravi, posli, koristi. Njihov modus so interesi, ki jih uresničujejo s poslovno pametjo, s pametjo, ki je usmerjena v konkretno dejanje, ne v abstraktno razglabljanje. Instrument pragmatizma je denar. Interes se konec koncev vselej izrazi v denarju, torej v merljivi količini, ki nima prav nič več skupnega z neizmerljivostjo ideje. Metafizični meji sveta naših oseb sta imetje na eni strani in bankrot na drugi. Ne gre več za meje, ki so zaznamovane z bitjem oziroma smrtjo, te meje so bile metafizične in so zdaj mrtve. Zdaj gre za imetje ali ne imetje. Pogoji za lastništvo ali uboštvo pa je denar. Denar je operativno sredstvo, način komuniciranja. Denar ne potrebuje razlage, posredništva, denar je vrednost kot taka, in denar ne pozna metafor (vsaj v Kranjčevi izpeljavi ne). In ker denar ni neka imaginarna, abstraktna, "idealna" konstitutivna moč (tudi ideja ima lahko materialno težo, tudi narod je slejkoprej merljiv, "zaklad", vendar vselej samo kot posledica), pojem denarja vselej implicira tudi pojem individualizma. Cankarjev svet je bil sestav-

ljen iz subjektov, ki pa so se lahko dokončno realizirali šele v objektivnem prostoru kolektiva oziroma ideje (o narodu). Kranjčev svet pa je svet individuumov, torej posameznikov s parcialnimi interesi, ki se zgolj matematično seštevajo v določeno skupnost, kolektiv. Pri Kranjcu nastopajo ljudje z imeni in priimki (pri Cankarju jih lahko velikokrat imenujemo samo po funkcijah: nadučitelj, župnik, delavec, novinar). To je že "nova doba", kakor pravi župan v igri, doba individualizma in pragmatizma, ki pa ju moramo nujno razumeti v njuni sprevrženi obliki, torej kot skrajni egoizem in voluntarizem. Naši odborniki sicer najprej nastopajo v službi odbora, torej upravnega organa sabočevske občine in so poleg tega tudi vaščani Sabočeva, vendar pomeni odbor prej možnost za legalizacijo njihovih sprevrženih partikularnih interesov, kakor pa da bi bil organ za izvajanje občega, splošnega dobrega. Odborniki so na nek način tudi prisiljeni delovati v odboru, saj jim članstvo pomeni predvsem dobro kritje za vse pretekle in prihodnje grehe: odbor lahko razumemo v smislu nekakšne prostozidarske lože ali celo mafijske družine, v kateri je vsak povezan z vsakomer, saj na ta način lažje uresničuje svoje interese, izstopiti iz združbe pa ne more.

Če konkretiziramo, lahko našo četverico odbornikov na tej točki opredelimo karseda radikalno: to so lokalni oblastniki, ki jim gre predvsem za zadovoljevanje lastnih interesov, in pri tem velikokrat sploh ne izbirajo sredstev. Izjave kot "brez nog bo šel domov", "smrdljivec", linč detektiva ipd. - vse to nam govori o ljudeh, ki delujejo skrajno neposredno, nič metaforično ali v rokavicah: njihova volja do moči oz. njihov individualizem gresta preko vsega.



H. Smrekar: Usoda kranjskega učitelja v l. 1918 (1. del)

Kljub temu pa moramo reči, da so ti ljudje "samo" junaki neke komedije. Kranjčev igro lahko razumemo kot drastično izpeljavo Cankarjevih idej v komedijski formi, ali morda tudi kot igrivo sprevrčanje idej tega Kranjčevega vzornika ter banalizacijo in vulgarizacijo njegovih situacij in junakov (iz Hlapcev je Kranjc napravil Butalce), vendar Kranjčevi junaki v njegovi komediji živijo predvsem svoje lastno dramsko življenje.

6

Prihod pisma, ki ga županu piše Država, pomeni za odbornike šok. Pravzaprav pomeni šok dejstvo, ki ga napoveduje pismo. Pismo namreč napoveduje dvoje: v ideološkem smislu je občina spet soočena z državo, njena relativna avtonomija, njena samozadovoljna oblast se nenadoma zamaje; v dramskem oziroma žanrskem smislu pa pismo pomeni, da bo zdaj potrebno delovati, iz inercije oziroma samodejnega toka stvari bo potrebno preiti v akcijo. Ta akcija se najprej zazdi nevhvaležna: pri odbornikih sproža sama vprašanja, vzbuja nelagodje in strah. Toda župan občine ne bi bil župan, če ne bi bil sposoben nepričakovanih obratov (kar bomo videli tudi na koncu): prihod zločinca, ki ga napoveduje pismo, morajo izkoristiti sebi v prid, njihovo dejanje jih bo pravzaprav identificiralo, individualiziralo, njihovo občino bo dvignilo iz anonimnosti in od države lahko pričakujejo bogato nagrado. Zločinec, ki ga napoveduje pismo, tako ni več nesreča za občino (in tiste njene občane, ki nekaj imajo, saj tistim, ki nič nimajo, zločinec ne more škoditi), temveč njena sreča. Zločinec, o katerem govori pismo, je apriorno dejstvo. Pismo je ukaz, ki narekuje takojšnjo izpolnitev. Ni važen zločin; sploh pa se o tem ne razpravlja, kadar gre za politični zločin. Politični zločin je

namreč lahko prav vse: od pripovedovanja političnih vicev do metanja molotkov in načrtovanja državnega udara, torej vse in nič; politični zločin je pač zločin, o katerem odloča država. Kljub temu pa odborniki o pismu na dolgo in široko razpravljajo; in tako je bilo, kot izvemo, tudi že takrat, ko je država predpisala izid volitev. Ukaz je bil jasen, povedo, vendar so se kljub vsemu o njem "dolgo posvetovali". Njihov posvet je bil v resnici globlji, kot se zdi na prvi pogled: šlo jim je za zaščito privatnih interesov. Pismo, ki ga odbornikom pošlje država, namreč pomeni, da se bo treba zavarovati, da bo treba prikriti grehe, da bo potrebno slabo vest, ki je nujna spremljevalka izvrševanja oblasti v taki (majhni) skupnosti, kot je sabočevska občina, preusmeriti nekam drugam, zmanjšati jo na minimum oziroma jo preimenovali: napake in pomanjkljivosti morajo postati kvalitete in zasluge. Oblast gre vedno preko meje in ni oblasti, ki ne bi imela slabe vesti, ki bi jo bilo potrebno prikriti in preimenovali. Razlika je v tem, da nižja je stopnja oblasti, slabše zna skriti vse svoje prestopke (oziroma ji le-teh do neke točke sploh ni potrebno skrivati), in višja je, bolj jih mora znati skriti. Tako je na prvi pogled videti "dolgo posvetovanje" sabočevskih odbornikov kot butalsko razpravljanje o nepomembnih rečeh, ki mu predvsem primanjkuje zdravega razuma, v resnici pa razkriva njihovo globljo vpletenost v oblastna razmerja, ki se razpletajo od prestolnice do zadnje vasi v deželi.

7

V izhodiščno situacijo, ki bi lahko imela povsem dramski razvoj, pa Kranjc poseže z žanrsko intervencijo. Uvede namreč detektiva Meglo. Detektiv pomeni za občino oziroma njene odbornike nekakšnega posrednika oziroma varovalo med



H. Smrekar: Usoda kranjskega učitelja v l. 1918 (2. del)

kolektivom in skrivnostnim gostom, zločincem, obenem pa tudi posrednika med kolektivom in državo. Na ta način se kolektivu ne bo treba neposredno izpostavljati. Odbornikom ne bo potrebno delovati, namesto njih bo šel v akcijo najeti, plačani državni uslužbenec. Odlični sabočevski vaščani si torej najamejo oziroma kupijo mediatorja, ki bo izpeljal njihove namere. Tako odborniki uresničijo svoj pragmatizem, o katerem smo že govorili, kot operativnega sredstva se poslužijo denarja, pri tem pa izrazijo tudi svoj politični oportunizem, preračunljivost v odnosu do države oziroma centra oblasti: odgovornost preložijo na ramena nekoga drugega, sami pa bodo predvsem poželi sadove. Detektiv Megla je torej neke vrste žanrsko varovalo. Ni več kolektivne odgovornosti (kot denimo v Pohujšanju), vse je mogoče projicirati v eno samo osebo, v nekakšno žrtevno jagnje (ki bo nase vzelo vse, kar bi drugače doletelo njih), ki pa ji je to konec koncev celo poklic. V svetu, ki ni več svet (je sekulariziran), žrtevno jagnje ni več razbojnik Peter iz Pohujšanja, temveč je to detektiv Megla, ki mu je raziskovanje zločinov poklic. V detektivu Megli se tako zgodi neke vrste instrumentalizacija žrtevne jagnja, iz Cankarjeve kolektivne drame s tragičnimi nastavki dobimo satirično igro z elementi žanra (detektivke).

Vendar se odborniki zmotijo v nečem bistvenem. Detektiv Megla, ki pride v Sabočevo, je namreč bolj kakor poklican - v občino poslan! Namesto da bi bil detektiv-po-poklicu - torej nekdo, ki se spozna na svoj posel, ki je zanj usposobljen in ga zna profesionalno izpeljati - je detektiv-s-poslanstvom. Najprej nastopi v nekakšni politični funkciji (poslan je od oblasti, od države in ni zasebni detek-

tiv tipa Poirot ali Sherlock Holmes), razkrival bo političnega zločinca in na preži bo za vsakršnim političnim kriminalom, obenem pa prinese s seboj še svojo lastno, privatno insuficienco: s svojo nalogi oziroma njeno uspešno izvršitvijo se želi dokazati, preiti iz anonimnosti v zavest države, doseči povišanje. Tako je tudi detektiv v odnosu do države in tako je njegova funkcija enako pomembna v satiričnem (torej dramskem) kakor tudi v žanrskem (torej tipološkem) smislu. Detektiv Megla je s tem, ko ni čisti detektiv, torej instrument za raziskavo zločina (poklic ostrí vid), ter je politični detektiv, obremenjen s poslanstvom (poslantsvo zamegljuje vid) in še z lastnim, privatnim interesom, antidetektiv, torej nekdo, ki je v igri najbolj omejen (namesto da bi bil najbolj pronicljiv) in ki ga je celo mogoče kar na prvi pogled zamenjati s samim zločincem. Ta zamenjava oz. nesporazum sta za igro usodna, saj se z njima dogodi obrat iz ideološke vsebine v dramaturško, komedijsko formo. Kranjc vse ideološko (socialno, politično, etično) ozadje skoncentrira, dramaturško zgosti okrog nesporazuma, ki je pravzaprav edini in temeljni element komične strategije Detektiva Megle. Obrat iz ideologije v komedijo pa ima tudi drugo skrajnost: v igri postane namreč najbistrejši ravno zločinec. Detektiv Megla tako ostane pred nami kot nekakšen klavrn junak in njegov komični obrazec bi lahko strnili v frazem: kljub temu, da bi rad, ne more. S svojim mankom "nehote" dvigne na površino zločinca, torej Jerneja, ki svoj nenadni presežek učinkovito izkoristi v smislu frazema: kljub temu, da noče, mora. V sečišču obeh frazemov pa lahko končno najdemo tisto resnico, do katere se skuša s pomočjo komedijske forme dokopati Jože Kranjc.



H. Smrekar: Novi svetniki in maliki

Jože Kranjc

KATAKOMBE

Igra v treh dejanjih. (odlomki)

14. prizor.

(Adolf in Martin prideta.)

Adolf: Si sam doma?

Študent: Ni dolgo, kar sem prišel.

Martin: In pismo?

Študent: Oddal sem ga.

Martin: Skrivaj?

Študent: Da.

Martin: Vidite, fanta, takole skrivaj se borimo. Vse je podrt, en sam zamah bi bil potreben in razletelo bi se — pa ni tega zamaha, kakor da nas vse nekdo tišči za vrat.

Adolf: Seveda, seveda, to je čisto jasno.

Študent: Meni je pa tako tesno.

Adolf (se na glas zasmeje).

Martin: Kdaj se boš ti otreseš strahu? Saj razumem: drugod si rasteš, druge misli so ti vlivali — ampak zdaj je že čas, da se odrečeš preteklosti. Kdor je v katakombah, ne sme ven.

Adolf: Dobro si rekel. Tu so katakombe in mi smo nekaki kristjani dvajsetega stoletja.

Martin: Študent, zapiši si enkrat za vselej v svoje srce: tu so katakombe, tam pa je drugi svet. Iz katakomb se je prevrnila doba nekoč, danes so katakombe spet polne, doba se mora spet prevrniti iz njih. Seveda, če bodo katakombe prav tako polne močnih ljudi, kakor so bile takrat.

Adolf: Tako je. Toda današnji časi so drugi. Zahtevajo previdnost in politiko...

Študent: Politiko?

Adolf: Po ovinkih mesto naravnost. Izogibati se nevarnosti in priti do cilja okrog.

Martin: Adolf, to ne drži. Potemtakem naj se zapremo tu doli, križem rok naj sedimo in čakamo odrešenja? Od kdaj tako misliš?

Adolf: Ne mislim... ampak rekel sem. Kar tako sem rekel. Saj drugače vendar veš, da me je zgolj razum. Cilj imam pred seboj. Da ga dosežem, storim prav vse in vse žrtvujem.

Martin: Nič ovinkov ni treba takrat, kadar je pot jasna. Delati je treba in nekaj storiti.

Študent: Moj oče pride sem.

Martin: Kaj te tako skrbi. Stopil boš predenj in boš dejal: Oče, konec! Pa bo.

Študent: Da, stopil bom predenj in tudi pred mater in bom rekel: Ne grem od tod.

Martin: No vidiš, ali ni stvar čisto lahka?

Študent: Res, čisto lahka je.

Martin: No, Adolf, zvečer pa gremo s teboj. O, mi ti bomo napravili veselico. Še okrog prijateljev bom šel — vse naj gre danes v gledališče.

Adolf: Tako... Da... Kako sem že hotel reči: rajši vidim, da me počakate tu.

Študent: Da ne bi šli gledat?

Adolf: Saj veste, kako bo. Buržuazija, meščani, napudrane dame... Saj ne spadamo mi v to družbo. Če moram že jaz iti — zakaj bi hodili vi? Predstave bo konec — jaz pa pohitim k vam.

Martin: Kaj mene briga buržuazija! Zakaj bi ne šel? Za nalašč bom šel, bom vsaj videl obraze, kakor praviš, napudrana lica, ha, ha...

Študent: Saj bomo kupili vstopnice.

Adolf: Ne gre za to. Toda jaz bi rajši, da ta trenutek proslavimo mi zase, čisto intimno...

Martin: Saj ga bomo. Po predstavi pridemo vsi k tebi in boš šel z nami.

6. prizor.

(Zunaj zaškripljejo tla, Marjeta prisluhne, steče narahlo po stopnicah in pripre vrata. Pogleda, zapre in se obrne.)

Marjeta: Policija.

Martin (skoči pokoncu): Hudiča! (Mimogrede privleče izpod svoje blazine šop papirjev, vzame, kar je njegovega, in steče v kuhinjo.) Me ni več. Odšel sem že pretekli teden.

7. prizor.

(Trkanje, "Naprej". Vrata se odpro. Stražnik in detektiv. (Kjer je malo igravcev, naj pride samo stražnik.)

Stražnik: Dober večer.

Detektiv (se huli med posteljami, prestavlja knjige, časopise, Tomaž, Senica in študent mimično izražajo, prvi jezo, drugi zasmeh, tretji strah, ki se mu posebno kaže v tem, da mu pogled neprestano uhaja proti kuhinjskim vratom, kar detektiv enkrat opazi in nato motri študenta).

Tomaž: Bog ga daj, kaj pa ste dobrega prinesli?

Stražnik: Ali ne stanuje tu neki Martin Kovač, tajnik razpuščenih delavskih strokovnih organizacij?

Tomaž: Da, to se pravi, stanoval je pri nas.

Detektiv: Do kdaj?

Tomaž: Marjeta, kdaj pa se je prav za prav izselil?

Marjeta: Čakaj no, Senica, ali se ti spomniš?

Senica: Čisto natanko vem, zdi se mi, da je šel zjutraj, in, če ni šel pred večerom, je šel pa ponoči.

Detektiv (Ganezaupno pogleda): Kateri dan mislim.

Senica: Dni pa ne razločimo tu doli. Vsi so enaki, elektrika gori v petek in svetek; en tak dan je šel. Stražnik (ki je zapisoval): Kam pa je šel?

Tomaž: Šel je... kam je že rekel, da gre?

Marjeta: V Borovnico je šel in še dalje proti Laškem... Pa zelo mudilo se mu je.

Detektiv (hoče v kuhinjo, na kar ga je pripravil študentov pogled).

Marjeta (nenadoma razburjena): Kaj hočete tam?

Detektiv: Gospa, služba je služba. (Gre v kuhinjo in se razočaran vrne.)

Stražnik: Lahko noč. (Odideta.)

Detektiv: Tudi tu ga ni.

Senica: Je že tako na svetu.

Stražnik: Lahko noč.

(Kratka pavza.)



“HOTEL SEM UPRIZORITI POLITIČNO GROTESKO!”

krstni uprizoritvi Detektiva Megle v gledališču na Ptuju v sezoni 1938/39
pripoveduje njen režiser, Fran Žižek.

“Ptuj je bil pred več kakor pol stoletja pomembna postojanka v razvoju slovenske gledališke avantgarde. Takrat smo bili v Sloveniji štirje, nekakšen kartel levo usmerjenih gledališčnikov: Ferdo Delak, Bratko Kreft, Bojan Stupica in jaz. Ko sem prišel na Ptuj, je bil zame kot začetnika največji problem - ob tem, da sem imel določeno vizijo modernega gledališča - najti odgovarjajoč repertoar. Ta bi moral po eni strani biti slovenski, po možnosti izviren, po drugi strani pa bi moral ponujati možnost modernega izraza. Tedaj sem bil velik nasprotnik iluzionističnega teatra. Moj “ailuzionizem” se je izražal v kritiki simbolizma, ki ga je gojilo tedanje gledališče - od Piscatorjevega “mašiniizma” do Burianovega skoraj surrealizma. Jaz sem odklonil vsak iluzionizem, iskal sem novo obliko teatra, in pri tem mi je bila najpomembnejša akcija igralca - po možnosti brez vseh pripomočkov, scenografije, rekvizitov -, ki je včasih spominjala celo na pantomimo. Teksta nisem negiral in tekst ter dramaturgija sta pomenila temelj mojega gledališča. Pri izbiri repertoarja sem vedel, da ga mo-

ram navezati na tradicijo in prva stvar, ki sem jo uprizoril, je bil Matiček. Zdel se mi je namreč bolj svetovljanski od Županove Micke. Naslednji je bil Cankar. Pri njem mi je bila najbolj mikavna Lepa Vida, ki je bila malo uprizarjana, saj zanj niso našli pravega prijema. Tretja naloga je bila najti izvirno dramo. S tem v zvezi moram omeniti, da je bil tedaj Ptuj, skupaj s celo Slovenijo, ogrožen, na pragu vojne, tu je bila tudi močna kolonija Nemcev; po drugi strani pa je bil žrtev poniglave slovenske politike, ki se je Nemcem uklanjala, obenem pa se je šla tudi svoje igrice. V tistem času smo bili tik pred volitvami in to se mi je zdela posrečena priložnost, da sem se odločil ravno za Detektiva Megló. Drugi Kranjčevi teksti - Direktor Čampa, Skedenj - me niso zanimali. Kranjca nisem osebno poznal in mislim, da si tudi ni ogledal predstave, vsaj jaz ne vem za to.

Tekst Meglé mi je prinesel moj prijatelj Emil Smašek. Iz te igre sem hotel napraviti politično grotesko, ki bi razkrila tedanje stanje. V scenografijo za predstavo sem v nasprotju s statičnim realizmom,



J. Kranjc: Detektiv Meglá. Ptujsko gledališče, sezona 1938/39. Režija: Fran Žižek.
Vir: Zbornik Ptujsko gledališče 1786-1958, Pokrajinski muzej Ptuj 1988.

škatlastim iluzionizmom, celo naturalizmom, ki je vladal na takratni sceni, vnesel gibanje, kinetiko. Vse se je moralo neprestano vrteti in gibati. Oder je bil skorajda prazen, z najnujnejšimi rekviziti, ozadje pa so predstavljala tri vrteča se vrata. Za tista vrata so se ljudje skrivali, si prisluškovali, nenadoma vstopali na prizorišče in odhajali z njega itn. S tem sem ustvaril skorajda nekakšen mizanscenski "furiozo". Dramo sem skušal razbiti na majhne prizore, slike, in že tedaj, čeravno Brechta še nisem dobro poznal - videl sem samo Burianovo uprizoritev Brechtove Opere za tri groše - sem uvedel epski princip gledališča. V predstavi sem nastopil tudi sam kot režiser (nastop režiserja predpisuje že sam avtor, op. B. L.), kar pa tedaj ni bila več nobena novost. Na začetku sem predstavil igralce, konec drugega dejanja, ko je postala komedija tako "turbulentna", da so se vsi nastopajoči med seboj pobili (v uprizoritvi sem parodiral kriminalko oz. detektivko), pa sem mrtve znova obudil, in to s pesmijo Gomila rodoljubov, za katero je verze napisal proletarski pisatelj Tanc (Tone Maček) in ki je imela značaj songa. Predstava je

bila skoraj kabaret (igralci so bili tudi izrazito našminkani; oblečeni so bili v mestne kostume, v frake s cilindri - op. B. L.) in na koncu smo skupaj zapeli pesem Slovenec sem (ki jo prav tako predpisuje že sam avtor - op. B. L.).

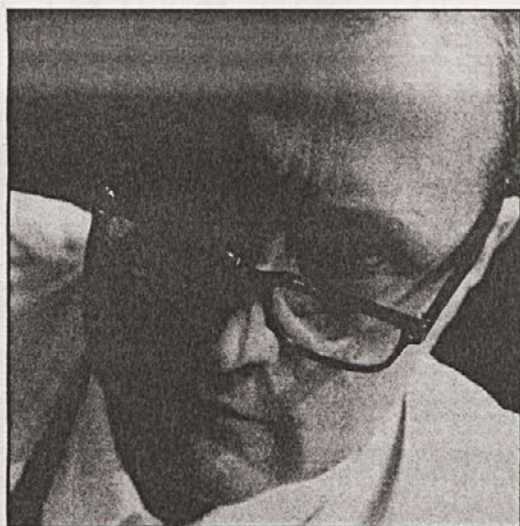
Detektiv Meglá je imel dve ponovitvi, eno predstavo pa smo odigrali v gostilni Bračič. Več ponovitev takrat ni bilo mogoče odigrati, saj na Ptuj ni bilo več občinstva. Poleg tega je bilo moje gledališče ožigosano kot komunistično gledališče in večkrat sem - tako je bilo recimo z uprizoritvijo Matička, ki sem si ga zamislil kot revolucionarno kombinacijo z izvirnim Beaumarchaisom, vendar sem moral zaradi tega, ker je bil Ptuj takrat še precej fevdalno mesto, vse dodatke umakniti in uprizoriti "ponižnega" Matička - prišel navzkriž z oblastjo oz. cenzuro in moje ime se ni smelo pojavljati na lepakih. Študentje so, recimo, imeli prepoved obiska naših predstav. Lahko rečem, da je bilo ptujsko gledališče v tistem času angažirano bolj kakor vsa druga slovenska gledališča. In Detektiva Meglo so na Ptuj dobro sprejeli."

Zapisal B. L.



FRANCI KRIŽAJ

Po zdaj že pregovornem reku "Prišel, Videl, Ostal", se režiser Franci Križaj tokrat predstavlja kot iniciator novega vala političnega gledališča. Njegova funkcija režiserja ostaja sicer tudi v primeru "Meglá" nedvoumna, čeprav je potrebno izpostaviti, da je tokrat bolj kot kdajkoli zamegljena in misteriozna njegova strankarska opredeljenost. Opazovalci celo trdijo, da tandem Križaj-Lukan nikakor ni zgolj stvar naključja, ter da je v ozadju slutiti delovanje velikega Botra, ki vodi celotno akcijo.



BLAŽ LUKAN

Po zdaj že pregovornem vzkliku "Prišel, Videl, Odšel", ki se je takrat še umetniškemu vodji ob odhodu iz celjskega gledališča izvil iz prsi, se zdaj dramaturg Blaž Lukan vrača na "kraj zločina" s tajno nalogo, ki je na tem mestu nikakor ne moremo in tudi nočemo razkriti. Naj bo dovolj le namig, da se tokrat v SLC Celje pojavlja s psevdonimom "Detektiv Meglá", njegova tajna celjska misija pa bo vsaj delno, če ne že v celoti, razkrita javnosti ob premieri, ki bo po vsej verjetnosti dobila dimenzije nove kulturno-politične afere na Slovenskem.

Upravnik: Borut Alujevič
Umetniški vodja: Primož Bebler
Režiser: Franci Križaj
Dramaturginja: Marinka Poštrak
Lektor: Marijan Pušavec
Vodja programa: Anica Milanović
Tehnični vodja: Vili Korošec

Igralski ansambel: Zvone Agrež, Bruno Baranović, Janez Bermež, Peter Boštjančič, Tomaž Gubenšek, Davor Herga, Renato Jenček, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Vesna Maher, Miro Podjed, Stane Potisk, Darja Reichman, Igor Sancin, Jana Šmid, Bojan Umek, Nataša Zupančič Konc.



 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

SLG Celje, Gledališki trg 5, 63000 CELJE

tajništvo: 063/441-861
vodja programa: 441-814
blagajna: 25-332 int. 208
fax: 063/441-850

Gledališki list SLG Celje, sezona 1994/95, številka 2

Predstavniki: Borut Alujevič

Gledališki list uredil: Blaž Lukan

Lektor in korektor: Marijan Pušavec

Oblikovalec: Jože Domjan

Fotografije: Damjan Švarc

Naklada: 1000 izvodov

Tisk: Marginalija d.o.o.