

UNIVERZA V LJUBLJANI

Filozofska fakulteta

Oddelek za slovenistiko

ROBERT ŽAVBI

DRAMATIKA GORANA GLUVIČA

DIPLOMSKO DELO

mentor: red. prof. dr. Miran Hladnik

Ljubljana, november 2006

Dramatika je ogledalo družbe in časa. (Denis Poniž)

ZAHVALA

Za vso izkazano pomoč ter koristne napotke se zahvaljujem svojemu mentorju, red. prof. dr. Miranu Hladniku. Posebej se zahvaljujem gospodu Goranu Gluviću za vso ponujeno podporo in informacije pri nastajanju tega diplomskega dela. Zahvaljujem se tudi moji dragi Katji in svoji mami za vse še kako dobrodošle spodbude.

To diplomsko delo z vsem srcem posvečam svoji zdaj devet mesecev stari hčerkici Eneji.

Naj ti v življenju sveti prav posebna luč. Sledi ji in sledi svojemu srcu. Želim si, da te tvoja življenjska pot nekoč pripelje na čarobne odrske deske, kot je pripeljala tudi tvojega očeta. Svet od tam namreč izgleda prečudovito.

VSEBINA

1. UVOD	5
2. KRATEK PREGLED SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE	8
2.1 Dramatika socialnega realizma	8
2.2 Drama absurda	8
2.3 Položaj današnje dramatike	10
3. GORAN GLUVIĆ	12
3.1 O Goranu Gluviću in njegovi dramatiki	12
3.2 Literarnovedna umestitev Gluvića	16
3.3 Pregled izbranih besedil	18
3.3.1 Iztok in prodajalci svobode (1981)	18
3.3.2 Borutovo poletje (1983)	19
3.3.3 Veno, Veno (1984)	21
3.3.4 Konzerve (1984)	22
3.3.5 Carlos (1985)	23
3.3.6 Video klub (1985)	24
3.3.7 Stanovanje (1986)	26
3.3.8 Plakat (1990)	27
3.3.9 Jam Session ali nihče ne vpraša jablane (1994)	28
3.3.10 Norma (1996)	28
3.3.11 Zaprti grobi svet družine Mark (1999)	29
3.3.12 Drop Kick (2000)	30
3.3.13 Osnovnošolski dogodki in odmevi (2002)	31
4. ZNAČILNOSTI GLUVIĆEVE DRAMATIKE	32
4.1 Splošne značilnosti	32
4.2 Glavni junak	35
4.3 Dualizem posameznik : družba in politična angažiranost dram.	37
4.4 Razpad medsebojnih odnosov in moralnih vrednot	38

4.5 Cinizem in ironija.....	40
4.6 Šokanten, nepredvidljiv zaključek.....	42
5. SKLEP.....	43
6. PRILOGA: BIBLIOGRAFIJA DRAMSKIH DEL.....	45
7. VIRI IN LITERATURA.....	48
7.1 Gluvičeva dela.....	48
7.2 Strokovna in druga literatura.....	48

1. UVOD

Namen pričujočega diplomskega dela je prikaz in razčlenitev dramatike Gorana Gluvića – Lima¹ ter poskus določitve njenega mesta v (post)modernih literarnih tokovih oziroma v sodobni literaturi na splošno. Gre za relativno mladega avtorja (generacija konca 50-ih prejšnjega stoletja), ki je slovenskim bralcem sicer bolj znan kot pisec kriminalnih pripovedi in romanov, čeravno je izpod njegovega peresa prišlo mnogo več naslovov dram in radijskih iger kot proze. Gluvića načeloma lahko prištevamo k postmodernističnim dramatikom, vendar natančnejši vpogled v njegovo dramatiko da vedeti, da bi bila ta oznaka pavšalna in le deloma pravilna – kljub lepemu številu postmodernističnih značilnosti, kakor jih bom v diplomskem delu tudi prikazal, pa »idejno njegova dramatika vendarle ostaja zasidrana v modernistični struji dramske in ostale literature, postmodernistične poteze pa so rezultat vsebine, ki jih narekuje v želji po večji učinkovitosti.« (Jaklič 1997: 171).

Pri nastajanju tega diplomskega dela sem naletel na nemalo težav, ki so izhajale predvsem iz dejstev, da je Gluvić kot dramatik v strokovni literaturi zelo malo obravnavan in zatorej slabo raziskan – obširnejših razprav o njem in natančnejših analiz njegovih dramskih tekstov skoraj ni (z izjemo Jakličevega prispevka v Zborniku dramaturških razprav (1997) in nekaterih občasnih publicističnih člankov v literarnih revijah ter drugi periodiki) –, hkrati pa je tudi sam postmodernizem v dramatiki in gledališču nasploh še precej nerazdelan, kot ugotavlja tudi Ignacija Fridl v svojem diplomskem delu iz leta 1997.

Obenem je treba poudariti, da današnja slovenska dramatika doživlja hudo pomanjkanje kakovostnih, izvirnih dramskih besedil (iz lastnih izkušenj lahko po več kot 20 letih aktivnega sodelovanja in nastopanja v različnih ljubiteljskih kulturnoumetniških društvih dodam, da je največji primanjkljaj prisoten pri izvirnih dramskih tekstih za mladino). V večini primerov pa besedila danes končajo kar v predalih njihovih avtorjev in nikdar ne uzrejo reflektorjev z odra. V najboljšem primeru jih hranijo nekatere knjižnice (denimo Slovenski gledališki muzej v

¹Njegov psevdonim Lim (neknjižno *lepilo*) je besedna igra iz njegovega priimka Gluvić (ang. *glue* = lepilo).

Ljubljani), vendar je običajno do njih težko priti. Knjižne izdaje dramskih besedil pri nas so skope, le redki teksti pa doživijo (premierno) uprizoritev v kakem od institucionaliziranih (profesionalnih) slovenskih gledališč. Goran Gluvić je vsekakor avtor, čigar ime se je in se bo pogosto pojavljalo na odrih teh teatrov. Do sedaj je bila uprizorjena večina njegovih del, nekatera od njih tudi v profesionalnih gledališčih.

V uvodnem delu sem prikazal kratek pregled sodobne dramatike pri nas od pojava modernizma in njegovih tokov v gledališču po 2. svetovni vojni do danes. Za dramatiko od sredine 20. stoletja do 90-ih let je značilna prikrita kritika oblasti (komunističnega režima, za katerega se je v desetletjih po vojni vedno bolj kazalo, da so v njem »razpoke« (razhajanja med ljudmi na položajih in navadnim ljudstvom) in da ni vse tako idealno, kot obljublja), družbenih razmer in položaja posameznika v družbi, kar so njeni pisci (in povojni avtorji nasploh) spretno kamuflirali v metafore. Metaforizacija je bila zlasti priljubljena v drami absurda, obenem pa je avtorjem na nek način omogočala literarno preživetje, čeravno je oblast taka prikrita sporočila znala dešifrirati in je izvajala sankcije nad avtorji. Kritika oblasti je do 80-ih let postajala vse manj metaforizirana in vse bolj neposredna ter radikalna, kakor je tudi oblast do teh pojavov postajala vse bolj medla in popustljiva, zlasti po Titovi smrti in kasneje v 80-ih, ko je postalo jasno, da je socialistična oblast v svojih zadnjih vzdihljajih. Hkrati se pojavi tudi *družbeno kritična drama*, katere predstavniki so Jančar, Jovanović, pa tudi Goran Gluvić. S pojavom Gluvića na začetku 80. let je v splošnem nezakrit, direkten spor posameznika z oblastjo postal stalnica v dramatiki 80-ih in je zelo značilen tudi za njegovo zgodnjo dramatiko. Dramski junak pa se v 90-ih sooči z novim problemom, namreč s pojavom kapitalizma.

Pri poimenovanju Gluvićevih gledaliških besedil sem uporabljal izraze, kot so (gledališka) igra, dramsko delo ali drama, saj sem se namenoma želel distancirati od žanrskega etiketiranja znotraj njegovih gledaliških del. Ne glede na to, ali so ta dela bolj tragične, komične, sociološke, filozofske ali druge narave, sem zanje uporabil splošen izraz *drama*, čeravno ta izraz načeloma označuje dramska besedila s prevladujočim resnobnim vzdušjem, pri katerih se konflikt na koncu razreši (s pozitivnim ali negativnim razpletom).

V nadaljevanju diplomskega dela sem se izmed do sedaj okrog skupno 40 radijskih iger in dramskih besedil Gorana Gluvića osredotočil na dober ducat zadnjih (velik del teh je avtor objavil v literarni reviji Mentor), z njegovimi radijskimi igrami se nisem poglobljeno ukvarjal, so pa bile nekatere njegove radijske igre prirejene tudi za gledališče ali obratno, kar predstavlja problem pri določitvi točnega števila njegovih dramskih ali/in radijskih del. V diplomskem delu se nisem osredotočil na primerjavo Gluvića z njegovimi sodobniki dramatiki (denimo Jovanovićem, Jančarjem, Zupančičem, Tauferjem ali drugimi), temveč sem se odločil bolj za podroben pregled njegove dramatike na konkretnih besedilih. Pri izbranih analiziranih besedilih sem tako medsebojno iskal in primerjal ponavljajoče se elemente, dramske junake, prevladujoče tematike, pri njih razčlenil dramski prostor, čas in dogajanje ter skozi diagonalni prerez obravnavanih besedil izluščil skupne poteze Gluvićeve dramatike.

2. KRATEK PREGLED SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE (1945–2000)

2.1 DRAMATIKA SOCIALNEGA REALIZMA

Sodobna slovenska dramatika, ki jo uvrščamo v obdobje po letu 1945, se je v petdesetih letih začela z uprizoritvami dram Jožeta Javorška (*Povečevalno steklo*, 1956), Dominika Smoleta (*Potovanje v Koromandijo*, 1956) in Petra Božiča (*Zasilni izhod*, 1957). Po koncu vojne se je pri nas sicer še vedno nadaljeval (iz tridesetih let tradicionalni) socialni realizem. Dramatika socialnega realizma se je močno opirala na novo socialistično oblast², do katere je izrazito pozitivno (aktivistično) naravnana (avtorji Matej Bor, Mira Mihelič, Ivan Potrč). V času NOB in v letih po njem so nastajale posebne dramske igre, imenovane *agitke*.³ Zanje zelo značilne prevladujoče tematike so narodnoosvobodilni boj, gradnja socializma, promocija delavskega ljudstva, spremembe meščanstva po vojni in še bi lahko naštevali. Nekateri dramatik pa nove oblasti niso podpirali (na primer disidenta Igor Torkar in Vitomil Zupan). Socialni realizem je v dramatici polagoma izginil do konca 60. let, ko je prevladujoča in kasneje vodilna smer v sodobni dramatici postala *drama absurda* z novo obliko, *poetično dramo*.

2.2 DRAMA ABSURDA

Drama absurda (poimenovana tudi antidrama) se je odmaknila od eksistencialistične drame in prevzela njeno vodilno vlogo v gledališču – četudi so eksistencialistične drame še obstajale, pa je za eksistencializem značilno bivanjsko tematiko drama absurda zamenjala z razdrobljenim, nelogičnim, nepovezanim dogajanjem, grotesknimi dramskimi osebami in dialogom, razkrojem jezika, ki ni bil več namenjen

²Socialni realizem je diktirala Sovjetska zveza, kjer je bil v književnosti vkoreninjen (ali bolje rečeno zapovedan) radikalen socialistični realizem, ki pa ga pri nas v tej obliki ni bilo.

³Agitacijska igra, navadno kratka, s poudarjeno politično tendenco, spodbuja gledalca k politični akciji in sodelovanju v revolucionarnem gibanju, izoblikovala se je med sovjetsko oktobrsko revolucijo. Stremi k učinkovitemu, enoznačnemu koncu, pogosto v obliki skeča (Kmecl 1983: 267).

komunikaciji (Kralj 2005: 102) ... Drama absurda se je pri nas začela praktično v koraku z Zahodno Evropo – za prvo absurdno dramo velja Ionescova *Plešasta pevka*, ki jo je po premieri v Parizu l. 1950 prevedel prav Jože Javoršek in je neposredno vplivala na nastanek tudi že prej omenjene drame *Povečevalno steklo*.⁴ To je bil čas, ko se je izoblikoval znameniti Oder 57 (1957–1964), v krogu katerega so se zbirali, delovali in uprizarjali mnogi znani slovenski literati, intelektualci, dramatik, igralci in režiserji – D. Jovanović, A. Stojan, M. Rožanc, P. Božič, P. Kozak, D. Smole, I. Svetina, A. Hieng, D. Zajc, G. Strniša in mnogi drugi. Njihova značilnost je, da so v svojih dramah v ospredje pomaknili posameznika kot nosilca moralno-etičnih vrednot, pokazali njegove stiske ter uvažali poglobljeno refleksijo in disput o svobodnem opredeljevanju, odgovornosti, samouresničevanju, ljubezni, sovraštvu, smrti in življenju (Štrancar 2003: 24). Nastajale so poetične mojstrovine, ki so parafrazirale antično in orientalsko dramatiko, denimo Strnišev *Samorog*, Svetinova *Šeherezada*, Tauferjev *Odisej in sin* ... Rezultat tega odmika v antično snov je bila verzifikacija besedil oziroma nastanek **poetične drame**, ki je v sebi nosila zamaskirano podobo in kritiko socialistične oblasti in družbe. Omeniti je treba, da je produkcija poetičnih dram pri nas po številu lansiranih tekstov prekašala nemško, angleško in sploh zahodnoevropsko literaturo, a je bila po številu relativno izenačena s srbsko in hrvaško. Kot že omenjeno v uvodu, je tovrsten tip dramatike pogosto vključeval prikrita, metaforizirana sporočila, naperjena proti oblasti. Za odkrit, nemetaforičen tekst je bilo še prezgodaj, a kljub temu je Marjan Rožanc napisal znamenito *Toplo gredo*, ki pa je vodila v razpad in ukinitve Odra 57.⁵

Drama absurda je pomembno vplivala na sodobno slovensko dramatiko s premikom od tekstocentrizma do scenocentrizma, to je do izrazito gledaliških, neliterarnih rešitev (Kralj 2005: 116). Skoraj sočasno je nastajala še **dramatika ludizma**

⁴Drama parafrazira Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Glavnega junaka Janeza Pohlina prebivalci mesteca stlačijo v majhno hišico, da bi ga lahko nadzirali in mu brali misli. Proti njemu sprožijo montiran proces, ki ga vodi opat samostana (alegorično sekretar centralnega komiteja), in na koncu se Pohlina obesi.

⁵Na premiero Rožančeve *Tople grede* 31. 5. 1964, ki jo je režiral Andrej Stojan, je oblast poslala avtobus kmetov iz grosupeljskega Agrokombinata. Rečeno jim je bilo, da morajo na neko iztočnico vsi vstati in narediti škandal. Ta iztočnica je bila »Kar Rožanc naj molze krave!« v dolenjskem dialektu. Premiera je bila prekinjena, tekst zaplenjen, Oder 57 pa je zaradi ukinitve vseh dotacij kmalu zatem propadel.

(**reizem**), kjer so izginile vsakršna resnost, smiselnost in pomembnost, predstavniki katere so predvsem Jovanović, Jesih, Šeligo, Rudolf in Filipčič.

Kasneje se je tej smeri v osemdesetih letih pridružil še *dramski postmodernizem*, kamor lahko pogojno uvrstimo tudi Gorana Gluvića. Poudariti moram, da sama raba termina postmodernizem v povezavi z dramatiko danes še vedno ostaja vprašljiva, čeprav je prisoten že več kot dve desetletji. Taras Kermauner denimo ne govori o postmodernizmu, temveč uporablja izraz hipermodernizem⁶ in namesto postmodernistične ločuje ludistično in mitično različico drame.⁷ Temeljne značilnosti postmodernizma, kot ga lahko razumemo pod tem izrazom, so, da je zaznamovan z multinacionalnim kapitalizmom in da gradi iz modernizma.

2.3 POLOŽAJ DANAŠNJE DRAMATIKE

»Mlada literatura« je po Božiču skupno ime za dve generaciji, ki sta se izoblikovali od konca 50. do konca 70. let. Prva generacija je objavljala v Reviji 57 (kasnejše Perspektive) in Problemih (do nasilne ukinitve uredniškega odbora Problemov l. 1972). Za prvo generacijo je značilna destrukcija socrealizma in intimizma. Druga generacija se je začela oblikovati v krogu nikoli realizirane revije Katalogi z gledališčem Šag, iz katerega se je kasneje izoblikovala tudi gledališka skupina Glej (Dušan Jovanović, Lado Kralj). Ta generacija je nosilka avantgardizma pri nas in se je izoblikovala skozi ludizem, reizem in skupino OHO. Pojavljati se je začela v Mentorju in v Mladih poteh (Božič 1984: 28–29). Najvidnejši predstavniki mlade generacije so Maja Vidmar, Vlado Žabot, Andrej Blatnik, Lidija Gačnik, **Goran Gluvić**, Feri Lainšček in drugi. To so avtorji, ki aktivno ustvarjajo še danes.

V povezavi s sodobnim, modernim svetom (vizualnih) informacij in gledano skozi kapitalistična očala je gledalec postal potrošnik, gledališče trg, dramski tekst (in zlasti njegova uprizoritev, predstava) pa potrošno blago. Pojavlja se vprašanje, ali nemara ne obstaja utemeljen strah pred tem, da bi počasno konzumiranje dramskega besedila

⁶Taras Kermauner: *Drama, gledališče, družba*. Ljubljana, 1983

⁷Taras Kermauner: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana, 1988

(kar mu pravzaprav narekuje že njegova temeljna funkcija), njegovo »obrednost« receptiranja, ko mora gledalec priti v gledališče in poltretjo uro sedeti na sedežu, zamenjala moderna informacijska tehnologija. Dramsko besedilo namreč zahteva aktiviranje drugačnih miselnih procesov, kot jih na primer zahteva pasivno gledanje slik ali videoposnetka. Gledališču so vlogo masovnega medija prevzeli film, televizija in internet, na strani katerih kapitalistična družba tudi vidi prihodnost in predvsem kapital, ki je (žal) gonilo današnje družbe. V tem kontekstu torej obstaja nevarnost demistifikacije in razvrednotenja gledališča.

Današnja slovenska dramatika se obenem sooča s specifičnim fenomenom: ima izjemno kvalitetno in razvejano gledališko produkcijo z vrhunskimi igralci in režiserji, 11 profesionalnih dramskih gledališč, kljub temu pa nizko produkcijo izvirnih (in kakovostnih!) dramskih besedil, kot ugotavlja Pezdirc Bartolova, pa gre razloge za tako stanje iskati tudi v slabi tradiciji pisanja dramskih besedil (Pezdirc Bartol 2004: 13–14). Zlasti v zadnjem času (90. leta pa do danes) so množično nastajala komercialna gledališča (Teater 55, Špas teater, Moje gledališče, Teater komedija BTC ...), ki namesto po domačih raje posegajo po mednarodnih gledaliških uspešnicah, predvsem komedijah. Te namreč najboljše privabljajo publiko in ker komercialna gledališča živijo od prodanih kart, so marketinške poteze za direktorje teh zelo pomembne. Vendar pa Bartolova opaza, da je imel nastanek teh gledališč za našo dramatiko svojevrsten plus – razcvet komercialnih gledališč ni povzročil upada obiska institucionalnih gledališč, prav nasprotno, prihaja čas zasičenosti in del občinstva se bo najverjetneje počasi odpravil v smer zahtevnejših uprizoritev (Pezdirc Bartol 2004: 17). Za današnjo dramsko in z njo scensko umetnost je značilen razmah vizualnih elementov – performansi, improvizacije, ples, poulično gledališče, vključitev multimedijskih vsebin. Vendar pa je sodobna literarna veda do teh pojavov zadržana in jih (še) ne vključuje v predmet svojega raziskovanja, četudi hočeš nočeš pomembno sooblikujejo sodobno slovensko dramsko umetnost in nenazadnje s tem tudi dramatiko.

3. GORAN GLUVIĆ

3.1 O GORANU GLUVIĆU IN NJEGOVI DRAMATIKI

Dramatik, pesnik, esejist in pisatelj **Goran Gluvić** je bil rojen l. 1957 v Bileći, kmalu po rojstvu pa se je s starši preselil v Slovenijo. S svojim specifičnim pristopom je pomembno zaznamoval in formiral slovensko dramatiko konec 20. stoletja. Kot avtor besedil za gledališče se je izoblikoval že zelo zgodaj, saj nekateri njegovi vidnejši teksti izhajajo iz časa, ko je bil še študent dramaturgije na ljubljanski AGRFT. Sem lahko uvrstimo njegov »dramski prvenec« *Borutovo poletje*. Ta igra je sicer doživela največ pozornosti, vendar pa je bilo njegovo prvo objavljeno gledališko delo⁸ *Argentinski tango ali jutri bomo zmagali*, napisano leta 1980 in objavljeno leto kasneje v Dialogih. Rečemo lahko, da je Gluvić kot avtor zelo plodovit in raznolik, kot umetnik pa nadarjen in specifičen.

Goran Gluvić (za razliko od drugih predstavnikov mlade literature) izhaja predvsem iz ostankov modernizma in avantgarde (Božič 1984: 30). Največ njegovih dramskih del datira v osemdeseta, v čas, ko je delal v DZS najprej kot referent, kasneje kot vodja skladišča, zaradi spletk, ki so bile sprožene proti njemu, pa je bil degradiran na najnižje delovno mesto. V tem času je bil zelo aktiven tudi kot pisec *radijskih iger*⁹, potem pa je bilo njegovih dramskih tekstov manj, dokler se ni v zadnjih nekaj letih skoraj povsem posvetil pisanju izključno proznih besedil in romanov. V zadnjih letih pred iztekom prejšnjega stoletja je napisal tudi nekaj *monodram*¹⁰ (*Asfaltiranje Blejskega jezera, Pijančki, dobro jutro!, Z Andrejo v sobotno noč*). Danes veliko objavlja različne literarne prispevke ter recenzije povečini pesniških zbirk mladih, še

⁸Gluvić sicer omenja, da je svojo prvo gledališko igro napisal že pri svojih 17 letih.

⁹Radijska igra ima pri Gluviću in sploh v literarni vedi zelo specifično mesto. Po Kmeclu gre za posebno književno dramsko vrsto, ki je namenjena posebej slušnemu sprejemanju in se od klasične dramatike loči po bistveni lastnosti, to je nevizualnost. Je torej nekakšna vmesna stopnja med »bralno dramo« (usmerjena na bralca in ni namenjena uprizoritvi, denimo Goethejev Faust) in dramo v pravem pomenu besede (Kmecl 1983: 282–283).

¹⁰Igra z enim samim igralcem – dramatični monolog. V slovenski dramatiki lahko izpostavimo posebneža Ivana Mraka, ki je vse svoje drame (imenoval jih je himnične tragedije) oblikoval kot monodrame in jih režiral ter uprizarjal sam v svojem stanovanju.

neueveljavljenih avtorjev (zlasti v reviji Mentor – revija, ki v slovenskem prostoru izstopa zaradi načrtnega objavljanja dramatike, čeravno sem po pregledu dobrega ducata različnih izvodov opazil, da prevladujejo bolj prozna in lirski besedila¹¹). V reviji Mentor je objavil tudi obsežen esej o sodobnici Maji Vidmar¹², objavil pa je še veliko število drugih esejev o mlajših pesnikih. Za te eseje se je odločil konkretno zato, ker je želel dokazati, da je esej razgibana razprava (kar v francoščini tudi je), ne pa dolgočasno znanstveno delo, ki temelji na znanstveni razlagi. Edini, ki mu je pri tem dal prav, je bil Matjaž Kmecl, navdušil pa ga je Gluvičev esej o Ivu Stropniku. Z eseji se pridobiva bralce, ne pa odbija, saj bralcem ni potrebno znanje teoretične terminologije.

Goran Gluvič je bil med leti 1991 in 1996 glavni urednik založbe Mondena v Grosupljem, prek katere je leta 1997 izdal knjigo dramskih besedil s preprostim naslovom *Šest iger*, ki velja za eno redkih tovrstnih dramskih publikacij pri nas, kjer avtor sam izbere in objavi več svojih dramskih del. Je aktiven član Društva slovenskih pisateljev in mednarodnega društva PEN, danes pa v Grosupljem deluje kot svobodni umetnik in se pogosto pojavlja kot avtor spremnih besed publikacijam bolj ali manj znanih avtorjev (Milan Vincetič, Željko Kozinc ...).

Gluvič je bil kar nekajkrat nominiran za različne literarne nagrade, s svojim romanom *Popoldanski ritem* je bil tako leta 2004 v ožjem izboru za nagrado desetnica. S svojimi gledališkimi igrami pa žal ni nikoli prejel nagrade (tu mislim zlasti na Grumovo nagrado, ki velja za najprestižnejšo slovensko umetniško nagrado na področju dramatike in se podeljuje enkrat letno od 1979 dalje). Obenem je Gluvič eden redkih piscev literarnih anekdot – tu naj omenim njegovo delo *Harms danes* (1993). Prav je, da se omeni še njegovo publikacijo *Verzi z nosilcev zvoka* (1999), ki velja za edino antologijo besedil rockovskih skupin in izvajalcev pri nas v knjižni obliki, vsa besedila v njej pa so objavljena v sodelovanju in s privoljenjem njihovih

¹¹Menim, da se mladi pisci dandanes raje odločajo za pisanje lirike in proze tudi zato, ker imajo s tem več možnosti za objavo pri založniku. Dramatika v knjižni obliki pri nas je skopa – založniki se je otepajo, jo zavračajo, saj so njeni kupci maloštevilni. Redki pogumni avtorji, ki jo založniškim zavrnitvam navkljub vseeno želijo natisniti in objaviti, pa so največkrat prepuščeni samim sebi in v tem primeru jih čaka frustrirajoča samozaložniška izkušnja.

¹²Esej je objavljen v reviji Mentor (1999, XX/1–3).

avtorjev (Zoran Predin, Vlado Kreslin, Jani Kovačič, Robert Pešut – Magnifico ...). Gluvićevo ustvarjalno pot sem tako v grobem razdelil na dve obdobji:

- **zgodnje obdobje** – od konca 70. let do začetka 90. let, ko je bilo njegovo ustvarjanje usmerjeno sprva na pisanje poezije (pesniške zbirke, in sicer *Ulične revolucije* (1984), *Predgovor k ljubezenskim pesmim* (1987), *Zmerjanje Lepe Vide* (1989) in kasnejša *Zadnji poletni ples* (1993)), potem predvsem na pisanje radijskih iger, večkrat izvajane na Radiu Slovenija in drugih evropskih radijskih postajah, iz tega obdobja pa izhajajo tudi njegova najuspešnejša in najbolj odmevna dramska dela. V tem času je aktivno pisal in objavljajal v raznih literarnih revijah (Mentor, Dialogi, Problemi, Nova revija ...). Dramatika tega obdobja je usmerjena na kritiko družbe in oblasti, ponavljajoči se tematiki sta intelektualna nesvoboda in utesnjenost posameznika.
- **zrelo obdobje** – od 90. let do danes, ko je njegovo ustvarjanje usmerjeno bolj na pisanje proze, zlasti kriminalnih pripovedi in romanov (postmodernistični roman *Vrata skozi*, *Na cesti (kjer gume ne poljubljajo asfalta)*, *Tri smrti v Ljubljani*, *Mali diktator* ...). V zadnjem času piše tudi besedila za otroke in mladostnike (slikanica in radijska igra *Težave z orehovo torto*, mladinska romana *Brčanje z glavo* in *Fantje, žoga, punce*, redni prispevki v rubriki Najstnik/-ca v Mentorju, denimo igra *Osnovnošolski dogodki in odmevi* ...). V tem času še vedno ustvarja tudi radijske igre. Dramatika tega obdobja je usmerjena na posameznikovo podrejenost sodobnim medijem, otopelost medsebojnih odnosov v družinski skupnosti, zlasti v prozi so pogostejše tudi postmodernistične značilnosti. Hkrati s tem pa njegova besedila, ki so nastala v tem obdobju, kažejo dobršnjo mero (nemalokrat tudi črnega) humorja, kateremu krutost in sadizem nista tuja in sta rezultat prav razkroja medsebojnih odnosov zaradi prikritih silnic (kapitalističnega) medijskega bombardiranja.

Ker gre za avtorja mlade generacije, ki še vedno aktivno ustvarja, je smiselno pričakovati, da se bo njegova umetniška pot še nadaljevala in zatorej zagotovo formirala še v kako novo obdobje. Zanimivo je, da ločnica med tema dvema

obdobjema nekako sovpada z razpadom tedanje Jugoslavije in formiranjem samostojne države Republike Slovenije. Ta ločnica po mojem mnenju ni naključna, saj je razlika med prevladujočima tematikama obeh obdobjih več kot očitna – besedila iz 80. let so močno politično angažirana, stalni temi sta nesvoboda in ujetost posameznika v totalitarističnem, uničevalnem državno-pravnem sistemu. Ključni pojmi so upornišтво, krik po osvoboditvi iz spon vsiljene ideologije, socialna in pravna ogroženost in še bi lahko naštevali. Po padcu Berlinskega zidu l. 1991 in propadu socializma v vzhodnoevropskih državah se pomen in potreba po izražanju odpora do komunistične oblasti izničita – kar na nek način pomeni seveda tudi idejno osvoboditev.

Njegova gledališka besedila so zelo raznolika ter dogajalno in prizoriščno razgibana. Nekateri Gluvičeve gledališke igre so podnaslovljene¹³, vendar pa mu je žanrsko ali kakršno koli drugačno zvrstno opredeljevanje njegovih iger tuje, kot je sicer v navadi pri dramatik (na primer komedija, tragedija, drama, žaloigra ...). To jih po mojem mnenju v določeni meri osvobaja in gledalcu so s tem prepuščene dokaj proste roke za presojo o njihovi sporočilnosti.

Poleg odsotnosti podnaslovov zasledimo v samih besedilih tudi zelo malo *didaskalij* (spremnega besedila), oziroma te nimajo globljega pomena (razen tega, kolikor dajejo režiserju napotke pri postavitvi predstave v prostor). Znotraj replik posameznih dramskih oseb se didaskalije pojavljajo, vendar je značilno, da so zelo skope, navadno v obsegu komaj nekaj besed. Največkrat so didaskalije prisotne na začetku (prizorov), kjer je njihova temeljna funkcija opis prizorišča. Prek teh informacij sem ugotovil, da so njegova prizorišča scensko nezahtevna in dokaj preprosta, navadno sestavljena iz nekaj najosnovnejših pohištvenih elementov, kar je lahko s stališča scenske in režijske uprizoritve njegovih predstav (ter njihove mobilnosti) vsekakor hvaležno in dobrodošlo.

¹³Podnaslovi se pojavijo pri *Normi* (tokrat v Sredozemlju), *Jam Sessionu* (ali nihče ne vpraša jablane), *Argentinskem tangu* (ali jutri bomo zmagali) in *Manipulacijah* (spretno spletkarjenje). Pri *Drop Kicku* in *Zaprtem grobem svetu družine Mark* je podnaslov »igra«, pri dramah *Veno, Veno, Konzerve* in prej omenjenem *Argentinskem tangu* pa je le podnaslov »za gledališče«. Ostala besedila niso podnaslovljena.

Skozi besedila sem med drugim opazil za Gluvića značilne in ponavljajoče se motive/elemente. Naj naštejem samo nekatere najbolj tipične: pogosta asimetrična struktura teksta in fragmetacija zgodbe, majhno število nastopajočih dramskih oseb, odsotnost glavnega dogodka oziroma peripetije, politična angažiranost in cinična kritika sodobne družbe, junak upornik in njegov vnaprej izgubljen boj z oblastjo, linearnost dramskih oseb (karakterno se osebe ne razvijajo), razpad medsebojnih odnosov in moralnih vrednot v splošnem, nepredvidljiv zaključek dram. Pojavljajo pa se še druge strukturne postmodernistične tehnike, denimo *krožna dramaturgija* (zgodba se konča, kjer se je začela, npr. v *Manipulacijah* in *Zaprtem grobem svetu družine Mark*) ali *sinhrono dogajanje* (več prizorov na odru se odvija hkrati, npr. v *Veno, Veno*).

3.2 LITERARNOVEDNA UMESTITEV GLUVIĆA

V sodobni literarni vedi je Goran Gluvić kot dramatik izredno malo obravnavan in slabo raziskan. Zdi se, kot da so ga literarni raziskovalci namenoma postavljali ob stran in se z njim podrobneje niso ukvarjali, čeprav njegov dramski opus po obsegu ni zanemarljiv, obenem pa je precej njegovih del doživelo precejšnjo gledališko pozornost. Delni razlog za to je lahko posledica diskreditacije, ki jo je avtor doživel v 80-ih prejšnjega stoletja. Toda glavni razlog pa je ta, da njegova dela niso bila nikoli predvajana v velikih institucionaliziranih gledališčih (razen *Borutovega poletja* v SNG Maribor) in zato ni doživel takšnega slovesa in prepoznavnosti v slovenskem kulturnem prostoru, kot pred njim denimo Jančar, Šeligo, Zupančič, Taufer, Filipčič in mnogi drugi. Njegova umestitev v moderne literarne tokove je zato kritična. Po natančnem pregledu obstoječe strokovne literature na to temo sem ugotovil, da sta se še največ z Gluvićem ukvarjala Peter Božič (zlasti v literarni reviji Mentor) in Andrej Jaklič, deloma tudi Denis Poniž (oba v okviru Zbornika dramaturških razprav leta 1997). Ta ga je uvrstil v smer parafraze, ludističnega in lingvističnega skupaj z Emilom Filipčičem in Milanom Klečem (Poniž 1995: 305). To obdobje (med 1980 in 1990) je Poniž poimenoval obdobje dramskih avtopoetik.

Taras Kermauner omenja Gorana Gluvića kot predstavnika politično uporniške drame (dramatike) (Kermauner 1983: 163). Peter Božič pa Gluvića primerja z gledališčem absurda iz petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja (z Beckettom, Ionescom, Genetom) (Božič 1985: 49), hkrati pa opozarja na bistveno razliko, ki naj jo ponazorim s primerjavo med zamenjavami ideologij pri Gluviću in pri Jančarjevem *Velikem briljantnem valčku*. Če je pri slednjem neko ideologijo zamenjala zgolj neka druga ideologija (oblast), pa pri Gluviću politika kot ideologija zamenja prav vse – od oblasti, človeka, do samega Boga (popolna totalitarnost).

Silvija Borovnik Gluvića eksplicitneje ne obravnava¹⁴, podobno kot tudi ne novejša raziskovalka slovenske dramatike Mateja Pezdirc-Bartol. Zdi se, kot da se raziskovalci branijo Gluviću dati oznako »postmodernističen«. Prva, ki je smelo uporabila to oznako zanj, je bila Alojzija Zupan-Sosič, in sicer v zvezi z Gluvićevim romanom *Vrata skozi*, ki ga Sosičeva omenja kot prvi pravi postmodernistični roman. Edini, ki pa je Gluvićevo dramatiko načeloma uvrstil v postmodernizem, je bil Andrej Jaklič, toda z opombo, da njegovo delo idejno ostaja zasidrano v modernizmu in avantgardi (Jaklič 1997: 171). Gospod Gluvić mi je po osebnem razgovoru dejal, da je največji vpliv nanj in na njegovo dramatiko imel ameriški dramatik Jean-Claude van Itallie z dramo *Hura, Amerika!* Hkrati ostaja v okviru modernizma, kolikor se je Gluvić ukvarjal z rusko avantgardo in preoblikovanjem le-te (njen vpliv se opaža v njegovi prvi drami *Argentinski tango ali jutri bomo zmagali*). Zanimivo je, da so mu tuji prevajalci brez zadržkov ob njegovih prevedenih delih dali oznako »postmodernističen«, v našem prostoru pa se te oznake v zvezi z njegovo dramatiko literarna veda izogiba. Razloge za to lahko iščemo v dejstvu, da postmodernizem pri nas ni jasno opredeljen¹⁵, in se namesto tega izraza pogosto pojavljajo oznake reističen, ludističen ali avantgarden. Gluvićeva dramatika je še najbližje Filipčiču¹⁶, kar se tiče absurda in avantgarde, lahko najdemo vzporednice z zgodnejšo Jovanovićevo dramatiko¹⁷, podobne dramske zaključke kot Gluvić pa ima tudi Matjaž Zupančič, ki je njegov sodobnik. Namen mojega diplomskega dela ni

¹⁴V svoji knjigi *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* Borovnikova Gluvića omeni le v zvezi z Matjažem Zupančičem kot soavtorja gledališke igre *Hard Core* v gledališču Glej, ki je nastala leta 1984 (Borovnik 2005: 20), in kot enega dramatikov, ki so zaznamovali prelom stoletja.

¹⁵Podobno o tem Ignacija Fridl v svojem diplomskem delu.

¹⁶Andrej Jaklič opredeljuje Emila Filipčiča kot postmodernističnega dramatika (Jaklič 1997: 174).

¹⁷S to dramatiko ga primerja Peter Božič (Božič 1984: 32).

primerjava Gluvića z navedenimi avtorji, zato se s podrobnejšo analizo v tej smeri nisem ukvarjal, lahko pa to predstavlja koristno izhodišče za morebitne nadaljnje razprave.

3.3 PREGLED IZBRANIH BESEDIL

3.3.1 IZTOK IN PRODAJALCI SVOBODE (1981)

Osebe: *Iztok, mati, oče, meščan 1, meščan 2, meščan 3, meščanka 1, meščanka 2, miličnik, zapornik, čuvaj 1, čuvaj 2, govornik, dekle, zdravnik.*

Gre za eno njegovih prvih objavljenih dramskih besedil. Zaradi obsežnosti besedila je bilo razdeljeno na dva dela, ki sta bila objavljena v dveh zaporednih številkah Mentorja leta 1981 (v oktobrski in novembrski izdaji). Dramsko besedilo je sestavljeno iz desetih poglavij (dejanj), katera so razdeljena na povsem naključno število prizorov ali pa še to ne. Tudi sama dolžina teh je popolnoma nepredvidljiva – tako je denimo prvo poglavje razčlenjeno na sedem daljših prizorov, celotno deveto poglavje pa obsega vsega devet replik.

Drama prikazuje Iztoka, 23-letnega mladeniča, ki je v neko podjetje prišel na razgovor za zaposlitev. Je zelo neodločen, prestrašen in zmeden. Razgovor je nenavaden, saj mu delodajalci dobесedno vsilijo to delovno mesto, vnaprej mu ponudijo napredovanje, obleko, zanj imajo že izbrano dekle, s katero se bo moral poročiti, odredijo mu politično prepričanje, ki ga mora sprejeti. Vse to mu je pravzaprav vsiljeno v zameno za brezpogojno izvrševanje ukazov s strani nadrejenih. Iztok se s tem ne strinja, zato postane izobčen. Stori kaznivo dejanje (kraja avtomobila), zaradi katerega pristane za več mesecev v zaporu. To na Iztoku pusti nepopravljive posledice – postane depresiven, izgubljen, podleže prevzgojnemu programu. Po prihodu iz zapora zaman išče srečo in sploh smisel svojega življenja. Na koncu resignira, sprejme službo in še sam postane »številka« – kot referent na statističnem uradu.

Posebnosti, ki se kažejo v tej drami, so suhoparnost in mimetičnost jezika v funkciji poudarjanja komunikacijskega formalizma, kaotičnost in neizoblikovanost subjekta, tipološko izoblikovani karakterji, vsebinski obrati si sledijo v hitrem ritmu s hitrim menjavanjem prizorišč in oseb. Avtor je skoncentriral sporočilo drame v songu v 7. prizoru (dejanju): »Iztok, prodajalci svobode so za teboj, dohiteli te bodo, vzeli svobodo, v zameno za mirno življenje in spokoj.«¹⁸ »Prodajalci svobode« so alegorično kajpak predstavniki oblasti, birokrati na vplivnih položajih, ki imajo to moč, da manipulirajo s posameznikom.

3.3.2 BORUTOVO POLETJE (1983)

Osebe: *Borut, ženska.*

Ta drama nosi izviren naslov *Cik cak*, prvič je bila objavljena v Novi reviji (1985), istega leta pa je bila uprizorjena pod drugim imenom, in sicer kot *Borutovo poletje* (amfiteater SNG Maribor). To besedilo je pomembno, ker velja za izjemno precizno dodelano dramo, po besedah Delovega kritika Slavka Pezdirja je to Gluvičev »dramski prvenec«, saj je bil uprizorjen v nič manj kot profesionalnem gledališču (precejšen del današnje dramatike namreč ne doživi takšne usode, če izvzamem kanonizirane slovenske dramatike, kot so D. Jančar, M. Zupančič, E. Flisar, D. Jovanović, I. Svetina, ...). Sam sem za poimenovanje drame izbral *Borutovo poletje*, ker se delo tudi največkrat pojavlja pod tem imenom. Ta drama izstopa od drugih Gluvičevih iger po tem, da spremljamo razvoj junakove osebnosti od začetka do konca. V večini ostalih del namreč junaki karakterno ostajajo nespremenjeni, se ne razvijajo.

Zgodba prikazuje Boruta, delavca v lesni tovarni, ki spozna neko prostitutko. Vanjo se zaljubi in želi živeti z njo. Dekle ga sprva ne mara, zanjo je le še ena mnogih strank in v njem vidi le finančne interese, kasneje pa ga vseeno vzljubi in se preseli k njemu. Borut je po naravi plašen, neizkušen z ženskami, ni sposoben ustvariti pristnega odnosa z njimi. Ne ve, kaj bi rad v življenju, zato beži v shizofrenijo (avtor nekatere prizore namenoma imenuje Metamorfoze, ker se junak v trenutku spremeni iz ene

¹⁸Goran Gluvič : *Iztok in prodajalci svobode*. Mentor, let. 3, ZKOS. Ljubljana, okt.–nov. 1981, str. 33

osebe v drugo – v kavboja, partizana, športnega napovedovalca, viteza). Borut je shizofrena osebnost, ki se v tem svetu ne znajde in obupno išče svoj prostor v družbi. Borut za razliko od ženske živi v nerealnem, fiktivnem svetu, zato je njegov spoj z njo onemogočen že v temeljih. Tega se dobro zaveda in ker ni sposoben ustvariti svoje lastne identitete, prevzame (oziroma se skriva za) tujo. Zunanja razdrobljenost prizorov v drami sovpada s psihološko razklanostjo, zmedenostjo dramskega junaka in se stopnjuje prav do konca, ko Borut žensko (nenamerno) ubije. Vendar pa »ko umori žensko, projekcijo anima, navznoter umori tudi samega sebe, svoje notranje bistvo.« (Titan Felix 1997: 11). Andrej Jaklič je zapisal, da je *Borutovo poletje* »drama, v kateri avtor pronicljivo obdeluje in kritizira sistem, ki se izogiba odgovornosti za posameznika in njegovi razosebljenosti, posameznikovo nezmožnost socialnega in intelektualnega razvoja, poseže pa tudi v prostor intimnih odnosov, ki so (tudi) zaradi politične agresije prazni, otopeli in usojeni na propad.« (Jaklič 1997: 175).

Podatek o uboju pravzaprav izvemo že v uvodu, ki se dogaja na sodišču med Borutovim zagovorom. Smrt je v gledališču vedno pomen z največjo težo – nekaj, kar šokira. Gluvić pa je to pomensko plast izničil. Zaradi poteka nadaljnjega dogajanja (prikaz Borutovega življenja z žensko in njegovo spreminjanje osebnosti) ta uboj izgine iz gledalčeve zavesti, pozornost je odvrnjena z namenom, da se razvrednoti pomen smrti vse do dvojnosti smrt = nič, ki se skozi gledališki jezik simbolizira v gledališče = svet. Do uboja pride šele, ko ga ženska izzove. Vseskozi mu očita, da si ničesar ne upa, da si ne upa udariti ženske. Borut jo udari, da bi ji dokazal, da si upa, ženska pa nesrečno udari v zid in obleži. Problem razvrednotenja smrti se močno pojavlja še v dveh drugih Gluvićevih dramah, in sicer *Konzerve* in *Zaprta grobi svet družine Mark*. Druga značilnost je, podobno kot v *Video klubu*, pretrganost, odsotnost akcije. Razlog je v tem, da je Gluvić oblikoval svojo dramo tako, da glavni junak akcijo venomer zavira (tako v hotelski sobi Borut prekine možnost telesnega akta z žensko, ostaja le »zaljubljen«). Hkrati pa ženska tudi sama zavira dogajanje, saj velikokrat želi oditi, a se pri vratih obrne in pride nazaj. Govorimo lahko torej o dvojni blokadi akcije.

Borutovo poletje je izrazito razčlenjena drama – posamezni prizori si ne sledijo linearno, pogosti so časovni preskoki. Dogajanje poteka pravzaprav na tak način, kot bi gledali film – Gluvić je na odru uporabil tehniko kolažiranja različnih medijev – gledališča, videa in petja (songi). To razčlenjenost, razbitost strukture lahko dokaj neposredno povežemo s psihološko razklanostjo glavnega junaka.

3.3.3 VENO, VENO (1984)

Osebe: *Veno, borec NOB, Andreja, poznavalci razmer, delavci, uradniki, urednik, mladenič, predsednik kluba, trener, učiteljica, učenec, birokrati, človek brez možganov, stranke, predavateljica, novinar, javni tožilec, zborovodja, miličniki, čuvaji javnega reda.*

V tej drami izjemoma nastopa presenetljivo veliko število dramskih oseb, sicer pa je pri Gluviću v navadi manjše število nastopajočih (navadno do deset, kot bom natančneje dokazal v nadaljevanju). Je izrazita kritika obstoječe realnosti, izrazito kritizira družbo, ki ne dopušča in načrtno zavira razvoj posameznikove individualnosti in ga pri tem oropa za sleherno možnost svobodnega mišljenja. Prevladujoča tematika je tako izguba lastne identitete in boj za njeno ponovno vzpostavitev.

Drama je sestavljena iz 12 kratkih »slik« (Hišna zabava, Prisilni jopič, Bančna poslovalnica, Iz oči v oči, Predavanje o barvah, Napad na javne osebnosti, Birokrati izvajajo odlomek iz lastne operete, Javni tožilec, Izmišljene zgodbe, Promenada, Papirnata kravata in Veno se igra z vžigalicami), med katerimi ni nobene časovne ali prostorske povezanosti in bi lahko bile samostojne enote. Zaradi te nepovezanosti zopet ne moremo govoriti o glavni zgodbi, vendar pa iz fragmentov izvemo, da so bančnega uradnika Vena odpeljali v psihiatrično bolnišnico zaradi njegovega izpada v bančni poslovalnici, kjer je pričel vpiti na stranke in zaposlene, na javnem predavanju o združenem delu pa je kritiziral socialistično samoupravo, blatil birokrata in mu očital previsok dohodek za njegovo govoričenje, medtem ko navadni delavci garajo v tovarnah za pičlo plačo.

Glavić je v tej drami uporabil zanimivo tehniko, namreč sinhrono dogajanje več prizorov hkrati. To se zgodi kar trikrat, in sicer najprej v bančni poslovalnici, kjer hkrati spremljamo dogajanje na štirih bančnih okencih, potem pa še dvakrat spremljamo pogovore med urednikom in mladeničem (mladim pisateljem, ki mu v založbi zavrnejo tekst), predsednikom kluba in trenerjem, delavcem in uradnikom ter učencem in učiteljico. Birokrati in druge uradne osebnosti poskušajo Veno podrediti ustaljenemu sistemu, na zaslišanju ga psihično in fizično mučijo, mečejo vanj pravne spise, vendar Veno ves čas ostaja trden, nezlomljiv, oster, direkten, celo nasilen:

BIROKRAT 1: Pogovarjajmo se.

VENO: Ne bomo se pogovarjali. Ne bomo! Dosti je bilo pogovorov! Poglejte, kako se bomo pogovarjali. (*prižiga vžigalice in jih meče v javne osebnosti*) Tako! Tako! Tako! To ni poezija! To je resnica. Poezija bo šele, ko boste zgoreli!

/.../

(*pridejo čuvaji reda, pretep med čuvaji in Venom, v katerem Veno obleži*)

VENO: (*počasi vstane*) Še vam bom v napoto! Še po smrti vam bom v napoto! Pravim vam, vedno vam bom v napoto. (str. 87)

»Poezija bo šele, ko boste zgoreli!« V tem stavku lahko preberemo direktno sporočilo, gorečo željo, da bo umetnost svobodna šele tedaj, ko ne bo več oblasti (ne cenzure, ne prepovedovanja svobode mišljenja). Na splošno lahko rečemo, da *Veno, Veno* predstavlja Glavićevo dramo, ki od vseh najbolj radikalno in najbolj neposredno izraža odpor in s tem ostro kritiko družbe in tedanje politične ureditve.

3.3.4 KONZERVE (1984)

Osebe: Gospa, Luka, Rado, Mare, Ana, mož 1, mož 2, človek s črno masko.

Gre za eno njegovih krajših dram z izrazito kriminalno zasnovo. V stanovanje neke gospe (njenega imena ne izvemo) pride okrvavljeni Luka, na katerega so streljali neznanci. Prepričan je, da mu strežejo po življenju, saj je bil nekoč znan kot delavec v tovarni, kjer je najhitreje odpiral konzerve rib. Vzporedno s to zgodbo se pojavi Rado, gospejin mož, ki se po 30 letih vrne, da bi ponovno živel z gospo. Srečamo tudi Ano in Mareta, gospejina otroka, ki občasno hodita na obisk. Skrivnostni Luka še večkrat

pride v stanovanje, vsakič znova obstreljen. Pove, da se mu to zgodi vsakič, ko hodi slučajno mimo neke hiše, kjer ves čas na vso moč laja nek pes. Tedaj namreč vedno mimo pripelje nek avtomobil, iz katerega streljajo na Luko. Rado in oba otroka so prepričani, da je Luka nevaren psihopat, ki je pobegnil iz norišnice, da se zdaj skriva pred policijo in da izkorišča gospejino naivno zaupanje. Na koncu sledi presenetljiv razplet, ko v stanovanje vdre človek s črno masko in vpričo vseh ubije Luko. Takoj zatem vstopita dva moža, ki temu človeku povesta, da je šlo za napako. Človek z masko je morilec po naročilu, ki bi moral ubiti nadležnega psa (subjekt, kot mu rečeta moža). Lukova smrt je bila torej posledica pomote in ne posledica Lukove iluzije, da je »pomembna in slavna oseba«.

V drami so zelo natančno razporejene pomenske informacije, ki se nizajo pred gledalcem, in s pomočjo tega je avtor genialno dosegel enotnost dogajanja – Luko večkrat obstrelijo, a dogajanje okrog tega je zanemarjeno, izpuščeno, Luka o tem le poroča. Enako je avtor dosegel enotnost časa – npr. Radov prihod po 30 letih je tukaj in zdaj. Dogajanje se ne preseli 30 let nazaj, da bi pokazalo, kaj se je takrat zgodilo. »To je sicer znan obrazec, po zatonu 'meščanske' (klasične) dramaturgije so ga uporabljali zlasti avtorji, kot so Ionesco, Beckett, Albee, Genet, Pinter in drugi – vendar je v takih in podobnih delih nadvse učinkovit.« (Božič: 1984, 50). Poseben pomen dobi sam zaključek, kjer lahko zasledimo problem zamenjave vrednosti (človek = pes) in sploh problem razvrednotenja človeškega življenja (človeka so pomotoma ubili namesto zoprnega psa), ki se pogosto kaže v Gluvićevih dramskih besedilih.

3.3.5 CARLOS (1985)

Osebe: Marko, Irena, predstavnik države, šef policije, vrhovna sodnica, oba policaja, Kolman.

Kot sem že omenil na začetku tretjega poglavja, je v 80-ih letih prejšnjega stoletja Goran Gluvić določen čas delal tudi kot vodja skladišča knjig pri DZS, kasneje pa so ga prisilno degradirali s tega položaja na najnižje delovno mesto – na mesto

spremljevalca šoferja na tovornjaku. To je bil rezultat spletk, ki so bile sprožene proti njemu, in med imeni, ki se skrivajo za to diskreditacijo Gluvića, so tudi nekatera znana književna imena, ki pa jih avtor ne želi poimensko izpostaviti. Drama *Carlos* in radijska igra *Šofer Franc K.* sta nastali prav v tem času in na podlagi resničnih avtorjevih izkušenj. Z dramo *Carlos* je želel avtor posebej poudariti in osmešiti birokratskost in suhoparnost ljudi na vplivnih položajih in po mojem mnenju velja za najbolj cinično in ironično Gluvićevo dramsko besedilo, obenem pa je parodija na znamenitega terorista in kriminalca.

Iz zgodbe izvemo, da je Marko prišel po dveh letih iz zapora, kmalu pa pridejo na dan namigovanja, da je on mednarodni terorist po imenu Carlos. Hkrati s tem se odvija tudi zgodba med birokrati državnih institucij, ki so prikazani v vsej svoji plehkosti, pokvarjenosti in nizkotnosti. V tej drami je cinično prikazano, kako so osebe na vplivnih položajih prilagodljive, groteskno okorele, podvržene korupciji, moralno vprašljive in perverzne. Pojavlja se znana motivika, znana že iz drugih Gluvićevih del, namreč dualizem posameznik : družba (junakov obupan boj z mlini na veter in prikaz sposobnosti manipulacije birokratskega aparata ter poseganje v osebno integriteto).

3.3.6 VIDEO KLUB (1985)

Osebe: *Gledalec 1, gledalka 1, gledalec 2, gledalec 3, gledalka 2.*

Gre za enega njegovih bolj poznanih gledaliških tekstov, prvič objavljen v reviji Mentor leta 1985, kasneje pa nešteto uprizorjen v večinoma amaterskih gledaliških društvih po Sloveniji in raznih šolskih gledaliških delavnicah. Besedilo je po obsegu kratko, zgodba pa je postavljena v prostor, ki je namenjen gledanju filmov. Tukaj štirje gledalci že sedijo in gledajo film na zaslonu, gledalec, ki pride zadnji, pa preostale ves čas moti pri gledanju tega. Dogajanje je okoliščinam navkljub zelo razgibano, čeravno o kakem specifičnem dogodku (osrednji zgodbi) ne moremo govoriti. Zaključek je šokanten, nepredvidljiv – izvemo namreč, da se celotno dogajanje ni godilo v kinodvorani, temveč da so gledalci kar neka družinska skupnost

v dnevni sobi, kjer gledajo televizijo, eden pa ima vsak večer nalogo, da jih pri tem moti.

Absurd in hkrati grotesknost situacije se tako pokažeta na koncu – sporočilo te sicer nadvse humorne gledališke igre je kritika apatičnega sprejemanja medijskih informacij in fatalna podrejenost posameznika v njih. Že sam naslov daje pomenljivo informacijo, da je besedo kot temeljno sredstvo medsebojnega človeškega sporazumevanja nadomestila slika oziroma video. Besede (komunikacije) kot take ni več, nadomestil jo je videozaslon s podobami na njem, zato je tudi jezik v *Video klubu* zreduciran na dokaj banalno raven:

GLEDALEC 1: ... Zakaj vseskozi molčite? Saj film je zabava, a ne? Zabavajmo se. (*gledalci se ne zmenijo zanj*) Prav, prav, bomo pa gledali film. (str. 49)

Širše gledano gre tu za redukcijo literature same – bralec (gledalec) jo zdaj (apatično) dojema le še z enim čutom – vidom. Vsem gledalcem, razen Gledalcu 1, je (navidezna) točka na tem zaslonu temeljna vsebina. Gledalec 1 je po naravi upornik, edini ne sprejema načina »novega komuniciranja«:

GLEDALEC 1: ... Kar manipulirajte z mano. Diktatorji. Mislite, da nasedam tem novim medijem kot vi? O, ne, ne. Hočete me prisiliti, da gledam film, čeprav ga jaz nočem. Kaj mislite, da smo v vojski? /.../ Mučite me ... Se zavedate, da me mučite? Rablji, jaz ne bom vaša žrtev. Upiram se. Upiram se. Me slišite, kako se upiram?

GLEDALEC 2: (*vstane in ga udari s pestjo*) (str. 50)

Video klub je radikalna kritika zamenjave vrednot današnjega sveta, kjer je sredstvo postalo sporočilo. Besedilo lahko štejemo k drami absurda, vendar Gluvić ne posega nazaj v že preseženo zgodovino gledališča iz 60. let, temveč kot enako redukcijo sveta uporablja videz današnjih komunikacijskih sredstev, ki s svojo totalnostjo nadomestijo vsa druga sredstva, kar neizogibno vodi v absurd, podobno kot totalnost besede, jezika ali misli. S takim načinom absurdnega prikaza stvarnosti se približa Ionescovim in Beckettovim dramam iz 50-ih in 60-ih ter jih celo preseže (Božič 1985: 48–49).

3.3.7 STANOVANJE (1986)

Osebe: *Lena, Ciril, sosed, sosed, hišnik.*

Ta izredno tragična in žalostna beckettovska drama absurda iz Gluvičevega zgodnjega obdobja prikazuje, do kakšnih ekstremov lahko človeka privede navadna birokratska napaka. Drama upošteva trojno dramsko enotnost, ni razčlenjena kot nekatera druga njegova dela in nasploh je zgodba zelo jasna, premočrna ter realistična. V njej prevladuje utesnjeno, pesimistično vzdušje, velik poudarek je na socialni noti (možno je iskanje paralel s socialnim realizmom iz 30. let in marginalizacijo posameznika, ki pripada socialno ogroženemu sloju družbe). Drama izstopa zaradi izrazito tragičnega konca s smrtnim izidom, kar pri ostalih njegovih igranjih ni običajno.

Zgodba prikazuje starejši par brezdomcev, moškega in žensko v 40-ih, ki po mnogih letih životarjenja in po velikih mukah končno prideta do lastne garsonjere v razpadajoči večstanovanjski hiši. Življenje ju je po težkih preizkušnjah in neštetih razočaranjih napravilo sumničava do vsakogar, sta pesimistična, paranoična in razdražena (tak je zlasti Ciril, Lena, njegova partnerka, pa vendarle ohranja upanje in Cirila miri). Ne moreta verjeti, da je stanovanje končno njuno in Ciril je prepričan, da je to le še ena spletk, ki so jima jo pripravili »nevidni sovražniki« ter da bo v stanovanje vsak čas stopil nekdo in jima ukazal, da se morata izseliti. V nadaljevanju res na vrata potrkajo najprej sosed iz sosednjega stanovanja, kasneje pa še hišnik, ki zahtevata, da se nemudoma izselita, saj da stanovanje ne pripada njima. To dejanje Cirilovo paranojo le še stopnjuje, kar v končni fazi pripelje do vrhunca – odločita se, da raje umreta, kot pa da zapustita to težko pričakovano garsonjero in nato res storita samomor z zaužitjem ciankalija. Izkáže pa se, da je šlo za grozno pomoto – hišnik je namreč samo zamešal razporede pri dodelitvi stanovanj. Stanovanje vendarle pripada njima, toda žal prepozno – najdejo ju negibna na postelji, v stanovanju, na katerega sta čakala vse življenje ... Smrt v tem primeru ni razvrednotena, kot lahko to zasledimo pri nekaterih drugih Gluvičevih delih, močno pa prispeva k sporočilu drame, ki je jasno – ljudje so »nezaupljive barabe, za tem pa stoji družbeni ustroj« (Hudolin 1998: 14).

3.3.8 PLAKAT (1990)

Osebe: *Aleksander, Matilda, Vera, Rudolf, Engelbert, Albina, Martina, Brina, Marija, Kraljeva.*

Zgodba prikazuje periferno, obubožano, toda povzpetniško malomeščansko družino, v kateri pa so medsebojni odnosi vse prej kot idealni. Matilda, Aleksandrova žena, se rada pohvali, da njen mož dela na skupščini. Tam je namreč zaposlen kot čistilec stranišč. Rudolf, njegov oče in Matildin tast, je obema v breme in se ga skušata znebiti tako, da k njemu pošiljata dekleta na slepi zmenek, da bi se v eno od teh zaljubil ter se odselil, pa čeprav v dom za ostarele. Nekega dne Aleksander dobi idejo, da sestavi plakat, na katerem bodo zbrani grafiti in napisi iz toaletnih prostorov na skupščini. Plakat sestavi in ga obesi, za kar je celo povišan na delovnem mestu. Kmalu pa se pojavijo obtožbe, da je s tem hudo blatil oblast. Pri njem doma se pojavlja tudi nenavadni Engelbert, shizofrenik in goljuf, ki se izdaja za snubca Aleksandrove hčerke Vere, za njenega moža, za svojega brata dvojčka in policista, v resnici pa je tat, ki družino na koncu oropa vsega premoženja. Zaključek drame je presenetljiv (vsaj v nasprotju z ostalimi zaključki Gluvičevih dram), saj se vse razplete srečno in idilično – izkaže se, da so Aleksandra obtožili zgolj kraje plakatnih pol iz skladišča, ki pa jih je v resnici kradel nekdo drug. Aleksandru zato nemudoma vrnejo njegovo delovno mesto. Na koncu se nenadoma zopet pojavi Engelbert, ki družini vrne ukradeno premoženje z besedami, da ne ve, kako se je znašlo pri njem, in če morda pripada Aleksandrovi družini.

Plakat je radikalna kritika skrhanih moralnih (družinskih) vrednot, kjer avtor na duhovit način skozi cinizem prikaže naivnost, malomeščanskost in inteligenčno omejenost povzpetniških ljudi. V tej drami se že kažejo zametki razpada medsebojnih odnosov, kar je kasneje značilno v njegovem zrelem obdobju, zlasti v drami *Zaprti grobi svet družine Mark*.

3.3.9 JAM SESSION ALI NIHČE NE VPRAŠA JABLANE (1994)

Osebe: oseba A, oseba B.

To manj znano Gluvićevo dramsko besedilo se idejno vrača v ludistično oziroma lingvistično smer. *Jam session* pravzaprav pomeni improvizacijo z glasbenega področja – izraz pomeni nastajanje glasbe v živo. Zato je tudi to dramsko besedilo mišljeno kot improvizacija dveh nastopajočih oseb, kjer se mešajo kriminalni žanr, politična satira, fikcija in absurd. Ti dve osebi se znajdeti v nekem nedoločljivem prostoru (morda zapor, morda v prihodnosti, morda sta edina preživela po koncu civilizacije). Kratkočasita se s preigravanjem različnih gledaliških fraz in rifov, obenem pa ironično osvetlujeta vso pogubnost današnje politične manipulacije z določenimi velikimi pojmi ali besedami, kot so demokracija, svoboda, enakost, komunizem, čigar uporabnost mnogi vrli možje v tem svetu jemljejo po potrebi kot papirne robčke v samopostrežbi.

Jam session sicer vključuje zametke zgodbe ali delov zgodb, ki pa jih ne moremo povezati skupaj v rdečo nit, ki bi potekala skozi celotno dramo. Govorimo torej lahko o odsotnosti celovite zgodbe, hkrati pa se ti vzorci zgodb stalno ponavljajo, nič se ne spreminja, celotno dogajanje pelje v dolgočasni, neskončno ponavljajoči se nedogled, kar seveda zopet neizogibno pelje v absurd.

3.3.10 NORMA (1996)

Osebe: Norma, Pollion, Adalgisa.

Gre za najkrajši obravnavani Gluvičev dramski tekst, v njem pa nastopajo le tri osebe. Besedilo je bilo prvič objavljeno leta 1995 v reviji Mentor (gl. bibliografijo dramskih del v 6. poglavju). Kot izvemo iz zgodbe, je bil Pollion rimski prokonzul, bojevnik, ki ga je zaradi volje bogov doletelo prekletstvo, da že dva tisoč let živi z Normo in Adalgiso, druidskima svečenicama. Norma se je namreč želela žrtvovati na grmadi, izključno in samo zaradi spolnega sla do nje pa se je Pollion vrgel za njo v ogenj in sta oba zgorela. Adalgisa je njena prijateljica, do katere Pollion ravno tako čuti le

spolno slo. »Danes«, po dva tisoč letih življenja z obema, sta mu, kajpak, obe zrasli vrh glave. Njegov odnos do njiju je postal sovražen in izpraznjen vsakršnih čustev. Iz tega zakletega »odnosa« se reši tako, da si med spolnim odnosom z Adalgiso prereže penis, kar predstavlja tudi njegovo idejno osvoboditev.

3.3.11 ZAPRTI GROBI SVET DRUŽINE MARK (1999)

Osebe: *Julijus Mark, Barbara Mark, Valter Mark, Kolt Mark, Rado Mark, Marta, Encijan Mark, Edita, hišni zdravnik.*

Zaprti grobi svet družine Mark je črna komedija, v kateri smo priča popolni destrukciji vsakršnih družinskih vrednot, spoštovanja etičnih in moralnih načel, kjer nasilje med družinskimi člani postane ne samo legalno in sprejemljivo, temveč tudi legitimno, pričakovano dejanje. Jezik v drami je izrazito banaliziran, celo vulgaren in žaljiv. V tem smislu je ta drama še veliko bolj radikalna in predvsem okrutnejša od njegove zgodnejše igre *Plakat* (1990) in ju lahko v marsičem primerjamo, zlasti v smislu prikaza nasilja v obeh družinah. Če se je pri *Plakatu* to nasilje izražalo bolj na psihološki, jezikovni ravni, pa se pri *Zaprtem grobem svetu družine Mark* kaže tako na jezikovni kot tudi na fizični ravni (fizično obračunavanje).

V tej drami je Gluvić dosledno upošteval enotnost kraja, časa in dogajanja. Na silvestrski večer vsa družina (z Radovim sinom Julijusom na čelu) komaj čaka, da umre oče Rado, saj je nekomu od njih v oporoki zapustil vse svoje imetje. Rado na koncu res umre¹⁹ in za seboj zapusti nenavadno oporoko – na njej piše, da vse imetje zapusti osebi, ki trenutno bere oporoko. Kdor koli jo torej bere, se na njej pojavi njegovo ime. To med družinskimi člani seveda izzove prepir in v medsebojnem prerivanju strgajo oporoko. Sledi izrazito ironičen epilog, ki konča igro, kjer se je začela pred enim dnevom (govorimo torej lahko o krožni dramaturgiji). Tokrat so družinski člani prikazani kot najbolj harmonična in idilična podoba družinske skupnosti.

¹⁹Na tem mestu je zanimiva didaskalija, ki pravi, da se Rado sprosti in umre od žalosti, ker je globoko razočaran nad svojimi najbližjimi (str. 68).

3.3.12 DROP KICK (2000)

Osebe: Kala, Bela, Marijan, Adrijan, Fronc, Danko, Peter, Vida, Lepa, taksist, točajka.

Besedilo uvrščam v njegovo zrelo obdobje, kar pomeni odsotnost vsakršnega spora posameznika z oblastjo ali upravnimi institucijami, kot je bilo to v navadi pri njegovih zgodnejših besedilih, se pa zdi, da se avtor mestoma vrača v dramo absurda (gostje naročajo pijačo, čeprav ni točajke). Ravno tako v besedilu ni izstopajočega posameznika upornika, temveč vse osebe nastopajo skupno kot kolektiv. Celotno dogajanje se zgodi v eni noči v nekem kletnem baru (enotnost kraja, časa in dogajanja), kjer za točilnim pultom sedijo osebe, obrnjene proti občinstvu. Nastopajoče osebe so alegorije znanih pravljic, mitov in legend. Tako je Vida pravzaprav Lepa Vida (prikazana kot razcepljena osebnost, saj nastopata Lepa in Vida), Bela in Kala sta sestri Pepelke, Danko je pesnik (umetnik), časopis pa trivialno poroča o osebah iz pripovedk in njihovem življenju (Janku in Metki, Pepelki ...) kot da bi to bili povsem vsakdanji dogodki. Dramske osebe so, kot smo že prej zasledili pri Gluviću, le grobo očrtane, so linearne, nimajo karakternega razvoja. Zaznamujejo jih eni in isti ponavljajoči se vedenjski vzorci²⁰ (Peter zaradi opitosti ves čas pada po tleh za točilni pult in pogosto govori mašilo »kajneda«; Adrijan Marijanu zapira usta z roko, nakar ga vpraša, če ta lahko diha; Fronc ves čas sprašuje, ali je Bogot že prišel; Kala znova in znova prebira časopis ...).

Zanimiva značilnost je, da so osebe prikazane kot banalni marginalci, pijanci, čeprav nastopajo kot personificirani miti. Absurden je njihov pogovor s točajko (ki je ni, saj nastopi šele na koncu igre, ko pride v službo), naročajo pijačo, ki je nikoli ne dobijo. Tekom zgodbe izvemo, da čakajo svojega šefa, da jim posreduje nadaljnja navodila. Vendar nikoli ne izvemo, kdo je ta šef, saj se fizično nikoli ne pojavi na prizorišču, ravno tako ne izvemo, katera so ta navodila. Edini podatek je ta, da ga morajo čakati. Sklepamo lahko, da so osebe zaradi neke višje sile ujete v ta prostor, ki ga spet in spet podoživljajo dan za dnem. Vrata, ki vodijo ven iz barskega prostora, jim predstavljajo

²⁰Ti vzorci delujejo komično, srečamo jih tudi pri *Normi* (Pollion si odpne hlače, hoče vstati, se zaplete v hlače in pade, rekoč: »Padel sem.«) ali pri *Jam Sessionu*.

bariero, prehod med fantazijskim svetom, v katerem so ujeti (bar), in resničnim svetom (tam zunaj). Zavedajo se, da teh vrat ne smejo prestopiti. Prelomni trenutek se zgodi, ko nekdo ali nekaj grobo pobuta po vratih in vsi obstanejo. Vrata se odprejo in v prostor prifrčijo različne žoge. Tudi sam naslov *Drop Kick* je, kot omeni avtor že v uvodu, izraz iz nogometnega žargona, to je vrsta neposrednega strela z žogo. Konec drame je nenavaden, šokanten, saj se izkaže, da je ta Bogot, ki so ga vsi nestrpnostno čakali, pravzaprav taksislužba po imenu Bogot, ki očitno vsako jutro Fronca odpelje iz bara domov.

3.3.13 OSNOVNOŠOLSKI DOGODKI IN ODMEVI (2002)

Osebe: *Voditeljica, voditelj, učenec 8. razreda, učiteljica, poročevalka, prvi učenec, drugi učenec, hišnik, Vselej Prav, novinar, učenec 1. b razreda, poročevalka 1, čistilka, prometni inšpektor, učenec in učenka v silovitem trčenju, novinarka, kipar, osmarke in osmarji, športni novinar, vremenar.*

Velja za eno Gluvičevih zadnjih dramskih del, ki po pomenu in odmevnosti ne dosega ostalih njegovih dramskih del, izstopa pa zaradi dejstev, da v njej nastopa nadpovprečno veliko število oseb in da je to edina njegova igra, napisana posebej za mladino. Dramskih besedil, katerih ciljna publika so mladostniki (najstniki), pri nas zelo primanjkuje, česar se je Gluvič zavedal. Avtor je igro napisal leta 2002 in kmalu po tem je bila že premierno uprizorjena v Sv. Duhu pri Škofji Loki.

Igra je zasnovana komično in je izdelana na način televizijskega poročila. Novinarji (učenci) raziskujejo dogodek na neki šoli, kjer je učiteljica učencu dala neopravičeno uro zaradi zamujanja. Hkrati s tem dogodkom v zgodbi poročajo še o vrsti drugih komičnih pripetljajev, denimo prispevek o trčenju dveh šolarjev na šolskem hodniku, reportaža o delu kiparske delavnice ... Finale je po »gluvičevsko« zopet šokanten, nepredvidljiv – izkaže se, da je učiteljica pravzaprav mama učenca, ki je zamudil, in zahteva, da se njegova mama oglasi pri njej na govornih urah (kar je pravzaprav absurd, saj predstavlja eno in isto osebo).

4. ZNAČILNOSTI GLUVIČEVE DRAMATIKE

Tu sem se osredotočil na diagonalni prerez vseh Gluvičevih dramskih besedil ter v njih poiskal tiste glavne značilnosti, ki so konstanta njegovih del skozi celotno njegovo ustvarjalno obdobje. Razdelil sem jih v več točk, in sicer:

- splošne značilnosti,
- glavni junak,
- dualizem posameznik : družba in politična angažiranost dram,
- razpad medsebojnih odnosov in moralnih vrednot,
- cinizem in ironija,
- šokanten, nepredvidljiv zaključek.

4.1 SPLOŠNE ZNAČILNOSTI

V tem poglavju se osredotočam bolj na faktografske podatke Gluvičevih dramskih tekstov – preveril sem število personala, ki se pojavlja v njih, samo dolžino besedil, njihovo razdeljenost oziroma zunanjo razčlenjenost (na prizore, dejanja), preveril pa sem še, v kolikšni meri se avtor drži enotnosti dramskega časa (Č+ / Č-), dramskega dogajanja (D+ / D-) in dramskega kraja (K+ / K-).

V spodnji tabeli je vključenih 13 Gluvičevih dramskih besedil, ki sem jih natančneje obravnaval.²¹ Uredil sem jih po vrstnem redu od leta nastanka in jih razdelil v dva razdelka (zgornji predstavlja drame, nastale v Gluvičevem zgodnjem obdobju, spodnji pa drame, ki jih je avtor napisal v zrelem obdobju). Podatek POVPREČJE 1 se nanaša na povprečno število oseb in povprečno dolžino besedil prvega obdobja, podatek POVPREČJE 2 prikazuje statistične vrednosti za drugo obdobje, SKUPNO POVPREČJE pa prikazuje podatek glede na njegovo celotno dramatiko.

²¹V analizo sicer nisem vključil še nekaterih drugih njegovih dramskih besedil (*Manipulacije*, *Argentinski tango ali jutri bomo zmagali*) in monodram (*Pijančki*, *dobro jutro!*, *Asfaltiranje Blejskega jezera* ...), vendar zaključki raziskave tekstov, zajetih v analizi, predstavljajo dovolj verodostojne podatke, ki jih lahko posplošimo in lahko rečemo, da statistično gledano veljajo za celoten Gluvičev dramski opus.

Naslov drame, leto nastanka	Štev. oseb (M : Ž)	Štev. prizorov	Dolžina (strani A5)	Enotnost (Č, D, K)
Iztok in prod. svobode (1981)	15 (11 : 4)	26 ²²	47	Č- D- K-
Borutovo poletje (1983)	2 (1 : 1)	26 ²³	36	Č- D- K-
Veno, Veno (1984)	nad 30	12	34	Č- D- K-
Konzerve (1984)	8 (6 : 2)	17	14	Č+ D+ K+
Video klub (1985)	5 (3 : 2)	1	13	Č+ D+ K+
Carlos (1985)	8 (6 : 2)	4	48	Č- D- K-
Stanovanje (1986)	5 (3 : 2)	1	21	Č+ D+ K+
Plakat (1990)	10 (3 : 7)	6	21	Č+ D+ K+
Jam Session (1994)	2 (2 : 0)	1	30	Č+ D+ K+
Norma (1996)	3 (1 : 2)	5	10	Č+ D+ K+
Zaprta grobi svet ... (1999)	9 (6 : 3)	4	40	Č+ D+ K+
Drop Kick (2000)	10 (6 : 4)	1	28	Č+ D+ K+
Osnovnošolski dogodki (2002)	nad 20	12	6	Č+ D+ K+
POVPREČJE 1	10.38	11.62	29.25	/
POVPREČJE 2	8.80	4.60	22.80	/
SKUPNO POVPREČJE	9.59	8.11	26.03	/

Tabela 1: Število oseb, dolžina besedil in enotnosti kraja, časa ter dogajanja.

Dramskih oseb je pri Gluviću navadno malo (v kar petih od 13 obravnavanih del jih nastopa pet ali manj), povprečje pa se giblje okrog osem do deset nastopajočih. Obstajata pa dve izjemi, in sicer *Veno, Veno* ter *Osnovnošolski dogodki in odmevi*, pri katerih sicer nastopa večje število oseb, vendar pa so mnogi od teh »statisti« brez besedila in v sami drami ne igrajo pomembne vloge. V dramah njegovega zgodnjega obdobja je načeloma več oseb kot v dramah poznejšega, zrelega obdobja. Preveril sem tudi razmerje med nastopajočimi moškimi in ženskimi osebami. Opazil sem, da (gledano skozi prerez vseh njegovih del) v dramah nastopa precej večji delež moških oseb kot ženskih, razen pri redkih izjemah (*Plakat* in *Norma*).

²²Drama vsebuje 10 poglavij, ki se členijo na skupno 26 prizorov.

²³Drama vsebuje 4 poglavja, ki se členijo na skupno 26 prizorov.

Zanimiva je primerjava samih dolžin dramskih besedil obeh obdobj. Če sklepam iz podatkov iz tabele, lahko rečem, da se pojavlja tendenca, da so njegova besedila zgodnejšega obdobja daljša od novejših del in so hkrati s tem tudi bolj dramaturško razčlenjena (dve besedili iz tega obdobja, to sta *Iztok in prodajalci svobode* ter *Borutovo poletje*, sta edini Gluvičevi besedili, ki se ne členita samo na prizore, ampak tudi na dejanja, znotraj katerih je členitev naprej na posamezne prizore). Omeniti moram, da sem se za enoto merjenja obsega besedila odločil za klasično stran formata A5. Za takšno metodo (namesto konkretnega štetja besed) sem se lahko odločil zato, ker so bila vsa obravnavana Gluvičeva besedila natisnjena v revijalni ali knjižni obliki formata A5. Podatek o sami dolžini besedil je sicer bolj informativne narave, saj so zaradi izbrane metode možna manjša odstopanja. Kljub temu pa je ta podatek sam po sebi dovolj zgovoren, da govori v prid očitni razliki med obsegom besedil obeh obdobj.

Podatek o številu prizorov se v posameznih dramskih besedilih nanaša na število samostojno ločenih segmentov. Gluvič te prizore večkrat naslovi (kot denimo v dramah *Veno, Veno, Borutovo poletje, Zaprti grobi svet družine Mark ...*), ponekod pa jih preprosto loči s številkami. Iz podatkov je očitno, da Gluvič svoje drame izraziteje členi na dejanja in prizore v svojem zgodnjem obdobju.

Pri enotnosti časa sem opazoval, ali se drama prične in zaključi v nekem (določljivem) časovnem obdobju (navadno enem dnevu), pri enotnosti dogajanja, če je celotno dogajanje linearno ali ne oziroma ali je prekinjeno ali zaključeno, za kriterij glede enotnosti kraja pa sem upošteval, ali se celotna drama zgodi na istem kraju ali ne.²⁴ Glede na izsledke lahko sklepam, da so te prvine enotnejše v njegovih poznejših besedilih, za razliko od zgodnejših besedil, kjer je dogajalna zgradba pogosto razdrobljena, nepovezana.

²⁴Za moderno dramatiko je sicer značilna odsotnost enotnosti kraja in časa, kar je danes v gledališču s sodobno tehniko (vrtljivi, pogrezljivi odri, hipna menjava scene) izvedljivo, še vedno pa se drži enotnosti dogajanja (Kmecl 1983: 197).

4.2 GLAVNI JUNAK

Pri pregledanih besedilih sem ugotovil, da Gluvičev glavni junak sledi relativno ustaljenemu vzorcu. Gre namreč za **osebo moškega spola** (razen pri *Konzervah* in *Normi*, kjer v naslovni vlogi sicer nastopa ženska, toda glede na število replik moškega protagonista Polliona lahko štejemo za glavnega akterja kar tega) v dvajsetih letih, navadno z nižjo ali srednjo poklicno izobrazbo, je marginalec, navadno pripada delavskemu sloju in je v takem ali drugačnem sporu z oblastjo. Po naravi je ta junak izrazit upornik, ki se znajde v položaju, kjer druge osebe odločajo o njegovih dejanjih ter mu vsiljujejo svoje mnenje in vzorce vedenja, po katerih bi se moral ravnati. Za Gluvičevega glavnega junaka je značilno, da je zelo svojeglav; njegovo lastno mišljenje ter ravnanje se mu zdita ne samo edina pravilna, ampak tudi povsem logična in naravna, medtem ko se druge dramske osebe nad takim ravnanjem zgražajo – v tem vidijo upor, ki ga je treba za vsako ceno zatreti.

Za Gluvičeva dramska besedila (zlasti zgodnejša) je prej izjema kot pravilo, da bi dogajanje potekalo linearno ter da samo besedilo ne bi bilo razčlenjeno. Tako strukturiranost lahko opazujemo tako na vsebinski kot tudi na površinski ravni. Pogosti so nenadni časovni preskoki, hipne menjave prostora in nastopajočih oseb, prisotno pa je tudi kolažiranje različnih dramskih tehnik (mešanje gledališča, petja, videa ...). To razdrobljenost lahko dokaj direktno povežemo s fragmentizacijo, razosebljenjem posameznika, atomizacijo družbe na splošno, dominacijo videza nad vsebino – bolj kot je Gluvičev posameznik (junak) shizofren, zmeden, izgubljen v svetu, bolj kot obupano išče smisel svojega obstoja pod soncem, enako disperzijo doživljata tudi površinska in globinska strukturiranost drame. To se kaže zlasti naprimeru dveh zgodnejših dram, in sicer *Iztok in prodajalci svobode* ter *Borutovo poletje*.

Skozi notranjo dramsko zgradbo lahko pogosto zasledimo odsotnost **peripetije** (grš. nenaden preobrat – nepričakovan, nenaden preobrat v usodi dramske osebe; člen t. i. notranje dramske zgradbe, ko se dogajanje dokončno preokrene v pogubonosnost za glavne osebe (tragedija), ali pa se pokaže vesela, nepričakovana rešitev (komedija). Po Aristotelovi poetiki višek zapleta (največkrat v srednjem dejanju, to je tretjem pri

petdejanki oz. drugem v tridejanki), preobrat v razplet. – V širšem pomenu vsako burno dogajanje, zapletanje (Kmecl 1983: 229)). Značilnost Gluvićevih dramskih oseb je v tem, da pri njih pogosto ne moremo govoriti o karakternem (psihološkem) razvoju, ki bi ga lahko spremljali od začetka do konca drame, kar pogosto (vendar manjkrat) velja tudi za glavnega junaka. Osebe so tako pogosto začrtane tipološko, linearno in take tudi ostajajo (prim. *Video klub*, *Drop Kick*). Edini očitni psihološki zlom (posledica peripetije) glavnega junaka lahko zasledimo v dramah *Iztok in prodajalci svobode*, kjer Iztrk ugotovi, da zanj ni sreče na svetu, v *Borutovem poletju* in v drami *Stanovanje*, kjer glavni junaka storita samomor zaradi nevzdržne paranoje (peripetija tukaj je preobrat, ko jima hišnik pove, da morata zapustiti stanovanje).

Na tem mestu morda lahko potegnemo tudi paralelo med Gluvićevo gledališko igro *Veno, Veno* in Jančarjevo postmodernistično dramo *Veliki briljantni valček*, kjer je glavni junak Simon Veber ravno tako v sporu z oblastjo in poskušajo njegova prepričanja spremeniti. Seveda gre tu za bistveno razliko med Simonom in Gluvićevim junakom Venom. Pri Jančarjevi drami, ki je nastala v istem času kot omenjena Gluvićeva drama, junak na koncu pod mnogimi pritiski kloni in resignira, se podredi. Nasprotno pa je za Gluvićevega glavnega junaka Vena značilno, da trmasto vztraja do konca in se nikoli ne zlomi, kar privede do osupljivega, optimističnega preobrata: V drami *Veno, Veno* tako glavni junak na koncu enostavno odide s prizorišča, rekoč: »Hotel sem vam reči, da ne boste zmagovalci. Hotel sem vam reči... Pojdimo...«²⁵ Odide skupaj s peščico tistih, ki simpatizirajo z njim, to so mladenič (pisatelj), delavec in učenec (simbolno gledano morda Gluvić vidi v njih osebe, za katere je še upanje, oziroma osebe, v katerih še vidi poštenost in nepokvarjenost). Zaključek je zato presenetljiv, nenavaden, ne sovpada z dosedanjim potekom zgodbe (tik pred tem se namreč Veno že polije z bencinom, da bi se zažgal). Junak tukaj vseskozi ostaja trden in nezlomljiv v svojih načelih, obenem pa svoj odpor zelo jasno izrazi in ga nemalokrat podkrepi z vulgarnim besednim zakladom.

Gluvićev glavni junak ima izrazito negativen odnos do politike in jo ostro kritizira, v splošnem pa ima tudi velike težave z odnosom do avtoritete, zlasti tiste na delovnem mestu (odnos delavec : nadrejeni). Ravno tako ne zaupa sredstvom javnega

²⁵ Goran Gluvić: *Ulične revolucije – Veno, Veno* (zbirka Znamenja 75), Maribor: Založba obzorja, 1984, 88

obveščanja, češ da so zgolj podaljšana roka oblasti in da širijo lažno propagando. Tak trmast junak se pojavlja praktično v vseh njegovih dramskih delih, najizraziteje pa v dramah *Veno, Veno, Iztok in prodajalci svobode, Carlos*. Podoben tip uporniškega glavnega junaka srečamo tudi v njegovih proznih delih (*Vrata skozi, Popoldanski ritem* in drugi).

4.3 DUALIZEM POSAMEZNIK : DRUŽBA IN POLITIČNA ANGAŽIRANOST DRAM

Problem (ideološkega) spora med posameznikom in družbo je pogost skupen element Gluvičevih besedil. Ta spor je bolj izrazit in neposreden predvsem v njegovih zgodnejših besedilih. Junak posameznik izraža močno, odprto nasprotovanje do družbene in politično-sistemske ureditve ter je s tem avtomatično izločen iz družbe. Družba (predvsem pripadniki oblasti, osebe na javnih in pravnih položajih, vodilni v tedanjih TOZD-ih in raznih oblikah samoupravljanja) je predstavljena izrazito negativno, posameznik pa v poskusih, da bi jo »spametoval« ali vsaj vplival nanjo, nima uspeha. Še več, ta na posameznika deluje represivno, onemogoča mu samopotrditev in avtorealizacijo, v svojem pristopu do njega je totalitaristična, egoistična in destruktivna, predvsem pa želi v njem zatreti vsako najmanjšo sled upora in si ga podrediti: »Politika je instanca, ki je zamenjala Boga. /.../ Že zdavnaj je izgubila interes za posameznika in ga spremenila v molzno kravo, ki daje vse, kar ima, dobi pa le za preživetje (pa tudi ne vedno) in, ki s svojimi institucijami in sofisticiranim represivnim aparatom dela človeka odvisnega od nje, ga zato sili v polovičarstvo, neznanje in ga pušča na pol poti, neizpolnjenega v svojih željah.« (Jaklič 1997: 170).

Družba v splošnem torej načrtno zatira razvoj individualizma, osebne svobode in lastnega mišljenja. Spor med posameznikom in družbo se pri Gluvičevih besedilih zgodnjega obdobja pojavlja praktično povsod, v nekaterih besedilih bolj izrazito kot v drugih (*Veno, Veno, Carlos, Iztok in prodajalci svobode*). »Družba«, s katero je junak v sporu, je vedno prikazana kot kolektiv (!). V *Iztok in prodajalci svobode* so to

Meščan 1, Meščan 2 in Meščan 3, v *Veno*, *Veno* so to Birokrat 1, Birokrat 2, Birokrat 3. Vse trojke vedno nastopajo skupaj kot eno, mislijo kot eno in govorijo kot eno, s čimer se lepo pokaže odsotnost vsakršnega individualizma, kar je razvidno tudi iz tega, da so označeni s številkami in ne z imeni. Njihov jezik je izpraznjen, suhoparen, mimetičen in v funkciji poudarjanja komunikacijskega formalizma:

MEŠČAN 1: Ne premika se, govorim. (Iztok, op. a.)

MEŠČAN 3: Stoji, dodajam.

MEŠČAN 1: Ne menja se, dodajam jaz.

MEŠČAN 2: To smo želeli, mislim.

MEŠČAN 3: To smo hoteli, ugotavljam jaz.

MEŠČAN 1: Živimo nepremično, nadaljujem.

MEŠČANKA 1: Statično, se vključujem.

MEŠČANKA 2: Nepremično, se vključujem tudi jaz. (str. 18)

Jurij Hudolin v Delu omenja, da je Gluvić izjema med sodobnimi slovenskimi dramatikami v tem smislu, da vstopa v mračne tolmune ideologij, ne da bi pri tem sam postal mračen ali cenen (Hudolin 1998: 14).

4.4 RAZPAD MEDSEBOJNIH ODNOSOV IN MORALNIH VREDNOT

Pomembna značilnost, ki je tudi ves čas prisotna v Gluvićeve dramatikami, je razvrednotenje vsakršnih intimnih, čustvenih odnosov. Ti odnosi so lahko na medsebojni ravni med moškim in žensko (nezmožnost vzpostavitve pristne, odkrite ljubezni, kot denimo v *Borutovem poletju*) ali v družinski skupnosti (odnosi so sovražni, groteskni, bolani ali ponarejeni (*Video klub*, *Plakat* in zlasti *Zaprti grobi svet družine Mark*)). V *Video klubu* je v še tako intimen krog, kot je družina, vstopilo videološko obredje, kar pomeni konec vsakršnega intimizma, nadomestila so ga totalitaristična družbena pravila. Knjižnica (literatura) je postala le še dekor in v celoti

jo je zamenjal TV-zaslon, ki tako sodobno družino hrani z vsemi informacijami, kar seveda pelje v masovno videokulturo (Božič 1985: 52).

Kot je bilo že prej omenjeno pri *Borutovem poletju*, je Jaklič zapisal, da vzrok za takšno otopelost in praznino odnosov leži v politični agresiji, ki jo oblast vrši nad posameznikom. S to trditvijo se deloma tudi sam strinjam, vendar bi dodal, da velik del krivde za to nosi tudi družba sama – predvsem medijsko bombardiranje in z njim izguba posameznikove identitete, rezultat česar je posameznikov beg v virtualen medijski svet. Torej – represivna socialistična oblast je mrtva, zamenjal jo je nov sovražnik – virtualni medij (televizija, internet), ki posameznika posrka vase, mu odvzame njegovo identiteto in ga izpljune nazaj v kapitalistični potrošniški svet, praznega vsakršnih čustev in otopelega v medsebojnih odnosih. Temeljne moralne vrednote so izničene – smrt je razvrednotena, v njej ni več tragike. Smrt nikogar več ne prizadene (prim. *Zaprta grobi svet družine Mark*, kjer vsi družinski člani komaj čakajo, da umre stari oče Rado, in mu to tudi odkrito povejo):

RADO: Rekla je, da bom tako lažje dočakal smrt, češ da ta vedno pride skozi okno.

JULIJUS: No, dobro, oče, potem ko si se tako lepo zlagal, ti predlagam, da se resno pogovoriva. Kdaj boš umrl?

RADO: To je zate resen pogovor?

JULIJUS: Oče, povsem te razumem, da se ti je težko, morda celo boleče, posloviti od tega sveta, toda posel je posel. Jaz bi rad čim prej vzel del, ki mi po oporoki pripada, v svoje roke.

RADO: Kako si drzneš tako pogovarjati z mano! Še vedno sem gospodar v tej hiši.

JULIJUS: Saj, saj. Predrznost je uspešnost. Kot dober poslovnež sem to že nešteto dokazal. Zato te prosim, oče, za dobro svojega sina čim prej umri in me odreši, kajti v tisti del zemlje nameravam čim prej vložiti kapital. (str. 34–35)

Iz odlomka je moč začutiti popolno praznino med odnosom oče : sin. Ta očetu zavoljo lastnih finančnih interesov povsem mirno predlaga, naj čim prej umre. Enako so v tej drami razvrednotene tudi družinske vrednote. Družina tako ni več družina v klasičnem smislu, ampak je postala »podivjano živalsko leglo«, kjer se pretepajo in sadistično mučijo drug drugega za zabavo.

Bolesten, čudaški je tudi odnos med moškim in žensko, kot ga je Gluvić prikazal že v *Borutovem poletju*. Začutiti je čustveno otopelost in nezmožnost izkazovanja prave ljubezni, ki je že v izhodišču onemogočena zaradi njunih popolnoma nasprotujočih si percepcij sveta. V drami *Norma* iz l. 1996, ki je Gluvićevo edino dramsko besedilo, v katerem je prizorišče antični Rim²⁶, je postal »odnos« med moškim in žensko prav sovražen. Vendar glavni junak Pollion je slabič in ne ukrepa. Ljubezen kot vrednota je zamrla, nadomestila jo je (včasih že kar) nagonska spolnost, prazna vsakršnih čustev. Ženski (Norma in Adalgisa) ga imata v »suženjskem« seksualnem odnosu, iz katerega želi junak na vsak način pobegniti, a je prešibek. Pogost motiv je hrepenenje po svobodi (Pollion kot bojevnik opazuje pomorske bitke na TV-zaslону, kjer si želi biti). To svobodo si Pollion na koncu »izbori« s tem, da si odreže penis, ki med spolnim aktom obtiči v Adalgisini vagini. Gluvić je tako na precej krut način prikazal »samokastracijo moškega, ki ga z Erosom zapušča tudi Mars« (Pezdir, 1999: 9). Po drugi strani pa to Pollionovo samokastracijo lahko razumemo kot osebno osamosvojitve in prekinitev prekletstva (navsezadnje ga je ravno spolna sla pripeljala do položaja, v katerem se je znašel).

Za Gluvićevo zrelo obdobje (od 90-ih pa do danes) je zlasti značilno, da v dramah prikazuje družino in njen razpad v smislu destrukcije slehernih intimnih odnosov, etičnosti in morale.

4.5 CINIZEM IN IRONIJA

Po Kmeclu je ironija posmeh z videzom resnosti ali celo hvale, njena učinkovitost izhaja iz nepričakovanosti komičnega po navidezno resnem ravnanju, nujen element ironije pa je napadalnost, ki v skrajni točki lahko pripelje do sarkazma. (Kmecl 1983, 177). Gledano skozi prerez celotnega Gluvićevega opusa (ne samo dramatike) je cinično-ironičen odnos stalnica v njegovih delih. Glavne tarče njegovega posmeha so:

²⁶Sodobni slovenski dramatikci so sicer pogosto uporabljali antično snov in antična prizorišča (Jančarjev *Dedalus*, Svetinova *Šeherezada*, Zajčeva *Medeja*, Smoletova *Antigona* ...), zlasti v poetičnih dramah, ki uporablja verz namesto vezane gledališke besede. V prispevku Lada Kralja lahko najdemo mnenje Koruze, češ da je bila mitološka formula drame podtalni poskus nepogumnih avtorjev, da sporočijo svoje ideje izza mitološkega zaščitnega paravana, ki so ga sem postavili izključno zaradi razloga osebne varnosti avtorja, ki je netrden v svojih kriterijih (Kralj 2005: 105).

- **oblast**, taka ali drugačna, ki je prikazana v vsej svoji prilagodljivosti in podkupljivosti, ki diktira posameznikovo življenje in posega tudi v njegove intimne odnose,
- **družba** in medčloveški odnosi,
- **mediji** v splošnem in njihov način vplivanja na posameznika.

Ironičen odnos se pogosto kaže skozi absurdne, surrealistične dialoge, tako denimo v drami *Carlos*. Predstavniki države je v odlomku prikazan ironično, ker njegova roka ne obvladuje tega, kar napiše:

VRHOVNA SODNICA: Prekinjam sojenje in spreminjam obtožnico!

P. D.: Ampak, vrhovna sodnica, nekaj mora biti narobe s pisalnim strojem. Prisegam pred čemer koli hočete, da sem svoje delo opravljal ...

VRHOVNA SODNICA: Utihnite!

P. D.: Pisalni stroj je kriv. Podtaknil mi je to ... To, kar sem prebral. Oglejte si ga. Vi sploh ne veste, kakšne težave imamo s pisalnim priborom. Sedaj se je še razširilo na stroje, morda celo na teleprinterje, telekse ... (str. 123)

Drug primer ironičnega dialoga lahko zasledimo v drami *Jam Session*:

A: (*razočarano*) Lepo te prosim. Odkar so odkrili komunizem kot pogonsko gorivo, se več ne brijemo. Si pozabil?

B: Nisem. Ko moški postane polnoleten, se namaže z derivatom komunizma in mu več ne zraste brada. (str. 147)

Zlasti ironičen je epilog v drami *Zaprta grobi svet družine Mark*, v katerem so odnosi v družini prikazani nadvse idilično, v popolnem nasprotju z dosedanjim potekom zgodbe. Ta je nekako ciklično dramaturško zaokrožena, saj se konča tam, kjer se je začela – za družinsko mizo ob pričakovanju novega leta. Že sama dispozicija umestitve je ironična – silvestrovo kot čas, ki bi ob družinski skupni večerji moral predstavljati najbolj idilično družinsko podobo, je tu prikazan kot vse prej od tega (družinski člani se psujejo, pretepajo, brata se skoraj pobijeta med seboj ...).

4.6 ŠOKANTEN, NEPREDVIDLJIV ZAKLJUČEK

Zelo pomemben skupen element, ki je prisoten pri praktično vseh Gluvičevih dramskih delih, je izrazito šokanten in nepredvidljiv zaključek. Ta je pogosto v popolnem nasprotju s pričakovanji in dosedanjem poteku zgodbe ter jo zaključi na presenetljiv, včasih celo radikalen način. Pomembno je tudi to, da celotna zgodba dobi s takim zaključkom popolnoma nov pomen, samo sporočilo drame pa je tako močno poudarjeno in šele s tem finalom zaokroženo. Podobno meni Božič, ki za finale (poanto) pravi, da je »po dobro znani logiki močnejši od vseh prejšnjih informacij« (Božič 1984: 50).

V zaključku ponekod osebe v trenutku postanejo »neke druge osebe«. Tako denimo v *Video klubu*, kjer ves čas dobivamo informacije, da se zgodba dogaja v kinodvorani, izvemo, da je bila to pravzaprav igra v igri, ki se je zgodila v krogu neke družine. V trenutku, ko je prejšnja igra zaključena, osebe dobijo imena, postanejo oče, dedek, sin, mama in hčerka ter se preselijo v »realen« svet:

GLEDALEC 1: Gospa, nič ne jokajte. Saj je še dosti bolj žalostnih življenj, kot je moje.

GLEDAJKA 2: Tako nesrečno se je končal film.

/.../

GLEDAJKA 1: Jure, ti ugasni TV. Nocoj si ti na vrsti.

GLEDALEC 1: Se mi zdi.

GLEDALEC 2: Pa se menda ne bosta spet pričela prepirati?

GLEDALEC 1 in GLEDAJKA 1: Ne bova, očka.

GLEDALEC 3: Bo pa dedek ugasnil TV, kot vedno. (str. 58)

Podobnim nepričakovanim razpletom smo priča tudi v *Stanovanju* (edina Gluvičeva drama z izrazito tragičnim koncem – smrtjo zakoncev), *Venu, Venu* (junak enostavno odide s prizorišča, čeprav pričakujemo, da se bo zažgal – nenaden pozitiven preobrat), *Plakatu* (podoben nenaden pozitiven preobrat, ki družino v trenutku postavi iz neprijetne zagate v idilično srečo), *Normi* (krut, krvav prikaz samokastracije glavnega junaka), *Osnovnošolskih dogodkih in odmevih* (učiteljica je pravzaprav mati učenca zamudnika, ki mu je dala neopravičeno uro), *Drop Kicku* (Bogot je naziv taksislužbe) in ostalih.

5. SKLEP

Goran Gluvić je najprej eden redkih sodobnih dramatikov in je kot tak na svoj specifičen način vidno zaznamoval podobo slovenske sodobne dramatike konec 20. stoletja. Njegova dramatika je dramatika ironije in absurda. Je izjemno talentiran dramatik, kar lahko opazimo po njegovih do potankosti spletenih dramskih strukturah. V smislu avantgardističnih in modernističnih tokov nadaljuje njihovo tradicijo, obenem pa ima njegova dramatika posebne elemente, značilne samo zanj; v svoja dela genialno vtke dobršnjo mero humorja, cinizma, družbene kritike, pred nas pa postavi ogledalo, češ: »Poglejte se!«. Njegove najpogostejše tematike so izguba identitete posameznika, klic po revoluciji, prikaz razredne razslojenosti, kritika oblasti in osebne katastrofe malega človeka.

Ponovno naj poudarim, da Gorana Gluvića ne moremo eksplicitno šteti za predstavnika postmodernizma, vsaj tipičnega ne, niti ni bil namen mojega diplomskega dela kakor koli namigovati na to. Res je, da v njegovi dramatiki obstajajo določene značilnosti, ki so postmodernistične, vse od uporabe gledaliških tehnik (kolažiranja, hipnih menjav prizorišč, krožne dramaturgije, sinhronega dogajanja), strukture dialoga (surrealistični dialog, trd in robusten jezik, ki ni več namenjen komunikaciji) do vsebinskih posebnosti (izginjanje resničnosti do enačenja realnost = iluzija, razvrednotenje subjekta ...), vendar te tehnike Gluvić uporablja z namenom, da pri gledalcu doseže maksimalen učinek in da v zaključku podkrepi želeno sporočilo, dokazujejo pa vsaj dejstvo, da se jih zaveda in je vpet v postmodernistične tokove. Sklenem lahko, da Gluvić sam spada v obdobje postmodernizma, njegova dramska dela pa idejno ostajajo v modernizmu in avantgardi, zlasti pa v drami absurda. Gluvića lahko primerjamo s Filipčičem, zgodnejšo dramatiko absurda pri Jovanoviću, delno tudi z Matjažem Zupančičem. Navedene izhodiščne primerjave so lahko koristne za morebitno kasnejšo poglobljeno analizo in medavtorske komparacije.

Gluvićev svet v drami je vselej različen, a povsod so prisotni enaki problemi. Ne moremo jim ubežati, pa naj bo to »zavetje« družinske hiše, park, ulica, palača ali sodniška dvorana, povsod naletimo na tlačenje posameznika s strani politične oblasti,

družbe same ali sploh vseh mogočih birokratskih institucij. Posameznik kot subjekt je v tem svetu postal kruta žrtev, odvzeta mu je bila možnost samostojnega odločanja, družba ga želi v svojem najmračnejšem smislu asimilirati, z diktiranjem posega celo v njegove intimne odnose. Rezultat je šokanten – razosebljen in zbegan subjekt, docela prazen in neizpolnjen v svojih željah, nezmožen komunikacije, ki postaja zreducirana na najosnovnejše banalne stavke in mimetično formulacijo, videz je prevladal nad vsebino, življenjski slog je postal popolnoma podrejen prikritim silnicam multimedijskega kapitala ...

Tragika individuuma, človeka posameznika, razpetega med lastnim jazom in družbo, je bila v literaturi tako rekoč prisotna že od nekdanj in Gluvičev človek ni prav nič drugačen – je in ostaja nesrečen. In skupna točka vseh Gluvičevih del je prav človek, izgubljen, shizofren, osamljen in obupno željan (samo)potrditve v družbi. Išče srečo, ki je ne najde, in instanca, ki mu to onemogoča, je politika. V obdobju socializma je bil vsak individualizem prepovedan (s strani oblasti) in posameznik se je boril za svobodo mišljenja, za svoje pravice. Po koncu »primeža« socialistične oblasti je posameznik sicer postal idejno osvobojen, individualizem ni bil več prepovedan, toda zdaj se je soočil s povsem novo težavo – v modernem kapitalističnem je ostal bolj sam kot kdaj koli prej, prepuščen le samemu sebi in izgubljen v poplavi medijskih informacij.

6. PRILOGA: BIBLIOGRAFIJA DRAMSKIH DEL

V prilogi navajam ločeno vse Gluvičeve radijske in gledališke igre. Podatki vključujejo leto nastanka dramskega dela, publikacijo in leto prve objave ter podatek o straneh. Navedeni so tudi podatki o letu in kraju prve uprizoritve, v kolikor so bili le-ti znani in dostopni, oziroma če je bilo delo uprizorjeno.

A) Radijske igre:

Mož, ki je najhitreje odpiral konzerve (1986) (priredba gledališke igre *Konzerve*, nastopata le dve osebi, zgodba pa je približno enaka),

Škripanje (1986) (priredba gledališke igre *Stanovanje*),

Radijski sprejemnik (1987),

Šofer Franc K. (1988),

Smrt Majakovskega (1990) (priredba igre *Manipulacije*),

Slavljenec (1990), kratka radijska igra,

Beg v paradiž (1991), kratka radijska igra,

Cilj (1991), kratka radijska igra,

Kosilo (1991),

Ta čudoviti, pogumni svet rim (1991) (sprva je nastajala kot gledališka igra, potem pa spremenjena v radijsko),

Trda vera (1992),

Majerholdovo sporočilo (1992), kratka radijska igra,

Hujšanje ali zgodovina rock glasbe (1992), kratka radijska igra,

Težave z orehovo torto (1993) (otroška radijska igra, kasneje spremenjena v povedko, in sicer kot slikanica),

Predmet pogovora (1994) (priredba igre *Argentinski tango ali jutri bomo zmagali*),

Ugrabitev (1994),

Jaz nisem Maks (1994) (dramatizacija začetnega odlomka iz romana *Vrata skozi*),
Novakovi (soavtorja P. Lužan in Nina Novak) (1994/95) (kratke radijske igre, od katerih je 24 epizod prispeval Goran Gluvić),
Dezider in Šostakovič (1996) (dramatizacija zadnjega odlomka iz romana *Vrata skozi*),
Očetu luč, sinu ključ (1997) (priredba gledališke igre *Zaprti grobi svet družine Mark*).

B) Gledališke igre:

Argentinski tango ali jutri bomo zmagali (1980), *Dialogi* (1982, št. 1, 42–56), prva izvedba 2004 v profesionalnem ad hoc gledališču Frank teater iz Kamnika,
Iztok in prodajalci svobode (1981), *Mentor* (okt. 1981, let. 3, 36–60 in nov. 1981, let. 3, 16–37),
Borutovo poletje – Cik Cak (1983), *Nova revija* (1985, let. 3, št. 22/23, 2415–2433), 1985 prva izvedba v SNG Maribor, 1987 prirejena kot radijska igra,
Hard Core (1984), (igra je nastala v sodelovanju z Matjažem Zupančičem),
Konzerve (1984), *Mentor* (1984, let. 6, št. 6–7, 36–49), prva izvedba 1986 v profesionalnem ad hoc gledališču Proces v Ljubljani,
Veno, Veno (1984), v samostojni publikaciji (*Ulične revolucije – Veno, Veno*, 1984, Založba obzorja, Maribor, 54–88), prva izvedba 1984 na Srednji pedagoški šoli Ljubljana (zdajšnja Gimnazija Ledina),
Video klub (1985), *Mentor* (1985, let. 7, št. 5–6, 36–47), prva izvedba 1987 v KUD Premrl-Vojko iz Spodnje Idrije,
Carlos (1985), *Problemi – Dramatika* (1985, let. 23, št. 8, 73–107), 1991 prirejena kot radijska igra, prva izvedba 1991 v KUD Premrl-Vojko iz Spodnje Idrije,
Stanovanje (1986), *Mentor* (1988, let. 9, št. 1–3, 24–44), prva izvedba 1988 na gradu v Murski Soboti,

Plakat (1990), *Mentor* (1990, let. 11, št. 6–7, 225–246), prva izvedba 1992 v AG Velenje, 1993 prirejena kot radijska igra,

Manipulacije (spretno spletkarjenje) (1990), *Problemi – Literatura* (1990, št. 10, 22–32),

Jam session ali nihče ne vpraša jablane (1994), v samostojni publikaciji (*Šest iger*, 1997, Mondena, Grosuplje, 131–161), prva izvedba v profesionalnem ad hoc gledališču Frank teater iz Kamnika,

Asfaltiranje Blejskega jezera (1995), monodrama, *Apokalipsa* (1995, št. 6–7, 42–55),

Pijančki, dobro jutro! (1997), monodrama, *Poetikon* (2005, št. 2–3, 146–161), (igra ima končni naslov *Kazimirjeve zbrane pesmi*, prva izvedba 1997 pod prvotnim imenom. Igra je moška varianta monodrame *Z Andrejo v sobotno noč*),

Norma (1995), *Mentor* (1995, let. 16, št. 9–10, 70–77), prva izvedba 1999 v Gimnaziji Celje,

Z Andrejo v sobotno noč (1997), *Mentor* (1997, let. 18, št. 7–8, 44–60), prva izvedba 2000 v gledališču Steps iz Izole,

Zaprti grobi svet družine Mark (1999), *Mentor* (1999, let. 20, št. 4–6, 32–72),

Drop Kick (2000), *Mentor* (2000, let. 21, št. 8–10, 48–76),

Osnovnošolski dogodki in odmevi (2002), *Mentor* (2002, let. 23, št. 3, 45–50), prva izvedba 2003 v Sv. Duhu pri Škofji Loki,

Umazano, vsiljivo, nezaželeno (2003) (igra ostaja na avtorjevo željo neobjavljena).

7. VIRI IN LITERATURA

7.1 GLUVIĆEVA DELA:

- : *Argentinski tango ali jutri bomo zmagali*. Maribor: Dialogi, št. 1. ČGP Večer, 1982
- : *Asfaltiranje Blejskega jezera*. Ljubljana: Apokalipsa, št. 6–7. Društvo Apokalipsa, 1995
- —: *Drop Kick*. Ljubljana: Mentor XXI/8–10. Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Odbor za literarno dejavnost, 2000
- —: *Iztok in prodajalci svobode*. Ljubljana: Mentor III/okt.–nov. 1981. ZKOS, 1981
- —: *Konzerve*. Ljubljana: Mentor VI/6–7. ZKOS, 1984
- —: *Osnovnošolski dogodki in odmevi*. Ljubljana: Mentor XXIII/3. ZKOS, 2002
- —: *Plakat*. Ljubljana: Mentor XI/6–7. ZKOS, 1990
- —: *Šest iger*. Grosuplje: Mondena, 1997
- —: *Ulične revolucije – Veno, Veno*. Maribor: Založba obzorja, 1984
- —: *Video klub*. Ljubljana: Mentor VII/5–6. ZKOS, 1985
- —: *Zaprti grobi svet družine Mark*. Ljubljana: Mentor XX/4–6. Sklad RS za ljubiteljske dejavnosti, Odbor za literarno dejavnost, 1999

7.2 STROKOVNA IN DRUGA LITERATURA:

- Silvija Borovnik: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 2005
- Peter Božič: *Goran Gluvić: Video klub*. Ljubljana: Mentor VII/5–6. ZKOS, 1985 (47–54)

- –: *Mlada literatura in Borutovo poletje Gorana Gluvića*. Ljubljana: Mentor VI/9–10. ZKOS, 1984 (28–33)
- –: *Ocena gledališkega teksta*. Ljubljana: Mentor VI/6–7. ZKOS, 1984 (50–51)
- Ignacija Fridl: *Postmodernizem v dramatiki in gledališču* [diplomsko delo]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1997
- Jurij Hudolin: *Poigravanje z usodnim mitom ženske*. Ljubljana: Delo, 15. 1. 1998
- Andrej Jaklič: *Modno sfrizirana pričeska. Postmoderna in sodobna slovenska dramatika – Zbornik dramaturških razprav*. Ljubljana: AGRFT, Dramaturški oddelek, 1997 (168–182)
- Taras Kermauner: *Drama, gledališče, družba*. Ljubljana, 1983
- –: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana, 1988
- Matjaž Kmecl: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: DDU Univerzum, 1983
- Zdenko Kodrič: *Pogovor s pisateljem in dramatikom Goranom Gluvičem: Plodovi korita in slučajnosti*. Maribor: Večer, 24. 7. 2006
- Tina Kosi in Mateja Zavrl: *Postmodernizem – Kronološki pregled teorij. Postmoderna in sodobna slovenska dramatika – Zbornik dramaturških razprav*. Ljubljana: AGRFT, Dramaturški oddelek, 1997 (11–31)
- Vladimir Kralj: *Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)*. Ljubljana: Slavistična revija LIII/2, 2005 (101–117)
- Slavko Pezdir: *Raznorodno, a avtentično*. Ljubljana: Delo, 18. 5. 1999
- Mateja Pezdirc Bartol: *Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom*. Ljubljana: JIS XLIX/5. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, 2004

- –: *Recepcija drame: Bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike* [doktorska disertacija]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, 2004
- Jože Pogačnik ... [et al.]: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001
- Denis Poniž: *Na vseh poteh v postmodernizem. Postmoderna in sodobna slovenska dramatika – Zbornik dramaturških razprav*. Ljubljana: AGRFT, Dramaturški oddelek, 1997 (5–10)
- –: *Sodobna slovenska dramatika (poskus kritičnega pregleda)*. Ljubljana: 31. seminar SSJLK. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko, 1995 (297–308)
- Marjan Štrancar: *Sodobna slovenska drama*. Ljubljana: 39. seminar SSJLK. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, 2003
- Robert Titan Felix: *Nostalgija po usrediščenosti sveta*. Maribor: Večer, 1. 9. 1997
- Gašper Troha: *Podoba družbenega sistema v slovenski dramatiki 1943–1990*. Ljubljana: Primerjalna književnost XXVIII/1, 2005