

TRIJE PREDHODNIKI SODOBNE DRAMATIKE V JUGOSLAVIJI

Filip Kalan

Ta esej je prispevek za razgovore o sodobni gledališki kulturi, ki se jih je v Arrasu med 21. in 24. junijem udeležil Filip Kalan na povabilo pariškega Centre National de la Recherche Scientifique. Francoska verzija Kalanovega eseja izide s podrobno dokumentacijo in z izvlečkom iz diskusije prihodnje leto v zborniku CNRS »Le Théâtre moderne — Oeuvres et Perspectives«.

1

Branislav Nušić, Ivan Cankar, Miroslav Krleža:

Trije avtorji različne narodne pripadnosti, ki so dosegli prvi višek svojega vpliva na gledališki avditorij v letih med obema vojnama in so si navzlic znatnim spremembam v celotni strukturi današnjega sveta ohranili mikavnost žive aktualnosti do takšne mere, da so prešli s pretežno večino svojih odrskih besedil v stalni spored dramskih gledališč v novi Jugoslaviji.

To nesporno dejstvo gledališke vztrajnosti pri treh avtorjih, ki se jim je umetniško delo porajalo v povsem različnih družbenih razmerah treh raznorodnih literarnih rodov, vznemirja danes zavest nekaterih gledaliških raziskovalcev v Jugoslaviji, ki so spoznali, da so zgodovinski pretresi dveh svetovnih vojn preoblikovali vso kulturno dejavnost v tako zamotan kompleks nove družbene problematike, da bi naši neposredni predniki — ljudje iz leta 1900, opremljeni le s krhkim moralnim instrumentom neoromantičnega humanizma — obstali pred tem kompleksom kakor pred nerešljivo uganko. In vendar: ta presenetljiva vztrajnost treh tako različnih gledaliških avtorjev dokazuje pozornemu analitiku, da so marsikatero potezo naše današnje življenjske protislovnosti razvidne dovolj razločno v mentalni sferi in v artističnem izrazu te, kakor se nam pomotoma zdi, že povsem

minule polpreteklosti. V resnici ta polpreteklost komaj mineva: družbeni nemir te dobe odseva v delih teh naših avtorjev tako učinkovito, da spoznamo v tem odsevu vsaj per analogiam nekatere fenomenološke prvine današnje družbene morale.

Ta fenomenologija družbene morale:

Gledališka ponazoritev družbene morale pri treh polpreteklih rodovih, ki so živeli na treh različnih kulturnih in zgodovinskih predelih mnogonarodne dežele, ki pa je takšna geopolitična skupnost, da jo danes imenujemo Jugoslavijo — tako bi lahko opisali skupni imenovalec tiste gledališke aktualnosti, ki jo današnji gledalci priznavajo delom Branislava Nušića, Ivana Cankarja, Miroslava Krleža.

2

Srbski komediograf Branislav Nušić (1864—1938) je gledališki človek v prvotnem pomenu te besede — bister opazovalec človeških navad in razvad, neutrujen improvizator komedijskih situacij, karikaturist iz čistega veselja do zabavnega posnemanja družbenih tipov, poln duhovitih aluzij na nepopolnost sveta in kakor pravi sejmski glumač neizbirčen v rabi komičnih učinkov. Pogosto in po pravici so sodobniki primerjali tega brezskrbnega humorista s komediografi in celo z vaudevillisti polpretekle Francije, tako na primer kritik in zgodovinar srbske literature Jovan Skerlić, ki opisuje Nušičev komediografski dar, navajajoč pri tem *Scriba* in *Courtelina*. Komična nazorost Nušičevih motivov je tolikšna, da vsebuje po navadi že naslov komedije osrednji problem komične situacije ali komičnega značaja, ki ju avtor želi prikazati gledalcem: *Sumljiva oseba* (1887), *Protekcija* (1889), *Narodni poslanec* (1896), *Gospa ministrica* (1929), *Dr.* (1936), *Pokojnik* (1936).

Skupni in bistveni naziv vsem tem komedijskim motivom je vsebovan v naslovu poslednjega Nušičevega dela, ki je ostalo fragment:

Oblast (1938).

To je vodilni agens Nušičevih komičnih figur: oblast za vsako ceno in v kakršni koli obliki, najrajši v nedelikatni obliki donosne sinekure in lagodnega življenja. *Protekcija*, ena izmed prvih Nušičevih iger, ki upodablja srbsko družbo iz dobe pred versaillesko Jugoslavijo, ponazarja že dovolj učinkovito Nušičevo obravnavo komedijske snovi: prikupen mladenič, nosilec naprednih družbenih idej in zagovornik brezpogojne javne morale, vzame iz koristoljublja hčer koruptnega ministra, zoper katerega se je boril z vsem zanosom mla-

deniškega temperamenta. Že sama zgodba te igre spretno obnavlja tisto podjetnost, s katero se Nušičeve komične figure vtihotapljuje v koruptno vzdušje oblasti. Ta podjetnost se da opisati še z drugo besedo: to je moralna, točno, amoralna prilagoditev politični atmosferi vladajoče družbe.

Oblast kot cilj in prilagoditev kot sredstvo za doseg tega cilja — to je stalna tema Nušičeve družbene komedije, ki zasluži v najučinkovitejših primerih naziv tistega žanra, ki ga je evropsko meščanstvo razvilo do popolne virtuoznosti:

Comédie des moeurs.

Med leti 1948 in 1955 se je med beograjskimi uprizoritvi Nušičevih iger in ocenjevalci teh uprizoritev razvila načelna diskusija o tem, kako velja opredeliti značaj teh komedij — ali kot prave satire ali kot preproste manifestacije gledališkega humorja.

Prvi so bodisi z uprizoritvami bodisi z ideološkimi argumenti v javni polemiki zagovarjali stališče, da je humornost Nušičeve komedije samo na površini, v realistični opisnosti družbenih tipov in v lokalnem koloritu privlačnega dialoga, in da je prava vsebina Nušičevih komedijskih situacij v satiri, se pravi, v družbeni kritiki srbskega javnega življenja. Drugi tabor je po pravici ugovarjal tej tezi z argumentom, da je satiričnost Nušičevih situacij samo gledališko ogrodje za zgradbo teh situacij in da je avtorjeva nesporna značilnost v tem, da komedijskega motiva nikoli ne obravnava z neprizanesljivo napadalnostjo pravega satirika, pač pa da jemlje življenje takšno, kakršno je, in ga smeši vselej samo s priljudno govorico prizanesljivega državljana, ki je spoznal nepopoljšljivost družbe in se s to nepopoljšljivostjo sprijaznil.

Mi se pridružujemo tistim, ki ocenjujejo Nušičevo komediografijo predvsem kot gledališko manifestacijo srbskega humorja:

Ta humor, velikopotezen v grotesknem pretiravanju družbenih slabosti, vendar zelo prizanesljiv v moralni oceni teh slabosti, je omogočil neutrudnemu improvizatorju Branislavu Nušiću, da je ustvaril med leti 1887 in 1938 galerijo komičnih figur, ki ji velja priznati naziv prave tipologije srbske družbe iz polpreteklosti — takšne tipologije, ki na odru nikoli ne zataji svojega komičnega učinka.

Z oklepajem v estetski formulaciji tega priznanja:

Da, Branislav Nušić ni satirični ocenjevalec te družbe, pač pa njen neugnani razveseljevalec.

Ivan Cankar (1876—1918), osrednja osebnost slovenske moderne, je ustvaril svoje umetniško delo v povsem drugačnih družbenih okoliščinah kakor Branislav Nušić.

Brezskrbni optimizem Nušičeve komedije izvira do znatne mere iz stopnjevanje narodne samozavesti: v pisateljevi mladosti je bila Srbija še miniaturna kneževina, prava *quantité négligeable* v političnem svetu, v njegovih zrelih letih pa se je ta Srbija razvila že v odločilno silo mnogonarodne jugoslovanske države — te države, ki je bila že ob svojem rojstvu evropski problem.

Umetniško podnebje Cankarjevega dela diha pod znamenjem melanholije:

To delo se je porajalo ob zatonu habsburške monarhije sredi političnih in kulturnih muk, sredi bojev, ki so jih avstrijski Slovani bili za narodno osamosvojitvev. Dunajski fin de siècle opredeljuje ideološki izraz tega dela: anarhični družbeni protest velemestne boeme se presnavlja s političnimi težnjami socialne demokracije v lirični zanos, spočet v neoromantičnem humanizmu.

Ta evropski pisatelj, obremenjen z vsemi prilastki fanatičnega artilista, ki je izoblikoval pretežni predel svojega literarnega dela v lirični prozi, je segel v gledališko območje mimo enega samega začetnega poizkusa samo s šestimi odrskimi besedili: Jakob Ruda (1900), Za narodov blagor (1901), Kralj na Betajnovi (1902), Pohujšanje v dolini Šentflorijanski (1908), Hlapci (1910), Lepa Vida (1912). Ta Cankarjeva dela si pridobivajo čedalje večji odziv v gledališkem avditoriju — za pisateljevega življenja so doživela po krstnih uprizoritvah komaj nekaj ponovitev. Eno od njih — Hlapci — je ostalo neuprizorjeno vse do razsula avstroogrške države zavoljo napadalnosti svoje družbene in politične kritike. Hlapci so drama o moralni krizi male inteligence, ki se je dušila v somraku slovenske kulturne province pod vsemogočno vladavino *ecclesiae militans*, družbeno kritično delo z bridkimi satiričnimi disonancami in s pesniško patino lirične resignacije, napisano že v letu 1910, uprizorjeno šele 1919 in prikazano mednarodni javnosti s polstoletno zamudo v gledališkem festivalu v Parizu 1956.

V nasprotju z nezahtevnim Branislavom Nušićem, ki je skozi vseh petdeset let svoje nebrzdane gledališke improvizacije vztrajal v konvencionalnem območju romantičnega realizma, je Ivan Cankar, lirik po umetniški naravi in polemik v odnosu do družbe, preživel v svojih šestih dramskih delih vse metamorfoze evropskega gledališča med leti

1900—1912 v širokem razponu od Ibsenove kritike družbene morale do psiholoških rahločutnosti Maeterlinckovega simbolizma.

V literarnem podnebjju, ki so ga ustvarile te spodbude sodobnega evropskega gledališča, si je dvojnost Cankarjeve osebnosti ustvarila odrski svet vznemirljivih razsežnosti:

Cankarjeva gledališka zavzetost se hrani iz dveh komponent; prva je družbeno kritična, druga individualno psihološka. Vendar je izvirnost pisateljeve dramske invencije v tem, da z integracijo teh dveh komponent ne zastaja v moralistični opisnosti tako imenovane piéce des moeurs, kakor jo je zlasti v avstrijskem kulturnem območju obnovila in vsaj delno modernizirala meščanska dramatika ob prelomu stoletja. Gledališki svet Ivana Cankarja je zares mnogoličen, zakaj polemični temperament mu prikazuje moralno poniglavost slovenske družbe skozi prizmo neprizanesljive satire — na drugi strani pa prodira psihološka rahločutnost njegove lirične narave v takšne globine podzavestnih sfer, da odkriva v teh predelih čutne in čustvene intimnosti, kakršnih robustna radovednost družbenega satirika ne bi nikoli došla. Ta mnogodimenzionalnost Cankarjevega gledališkega sveta, ki zajame makrokozmično gmoto družbene problematike prav tako kakor mikrokozmične prvine individualne psihologije, se razodeva tudi v estetski mnogoličnosti tega sveta, ki spreminja svoj izraz od lirične groteske do tragičnega patosa.

Te nenavadne razsežnosti Cankarjevega gledališkega sveta vznemirjajo čedalje bolj današnje uprizoritelje, da iščejo ustrezní uprizoritveni izraz stilnemu značaju tega sveta.

To vprašanje je hkrati tudi eno izmed tistih vprašanj, ki ga sodobno gledališče še ni rešilo:

Kako uprizoriti nerazdeljivo celoto tistih pojavov, ki zajemajo zavest in podzavest, budnost in sen, realnost in irealnost.

4

Miroslav Krleža (1895) nadaljuje v marsikaterem pogledu delo Ivana Cankarja v hrvaški umetnosti, tako vsaj v polemični napadalnosti družbeno kritične dejavnosti in v mnogodimenzionalnosti, ki jo razodeva psihološki volumen njegovega dramskega opusa.

Ta opus se je porajal v treh zaporednih sunkih, ki se ponekod prepletajo drug z drugim:

Prva dva cikla Krleževih dram, ki sta se izoblikovala med leti 1913 in 1924, opredeljuje po avtorjevih lastnih besedah kvantitativnost odrskega dogajanja ob malodane popolni odsotnosti pravega

dramskega dejanja. »Na odru sem začel delati z gorečimi vlaki,« tako ironizira avtor to neizmernost množičnih epizod v prvih dramah, »z množicami mrličev, z vešali, z duhovi in z dinamiko vsake vrste: potapljale so se cele ladje, podirale so se cerkve in katedrale, dogodki so se odvijali na tridesettisočtonskih križarkah, streljali so celi polki in umirali so v množicah.« Takšna je bila ekspresionistična perioda Krleževe gledališke mladosti, ki se je porajala pod odločilno depresijo dveh zgodovinskih pretresov, ki sta med prvo svetovno vojno zadela tudi mlado hrvaško inteligenco — pod dvojnim vtisom ruske revolucije in razpada avstroogrske države.

Prvi ciklus teh dram obnavlja v polemični ekstazi splošni moralni nemir, ki je zajel človeštvo med zgodovinskimi pretresi vojne in revolucije. Ti poizkusi so zbrani v letu 1935 pod simbolnim naslovom *Legende: Legenda* (1915), *Maškerada* (1915), *Kraljevo* (1915), *Krištof Kolumb* (1917), *Michelangelo Buonarroti* (1918), *Adam in Eva* (1922). Drugi ciklus obravnava že v stvarnejši govorici, vendar s prav takšno črnogledno polemiko neposredne vojne dogodke in družbene odmeve teh vojnih dogodkov med hrvaškimi kmeti in vojaki, delavci in intelektualci. V zbranem delu Miroslava Krleže ohranja ta ciklus značaj vojne trilogije: *Golgota* (1918—1920), *V taborišču* (s prvotnim naslovom *Galicija*, 1920), *Vučjak* (1923).

Tretji ciklus Krleževih dram se vsaj po stilnem izrazu umika iz kaotičnega območja ekspresionistične ekstaze v trezno urejenost Ibsenove psihološke drame, ali kakor pravi spet sam avtor, prehaja ta ciklus iz »kvantitativne dramatike« v »psihološko objektivizacijo posameznih subjektov, ki doživljajo na odru sebe in svoje usode«. Krleža utemeljuje ta prehod z zagovorom, da tako imenovana kvantitativnost odrskega dogajanja ne dopušča pravega razvoja dramskemu dejanju: »Dramsko dejanje na odru ni kvantitativno. Napetost posameznega prizora ni odvisna od zunanje dinamike dogajanja, marveč nasprotno: sila dramskega dejanja je ibsenovsko konkretna, kvalitativna.«

Ta zagovor dramaturškega umika iz ekspresionistične vizionarosti v psihološko analizo se umetniško učinkovito uveljavlja v trilogiji o *Glembajevih*. V teh treh igrach obravnava Miroslav Krleža z neprizanesljivo družbeno kritiko in s prodornim psihološkim razborom neizogibni razkroj zagrebške meščanske rodbine. Ta razkroj, ponazorjen z realistično tehniko, ki prehaja ob nekaterih dramatičnih viških v naturalizem škandalne kronike, sovpada v avtorjevi interpretaciji z razpadom avstrijske družbe na večer pred izbruhom prve svetovne vojne in z agonijo te družbe v motnem ozračju prvih po-

vojnih let, z drugo besedo, s krizo srednjeevropskega meščanstva med leti 1913 in 1925.

Nastanek te trilogije:

Gospoda Glembajevi — 1928; V agoniji — 1928; Leda — 1930.

Miroslav Krleža, vsestranski in plodoviti avtor v liriki in v pripovedni prozi, v polemičnem esaju in v dramskih besedilih, je doživljal svojo literarno mladost podobno kakor Ivan Cankar v območju avstrijske kulture, vendar že pod znatnim vplivom dunajskega satirika Karla Krausa, po katerem je iz polemične simpatije imenoval celo eno izmed revij, ki jih je izdajal: Plamen — Die Fackel. Spodbude evropskega gledališča, ki so spremljale ta Krležev mladostni razvoj, segajo od Franka Wedekinda in Oscarja Wilda do Avgusta Strindberga in nemških ekspresionistov, vendar je dinamična narava Miroslava Krleže predelala vse te spodbude v povsem individualizirano panoramo vojne in povojne krize, ki odseva malodane faktografsko dosledno družbeno življenje tega balkanskega predela srednje Evrope, v katerem je Krleža doživljal svojo mladost.

Ta mladost, vznemirjena od zgodovinskih pretresov vojne in revolucije, je za vselej opredelila Krležovo dramsko delo, ki stoji v znamenju stalnega družbenega protesta:

To je protest zoper provincialno zaostalost javnega življenja, protest zoper neskladnost med kulturnim potencialom balkanskih narodov in nedognano civilizacijo teh narodov, protest zoper družbeno prepotenco jare gospode v tej zaostali civilizaciji, protest zoper politično neuravnovešenost inteligence, protest zoper slovanski fatalizem.

5

Branislav Nušić, Ivan Cankar, Miroslav Krleža:

Ti trije avtorji, tako različni po družbenem poreklu, po umetniškem daru, po pogledu na svet, ponazarjajo v svojem gledališkem delu vsak po svoje tisto življenjsko neugodje, ki je zajelo evropsko človeštvo že v političnem somraku pred prvo svetovno vojno in ga je krvavi nesmisel druge svetovne vojne stopnjeval do stalnega družbenega nemira.

Komediografski opus Branislava Nušića komaj nakažuje prve utripe tega neugodja, zakaj brezskrbni humor tega opusa, resda velikopotezen v grotesknem pretiravanju družbenih slabosti, vendar nenavadno prizanesljiv v moralni oceni teh slabosti, ni obremenil avtorjeve družbene vesti s takšnim moralnim nemirom, da bi se ta

humor spremenil v pravi družbeni protest, v polemično napadalnost satire, tako da je usoda namenila temu avtorju le vlogo razveseljevalca.

Ideološka struktura Cankarjevega gledališkega dela razodeva že povsem drugačne elemente, zakaj družbeno kritična zavzetost tega neoromantičnega humanista se izživlja sprva v moralni obsodbi družbenega parazitizma, se stopnjuje pozneje, ko obravnava nerazrešene odnose med umetnikom in družbo, v groteskno satiro in zamira naposled v lirično resignacijo, ki se izpoveduje v spoznanju, da je realno življenje prevara in da je pravo življenje samo v sanjah, v neizpolnjenem hrepenenju po novi eksistenci, osvobojeni vseh tegob vsakdanjosti.

Mračna dramatika Miroslava Krleže prevzema vodilno temo Cankarjevega opusa, to zaskrbljenost za človekovo osebno in družbeno usodo, dodaja pa mu nove akcente napadalnega protesta zoper nepopolnost sveta. Krleževa strastna polemika zoper družbeno moralo ponazarja zavzetost sodobnega človeka, ki se bije zoper razpad te morale, zoper ta razpad, ki hromi človekovo eksistenco v vseh predelih zavesti in podzavesti, budnosti in sna, realnosti in irealnosti.

In za zaključek brez velikih zaključkov:

Bistri opazovalni dar in komedijska neutrudnost Branislava Nušića, moralni nemir in lirični zanos Ivana Cankarja, strastna polemičnost in protestna zgovornost Miroslava Krleže — te tako različne značilnosti so ustvarile na jugoslovanskih odrih že v polpreteklosti posebno vzdušje, gledališko vzdušje, nasičeno z družbeno dinamiko in individualnim nemirom, ki še danes spodbuja gledališko stvarilnost naših avtorjev, vzdušje, ki ga velja tako opisati, da predstavlja že zavoljo mnogoličnosti gledaliških naporov vsaj obet, obet za bodočnost gledališča v Jugoslaviji.