

GLEDALIŠČE

O NAŠI DRUŽBENOKRITIČNI DRAMATIKI

(FERDO KOZAK, PUNČKA)

Punčka, Ferda Kozaka postumna drama v štirih dejanjih,¹ je njegovo odrsko najbolj dognano dramsko delo. Po svoji tematiki in svojem stilu je zelo podobno njegovima prejšnjima, Vidi Grantovi in Profesorju Klepcu: naše meščanstvo na odru, naslikano z realizmom, značilnim za Ferda Kozaka kot poznega sopotnika naše moderne; neolepšan opis naše meščanske resničnosti prepletajo lirsko čustvene pasaže. V tem postumnem delu jih je manj, zato ima delo tudi odrsko trdnejšo zgradbo.

Meščanstvo se v našem gledališču in v našem pripovedništvu javlja razmeroma pozno in skoraj vedno v moralno nečedni podobi. Vzrok za to je v nastopu našega meščanstva kot gospodarskega in političnega činitelja v času, ko se je zasebna in javna meščanska morala tudi v svetu pod vplivom kapitalizma že izpridila, komercializirala. Cankarjev spopad z našim meščanstvom je vsaj v njegovih dramskih delih spopad s skomercializirano meščansko politiko, s politikom kot sredstvom osebne kariere in z moralo denarja. Vsa ta naša družbeno kritična meščanska dramatika je malce zakasnel odmev meščanske dramatike, kakršna se je javljala v zadnjih desetletjih 19. stoletja v svetu in ki je dobila s Henrikom Ibsenom svojo prototipno podobo, sposobno pozneje raznih bolj dosledno realističnih in bolj dosledno socialnih inačic. In tako nudi primerjava Ibsenove prototipne oblike s Krleževo in Cankarjevo družbeno-kritično dramatiko zanimiv pogled v strukturo našega na odru prikazanega meščanstva kakor tudi v odnos naših dramatikov do upodobljene tematike, se pravi sociološko in psihološko stran naše kritike meščanstva na odru.

Brez Ibsenove Divje race si ne moremo misliti Krleževe Gospode Glembajevih, vsaj ne s tisto osnovno motiviko, ki nosi dejanje te drame. Če si namreč iz Divje race odmislimo bolj ali manj groteskno in romantično ganljivo zgodbo okoli Ekdalovih, nam ostane osnovno dramatično nasprotje med neskrupuloznim podjetnikom, očetom Werlejem, in njegovim idealističnim sinom Gregersom, med njima pa stoji Gregersova bodoča mačeha, gospa Sörbyjeva, ki si jo vzame ostareli Werle za ženo. Torej podoben trio, kakor so pri Krleži stari Glembaj, njegov sin Leone in baronica Glembaj. Tudi Gregers je kakor Leone sin svoje matere, rahločutne nevropatke, katere prezgodnjo smrt ima oče na vesti, in tudi Gregers pride kakor Leon po daljši odsotnosti v očetovo hišo z istim namenom, obtoževati očeta zaradi njegovih poslovnih sleparij in asocialnih dejanj in trgati veličastno fasado njegovega podjetja in njegove hiše. Družbeno okolje je pri Krleži celo nekoliko višje kot pri Ibsenu, je meščansko patricijsko. Na odru pričujoča corpora delicti kapitalistične samopašnosti — pri Ibsenu je to glavna zgodba Ekdalovih — so pri Krleži zmanjšana v epizodno zgodbo o revni šivilji, ki se zaradi »sin-

¹ Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija: ing. arch. Viktor Molka; scena: Vladimir Rijavec; glasba: Marijan Vodopivec.

gerice» vrže skozi okno. Bistveno drugačen pa je kritični odnos obeh sinov do očetovih manipulacij. Gregers obsoja svojega očeta iz naravnost fanatično moralne strogosti, za katero stoji Ibsen sam. Leon pa napada svojega očeta bolj z vidika nekake moralno higienske estetike, za katero čutimo mladega Krležo.

Družbeno drugačno podobo ima zastopnik samopašnega kapitalizma in njegov izpraševalec vesti v Cankarjevem Kralju na Betajnovi. Družbeno okolje je tu manjšega formata, gre za trško okolje in vsemogočni Kantor je predstavnik prvobitne akumulacije kapitala na podeželju, lastnik žage in gozdov, trgovec, štacunar in krčmar v eni osebi. Kot tak še nima potrebe po reprezentativni ženski ob strani, njegova žena je žena trpinka, ki se ubija — zanj in za svoje otroke — z gospodinjstvom in hišnim gospodarstvom. Na odru navzoča corpora delicti kapitalistične samovolje so Nina, ki ji je Kantor ubil očeta, in Maksov oče Krnec, ki ga je Kantor spravil na beraško palico. Obtoževalec v tej igri ni njegov sin, za to je Kantorjevo kraljestvo še premlado, marveč sin njegove žrtve, Maks, kot poseobljena socialna vest.

Tudi v Ferda Kozaka Punčki nahajamo podobno socialno in dramsko strukturo. Meščanstvo je tu na višji ravni — dom trgovca Svetine, ki se je iz sejmarskega kramarja povzpel v premožnega in solidnega ljubljanskega trgovca. Na obtožni klopi v tej igri so predvsem Svetinova poslovno neskrupulozna žena Ida, njen nekdanji ljubimec in hišni prijatelj, odvetnik Sitar, in v manjši meri ljubljanski zastopnik beograjske čaršije, finančni špekulant in senzal dr. Kern. Tudi v tej igri se kakor pri Ibsenu in Krleži in v Cankarjevem Za narodov blagor pere umazano perilo meščanske družbe spričo vseh navzočih: poslovne sleparije, prešuštno razmerje Svetinove žene Ide z dr. Sitarjem, Idino barantanje s hčerko in — kot višek — pohotno Sitarjevo zalezovanje Punčke, ki se nazadnje izkaže kot njegova hči. Obtoževalec te meščanske nemorale je Punčka sama, ki gre spričo vse te podlosti in sramote sama v smrt.

Med corpora delicti, s katerimi avtor obremenjuje meščanstvo, pa je tu nekaj, kar to meščanstvo neprimerno bolj temni kot vsa Gregersova, Leonova in Maksova razkritja. To je oseba visokošolca Kržeta. Tako pri Ibsenu kot pri Krleži in Cankarju je mladi rod še na tej strani brega, se pravi na strani nraavnih postulatov zoper življenjsko laž, zoper lažno fasado, zoper politično nemoralo. V osebi Kržeta pa je Ferdo Kozak pokazal, da je tudi mladi rod že moralno nagnit, okužen od čaršijske morale, da hoče lagodno živeti na stroške drugih. Tu govori avtorjeva izkušnja iz dobe med dvema vojnama. V Kržetu, v tem mladem karieristu, ne pa v Punčki, ki je samo žrtev dogodkov, je upodobljena vsa tragična krivda prikazanega meščanskega razreda, moralno mrtvega že pred izvršeno revolucijo.

Ena izmed značilnosti Ibsenove družbeno kritične dramatike so njeni pogosti tragični razpleti. Čeprav izhaja Ibsen po svoji dramski tehniki iz francoske pièce bien faite, se nagiba s svojo nraavno zahtevnostjo k tragičnim razpletom. To tragiziranje dram, po katerem se Ibsen tolikanj loči od svojega angleškega občudovalca in nadaljevalca meščanske drame Bernarda Shawa, nahajamo tudi pri Krleži in Cankarju. Oba prisojata svojim junakom zločine ne samo v smislu trgovskega, marveč tudi kazenskega prava, zato uporabljata kot sankcijske učinke tudi umore in samomore. Bernard Shaw je meščanski drami vzel njen tragični patos, njegova drama se omejuje na

kritično pretresanje in ironiziranje veljavne meščanske morale brez tragičnih razpletov. Ta shawovski način je značilen tudi za zelo obsežno ekspozicijo Kozakove Punčke. Vsi prizori med Sitarjem in Kernom, Kernom in Kržetom, Sitarjem in Ido in Ido in njenim možem so dialoško ilustriranje nemoralnosti te družbe, dejanje samo pa se sproži šele ob Kernovem prihodu v Svetinovo hišo, z njegovim snubljenjem Punčke in odstranitvijo njenega fanta, s čimer se tragični zaplet začne. Ali je Punčkin samomor nujen? Ali je razočaranje nad fantom, nad starši in spoznanje grdobije tega sveta za to sicer naivno dekle zadosten vzrok, da gre v smrt? V življenju bi Punčka, ki je vendarle hči najbolj negativnih oseb v igri, tega verjetno ne storila, tudi pri Shawu ne. Ferdo Kozak pa je v svoji igri čutil potrebo po neki tragični sankciji in je tako s samomorom mladega dekleta hotel še z večjim poudarkom obsoditi nemoralno meščanske družbe in prikazati njeno moralno smrt že pred njenim fizičnim koncem.

OdlIKE Kozakovega dela niso samo v zelo živem, prepričljivem slikanju oseb, med katerimi so tri, Ida, Svetina in Krže, docela nove na našem odru, marveč v veliki meri v zelo spretnem in udarnem dialogu. V primeri s Cankarjevim meščanskim dialogom je Kozakov bolj realističen, je samo nekoliko odrsko privzdignjen pogovorni jezik našega meščanstva v polpretekli dobi, miljejsko pristen in pisan iz očitvidstva. Cankar se nikoli ni imel in čutil meščana, vedno je bil outsider v družbi, ki je ni priznaval in katere romantično laž je napadal s krutim posmehom. Kozak je bil meščanskega porekla, toda razmišlja joč človek, ki je zgodaj spoznal neozdravljive slabosti tega razreda na Slovenskem, njegov kratki moralni dih, njegov sebični vne-mar za zadeve skupnosti, za socialno usodo in kulturo naroda, od katerega je živel. In na tej točki se srečata vodja naše Moderne, Ivan Cankar, in pozni sopotnik te struje, Ferdo Kozak. Socializem obeh izhaja — iz ljubezni ene — iz odgovorne skrbi za usodo svojega naroda, njegov socialni napredek in njegovo kulturo. In v smislu tega humanistično pojmovanega socializma je napisal Ferdo Kozak tudi svoje poslednje delo — postumno dramo o postumnem razredu.

Med vsemi nastopajočimi v igri sta si znala osvojiti živo zanimanje občinstva zlasti Vida Juvanova kot Ida in Edvard Gregorin kot Svetina. Vida Juvanova nas zadnje čase vedno znova preseneča s svojo iznajdljivo umetnostjo individualnega karakteriziranja. Njena Ida je z zelo ostrimi potezami zajela vse značilnosti tega igralsko zanimivega lika: podjetno poslovno žensko, neskrupulozno zvodnico lastne hčere, ironično partnerico že ohlajenega zakonskega trikota in »nerazumljeno« ženo, ki ji gre vsevedna ravnodušnost njenega varanega moža močno na živce. Nič manj zanimiv je bil E. Gregorin kot Svetina. Bil je trgovec solidnega kranjskega formata. Čeprav je imetnik ugledne mestne tvrde, še vse na njem izdaja bivšega sejmjarja in njegov suhi humor izhaja iz njegovega smisla za zasebno in poslovno knjigovodstvo s končnim računom: sicer nezvesta žena, toda dobra poslovna pomočnica, saldo, ki tega treznega, toda v bistvu dobrodušnega človeka zadovoljuje. Markantna odrska lika sta bila tudi Furijanov odvetnik Sitar in Souček kot ljubljanski predstavnik beograjske čaršije, senzala za vse mogoče in nemogoče zadeve in bonvivant v državnem merilu. Punčko, ki jo je igrala Duša Počkajeva, bi si želeli nekoliko bolj sveže naivno, da bi se mogli čutiti od njenega tragičnega

konca bolj prizadeti. Kržeta pa nekoliko bolj salonsko uglajenega šarmerja in bolj prefinjenega cinika.

Režija bi morala avtorjeva lirična nagnjenja omiliti, namesto da jih je z glasbeno spremljavo celo poudarjala. Fantazijska dekoracija ni bila v nikakem sorazmerju s čisto realističnim značajem avtorjevega besedila.

Vladimir Kralj

IGOR TORKAR, DELIRIJ

Že naslov novega Torkarjevega dela¹ vzbudi v človeku nekaj neprijetnih pomislov in bojazni: kaj, če je Delirij prisposoda za dramaturgijo gole strahotnosti, za dramaturgijo brez resnične moralne problematike, preračunano zgolj na grobe živčne udare. In res se izkaže, da tekst zelo zavestno meri na tovrstne, estetsko dovolj nizke učinke, vendar tako nespretno, da se jim gledalec zlahka zoperstavi. Predvsem je ves okvirni del »Delirija« preračunan na tako zastrahovanje; še posebej sodijo semkaj mučne in skoraj neokusne, nenehno se ponavljajoče »delirantne« ekstaze junakinje. Seve, v tej »delirantni« vizionarnosti naj bi se skrivali globlji »smisli«, ki naj bi dosegli nemara svoj vrh v vztrajno varirajočih prikaznih »belih miši«, »barvastih žab« in podobnega nenavadnega živalstva. Morda je ves ta hrup v zvezi s kako najnovejšo psihoanalitično šolo, zdi pa se, da žele vsi ti gibajoči se rekviziti imeti mimo tega še neki globokoumni simbolni pomen. Če že govorimo o simbolih v literaturi, naj kar takoj povemo tole: simbolizem je sicer lahko zavestno premišljen in nameren, vendar mora biti njegova govorica vedno spontana in nevsiljiva. Se pravi, predmet umetniškega upodabljanja mora biti tako poln najglobljih bistvenih potez določenega življenjskega in družbenega pojava, da se nujno in neprisiljeno povzdigne do simbolne višine. Pri Torkarju o taki simbolični interpretaciji žal ni sledu.

Nemara ne bo odveč, če v skromnih obrisih očrtamo fabulo »Delirija«. Dejanje poteka med vojno v nekem italijanskem koncentracijskem taborišču. Zgodba sama pripoveduje o zapletenem življenju strojepiske Gordane, ki jo vztrajno oblegajo italijanski oficirji in fašistični veljaki, vendar drugega za drugim odklanja. Nekoč pobegne iz taborišča nekaj pripornikov in eden izmed njih, Gabro po imenu, se zateče k njej na stanovanje ter jo z revolverjem v roki prisili, da ga skrrije. Gordana se vanj zaljubi. Toda fašistični komandant de Sombra ga nekega dne po naključju odkrije. Da bi dragega rešila in mu omogočila pobeg v partizane, se Gordana poroči s tem, prej neuslišanim snubcem. Ko kasneje potuje z njim po Primorski, se zgodi, da partizani iz zasede močno ranijo de Sombra. Gordana gleda, kako se mu izteka življenje, vendar po zdravnika ne gre. Ko naleti v partizanih na Gabra, jo ta zavrže kot verolomnico. — Teh dogodkov se spominja Gordana v globokem deliriju v neki zakotni primorski gostilni nekaj let po vojni.

¹ Igor Torkar, Delirij. Drama v dveh dejanjih. Uprizoritev Mestnega gledališča v Ljubljani. Režija: Stane Sever; scena: Jože Ciuha; glasba: Marijan Vodopivec.