

Hana Lacováⁱ

Dramski lik in dramsko dogajanje v slovaških dramah z utopično tematiko v obdobju 1920–1948

Prispevek preučuje vpliv utopične tematike na kategoriji dramskega lika in dramskega dogajanja pri izbranih slovaških dramah, ki so nastale med letoma 1920 in 1948. Študija se posveča štirim dramskim naslovom: drami Jozefa Závodnega (1899–1969) *Nadčlovek* (1927), drami Petra Karvaša (1920–1999) *Meteor* (1945), drami Juraja Váha (1925–1976) *Zadnji in prvi* (1949) ter drami Júliusa Barča-Ivana (1909–1953) *Konec* (1948). Cilj je, da s preučitvijo podkategorij dramskega lika in dramskega dogajanja identificiramo elemente in postopke, ki so uporabljene v dramskih besedilih z utopično tematiko, ter njihov vpliv na dramsko zgradbo.

Ključne besede: utopična tematika, katastrofa, idejna drama, dramski lik, dramsko dogajanje

The Categories of Dramatic Character and Dramatic Plot in Slovak Dramas with a Utopian Theme in the Period 1920–1948

The article examines the influence of the utopian and catastrophic theme on the category of character and plot, in selected dramas written in the period 1920–1948. The article introduces four dramatic work: Jozef Závodný's (1899–1969) *The Übermensch* (1927), Peter Karvaš's (1920–1999) *Meteor* (1945), Juraj Váh's (1925–1976) *The First and the Last Ones* (1949), and Július Barč-Ivan's (1909–1953) *The End* (1948). The aim of the article is to identify the key themes and artistic techniques in dramatic texts with a utopian theme through sub-categories (namely the categories of dramatic character and dramatic plot).

Keywords: utopian theme, catastrophe, drama of ideas, dramatic characters, dramatic plot

ⁱ Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta; hana.lacova@ff.uni-lj.si;
<https://orcid.org/0000-0002-4495-1401>

1 Uvod v problematiko, raziskovalna izhodišča, pojmi

Krize različnih vrst in razsežnosti prinašajo najrazličnejše dražljaje, priložnost za nov začetek ter prevrednotenje družbenega in osebnega modusa operandi. Dramatika se v prizadevanju, da teh kriz ne bi zgolj reflektirala, temveč jih tudi razreševala, s pomočjo utopičnih idej pogosto osredotoča na teme, ki so del interesnega področja antropologije, filozofije, etike, teologije, politologije, sociologije in psihologije, s čimer pa se poudarek z estetske funkcije pomika v smer moralistične in didaktične funkcije oziroma je v ospredje postavljeno svarilo. V primeru dramskega dela težnjo po vnašanju filozofskih vprašanj in preoblikovanju dramske zgradbe spremlja žanrska hibridizacija, premik od dramatike k epiki in liriki.

Slovaška dramska ustvarjalnost se je v nekaj desetletjih prve polovice 20. stoletja začela pospešeno razvijati, naslonila se je na evropski modernistični tok in se v okviru inovacij med drugim lotevala tem družbene neenakosti in nepravčnosti, revolucije kot sredstva za doseganje sprememb, vprašanja zmožnosti preoblikovanja sodobnika v novega človeka, vizije novega sveta, katastrofe in izumrtja kot transformativnih momentov, cikličnosti človeške zgodovine ter lika političnega voditelja. Ta področja prinašajo umetniška izhodišča za dramske inovacije (subjektivna drama, socialna drama, ekspresionistična drama, socialistično naravnana drama, politično gledališče) in implicitno odražajo prisotnost utopičnega elementa.

Utopična tematika predstavlja raziskovalni izziv tako z vidika same opredelitve utopije kot z vidika njene upodobitve v dramatiki. Univerzalnost preučevane utopične teme »spmembe sveta in človeka« s svojim atributom vzvišenosti po eni strani gledališče pojmuje kot medij razprave, obenem pa se s svojim epskim, filozofskim in senzacionalističnim značajem upira dramski formi in gledališki obravnavi. Časovna razmejitev od leta 1920 do 1948 je povezana z družbenopolitično stvarnostjo, ki se do neke mere odraža tudi pri vsebini dramskih iger s tovrstno tematiko. Namen prispevka je predstaviti, na kakšen način izbor omenjene tematike vpliva na kategoriji dramskega lika in dramskega dogajanja kot nosilni dramski kategoriji.

Utopičnemu vidiku v dramatiki in njeni transformaciji od utopičnih podob do najraznovrstnejših distopičnih konstrukcij se je posvetil Dragan Klaić (1950–2011) v knjigi *The Plot of the Future* (1991), v kateri je s

kronološko-tematskim pristopom podrobneje predstavil svetovno dramsko produkcijo s področja obravnavane tematike ter opredelil problemska mesta, ki jih vnaša filozofska dimenzija v dramsko strukturo. Za to dimenzijo je po njegovem mnenju značilna prediktivna perspektiva, predstavlja razširitev idejne drame, sredstvo javne razprave, svarilne geste, zajema obsežne sociološke probleme in prinaša ključna vprašanja kolektivnih vrednot in univerzalnih prioritet človeštva (Klaić 1991: 45). Na strukturni in vsebinski ravni je zanjo značilna hibridizacija.

Notranja napetost distopije kot vizije in inherentna zahtevnost pri organiziranju te vizije v konsistentno dramsko formo izhaja tudi iz dejstva, da distopija obravnava preteklost in prihodnost, doživete in neizkušene možnosti obstoja, realni in fantastični svet, upanje in strahove, osebni in kolektivni odnos do prihodnosti. (Klaić 1991: 71.)

Pri teatrološkem in literarnovednem raziskovanju pomemben vir predstavlja raziskava Jakuba Machka (2012), ki je v svojih študijah na podlagi gradiva medvojnega češkega leposlovja razvil tipologijo omenjenega utopičnega pisanja, pa tudi študija Pavla Winczerja (2000), v kateri se je posvetil katastrofizmu v srednjeevropskem prostoru, ter več del Dagmar Garay Kročanove (2018, 2019a, 2019b), ki sistematično in poglobljeno preučuje slovaško dramsko produkcijo obravnavanega obdobja.

Pridevnik *utopičen* izhaja iz pojma utopije, ki kot »sanje, ideja, ideal« predstavlja virtualni prostor, v katerem je mogoče poustvariti in oblikovati alternativne družbene sisteme (tip družbene ideologije, družbenega modela, politične abstrakcije), kar služi kot ponazoritev ter prinaša kritiko in ogledalo resničnega sveta s pomočjo distance in potujitve. V literarnoteoretičnem smislu govorimo tako o žanru kot o semantični obarvanosti besedila, ki je skozi čas variirala. Pri preučevanih dramah lahko za izhodišče štejemo družbeno utopijo 19. stoletja, ki je obogatena z znanstveno tehnološkimi pridobitvami 20. stoletja. Distopija je potemtakem prav nasprotna podoba utopije, »neskladen rezultat utopičnih prizadevanj« oziroma »utopične ambicije v razkroju« (Klaić 1991: 3).

Razlikovanje med oznakama »katastrofičen« in »apokaliptičen« povzemam po D. Garay Kročanovi. V primeru apokaliptične drame je prisotna religiozna razsežnost konca sveta z razodetjem, ki je v skladu s svetopisemskimi

napovedmi, katastrofična drama pa je vezana na določeno vrsto katastrofe, tj. na nepričakovan dogodek tragične narave (Kročánová 2018: 9). Katastrofizem kot pojav zgodovine idej je izhajal iz strahu pred enostranskim tehnološkim napredkom, ki ne prinaša višjega etosa in bogatejšega čustvenega življenja, iz zatiranja izrazov individualnosti, nivelizacije in standardizacije človeka, pa tudi iz vse bolj prisotne nagonke agresije. Katastrofizem je namreč nastal iz merljivega kontrasta absolutno postavljenih nasprotij, pri čemer je bil prvi del zastavljen kot osnovna vrednost, drugi pa kot njena protivrednost (posameznik – množica, elita – množica, posameznik – država/narod, kultura – biologija, racionalno – iracionalno, duhovna kultura – materialna civilizacija) (Winczer 2000: 203).

2 Opredelitev dram in tipologija utopije

Korpus slovaških modernističnih dramskih del, napisanih v obdobju od leta 1920 do 1948 in ki v določeni meri vključujejo utopično tematiko, je širši, vendar pa se pričujoči prispevek osredotoča na štiri po obsegu obsežnejša dramska besedila, pri katerih ima nezanemarljiv vpliv izbira utopične tematike na dramsko strukturo: drama *Nadčlovek* (1927) Jozefa Závodnega (1899–1969), drama Petra Karvaša (1920–1999) *Meteor* (1945, prva izdaja), drama Júliusa Barča-Ivana (1909–1953) *Konec* (1948) in drama Juraja Váha (1925–1976) *Zadnji in prvi* (1949).

Omenjena drama Jozefa Závodnega, ljubiteljskega pisatelja, predstavlja ambiciozno sliko uničenja starega sveta s futuristično iznajdbo in vzpostavitev nove svetovne vlade, ki temelji na vrednotah krščanske etike in socialističnih idealih. Uveljavljeni dramatik in teatrolog Peter Karvaš je v drami *Meteor*, svojem prvencu za profesionalni oder, kmalu po koncu druge svetovne vojne reflektiral vojno ogroženost na način, da je načrtoval vzporednice z udarom meteorja. Juraj Váh, ki je pozneje ustvarjal zlasti radijske igre, se je v drami *Zadnji in prvi* posvetil dogajanju v vmesnem obdobju tik po katastrofi. Július Barč-Ivan pa je v eni svojih kasnejših in manj znanih dram *Konec* dramske like soočil s situacijo pretečajoč izumrtja.

Závodný je v svojo dramo vpeljal model idealnega voditelja in pravične vlade. Glede na njeno neumetniško referenco gre za iskanje alternative sodobni družbeni ureditvi, vendar pa so njeni zaključki tendenciozni in

služijo afirmaciji obstoječe politične usmeritve. Peter Karvaš je predstavil utopično podobo sveta brez vojn, ki bo nastala po »zadnji vojni« in po žrtvovanju določene generacije. Tudi Juraj Váh je žrtvoval celo generacijo, kar prinaša obljubo začetka novega ravnovesja in novega cikla. V drami Júliusa Barča-Ivana je ideja o novem človeku predstavljena skozi razmišljanje likov, ki se pri tem zanašajo na božjo prisotnost in njegov načrt za človeštvo celo ob grozečem izumrtju. Z vidika distance božja prisotnost v drami ničesar ne potrjuje, zato smo jo označili kot ničelno utopijo, ki uporablja apokaliptične konotacije. V dramah P. Karvaša, J. Váha in J. Barča-Ivana lahko zasledimo, da je neposredno izkustvo z vojnimi dogodki okrepilo vpeljavo katastrofičnih okvirov in utopičnega poziva k novemu, moralno boljšemu človeku. Njihovi zaključki so glede na utopijo novega človeka prežeti s skepticizmom in pogojeni z žrtvovanjem ne le protagonistov v drami, temveč kar celotne generacije, ali pa s »hendikepom« in onemogočenjem naslednje generacije, celo preživetja človeštva nasploh. Novi svet ima optimistično podobo le v primeru drame Jozefa Závodnega.

Utopične, distopične in katastrofične teme se v preučevanih dramah prepletajo. Katastrofična tema izhaja iz prisotnosti katastrofe (dogajanje je umeščeno v čas pred, med in po katastrofi), distopična tema iz neželenega razvoja človeške družbe, utopična tema pa iz poskusa, da bi se nastale razmere unovčile v korist družbene ali posameznikove preobrazbe, kar se odraža v upanju in željah protagonistov.

Utopični siže kot protagonistovo potovanje v neznano se v primeru obravnavanih dram, in tudi v dramatiki nasploh, preoblikuje v spremenjene prostorsko-časovne okoliščine. Tako se na primer pri Závodnem s pomočjo revolucije liki znajdejo v novem svetu, pri Karvašu, Váhu in Barču-Ivanu pa spremembo zavesti prinese prisotnost katastrofe. Glede na pomen utopije kot raja se tudi na tem mestu potrjuje njegova nedosegljivost. V naslednjih odstavkih se bomo osredotočili na vpliv utopične teme na kategoriji dramskega dogajanja in dramskih likov.

2.1 Jozef Závodný: *Nadčlovek*

Osrednji lik Ivan Grozni potrjuje nov tip dramskega lika v dramatiki, o katerem piše D. Garay Kročanová: »V povezavi s tematiko moči in manipulacije v organizirani družbi se pojavlja nov tip likov (junakov in

hudodelcev) – znanstvenik, voditelj množic, diktator, anarhist, politik» (Kročanová 2019a: 310). Utopična podoba Ivana v sebi na hibriden način akumulira različne prototipske vzorce in karakteristiko, od intelektualnih oz. vrednostnih avtoritet do transcendentalnega lika krščanskega tipa (oče, poveljnik, zdravnik, učitelj, znanstvenik, ničejanski nadčlovek, schopenhauerski človek volje, Slovan, kristjan, duhovni pastir, rešitelj, mesija, Jezus, metafora Sonca, največji sin naroda in človeštva).

Zdeněk Hořínek pri dramah, ki imajo »širši družbeni okvir«, kamor s svojim stremljenjem po vsesplošni preobrazbi družbe sodijo tudi drame z utopično tematiko, razlikuje med »glavnim konfliktom (ki se odvija med nasprotujočima taboroma, pri čemer imata oba običajno svojega dominantnega predstavnika, glavnega nosilca konflikta) in stranskimi konflikti, ki odražajo notranja protislovja na obeh straneh« (Hořínek 2008: 88). Glavni konflikt med starim in novim svetom utelešata lika Ivana in Nikodema, stranski konflikt načel (osebno proti nadosebnemu, ego proti poslanstvu) pa se odraža v Ivanovem notranjem boju.

Obravnavano dramo J. Závodnega z izbrano tematiko družbene krivice in revolucionarne rešitve lahko uvrstimo v skupino krščanske utopije, ki jo je J. Machek opredelil na podlagi podobnosti s socialistično utopijo, vendar pa z izhodiščem v krščanstvu (Machek 2012: 77). Z eksotizacijo in ekskluzivnostjo na ravni motivov, dramskih likov in dramskega dogajanja drama posnema modernistične težnje, vendar brez globlje ideološke obdelave. Avtor je družbene in politične teme implementiral v razmeroma preprost pustolovski okvir, ob čemer pa pri izgradnji dramskega besedila ni v dovoljšni meri upošteval zvrstnih razlik med epiko in dramatiko, zato lahko na ravni posameznih kategorij pri njihovem formiranju prepoznamo docela epski pristop.

Kritika starega sistema v dramo vpeljuje predstavnike dveh taborov – zagovornike zdajšnjega sistema in reformiste. Liki sodelavcev okrog znanstvenika Ivana Groznega tvorijo kolektivni lik, ki ima funkcijo afirmacije družbenopolitične preobrazbe. Njihov dramski izraz je zreduciran na posredovanje vizije. Antagonistični lik pri tem s svojim ponavljajočim se pojavljanjem omogoča epski spopad, dramsko dogajanje pa se razvija kot zaporedje epskih situacij. Sama utopična ideja o izgradnji nove družbe in sveta je posredovana zgolj retorično, dialog je nasičen z razlagalnimi vložki, stilistika pa je prežeta s patosom in odrešenijsko tematiko. Pojavlja

se preplet dveh ključnih pojmov sodobnega umetnostno-estetskega jezika, revolucije in tradicije. Heterogenost in hibridnost v kompozicijskem in idejnem očrtu drame je v večji meri izraz avtorjeve neizkušenosti oziroma celo amaterizma. Z vidika utopične tematike so precej bolj zanimive drame iz štiridesetih let.

2.2 Peter Karvaš: *Meteor*

Katastrofična tema in iz nje izpeljani utopični motivi v drami *Meteor* so povezani s tematiko vojne, ki je s tragičnimi posledicami neposredno vplivala na avtorja in njegovo družino. Glede na čas nastanka in kompozicijske prijeme jo lahko umestimo v kontekst »idejne drame in modelnih situacij«, pri čemer je po pomenski strani poudarjen proces dozorevanja določenega stališča (Kusý 1984: 764–765). Z idejnega vidika gre za »dramo s filozofskim pristopom« (Kročánová 2019a: 328), pri čemer nabor zastopanih filozofskih motivov zajema področja gnoseologije, epistemologije, noetike, etike in aksiologije. Pojavlja se tudi lirična modalnost (občutek nostalgije, melanholije, harmonije v trenutku tragičnega propada in patos žrtvovanja), ki je značilna za lirično dramo.

Drama obenem spada med t. i. problemske drame, ki ne temeljijo na prikazu spopada med dvema nasprotujočima si silama, temveč je osrednje zanimanje posvečeno določenemu družbenemu (etičnemu, filozofskemu, političnemu) vprašanju, dramski liki pa so njegovi predstavniki (Janoušek 1992: 47). Izrazita moralistična prvina pomika dramo v smer literature *à thèse*, tezne drame, kar se kaže v potrebi po reviziji, utrjevanju stališč, pa tudi preko formativnega vidika z utopičnim elementom (nagovoriti generacijo, ki ne bo dovolila nove vojne). V okviru definicije tezne drame »dramske dogodke, odnose in like avtor shematično razporedi na način, da to privede do določenega izida, da dogodki pripeljejo do nauka, teze« (Hořínek 2008: 28).

Katastrofizem dramo povezuje z osrednjim delom slovaškega nadrealizma, z lirično kompozicijo Rudolfa Fabryja (1915–1982) *Jaz je nekdo drug*, ki je nastajala med drugo svetovno vojno in je bila knjižno objavljena leta 1946. Glede na uporabljene pesniške postopke jo lahko enačimo s prozo »pesnikov sižeja«, za katero je značilna introspekcija na ravni lika, preizpraševanje bivanja, redukcija na ravni zunanjega sveta in uporaba obogatitvenih sižejskih postopkov. Kar zadeva razvoj drame, lahko v njej

opazimo črpanje inspiracije iz del Karla Čapka (1890–1938). Kompozicija drame ustreza izoblikovanju problematike in tristopenjski strukturi čeških modernističnih problemskih dram, kot jih je opredelil Pavel Janoušek na primeru Čapkovich dram: 1. ekspozicija kot opredelitev problematike s pomočjo ustrezne dramske situacije; 2. prvi idejni vrh kot soočenje možnih pogledov na predstavljeno problematiko; 3. drugi idejni vrh kot predstavitev avtorjeve subjektivne ideje o možni rešitvi (Janoušek 1992: 53). Karvaš je izbral podoben pristop kot Čapek v svojem zgodnjem dramskem opusu, ki je dopuščal pluralnost resnic svojih likov na račun dramskega konflikta, v tretjem dejanju pa je ta prepričanja soočil s posledicami (Ján je storil samomor, Krištof je umrl za Profesorjevo stvar).

S stališči različnih likov in soočanja nasprotujočih si pogledov v dialogih odzvanja avtorjeva obsodba ideološko-političnega konstruiranja posameznikove in družbene identitete v vojnem diskurzu (posredovane so s pomočjo vrednot, kot so zmaga, junaštvo, žrtvovanje za višji cilj, ljubezen do domovine itd.). Drama na ravni posameznika identificira vedenjske težnje, ki vodijo v vojno (egoizem, pasivnost, strah, laž, sovraštvo), na koncu pa pripelje do predlagane filozofsko-utopične rešitve na ravni preobrazbe posameznika (avtentičnost, introspekcija, resnicoljubnost, pacifizem), ki bi omogočala, da bi podobne katastrofe v prihodnosti preprečili.

Vojna tematika je v okviru idejno-tematske in kompozicijske zgradbe v dramo projicirana kot epsko zasnovan fabulativni element izbruha vojne v izmišljenem kraju (zunaj odrskega dogajanja), o čemer razpravljajo dramski liki, ter parabolni prikaz bližajoče se katastrofe padca meteorja, ki na odru z dejanji, načeli in notranjo preobrazbo dramskih likov modelira prostorsko-časovno zgoščeno in dramaturško stopnjevano ponazoritev vojne.

Drama vsebuje elemente analitične drame, saj je njen cilj, da predstavi proces razkrivanja in razgaljanja. Eno od oblikovnih načel drame je paradoks, ki je uporabljen tudi v primeru utopičnega očrta. »Novi junak« umira kot žrtev in za posledicami ravnanja starega človeka, Profesorja, ki v svojem navdušenju ob novem odkritju deluje egoistično (potegnemo lahko vzporednice z vojno). Uporaba paradoksa potrjuje avtorjevo tezo o relativnosti človeškega spoznanja, paradoks pa je hkrati tudi dramski dejavnik v podobni dramske ironije.

Karvašev dramski lik predstavlja plastenje različnih literarnih obdobj, v sebi združuje modernistični tip lika s primesmi eksistencialnega in modelnega lika. Osrednji lik znanstvenika, ki si prilašča dialog in dogajanje, poseblja svarilo pred napredkom brez etičnih okvirov. Njegovega antagonista tvorijo vest kot modernistični dvojnik, smrt kot eksistencialna razsežnost in lik Krištofa, ki je del teze o generaciji, ki jo je žrtvoval in ga je moralno presegla. Odnos med Krištofom in Profesorjem predstavlja simbolično soočenje dveh generacij (krivca in žrtve) z vojno stvarnostjo. Osrednji problem v drami je vprašanje mere in ravnotežja, ki se kaže na ravni dialogov. Presežek retoričnih pasaj, patos in stavke, ki vpeljujejo tezo, lahko štejemo za nezaželene posledice filozofske naravnosti drame.

2.3 Július Barč-Ivan: *Konec*

Drama *Konec* Júliusa Barča-Ivana se osredotoča na prikaz političnih krogov. Liki, ki so nosilci javne funkcije, si s svojimi dejanji prizadevajo ohraniti civilizacijski stroj, obenem pa z omejeno zmožnostjo človeškega ukrepanja potrjujejo njegovo nestanovitnost in nepopolnost. Avtorjevo prizadevanje, da bi zgodovinske okoliščine prenesel na oder, lahko povežemo z deli Erwina Piscatorja (1893–1966) in njegovim političnim gledališčem. V Piscatorjevih inscenacijah je vsakršen izraz dramskega lika predstavljal politični izraz, glavnega junaka pa je posebljala določena tema (Szondi 1969: 109). Tudi pri Barču predstavljajo liki ponazoritev, kolektivnega junaka, ki se v primeru drame *Konec* sooča s smrtjo in torej nima dramskega antagonista v pravem pomenu besede. Nasprotje danim likom predstavlja božanska entiteta, na katero se obračajo, ta pa ostaja nema in neprisotna.

Dramsko dogajanje je zgrajeno kot prikaz odklona od prave poti (ki se je v zgodovini že večkrat ponovil) in poskus ponovne vzpostavitve ravnovesja v skupnosti, ki se je znašla na robu izumrtja. Dramsko napetost ustvarjajo vse manjše možnosti za preživetje. Umetniški učinek avtor dosega tudi s pomočjo gledaliških prijemov v fragmentarnih situacijah, z njihovim subjektivnim veriženjem, scenskim minimalizmom, zatekanjem h gibalnemu gledališču in zastavljanju vprašanj kot gonilne sile drame (in ne z izpostavljanjem teze). Razdrobljenost dogajanja in veriženje situacij se prav tako odraža pri strukturiranju likov, ki imajo v dramskem dogajanju ponazoritveno funkcijo in jih ne povezuje dramska enotnost, temveč jih v eno združuje modelno-filozofski, ideološki in epski princip.

Lik-kolektiv predstavlja človeštvo kot celoto, obenem pa je nosilec njegove dualnosti delovanja in napovedane utopične obljube povratka k enotnosti. Lik-kolektiv deluje brez zunanjega sovražnika. Antagonizem in konfliktne situacije, ki so prisotni med posamezniki v okviru dogajanja, so začasni in nam omogočajo, da uvidimo transformacijo in premike v zavesti likov pod vplivom časa in pridobljenih izkušenj. Na stilistično-leksikalni ravni lahko v replikah opazimo prehod od subjekta »jaz«, ki je del preteklosti in je podvržen preobrazbi, h kolektivnemu »mi« kot edini možni prihodnosti. Pozaba minulosti in izgradnja prihodnosti ustrežata sodobnemu razpoloženju v družbi v obdobju po drugi svetovni vojni.

Filozofsko-etičnim in politično-ideološkim motivom (krivda, vest, politična odgovornost, junaštvo, resnica, delovanje človeškega ega, smisel bivanja, nova družba in njen voditelj), ki so prav tako prisotni v drugih dramah iz štiridesetih let 20. stoletja, je Barč-Ivan dodal teološko razsežnost. V tematizaciji božje prisotnosti in namere ter v razlagi pomena obstoja zla je mogoče prepoznati vpliv teologije krize (nerazumevanje božje drugosti s človeške perspektive) in del švicarskega teologa Karla Bartha (1886–1968). Nestanovitnost človeške civilizacije in nezmožnost, da bi se odpovedala sama sebi, do skrajnosti izostri situacija izumrtja.

Ideja o nezmožnosti dojemanja Boga s človeške perspektive se po mnenju D. Garay Kročanove odraža v dramski zgradbi na način, da je dramsko dogajanje le izsek, človek pa lutka, pri čemer je človeško delovanje v vseh okoliščinah usmerjeno v kreativno destrukcijo (Kročanová 2019b: 316).

Predstava o novem svetu se pojavlja zgolj kot futuristična želja. V drami *Konec* zanjo ni več niti časa niti zunanjega življenjskega prostora, preporod se lahko zgodi izključno v človeku samem. Utopična gesta, postavljena na konec, želi distopične posledice dogajanja v drami uravnotežiti s kančkom upanja, ki je bilo iz drame tako rekoč izrinjeno. Objektivna odsotnost transcendentalne pomoči v brezizhodnem položaju je paradoksalno v replikah likov vedno znova podvržena negaciji s povratnim sklicevanjem na božjo prisotnost, voljo in namero, v čemer pa se skriva ideološko-politični namen drame. Liki tako ohranjajo humano vedenje in celovitost državljan-ske skupnosti s pomočjo upanja, vere in delovanja, ne glede na neobstoj dokazov o božji vpletenosti.

2.4 Juraj Váh: *Zadnji in prvi*

Maskulinistično konstruiran svet dramskih likov v drami *Zadnji in prvi* v ospredje postavlja neravnovesje, liki se v drami delijo na predkatastrofične in postkatastrofične ljudi. »Zadnji« so akterji, »prvi« pa so predmet diskurza. Paradoksalnost nove generacije se skriva v njeni nepopolnosti in neprisotnosti. V smislu idejne in dramske zgradbe v skupino prvih ljudi sodita Eva in René, ki sta zgolj nedejaven del epskega pripovedovanja drugih dramskih likov. S svojo neudeležbo pri odločanju in neaktivnostjo v dramskem delovanju problematizirata podobo novega človeka.

Liki se manifestirajo že skozi same postopke drame absurda. Njihovi odnosi so zaradi prisotnosti postkatastrofičnega sveta izpraznjeni, monotoni in nesmiselni. Lik mladega Renéja kot nemoškega predstavlja rešitev za nastale posledice maskulinističnega sveta, ki se je znašel na robu samouničenja. Prisotna subverzija svetopisemskih motivov (kazen izreka tisti, ki nosi krivdo, novi ljudje so nepopolne stvaritve kot rezultat destruktivnega ravnanja njihovih predhodnikov) nakazuje na nepopolnost novega cikla človeškega obstoja, ki ga je ustvaril človek.

Vojna tematika obravnava podobna vprašanja kot v drami *Meteor* – problem moči, zla, nasilja, jeze, maščevanja, sovražnosti, junaštva, krivde, odpuščanja, odgovornosti, pravičnosti in zmage. Iz tega izhajajoče teze so analogne, le da se poudarek z vzrokov za začetek vojne pomika na njene dolgoročne posledice, pri čemer je izpostavljen vidik absurdnosti obstoja, izničenja prejšnje identitete, iskanja novega smisla in dvom v neomajnost civilizacije pred bližajočo se katastrofo. Zasledimo lahko tudi utopično željo po alternativni resničnosti, ki je podobna Karvaševi tezi o vsesplošnem nenapadanju: »Če bi se zares vsi uprli, ne bi imel nihče več po nikomer streljati in mi ne bi zdaj sedeli tukaj in govorili o smrti.« (Váh 1949: 41.)

Teza, ki se pojavlja v drami, da popolna amnezija človeštva v obliki ničelnega spomina zagotavlja stabilen in zdrav začetek, je v nasprotju s splošno tezo o potrebi po poznavanju zgodovine in učenju iz preteklosti. Ideja o radikalni ločnici od prejšnje generacije, njenih travm, zgledov in generacijskega prenosa na neki način ponuja rešitev, ki je hkrati revolucionarna in nevarna, saj privzema etiko medčloveškega delovanja v korist (nove) celote in jo postavlja nad etiko zaščite slehernega posameznika.

S kompozicijskimi postopki drama pridobiva značaj radijske igre, do estetizacije ne prihaja z dramskimi prijemi, temveč s priklicem razpoloženja in vzdušja, torej z uveljavljanjem epskih in lirskih postopkov. Obsežni, vizualno podrobni in naturalistični opisi poteka zadnje vojne, refleksija osebne zgodovine po katastrofi, imaginacija prihodnjih dogodkov, refleksivni fragmenti o obstoju samega sebe in človeštva – vse to retorično pooseblja kategorijo časa.

Kar zadeva dramsko dogajanje, je prikazana zgolj ena situacija srečanja, pred katerim sta bili izpostavljeni dve skupini dramskih likov, napetost pa ustvarja grožnja, ki jo to srečanje prinaša za žensko junakinjo. Osrednja vsebina dialogov je banalen situacijski pogovor, razpoloženski opisi, filozofiranje in spominjanje. Dramatičnost je dosežena z glasbenimi sredstvi – ponavljanjem in prekinitvijo cikličnosti, pri čemer refren in posvečanje motiviki odmeva ponuja navodilo za uprizoritev.

Po svoji katastrofični in utopični vsebini predstavlja pričujoča drama medobdobje, dogajanje spremlja slutnja smrti glavnih protagonistov (starejša generacija ponovno odloči o smrti srednje generacije, kar je v nasprotju s hrepenenjem te generacije po življenju). Smrt zadnjega človeka, na katerem je pustila pečat civilizacijska izkušnja in njene posledice, prinaša konec določene etape človeštva, da bi se z njenim koncem lahko začel nov cikel. Glede na tedanjo ideološko-politično naravnost drama prinaša zadrego in delno pesimističen, celo nezaželen primer izbrisa celotne generacije ter sodbo o omejenosti in nepopolnosti nove generacije.

3 Zaključek

Med skupnimi značilnostmi, ki se pojavljajo v preučevanih dramah, lahko izpostavimo moško tematiko in politično ozadje, kar uvaja pretežno moške akterje, lik ženske pa je prisoten le v vlogi osebe, ki potrebuje zaščito. Prostorsko-časovno so drame zasnovane laboratorijsko, v izoliranem prostoru, do določene mere pa se poslužujejo tudi utopičnih toposov. V dramah so poudarjeni filozofski motivi moči, odgovornosti, krivde, resnice, spoznanja, poguma, junaštva in avtentičnosti. Prisoten je kolektivni junak, v teh okvirih pa se dramski liki ločijo na podlagi različnih mnenj oziroma prihaja do polarizacije dveh taborov glede na prepričanje ali generacijsko

pripadnost. Liki v dramah iz štiridesetih let imajo značilnosti eksistencialnega, modelnega ali absurdnega lika. Dramsko dogajanje je v dramah pogosto zreducirano na eno samo situacijo, na primer na čakanje, srečanje ali pa vladanje. Dogajanje temelji na cikličnosti, kontrastu izumrtja in preporeda, odklonu in poskusu vrnitve k harmoniji. Svet in človeštvo je mogoče spremeniti zgolj z radikalnim dejanjem – uničenjem, žrtvovanjem, očiščenjem s katastrofo, vojno ali izumrtjem. Povod za napetost je grožnja, ki preti od zunaj, oziroma smrt. V poveljskih dramah so pogosto prisotne melanholija, nostalgija in skepsa. Z lirizacijo in epizacijo ter uvajanjem elementov iz drugih medijev (filma, radia, glasbe in gledališča) avtorji dosega novo estetsko podobo, ki nadomešča klasično dramsko zgradbo.

Namen obravnavanih dram je družbena in individualna obnova prek stika s tragedijo. Utopija je bila ponujena predvsem retorično, v razmišljanju likov, sekundarno pa tudi plastično, z notranjo preobrazbo lika. Zgolj Závodný jo je poskušal odigrati s pomočjo okoliščin, vendar je de facto prav tako ostal na ravni dialoga.

Utopična tematika se torej kaže kot nenaravna, težavna in neživa tema za uprizoritev, kar potrjuje tudi usoda predstavljenih dram. Ne preveč uspešna drama Závodnega, s katero je zmagal na natečaju, je bila uprizorjena zaradi pomanjkanja drugega repertoarnega gradiva. Karvaševa drama je bila kot obetavno delo nadobudnega mladega dramatika del družbenega soočenja z vojnimi dogodki. Barčeva drama v času nastanka ni bila uprizorjena, izšla je zgolj revijalno v šestdesetih letih, v celoti pa je bila objavljena in uprizorjena šele v novem tisočletju. Tudi načrtovana uprizoritev Váhove drame se zaradi spremenjenih političnih okoliščin ni udeležila in je posledično ostala le v knjižni obliki. Privlačna, idejno pestra, moralizatorska in poučna utopična tematika je bila tako v slovaški dramatiki prve polovice 20. stoletja upodobljena le v dramah z obrobni pomenom, česar pa ne moremo označiti kot sinonim za slabo kakovost. Drame so namreč pomenile izziv na idejni ravni, ki je bila zaradi poudarjene filozofske naravnosti gledališko težje oprijemljiva. Zanimanje za tovrstne drame je sovpadalo le z določenim družbenopolitičnim obdobjem in je terjalo režijsko spretnost, ki je znala filozofsko vsebino uravnotežiti z ustreznim gledališkim jezikom.

Viri

Barč-Ivan, J. (2001). Koniec. V J. Barč-Ivan, *Súborné dielo* (str. 561–598). Divadelný ústav.

Karvaš, P. (1945). *Meteor: Hra o hrdinstve v troch dejstvách*. ÚSOD.

Váh, J. (1949). *Poslední a první*. Práca.

Závodný, J. (1927). *Nadčlovek* (Režijiska knjiga). Archív SND. [Signatúra: 2424/1].

Literatura

Hořínek, Z. (2008). *Drama, divadlo, divák*. JAMU.

Janoušek, P. (1992). *Studie o dramatu*. Ústav pro českou a světovou literaturu.

Klaić, D. (1991). *The Plot of the Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama*. The University of Michigan Press.

Kročánová, D. (2018). *Nerozrezaná dráma*. Univerzita Komenského.

Kročánová, D. (2019a). Inštitucionalizácia slovenského divadelníctva a moderná slovenská dráma medzi rokmi 1920–1948. M. Habaj in D. Hučková (ur.), *Modernizmus v pohybe* (str. 301–327). Veda.

Kročánová, D. (2019b). Inovácie a limity v dramatickej tvorbe Júliusa Barča-Ivana. A. Merenus idr. (ur.), *Text a divadlo* (str. 303–317). Academia.

Kusý, I. (1984). Dramatická literatúra. K. Rosenbaum (ur.), *Dejiny slovenskej literatúry V: Literatúra v rokoch 1918–1945* (str. 763–796). Veda.

Machek, J. (2012). Báječné nové světy: Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii. I. Taranenková in M. Jareš (ur.), *Bude, ako nebolo: Podoiby utopického žánru* (str. 64–89). ÚSL SAV – PedF TU.

Szondi, P. (1969). *Teória modernej drámy*. Tatran.

Winczer, P. (2000). *Súvislosti v čase a priestore: Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Veda.