

POTA SLOVENSKE DRAMATIKE

Borut Trekman

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.

Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da —

und nahm den Zwischenraum heraus
und baute drauf ein grosses Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm
mit Latten ohne was herum.

Ein Anblick grässlich und gemein,
drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri- od- Ameriko.

Christian Morgenstern, Galgenlieder

Pravzaprav že kar lep čas v našem teatrskem življenju ni bilo sezone, ki bi nam v svoji prvi polovici predstavila tolikšno število izvirnih slovenskih dram, kakor velja to za letošnjo:

V ljubljanski Drami so kmalu za *Hamletom* uprizorili *Manevre* Jožeta Javorška, za njimi pa pripravili še krstno predstavo najnovejšega odrskega dela Dominika Smoleta *Krst pri Savici*, Mestno gledališče ljubljansko je začelo letošnjo sezono s krstno uprizoritvijo odrskega prvenca *Ribe na plitvini* Toneta Partljiča, ta čas, ko nastajajo te vrstice, pa teko še zadnje vaje za uprizoritev komedije Mire Miheličeve *Dan žena*, v Trstu so uprizorili noviteto Josipa Tavčarja *Red mora biti*, v Mariboru pa pripravljajo prazvedbo nove drame *Obisk* Janeza Žmavca. Že zgolj ta naštevanka zvenijo spodbudno, saj Slovenci venomer in vsevprek tožimo, da naši pisatelji dramatiki niso naklonjeni, in četudi so vsi naši prejšnji in sedanji gledališki direktorji v svojih umetniških programih poudarjali, kako je prva dolžnost slovenskega gledališča uprizarjati izvirne domače tekste, so se njihova hotenja kaj kmalu razblinila, ko je bilo treba ta načela uresničiti v praksi; in rezultat je bil ponajvečkrat precejšnje nezadovoljstvo s smermi in tendencami v sodobni slovenski dramatiki, ugotavljanje njenih slabosti, ki so v marsičem presegale njene odlike. Res je, da se je ta položaj slovenske dramske ustvarjalnosti in njenega pomena v sodobni slovenski literaturi v zadnjih letih precej spremenil, da so predvsem nekatera dela skupine ustvarjavcev, ki so se zbrali okrog Odra 57, v marsičem spremenila strukturo povojne slovenske dramatike, ji dala novih razsežnosti (to velja predvsem za tekste Dominika Smoleta, Primoža Kozaka in deloma Petra Božiča), postavila so nove kvalitativne kriterije in predvsem povečala in prenovila vsebinsko in tematsko podobo povojne slo-

venske dramatike, ko so načenjale nekatere bistvene konflikte v zapleteni moralni in miselni problematiki našega časa. A ta dela so skoraj nekakšni osamevci, ki so resda presegli in prebili dotedaj trdno zakoličene meje, ob njih in mimo njih pa so drugi avtorji še naprej ubirali svojo ustaljeno, izhajajočo pot in tako zaokrožali izpovedni spektrum, ki ga razkriva bilanca skoraj petindvajset let povojne slovenske dramatike. V tem času so se hkrati izoblikovale tudi že bolj ali manj enotne generacijske skupine, ki se nam šele v njih razodeva pravi notranji kontinuum razvoja slovenskega dramskega snovanja (pa naj bo, kakršen že je), in iz tega kontinuumu je spet moč razbrati vse poglavitne tendence, ki jih je opaziti v posamičnih delih pa pri posamičnih avtorjih, vse od starejših pa tje do najmlajših, katerih dela smo zvečine brali in doslej še niso prestala svoje odrske preskušnje, zategadelj pa zanje tudi ni lahko reči, ali izpolnjujejo svoj namen ali ne.

Omejitev na tri dosedanje ljubljanske premiere treh izvirnih slovenskih dramskih besedil (Tavčarjeve drame, žal, nisem videl) nam nkljub delni okrnjenosti razkriva kanec resnice o današnji slovenski dramatiki (pa četudi gre v enem od treh primerov za tekst, ki ni noviteta, ki pa je bil resda v Ljubljani prvokrat uprizorjen). Zanimiva je že po generacijski pripadnosti avtorjev, saj je vsak med njimi, Jože Javoršek, Dominik Smole in Tone Partljič, s tega gledišča docela nasproten drug drugemu, pa ne samo po rojstnih letnicah in razvejanosti slovenske kulturne situacije, ampak tudi po miselnem območju, ki si v njem išče svoje izhodiščne točke. Javorškovi *Manevri*, ki so prej doživeli knjižno izdajo kakor pa uprizoritev v ljubljanski Drami, temeljijo na enem samem domisleku, ki mu sicer res ne manjka (z načelnega gledišča) teatralične učinkovitosti, je uresničen z mnogo manj invencije, kakor velja to za samo domisljico. Ideja gledališča v gledališču, ki jo dosledno realizira Javorškova ljudska igra, domislja, da skupina ljudi, zaprta v vaškem kulturnem domu, odkrije kostume za Martina Krpana in potem zaigra svojevrstno moderno inačico zloglasne Govekarjeve priredbe, je posrečena, a njena izpeljava ne presega navadne burke. Zakaj resnice, ki nam jih Javoršek pripoveduje z odrskih desk, so stare in splošno znane, kontinuum nasprotij med Krpanom in dunajskim dvorom, ki naj bi nam razkrival s pomočjo političnih aluzij naše današnje razmerje med oblastjo in posameznikom, nas pušča zastran svoje stereotipnosti do kraja hladne, spoznanja o Slovencih in slovenstvu sodijo med stare, obrabljene fraze, ki jih znamo že skoraj na pamet, Javorškova kobilica, katere konjiček je diskutantstvo o literaturi, je na moč podobna Govekarjevi (vsaj kar zadeva njeno funkcijo v celotni igri), končno spoznanje igre je skromno in za današnji čas nezanimivo, okvir pa skoraj prisiljeno skonstruiran, zgolj predloga za besedno igro, ki pa je vsebinska faktura igre same ne uresničuje tako, kakor bi bila uresničena po avtorjevi temeljni zamisli. Poglavitna slabost te prigodnice pa je, da nas še zdaleč ne zabava, ampak kvečjemu dolgočasi, da je v dialogu komedije najočitnejše pomanjkanje humorja. Zakaj je bila ta igra uvrščena v repertoar ljubljanske Drame, ni jasno, saj (in za to je dokaz celotna uprizoritev) ne nudi kakih posebnih ustvarjalnih možnosti niti igravcem in režiserju. Zvone Šedlbauer ni zmozel preseči ravni samega

teksta, vsi njegovi domisleki niso mogli »pozabaviti« te komedije; niti ponesrečena potpurijevska glasbena dopolnitev (znesena z vseh vetrov, saj skuša ustvariti nekako parodijo iz spletanja znanih glasbenih odlomkov iz Mozartovega *Don Giovannija*, *Rondoja alla turca* istega skladatelja, *Hofmannovih pripovedk* Jacquesa Offenbacha — če omenimo samo nekatere teh znanih viž) niti napor posameznih igravcev (ki se od njih nihče ni povzpел nad povprečno raven igravske poustvarjalnosti) nas ni pripravil do smeha, še več, nekajkrat smo bili skoraj smrtno resni. Najsvetlejša točka te uprizoritve sta edino scenografska in kostumografska faktura Uroša Vagaje in Melite Vovkove, ki s pretanjeno odmerjenimi linijami in barvami v sceni in kostumih ustvarjata pri srčno osnovo za uresničevanje osnovne formalne intencije Javorškove igre.

Drugače je igra *Ribe na plitvini* Toneta Partljiča, pisatelja naše najmlajše pisateljske generacije, ki smo ga doslej poznali samo kot novelista. Že tematski razbor nam pokaže, da je tudi ta Partljičev gledališki prvenec tesno zvezan s problemskim območjem, ki nam ga avtor nazorno opisuje in slika že v svojih proznih tekstih, še več, opaziti je celo podobnost motivov pa podobnost notranjih gibal junakov iz njegove prve knjige novel *Ne glej za pticami*. Okolje, ki ga Partljič s tolikšno zagnanostjo in zagrizenostjo slika in razgalja, je počasni svet podeželske province s svojimi intelektualno najzanimivejšimi figurami, z učiteljstvom, ki ga tarejo provincialna ozkost in brezperspektivnost, ki se kaže tako pri realnih kakor tudi pri globljih, notranjih rečeh; z drugimi besedami, ne samo obsodba na bedno životarjenje zastran mizernih osnovnih življenjskih razmer in pogojev, ampak tudi intelektualna praznота in pošastna, ugonablajoča povprečnost mentalne podobe nekega provincialnega gnezda, vse to dela iz Partljičevih oseb obupance, ki si le težko najdejo svoj prostor pod soncem. V ta svet postavlja seveda avtor upornike, ki skušajo razbiti okostenele mediokritetne vezi in doseči spopolnitev svojega bivanja, a se njihov namen seveda do kraja ponesreči. Tu je očitno Partljičeva odvisnost od angleškega jezličevca Johna Osborna (odvisnost, ki je niti avtor sam ne zanika); s prav tolikšno ihto razgalja Partljič vse lažne fasade in snema krinke, ki jih uporabljajo njegove osebe za navidezno ohranitev normalne povprečnosti. A od Osborna se seveda bistveno odmikajo Partljičeve vsebinske in izpovedne izpeljave, tu pa je tudi začetek nesporazuma njegove drame. Zakaj vse tisto, kar bi hotel avtor poudariti kot nasprotje nenehnim napadom jeznega mladeniča Jožeta, vse tisto, kar naj bi označevalo pozitivne tendence v sami igri, se sumljivo nagiblje v sentimentalnost in za lase privlečeno življenjsko optimističnost. Dramaturško je ustvarjalno načelo, kako prikazuje Partljič te pozitivne sile v drami (recimo jim tako, saj to poimenovanje kljub stereotipnosti še najtočneje zadeva vsebino teh teženj), zgrešeno, skoraj blizu morali večernih povesti, predvsem pa ni niti najmanj v skladu s tisto družbeno-kritično zasnovo, ki je najpomembnejša dragocenost Partljičevega dela. Že Veronikina in Tomaževa precéj naivna vera v življenje pa Cilkina nosečnost sodita bolj ali manj v to območje, do kraja naivna in odvečna pa je štorija o Tomaževem očetu, ki spominja na dandanes smešne motive v romantičnih usodnostnih tragedijah. Te hibe pa nimajo samo svoj vsebin-

ski pomen, ampak posegajo tudi na področje forme, za kar je najboljši dokaz primerjava že omenjene knjige novel in črtic z dramskim besedilom: vsi motivi, ki zamegljujejo pristno dramatično osnovo drame, o kateri je bil govor v začetku, so pravzaprav epski, mimo tega pa še epsko obdelani; in kakor se v proznem besedilu berejo čisto drugače in dobivajo tudi druge miselne in pomenske razsežnosti, se v dramski fakturi spreminjajo v odvečno navlako. Tako je za Partljiča najbolj tipična dvojna zasnova same igre, mešanica epike in dramatike, ta pa (zaradi prevlade epskih elementov, ki odločilno vplivajo tako na gradnjo same igre kakor tudi na njen miselni razplet) zaobsega tudi osrednjo Partljičevo ustvarjalno pomoto, ki je njegova pristna dramska zagnanost v nekaterih pasajah igre nikakor ne more demantirati. Režiser Janez Vrhunc je sicer skušal z intenziteto vseh dramatičnih prvin to pomoto premostiti, a to se mu, razumljivo, ni posrečilo, ker že sam tekst onemogoča ta namen. Rezultat je bila solidna predstava z nekaterimi plastičnimi figurami (predvsem velja to za Jožeta Franca Markovčiča, ki je s čutom za mero zasnoval Jožeta, glavnega avtorjevega rezonerja, pa za Tomaža Frančka Drofenika in Veroniko Milene Zupančičeve, ki se ji je posrečilo zaigrati nerealno napisano vlogo mlade idealistke s precej svežine in neposrednosti, čeprav s pomankljivim formalnim znanjem; Alenka Svetelova je osamelo učiteljico Cilko odigrala malo preveč sentimentalno, Franci Presetnik, Metka Pugljeva in Mira Bedenkova pa so ponekod skoraj preveč grobo karikirali izredno neživljenjsko napisane vloge).

Daleč največje zanimanje pa je seveda ves čas med pripravami zbujala krstna uprizoritev najnovejše drame Dominika Smoleta *Krst pri Savici*, dela, ki smo ga vsi pričakovali že od *Antigone* sèm kot nekakšno nadaljevanje tega vélikega Smoletovega uspeha spred desetih let, ki ga lahko upravičeno štejemo za eno najglobljih pesniških in gledaliških besedil povojne slovenske literature. Obe Smoletovi drami, napisani med *Antigono* in *Krstom pri Savici* (*Veseloigra v temnem in Cvetje zla*), nista dosegli *Antigone*; a napoved, da bo Smole zdaj aktualiziral po vélikem in že tolikokrat obdelanem grškem mitu še naš najbolj dognani slovenski mit, véliko Prešernovo parabolo o usodi slovenstva, je zbujala pričakovanja, da bo tudi ta naš, izvirni slovenski mit doživel miselno in izpovedno tako pomembno preinterpretacijo, kakor se je to zgodilo s staro grško bajko o Antigoni v Smoletovi novi inačici, in da bo svet Prešernove pesnitve vnovič zaživel in nam spregovoril o našem času in bivanju v njem. A ta pričakovanja se, žal, niso uresničila v taki meri, kakor je bilo misliti, da se bodo. Smoletova drama *Krst pri Savici* že na prvi pogled razpada v dva dela: v prvega, ki se odigrava kmalu po Črtomirovem prihodu v Oglej, pa v drugega, ki si jemlje za prizorišče Gospodstvo polje. Vnanja usoda obeh glavnih junakov, Črtomira in Bogomile, ki jo poznamo po koncu Prešernove pesnitve, je sicer res dopolnjena v skladu s predlogo, a to je pravzaprav tudi vse, kar je skupnega med Prešernovo in Smoletovo umetnino. Razumljivo je seveda, da ta ugotovitev sama na sebi ni nikako znamenje, ki naj bi razkrivalo slabosti Smoletove igre, narobe, preinterpretacija kakega mita ali kake v mit povzdignjene literarne umetnine se zdi nujni pogoj za ustvaritev nove na isto témo ali isti motiv. A Smoletova preinterpretacija je prav-

zaprav precéj neizrazita in v marsičem ne posega v tisto območje, ki si je poseganje vanj zastavila za svoj temeljni umetniški namen. Miselna in izpovedna zveza med prvim in drugim delom drame same je tako minimalna, da se včasih zazdi, ko da gledaš dve dramski deli: zakaj če



Tone Partljič



Jože Javoršek



Dominik Smole

je Smoletov Črtomir v prvem delu dvomljivec, ki se kot spreobrnjeni novinec ne strinja z uradno priznано krščansko vero, kakršno predpisuje Cerkev in kakor si jo prilagajajo drugi oglejski menihi, se v drugem delu prenese težišče dramskega dogajanja v povsem druge sfere in vse

tisto, kar nakazuje v prvem delu razplet Črtomirove individualne tragedije, se razblini. Smole načenja docela novo témo, ki je v najtesnejši zvezi s temeljnimi spoznanji o usodi nekega naroda, neke nacionalne skupnosti v samem svetu; Črtomir, kakršnega spoznavamo v njegovih akcijah na Gosposvetskem polju, ni več dvomljivec, izbral si je svojo vero, svojega Boga, boga Smrti, in v njegovem imenu pokristjanja pogsanske Slovence, tiste, ki vztrajajo pri poganskih malikih, pa pobija. Kot njegovo nasprotje je postavljen knez Gorazd, pragmatični politik, ki bo sicer res mrk knez, a bo zategadelj edini lahko obstal v divjem boju z okoljem, medtem ko Črtomir mora propasti, saj ga njegova fanatična zagrizenost naravnost sili v smrt, kjer bo našel tudi svojega Boga. Tematska in motivna dvojnost je ena največjih hib Smoletove drame, saj ostaja njegovo besedilo zaradi tega docela neopredeljeno in neizenačeno, tako da je na moč težko sploh odkriti temeljno izpovedno poanto samega teksta. Zakaj vse prvine, ki smo jih omenili malo poprej, so le nakazane: nakazana je téma drame o usodi neke nacionalne skupnosti, nakazana je individualna drama Črtomirjevega notranjega odločanja in iskanja prave resnice, samo je nakazano tudi nasprotje med njim in Bogomilo, ki je zagotovo najbolj površno obdelano, saj ga doživlja gledavec samo prek napol abstraktnih in sublimnih dialogov pa prek končnega razpleta, ko Črtomir zabode Bogomilo; odnos med obema junakoma, kakršnega poznamo iz Prešernovega epa, ni dobil ustreznih novih psiholoških razsežnosti in Smole nam ne razkriva tistih notranjih vzrokov, ki določajo tak odnos med obema junakoma, kakršnega lahko razberemo iz njegovega besedila. Dvojnost *Krsta pri Savici* pa je razvidna že tudi iz same formalne in dramaturške izpeljave tematskega in vsebinskega gradiva: prvi del je odet v nekakšno obredno slovesnost, polno liturgičnih nadorbnosti, ki postaja kdajpakdaj že kar utrudljiva, v drugem delu pa skuša Smole graditi izpovedno fakturo besedila s pomočjo vezanja posameznih motivov v mozaično sestavljeno podobo. In tako pušča njegov tekst odprta vsa vprašanja, ki jih načenja: prav ta nestrnenost, ki je v popolnem neskladju z tistimi zakonitostmi dramskega ustvarjanja, po katerih se drama kot zvrst loči od poezije in proze, pa je po vsej verjetnosti poglavitni razlog za precejšnjo izpovedno neizrazitost Smoletove drame, ki je, mimogrede povedano, sprta tudi z nekaterimi faktografskimi podatki: ta ugotovitev sicer hoče biti dlakocepsko omejevanje *licentiae poeticae*, a doba, ki jo obravnava Smole, nam ni prezentna samo zategadelj, ker gre v tem primeru za prve začetke naše nacionalne zgodovine, ampak je tudi po zaslugi Prešernove pesniške besede za zmerom navzoča v nas; in če si Smole dovoli tak anahronizem, da začneja drugi del svoje drame s pogrebom kneza Boruta, prvega znanega slovenskega kneza, in jo sklepa z ustoličenjem njegovega prvega sina Gorazda, zgodovina in Prešeren pa nam pripovedujeta, da je Gorazd vladal po Borutovi smrti le kratek čas, da ga je nasledil njegov brat Hotimir (Pri Prešernu Kajtimar), tega pa njegov sin Valjhun, zagrizen pokristjanjevavec, ki se je po Prešernu spopadel s Črtomirom pri Ajdovskem gradu (to je, kakor je splošno znano, vsebina *Uvoda*), pravzaprav ni mogoče videti razloga, zakaj je bilo treba zgodovinsko dogaňanje zasukati spet nazaj (še posebej, ker je v samem besedilu omenjen tudi Valjhun, ki so ga iz političnih vzrokov osamili in mu odvzeli vso

oblast); vsebinsko bistvo Smoletove igre še zdaleč ne bi bilo okrnjeno, če bi imel njegov knez Gorazd kako drugo ime in bi to veljalo tudi za druge resnične zgodovinske osebe, ki so omenjane v sami igri.

Sama uprizoritev *Krsta pri Savici* vseh hib najnovejšega Smoletovega teksta ni mogla zakriti, prav tako pa se režiserju Francetu Jamniku ni posrečilo nazorno upodobiti izpovednega in vsebinskega bistva Smoletove drame. Jamnik jo je zrežiral kot velik spektakel z rahlo operetno obarvanostjo in pri tem uporabljal kdajpakdaj celo malce naivne pripomočke (naj omenim samo groteskno klanje poganov, odetih v kukluxklanovske kapuce, ki se po njih razliva rdeča barva), zato da bi ustvaril nekakšno teatraličnost, ki je Smoletova drama zaradi neizčiščene razporeditve motivnega in tematskega gradiva nima, a ta namen se mu ni posrečil, saj je včasih skoraj stopil čez mejo tega, kar gledavec še prenese. Škoda tudi, da ni besedila nekolikanj bolj sčrtal, ga tako prečistil in s tem povečal njegovo strnjenost, ki bi močno povečala učinek samega besedila na gledavce. Nefunkcionalna in disproporcionalna je scenografska zasnova Draga Tršarja, predvsem v prvem delu bi ji lahko očitali ponesrečeno monumentalnost, ki pa se v razsežnostih ne ravno velikega odra ljubljanske Drame zgublja; in kostumi Alenke Bartlove so dosti bolj primerni za kako operno predstavo, ne pa za kontekst Smoletove igre. Od igravcev je treba na prvem mestu omeniti Staneta Severja in Toneta Slodnjaka, ki sta kot oglejski patriarh in kot Črtomir izoblikovala dve zanimivi kreaciji, domišljeni in odehtani; Slodnjakova zagnanost je sicer res imela majhno primes patetike, a vendar je izrazna sila tega mladega igravca tolikšna, da nas pritegne s pristnostjo svoje igre. Iva Zupančičeva je bila kot Bogomila nekolikanj pregroba, sicer pa je to sublimno vlogo zelo težko igrati. Zanimiva figura je Gorazd Danila Benedičiča, čeprav je bil včasih malo preforsiran, Mojca Ribičeva se je kot sestra Pia mestoma preveč zgubljala v sentimentalnost, distingviran lik prednice Anunciate je ustvarila Slavka Glavinova; v drugih manjših vlogah je sodeloval precejšen del ansambla ljubljanske Drame.

Tako se uvodna obetajoča ugotovitev o kvantitativnem razmahu izvirne slovenske dramatike ob kvalitativnem razboru in presoji, žal, ne spreminja tudi v ugotovitev kvalitativnega vzpona našega sodobnega dramskega ustvarjanja: pričujoči trije teksti sicer odpirajo nekatere nove razsežnosti slovenske dramatike (še najbolj velja to seveda za Smoletovo dramo), a glede na umetniško kvaliteto ne dosegajo tega, kar je bilo doslej že ustvarjeno, in tudi po izpovedni plati ne pomenijo kakih izjemnih dosežkov, njihov osnovni pomen je zgolj v neprestani kontinuiteti ustvarjalnih teženj v slovenskem pisanju za gledališče, ki si že dlje časa išče svojo pravo podobo in skuša zajeti celotnost našega bivanja v svoje izpovedne okvire.