

koristi avtor za ironiziranje zvestobe in pretiranega samozaupanja posameznika. Enako se zgodi z idealizacijo pesnikov, ki jih postavlja v banalno vsakdanjost. Zaključni sonet je spet posvečen smrti, le da se tokrat pojavlja ob njej erotika; namigi o njeni pomembnosti v človekovem življenju so se vrstili skozi vso zbirko.

Nadaljne sklepanje o idejnem ozadju ni zanesljivo, ker ni v njih razvite refleksije, ki bi to omogočala.

Druga polovica zbirke se začneja z edino daljšo pesmijo Kamen. Beseda, ki je izbrana za naslov, se pogosto pojavlja v sonetnem delu in simbolizira predmetnost, ki obdaja človeka. S svetom predmetov se ukvarjajo vse druge pesmi, hoteč se dokopati do globlje resničnosti, ki je nedostopna človekovim čutom. Te pesmi so ubesedene asociacije na temo, ki jo poimenuje vsak naslov, in segajo v različne sfere: vsaka je omenjena v enem verz, v katerem imata besedi, ki ga sestavljata, vlogo signala, saj nudita bralcu izhodišče za nove asociacije. Npr. v pesmi Jabolko so omenjena v glavnem naslednja področja: prehrana, anatomija, biblijska zgodba, anekdota iz znanstvenikovega življenja in jezikovna fraza. Prva kitica pa je takšna: »v grlu se zatakne / adamovo jabolko / kača z jabolkom med zobmi / se cedi jabolko /«.

Razvrstitev pesmi ni naključna, temveč tektonska: sega od predmetov, ki simbolizirajo naravo (kamen, hrib, trava) k uporabnim predmetom (bezeg, jabolko, hiša), tem sledijo takšni, ki so rezultat človekove dejavnosti (seznam, ladja, ples, črka), mednje je vmešan simbol živalstva (pajek), nazadnje se spet vrača k naravi (veter), za epilog je izbran kolobar kot simbol povezanosti vseh oblik pojavnosti.

Natančno na polovico cikla je postavljena pesem Roka, ki predstavlja človeka kot dualistično bitje, ki je v nenehnem sporu s samim seboj —

verzi prve kitice so vsi sestavljeni iz dveh pomensko si nasprotnih besed, ki sta povezani z veznikom »in«. V ostalih verzih so omenjene kot karakteristične lastnosti človeka njegova akcija, ki je pretežno uničevalna, senzualnost, deformiranost, intelekt in njegova vključenost v skupnost.

Tauferjeva zbirka Podatki izhaja v manjši meri iz razpoloženskega doživljanja narave, ki je skoraj popolnoma prekrita z netrdo povezanim besednim gradivom, med katerim so tudi namigi na nekatera vprašanja človekove eksistence, saj posebni postopki, s katerimi gradi in hkrati razdira konkretnejše podobe ter spreminja posamezne sestavine v simbole, onemogočajo refleksijo o njih. Prav zato se lahko zgodi, da bralcu, ki ni pripravljen na pozorno — zares pozorno! — branje, ostane zbirka popolnoma nedostopna, saj se posveča prvenstveno iskanju novih možnosti pesniškega jezika, ki je zelo odmaknjen od običajne komunikativne funkcije jezika. Takšna usmerjenost Tauferjeve poezije je dopuščala v glavnem samo daljšo obravnavo oblikovalnih značilnosti, ne pa določevanja idejnih razsežnosti, ker bi se le-to sproti spreminjalo v samovoljne konstrukcije.

Marjan Dolgan

PREGLED SLOVENSKE DRAMATIKE

Mirko Zupančič, DOLINA NEŠTETIH
RADOSTI, Mladinska knjiga,
Ljubljana 1971

Zadnja Zupančičeva drama, napisana v letu 1965 in tedaj tudi uprizorjena v ljubljanski Drami, sodi po svoji vsebinski in idejni usmerjenosti v območje družbenokritične dramatike v realistični obliki, dasi se realizmu s satiričnimi in simbolnimi elementi že izmika v grotesko. Oznaki sentimentalno humani-

stičnega realizma, ki je bila v zvezi z Zupančičem najpogostejše izrečena, se avtor sam v tekstu pravzaprav upira, vendar ne tistemu, kar mu ta pojem pomeni, pač pa napačnemu, lažnemu razumevanju tega termina; tako na primer Osredke in Govorancar omenjata resolucijo, ki jo bosta »prav narahlo sentimentalno humanizirala« (str. 30) in jo pod to oznako lepo speljala, čeprav gre v bistvu za izključno karieristično potezo. Po drugi strani pa nasprotuje še pojmovanju sentimentalnega humanista kot tistega, ki se ne vključuje s trdo roko v politiko, je pa kljub svoji »nevtarnosti« družbi nevaren: tako govori Milena o svojem očetu: »Rekli so mu, da je sentimentalni humanist, da je bik brez rogov, in so ga prav pobožno pospravili v klavnico. Pa niti Dolinec ni bil in njegovi mesarji tudi ne.« (Str. 37)

Razdvojenost glavne osebe v igri, Andreja, je poudarjena z osebo Petra, njegovega brata, ki ju na drugem nivoju lahko razumemo kot dva pola istega jaza, enega še neosveščenega, ki zaupa v dobro v človeku in verjame v srečno, čisto prihodnost človeštva, in drugega, ki ga svet nič več ne boli, ampak je pripravljen vztrajati sredi ne-lepe resnice — stvarnosti, v kateri je mogoče (pozitivno) delovati le še na ravni igre in intrige. Tu se nam torej še kaže romantična razdvojenost osebe med idealom in stvarnostjo.

V dolino, ironično imenovano Dolina neštetih radosti, kjer v resnici vlada strah pred oblastjo in njenimi ukazi, ki jih skušajo Dolinci uganiti že vnaprej in je tako vsa njihova skrb posvečena pravilnemu in vsem normam ustrezajočemu delovanju, pride vga-bundska dvojica (igralcev) Milena in in Andrej, ki se jima pridruži še Peter. Z boječimi Dolinci, v katerih pa živi poleg strahu tudi želja po trdni oblasti, na katero bi se vedno lahko zanesli, saj sami niso sposobni upravljanja, name-rava trojica zaigrati igro, ki bi jasno

razkrila njihov obraz; predvsem ga naj spozna Andrej, ki si resnico še vedno olepšuje. Za nejasno situacijo trenutnega brezvladja začno Dolinci takoj kriviti Mileno in Andreja, »grešnika«, ki sta se naselila v bližnji baraki, in jima pripravijo sodno obravnavo. Na oglede pošljejo Osuška in Pentljo, ker imata »nepokvarjeno dušo«, da bi »krivca« pregovorila, naj podpišeta neko izjavo. Vendar prav ta dva pre-stopita na njuno stran, sojenje pa se kmalu začne. Tu nastopi Peter s sporočilom, da je novi načelnik, o katerem so toliko ugibali, Milena, in že se vsi obrnejo po novem vetru. V tretjem dejanju raste napetost z Mileninimi grotesknimi ukazi in prav takimi reakcijami Dolincev nanje, ki pri tem razkrijejo ves svoj cinizem, strahopetnost, karierizem — vso neznačajnost. Upirata se — (za zdaj) le v besedah Osušnik in Pentlja, saj do akcije pravzaprav sploh priti ne more — tragičnih razsežnosti tu ni več, vse se samo izravna. V najbolj kočljivi situaciji in tik pred odhodom trojice izroči Milena Dolincem veliko kuverto z napotki o njihovi prihodnosti, nasmehlja se jim tudi debeli obraz oblasti in vsi mirno obstojijo v srečnem trenutku. Nobene spremembe, krog je sklenjen.

Glavni pobudnik akcije razkrivanja resnice, igralec, ki kaže svetu »odtis njega prave podobe«, je v igri Milena, ki vseskozi ve za izid njihovega podviga; prav tako Peter. Do novega spoznanja pride le Andrej, ali vsaj naj bi prišel, čeprav v njegovem ravnanju ne vidimo nobene spremembe: odide iz Doline kot že nekoč pred mnogimi leti. V Dolini sami pa se deloma osvestita Osušek in Pentlja; razmerje sil pa ostaja neporušeno, dolinski tipi živijo še naprej: to so Osredkar, predstavnik lokalne oblasti, Govorancar, tip večno živega profesionalnega političnega govornika, in Švigavec, primerek ambicioznega, zahrbtnega spletkarja in potuhnjena z zapleteno zlodjevsko lo-

giko, ki povsod napeljuje svoje niti, pa je končno vendarle prikrajšan za kario.

Sporočilo Zupančičeve farse je tako kritična podoba neke družbene situacije in njenih nravi, ki je izrazito grenko pesimistična, po stilni plati pa s stopnjevanjem skrajnih, absurdnih situacij raste v grotesko, s kontrapunkti med oblikovno in vsebinsko zvišenostjo posameznih prizorov ali izjav in njihovim pomenom v določenem dogajanju pa močno podčrtuje ironijo. Najizrazitejši tak element je vpeljava heksametra v govor Dolincev, ki je zanje seveda povsem neadekvaten (kot forma grške tragedije). Prav zaradi te neskladnosti pa v tekstu funkcionira kot najhujša zarez — ironija, razvrednotenje, prelom med besedami in dejanji. V tem prijemu je tudi viden največji odstop od Cankarjevih oblikovalnih principov, kjer še obstaja skladnost med verzno obliko in vzvišeno, resnično vsebino Petrovih in Jacintinih dialogov ter na drugi strani ironičnimi strukturami prozaičnih Šentflorjancev — čeprav tudi Cankar dosega digresije s stavčno strukturo močno označenega tako imenovanega »biblijskega stila« in pomensko obrnjenim predznakom.

Ob tem Zupančičevem tekstu je namreč povsem neizbežna misel na Cankarjevo Pohujšanje v dolini šentflorjanski. Ne gre nam sicer za primerjavo samo po sebi, pojavi pa se vprašanje, v čem je sodobni dramatik preustvaril Cankarjevo farso v novo igro, ki je po svoji kompoziciji, po izboru pomembnejših oseb, po osnovni misli in deloma celo po jeziku ostala namenoma v prejšnjih okvirih. Kritika malomeščanskih, provincialnih, moralnih nravi, ki sega od splošnih kategorij domovinske ljubezni, delovanja za napredek celotnega naroda do povsem intimnih, medčloveških moralnih vprašanj, se v novi farski zgosti predvsem na vprašanje politične morale, odnosa posameznika do vsakokratne oblasti, s tem pa so nujno

pogojeni tudi odnosi med osebami samimi. Motiv umetnika — razbojnika, ki ga je družba izvrgla, v tem primeru ni več navzoč, vagabund Andrej je Dolino zapustil, ker se z njeno mentaliteto ni strinjal, ali kot mu pravi Milena, »ker nisi dihal njenega življenja, ker se nisi udeležil njenih navad« (str. 35). Vrača se, ker še vedno upa, da jim bo s svojo igro razkril njihovo pravo resničnost in s tem povzročil celo pozitivno spremembo. Milena pa že v začetku drugega dela jasno napove konec, ko se bo po njenem odhodu zgodba spet ponovila. Tudi Jacinta kot simbol Petrove umetnosti in lepote, ki ji Peter razlaga bistvo Šentflorjancev, ima tu prav obrnjeno funkcijo razlagalke. Tudi druge osebe so iz simbolnih, a močno individualno okarakteriziranih postav prešle v manj individualizirane tipe sodobne politične stvarnosti — v tem smislu pa nam Zupančič govori, da so osnovne karakterne poteze Dolincev, njihova bogaboječnost, hinavščina, karierizem, itd., ostale nespremenjene kljub drugačni družbeni situaciji, iz katere so zrasli. Ni pa jasno, zakaj so za tako transformacijo nujne osebe iz Cankarjeve drame, na primer zlasti dvojica Andrej—Milena, ki ima kot dvojica pri Cankarju še poseben pomen; kaj bistveno drugega nam govori Švigavec, kar ni povedal že Zlodej? Teksta, ki je tako močno naslonjen na našo literarno tradicijo, ni mogoče gledati povsem oddvojeno od nje in vprašanje o smiselnosti take parafraze še vedno ostaja. Značilno za novo obdobje je ob Zupančičevi farsii pravzaprav to, da se cankarjanski motiv tragičnih razsežnosti sploh ne more več realizirati na tej ravni, ampak se prenese v sfero melodramske sprave, dasi so groteskne dimenzije oblasti, do katere se Dolinci opredeljujejo in kateri se pustijo poniževati, še ostrejša, kot so bile groteskne reakcije Šentflorjancev na razkrivanje njihovih mladostnih in večnih grehov. Gre torej za avtorjev na-

pad na človeške nravi v odnosu do oblasti, ne pa za napad na oblast samo. Ta se šegavo smehlja skozi okno s svojim okroglim obrazom spričo pošastne skorumpiranosti Dolincev.

Mirko Zupančič, HIŠA NA ROBU
MESTA, MK, Ljubljana 1971

Drama se odvija v meščanski sobi. Prvo dejanje je ekspozicija, razpostava oseb in njihova karakterizacija, ne vemo pa še, kaj je vse zadaj; nejasnost potencirajo krčevite reakcije oseb, zadržanost Jerajeve, Vidov cinizem, skrivnostnost Mojcinih čustvenih travm. Osrednji konflikt se zgošča okrog odsotnosti moža in očeta Jeraja, ki je iz ne še jasnih razlogov zapustil družino in državo, povzročil s tem ženino sovražstvo in, kot kaže, tudi sinov sarkastični dvom o vrednosti družinske morale, odnosa do dela in tudi do družbene ureditve. Dejanje se konča z moralnimi očitki matere in sina spričo obojestranskega odpiranja tujih pisem, iz katerih je mati odkrila sinovo ljubezensko razmerje, sin pa očetova sporočila, da se bo zdaj zdaj vrnil — kar je bilo vse do tedaj neizgovorjeno.

V drugem dejanju se v ostrih dialogih skriti problemi oseb že močno razjasnijo; pri vseh je v ozadju odnos do pobeglega Jeraja, za katerega zvemo, da se v vojni ni pozitivno aktivno opredelil, ampak je povsem neprizadeto še naprej živel svoje trgovsko meščansko življenje, medtem ko se je njegova hči udeležila partizansčine, kjer je edinkrat »živela« in »verjela«. Njen odpor do meščanskega načina življenja, katerega bistvo vidi v pridobitništvu, površnih medsebojnih odnosih — tujstvu in do njegovega simbola — denarja, se pri njej veže še na osebni problem igralk, ki ne dobiva pomembnih vlog (zaradi pomanjkanja talenta ali (zaradi slabih zvez), in pa na njen erotični problem ženske pri petintridesetih letih, saj je

noseča z nekom, ki pripada prav tisti osovraženi plasti ljudi. Mojca ta dogodek razlaga kot svoj obupni in nezavedni korak. Vidov odnos do očeta je drugačen in čeprav je za deset let mlajši od sestre in je bil v vojnem času še otrok, ga očetova senca spremlja ves čas — sramuje se ga, obenem ga pa sploh noče upoštevati; pusti študij in gre v službo, iz katere ga vržejo zaradi ljubezenske zveze z ženo nekega pomembnega, a s pretvezo, da spričo nekdanjega špekulantstva svojega očeta ni družbeno zanesljiv. V družinskem okolju nastopa cinično in verbalno uporniško kot jezni mladenič, končno pa se odloči dom zapustiti, saj se mu ta pokaže kot simbolna hiša na robu mesta, ki je izvržena iz živega dogajanja, ki ostaja povsem statična v svojih normah, on pa vendarle hoče živeti. Steber te hiše pa je Jerajeva, ki jasno pove, da je to njena hiša in da bodo v njej živeli po njenih ukazih in da je vsak, ki jo kdaj zapusti, zanjo popoln tujec in nezaželen. Tu je očitno vzrok njenega sovražstva do moža, ki torej ni družbeno opredeljeno kot pri otrocih. Njen brat Tomažič, jurist, prisoten že od začetka igre, predstavlja ves čas opazovalca, svetovalca in pomirjevalno silo, ki v dogajanje ni neposredno vključen, ampak ima v bistvu rezonersko vlogo — vendar ne v avtorjevem imenu. Temu je bližja Mojca, ki razglablja o humanizmu, ki so ga »vzeli v zakup profesorji in zdaj vneto razpravljajo, kateri od vseh humanizmov je najbolj humanističen« (str. 105); gre torej za misel o uporabi tega termina v dvomljivem smislu, ko pa za avtorja pomeni nekaj povsem jasnega — gre za pristne medčloveške odnose, ne pa za razne zgodovinske opredelitve tega pojma. Prav tako je ironizirana zavedno lažna humanitarnost — krinka za hinavsko delovanje: »Pa tisti humanistični obrazi, ki so me gledali...« (str. 119) — v Vidovi izpovedi. Enak odnos do tega problema je viden tudi v farsii o Do-

lincih. Drugo dejanje se po nadrobnejših oznakah oseb konča s prihodom Jeraja kot osrednjim akcijskim motivom drame.

Šele v zadnjem dejanju pride torej do dejanskega soočenja z osebo, ki je bila sicer že ves čas močno prisotna in posredno zelo aktivna. Dogajajo se končni moralni obračuni med osebami in Vid se izkaže kot nosilec neke vloge, ki jo sam opredeli: »Bil sem nekakšna kislina, ki je razkrajala gnilobo in odpirala pokrove njenega smradu.« (str. 134), tako rekoč kot razsojevalec, kdo je čist in kdo kriv: izvlekla se bo Mojca, ki je »moralno čista«; v svojem očetu spozna slabiča, ki se je dokončnemu propadu izognil s tem, da se je vrnil, potem ko se je »med vojno eksponiral in se po vojni pridružil emigrantom (str. 130); s svojimi trdimi besedami zbudi očetovo vest, tako da vidi Jeraj edino možnost odkupa za svojo krivdo v samomoru in se ustrelji. Vid okarakterizira še Tomažiča kot »amorfen nič«, ki mu je edina resnica varnost kot laž in videz. Z Mojco se Vid končno najde na nekih osnovnih čustvenih pozicijah, ki še omogočajo nadaljnjo pot v življenje. Jerajeva izbruhne sama kot užaljena veličina in žrtev brezsrčnih soljudi, ki so izrabili vso njeno ljubezen. Edino Vid bo odšel v življenje z zavestjo o važnosti dejanj in odločitev in z neko krivdo v sebi.

Psihološka motiviranost oseb je sicer vseskozi prisotna, vendar se vprašujemo o zadostnosti posameznih argumentov, tako na primer v zvezi z Mojcinim »ljubezenskim spodrsljajem« ali z Vidovo odpovedjo študiju in končno v zvezi z razmerjem med možem in ženo, ki nikoli ni ekspliciran drugače kot z njenim zadrtnim lastniškim mišljenjem. Junaki drame prehajajo tako pravzaprav v predstavnike, tipe neke družbene oziroma družinske strukture, kakor jih vidi avtor.

Vsebina drame se odkriva iz dialogov in monologov, v katerih osebe po-

stopoma razkrivajo preteklost in sedanjost neke stiske opredeljevanja, iz česar raste tudi dramska napetost, ki jo stopnjujejo učinkoviti konci dejanj: napoved Jerajeve vrnitve, njegov prihod in smrt. Avtor spremlja simptome lažne malomeščanske morale, kakor jih sprevidita Vid in Mojca. Ta Zupančičev tekst se vključuje v tradicijo družbenokritične meščanske drame, ki se v tej obliki in motiviki pri nas začneja v predvojnem obdobju. Poleg generacijskega motiva je prisoten še tudi širši problem dvomljive morale, deloma segajoče na vse osebe, ki se je iz prejšnjih obdobjih preživela tudi v povsem novo družbeno situacijo. Drama je nastala že pred desetimi leti (1962).

Mirko Zupančič, LITERARNO DELO
MLADEGA A. T. LINHARTA,
Slovenska matica, Ljubljana 1972

Ob Zupančičevem dramskem ustvarjanju naj omenimo tudi njegovo znanstveno delo z gornjim naslovom, ki je prispevalo globlji in nov pogled na ta del Linhartovega ustvarjanja, ki v naši literaturi in gledališki zgodovini še ni bil temeljiteje obdelan. Zupančič govori predvsem o Linhartovem pesniškem in dramskem delu v nemščini (zbirka Blumen aus Krain in tragedija Miss Jenny Love), ki je za celotno podobo o tem slovenskem razsvetljencu pomembno z drugega vidika, namreč z vidika vključevanja mladega Linharta v takratne žive evropske literarne tokove predromantike, ki se ji je pridružil v odporu do uradne klasicistične estetike, podprte z močno cenzuro. Z dokazi o Linhartovem zavzemanju za Shakespeara, angleško predromantično poezijo in dramatiko viharništva ter z natančnimi analizami teh elementov v njegovem pisanju je Zupančič pomembno dopolnil naše poznavanje Linhartovega dela.

Malina Schmidt