

PARTIZANSKA DRAMATIKA (1941–1945)

Gašper Troha

Trzin

Med drugo svetovno vojno se je v partizanih razvila presenetljivo obsežna gledališka dejavnost, ki je vplivala na nastanek številnih dramskih tekstov. V tem članku skušam opisati njihovo podobo na podlagi analogije s commedio dell'arte, ki se omejuje na tipičnost oseb in situacij. Stalnost osnovne sheme s sedmimi tipi sicer napeljuje na domnevo, da je bila ta dramatika ideološko cenzurirana, a nekateri kompleksnejši teksti, ki se bližajo tradicionalni meščanski drami, prej dokazujejo, da je šlo za posledico razmer in prepričanj piscev.

Partisan drama (1941–1945). *There was lively theatrical activity in the partisan army during the Second World War, which also stimulated the production of a number of theatrical texts. This article deals with the structure of these texts by using an analogy with the commedia dell'arte, which is limited to fixed characters and situations. The stability of the structure, having seven characters, at first glance suggests, that this production was under the strict censorship of the communist ideology; however, some texts present a more complex form that resembles traditional bourgeois drama and hence show that we should rather understand this structure as a result of the genuine beliefs of the authors.*

Uvod

S partizansko dramatiko sta se podrobneje ukvarjala Viktor Smolej v *Zgodovini slovenskega slovstva VII* (1971) in Ferdo Fischer v študiji *Partizanska dramatika* (1966), ki jo je kasneje povzel v *Spremni besedi* k izboru partizanskih iger z naslovom *Težka ura* (1967). Oba ugotavljata, da je glavni namen partizanske dramatike agitacijsko-propagandni, kar večinoma onemogoča, da bi razvila polnokrvne značaje in tradicionalni dramski konflikt, saj v tem primeru postane izid negotov in večsmiseln, na kar propagandni oddelek glavnega štaba partizanske vojske ni mogel pristati. Osebe v partizanski dramatiki so tako povečini tipi, ki omogočajo najlažjo produkcijo in recepcijo. Poleg tega so agitke, kot bom v nade-

ljevanju imenoval te tekste partizanske dramatike, morale bolj ali manj slediti ustaljeni shemi, saj so s tem najlažje zagotovili enotnost ideologije, ki je propagirana v njih, in njeno skladnost s trenutno partijsko linijo. Vse to napeljuje na tezo, da med partizansko dramatiko in *commedio dell'arte* obstajajo nekatere analogije. Te so bržkone v dejstvu, da lahko pri obeh detektiramo strukturo stalnih tipov in tipičnih situacij, zato bomo v nadaljevanju skušali poiskati in opisati to stalno shemo partizanske agitke. Že na samem začetku pa je treba opozoriti na dejstvo, da izhajata *commedia dell'arte* in partizanska agitka iz povsem drugačnih zgodovinskih kontekstov in sta zato tudi v marsičem različni. Če je bila *commedia dell'arte* v srednjem veku in renesansi oblika zabave, ki je skušala na oder pripeljati elemente vsakdanjega življenja, je agitka propagirala podobo sveta, ki je bila konstrukt partizanskega gibanja oz. njegovega vodstva. Po osnovnem namenu sta si torej diametralno nasprotni. Medtem ko skuša *commedia dell'arte* s komiko relativizirati zamejene družbene vloge, jih agitka vzpostavlja.

Opredelitev pojma

Fischer in Smolej pod terminom partizanska dramatika združujeta pregled gedališkega delovanja in dramskih tekstov, ki so jih pri tem uporabljali. Razlog za to Fischer razkriva v *Spremni besedi k Težki uri*: »Partizanska dramatika, ki zajema tudi vse druge odrske oblike, bi bila netočen izraz za ta prizadevanja. (...) Tu so se povezali vsi odrski elementi, od komisarjevega govora do lirične pesmi, ki je s svojim recitativom pogosto pomenila višek prikazanih točk« (Fischer 1967, 160).

Smolej zato za partizanske dramske tekste uporablja izraz skeč. »Miting so zaključevali igrani prizori ali enodejanke, malokrat resni, večinoma smešni. Zanje se je ustalilo ime skeč. Pomenilo ni nič drugega kot kratek odrski prizor, nič daljši od povprečne enodejanke, tudi če je na videz štel dvoje ali troje dejanj, ker je dejanja sekalo samo menjavanje prizorišč ali nakazan časovni razmik« (Smolej 1971, 281). Skeč, »kratko dramsko delo, posebno za kabaret, večidel z ironično poanto« (*Literatura* 1977, 226), morda zajame večino ohranjenih besedil, a obstajajo redki daljši teksti (npr. Zupanovo *Rojstvo v nevihti*) in zborne recitacije, sestavljene iz odlomkov pesmi ali celo političnih govorov, za katere ne moremo uporabiti te oznake. Termin skeč je torej preozek, saj ne zajame daljših tekstov in oblik, ki mejijo na lirsko literarno vrsto.

Ferdo Fischer omenja tudi izraz reportaža. »Na višji razvojni stopnji je bila jedro partizanskega odra zborna recitacija ali 'reportaža', kot so jo imenovali partizani. V izrednih okoliščinah partizanskega življenja je nadomestovala dramo« (Fischer 1967, 160). Leksikon *Literatura* jo definira kot »poročanje o aktualnih dogodkih v besedi in sliki, za časopis, radio, televizijo; r. mora stvarno, učinkovito posredovati tisto, kar je reporter kot priča dogodkov neposredno doživel, v tem smislu lahko uporablja lit. sredstva (opis, dialog, dramatičnost ipd.) in postane lit. zvrst« (*Literatura* 1977, 207). Reportaža se na prvi pogled zdi primeren termin, saj so

obravnavani teksti prikazovali sočasno dogajanje. Pogosto so nastajali kot reakcija na realne dogodke, v katerih so bili avtorji neposredno udeleženi, a reportaža v osnovi predstavlja pripovedni žanr in je že zato neprimerna za označevanje dramskih besedil. Fischer sicer navaja, da je bila reportaža med partizani oznaka za zborni recitacijo, a bi morali v tem primeru iskati vzporednice med njima v okviru vzpostavljanja posredniškega komunikacijskega nivoja in s tem približevanja pripovedni literarni vrsti, kar bomo natančneje razložili v nadaljevanju (prim. Vprašanje zbornih recitacij).

Skupna lastnost partizanskih dramskih tekstov je agitacija, ki napeljuje na termin agitka. Srečamo ga pri Fischerju (*Spremna beseda*), kjer pa ne označuje besedila partizanske dramatike, ampak tekste predvojnega Delavskega odra, ki so jih pisali Tone Čufar, Rudolf Golouh, Jože Moškrič in Bratko Kreft. Izraz agitka torej med in takoj po II. svetovni vojni ni pomenil oznake za partizanske tekste. Leksikon *Literatura* (1974) tako sploh nima gesla agitka. Njegovo prvo definicijo najdemo šele v *Mali literarni teoriji* iz leta 1976:

»AGITKA (lat. agitare = podžigati, razgibavati) – agitacijska igra/dram. knjiž. vrsta; ponavadi kratka, s poudarjeno družbeno, celo politično aktualno tendenco: gledalca npr. spodbuja za sodelovanje v soc. revoluciji ali za izgrajevanje socialistične družbe. Kot lit. vrsta z lastnim poimenovanjem se je izoblikovala med sovjetsko oktobrsko revolucijo, pri nas zlasti med NOB – v obliki skeča in takoj po vojni. Ker je idejno jasna in stremljeva v kar se da enoznačen, učinkovit konec, ponavadi ne prenese dolžine, z idejo se ji mudi« (Kmecl 1976, 267).

V tej definiciji jo avtor povezuje s skečem, ki je bil med partizani uveljavljen izraz. Kmecl stoji na prehodu, ko je termin agitka že prodiral v naš prostor, najverjetneje iz ruske literarne teorije, a so ga še vedno povezovali s skečem, tako da je partizanska dramatika v *Mali literarni teoriji* obdelana v okviru skeča.

Dokončno se agitka kot termin za partizansko dramsko produkcijo uveljavi v osemdesetih. Iz tega časa obstajata dve definiciji. Prva je bila objavljena v *Rečniku književnih termina* (1985). Ker pri ostalih jugoslovanskih narodih dramski teksti v partizanih niso bili pogosti, v Beogradu so npr. po osvoboditvi igrali Klopčičevo *Mati*, ta definicija veže agitko na poezijo, sicer pa navaja vse lastnosti, ki jih srečamo že pri Kmeclu. V slovenskem prostoru je agitko opredelil Andrej Inkret v *Enciklopediji Slovenije* (1987). Ta definicija omili Kmeclovo določilo dolžine, saj razume agitko kot »delo krajšega obsega«, in jo postavi za žanrsko poimenovanje produkcije med NOB. »Pri nas se je uveljavila zlasti med NOB in v prvih letih po 1945« (*Enciklopedija Slovenije* 1987, 17).

Termin agitka zajame vse dramske zvrsti od skečev in enodejank do daljših dram, pa tudi zborne recitacije, saj znotraj dramske vrste ni ozko določena. Obenem vse te loči od ostalih točk mitingov (songov, zborovskih pesmi, političnih govorov...), ki jih ne moremo razumeti kot literarna besedila, ter izpostavlja njihovo temeljno značilnost, ki je agitacija oz. propaganda idej NOB.

Zvrstna opredelitev agitke

Vojna in njene razmere navadno potisnejo v ozadje umetniško in kulturno dejavnost, saj gre za dogajanje, v katerega se vključujejo bolj ali manj profesionalni vojaki. Druga svetovna vojna je s svojo globalnostjo mobilizirala širše sloje prebivalstva, med katerimi so bili tudi intelektualci in kulturniki. Razvoj umetnosti, znotraj katere je gledališče v najtežjem položaju, saj zahteva obsežen teaterski aparat, je po mnenju raziskovalcev na meji verjetnega. »Gledališko življenje v partizanskih enotah, posebej pa še delo Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, je bilo prav gotovo eno izmed najbolj nevsakdanjih, enkratnih in neponovljivih dogajanj v letih naše revolucije. Mnogi, tudi tuji poznavalci, se sprašujejo, kako je bilo ob takih pogojih vse to mogoče?« (Moravec 1979, 56). Ustvarjalne možnosti opisuje Matej Bor:

»Prvi koncept Raztrgancev sem začel pisati novembra meseca 1943 v Vavti vasi, kjer je bil tedaj štab XV. divizije. Toda tistih deset dni, ko smo taborili ob Krki nekaj kilometrov od Novega mesta, iz katerega so venomer izpadali proti nam Nemci in domobranci, je bilo kaj malo primernih za zbrano delo. Napisal si prizor, pa si moral pospraviti šila in kopita ter se v razmajanem čolnu umakniti čez Krko, ker so se na tej strani pojavili Nemci; komaj si na oni strani ošpičil svinčnik, ali ti ne pride novo povelje: Nazaj čez Krko! Domobranci prodirajo od Prečne ob levem bregu!« (Bor 1946, 10).

Ti pogoji so se odražali v obliki tekstov. Večina je zelo kratkih, pogosto so bili igralcem dani le osnovni napotki v ustni ali pisni obliki. Smolej poroča o skeču *Borba* Sergeja Vošnjaka, da je nastal leta 1942 pri Novem mestu, ko je avtor dal igralcem ustne napotke in zapisano vložno pesem. Dve leti kasneje je po neki improvizaciji ta skeč zapisal neznan avtor in ga objavil pod Vošnjakovim imenom. Zapisan primer zgolj nakažane agitke je *Obisk* Majde Šilc. Ta namreč obsega le dve strani, čeprav ima kar tri dejanja. Prvo vsebuje deset vrst dialoga in štiri didaskalij, drugo dejanje stran in pol, tretje pa le pet vrst.

Vse to zahteva uporabo tipov, ki so v dramatiki priljubljeni iz več razlogov. »Prvi razlog verjetno izhaja iz proizvodjalne ekonomije, posebej v teaterskih praksah, ko je dramatik prisiljen pisati za gledališče tako rekoč iz dneva v dan (npr.: Molière)« (Kralj 1988, 70). Partizanska teaterska praksa je bila v veliki meri prav to. Do leta 1944 razmere niso dopuščale stalnega dela in je bilo treba zato napisati čim več v kratkih premorih med hajkami, po ustanovitvi SNG, ko je trajnejše osvobojeno ozemlje omogočalo kontinuirano delo, pa je bila ogromna potreba po tekstih, saj se je zdelo, da jih je vedno premalo. Sprva so te težave reševali tako, da je agitke pisal lahko vsakdo. Kasneje se je pokazalo, da s tem trpi kvaliteta tekstov in da ti postajajo nepredvidljivi. Njihova agitacija ni bila vedno pravilno usmerjena, zato so v glavnem štabu leta 1944 na pobudo Borisa Kidriča pisali natečaj za odrska besedila in osebno naročili nekaterim, naj bi jih pisali (Smolej 1971, 282 – 284).

»Drugi razlog je prepričljivost teh dramskih oseb v aktu recepcije: tipi so namreč nastali v procesu abstrahiranja kot primeri značilnega člo-

veškega vedenja v takšnih ali drugačnih situacijah, zato jih bodo tudi manj izobraženi gledalci zlahka prepoznali in razumeli. (...) V ta namen je treba marsikaj žrtvovati, predvsem vsako kompleksnejšo značilnost, ki bi vodila v nepredvidljivost« (Kralj 1988, 70). Lastnosti tipov, ki jih omenja Lado Kralj, so ustrezale zahtevam, ki sta jih pred partizanske pisce in igralce postavljala tedanji čas in vodstvo. Agitacija je morala zajeti kar najširši krog ljudi in ostajati na partijski liniji, kar je bilo najlažje doseči s stalnimi tipi.

Zmagoslavje tipa je naslov poglavja, v katerem Kralj obravnava *com-medio dell'arte*. Denis Poniž v svojem učbeniku o komediji in mešanih dramskih zvrsteh govori o razvoju *commedie dell'arte*, da je bila »na začetnih stopnjah svojega razvoja pravzaprav sinteza čistega ljudskega, spontanega in improviziranega gledališča z nekaj prviniami poznoantičnega rimskega profesionalnega oz. polprofesionalnega gledališča, ki pa se je že močno oddaljilo od zgolj 'scenske' umetnosti, saj so v njem začeli prevladovati spektakelski in drugi množično zabavni prijemi« (Poniž 1995, 124). Zdi se, da beremo opis razvoja partizanskih agitk, ki so izšle iz spontane ljudske ustvarjalnosti, ki je kasneje (po prostovoljni mobilizaciji kulturnih delavcev l. 1943) sprejela profesionalne in polprofesionalne pobude.

Danes se lahko ukvarjamo le z zapisanimi teksti partizanske dramatike, ki imajo bolj ali manj izpisan dialog, za razliko od *canovacciov*, scenarijev v *commedii dell'arte*, kjer je bilo zapisano le dejanje. Kljub temu sta stalnost tipov in situacij lastnosti, na podlagi katerih bi ju lahko povezali. Poleg tega se zdi, da obe zvrsti povezuje ideja o moči novosti oz. mladosti nad preteklostjo oz. starostjo. Po Kralju je namreč *commedia dell'arte* »obravnavala predvsem tri teme: spletke, ki jih naklepajo služabniki (zanni); zmagoslavje mladosti nad ljubosumno in skopuško, vendar bogato in zato gospodujočo starostjo; in ljubezenske težave in radosti« (Kralj 1988, 72). Če to nekoliko parafraziramo, dobimo opis partizanskih agitk. Te obravnavajo spletke, ki jih naklepajo partizani (v smislu oblasti podrejeni); zmagoslavje nove komunistične ideologije (pogosto povezane z mladostjo) nad gospodujočo, konzervativno in klerikalno elito; ljubezenske težave in radosti, le če simbolizirajo oz. podpirajo drugo temo, saj je bil pomen kolektiva zaradi vojnih razmer nad vsem.

Po razgrnitvi vseh podobnosti moramo opozoriti še na bistvene razlike med agitko in *commedio dell'arte*. Te izhajajo iz temeljnega namena obeh zvrsti. Osnovni namen *commedie dell'arte* je bil namreč zabavati publiko, zato je njena temeljna poteza komičnost, medtem ko je osnovni namen agitke agitacija in propaganda. Čeprav lahko nekatere teme, kot so npr. spletke služabnikov in zmagoslavje mladosti, dandanes beremo tudi kot napoved emancipacije meščanskega razreda, je njihov prvi namen ustvarjanje komičnosti, kar nenazadnje dokazuje dejstvo, da jih najdemo tudi v starejših antičnih komedijah. Namen *commedie dell'arte* je bil torej nedvomno zabavati in ne mobilizirati ljudstvo za novo ideologijo. Agitka izhaja iz nasprotna pozicije. Njen namen je agitacija, zato se tipi, kot bomo skušali pokazati v nadaljevanju, formirajo glede na pripadnost ideologiji. Komičnost, ki je sicer v mnogih tekstih prisotna, ter zahteve

po razumljivosti in zabavnosti, so pri agitki stranski produkt. Predstavljajo sredstvo popularizacije, ki je povsem v službi ideološke propagande. Obe zvrsti se zato lahko pokrijeta le v vmesnem prostoru formalnih postopkov, nikakor pa ne v njunem temeljnem ustroju in recepcijski naravnosti.

Določitev stalnih tipov agitke

Da bi potrdili prej obravnavane analogije, moramo poiskati strukturo stalnih tipov in tipičnih situacij v konkretnih agitkah. Prvi korak bomo storili ob Zupanovi dramski reportaži *Rojstvo v nevihti*. Ta agitka je še posebej primerna za določitev tipov iz dveh razlogov. Prvič, nastala je v letu 1944, torej v času, ko je bila gledališka dejavnost v partizanih že v polnem razmahu; in drugič, je ena najobsežnejših (ima verjetno največ oseb, poglavitne topose: industrijski obrat, jetnišnica, vas; in čas dogajanja – pred in po italijanski kapitulaciji). Ravno zaradi števila oseb in statistikov te agitke SNG na osvobojenem ni moglo izvesti in je doživela premiero šele po osvoboditvi.

Zupan osebe vrednostno opredeljuje po dveh kriterijih. Glede na zgodovinski položaj, agresorji – napadeni, in ideološko opredelitev, nacisti, fašisti, klerikalci, konzervativci – komunisti. Najprej si oglejmo skrajni možnosti.

Najbolj pozitiven je Andrej Krim, predvojni komunist, ki je zaradi svojega prepričanja preživel večino življenja po zaporih. V prvem dejanju, ki se dogaja v mestu, je vodja ilegalcev, organizator odpora, v drugem je zaprt, a med mučenjem ostaja neomajen. Na poti na morišče ga reši OF, tako da lahko nadaljuje svoje delo. V tretjem dejanju je eden poveljnikov na osvobojenem ozemlju, ki se bori kot lev in za idejo (svobodo) žrtvuje svojo ženo Nino. Krim je tako s stališča ideologije kot strani v vojni brez napake, kar posledično pomeni, da je do kraja pozitiven tudi v vsem drugem. Od tega, da je najbolj hraber, nezmotljiv, do tega, da je najbolj ljubeč... Omenimo še dejstvo, da je Krim v seznamu oseb opisan kot kovinar, gre torej za pripadnika proletariata. Ta tip bomo imenovali heroj.

Na skrajno negativni pol je po prej omenjenih osnovnih kriterijih postavljen sluga Žolc. Ta je namreč edini, ki je na strani okupatorja in je hkrati pripadnik nasprotne ideologije (klerikalec). Žolc je od vsega začetka negativna oseba. Prisluškuje in izdaja sodelavce OF oblastem ter s tem pobija rojake. Ko oficir SS Harz (najhujša podoba okupatorja) ustrel ranjenega partizana, ga Žolc še udari s puškinim kopitom in doda: »Strel ni povsem zanesljiv. Potem bi me pa obrekoval« (*Rojstvo v nevihti* 1945, 50). Žolc nima ničesar humanega. Gre mu le za prevlado, pri čemer se ves čas sklicuje na Boga. Ta svetost cilja njemu samemu opravičuje vsa sredstva, tudi pobijanje in sodelovanje z okupatorjem, pri čemer je celo bolj vnet od samih nacistov in fašistov. Ta tip imenujmo izdajalec.

Ostali tipi se razvrščajo med ti dve skrajnosti. Najbližje izdajalcem so nacisti in fašisti. Glede na to, da se je agitka začela razvijati šele nepo-

sredno pred in večinoma po italijanski kapitulaciji, so Italijani prikazani v milejši luči. Največkrat kot strahopetni, nesposobni in rahlo smešni. V obravnavani agitki tako o moči partizanskega gibanja in herojstvu Krima razmišljata italijanska karabinjerja. Zanimivo je, da si nihče od Italijanov ne umaže rok s krvjo, medtem ko Harz (Nemec) ubije ranjenega partizana na odru, kar je skrajna stopnja krutosti, ki jo načeloma prepoveduje dramski decorum.

Postavlja se vprašanje, zakaj smo kot skrajno negativno osebo razumeli Žolca in ne samega Harza. Razlog je v tem, da slednji ni ideološko opredeljen, saj se kot pripadnik nemške vojske vsaj v legalnem smislu upravičeno bojuje proti upornikom. V tretjem dejanju dobiva povsem človeške poteze, razmišlja o ženi in sinu, svojem domu... Zdi se, da vidi stvari globlje od samih herojev. »Bog ve, ali ne pridemo vsi ljudje enaki na svet in se šele pozneje razdelimo na večje in manjše podleže. Veliki navadno postanejo plemenite osebe. Čemu se ti gnusim? Ker sem fašist?« Vendar si Zupan ne dovoli prevelikega odmika od osnovne sheme, ki zahteva nehumane okupatorje, zato se Harz v naslednjem trenutku povsem spremeni. »Psi, na rusko fronto jih pošljem. Kakor da se je vse zarotilo zoper mene. Ha, ne misli, da mi uideš! Zadavim te!« (*Rojstvo v nevihti* 1945, 58). Delovanje fašistov in nacistov je sicer legalno, zato so lahko na trenutke bolj humani od izdajalcev, vendar svoje pozicije ne morejo spremeniti, kar ne velja za izdajalce. Namen agitk je bil namreč kar najširša mobilizacija, ki naj bi zajela tudi tiste posameznike, ki so prestopili v domobranske in belogardistične vrste. Tisti, ki dvomi in prestopi, gre seveda na pozitivno polovico, tisti, ki ostane, je najbolj zavržen od vseh. Zaradi tega razloga moramo kot skrajno negativnega še vedno razumeti izdajalca, a z opozorilom, da gre le za nepopravljivega izdajalca, saj ta tip vsebuje tudi možnost prehoda.

Največja gneča je na sredini, saj se je s temi tipi najlažje realizirala partizanska agitacija. Sem spadata strojnik Miha in delovodja Mirtič. Zaradi racionalnih razlogov, kot so vojaška premoč okupatorja, osebne koristi, strah za bližnje, se ne moreta opredeliti za nobeno opcijo. Odločita se za obup, taktiko čakanja in diplomatsko sedenje na dveh stoli, zato poime-nujmo ta tip omahljivci. Ta sredinski položaj je za agitko najbolj nevzdržen in ga je treba razrešiti. *Rojstvo v nevihti* pokaže obe možnosti.

Prva je Mihova usoda, v kateri omahljivec stopi na stran OF v zaporu (drugo dejanje) in postane partizanski komandant (tretje dejanje). Postane aktiven borec, tip, ki sicer še ni heroj in ga bomo nadrobneje spoznali v nadaljevanju, a že dobiva številne pozitivne poteze. Tako ni čudno, da je po njegovi preobrazbi snažilka Marijana zaljubljena vanj do ušes, čeprav ga je prej vztrajno zavračala.

Mirtič gre v obratno smer in prestopi v plavo gardo. V tretjem dejanju se znajde ob Harzu v ofenzivi na osvobojeno ozemlje. Njegovo sklicevanje na razum in nevpletenost (ni nikogar ubil) mu nič ne pomagata. Že sama pripadnost negativnemu polu mu jemlje pravico do vsake človeškosti. Harz mu na koncu, ko je jasno, da se poraz nezadržno bliža, zaupa, da se vojna vedno odigra med dvema močnima (Nemci in OF). Tisti, ki so vmes, so brez morale in jih bodo eni ali drugi pobili v trenutku, ko

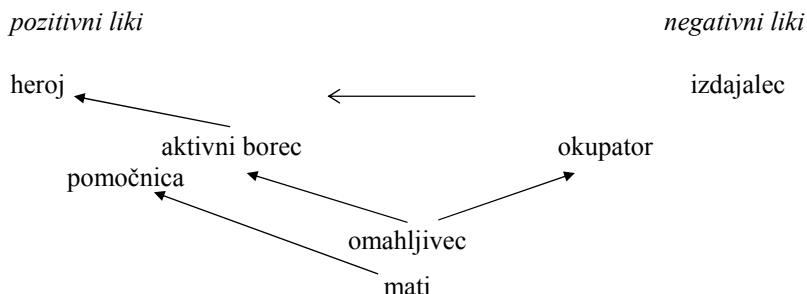
jih ne bodo več potrebovali. Mirtič se torej izenači z Žolcem oz. tipom izdajalca.

Na sredini je sprva tudi tip matere, ki je v agitki zelo pogost in ga v *Rojstvu v nevihti* srečamo ob Ženici, ki predstavlja le polovico običajne sheme. Bistvo matere je namreč v tem, da je razpeta med svojimi individualnimi željami (materinska ljubezen, skrb za sina...) in zahtevami kolektiva (sinove in hčere je treba žrtvovati za domovino). V tem konfliktu omahuje in opravičuje svoje sebično ravnanje z materinsko ljubeznijo in težko usodo, vendar na koncu spozna, da čas daje prednost kolektivu, in sama pošlje otroke v boj. Zupanova Ženica je svojega sina že poslala med partizane in je torej že razrešila osnovni konflikt. Sedaj gre še dlje in postane aktivna borka oz. pomočnica, vendar je treba priznati, da je obrobna oseba, tako da ne dobi dovolj prostora. Ta tip se bo zato jasneje pokazal ob drugih agitkah (npr. Klopčičevi *Materi*), ki so zgrajene na njegovem osnovnem konfliktu. Bistvena je ugotovitev, da je tip matere na sredini, a na koncu vedno pride na pozitiven pol.

Že ob Mihi smo omenili tip aktivnega borca, ki je vmesna stopnja med herojem in omahljivcem. Sem lahko pridejo osebe s prehodom od omahljivca, kar je bil eden glavnih ciljev agitk (mobilizacija), s prehodom od heroja, saj tudi vsi partizani niso popolni (agitke pozivajo k stalnemu izgrajevanju osebnosti v duhu revolucije) in nenazadnje je možen tudi prehod od aktivnega borca v obe smeri. Primer tega tipa je Fatur. Ta je sicer že od samega začetka aktivist OF, a je bivši študent, kar mu preprečuje, da bi bil heroj. Kot mu pove Krim, se mora prekaliti v borbi, spoznati, da se stvari ne dosega z besedami, ampak z dejanji. Ko torej Fatur odide v hosto in ga v drugem dejanju ranjenega pripeljejo v zapor, postane heroj. Sedaj neha razmišljati in se brezpogojno žrtvuje za NOB. Postane borec, ki je v vojni – ta je že sama po sebi nesmiselna – najdragocenejši in edini potreben.

Ob herojih in aktivnih borcih se pojavlja tip pomočnice, kamor spadajo ženski liki in otroci (pionirji). Ženske so lahko tudi heroji ali aktivne borke, moških pa med pomočnicami ni. To sicer ne pomeni, da agitka ta tip postavlja niže na vrednostno lestvico, čeprav je res, da je najbrž neke vmes med heroji in aktivnimi borci, saj med tema stopnjama ženskih likov ni razlike. Tako se zdi, da Marijana sprva spada med aktivne borece (ilegalka OF), a kasneje postane pomočnica Mihi, ko se ta vzpenja med heroje. Najčistejši primer tega tipa je Nina, ki v agitki ni aktivna, vendar vseskozi stoji ob strani možu Krimu. Krim brez nje morda ne bi bil heroj, zato se zanjo zdi, da je na skrajnem pozitivnem polu pomočnic, kar dokaže na koncu, ko se žrtvuje za skupno stvar. Tisto, kar ji preprečuje, da bi bila heroj, je bržkone njena narava. Gre za to, da se ni sposobna v celoti podrediti kolektivni ideji. Sanjari o otrocih, srečnem življenju po osvoboditvi, medtem ko se Krim ves čas zaveda, da vojna še vedno traja in je ves osredotočen na boj. Kljub temu v odločilnih trenutkih pomočnice ne omahujejo in se tudi same žrtvujejo. Pionirji oz. otroci spadajo v ta tip predvsem zato, ker se sami še niso sposobni bojevati in so večinoma stranske osebe, a kljub temu s svojimi dejanji (kurirska služba, podpora očetom) delajo za skupno stvar.

Zupanova igra *Rojstvo v nevihti* ima sedem različnih tipov, ki so najverjetneje stalni tipi agitke. Da se bomo lažje lotili pregleda ostalih tekstov, si jih sedaj ogledjmo še v shemi med vrednostnima poloma.



Iz zgornje sheme je razvidnih nekaj splošnih lastnosti agitke. V večji meri se ukvarja s pozitivnimi liki in ji negativni služijo za kontrast. Možni so prehodi na obe strani, a je večina prehodov v pozitivni smeri. Vsi težijo k liku heroja. Te lastnosti izhajajo iz osnovne naloge, ki je agitacija, s katero so skušali mobilizirati široke ljudske množice – zaradi tega je lik matere pozitiven in je izdajalcem dopuščena možnost, da se spokorijo – in hkrati opozarjati na napake v partizanski vojski. Cilj je bil seveda heroj, ki je popoln borec in revolucionar hkrati.

Analiza stalnih tipov agitke

Heroj

Skrajna revolucionarna in borbena zavest ter popolna predanost kolektivu, ki jih postavljajo nad vse, so glavne lastnosti herojev. Pri Zupanu spadajo v ta tip poleg Andreja Krima še Matej (*Punt*), Aki, Simon, Slavo (*Aki*), Martin, Ščepec, partizani (*Jelenov žleb*) in Kobe (*Tri zaostale ure*). Pri Mateju Boru Rado (*Težka ura*), Dr. Mrož, Mihol (*Raztrganci*), partizani – Jože, Pavle, vodja patrole (*Gospod Lisjak*), Marjan (*Ječa se je odprla*). Ostali so Jernač (*Štirje bratje*), kapetan (*Birokrat*), oficir rdeče armade, rdečearmejski in major NOV (*Srečanje*), France, Andrej, Marko (Klopčičeva *Mati*), Mati - Lojzka (Veljkova *Mati*), Stjenka (*Borba*), Robert (*Slovenska mati*), Andrej, Majda (*Obisk*), Viktorija, Iztok (*Žene ob grobu*), Kovač (*Gabrenja*), Murn, Smrekar, Erjavec, Jelen, Debevec Ančka, Jošt, Lojk, Babnik, Štular, Pogačnik Tone (*Večer pod Hmeljnikom*).

Pred heroji je svaril že Aristotel, ki je bil v *Poetiki* mnenja, naj karakterji ne bodo predobri in ne preslabi, da bi se gledalec z njimi lahko identificiral. Heroji so namreč v agitkah tako neživljenjski kot okupatorji. Predstavljajo le ideal, h kateremu naj bi gledalci težili, zato večinoma niso glavne osebe, pogosto se pojavljajo kot nekakšen deus ex machina (npr. Jernač v *Štirih bratih*, Matej v *Puntu*, Iztok v *Ženah ob grobu*...).

Pomočnica

Pomočnica izhaja iz tradicionalne vloge ženske, a se ji v skladu s komunistično ideologijo, ki se je zavzemala za enakopravnost med spoloma, prisoja nove lastnosti. Iz nasprotja med tradicionalno podobo ženske kot matere in sopotnice moškemu ter novim idealom ženske, ki je soborka, rastejo ženski liki v agitki. Sam izraz pomočnica sicer lahko konotira podrejen položaj herojem, a je treba dodati, da ženske nikakor niso povsem pasivne in se tudi same vključujejo v NOB. Tako imamo na eni strani ženo gospoda Lisjaka, ki je možu popolnoma podrejena. Ta njena vloga pri Boru ni karakterizacija ženske, ampak gre za posredno karakterizacijo Lisjaka. Skozi ta odnos se pokažeta nečloveškost in egoizem, ki posledično zaznamujeta njegovo razmerje do partizanov. Hkrati ta njegova superiornost in napihnenost povečata komični učinek ob končnem razkrinkanju.

Za razliko od *Gospoda Lisjaka*, kjer je ženski tip v ozadju, v nekaterih agitkah nastopajo predvsem ženske osebe. Taki sta *Žene ob grobu* Boža Voduška in Veljkova *Mati*. Lojzko iz slednje in Viktorijo iz *Žen* smo uvrstili med heroje, saj imata vse lastnosti le teh. Ženska torej lahko postane povsem enakovredna moškemu idealu (heroju), čeprav je treba priznati, da se to zgodi le v agitkah s samimi ženskimi liki (*Žene ob grobu*), v katerih nekdo pač mora prevzeti vodstvo in biti zgled. Ženski heroj je možen tudi tam, kjer nastopajo večinoma ženski liki (*Mati*), a je ob tem zanimivo dejstvo, da se Lojzka povsem podredi poveljem in mnenju partizanov, ki pridejo iz gozda.

Med tema dvema skrajnostima se zvrsti večina ženskih likov, zato jih imenujemo pomočnice. Njihove glavne lastnosti združujejo tiste, ki jih najdemo pri herojih in aktivnih borbih – so revolucionarne in borbene, tudi prekaljene v boju, vendar s pridržkom, da pogosto dvomijo v prednost oz. absolutno prevlado interesov kolektiva nad posameznikovimi lastnimi – zato jih vrednostno umestimo med heroje in aktivne borce. Podobno kot vsi ostali tipi tudi pomočnica raste iz zgodovinskih razmer. Zaradi moškega strahu (večino agitk so napisali moški) se ohranja podrejena vloga ženske, vendar so jih hkrati nujno potrebovali v boju, če so hoteli doseči splošni, vsenarodni odpor, zato je bila ta prevlada le načelna. Med pomočnice spadajo pri Zupanu: Marijana, Nina (*Rojstvo v nevihti*), Ljerka (*Punt*), Marta (*Jelenov žleb*), Zlata in Metka (*Aki*); pri Boru: Vida (*Raztrganci*), Manja (*Težka ura*), Ljuba, Anka (*Ječa se je odprla*); Minca (Klopčičeva *Mati*), Fanika, Tončka, Anica, Francka (Veljkova *Mati*), Katarina (*Žene ob grobu*).

Okupator

Edini nespremenljivi tip domuje na negativnem polu in je okupator, ki pa ni skrajno negativen lik, saj ga določa njegova nacionalnost (dejstvo, da je Nemec ali Italijan). Pod to prisilno vlogo, ki jo mora igrati, saj je na njej zasnovan vojaški konflikt, se lahko skriva popolnoma drugačen človek,

kar smo pokazali ob Harzu v *Rojstvu v nevihti*. Redko gre za glavne osebe – npr. v agitki *Hitler in Mussolini*, ki predstavlja poseben problem in jo bomo obravnavali v nadaljevanju – največkrat so to stranske osebe, ali pa le nekakšna grožnja, ki na odru ni prisotna. S to odsotnostjo dobi dramatik možnost, da pripiše nasprotniku naravnost demonske poteze, ki jih na odru ne bi mogel prepričljivo prikazati in bi zato učinkovale komično. Primeri agitk, kjer je okupator odsoten in se formira kot abstraktna grožnja, tako da je npr. omenjen le v poročilu o spopadu, so: *Punt, Aki, Raztrganci, Srečanje, Mati* (Klopčičeva), *Mati* (Veljkova), *Slovenska mati, Gabrenja, Žene ob grobu*. Poseben primer je Kocbekov *Večer pod Hmeljnikom*, kjer sovražnik ravno tako ne nastopa. Obenem je optimizem te agitke, ki je postavljena v čas po italijanski kapitulaciji, tako velik, da okupator predstavlja le spomin in ne več realne grožnje. Potreben je zgolj zato, da se ob njem vsakdo opredeli, saj se glede na to preteklo držo, podobno kot v agitki na splošno, ocenjuje vrednost posameznikov (glede na stopnjo odpora in revolucionarnosti).

Najbliže glavni osebi je Harz v *Rojstvu v nevihti*, pri drugih – nemški vojak (*Borba*), Nemec (*Obisk*), prvi karabinjer, drugi karabinjer, policijski komisar (*Rojstvo v nevihti*) – gre zgolj za epizodne vloge. Partizanski agitki je šlo v prvi vrsti za mobilizacijo prebivalstva in dvigovanje morale v vojski. S tega stališča je okupator potreben kot lik negativca, a so bila o njem dovolj poročila in omembe v dialogih drugih oseb. Okupator kot tujec ni mogel prestopiti na partizansko stran, zato je bil neuporaben kot primer skesanca, kar je bržkone dodaten razlog, da je teh likov tako malo, čeprav brez njih partizanski teksti ne bi mogli obstajati.

Presenetljivo podobo okupatorja izriše Zupan v *Jelenovem žlebu* ob Mariu in Francescu. Mario je podoben kasnejšemu Harzu, le s to razliko, da je stranska oseba. Ne pride do neposrednega soočenja med njim in partizani, zato mu ni treba nikogar ubiti. Francesco radikalno prelomi s podobo svojega stalnega tipa v določilu, da je tip okupatorja stalen. Francesco namreč prestopi na partizansko stran. Svoj novi položaj razkrije Marti: »E, e, zdaj nisem več navadna vojaška žival, zdaj sem partigiano. Zdaj ministrstvo za propagando ne bo več pisalo morte partigiani, ampak samo viva partigiani. – eviva!« Francesco ne more biti več okupator (žival), vendar zanj ni predvidenega prehoda, tako da ni v isti poziciji, kot bi bil izdajalec po prestopu. Zanimivo je, da se mu ni treba za svojo preteklost odkupiti, kot je to nujno pri domačih izdajalcih.

Postavlja se vprašanje, zakaj do Francescovega prestopa sploh lahko pride. Tip okupatorja je namreč nujen, saj na opoziciji partizani – okupatorji sloni celoten ustroj agitke. Odgovor je mogoče najti v liku in zgodovinskih okoliščinah leta 1944. *Jelenov žleb* je bil premierno igran v Črnomlju 26. marca 1944, torej že po italijanski kapitulaciji, ko Italijani niso več predstavljali sovražnikov, ampak celo zaveznike. Zaradi teh okoliščin je Francesco sploh možen, saj bi ga drugače cenzura prav gotovo črtala. Poleg tega si Francesco ni umazal rok s partizansko krvjo in ima v celoti le epizodno vlogo.

Izdajalec

Zakaj je okupator nujno potreben za obstoj celotnega korpusa agitk, se pokaže ob tistem tipu negativca, ki je številčno najmočnejše zastopan. To so izdajalci. Ti se namreč ne morejo formirati, če ne obstaja negativna stran, ki jo predstavlja okupator. Hkrati imajo izdajalci vse lastnosti (so Slovenci in se jih da spremeniti), ob katerih je mogoče uveljaviti didaktične tendence, iz česar izhajajo možnosti, ki jih tematizirajo agitke. V agitki se mu namreč ponudi možnost, da se spreobrne. Če se pokesa in stopi na pravo pot, še ni pozitiven lik, a bo na pozitivno polovico gotovo prišel s trdim delom za pravo stvar. Taki so Jurij in dva belogardista (*Večer pod Hmeljnikom*), Matija (*Aki*), Pavel (*Štirje bratje*), Zora (*Obisk*), Ančka (*Zločin na novomeškem trgu*) in Gabrenja (*Gabrenja*).

V nasprotnem primeru, ko izdajalec vztraja pri svojem, stopi na skrajno negativni pol in postane dokončno zavržen. Ta primer smo že opisali ob Žolcu in Mirtiču v *Rojstvu v nevihti*. Tako lahko razumemo tudi Ferleža (*Raztrganci*), Lisjaka (*Gospod Lisjak*), Belogardista (*Jelenov žleb*) in Slavko (*Ječa se je odprla*). V tretjem primeru služijo izdajalci kot protiigra, ki nima možnosti spremembe. Taki so Hrast, Lipan, Gorjanc (*Tri zaostale ure*), Matoh (*Težka ura*), Prodan, Janez (*Zločin na novomeškem trgu*) in Miha (*Ječa se je odprla*). Izdajalec je torej na splošno najbolj negativen lik agitke, ki pa pozna tudi obliko spreobrnjenca, ki se približuje pozitivnemu polu.

Aktivni borec

Mobilnost je značilna tudi za aktivnega borca, pri katerem obstaja več možnosti. Najprej so tu aktivni borci, ki v agitki prestopijo med heroje. Taki so Fatur, Miha (*Rojstvo v nevihti*), Rutar (*Raztrganci*), Matjaž (*Težka ura*). Nekateri, predvsem stranske osebe, ne naredijo nobenega razvoja in ostanejo znotraj prvotnega tipa: Čresnik (*Raztrganci*), intendant (*Birokrat*), Ivan, Jošt, Stane, Janez, Milan (*Borba*). Nekoliko redkejši so tisti, ki skušajo pobegniti od partizanov oz. že zaidejo med izdajalce. Tako lahko razumemo Zorino predzgodbo (*Obisk*), saj je bila Zora nekoč aktivna borka, a je pobegnila in se zaljubila v Nemca. Uvrstili smo jo med izdajalce, ki prestopijo na partizansko stran, saj v dogajanju agitke pod vplivom Majde in Andreja prestopi nazaj in ustreli svojega zaročenca. Najčistejši primer te variante aktivnega borca je Peter (*Štirje bratje*), ki pobegne od partizanov, da bi prestopil k domobrancem. Naklep mu spodleti, saj njegov brat Pavel istočasno zbeži od slednjih in hoče prestopiti med partizane. Zaradi prehoda ima sedaj Peter status izdajalca in se mora s kesanjem in trdim delom za svoj greh odkupiti, pomilosti pa ga seveda heroj Jernač, ki obema bratoma naloži lupljenje krompirja za cel bataljon.

Omahljivec

Aktivni borec je različica heroja. Predstavlja človeka na pravi strani, ki mora še vedno težiti k idealu, a je že naš in je zato za agitacijo manj

zanimiv. Bolj primerni so omahljivci, ki čakajo in jih je treba na vsak način mobilizirati. Poleg izdajalcev so ti glavna tarča agitk. Večinoma prestopijo na pozitivno stran, ali pa ostanejo med omahljivci. Izjema je le Mirtič (*Rojstvo v nevihti*), ki ga sedenje na dveh stolih v sami drami potegne na okupatorjevo stran.

Omahljivci utemeljujejo svojo pozicijo z racionalnimi argumenti (okupatorjeva vojska je premočna, bolje se je ukloniti in počakati, da zavezniki opravijo z njo; mi hočemo le v miru živeti...). Med omahljivci ostaja Saša (*Težka ura*), pod vplivom dogodkov spremenijo svoje stališče Gorjanova, Vera (*Zločin na novomeškem trgu*), Nace, Joža (*Aki*), Peter (*Mati*, Klopčič), Barica (*Ječa se je odprla*) in Miha (*Rojstvo v nevihti*). Slednjega smo že omenili kot primer prehoda aktivnega borca v heroja, saj se Miha v poteku agitke pod vplivom dogodkov transformira iz omahljivca najprej v aktivista in na koncu v partizanskega komandanta. Pogost je razvoj lika pod vplivom dejanj ali govora herojev. Taki so: Črt, Janko, Oče, Mati (*Punt*), dr. Jeriša (*Težka ura*) in Turk (*Večer pod Hmeljnikom*).

Mati

Tip matere je prvi izdelal in dokončno zakoličil Mile Klopčič s svojo agitko *Mati*. To je napisal 26. in 27. 9. 1943, igrali pa so jo v Kočevju 4. 10. na zboru odposlancev slovenskega naroda, ki je zasedal od 1. do 3. oktobra 1943. Igra je postala izjemno popularna in je bila igrana po vsem svetu, tako da se je razširil tudi njen motiv, ki so ga posnele številne agitke. Tip matere je bil zelo uporaben, saj je borcem v težkih razmerah predstavljal sinonim doma in domačih, ki so jih pogrešali. V ta namen mati nima potez heroja, ampak je bolj človeška. V začetku postavlja svojo ljubezen do otrok in skrb zanje na prvo mesto, tako da so se gledalci lahko z njo identificirali oz. so v njej videli lastne matere in njihove dileme, a v nadaljevanju vedno prevlada interes kolektiva. Mati namreč spozna, da čas zahteva žrtve in da je ohranitev slovenskega naroda nad njenimi sebičnimi željami. Sama da puško sinu v roke in ga pošlje v boj. S tem so borci dobili spodbudo in potrditev svojega delovanja od najbližjih (matere), kar jim je moralo dvigniti moralo in jih spodbuditi k vztrajanju. V ta tip spadajo: Mati (*Mati*, Klopčič), Mati (*Aki*) Mati (*Mati*, Dušan Bravničar – Veljko), Mati (*Slovenska mati*), Ženica (*Rojstvo v nevihti*).

Nekoliko drugačna je situacija v Voduškovih *Ženah ob grobu*, zaradi česar ta igra ni bila nikoli uprizorjena, izšla pa je šele v *Slovenskem zborniku* 1945. Če je namreč osnovna shema matere prehod od lastnih interesov k interesom kolektiva, se je Vodušek lotil prikaza obratne situacije. Klopčičeva Mati pravi: »Vrnite se z zmago in vas pričakam, ali pa se ne vrnite in vas ne pričakam!«, kljub temu da je ravnokar padel njen sin France. Voduškova Veronika se ob smrti svojega Iztoka vrne na sebično pozicijo. Kolektiv in njegova usoda sta ji malo mar, saj nima več za kaj živeti. Iztoku očita: »Samo na svojo domovino si mislil, na njeno čast in svobodo,« kar je povsem v skladu s tipom heroja. Veronika se torej odvrne od kolektiva, da bi vzpostavila prvotno stanje, ko je bil Iztok še

živ in se je šele odločal med ljubeznijo do matere in ljubeznijo do domovine. Mati ga sedaj nikakor ne bi več prepustila kolektivu, česar skupnost ne more dopustiti. Veronika je kot mati heroja visoko na vrednostni lestvici, zato jo skušajo do zadnjega rešiti, a upor proti zahtevam skupnosti je zločin nad zločini. »Ali drzno je postavljati še tolikšno ljubezen in strast nad višje, svete zakone, ki nas vežejo vse, nad velike zakone skupnosti, ki se jim moramo vsi podrediti, in kdor se pregreši proti njim, ga nič ne more oprostiti.« Tako komentira dogajanje Zbor kmetic na koncu 4. prizora. Veronika in Katarina, Iztokova zaročenka, ostaneta neomajni in s tem storita greh, ki ga nič ne more oprostiti, a Vodušek svoje igre ni mogel tako končati. Dosledna izpeljava konflikta bi namreč zahtevala maščevanje nad materjo in zaročenko heroja, kar bi bilo v nasprotju s temeljno shemo agitke. Taka akcija bi namreč na partizanski strani načela avreolo človeškosti, usmiljenja oz. vsestranske pozitivnosti, kar je bilo bržkone jasno tudi Vodušku. Avtor je namreč pisal agitko za SNG, ki naj bi jo igralo na dan žena (8. 3. 1944), zato v petem prizoru uvaja glas mrtvega Iztoka, ki obtoži obe odpadnici, da mu delata sramoto in da sta ga šele oni zares umorili. Slednje seveda popolnoma drži, saj Veronika in Katarina s sabo v sramoto potegneta tudi heroja, ki je z njima povezan. Iztokova žrtev je zaradi njunega obupa in izgube vere v svetlo bodočnost nesmiselna, s čimer se ruši herojeva pozitivna podoba. Veronika in Katarina si zato premislita in odhitita za ostalimi, ki jima povedo, da jih je pred sovražnikom rešil močan partizanski oddelek. Na koncu Zbor kmetic obnovi osnovno shemo z optimističnim pogledom v prihodnost in slavo, ki spet pada na padle junake in njihove bližnje. Kljub temu da Vodušek svojo igro pripelje do konca po obrazcu agitke, je bil odmik, ki je hkrati glavni zaplet, premočan, da bi oblast dovolila uprizoritev. Obenem pa dejstvo, da so bile *Žene ob grobu* objavljene v *Slovenskem zborniku 1945*, torej takoj po osvoboditvi, priča, da Voduškova igra spada med agitke oz. da realizira svet, kot ga razume partizanska odrska ustvarjalnost.

Hitler in Mussolini ter Morale je zmanjkalo

Že ob obravnavi tipa okupatorja smo naleteli na problem ob tekstih, ki postavljajo ta tip na mesto glavne osebe. Taki sta med obravnavanimi agitkami dve, ki smo ju postavili v naslov razdelka. Nikakor ne gre za nekakšno obrnjeno agitko, ki bi v ospredje postavljala okupatorja in v ozadje partizane. Dejstvo, da okupatorji ali izdajalci postanejo glavne osebe, je namreč posledica tega, da v teh dveh igrah ne nastopajo osebe, ki bi pripadale drugim tipom. Tako sta akterja v Gustlovi agitki (*Hitler in Mussolini*) le naslovni osebi, v Vregovi (*Morale je zmanjkalo*) pa štirje belogardisti: Belokavra (belogardistični komandant), Jurček (njegov sluga), Špelca (služkinja) in Krizoprsk (kurir). Vreg svojo agitko podnaslovi burka iz življenja belogardistov. Burka je po definiciji »preprostejša, groba oblika komedije; poenostavlja in karikira dogajanje oz. like; akcijska komičnost, pogosto z vloženimi pesmimi, v smislu ljudske igre.

Izvori in prve oblike že v antiki (mimos, atellana), nato v srednjem veku (germ. Pustna igra, fr. Farsa) in renesansi (commedia dell'arte).« (*Literatura* 1977, 36).

Ker nimamo opozicije okupator – partizan in komunist – klerikalec, so lahko osebe bolj karikirane in se nasprotje razvije na drugih oseh. V *Morale je zmanjkalo* je v ospredju boj med mladostjo, ljubeznijo (Jurček, Špelca) in starostjo, konzervativnostjo (Belokavra). V ozadju se izriše še nesposobnost Belokavre v spopadu s partizani, ki je povezana z njegovim alkoholizmom. Belokavrov napad na partizane propade namreč zato, ker mu zmanjka pijače (morale). Zanimivo je, da glavna tema burke realizira eno izmed tem commedie dell'arte.

Zasnova Gustlove *Hitler in Mussolini* je še bolj preprosta. Njena komika temelji na nasprotju med nekdanjo veličino obeh voditeljev in realnim stanjem. Mussolini pride k Hitlerju in se pritožuje nad prebavnimi motnjami, ker se je prenažrl (zasedel je Afriko, Balkan...). Podobno se dogaja Hitlerju, ki sedaj bruha zasedene države (se mora umikati). Padec s piedestala se nadaljuje z opisom sanj, v katerih Hitler zagriže v Anglijo, ki ima podobo dunajskega zrezka, a se izkaže, da gre za Churchillovo vabo, Mussolini pa utrga jabolko na prelepem vrtu, a se z njim opeče, ko izza drevesa stopi Tito. Agitka se konča v skladu s tradicijo burke z vloženo pesmijo, ki povzema poanto celote.

Čeprav oseb v teh dveh agitkah ne moremo uvrstiti v stalne tipe, ki smo jih podrobneje analizirali v prejšnjih razdelkih, spadata med burke, ki so delno povezane s commedio dell'arte.

Vprašanje zbornih recitacij

Tudi zbornih recitacij, ki so sicer predstavljale pomemben del repertoarja vojaških igralskih skupin, ne moremo analizirati s pomočjo stalnih tipov. S stališča dramskih oseb so problematične preprosto zato, ker jih nimajo. Tako Sintič nima seznama oseb, ampak glavni tekst deli glede na izvajalce (eden, napovedovalec...). Poleg tega so ti teksti – med obravnavanimi sta takšna Sintičev *Naš pohod* in Apihova *Rdeča armada prihaja* – problematični glede na komunikacijsko shemo. Zborna recitacija namreč ne prikazuje, ampak pripoveduje. S tem ne ukinja t.i. posredniškega nivoja v komunikacijski shemi in je zato bistveno drugačna od ostale partizanske dramatike. Na prvi pogled se sicer ponuja primerjava z grško antično dratiko oz. z vlogo zbora v njej, a je ta primerjava problematična. Vloga zbora je namreč komentirati dogajanje drame, ki pa ga pri zbornih recitacijah ni, saj te opisujejo realno zgodovinsko dogajanje, ki na odru ni prikazano.

Model agitke, ki se zgleduje po antični drami, so Voduškove *Žene ob grobu*, kjer imajo replike zbora kmetič res podobno obliko kot nastopi izvajalcev v zborni recitaciji, a je njihova funkcija v celoti povsem drugačna. Predstavljajo komentar, usmerjajo gledalca k zelenemu razumevanju, v določeni meri celo povezujejo dramsko dogajanje z zgodovinskim, a s tem pravzaprav izpostavljajo dogajanje na odru. Pri zbornih recitacijah nasprotno ostaja le opis, komentar realnega, zunaj dramskega dogajanja, kar je značilnost epike in lirike.

S tega stališča bi morali zbornim recitacijam odreči status dramskih besedil in jih prepustiti analizi lirike oz. pripovedništva, vendar je treba opozoriti na dejstvo, da je bila ta oblika zelo pogosta in je, kot ugotavlja Smolej ob *Našem pohodu*, predstavljala »izraz ne individualnih pesnikov, ampak glas slovenske skupnosti, izpoved kolektiva o rasti, razvoju in vzponu slovenskega upora in boja« (Smolej 1971, 291).

Tisto, kar povezuje zborne recitacije z ostalimi agitkami, je vsebina. Gre za izraz teženj kolektiva, zaradi česar sta pozicija (partizani, Slovenci) in opozicija (okupator) veliko bolj splošni. Predstavljeni sta kot dve sili, ki si nasprotujeta na enak način kot dva pola stalnih tipov agitke. Pozitivna (naša) stran ima vse pozitivne lastnosti (požrtvovalnost, humanost, borbenost...), nasprotna pa same negativne (krutost, nehumanost...).

Sklep

Partizanske agitke so vezane na izredne vojne razmere in revolucijo. Te zahtevajo vojake, ki ne razmišljajo o smiselnosti svojega početja, in revolucionarje. Ker je šlo za boj maloštevilnih partizanov proti močni okupatorski armadi, je bilo potrebno pridobiti kar največ somišljenikov, s čimer bi povečali število borcev v sedanosti in izgradili sloj, ki bi izpeljal revolucijo v prihodnosti. To so propagandni cilji agitke.

Poleg tega so partizansko ustvarjalnost omejevale realne možnosti. Na eni strani je obstajala potreba po čim širšem propagandnem delovanju, ki je zahtevalo ogromno število ljudi, a vsi ti niso bili niti nadarjeni dramatik, kaj šele profesionalci z izkušnjami. S tega stališča je povsem razumljivo, da se je razvila oblika agitke, ki je blizu commedii dell'arte. »Bistvo commedie dell'arte je njena zapletena improvizacijska narava, razvijala se je skozi več stoletij, ki na eni strani pravzaprav ukinja avtoriteto dramskega pisatelja (oz. avtoriteto dramskega besedila) in jo nadomešča s pojmi, kot so navdih, izraba novega položaja, posluš za besedne igre...« (Poniž 1995, 127). Takšna je tudi narava partizanskega gledališča in ohranjenih agitek. Gre namreč za tekste, ki so nastali po maloštevilnih vzorcih (najbolj jasno se to dejstvo kaže ob agitkah z motivom matere), tako da so nekakšne izpisane improvizacije na osnovno temo. Tako dramatično je bilo najlažje nadzorovati oz. skrbeti za njeno usklajenost s politično linijo, čeprav je to le del resnice.

Politika se je nedvomno vmešavala v delo umetnikov, a se zdi, da ta vpliv ni bil odločilen. Ilustrativen primer je usoda Zupanovih *Treh zaostalih ur*, ki jih je negativno ocenil Boris Kidrič, čemur je sledila prepoved izvajanja in tiskanja, a je prav ta igra eno največkrat razmnoženih del partizanske dramatike. Razlogi za splošno podobo partizanske dramatike so torej tudi povsem prozaični. Treba je bilo ustvarjati v zelo kratkem času in čim več, saj so se igralske skupine nenehno pritoževale nad pomanjkanjem izvornih besedil.

Agitke kažejo presenetljivo podobnost, saj lahko vse osebe razvrstimo med sedem stalnih tipov z možnimi prehodi. Opazna je tendenca po prehajanju proti tipu heroja, ki predstavlja ideal, kar je v skladu z agitacijsko

tendenco agitk. Slednja se kaže tudi ob uporabi črno-belega slikanja, kar pomeni, da ima partizanski pol vse pozitivne lastnosti, količina teh je obratnosorazmerna z oddaljenostjo od ideala, okupatorjev pol pa vse negativne, pri čemer se humanost oz. pozitivnost oseb manjša, bliže ko je oseba tipu nepopravljivega izdajalca.

V raziskovanju in pisanju o partizanski dramatiki obstajata dva nasprotujoča si pogleda. Prvi nanjo gleda z občudovanjem in jo ceni že zaradi tega, ker je izraz ljudske zavesti in odpora proti okupatorju, drugi ji zaradi njene močne povezanosti s komunistično ideologijo a priori odreka estetsko vrednost. Prvi izraža svojo pripadnost nekdanji vladajoči ideologiji, drugi skuša graditi svojo kredibilnost in znanstvenost na nasprotovanju le tej. Oba sta ravno zaradi tega še vedno ideološka.

Sedeminpetdeset let časovne distance, spremembe v teoriji drame in dejstvo, da naša generacija, rojena v sedemdesetih, ni neposredno doživela terorja komunističnega režima, omogoča, da partizansko dramatiko obravnavamo preprosto kot del literature, ki je nastajal v posebnih zgodovinskih okoliščinah in je bil zaznamovan z določeno ideologijo. Takih primerov je v zgodovini dramatike veliko, saj je ravno gledališče zaradi svoje kolektivne recepcije posebej primerno za širjenje nekega pogleda na svet. Tega se zavedajo tako oblast, ki vseskozi s cenzuro nadzoruje gledališče (primer Rožančeve *Tople grede*), kot konkurenčna gibanja. Tak je bil na primer ekspresionizem, srednjeveška karnevalska tradicija ipd. Dramatika ni bila le oblika rušenja vladajočega sistema, ampak tudi sredstvo za njegovo utrjevanje. Taki so že srednjeveški pasijoni, mirakli in moralitete, ki so z odra oznanjali verske resnice in zapovedi, kasneje dramatika francoskega klasicizma in angleška restavracijska komedija.

Pri vseh teh se pojavlja vprašanje razpetosti med ideologijo in umetnostjo, ki naj bi načeloma predstavljala življenje v njegovi polnosti in večznačnosti, ki ju ideologija ukinja. Partizanska dramatika nedvomno kaže to dilemo, zaradi česar sta se pri raziskovalcih formirala dva prej omenjena pogleda. Na koncu lahko tvegamo razmislek o tej dilemi.

Partizanske agitke so močno zaznamovane z ideologijo. V njih se večinoma realizira shema sedmih tipov in podoba sveta, ki so jo zahtevali propagandni nameni partizanskega vodstva. Čeprav dosedanja razmišljanja ugotavljajo, da je bila ta ideologija avtorjem vsiljena, da je torej omejevala njihova umetniška hotenja, se zdi, da so odločilnejši vzroki splošne zgodovinske razmere. To pomeni, da sta bila optimizem in upanje v svetlo bodočnost tako močno prisotna, da so agitke kljub svoji shematičnosti izraz pristnih prepričanj in čustev svojih avtorjev. To nam potrjuje obstoj dram, v katerih se nekatere osebe približujejo značajem in s tem formirajo kompleksnejši dramski svet. S temi teksti se partizanska dramatika oddaljuje od *commedie dell'arte* in se bliža tradicionalni obliki meščanske drame. Do podobnih ugotovitev je prišel tudi Taras Kermanner v svoji knjigi *Dramatika NOB 1*, kjer iz obdobja 1941–45 obravnava Kocbekov *Večer pod Hmeljnikom* in Voduškove *Žene ob grobu*. Ob slednjih odkrije odmik od Kocbekove podobe sveta, ki pa še ni radikalen. Glavni poudarek knjige pa je na kasnejši usodi komunističnega projekta (ob dramah Matjaža Kmecla in Toneta Partljiča iz osemdesetih let), s čimer pokaže postopno deziluzijo ustvarjalcev in končni propad sveta agitk.

Partizanska dramatika je nedvomno povsem legitimen del slovenske literature, ki je, tako kot vsa ostala, posledica splošnega zgodovinskega dogajanja in personalnih zmožnosti avtorjev. Ti pogoji so bili v partizanih posebni – partizanska vojska ni predstavljala večine prebivalstva; stalni premiki in način bojevanja so onemogočali razvoj gledališč in so v prvi vrsti zahtevali borce; številni avtorji so bili nenadarni in neizobraženi pisci; obstajala je slepa vera v svetlo bodočnost, raj na zemlji, ki se bo realiziral po osvoboditvi. Partizanska dramatika torej ne predstavlja umetniškega vrha v okviru celotne slovenske literature. Gre za tekste, ki so nedvomno razpeti med ideologijo in avtonomnostjo umetnosti, a je to pravzaprav splošna lastnost vse literarne produkcije in bržkone umetnosti na sploh.

BIBLIOGRAFIJA

A

Rokopisni oddelek NUK¹

APIH, Milan: *Rdeča armada prihaja*, 1944, Partizanski oder 6.

KOŠAK, Milan: *Birokrat*, 1945, Partizanski oder 5.

KOZINA, Marjan: *Štirje bratje*, 1945, Partizanski oder 6.

LJEVIŠIN, V., Mašistov, A: *Paška*, 1945.

Srečanje, Slika iz dnevov srečanja med Rdečo Armado in NOV Slovenije, 1945, Partizanski oder 7.

ZUPAN, Vito: *Punt*, 1944, Partizanski oder 2.

ZUPAN, Vito: *Tri zaostale ure*, 1944, Partizanski oder 1.

ZUPAN, Vitomil: *Aki*, 1944, Partizanski oder 5.

Arhiv republike Slovenije

BOR, Matej: *Ječa se je odprla*, 1944.

BRAVNIČAR, Dušan - Veljko: »Mati,« *Gospod Lisjak*, Pokrajinski odbor za Primorsko Slovenijo, 1944.

GUSTL: »Hitler in Mussolini,« *Gospod Lisjak*, Pokrajinski odbor za primorsko Slovenijo, 1944.

IVANOV, Radoš (Šumrada, Vinko): *Slovenska mati*, 1944, Nova pisarija 1.

ŠILC, Majda: *Obisk*, Agit – prop Skoja X. udarne brigade Ljubljanske.

VOŠNJAK, Sergej: *Borba*, 1944.

Arhiv AGRFT

ZUPAN, Vito: *Jelenov žleb*, 1944.

¹ Agitke bom združil v sklope glede na to, kje se nahajajo. Pri nekaterih so v bibliografijah navedeni še drugi arhivi, a sem sam prišel do njih na mestih, ki jih omenjam.

Knjižne in revijalne objave po vojni

- BON, Jože: »Zločin na novomeškem trgu,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- BOR, Matej: »Gospod Lisjak,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- BOR, Matej: »Težka ura,« *Raztrganci*, Slovenski knjižni zavod, Ljubljana, 1946.
- BOR, Matej: *Raztrganci*, Slovenski knjižni zavod, Ljubljana, 1946.
- JARC, Miran (Janez Suhi): »Gabrenja,« *Obzornik (1951)*, 144 – 148.
- KLOPČIČ, Mile: »Mati,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- KOCBEK, Edvard: »Večer pod Hmeljnikom,« *Edvard Kocbek, Zbrano delo 7/2*, DZS, Ljubljana, 2000.
- REHAR, Radivoj: »Hrustač,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- SINTIČ, Zvone: »Naš pohod,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- VODUSEK, Božo: »Žene ob grobu. Igra v 5 prizorih,« *Slovenski zbornik 1945*, 304 – 316.
- VREG, France – Mile: »Morale je zmanjkalo,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- ZUPAN, Vitomil: *Rojstvo v nevihti. Dramatska reportaža v treh dejanjih*, Založba slovenskega knjižnega zavoda OF, Ljubljana, 1945, Novi ljudski oder 3.

B

- BERNIK, France in DOLGAN, Marjan: *Slovenska vojna proza, 1941 – 1980*, Slovenska matica, Ljubljana, 1988.
- Enciklopedija Slovenije 1*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987.
- FISCHER, Ferdo: »Spremna beseda,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- FISCHER, Ferdo: *Partizanska dramatika*, RSS, Ljubljana, 1966.
- KALAN, Filip: »Znana in neznana NOB,« *Kultura, revolucija in današnji čas*, Ljubljana, 1979.
- KALAN, Filip: *Veseli veter*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1975.
- KERMAUNER, Taras: *Dramatika narodnoosvobodilnega boja. 1, Naša sveta stvar (leva)*, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 1998.
- KMECL, Matjaž: *Mala literarna teorija*, Borec, Ljubljana, 1976.
- KOCBEK, Edvard. *Listina*. Slovenska matica, Ljubljana, 1982.
- KRALJ, Lado: *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1988, Literarni leksikon 44.
- Literatura*. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1977, Leksikoni Cankarjeve založbe.
- MORAVEC, Dušan: »Gledališče v narodnoosvobodilnem boju,« *Kultura, revolucija in današnji čas*, Ljubljana, 1979.
- MORAVEC, Dušan: »Zgovorne partizanske muze,« *Josip Vidmar, Državna založba Slovenije*, Ljubljana, 1975.
- PONIŽ, Denis: *Komedija in mešane dramske zvrsti*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1995.
- Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
- SMOLEJ, Viktor: *Slovstvo v letih vojne 1941 – 1945*, Slovenska matica, Ljubljana, 1971, Zgodovina slovenskega slovstva 7.

■ PARTISAN DRAMA (1941–1945)

During the Second World War there was lively theatrical activity in the partisan army. What remains of it, apart from the memoirs of the participants, are numerous theatrical texts that have been studied by Viktor Smolej and Ferdo Fischer. However, former analyses seem unable to investigate them without bias and therefore either take their aesthetic value for granted, simply because they are a reflection of the nation's struggle for freedom, or deny them any aesthetic value for ideological reasons.

This can be seen even through the historical development of the terminology of the genre. Partisan dramatic texts used to be called sketches, as this stresses their brevity and unpretentiousness. As this term is unsuitable for longer and more complex texts, that are rare, but nevertheless exist, Matjaž Kmecl in his *Mala literarna teorija* (1976), uses the term *agitka*, which is taken from the Russian revolutionary and social-realistic theory of drama. This term seems much more suitable, as it does not specify the length of the pieces, but conveys the main quality of these texts, being agitation and propaganda for the partisan movement and communist revolution. It has finally been adopted by Andrej Inkret in *Enciklopedija Slovenije* (1987).

This article tries to approach *agitka* in an unprejudiced manner to find its immanent structure. It was most interesting to discover that it resembles the historical genre of *commedia dell'arte*, especially in having fixed characters and situations. This structure consists of seven characters that position themselves between two extremes, the positive end being the hero, and the negative, the domestic traitor.

When seeking out reasons for this, it is usually believed that it was the result of very strict censorship in the partisan army, and that *agitka* is therefore too ideological to be recognised as an example of artistic literature. However, what strikes us as odd is that there are some complex pieces (*Žene ob grobu*, *Težka ura*...) that resemble the structure of bourgeois drama. This is why it is probably more accurate to think of *agitka* as a result of especially harsh historical and political circumstances that required a genre which could be easily written, staged and, finally, also controlled by the leadership; but at this point we have to add that this censorship was not nearly as strict as it was usually believed to have been, which is demonstrated by the variety of the pieces. Therefore we have to admit that *agitka* is more or less the reflection of the genuine beliefs of its authors.

Marec 2003