

Kako pisati nacionalno zgodovino drame?

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Malokateri pregled novejšje slovenske književnosti je povzročil takšno količino živahnega negodovanja, kot se je to posrečilo obsežni knjigi *Slovenska književnost III* (2001). Tudi prejšnja dela te vrste niso bila brezhibna, še zdaleč ne, pa so bili odzivi mnogo bolj umirjeni – npr. monografija petih avtorjev, tj. Paternuja, Glušičeve, Kmecla, Koruze in Zdravca iz l. 1967, ali pa osma knjiga Pogačnikove in Zdravčeve literarne zgodovine (Maribor 1972), posvečena literarni sodobnosti. Dovolil si bom postaviti hipotezo, da je ta obsežna negativna reakcija vsaj deloma tudi posledica nekega današnjega spremenjenega, tj. zahtevnejšega odnosa do literarnozgodovinskega pisanja. Tradicionalno zgodovino-pisje doživlja 'ostro kritiko', ugotavljata Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, in ta spremenjeni odnos obračunava s tako rekoč vsemi dose-danjimi metodami: »Zavrača pozitivistično in ortodoksno marksistično tradicijo, ki razume literaturo kot mimetični odsev temeljne 'realnosti', pa tudi 'ponotranjeno' zgodovino, ki disciplino izolira od okoliške kulture, nadalje hegelijsko, organicistično in teleološko posploševanje obdobj in kultur, reduktivno nacionalno perspektivo in, ne nazadnje, zgodovino, ki jo obvladujejo 'velike pripovedi'« (Cornis-P./Neubauer 1). Nekateri kritični opazovalci se sprašujejo, ali je danes literarna zgodovina sploh še možna, med njimi je David Perkins postavil to retorično vprašanje kar v naslov svoje knjige: *Is Literary History Possible?*

Ti dvomi prihajajo predvsem z dveh strani in utegne se nam zdeti, da vsaj eno dobro poznamo: gre za predstavo, da narodu brez države lahko literatura nadomesti državo, kar ima za posledico, da literarno zgodovino-pisje postane tako rekoč temeljna listina naroda. Ko pa narod dobi svojo realno državo, postane ta zasilni temelj nepotreben. To predstavo bo treba korigirati toliko, da instrumentalizacija literature v narodno konstitutivne namene ni značilna samo za majhne narode, kot običajno meni slovenska publicistika. V resnici se je ta proces, značilen za 19. stoletje, začel v tistih družbah, ki so imele probleme s svojo identiteto, to pa so bile Nemčija, Italija in nekatere skandinavske dežele. »Literatura v domačem jeziku je bila pogosto preludij k formiranju države ali celo pogoj zanj.« Nemčija ima v tej zadevi paradoksalno vlogo: temeljne ideje o nacionalni literaturi so izdelali Herder in nemški romantiki, potem pa so bile uporabljene za nacionalno prebujanje manjših narodov vzhodne in jugovzhodne Evrope. »Nemčija je izvažala problem svoje identitete na vzhod in ga na ta način še poslabšala« (Cornis-P./Neubauer 12).

Drugi vir, od koder prihaja dvom o zgodovinski stroki in obenem zahteva po prenovi sestrskih disciplin, npr. literarne zgodovine ali zgodovine filozofije, je Michel Foucault. Trajalo je več kot tri desetletja, da so se v zavesti literarne vede pojavile posledice predvsem dveh Foucaultovih spisov, *Besed in reči* (1966) in *Arheologije vednosti* (1969), ampak

zdaj so posledice tu in pred kratkim se je *Arheologija vednosti* celo pojavila v slovenskem prevodu. Foucault zavrača teleološkost in navidezno kavzalnost, objektivnost in temporalnost tradicionalnega zgodovinskega; Foucaultev pogled na zgodovino se zaveda svoje subjektivne in zato spremenljive pozicije, obenem ga bolj kot kontinuiteta zanima diskontinuiteta, ki je posledica zgodovinskih prelomov. »Potemtakem velik problem, ki bo nastopil – ki nastopa – ob teh zgodovinskih analizah, ni več v tem, da izvemo, po katerih poteh so se lahko vzpostavile kontinuitete, na kakšen način se je lahko en sam in isti vzorec ohranil ter za toliko različnih in zaporednih mislecev konstituiral edinstveni horizont [...] problem ni več problem tradicije in sledi, temveč problem razreza in meje; ni več problem temelja, ki vseskozi traja, je problem transformacij, ki veljajo kot temelj in kot prenovitev temeljev« (Foucault 8). Da bi se izognila takšni mistifikaciji časa in tradicije, sta Cornis-Pope in Neubauer konstruirala (še nedokončano) knjigo o literarni zgodovini vzhodne srednje Evrope tako, da sta gradivo razdelila na pet razdelkov: 1) Temporalni vozli (kristalizacija dogajanja okrog prelomnih letnic, npr. 1848, 1918, 1945, 1989 itd.), 2) Topografije literarnih kultur (opozicija domačije in literarne emigracije itd.), 3) Institucijski vozli (literarna zgodovina, gledališče, cenzura itd.), 4) Periodizacijske konvencije, 5) Figuralni vozli (pisatelj kot nacionalna ikona, kolektivni jaz, travmatični dogodki, ženska identiteta itd.).

Vrnimo se zdaj k *Slovenski književnosti III* (Ljubljana 2001) in zožimo fokus na poglavje *Dramatika*, ki ga je napisal Denis Poniž in ima v sklopu knjige kar velik delež, saj obsega 146 strani. Gre za dramatiko od l. 1945 do 2000, torej za novejšo in najnovejšo produkcijo, ki jo doživljamo kot svojo sodobnost. Obravnavanih dramatikov je nekaj več kot 50. Poniž svojo monografijo na začetku opremi z ne preveč obsežnim uvodom (3 strani), kjer nam pade v oči naslednji odstavek, v katerem definira in argumentira svojo metodo:

Raziskava – in prikaz posameznih dramskih del kot njen verificirani izkaz – nikakor ne bo skušala vzpostavljati nikakršnih modelov. Za tako odločitev je kar nekaj tehtnih razlogov. Literarni model, pa če je še tako skrbno opisan, je vedno približek, ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja. Objektivno tako noben literarni model nima ustreznih soodnosnic samo v konkretnih literarnih delih, čeprav je res, da rabi za udobno spoznavanje nekakšnih globalnih, nemara kar nadčasovnih značilnosti posameznih avtorjev, dob, šol ali zvrstnih usmeritev (Poniž 207).

Poniž nas torej obvešča o svoji načelni odločitvi, da ne bo razvrščal dramskih del po nekih njihovih skupnih značilnostih, bodisi generacijskih ali pa tudi formalnih ali idejnih ali zunajliterarnih (kulturoloških), ker je takšno klasificiranje za dramsko literaturo nasilno, čeprav je za bralca 'udobno'. Ali je to sploh možno, ali se literarni zgodovinar lahko odreče vsakršni metodi? Mislim, da ne: če moraš predstaviti dramske tekste, ki so nastali v času 55 let, boš tako ali drugače moral uporabljati neke kriterije selekcije in grupiranja, ki jih boš utemeljeval na podobnostih in razlikah. Pretekla realnost produkcije tekstov je kot ogromna gora name-

tanega gradiva, tako bistvenega kot tudi nepomembnega, in literarni zgodovinar ima zmeraj, v vsakem primeru, dva opravka: najprej izbrati, potem pa izbrano povezati v zgodbo. Literarni zgodovinar pripoveduje zgodbo, v kateri z vidika sedanjosti na novo interpretira neke pretekle literarne produkte in njihovo recepcijo. Ko nas torej avtor obvešča, da ne bo vzpostavljajal 'nikakršnih modelov', verjetno hoče opozoriti, da bo opustil *običajne* metode literarne zgodovine, ne pa vsakršno – in ta njegova odločitev je prav gotovo v zvezi z zgoraj skicirano zavestjo današnjega časa o krizi literarne zgodovine. Avtor se je odločil pisati zgodovino drame na povsem nov način, zunaj običajnih modelov, pri takšnem načrtu pa se lahko zgodi, da iz kadi ne izliješ samo umazane vode, temveč tudi dojenčka. Nekaj takega se je zgodilo doslej najbolj ambicioznemu projektu novejšje literarne zgodovine, knjigi *De la littérature française*, ki jo je zasnoval in uredil Denis Hollier. Pričakovanja so bila velika, potem pa je kritika očitala knjigi razpršenost in celo kaotičnost.

Še zmeraj je osnova Poniževe ureditve rastoča časovna os: monografija se začne z dramo *Svet brez sovraštva* (1945) Mire Mihelič, ki ji sledi Matej Bor itd., konča pa se s *Slepimi mišmi* (1998) Drage Potočnjak in *Dramo o Giordanu Brunu* (1995) Vilija Ravnjaka. Sledi torej običajnemu pravilu sukcesivnosti – kar je bilo prej, je predstavljeno prej, kar je bilo pozneje, je predstavljeno pozneje. Vendar skuša avtor to pravilo z raznimi posegi relativizirati. En način je ta, da sukcesivnost razume preveč dobesedno. V poglavju o agitki, v družini Mateja Bora, se npr. pojavi tudi Dominik Smole. Ne kot omemba, temveč kot samostojno podpoglavje z izrecnim lastnim naslovom: *Dominik Smole*. Res je sicer, da je Smole pod psevdonimom Marjan Hribnik objavil dramo *Mostovi* l. 1948, torej istega leta, kot so Boru v ljubljanski Drami uprizorili *Vrnitev Blažonovih*. Ampak Smole in Bor sta vendar imela povsem različno ideološko, socialno in generacijsko skušnjo! Med njima so skoraj same razlike in skoraj nobene skupnosti! Bor je imel za sabo partizanščino, bil je član zmagovite garniture, dvorni poet revolucije, šestnajst let starejši od kritičnega mladega intelektualca, ki se je preživljal s priložnostnim pisanjem in se je zaradi vsakdanjega kruha pač enkrat odločil, da bo pod psevdonimom objavil tekst, ki bo podpiral predpisane ideološke smer-nice. Zdi se mi, da je bil Poniž preveč zadovoljen s to svojo najdbo, ko je tako poudarjeno opozoril nanjo. Saj stvar ni nič drugega kot pikantna podrobnost, ki ima mesto npr. v polemiki ali koseriji, ne pa v knjigi, ki ima kanonsko vrednost in kjer uvrstitev na tako močno označeno mesto povsem napačno usmerja bralčevo vednost. Če je avtor že menil, da je ta podatek nujno potreben za celovito razumevanje Smoletove dramatike, bi ga lahko kot drobno opombo uvrstil na mnogo poznejše mesto, v poglavje, kjer obravnava vse ostale Smoletove drame, strnjene okrog *Anti-gone* (1960). V sklopu poglavja o agitki pa podpoglavje o Smoletu učinkuje bizarno in skoraj škandalozno – čeprav je možno, da je bil avtorjev namen drugačen: opozoriti na dejstvo, ki je v slovenski literarni zgodovini manj znano, razbiti ustaljene miselne sheme.

A kot rečeno – kar v članku lahko učinkuje dinamično, je v kanonski knjigi neprimerno. Tu mora biti avtor med drugim sposoben, da nekatere

stvari pove z molkom. V istem podpoglavju o Smoletu je še en primer, ko bi bil molk primernejši od gostobesednosti: Poniž namreč govori o *Mostovih* kot o »prvencu predstavnika poznejšega 'ontološkega nadrealizma', Dominika Smoleta«. 'Ontološki nadrealizem' je močno ponesrečen pojem, s katerim je Jože Koruza v *Slovenski književnosti 1945–1965* poimenoval Smoleta in člane njegove generacije (Kozaka, Rožanca, Božiča, Zajca, Strnišo in Tauferja). Kar v času izida Koruzove monografije morda ni bilo jasno, je kristalno jasno danes: ontološki nadrealisti pač niso bili. Zato je najprimerneje, da avtor poznejše literarne zgodovine takšnega ponesrečenega naziva ne vlači na dan, temveč brez posebnih opozoril vzpostavi svojega, primernejšega.

Poleg Smoleta pa nas v tem poglavju, ki nosi naslov *Anatomija dram-ske agitke*, čaka najmanj še eno presenečenje. V njem je namreč obravnavan tudi ves tisti nemajhni del opusa Ivana Mraka, ki ga je ta pisal od 1941 naprej, začenši s *Slovensko tetralogijo* (napisana 1941–1944) in *Revolucijsko tetralogijo* (napisana 1942–1944). Če je Smoletovo uvrstitev med agitke še mogoče nekako na silo argumentirati (kar je napisal, je bila navsezadnje res agitka), pa že povsem neprepričljivo izzveni utemeljitev, češ da je Mrak »avtentični pričevalec o času, ki je zahteval ideološko ubranost in brezpogojno pripadnost kolektivnemu, partijsko vodenemu duhu« (Poniž 218). Četudi bi bilo res, da je Mrak avtentični pričevalec o času stalinizma – kar je vprašljivo – pa zato še ni pisal agitk. Termin 'agitka' je vendar povsem nedvoumno določen in rezerviran, to je drama, ki »gledalca pridobiva k sodelovanju v revoluciji, osvobodilnemu boju ali izgradnji socialistične družbe,« kot definira A. Inkret v *Enciklopediji Slovenije*. In Mrak ne pridobiva gledalca k ničemur takšnemu. Priznam, da je tudi tukaj ob uporabi dobršne mere prizanesljivosti mogoče razvideti, kaj je avtor z Mrakovo uvrstitvijo med agitke pravzaprav hotel: opozoriti na kontrastno kopijo. Mrakova dramatika naj bi bila čisto nasprotje agitk, to so nekakšne antiagitke. Vendar se od bralca mogoče zahteva nekoliko preveč. Vedeti je treba, da je Poniž to čudno uslugo storil dramatiku, ki ga od vseh obravnavanih najbolj ceni, kar je mogoče sklepati že po številu strani, ki mu jih je posvetil (9 strani; Jančar jih je npr. dobil 6).

Tretje poglavje od štirinajstih ima naslov *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema?* Obravnava tri kmečke drame: *Viničarje* Jožeta Pahorja, trilogijo *Krefli* Ivana Potrča in komedijo *Moj ata, socialistični kulak* Toneta Partljiča. Pustimo ob strani dejstvo, da so bili Pahorjevi *Viničarji* uprizorjeni v ljubljanski Drami že l. 1937 in da torej v zvezi s to dramo ne moremo govoriti o 'kulakih', saj sta ta izraz in koncept prišla na Slovensko šele s stalinističnimi ukrepi po 2. svetovni vojni; in da drama iz l. 1937 ne sodi več v obdobje 1945–2000, čeprav je bila v tem obdobju natisnjena (l. 1951). In pustimo ob strani spodrsrljaj pri navajanju Pahorjeve rojstne letnice (ne 1933, temveč 1888). Bolj utegne motiti dejstvo, da so bili Pahorjevi *Viničarji* uprizorjeni, še preden se je Partljič rodil. To pomeni, da trojica avtorjev nikakor ne sodi v isto generacijo. Prva dva sta vključena v to zgodnje poglavje knjige v skladu s temporalno logiko, saj sta si oba ustvarila ime s pisanjem že pred 2. svetovno vojno in po njej nada-

ljevala; Partljič pa je importiran v to poglavje z mnogo poznejšega mesta, kamor bi spadal po temporalni logiki. Avtor ga je potreboval v družbi s Pahorjem in Potrčem, ker so vsi trije pisali kmečko dramo, prva dva po lastni skušnji, Partljič pa kot grenko sladek, humoren in tudi satiričen spomin iz daljne mladosti. V skladu z različno generacijsko pripadnostjo so odnosi treh dramatikov do problema slovenske vasi različni: pri Pahorju najdemo družbenokritični odnos predvojnega socialista, pri Potrču odnos pripadnika zmagovite revolucije, ki podpira stalinistične ukrepe razlaščenja zemlje in 'socializacije vasi', pri Partljiču pa komediografsko kritiko teh ukrepov, izrečeno v času, ko se socialistični sistem že podira in je zato takšna kritika mogoča (l. 1983).

Dramske artikulacije teh treh tako različnih odnosov do slovenskega kmečkega vprašanja v času 1937–1983 bi lahko bile zelo mikavna in produktivna tema znanstvenega članka, objavljenega v specializirani reviji; vprašanje pa je, ali je takšen močno fokusiran tekst primeren kot poglavje v obdobjnem pregledu slovenske dramatike. Eden od neugodnih učinkov se npr. kaže v tem, da so v tretjem poglavju od Partljičevih dram upoštevane samo kmečke (poleg *Mojega ata, socialističnega kulaka* še tri, ki pa gotovo ne sodijo med njegove najboljše), ostali, 'nekmečki' del Partljičevega opusa pa je obravnavan dosti pozneje, v osmem poglavju, ki ima naslov *Ponovno rojstvo komedije* – in tam je Partljič spet osamelec v neo-običajni generacijski družbi, obravnavan skupaj z Ingoličem, Borom, Ljubo Prenner in Miro Mihelič, avtor je namreč Partljiča zdaj potreboval zato, ker piše komedije (in vendar: 'rojstva' tudi v metaforičnem smislu nismo pripravljeni razumeti kot nekaj, kar traja od 1947 do 1996, tj. več kot 50 let oz. celotni čas obravnavanega obdobja; rojstvo je običajno trenutek, ko se nekaj začne). Tako je Partljič razdeljen na dva dela, ki sta daleč vsaksebi in to gotovo ne prispeva h preglednosti. Primerjava različnih modelov slovenske kmečke dramatike po 2. svetovni vojni, ki jo nudi Poniž v poglavju *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema*, je zanimiva, vendar bi bila priporočljiva drugačna izvedba: takšna, da bi bil Partljič obravnavan kot celota, nekje v drugem delu monografije pa bi bil prezentiran sinhroni presek ali 'vozel', ki bi analitično povezoval relevantne primere slovenske kmečke dramatike, med katere poleg ponujenih verjetno spada tudi Žmavčeva *Resnica o vinogradu*, V. Ocvirka *Ko bi padli oživali*, M. Remčev *Mrtvi kurent* in Zajčevi drami *Voranc* in *Grmače*, ki sta zdaj omenjeni le mimogrede.

Ampak tak presek ali vozel bi moral uporabljati posebej izdelano metodo, ki bi se opirala na komparativne študije, bodisi teatrološke bodisi literarne bodisi kulturološke, ne pa obstoječe v tem poglavju, ki jo moram imenovati kratko malo 'povzemanje vsebin'. Avtor ekstenzivno navaja vsebine obravnavanih kmečkih dram in jih opremlja s kratkim usmerjevalnim komentarjem. Gradivo naj bi se sintetiziralo v bralcu – vendar se to ne zgodi. Arbitrarno izbrani in spojeni fragmenti dram, kar vsebine pravzaprav so, bralca prej zbegajo kot informirajo o drami, lahko pa ga celo odvrčajo od branja. In to metodo, povzemanje vsebin, uporablja avtor v celotni monografiji, včasih zavzame večji, včasih manjši delež posameznega poglavja, vsekakor pa pretežni.

Povzemanje vsebin je specifičen problem dramskega zgodovinopisja in v slovenski tradiciji Poniž ni mogel najti zgledov, ki bi se uspešno upirali tej skušnjavi. Koblarjeva *Slovenska dramatika* (1972–1973) si pretežno pomaga s povzetki vsebin in obširnimi citati dialogov in to tudi prostodušno priznava: »Obravnavanje snovi v obliki dramskih zgodb in navajanje dramskega besedila je treba opravičiti z razlogom, da pisec želi pri tem plastičneje predstaviti posamezne pisatelje in tem avtentičneje pokazati njihov slog« (Koblar 6). Skratka, Koblar, ki je avtor tretje zgodovine slovenske drame, ni prišel kaj daleč naprej od svojih dveh predhodnikov, Antona Trstenjaka (1892) in češkega slavista Franka Wollmana, ki je svoj znanstveni pregled slovenske drame od Škofjeloškega pasijona do A. Cerkvenika izdal na univerzi v Bratislavi (1925). Drama je žanr, ki s svojo strukturo dobesedno zavaja ocenjevalce k čim bolj ekstenzivnemu opisu. Že Goethe je v *Učnih letih Wilhelma Meistra* ugotovil, da roman poteka počasi, drama pa hiti. V drami se torej dogodki kar prehitevajo, mnogo več jih je kot v romanu in ocenjevalec hitro dobi napačen vtis, da je površinsko vrvenje dogodkov, ta nagneteni akcionizem, že tudi bistveno dejanje ali izjava drame. Dolgo je trajalo do novih pristopov, ki s pomočjo posebne optike znajo razločiti relevantno globinsko razpustavo neke drame in temeljne premike v drami, ki odtod izhajajo.

Slavni avstrijski teatrolog Joseph Gregor, profesor na dunajski univerzi, je še sredi preteklega stoletja, l. 1953, začel izdajati zbirko *Der Schauspielführer*, ki je izhajala vse do l. 1967 in dosegla osem zvezkov. Zbirka nima v sebi ničesar drugega kot dramske vsebine, razvrščene po nacionalnih književnostih in po dobah. To dejavnost so šteli za znanstveno, opravljali so jo člani Reinhardtovega seminarja, pozneje Inštituta za teatrologijo, in l. 1964 se je projektu kot urednica pridružila celo znamenita Margret Dietrich, avtorica ugledne monografije *Das moderne Drama* (1961). Po drugi strani pa je Margret Dietrich prav v tej svoji knjigi prepričljivo pokazala, kako je možno pisati zgodovino drame brez ekstenzivnega navajanja vsebin. Njena metoda je sprotna: vsako dramo zgrabi v njeni problemski točki, bodisi formalni bodisi socialni, največkrat pa eksistencialni, ker je pač pisala v tradiciji eksistencialnega mišljenja; pri tem sicer uporablja dele dejanja ali dialoga, ampak zelo na kratko in le kot pripomoček pri ekspliciranju problema. Na nemškem govornem področju se danes 'šaušpilfirerji' ne tiskajo več kot znanstveno gradivo, temveč kot komercialno blago, namenjeno dijakom in študentom, ki se jim ne ljubi prebrati izvirnega dramskega teksta. Precej bolj radikalne metode od Margret Dietrich je v svojem praktičnem pedagoškem delu ubrala Anne Ubersfeld, profesorica na Sorbonni. Z njimi je skušala študente opozoriti, da je zgodba sama po sebi mrtvo gradivo, ki pa ga lahko oživljajo bistvene intervencije. Ena njenih metod so aktantski modeli in o njih ne bom zgubljal besed. Manj znana sta postopka, ki ju razlaga v članku *Pedagogija gledališkega dejanja*:

1. Prvi postopek je lahko ta, da določimo začetno in končno stanje stvari; to je posebej zanimiva vaja, ker nam omogoča ugotoviti *spremembo*, ki jo je povzročilo dramsko dejanje [...]
2. Drugi postopek, ki je pedagoško prav tako

produktiven, je v tem, da dejanje povzamemo v enem stavku: v *enem samem* stavku, ki ima glagol (torej sploh ne gre za drug *naslov*, ki bi bil pametnejši ali bolj izdelan od prvotnega); ta postopek torej zahteva, da izberemo subjekt in da izberemo glavno dejanje; relativno poljubna narava tega postopka pomaga študentu ugotoviti, a) da je vsaka procedura zmeraj samo *konstrukcija* in nikoli odkritje nečesa danega, in b) da vsako branje teksta [...] nujno pomeni izbor (Ubersfeld 171).

Stvar se zdi precej jasna. Ko kritik ali literarni zgodovinar pišeta o drami, ne odkrivata nečesa, kar tam že je, temveč delata konstrukcijo. Ta pa naj se ne izgublja v podrobnostih: predvsem naj opiše spremembo, ki jo med začetkom in koncem povzroči dramsko dejanje, in to kar najbolj lapidarno; produktiven primer takšne zgoščenosti je izrekanje dramskega dejanja v enem samem glagolskem stavku, katerega subjekt je protagonista.

Jože Koruza, avtor četrte zgodovine slovenske drame (1967), je svoje gradivo razdelil na 5 poglavij; Poniž je bil mnogo bolj širokopotezen in je uvedel 14 poglavij (z mnogimi podpoglavji, podobno kot Koruza). In Poniževih poglavij je absolutno preveč, njihova številnost prav gotovo bistveno pripomore h končnemu vtisu razdrobljenosti in nerazvidnosti. Tudi zato, ker poglavja niso usklajena, temveč so zajeta iz različnih tipologij. Poglavje *Dramatika poznih osemdesetih in devetdesetih* se npr. sklicuje na kronološko načelo in je tudi umeščeno na ustrezno mesto na temporalni osi. V nekaterih poglavjih avtor zbira drame po načelu žanra, npr. v tistih o agitki, kmečki dramatiki, komediji in 'novi komediji', v enem poglavju po načelu generacije ('perspektivovska dramatika'), v enem po načelu literarne smeri (realizem). Vsako teh raznorodnih poglavij je umeščeno na temporalno os v točki najzgodnejšega nastopa in potem traja do najpoznejšega. Npr.: poglavje o kmečki dramatiki se začne s Potrčem in Pahorjem tik po 2. svetovni vojni in traja do Partljičevega *Mojega ata, socialističnega kulaka* (1984). Naslednje poglavje se začne pozneje ali pa mogoče prej kot konec prejšnjega in ima spet svoje trajanje. Kronološka orientacija skače kot kompasova igla v viharju – a kljub vsem odklonom ladja vendarle nekako prepluje začrtani generalni kurz od agitke prek perspektivovske dramatike do dramatike osemdesetih in devetdesetih.

Nekatera poglavja pa so tukaj preprosto zato, da avtor pospravi vanje, kar ni uporabil kje drugje. V takšnih primerih se zadrega kaže že v naslovu, npr. *Druge teme, drugi problemi*. To poglavje vsebuje vsega skupaj dva dramatika in sicer Ferda Kozaka in Vitomila Zupana – kaj na svetu ju utegne povezovati, vedi Bog. Poleg tega so bile vse tri obravnavane drame Ferda Kozaka uprizorjene že v obdobju med vojnima – kaj počnejo v Poniževem pregledu? Naslov nekega drugega poglavja, *Dvomi, iskanja, novi modeli* (1950–1955), je v svojem žurnalističnem zvenu podoben zgornjemu, saj prav tako ne najavlja ničesar oprijemljivega; kateri dramatik pa ni izkusil dvomov in iskanja? Poglavje zajema zelo kratko obdobje, pet let, in postavlja vanj zelo kratek seznam treh dramatikov, tj. Javorška, Torkarja in spet Zupana. Močno se zdi, da tidve poglavji nista neizogibni kot samostojni enoti. Poglavje *Intermezzo: perspektivovska*

dramatika obravnava Primoža Kozaka, Zajca, Strnišo in Tauferja. Ja, kje pa so Smole, Božič in Rožanc? Saj so tudi oni bili osrednji sodelavci revije *Perspektive*! No, najdemo jih v poglavju *Vdor novih dramskih poetik 1955–1960*, pravzaprav so edini nosilci tega poglavja. Spet vprašanje: če se v prejšnjih primerih lahko en dramatik pojavi v več poglavjih, zakaj ne zdaj? In tu ni več odgovora. Tadva naslova se pač ravnata po logiki poljubnosti. Ker pa se prvi sklicuje na neko pomembno literarno in svetovnonazorsko skupino, bi bila faktografska korektnost naravnost nujna.

To pa ni edini problem s klasifikacijo avtorjev v monografiji, pa naj označuje njihovo skupinsko pripadnost nekemu gibanju ali pa individualno pripadnost stilu, nazoru ali držbi. Za dramatiko v obdobju 1965–1972 avtor ugotavlja, da jo »označujemo z izrazi kot 'ludistična, lingvistična, karnistična, magistična'« (Poniž 309). Pa jo res tako označujemo tudi danes? Strinjam se, da so takrat publicisti uporabljali te izraze. Ampak to so bile zasilne, poskusne oznake v času, ko je ta dramska literatura šele nastajala in ko zaradi dreves še ni bilo mogoče videti gozda. Danes, tri desetletja pozneje, ko lahko v retrospektivi gledamo razvoj celotnega obdobja, je treba najti primernejšo terminologijo in predvsem takšno, ki bo v skladu z evropskimi tokovi, saj smo mnoge idejne in formalne pobude dobivali od zunaj, čeprav smo jih amalgamirali na substrat svoje tradicije. Ko Poniž analizira Jovanovića, vztrajno ponavlja tezo o njegovi pretežno 'ludistični dramatiki', poznejše igre pa da so 'strukturno bliže realistični dramatiki' (Poniž 314). Mislim, da lahko Jovanovičev dramski opus označimo tudi drugače. Prevladujoča značilnost njegovih dram se opira na takratni vplivni model gledališke Evrope in to je drama absurda. Pri Jovanoviću se ta pobuda kaže v prirejeni obliki, tj. kot groteskna, posmehljiva in nihilistična distanca do stvarnosti; s to gesto dramatik spodkopava lažni optimizem prisilne socialistične ideologije. Prvič se ta značilna Jovanovičeva poetika pokaže l. 1969 v drami *Znamke, nakar še Emilija*, nato pa jo je v sedemdesetih in osemdesetih letih dograjeval v dramah, kot so npr. *Norci*, *Igrajte tumor v glavi*, *Vojaška skrivnost*, *Viktor ali dan mladosti* in *Jasnovidka ali dan mrtvih*, zaenkrat zadnji primer Jovanovičeve drame absurda je *Don Juan na psu* (1991). Drugačen tok njegove dramatike, tj. seriozna dokumentarna drama z Brechtovo tehniko gradnje prizorov, se je začela z *Osvoboditvijo Skopja* (1977), se v osemdesetih letih nadaljevala s *Karamazovi*, v devetdesetih pa z *Balkansko trilogijo*, tj. z dramami, ki obravnavajo bosansko vojno (*Uganka korajže*, *Antigona* in *Kdo to poje Sizifa*).

Pri Jovanoviću torej prevladuje poetika drame absurda, vzporedno in v manjši meri uporablja tudi brechtovsko dokumentarno tehniko. Poetiko drame absurda pa bomo našli tudi že pred Jovanovićem, najprej v Javorškovem *Povečevalnem steklu* (1956), potem v Božičevi drami *Vojaka Jošta ni* (1961) in v vseh drugih njegovih dramah, deloma jo je mogoče zaznati pri Šeligu in Jančarju, sega pa verjetno vse do Filipčiča v osemdesetih letih. To pa pomeni, da je drama absurda povsem upoštevanja vredna poetika v slovenski dramatiki po 2. svetovni vojni, lahko tudi tok ali model. Drug takšen konstitutiven element je poetična drama,

ki je v obravnavanem obdobju nenavadno pogosta, od Smoletove *Antigone* naprej (1960) pa prek Zajčevih *Otrok reke* (1962), Strniševega *Samoroga* (1964) in Tauferjevega *Prometeja ali Teme v zenici sonca* (1968), pa do Jesihovih *Grenkih sadežev pravice* (1974) in njegovega nedavnega *Srebrnega rebra* (2002) ter Iva Svetine, ki je začel z *Lepotico in zverjo* (1985), najbolj opozoril nase s *Šeherezado* (1989), zadnja uprizoritev njegovega teksta pa se je zgodila komaj nekaj let nazaj (*Tako je umrl Zaratustra*, 1997).

Drama absurda in poetična drama sta dve konstanti slovenske dramatike 1945–2000. Z njima lahko dramsko zgodovino pisje začne graditi svoj sistem.

LITERATURA

- CORNIS-POPE, Marcel in John NEUBAUER. *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*. ACLS Occasional Paper 52. New York: American Council of Learned Societies, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- HOLLIER, Denis (ur.). *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.
- KOBLAR, France. *Slovenska dramatika*. 1. Ljubljana: Slovenska matica, 1972.
- KORUZA, Jože. »Dramatika.« *Slovenska književnost 1945–1965*. 2. B. Paternu, H. Glušič, M. Kmecl, J. Koruza in F. Zadravec. Ljubljana: Slovenska matica, 1967. 7–192.
- PERKINS, David. *Is Literary History Possible?* Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- POGAČNIK, Jože. »Eksistencializem in strukturalizem.« *Zgodovina slovenskega slovstva*. 8. J. Pogačnik in F. Zadravec. Maribor: Obzorja, 1972.
- PONIŽ, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost*. 3. J. Pogačnik, S. Borovnik, D. Dolinar, D. Poniž, I. Saksida, M. Stanovnik, M. Štuhec in F. Zadravec. Ljubljana: DZS, 2001. 203–468.
- TRSTENJAK, Anton. *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.
- UBERSFELD, Anne. »Pédagogie du fait théâtral.« *Théâtre. Modes d'approche*. André Helbo, J. Dines Johansen itd. (ur.). Bruxelles: Editions Labor, 1987. 169–201.
- WOLLMAN, Frank. *Slovinské drama*. Bratislava: Spisy filosofické fakulty University Kamenského, 1925.

April 2002