

širi tudi to carstvo prirodne nujnosti, ker se večajo njegove potrebe; toda sočasno se večajo tudi produktivne sile, ki te potrebe zadovoljujejo. Svoboda na tem območju more biti le v tem, da človek, ki je povezan v družbo, da združeni producenti razumno vodijo to svoje presnavljanje z naravo, da ga spravijo pod svoje skupno nadzorstvo, mesto da bi jih to presnavljanje obvladalo kakor kaka slepa sila; da ga združeni producenti izvršujejo z najmanjšim naporom in pri pogojih, ki so človeške narave najvrednejši in tej najbolj primerni. Toda to bo vedno ostalo carstvo nujnosti. Šele izza njega se začne tisti razvoj človeških sil, ki je sam sebi namen, resnično carstvo svobode, ki pa se lahko razcvete samo na onem carstvu nujnosti kot na svoji osnovi. Skrajšanje delavnika je prvi pogoj.« (Kapital, III-2, str. 355.)

Tako torej govori eden od ustanoviteljev znanstvenega socializma — Marx — o svobodi v tako zvani »kolektivistični« družbi in prav tako govori o tem neštetokrat tudi Engels. Teoretični nauk kolektivizma je torej popolnoma drugačen, kakor ga navaja dr. Veber.

Ti primeri zadostujejo za označitev Vebrove sociologije same in za označitev načina, kako navaja dr. Veber tuje sociološke teorije. Kakor vidimo, je Veber tudi v sociologiji čisto tak, kakršnega smo srečali v filozofiji. Če drugega nič, vsaj dosleden pa je dr. Veber. In to je v naših časih že mnogo! (Dalje)

## POGLED NA SLOVENSKO Poveljno DRAMO

VLADIMIR PAVŠIČ

Meščanska drama. Vzoredno z gospodarsko, politično in kulturno močjo meščanskega razreda se je razvijala tudi meščanska drama. Kakor je meščanstvo zavzemalo postojanke v življenju, tako jih je moralo nujno zavzemati tudi v leposlovju, v drami, ki je bila dolgo časa najbolj aristokratska, najbolj ekskluzivna panoga umetnosti. Kakor je meščan polagoma, a vztrajno izpodkopaval s svojimi bankami, manufakturami, trgovinami, podjetji tla knežjim, plemiškim dvorcem, kraljevskim palačam in prestolom, tako je počasi, plaho, a prav tako vztrajno izpodrival s svojimi kololci plemiško družbo iz dram, tragedij, zavzemal njena mesta ne samo v parterju in ložah, marveč tudi na odru samem. Meščanstvo je sililo v ospredje in pisatelj je začutil njegovo naraščajočo moč in tudi njegovo potrebo po kulturi. Drama, ki bi obravnavala vsakdanje življenje meščana, je utegnila imeti uspeh, publiko, taka drama se je utegnila rentirati. Brez pariških magnatov 18. stoletja, brez njihovih trdnih finančnih položajev in njihove naraščajoče samozavesti, bi bil moral Diderot temeljito propasti s svojo zahtevo po resni, realistični drami iz meščanske družinske sredine (le drame serieux). Njegova teorija o resni drami torej ni bila njegova osebna kaprica, marveč je samo izrazila težnje francoske predrevolucijske meščanske publike, ki je vedno odločneje zahtevala, naj teater odgovarja tudi na njena življenjska vprašanja, naj kaže podobo njenega vsakdanjega življenja. To publiko je gnala otroška, naivna potreba, da bi se videla v polepšujočem zrcalu, da jo nekdo s skrbno, dobrohotno roko pogladi po čelu. Čas, ko je meščan nastopal v gledališču le kot najpripravnejša tarča za aristokratski

dovtip in posmeh, je mineval. Meščan ni hotel biti več pajac, marveč predmet resne dramske obdelave. Brez tega razrednega prebujanja bi tako povprečna »žaloigra«, kakor je bil »Londonski trgovec« (1731) londonskega juvelirja Georgea Lilloa, morala žalostno propasti. A ne samo, da ni propadla, nasprotno, imela je ogromen uspeh. Njena resna, jokavo naivna obravnava meščanskega družinskega življenja, njeno mračno, »tragično« dejanje, prelite solze njenih dobrih junakov, vse to jo je poneslo v svet, ki je očitvidno raje gledal kič iz lastnega življenja kot shakespearске ali racinovski tragedije o nekih davnih kraljih in aristokratih. »Londonski trgovec« je preje osvojil odre tokraj Rokavskega preliva kakor Hamlet. Predrevolucijska meščanska drama torej ni imela kakih globljih umetniških ambicij, njena osnovna težnja je bila, da uvede meščana na oder v resno dramo in tako izpodrine klasicistični ansambel z vsemi njegovimi knezi, kralji, grofi, dvorskimi metresami, dvorsko etiketo in visokim, stiliziranim, rimanim govorom. Vendar je imela tudi meščanska, ali bolje, plebejska drama zametek svoje tradicije prav v delih največjih genijev francoskega, angleškega in španskega klasicizma: Kajti Molièrov »Tartuffe«, Shakespearov »Othello«, Calderonov »Sodnik Zalamejski«, da navedem le nekatere primere, kažejo docela drugačen, svobodnejši, bolj demokratičen odnos do plebejca in plebejstva. Toda prava meščanska drama se navzlic Lessingu in Diderotu ni mogla razviti vse dotlej, da je meščanstvo s francosko revolucijo postalo gospodar družbe, politike in kulture. Lessing in Diderot sta ji vsak po svoje dala ideološko, filozofsko podlago, stvarno podlago pa so ji dali šele veliki dogodki razredne meščanske revolucije, njena prva fanfara, prva velika zmaga pa je bila Beaumarchaisova »Figarojeva ženitev«, ki je obrnila ost satire in smešenja proti tistim, ki so do takrat smešili. V predrevolucijsko vzdušje so padale Figarojeve besede kot razstrelivo. Nemška visoka klasika s Schillerjem in Goethejem je kljub filozofski, od vsakdanjega življenja odmaknjeni olimpijski tragediji, ohranila meščansko življenjsko zavest. Ne da bi govoril o »Razbojnikih« in »Kabale und Liebe«, teh dveh izrazito »plebejskih« tragedijah, pogledajmo Fausta: ali ni tudi on plebejec in ali ni njegova problematika hkrati osrednje vprašanje največjih duhovnih vrhov meščanstva? Romantika, ki je bila sprva duhovni izraz nastopajočih, proti fevdalizmu usmerjenih družbenih plasti na prelomu 18. in 19. stoletja, je kmalu zapadla vplivom reakcije, katolicizma in konvertitstva. Njeno nagnjenje do preteklosti in strah pred resničnostjo sta jo odvrčala od oblikovanja konkretnega življenja in tako nam je romantika, posebno nemška, zapustila kaj malo sledi v zgodovini meščanske drame. Šele realizem s svojo bistveno zahtevo po študiju in oblikovanju resničnega, vsakdanjega življenja, šele ta realizem, ki je zrasel iz istih potreb kot pozitivistična, empiristična filozofija s prirodnimi znanostmi 19. stoletja, je lahko izoblikoval nov tip, novo zvrst meščanske drame.

In to dramo prav za prav imamo v mislih, kadar na splošno govorimo o meščanski drami, ki je tesno, skoro neločljivo povezana s pojmom realizma. V mislih imamo imena, kakor so Aleksander Dumas, sin, Emile Augier, t. d. dva realistična dramatikarja življenja pariških srednjih in višjih slojev srede preteklega stoletja, velike nordijske dramatikarje Ibsena, Björnsona, naturalista Strindberga, Ruse Gogolja, Ostrovskega, Čehova, Nemca Gerharta Hauptmanna, Angleža Shawa itd. Realistični dramati postane meščanska sredina neizčrpna dobavljavnica snovi, meščan postane glavni predmet zani-

manja, nosilec tragičnih konfliktov, predmet psihološkega razčlenjevanja pa seveda tudi satire in moralne kritike. Meščan si je s kapitalom v bankah in krvavimi rokami osvojil svet. Kaj čuda, če ne nastopa več kot komična figura kakor v 17. stoletju in ne kot sentimentalni, solzav, dober »pantofelheld« družinske igre 18. stoletja, marveč kot polnovreden človek z vsemi slabostmi in krepostmi, omejen in genialen, močan in slaboten, nagnjen k zločinu in svetosti, kakor junaki Shakespearovih tragedij. Če je svoje dni vzbujal v pisatelju posmeh in ironijo, ga sedaj, ves kakršen je, obvladujoč družbo, gospodarski in politični svet, sili k satiri in moralni kritiki. S protislovji meščanskega gospodarskega in političnega reda se pojavlja tudi v dramatikah negativen odnos, ne samo do njega kot moralnega individua, marveč do vsega njegovega življenjskega načina in osnov, na katerih sloni njegova družbena nadmoč, njegova nadvlada. Romantiki ni sovražil meščanske družbene ureditve, pač pa je s svojih bohemskih višin prezirljivo gledal na njegovo filistrsko moralo; realisti preteklega stoletja se je zadovoljeval s psihološko in moralno kritiko meščana in po navadi ni odklanjal njegovega družbenega reda, naturalisti je predvsem znanstveno raziskoval življenje najnižjih družbenih plasti in po navadi ni zavzel borbenega stališča proti meščanskemu gospodarskemu redu, prav tako se je večina novoromantikov in tudi ekspresionistov omejevala na etično presojo meščana kot človeka; šele realizem, ki je pognal svoje kali iz revolucionarnega gibanja proletariata in ga po navadi imenujemo socialni realizem, je usmeril svojo kritiko v same osnove meščanskega reda in iskal skrite zveze med njimi in moralnim razkrojem meščanstva.

Iz kakšnih osnov se je razvijala slovenska meščanska drama? Kakor skoro vsi mali narodi, ki so doživljali svoj narodni prerod šele v dobi razsvetljenstva in romantike, tako tudi mi nismo ustvarili svoje klasicistične drame, saj nismo imeli svoje visoke družbe, svojega dvorjanstva, plemstva, svojih kraljev, torej tudi ne potrebe po dvorskem, klasicističnem gledališču. Tako so šele tendence plebejske meščanske »realistične« drame našle pri nas ugodnejša tla za uveljavljanje. Plebejsko in meščansko družbo smo že imeli, torej je obstajala tudi potreba in podlaga za razvoj meščanskega gledališča. Vendar je bilo naše meščanstvo še prešibko, da bi prvi poskus ustvaritve slovenske meščanske drame — mislim na Linhartovo predelavo Beaumarchaisovega »Figaroja« — mogel ustvariti tradicijo. In ko se je v 60 letih začela obujati k življenju slovenska dramatika, ni nadaljevala v Linhartovi smeri, marveč se je razvila predvsem v dve tendenci: plehko burko in sentimentalno, jokavo igro. Obenem se je poskušala uveljaviti epigonska klasicistična zgodovinska tragedija. S te ravni jo je prav za prav premaknil na evropsko višino šele simbolizem z Ivanom Cankarjem, toda še on se je mogel pošteno spoprijeti z nerazvitim, zaostalim okusom naše čitalniške publike. Naši »poetični realisti«, kar jih je imelo talent in ambicije, so se po veliki večini uveljavljali samo v povesti, noveli, liriki in epični poeziji, dočim so dramo gojili le več ali manj po naključju, brez izdelanega programa in jasnejšega hotenja. Tudi poizkusi naših naturalistov so po večini končali brez posebnega uspeha v epigonskem posnemanju evropskih vzorcev, toda njim gre zasluga, da so prav za prav šele uvedli psihološko meščansko dramo. Kakor sem že omenil, je šele Cankar, ki je tako globoko doživljal in razumel notranji dramatism slovenske narodne in družbene stvarnosti, ustvaril svojstven tip slovenske meščanske drame. Vplivi, ki so oplodili

Cankarjevo dramatiko, segajo od francoskega simbolizma, nove romantike do Ibsena, Čehova in morda celo italijanske komedije. Cankarjeve dramatske osebnosti od Kantorja, Maksa, Jermana do Ščuke in vseh ostalih so zrasle iz najglobljih in najbolj tipičnih nasprotij naše narodne in družbene resničnosti. Cankarjeva dramatika nam je šele dala prve resnično žive in za naše življenje simbolne figure, prvo bolečo satiro, prvo moralno kritiko naše družbe. Snov za njegovega Kantorja in Grozda mu je dala tista plast slovenskega meščanstva, ki se je kdo ve kako prikopala do gospodarske in politične moči, do narodnega vodstva in narodovega spoštovanja. Modele za svoje Hvastje, Komarje, Šuligoje, svoje učitelje in poštarje, za svoje male ljudi, filistre in šleve, je našel med tistimi malomeščanskimi plastmi, ki se po večini imenujejo slovenska inteligenca. Če je v njegovem razmerju do prvih komaj vzdrževano sovraštvo in odpor, je v njegovem razmerju do teh malih ljudi nekaj tihemu pomilovanju in sramu podobnega sočustvovanja, če prve obravnava z jedko satiro in sarkazmom, se teh dotika bolj z ironijo in humorjem. Snov za tretjo kategorijo njegovih oseb, za Jermane, Maksa, Ščuko, pa mu je dala usoda, življenje vseh tistih osebnosti, ki so, sledeč svojemu moralnemu imperativu in svojim idejam, propadle in izkrvavele v boju z našo stvarnostjo. Cankar je bil sicer predvsem neizprosni sodnik in kritik naše meščanske morale, osebne in družabne, vendar je pokazal globlje razumevanje kakor kdo drugi njegovih sodobnikov za usodno povezanost te morale z njenimi stvarnimi, sociološkimi osnovami. In tako se ne smemo čuditi, če vidimo, kako vse te njegove osebnosti, ki prihajajo v konflikt z našo meščansko sredino, nagonsko, slutnjema iščejo zaveznika v ljudstvu, v proletariatu. Vendar pa so te njegove osebnosti mnogo bolj podobne nekoliko romantičnim, subjektivističnim bohemom, ki samotni stoje družbi ob strani, kakor zavestnim revolucionarjem, ki bi se borili idejno in življenjsko povezani s kakim razredom ali kolektivom. V najboljšem primeru jih lahko imenujemo anarhične upornike, ki nas pritegnejo predvsem s svojo veliko etično zavestjo in osebnim zagonom. Cankar je šele ustvaril slovensko meščansko dramo komične in tragične vsebine, toda meščansko le po miljeju in osebah, ne pa po miselni vsebini. S to miselno stranjo pa je postal na svoj način tudi pobornik in utemeljitelj naše proletarske ali bolje socialne drame.

Doba, v kateri je Cankar ustvarjal, zajemajoč iz globin našega življenja, pa se v marsičem razlikuje od dobe, v kateri je usojeno ustvarjati naši mlajši generaciji. Vmes je velika svetovna vojna, z vsemi svojimi spremljajočimi jo pojavi in posledicami. Tam onkraj leta 1918 stara avstroogrška, napol fevdalna monarhija, tu mlada, na novo organizirana narodna država, v kateri igra meščanstvo pomembnejšo vlogo kakor kdaj prej. Kajti treba je priznati, da je nacionalna revolucija bivših avstroogrških slovanskih narodov bila obenem dokončna razredna revolucija njihovega meščanstva. Če je našega meščana popreje odpravila z višjih družabnih položajev avstroogrška plemiška aristokracija, je sedaj začutil, da je svobodnejši, da so mu širje odprta vrata do uspeha in družabnega vpliva, zaskominalo ga je po visokih položajih, po ministrskih portfeljih, poslanskih mandatih, vplivnih službah in vodstvu. Kaj zato, če je drugod meščanstvo že doseglo svojo kulminacijo, če mu usihajo sile in mu padajo postojanke, ta problem za našega meščana sedaj ni obstojal: zdelo se mu je, da šele sedaj lahko v vsakem pogledu uveljavi svoje notranje in zunanje rezervne moči, ki jih je

potiskal ob stran avstrijski napol fevdalizem. Toda kmalu je začutil, da se je nekoliko prehudo zaletel v svojem zanosu. Ali ni ostala na naših tleh še stara avstroogrška finančna aristokracija v družbi s tujim kapitalom in tujimi kapitalisti, ki jih ni znal pravočasno likvidirati, ali ga ne duši v njegovem svobodnem dihanju, ali mu ne ovira svobodnega gospodarskega razmaha, ali ni prisiljen v primeri z njo igrati postransko vlogo v našem finančnem življenju. In od druge strani prihaja politična in gospodarska premoč kapitala, ki so ga z njim povezale nove državne meje, tudi od te strani se nenadoma čuti ogroženega. Doma pa pritiskajo nanj tiste kmečke in proletarske plasti, ki so prav tako pomagale ustvariti nacionalno državo in zahtevajo sedaj svojega dobička od nje. Naš meščan se je kmalu znašel v ognju križajočih se nasprotij, ki so se še poostrila z nastopom splošne gospodarske depresije v svetu. Kakšna je bila notranja, moralna podoba meščana teh dvajsetih let po vojni? Ali jo je naš povojni avtor meščanske drame pregledal in ocenil vso njeno človeško vsebino? Ali je znal, n. pr. premeriti globino tragikomičnih konfliktov, ki so se sprožili ob tesnejšem stiku našega srednjeevropsko, avstrijsko vzgojenega malomeščana z južnjaško, recimo balkansko, temperamentnejšo in odločnejšo buržoazijo na jugu. Življenje je nudilo in nudi v dobah prevratov in revolucij bogastvo novih, svežih snovi, vsebuje množico novih dramatičnih konfliktov, ki zahtevajo ostrega očesa in prefinjenega psihološkega duha. Kako je razpolagal naš dramatik s tem bogastvom, je prav za prav tisto vprašanje, ki me je vodilo pri pisanju te razprave.

Ko sem razpravljajal o kmečki drami (LZ 1933 št. 7/8, 9/10, 11/12), sem moral ugotoviti, da so nanjo vplivale najrazličnejše tuje in domače literarne struje od našega poetičnega realizma, pseudoromantizma do naturalizma, nove romantike in ekspresionizma, vendar bi lahko trdil, da konservatizem kmečkega življenja, obdelavanega miljeja, že sam po sebi izravnava razna stilistična nasprotja in jih staplja v nekakšno bolj ali manj nedoločeno zmes. Tako menda ni med njimi drame, ki bi izrazito pripadala eni izmed teh literarnih struj. Konservatizem kmečkega življenja torej sili h konservatizmu forme kmečke drame, dočim pomanjkanje tradicije, ki je posebno značilno za meščanstvo malega naroda, dopušča v formalnem pogledu večjo svobodo, sproščenost. Tako nam naša povojna meščanska drama kaže v tem pogledu bolj pestro sliko kot kmečka: ob novoromantični »Kasiji« (Majcen) imamo ekspresionistični naturalizem Cerkvenikovih dram, fantastični ekspresionizem »Vergerija« (Jarc) in eksotični ekspresionizem »Kraljične Haris« (Leskovec), groteskno realistično »Gogo« (Grum), sociološko realistične »Malomeščane« (Kreft) itd. Če je za prvo desetletje po vojni značilno prevladovanje nekoliko živčnega individualizma in patosa, ekspresionističnega stikanja za izrednimi osebnostmi in njihovimi metafizičnimi zagonetkami, če gre tej dobi bolj za eksotiko notranjega življenja kot za preprosto resnico o človeku in življenju, se podoba dramatike, proze in lirike našega desetletja precej spremeni. Potreba po realizmu, ki jo prinaša v svoji nujnosti čas, preusmeri zanimanje pisatelja v proučevanje stvarnih problemov človeške družbe sploh in posebno naših konkretnih družbenih odnosov. Preusmeritev spiritualizma v realizem spremlja preusmeritev individualizma v kolektivizem. To je seveda v najbežnejših potezah naznačena splošna črta našega duhovnega razvoja zadnjih dvajsetih let, ki pa ne izključuje raznih odmaknitev. Za nas, ki razpravljamo o vprašanjih povojne meščanske

drame, pa je pomembna ugotovitev: doba, ko so v skrivnostni svetlobi poznih Strindbergovih, Ibsenovih, Hauptmannovih dram, Maeterlinka, Rostanda, Verhaerena, Claudela, Wedekinda, Kaiserja, Werfla, Hasencleverja, Wildgansa, ostalih nemških ekspresionistov in Cankarja nastajali Majcnova Kasija, Ivančič, Gradnik, Leskovčevi Plevnar, Sabina, Rona, Macafur, Cerkvencikovi figuri Moža in Žene, Jarčev Vergerij, je obenem z upadanjem povojne živčne psihoze zamrla pri nas kakor večinoma po vsej Evropi. Tej dobi, ki jo je bodisi zgolj literarni, bodisi resnični osebni patos nosil v brezzračne višave, sledi doba, ki jo pomanjkanje patosa drži morda celo preveč pri tleh. V njej nastajajo dela kakor Kreftovi Malomeščani, Kranjčev Direktor Čampa, Brnčičeva drama Med štirimi stenami, ki jih označuje predvsem težnja po družbeni kritiki in satiri. Če se vprašamo, kaj je povzročilo to splošno duhovno preusmeritev, ali bolje, kaj jo povzroča še danes, bodisi v javnem življenju, bodisi v umetnostni panogi, kakršna je dramatika, nam odgovor ni težak. Ali ni usodna zaostritev gospodarskih nasprotij današnjega ekonomskega reda, ki se kaže na vseh področjih materialnega in kulturnega življenja in sega tako v območje naših najosebnejših interesov, morala sama po sebi prisiliti današnjega človeka, posebno pa pisatelja, k proučevanju splošnih in aktualnih družbenih problemov? Tu ima svojo osnovo in oporo za razvoj tudi naš novi socialni realizem. Če sta na primer na dramatika preteklega desetletja vplivala predvsem Cankarjeva globoko razgibana čustvenost in individualizem, vpliva na dramatika našega desetletja predvsem njegova družbena kritika in satira. Leskovec je v Juriju Plevnarju po svoje razvil Jermanov osebni etični spor, dočim je na Kreftove Malomeščane vplivala samo ostrina socialne satire Hlapcev.

(Dalje)

## DR. RAJKO NAHTIGAL

### FRANCE BEZLAJ

Ko smo Slovenci ob koncu svetovne vojne dosegli lastno univerzo, se nam ni bilo treba več boriti s prevelikimi začetnimi težavami. Ni se nam bilo treba bati znanstvenega diletantizma, za večino strok smo imeli po tujih vseučiliških raztresenih dovolj domačih strokovnjakov, ki so že uživali sloves v znanstvenem svetu. Največja izbira pa je bila med slavisti, treba je bilo samo določiti najboljše. Ljubljanska slavistika je že takoj v začetku prekosila vse podobne novoustanovljene inštitucije v slovanskih državah in se mogla meriti večinoma z vsemi starejšimi središči slovanskih študij. Velik del zaslug za njen sloves ima sedanji predsednik slovenske akademije, ki se že takoj prvo leto ni obotavljal zapustiti urejenih razmer na graški univerzi in prevzeti kočljivo nalogo organizirati v Ljubljani možnost znanstvenega dela.

Profesor Nahtigal je bil po študiju Jagićev in Jirečkov učenec. Zanimanje stare slavistične šole, ki ji je pripadal tudi Jagić, je bilo osredotočeno na študij cerkvenoslovanskih spomenikov, na panogo, ki jo v ožjem smislu besede imenujemo filologija. Gojili so jo najbolj ruski in dunajski slavisti.

## POGLED NA SLOVENSKO POVOJNO DRAMO

VLADIMIR PAVŠIČ,

Ko tako prehajam k podrobnejšemu obravnavanju naše povojne meščanske drame, se moram ustaviti najprej pri starejših pisateljih. Med njimi, ki so dorasli že v desetletjih pred svetovno vojno, so imena Govekar, Šorli, Kraigher. O Govekarju in Šorliju, ki sta sicer na svoj način povezana z razvojem našega gledališča, pa nista nikoli ustvarila pomembnejšega dramatskega dela, ne nameravam razpravljati, pač pa naj spregovorim nekaj besed o avtorju svoj čas znamenite »Školjke«.

Kraigher je v slovenski pripovedni in dramatski umetnosti tako znana osebnost, da ga ni treba še posebej omenjati in karakterizirati, kaj je prinesel novega in svojega v knjigo in na oder. Samo to: do njegovega Kontrolorja Škrobarja še nismo imeli romana, ki bi tako brezobzirno in drastično odgrnil privatno in najosebnejše fiziološko psihično življenje slovenskega podeželskega malomeščana, do njegove Školjke (1910), ki je sledila kot prava senzacija njegovim, danes manj znanim dramatskim prvencem (Drama na travniku in Pusta noč), še nismo imeli drame, ki bi tako razkrivala erotično moralo našega izobraženca na prelomu dveh stoletij. Vendar bi se motili, če bi mislili, da gre pri Kraigherju zgolj za kakšen arcibaševski naturalizem. Nekje v njegovem bistvu vendarle prikrito deluje novoromantično hrepenenje po čistem in visokem doživetju. In Pepinino žensko donjuanstvo je nazadnje docela podobno romantičnemu hrepenenju kakšne Judit po roži čudotvorni, po lepoti in ljubezni. Pepina se vrže v življenje, kakor se človek vrže za školjko v morje, da bi našel v njej biser. In njena tragika je prav v tem, da vse žrtvuje za doživetje velike, globoke ljubezni in da najde le sam findsièclovski flirt, da v školjki — ljubezni ne najde bisera. Ali je Cankarja navduševala Školjka bolj s tem prikritim romantizmom ali s svojim biološkim realizmom posebno v oblikovanju ženskih značajev, ki jih sam ni mogel nikoli tako živo ustvariti kot jih je ustvaril Kraigher v svoji drami?

Tri leta po Cankarjevi smrti je izšla Kraigherjeva Umetnikova trilogija, napisana spominu njegovega genialnega prijatelja. Ako štejem tudi to »trilogijo« — če lahko tako imenujemo nekaj zelo živo naslikanih prizorov iz raznih dob umetnikovega življenja z grotesknim epilogom v nebesih — v poglavje o meščanski drami, mislim predvsem na osnovni problem, ki ga je Kraigher postavil: na razmerje genialnega umetnika do meščanske družbe, njegovih umetnostnih idealov do idealov povprečne meščanske sreče, umetnikovega osebnega herojstva do plehkega malomeščanskega filistrstva. Med poslanstvom umetnika Cankarjevega formata in med zakoni meščanske družbe, med njegovo potjo in normalno potjo povprečnega človeka leže prepadi, tu ni nobenih poti in nobenih kompromisov. Cankarja z vso dušo vleče v tiho udobnost družinskega življenja, globoko hrepeni po neproblematični meščanski sreči, toda vselej z nervozno in prešerno gesto pobegne od žene, ki bi ga mogla speljati z njegove poti v svoj svet. Janez Umetnik mora biti svoboden, nobene sponse ga ne smejo ovirati, in ta zavest o potrebi absolutne prostosti ga vedno znova odvrča od zakona z ljubljenskimi ženami, daje mu moči za velike osebne žrtve, z njo potuje od postaje do postaje svojega življenja, dokler nazadnje ne doživi apoteoze pred ne-

beškimi vrati. Bog razume veličino njegove žrtve in ga sprejme med svoje ob prikitem zmrdovanju doline šentflorjanske. Umetnikovo trilogijo bi komajda lahko imenoval poskus resnejše dramske stvaritve, saj je očitno bolj poklon spominu velikega umetnika, s katerim so avtorja vezali tesnejši prijateljski odnošaji. Cankar je v teh kratkih scenah res ves živ, takšen »kakor se kreta in šeta in smeji s svojim brnečim smehom... on sam Ivan Cankar z ulice in kavarne. Umetnikov notranji obraz je navzlic trilogiji ostal še nadalje nekje skrit in zakopan.« (Fr. Albrecht LZ 1921). Zdi se mi, da je avtor Umetnikove trilogije nekoliko drugače gledal na problem Cankarjeve osebnosti kot zdravnik Kraigher, ki je napisal svojo zanimivo študijo o Cankarjevem najosebnejšem seksualnem in psihičnem doživljanju. Janez Umetnik beži pred ženo in zakonom v zavesti o večvrednosti umetnika, dočim Cankar, kakor nam ga Kraigher razlaga v svoji študiji, beži pred njo v zavesti o svoji človeški manjvrednosti. Zdi se mi, da je nastalo prvo pojmovanje bolj pod vplivom novoromantičnega pojmovanja umetnika (nujna svečeniška izolacija umetnika, intuicija samote), drugo pa pod vplivom psihoanalitičnega in individualno psihološkega vrednotenja umetnika (sublimacija libida, težnje po moči in uveljavljanju).

Konflikt med osebnostjo in konvencionalno moralo meščanske družbe, ali bolje, med skrajnim erotičnim individualizmom in moralnimi obveznostmi družine, je središče poslednje Kraigherjeve drame, ki je nastala približno dvajset let za Školjko. Spor med doktorjem Rojnikom in njegovo ženo prehaja ožje meje neke družine in se zaostri v načelen spor med dvema moralnima principoma: med najskrajnejšim individualizmom, ki išče zakone svoje morale samo pod vidikom osebne ugodja in osebne sreče, in med moralo, ki jo določajo življenjski obstanek in življenjska sreča človeške družbe, človeških kolektivov. Kakor hitro doktorju Rojniku, temu nekoliko brutalnemu nosilcu prve morale, njegova družina ni več vir notranjega ugodja, kakor hitro se naveže na mlado Živo in mu Živa postane vir novih nepoznanjih ugodij in svobodnega osebne razmaha, si ne pomišlja več; s kruto dialektiko svojega svetega egoizma poskuša razorožiti moralne očitke in obsodbe svoje žene, pozabiti na otroke, ki zahtevajo očeta zase, z blazno brezobzirnostjo in slo se požene v vrtinec ljubezni z Živo in ne odneha, dokler ne pogazi za sabo vseh žičnih ovir in barikad, ki so jih postavili družba, cerkev, zakon, dokler ga ne ustavi katastrofa sama. Borba garnizijskega vojaškega zdravnika Rojnika torej ni več borba proti predsodkom ozkosrčne meščanske morale, kakor bi rad dokazal svoji ženi, marveč prehaja v borbo proti vsaki družbeni morali sploh. In doktor Rojnik je vendarle v svoji seksualni sebičnosti bolj meščanski kakor njegova žena, čeprav se ta skriva pred artilerijskim ognjem njegove dialektike za nekoliko staromodne barikade in zaslone, ki so jih postavili cerkev, družba in zakon. Kakor sem že omenil, se drama Na fronti sestre Žive dogaja v meščanskem in vojaškem miljeju medvojne Ljubljane, vendar ta milje sam po sebi ne igra večje vloge in bi se drama lahko dogajala kadarkoli in kjerkoli, če bi se izvršile potrebne tehnične korekture. — Tudi ta Kraigherjeva drama je pisana z velikim temperamentom, močnimi dialogi, krepkim obvladanjem scene, psihološko prodirnostjo. Vendar nas pušča mnogo hladnejše kakor Školjka, saj udarja iz nje neka skoro brutalna sila, ki te lahko pritegne za hip, osvoji tvojo intelektualno pozornost, ne more te pa čustveno ogreti



in razgibati. Najšibkejša stran drame — in v tem Školjke nikakor ne dosega — pa je enostranost njenih značajev: ali se vsaj za trenutek bori katera izmed oseb sama s seboj, ali grebe vase, omahuje, dvomi ali trpi? Blazna naglica dejanja jih je potegnila s seboj, tako da komaj love sapo in svoje misli, kje bi imeli v tem vrtincu časa za intimne, skrite borbe s samim seboj. In brez teh borb, ki so tudi v drami človeške, da, najbolj človeške, si je težko zamisliti veliko dramatsko umetnino. Kakor se nam Kraigher v idejnem pogledu razodeva kot otrok pozitivističnega naturalizma, ki ne more docela spraviti v sklad te svoje idejne usmerjenosti z vplivi idealistične novoromantike, tako se nam tudi formalna stran njegovih dram razodeva kot ne docela prečiščena zmes naturalističnega opazovanja, študija in romantične čustvenosti. Vendar je Kraigher toliko močna pisateljska osebnost, da je znal ti dve nasprotujoči si tendenci združiti, uravnovesiti, kar daje njegovim dramam svojstveno barvo. Kot dramatika ga odlikujejo predvsem smisel za globoko in jasno zastavitev problema, miselna ostrina, živahen, včasih silovit dvogovor, čut za organsko povezanost dejanja, časa in prostora in brezpogojna, samozavestna odkritost. Vendar je podoba, da Kraigherja žene k dramatskemu ustvarjanju edino nuja, da dramatizira nek svoj notranji konflikt, da se reši neke moralne, miselne napetosti; toda dela se loti, ko je konflikt še zelo živ in ko do njega še ni v mirni in preglednejši razdalji. Ta okoliščina daje predvsem njegovi *Živi* vsaj videz nečesa krčevitega, nasilnega; tako skriva tudi Umetnikova trilogija v sebi zametek, ki bi iz njega utegnila nastati resnična tragedija o umetniku in človeku Ivanu Cankarju, če bi pustil, da ta zametek dozori in se razrase.

Prva leta po vojni je menda med vsemi, ki so takrat ustvarjali našo novo dramatiko, kazal največ daru in največ obetal Stanko Majcen, vrstnik tistih mladih inteligentov, ki so prišli iz vojne dozoreli, težko preizkušeni in večkrat tudi v sebi ubiti od strahotnega dogajanja. Majcnova dela so bolj kot dela kakega drugega dramatika napisana pod vtisom vojne psihoze. *Kasija*, *enodejanka Apokalipsa*, *sanjska igra Dediči nebeškega kraljestva*, se dogajajo v težkem ozračju vojne in jim dajejo snov in osnovo nenormalni odnosi, ki jih je ustvarila vojna: ali ni bila celo vojna psihoza vir Majcnove intuicije, ki je usahnila, kakor hitro so usahnili v spominu doživetja in dojmi, ki jim je bila vojna neposredni vzrok. Toda to vprašanje bi že presegalo okvir moje razprave, dejstvo je samo, da se je Majcen kmalu po zelo uspelih poskusih, na škodo revne slovenske dramatike, odpovedal ustvarjanju in se posvetil svojemu poklicnemu delu.

Majcen je idejno zrasel iz osnov, ki jih je ustvaril Krekov krščanski socializem; v odnosu do socialnih problemov sodobnega sveta je bil celo radikalnejši in globlji kakor drugi izobraženci, ki so izšli iz Krekovega miselnega kroga. V proletariatu ni videl samo razreda, ki mu gre bodočnost, marveč je v njem iskal tudi vir svojih umetniških doživetij, svoje pisateljske intuicije, kakor razlaga sam v eseju *Umetnik in družba* (DS 1920): »Ne, dokler se snuje bodočnost in kuje nov red v tvornicah in kašmah, stoji umetnik pri delavcu. Njegov temperament, njegova naprej hiteča slutnost sta tam, kjer se pripravljata pogibelj kapitalistične in porod socialne družbe. Ko pa je ta cilj dosežen, se umetnik ne ustavi. Podružabljenje proizvodjalnih sredstev in skupnost konzuma zanj nista smoter revolucijske svatbe, temveč sredstvo. In začasni cilj mu je le izhodišče za svoboden razvoj osebnih vrlin.«

Svoje simpatije do ponižanega in zapostavljenega razreda proletarcev in vseh tistih, ki jih potiska k tlom, duši, materialno in moralno upropašča današnja ureditev sveta, kaže Majcen skoro v vseh svojih dramatskih delih na več načinov: s tihim, a nič manj odločnim odklanjanjem aristokratske morale medvojne avstroogrsko oficirske družbe in mlahave moralne zavesti meščanskega inteligenta (Kasija), z razkrivanjem bistva meščanske dobrotelčnosti in napudranega humanizma ter z izredno toplim vživljanjem v usodo »brezprizornih« sirot svetovne vojne (Dediči nebeškega kraljestva), z obsodbo skrajno individualističnega, surovega snobizma velepodjetnika Korena (Knjigovodja Hostnik) itd. Večina njegovih dramatskih poskusov zajema vsebino tam, kjer se med sabo stikajo, borijo in preraščajo različne plasti družbe, različni razredi, tako da predstavljajo ta družabna nasprotja obenem vir dramatičnih konfliktov. Njegovo največje dramatsko delo »Kasija« je v bistvu konflikt med tremi življenjskimi moralami, mentalitetami, ki jih vteleshajo v sebi Kasija, slovenski inteligent v avstrijski nadporočniški uniformi Ivančič in avstroogrsko soldateska v zasedenem Beogradu. Ivančič, tipičen slovenski inteligent, ki se v njem na svoj način zbirajo lastnosti tiste mlahave, neodločne, pa vendarle po svoje dobre in kultivirane malomeščanske inteligence, se znajde nenadoma v precepu med bohotno, napol orientalsko, globoko, vsežrtvujočo ljubeznijo lepe Kasije in aristokratsko brezobzirnimi predsodki avstrijske visoke družbe. Čeprav je bil toliko samozavesten, da si navzlic strogi prepovedi ni pomišljal tvegati ljubezni z lepo domačinko Kasijo, mu sedaj, ko gre za njegove osebne interese, odpove pogum in odpade samozavest, ne upa si prevzeti posledic nase in žrtvuje Kasijo in njeno lepo, veliko ljubezen. V analiziranju in stopnjevanju nasprotij, ki vse bolj vstajajo med temi tremi tujimi svetovi, ki jih vteleshajo Kasija, Ivančič in avstrijski oficirji s svojimi damami, v stopnjevanju notranje dinamike teh nasprotij, se razkriva fin psihološki in dramatski dar pisatelja. Vse vzdušje drame je zavito v nekakšno eksotično tenčico, v kateri se posamezne osebe, čeprav so portretirane z ostrim persom, včasih preveč izgubljajo, raztapljajo tekom dejanja. Tudi Majcen ni mogel v sebi uravnovesiti psihološkega realizma z vplivi novoromantične literarne čustvenosti.

Iz medvojnega, okupiranega Beograda je zajel snov tudi za svojo kratko dramatsko skico Apokalipso. Dvorišče avstrijske kasarne, straže, nekje v skritem ozadju temna sila soldateske, prekega sodišča, sredi dvorišča zbegana gruča političnih jetnikov, ki čakajo svoje usode. Tam se pogovarjata profesor in njegov bivši dijak: Študent: Pravda ne sme trajati dalje kakor štiri in dvajset ur. In obsodba se izvrši takoj. Profesor: In pritožiti se ne morete? Študent: Pritožbe ni in ko general podpiše... Profesor: In če je v kavarni? Študent: Podpiše v kavarni. Profesor: In če je — pri gospodičnah? Študent: Podpiše pri gospodičnah. Profesor: In če večerja ščuko v majonezi? Študent: Si obriše usta in podpiše. Profesor: Taka je preka sodba. Študent: Taka. In tako se pogovarja med sabo gruča sredi dvorišča, od časa do časa se začuje rezek glas, z vsakim, ki odide, je gruča za spoznanje manjša. Izredno impresivna, pretresljiva slika, izredno zgoščena podoba vse mizerije in strahote, ki jo prinaša s seboj vojna. Apokalipsa in Kasija me po svoje spominjata na nekatere Krleževe vojne prizore in to ne samo po miljeju, marveč celo po dikciji, le da se Krležev sarkazem ne more primerjati z dokaj obvladano in obzirno Majcnovo ironijo. — Dediči nebeškega kraljestva, za

katere je dalo Majcnu snov življenje zapuščenih, izgubljenih predmestnih otrok med svetovno vojno, prav za prav niso drama v pravem smislu besede. Avtor jo je krstil za sanjsko igro in njena tehnika je res podobna tehniki sanjskih iger, kakor so na primer Hauptmannova Hanneles Himmelfahrt, Begovičeva Pustolovec pred vrati ali Golieve Petrčkove poslednje sanje. Temna, nezdrava predmestna klet, brlog, kamor so se zatekli sestradani, zbegani otroci, prepuščeni sami sebi in oficielni dobrodelnosti mestnih dam in uradnemu skrbstvu mestnih oblasti, ki jih opozori nanje šele kužna, nalezljiva bolezen. V to življenje, v sanjske privide teh otrok, se od časa do časa vmeša tuja oseba, pa najsibo sestra Ana, ki prinaša namesto kruha »disciplino«, dobrodušni konjederec Vuzma, ki straši otroke in spravlja kužke neznani usodi v roke, ali kak gospod, ki mimogrede vtakne nos v njihovo sredo. Kos življenja je to, najbolj bednega življenja predmestnih kleti, iz katerega pa pisatelj s skrbno in ljubečo roko izvabi vso čistost in lepoto teh ponižanih in sestradanih otroških src. Nedotaknjen svetel otok so ta otroška srca sredi valov vojne podivjanosti, groze, smrti in gnusobe.

Precej drugačno podobo kot omenjene drame pa kažejo njegove enodejanke, ki jih je izdal v posebni knjigi za novi rod prav tako kmalu po vojni. Če je dejanje v že omenjenih delih nekoliko mlahavo, premalo dinamično, je v teh enodejankah močno zgoščeno, osredotočeno, da gre to včasih na račun njegove prirodnosti, sproščenosti. Samotni, zapuščeni profesor Gradnik, ki ga razjeda tuberkuloza v zadnjem štadiju, išče osebne utežitve in smisla svojemu življenju le še v potomstvu, v otroku, ki mu ga žena nazadnje res rodi v obmorskem kopališču, kjer si je iskal zdravja. Toda otrok se rodi mrtev. Kaj po vsem tem še pomeni pozitivizem profesorja Gradnika, ki mu usoda ugrabi zadnje njegovo »delo«, v katerega je še veroval. Tu se enodejanka diskretno zaključí, toda bralec jasno sluti samo dva izhoda: ali obup in popolni nihilizem ali iskanje življenjskega smisla v metafiziki. Če je Gradnik globoko etičen, tragičen človek, gibajoč se na vrhovih meščanske kulture, je velepodjetnik Koren njemu docela nasproten tip akulturnega, skrajno sebičnega človeka, ki hlepi le po uspehu, denarju in osebni ugodji in gazi človečanstvo s širokimi stopali. In tako brezobzirno pogazi malega človeka, svojega bivšega knjigovodjo Hostnika, ki mu je v stiski za življenje družine poneveril nekaj denarja. Tako je tudi Hostnik moral tragično, drugače kot Gradnik, trpeti »za novi rod«. Strahotna zgodba o Zamorki, ki v animaličnem strahu maščuje svojega otroka, tako da podavi docela nedolžne otročiče neke predmestne delavske rodbine, tvori vsebino zadnje enodejanke. Pretresljiv in strašen je beg zamorke, ki stiskajoč v krilo svoje nezakonsko dete beži pred pobesnelo, neumno množico, ki preganja nezakonsko črno mater, kakor psi preganjajo ostudno, divjo zver. Tako tudi zamorka po svoje uveljavi svoj nagon za novim rodom.

Majcna odlikuje oster čut za psihološko analizo, karakterizacijo oseb, dramtizem scene, jasnost in lepoto jezika. Skoro vse njegove dramske impresije in večji dramski poskusi imajo svojo umetniško vrednost, ki je ne gre zanikati. Toda nobene njegovih oseb nazadnje ne vodi in razganja kaka velika, podtalna, usodna strast, v vseh njegovih delih je čutiti pomanjkanje nekega globljega, zanosnega temperamenta: zdi se mi, da tudi njega samega ni gnala k dramskemu ustvarjanju kakšna neodoljiva potreba, ustvarjalna strast, marveč bolj potreba po psihološkem študiju človeka in

dramatiziranju pridobljenih spoznanj in prestanih doživetij. In to je dovolj, da bi se iz njega mogel razviti dober dramatik.

O avtorju Magde in Kirke, Učiteljice Pavle in Zakletega gradu sem govoril že v poglavju o kmečki drami (LZ 1939 II-12). Remec je kot dramatik tesno povezan s prvimi leti povojnega mariborskega gledališkega življenja. Narodno gledališče je prve sezone od 1920 do 26 zaporedoma vprizarjalo njegove dramske prvence, ki jim pa naslednja zrelejša dela, podobno kakor pri Majcnu, niso sledila. Kakšen uspeh so imeli ti njegovi prvenci, lahko razvidimo iz števila vprizoritev, ki se je gibalo nekako med tri in šest. Žal mi ni bilo dano, da bi videl katero od teh predstav in moram soditi o Remčevi dramaturgiji samo po delih. Dva kritika ljubljanske predstave njegove Magde se ne strinjata prav o njenih teatrskih kvalitetah. »Niz dramatično ponazorjenih slik je najčistejše dramsko delo tega avtorja«, piše F. Albrecht in vendar kasneje trdi, da »taki simboli na odru ne uspevajo.« (LZ 1925). F. Koblar pa trdi ravno nasprotno, da je drama oblikovno »sestava najpreprostejše novelistične tehnike (dvanajst poglavij), obenem pa personifikacija življenjskih dejstev in pisateljevih miselnih poudarkov. Elementarna doživetja se stilno sporejajo, zato ne morejo do zadnje globine in delo je bolj učinkovito kot umetniško prepričevalno.« (DS 1925). Prvi torej trdi, da je drama sicer najčistejše pisateljevo dramsko delo, a ji odreka učinkovitost, drugi pa trdi, da je drama novelistična, a kljub temu odrsko učinkovita. Nekdo, ki je gledal še mlad mariborsko vprizoritev Magde — menda je igral glavno vlogo moža Bratina — je priznal, da mu je zapustila v spominu močne vtise. Kolikor lahko presodim, je Magda eno izmed redkih ekspresionističnih del, ki so grajena z dovolj obširnimi poznavanjem odrske tehnike in s takimi artističnimi sposobnostmi, da jim je odrski uspeh vnaprej zagotovljen. Dvanajst lahko postavljivih scen, ki vsebujejo dovolj notranjega dramatismata in učinkovitih prijemov, dejanje grajeno na podlagi nekakega simboličnega paralelizma med posameznimi doživetji in tesno povezano z osnovnim motivom in idejo, nastopajo samo trije igralci v nekakem strogem geometričnem trikotu, dialogi so pisani z rahlim poetičnim nadihom, v jasnem, skoro realističnem jeziku, iz katerega včasih zazveni odmev Cankarjeve besedne muzike. — Kdo je Magda? Ubogo dekle, ki z vso svojo naivno dušo hrepeni po ljubezni in življenju in nazadnje z zastrupljenim srcem in telesom konča v bolnici kot prostitutka. Mož, ki je prvi ljubil in prvi zavrgel njeno telo, mora po skrivni igri usode poslednji onečastiti njeno mrtvo truplo s secirnim nožem in se zastrupiti z njegovimi smrtnim sokovi. Magda je žrtev tega moža, ki se ji pojavlja v različnih življenjskih situacijah in osebah, vedno z isto masko, zdaj kot mlad medicinec, detektiv, komisar, potem kot trgovski agent, zvodnik, pesnik in zdravnik. V tem možu je prav za prav poosebljena samo erotična amoralnost sodobne meščanske družbe, ki gre z lahkotno in cinično gesto mimo usode duš, ki jih je sama ubila in uničila. Zato Magda ni samo osebna drama neke nesrečne žene, marveč tudi kritika erotične in človeške morale sodobnega meščana in sodobnega človeka sploh. Med to personificirano amoralo in Magdo je postavil avtor tretjo osebo, Petra, skromnega mizarja, ki je v nasprotju z Magdinim usodnim ljubimcem simbol predanosti, zvestobe, pa tudi slabištva in nemoči. Peter zasleduje Magdo vse njeno življenje in je seveda, ves kakršen je, ne more rešiti iz močvirja, v katerega se pogreza, temveč še sam polagoma propada in s svojim ravnanjem celo pomaga Magdi k njenemu žalostnemu koncu. Avtor

je imenoval Magdo »tragedijo ubogega dekleta«, vendar Magda ne propade zaradi osebne krivde, marveč zaradi nekakšnega fatuma, ki pa je docela teatarskega, artističnega značaja, da mora ljubiti prav tisto poosebljeno amoralo, ki jo tako cinično upropašča. In prozorna teatralnost tega gibalnega fatuma jemlje delu dobršen del njegove umetniške prepričevalnosti, saj so ob njej vse osebe le preveč podobne lutkam kot živim ljudem.

Če je nastala Magda pod vplivom modnega ekspresionizma in je prišla na oba naša vodilna odra obenem z drugimi modnimi komadi prvih povojnih let (n. pr. Pirandello: Šest oseb išče avtorja, Lenormani: Izgubljene duše itd.), je Remec v drugih delih mnogo bliže realizmu. Posebno v Kirke (DS 1922), ki se ji najbolj poznajo vplivi starejše realistične komedije in Cankarjevih satiričnih dram. Oglejmo si delo nekoliko od bliže. S to svojo komedijo je Remec posegel v literarno premalo eksploatirano prevratno dobo, v milje vojnih dobičkarjev, verižnikov, bivših podoficirjev, žandarjev in detektivov, vseh teh obubožancev in na novo pečenih bogatašev, v tisto čudno družino, ki se je v splošni zmedi in kaosu, lačna in pohlepna zagnala v vrtinec dvomljivih kupčij, goljufij, tatvin ter, vohajoč denar in profit, pozabila na poštenje in moralo tako temeljito, da je niso mogli nadlegovati nobeni poštenjakarski predsodki. In sredi te družine kraljuje mlada, svojevrstna ženska, lačna denarja in uspeha, kakor vse naokoli nje, brezobzirna in pohlepna, lepa in strastna, podjetna in iznajdljiva, da si je zlahka pomagala od revne službe do lastne graščine in čednega premoženja. Okrog te ženske pa se gnete klavrna družina možakarjev, ki se nadejajo kakršnih koli uslug, vse je kakor zacoprana njena izzivajoča ženskost, obdana z denarjem in bogastvom; Berta, kajti tako je ime tej mladi ženski, pa se samo smehlja, kupčuje in je cinična kakor Homerjeva čarovnica Kirke, ki je moške spreminjala v svinje. Edino en sam se ustavlja tej njeni privlačni sili, mladi, nekam sentimentalni Kerševan, diplomirani filozof, ki se v nadporočniški uniformi vrača s fronte domov, toda povsem razumljivo je, če njegove poetične tirade ne morejo obrniti sveta s tečajev in prav tako ne premeniti Bertinega življenja in morale. Res, morda je Berta celo nekoliko podobna Pepini iz Školjke, toda njeno nagnjenje do Kerševana se ne da primerjati s tragično Pepinino strastjo, to njeno nagnjenje je v bistvu sentimentalna kaprica, za njim pa celo slutiš cinično namero, da bi tudi tega nespametnega Kerševana potegnila v svoj svet, da bi tudi njega degradirala in ponižala. In ko ta njen nadporočnik in filozof ne podleže, marveč njej in vsej njeni družini celo pošteno zagode s pravo cankarjansko pridigo, se Berta samo smehlja, češ, poglejte, kakšen je prav za prav tale moj fant, in ko družba odhaja, pomigne z utrujeno, brezbržno kretnjo svojemu hlapcu: Janez, nesi me spat. — Dokler oblikuje avtor Berto in njeno družino, razne Weisse, Sokliče, Ferliče in vse te majhne prevratne parasite, je drastično realističen, mnogo manj prepričevalen pa je, ko skuša ustvariti pozitivni nasprotni pol, ko postavlja njim nasproti svojega Kerševana. Preveč anemičen, preveč papirnat je ta možak s svojim Prešernom in antiko, premalo človeški, da bi mogel prepričevati. Bolj je podoben mlečnozobemu maturantu, ki je pravkar zlezal iz šolskih klopi, kot vojaku, ki se je vrnil po dolgih letih iz strelskih jarkov. Prav nič se nisem čudil, ko sem videl, kako mu Berta koncem vsakega dejanja vse obljublja in jo začetkom naslednjega dejanja vedno znova najdemo med njenimi Sokoliči, Weissi in hlapci. Da je v Kerševanovi osebi, tem papirnatem nergaču, več življenja, bi bržkone satira

in moralna kritika, ki jo je avtor položil v svojo komedijo, dobili čisto drugačen poudarek, vendar je verjetno, da bi dober igralec z malimi korekturami ustvaril tudi iz Kerševana dovolj živo osebo. Na vsak način sodi ta Remčeva komedija med tista povojna dela, za katera bi lahko naše gledališče pokazalo zanimanje, kadar bo sestavljalo slovenski repertoar. (Dalje)

## MISLI IN POMISLEKI

BORIS MERHAR

Ob prelomu v »Domu in svetu« in pojavu »Dejanja« smo v iskrenem zadoščenju zadihali vsi tisti, ki nam je postajal že mučno neprijeten vse prepričevalnejši vtis, kakor da se je katoliški nazor v naši sredini brezmočno podredil diktatu nazadnjaškega obskurantizma — če ne celo povsem solidariziral z njim. Čuda blizu nam je bilo tedaj umevanje predmarčnega »freigeistovstva«, kakršnega poznamo n. pr. iz Prešerna, zakaj zdelo se je že, da sta katoliško prepričanje in topoumno reakcionarstvo le dve nerazdružni obliki ene in iste miselnosti. Zato smo bili pogumnega nastopa katoliške »secesije« in »Dejanja« odkritosrčno veseli, saj se nam je obetal dokaz, da katoliški nazor ne izključuje kritičnega gledanja na sodobno zlasti družbeno problematiko, da ne nasprotuje stvarnemu, realističnemu obravnavanju perečih odnosov »tega sveta«. Vrsta člankov, ki so izšli v »Dejanju«, nas je v tem le potrjevala, tem bolj, ker je bila urednikova programatična linija videti kakor poroštvo, da se bo revija razvijala v začrtani smeri. Urednik je namreč v svojih načelnih smernicah napovedoval boj »slovenski pasivnosti, ki ji je vzor le zvest služabnik«, slovenski »svetobežnosti«, notranji in zunanji nesvobodi in programatično podčrtal realizem, zakaj »naš čut za resničnost je zbolel v čezmernem spiritualizmu.« Glede značaja nove revije je urednik naznačil, da »Dejanje« ni »literaren magazin, kjer se več ali manj slučajno zbirajo neobvezno ustvarjajoči kulturni delavci«, in poudaril, da gre za oblikovanje »realističnega slovenskega rodu«, ki ne bo puščal »v nemar nobenega predela v slovenskem življenjskem prostoru in nobene vrednote, ki se je bila uveljavila v naši zgodovini.« Program torej, ki je prav mnogo obetal in s katerim se je revija že v tem kratkem času, kar izhaja, prav krepko uveljavila.

Ob vsem priznanju, ki ga vzbuja revija, pa vendarle ne moremo mimo ugotovitve, da je vzgajanje k realističnemu mišljenju v naših razmerah očitno kaj ne-hvaležen posel. Izmed številnih miselnih zaprek, ki se stavijo takšnemu prizadevanju na pot, bi omenil zlasti dve, ki sta se letos v prav izzivajoči obliki pojavili tudi med člankarji »Dejanja«. Ker gre za dve značilni prikazni sodobnega slovenskega pisanja in mišljenja, se nameravam z njima malo podrobneje spogledati.

Naša pišoča srenja se še do danes ni povsem otresla zlih nasledkov ekspresionizma, ki je za čudo sugestivno vplival na slovenski književni izraz in slog. Ekspresionistična zaverovanost v izrazni subjektivizem, v temačno pojmovnost, v blede iracionalnost in mistiko je nekdanj naravnost epidemično kalila sleherni jasnost v besedi in stavku, v misli in izražanju. Tisti čas si bil za majhno ceno lahko »globok« — da si le natrpal stavek z abstrakcijami, ga miselno zastrl in zabelil z »duhovnostjo«, pa si bil ideolog in mojster globokoumnega pisanja. Tu pač je

## POGLED NA SLOVENSKO POVOJNO DRAMO

VLADIMIR PAVŠIČ

Preden se dotaknem dramatike Antona Leskovca, moram na kratko označiti psihološki odnos ekspresionizma, pod čigar vplivom je Leskovec nedvomno pisal svoje drame, do stvarnosti sploh in prav posebno do kompleksa meščanske stvarnosti. Ekspresionizem je zrasel obenem z vsemi tistimi izmi na pragu našega stoletja iz nagonskega in intelektualnega odpora do objektivne stvarnosti, ki je pa v tako skonkretizirani dobi ni mogel do cela negirati in si je zato pomagal na ta način, da jo je v umetnosti, pa najsi bo likovna, literarna ali teatarska, izpreminjal po svojih subjektivističnih željah in kapricah. Uporu proti stvarnosti sploh se je reklo upor proti naturalizmu, halucinatorskemu transformiranju resničnosti se je reklo ustvarjanje. Ena najznačilnejših potez ekspresionizma in drugih izmov je bilo psihološko in sociološko mistificiranje in eksotiziranje življenja. Ker že ni mogel uiti stvarnosti, je poskušal tudi v najpreprostejša dejstva vsakdanjega življenja vtihotapiti mistiko in eksotiko. Eksotično je vse, kar nam je daljno in tuje. Zato odmikanje konkretne stvarnosti v daljavo in obdajanje vsakdanjih življenjskih pojavov v skrivnostno svetlobo. Prav istim vzrokom moramo pripisati tudi ekspresionistično nagnjenje do takega materiala, kot je »dno življenja«, predmestje, fabrike s svojo fantastično tehniko, pa tudi svet visoke aristokracije itd. Vse to je bilo subjektivističnemu bohemu nekaj daljnega, tujega, eksotičnega. Kakor z eksotiziranjem družbe je tudi z eksotiziranjem psihologije: podzavest, kakor jo je zgradila moderna psihologija, je bila za ekspresionista čudovita, skrivnostna džungla, polna neznanih nevarnosti in možnosti, kakor ustvarjena za duhovno pustolovstvo, v njej si lahko pozabil na vsakdanji svet in se kakor Tarzan z zvermi spopadel z najstrašnejšimi skrivnostmi življenja, skratka, počenjal, kar si hotel, ne da bi bil za to komurkoli odgovoren. Podzavest se najvidneje razodeva v bolezenskih pojavih. Odtod nagnjenje ekspresionizma do vsega boleznega in bolnega, odtod strah pred vsem, kar je preprosto, jasno in zdravo. To nam tudi pojasnjuje, zakaj se ekspresionist raje ukvarja z zapleteno in nervoznejšo duševnostjo meščana, kot s preprostejšo in bolj zdravo duševnostjo kmeta ali delavca. Ekspresionizem je hotel povedati v svojem gigantskem naporu nekaj velikega in strašno globokega o svetu in življenju. In kaj se je po navadi zgodilo? Ves svet in življenje je zgnetel v svojih rokah, kakor kup ilovice, da bi z njim upodobil kako svojo majhno idejo.

Če pomislimo na vse te bistvene odnose ekspresionizma do stvarnosti, potem moramo priznati, da je slovenski ekspresionistični dramatik imel še težavnejše stališče kot njegovi tovariši iz velikih narodov. Kajti obdati male razmere slovenskega mesta z eksotiko in skrivnostnostjo je bilo nemalo teže in dokaj manj okusno kakor eksotizirati velemesto, njegovo družbo in psihologijo. V malem mestu je vse znano vsem, borno malo je eksotike in skrivnosti. Kako si je potemtakem pomagal naš ekspresionist? Poiskal je v malem mestu predvsem tisto, kar je bilo psihološko problematično, bolno, nevrastenično. V razdvojeni duševnosti kakega kanclista je poskušal upodobiti vesoljno razdvojenost človeštva in sveta. Ali pa je v malomeščansko stvarnost montiral velemestne odnose, dekadentno aristokracijo, montiral svojim ljudem internacionalna imena in zapleteno »psiho«. Strah pred do-

mačim, resničnim, preprostim ga je gnal celo tako daleč, da si je ustvaril docela izmišljen svet, stran od vsake realnosti in se s tem približal na zelo majhno razdaljo fantastični drami, ki jo je poznala romantika. Tako se je nekaj časa razvijal Jarc, dočim si je Leskovec prizadeval z metodo »montiranja«.

Oglejmo si njegovo Kraljično Haris. (DS 1928, Nar. gled. 1930-31). Že naslov te drame ima močan eksotičen prizvok in eksotična, skrivnostna je celotna drama, ki se je po prvotnem konceptu dogajala ne v meščanski in aristokratski družbi, marveč nekje visoko v izmišljenih dvorskih krogih, kjer ni bil Žiga Knez — sedaj lastnik fantastične tovarne strupov — nič drugega kot kralj Nikefor, inženjer Osojnik je bil minister; podobno so bile postavljene tudi druge osebe iz tega izmišljenega, pravljničnega sveta v nekoliko bolj realno meščansko in aristokratsko okolje. (Podatki iz Koblarjeve Spominske študije, DS 1930.) Ta umetna sprememba miljeja je kaj značilna za Leskovčevo razmerje do realnih družbenih problemov in seveda ni čudno, če je tudi v drugi redakciji družba, ki jo prikazuje, vsa zavita v nekakšno misteriozno meglo. Grad nad mestom, mračen in fantastičen, v njem gospa Isteniška, ki jo razkrajja skrivnostna bolezen, po gradu in grajskih sobanah valovi postava Sabine, Kraljične Haris, ki ljubi tovarnarja Kneza — a Knez se ji izmika, ker ga je groza pred njeno zagonetno psiho in boleznijo, ki razkrajja njeno rodbino. Tam doli v mestu, ki je prav tako irealno in tuje, kakor grad nad mestom, pa se gibljejo in govore druge osebe, slikar Polajnar in njegova lepa, zagonetna sestra Helena, menda Knezova ljubica, pa seveda inženjer Osojnik, ki je prav tako zapleten v nepregledno ljubezensko štrno, katero pisatelj napleta okrog svojih oseb. Vse dejanje se zelo nejasno gubi med številnimi dialogi in misterioznimi scenami, tako da mu je nemogoče slediti in razbrati njegovo vsebino. Značilno za Leskovčev ekspresionistični slog je, da se osebe v istih scenah pogovarjajo o najbolj irealnih in najbolj konkretnih stvareh, zdaj o delnicah in trgovskih zadevah, pa kmalu nato o dvojnikih in podobnih čarovnijah. Ti dialogi, pogovori med osebami, »polni nečesa misterioznega«, kakor pravi Vladimir Bartol (MP 1930) »potekajo gladko in dokaj smiselno in se popnejo sem ter tja do precej močne pesniške višine, natrpane z neko tujo vizionarnostjo.« Vendar bi pripomnil, da so ti dialogi logični samo v svojih detajlih, dočim bi jim kot celoti težko našel logično zvezo in resnični smisel. »Ta ljubezenska drama ... prikazuje vso človeško dvojnost in jo izčisti tako, da značaji stoje pred nami jasno razloženi in sojeni po svoji etični vrednosti«, pravi Fran Koblar v svoji Spominski študiji. Vendar kje naj bi bilo skrito v Kraljičini Haris to poglobljanje v razdvojenost človeške osebnosti, komu je jasna karakterizacija značajev, in nazadnje, kje je skrit njen etos? Vsega tega v drami ni. Mnogo pravilneje in objektivneje je sodil o njej Anton Ocvirk (LZ 1930), ko je zapisal: »Jedra ni v drami, človeka ni, zato ni ne umetnosti ne sile. Od prvega dejanja se vedno bolj pogreza v brezdušno praznino in utone v njej.« Kaj je prav za prav s psihologijo Leskovčevih oseb v tej drami? Psihologije ni, je samo bolesta težnja, napraviti iz sleherne osebe skrivnostno uganko namesto prečistiti značaj, da bi bil jasen in razumljiv, skaliti vodo, da bi bila na pogled globoka. Naloga umetnosti je nazadnje, da človeku napravi življenje razumljivejše in zato je sleherna literatura, ki ima nasprotno smotre, nepotrebna in protiumetnostna. Taka je bila velika večina ekspresionizma in ostalih umetnostnih manij ob prelomu stoletij.



Mnogo jasnejši in preglednejši je Leskovec v svojem Juriju Plevnarju (DS 1927), tej drami ljudskega voditelja, ki naj bi se v sebi prelomil ob istem etičnem problemu kot njegova literarna polbrata Jerman in Razkolnikov. Ob pogledu na posledice štrajka — v gneči umirajoči otroci — naj bi kakor Jerman vzdvomil v upravičenost revolucionarne borbe. To naj bi bila socialna in osebna drama ljudskega voditelja, vendar jo uvrščam med meščanske drame, ker je Plevnar bolj meščanski intelektualca kot ljudski tribun in njegov osebni problem bolj značilen za intelektualca kot za ljudskega tribuna. To je prav za prav osebna drama meščana v borbi za ljudske pravice. Če je Cankar vnesel etični konflikt v Jermana šele z zadnjim dejanjem, tako da nas njegov nastop nemalo osupne, je Leskovec zgradil vso dramo na podlagi tega notranjega konflikta. Vendar nas Plevnar ne more prepričati, da njegovo ravnanje izvira iz etične moči in prebujene vesti, marveč smo takoj od začetka prepričani, da mož poskuša svojo slabost izpremeniti v krepost, kar se tako rado dogaja v življenju. Na tem trpi iskrenost in umetniška prepričevalnost vsega dela. Glejte, v ubogem Juriju Plevnarju se vse silneje oglašajo hrepenenja po tovarnarjevi hčerki in ni treba, da bi bili kdo ve kako hudobni, če perspektivam, ki jih odpira to razmerje, pripisujemo mnogo več veljave pri Plevnarjevem »preobratu« kot raznim etičnim imperativom. Ali ne popade tudi tega ljudskega tribuna hrepenenja po meščanski brezskrbnosti in udobnosti, po družini in domu, in mar ne bi bilo bolj pošteno, če bi to sebi in nam preprosto priznal in opustil metafiziko? Tak pošten odkritež je njegov tretji polbrat, Jarčev Vergerij. Revolucionarno borbo zasovraži, ker mu baje jemlje svobodo najširšega osebnega razmaha: v čudnem iskrenem zanosu priznava: »En sam lepoten sen, en sam dih zvoka, ki te zamakne za trenutek v onkraj, je vreden, da izkrvave milijoni ogabnih sužnjev« Vergerij hoče samo eno: svobodno živeti v svoji samoti in sploh ne govori o nikakem kompromisu med borbo in umikom, ker se zaveda, da takega kompromisa ni. V tem je tudi njegova vrednost. Jerman in Plevnar sta drugačna. — Čeprav je Jurij Plevnar v sedanji redakciji mnogo bolj realističen kot Kraljična Haris, je vendarle ves potopljen v nekak čuden, odmaknjen svet, v katerem je prvotno nastopal Plevnarjev dvojnik in kjer so tovarniški kamini, tovarnarjeva Lija prav tako eksotični kot proletariat in njegov tribun Plevnar. Tudi v tej »socialni« drami se Leskovec ni mogel otresti eksotiziranja in se ni znal približati življenju do zaupne razdalje. — Prav tako eksotična sta tudi njegova Dva bregova, drama iz življenja beračev. Temen fatalizem, da ni prehoda z enega na drugi breg, da ni mostu med beraštvom in meščanstvom, leži na dnu tega dela. Zaman je Macafur, ta beraški poglavar po vzoru poglavarja iz Beraške opere, skrivaj vzgajal svojega sina Krištofa za »oni breg«, zaman ga je spravil med meščane, njegov najzvestejši učenec, ki je ves zaverovan v njegov nauk o beraškem fatalizmu, mu zabode Krištofa. S tem se vrne nazaj na »ta breg« edini, ki se mu je posrečilo prestopiti simbolični most. Vendar o drami več na drugem mestu, tu jo navajam kot značilen primer, kako je Leskovec, ki je bil nezmožen, da bi se sprijaznil z življenjem vsakdanjega dne, poskušal dati nekaj eksotičnega nadiha celo vsakdanjemu življenju na ta način, da ga je pogledal iz beraške perspektive.

V Leskovčevi ostalini so po njegovi smrti našli več konceptov, ki jih žalibog ne poznam, in docela dodelano dramo iz kmečkega življenja »Vera in nevera«. Zelo verjetno je, da bi Leskovec, če bi mu bilo dano daljše

življenje, prešel iz ekspresionizma k psihološkemu realizmu. Če smo objektivni, moramo priznati, da je imel Leskovec talent, morda več kakor kdo drugi od sodobnih dramatikov. Ta njegov talent se pokaže na marsikaterem mestu njegovih dram; kadar se mu je za hip posrečilo ubežati vplivu umetnosti manije, ki ji je podlegel, je spregovoril jasneje, preprosteje in realneje. Kot celota pa je njegovo objavljeno delo vendar preveč kaotično, premalo stvarno, preabstraktno. In kjer ni jasnosti v idejah, tam tudi ne more biti resnične globine in umetnosti.

Angelo Cerkvénik je menda eden prvih pisateljev, ki so po vojni skušali ustvariti tudi pri nas programatično socialno literaturo. Toda ta literatura je zaradi svoje prenaivne tendencioznosti in dokaj plitke psihologije kaj kmalu zapravila kredit, ki si ga je morda pridobila s svojim programom, in se morala naposled umakniti večji življenjski sili novega socialnega realizma. Če ocenjujemo Cerkvénikovo dramatiko, pa se moramo ozreti predvsem po tistih delih, ki so tako imenovani psevdosocialni beletriji precej daleč, po delih, ki so zrasla pod vplivom pozno naturalističnega in ekspresionističnega psihologizma. Najbolj je čutiti vpliv poznega, mističnega Strindberga. Nastrojenje Cerkvénikovega Očiščenja, Greha, V vrtincu je zraslo iz pošastnega vzdušja Sonate strahov in Velike noči, tehnika teh dram pa je bliže Strindbergovi naturalistični dramaturgiji. V bistvu so te Cerkvénikove drame, ki so obležale pozabljene po revijah in gledaliških arhivih, nekakšna nečista mešanica psihološkega naturalizma in ekspresionizma. Vsebino teh dram tvori večna problematika razmerja med možem in ženo, Inferno ljubezni bi mogel biti njihov skupni naslov, tisti inferno, ki ga je z demonsko silo razkrival Strindberg. Tako je tudi tematično stran Cerkvénikovih dram usmerjal ta veliki severnjak. Borba zverinstva in svetosti, skrajne sebičnosti in skrajne odpovedi, vlačugarstva in asketstva, svetniške strasti in demonskega razuma — vse to, kar je razkrajalo Strindbergovo življenje in napolnjevalo njegove knjige — je vsebina in problematika teh dram, ki vse izzvene v nekoliko teatralno spoznanje: najgloblja ljubezen je mogoča le med vlačugo in svetnikom, ki drug v drugem ljubita tisto, česar ne moreta doseči sama. Mož priteza ženo v območje svojega razuma in svoje morale, žena v območje svojih strasti in svoje bestialnosti; med njima je večna, strašna borba za nadvlado, stremljenje po moči je pragibalna sila ljubezni. Brez velike težave lahko zagledaš za zavesami te filozofije tri velike misogyne: Nietzscheja, Strindberga, Weiningerja.

Oglejmo si eno teh dram. V vrtincu (LZ 1925): Žena, bestialno strastna in obenem svetniško čista v svojem hrepenenju po resnični ljubezni, vara Moža z Ljubimcem, toda Ljubimec je podlež, ki se mu kmalu priskuti njeno razgaljeno telo in tako se Žena, varajoča in prevarana, vda svojemu Nekdanjemu Snubaču, ki jo je sporazumno z Ljubimcem opojil in zapeljal na Ljubimčevem stanovanju. Odslej gre njena pot vse globlje in globlje v prostitucijo. Toda na tej poti jo ovira Mož: s svetniško samoodpovedjo in samopremagovanjem hoče ubiti v sebi ves egoizem, vse, kar spominja na sebično strast, in ravnati samo po glasu svojega etosa in razuma. In Žena mu je nekak preizkusni kamen: če bi bil povprečen človek, bi jo zavrzel, toda rešiti Ženo, pomeni zanj premagati samega sebe, uveljaviti svojo osebno moč. Žena vendarle dobro čuti, da je samo predmet njegovega velikodušnega, svetniškega eksperimentiranja, zato ga ljubi in sovraži obenem. Ali je mogoče, da jo Mož še vedno ljubi zdaj, ko je vsa propadla, zdaj ko jo

razjeda lues in ko je šla skozi življenje beznice? Mož vztraja na tem, da bi živel z njim, a Žena se brani, ker jo je strah pred njegovo svetniško čistostjo. Nazadnje se odločita za kompromis: skupen samomor. Mož izpije strup in pade mrtev na tla, toda Ženo obide slabost: čaša s strupom ji zdrsi na tla in se razbije. Njen dvojnik, ki se pojavi v tej poslednji sceni, ji pravi: »Sama si jo vrgla iz rok. Čistega človeka si se bala... Pojdi gobavka, pojdi v beznice... med pljunki in podmiznimi ogorki, med pijano drhaljo in gobavci boš poginila, ker si stara in grda, stara in grda, grda.«

Kakor v tej drami, tako tudi v Grehu (LZ 1928) ista problematika, podobni karakterji Moža, Žene in Ljubimca, kakor tam, tako tudi tu doživlja strastna, vlačugarska, zločinska ženska duša očiščenje ob visoko etičnem Možu. Zločin in svetost, preračunana sebičnost in slast po samožrtvovanju, sadizem in mazohizem, vse to se gnete v duši te zagonetne in strašne Žene, ki umori prvega moža s strahotno preišljenostjo iz egoizma in skuša umoriti drugega moža zato, ker bi mu rada prihranila razočaranje nad svojo preteklostjo. V Očiščenju (1930), kjer nastopajo iste osebe Moža in Žene, je spet podobna problematika. Mož, ki z nehljudovsko vztrajnostjo pa brez nehljudovske krivde rešuje Ženo iz prostitucije in skuša to razvpito prostitutko uvesti v spodobno meščansko družbo. Toda Žena, ki čuti, da dela Mož vse to bolj iz intelektualne kapricioznosti kot iz ljubezni, zbeži od njega nazaj v bordel, kjer se zastrupi v spoznanju, da ni ne zanjo ne za otroka, ki ga nosi pod srcem, mesta v občestvu spodobnih ljudi. Edino smrt jo more očistiti.

Če je osnovna zahteva sleherne dramske umetnine resničnost karakterjev in resničnost dejanja, potem je Cerkvnikovim dramam težko prisoditi umetniško vrednost. Kajti karakterji njegovih oseb so umetno izdelani v laboratoriju nekakšne ne prav jasne in ne prav globoke podzavestnostne psihologije, njihovo reagiranje na življenjska dejstva je teoretično in neresnično kot je neresnična in neverjetna vsa njihova psihologija. Poglejmo na primer Ženo v Grehu. Z ogabno zvitostjo je uničila svojega prvega Moža, ki ga je sama okužila s tuberkulozo, nato se je preračunano, zaradi denarja poročila z drugim možem, se naposled vanj zaljubila in ga skušala umoriti, da ne bi zvedel za njeno preteklost. Ko se ji umor ponesreči, se požene skozi okno na cesto, ker hoče moža prepričati o svoji ljubezni. Vse to v življenju ni nemogoče, toda v Cerkvnikovih dramah je vse to neverjetno in neprepričevalno. Že Lessing je v Hamburški dramaturgiji dejal, da je veliko poslanstvo umetnika globlje umevanje vzročnosti dogajanja, da v resnični umetnini ne sme biti eno samo dejanje notranje neutemeljeno. V teh Cerkvnikovih dramah pa je mnogo nenavadnih odločitev, ki si slede druga za drugo, namesto globlje vzročnosti pa jih veže le plehko psihologiziranje, ki nas kaj težko prepričuje. Cerkvniku le preočito primanjkuje moči, s katero bi svoje osebe oživel in jim vdihnil videz resničnosti. Te osebe govore hladen, abstrakten jezik, prenasičen s sentencami in aforizmi, ki kažejo vse preočito tendenco, da razkrijejo avtorjevo globokost, ne pa da razkrijejo vsebino posameznih značajev. Osebe, ki nastopajo, so vzete iz meščanske sredine, toda ozračje, v katerem se gibljejo, je prav tako abstraktno in skrivnostno kot ljudje sami, v njem leži nekakšna svinčena teža, ki duši sleherni sproščeni polet in sleherno iskrico poezije. Našemu času, ki so mu tuje celo Strindbergove naturalistično-mistične drame, Cerkvnik skoroda nima ničesar povedati. Dolgočasi nas bizarni psihologizem.

Nič ni bolj tuje umetnosti kot abstrakten, apriorističen odnos do stvarnosti. V začetku umetnine je obračun s privzetimi teorijami in hipotezami o življenju. Če bi bilo umetniku že od vsega začetka vse jasno, ne bi skušal ustvarjati, kajti sleherna umetnina je boj z življenjem za jasnost in spoznanje. Tega boja v Cerkvnikovih dramah ni. In še nečesa ni: skromnosti, ki je prav tako na začetku sleherne umetniške stvaritve. Zanimivo je, kakor omenja Thomas Mann v svojih esejih *Leiden und Grösse der Meister*, da so prav največja dela nastala iz najskromnejših namenov: Faust je bil sprva le študentovsko prešeren pamflet na profesorsko okorelost, Don Kihot parodija zastarelih viteških romanov.

Mimo teh naturalistično-mističnih tragedij naj omenim še dramo *Kdo je kriv* (Mar. NG 1934-35) in socialno komedijo *Roka pravice* (NG v Ljubljani 1927-28). Socialno borben poskuša biti Cerkvnik tudi v že omenjenih dramah, kjer razgalja moralno pokvarjenost meščanske družbe, a socialna tendenca je tu podrejena psihologizmu. Na vidno mesto stopa socialna satira šele v *Roki pravice*, v tej komediji o poduradniku Možini, ki servilno uklanja hrbet uradniški in politični gospodi z edino skrito željo v srcu, da bi postal nekoč sam uradnik, pa ga nazadnje ta gospoda z burkasto gesto odbrcne in uniči. Motiv ni nov in bi mogel spreten komediograf napraviti iz njega tipično slovensko malomeščansko komedijo. Cerkvniku je kritika upravičeno očitala, da svojim osebam ni pravičen in da je iz ubogega Možine napravil prevelikega kretena, popolnega idiota, ne pa tragikomično figuro malega slovenskega človeka, ki ga njegova zmerom ukrivljena hrbtenica ne privede niti do najbolj skromnih življenjskih smotrov, temveč po navadi v pogubo. V komediji je mnogo besedne in situacijske banalnosti, ki jo ponižuje na nivo plehke burke, v kateri se socialna tendenca in socialna kritika pač ne moreta polnovredno uveljaviti.

Eden najbolj zanimivih in najbolj iskrenih ekspresionistov je bil nedvomno Miran Jarc, avtor *Vergerija*, dramske pesnitve, ki je deloma objavljena po revijah: LZ 1927, 29, DS 1932. Jarcu ekspresionizem ni bil manira, moda in poza; če je v njegovem delu mnogo vročičnih blodenj in anarhičnih iskanj, je tudi vse te blodnje in vsa ta iskanja v sebi resnično doživel, če je v njegovem delu mnogo groze pred neznanim in vesoljnim, mnogo pritajenih in glasnih krikov po notranji odrešitvi, čutiš, da vse to, da vsi ti duhovni kompleksi niso gola fraza, marveč, da so bili za avtorja resnična, težka stvarnost. Jarc je ekstreme, za katerimi se je lovil ekspresionizem, večkrat pritiral do tistih meja, odkoder je bila mogoča rešitev le še v nasprotno skrajnost. Jarc je iskreneje in globlje doživljal kot večina njegovih ekspresionističnih sodobnikov; ali se ni morda prav zaradi tega nazadnje otresel ekspresionizma in se približal stvarnejšemu gledanju na svet in življenje? Pri Jarcu opazujemo tisti, za naše stoletje tako značilni razvoj iz misticizma v realizem (Gide, Aragon), ki je prav obraten notranjemu psihološkemu procesu velikih duhov preteklega stoletja. Mislim Ibsena, Strindberga, Hauptmanna, pa tudi Wagnerja in Tolstoja, ki so se nazadnje reševali v misticizmu in idealizmu.

Ta moderni, za današnjega evropskega človeka tako značilni spor med materialističnim kolektivizmom in idealističnim subjektivizmom je tudi osrednji problem *Vergerija*. *Vergerijev* problem je, kot sem že omenil, govoreč o Leskovcu, do neke mere podoben *Jermanovemu* in *Plevnarjevemu*. Vsi trije revolucionarji, ljudski tribuni, utonejo v vrtincu etičnih problemov,

v mysticizmu, ki jim prepreči nadaljnjo borbo in zlomi revolucionarno hotenje in silo. Toda Vergerij se razlikuje od Jermana in Plevnarja po tem, da je precej bolj kompliciran in precej bolj iskren. Vergerij se zavestno in odkrito odpove nadaljnji borbi in družbi, ko spozna, da mu jemljeta možnost najširšega notranjega razmaha, ko se zave, da sta le samota in mir pokrajini, kjer neovirano raste notranji človek. Vergerij svojega umika ne utemeljuje z moralno skrupuloznostjo, marveč z nekakšnim duhovnim sakroegoizmom in tako se nekdanji ljudski tribun znajde v sovražnem razmerju do množic »ogabnih sužnjev«, h katerim ga skuša vrniti njegov protipol Kern. In ko se Vergerij lovi na takih vratolomnih vrhovih subjektivizma, išče poti nazaj med ljudi, toda ne med resnične ljudi in resnično družbo, temveč v izsanjan svet »nevidnih bratov in sester«, v mistično, religiozno človeško občestvo. Tako najde v mističnem kolektivizmu nekak kompromis med seboj in Kernom. Dvogovori Kerna in Vergerija so dvogovori Vergerijeve vesti, Kern je posebljena druga stran njegove nature. »Ti svet deliš v dva tabora: v tlačane / in gospodarje, v kočje in palače. / A jaz poznam dva druga tabora, / občestvo živih in grobišče mrtvih, / ne ločena po znakih otipljivih, / po licu, po imenu, bivališču, / ne, ne, samo srce je tu merilo, / le srčna slutnja ve, kje je življenje in kje je smrt. / Občestvo živih, krog izbrancev svetih / raztresenih po petih kontinentih / žarečih kot svetilniki samotni v vesoljno noč.« Tako govori Vergerij in Kern mu odgovarja: »Občestvo živih, hrepenenje, sonce, / drevo v zelenju, to so prispodobe, / ki z njimi zakrinkuješ svoje domstvo v meščanstva varnem zavetišču. Kot trubadur in svečenik najeti / izmišljaš ostroumne opravičbe za družbo, ki ji služiš.« In nato postavlja Kern svoj ideal: »Zavesten človek: čist, svetel umerjen / kot stroj! Ne več igrača blodnih sil, ne več ujet med soncem in zemljo / med večnostjo in časom, ne več smrtnik.« V soglasju s tem občestvenim mysticizmom išče Vergerij tudi smisel in usodno poslanstvo svojega naroda: »Kdaj bo narod naš vendar spoznal / namig skrivnosti vseh porazov svojih, / ta narod tisočkrat v srce udarjen, / ta narod, ki mu vek za vekom krči / njegovo ozko zemljo. / Vsi polomi in ponižanja mu kažejo usodno, / da ni poklican za stavbitelja, ki si gradi / kraljestvo Kajnovno, / ne ne, za višje je izbran, / najmanjši, najbednejši, gradil bo božje carstvo.« Občutek manjvrednosti in majhnosti je gnal slovenstvo, da je iskalo samozavesti in moči v ilirizmu, vseslovanstvu, internacionalizmu, katolicizmu, tu v Vergerijevi osebi pa se je pognalo v najbolj irealno, abstraktno rešitev, v slovenski mistični mesianizem, idejo, ki tudi Ivanu Cankarju ni bila povsem tuja.

Vergerij je — posebno če ga primerjamo z drugimi produkti našega ekspresionizma — nenavadno idejno razgibana in v najglobljo etično problematiko sodobnosti zakoreninjena umetnina, toda drama ni. In to bržkone tudi ni bil pesnikov namen: preveč ga je zaposljevala, preveč ga je mučila notranja Vergerijeva problematika, da ne bi podlegel potrebi izkričati se v svojih osebah iz svojega najglobljega dna v prostrano vesolje. To je bil končno namen vsega ekspresionizma, tudi kadar si je nadel formo drame. V konfliktu med Vergerijem in Kernom je mnogo resničnega dramatismu, polno možnosti za resnično tragedijo, toda ves ta dramatism se sprošča in razblinja v liričnih dvogovorih in samogovorih. Vergerij in Kern sta komajda živa človeka, to sta samo dva mogočna besedna plamena iz globin avtorjeve psihe, samo dva principa, dve prispodobi. Če primerjam ta Jarčev tekst z njegovimi starejšimi kratkimi dramatskimi skicami, kakor so

Ognjeni zmaj (DS 1923), ki se dogaja v času vladanja »angela brezdna« — Abadona, Izgon iz raja (LZ 1922), ki mu je osnova neizpolnjena mladostna ljubezen, Klic iz grobnice (DS 1923), ki obravnava problem očetov in sinov, moram priznati, da je v Vergeriju mnogo več pesniške sile, prečiščenega izraza, miselne globine in zrelosti.

Med najbolj originalne drame malega mesta ne samo v naši, temveč tudi v evropski literaturi, moremo uvrstiti Slavka Gruma Dogodek v mestu Gogi (NG v Ljubljani 1931). Podobno kot Kraigher, ki je z Grumom eden redkih zdravnikov-pisateljev v naši literaturi, išče tudi Slavko Grum predvsem podzavestne vezi med psiho in seksusom ter analizira malomeščana predvsem z biološkega vidika. Vendar če se je Kraigher v glavnem omejil na normalno, neinvertirano, mika Gruma invertirano, bolešno, perverzno. Če žene seksualna sla Kraigherjeve osebe (Na fronti sestre Žive) kot slepe mehanizme v pogubo, si v Grumovih osebah, zadrževana v svojem normalnem razvoju, nasilno utira pot na dan in pri tem izpreminja ljudi v brezupne, žalostne kreature, ki jim je odvzeta vsa vedra človeška lepota.

Oglejmo si Gogo, kakor jo slika avtor sam v svojih opombah: »Stare obrabljene hiše, povsem nagnjene nad cesto. Zelo malo ljudi še mora biti po sobah, iz večine so že opustili življenje. V kaki sobi gotovo visi obešenec, že ves zaprašen in orumenel, predmeti so ga medtem že docela sprejeli medse. Stanovalci teh sob ne hodijo mnogo na prosto, odhajajo samo še po neizbežnih poslih, potem pa se zopet hlastno zaklepajo med svoje stene.« Prednje stene nekaterih sob manjkajo in tako nam je vpogled vanje docela svoboden. In kakšni so prebivalci tega nesrečnega mesta? Glejte, tam na balkonu ene izmed hiš ždita dve starki in bditā nad ulico kakor dva smešno zlobna demona, to sta Tarbula in Afra, ki ju vse življenje ni nihče poželel in jima je neizživljena sla izpremenila obraza v dvoje zagrenjenih, hudobnih mask. Tisti spodaj, v svoji kletki podobni sobi, je Julijo Gapit, oficial, in čudna žena, ki jo objema in oblači v nove toalete, ni živo bitje, marveč lutka Gizela, h kateri se stiska v večnem strahu pred namišljenimi zasledovalci. V drugi teh sob pa je negibna, mirna žena, ki se ne gane vse dneve, vendar kljub svoji negibnosti ni lutka, marveč živo človeško bitje. Nikar naj vas preveč ne prevzame, ko boste zaslišali grbavca Teobalda, s kakšnim brezupnim mojstrstvom se spreminja v Ozvalda iz Strahov in govori s strašno nostalgijo po življenju: Sonce, sonce, sonce! V grozotni zapuščenosti podstrešne izbe sedi pisar Klikot in piše dolga, dolga pisma, ki jih nikoli ne bo odposlal: skrbno jih zлага v predal in piše sam sebi odgovore. Toda cilj njegovega hrepenenja ni daleč: onkraj ceste za zastrtimi okni je lepa Hana, trgovčeva hči. Ko je imela trinajst let, jo je komi Prelih posilil in tako priklenil nase — kajti prvega ženska nikoli ne pozabi — da se še sedaj ne more osvoboditi njegove sugestije: osem let je ni bilo domov iz strahu pred Prelihom in sedaj, ko se je vrnila, ko je v sobi svojih otroških spominov, pride Prelih znova in se je hoče znova polastiti. Toda v Hani se dvigne obupen odpor: s težkim svečnikom mahne Preliha po glavi. Vsa Goga se zgane iz svoje negibnosti, vsa okna so zaslutila, da se je nekaj zgodilo. A Prelih, ki ga je Klikot na Hanino prošnjo odnesel na cesto, ni mrtev, temveč samo omamljen od težkega udarca. Gogo, ki je zaslutila mrliča, je noč opeharila za dogodek: namesto mrliča najde samo smešnega pijanca s povezano glavo. In vendar se je nekaj pomembnega, velikega zgodilo v mestu Gogi: Hana je resnično ubila Preliha — v sebi in se osvobodila svoje preteklosti. Ko za-

gleda Preliha zjutraj na ulici, se mu zasmee v obraz: Kaj strašite okrog, Prelih, ali vas niso ubili? In kako umetno je povit, kdo vas je pa tako povezal? Hana je odrešena in v njeni odrešitvi zaslutiš tudi osvobojenje Goge. Vendar za sedaj je v Gogi še vse, kakor je bilo: Klikot, ki ga je Hana za plačilo povabila k sebi, da si jo vzame, je zbežal nazaj v svojo mansardo, si nataknil zanko okoli vratu in se spet ni obesil. Med prebivalci teh hiš pa je še neka zgodba, ki jih veže med seboj, čeprav so navidez zaprti vsak v svojo samoto. Mirna žena, ki ždi kakor mrtva vse dneve in noči v svojem naslanjaču, je mati Grbavca Teobalda. Pred davnimi leti je varala Afro z njenim zaročencem, rodila Teobalda in ga v strahu pred sramoto izpostavila na mrazu, da je zbolel in dobil grbo. Afra se ji sedaj na grotesken način maščuje: nikakor ji ne dovoli, da bi umrla, ker ji ne privošči, da bi se na onem svetu sestala s svojim ljubimcem. Z veliko vnemo ji vsak dan tlači kruh v usta, ker jo sumi, da hoče s stradanjem pospešiti svojo preselitev na oni svet.

Goga je v svoji odmaknjenosti od sveta in resničnega življenja simbol malega provincialnega mesta, ki duši, ubija in zlomi človeka, da ni več sposoben za zdravo, sproščeno in vedro življenje. Grum nam je skozi prizmo svoje psihoanalize pokazal njeno podobo, ki je res izkrivljena in groteskna, vendar v svojem bistvu vse preje kot neresnična. Tako težka in brezupna je atmosfera v tem mestu, da se človek oddahne, ko začuje na ulici korake in smeh razuzdane dekline, ki popiva z dedci in se jim prodaja za denar. Vse mesto mre v ostudnem dolgočasju, nobena teh lutk ni zmožna dejanja in vse le preži na dogodek, ki bi vsaj za trenutek zganil pošastno negibnost. Goga ubija seksus in ta strahotno zagonetni bog podzavesti se maščuje nad Gogo tako, da spreminja njene prebivalce v žive mrtvece in njo samo v zapuščeno grobišče.

Grumovo Gogo si je težko zamisliti brez psihoanalize in individualne psihologije. To »psihoanalitično prisluškovanje nad skrivnostnim dogajanjem življenja« pa nikakor ni samo »posledica teorije in sicer dokaj plitkega materialističnega naziranja panseksualizma«, kakor pravi France Vodnik (DS 1930), marveč nasprotno poteka iz globljega doživetja. Grum teorije ni samo doumel do njenih subtilnih globin, marveč jo je tudi v sebi močno doživel; tega ne dokazuje samo Goga, ampak vse njegovo ne sicer obsežno, pač pa izredno inteligentno literarno delo. Pri Grumu ne moremo govoriti o abstraktnem in apriorističnem odnosu do življenja, ki smo ga opazili, na primer, pri Cerkveniku. »Psihoanalitični izsledki, pa tudi Adlerjeva individualna psihologija«, pravi Vladimir Bartol (MP 1929—30), »so dali drami poleg izvirne fantastičnosti neko značilno obeležje, ki je večinoma tako osebno preživeto, da čitatelja ne moti s kako vsiljivostjo.« Res bi lahko Grumu očitali, da je izbral le najbolestnejše izrastke mesta Goge, da je spregledal vse, kar je v njem zdravega in svežega, a drugače ni mogel ravnati, če je hotel dati svoji ideji primerno ozadje in okvir. Dogodek v mestu Gogi je edinstven v naši povojni dramatiki ne samo po svoji tematiki, marveč tudi po svoji formi, ki je svojevrstna mešanica psihološkega realizma in prav fantastičnega konstruktivizma. Zanimivo je, da je ta fantastična drama deloma zgrajena na fabuli Zolajeve novele Za noč ljubezni (Hanina zgodba), ki jo je pa Zola povzel po Casanovi. In končno ni nič paradoksnega, če je naturalizem s svojo mistiko krvi spodbudil pisatelja, da je napisal dramo o mistiki seksusa. Delo, kot je Dogodek v mestu Gogi, bi komajda mogel soditi z običajnimi merili dramske tehnike. Oseb ne veže med seboj pred-

vsem enotnost dejanja, marveč skupno groteskno nastrojenje in skupna usoda. Sugestija impresije je važnejša od dinamike dejanja. To ni drama posamezne osebnosti, temveč drama kolektiva, drama Goge, kjer slutiš sto in sto velikih in malih osebnih tragedij. Če že iščemo v Gogi osrednjo osebnost, je to pač za vsem dogajanjem skriti in vse življenje usmerjajoči bog Seksus. Spričo njega so posamezne osebe le figure, ki nimajo svobodne volje, temveč so podrejene temu vsepovsod pričujočemu in snujočemu principu. Goga je potemtakem tudi primer moderne deterministične drame, ki ne išče tragike v osebni krivdi, pač pa v usodnosti dogajanja, v človekovi nesvobodi. — Spričo mračnega ozračja, ki leži nad dejanjem, vpliva osvežujoče živi, neabstraktni dialog, ki mu ne manjka humorja in ironije. — Razen Goge je Grum objavil še krajšo psihoanalitično dramatsko sliko Upornik (LZ 1927). Mlad slikar, ki je radi Oedipovega kompleksa podvržen maniji, da slika samo mlade dame z otroki, ustrelil mlado mater z detetom. Dejanje se odigrava v kavarni. V tej skici je Grum bolj avtor prefinjenih psiholoških novel kot dramatik.

(Dalje)

## ZADNJI JASNI DNEVI

F. X. ŠALDA — B. BORKO

Nastopajo kakor mehurji, tako lahki in zračni, zapleteni v mavrični in biserni svit — ti zadnji jasni jesenski dnevi. Na hipe svetijo in žare prav kakor tisti drugi dnevi, vendar ne grejejo tako, in preden se nadejaš, zaidejo in se raztope v večernem mraku, dimu, soparah in meglah.

In starci tam v orumenelih parkih, ogrevajoč svoja mrazeča okostja na poldanskem soncu, modro kimajo za njimi z dolgimi, zagrenelimi in upadlimi obličji in menijo s previdno čitankarsko modrostjo: »Zadnji so, zato so tako krasni. Vse, kar je poslednje, kar nima jutrišnjega dne, vse je krasno v svoji odpovedi.«

Toda dekleta, obešena ob svoje ljubimce, se smejo za njimi z bleskom svojih zob in menijo: »Prvi so, zato se je treba nasmehniti za njimi. Prvi iz tistih mrzlo dražljivih dni, ki vnesemo vanje svoj notranji žar in ogenj. Hej, kako greje in peče na znotraj, medtem ko od zunaj šviga mráz in diha veter. Naj se če treba ves svet spremeni v ogromen meh, poln vetrov in mrazovja! Naj ves svet piha in piha; tem bolj bodo plameneli naši ognji!«

Jesen je in svet se je raztegnil v ogromne daljave. Da, v ogromne daljave, neskončno, neskončno večje kakor v poletju, ko je sonce ležalo nad zemljo kakor neizmerna razčeperjena ognjena koklja in jo spreminjalo v nekako ogromno zatohlo kurjo košaro. Bilo je podobno delavki, ki se ji venomer mudi, težki, zagoreli, s snovjo zaposleni delavki, in trde, surove, barbarske so bile tiste žgoče roke, ki je vanje jemalo rastline in živali, jih poganjalo in vleklo iz njih vse življenjske možnosti. Sedaj so te možnosti postale resničnost, nekaj danega in dovršenega; nič ni več mogoče izpopolnjevati ali popravljati. In tako je prav.

Zemlja se je otresla materialnih skrbi.

Postala je bolj poduhovljena, zato je tako krasna.



sledeča doba totalitarizma pometla v mnogih državah s temi načeli v veljavnih ustavah, toda s tem jih ni izbrisala iz zavesti množic. Razvoj dogodkov v zadnjem letu pri nas in okoli nas dokazuje, da ta načela in demokratske svoboščine ne samo žive v zavesti ljudstev Evrope in sveta, marveč tudi, da se bližamo dobi, ko bodo zopet z vso silo udarila na plan, da se končno veljavno in za vedno utrdé.

## POGLED NA SLOVENSKO Poveljno DRAMO

VLADIMIR PAVŠIČ

Vrnitev moža, ki po dolгих letih ujetništva pride domov in najde svojo ženo poročeno — motiv, ki je po svetovni vojni postal znova aktualen, pri nas ga je obdelal med drugim tudi Vombergar v svoji Vrnitvi, o kateri sem govoril že v poglavju o kmečki drami — je osnova, na kateri je zgradil svojo Pravljičo o rajski ptici Makso Šnuderl. Dramo sta vpričorili obe vodilni slovenski gledališči (1930/31), izšla je v LZ in v knjigi. Breda, ki ji je mož padel nekje v daljni Rusiji, je nekaj časa trpela in žalovala, nazadnje pa se je navezala na Toneta, si ustvarila nov dom, rodila otroke in se povsem vdala novemu življenju. Nič ni bolj naravnega kot to njeno ravnanje. A nenadoma, po dolгих letih se vrne njen prvi mož. Kaj sedaj? Niti na misel ji ne pride, da bi Toneta zapustila, vendar pa se sčasoma vda pritisku svojega prvega moža, ki se sklicuje na božje in človeške pravice. Oblast vrne Francetu njegovo ženo, toda sedaj šele spozna, da se je varal. Breda ni žena, o kateri je sanjal v ujetništvu, žena, ki jo je nosil globoko v svojem srcu, marveč njemu docela tuja in hladna računarka. Menih, ki ga je očaralo petje pravljíčne ptice, je na zadnje spregledal in spoznal resnico v vsej njeni vsakdanji banalnosti. France ne vzdrži tega spoznanja in gre v smrt. A tudi Tone, ki je brezčuten, posloven človek, izrabi situacijo in zavrže Bredo, ko mu hoče takoj po Francetovem samomoru znova pasti okoli vratu. Kar neprijetno učinkuje, je dialog, ki sicer ni brez neke miselne globine, a je nekoliko bizarna mešanica lirizma, patetike in psihologizma. Drugo, kar jemlje drami prepričevalnost, je precej nespretno vpleten motiv pravljíce o rajski ptici, ki dejanje spremlja in ilustrira. Tretja slaba stran je psihologija oseb. France, ki naj bi bil nekaj idealist, ravna bolj egoistično kakor egoistka Breda in brezčutno mrzli Tone. Povsem odveč je, da France izpregleda šele na koncu drame, saj se mu je Breda že takoj ob prvem srečanju razodela v vsej svoji vsakdanji resničnosti. Zadrževanje njegovega »spoznanja« je docela umetno, saj bi se morala drama sicer prehitro zaključiti. Za razčiščenje konflikta, ki je nazadnje docela etičnega značaja, je bilo prav nepotrebno vnašati denarne zadeve. Prav tako je tudi četrta oseba, ki stoji ob tem trikotu, po sili vmešana v dejanje. Pravljičo o rajski ptici skoro ne morem primerjati s Frankovo dramo Karel in Ana, čeprav je ta bržkone močno vplivala na Šnuderla. — Razen Pravljiče je napisal Šnuderl nekaj enodejank, ki jih veže med sabo skupna ideja in imajo tudi skupen naslov: Lopovščine. Igrali sta jih prav tako obe vodilni gledališči (1937/38). V dokaj spretno zgrajenih in duhovito napisanih scenah razkriva avtor tiste male »lopovščine« vsakdanjega življenja, ki jih marsikdaj zagrešimo bolj lahkomišelno kot s polno zavestjo odgovornosti. Vendar se mi zdi, da je napisal te enodejanke bolj jurist in artist kakor globoko etično doživljajoč človek, ki ga boli še tako majhno moralno nesoglasje v človeški osebnosti. Šnuderl v svojih delih, ki povečini zajemajo iz meščanske sredine, ni socialni kritik in tudi nima podobnih pretenzij. Je samo duhovit, a hladen psiholog, ki mu analizo marsikdaj pokvari potreba po »globokih« in liričnih scenah.

Prav za prav je čudno, da slovenska literatska družba, ki krije v sebi mnogo hvaležnega materiala za lepo komedijo, po Cankarju skoroda ni navdahnila nobenega satirika. Koliko sijajne snovi za satiro in humor! Zato se mi zdi, da je Vladimir Bartol nemalo pogrešil, ko je skušal iz svojega Lopeza napraviti tragedijo silne osebnosti, ki propade v boju z manjvredno in pokvarjeno družčino raznih žurnalistov, pesnikov, uradnikov, literatov. Material se mu je uprl sam, kajti namesto tragedije je nastala farsa. Če pomislim nazaj na ljubljansko predstavo Lopeza, se mi najprej pojavijo v spominu karikirane, priskutne figure literatov in šele nato nekoliko pustolovski in v svoji sredini prav zaradi tega prikupni pojavi Lopeza in njegovega tovariša Hasdrubala, ki naredita tak neznanški kraval med baskovskimi literati. Nekaj cyranojevskega, nekaj donkihotskega in nekaj »gangstrsko« patetičnega je v tem Lopezu, ki s tako podjetnimi zamahi razburi pritlikavo družbo okoli sebe. Vse preočitna pa je avtorjeva tendenca, da bi iz njega napravil velikana, ki je zašel med liliputance. Prav zaradi tega, ker avtor nekoliko prehudo napihuje njegovo veličino, je Lopez nekoliko komičen in njegove tragedije ne moremo preresno doživeti. Docela drugače bi učinkovalo, da je ostal Lopez to, kar je, mislim pošten, polnokrven, brihten pustolovec sredi anemične, papirnate in svetohlinske kavarniške družbe. Da je tej družčini pošteno zagodel, jo razkrinkal, osmešil in nato odšel, kakor na primer Hlestakov zagode podeželskim birokratom, bi mnogo bolje opravil svoje poslanstvo. Čemu pasti kot tragična žrtev tako klavnih in manjvrednih nasprotnikov? Tudi ta drama je v marsičem vihar v kozarcu, v katerem vsaka tragika dobiva sama po sebi komičen videz. Dejanje je namenoma postavljeno v svet, ki nam je malce eksotičen, čeprav po svoji miniaturnosti nekoliko podoben našim razmeram. Tudi s svojo edino dramo se je Bartol umaknil v nekoliko eksotičen milje, v kakršnem se povečini odigrava tudi njegova proza. Kot drama Lopez ne pomeni kdovekaj, pač pa je simpatičen kot obračun z moralo ljudi, ki si lastijo monopol nad slovensko kulturo.

Tudi Milan Skrbinšek, režiser in igralec, se je s svojo dramo Labirint pomudil med umetniškimi krogi. Njegov Labirint (1931) razkriva osebno tragiko igralcev za kulisami. Osnova mu je erotičen konflikt trikota: moža, žene, ljubimca. Vlado, pisatelj in igralec, sumi, da ga Breda vara s prijateljem Mirkom, režiserjem in v svoji slutnji napiše enodejanko, v kateri je razkrita problematika njihovega razmerja. Slikar, ki ga žena vara, naj bi končno ustrelil svojega tekmeča. V tej enodejanki morajo nastopiti vsi trije. Vendar zadnji dan pred premiero pregovori Breda svojega moža, da spremeni konec: varani slikar ne strelja, marveč se odpove ženi in odide. Breda namreč slutí, da bi Vlado v svoji strastni ljubosumnosti mogel na odru ustreliti njenega ljubimca. Vlado pa se vendar tako uživi v igro, da na odru potegne samokres, a v zadnjem hipu mu zmanjka moči. Zruši se in pred publiko, ki ničesar ne opazi, plane v krčevit, obupen jok. Drama se zaključi tako, da Vlado v težki noči, ki jo preblodi v okolici mesta, resignira in odide v spoznanju, da je tisti, ki v podobni situaciji seže po nasilju, sebičen in slab. Prav v tej noči po premieri pa spozna svojo krivdo tudi Mirko in sklene, da se umakne. Breda ostane sama s svojo bolečino. Ko vidi odhajati moža v globoki resignaciji, se zgane v njej ljubezen, toda prepozno. Vlado je našel pot iz labirinta strasti: med smrtjo, nasiljem in resignacijo se je odločil za poslednjo. V tem je tudi bistvo in etos Skrbinškove drame, ki sicer razodeva več poznanja odrske tehnike kot psihologije. Zlasti moti značaj Mirka, o katerem do zadnjega dvomimo, ali je hinavec ali poštenjak. Končno se moraš odločiti za svetohlinstvo, kajti način, kako zavija v zadnjem dejanju svojo naveličanost v plašč kreposti, se da imenovati le s tem imenom. Brede se hoče otresti in jo obenem prepričuje, da se ji odpoveduje iz velikodušja. Ta neskladnost v njegovem značaju — avtor je gotovo hotel prikazati Mirka kot nesebičen karakter — jemlje zaključku drame njeno etično resnobo in učinkovitost. Skrbinškov dialog je realističen, dramatičen, brez pretiranosti, pa tudi brez večje prefinjenosti in globine. Labirint, ki je menda ob dramatizaciji Hlapca Jerneja njegov edini večji poskus v dramatikii,

je nedvomno eno izmed del, ki na vsak način zaslužijo pozornost naše gledališke uprave. Zato je kaj čudno, da tega dela ni dalo na repertoar ljubljansko gledališče, čeprav ga je napisal njegov dolgoletni režiser in igravec. Iskati je moral razumevanja pri Šentjakobskem odru in mariborskem gledališču.

Prav na kratko naj omenim eksperimente Rudolfa Golouha, ki jih je deloma imelo na repertoarju mariborsko gledališče. Ti poskusi (Križa, Od zore do mraka, Komedijska sedanjost) so na zunaj nekoliko čudaškega značaja, sicer pa kažejo dokaj domiselnega duha s precej razvitim čutom za satirično grotesko, vendar so docela nedramatski in neteatrski. Zanimivi so kot svojevrsten odmev povojnega avantgardističnega, eksperimentatorskega gledališča, ki je napovedalo »totalitarno« vojno vsem tradicijam. Tudi v Golouhovi groteski nastopajo živali kot karikature človeških slabosti. Gozdno občestvo se upre levjemu režimu in postavi na vlado dolgouhega Osla. Nekoliko zmedena in čudaška satira na moderno demokracijo. V Groteski sedanjosti je poskušal karikirati in osmešiti nesmiselnost in abotnost sodobne diplomacije, ki ji primanjkuje življenjskega smisla in se izživlja v samih frazah, medtem ko ljudje umirajo od lakote. A tudi v tej groteski je upodobil množico kot čredo lačnih in neumnih živali. Bolje bi Golouh uspel, če bi iz snovi, ki jo je imel v rokah, napravil literarne satire. Zelo kvari njegove poizkuse precej pomanjkljivo znanje jezika. Ko sem jih prebiral, sem se čudil, da jih gledališče v Mariboru ni vsaj nekoliko jezikovno izboljšalo.

Prav tako naj se le na kratko pomudim ob Gustava Šilih Kaverni, ki ji daje ozadje in osnovo tragika v vojni izmučenega in bičanega rodu. Boris, doktor prava, se je vrnil na dom svoje zaročenke sicer telesno zdrav, a duševno do kraja razrvan. Za sabo ima grozen zločin nad življenjem tovariša, ki mu je nevede zapeljal dekle. Do sem je dejanje docela v redu in tudi osebe ravna jo prepričevalno. Vrsta zelo nemogočih situacij in prizorov pa se začne s prihodom samo dozdevno mrtvega tekmeča, ki terja dekle zase in išče »krvave osvete«. Prav po nepotrebnem obesi avtor Invalidu, ki je edina priča dogodka v kaverni, vlogo strašnega vampirskega demona, ki bogvedi zakaj zavratno napade tekmeča, svojega bivšega poveljnika Borisa in pri tem napadu najde svojo smrt. Avtor je hotel prikazati svoje osebe kot zrele ljudi, ki so prišli preko trpljenja do spoznanja, zato tembolj moti včasih že kar prcstaško medsebojno obračunavanje. Zato nas tudi konec v nekakšnem čehovljevskega nastrojenju, v katerem naj bi se nasprotja izgledila s samospoznanjem, življenjsko modrostjo in odpovedjo, ne more prepričati. Drami se pozna, da jo je napisalo pero psihologa - teoretika, ki si ne more kaj, da ne bi vnašal kompliciranost in zagonetnost v razmerja, ki vsega tega ne poznajo. Zaradi tega je razmerje med glavnimi osebami, zlasti Marije do obeh rivalov, neverjetno, malo razumljivo in neresnično. Mnogo teorije, pa premalo prirodnega čuta za človeka in vse, kar je človeško. Naturalizem prehaja v romantizem velikih strasti, kar je v naši dramatikii običajno; neprijetno nastrojenje pa vsaj nekoliko blaži lep jezik, ki ni brez literarne kulture in okusa.

Najbolj eterična, abstraktna in od življenja odmaknjena drama med vsemi obravnavanimi pa je nedvomno Učlovečenje, »misterij življenja«, ki ga je napisal Radivoj Rehar. Opomba pravi, da je čas, v katerem se misterij dogaja: preteklost, sedanjost, bodočnost, in kraj: naša zemlja. V čem vidi avtor »misterij življenja« in kaj naj bi bilo »učlovečenje«, sicer ni prav jasno, a skozi težko zaveso besed zaslu tiš, da je ta misterij v večnem obnavljanju življenja in v skrivnostnem, medsebojnem dopolnjevanju Moža in Žene. Dialog je vzvišen, nestvaren, ritualen in kaj rad zdrsn e v smešnost in banalnost. Samo primer. Ona: Vrani so črni. On: Ne boj se črnine. Ona: Vrani so gladni. On: Ne boj se kljunov. In tako dalje. Skratka: besede, poziranje, nesmisel. Tako je vselej, kadar hočeš iz nič a ustvariti nekaj strašno velikega, nadčasnega in vzvišenega.

Prostor mi žal ne da, da bi se podrobneje ukvarjal z nekaterimi poskusi malomeščanske komedije, ki so jih napisali po večini avtorji, obravnavani v poglavju o kmečki drami. Malomeščan je bil že od nekda j hvaležen predmet smeha in humorja, v vsej njegovi miselnosti in življenju je toliko klavnega in okorelega,

toliko osmešenja vrednega, da je imel komediograf vedno dovolj snovi za najrazličnejše kombinacije. Omenil sem že, da se je komedija pri nas skoraj dosledno izrodila bodisi v farso, bodisi v bojestno, malo duhovito, resnobno satiro — brez espritu in komedijskega fluida, vedrine. Kakor na vsem našem humorju leži tudi na njej nekaj senilnosti podobnega. Bojestna je bila v bistvu tudi Cankarjeva satira, ki jo je reševal samo izreden Cankarjev genij.

Obiščimo najprej Golievo Kulturno prireditev v Črni mlaki (1933), ki jo je s hrupnim uspehom vprizarjalo ljubljansko gledališče. Publika so zabavali spretno karikirani podeželski rodoljubi in situacijska komika, na kateri vsa komedija temelji. Dejanje je zgrajeno na starem triku zamenjave oseb: uboga ruska emigranta — capina, izmakneta pri kopanju obleko nemškemu profesorju in njegovemu asistentu, ki ju je povabila Črna, da bi s svojo »znanstveno« prisotnostjo dvignila sijaj njene »kulturne prireditve«. Površni rodoljubi seveda zamenjajo emigranta z nemškima prirodoslovcema in sproži se, kakor je v takih komedijah običajno, zdaj bolj zdaj manj duhovita komična groteska, ki ji ne manjka humorja. Nazadnje se odpro Črnomlačanom oči, a navdušenje nemškega znanstvenika za »globoko rusko dušo« zasuka konec tako, da se uboga emigranta imenitno izvlečeta iz zadrege. Iz komedije se nekoliko preočito oglašata nekakšen kavarniški, cvičkarski humor, ki ga na drugi strani večkrat preglasi znana rusko-stepska-kabaretna romantika, nad katero se otožno razliva s cigaretinim dimom in šampanjcem prepojena melodija: Oči čarnija... Mislim, da Golia ni imel prevelikih pretenzij s svojo Kulturno prireditvijo. Komad za publiko, ki ga je napisal bolj direktor drame kot dramatik.

Iz podobnega okolja kot Golieva komedija je zajeto tudi Vombegarjevo Zlato tele (1934). Ozadje ji daje umazana špekulacija s človeškimi življenji, ki so jo uganjali razni zavarovalni agenti in odborniki nesolidnih zavodov za posmrtninsko zavarovanje, osnovanih na nerealni kalkulaciji namesto na potrebnem kapitalu. Podeželski magnat, kavarnar in posestnik Jeras, ki za visoke vsote zavaruje docela tuje ljudi in samo pričakuje, da bi umrli v pravem roku, dobi nazadnje svoje plačilo: zavarovalnice oblast razpusti in tako propadejo vse njegove špekulacije. Med Jerasovimi zavarovanci je tudi njegov daljni sorodnik Šimen, ki je bolan in skrahiran prišel pod njegovo streho, pa si nazadnje tako temeljito opomore, da odvede gospodu dobrotniku celo hčer iz hiše. — Snov je gotovo zelo vabljiva za komediografa, samo da bi morala biti prežeta z globljo ironijo, s shawovskim sarkazmom, ki bi korak za korakom odkrival žalostno zabavno nasprotje med privatno moralo in javnim svetohlinstvom.

Prav zabavno in spretno je napisana komedija Igralca in režiserja Frana Lipaha Glavni dobitek (1935). Skromna profesorska družina zadene milijon na loteriji. Seveda se pokažejo učinki bogastva že prvi dan: zbeganost, smešen napuh, veliki načrti. Kontrast je prav drastičen in zabaven. A nazadnje se izkaže, da je bila vse skupaj le kruta pomota v številki. Življenje omahne nazaj v stare kolesnice, veliki načrti se razblinijo kot megla, profesorjeva boljša polovica, ki se je z milijonarske vrtoglave višine začela zmrdovali nad življenjem pod seboj, je postala spet normalna gospodinja s polno glavo vsakdanjih skrbi in težav. Morala: nekatere ljudi bogastvo napravi smešne in za življenje nesposobne, nemoralne. Lipah, ki je na odru ustvaril marsikatero do solz zabavno figuro, razodeva tudi v svoji komediji mnogo smisla za karakterno komiko. Škoda, da razen Glavnega dobitka in eksotične enodejanke Cvetje bajam ni pustil za seboj še kakšnega dramskega dela.

Komedijo ljubezenskega trikota (Partija šaha) je skušal napisati pisatelj France Bevk, ki sem prav tako govoril o njem v poglavju o kmečki drami. Edo Gale, nesoliden, pustolovski značaj, je rešil svojemu prijatelju Petru Drenu življenje in si sedaj na podlagi tega dejstva izposoja od njega denar, obenem pa zalezuje njegovo ženo, ki se v resnici nekaj časa vdaja njegovi zgovorni amoralni. Dren nazadnje po svoje obračuna z zapeljivcem: Gale, ki mora vrniti v blagajno poneverjeni denar, terja posojilo najprej pri njem, nato pri njegovi ženi

pod pretvezo samomora. Žena v svoji naivnosti verjame njegovim grožnjam in poskuša posredovati pri ljubosumnem možu. In zgodi se nesreča. Mož ju najde ponoči v stanovanju sama. Zapeljivca povabi na partijo šaha. Kdor izgubi, izgubi tudi življenje. Premagan je Gale in Dren izproži v do kraja uničenega zapeljivca samokres — s slepim nabojem. Nato ga kot pritepenega kužka zapodi iz hiše. — Zgodba je dobra, napisana je spretno in rutinirano, toda o resnični komediji ni govora. Intriga, podobna intrigam renesančnih novel, samo, da je tu osramočen ne mož, temveč zapeljivec, je postavljena v ozračje, iz katerega bi se vsak trenutek lahko izcimila prava družinska tragedija. Nobenega humorja, nobene vedrine, komedijske lahkotnosti — optimističen in komičen pa je samo konec, ki sledi groteskno grozotni sceni s partijo šaha.

Dočim je večina doslej obravnavanih avtorjev pisala drame in komedije bolj amatersko, ne da bi globlje prodrla v skrivnosti dramatske in teatarske tehnike — med njimi največ prozaikov, lirikov, igralcev, ki so mimogrede »uskočili« tudi v dramo, bodisi iz firbca bodisi iz resnične potrebe izpovedati v dramatski formi svojo idejo — je Bratko Kreft, znani avtor Celjskih grofov, Velike puntarije, Malomeščanov, o katerih mi je govoriti na tem mestu, dramatik posvetil svoj talent in svoje življenje. Kreft je teatarski človek, režiser, dramatik, teoretik, ki je napisal disertacijo o Puškinu in Shakespearu. Dramatika mu ni zabava in oddih, temveč poklic in življenje. S svojimi dramami je med prvimi za Cankarjem prodrl na tuje, srbske, hrvaške, češke odre in imel tudi v tujini priznanje in uspeh. Doma je eden izmed peščice avtorjev, ki jim dela ne obleže po prvi vprizoritvi v zaprašenih gledaliških arhivih, temveč se še vedno znova pojavljajo na oficialnih ali diletantskih odrih. Vsaka Kreftova drama je, kar prav tako ni običajno pri nas, plod dolgega, predanega študija. Celjskim grofom in Veliki puntariji je napisal zgodovinska uvoda, ki sta prisilila zgodovinarje, da so o njiju polemizirali. In če smo objektivni, moramo priznati, da se je s Kreftom izvršila majhna revolucija v razvoju naše drame: po njem bosta imela diletantizem in amaterstvo težje delo. Zahteve, ki jih stavlja tehnika drame, so se dvignile. — Osnova Kreftove dramatike je socialna kritika, zato je tudi njegov pogled usmerjen ne na posameznika, temveč na kolektiv. Tudi njegova zgodovinska drama je v bistvu kritika sodobnosti in prispodoba nesoglasij in paradoksov v moderni družbi. V tem pogledu je učenec Shawa, le da je v njem mnogo manj grenkega cinizma in precej več vere v človeka in napredek. Tudi Krefta je doletela usoda marsikaterega dramatika, ki je imel ljudem kaj povedati. Njegova najnovejša drama, ki ni smela na domače odre, je doživela premiero na tujem. Kreftove drame so drame kolektivov, njihova zgradba ni osredotočena ob glavni osebi, njihova kritika ni naperjena na posameznika kot takega, temveč na predstavnika neke družbene kaste, razreda. Z drugimi besedami: Kreftu ne gre za izolirane, od splošnega dogajanja odmaknjene tragedije, posameznik mu pomeni samo toliko, kolikor v sebi vtelesa in ponazarja karakteristično miselnost nekega razreda. Gre torej za to, da vsemu, kar je karakteristično, simbolično, daš dovolj prostora za svoboden razmah, za polno uveljavljanje, da individualnosti ne zadušiš, temveč jo dvigneš in prikažeš v čim vidnejši resničnosti. Morda je taka kolektivistična drama, v kateri naj bo mesta tako za splošno kot za individualno, za dramatika najtrši oreh: kajti najraje se zgodi, da kolektivistična tendenca zastre individualnost posameznih oseb. In kako je rešil Kreft ta težki problem? Njegove scene so izdelane izredno racionalno, po strogem, preciznem načrtu, ki pa osebam, ki naj bi predstavljale v sebi karakteristične poteze neke družbe, ki naj bi potemtakem rasle v tipičnost in simbol, ne daje zmerom dovolj »življenjskega prostora«, dovolj prilike za vsestransko uveljavljanje. Tehnična disciplina, večkrat zaslužni polet fantaziji in da se je včasih bolje prepustiti instinktu kot teoriji.

Mnogo manj abstraktne in manj nesvobodne osebe kot v zgodovinskih dramah nastopajo v Kreftovih Malomeščanih (Lj. nar. gledališče 1934-35), ki so imeli sprva bolj drastičen naslov Kreature, ki bolj izraža sarkazem, ki ga je obilo v tej

komediji. Zdi se mi, da je v srbohrvaškem prevodu ostal prvoten naslov. Oglejmo si, kakšna je ta najbrezobzirnejša in najbolj pesimistična obsodba vsega tistega, kar imenujemo duh slovenskega malomeščanstva. Svetovna vojna, Ljubljana, Črni bajer, nad ljudmi môra avstroogrške policije in soldateske. Težka situacija, v kakršnih se najboljše preizkuša snov, iz katere je zgrajen človeški značaj. Pritisk, pod katerim propadeš, ali postaneš močnejši in boljši. Rezultat tega pritiska je za slovenske malomeščane, ki nastopajo v komediji, porazen. Z vso jasnostjo pokažejo, da časom, v katerih žive, niso dorasli. Sebičnost, zahrbtnost, strahopetnost in podlost se uveljavijo v vsej svoji žalostno klavrni resničnosti. Edini svetel, pozitiven človek, glasnik revolucionarne mladine, ki je začutila usodno uro in sklenila tvegati življenje za svobodo, se sploh ne prikaže na odru, čeprav se okoli njega vrti vsa ta »vesela slovenska legenda«. Kompletna družba, ki se zbira okoli odvetnika Kostanjška, družčina zbeganih, bojazljivih rodoljubov cankarjevske sorte, izda študenta Ivana, ki je ob izbruhu vojne javno izrazil zadovoljstvo z besedami: Gut weg! Ivana vtakne soldateska v vojaško suktnjo, da ga pošlje v gotovo smrt. Sedaj se začne tragikomična, resnično tipična slovenska legenda šele prav razvijati. Da bi se oddolžila nesrečnemu idealistu, mu ta družčina priredi lepo odhodnico za težko pot. Toda Ivana na odhodnico ni. Namesto, da bi prišel, pošlje sporočilo, da ga je nekdo med njimi ovadil. Seveda se sedaj začne scene svetohlinskih obrazov, ogorčenja, pomilovanja in sumničenja, a nerodni, kakor so, se ti malomeščani kaj kmalu izdajo drug za drugim: Kostanjšek se je hotel iznebiti tekmeča pri Bredi in ga je ovadil. Breda ni mogla prenašati očitajočih pogledov Ivanovih, ker ga je zaradi denarja pustila, in ga je ovadila. Kadet Sevnik je bil ljubosumen in ga je ovadil. Politični uradnik ga je ovadil iz debelega strahu. In tako zapovrstjo vsi ostali, vsak iz posebnih razlogov. Ko te kreature stoje tako razgaljene druga pred drugo, se jih polasti sramežljiv kes. Nesrečnežu je treba pomagati! Vsakdo naj stori, kar je v njegovih močeh. In odpravijo se »intervenirat«, a legenda bi ne bila legenda, če se ne bi ponavljal stari, zanimivi motiv. Vsi so šli, da bi mu pomagali in vsi so ga spet izdali. Šli so, da bi vzbudili videz poštenjakov, toda ko jih ni videl nobeden več, so se rajši potuhnil in poskrili, kot da bi šli izpostavljat svojo kožo za nespametnega idealista. Drug se je zanašal na drugega in ko se spet snidejo, samo kimajo z glavami in govore o neuspehih. Medtem pa je revolucionar Ivan sam našel izhod: komedijo s poslovnim večerom je izkoristil in izginil čez mejo, da se na strani bratske vojske bori za svobodo. Konec je revizorski: oblast je obsodila Ivanove prijatelje, da so s svojo odhodnico pomagali Ivanu čez mejo. Zadnji prizor kaže to družčino, kako oleseni pred cesarsko kraljevo avtoriteto, ki prihaja mednje v podobi policijskega komisarja. Čeprav je komedija zasnovana na nekoliko abstraktni hipotezi, da je namreč slovenski malomeščan ne samo strahopetec, šleva, marveč tudi ovaduh — hipoteza, ki ji bo marsikdo očital črnogledost in pristranost — je v bistvu resnična in izpodbudna podoba naše sramote. Dialog je za tako artistično zgrajeno komedijo skoro nekoliko pretežak. Da je v njem več humorja in manj sarkazma, več vedrine in manj pesimizma, bi bržkone na gledalca močnejše učinkovala. Da je v njem več pomilovanja, odpuščanja in manj obsodbe, bi bila bržkone bolj prikupna, bliže modrosti, ki pravi, da je vse razumeti isto, kot vse odpustiti. Nazadnje menda ni bilo komediografa, ki ne bi bil prav na tihem, tam na dnu srca, hvaležen slabemu, ker je slab, smešnemu, da je smešen, okorelemu, da je okorel. Hvaležnost spovednika grešnemu, sodnika sojenemu, tragika nesrečnemu je resnica, o kateri mi med drugim govori tudi Kreftova »vesela slovenska legenda«. Zato je v resnem obrazu, ki ga včasih pokaže komediograf, v njegovi pozi obsojajočega vedno vsaj malce hinavščine. Odkrit je samo smeh, razbrzdan smeh nad bedastim in okorelim. Najboljša je komedija, ki ji je osmešenje okorelega najvišji zakon in nima v sebi nobenih drugih smotrov in tendenc. Najhujši sovražnik komedije pa je moralna pridiga brez ironije in humorja — tej se je Kreft spretno izognil s tem, da je edino pozitivno osebo pustil za kulisami, odkoder obsoja s svojim molkom. Poslužil pa se je drugega trika, ki so ga poznali

menda vsi dobri komediografi: dal je, da včasih spregovore svetohlinci odkrito, strahopetci pogumno, podleži pošteno, bedaki pametno. Kontrast je vedno zabavna stvar in zato tega paradoksa, ki ni nikjer utemeljen v psihologiji, komediografu ne moremo zameriti. Če pogledamo Kreftovo komedijo iz perspektive naše povojne drame, ji moramo priznati, da presega njen nivo tako po formi kot po doseženem idejnem smotru. Aktualna bo brez dvoma, dokler bo aktualna morala, ki si v njej ogleduje svoj obraz.

Med avtorje izrazito socialne tendence in socialne kritike se uvršča Jože Kranjc, ki je imel doslej največ zunanjega uspeha s svojim Direktorjem Čampo, čeprav je napisal dve dramatski deli (Katakombe, Detektiv Megla), ki Čampo vsekakor po kvaliteti presemeta. Ker sem že pri komediji in komediografiji, se najprej pomudim ob Detektivu Megli, ki ga je 1936. leta izdala, kakor tudi Lipahov Glavni dobitnik in Vombergerjevo Zlato tele, založba »Drama«. Tudi Detektiv Megla je zgrajen na starem triku zamenjave oseb, podobno kot Gogoljev Revizor, čigar vpliv je viden tudi v drugem pogledu. Zamenjava je namreč samo sredstvo, da se razkrijejo slabosti nastopajočih oseb. Toda oglejmo si stvar od blizu. Kompletan občinski odbor sabočevske občine, ki ga sestavljajo razni predstavniki podeželskih mogočnikov od premožnih posestnikov, industrialcev do trgovcev in učiteljev. To gospodo, ki je močno »državotvorna« in neomajno zvesta režimu, vznemiri sporočilo, da se mudi v njihovem kraju protidržaven element, ki ga je treba zgrabiti in zapreti. Komedija se namreč odigrava v časih, ko je bil vsakdo, ki se ni strinjal z vladajočim režimom, proglašen za protidržavnega. Istočasno s tem nevarnim človekom pride v sabočevsko občino tudi detektiv, ki hoče s svojo ženo skrivaj zgrabiti zločinca, sebi pa zasluge in odlikovanje. Gospodje odborniki seveda zamenjajo detektiva in opozicionalca Jerneja, ki se skrivaj ženi pri županovi hčerki, detektiva vtaknejo v luknjo, Jerneju pa zahrbtno razkrivajo tuje grehe, da bi tako zavarovali sebe. Jernej jim seveda zagode po hlestakovsko: županu odpelje hčer in mu pusti pismo, v katerem izda, kdo prav za prav je. Medtem pa se stvar obrne na glavo: vlada je padla, opozicija prevzame oblast. Jerneju se obeta, da postane iz preganjanca vplivna oseba. Župan, ki je še pravkar stal osramočen pred publiko, si čudovito naglo opomore: zunaj vpije navdušena množica, on pa se potrka na prsa: »Ali jih slišite, kako kličejo ‚živijo‘? Kaj? Ali veste, kaj se to pravi? To se pravi: Jernej, naš Jernej ima zdaj besedo. Da in v novo stranko se vpišem.« V komediji je mnogo vedrega humorja, dialog je groteskno satiričen, situacije večkrat burleskne. Mnogokrat se dejanje sprevrže v pravo burko in gospodje odborniki v prave pajace. A v splošnem je komedija, ki jo je avtor opremil z dokaj duhovitim prologom in epilogom, prav posrečeno delce, ki bi ga rad videl v interpretaciji naših vodilnih gledališč. Precej zaostaja za to malo poznano komedijo znani Direktor Čampa (L. gl. 1935/36). Kakor Bartol, bi tudi Kranjc bolje ukrenil, da je postavil Čampo v komedijo. Gimnazijski direktor Čampa ni samo mrzel birokrat, temveč tudi kapitalist velike sorte, zapeljivec, umazanec in zelo popoln podlež. Skratka vampir z najhujšimi vampirskimi lastnostmi. V njem je zbrano vse, kar je najti grdega in negativnega v tako imenovani buržujski družbi. Po svoji »črno-beli« metodi je avtor tej temni strani postavil nasproti tudi svetlo stran: suplenta Križaja; in v njem je zbrano vse, kar je dobrega v tako imenovani progresivni mladini. Križaja veže velika ljubezen z revno, simpatično revolucionarko dijakinjo. Kakšen je konflikt, ki sledi iz tega, ni težko uganiti. Vrstijo se prelskave, konference, zasliševanja, sentimentalne scene s staro profesorico, ki je kdove zakaj vse svoje žive dni zaljubljena v nečloveško Čampovo kreaturo, Križajevi izbruhi in pridige, ki so sicer iskrene, a v danih okoliščinah smešne in neverjetne. Najčistejša psevdosocialna literatura, ki jo je svoje dni najbolj obsojal Maksim Gorki, češ da ne zna ustvariti živega človeka, ker je aprioristična, teoretična in človeku krivična. Tendence, ki grobo na ves glas kriči iz dela, nihče več ne posluša. Vendar je v komediji nekaj scen — profesorske figure! — ki pričajo bolj o Kranjčevem talentu za komedijo kot za družabno realistično dramo, kar je menda hotel napraviti iz svojega Čampe. Tudi

beograjska napredna kritika je Čampo zavrnila zaradi preglasne tendencioznosti, ki jemlje osebam vso njihovo resničnost in prepričevalnost.

Precej bliže socialnemu psihološkemu realizmu je Ivo Brnčić s svojim dramatskim prvencem *Med štirimi stenami* (Lj. n. gled. 1936-36), ki so ga igrali tudi v Osijeku. O drami sem obširneje razpravljal v LZ ob njeni krstni predstavi, zato se na tem mestu ne bom podrobneje ukvarjal z njo. Uradniška ljubljanska družina z notranjimi nasprotji, ki so do neke mere tipična za našo povojno malo-meščansko družino sploh. Oče, tiran, ki do vratu pogreznjen v predsodke svoje odmirajoče dobe nikoli ni razumel in poskušal razumeti težnje svojih otrok, ki jih s svojim ravnanjem ugonablja in odvrča od doma. Na drugi strani njegov sin Andrej, predstavnik vseh tistih mladih upornikov, ki so morali likvidirati z domom, če so hoteli razviti svoje sile in doseči svoj smoter. Ta tip rezonerja in revolucionarja — ki je posebna varianta glembajevskega Leona — je stalno ponavljajoča se figura v naših mlajših dramah. Ob teh dveh nasprotjih se giblje tretja oseba, mlajši Galetov sin, predstavnik nevrastenične mladine, ki se ne more izkupati iz svoje pubertete in si v težkih notranjih krizah pošilja kroglo v glavo. Tudi Pavel si požene kroglo skozi oči. Brnčić je podlegel napaki, ki ji menda podleže vsak začetnik: bil je krivičen svojim osebam. Gale je prenasilen in preneumen v svojem družinskem tiranstvu, Andrej preveč hladen, preveč razumnjaški rezoner, Pavel prehud histerik. Hoteč idejo čim bolj poudariti, je pretiraval v kontrastih. Kljub tem napakam, kljub glembajevščini, ki je ne gre prenašati v uradniški ljubljanski milje iz patricijskega, bankirskega Zagreba, kljub mladostno pretencioznemu dialogu, je Brnčićev prvenec eden izmed najbolj resnih poskusov, dramatizirati problematiko sodobne meščanske rodbine.

Še več Krleže je v drami *Rafaela Ferrari* in njena Marija, ki jo je napisal Jože Borko in jo s svojo igralsko skupino (menda Slovenska scena) igral po manjših slovenskih mestih in trgih. Za podobno gostovanje drama prav za prav ni bila najbolj primerna, če pomislimo, da je zajeta iz okolja, ki je tuje ne samo naši provinci, temveč slovenskemu življenju sploh. Tudi v družbo *Rafaele Ferrari* in njene Marije — ime samo govori o tem, da je hotel vnesti v dramo nekaj svetskega, izrednega — pride mlad revolucionar, ki sodi, da s svojimi tiradami opravlja pomembno delo. Vihar v kozarcu. Zanimivo je, da marsikdo zamenjuje dekadentnost in kompliciranost z umetniško globino. In še nekaj. S tem, da vnaša v naše okolje nekakšno svetsko dekadentno nastrojenje in patino, še nisi premagal slovenske provincialnosti. In če že čutiš, da ti je dekadentnost osebno blizu, potem najdeš tudi v našem realnem življenju mnogo tipično slovensko dekadentnega, ki ni prav nič manj zanimivo in kar kliče po kritiku in oblikovalcu.

Prav inteligentno in zanimivo je napisan dramatski prvenec *Stanka Cajnkarkarja*, ki je duhovnik in tudi v svoji drami obravnava konflikte, ki jih v sodobnem verniku povzroča prepad med Cerkvijo in modernim svetom, med dogmo in svobodo. Ali je most med temi nasprotnimi bregovi? Vsa Cajnkarjeva drama *Potopljeni svet* je iskanje tega nevidnega mostu. Dr. Pavel Velnar, profesor teologije, odpade od cerkve, ko spozna, da je med njo in krščanstvom na eni in krščanstvom in svobodo na drugi strani nepremostljiv prepad, ko spozna, da stoji cerkev na strani močnih in bogatih, in da mu duhovniški poklic zapira pot do življenja in ljubezni. Toda nazadnje spozna, da je bilo njegovo »spoznanje« neresnično in zmotno. V švicarskem letovišču se je seznanil s filmsko igralko, ki mu je do kraja obudila hrepenenje po življenju in ljubezni. Docela je likvidiral in se vdal novemu življenju. Toda v tujini, kjer živi s svojo bogato ženo, ki začne kmalu iskati novih ljubezenskih doživetij, nazadnje zasluti svojo usodno zmoto. Iz domovine pride vest, da je škof Ciril, s katerim sta se razšla nekoč zaradi nasprotnega pojmovanja socialnih dolžnosti cerkve in njenih predstavnikov, izvedel ves njegov socialni program: postavil se je odkrito na stran proletariata in začel s skromnim apostolskim življenjem brez cerkvenega sijaja in bogastva. Do konca obudi njegovo »potopljeno krščanstvo« globoko religiozna, svetniška Klara Vigny. Zaslutila je v njem »potopljeni svet«, ki so ga leta preplavila, a ne toliko, da se ne



bi od časa do časa pokazali njegovi obrisi, da se ne bi od časa do časa zaslišalo iz njega zvonjenje kakor iz potopljene Vinete. »Če so zvonovi, je tudi križ. Ali je tudi to resnično?« vprašuje Velnar. »Tudi«, odgovarja Klara Vingy s sugestivnim, svetniškim glasom. »Velik, ogromen križ leži pokopan v globinah vaše duše. Nanj je razpet Kristus in trpi za vas, da vas reši.« V Velnarju torej krščanstvo ni umrlo, živelo je podzavestno naprej, čeprav je razumsko likvidiral z njim. Kar moti naš dr. Velnarju, je dejstvo, da se je po odpadu docela zaveroval v namišljeno idiliko družine in ni očitvidno niti poskušal, da bi na porušenem svetu svojega katolicizma zgradil nov, pozitiven nazor o življenju. In to bi bilo pri filozofsko tako razgibanem duhu bolj razumljivo, kakor duhovna lenobnost in pubertetna zaverovanost v nezvesto ženo. Dejanja prav za prav v drami ni, kar jo rešuje, je izredno fin in pronicav dialog, ki mu ne manjka globine, izrazne jasnosti in celo virtuoznosti. Zanimiv zaradi svoje iskrenosti je Velnarjev razgovor z monsig. Cirilom, preden se poslovi od duhovniškega stanu in cerkve. Da je tudi drugod govoril iz Cajnkarja bolj umetnik in filozof in nekoliko manj teolog, bi drama na svoji pomembnosti in kvaliteti precej pridobila.

S tem zaključujem pregled naše povojne meščanske drame. Mogoče sem to ali ono dramo, ki je bila v teh letih igrana kjer koli na Slovenskem, izpustil. Tako na primer najnovejšo meščansko dramo zelo plodovitega in vztrajnega Ivana Mraka »Stari Rimljan«, ki pa je žal nisem imel prilike videti in bom govoril o njej in Mraku o kakšni drugi priliki. — V glavnem, mislim, sem zajel vsa, če ne pomembna, pa vsaj po svoji problematiki zanimiva dela. Včasih sem se zamudil ob avtorju, ki je kvalitativno slabši, dalje, kot bi pričakovali, včasih premalo ob avtorju, ki je pomembnejši. Toda manjša kvaliteta še ne govori za to, da bi v delu ne bilo problemov, o katerih je potrebno govoriti obširneje. Drugo vprašanje: ali je mogoče biti docela objektivni? Vsaka kritika, pa naj se še tako bori za objektivnost, je nazadnje vendarle izraz osebnih doživetij, ki jih ima kritik ob tem ali onem delu, kakor je izraz lastne osebnosti vse, kar človek počenja. S svojo razpravo sem hotel v prvi vrsti opozoriti na snovi, probleme, tematiko, ki jo je naša povojna dramatika obdelovala, obenem pa nekoliko poživiti zanimanje za domačo dramatsko produkcijo, ki je danes precej mrtvo. Hotel pa sem tudi pokazati, kako površno je včasih naš dramatik razumel problematiko našega življenja in kako diletantsko jo je največkrat obdeloval. Brez teoretičnega in kritičnega razpravljanja menda tudi slovenska dramatika ne bo mogla pognati v polnejše življenje, zato je ostra in negativna kritika boljša nego molk.

Opomba: To zadnje poglavje svoje razprave sem moral zaradi prepričlega prostora nekoliko skrócić v primeri z onimi, ki so bila objavljena v prejšnjih številkah.

## MIHAIL JURJEVIČ LERMONTOV

### ŽIVLJENJEPISNA SKICA — MILE KLOPČIČ

Smrt Puškina, ki je bil smrtno zadet v dvoboju leta 1837, je bila hkrati rojstvo pesnika Lermontova, tedaj dva in tridesetletnega korneta v huzarskem polku telesne garde v Peterburgu. V peterburški družbi so se namreč širili prepisi pesmi, naperjene proti ravno tej visoki družbi, češ da je namenoma pognala pesnika v smrt; pesem jih imenuje »rablje svobode, genija in slave, nadute potomce očetov, ki so se proslavili s podlostjo«, prihuljence prestola, za katere ne velja zakon, a ki jih bo kaznovalo nebo. Pesem je napisal Lermontov, mlad oficir, ki je bil med tovariši priljubljen in spoštovan, a v boljših družbah osovražen zaradi svoje strupene ujedljivosti. Razburjenje je bilo veliko; neka dama, kajpada »odlična«, je tak prepis pesmi opremila z naslovom »Poziv k revoluciji« in ga poslala samemu