

za vsebino, ki jo ponuja. Tudi v tem je ni mogoče primerjati z Jermanovim delom.

Po vsem zapisanem seveda ne smem več govoriti o monografijah — in tudi o zgodovinah ne. Dobili smo dve kroniki zborov, prvi pri nas. Jermanova je zgledna, a se žal premalo dotika glasbenega osrčja stvari, Skrinarjeva se mu pravzaprav izmika (le čemu?), njeno oživiljanje dogodkov pa ni dovolj razvidno. Odveč bi bilo očitati avtorjema, da sta storila premalo: ravnala sta po

najboljši vesti in storila, kolikor sta mogla. Opravila sta — naj ponovim — pionirsko delo, začetek pa je težak. Zagotovo ni bilo v njuni moči premagati žalostno dediščino, ki sta jo pretrgala. In zato vprašanje, ki se vsiljuje, ni samo vprašanje kakovosti njunega pisanja. Širše je: bo izkušnja, za katero smo bogatejši, pomagala njunim naslednikom? Bo sploh priložnost, da bi se iz nje učili?

Borut Loparnik

Književnost



Malina
Schmidt

Pregled slovenske dramatike

V zadnjih letih je zlasti Založba Obzorja v Mariboru vključila v svojo dejavnost redno izdajanje dramatskih tekstov sodobnih slovenskih dramatikov iz njihovega sodasnega ustvarjanja pa tudi že iz preteklih let. Pridružuje se ji tudi Mladinska knjiga z zbirko »Drama danes« s prav takim konceptom. Poleg objavljanih samih dram gre tudi za izdaje dramske in gledališke publicistike, s čemer se je že dalj časa ukvarjala predvsem

Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. S tiskanjem gledaliških in televizijskih tekstov se izpolnjuje vrzel tovrstne literature na našem knjižnem trgu, poleg tega pa postaja dostopnejša širši kulturni javnosti, ki jo je lahko spremljala večinoma po uprizoritvah, ne pa tudi kot samostojno literarno zvrst. To založniško dejavnost bomo zasledovali sproti, do naše odločitve pa se je nabralo že nekaj tekstov, o katerih bomo tudi poročali.

TRI BOROVE DRAME

(Založba Obzorja, Maribor 1971)

Pred seboj imamo tri Borove dramske tekste, vsak je nastal v drugem desetletju avtorjevega ustvarjanja, vsak pa je tudi namenjen drugemu mediju: filmu, gledališču, televiziji. Je morda v tem razlog, da so izbrani prav teksti Bele vode, Zvezde so večne in Šola noči? Gre za kvalitetne viške Borove dramatike, za tematsko in idejno kontinuiteto ali za naključje? Vsi trije teksti so že bili natisnjeni, prvi celo v knjižni

izdaji, obenem pa je ta tudi edini še »neuprizorjen« po skoraj petindvajsetih letih nastanka.

BELE VODE,

Vesela pesnitev iz davnih dni

Pesnitev, nastala že v letih 1948—49 (natisnjena 1950), ne more biti najbolj primerna za odsko uprizoritev, pač pa je po svoji formalni strukturi zanimiva predloga — scenarij — za filmsko realizacijo. Glede na leto nastanka pa je ta scenarij sestavljen še zlasti moderno

in tipično za filmski medij, kaže predvsem na paralelno montažo in ostre reze. Močno je poudarjena vloga glasbe. Povsem razbita je tudi enotnost kraja, saj se prizorišča menjavajo s prav filmsko naglico, včasih celo v istem »kadru«; prevladujejo eksterieri. V skladu s to raznolikostjo je tudi množica dogodkov in prizorov, ki si sledijo v hitrem, nepretrganem tempu, saj dejanja ali prizori — razen sklepnega — niso posebej označeni.

Dogajanje pesnitve je postavljeno v našo zgodovino, v čas okrog kongresa treh cesarjev, krajevno pa v Ljubljano oziroma predvsem na deželo z veliko graščino. Glavna oseba in nosilec osrednje avtorjeve misli je stari godec Andraž, ki s svojimi mladimi učenci vaščani dan za dnem po poljih in logih igra le sebi in naravnim silam, za ljudi pa se ne meni. Tedaj se naseli v graščini skupina laških in slovenskih muzikantov, ki se pripravljajo za koncert v čast ljubljanskemu kongresu, vendar pa niso enotni glede izbora skladbe. V zaroti proti maestru in njegovim pristašem ter njihovi suhi klasicistični glasbi, glasbeniki vadijo Bele vode, romantično himno življenju, uglasbeno po ljudskih vižah mladega domačega skladatelja. Vanjo je vključil tudi čudovite Andraževe melodije, zato si želijo, da bi jih ta še sam zaigral. Vendar pa je starega ljudomrznika nemogoče odvrniti od njegovih nazorov; šele ko ga zapuste vsi učenci, ker hočejo igrati tudi ljudem, in ko se v sanjski viziji sreča s seboj kot mladeničem, ki je hodil po svetu in razveseljeval ljudi, dokler ga niso oblastniki od povsod izgnali, spozna, da se mora spet priključiti ljudem; tako zaigra na koncertu, v sklepnem prizoru pa ga vidimo hoditi in igrati skozi mesta in vasi — in še dva mlada godca.

Avtorjev odnos do razmerja umetnik — družba (ljudstvo) je kljub pesniški, folklorno pravljični oziroma simbolični ali že kar mitični podobi

slovenskega ljudskega pevcu — Kurenta in kljub delno zgodovinski prispodobi, povsem jasen in izražen z verzii: »Kar našel si melodij ob ajdi, / ... vse jih daj človeku in pomešaj / jih s krvjo njegovega srca! / Vse jih daj ljudem! Nikar ne pešaj / po samotah svojega duha!« (str. 71).

Množico nastopajočih oseb je mogoče razdeliti na skupine, ki so si po mislih in dejanjih v nasprotjih in ustvarjajo s tem dramske konflikte; predvsem sta tu dve skrajnosti in njegove vloge v svetu: ena skupina je godec Andraž s svojimi mladimi učenci, ki predstavlja umetnost, povsem odtujeno od stvarnosti, lahko bi rekli larpurlaristično umetnost, ki sta ji cilj uživanje in lepota sama po sebi; druga skupina so glasbeniki italijanskega maestra, ki zastopajo že preživelo umetnostno smer in se povsem prilagajajo na služijo dani politični situaciji. Ti dve skupini se niti ne srečujeta, pač pa je glavni konflikt v odnosu druge in tretje, ki v svojem nazoru združuje nove, napredne in življenjske principe umetnosti, ki želi najti odmev v vseh ljudeh. To so pristaši Belih vod in njim se na koncu pridruži tudi Andraž.

Poleg tega osnovnega problema je v pesnitvi opazna tudi konfrontacija dveh tipov družbene morale, diferencirane na osnovi socialnih pozicij: nekonvencionalnost, vendar poštenost treh vagabundov proti hierarhičnosti, lažni morali in gospodovalnosti župnika, mežnarja in župana, medtem ko policaj uide hierarhiji in se pridruži svobodnim potepuhom, ki oznanjajo sproščenost in veselje do življenja.

Vendar osebe niso risane le v odnosu do teh širših problemov, ampak so postavljene tudi v intimnejše medsebojne konflikte, zlasti ljubezenske: nenavaden trikotnik vagabundov — dekle in dva fanta, ki se oba potegujeta za njeno ljubezen; odločil naj bi komični pevski dvoboj, ki pa se nikoli ne konča,

vsi trije pravzaprav ves čas žive v slogi in prijateljstvu. Tu so še: par Ropotač (maestrov priliznjeneč) — Lia, se ga otepa, zaljubljena v godca Mateta prestopi k pristašem Belih vod. Par Tomaž — Mina: Andražev učenec, ki pa se učitelju izneveri, ker hoče ustreči dekletu; par Odon — Hajda, komponist Belih vod ljubi balerino, ki stopi v nasprotni tabor le, da bi ga izzivala. Vse te dovolj lahkotne in igrive ljubezni se srečno končajo.

Pestrost prizorišč, obilico oseb — poleg glavnih še veliko stranskih, ki predstavljajo barvito vaško podobo (couleur local) — niz dogodkov in drobnih zapletov veže avtor s proznim pripovedovanjem in komentiranjem. Vsestransko »baročnost« te pesnitve pa poudarja še dialog, namreč njegova gostobesednost, često prav igračkanje in uživanje v besedah. V želji, da bi sodobni knjižni jezik »poskušal pobarvati z arhaizmi in lokalizmi«, kot pravi avtor sam, pa je v igro vpletal besede, ki jih brez slovarja nikakor ni mogoče razumeti; pogoste so zlasti v rimah, včasih pa je zaradi njih tudi daljši dialog precej nerazumljiv. Na veselje nad besednimi umetnijami in verzifikacijo kaže dovolj jasno že »pojoči dvoboj«, ko se oba vagabunda potegujeta za dekletovo ljubezen: traja kar pet strani, v njem pa se zvrsti kup bolj ali manj posrečenih izrekov, tudi protidržavnih, ki oba fanta privedejo v ječo. S tem se komedijsko dogajanje nadaljuje, vendar pa je takih zastojev zaradi kopičenja besed in verzov več.

V celotni strukturi igre se izmenjavajo živahni, burni in glasni prizori besedne, situacijske in deloma karakterne komike z mirnimi, liričnimi, celo idiličnimi prizori v zvezi z intimno problematiko oseb, predvsem godca Andraža. Glede na dramaturgijo te pesnitve bi lahko rekli, da povzema nekatere elemente renesančne shakespear-ske dramatike, tako na primer zapletenost ljubezenskih simpatij, ki se na

koncu idilično razvežejo v tri srečne pare, vlogo muhaste usode — naključja, ki tu odrešujoče posega v dejanje, pomembnost že omenjenega (folklornega) barvanja oseb, dogodkov in atmosfere (kresna noč), skupino komičnih oseb »nižjega stanu« — potepuhov, ki so obenem personifikacija Poguma, Smeha in Moči in nosilci »prevratnih« nazorov, skozi katere naj bi prosevali tudi uporniške misli francoske revolucije, ter seveda samo verzno obliko. Ta je zelo svobodna, menjavajo se tipi zaporednih, prestopnih in oklepajočih rim, pogosto jih prekinjajo posamezne dialoške replike; opazni so elementi ljudskih pesmi.

Pesnitev se konča z mitično podobo Andraža-Kurenta, ki s svojo pesmijo raznaša tudi napredno miselnost, saj je odmev francoske revolucije, ki jo je avtor na koncu tako nepričakovano poudaril, prikazan pravzaprav z odločanjem oseb za staro ali novo glasbo, torej za klasicistično ali romantično estetiko. Z le-to pa je povezan tudi narodopisni element Borovih Belih vod, dasi se izolirani romantični junak, ki beži v sanje in čisto lepoto razvije v pesnika-pevca, ki se aktivno vključi med ljudi, v svet, z optimizmom, še posebej značilnim za našo povojno situacijo, v kateri je igra nastala. Glede na to poudarja Lojze Filipič v spremni besedi dejstvo, da je Bor »upodobil takrat aktualni spopad med puščobnim in jalovim umetniškim pragmatizmom ter živo, neposredno, pristno in človeško, tedaj resnično in svobodno umetnostjo.« Ugotavlja pa tudi, da so Bele vode »prva in doslej edina slovenska poetična komedija ...«.

ZVEZDE SO VEČNE,

Drama v štirih dejanjih

Deset let po Belih vodah je nastala ta Borova drama, ki je tedaj (1959) izzvala polemičen spor med teoretikom

Vladimirjem Kraljem in avtorjem zaradi problema psihološke verjetnosti in utemeljenosti dogodkov v igri. Kritik je Boru očital predvsem preveliko vlogo naključij, ki ne sodijo v psihološko-realističen tip drame, čeprav mu je prav v tej dramski zvrsti priznal primat med našimi dramatikami.

V igri gre za podoben motiv umetnika in njegovega odnosa do objektivnega sveta kot v prvi obravnavani drami, vendar pa je bistvena razlika že v samem oblikovanju snovi: tam je to pesnitev, ki avtorju omogoča razmah domišljije in vizije in je manj podvržena vsakdanji psihologiji, tu pa imamo realistično, zgodovinsko precizno označeno situacijo, kjer so odnosi med osebami ostrejši in usodnejši.

V času narodnoosvobodilnega boja se komponist Andrej Brinar kot 'neangažirani umetnik' vendarle znajde v situaciji, ko se mora odločiti za eno ali drugo stran. Njegova tragika se začne s »krivdo po naključju« in je vanjo nato ves čas ujeta. V prvem dejanju iz pogovora drugih oseb in nato še iz njegovih ust na analitičen način izvemo za predzgodbo, namreč, da je bila njegova skladba, ki jo je napisal v spomin ljubljene materi in svoji mladosti, poslana predstavniku italijanskega okupatorja z naslovom Večni Rim/Roma aeterna. Odgovoriti bi moral na pismo, ali se s tem strinja, ker pa ga ni prebral do konca, so njegov molk razumeli kot privolitev. Iz tega nato izvira njegov notranji problem, saj bi česa takega zavestno nikoli ne storil, prav tako pa tudi konflikt s partizani in njegovim dekletom, ki je z njimi aktivno povezana in še konflikt z belogardisti, ki so mu za petami zaradi preklica posvetila oblastniku, storjenega brez lastne vednosti. Iz te situacije ga po eni strani skuša rešiti njegov stric župnik, ki je kot predstavnik neodločne klerikalne duhovščine na strani belih, po drugi strani pa mu hoče pomagati dekle s trdnim

zaupanjem vanj, vendar nato zdvoimi o njem, ker svoje nekrivde ne zna in ne more dokazati. Ker ne ve, da so partizani že spoznali resnico, jo skuša dokazati tako, da v cerkvi, kjer izvajajo njegovo skladbo, javno pove, da je ni posvetil okupatorju in takoj zatem ustreljen umre.

Borova drama je nedvomno pomembna in zanimiva zaradi problema apolitičnega umetnika, ki se v prelomnem času vendarle mora tudi politično angažirati. Glavni junak spozna: »Človek se rodi in umrje... vmes pa ustvarja ali uničuje... Jaz sem poskušal samo ustvarjati... Mogoče je bila ravno v tem moja zmeta. So časi, ko je treba tudi uničevati, namreč uničevalce. Jaz sem jih samo preziral. In to je premalo...«. Šele na koncu drame se Andrej tudi aktivno »organizira«, vendar pomeni njegova akcija predvsem osebno očiščenje, kompleksni moralni problem pa ostaja na neki način že s koncem tretjega dejanja nerazrešen, kot sta ga pustila odprtega partizana: podpisati lažno izjavo ali ne, četudi za ceno nekega življenja. Poleg Andreja nastopa v igri še en intelektualec, ki se ne more jasno nazorsko opredeliti; to je oče Andrejevega dekleta, zdravnik dr. Kamin, ki sicer zdravi partizane, ni pa prepričan v njihovo ideologijo. Podobno je z večno pijanim organistom, ki s svojim besedičenjem velja pri belogardistih za go-bezdalo, v napeti zaključni sceni pa zaigra motiv iz marseljeze. Končni učinek Borove drame je vendarle jasen, napredne sile moralno zmagajo, diferenciacija je ostra in resnica nazora premaga celo ljubezen — zvezde so večne, a naše želje so minljive.

ŠOLA NOČI

Zadnja Borova drama je nastala 1971. leta in bila tedaj tudi realizirana na televiziji. Za ta medij govori predvsem njena razčlenitev na osem pri-

zorov, ki jih pogojujejo različna prizorišča (tudi dva eksteriera) ali menjave prizorišč. Štirje najdaljši prizori se vsi gode v Ahrimanovi sobi, štirje krajši (vsak drugi) pa se dogajajo na različnih krajih. V prvi skupini prizorov je vedno glavna oseba Ahriman, diabolni duhovni vodja »šole noči«, nekakšnega krožka samomorilcev. Ti prizori razkrivajo predvsem filozofsko stran drame, učitelj in njegovi učenci prav na dolgo in v besednih igrah razpravljajo o življenju in smrti, o premagovanju teh dveh v nič kot edinem cilju njihovega delovanja. Ahriman je starejši intelektualec, sodeloval je v NOB, bil nato zaprt, ne vemo zakaj, nato pa so ga, kot pravi sam, »postavili za šolmastra« in mu »niso več pustili medse na vrh«. Njegovo »profetsko« delovanje je tako samo njegova osebna akcija maščevanja tistim, ki so ga vtaknili v zapor in nato izpustili, izhajajoča iz prepričanja, da ima on »več možgan in manj moči« kot oni, toda zagodel jim bo na posebno zvit način — maščeval se bo na njihovih otrocih in jih s svojo pozersko razdiralno filozofijo, mamili in razburljivo igrico žrebanja pošiljal v samomor in tudi umor. Sam ni seveda nikjer aktivno udeležen, je le »katalizator«, mentor, »idejni« vodja. Temu dogajanju, ki je le Ahrimanova igra, se prilega igranje z besedami in mislimi, ki tudi iz ust mladih (gimnazijcev, študentov) ne zvene prepričljivo.

V drugem sklopu prizorov se nam akcijsko prikazujejo učinki ali odkloni Ahrimanove filozofije: v Drevoredu v mestu ima Ormast vizije, ki jih je povzročila dvojna doza mamila, za katerega sam sploh ni vedel. Pomaga mu Varja; v Sobi pri Ormastu — čez dva meseca, smo priča Ormastovemu spreobrnjenju, ko hoče izstopiti iz šole noči in se noče več pokoriti pravilom igre ter se ubiti, čeprav je bil izžreban, kajti, spoznal je ljubezen, Varja mu je prinesla vsesplošno srečo in luč; v Postaji

na vrhu žičnice se akcija zaostri do viška s poskusom umora Ormasta. Raul, ki je zvijačno zatrjeval, da si je tudi on premislil, ga načrtno pahne v brezno, a Ormast se ujame. Prepričan je, da je tudi Varja v tej spletki, vse dokler dekle ne skoči in se ubije. Sam nima moči, da bi šel za njo; v skladišču mestnih klavnic, po petih letih, se zberejo vsi preživeli člani šole, da bi na podlagi Ahrimanovega dnevnika, ki ga je našla Irma, obtožili svojega nekdanjega mentorja izdaje, saj je po usodnem dogodku pobegnil v tujino. Izvemo, da se je Raul sam obesil, Ormast je postal narkoman in se je več let zdravil v umobolnici. Ahriman, ki se ne zaveda pasti, pride na zmenek z Irmo, v nepričakovano zaostreni situaciji pa ga iz strahu zadene kap.

Poleg meditacijsko-filozofskih in psiholoških osnov vsebuje drama torej tudi napete momente akcijske igre, že skoraj kriminalke, v zvezi z nekaterimi osebami pa daje še socialno podobo teh ljudi, s tem pa tudi kritiko določene sloja družbe. S tega stališča je Ahriman manj tipičen kot druge osebe, saj je vedno znova poudarjena njegova posebna, subjektivna in neobičajna angažiranost, katere vzroki so večkrat jasno razloženi. Tipičnejši postane šele, ko s svojim prijateljem Delmondom odide v tujino, kjer oni očitno uspešno prosperira z delovanjem proti domovini (konkretno tu z dobavo mamila Ahrimanu) in za »stvar svobodnega sveta«; tudi sam postane verjetno nekaj podobnega (ukvarja se z import-exportom, nosi pištolo), neidentificirani sovražnik naše družbe. Socialna dimenzija je dana le nekaterim njegovim učencem: najbolj jasna je pri Lariju — ima očeta v komiteju, dva avta, vilo in je vsega sit, Irmi — ima tudi vplivnega očeta (sodnika?), ki je pomemben zlasti zato, ker je dal zapreti in nato spustiti Ahrimana. S tem dekletom se mentor še posebej ukvarja. Tudi Varja je iz »take hiše«, čeprav

ne vemo, zakaj si želi umreti in zakaj vse sovraži. Valens živi z ločeno in (umo) bolno materjo, ki mu gre s svojim večnim šivanjem na živce. Tornada njegov stric zaklepa v sobo, da bi se učil, sam pa rešuje križanke. O drugih osebah ne vemo ničesar podobnega, za vse pa bi lahko rekli, da gmotno žive zelo dobro, bolj ali manj študirajo, razlogi, ki jih vodijo v samomorilsko družčino, so edinole verbalno filozofski, so igra; čez pet let so že poročeni, celo družinski očetje, imajo poklic.

Osnovna ideja Borove drame je zelo jasno začrtana: »obhajanju« hudičevega preroka Ahrimana, viziji smrti in ničā stoji nasproti svetla vizija sveta, neuničljivega principa življenja, obsijanega z ljubeznijo, ki jo izpoveduje Ormast. Dogajanje je postavljeno v našo sodobnost, vendar je v realistični zasnovi igre več elementov, ki so z njo pravzaprav v nasprotju; na neki način je to že sama izjemna snov, potencirana z namenom teze, svarilnega zgleda — eksempla, da bo polarizacija dobrega in zla kar najostrejša; tu so tudi neobičajna imena oseb, Ahrimanovo je celo simbol (Ariman — v stari perzijski religiji bog zla), z njim pa je v zvezi simbolna scena, ko mentor, ogrnjen s pregrinjalom in v pozi duhovna obhaja svoje učence v imenu hudiča in jih s tem poniža v vernike brez lastne volje; upre se edinole Ormast v imenu filozofske osveščenosti. Še posebej pa izstopa oblikovna stran drame, saj je pisana v ritmizirani prozi, poudarjeni z verzno obliko, njena značilnost pa so predvsem inverzije besednega reda, s čemer v govoru oseb dosega patetičnost in vizionarno privzdignjenost. K temu pripomore tudi izbor besed; po drugi strani pa leksika služi kot kontrast znotraj abstraktnjših podob, ki jih ruši s svojo banalnostjo. Tako tudi jezikovna struktura te drame ni realistična.

Šola noči je glede na čas in okolje, v katerem je napisana, pesniška pri-

spodoba dovolj izjemnih dogajanj, v kolikor ni naperjena proti nekaterim primerom določenega socialnega kroga, poleg tega pa kot dramski tekst ni koherentna in v notranji strukturi ni brez nepogrešljivih mest.

Če se sedaj vrnemo k začetnemu vprašanju izbora teh treh Borovih dram, pripravljenih za tisk v letu 1971, smo pravzaprav v zagati. Po oblikovni plati je zanimiva zlasti prva, saj vsepovezujoči motiv umetnika (oziroma intelektualca sploh) obravnava na najmanj aktualističen način. Skupni imenovalci obravnavanih tekstov bi torej lahko našli v motivu slovenskega intelektualca in njegovega odnosa do družbe; situacija, ki jo skuša obvladovati, pa je vedno različna: enkrat je to dovolj abstraktno vprašanje načelne odločitve za larpurlartizem ali za umetniško živo povezavo z ljudstvom in okoljem, v katerem živi, drugič gre spet za izjemno konfliktno situacijo, ki zahteva takojšnje odločitev, in to ne znotraj umetnosti, ampak celo med umetnostjo in neko drugo, politično akcijo. Kakor koli že, odločitev je v obeh primerih pozitivna in smotrna. Končno pa stojimo pred podobo skorumpiranega intelektualca v povojnem času, ki ga premaga dobro in vredno zunaj njega. Videti je, da Bor vedno odpira časovno aktualne probleme, ki bi bili ob pregledu njegovega celotnega opusa še bolj razvidni. Oblikovno Bor pri teh treh tekstih nikakor ne vztraja pri čistem tipu realistične drame, ampak se v pesnitvi od nje izrazito oddaljuje, v zadnji igri pa jo povezuje z mnogimi drugimi elementi. Dramaturška sredstva, ki jih Bor pri vseh tipih svojih dram pogosto uporablja, so: intriga, zarota, spletko, v osebah pa s tem v zvezi brezskrupulozni lik nekega Mokorela in Raula, ki ju postavi v identično situacijo, ki nedokazano nedolžni osebi povsem zapre sapo in jo lahko celo pogubi (Zvezde so večne, Šola noči).

— Značilnost, ki se pojavlja bolj ali manj povsod, pa sodi v sfero jezika in metaforike: avtorjevo veselje nad besednim oblikovanjem, ki v svojih tipičnih oblikah prihaja že v klišeje, povzroča v večji ali manjši meri povsod razvlečenost in prazna mesta. V vseh tekstih sicer najdemo osebe, ki imajo tak način izražanja kot svojo karakterno oznako (potepuhi, pijani organist, Ahriman), se pa razteza še naprej, v drami oziroma komediji Ples smeti že kar na celoto.

JANEZ ŽMAVC, PODSTREŠJE,
Založba Obzorja, Maribor, 1972

Žmavčevo igro je uprizorilo celjsko gledališče že leta 1967. Videli smo jo tudi na televiziji. V primerjavi z njegovimi prejšnjimi deli pomeni ta precejšen premik, saj se je z njim avtor odmaknil od psihološkorealistične strukture meščanske igre v bolj nedoločeno strukturo dela sodobne evropske dramatike. Pokazati bo mogoče na stične točke z Beckettovim ustvarjanjem in v smer Pinterjeve dramaturgije.

Že iz avtorjevih začetnih napotkov lahko razberemo, da prizorišče te igre ni povsem (oziroma samo) realistično, ampak je pravzaprav nekaj nerealnega, celo simbolnega; je vizija neke podobe, ki se pred nami šele odkriva, a se vendar nikoli povsem ne razkrije; stvari ostajajo nejasne. Tudi osebe šele „pomagajo“ odkrivati ta prostor, pa še osebe so sprva abstraktne, brez imen, ki si jih s težavo dajejo in zapominjajo v igri sami. Avtor se ustavi tudi ob problemu (odrskega) jezika, označuje ga kot kolokvialni govor, torej kot pogovorni jezik, katerega osnovna značilnost je redukcija, označena tudi v pisavi. Tretji element, ki je za avtorja še posebej pomemben, so nenavadni šumi in ropoti kot sestavni del predstave. Iz vsega tega je že mogoče sklepati, da v igri ne bo šlo za običajno psihološko

motiviranje dogajanja in ne za povsem realistično dejanje.

V prvem delu (dve tretjini igre) se kot pri filmski odtemnitvi izluščita iz temine fant in dekle, prizorišče pa ostaja še naprej v temi. Na neznano podstrešje sta se zatekla pred dežjem, ki je zmotil ples, se tu ljubita, sedaj pa si ogledujeta ropotarnico. Nenavadno, tesnobno in kasneje kar grozljivo razpoloženje ustvarja avtor s kontrastom svetlobe (sveča) in teme, z ropotom ob zadevanju v predmete, s sumom, da tu pravzaprav mora nekdo stanovati, s truščem, ki mu ne vesta vzroka in s slutnjo človeške sence v temnem kotu. Pokaže se tudi medsebojno nezaupanje v njuni imeni — Matija in Minu/Mina. Napetost se stopnjuje z ugotovitvijo, da so hišna vrata zaklenjena in tako ne moreta nikamor; sveča nenadoma ugasne. Razpoloženje nato preide v svoje nasprotje — veselo tekanje in lovljenje po prostoru, v višku pa kontrastno zasveti luč in v njej prihod moškega. Arogantni in nasilni možakar zahteva, da odigrata zanj vse, kar sta počela v njegovi sobi in postelji, osvetli ju z žarometom, ki pa ga ugasne, ko se v medli svetlobi pojavi ženska — spet kot ostra zareza v prejšnje dogajanje. Njun dialog je neekspliciten, poln nam neznanih pomenov in zastrtosti. Kujeta neki načrt. Od prihoda moškega — Vilija, dobivajo poseben pomen tišine in premolki kot dramaturško sredstvo stopnjevanja napetosti in nejasnosti.

V drugem delu (ena tretjina igre) se nenavadna situacija nadaljuje; oba mlada sta prespala na podstrešju, ženska prinese zajtrk; v dialogu starejšega para se kaže vsa njuna odtujenost (spet premolki), grobost, pozabljenje (lepe) preteklosti in muka spominjanja. Starec razvija grozljivo metaforo o podgani (mladem paru), ki jo je treba ubiti, preden jo pobliže spoznaš — z ubijanjem se rešiš spomina. Nad njima visi groza nepremičnosti časa, ura je brez pomena, dokler ženska v mladih ne

spozna, da se je svet le premaknil, da je bel in ne črn in sprevidi Vilija kot razdiralno silo. Vendar se izkaže, da mladi par ni enoten, njun dialog iz ponavljajočih se replik po vsebini in obliki razvrednoti njuno doživetje, par razpade: fant odide iz tega prostora (sveta), dekle pa v njem ostane; ženska spet prestopi na starčevo stran, združena v groteskni in absurdni sceni odhitita s podstrešja. Konec nekako obvisi v zraku.

Čeprav avtor s samo razdelitvijo oseb sooča dve generaciji, vendarle v bistvu ne gre za generacijski motiv. Razmerje parov se od fant — dekle, moški — ženska premakne proti fant — ženska, dekle — moški, pri čemer prva dvojica predstavlja pozitivni pol (zmožnost globljega čustvovanja, spominjanja), druga pa negativni (lahkotnost, površnost čustev, trenutnost angažiranja, brezčutnost, amoralna). Tisto, ob čemer se osebe dokončno zdiferencirajo, je namreč dosti splošnejše, je princip resnice v človeških odnosih, ki ga v igri zastopa edino fant in se zato lahko osvobodi nasilja, pokorščine in izzivanja. Deloma so osebe motivirane psihološko razumljivo, obenem pa so ujete tudi v različne stopnje nespoznavnosti sebe in drugih (problem z imeni, osebe dvomijo o svoji in tuji identiteti, se zdijo — ali so — nore). Njihova dejanja in reakcije se izmenjujejo v ostrih prelomih, šokih, ki dobivajo ne-realno grozljive dimenzije; tako na ravni jezika kot tudi razvijanja dejanja dobivajo prizori groteskno in absurdno podobo. Struktura celotne igre temelji na vseh nivojih, od jezika do zgradbe, na principu dramaturgije kontrastov, potenciranih nasprotij: luč — tema, tišina — strašen ropot; lahkotnost, površnost komunikacije — zakritost, napor sporazumevanja ali pa sploh neodzivnost; veselje, olajšanje, ugodje, celo srečo — trenutki strahu, nelagodnosti, otrple groze, obupa; dialog, v katerem se kratke replike kopirajo ena na drugo

v vse hitrejšem tempu — dialog z mnogimi pavzami, oziroma neki monološki dialog, ko dve osebi govorita druga mimo druge. Poleg tega je za pogovore značilno ponavljanje daljših stavkov ali besed, ki že izgublja s tem svoj dejanski pomen in postajajo element dramske akcije in atmosfere ali širše karakterizacije. Praznina dialoga kaže na praznino oseb.

Vse te elemente je mogoče primerjati z Beckettovim in Pinterjevim načinom pisanja: malo oseb, često v ospredju starejši par s problemom najti stik, način komunikacije in spomniti se preteklosti. Grobost in nežnost se vedno prepletata. V širšem smislu pa je pogosto poudarjen problem nespoznavnosti oseb, zastrtost v razvidnosti smisla dialoga ali monologa ter zlasti pri Pinterju dvojnost nivojev: realističnega, verjetnega in trasponiranja v podobo, vizijo, nedorečenost. Navzoča sta strah in grožnja.

V tem smislu je v Podstrešju najznačilnejša oseba moški (hkrati vrinjenec v neko situacijo-prostor in tisti, ki je iz nje izrinjen — Pinter ima v mnogih igrav prav ta problem, ko neznan osebna vdre v sobo (svet) druge in jo s tem vznemiri). V konfrontaciji z mladim parom (ki bi celo lahko predstavljal starejšega pred toliko in toliko leti) izživlja mož vse svoje karakteristike: moralno ogorčenost, jezo nanju spričo njune mladosti, bes, ker sta zasedla njegovo domovanje, v katerem se skrbno ukvarja s predmeti, ki za druge nimajo nobenega pomena, bes, ki se stopnjuje do želje in načrta za umor, voljo do moči, ki se kaže v nenormalnem tiranstvu nad fantom in dekletom in tudi nad žensko, s katero ga veže zamegljena preteklost, ki jo skuša oživljati ona in tako v vsej grotesknosti vendarle sestavljata nekako nerazdružljiv par.

Figura fanta, ki sestavlja v začetku z dekletom še neobvezno enoto, se od osnovne situacije (»Nobeden me ne

pozna. Še sam se ne poznam. Časih si mislim, da sem kdo drug.«) med dogodki spozna, notranje se upira starčevi absurdni nasilnosti, globlje se navezuje na dekle, dokler se s končnim odhodom vsej tej situaciji res ne upre. Dekle ostane znotraj. Nedorečenost konca igre traja, vendar pa bi lahko rekli, da je avtorjeva perspektiva zapustila igro z odhodom fanta v odprto situacijo. Tako je iz Žmavčeve groteske nakazana pot, ki je pri evropskih sodobnikih ni, ali pa je manj vidna.

V spremni besedi Vlada Sruka k Podstrešju je zlasti poudarjen generacijski problem, ki pa ga Žmavc kljub takšni osnovi razširja v problem splošnih človeških odnosov. S tem se zanimivo in sodobno uvršča v svet današnje evropske dramatike tako po idejnih kot še zlasti po formalnih elementih.

Malina Schmidt

PRIMOŽ KOZAK, PETER KLEPEC V AMERIKI

Knjiga petinštiridesetih kratkih zapisov Primoža Kozaka* sicer nima, po avtorjevih besedah, namena podajati sklenjenih podob in kontinuirano razviti in domisliti zastavljene misli. Zdi se, da se avtor umika pred utemeljevanjem in dokazovanjem idej, ne zaradi težavnosti takega pisanja, kot pa zaradi narave zapisov, nastalih po vsej verjetnosti sprotno, ob trenutnih močnejših miselnih vzgibih, v sebi zaokroženo kot del večje celote, ki se nam je razkrila šele v podobi knjige.

Nenapisani moto, okoli katerega se razvije pisateljeva misel v številne variacije, konfrontacije, refleksije in avto-refleksije, se glasi: svet je v vojni. Ta stavek, napisan v prvem in zadnjem zapisu, uvaja najvažnejšo pisateljevo

* Primož Kozak — Peter Klepec v Ameriki. (Znamenja 26—27, 1971, ureja Dušan Pirjevec, opremil Marko Pogačnik str. 168.)

misel-vzpon in propad neke civilizacije z njeno širitvijo iz posameznosti v občost, iz nacionalnosti v planetarnost. Prvo pravo soočanje s sabo in svetom, ki razpre razsežnosti svetovnega dogajanja, je neposreden stik z ZDA, deželo neevropskih meril, drugačnih dimenzij. Če daje stik z Zahodno Evropo vtis propada zahodne meščanske civilizacije, pomeni Amerika samo udeleženo v tej evropski kulturi, izvorno neizvirnost. Naivna širokosrčnost Amerikancev pomeni »razumski, a tehnično korekten odnos« do soljudi, ki ga Slovenci, navajeni nenehne ogroženosti, ne poznamo. Pri nas pomeni človek vedno sumljivo in nevarno mesto v množici, katere uspeh pomeni že tudi ogrožanje sočloveka. Zato širokosrčnejše skupnosti pri nas propadejo ali pa se spreminjajo v institucije. Šele nesreča odpravljata sočloveka kot sovražnika. Amerikanci živijo v določenem sistemu vrednot in miselnih modelov, pri čemer praviloma odpadajo vsa vprašanja, ki bi ta kalup razvrednotila in preverila temelje, na katerih sistem sloni. To pa pomeni toliko kot nezmožnost kritičnega soočanja z drugim svetom, ki smo ga Slovenci zaradi svojega položaja v srednji Evropi prisiljeni doživljati. Zdi se, da je Amerikancem nemogoče misliti ne-amerikansko prav zaradi uresničenih sanj milijonov ljudi: dosežen svet ni bil dosežen brez dolgotrajnih naporov in žrtev množic, je pa dokaz doseženega cilja po določeni poti, ki ga je mogoče prenesti tudi denimo v Južno Ameriko, Afriko, Azijo. Ugotovitev, da si Amerika poleg svojega zornega kota ne more zamisliti tudi drugega, enakovrednega in enakopomembnega, sili v konfliktnost vselej, ko se podobni zorni koti srečujejo v nekompromisnosti, kjer odpadejo možnosti generalizacije.

Konstitutivna lastnost slovenskega naroda je antagonizem kulturnega in političnega boja, ki se medsebojno izljudčujeta. Smo narod, ki ga je izobli-