



Janko
Kos

Ljubljanska dramaturgija

Prvi list

O CANKARJEVEM POHUJŠANJU

Med prvimi predstavami, ki naj bi v sezoni 1975—76 privabljale ljubljansko občinstvo v posvečeni Talijin hram, je bila nova uprizoritev Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, kot jo je na oder Mestnega gledališča postavil režiser Žarko Petan z znanimi igralci te gledališke hiše. Dnevna kritika je ni sprejela preveč naklonjeno; prevladovalo je mnenje, da modernizira samo zunanje strani te farse, da bi jo vsaj po tej plati približala življenjskim predstavam, izkušnjam in okusu današnjih gledalcev, da pa je premalo storila za stik z njeno bistveno problematiko; edino zelo mlad kritik, ki je v dnevnem glasilu šele nedavno začel opravljati svoj posel, je sodil, da se je uprizoritvi povsem posrečilo prevesti predlogo v gledališki jezik, skoz katerega govori tako rekoč »resnica« današnjega časa. Občinstvo, kolikor se je dalo opazovati na eni od predstav, najbrž ni bilo tega mnenja; igri je sicer sledilo s spoštovanjem, ki smo ga dolžni delom največjega slovenskega pripovednika in dramatika, vendar se ni preživahno odzivalo na odrske dogodke, kot da ga stvar intimno preveč ne zanima, kaj šele prizadeva ali celo izziva. Kolikor je prišlo v gledališče predvsem zato, da bi se zabavalo — in takšnega občinstva je v Ljubljani in drugod po Slovenskem še zmeraj največ — očitno ni prišlo tako zelo na svoj račun, da bi bilo zares zadovoljno.

Od tod se vsiljuje ljubitelju Cankarjevega *Pohujšanja*, slovenskega gledališča in ne nazadnje tudi njegovega občinstva vrsta vprašanj o razlogih takšnega literarno gledališkega nesporazuma. Ali je kriv zanj Cankar sam? Ali so bolj krivi režiser in igralci? Ali pa je vsega krivo občinstvo, ki ni po pravici doumelo niti Cankarjevega teksta niti režiserjeve odrske postavitve, čeprav sta mu ponudila najboljše od najboljšega?

Seveda se odgovoru na takšna zahtevna vprašanja ni mogoče niti približati, ne da bi vnaprej upoštevali vsaj dvoje tehtnih predpostavk. Prva je klasičnost te Cankarjeve igre, klasičnost v tem smislu, da ni le v literarni zgodovini in kritiki priznana za vrhunsko delo samega Cankarja in vse slovenske dramatike, ampak da se bolj ali manj redoma vsakih nekaj let pojavlja na odru te ali one gledališke hiše, kar pomeni, da spada v najožje

središče slovenskega železnega repertoarja. Če je dovoljeno primerjati malo z velikim, bi se dalo reči, da je za Slovenijo *Pohujšanje* nekaj takega kot glavna Shakespearova dela za Anglijo, Racinova *Fedra* ali Molièrov *Tartuffe* za Francijo, nekatera Goethejeva, Schillerjeva in Kleistova dela za nemške odre ali pa *Češnjev vrt* za rusko gledališče. Njegova klasičnost je tako velika, da se celo v krogu Cankarjevih iger lahko upravičeno poteguje za prvo mesto. Njihova vrednostna lestvica je sicer trdno postavljena, saj vsi vemo, da so *Romantične duše* začetniško delo, *Jakob Ruda* nezrelo in šibko, *Lepa Vida* sicer pomembna, vendar ne tako zelo ustrezna vsem mogočim okusom, da bi lahko postala zares klasična; in tako so klasična Cankarjeva dela samo *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Hlapci*. Odkar je na Slovenskemokus za strogi realizem v umetniških stvarih nekoliko popustil in je vsaj v literarno odločujočih krogih prevladala ljubezen do svobodne domišljije, ustvarjalnega jezika in igre, se zdi, da se je celo tu nagnila tehtnica v korist *Pohujšanju* — dejstvo, ki ga je Vladimir Kralj že leta 1956 izrekel s stvarno ugotovitvijo, da je Cankarjeva farsa »med našimi dramami iz preteklosti gotovo najbolj sposobna za izvoz«. To pa je žal seveda trditev, ki opozarja na dejstvo, da imamo Slovenci težave tudi v kulturnem izvozu; tako da pravzaprav izziva predvsem k premišljevanju o tem, zakaj *Pohujšanje*, ki je klasično delo slovenske dramatike, ne more postati in tudi najbrž nikoli ne bo postalo klasična drama evropskega ali celo svetovnega repertoarja. Toda ne glede na takšna stranska vprašanja je več kot gotovo, da je ta Cankarjeva farsa zares med tistimi redkimi slovenskimi igrami, ki se na odrih slovenskega gledališča pojavljajo zmeraj znova, v zadnjih desetletjih celo zmeraj pogosteje. O tem nas prepriča že kratek pogled v knjigo *Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967* in v njegov dodatek, kjer izvemo, da je *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* po krstni predstavi v letu 1907 doživelo še tele ljubljanske uprizoritve: leta 1920 ga je v ljubljanski Drami režiral Osip Šest, leta 1928 Milan Skrbinšek, leta 1933 spet Osip Šest, leta 1940 že tretjič isti režiser, leta 1950 Slavko Jan, leta 1956 Viktor Molka in leta 1965 Mile Korun; Mestno gledališče je farsu prvič postavilo leta 1956 pod režijskim vodstvom Jožeta Tirana. K temu je dodati še podatek, da število uprizoritev *Pohujšanja* pred vojno nikakor ni bilo nadpovprečno, ampak rajši pod povprečjem, da pa so uprizoritve po vojni dosegle razmeroma visoke številke, med njimi najbolj Korunova, ki se je pognala kar do šestinpetdesetih predstav. Toda te samo deloma ugodne številke niso v nasprotju z zakoni, po katerih ne samo v Sloveniji, ampak tudi v svetu poteka uprizarjanje tako imenovanih klasičnih del — ta dela niso nujno ravno najbolj obiskana, gledališča jih sistematično uprizarjajo predvsem iz zavezanosti čisto določeni nacionalnokulturni, duhovni ali umetnostni tradiciji, zunanji uspeh dosežejo večinoma samo takrat, kadar se klasični veljavi teksta pridruži kaka zunanja, socialna, politična ali estetsko gledališka spodbuda, ki delo aktualizira, prenove in v novi luči postavi pred občinstvo. Najbrž sodi v takšno klasiko tudi že Cankarjeva dramatika, med njegovimi sedmimi igrami pa zlasti *Pohujšanje*.

S tem v zvezi je pa že druga predpostavka, ki jo je treba imeti pred očmi, če naj dojamemo današnji dramaturški in gledališki položaj Cankarjeve farse. O njenem uprizarjanju je izbruhnil že leta 1965, ob Korunovi postavitvi dela v ljubljanski Drami, spor, ki še zmeraj ni izgubil vse svoje

zanimivosti. Izoblikovalo se je troje različnih stališč, za katerih vsako lahko navedemo vidnega reprezentanta. Josip Vidmar je uprizoritev strogo obsodil, češ da s svojim moderniziranjem uničuje bistveno vrednost teksta; Vasja Predan je menil, da prav s tem odkriva skrivne resnice teksta, in to takšne, ki so primerne ravno našemu času; Andrej Inkret je razsodil, da se Korunovo moderniziranje loteva *Pohujšanja* kvečjemu povrhu, spreminja na njem zunanje stvari, globlje v ustroj dela pa ne poseže. Troje kritikov — troje stališč, ki ne veljajo seveda samo za *Pohujšanje*, ampak za katerokoli klasiko. Ob Vidmarjevem mnenju se bomo spomnili vseh tistih umetnostnih teoretikov — najuglednejši med njimi je Roman Ingarden — ki so terjali, naj literarno delo ne bo žrtev brezvestnih modernih režiserjev, ki ga zlorablajo samo za svoj lastni izraz; ob nasprotnih mnenjih pa na moderne gledališke teoretike, ki vidijo v sporočenih tekstih samo še gradivo, s katerim se dá ravnati poljubno, samo da se z njegovo pomočjo prikaže na odru »resnica«, ki jo duh časa ali umetnosti neizprosno terja.

Za ta stališča je dobro vedeti, ko razmišljamo, kje je krivda, da *Pohujšanje* v svoji novi odrski podobi ni zaživel v tisti moči, ki jo radi pripisujemo klasičnim odrskim delom. V samem tekstu ali pri režiserju ali v občinstvu? Ključ do odgovora se skriva seveda v samem *Pohujšanju*, kajti razmerje, ki ga imajo do igre režiser in gledalci, se lahko zadovoljivo pojasni šele potem, ko je že jasno, kaj vse se skriva v tekstu in s čim lahko rabi sodobnemu gledališču, njegovim ustvarjalcem in občinstvu.

O tem, kaj je *Pohujšanje*, sta doslej marsikaj dognali literarna kritika in zgodovina, čeprav najbrž še ne vsega. Saj si nista na jasnem niti o tem, ali je *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* v vseh pogledih zares do kraja dovršeno in celó popolno delo, ali pa ga kljub klasičnosti kazijo manjše ali večje pomanjkljivosti. Vendar se zdi, da se večina razlagalcev in kritikov, ki so se pobliže ukvarjali s tekstom, nagibljejo bolj k drugi možnosti, kar je tem bolj upoštevanja vredno, ker so med njimi zastopniki različnih generacij, nazorov, programov in estetik. Ko je na primer France Vodnik leta 1940 ocenjeval novo uprizoritev, je na splošno menil, da ta igra »ne sodi niti po polnosti dejanja niti po dovršenosti gradnje me njegove najboljše dramske stvaritve«, čeprav je bil hkrati mnenja, da ohranja aktualnost tudi za današnji čas. Toda svoje sodbe žal ni natančneje opredelil. Taras Kermauner je v svoji obširni razlagi idejne vsebine Cankarjeve farse, objavljeni leta 1951 pod naslovom *Problem Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, prišel že na začetku do sklepa, da je »delo v svoji notranji strukturi neenotno, razlomljeno in v neki meri protislovno«, s čimer je najbrž hotel reči, da Cankar v tej farski njenih osrednjih idej ni upodobil tako, kot bi bilo potrebno, če naj bi te ideje prišle zares jasno do veljave. Josip Vidmar je bil v svojem eseu *Premišljevanje o Ivanu Cankarju* (1968) spet drugače mnenja, da sta v »tej iskreci se farski prvo in tretje dejanje resnično mojstrska. Takó tudi še druga polovica drugega, vtem ko je sentimentalna tožba umetnika Petra v začetku drugega dejanja igri v občutno škodo.« Ta sodba je sicer nato omiljena z mislijo, da se v omenjenem prizoru obravnavajo pomembni problemi umetništva; kljub temu je pa sama dovolj jasna. Podobno, a nekoliko drugače je zapisana vrednostna sodba v *Kosovem Pregledu slovenskega slovstva* (1974), kjer beremo, da so se v farski »najbolj posrečili prizori prvega dejanja, ki je enotno in z motivi najbolj bogato.« »Drugo dejanje je manj enotno, ker razpade na pesniške prizore s Petrom

in Jacinto in na satirične prizore s Šentflorjančani. Tretje dejanje je šibkejše, ker mu manjka enotna dramska linija in se drobi na manjše prizore.«

O teh kritičnih očitkih je na prvi pogled težko izreči kaj dokončnega. Kermaunerjeve besede o neenotnosti, razlomljenosti ali celo protislovnosti *Pohujšanja* merijo na vsebino, zato jih lahko potrdi ali ovrže šele pregled vsega, kar spada vanjo. Vodnikova misel o nedovršenosti gradnje se ujema z Vidmarjevimi in Kosovimi opazkami, toda te se ujemajo samo za drugo dejanje, ob tretjem se očitno razhajajo. In tako bi vsaj za drugo dejanje utegnile biti veljavne, saj je na prvi pogled videti, da verzni dialog Petra in Jacinte preočitno izstopa iz celote, tako da se njen slog prav tu zalomi; vsebina dialoga je po svoje sentimentalna, notranji ustroj strogo lirski, tako da problemi, ki jih predstavi, niti malo niso dramsko izoblikovani, ampak samo abstraktno »ubesedeni«, povrh vsega pa še nejasno formulirani, če že ne kar miselno fragmentarni. Vse to je seveda res, vendar se zoper takšno vrednotenje dá najti tudi nasprotni argumente: brez teh prizorov bi igri zmanjkala protiigra, zgubilo bi se višje stališče, s katerega moramo doumeti celoto; stilna nalomljenost je dejanska, toda lahko jo razumemo kot kontrast, kot prispevek k večji notranji mnogovrstnosti celote, to pa je po znanih klasičnih načelih prednost, ne pa primanjkljaj; miselna vsebina teh prizorov je nejasna, vendar zato še bolj mikavna v svoji poetični meglenosti. Podobno bi lahko iskali argumente in nasprotni dokaze za posrečenost tretjega dejanja, kjer je v primerjavi s prvim dogajanje res razredčeno, razbito na kratke prizore s hitro menjavo oseb, replik in oznak; podoba Petra in Jacinte, še bolj pa Šentflorjančanov se tu bistveno več ne dopolni; ponekod zazevajo v tekstu praznine, kakršno je čutiti zlasti ob Jacintinem plesu. Toda zoper takšne sodbe se seveda dá reči, da gre morda za subjektiven vtis ali pa za enostransko zahtevo po enotnosti in celó stopnjevanosti dramskega dogajanja, ki ne velja nujno za vsako dramsko delo, za Cankarjevo farsno, ki je zamišljena v posebnem simbolistično grotesknem slogu, pa sploh ne. Cankar sam je bil mnenja, da se mu je v *Pohujšanju* posrečil tudi zadnji akt — v nasprotju s prejšnjimi dramami, kjer je bila po njegovi lastni presoji prav to pomanjkljivost. Toda kako izmeriti, ali je bil njegov občutek ob *Pohujšanju* pravi ali ne?

Priznajmo seveda, da te vrste vrednotenje ne more biti kaj prida odločilno za celoto, saj gre za tiste poteze Cankarjeve farse, od katerih končna vrednost dela ni tako zelo odvisna, kot bi se zdelo na prvi pogled; manjše napake v zgradbi celote ne morejo omajati vrednosti, ki jo delo izkazuje na višjih ravneh — na spoznavni, etični in estetski, nazadnje pa na umetnostno strukturni, ki vse te razsežnosti združuje v eno. Zato imajo morda več teže opombe, ki merijo na zgrajenost motivike, ker pač ta daje farsu snovno, pa tudi idejno in estetsko podlago. O tej vemo, da Cankarju ni nastala iz enega samega kosa, ampak tako, da je združil motive več svojih novel iz »šentflorjanskega« cikla v novo dramsko enoto. Način, kako je to storil, je bil v literarni zgodovini že večkrat opisan; tu je potrebno opozoriti le na dejstvo, ki za vrednotenje *Pohujšanja* ni brez pomena — da so posamezni motivi, kot jih oblikujejo te novele, popolnoma jasni, fabulativno natančni in idejno nedvoumni, da pa so v farsu to prvotno podobo izgubili ali jo ohranili v precej fragmentarni obliki. Dioniz in Hiacinta, ki sta glavna junaka novele *V mesečini*, sta res to, za kar se izdajata in za kar ju vsi imajo — Dioniz je sirota iz doline šentflorjanske, pesnik in umetnik, Hiacinta je njegova ljubica,

v Šentflorjan sta prišla, da bi videla čudežno domovino. Tu je že tudi Zlodej, toda razmerje med njim in Dionizom je neproblematično. V noveli *Razbojnik Peter* se v Šentflorjan naseli razbojnik s svojo ljubico, izdaja se za siroto šentflorjansko, dokler se ne izkaže, kdo in kaj da je; tako je na koncu vsem jasno, da ni sirota, ampak pravi razbojnik, njegova ljubica pa navadna tatinska ženska. In končno je tu še junak novele *Mrovec in njegova slava*, ki je najprej ubog umetnik, nato poprečen tat in nazadnje samo po pomoti slavni ropar Kristof Kobar, ves čas pa je razvidno, kaj je bil, kaj je in kaj se z njim še lahko zgodi. Ob tem je upoštevanja vredno, da te novele niti malo niso realistične, ampak simbolistične, groteskne in fantazijsko igrive; kljub temu so posamezni motivi v njih jasno postavljeni, tako da ne more biti dvoma o njihovem pomenu in funkciji v okviru celote.

V farsii *Pohujšanje* jih je Cankar po dva in dva združil, cepil enega na drugega ali pa razstavil in dele postavil v novo celoto kot samostojne elemente. Pri tem se mu je hote ali nehote zgodilo, da so zgubili svojo prvotno razvidnost, njihovi obrisi so se zameglili ali celo pomešali. Ko bi jih natančneje pregledovali, bi trčili ob marsikatero vprašanje, na katero v tej igri ni najti pravega odgovora, vsa pa se vrtijo okoli osrednjega junaka in njegovih spremljevalcev. Peter v *Pohujšanju* očitno ni sirota iz doline šentflorjanske, kot je bil njegov dvojnik pesnik Dioniz iz novele *V mesečini*; prava sirota je ubogi popotnik. Toda hkrati iz celote vendarle izhaja, da je tudi Peter doma iz doline šentflorjanske, vendar ne kot sirota iz Šentflorjana, ampak kot umetnik, ki je po vsej verjetnosti dolgo živel v svetu; vendar ga v dolini šentflorjanski kot takega nihče ne pozna niti ne prizna. Pač pa vsi dobro vedo za siroto šentflorjansko, s katero umetnik Peter očitno nima nobene prave zveze. Toda kot je nejasen njegov izvor doma, tako je neznana njegova usoda na tujem. Vemo samo, da je bil od vsega začetka umetnik, da pa je nenadoma postal razbojnik. Ali se je to zgodilo, še preden se je vrnil v domačo dolino šentflorjansko? In kaj naj bi pomenilo njegovo razbojništvo na tujem? Ali je bil sploh dejansko razbojnik v tistem smislu, kot je razbojnik junak novele *Razbojnik Peter* ali pa njegov dvojnik Kristof Kobar v noveli *Mrovec in njegova slava*? Ali pa so besede o razbojništvo samo besede in je Peter v resnici še zmeraj samo umetnik, kar je po lastnem priznanju bil od nekdanj? Še bi lahko zastavljali vprašanja, vsa pa bi kazala na to, da marsikatera prvina v tej motivni sestavi ni čisto dejanska, ampak zamegljena, morda pa tudi ne kaj več kot samo čustveno, s posebnim poudarkom mišljena beseda. Temu primerno neotipljivo so zarisana tudi Petrova razmerja do drugih oseb. Jacinta je kajpak njegova ljubica, kot je bila že pesniku Dionizu iz novele *V mesečini*. Iz farse se zdi, kot da Jacinta svojega ljubčka nikoli ni poznala kot umetnika, saj ji o svojem umetništvu mora govoriti kot o neznanem preteklem dejstvu. Ali naj to pomeni, da ga je poznala samo kot razbojnika Kristofa Kobarja? Toda tudi o tem v *Pohujšanju* kot da ni pravega sledu. Jacinta ne ve ničesar ne o umetniku Petru ne o razbojniku Kobarju, pozna samo ljubčka, ki ji lahko pokloni najlepše stvari tega sveta, med drugim tudi dolino šentflorjansko. Takšna je seveda pravo nasprotje Hiacinti, ki ljubi umetnika Dioniza, in Marini Aškenaze, ki je enakovredna pajdašica silnemu razbojniku Kristofu Kobarju v noveli *Razbojnik Peter*. Zanimiv primer, kako so se zbrisala fabulativna razmerja med osebami iz šentflorjanskih novel, ko so bila presajena v farsu, je odnos med junakom Petrom in Zlodejem. O njunem razmerju je v farsii

večkrat rečeno, da sta ga zapečatila s pogodbo, po kateri naj Zlodeju pri-pade po starem običaju junakova duša, pred tem pa mora Zlodeju pomagati s pohujšanjem doline šentflorjanske. Nikjer pa ni jasno povedano, kakšen je pri stvari Petrov dobiček. Samo mimogrede je navrženo, da bo Zlodej skrbel junaku za udobno življenje, vendar v farsu ravno o tem ni sledu, saj si ga junak s svojo zvičajnostjo pridobiva čisto sam; Zlodej je ves čas na odru samo nedelaven statist. Po fabulativni logiki znanega faustovskega motiva bi pričakovali, da si bo junak v zameno za svojo dušo izprosil od skušnjavca izpolnitev najpredrznějšíh človeških želja, toda v to smer v *Pohujšanju* ne kaže nobena izjava.

Po vsem tem najbrž ni pretirana ugotovitev, da so motivne zveze v tej Cankarjevi igri izdelane brez natančne skrbi za jasnost, utemeljenost in vsestransko povezanost. In ker si ni mogoče misliti, da bi se pisatelju kaj takega zgodilo po nemarnosti, moramo sklepati, da je takšno motiviko zgradil hote in s posebnim namenom. Ko bi verjeli v sodobno teorijo o tem, da je bistvo pesniškega večpomenskost teksta, bi morali reči, da je Cankar ravno z brezbrizno, zabrisano povezavo motivnih drobcev vdihnil *Pohujšanju* zmožnost za takšno ali drugačno, vsekakor pa večpomensko razumevanje celote in posameznih delov, in to je v tej simbolistično pravljicni, igrivo groteskni igri neizčrpen izvir njene poetičnosti. Težava je samo ta, da teorija o večpomenskosti kot najvišjem merilu za vrednost kakega literarnega dela ni tako jasna, kot bi morala biti, saj ni prav nič razvidno, zakaj naj bi bila v besedni umetnosti večpomenska besedila vrednejša od enopomenskih, pa tudi ne narobe; eno in drugo je vrednostno še čisto vseeno in relativno; takšno delo pač šele iz drugačnih momentov dobi večjo ali manjšo vrednost. Prav to pa se nazorno kaže ob Cankarjevi farsu, kjer nam dvoumnost, neizrečenost, zamegljenost motivnih sklopov utegne pomeniti slabost dela ali pa ravno narobe njegovo posebno vrednost, ki dviga tekst nad druge Cankarjeve drame.

In tako tudi razčlemba zgolj motivnih sestavin še ne zmore odgovoriti na vprašanje o današnjem pomenu *Pohujšanja* in o možnostih njegovega uprizarjanja. Vse torej kaže, da kaj takega ni mogoče, ne da bi zares natančno preiskali tudi spoznavne, etične in estetske razsežnosti, ki se skrivajo tako v posameznih motivih kot v zvezah med njimi; nato pa presodili, kaj lahko spoznavne, etične in estetske dimenzije *Pohujšanja* pomenijo današnji dobi.

Tu se kajpak odpira vprašanje o načinih, kako interpretirati to Cankarjevo dramo. V literarni kritiki in zgodovini obsežnejših poskusov v to smer ni bilo veliko, pa še ti so potekali po zelo različnih tirih. Kermauner je leta 1951 razlagal *Pohujšanje* iz Cankarjevih biografskih, psiholoških in socialnih doživljajev, po tej poti pa prišel do spoznanja, da se v igri kopičijo drug na drugega najrazličnejši simbolni pomeni, tako da jih še Cankar sam ni docela obvladal pa tudi ne izoblikoval. Pet let zatem je Vladimir Kralj razlagal igro tako, da je razčlenil vse mogoče literarne predloge, izvire in vplive, iz katerih naj bi nastala; dognanja, do katerih je prišel, so za razumevanje *Pohujšanja* v marsičem koristna, vendar seveda ne zmorejo pojasniti vsega, ker jim ni bilo izhodišče predvsem samo besedilo. Za oba načina interpretacije je namreč značilno, da se bližata delu prvenstveno od zunaj, nato pa v njem iščeta predvsem tisto, kar se jima je pokazalo za bistveno v Cankarjevi biografiji ali pa razvoju literarnih motivov in idej, ki je nazad-

nje pripeljal do nastanka *Pohujšanja*. In tako se zdi koristno ubrati v raziskavo ravno obratno pot. Vendar ne po načelih čiste imanentne interpretacije, ki si zamišlja literarno delo samo v sebi, brez zveze s čimerkoli drugim, ampak kvečjemu tako, da se najprej iz dela samega pojasni, kar je dejansko v njem vsebovano, ne da bi mu že vnaprej in od zunaj pritikali bogve kakšne, slabo dokazljive sestavine; nato naj se v dvomljivih primerih in samo tam, kjer je to zares potrebno, pritegnejo v razlago še dejstva iz drugih Cankarjevih del, njegove biografije, dobe ali splošnega literarnega razvoja.

Za takšno razlago je najpoprej potrebna vsaj okvirna orientacija po snovno-idejnih in idejno-estetskih delih, iz katerih je sestavljena celota. S tega gledišča kajpak ne more biti dvoma o tem, da si v središču igre stojita ves čas nasproti dve življenjski okrožji, sili ali že kar načeli — prva so Šentflorjančani, druga razbojniški umetnik ali umetniški razbojnik Peter z Jacinto. Gotovo je tudi, da je šentflorjanska sfera negativum te igre, življenje junaka Petra pa njen pozitivni pol; zato je prva sedež komičnosti, predmet satire in ironije, medtem ko se druga praviloma prikazuje skoz liričnost ali včasih celo patos. Krog Šentflorjančanov je skoraj do kraja enoten in kompakten, iz njega nekoliko izstopa samo učitelj Šviligoj; zato posebej zasluži pozornost, čeprav se je najbrž potrebno varovati, da bi z njegovo posebnostjo pretiravali in mu celo pripisovali pomen, ki ga v celoti *Pohujšanje* ne more imeti. Z druge strani tudi Peter in Jacinta sestavljata tesno spojeno enoto, vendar spet ne tako, da bi bila Jacinta zgolj privesek Petru ali celo njegova podvojitvev. Zdi se, da je njuno razmerje vredno posebnega premisleka. Še veliko bolj velja kaj takega za razmerje med Šentflorjančani in dvojico Peter-Jacinta. Ali gre res samo za nasprotni, če že ne kar čisto sovražni sili? Razmerje obojega se v igri stopnjuje do medsebojnega zaničevanja, hudih besed in obsodbe, strahu ali prezira, vendar nikjer ni videti izključnega sovražstva, pa tudi ne resničnega boja sovražnih sil. Prej bi lahko trdili, da sta šentflorjanski tabor in umetnikov svet v tej farski drug na drugega tesno navezana, če že ne kar med sabo odvisna. Toda v čem je ta zvezanost in od kod prihaja takšna odvisnost? Zdi se, da se v tej smeri skriva eno ključnih vprašanj *Pohujšanja*, pomembno zlasti za sodobno razumevanje in vrednotenje. Morda je v zvezi s tem potrebno navreči še vprašanje o posebnem odnosu razbojnika-umetnika do učitelja Šviligoja, saj je iz tretjega dejanja videti, kot da ju veže neka prav posebna, že kar intimno prisrčna zveza. Ali pa je morda mišljena samo ironično kot marsikaj v tej farski? In tako je tudi ob tem vprašanju potrebna previdnost.

Zunaj tega osrednjega sklopa stojijo v *Pohujšanju* še tri osebe, ki jih je potrebno imeti za samostojne, čeprav obrobne sestavine celote. To so Popotnik, ki je prava sirota šentflorjanska, Debeli človek ali vaški policaj in pa Zlodej. Vsi trije so gotovo stranske postave, zato bi bilo napačno pripisovati tej ali oni osrednejši pomen, kot ji v farski dejansko gre. Kljub temu se ob vseh treh pazljivi interpretaciji skoraj nehote vsiljuje prenekatero zanimivo vprašanje. To velja že za Popotnika in Debelega človeka; ob obeh je na prvi pogled videti, da si stojita v igri simetrično nasproti, saj je Debeli človek predstavnik oblasti, državnega reda in ustanov, s tem pa kar moči; Popotnik je prav narobe podoba nemoči, izobčenosti, skoraj anonimne zavrženosti, kar pomeni, da mu ni mesta v nobenem zunanem redu, pa tudi ne v skupnosti takšne ali drugačne vrste. Spričo takó postavljenih simbolov se zdi

bolj od vsega drugega pomembno vprašanje o tem, v kakšnem razmerju sta do policaja in popotnika šentflorjanska srenja in razbojnik Peter s svojo Jacinto. Da oblast preganja razbojnika-umetnika, je jasno; prav tako, da se ji dolina šentflorjanska molče podreja. Ali pa vse to že pomeni, da se šentflorjančani istovetijo z oblastno močjo? Ali pa so ji tuji, tako kot njihov umetniški razbojnik ali razbojniški umetnik? Podobno se dá vprašati o razmerju obojih do sirote šentflorjanske. Šentflorjanska srenja jo izloča iz svoje srede, tako kot izobčuje razbojnika-umetnika; ta pa siroto sprejema pod svoje varstvo. Vendar ni povsem jasno, ali ji sploh lahko odločilno pomaga, pa tudi, če je kaj takega sploh njegova namera. Kakšna je torej skrivna razlika med siroto šentflorjansko in umetnikom-razbojnikom? In spet ni mogoče mimo opozorila, da je na takšna vprašanja potrebno iskati odgovor z največjo previdnostjo, saj je znotraj teksta zanj zelo malo primernih elementov; da bi ga iskali zunaj dela, bi bilo tvegano, saj bi pripeljal do zgolj spekulativnih mnenj.

Še teže je presojati v sklopu celotne igre položaj Zlodeja, saj je njegova vloga v dogodkih večinoma obrobna. Gotovo je vsaj to, da vidijo v njem izvir vsega zlega ne samo šentflorjančani, ampak da ga s skrajnim, že kar brezbržnim prezirom odklanjata Peter in Jacinta. Toda kaj je v njem takega, da ga morajo zanikati eni in drugi? Ali je torej Zlodej resnična negacija ne samo šentflorjanske srenje, ampak tudi njene umetniške protiigre? In kaj bi to bilo?

Iz takšnega začrta problemov, ki se odprejo pred vsakršno razlago *Pohujšanja*, brž ko ga poskuša zajeti v celoti, je videti, da stoji sredi vsega predvsem vprašanje o naravi ljudske srenje, ki jo simbolizira šentflorjan, in pa umetništva, poosebljenega v razbojniku-umetniku Petru, in nazadnje še o razmerju med obema. Pri tem je nujno izhajati iz predpostavke, da šentflorjan in njegov umetnik prihajata med sabo ne le v spor, ampak da je kaj takega mogoče samo zato, ker ju vežejo skrivne vezi, tako da si v resnici nista tuja, kaj šele brezbržna drug do drugega. Petru je šentflorjan domovina, ki jo ljubi iz vsega srca, kar seveda ne pomeni, da ljubi v njem samó naravno okolje ali zunanji estetski videz, ampak to, kar je v tej domovini najbolj njenega, se pravi njene prebivalce. Kaj takega seveda ne bi bilo mogoče, ko ne bi v sebi čutil, da iz njih na prav poseben način izhaja; naj jih je še tako prerasel, jim vendar po srcu ostaja zvest, kar pomeni, da je še zmeraj na svoj način zavezan tej domovini, da je še zmeraj eden njenih otrok in da jo prav zato ljubi. Kajti ljubimo lahko samo tisto, kar nam je podobno, iz česar izhajamo, ali pa kar nas dopolnjuje iz skrivne skladnosti.

Na prvi pogled je težko odkriti, kaj naj bi v močno karikiranih, satirično izrisanih, skrajno komičnih šentflorjančanih bilo takega, da jim je skupno z umetnikom, ki jih v tej farski tako očitno zaničuje. Pozornemu očesu se v njihovem življenju vendarle odkrije vrsta potez, ki bi utegnile biti v širšem smislu dovolj zgovorne.

Tu je najprej dejstvo, da navdaja šentflorjančane z edino izjemo učitelja Šviligoja močna, že kar prenapeta seksualnost, ki vsepovsod misli na žensko, jo išče, si jo predstavlja, jo uživa v predstavi in pogledu, ves čas pa je tako ali drugače vznemirjena z mislijo na greh kot na nekaj posebno slastnega, zaželenega, če že ne kar najvišjega in najlepšega. Druga posebnost njihove eksistence je ta, da se tega nagnjenja drug pred drugim vsaj na videz sramujejo,

ga skrivajo in tajijo, če ga pa opazijo na drugem, pokažejo nanj kot na največjo sramoto. Tretje dejstvo, ki je vredno pozornosti, je pač to, da pohotno sramežljivi Šentflorjančani najrajši živijo v srenji ali ljudski skupnosti, kjer drug drugega lahko nadzorujejo, po potrebi javno osramotijo in moralno kaznujejo, vse to v oblikah medsebojne kolektivne represije, ki je hkrati posebna oblika medsebojne demokratične enakosti; najvišja kazen takšne skupnostne represije je izobčenje. In končno je tu še četrto dejstvo — šentflorjanska srenja neprestano poudarja svojo posebno vero v nekakšne višje ideale ali »čednosti«, ki da jim služi; med temi ideali, ki očitno sestavljajo sklenjeno ideologijo, spadajo ne samo vera v čistost, krepost in vsesplošno moralnost, ampak tudi vera v narodno slogo ali enotnost, v napredek gospodarstva, znanosti in literature, kot temu pravi učitelj Šviligoj, ki je glavni nosilec te ideologije. Glavna funkcija takšnih idealov je po vsem videzu ta, da z njihovo pomočjo Šentflorjančani utrjujejo svojo srenjsko kohezijo, se s sklicevanjem nanje branijo navzven, na znotraj pa vzdržujejo sistem medsebojne represije.

Morda bi natančnejša razčlemba našla še druge strani šentflorjanske fiziognomije. Vendar že te kažejo, da je po svoji sestavi precej zamotana, tako da nikakor ni takoj jasno, kaj je v nji komično, vredno satire in vzvišene ironije. Komično je kajpak že kar neskladje med zelo splošnimi, papirnatimi, bledimi frazami o višjih idealih, ki jih oznanjajo na ves glas, in pa zelo konkretno poželjivostjo, ki se ji predajajo na skrivaj. Komična je tudi sramežljivost, s katero se pri tem zakrivajo. Vendar vse to še ne pomeni, da je satire vredna samo njihova več kot pretirana hinavščina in da bi komična grdoba odpadla z njih, brž ko bi sebi in drugim docela odkrili svoj pravi obraz, se pravi, ko bi se kar brez sramu predajali seksualni poželjivosti. Ne, prej bi morali misliti na to, da je komična satiričnost Cankarjeve farse tudi v tem, da je šentflorjanska pohota že sama na sebi smešna, izzivajoča satiro in vzvišeno ironijo. To kajpak pomeni, da je na čisto poseben način sprevržena, neprimerna in nepravilna, torej neustrezna tistemu, kar bi morala biti po svojem pravem bistvu. Toda kako je kaj takega sploh mogoče? Najbrž samo tako, da bistvo te komične pohote, ki se v zavesti svoje sprevrženosti sramežljivo zakriva s hinavstvom, samo na sebi ni čista negativnost. Ko bi bilo samó to, bi šentflorjanska seksualnost ne mogla biti samó prijazno komična, ampak bi se sprevrnila v pravcato ostudo, odvratnost in zavrženost; ne bi zmogla postati motiv domišljajske farse, ampak bi terjala drugačno dramsko zvrst.

V osrčju šentflorjanske fiziognomije se skriva torej protislovje, ki je hkrati eno osrednjih gibal Cankarjeve farse. Kako je mogoče, da je seksualnost vrljih Šentflorjančanov v isti sapi komično sprevržena in vendarle po svojem bistvu tudi vredna? To uganko lahko vsaj deloma razsvetli natančnejši vpogled v naravo seksualnosti, s katero se tako pobožno ukvarja vesoljni Cankarjev Šentflorjan. Že na začetku je jasno vsaj to, da v tej farsii, ki je na videz tako zelo izpolnjena s spolnim poželenjem, sploh ne gre za seksualnost v običajnem pomenu besede, saj nikjer nimamo občutka, da gre nastopajočim res samó zanjo. Seksualnost je veliko bolj predvsem prispodoba ali simbol za nekaj širšega, kar jo presega in živi v nji, tako da je sama le njegova pojavna oblika. Poželenje, ki se mu s takšno neubranljivo silo predajajo Šentflorjančani, ni samo spolni nagon, ampak je naravnost na tisto »nekaj«, kar očitno presega skromni vsakdan njihovega šentflorjan-

skega vegetiranja, vnaša vanj nemir, omotico, spozabo, zanos in kar je še takih čustev; gre torej za naravnost k nečemu, kar je višje, lepše, resničnejše od vrednot, ki jih prakticirajo v svojem realnem, na običajno danost obsojenem obstanku. Ali pa ni s tem že povedano, da je šentflorjanska seksualnost posebna, degradirana oblika tako imenovanega hrepenenja, se pravi tistega vzgona, ki podobno kot vse druge junake Cankarjevega literarnega sveta tudi Šentflorjančane dviga nad golo stvarnost, s tem pa jim šele daje dostojanstvo in odličje pravega človeškega obstoja? Toda hrepenenje Šentflorjančanov je seveda degradirano, ponižano, sprevrženo, popačeno zaradi posebnih okoliščin njihovega srenjskega, historično in socialno določenega obstanka, za katerega so tako zelo značilne posebna zavrtost, majhnost, stisnjenost, srenjska kolektivnost in represivnost, medsebojen nadzor in zavist, demokratična strast do enakosti v nesreči in prav tako plebejska obsedenost do izobčanja neenakih, nadpoprečnih ali boljših. Pod pritiskom takšne peze se hrepenenje sprevrča v svoje nasprotje — v napol živalsko strast, ki se sama sebe sramuje, pa si vendar ne more kaj, da ne bi poželjivo škilila k cilju svojih zatrtih želja, s čimer seveda tudi ta cilj nehote degradira na svojo lastno raven, ga potisne v blato in se z njim vred pogreza v nerazločljiva protislovja svoje komične eksistence. Osnova komičnega, ki nas sili v smeh ob pogledu na šentflorjansko bivanje, je hiperbolična neskladnost med zasnutkom pravega življenja, ki se potencialno skriva v majhnih dušah Šentflorjančanov, in pa stvarno realizacijo njihove vsakdanje socialne in moralne prakse.

Takšna komična dvojnost prihaja v farsu na dan ob šentflorjanskem razmerju do Jacinte, ki vznemirja Šentflorjan od začetka do konca Cankarjeve igre. Vznemirja jih kot privid čiste, popolne, svobodne in igrive lepote, poosebljenje vsega, kar si ta domišljija lahko zamisli kot poželenja vrednega; toda hkrati se Šentflorjančanom že na začetku vsili zanjo kot najprimernejši izraz »nečistost«, kar pomeni, da je niso zmožni dojeti v njeni pravi lepoti, ampak samó kot neprimeren predmet svojega sprevrženega hrepenenja po polnem življenju. Tako jo doživljajo še v drugem dejanju, kjer ji lahko zapovrstjo poljubljajo nogo, kar jim je vrhunec čisto telesne poželjivosti. Vendar se že v teh prizorih kot povsod drugje, kjer imajo opravka z Jacinto, meša v njihovo napol živalsko strast tudi napol nezavedno občudovanje in s tem vednost o višjem, skoraj božanskem pomenu lepega, ki jim tako od blizu stoji nasproti. Ali pa se jim ta božanska, večna lepota v svoji čutno sijoči podobi sploh kdaj zares odstre? O tem bi se dalo razmišljati zlasti ob prizoru Jacintinega plesa, ki je — kar zadeva občutke Šentflorjančanov — dramsko izrisan res nekoliko skopo, če že ne kar pomanjkljivo. Po koncu plesa lahko iz kratkih replik šentflorjanskih žena resda razberemo, kot da so ples in svojo lastno vlogo ob njem dojele predvsem skoz prizmo svojih starih predstav o »nečistosti«, se pravi iz zornega kota svoje degradirane poželjivosti. Toda med samim plesom je Šentflorjančanom predpisan popoln, bolj ali manj negiben molk. Ali naj si ga razlagamo tako, da se je v tem trenutku razkrila dolini šentflorjanski nebeška lepota v svoji pravi podobi, tako da so jo vsaj megleno zaslutili? Potrdilo za takšno domnevo bi bile lahko navdušene besede učitelja Šviligoja, ki si jih poišče njegova naivna domišljija, da bi izrazila tisto, kar si z nekakšno muko išče v vseh izraza. Te besede so seveda tako zelo nebogljene, da je že iz njih mogoče razbrati, kako šibka, komaj zaznavna je bila očaranost šentflorjanske doline nad

lepoto, ki jih je obiskala. Toda njenega čara je takoj nato seveda že tudi konec; namesto prevzetosti nad lepoto čaka Šentflorjančane prebujenje v lastni sramoti, nato pa vrnitev v trmasto vztrajanje v nezavednem, navidez-nem elementu vsakdanjega življenja.

Ob prizorih plesa se samo od sebe vsiljuje vprašanje o učitelju Šviligoju oziroma o tem, kakšna je njegova posebna fiziognomija med drugimi prebivalci doline šentflorjanske. Šviligoj je prav tako komična figura kot vsi drugi, ali pa še bolj, kar pomeni, da je ali boljši ali slabši od drugih. V resnici je oboje — boljši, ker je brez živalskega poželenja v sebi, slabši pa, ker je prav zato brezkrven, suhoten, čisto slep za lepoto, ki jo drugi čutijo vsaj pod videzom »nečistosti«, on pa samo skoz moralne pojme iz šolskih beril. Zato je tudi njegova očaranost nad Jacintinim plesom komično šolska, naučena, moralizatorsko govorniška, nikakor pa ne pristno zagnana. Toda tudi tak je seveda nekakšna izjema med Šentflorjančani, tako da ga prav zato lahko razbojnik-umetnik Peter napol ironično na pol zares pozdravi kot svojega »ljubeznivega tovariša« v ljubezni do domovine, čeprav na čisto nasprotnem koncu. Učitelj Šviligoj je šolska, moralično predestilirana varianta hrepenenja, ki je v svoji pravi, polnokrvni podobi doma edino v svetu umetništva.

S tem je pa že marsikaj povedano tudi o drugem pólú, okoli katerega se suče osrednje dogajanje *Pohujšanja*. Peter in Jacinta se ves čas pojavljata kot nasprotje Šentflorjančanom, vendar je zdaj že več kot jasno, da sta kljub vsemu pripeta na njihov svet in v prav posebnem smislu celo od njega odvisna. To seveda ne velja toliko za Jacinto, kolikor predvsem za razbojnika-umetnika Petra. Jacinta stopa v ta svet samo toliko, kolikor je zvezana s svojim umetnikom, sicer pa je pravzaprav iz drugega sveta, neodvisna, morda celo nedosežna. Na prvi pogled bi jo lahko imeli za nekakšen simbol umetnosti ali celo za njeno alegorično podobo. In res je v literarnokritičnih in zgodovinskih razlagah farse bila pogosto razumljena v tem smislu. Najbrž po krivem, kajti znotraj teksta nikjer ni postavljena v abstraktno zvezo z umetnostjo kot tako. Cankar jo je v pismu Cirili Pleškovi mimogrede označil za Petrovo »lepše in višje življenje«. Ta oznaka se zdi sprejemljiva, če jo seveda razumemo tako, kot je v sami igri konkretizirana, ne pa zgolj abstraktno. Jacinta je v vseh prizorih, kjer nastopa, predvsem samo lepa, nekoliko otročja, igriva ženska, kar se zdi, da bi v Cankarjevem svetu in tudi v *Pohujšanju* utegnilo veljati za kvintesenco ženskosti sploh. Petru je ljuba, ker je tako naivno spontana, vsega dobrega željna, prav nič zatrta in stroga, ampak čisto neposredna in seveda predvsem lepa. Lahko bi dejali, da v sebi združuje dvojje bistvenih lastnosti — telesno lepoto in duhovno svobodo, pri čemer pa spet ni tako, da bi bila alegorija lepote ali svobode same na sebi, ampak prav narobe — v svoji najbolj konkretni ženskosti nevede pooseblja lepoto in svobodnost, ne da bi ju seveda lahko zajela v vsej njuni neizmerni, že kar nedosežni absolutnosti. Jacinta je konkreten, vsaj za trenutek v čutno nazornost spremenjen odblesek lepote in svobodnosti kot take, odblesek, ki prav zato ni popoln, ampak v svoji bežni muhavosti obtežen z vsemi pomanjkljivostmi hipne pojavne eksistence. Ko bi Jacinta bila večna lepota in svobodnost kot taka, bi bil razbojnik-umetnik Peter v posesti absolutnega, h kateremu tako očitno hrepeni. To pa seveda ni mogoče. Iz celotnega razmerja med njim in Jacinto je namreč očitno, da mu je Jacinta s svojo naivno ženskostjo, lepoto in spontano življenjsko radostjo

sicer v največje veselje, nikakor pa ne že zadnji cilj na poti hrepenenja. O tem, da je bistvo razbojnika-umetnika Petra hrepenenje, namreč ne more biti dvoma, saj se sam ima predvsem za popotnika, kar pomeni, da je zmeraj na poti k zadnjemu, velikemu, nedosežnemu cilju, ki mu ne ve niti imena, tako da ga samo približno lahko označijo besede, kot so lepota, svoboda, življenje, ljubezen in kar je še podobnih besed, vse pa merijo na tisto, kar je pravi predmet hrepenenja z veliko začetnico.

Ali pa ni od tod že tudi jasno, v čem je umetnik enak svojim Šentflorjančanom in s čim je na skrivnem podoben ljudski srenji svoje domovine? Hrepenenje, ki se je v kolektivnem življenju šentflorjanske doline moralo sprevreči v napol zavedno, živalsko, sramotno, degradirano poželenje, je v razbojniku-umetniku začutilo svojo pravo resnico. Konec farse, kjer se Peter in Jacinta odpravljata na veliko pot pod zvezde, je s svojo poetično brezračnostjo prisposodba za takšno čisto, vsega preveč snovnega očiščeno podobo hrepenenja, ki je že s tem pravcata antiteza po zemlji rijočemu, z blatom umazanemu poželenju Šentflorjančanov. Kljub temu med enim in drugim ni popolnega preloma, umetnikov hrepenenjski mit je samo do zadnje stopnje dozorelo teženje, ki se še čisto nezavedno, topo, neoblikovano oglašča v šentflorjanski pohoti.

Brez te skrivne zvezanosti obojega bi si ne mogli razložiti junakovega razmerja do doline šentflorjanske, ki je v svoji protislovnosti več kot nenaavadno, po svoji skrivni logiki pa vendarle čisto naravno. Razbojnik-umetnik Peter ljubi domovino in jo hkrati sovraži, beži iz nje in se ji spet vsiljuje, opeva njeno lepoto, pa jo spet zaničuje, izsiljuje, muči in prezira, s čimer muči in prezira tudi sam sebe. Vse to pa seveda po nuji svojega položaja, se pravi zaradi skrivne junakove povezanosti pa tudi razločenosti s temeljnimi postulati šentflorjanske eksistence. Dokaz, da se junak te povezave in s tem svoje odvisnosti jasno zaveda, je njegova vzvišena ironija do samega sebe in do Šentflorjančanov. Cankar je v opombah za izvedbo farse bil očitno zaskrbljen, da ne bi junakovi govori bili čez mero patetični in sentimentalni, zato mu je predpisal izrazito, poudarjeno ironičnost. V tej zvezi je ironija seveda posebne vrste sramežljivost, ki brani junaku, da bi se razkril v vsej svoji čustveni odvisnosti od tistega, kar ga določa in hkrati ogroža, tj. od doline šentflorjanske. In tako je prisiljen s pomočjo ironične pretvorbe igrati nadmočno vzvišenost nad vsem, ne samo nad Šentflorjančani, ampak predvsem nad svojo lastno hrepenenjsko razneženostjo, občutljivostjo in ranljivostjo. Predpostavka za takšno ironijo je zavest, da se s svojo prečiščeno, skoraj aristokratsko, poveljano hrepenenjsko eksistenco sicer dviga nad plebejsko srenjo, iz katere je izšel, da pa je kljub temu s skrivnim smislom tega hrepenenja samo eden njenih otrok.

Verjetno je prav v takšni zapleteni dialektiki Petrovega položaja potrebno iskati razlago za številna težka mesta, protislovja, nedorečenosti in celo nesmisle, ki jih je ta vloga polna. Sem spada predvsem vprašanje, ali je Peter, kakršen se v farski pojavlja od prvega do zadnjega dejanja, samo razbojnik ali pa je hkrati tudi umetnik, se pravi razbojnik-umetnik. Prav ob tem so se v literarni kritiki in literarnozgodovinski interpretaciji prepletala različna mnenja. Odgovor bo kolikor toliko gotov samo, če ostaja čimbolj v okviru samega teksta. O Petru je že na začetku prvega dejanja rečeno, da se Šentflorjančanom izdaja za umetnika. Proti koncu dejanja se izkaže, da se jim izdaja tudi za siroto šentflorjansko. Toda to se na koncu drugega

dejanja izkaže za laž, saj je resnična sirota nekdo drug. O Petru kot umetniku spregovori mimogrede prav na koncu zadnjega dejanja še policaj, ki ga označi za »tatu, umetnika, kontrabandarja in razbojnika«, pri čemer pa seveda ni jasno, ali je vse to sočasno ali pa so to le poklici, ki jih je menjaval drugega za drugim, pa spet opustil. In tako moramo resnico o tem, kdo in kaj je pravzaprav junak Peter, izluščiti predvsem iz osrednjega verznege dialoga med njim in Jacinto na začetku drugega dejanja, kjer se junak nekajkrat spusti v razglabljanje o umetništvu in o tem, ali je umetnik ali ni. Toda ta mesta so vseskozi dvoumna, tako da jih je treba razumevati s posebno previdnostjo. Najprej je tu dejstvo, da nas v tem dialogu nekajkrat opozori, da je bil umetnik, da pa ni več, pri čemer ni docela jasno, kdaj je nehal biti in kaj je bilo temu vzrok. Zgolj razočaranje nad tem, da ga dolina šentflorjanska ni sprejela? Toda kako bi moglo biti to resen razlog, da v nekem umetništvu ugasne? Zato je treba Petrove besede o bivšem umetništvu jemati s primernim zadržkom. Poleg tega pa prav iz teh mest sledi, da iz Petra vendarle govori še zmeraj tudi umetnik, saj se sam sproti popravlja, da se v njem oglašča še zmeraj »spomin« ali pa da iz njega govori njegov »brat, ki zdavnaj spi«. Od tod je mogoče sklepati, da je umetništvo junaka nekako dvojno, dvoumno ali celo dvoobrazno. Peter je umetnik in ni več umetnik, ali pa tudi to neumetniško samó igra kot umetnik. Vendar pa bi bilo vsekakor tvegano, ko bi hoteli o tej dvoumnosti priti povsem na jasno, kajti njena dialektika ni logična, ampak poetična, spletena iz prispodob, ne pa iz dramsko ali epsko jasnih položajev. Prav zato bi prevnetega razlagalca kaj kmalu pripeljala do konstrukcij, ki bi bile *Pohujšanju* vsiljene in v najboljšem primeru zgolj spekulativne.

Pač pa se dá iz omenjenega dialoga s pridom razbrati, kaj je pravzaprav bistvo umetnika in umetništva, kar ima vsekakor posledice za razumevanje celotne farse. Peter določno pravi: »Dokler sem hrepenel, sem bil umetnik; zdaj ne hrepenim več.« To pomeni, da je bistvo umetništva hrepenenje in prav nič drugega, s čimer je potrjeno vse, kar je bilo mogoče razbrati o junakovem svetu že iz njegovega razmerja do šentflorjana. Umetništvo je zgolj način, kako obstaja hrepenenje, ki se je iz nižjih oblik šentflorjanskega poželenja prebilo v čisto kristalizacijo prave svobodnosti, ki je neprestano zanikavanje vsega zgolj zunanjega, snovnega, trenutno zadovoljenega, se pravi neprestano prehajanje vsega tega v neskončnem teženju k lepoti, življenju, ljubezni, ki so onstran vsega, zato pa praktično nedosegljivi, neoprijemljivi, morda celo neimenujivi. V tem smislu je seveda umetnik predvsem popotnik, kot se Peter imenuje zmeraj znova; pri tem pa ni jasno, ali je popotništvo zgolj sinonim za umetništvo ali pa je širši pojem, tako da je umetnik samó ena možnih različic popotništva. Zdi se, da je ta možnost boljša, saj se ob umetniku Petru pojavi v farski še drug popotnik, prava sirota iz doline šentflorjanske. In tako bi se bilo šele potrebno vprašati, kakšen tip popotnika je pravzaprav umetnik v primerjavi s sirotnim popotnikom. Ali je morda njegovo bistvo v tem, da je sicer prav tako izobčen iz šentflorjanske srenje, zasramovan in celo preganjan, da pa je v nekem višjem smislu privilegiran popotnik, ker je v svoji samozavesti, da nosi in ustvarja lepoto, vendarle »kralj«, ne pa zgolj uboga sirotna para? Če ga razumemo v tej luči, moramo že tudi priznati, da je samovšečen in nečimrn »kralj«, kar je razbrati zlasti iz zgodbe, ki jo Peter na kratko v svojih napol patetičnih napol ironičnih verzih pove o tem, kako se je razočaral nad dolino šentflorjan-

sko. Tu je govor o tem, kako je stopil s svojo umetnostjo pred domovino, kako jim je »umetnik« pokazal svoje »srce«, pa so nanj »pljuvali«. Tej izpovedi sledi vzklík: »O domovina, ti si kakor vlačuga, kdor te ljubi, ga zasmehuješ!« Zdi se, da bi za vzrok umetnikovega razočaranja nad domovino morali torej imeti njegovo ranjeno samoljubje; domovina bi mu namesto zasmehovanja morala dati čast in priznanje. Da je ta domneva blizu resnici, kaže nemara prav dejstvo, da je po Cankarjevi izrečni zahtevi treba Petrov monolog razumeti kot samoironijo; to pa seveda pomeni, da je osrednja misel tega monologa takšna, da nehote razkriva skrivno problematičnost umetništva, za katero se farsa ne more izreči s polno resnobo, ampak jo sramežljivo odrine v distanco. Seveda bi bilo mogoče problem monologa razumeti tudi v tem smislu, da se je umetnik nad domovino razočaral prav zato, ker mu ni mogla slediti iz svoje nizke življenjske poželjivosti v višine pravega hrepenenja, kar je imelo za posledico, da tudi ni prav častila njegovega umetništva. Vendar v samem tekstu za to razlago ni dovolj oprijemaljš; poleg tega pa seveda tudi z njo ni odpravljen moment samovšečnega, s tem pa etično problematičnega umetništva, ki s svojo dvoumnostjo, zgolj ironično priznana problematičnostjo bolj ali manj zasenčuje celotno farso.

Del te ironične drže je vsekakor tudi razmerje med umetništvom in razbojništvom, ki je fabulativno sicer nejasno, po svojem pomenu pa vendarle takšno, da se smiselno vključuje v sklop razmerij med umetnikom in plebejsko srenjo. Dobesedno, zgolj po logični poti se seveda nikakor ne dá razložiti, kako naj bi se umetnik Peter preobrazil v razbojnika Krištofa Kobarja. Pač pa ta preobrazba postane smiselna, brž ko razbojništvo v tej igri razumemo kot ironično prisodobno. Umetnik se lahko spremeni v razbojnika samo ob predpostavki, da je v umetništvu nekaj razbojniškega in v razbojništvu nekaj umetniškega. Razbojnik seveda ni pravi umetnik, ampak samó narobe umetnik ali navidezen umetnik, vendar nosi na sebi vrsto potez, ki ga zblížujejo z umetništvom. Predvsem je svoboden, nevezan na vse tisto, kar je človeški skupnosti, zlasti šentflorjanski, najdražje — lastnino, mir in varnost, spoštovanje zakonov in podobnega. V svoji spretnosti pretvarjanja, jemanja in izmikanja, goljufanja in izkoriščanja mora zmeraj znova izkazovati odlike ustvarjalne, se pravi umetniške domišljije. In poleg vsega tega je tudi on popotnik, nikjer in povsod doma, zmeraj na poti za nedosegljivim ciljem.

Z druge plati kaže umetnik nekaj razbojniških potez — ne samo da je tudi on izobčen iz poštene meščanske družbe, kršilec zapisanih zakonov in časti, ampak je prav tako izveden v umetnosti jemanja ljudem, ko jim jemlje tisto, kar jim je najsvetejše — mir, ugled, duhovno varnost, čast in samozadovoljnost. Ali ni prav to najhujše razbojništvo? Dovolj razlogov torej, da se lahko umetnik metaforično spremeni v razbojnika ali pa da je hkrati eno in drugo; prav to pa se dogaja v *Pohujšanju*. Seveda ni mogoče spregledati zgovornega dejstva, da nimajo samo šentflorjančani umetnika za dvojčka razbojniku, ampak da se ima tudi sam za razbojniško dušo. Tega pa najbrž ni mogoče razumeti drugače, kot da gleda nase pravzaprav z očmi šentflorjanske srenje, se meri z njenimi merili in je torej od nje veliko bolj odvisen, kot bi se zdelo na prvi pogled. Toda ta odvisnost se je dovolj izkazala že v dejstvu, da se s svojo nečimrnostjo poskuša dvigniti nadnjo, kar je seveda prepričljiv dokaz, da želi obstajati vendarle in samó v takšnem ali drugačnem razmerju z njo.

Figura Zlodeja na prvi pogled ne dela interpretaciji večjih težav, saj gre za tradicionalen mitični lik; že od ljudskih tekstov pa do najvišjih literarnih upodobitev, kakršna je zlasti Goethejeva »tragedija« *Faust*, mu pritičejo ustaljene, jasno določene funkcije in simbolični pomeni. Iz teh se ga dá razumeti tudi v *Pohujšanju*, zlasti če v razlago pritegnemo paralele med Petrom in Zlodejem oziroma Faustom in Mefistom iz Goethejevega dela, ki morda za nastajanje *Pohujšanja* niso bile brez pomena. Vendar na tem mestu ne bomo sledili takšnim vzporednicam, ampak rajši pritegnili v obravnavo tiste strani Zlodejevega lika, ki sledijo predvsem iz njegove postavljenosti v motivni sklop *Pohujšanja*. Kaj pomeni Zlodej osebam, ki prihajajo z njim v stik, in kako ga zanikajo? Na prvi pogled je videti, da je Zlodej simbol zla tako šentflorjančanom kot razbojniku-umetniku. Toda način, kako in zakaj ga obe strani zavračata, je različen. Šentflorjančanom je princip vsega hudega, ker jih prihaja pohujševati, kar seveda pomeni, da vidijo v njem nevarnost za moralo svojega šentflorjanstva, ki bi se spričo očitnega pohujšanja utegnili razkriti vsemu svetu kot dvojnost sramotnega poželenja in zunanje ideološke spodobnosti. Toda še večjo nevarnost za takšno pohujšanje vidijo seveda v Petru in Jacinti, zato Zlodeja vse do konca igre sploh ne opazijo. Pa tudi Zlodej s šentflorjančani pravzaprav ves čas ne ve kaj početi, saj jih veliko uspešneje od njega pohujšuje Peter s svojo Jacinto, tako da so zares že »pohujšani«.

Zanimivejše je razmerje, ki ga ima do ubogega, nedejavnega Zlodeja razbojnik-umetnik. Da mu pomeni čisto negativnost, je jasno od vsega početka; prezirljiva brezbržnost, s katero ga obravnava, kaže, da mu je Zlodejeva negativnost čisti nič, se pravi nekaj neobstojnega. Toda kaj bi moglo biti neobstojno v razmerju do umetništva, ki ga pooseblja Peter, ali pa do življenja, lepote, ljubezni, ki jo ob njem predstavlja Jacinta? Najbrž samó popolno pomanjkanje vsega tega, kar pomeni, da se je v podobi Zlodeja izpraznil svet tako do kraja, da v njem ni več ne le najvišjega hrepenenja, ampak tudi ne najbolj preprostega življenjskega poželenja, teže, polnokrvnosti in sočnosti. Zlodej je samó še vsega dobrega izpraznjena življenjska volja do moči, čisti ratio, ki operira in manipulira z ljudmi, ne da bi imel pri tem kak drug cilj, kot je zgolj takšno prazno manipuliranje. Zato je tako suhoten, brez teže, pravzaprav izsesan, kot ga terjajo Cankarjeve opombe za uprizoritev. V tem smislu je seveda Zlodej čisto nasprotje ne samo umetništva, ampak tudi šentflorjanske ljudske srenje — na eni strani je svet, ki se razpenja od najnižje šentflorjanske poželjivosti do hrepenjskega bivanja, ki je morda najvišja stopnja življenjske sle, na drugi strani stoji čista negacija tega sveta; ker je ta svet vse, kar sploh v svetu lahko je, je njegova negacija Zlodej lahko samo čisti nič.

Končno je v sklopu *Pohujšanja* potrebno natančneje določiti še mesto, ki v njem pripada popotniku-siroti in Debelemu človeku, saj brez tega celota ne bi bila razumljiva v eni svojih pomembnih, čeprav na prvi pogled ne dovolj opaznih razsežnosti. Obe figuri sta seveda epizodni ali že čisto postranski, vendar je na prvi pogled očitno, da prihaja z njuno navzočnostjo v igro tako pomembna sestavina, kot je moč ali oblast. S policajem prihaja v dolino šentflorjansko odposlanec oblasti, ki ima v rokah vse ključne zunanje moči; zato lahko nadzoruje red in mir, preganja razbojnike, sirote in popotnike, bdi nad ravnanjem poštenih ljudi in vsem, kar še spada v to območje. Razmerje razbojnika-umetnika do takšne oblasti je razvidno, saj je vse, kar

lahko pred močjo počne, samo to, da se ji izogiba, jo vara, beži pred njo, se skriva in jo po potrebi tudi goljufa, da bi s tem obvaroval svojo svobodno, domišljjsko, hrepenenjsko eksistenco. Vsekakor svet umetnika nima pravega stika z oblastjo, niti ni kakorkoli udeležen na njenem obratu. Toda v tem so mu nekoliko podobni tudi Šentflorjančani. Čeprav je Debeli človek po napotkih igre njihov vaški policaj, je očitno, da moč, ki jo predstavlja, ni iz njihovega sveta, ampak se skriva nekje nad njimi, onstran pravih razsežnosti doline šentflorjanske. To oblast Šentflorjančani molče priznavajo, verjetno jim je celo potrebna, da lahko vzdržujejo dvoumnost svojega bivanja; zato se ji pokoravajo in je niti najmanj ne želijo imeti zares v svojih rokah, kaj šele, da bi jo hoteli povsem odpraviti. Ali pa naj to pomeni, da so čisto brez vsake volje do moči in torej povsem zunaj oblastnega sveta? Iz dogodkov v igri je očitno, da jim v mejah ljudske srenje vsekakor pripada nekakšna oblastna moč, ki pa jo dosledno uporabljajo samo v ta namen, da znotraj srenje vzdržujejo medsebojno represijo, izobčajo iz sebe, kar razdira skupnostne vezi. To pa pomeni, da je njihova uporaba moči predvsem anarhično destruktivna; in hkrati seveda skupnostno konstruktivna, kajti z njeno pomočjo vendarle ohranjajo svojo srenjsko kolektivnost. In spet je zapletena dialektika *Pohujšanja* v tem, da prav iz razmerja s tako postavljeno ljudsko srenjo tudi razbojnik-umetnik lahko prihaja do svojega deleža moči in oblasti, saj začne z vsemi sredstvi, ki so mu na razpolago, izsiljevati, poniževati in razdirati dolino šentflorjansko. Ali pa ni iz tega očitno, da je tudi umetnikova uporaba moči zgolj anarhično destruktivna? Kar se dogaja v farsii, je dejansko kot vzajemna igra ljudske srenje in umetnika, ki si v medsebojnem merjenju moči in nemoči zagotavljata, hkrati pa tudi dokazujeta obstoj. Ker gre le za vzajemno igro moči, je lahko nastala iz tega farsa, ne pa morda tragedija. Zato je tragična figura v *Pohujšanju* lahko samo sirota iz doline šentflorjanske, kajti s svojo popolno nemočjo je do kraja izključena iz igre, ki poteka med šentflorjansko ljudsko srenjo in njenim umetnikom. Popotnik-sirota ni od tega sveta, zato se od njega na koncu odvrne z zaničevanjem ne samo dolina šentflorjanska, ampak ga že pred tem, osamljenega in nemočnega zapusti tudi razbojnik-umetnik; o tem, kako za oblast sploh ne obstaja, pa sploh ni potrebno posebej govoriti. Človek, ki v svetu šentflorjanske doline ni niti priznan rodoljub niti razbojnik-umetnik, je toliko kot nič. Njegovo bivanje je nesmiselno, neutemeljeno, njegovo trpljenje z ničimer opravičeno in razloženo. To pa je toliko kot tragedija. Iz obrobnosti popotnika-sirote v sklopu farse je seveda razvidno, da je tudi njegov problem ostal čisto na robu in da pravzaprav ni docela stopil v obzor njenega sveta; zato je tvegano kakorkoli precenjevati njegovo vlogo ali jo celó razumeti kot pomemben vozec celote.

Od tod se je pa že mogoče vrniti k izhodišču tega dramaturškega razpravljanja, k vprašanju o tem, kaj je pravzaprav *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, kaj nam lahko dandanes pomeni in kakšne so nove možnosti njegovega uprizarjanja. Interpretacija sestavin, iz katerih je sestavljena celota, predvsem pa razmerja med njimi, je ponovno pokazala, da je *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* slej ko prej vrhunsko delo slovenske dramatike, to pa iz vsem očitnega razloga. Vse tri dimenzije tega dela — spoznavna, etična, estetska — so vsaka po svoje vrednostno do kraja nasičene, polne in tehtne, kar se ne kaže samo občutku, ampak ga potrjuje tudi racionalna analiza; pa tudi spoj vseh treh dimenzij v posebno strukturno razmerje, ki je do-

stopno predvsem ali pa samó intuitivno neposrednemu doživljanju, uvidu, občutju, je očitno takšne vrste, da potrjuje posebno vrednost *Pohujšanja* ne le med drugimi Cankarjevimi igrami, ampak v mejah slovenske dramatike sploh, morda pa tudi v okviru evropske dramske produkcije zadnjih sto petdesetih let — toda to bi morala potrditi šele posebna primerjalna raziskava. Hkrati seveda interpretacija sama od sebe opozarja na dejstvo, da so učinkovanju takšne vrednosti *Pohujšanja*, tj. učinkovitemu uveljavljanju vrednot, ki jih delo obsega »sámo na sebi«, v historičnem svetu vendarle postavljene določene meje, ki se jih ne dá kar samovoljno odpraviti ali vsaj prezreti. Spoznavna plast farse postavlja nenavadno bogat, večstranski splet človeškega sveta, tako da z najbolj bistroumno dialektiko zgoščuje njegova protislovja, strukturne posebnosti, elemente in plasti; toda ta svet v historičnem smislu seveda ni zelo razsežen, saj v najboljšem primeru zajema samo nekatere splošne značilnosti slovenske »duše« kot take, verjetneje pa samó strukturne poteze stare avstrijske Slovenije v času fin dè siecla. Marsikatero teh strukturnih potez bi morda lahko pripoznali še za današnji delež slovenstva, vendar samo abstraktno, se pravi tako, da jo izločimo iz konkretne zveze z drugimi, ki jih čutimo že za historične. To pa seveda pomeni, da spoznavne dimenzije *Pohujšanja* ne moremo več zares do kraja dojeti v podobi literarnogledališkega doživljanja, ampak vsaj deloma samo še reflektivno, posredno, abstraktno.

Podobno je z etično plastjo te farse, ki se je v analizi ponovno izkazala ne samo za zahteven, ampak v slehernem pogledu večplasten sklop pozitivnih in negativnih etičnih vrednosti, ki se prek moralne konvencije prebijajo v osrčje socialnih, javnih, zasebnih in vseh drugih razmerij človeškega sveta; kot za spoznavno velja tudi za to dimenzijo, da je pripeta na historičnost časa in prostora, v katerem je farsa nastala, tako da marsikatero njenih sestavin čutimo že za historično ali vsaj problematično. To velja zlasti za kult umetnika, ki je po svojem izvoru seveda aristokratsko novoromantičen, iz perspektive današnjega slovenstva, ki je najbrž že preraslo metafiziko romantičnega subjektivizma, pa neprikladen za reševanje njegovih etičnih dilem, saj se zastavljajo že čisto v drugačno smer. In tako je sodobnemu gledalcu tudi z umetništvom te farse kot njenim pozitivnim etičnim polom že v precejšnji meri nemogoče vzpostavljati tisti neposredni stik, ki je pogoj za konkreten literarno-gledališki doživljanje. Nemara je mogoče trditi kaj takega še najmanj za estetske elemente *Pohujšanja*, ki v tej razčlembi niso bili poseben predmet pozornosti, saj so dovolj znani; pa tudi sicer razumevanju in interpretaciji ne zastavljajo posebnih težav. Slikovitost likov, položajev in podob, izrazitost jezika, sloga in ritma, barvitost atmosfere, dinamična menjava razpoloženj, njihovo kontrastiranje in še vse drugo, kar sodi v območje estetskega v tej farsí, je današnjemu bralcu ali gledalcu kljub novim estetskimi izkušnjam, ki jih je navajen, še zmeraj lahko izvir enakih užitkov, kot jih je dajala igra v prvih desetletjih svojega življenja.

Teže je soditi o tem, kako doživlja današnji bralec ali gledalec umetniško celoto, v katero se pred njegovimi očmi čisto neposredno, samó intuitivno dojemljivo zlivajo spoznavni, etični in estetski elementi *Pohujšanja* — spričo dejstva, da je v tej celoti učinek spoznavne in etične razsežnosti historično vsaj nekoliko že oslavljen. Kljub takšni negotovosti je pa prav od tod mogoče sklepati o možnostih, ki jih daje tekst sodobnemu gledališkemu uprizorjanju. Tu je misliti predvsem na možnost, da bi v uprizoritvi prišli do

veljave zlasti tisti spoznavni in etični, pa tudi estetski elementi, ki jih sodobni gledalec lahko dojema zares neposredno, iz živega in scela, neobremenjen z elementi, ki za njegov doživljaj niso več aktualni in ga po svoje morda že onemogočajo. Toda kako doseči takšno »aktualizacijo« *Pohujšanja*? Ali je vse opravljeno že s tem, da iz igre odstranimo njene preveč zunanje, historične poteze in jih zamenjamo s sodobnimi, kot je storila tudi zadnja ljubljanska predstava? Težava je v tem, da se v Cankarjevi farski konkretni in abstraktni, strogo časovni in »nadčasovni« — kolikor jih sploh lahko tako imenujemo — elementi tako zelo spajajo v enoto, da ni mogoče te elemente kar poljubno razdruževati, zamenjavati in nadomeščati z drugačnimi. Abstraktno živi v konkretnem in narobe, historično v nadhistoričnem. Predvsem pa seveda ni verjetno, da bi s tem zares prišli do veljave tisti spoznavni in etični vidiki, ki so v ustroju igre še zmeraj aktualni. Prej bi mislili, da utegne po tej poti nastati samo spaček, ki sodobnemu gledalcu ne bo kaj bistvenega odkrival po svoji abstraktno aktualni plati; še bolj bo od tega trpela konkretna slikovitost, ki je v delu sedež estetskih vrednot. Ali pa ne bi bilo prav to za današnjo odrsko usodo *Pohujšanja* usodno? Ker sta spoznavna in etična dimenzija dela historično v nekaterih pogledih že preseženi, s tem pa tudi odmaknjeni, zmorejo biti glavni mik gledalcu predvsem estetski elementi celote in pa način, kako se spajajo s spoznavno in etično problematiko v umetniško enoto. Estetski elementi so seveda najtesneje povezani s historičnim koloritom, barvitostjo, slikovitostjo, lepoto in grdoto uprizorjenega življenja, načina govora, jezika in še vsega drugega, kar se lahko pojavi na odru v neposredno čutni podobi. Vse to pa je seveda mogoče samo v zvestobi historični pojavnosti, ki je pravi svet te igre, se pravi, v zvestobi fin de siècle, secesiji, simbolizmu ali kakorkoli že ta svet poimenujemo z oznakami kulturne, umetnostne ali literarne zgodovine. Sijaj tega sveta je za nas seveda že pretekkel, vendar še zmeraj kot spomin na nekaj, kar je estetsko dojemljivo in vabljivo, hkrati pa takšno, da v svojem estetskem čaru shranja tudi nekatere spoznavne in etične resnice o nas samih, kakršni smo v svojem pravem historičnem času in prostoru.

V tej obliki mora *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* očitno postati to, kar za današnji čas lahko edino jè — očarljiva, napol sanjsko spominska, napol zaresna pravljica o polpreteklem slovenstvu, v kateri kot za pajčolanom mavričastih podob slutimo resnico o samih sebi, čeprav že bolj ljubeznivo kot pa dejansko razburljivo. Resnica *Pohujšanja* je dandanes namreč ta, da *Pohujšanja* ni več mogoče postaviti na oder tako, da bi Slovence zares pohujšalo. Razen seveda s pomočjo režijskih, gledaliških in igralskih škandalov, ki izpostavijo ta ali oni drobec igre, da ga lahko vržejo presenečeni publiki v obraz. Toda to ni več pravo *Pohujšanje* niti pohujšanje nad *Pohujšanjem*, ampak kvečjemu pohujšanje samo na sebi, ki se te igre pravzaprav ne tiče.

Ljubljanska dramaturgija

Drugi list



Janko
Kos

MED BRECHTOM, GORKIM IN STRINDBERGOM

V ljubljanski gledališki sezoni za leto 1975-76 se je med mnogimi drugimi značilnostmi močno uveljavljala zlasti tista, ki jo je bilo opaziti že v prejšnjih letih, a šele zdaj prihaja zares odkrito na dan — skoraj popolna odsotnost evropske klasične dramatike od antike do romantike. Na zunaj se kaže v tem, da sta z ljubljanskih odrov začela izginjati Shakespeare in Molière, ki sta vrsto desetletij sestavljala

hrbtenico slovenskega gledališkega repertoarja; še slabše se godi drugim primerom svetovne gledališke klasike, ki so bili Slovencem že od nekdaj trši oreh — antiki, španskim avtorjem »zlatega« veka, francoskim klasicistom, nemški dramski klasiki od Goetheja do Kleista. Ali so razlogi za takšno pojemanje klasike v ljubljanskem gledališkem prostoru zgolj zunanji, naključni, organizacijski? Ali pa se skrivajo za njimi globlji socialni, kulturni in že kar duhovnozgodovinski vzvodi? Ne da bi na tem mestu razmišljali o vseh vidikih tega zanimivega vprašanja, lahko seveda predvidevamo, da se utegne položaj prav v tem pogledu čez noč spremeniti, saj ni prav nič izključeno, da se bodo gledališča iz zunanjih, morda pa tudi iz globljih razlogov začela zatekati h klasiki kot tistemu podporniku, ki naj jim spet dvigne veljavo v kulturnopolitični javnosti, pri občinstvu in v svetu same umetnosti. S kakšnim uspehom in učinki, je seveda drugo vprašanje.

Toda za zdaj je položaj pač tak, da je ravno v letu 1975-76 delež klasične dramatike v ljubljanskih gledaliških hišah dosegel najnižjo točko. Njen edini primer je bila Aristofanova *Lizistrata* v Drami, vendar je ravno ta predstava kazala, kot da slovensko gledališče z evropsko klasiko ta čas nima kaj početi. O tem pričuje že izbor dela, saj je stara atenska komedija ne samo za Slovence, ampak za Evropo v 20. stoletju nasploh skoraj nerešljiv problem odrskega postavljanja, igranja in doživljanja. Od tod pogosta potreba, da se ta besedila s predrzno, prav nič klasično predelavo aktualizirajo, nato pa v podobi sodobnega politično in socialno satiričnega kabareta ponudijo gledalcem v času primeren užitek. Ljubljanska predstava je vztrajala v akademsko pietetni zvestobi pristnemu antičnemu besedilu. Toda iz razlogov, ki ne tičijo samo v *Lizistrati*, ampak prav toliko ali pa še bolj v posebnostih današnjega slovenskega gledališča, se je zgodilo, da s takšnim besedilom ni vedel kaj početi ne samo režiser, ampak prav tako igralci in navsezadnje zlasti občinstvo. Klasika se je sprevrgla v nasprotje tistega, kar bi očitno morala biti — v nekaj tujega, nenaravnega, ničemur potrebnega ali celo puščobno zoprnega.

S takšno ali drugačno odsotnostjo klasike se je v letu 1975-76 povezovala druga posebnost ljubljanskih gledališč, ki je ta hip zanimivejša in bolj

potrebna podrobne razlage. Da bi jo zares razumeli, je potrebno seči naprej in navesti še tretjo posebnost ljubljanskega gledališkega položaja, ki terja posebno pozornost, a jo je za zdaj mogoče samo omeniti. To pa je seveda skoraj že kronična in zmeraj bolj opazna odsotnost sodobne slovenske dramatike v tistem obsegu, ki bi bil za slovenski gledališki prostor edino naraven. Iz dejstva, da so se torej ljubljanske gledališke hiše znašle v očitni zagozdi med odsotnostjo svetovne dramske klasike na eni in pomanjkanjem sodobne slovenske dramatike na drugi strani, se seveda samo od sebe vsiljuje vprašanje o tem, kako so gledališča napolnila takó očitno praznino. V čem so se torej zasedla, v kakšni dramski literaturi so si poiskala opravičilo, temelj in gradivo svojega obstoja? Tu pa že trčimo na tisto, kar se mora upravičeno imenovati druga značilnost ljubljanske dramaturgije v letu 1975-76. Razberemo jo iz tehle podatkov: najuglednejši avtorji in dela, ki so jih igrali v tem času, so nedvomno Brecht z *Opero za tri groše*, Gorki z *Otroki sonca*, predvsem pa Strindberg s *Smrtnim plesom*. Naj bodo ta dela med sabo še tako različna, vendar ne more biti dvoma o tem, da pripadajo tipu socialno in moralno kritične dramatike minulih sto let, kot jo je najprej zasnoval realizem-naturalizem 19. stoletja, nato je pa prešla v območje poznejših smeri, zlasti ekspresionizma, nove stvarnosti, socialnega in socialističnega realizma. Ko bi hoteli biti še natančnejši, bi izvorom te dramske tradicije morali slediti še bolj nazaj, najprej k francoskim moralističnim in teznim meščanskim igram iz srede 19. stoletja in od tod v 18. stoletje, k začetkom meščanske drame in tragedije, se pravi prav v razsvetljenstvo. Sicer pa k tem izvorom kažejo sami avtorji, ki so v letu 1975-76 prevladovali v ljubljanskem repertoarju, pred vsemi drugimi zlasti Brecht, ki ob svoji resnični ali navidezni modernosti kaže slej ko prej izrazite razsvetljenske gledališke težnje, pri čemer ne gre pozabiti na dejstvo, da mu je kot predloga *Operi za tri groše* rabilo delo iz razsvetljenskega časa.

Od tod se kar sam od sebe vsiljuje zanimiv, vendar po svoje tudi paradoksen vtis, da je osnovno podlago tekoči ljubljanski sezoni dajala dramatika, ki spada po svojem nastanku, razcvetu in odmevu že v polpreteklost, po svojih vsebinskih in formalnih značilnostih pa v območje protimeščanske dramatike, kakršna se je izoblikovala v liberalni meščanski družbi 19. in 20. stoletja. Za boljše razumevanje pomena, ki gre v sodobnem slovenskem gledališču tej dramski produkciji, je potrebno opozoriti seveda še na dejstvo, da v letošnji ljubljanski sezoni ni bila navzoča samo z veljavnimi, bolj ali manj klasičnimi imeni Strindberga, Gorkega ali Brechta, ampak še s kopico novejših dramatikov, ki nadaljujejo opisano socialno-moralno kritično tradicijo, bodisi da so njeni vredni nadaljevalci ali pa epigoni in uporabniki njenih dosežkov na nižji, zabavno moralistični in bulvarski ravni. Sem spada kot najboljši primer te vrste Mrožek z igro *Emigranta*, nato pa po vrsti John Arden s precej nižjo varianto socialno-moralnega prikaza v igri *Živite kot svinje*, Neil Simon z *Večnima mladeničema*, Istvan Örkény z *Mačjo igro*, Eduardo de Filippo s *Soboto, nedeljo, ponedeljkom* in še kaj. To je pa že večji del celotnega ljubljanskega repertoarja. Vtis, da je danemu gledališkemu položaju vtisnila pečat dramatika, ki jo največjavneje ponazarjajo imena Strindberg, Gorki in Brecht, je torej v glavnih potezah pravilen.

Za boljšo presojo teh dejstev je potrebno vedeti, da tradicija socialno in moralno kritične dramatike v slogu realizma-naturalizma slovenskemu gledališču nikakor ni tuja, saj ga je bistveno določala od začetka 20. stoletja

naprej. Pogled na repertoarje iz prvih desetletij tega stoletja, ko je bilo ljubljansko dramsko gledališče pretežno liberalna meščanska ustanova, ali pa iz tridesetih let, ko se je že usmerilo v levo, kaže, da je bil za njegovo podobo odločilen prav ta tok evropske dramatike, čeprav se je od časa do časa močneje mešal z evropsko klasiko, s simbolističnimi in ekspresionističnimi teksti ali pa v najnovejšem času z deli absurdnega gledališča. Kljub takšnim občasnim menjavam se je repertoar zmeraj znova vračal k realistično-naturalistični tradiciji zadnjih sto let. In tako tudi ponovno oživitve tradicije v znamenju Strindberga, Gorkega ali Brechta lahko razumemo kot vrnitev k izvorom, od katerih se naše gledališče v razmeroma kratkem času svojega obstoja pravzaprav ni nikoli zares odtrgalo.

Kljub temu ali morda prav zato bo potrebno šele s primernim preudarkom odgovoriti na vprašanje, kako zelo je ta tradicija še zmeraj živa, ali natančneje — s kakšno močjo lahko dá sodobnemu slovenskemu gledališču ogrodje, temelj in smisel. Ali je še zmeraj najbolj resnična, za občinstvo privlačna, našim družbenim razmeram primerna oblika odrskega življenja? Ali pa jo je podobno kot staro klasiko ali pa romantično dramatiko že načel zob časa, tako da jo lahko samo v izbranih primerih dojamemo kot pravi gledališki doživljaj, vse drugo pa nam je že historičen dokument?

Bilo bi tvegano, ko bi poskušali na takšna vprašanja odgovarjati na splošno. Pač pa nas že misel na konkretne primere opozori, v kakšno smer se hočeš nočeš giblje naše razmerje do socialno in moralno kritične dramatike meščanske dobe. Tak primer je Ibsen, za katerega se dá trditi, da je bil od leta 1892, ko so v Ljubljani prvič igrali *Noro*, bistveno pomemben za usmerjanje slovenskega gledališkega repertoarja k socialno-moralni kritiki meščanske družbe, ob tem pa še v stil realizma-naturalizma. Podatki kažejo, da je bil za ljubljansko dramsko hišo Ibsen odločen zlasti med letoma 1900 in 1920, ko so se na njenih deskah vrstili zmeraj znova *Nora*, *Stebri družbe*, *Sovražnik ljudstva* in *Strahovi*. Po letu 1920 in vse do leta 1933 je bil Ibsen še zmeraj pogosten člen ljubljanskega dramskega repertoarja, toda primerno dobi ekspresionizma so prihajala na oder samo še njegova poznejša, tako imenovana simbolistična dela od *Rosmersholma* in *Gospa z morja* naprej, interes za njegovo srednje, realistično-naturalistično obdobje je skoraj izginil. Poživljeno zanimanje v tej smeri bi zato pričakovali za trideseta leta, vendar se kaj takega ni zgodilo; ravno v času našega socialnega realizma je interes za Ibsenovo dramatiko skoraj popolnoma zamrl, kot da je izpolnila svojo vlogo in je zdaj samo še historično zanimiva, kot ena od predhodnic dramatike, ki jo je socialni realizem štel za svojo. Toda to je bilo hkrati priznanje, da ima domet socialno in moralno kritičnih dram na realistično-naturalistični podlagi svoje historične meje, kot »podoba« čisto enkratnega, konkretnega družbenega sveta, ki se hkrati s tem svetom polagoma pomakne v preteklost, s tem pa postane tudi literarno in gledališko neučinkovita. Ta vtis o Ibsenu je bil dokončno potrjen po vojni, ko je prišlo na ljubljanski oder — leta 1951 — eno samo Ibsenovo delo, *Stebri družbe*, se pravi besedilo iz njegovega realistično-naturalističnega obdobja, in sicer tisto, ki ga imamo dandanes za najšibkejšo. Ob *Stebrih družbe* se je dokončno pokazalo, da je Ibsenova podoba meščanske družbe za nas že preteklost in da je tudi moralno stališče, ki ga Ibsen v tej igri uveljavlja, neustrezno temeljem, na katere je postavljena današnja morala ali vsaj zavest o morali. Od tod historičen vtis ob tej predstavi in pretežno informativen ton, ki ga je ob nji ubrala sočasna kritika.

Sicer se pa nič drugače ni godilo Ibsenovi *Heddi Gabler*, ki je bila istega leta uprizorjena kot študentska predstava gledališke akademije. Čeprav je šlo za igro, ki precej bolj kot *Stebri družbe* omogoča vpogled v nadhistorične razsežnosti Ibsenove dramatike, je bila tudi reakcija na to enkratno uprizoritev historično odmaknjena. Končno je treba upoštevati še dejstvo, da je v zadnjem desetletju bilo nekaj več Ibsena igranega v zunajljubljskih gledališčih, da pa ta spodbuda ni imela nobenega učinka na ljubljansko gledališko dejavnost, kar je po svoje zgovorno znamenje.

Ali pa je s tem problem Ibsena za slovensko gledališče že zares in dokončno razrešen? Spomniti se moramo, da na slovenskem odru doslej sploh še nista zaživeli osrednji, po današnjem pojmovanju najpomembnejši Ibsenovi igrari, *Brand* in *Peer Gynt*, kjer se v najčistejši, hkrati pa za današnji okus skoraj moderni podobi kaže glavni problem vse njegove dramatike, ki kroži ves čas okoli razmerja med subjektivnostjo in stvarnostjo, med idejo in subjektivnostjo, med subjektivnostjo in njeno breztalnostjo. Ta razmerja so še zmeraj aktualna in predstavljajo — v relativnem smislu seveda — nadhistorično razsežnost Ibsenove dramatike. Toda prav tako še ni dokončana gledališka pravda o pomenu, današnji aktualnosti in uprizorljivosti poznih Ibsenovih dram, ki so po svoji zunanji podobi simbolistične, poetične in včasih celo mistične, kjer pa gre večidel za problematiko, ki jo je z največjo ostrino zastavil že v postromantični fazi z *Brandom* in *Peer Gyntom*. In končno bi si morali zastaviti še vprašanje, katera dela Ibsenove realistično-naturalistične faze so pretežno historična, katera pa prek socialno in moralno kritične »podobe« svojega časa naravnana na probleme subjektivnosti, ideje, stvarnosti in aktivnosti subjekta v stvarnosti, ki presegajo takšno podobo in segajo morda celo v naš čas. Toda to je vprašanje, ki ga ni mogoče reševati samo z analizo, znanstveno razlago in pretresom, ampak z novo odsko interpretacijo, s preskusom možnosti, ki se skrivajo v teh tekstih in jih lahko preveri šele odrska postavitev za današnje občinstvo.

Ibsenov primer je bilo potrebno navesti, ker se ob njem najnazorneje pokaže, v čem je pravzaprav problem meščanske oziroma protimeščanske dramatike zadnjih sto let, ki se je v tej sezoni skoraj nepričakovano znašla spet v ospredju ljubljanskega gledališkega repertoarja. V nasprotju s klasično evropsko dramatikom, katere cilji, ideje in učinki so bili večidel širše zastavljeni, je ta dramatika od svojih realistično-naturalističnih začetkov v 19. stoletju naprej hotela biti predvsem objektivna »podoba« konkretne družbene historične situacije, nato pa še socialna in moralna kritika bistvenih določil meščanske družbe, ki so se prikazale gledalcu v takšni podobi. Prav zato, da bi bila čimbolj odsko »verjetna« in »resnična«, se je ta dramatika odpovedala mnogim formalnim in estetskim elementom, ki so bili za klasično dramo legitimni in celo nujni, na primer verzu in pesniškemu slogu, posebnim kompozicijskim shemam in seveda vsemu irealnemu, ki je v klasiki bilo praviloma nosilec močnih estetskih, ne samo spoznavnih in etičnih razsežnosti. Ali pa ni od tod že videti, da evropska postibsenovska dramatika socialno-kritičnega tipa nikakor ni varna pred staranjem, kratkotrajnostjo in hitro dotrajanostjo, saj seže samó tako daleč, kolikor sega aktualnost družbeno-historične situacije, ki se kaže v njenih podobah? V tistem hipu, ko ta situacija gledalcu ni več zares prezentna, aktualna in njegova, se mora samo dramsko delo sprevreči v historičen dokument, ki ni več izhodišče za pravi gledališko-literarni doživljaj, ampak je zgolj formalnega, izobrazbeno-infor-

mativnega ali akademsko-reprezentančnega pomena. Prek te nevarne čeri zmore izpluti takšna dramatika samo na dva načina — najprej tako, da postane zgolj gradivo za razkazovanje bravurozne spretnosti režiserjev in zlasti posameznih, solistično nastopajočih igralcev, še bolj pa seveda s tem, da z novo odsko interpretacijo poskuša v njeni historični konkretnosti odkriti vendarle tudi nadhistorično jedro, ki ga gledalec lahko dojame kot pravi, neposredno dostopen gledališko-literarni doživljaj. Toda kaj takega je mogoče samo v primeru, da v besedilu takšno jedro dejansko obstaja, saj od zunaj, docela umetno ga vanj nikakor ni mogoče vnesti. Od obeh možnosti je zares avtentična seveda samo druga, zlasti za slovenske odre, ker v naših gledaliških razmerah pač ni pričakovati, da bi historične tekste ohranjala pred gledalci že kar sama igralsko-režiserska storitev kot taka, ne glede na besedilo.

Opisane dileme so bile v gledališki sezoni 1975-76 usodne za marsikatero ljubljansko uprizoritev, oprto na tekste iz polpretekle evropske dramatike, na dela, ki so doživela svojo krstno uprizoritev pred štiridesetimi, sedemdesetimi in več leti. Sem spada predvsem Brechtova *Opera za tri groše* iz leta 1928. Brecht velja mnogim za enega od bistvenih predstavnikov moderne dramatike in gledališča, čeprav je še zmeraj sporno, v čem je ta modernost in kakšna njena prihodnja veljava. Natančnejšemu pogledu se na Brechtu odkriva predvsem dejstvo, da zaradi svoje teoretične in praktične dramaturgije resda ne pripada realizmu-naturalizmu zadnjih sto let, toda za to tem bolj dosledno nadaljuje razsvetljensko dramsko tradicijo, ki sega v 18. stoletje, k začetkom meščanskega gledališča in drame. Podobno se mnenja razhajajo ob Brechtovi duhovni podobi in umetnostni vrednosti. Vendar po mnogih razpravah, ki sta jih v zadnjih desetletjih evropska literarna veda in kritika posvetili tej zapleteni problematiki, skoraj ni več mogoče mimo dveh dognanj. Prvo nam pravi, da obstaja med znamenito Brechtovo teorijo o epskem gledališču in njegovo lastno dramatiko razlika ali celo nasprotje, češ da te drame učinkujejo na občinstvo bistveno drugače, kot bi morale po teoriji; drugo pa je še usodnejše, saj dokazuje, da obstaja v Brechtovih igrah različnost ali že kar nasprotje med njihovo hoteno, racionalno, idejno vsebino in globljim, podzavestnim in iracionalno čustvenim pomenom. Po tem spoznanju je idejna zunanost Brechtovih iger humanistična, racionalna, moralna ali celo marksistična, njihova skrivna plast pa iracionalno amoralna, nihilistična, sadomazohistična ali vsaj senzualno nasilna, hkrati pa cinično hladna. Po teoriji o večpomenskosti pesniških del bi takšna dvojnost bila seveda lahko razlog za posebno vrednost Brechtovih iger, vendar je verjetneje, da so prav zaradi tega duhovno in umetniško problematične, nedoločne in celo mučne, kadar se večpomenskost spremeni v dvoumnost, ki ni sporna samo etično, ampak predvsem umetniško.

Morda so bila ta vprašanja pomembna tudi za slovensko sprejemanje Brechta, čeprav jih naša kritika večidel ni jasno zastavila. Toda res je, da ta sprejem nikoli ni bil zares prisrčen ali ploden za slovensko gledališče in njegovo občinstvo. Morda je imela še največ uspeha prva predstava Brechta na slovenskih tleh, uprizoritev *Opere za tri groše* v ljubljanski Drami leta 1937. Sorazmeren uspeh si razlagamo s takratnimi razmerami, ki so bile tesno povezane s samim nastankom dela. Ko so po letu 1956, pod vtisom »renesanse« Brechta v Nemčiji in zlasti v Franciji, začele Brechtove igre serijsko prihajati na ljubljanske in druge slovenske odre, je postalo očitno, da nam je

kot avtor tuj, pa ne samo občinstvu, ampak tudi kritiki, ki je ostajala rezervirana ne samo do teorije epskega gledališča, ampak še mnogo bolj do vsebine in forme njegovih iger. Od tod je razumljivo, da je val slovenskega zanimanja za Brechta v nekaj letih nepričakovano hitro zamrl. Ali je bil po svojem bistvu tuj naši duhovno-zgodovinski in umetnostni tradiciji? Ali pa je bil slab stik z njim samo dokaz, da pravega pristopa zanj še nismo našli, pa se bo to zgodilo nemara v prihodnje? Vsekakor na to vprašanje tudi po uprizoritvi *Opere za tri groše* v letu 1975-76 ne zmoremo odgovoriti. Pač pa nam je ta predstava dobrodošel povod za razmišljanje o učinkovitosti ali dotrajanosti stoletne dramske tradicije. Brechtova igra je seveda predelava Gayeve *Beraške opere* iz leta 1728, ta pa je pristno razsvetljsko delo ali vsaj takšno, da je lahko nastala samo v visokem angleškem razsvetljenstvu, v sosesčini Defoea, Swifta in Popa. Pa tudi v drugih pogledih je bila *Beraška opera* tipično meščansko delo. Nastala je kot parodija na »heroično« baročno opero, ki je bila aristokratska, njeno heroičnost je burleskno predstavila v svet londonskih zločincev, lumpenproletarcev in izobčencev, s tezo, da so zakoni njihovega življenja isti kot zakoni visokega družbenega sveta, kar je tipično razsvetljska teza o enakosti vseh ljudi, njihove narave, srca in razuma; poleg tega je bila še konkretna satira na visoke, aristokratske angleške politike svojega časa, predvsem na starega Walpola. V vsem tem seveda ni bilo še nobene prave družbeno-razredne kritike v smislu 19. in 20. stoletja, pač pa veliko naivnega veselja nad prvotnimi človeškimi nagoni, ki se razodevajo enako v najvišjem in najnižjem socialnem okolju; glavno izrazilo tega veselja je bila glasba s petjem, povzeta po znanih cerkvenih in posvetnih vižah. In Brechtova predelava? Najprej je tu Weillova glasba, ki jo je pred vojno Slavko Osterc ocenil kar se da povoljno, a se nam zdi dandanes obledele, vsekakor bolj od prvotne glasbe za Gayevo igro, to pa iz preprostega razloga, ker se je te vrste patetično ali sentimentalno trivialna glasba razširila v širok tok filmske, popevkarske in plesne glasbenosti za vsakdanjo rabo, kjer že težko razložimo svežino prvotnih spodbud od množičnih epigonskih posnetkov. V samem besedilu čutimo predvsem Brechtov napor, da bi s spremembo nekaterih motivov, socialnih oznak in značajev, predvsem pa s tekstom popevk povzdignil prvotno Gayevo socialno-moralno misel na raven sodobne protimeščanske kritike meščanske družbe; hkrati je Gayevo naivno veselje nad povsod enakimi vzgibi človeške narave, ki jo je najti celo v londonskem gangsterskem svetu, Brecht nehote spremenil v bolj podtalno, zato pa intenzivno in skoraj morbidno uživanje ob podobah lumpenproletarskega polsveta, njegove amoralnosti, nihilistične svobode in skoraj popolne senzualnosti. Tako nastaja v *Operi za tri groše* dvoplastnost ali bolje povedano dvoumnost, kar je glavni razlog, da se dá besedilo uprizarjati na dva načina. Prvi ga spreminja v pašo za oči, sluh in domišljijo, v opoj nad svetom, ki je nemeščanski pa prav zato godi vsakdanji meščanski pameti — v tem pomenu je uprizoril Brechtovo igro Bojan Stupica za beograjsko gledališče in jo takšno pokazal leta 1959 tudi z gostovanjem v Ljubljani. Ljubljanska predstava v sezoni 1975-76, ki jo je pripravil tuj režiser, je šla ravno obratno pot — v igri je potisnila v ozadje vse, kar bi utegnilo biti dražljivo, ugajajoče in čutno prijetno, odela se je v strogo askezo po načelih Brechtove teorije epskega gledališča in njegovega potujevalnega učinka, da bi s tem prišla v ospredje idejno-tezna, racionalna, moralistična tendenca v smislu marksistične kritike meščanske družbe. Toda prav s tem prihaja na

dan tudi nelogičnost, ki jo je povzročilo Brechtovo preveč enostavno poseganje v Gayevo predlogo. Kako naj lumpenproletarci, zločinci, samovoljni izobčenci postanejo nosilci misli o izkoriščanih in izkoriščevalcih, o zatiranih in zatirajočih v družbi kapitalizma? Skoraj grotesken primer takšnega protislovja je pesem gusarske Jenny, ki jo poje v Brechtovi igri Polly — pesem uporne proletarke v ustih hčere iz družine dobro situiranega lumpenproletarskega »šefa«. Ti in drugi primeri navajajo na misel, da se je v Brechtu skrival dobršen delež trivialne, morda celo infantilne romantike. Pa tudi če zanemarimo takšna globlja ozadja, se slej ko prej zdi, da je *Opera za tri groše* — bodisi v svoji meščanski ali pa protimeščanski uprizoritveni različici — predvsem historičen pojav, odsev in podoba socialno-zgodovinskega položaja, ki je za nas že presežen in ga ni mogoče zares neposredno aktualizirati v gledališko-umetniški doživljaj.

Precej manj zapleteno od Brechtovega je vprašanje o dramatiki Gorkega na slovenskih gledaliških odrih, kot ga je postavila v letu 1975-76 na dnevni red ljubljanska uprizoritev drame *Otroci sonca*. Na prvi pogled igre Gorkega na Slovenskem nikoli niso bile kaj prida popularne, z edino izjemo njegovega naturalističnega prikaza proletarskega in lumpenproletarskega okolja v igri *Na dnu*. Ta je bila v Ljubljani prvič predstavljena že leta 1904, nato ponovljena leta 1920, po tem so jo igrala še druga slovenska gledališča. Dejstvo je, da ostaja to delo tudi v evropskih literarnoznanstvenih in kritičnih mnenjih še zmeraj najpomembnejše dramsko besedilo Gorkega, ne glede na to, kaj je o njem pozneje mislil pisatelj sam. Toda res je, da ga v Ljubljani po letu 1920 niso več igrali; ljubljanska gledališča ga niso upoštevala tudi po drugi svetovni vojni, tako da še zmeraj ni mogoče zares preverjeno ugotavljati, ali ni morda to delo med igrani Gorkega še zmeraj tisto, ki najbolj presega okoliščine svojega nastanka vsaj v tistem zgodovinsko relativnem pomenu, ki je v takšnih zadevah edino mogoč. Česa podobnega ne bi mogli trditi za *Malomeščane*, ki so jih v Ljubljani igrali leta 1956, in za *Vaso Železnovo*, ki je bila postavljena leta 1954. Obakrat se je izkazalo, da gre za časovno in lokalno omejen prikaz čisto historičnih položajev. V obeh igratih je navzoč sicer tudi revolucionaren etos, ki je za slovensko moralno zavest aktualen, toda ker se takšna etična razsežnost ne more več opreti na spoznavne elemente, ki bi bili doživljajsko zares neposredno učinkoviti, mora tudi sama ostati racionalno zgodovinska, informativna in poučna. Vse to velja tudi za *Otroke sonca*, ki naj bi po sedemdesetih letih, odkar so nastali, postali za slovensko občinstvo prava gledališka resničnost, a so se spremenili v historično informativen prikaz časa, razmer, družbe, ljudi, historičnega položaja, ki nas zares konkretno več ne dosega. Da lahko na ruskih odrih še zmeraj neposredno zaživijo, je verjetno, saj prinaša njihovemu občinstvu spomin na lastno zgodovinsko, v podzavesti shranjeno preteklost, poleg tega pa še pričevanje o stanju nravi, duha, oblikah čustvovanja, socialnih in moralnih razmerjih, ki v tej družbeni skupnosti morda še zmeraj živijo kot neposredna resnica. Iz slovenskega zornega kota se *Otroci sonca* kažejo seveda kot historično lokalni dokument, ki ga lahko racionalno razumemo, morda iz njega celo potegnemo vzporednice našemu lastnemu času, kot je deloma poskusila slovenska dnevna kritika, vendar je vse to umeten razumski napor, ne pa pravi gledališko-literarni doživljaj. Del krivde za to nosi nemara tudi dejstvo, da je delo napisano po pravilih in v slogu čehovske dramaturgije, toda brez estetskih elementov, poetičnosti in prikritih roman-

tičnosti, ki so veljale tudi Slovincem že od nekdaj za bistven vrednostni del Čehova, za tisto, kar njegovo in vso podobno dramatiko dviga nad golo historičnost. Nad uprizoritvijo *Otroci sonca* je hočeš nočeš obviselo vprašanje, ali se je dramam Gorkega posrečilo izogniti se siceršnji usodi realistično-naturalistične dramatike, usodi, ki z leti spreminja marsikatero teh dram v historično, informativno, samo še racionalno dostopno gradivo.

Strindberg je morda avtor, za katerega takšno vprašanje ne more obveljati, pa ne samo za njegove simbolistične igre po letu 1900 ali za njegove groteskne igre pred smrtjo, ampak tudi za realistično-naturalistična dela, ki jih je napisal že pred letom 1890 ali pozneje, se pravi za *Očeta* in *Gospodično Julijo*, pa tudi za *Smrtni ples*, ki je prišel na oder ljubljanskega Mestnega gledališča v letošnji sezoni. Na splošno prevladuje v evropski literarni vedi in kritiki mnenje, da je zlasti pozni Strindberg eden od začetnikov moderne evropske dramatike, predhodnik ne le ekspresionizma, ampak tudi eksistencialistične dramske literature in nazadnje celo gledališča absurda. Pa ne le to, tudi njegovim realistično-naturalističnim igram se ponavadi priznava, da v okviru svojih historičnih prikazov čisto konkretnega meščansko-aristokratskega sveta vendarle zadevajo na globlje, manj historične, nadčasovne, morda že kar nadhistorične plasti človeške eksistence, segajoče v podzavestne mehanizme človekovega socialnega življenja, zato pa veljavne tudi za drugačne historične položaje, razmerja in strukture. V tem smislu naj bi torej obveljalo tisto, kar je o veljavnosti svojih realistično-naturalističnih dram menil sam Strindberg, ko je v predgovoru h *Gospodični Juliji* zapisal, da je za svojo dramo izbral motiv, o katerem »se dá reči, da je daleč od dnevnih strankarskih razprtij, kajti problem socialnega dviga ali padca, višjega ali nižjega, boljšega in slabšega, moškega in ženske je bil, jè in bo trajnega pomena.« Vse to bi lahko seveda veljalo samo ob predpostavki, da se v Strindbergovih realistično-naturalističnih igrah odkrivajo za »podobo« švedske plemiško-meščanske družbe fin de siècle globinski uvidi v naravo, notranja in zunanja protislovja posameznikovega obstoja v moderni civilizaciji, zakonu, družini in družbi, in to celo tedaj, ko so Strindbergove teze o temeljni polarnosti med moškim in žensko, o ženski emancipaciji in vsem drugem, kar je s tem v zvezi, že zdavnaj samo še historično zanimive.

Toda naj bodo te domneve še tako resnične, jih seveda ni mogoče preveriti na konkretnem slovenskem izkustvu. V ljubljanskem gledališču je bil Strindberg z *Očetom*, *Gospodično Julijo* in celo s *Smrtnim plesom* vse do tridesetih let dovolj pogosto igran, po drugi svetovni vojni pa z edino izjemo študentske predstave *Gospodične Julije* za gledališko akademijo popolnoma prezrt. Uprizoritev *Smrtnega plesa* naj bi torej pomenila vrnitev Strindberga v ljubljanski gledališki repertoar. Za to poznejše delo njegove realistično-naturalistične dramatike je seveda mogoče trditi podobno kot za *Očeta* in *Gospodično Julijo*, da vsebuje poleg historičnosti močno nadčasovno razsežnost, kar pa mora seveda izpričati konkretna gledališka predstava. Ljubljanska obnovitev Strindberga tega ni storila, ali vsaj ne v dovolj jasni podobi. O tem govori že način, kako je ravnala z besedilom. Ohranila je namreč oba dela igre, kar se zdi neprimerno spričo dejstva, da je drugi del nedvomno šibak, tako da po Evropi pogosto igrajo samo prvi del, ki je nedvomna celota zase. Namesto da bi se ljubljansko gledališče držalo tega nenapisanega pravila, je poseglo po obeh delih, vendar ju spet ni igralo v

celoti in vsako posebej, kot se je zgodilo pri prvih ljubljanskih uprizoritvah leta 1920, ampak ju je močno skrajšalo, kot bi ju na vsak način hotelo združiti v en sam, pregleden, po zunanji zgodbi učinkovit in s tem tudi preprostejšemu občinstvu dostopen igrokaz. S tem je napravilo neodpušljivo napako, saj je prizadelo Strindbergovo umetniško tkivo prav v njegovem bistvu, onemogočilo, da bi preverili, kaj v njegovih delih še ustreza neposrednemu gledališko-umetnostnemu doživljaju, prikrajšalo pa tudi igralce v naporu, ki je bil za gledališko hišo nadpoprečen. Škoda za zamujeno priložnost — to je pač vse, kar se dá za zdaj natančnega reči o pomenu in vlogi Strindbergove dramatike v današnjem slovenskem gledališkem prostoru.

Ne glede na to se pa tudi ob Strindbergu — tako kot že ob Brechtu in Gorkem pa še ob epigonskih primerkih enake dramatike — vsiljuje zmeraj znova isti sklep: da bo morala meščansko-protimesčanska dramatika zadnjih sto let ostati nosilka ljubljanskih gledaliških prizadevanj samo še z zelo izbranimi besedili, in sicer s tistimi, ki so za naše neposredno gledališko izkustvo kaj več kot samo historičen dokument; in da ji bo morala prej ali slej stopiti ob stran z močnejšo veljavo evropska in slovenska gledališka klasika, predvsem pa sodobna dramatika še zmeraj živih, mladih in najmlajših slovenskih avtorjev.



Mile
Korun

Rojevanje predstave III

(Nadaljevanje in konec)

Ko pride Lojzka v četrtem dejanju po Jermana, je precej groba. Zaradi skrbi. Najraje bi ga odvelkla. Vleče ga za rokav. Divje, histerično — prestrašeno. Tako da se mora Jerman prav izvleči iz njenega objema, iztrgati se. To prerivanje lahko traja dolgo časa. Mučna scena. Lojzka ga ne da. Skuša ga z vsemi silami izvleči, odstraniti iz prostora: svojega otroka.

6. 9. 1967. Bil sem na vrtnarski razstavi v Medlogu. Nič zame in za H LAPCE.

Ampak nenadoma se mi je zazdelo — ob pogledu na nagačenega ptiča na lesenem podstavku — da vsi ljudje iz H LAPCEV živijo kakor pod stekleno streho. V nekakšnem težkem, zadušljivem vzdušju — kakor v umetnem rastlinjaku. Scena: klopi in sem in tja kakšna nagačena žival — iz šolske zbirke. Mavčasti kipi . . .

Kako se Jerman ubije? Nastavi revolver na sence. Kleči na klopi. Precej visoko od tal. Pa ga je strah smrti in se ne upa sprožiti . . . Tedaj nenadoma spozna resnico o sebi, se začne smejati — čudno smejati. Pade s klopi na tla in se še smeje. In napol joka . . . Tedaj zaslišimo: Franc . . . Franc! Prihiti Lojzka. In Jerman zdaj ve: življenje bo teklo dalje s porazom. Ni vzdržal.

7. 9. 1967. Pogruntal sem tisti osnovni izraz, besedo, iz katere izhaja barva režijskega koncepta: CRAZY — nekoliko čez les! In še več. Tudi mi je nekoliko jasnejša ATMOSFERA, v kateri se igra odvija . . .



Janko
Kos

Ljubljanska dramaturgija

Tretji list

PROBLEM SLOVENSKE TRAGEDIJE

Ob sedemdesetletnici Ivana Mraka prihaja dramaturško zainteresiranemu opazovalcu na misel ne samo obsežnost dramskega dela, ki je v slovenski dramatiki menda najplodnejša, ampak predvsem njegova zveza s tako imenovanim problemom slovenske tragedije. Mrak je mnogim svojih iger, zlasti povojnih, dal v podnaslovu ime tragedija ali s posebnim poudarkom »himnična« tragedija. Ob takšni

oznaki se seveda kar samo od sebe vsiljuje vprašanje, ali so Mrakove igre zares tragedije, in če so — v katerem pomenu besede. Od tod je samo korak do vprašanja, ali tudi druge slovenske igre, ki so ob nastanku dobile vzdevek tragedija, po svojem bistvu ustrezajo temu splošno evropskemu pojmu, saj tega, da bi morala tragedija za Slovence pomeniti nekaj čisto posebnega, zgolj za slovensko dramatiko veljavnega, si skoraj ne moremo misliti. Brž ko takšne pomisleke domislimo do konca in jim poskušamo dati načelno obliko, pa že zadenemo ob problem slovenske tragedije v pravem pomenu besede. Ali smo Slovenci sploh ustvarili pristno tragedijo? Če je doslej nismo — ali nam je kaj takega pričakovati v prihodnje? In če je tudi to nemogoče ali neverjetno — kje so razlogi, da slovenska dramatika iz sebe ne more roditi zvrsti, ki so jo v preteklosti mnogi teoretiki po Aristotelovem zgledu imeli za najvišjo, maloštevilni pa nanjo gledajo s tega stališča še dandanašnji, naj bo njihovo prepričanje na prvi pogled še tako starinsko.

O problemu slovenske tragedije literarna veda in kritika doslej nista kaj prida razmišljali. Edini prispevek s tega področja, ki mu hkrati gre zasluga, da je vprašanje postavil na dnevni red, je razprava Tarasa Kermaunerja *Razmerje med tragedijo v Evropi in pri Slovencih* (1976). Toda v tej razpravi je problematika že tudi postavljena v takšno luč, da zbuja nemalo novih vprašanj, dvomov in pomislekov. Po Kermaunerju je tragedija »najvišja umetniška oblika«, češ da upodablja tragično, ki je »najvišji pojem umetnosti«. Tragedija je torej tam, kjer je možnost ali vsaj volja do upodabljanja »tragičnega«, to pa najde Kermauner pri Slovencih vsaj že v Jurčičevem *Tugomeru*, nato v Levstikovi predelavi te snovi, v Cankarjevih dramah, v Župančičevi *Veroniki Deseniški*, v Kreftovi *Veliki puntariji*, v Zupanovem *Rojstvu v nevihti*, nazadnje pa še v Smoletovi *Antigoni*, Mrakovem *Begu iz pekla*, Strniševem *Samorogu* in Kozakovi *Legendi o svetem Che*. To naj bi torej bile slovenske tragedije. Ko te igre izmeri natančneje s svojim pojmom tragičnega, se seveda izkaže, da večina od njih ne more obveljati za pravo, pristno tragedijo, ker ne vzdržijo v ozračju »nihilizma, ki ga okrog sebe širi čista tragičnost«, ampak poskušajo tragičnost preseči s takšno ali drugačno odrešilno mislijo v obliki nacionalne, socialne, moralne normativnosti, ki naj pomaga posamezniku iz tragične brezbriznosti v trden,

zanesljiv, spodbuden življenjski red. Po mnenju avtorja je k takšnemu redu težila vsa dosedanja »slovenska ideologija«, njen vpliv na slovenske dramatike je bil izredno močan, zato jo je imeti za glavni razlog, da niso mogli ustvarjati pravih tragedij, kar seveda pomeni, da bi slovenska tragedija lahko nastala šele v trenutku, ko bi pritisk »slovenske ideologije« na literarno ustvarjanje uplahnil. Kljub temu mora Kermauner ugotoviti, da tudi mlada slovenska avantgarda, ki se v marsičem vsaj na videz upira »slovenski ideologiji«, ni segla v območje tragedije, ampak se je v dramatiki uveljavila predvsem in samo z dramsko grotesko; to pa prisili avtorja, da pojav nove slovenske tragedije postavi v bolj ali manj oddaljeno prihodnost. S takó zniansiranega stališča se mu seveda spotoma pokaže, da tudi večina iger, v katerih se mu je odkrilo slovensko upodabljanje »tragičnosti«, pravzaprav ne more priznati za prave tragedije, zlasti ne Levstikovega *Tugomera* in Kreftove *Velike puntarije*, pa tudi ne Cankarjevih iger, čeprav se s Cankarjem »tudi glede tragičnosti ni mogel primerjati noben drug slovenski dramatik.« Pač pa se mu zdi, da lahko v območje prave tragedije postavi Jurčičevega *Tugomera*, izrečno pa zlasti Smoletovo *Antigono*, Mrakov *Beg iz pekla*, Strniševega *Samoroga* in Kozakovo *Legendo*.

V takšni obravnavi slovenske tragedije preseneča na prvi pogled dejstvo, da je Mrak med možnimi pisci slovenskih tragedij omenjen samo mimogrede, z enim samim delom. Ali naj to pomeni, da njegove številne tragedije niso to, za kar se izdajajo v podnaslovu? In to iz preprostega razloga, ker tudi Mraka podobno kot druge slovenske avtorje ovira »slovenska ideologija«, da bi se brez pridržka prepustili čisti tragičnosti? Vendar je še bolj nenavadno dejstvo, da med možne ali celo prave tragedije prišteva avtor tudi dela, ki ne ob nastanku ne pozneje niso bile deležne takšne oznake in jih doslej nihče ni jemal v poštev za model slovenske tragedije. Jurčič, Levstik ali Župančič so svoje igre resda imeli za tragedije, toda Cankarjeve igre kajpak s tem pojmom nimajo nobene izrečne zveze; da Kreft, Smole, Strniša in Kozak svojih iger niso označili za tragedije, najbrž ni naključje, ampak ima svoj razlog v globljem ustroju teh besedil. S tem se seveda izkaže, da je vprašanje o tem, katera slovenska igra je prava tragedija, legitimno pravzaprav samo ob Jurčičevem *Tugomeru* in *Veroniki Deseniški*, Levstikovem *Tugomeru*, Medvedovih tekstih, Župančičevi *Veroniki Deseniški* in še kje, saj druga dramska besedila niso ali celo ne marajo biti tragedije.

Brž ko pristanemo na takšno zožitev gradiva, se pa že tudi pokaže, da s tem problem slovenske tragedije nikakor ni izginil, ampak se je celo zaostril. Dejstvo je, da je v sto letih, odkar obstaja bolj ali manj tekoča domača dramska produkcija, nastalo prav malo tragedij in da lahko celo ob teh, kot je storil že Taras Kermauner, na različne načine podvomimo o tem, ali so zares tragedije ali pa so kaj takega samo na videz. Toda s tem se v zaostreni obliki vrača tudi vprašanje, kaj je razlog, da Slovenci nismo ustvarili te po Aristotelu ali Heglu najvišje pesniške zvrsti in zakaj nam morda tudi v prihodnje kaj takega ne bo dano. Ali je glavni razlog zares nekakšna posebna »slovenska ideologija«? Ali pa je morda osnovnejši razlog potrebno iskati v širših, že kar evropskih in svetovnih zakonitostih literarnega razvoja?

Zdi se, da na vsa takšna vprašanja vendarle ni mogoče odgovarjati brez natančnejšega razmišljanja o tem, kaj lahko razumemo s pojmom tragedija v evropskem, pa tudi v slovenskem literarnem prostoru. Pri tem seveda ne gre za to, da bi si na silo izmišljali kako novo definicijo tragedije ali pa pojem krojili po svoje, ampak zgolj za stvarno ugotovitev, katera določila vsebuje pravzaprav tista predstava o tragediji, ki je odločilna za Evropo v zadnjih stoletjih, s tem pa tudi za Slovence, ki so svoje poskuse tragedije nedvomno snovali prav iz takšne predstave. Ali pa ni s tem že vnaprej odločeno, da pojma tragedije nikakor ni mogoče določati predvsem ali pa samo iz pojma »tragičnosti«? Ta pojem je naknadna abstrakcija, močno cenjena v filozofiji nasploh in zlasti v filozofski estetiki od Schellinga in Hegla naprej, zato pa primerna za zmeraj drugačno razlago. Teorije filozofov, literarnih teoretikov in samih pesnikov o tem, kaj je tragično in s tem bistvo tragedije, so si bile močno vsaksebi, saj je s tem pojmom vsakdo poskušal zarisati svoje metafizično pojmovanje sveta in ga z njim utemeljiti, kot so storili zapovrstjo Schelling, Hegel, Kierkegard, Hebbel, Nietzsche, Maeterlinck in še mnogi drugi vse do danes. Kaj vse si ljudje lahko mislimo pod »tragičnim«! In kakšne teorije si je mogoče izmisliti o tem, zakaj je tragično življenje kot tako, doba, v kateri živimo, ali pa usoda tega ali onega posameznika. Toda prav zato je ta pojem kaj malo primeren, da bi z njim določali, katera dramska dela so tragedije, kdaj so pristne tragedije in zakaj kaj takega ne morejo biti.

Poleg tega je pa potrebno pomisliti še na dejstvo, da se tragičnost nikakor ne pojavlja samo v tragedijah, ampak še v drugih literarnih zvrsteh, kjer ji včasih lahko pripade osrednja vloga, pa zaradi tega še zmeraj ne postanejo tragedije. Že v sami dramatiki je primerov za to več kot preveč, zlasti seveda iz novejše zadnjih sto petdeset let. Skoraj v vseh Ibsenovih igrarh gre tragičnosti posebno mesto, vendar jih ne avtor ne kritika niso krstili za tragedije, ampak za drame ali igre. V *Hlapcih* je po Cankarjevem lastnem mnenju druga polovica teksta tragična, to pa še ni bil zadosten razlog, da bi to delo lahko imenovali tragedija. Ali ni prav to tokaz, da živi v naši zavesti iz evropske tradicije dovolj jasna predstava o tem, kaj lahko v dramatiki velja za tragedijo, kaj pa ne? Ta predstava je bila nedvomno čisto jasno pred očmi evropskim in slovenskim avtorjem, ko so se odločali, kako naj imenujejo svoje dramske tekste. Ko so jih krstili za tragedije, s tem seveda še ni bilo odločeno, ali so zares prave tragedije, toda vsaj po svoji zunanji podobi so ustrezale ideji, ki jo je evropska literarna zavest imela o tej dramski zvrsti. Od tod se dá sklepati, da ni vsako upodabljanje tragičnega že tudi tragedija, oziroma da tragičnost in tragedija nista eno in isto. Očitno je, da ni tragedije brez tragičnosti, prav tako pa je videti, da literatura o tragičnem še ni nujno tragedija. Najpreprosteje se to izkaže ob dejstvu, da lahko tragičnost postane osrednja tudi v lirski pesmi, epu, noveli ali romanu. Zlasti za tega se zdi, da je bil v zadnjih dvesto letih nemalokrat območje, v katerem se je tragičnost pojavljala morda očitneje kot v tragedijah, ki so nastale sočasno. Kaj naj šele rečemo ob dejstvu, da smo ob slikah, kiparskih delih in zlasti ob glasbi navajeni govoriti o tragičnih občutjih, ki da nam govorijo iz teh del?

Vse to nas ob pojmu tragedije navaja k sklepm, ki so na prvi pogled nekoliko paradokсни. Očitno je, da tragedije ni mogoče opisati, pa tudi ne

definirati zgolj s pojmom tragičnosti, ker je ta preširok, preveč abstrakten in poljubno uporabljiv. Hkrati pa je vendarle nemogoče, da bi nam kakšno dramsko delo obveljalo za tragedijo, ne da bi se navsezadnje spraševali tudi o tragičnosti njenega dogajanja, junaka ali motiva. Šele natančnejše razmišljanje o tej razsežnosti nam lahko pove, ali je besedilo, ki ga avtor, kritika, tradicija imajo za tragedijo, zares prava tragedija, ali pa gre morda za poltragedijo, kvazitragedijo, z eno besedo, za nekaj, kar je to samo na zunaj ali celo na videz. Ali ni skoraj nujno, da nas razmišljanje o Levstikovem *Tugomeru* navsezadnje pripelje do vprašanja, kako je s tragičnostjo junaka, dogajanja ali celó sveta nasploh v tem delu? Toda do tega vprašanja seveda ne bi mogli priti, ko ne bi *Tugomer* po svoji zunanji podobi najprej ustrezal pojmu tragedije, zaradi česar ga je Levstik skupaj z Jurčičem imenoval s to oznako. Podobno velja za Mrakove »himnične« tragedije, kjer je morala vrsta zunanjih ali pa notranjih razlogov prisiliti avtorja, da je posegel po pojmu tragedije; kjer pa seveda šele natančnejši premislek o teh razlogih lahko pove, ali je oznaka upravičena, pri čemer mora imeti najbrž pomembno besedo zlasti odločitev o vprašanju, za kakšno tragičnost v teh igrah pravzaprav gre. S tem se seveda znova potrjuje vtis, da so za pojem tragedije pomembna številna določila, od katerih so nekatera »zunanja« in druga »notranja«, in da je med »notranjimi« osrednja vsekakor tragičnost. Pri vsem tem pa je vendarle odločilno, da imamo opravka s pravo tragedijo samo tam, kjer ne manjkajo ne ena ne druga, kajti sicer bi morali namesto o tragediji govoriti o kvazitragediji ali pa namesto te uporabiti kako drugo oznako. Sicer pa ta problem najmočneje čutijo avtorji sami, kar zlahka razberemo iz evropske dramske prakse zadnjih dvesto let, ko so vodilni dramatik pogosto opustili oznako tragedija za dela, ki po njihovem lastnem prepričanju niso več ustrezala njenim zunanjim ali notranjim določilom. Zato Goethe ni krstil s tem pojmom niti *Goetza* pa tudi ne *Ifigenije na Tavridi* in *Torquata Tassa*, Schiller ni mislil na tragedijo pri *Razbojnikih*, *Don Carlosu* in *Wilhelmu Tellu*, Kleist pri *Princu Homburškem* in *Katici iz Heilbronna*. Še več je seveda iz novejše evropske dramatike primerov, ko so avtorji razglašali svoja dela za tragedije iz zmotnega občutka ali pa kar iz prestižnih razlogov, ker je tragedija v njihovem času še zmeraj veljala za najvišjo dramsko ali celo literarno zvrst. V takih primerih ne ostane drugega, kot da s pazljivo analizo preiščemo, ali ta dela po svojih zunanjih in notranjih določilih ustrezajo pojmu tragedije; in če ne ustrezajo, so razlogi za to. Prav to pa je problem ne samo mnogih evropskih tragedij 18., 19. in 20. stoletja, ampak predvsem vsega tistega, kar je nastalo v slovenski literaturi s tragijsko oznako. Ali sta Jurčičev in Levstikov *Tugomer* pravi tragediji? Ali je Župančičeva *Veronika Deseniška* zares tisto, za kar jo izdaja njen podnaslov? Ali so Mrakove »himnične« tragedije zares tragedije v pravem pomenu besede? In če nobena teh iger ni to, za kar se kaže, kje je temu globlji razlog? Zdi se, da je prav v tem problem slovenske tragedije, ki ga dodatno ilustrira še dejstvo, da je izrečno deklariranih slovenskih tragedij zelo malo, kajti naši dramski teksti se te oznake večidel previdno ogibajo.

Pogoj za takšno presojo slovenskega tragijskega problema je seveda priznanje, da v evropski in s tem tudi v slovenski literarni zavesti obstaja določna predstava o tem, kaj je in kaj mora biti tragedija, če naj sploh s

pridom uporabljamo ta pojem. Dejstva to domnevo potrjujejo, saj si samo z obstojem takšne predstave lahko razložimo, da so evropski avtorji vse do konca 18. stoletja, do Goetheja, Schillerja in še čez, posegali po tem pojmu, da pa je ta raba v 19. stoletju postala negotova in začela usihati, kot bi se dramatika nenadoma zavedela, da njena dela niso več skladna s pojmom tragedije, tako da je uporaben samo v izjemnih primerih. Prav to velja seveda tudi za slovenske avtorje od Jurčiča naprej — tudi zanje moramo domnevati, da jim je bil v zavesti čisto določen pojem o tragediji, saj bi sicer z njim sploh ne mogli ravnati. O tem pojmu, kakršen je obstajal in še zmeraj obstaja v evropski pa tudi v slovenski literarni zavesti, je seveda mogoče trditi, da s svojimi izvori sega v antiko, vendar ne v antiko na splošno, ampak najprej k Aristotelu, pa še to predvsem v nekatera določila njegove *Poetike*, tako da ga v celoti pravzaprav ne moremo izvajati samo iz nje; v svoji dokončni podobi se je namreč formiral šele v srednjem veku in se do kraja izoblikoval v pozni renesansi, da bi nato ohranil svojo veljavnost vse do danes. Na tem mestu ni mogoče pregledati vseh podrobnosti zapletenega procesa, iz katerega je nastajal pojem tragedije, pač pa je nujno opozoriti vsaj na glavne stopnje — da je bil grški pojem tragedije zelo širok, saj je iz Aristotelovih ugovorov drugim avtorjem mogoče sklepati, da se jim katastrofičen konec nikakor ni zdel bistven za tragedijo, temu pojmovanju pa so ustrezala številna grška dramska dela, ki z današnjega stališča pravzaprav niso prave tragedije; da je že Aristotel poleg drugih elementov začel poudarjati katastrofičen konec kot najprimernejši za dobro tragedijo, vendar tudi zanj to ni bil edini možni zgled tragedijskega izida, in da še iz formulacij pozne antike pravzaprav ni videti, da bi se tragedija morala končati s katastrofičnim, nesrečnim, bolj ali manj usodnim zlomom junaka; da je šele srednji vek od 12. stoletja naprej z Joannesom de Garlandio, z Dantejem in pozneje s Chaucerjem za obvezen element tragedije začutil predvsem katastrofični sklep, hkrati pa poudarjal še druge sestavine, kot sta zlasti visok socialni rang junakov in vzvišeni stil; da je takšno pojmovanje dokončno formuliral v 16. stoletju Scaliger, ki mu je tragedija prikaz socialno višjih, znamenitih oseb in plemiško dvorskega ali vojaškega sveta, z mirnim začetkom in strahotnim koncem, v vzvišenem in resnobnem slogu, ki se prav zato nujno oblikuje v verz — *imitatio per actiones illustris fortunae, exitu infelici, oratione gravi metrica*.

To pa je pojem tragedije, ki je nato veljal vse do 19. stoletja in bistveno nespremenjen določa tudi našo predstavo o tragediji. Na prvi pogled se seveda zdi, da zajema zgolj zunanja določila tragedije, tako da pušča ob strani njeno notranje bistvo, ki se skriva v tragičnosti njenih junakov, dogajanj in sveta. Vendar se pomembnost teh določil izkaže ob dejstvu, da je začela evropska tragedija v 18. stoletju razpadati prav s tem, da so iz nje začele izginjati takšne sestavine, kot so verz, socialni rang junakov in katastrofični konec; in da je ta razpad potegnil za sabo tudi razkroj njene notranje tragičnosti. Meščanska tragedija 18. stoletja je poskušala nadomestiti klasično tragedijo, toda tako, da je aristokratske junake zamenjala z meščanskimi ali vsaj nižjeplemiškimi, verz je razvezala v prozo in pravi katastrofični konec nadomestila z drugačnimi tipi nesrečnega zaključka; ko preiskujemo tragičnost teh iger, se izkaže, da je dvomljiva, pred nami niso tragedije, ampak drame, melodrame ali celo moralitete. V precejšnji meri

velja vse to tudi za poskuse nemškega viharništva, klasike in romantike, da bi obnovili klasično tragedijo na novi podlagi — od tod vrnitev k višjemu socialnemu statusu junakov, k zgodovinskim osebam in dogodkom, h katastrofičnemu koncu, k visokemu slogu in verzu. Pa vendar je presenetljivo, kako malo pravih tragedij je nastalo iz tega literarno izjemnega navora in kako so sami avtorji za marsikatero delo posegli rajši po skromnejši oznaki igra, igrokaz ali drama; pa tudi tam, kjer so se vendarle odločili za pojem tragedija, se nam raba pogosto zdi dvomljiva, tako da bi rajši govorili o poltragedijah ali kvazitragedijah. Zato je Goethe od svojih osrednjih iger samo *Egmonta* in *Fausta* krstil za tragedijo, vendar je obojna oznaka najbrž problematična. Od velikih Schillerjevih iger je pristna tragedija samo *Wallenstein*; za tragediji sta razglašeni seveda tudi *Marija Stuart* in *Devica Orleanska*, vendar je bil že George Steiner v znani knjigi *Smrt tragedije* prisiljen zanj skovati izraz »spravni« tragediji, kar seveda pomeni toliko, kot da ne gre več za tragedijo v pravem pomenu besede, ampak za poltragedijo ali celo kvazitragedijo. Znano je, da sta prav ti dve igri klasičen primer za junake, ki fizično propadejo, moralno pa vseeno zmagajo; prav to pa je primer samo na videz katastrofičnega konca, ki že zapušča območje tragičnosti in prehaja v melodramsko ali celo moralitetno zvrst. Da Kleist svojega *Princa Homburškega* nikakor ni mogel imenovati tragedija, je razumljivo samo na sebi; podobno se iz širšega zornega kota izkaže, da romantika na splošno ni več težila k ustvaritvi tragedij, ampak se razmahovala v območju drugačnih, zgodovinskih, idejnih, poetičnih dram in dramskih pesnitev. Sodobniki in sopotniki pozne romantike ali pa postromantike, kot sta bila zlasti Grillparzer in Hebbel, zaman poskušajo izoblikovati pristno tragedijo. *Sapfo* in *Ljubezni in morja valovi* sta bolj melodrami, idejni drami ali celo moraliteti kot prava tragedijska teksta. In kaj naj rečemo o trdovratnem Hebblovem naporu ustvariti za vsako ceno tragedijo, ker je ta po tradicionalnem pojmovanju najvišja dramska zvrst, o naporu, ki je v svoji krčevitosti ne samo problematičen, ampak že kar umeten? Z druge strani pa tudi takšnih del, kakršno je *Dantonova smrt* Georga Büchnerja, ni več mogoče šteti k tragedijam, naj se junakov konflikt z višjo zgodovinsko usodnostjo zdi še tako tragičen; s stališča veljavnega pojma tragedija se namreč izkažejo za problematične ne samo odsotnost vzvišene stila in verza, ampak predvsem socialni rang junakov, zgodovinska usodnost in tragičnost Dantonovega konca. Vse to je zadosten razlog, zakaj je pojem tragedije začel v 19. stoletju izginjati iz dramaturške prakse osrednjih dramskih avtorjev. Izjema je Strindberg, ki je igril *Oče* in *Gospodična Julija* krstil za naturalistični tragediji, kot bi hotel namesto klasične tragedije ustvariti nov tragedijski tip, brez zunanjih znamenj, ki so se zdela za tragedijo neogibna, kot so verz, visoki socialni rang oseb, javna življenjska sfera; ostal je samo katastrofični konec, predvsem pa nova tragičnost, ki človeka neogibno podreja nadmoči bioloških, socialnih in psihoanalitičnih silnic. Toda celo v primeru, da bi bila takšna tragičnost veljavna — to pa je vprašanje, o katerem se dá dvomiti z različnih stališč — je za naše predstave o tragediji vendarle odločilno, da so se v njenem ustroju z izpadom mnogih zunanjih določil in s pretvorbo same tragičnosti dopolnile tako globoke globinske spremembe, da v takšnih igrah komajda še prepoznamo tisto, kar je veljalo za tragedijo skozi stoletja. Od tod najbrž samoumevna nuj-

nost, da ob Strindbergovih in podobnih tekstih govorimo rajši o dramah. Ta terminološki premik dovolj nazorno kaže na drug, globlji premik v naravi same stvari.

Tega premika po vsem tem ni mogoče opisati drugače, kot da gre za bistven proces v razvoju novejše evropske dramatike, za proces, ki kaže literarni vedi in kritiki številne obraze, eden od teh pa je nedvomno razkroj, izginjanje ali celo nemožnost tragedije v pravem pomenu besede. Potrjuje se torej teza, ki jo je izrekel že marsikdo, med drugimi zlasti George Steiner v naslovu svoje znane knjige *Smrt tragedije*. To tezo je za posebno slovensko rabo potrebno razširiti v domnevo, da je tragedija — podobno kot že ep pred njo — ena tistih zvrsti klasične evropske literature, ki jim je v modernem svetu usojen izgin. Na to kaže njeno upadanje skozi 18. stoletje in dejstvo, da se je v 19. stoletju morala že večidel umakniti novim oblikam dramskih besedil, zlasti dram, v 20. stoletju pa polagoma tragični groteski. Evropa v 19. in 20. stoletju ne ustvarja več tragedij; kar se tako imenuje, so samo poltragedije ali celo kvazitragedije, večinoma pa epigonska neživa in akademska dela.

Čeprav je seveda za kako literarno zvrst hipotetično zmeraj mogoče predvidevati, da jo bo nepričakovana razvojna krivulja znova napravila aktualno ali jo celo obnovila, je kaj takega — podobno kot za ep — ob tragediji vendarle malo verjetno. K temu nas sili razmišljanje o razlogih »konca« tragedije, ki seveda niso specifično slovenski, ampak splošno evropski ali celo svetovni. Njeno upadanje v 18. in 19. stoletju kaže, da se je prav v tem času začela njenim tvorbam spodmikati podlaga, brez katere tragedija v pravem pomenu besede ni mogoča. To podlago si razlagamo lahko predvsem sociološko ali pa duhovnozgodovinsko, pri čemer je seveda očitno, da sta druga z drugo zvezani, tako da ju je najbolje razumeti kot del istega procesa. Po sociološki plati se zdi tragedija nedvomno določena s hierarhično strukturo razredne družbe v njeni heroično aristokratski in monarhični podobi, saj ta nadvse razločno odseva v socialnem rangu tragedijskih junakov, v izbiri snovi in motivov, v vzvišenosti sloga in verza verjetno pa tudi v tipu same tragičnosti kot notranjem bistvu tragedije. Zato ne more biti naključje, da se dokončni uplah evropske tragedije začenja prav v 18. stoletju, nato pa poteka s pospešenim ritmom skozi rast kapitalizma, meščanske družbe, industrijske civilizacije in socialističnih ideologij kot idealnih zarisov nove, v pravem pomenu besede univerzalne, demokratične in množične svetovne družbe.

Takšni sociološki razsežnosti, ki ji razvoj zadnjih dvesto let več kot očitno spodmika tla, se v podlagi tragedije pridružuje drug element, ki je na prvi pogled veliko bolj abstrakten. To je zvezanost tragedije z metafiziko, kar pomeni, da je bila metafizika pogoj za formiranje in obstoj tragedije v vseh velikih obdobjih njenega razvoja — v klasični Grčiji, pozni renesansi in klasicizmu 17. stoletja. Kot kažejo številne raziskave, teorije in teze, je za nastanek tragedijskega sveta potrebna zavest o metafizičnem okviru človekove naravne, socialne in moralne eksistence, tako da si s težavo zamišljamo rojstvo tragedije v civilizaciji, kulturi in družbi, ki takšnega okvira ne poznajo, tako da so metafizično nevtralne, prazne ali v svoji zadnji posledici že do kraja izpolnjene z metafizičnim nihilizmom. V takšnem svetu očitno ni več mogoča socialna hierarhija, ki prežema motiviko in obliko tragedije, naj-

brž pa tudi ne poseben tip tragičnosti, ki ji je prvi pogoj — naj jo razume-mo tako ali drugače — vendarle odvisnost od višjih, transcendentnih zakono-v, kot jih je v človeško otipljivi obliki lahko formulirala samó metafizika. Tragedijska tragičnost najbrž ni mogoča v svetu metafizičnega nihilizma, pa tudi ne v mistiki.

Vendar pa spet ni tako, kot da je podlaga tragediji lahko vsaka meta-fizika, pa tudi ne poljubna faza njenega razvoja. Nobena od indijskih meta-fizik ni mogla postati osnova tragediji, prav to pa velja tudi za krščansko teologijo pozne antike, srednjega veka in novejšega časa. Razlog je pač ta, da te metafizike pripravljajo človeku odrešenje, kar je seveda v nasprotju s tragičnostjo kot tako, pa tudi s tragedijo. Tej ustreza samo takšna metafizika, ki človeško eksisenco navsezadnje privede v brezizhodno protislov-nost. Ta ne sme biti naključna, začasna in prehodna, ampak po svojem bistvu nepremagljiva, univerzalna in metafizična. In spet je najbrž odločilnega pomena dejstvo, da takšno stopnjo dosega neka metafizika predvsem v času svojega izteka, ko se znajde v krizi. Prava podlaga za tragedijo je krizna me-tafizika. Takšna je bila religiozna misel stare Grčije v 5. stoletju, metafizika pozne renesanse v Shakespearovem času ali pa krščanska metafizika fran-coskega janzenizma sredi 17. stoletja.

Od tod je pa že tudi videti, zakaj je morala evropska tragedija tudi po metafizični plati že v 18. stoletju polagoma preiti v obdobje razpada, ne-uspelih poskusov samoobnove in končnega umika pred novimi dramskimi zvrstmi. Ali ni evropska metafizika doživela ravno v 18. stoletju s Humom in Kantom prevrat, od katerega se ni več opomogla? Potem ko je bil poko-pan racionalizem zadnjih velikih metafizikov, so po Kantu resda cveteli novi in novi metafizični obrazci — od Schellinga, Hegla in Schopenhauerja do Nietzscheja in Bergsona. Toda nobena teh metafizik ni bila več univerzalna, socialno veljavna in v tem smislu objektivna, pač pa samo poljubna, zasebna in zamenljiva z drugo. Takšna seveda ni mogla rabiti za podlago tragediji, kar se najočitneje izkaže v Hebblovi tragedijski teoriji in praksi, ki je posku-šala obnovo tragedije doseči ravno z izobrazbo pokantovskih metafizičnih idej.

Problematika, ki se v tej smeri odpira, je najbrž neizčrpna, saj kar sama od sebe kaže k novim družbenozgodovinskim in filozofskim problemskim krogom. Vendar je že zdaj postalo jasnejše vse tisto, kar nas mora zanimati ob problemu slovenske tragedije. Njen šibki razvoj očitno ni nekaj naključ-nega ali pa samo slovenskega, saj je položen v širši evropski okvir. Slovenci ne samo da nismo razvili epa, ampak smo tudi s tragedijo prišli prepozno, lotili smo se je v času, ko je po svoji socialni in metafizični plati bila že v razkroju in so jo v dramatiki začele nadomeščati novemu svetu primernejše oblike — meščanska drama, poetična igra, idejna drama, groteska, melodra-ma in moderna moraliteta. Seveda so v razvoju slovenske tragedije odigrale svojo vlogo tudi posebnosti ideologij, ki so oblikovale slovenski socialni, mor-alni in kulturni prostor, toda te ideologije so bile že same na sebi del šir-šega evropskega procesa, ki je od 18. stoletja naprej potekal v znamenju konca metafizike. Poskus ustvariti slovensko tragedijo je bil zato od vsega začetka postavljen na tla, iz katerih se prava tragedija ni mogla več roditi, pač pa samo še poltragedija, kvazitragedija ali »spravna« tragedija, kot je živela zlasti v območju nemške klasike in romantike, ki sta od začetka do konca odločilno vplivala na skromne pojave tragedije v slovenski literaturi.

S tega stališča je bila seveda napoved »tragedija se tudi nam obeta«, ki jo je izrekel v Prešernovi *Novi pisarji* tako imenovani »učenec« in s tem najbrž razglasil pesnikov lastni načrt, bolj ali manj dobronamerno mišljena pomota. Morda je bil Prešeren leta 1832, ko je Čopa v pismu spraševal za nasvet k svoji tragediji, še zmeraj mnenja, da bo načrt izvedel, vendar do tega ni prišlo; to pa spet ni bilo samó naključje niti ne posledica pesnikovega nedramskega talenta, ampak določeno z globljimi razlogi za nemožnost slovenske tragedije. Ali je Prešeren svoj prvotni načrt tragedije porabil za *Krst pri Savici* in je torej ta njegova prava tragična pesnitev? To je kajpak mogoče, toda s pripombo, da *Krst pri Savici* seveda ni tragedija in da je tudi tragičnost v njem problem, o katerem bi bilo potrebno šele natančneje razmisliti v najširšem pomenu besede. Toda naj je bilo s Prešernovo neizvedeno idejo tragedije tako ali drugače, so realizirani teksti od Jurčiča naprej zadostno opozorilo, da nobeno teh besedil ni prava tragedija, ampak samo poltragedija, kvazitragedija ali pa celo pretenzija, da bi bilo vsaj na videz to, kar dejansko ni moglo biti. Prvo med njimi, Jurčičev *Tugomer*, je na prvi pogled resda podobno šekspirski tragediji ali vsaj kraljevski igri, ob natančnejšem pregledu pa ni mogoče prezreti, da je odvisno predvsem od Schillerjevih *Razbojnikov*, saj je izdajalski Tugomer samo oslABLJENA različica Franza Moora, njegova Zorislava pa kopija Schillerjeve Amalije. Jurčičeva novost je samo ta, da je problem amoralnega junaka, kot ga je razumela predromantična meščanska drama 18. stoletja, prestavil v območje nacionalne ideje, tako da Tugomer ne greši zoper univerzalni socialno-moralni red, ampak zoper ožji red rodu in naroda, s čimer se je oddaljenost od prave tragedijske univerzalnosti seveda še zvečala. Toda *Razbojniki* so že sami na sebi primer igre, ki ne more biti prava tragedija, ampak melodrama, moraliteta in idejna drama v smislu nove meščanske dramatik. Zato je tudi Jurčičev *Tugomer* nacionalna melodrama in moraliteta, ne pa tragedija.

Levstik je s svojo predelavo prvotnega zasnutka prešel od mladega Schillerja k zrelemu iz dobe weimarske klasike, *Tugomera* je spremenil v tragedijo po vzorcu *Marije Stuart* in *Device Orleanske*. Toda že tidve veljata novejši literarni vedi za zgled »spravne« tragedije, kar je toliko kot poltragedija, kajti prave tragedijske tragičnosti v njima kot da ni, saj tudi ni pravega katastrofičnega konca. Junak, ki fizično propade, moralno pa zmaga, ni tragičen, ampak antitragičen, saj navsezadnje premaga brezizhodno protislovnost sveta, s svojim očiščenjem in mučeništvom je spravna žrtev, ne pa pravi tragedijski junak. Vse to je še bolj opazno ob *Tugomeru*, kjer pa je tragična podlaga oslABLJENA še s tem, da je junak umsko slaboten, dosleden samo v svojem moralnem častiljubju, tako da je njegova smrt demonstracija užaljene nedolžnosti, ne pa nujna katastrofa. In končno se tudi v Levstikovi predelavi dogajanje odvija v ozkem okviru nacionalnih interesov, ne pa na univerzalni ravni metafizično veljavnih zakonov.

V prvotnem in končnem *Tugomeru* je razvidna že tudi značilna težava slovenske tragedije s socialnim rangom junakov. Junak obeh iger je resda nekakšen vodja ali celo vojvoda starega slovanskega sveta, toda prikazan je predvsem kot člen patriarhalne demokratične srenje, ne pa kot socialno, duhovno in politično nadpoprečna oseba, kot je terjala že Aristotelova *Poetika*, za njo pa še Horac in nato celotna evropska tradicija od Goetheja in Schillerja. Zato je več kot značilno, da je morala reprezentativna snov slovenskih tragedij postati ravno Veronika Deseniška oziroma usoda celjskih

grofov. Tu — vsaj tako se je zdelo — si je našla slovenska tragedija že s Jurčičem končno pravo snov, odsev tragičnosti višjega aristokratskega sveta v njegovih notranjih in zunanjih nasprotjih. Ali ni bila zgodba o Veroniki celo presenetljivo podobna portugalski zgodbi o Inez de Castro, ki je postala podlaga mnogih portugalskih tragedij, in bavarski zgodbi o Agnes Bernauer, iz katere je Hebbel ustvaril tragedijo tega imena? Toda šibkost celjske snovi je bila v tem, da je ponujala dramatikom zgolj zgodovino neuspelega, zgodovinsko in kulturno neznačilnega plemiškega rodu, ki je propadel ne v silnem zgodovinskem vzponu, ampak po igri naključij, brez velikega metafizičnega ali zgodovinskega ozadja. Pa tudi erotična Veronikina zgodba je bila v svoji dvoumni sproščenosti vse prej kot enakovredna znamenitim ljubezenskim zgodbam, iz katerih je novoveška tragedija črpala včasih svojo snov. Od tod je več kot razumljivo, da je že Jurčič iz takšne snovi namesto tragedije zasnoval melodramo, ki močno spominja na meščanske drame 18. stoletja o zapeljanih meščanskih dekletih in nasilju fevdalnega stanu nad nižjimi sloji.

Vse to je z bistrim očesom opazil Župančič, ko je poskušal iz sporočene snovi ustvariti pravo tragedijo, po pesnikovem namenu očitno prvo slovensko igro, ki bi bila vredna tega imena. Polemika, ki se je razvela po izidu Župančičeve igre, si je resda v mnogih stvareh nasprotovala, kot celota je bila vendarle predvsem soočenje slovenske literarne zavesti z dejstvom, da slovenska tragedija pravzaprav ni več ali pa še ni mogoča. Kljub Župančičevemu naporu, da bi povzdignil snov v svet nadpoprečnih oseb, vzvišenega stila, verza in nujnega katastrofičnega konca, predvsem pa, da bi se izognil melodrami in moraliteti s tem, da bi uravnovesil nasprotja v pravo tragično dogajanje, se mu je zgodilo, da je v igri vendarle prevladala melodrama. Ljubezenskemu paru ni zmožal dati heroičnosti Romea in Julije, Friderik in Veronika sta ohranila poteze privatnega, preračunljivega meščanskega para; grof Herman Celjski kot njuna protiižra ni zrasel v pravi tragični lik, kajti moč, na katero se sklicuje in ki naj bi terjala tragično žrtev, je zgodovinsko vendarle brez prave težave, v svoji brezperspektivnosti lokalna in provincialna. Predvsem pa ni za dogajanjem čutiti nobene prave metafizike. Metafizična bi lahko bila seveda zgodovina kot tista sila, ki je v Schillerjevem *Wallensteinu* prvič in zadnjič nadomestila antično usodo ali renesančno »natura« in ki je razlog, da je ta velika igra najbrž tudi zadnja velika evropska tragedija. Toda v celjski grofovski motiviki ni navzoča, zgodovina je celjske grofe obšla, s tem pa seveda ni mogla biti navzoča tudi v Župančičevi kvazitragediji.

Zdi se, da je Župančičeva *Veronika Deseniška* zadnji veliki poskus slovenske literature, da bi nadomestila zamujeno in v zatonu evropske tragedije vendarle ustvarila pristno slovensko igro tega tipa. V tridesetih letih se je naša dramatika usmerila skoraj docela v resnobno socialno ali zgodovinsko dramo, ne da bi poskušala preskočiti meje, onstran katerih se začne svet prave tragedije. To pa se je že dogajalo iz podzavednega spoznanja, da tragedija ne ustreza več socialnemu, pa tudi ne postmetafizičnemu položaju slovenske literature; pravzaprav ne samo temu, ampak že kar širšim značilnostim evropskega in svetovnega literarnega razvoja. Toda tudi po tej vojni se je slovenska dramatika gibala v isto smer, namesto tragedije so njena osrednja zvrst postale različne oblike drame in groteske, tako da je nemožnost za nastanek slovenske tragedije zdaj že več kot na dlani. To pa ni nobena

slovenska posebnost, saj je položaj v svetovni in evropski dramatici prav tak. Zato bi tudi posameznim delom, ki vsebujejo na videz obilo tragičnih prvin, z najboljšo voljo ne mogli dati vzdevka tragedije, saj je na prvi pogled videti, da jim manjkajo ne samo njeni zunanji elementi, ampak tudi notranje bistvo univerzalne, z metafiziko podstavljene tragičnosti. To velja zlasti za Smoletovo *Antigono* ali pa Strniševega *Samoroga*, ki sodita med najodličnejše primere novejše slovenske dramatike; nobena od njiju ni tragedija, obe ponavadi zajemamo v oznako poetične drame, kar pa še ni dovolj natančno, saj bi v teh tekstih lahko prepoznali tudi elemente moderne groteske in moralitete. Na prvi pogled se zdijo bližje tragediji Kozakove igre, med njimi zlasti *Afera* in morda tudi *Legenda o svetem Che*, toda spet gre vsaj na videz samo za obilje tragičnih elementov, ki se zaradi narave same snovi in duha, ki jo oživlja, vendarle ne sklepajo v pravo tragedijo; te igre so politično-eksistencialne drame absurda, se pravi, postavljene so v območje metafizičnega nihilizma, kjer tragedija najbrž ni več mogoča.

In končno je tu še obsežni opus Mrakovih dram, ki jim avtor bolj ali manj dosledno podstavlja oznako tragedija ali »himnična« tragedija, kar je sicer samo na sebi značilno, za razumevanje in razlago teh iger pa seveda ne popolnoma obvezno. Pogled na dela, ki so v zadnjem desetletju doživela javno ljubljansko uprizoritev — *Marija Tudor* in *Mirabeau iz Revolucijske tetralogije* — nas prepričuje, da tudi Mrakova dramatika ni izjema v občem toku evropskega in slovenskega dramskega duha. Mrakovi junaki so resda pogosto velike, nadpobrečne ali vsaj znane zgodovinske osebnosti, vendar prikazane večidel iz demokratičnega zornega kota, ki naj razkrije, da smo pod kožo vsi »krvavi«, in nas hkrati pozove k istemu, za vse ljudi živemu etosu. Ta etični impulz izvira še iz ekspresionizma, ta pa je bil po svojem bistvu demokratičen in že zato ni mogel biti plodno tlo za tragedijo. Ob Mrakovi francoski tetralogiji se seveda izkaže, da njeni zgodovinski junaki — večidel meščanski in malomeščanski revolucijski politiki — niso prave, velike osebnosti v smislu tragedije, saj se ves čas gibljejo v okviru običajnega meščanskega sveta, družbe in politike, z njegovimi vzponi in padci, bliščem in bedo, to pa je kajpak daleč od tragijskega patosa. Sicer se je pa že ob Büchnerjevi *Dantonovi smrti* izkazalo, da takšni junaki ne morejo biti junaki tragedije, ampak kvečjemu poltragedije, melodrame ali moralitete. Še očitnejše je v Mrakovih dramah manjkanje metafizike, ki bi bila potrebna, da bi se razrasle v prave tragedije. Morda nekakšna metafizika v njih obstaja, vendar samo zasebna, ne pa splošno razvidna, objektivno postavljena in obvezna. Takšna seveda ni zaradi nekakšne avtorjeve nesposobnosti za metafiziko, ampak iz občega stanja človeškega »duha«, ki je v teoriji, še bolj pa v praksi premagal metafiziko in se že nekaj časa giblje v drugačnem razumevanju sebe, pa tudi sveta. Kolikor se v teh delih namesto metafizike uveljavlja mistika, je ta seveda že sama na sebi protitragična, kajti tragedija se končuje tudi tam, kjer se razmerje do sveta sprevrže v mističen stik. Po vsem tem se zdi, da bi morali Mrakove drame razumeti kvečjemu kot poltragedije ali »spravne« tragedije, kot jih je nekaj ustvaril že Schiller, za njim pa tudi Kleist, se pravi kot obliko, ki pripada že razpadu tragijske zvrsti. Še verjetneje imamo v Mrakovih igrah opraviti z zmesno obliko poltragedije, melodrame in moralitete, saj se jim volja do tragičnega neprestano sprevača v meditiranje o dobrem in zlem, pa še v samopomilu-

jočo se tožbo pasivne, trpeče, zdaj pregrešne zdaj spet pobožno vdane človeške »kreature«.

Ali pa ni vse to dovolj zgovorno znamenje, da so vsi poskusi ustvariti slovensko tragedijo podložni skrivnim zakonitostim, ki že nekaj stoletij uravnavajo obstoj in ustroj te literarne zvrsti? Brezuspешen napor slovenskih dramatikov, da bi iz sebe rodili tragedijo, je bil morda plemenit sizifovski trud približati se tvorbam, ki so po tisočletni veri veljale za najvišjo literarno zvrst; morda pa je bil samo prestižno nostalgična želja po nečem, kar je samó še privid, ne pa prava literarna, socialna in duhovnozgodovinska stvarnost.

Pesmi



Cveto
Preželj

POMISLI NA Iz spanja se prebudi.
JUTRO Ne obstane.
 Ne v sanje,
 naprej, naprej.
 Rokam prepove vse,
 očem nevidnost.
 Oče ne te podobe,
 ko so desetletja že mimo.
 Premika se zatohli dimnikar
 in ko podreza žerjavico,
 potemni.
 Za temo ne ostane dovolj prostora.
 Pretesno omaro prestaviš
 in ne najdeš več soseda.