

Tematska dinamika novih slovenskih dramskih besedil

Od »socialističnega kulaka« do »moralno političnih kvalifikacij« in od »moralitete do farsične parabole



France
Vurnik

V drugi polovici sezone 1982—83 se je prek slovenskih odrov zvrstilo kar devet predstav, ki so nastale po novih dramskih besedilih slovenskih avtorjev ali pa so bila besedila deležna takšnega posega uprizoriteljev, da jih velja obravnavati kot zanimivo novost. Tematske, problemske in miselne sestavine teh predstav so seveda na moč različne in segajo od mitološkega izročila do sodobne družbene in politične klime. Bolj kot v kateri izmed prejšnjih sezon stopa v ospredje uprizarjanje slovenskih dramskih novosti, hkrati ko se gledališče vse bolj uveljavlja kot najbolj odzivna umetniška zvrst, ki že močno prekaša nekdanj vsekakor odmevnejšo poezijo, zlasti pa prozo, ki je v drugi polovici sedemdesetih let našla trdnejša tla pod nogami, zadnja leta pa očitno zbira nove moči. Še v začetku sedemdesetih let so bili v kulturni politiki potrebni prijemi, s katerimi so usmerjevalci gledaliških repertoarjev stimulirali uvrščanje slovenskih dramskih besedil v programe posameznih gledališč, zdaj pa se že dogaja, da slovenska dramska besedila zapolnijo že več kot tretjino programa. Takšna dinamika se je v tekoči sezoni izkazala za ugodno v večini primerov, kar velja zlasti za drugo polovico sezone.

Tako so v SSG Trst Kmeclovim Mutastim bratom primaknili farso *Alojza Rebule* z naslovom *Hribi, pokrijte nas*; v Drami SNG v Mariboru so krstili deveto dramsko besedilo *Toneta Partljiča — Moj ata, socialistični kulak*; v SLG Celje so kmalu po novem letu uprizorili moraliteto *Srečanje na Osojah Alenke Goljevšček*, kot zadnjo uprizoritev sezone pa dokumentarno dramo, oziroma »sestanek z neprijetnim dnevnim redom« *Mor. pol. kvalif. tov. Gubca Miloša Mikelna*. V Mestnem gledališču ljubljanskem so izvedli lepljenko treh enodejank *Žarka Petana* z naslovom *Obrekovalnica*, v Drami SNG v Ljubljani pa so krstili vznemirljiv »dramolet« *Zlata čeveljčka Dominika Smoleta*. Ista hiša je v sodelovanju s Cankarjevim domom pripravila uprizoritev *Umetnikove trilogije Alojza Kraigherja* v temeljiti predelavi in dopolnitvi režiserja *Jožeta Babiča*. Ker je bila drama *Josipa Vošnjaka Doktor Dragan* prvič po devetdesetih letih od nastanka uprizorjena (v Prešernovem gledališču v Kranju), bo zapisano nekaj besed tudi o njej, še zlasti zato, ker se navezuje na problem uprizarjanja biografij na odru. In končno — zapisano bo tudi nekaj besed o predelavi in dopolnitvi Shakespearovega *Romea in Julije* pod režijskim vodstvom *Ljubiše Ristića* v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani.

V krog čiste literarne imaginacije vsekakor sodita besedili Alenke Goljevšček *Srečanje na Osojah* in Alojza Rebule *Hribi, pokrijte nas*. Formalno se je filozofinja Goljevščkova oprla na moraliteto, na »obliko duhovne igre, v kateri se za človekovo dušo bojujejo alegorične in personificirane figure«. V igri *Srečanje na Osojah* gre za »dušo« oziroma za identiteto kranjskega meščana Kancijana, ki si v spopadu z »malefično« pošastjo pridobi pitijsko naklonjenost vile Abrakse, da mu bo namreč vse ustrezno, če ob dejanju ne bo mislil na lisico. Toda ob sleherni preizkušnji, tako v spopadu s Turki kot pri snubljenju purgarske lepote, se v potek dogajanja pritihotapi lisica, ki prepreči od Abrakse obljubljeni moč in pomoč. Kancijan tudi pred smrtjo ne ubeži, čeprav se ji hoče umakniti na Osoje. Misel, zavita v podobe situacij srednjega veka, se iz Kancijanovih situacij izlušči v spoznanje, da človek pač ne more računati s silami zunaj sebe, da je torej njegova usoda zakoličena s tem, kakršen je in kar je. Predstava v režiji Mete Hočevar, ki je zasnovala tudi sceno in kostume, je s skopimi, izčiščenimi izraznimi oblikami to misel podprla. Uvrstila se je med najbolj artificialne predstave v tej sezoni.

Na podobni imaginarno alegorični ravni se odigrava tudi farsa Alojza Rebule *Hribi, pokrijte nas*. Osrednji lik te farsične in groteskne alegorije je Kralj Matjaž, ki si ga avtor ni izbral kot junaka v smislu ljudskega izročila, marveč si ga je zamislil kot upornika zoper nepopolnost sveta in Neznanca, ki pooseblja kozmično misel. To ni tisti Kralj Matjaž, kakršnega si je izoblikovala ljudska domišljija kot prabitno moč, ki bo privrela na pomoč zatiranim v tegobah velikih razsežnosti, to je oblastnik in tiran, ki hoče v življenje Križne doline (ta lahko pooseblja tako slovenski Liliput kot planet) vnesti novo vsebino in se bojuje za drugačen jutri. S svojim odtujenim, imaginarnim bistvom hoče posegati v svet, kakršen je, vendar pri tem nima prave podpore niti med svojimi najbližjimi, saj je hči Alenka na primer s Križno goro in svetom povsem zadovoljna, pa tudi slepila o neznanem jutri je ne prevzemajo. V groteskni prisposobi tako pisatelj razgreba o kozmičnih in planetarnih razsežnostih človekovega bivanja in njegove nepomirjenosti s svetom kot takim, občasno pa dodaja tudi farsične in satirične bodice na pojave kratke časovne veljave v našem in svetovnem prostoru. Ni dvoma, da gre za izrazit osebni pogled na dileme, ki jih Rebula s svojo imaginacijo odpira, vendar je vredna pozornosti volja, s katero se avtor skuša dokopati do temeljnih, ontoloških spoznanj o človeku v svojem prostoru. Vendar vsa miselna struktura te farse ostaja nekako na robu interesnih krogov sedanje zavesti, da s svojo konstrukcijo nekako ne more prodreti vanjo. Vizualna podoba predstave v SSG Trst je s posamičnimi sestavinami skušala čimbolj slikovito podpreti možnosti alegorične ponazoritve (v režiji Jožeta Babiča), tako s fantazijsko sceno in kostumi, ki jih je skupaj z grotesknimi maskami oskrbel češki gost Miroslav Melena kot s slovesno glasbo Aleksandra Vodopivca, pa tudi z nekoliko povzdignjenim, slovesnim igralskim ponazarjanjem. Glede na vložen ustvarjalni napor predstava ni doživela adekvatnega odmeva.

Na povsem nasprotnem robu predstavnega obzorja se odigrava »žalostna komedija o agrarnem« Toneta Partljiča s humorno izzivalnim naslovom *Moj ata, socialistični kulak*. Kakor prenekateri jugoslovanski avtorji (Jovanović, Brešan, Radulović), se je tudi Partljič vrnil (zatekel) v svoja otroška leta, v dinamičen in z nasprotji nasičen povojni čas, v čas usmerjanih in

nasilnih družbenih sprememb. Za vsakdanjimi dogodki v revni delavsko bajtarski družini od konca vojne do informbiroja leta 1948 je hkrati zajel v svojo komedijo tiste značilne sunke družbene preobrazbe, ki so pretresali naš svet do zadnjega zaselka. Vojne je konec, Mimika Malek s hčerko Olgo in sinom »filozofom« čaka na vrnitev svojega moža z ruske fronte. Kakor je bil sporočil v pismu, se je kot nemški vojak dal ujeti Rusom in se potem vključil v Stalinovo Rdečo armado. Ob vrnitvi v rodno vas mu ta udeležba seveda pomeni določen politični kapital, čeprav se nekako ne more otresti svojih starih navad. Čeprav je zaposlen pri železnici, ob prvi agrarni reformi dobi tudi on tri hektare kulaške zemlje in po sinovih verzilih, aforističnih oznakah postane »socialistični kulak«. Toda njegovo življenje v novi socialistični družbi še zdaleč ne steče brez zapletov; pripravljajo mu jih po vrsti vsi okoli njega: bratranec, smešni aktivist Vanč, pa sosed kulak, pa župnik in ne nazadnje tudi lastna otroka, zlasti desetletni Tinček s svojimi rimanimi oznakami situacij, ki pomenijo v komediji svojevrsten ironičen komentar. Ko izbruhne Informbiro, je seveda tudi Jože Malek sumljiv, saj je bil Stalinov vojak, o tem ima tudi posebno potrdilo, toda kaj hitro spozna, da z resnico ni več varno hoditi skozi življenje, treba se je pretvarjati, prilagajati. Tudi »socijalističnega kulaštva« ga ob pojavu informbiroja odreši država sama, saj hoče z ustanavljanjem kmetijskih zadrug dokazati sovjetom, da je na pravi poti, in mu odvzame agrarno zemljo. »Dobili smo pravo pismo, kulaki socialistični več nismo,« ugotovi Tinček, njegova starša pa, da pač nista poklicana, da bi spreminjala svet.

Bolj kot v kateremkoli izmed svojih dosedanjih dramskih besedil se je Partljič s svojo »žalostno komedijo« približal na videz preprosti ljudski miselnosti, eksistencialnim tegobam in stiskam tako imenovanega »majhnega človeka«. Voluntarizem in absurdnost tako nasilne socializacije kot forsiranega zadrugništva se na koži teh ljudi kažeta z vso svojo težo in grotesknostjo. Skozi žlahtno naivnost teh življenja željnih ljudi se kar iskrijo nesmiselne posledice slepega, zanesenega spreminjanja sveta, procesa, ki je v Partljičevi neposredni komiki dobil povsem ustrezen izraz.

Uprizoritev v režiji Matije Logarja je v govoru, kar izrazito obarvanem z dialektom, ujela povsem ustrezno mimetično obliko, ki jo je podprla tudi zasnova ambienta po zamisli scenografa Nika Matula. Ključno, povezovalno vlogo »komentatorja«, desetletnega fantiča Tinčka, igra s simpatično otroško neposrednostjo Jernej Lipnik. Čeprav Moj ata, socialistični kulak izhaja iz povsem drugega socialnega okolja, nekako zapolnjuje čas in dogodke med igrama Dušana Jovanovića — Osvoboditev Skopja in Prevzgoja srca.

Tako rekoč iz žive, neposredne sedanosti pa zajema teme dramatik in satirik Miloš Mikeln za dramaturško oblikovan sestanek osnovne organizacije ZK v nekem podjetju, na katerem je pglavilna točka dnevnega reda razprava o »moralno političnih kvalifikacijah tovariša Gubca«, predvojnega komunista, borca, človeka, ki sodi v višje oblastniške strukture in ki je bil šestnajst let direktor tega podjetja. Zdaj je predviden za drug položaj, kajti na vodilnem delovnem mestu se je bil nekoliko utrudil in malo tudi odtujil od baze, svoje podjetje pa zapušča v kar izdatni izgubi.

Ob tej osrednji točki sestanka pa se med šestnajstimi udeleženci razvije živahna debata ne le o »mor. pol. kvalif. tov. Gubca«, marveč predvsem o temeljnih dilemah našega sedanjega družbeno političnega in gospodarskega

trenutka in ne nazadnje o »mor. pol. kvalif.« vseh navzočih. Pri razčlenjevanju pojavov, ki jih na sestanku po asociativnih zvezah — beseda da besedo — odkrivajo, je najbolj radikalna povojna aktivistka Olga, ki terja od navzočih nekakšno samopreverjanje glede pripadnosti avantgardni politični organizaciji. Nasprotje njene čistunske zanesenosti pa med člani skupnih služb pomeni spretni komercialni direktor, tip pridobitnika, ki mu zaradi njegovih stališč prisodijo opomin, v nadaljnjem zaostrovanju stališč pa sam stopi iz ZK. Ob teh manjših dotikih usode posameznikov pa razpravljalci na sestanku podajo temeljito analizo aktualnih družbenopolitičnih razmer v naši družbi in nakažejo načelna stališča in možnosti, da se družba izkoplje tako iz gospodarske krize kot iz krize vrednot.

Mikelnova dokumentarna drama pomeni zanimiv primer zavzete in hitre odzivnosti na aktualne družbenopolitične pojave. S svojim objektivnim zajetjem problematike hoče biti konstruktivna v stvarnem pomenu te besede. S svojo analizo odkriva boleče in zdi se, da že kar nepremagljive dileme, vendar z namenom, v gledališki obliki prispevati k reševanju zagatnih in zapletenih razmer v družbi. Izhodiščni kriterij je družben, objektivni, vendar *Mor. pol. kvalif. tov. Gubca* niti z detajli niti kot celota ne učinkujejo aktivistično, prav obratno: ustvarjalno zavzeto.

Uprizoritev v SLG Celje v režiji Francija Križaja se ni spuščala v nikakršna izrazna tveganja, marveč je Mikelnovo polemično gradivo ponazorila pregledno in s poudarki ugotovitev, kakršne je avtor razporedil skozi svoje besedilo.

Ce je Mikelnova dramska analiza družbeno političnih razmer izrazito obrnjena navzven, proti objektivnim plastem človekove aktivnosti, pa je »dramolet« *Zlata čevljevka* Dominika Smoleta ves zazrt v človekov intimni svet. Zakaj ta primerjava povsem različnih dramskih besedil in seveda tudi uprizoritev? Nekaj skupnega namreč vendarle ti dve deli imata: obe se ukvarjata z današnjimi ljudmi, obe ponazarjata like sedanosti v okviru javne, družbene institucije. Če so Mikelnovi člani ZK zbrani na partijskem sestanku, pa so Smoletovi liki priklicani k sodni razpravi, ki jo morajo opraviti v imenu nekih kriterijev, vsekakor človeških, torej družbenih. Vendar je za Smoleta ta naloga zgolj okvirna, izhodiščna; njega vznemirja predvsem in zgolj notranja, psihološka in moralna vsebina posameznikov, ki jih zbere v sodni zbor; temu je naloženo dovolj čudno opravilo, da namreč sodi oživljenim samomorilcem in razsodi, ali so imeli »pravico do zanke«. Toda kot rečeno, Smoleta zanima, kdo in kakšni so ti ljudje, ki razsojajo o pravici do smrti, do odločitve zanjo. In tu se zbira sodni zbor oziroma senat, v katerem je dr. Predsednik v svoji zavesti bolj zaposlen s slastmi lova, kot pa z opraviлом, ki mu je naloženo; dr. Prisednik se več ukvarja s svojimi mladostnimi erotičnimi pustolovščinami in učnim uspehom kot z opraviлом, ki ga je prignalo v senat. Dr. Poročevalec je nenehni iskalec globljih vzgibov človeškega ravnanja in tihi pisatelj, od obravnave, ki mu je naložena, kar naprej beži v ta varni svet in lastno zatočišče. Ves načet je tudi Tožilec, ki je pretresen nad spoznanjem, da »prav nobene vere ni več v zločinu, prav nobene trajnosti v dobrem«. Administratorka je navzven kot brezhibni mehanizem sodnega stroja, v sebi pa je vsa razdejana in se po obravnavi odloči za isti onkraj, za katerega se je bil odločil Obtoženi, igralec, ki se ni še utegnil ugnezditi v življenju. Edina zanesljiva sila, ki pa v napetih trenutkih tudi zapreti, je sodni sluga, človek, ki se svoje

družbene pozicije povsem jasno zaveda, saj pravi: »Spodnji srednji razred sem pač, ponižan, poželjiv, nervozen in nevaren.« V Odvetnici pisatelj ni odkril posebnih komponent.

Ta družčina v Smoletovih Zlatih čevljkah s svojim razglabljanjem o življenju in njegovem smislu iz sentence v sentenco prerašča v podobo sveta, našega in širšega, v razkrivanje bistva človekovega življenja in njegovega smisla. Čeprav je izid nespodbuden, je ekspertiza v poetičnem smislu relevantna. Gledališka ponazoritev v režiji Mileta Koruna z igralci Drame SNG v Ljubljani pomeni razveseljiv dosežek slovenske igralske in znotraj nje zlasti govorne kulture.

Gledališče kot del življenja in sveta je na splošno rečeno tema *Obrekovalnice* Žarka Petana. Z obrekovalnico, za zakulisjem, v katerem se igralci gibljejo kot zasebniki, je povezal tri svoje enodejanke, radijske igre, od katerih je prva zgodovinska skica, druga sodobna parafraza Hamleta, tretja pa variacija na Pirandellovo igro Šest oseb išče avtorja, medtem ko pri Petanu avtor išče osebe. Bistvo *Obrekovalnice* je v razmerju med življenjem in igro. Tako igralec v prvi enodejanki zelo imenitno odigra turškega sultana, da prekosi sam model in ga zato veliki vezir zadavi; v parafrazi Hamleta se izkaže, da igra ni le ogledalo življenja, marveč še nekaj več, nekaj takega, kar ga prerašča, in pisatelj v tretji enodejanki spreminja svoje like v resnične figure. Skratka, igra je življenje in življenje je igra; svet je oder in ljudje so bolj ali manj prepričljivi igralci, najboljši med njimi so seveda igralci, saj to obvladajo profesionalno. Ta igriva, humorno obarvana spoznanja poživljajo v *Obrekovalnici* aforizmi, ki so tudi Petanova domena. Kot rečeno, gre za igriv pogled na gledališče kot odsev oziroma ogledalo življenja in ne sega v globlje psihološke analize igralčevega ustvarjanja, kakor na primer angleški igralec in dramatik Ronald Harwood s svojo igro *Garderober*, ki jo hkrati kot *Obrekovalnico* v MGL uprizarjajo v Drami SNG v Ljubljani.

O »biografijah na odru« bi kazalo razpravljati širše, tu naj velja pozornost le dvema predstavama. Režiser Jože Babič se je namreč odločil uprizoriti *Umetnikovo trilogijo* Lojza Kraigherja, se pravi tri enodejanke (*Umetnik v tujini*, *Umetnik v domovini* in *Umetnik v nebesih*), v katerih je avtor Kontrolorja Škrobarja definiral nekatere predvsem psihoerotične komponente Ivana Cankarja oziroma razpetost med umetništvom in erotiko in satirični odnos do treh sodobnikov, Cankarjevih »nasprotnikov«. Babič je krepko posegel v strukturo Kraigherjevih enodejank: za izhodišče dogajanja je vzel Umetnika v domovini in vanj kot reminiscence vkomponiral prizore iz Umetnika v tujini, ko se Cankar poslavlja od Löfflerjevih žensk, medtem ko so prizori iz Umetnika v nebesih vkomponirani kot sanje in vizije. Dodal je tudi nekaj Cankarjevih stavkov.

Tako je Umetnikova trilogija doživela svojo prvo uprizoritev po več kot šestdesetih letih od nastanka, v knjigi je izšla leta 1921 v samozaložbi, in je kljub režiserjevemu posegom v strukturo drame ali nemara tudi z njegovo pomočjo razkrila nezadostnost in enostranskost tematizacije biografije Ivana Cankarja v gledališki obliki. Niti razmerja do žensk niti odnosi s prijatelji, še manj pa obračunavanja s sovražniki niso zasnovani tako, da bi prerasla polemičen, torej enostranski pristop, ki je v Kraigherjevi Umetnikovi trilogiji očiten, še zlasti če imamo v mislih tehtno psihološko analitično biografsko prozo Antona Slodnjaka z naslovom *Tujec*. Izkazalo

pa se je, da je Cankarjeva biografija vsekakor inspirativna za gledališko obravnavo. Posrečeno in adekvatno je upodobil lik Janeza Umetnika Igor Samobor.

Podobno usodo kot jo je doživela Kraigherjeva Umetnikova trilogija, je bila deležna starejša drama slovenskega pisatelja iz prejšnjega stoletja — *Doktor Dragan* Josipa Vošnjaka, prva slovenska biografska drama, v kateri je pisatelj, ki je v slovensko literaturo druge polovice 19. stoletja vnašal očitno nič kaj zaželeno štajersko dinamiko. V Doktorju Draganu je upodobil biografijo in usodo pesnika in politika Lovra Tomana, ki je kot državno-zborski poslanec pridobil koncesijo za gradnjo gorenjske železnice na račun politične načelnosti. Zanesenjaštvo in realna politika, manipulacije, vpletanje erotike kot sredstva za doseg političnih ciljev so tiste kvalitete Vošnjakove drame, ki so spodbudile vodstvo Prešernovega gledališča v Kranju, da je to dramo uprizorilo v sodobni jezikovni predelavi in s tem tako kot Babič opozorilo na pozabljeno besedilo ter prispevalo k razčiščevanju starih, nerešenih vprašanj (in krivic) v slovenski literaturi in njenem vrednotenju.

Deloma se med dramske novosti uvršča tudi projekt Ljubiše Ristića, razvit in oblikovan po Shakespearovi tragediji *Romeo in Julija*, in uprizorjen v Slovenskem mladinskem gledališču v sodelovanju z Opero in Cankarjevim domom. Gre za tisti del predstave, ki se izvije iz Shakespearove drame in preide v tematizacijo podobnega (recimo tako) zapleta zdaj in tukaj. Za tisti del, v katerem je prikazano, kako zdomec z juga, kvalificirani delavec Stevo Macura, v spopadu v kinoteki ob gledanju Zeffirellijevega filma *Romeo in Julija* ubije dva gledalca. Predstava se potem razvije v preiskavo tega dogodka in priče, ki so bile po naključju navzoče pri tem dogodku, ki pa je prikazan tudi gledalcem, vsaka po svoje opisujejo njegov bliskoviti potek. Vsa ta besedila so napisali igralci sami, torej gre za kolektivno avtorstvo na dano temo, to pa se seveda tudi kaže v dokaj svobodni realizaciji in v refleksiji nekaterih prejšnjih predstav, zlasti Razrednega sovražnika. Vendar v teh izjavah zaživi življenjska tipika, obarvana z dialekti in poklicnimi posebnostmi, v imenu katerih nastopajo posamezni igralci (upokojena učiteljica, šofer, študent, frizerka, delavka iz Brd, dijaki, suspendirani miličnik). Tematski spekter, zajet v ta pričevanja, je dokaj širok in zajema aktualne komponente javnega mnenja, od nacionalizma do kritiziranja, skratka, z identifikacijo skuša vplivati na ozaveščanje. Ti fragmenti so seveda izrazito vključeni v koncept in potek predstave in imajo svojo vrednost predvsem kot sestavina uprizoritve, ki skuša razkrivati pojave in zavest tega prostora v sedanjem času.

In kar je poglobljeno: dobre dramske literature ne moreta nadomestiti še tako razgibana teatralika in domiselna gledališka izraznost. Smoletova Zlata čevljevka sta ponoven dokaz za to.