

## POSTSOCIALISTIČNI IN TRANZICIJSKI SMEH – SLOVENSKA KOMEDIJA PO LETU 1991, IZBRANI PRIMERI

Nataša Gaši  
Ljubljana

Denis Poniž  
Akademija za gledališče, radilo, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6-22.09"1991/20"

Po spremembi družbenopolitičnih razmer v Sloveniji je komedija doživela pravi razcvet. Poleg dveh izrazitih komediografov, Partljiča in Möderndorferja, se h komediji nagibajo tudi ostali dramatik, saj po letu 1991 v dramatici zaznavamo izrazit porast komičnih prvin. Članek ponuja pregled del štirih avtorjev, poleg omenjenih še Jovanovića in Zupančiča.

komedija, Partljič, Jovanović, Möderndorfer, Zupančič

Slovene comedy has blossomed since the change in socio-political circumstances. As well as in the work of two prominent comedy writers, Tone Partljič and Vinko Möderndorfer, we can also find comic elements increasing in the work of other playwrights since 1991. This paper offers a review of plays written by four playwrights: Partljič, Möderndorfer, Dušan Jovanović and Matjaž Zupančič.

comedy, Partljič, Jovanović, Möderndorfer, Zupančič

### Drama pred in po letu 1991

V preglednem članku Sodobna slovenska dramatika (1945–2000) Lado Kralj opaža, da se je po kratkem obdobju dramatike socialnega oz. socialističnega realizma, ki je s svojimi temami večinoma aktivno podpirala novo socialistično oblast, pojavila »neka motivno, idejno in izrazno povsem drugačna dramatika, ki je bolj ali manj odprto kazala svoje težnje po kritiki oblasti« (Kralj 2006: 125). S tem ima avtor seveda v mislih eksistencialistično dramatiko oziroma poetično dramo kot njeno osnovno formo (npr. drame D. Smoleta, G. Strniše, D. Zajca), dramo absurda (npr. drame J. Javorška, P. Božiča, R. Šeliga) in ludistično igro (D. Jovanovića, M. Jesiha, F. Rudolfa, P. Lužana). Omenjene dramske forme so dramatikom omogočile navidezen odmik od aktualnega političnega dogajanja. Navidezen zato, ker so avtorji kritiko sistema skrili predvsem na dva načina:

»prvi je prestavitev dogajanja v nadčasovni mitični svet, ki se razkriva z metaforičnim jezikom poetične drame, drugi način pa se kaže s formo drame absurda, s čimer dobi kritika sistema groteskne dimenzije« (Pezdirc Bartol 2008: 127). Po letu 1991 je slovenska dramatika torej izgubila osrednje-tematsko izhodišče:

V demokraciji, kjer ni posesti resnice, ampak vsakdo izbira med množtvom dnevno spreminjajočih se resnic, dramatika ne more več nasprotovati ideološkemu monolitu, temveč je njena angažiranost usmerjena predvsem v splošno stanje duha in družbe ter globalne probleme sodobne civilizacije, kot so nasilje v družini, pedofilija, birokratizem, odrinjenost marginalnih skupin, korupcija, brezposelnost, oblike manipulacije, medijska konstrukcija realnosti, potrošništvo ipd. (Pezdirc Bartol 2008: 128.)

### Komedija po letu 1991

Seveda ni naključje, da smo si za opis sprememb v dramskem ustvarjanju slovenskih dramatikov pred in po osamosvojitvi vzeli dramo, čeprav se bomo v članku ukvarjali predvsem s komedijo. Med dramo in komedijo že dolgo ni več ostrih ločnic (med mešane zvrsti sodi velik del renesančne in baročne dramatike, dokončno pa komedija svojo »čistost« izgubi v romantiki), kar med drugim nakazujejo tudi podnaslovi nekaterih komedij, ki jih bomo obravnavali.

Sodobni slovenski avtorji ne pišejo več tragedij, še zmeraj pa pišejo komedije. Takšno je mnenje literarne vede, ki ga potrjujejo pisatelji, saj svoja resnejša dramska dela označujejo s podnaslovom »drama«, vse pogosteje tudi »igra« – če pa napišejo lahkotnejše dramsko delo, sledijo tradiciji in ga označijo za komedijo. (Kralj 2007: 129.)

Tako Vinko Möderndorfer igro *Mama je umrla dvakrat* podnaslovi »zelo zelo črna komedija v dveh aktih«, *Mefistovo poročilo* »komična drama«, *Na kmetih* je »ena vesela burka s kriminalnim priokusom«, *Bruselj hotel* pa »blasfemija«, *Oblast* »srhljiva komedija v treh dejanjih«. Jovanović *Don Juana na psu* podnaslovi »fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu«, *Klinika Kozarcky* je »alko-komedija«, *Karajan C* je »komičen miks za glas in telo: Moderato/Scherzando ma non tropo/Adagio sostenuto«. Zanimivo je tudi, da so Möderndorferjeve *Tri sestre* podnaslovljene »črna komedija iz družinskega življenja«, a jih B. Lukan v spremni besedi *Na kmetih* označi kot »resno<sup>1</sup> dramo« (Möderndorfer 2003: 317), kar govori v prid tezi o mešanih žanrih, čeprav literarni teoretiki Partljiča in Möderndorferja večkrat označijo kot (edina čista) komediografa.<sup>2</sup> Ob tem se je treba vprašati, zakaj so se avtorji, ki jih obravnavamo v tem referatu, odločili, da bodo

svoje poglede na družbeno-politično dogajanje časa, v katerem živijo, upodobili ravno v komediji. Vprašanje je zanimivo predvsem zato, ker že ob bežnem pregledu dramske produkcije pred letom 1991 ugotovimo, da je bilo napisanih in uprizorjenih bolj malo komedij. Pezdirc Bartol (2005: 50–51) skromno število slovenskih komedij utemeljuje z dejstvom, da se Slovenci ne znajo smejati na svoj račun. Enako mislita tudi Möderndorfer v zbirki esejev *Gledališče v ogledalu* in Partljič v komediji *En dan resnice*. Sami bi dodali še drug pogled – svobodo govora. S padcem režima, ki je sankcioniral odkrito kritiko, izgine nuja po zakrivanju satiričnih osti, ki praviloma vejejo iz komedij, zato ne prese- neča, da je v večini komedij, napisanih v desetletju po razpadu Jugoslavije, osrednja tema prav kritika družbeno-političnih sprememb.

### Partljič in Zupančič

Partljičeve komedije, ki so nastale pred letom 1991 – serija o Ščuki – so nakazale komediografove osnovne tendence pri pisanju: uporabo aktual(istič)ne snovi, grob humor s poudarjenimi elementi burke in farse, preprosto, lahko razumljivo zgodbo o »malem človeku«. Silvija Borovnik jih označuje z besedami, »da delujejo neredko zelo naturalistično« in »kažejo anomalije sodobnikovega bivanja« (Borovnik 2005:120). Komedije, napisane v prvem desetletju po padcu komunizma in osamosvojitvi, ostajajo vsebinsko in oblikovno pravzaprav na isti ravnini kot tiste, napisane v sedmem in osmem desetletju prejšnjega stoletja; zdi se le, da je Partljič nekoliko manj zadržan, tako pri kritičnem in ironičnem slikanju svojih junakov, kot tudi v jeziku, ki šale o politiki in posebej spolnosti pripelje preko roba komedije v prostor farse in burke. Trditve bomo skušali ilustrirati z

<sup>1</sup> Lukan postavi besedo »resno« v narekovaje, ker je tema resna, a komično obdelana.

<sup>2</sup> Lado Kralj (2006: 130), Blaž Lukan v spremni besedi k zbirki štirim Möderndorferjevim komedijam *Limonada slovenica*, Tone Partljič v spremnih besedah h komedijam Vinka Möderndorferja, Mateja Pezdirc Bartol (2008: 48–60).

dvema komedijama, ki se zdita tipični za tranzicijsko obdobje. To sta *Štajerc v Ljubljani* in *Politika, bolezen moja*.

Prva komedija govori o Alojzu Kramvoglu, ravnatelju šole iz (Sv.) Trojice pri Lenartu, ki ga Nina, knjižničarka in učiteljica z ljubljanske osnovne šole »Druga grupa odredov«, potem ko po ekskurziji v te prečudovite vinorodne kraje preživi z njim burno noč, povabi za ravnatelja v Ljubljano. Je čas velikih sprememb in »večna«, še v prejšnjem režimu postavljena ravnateljica Melanija ni več primerna za to funkcijo, a njen padec ni stvar nezadovoljstva učiteljskega zbora, marveč nacionalistično-patriotskega izbruha hišnika z nič kaj slovenskim priimkom, Zlatka Lasbaherja, ki predstavlja »novo, postkomunistično stvarnost« (vede pa se kot Jančarjev Volodja iz *Velikega briljantnega valčka*). A njegovi nameni niso čisti, saj skuša nastaviti svojo brezposelno hčerko Jerico. Po paradi politično-seksualnih vragolij, ki se dogodijo nesrečnemu Alojzu v Ljubljani, spozna, da je vseeno bolje biti »prvi na vasi« in se vrne domov. Partljič natrese še kup opazk o prejšnjem in sedanjem času, prav nič ga ne zanimajo globlji vzroki te ali one tranzicijske »deviacije«, ampak se suvereno zabava zgolj ob situacijskih in verbalnih domislicah svojih junakov, obilno začinjenih s krepkimi izrazi, časnikarskimi domislicami, zelo rad se tudi poigrava s cankarjanskimi motivi (čiščenje šolske knjižnice ideološko neprimernih knjig je povzeto po *Hlapcih*). Spritus movens komedije je pregovorno rivalstvo med Ljubljano in Mariborom, ki ga komediograf zaostri do konca: nihče iz severovzhodne Slovenije ne more uspeti v Ljubljani, a doma lahko uspe le, če je povohal center in prestolnico.

Resnični problemi tranzicije komediografa pravzaprav ne zanimajo: ostaja pri površinskem, nemalokrat tipiziranem opisovanju svojih junakov, ki jih vznemirjata samo politika ali seks; skladno z eno ali drugo nagnjenostjo so prikazana tudi njihova ravnanja. Vendar je zanimiva (da ne napišemo

problematična) njegova zaključna poanta: ravnateljica Melanija, predstavnica starih kadrov, se vrača na svoje ravnateljsko mesto, kot da se – na ravni družbe – ni zgodilo nič zares usodnega.

Druga komedija skuša prodreti globlje pod povrhnjico tranzicijske, vsekakor notranje razdeljene slovenske družbe. Ivan Smuk, odpravnik vlakov, in njegova žena Ivana, učiteljica, se istega dne upokojita. Ker je Ivan nezadovoljen z »novo« politiko do upokojenec, se, tudi zaradi znanstva z gospo Gnamuš, »upokojeno igralko, inštruktorico«, odloči, da bo izdal knjigo svojih protestnih pisem bralcev, obenem pa tudi kandidira na državnoborskih volitvah na listi upokojske stranke. Njegova žena, ki začne hoditi k aerobiki, se zaplete v erotično zvezo z Robertom, »učiteljem telesnih veščin«, mlajša hčerka Tinka pade v kremplje lažnega newageovskega guruja Parašaruma. Starejša hči, ki živi s »prejšnjim in sedanjim« politikom, je edina, ki razume realnost, zato tudi ve, da bo njen mož izvoljen za poslanca.

Ivanova knjiga je polom, polom je tudi njegova poslanska kandidatura (tudi prizor sporočanja volilnih rezultatov je Partljič vzel iz Cankarjevih *Hlapcev*). Morala komedije (jezikovno in situacijsko se giblje le malo nad prejšnjo) je jasna: za malega človeka v tranzicijski politiki, ki je vse prej kot pošten posel, ni prostora, saj ni dorasel njenim zvijačam in ukanam. Vsi, ki pridejo v stik z nesrečnima upokojencema, so pokvarjeni ali pa z njima grobo manipulirajo. Paralelno zgodbo pelje komediograf z njuno štajersko gospodinjsko pomočnico Micko, ki sicer prisega na kmečko moralnost, a v Ljubljani vseeno zanosi, vendar uspe prepričati svojega haloškega zaročenca Frančeka, da je dete njegovo, spet imamo motiv »pokvarjene« Ljubljane nasproti – tokrat narurni štajerski pokrajini.

Partljič tako v prvem tranzicijskem desetletju ustvarja neproblematične, samo smehu in zabavi (včasih zelo preprosti) namenjene komedije, brez vsakih kritičnih odvodov.

Veliko pomena daje lokalpatriotskim burkam, ki jih sicer ves čas relativizira, vendar hkrati pušča kot »omen« dejanskega stanja. Občutek imamo, da je bilo »prej« bolje, kot je »sedaj«, da so »preteklosti« vladale vrednote, »sedanjosti« pa zgolj korupcija, povzpetništvo, hlastanje za močjo in bogastvom.

Povsem drugačen je humor, ki si ga privoščič Matjaž Zupančič v *Slastnem mrliču* in *Golem pianistu*. Če prvo besedilo zvrstno sicer sodi med komedije (a ga avtor tako ne označi), saj komedijski elementi vsekakor prevladujejo v obliki do absurda prignanih situacij med dvema ali več osebami, pa je drugo besedilo podnaslovljeno »črna komedija« in s tem nakazal svoj intelektualni angažma. Črne komedije so po definiciji komedijska besedila, ki najbolj nagovarjajo bralčev/gleдалčev intelekt (Styan 1968: 128). Kar je pri Partljiču izpostavljeno, vsem na očeh, je pri Zupančiču skrito in bralec/gledalec mora (komično) poantno šele odkriti, jo razvozlati iz množice situacij, ki jih avtor ustvarja v polifonem pogledu na probleme bivanja v tranzicijski družbi. Če Partljič gradi na že omenjenih aktualizmih, ki se kažejo v enodnevniških domislicah, namigih in preprostih komičnih obratih, se Zupančič dotika tranzicije in njenih problemov na višji, skorajda simbolni ravni. Tako je že z imeni: Adamovič (Adam = prvi človek) predstavlja »nove« sile, Škodlarič in Vrhovc stare. Pri tem so prikazani simboli vedno povezani z določenimi občečloveškimi napakami in pomanjkljivostmi, kar se kaže v izrazito univerzalnih situacijah, čeprav so le-te tako v prvi kot drugi komediji tudi jasno razpoznavne in povezane z vsakdanjostjo. Ljudje so tudi pri Zupančiču, kot se za tranzicijo spodobi, razpeti med »včeraj« in »danes«, čeprav vsi željno pričakujejo »jutri«. Nič se ne zgodi – tako se zdi na prvi pogled – izven naključij in poljubnosti, a se hitro izkaže, da v obeh besedilih deluje zelo natančna logika, ki jo komika razume kot miselni angažma: smejemo se, ko se nam odpirajo, za navidezno vsakdanjimi in v vsakdanjosti absurdnimi ali

bizarnimi situacijami, odnosi, ki določajo ljudi v tranziciji: eni, manjšina, »so se znašli«, znajo iz stisk drugih (večine) potegniti dobiček, korist in tudi oblast. Drugo, kar značilno določa ne samo Zupančičev komedijski, marveč ves dramski opus, pa je izrazit spopad med posameznikom in množico, ki skuša posamezniku vsiliti svojo voljo, ga celo uničiti, a ker gre za komedijo, se v obeh primerih junaka, čeprav naredita navidezni samomor (Neznanec iz *Slastnega mrliča* se obesi, Adamovič iz *Golega pianista* skoči skozi okno), znova vrneta živa, sta »neuničljiva«, sta pravzaprav komični princip. Ob to arhetipsko situacijo pa dramatik naniza celo vrsto situacij, detajlov in ne nazadnje tudi replik, ki vse kažejo, da je, navidezno apolitičen, brez volje, da bi spremljal položaj, kakršen je, v resnici zelo natančen in intelektualno izjemno elokventen kronist dogajanja; njegove domislice so pravzaprav precej bolj ostre in neprizanesljive kot pa Partljičeve, ki drsijo po površini in se bistva niti ne dotaknejo. Poleg tega Zupančiča ne zanimajo toliko politični dogodki, se pravi politika v ožjem pomenu besede, ampak njeni vplivi na družbo: na medije, na transport, na javno mnenje, na potrošniške navade ipd.

Oba komediografa se bistveno razlikujeta tudi v uporabi jezikovnih sredstev. Partljič uporablja poudarjeno »ljudski« jezik, ki ga meša z znanimi političnimi frazami in tako ustvarja pristno občutje, v katerem delujejo njegovi junaki, preprosti, vsakdanji ljudje naše tranzicijske realnosti. Zupančičev jezik je bolj zapleten, uporablja sicer podobne fraze in reke kot Partljič, vendar jih pomensko variira ali celo preobrača, da postajajo na videz absurdne. V govoru njegovih oseb je več reflektivnega, kar ustvarja občutek globinskega pripovedovanja in s tem tudi bolj zapletenega približevanja problemom; realnost je omenjena le tu in tam, bežno, vendar dovolj poudarjeno, da se zavedamo iste ali zelo podobne tranzicijske realnosti kot pri Partljiču.

### Jovanović in Möderndorfer

V Jovanovičevem *Don Juan na psu* (1991), sicer predelavi avtorjevega istoimenskega grotesknega romana (1966), lahko jasno vidimo, kako se ljudje prilagajajo na družbene spremembe. Jedro romana in drame je Poldetova bolezen, nekakšno razpadanje v brezoblično maso – metafora propadanja sveta. Ob centralnem egu Poldeta, človeka prejšnjega sistema, se zvrstijo osebe, ki s svojimi življenjskimi nazori in vrednotami spadajo še v čas socializma (More, Poldetov partizanski komandant), osebe, ki začutijo spremembe in se jim skušajo (ne)uspešno prilagoditi (Rožalija in Jaka, Poldetova starša, sin Janez), ter podjetni ljudje nove dobe (Mario, istrski kmet). Tu je treba poudariti, da Jovanovičeve dramske osebe niso samo tipi, vsaka izmed njih je natančno karakterizirana in s tem pripomore k »večzansrkosti« drame, saj lahko Don Juana beremo/dojemamo kot družinsko komedijo (Družina Hvala in tri bivše Poldetove žene), policijsko dramo (Grizli, policist v civilu), medicinsko fantastiko (dr. Černigoj in Poldetova bolezen), satiro na nadobudno tranzicijsko podjetništvo (biznis z lešniki), politično alegorijo začenjajočega se jugoslovenskega epiloga (Poldetovo delo, ki se piše samo »Še pomnite, tovariši?«). Prehod iz starega v novi sistem, v katerem se nekateri odlično znajdejo na račun tistih, ki se ne ter zato osebnostno propadejo oziroma zapadejo v različne oblike odvisnosti, je tudi tema *Klinike Kozarcky*, ki se dogaja v zakotnem predmestnem bifeju Jesenic. Izbira kraja dogajanja ni naključna, saj so bile železarske Jesenice v bivši Jugoslaviji, ko sta bila delavec in delo še vrednota, ponos naroda, desetletje kasneje pa mesto nesrečnikov, marginalcev, neogljenih naivnih žrtev novodobnih podjetnikov, kakršen je tudi ustanovitelj klinike, kvazipoljski goljuf Dr. Kozarcky.

Möderndorfer se ne ukvarja toliko z ljudmi iz obrobja družbe, osredotoči se na politiko in novodobnega politika, ki ga žene želja po oblasti, za katero je pripravljen zatajiti svojo preteklost, prijatelje in celo družino, kar prikazujejo *Štirje letni časi*,<sup>3</sup> *Limonada slovenica*, *Truth story* in *Oblast*.<sup>4</sup> Seveda so med njimi razlike. Leopold Cigler iz *Štirih letnih časov* nam na začetku daje občutek, da je dober, pošten, skrben in rahlo »preganja-vičen« poslanec, pater familias, ki ima ves čas občutek, da ga »hočejo zašiti«. Izsiljevanju mafijcev Bata, Muta in Vasilija pa nasede prav zato, ker je do svojega bogastva in družbenega stanja prišel s pomočjo lobiiranja, podkupovanja, političnega oportunitizma: »[...] jaz sem se klanjal na vse strani, malo na levo, malo na desno, stal sem pa na sredini« (Möderndorfer 1995: 53). Po kraji njegova žena Amalija ugotovi, da so spet normalni, torej revni, »Ti srček moj, si spet lahko pošten poslanec«, na kar Leopold odvrne »In spet lahko začnem vse od začetka« (Möderndorfer 1995: 54). *Limonada slovenica* je zanimiva predvsem zato, ker prikazuje spletke in igrice slovenskega političnega vrha. Tako levi, ki se borijo, da bi oblast obdržali, kot desni, ki bi jo radi osvojili (uspelo jim bo šele v blasfemiji *Bruselj hotel*), si za svojega kandidata izberejo izseljenca, doktorja ekonomije Vasilija, ki ga cenijo predvsem zato, ker se je rokaval s predsednikom Združenih držav. V boju za politično prevlado in višjo stopničko na družbeno-politični lestvici so se sposobni odreči tudi ljubezni (sekretarka Magdalena se zaljubi v Vasilija, a se ljubezni zavestno odreče, ker jo bolj zanima politična kariera). Edina oseba, ki vidi in trezno oceni dogajanje okoli Vasilija, je njegov tajnik Alan, »sicer s potrošništvom zastrupljena čudaška oseba, ki pa za razliko od ljudi, ki jih sreča v 'pravljčni deželi', vseeno hlepi po vsaj minimalni dozi očiščenja« (Möderndorfer 2003: 306). Vasilij

<sup>3</sup> Zanimivo, da je Ciglerjev politični nasprotnik Tone Palčič = Tone Partljič, ki je iz iste stranke.

<sup>4</sup> *Oblast* v to skupino spada samo deloma. Ante Pešalič je novodobni kapitalist, bogataš, ki ima denar in se odloči, da bo kandidiral za poslanca, ker hoče tudi politično moč.



je namreč slep, dejansko in metaforično.<sup>5</sup> Novopečene bogataše, kapitaliste in kriminalce zasledimo v neke vrste konverzijski komediji *Klub Fahrenheit*, podnaslovljeni komična moralka s kriminalnim priokusom, kjer se v savni srečuje elitna družba podjetnikov, trgovcev in politikov. V *Podnajemnikih* avtor obdela motiv novih bogatašev, denacionalizacijskih dedičev, najemodajalcev na eni strani in najemnikov na drugi. *Mrtve duše* so rdeče-črna komedija o kovanju dobička in nabiranju političnih točk – novodobnega podjetnika, sicer sina lastnika pogrebne podjetja in njegovega prijatelja ministra, ki dobiček kujeta s pomočjo posmrtnih ostankov žrtev bratomorne vojne. *Na kmetih* je komedija, ki na eni strani prikazuje podjetnost Maričke, lastnice kmečkega turizma, ki je vse prej kot to, saj z materjo že dolgo več ne obdelujeta polj in redita živine, ker se to ne splača, zato raje živita od kmetijskih subvencij in pokvarjenosti orožarskega posla, v katerem sodelujejo politiki in kriminalci. Tema korupcije in povezanosti cerkve s politiko prevladuje v *Bruselj hotelu*, *Vaja zbora* pa dokazuje dobro znano dejstvo, da lahko denar kupi vse, tudi kulturo.

Po letu 2000 teme Möderndorferjevih komedij niso več tako občečloveške kritike družbe, v kateri živimo. Dramske osebe niso več samo personifikacije splošnih tipov ljudi sodobne družbe. Gre bolj za intimne zgodbe posameznikov, ki so na primer izvedeli resnico in se zato pridejo soočiti s svojimi »krvniki«. Striček Luka iz *Truth story* se s svojo aktovko, polno dokazov o umazani preteklosti bodočega ministra Rudolfa Senčarja, prikaže prav na predvečer njegovega imenovanja. Ne pride zato, da bi uničil kariero politika, ampak predvsem zato, da bi potrkal na njegovo vest. Senčar je bil v prejšnjem sistemu ovaduh in vohljač (čeprav seveda ta zanika, da bi bil kadar koli v partiji), ki je

zakrivil, da so zaprli vodilne akterje študentskega odpora. Striček Luka je upokojeni policist, oče Irene, dekleta, ki ga je Rudolf zapeljal in izrabil zato, da se je infiltriral v omenjeno skupino študentov. Po aretacijah jo je zapustil, Irena je naredila samomor, njen oče pa je vestno spremljal Senčarjevo življenje. V tej komediji je zanimivo, da obračun med Luko in Senčarjem sploh ni potreben, saj se komedija konča z rešitvijo »od zgoraj«, ker Senčarju obljubljeni ministrstvo ukinejo. Za podoben obračun gre v *Mefistovem poročilu*. Bogdan pride po petindvajsetih letih na obisk k svojemu bivšemu profesorju Vasiliju. Povod za obisk je odprtje tajnega arhiva, v katerem Bogdan najde svoj dosje, v katerem prepozna pisavo profesorja, vohuna z imenom Mefisto. Bogdan se mu ne maščuje, saj spozna, da je Vasilija kaznovalo že življenje samo – njegovih člankov ne prebira nihče več, vsi so pozabili nanj, največja kazen pa je njegova žena, ki mu s strupenimi očitki tako zelo greni življenje, da se pred njo dela nemočnega in senilnega. S temami vohunstva, nadzora, jugoslovanske policijske represije se v istem času (tik pred letom 2000) ukvarja tudi Jovanović, najizraziteje v *Karajanu C*.

V prid tezi o prehodu k upovedovanju bolj intimnih zgodb govorijo tudi podnaslovi komedij *Tri sestre* in *Človek na dolge proge*, ki jih Möderndorfer opredeli kot črne komedije. Zadnje tri avtorjeve drame (*Na dnu*, *Lep dan za umret*, *Solze in kri*) pa iz polja komedije preidejo v polje igre.

### Zaključek

Zdi se, da komediografski postopki niso več primerni za prikazovanje intimnih zgodb slehernikov, ki ne spadajo v elito oblastnikov in kapitalistov. Komedija se namreč vedno odziva na aktualne dogodke in od gledalca ali bralca zahteva izkušnjo ali vsaj poznavanje dejstev, ki jih prikazuje (npr. prehod iz enega

<sup>5</sup> Vasilijeva metaforična slepota se kaže v tem, da vsem spletkam navkljub pristane na kandidaturu, dejanska slepota pa poskrbi za komični učinek »nehotenega« obračuna z ljudmi, ki so ga preslepili – oklofuta tako leve kot desne politične predstavnike.

družbeno-političnega sistema v drugega). Mlajša, s potrošništvom zastrupljena in od resničnostnih šovov ohromljena generacija te izkušnje seveda nima. Tako kot nima želje po družbeni aktivnosti in spremembah. Vse, kar ji je ostalo od družbenega aktivizma<sup>6</sup> njihovih staršev, je neskladje med željami (bogastvo, materialne dobrine in slava) in resničnostjo (vse prej naštetu imajo le redki). Ravno to travmatično neskladje in bolesta želja po slavi za vsako ceno predstavljata novo tematsko polje, iz katerega črpajo drame, napisane v zadnjih letih (npr. Zupančičev *Hodnik* in *Razred* ter zadnje Möderndorferjeve drame). Zato lahko upravičeno trdimo, da smo po bliskovitem razcvetu slovenske komedije v 90. letih prejšnjega stoletja zdaj priča njenemu zatonu, saj so vsi avtorji, obravnavani v tem članku komedijo postavili na stranski tir – zdaj pišejo drame oziroma sploh ne pišejo.

#### Literatura

- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1991: *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1999: *Klinika Kozarcký*. Trst: Slovensko stalno gledališče.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 2004: *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*. Ljubljana: Študentska založba.
- KERMAUNER, Taras, 2001: Linčarska muzika. *Gledališki list MGL XLIX/8*. 38–48.
- KRALJ, Lado, 2006: *Slovenska dramatika (1945–2000). Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- PARTLJIČ, Tone, 1997: *Komedije*. Ljubljana: Pisanica.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2008: Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatiki. Barbara Orel (ur.): *Scenske umetnosti in politike predstavljanja*. Ljubljana: AGRFT: Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. 127–138.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2005: Motivi in teme v najnovejših komedijah Toneta Partljiča in Vinka Möderndorferja. *Jezik in slovnstvo* 50/3–4. 48–60.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 1995: *Štirje letni časi: ena vesela poslanska komedija – v dveh aktih – z lahkotnim zapletom in brutalno izpeljavo*. Ljubljana: Mihelač.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 1998: *Vaja zbora, tri komedije*. Ljubljana: Založba Tespis.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2003: *Limonada slovenica: štiri komedije*. (Spremna beseda Blaž Lukan.) Ljubljana: Knjižna zadruga.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2006: *Mefistovo poročilo: igre in komedije*. Maribor: Litera.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2008: *Štiri komedije*. Ljubljana: Knjižna zadruga.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2009: *Lep dan za umret*. Maribor: Litera.
- STYAN, John Louis, 1968: *The Dark Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 1993: *Izganjalci hudiča*. Ljubljana: Mihelač.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2004: *Štiri drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

<sup>6</sup> Neke vrste aktivizem, čeprav predvsem v negativnem smislu, se grejo tudi protagonisti obravnavanih komedij.