

RAZGLEDNIK

KNJIŽEVNOST

Naše izvirno in poslovenjeno dramatično slovstvo

Dve založbi se danes posebej trudita za izdajanje dramatičnega slovstva pri nas. Založba Ljudskih iger v Kranju in Založba Drama v Ljubljani. Vsaka ima tudi svojo revijo, prva izdaja ideološki Ljudski oder, druga praktično posloven magazin Dramo. Prav v tem se bistveno ločita tudi obe založbi. Ljudski oder, ki ga urejuje Niko Kuret in je obenem njegov najvidnejši delavec, obnavlja in pripravlja novo pot verski igri, kakršna je bila v časih prvotne ljudske pobožnosti, zato noče biti gledališka igra sama na sebi, še manj pa diletantsko posnemanje poklicnega gledališča, ampak predvsem manifestacija verskega čuvstva in dobre nravnosti. Založba Drama ideološko ni usmerjena nikamor, v svoji reviji prinaša večinoma praktične in teoretične članke o diletantskem gledališču in skrbi za njegov spored; sama na sebi tedaj ne pomeni bistvene poglobitve našega ljudskega gledališča, pač pa njegovo razširitev. Prav zato se obe založbi ločita tudi v svojih knjigah. »Ljudske igre« so duhovno enotno vbrane, a Drama izdaja dela, ki so bolj zunanje primerna manjšim odrom, in s tem nadaljuje program zbirke »Oder« pri Tiskovni zadrugi v Ljubljani, ki pa že nekaj let ne izhaja.

I

N. Kuretove »Ljudske igre« so lansko leto prinesle Slovenski pasijon iz l. 1721, Drabosnjakovo Igro o izgubljenem sinu, Dvoje duhovnih iger (Anima, Theophilus), adventno in božično igro Vrata, letos pa dramatzacijo Boštjan iz predmestja in prireditcv starofrancoske farse Burka o jezičnem dohtarju (Advokat Pathelin). Ta spored, snovno in časovno zelo mnogovrsten, ima vendar enotno osnovno potezo, ki je v glavnem tudi program novega gibanja: beg od današnjega poklicnega in diletantskega gledališča v duhovno igro, v namenu, da bodi ljudska igra kolektivno občuteno prikazovanje. Mnogo teh iger je prirejenih tudi za uprizoritev pod milim nebom ali pa na čim preprostejšem odru.

Pri nas pravega izvirnega dela to stremljenje še ni podalo; ker hoče svojo zamisel graditi iz prvotnih osnov, iz srednjeveške verske dramatike, išče šele preko nje v sedanjost. Toda sadovi novega ljudskega gledališča se

drugod že kažejo in pričajo, kakšna naj bi bila današnja versko in socialno usmerjena igra. Ker je tedaj to gibanje pri nas šele v začetkih, prav zato v našem sporedu še ni nobenega izvirnega slovenskega dela, zakaj tudi Romualdovega Pasijona in Drabosnjakove Igre o izgubljenem sinu ne moremo drugače razumeti kakor baročni priči verske igre na slovenskih tleh in kot zadnja pismenska spomenika nekdanjega mogočnega verskega občestva.

Če hočemo najti uporabnost starejših del za današnji čas, moramo poleg njihove verske svojstvenosti poiskati tudi njihovo nespremenljivo vrednost. Predmeti stare verske igre so v svojih motivih prav za prav ozki, v obsežku življenja pa pretresljivo veliki, ker njihova dramatičnost izhaja iz boja za dušo, večnost in odrešenje. Dramatična zgodba se zaradi svojega spodbudnega namena sicer večinoma ni mogla razviti preko parabole in legende, zato je razplet konflikta že vnaprej določen, intelektualističen in večkrat bolj dialektičen kakor notranje prepričevalen. Vendar genljivost in pretresljivost igre izvira že iz predmeta samega, iz skrajnosti dveh nasprotnih si principov, to je iz občutka o neprestanem boju, ki se vrši med Bogom in hudičem za človeško dušo. Prav zato so predmeti verskih iger že sami na sebi močno dramatični, saj njihov konflikt obsega vse spoznanje življenja in izpolnjuje celotni nazor o svetu. Najmočnejši in dramatično najčistejši je ta osnovni spor tam, kjer stoji kot čist princip proti principu, v osnutku Favstovskega duhovnega upora, kakor ga predstavlja med srednjeveškimi snovmi *Theophil* (Dve duhovni igri). *Theophila* se kot hudičevega zaveznika drži skrivnostna magija, njegov odpad od Boga je pretresljiv — toda razrešitev greha mora biti odrešilna, ker nad občutkom kazni in povračila, nad neizbežno veličino štirih poslednjih reči sveti luč vere, ki vodi mimo katastrofe v božje usmiljenje. Čeprav je v sedanjem *Theophilu* razrešitev konflikta že sad jezuitske vzgojne dialektike, ko nastopi Marija kot priprošnjica in zagovornica, vpliva ta razrešitev prav zato, ker prinaša potrdilo božje ljubezni in dobrote. Dosledna usodna razrešitev bi prikazovala sicer močan svarilen zgled, ubijala pa bi vero v poslanstvo Cerkve in razglašala samo njeno sodno oblast. Ne smemo se tedaj čuditi, da so te verske duhovne drame v svojem začetku dramatično silnejše kakor v svojem koncu, kjer nujno stopi namesto usode večinoma cerkveni obred ali pa legendarni čudež, prav tako kot v nekdanji dramatični *deus ex machina*.

Poleg demoničnega odpada od Boga je najbolj značilen motiv verske igre prilika o izgubljenem sinu. Ta snov je sama zase mnogo manj dramatična in se je vedno bolj širila v smeri renesančne čutnosti, da so npravstveno kulturne slike počasi prerasle prvotno zgodbo in je samo okvir ostal še verski. Taka je v bistvu tudi Drabosnjakova Igra o izgubljenem sinu. Alegorija greha in pokore ter prilika o božji dobroti je ostala napol verska napol posvetna igra, zmes časovnega realizma in duhovne vzgoje, toda še vedno je njen prvotni namen predvsem ta, da prikazuje boj za odrešenje in priča o božji ljubezni. Prav to znamenje duhovne igre kot pričevanja velikega boja, ki se v vsem vidnem in nevidnem svetu bije za odrešenje, kažejo tudi pasijonski teksti, med katerimi ima slovenski Romualdov vse značilnosti svojega časa. Evangeljski dogodki so postavljeni v spremstvo

alegoričnih nebeških moči, predigra pa razkriva grozo duše, ki zaradi greha prvih staršev in svoje lastne krivde mora v večno pogubljenje.

Sočutje in strah, ki ga vzbuja verska igra, je tedaj že po svoji osnovi bistveno drugačen kakor v humanistični posvetni drami, ker izhaja iz docela različnega sveta: v enem vlada verski, v drugem usodni etos. Posvetna drama je zato v svojih motivih mnogovrstnejša in se spreminja v času in prostoru, celo njen etični zakon ni stalen, ampak se razvija, verska drama pa kljub časovnim atributom, ki se je na zunaj primejo, ne more biti drugega kot posebna slovesna oblika krščanske manifestacije ter ima jasno določeno vzgojno in spodbudno smer. Pesniška stvaritelnost je naravno dala tudi verski igri veliko umetniško vrednost, toda umetnost hodi tu vedoma za lepim in dobrim namenom ter opravlja vdano službo veri. Zato duhovne igre v resnici ne moremo soditi z merili navadne drame, čeprav sta sorodni v zasnovi in končnem namenu; namen verske igre je celo višji, a prav zaradi tega je duhovna igra nezdružljiva z meščanskim gledališčem.

Nič manj očitno se ne kaže razloček med gledališčem in duhovno igro v modernih primerih. Čeprav se je krščanski človek sredi današnjih duhovnih in družabnih bojov že mnogo bolj približal neposrednemu življenju kakor v časih avtoritativno ločenih družabnih razlik — ki jih pa misterij sam ni poznal — se današnja duhovna igra še ni mogla bistveno odmekniti od svoje verske manifestacije in alegorične spodbudnosti. Sprejela je sicer vase vse motive današnjega življenja, vsa njegova moralna in družabna navzkrižja, ki terjajo razrešitve na osnovah krščanske vere, ali ker njena dramatična smer more biti samo ta, da kaže človeško rešitev v božji dobroti in ljubezni, se je v polni meri ohranil tudi njen tip. Zato se današnja duhovna igra prav dobro loči od tistih gledaliških iger, ki prepletajo svoje zgodbe z versko legendarnostjo (n. pr. Jeromeov »Tujec«, Tucićeva »Golgota«). Kljub temu, da so moderne umetnostne smeri, zlasti ekspresionizem, dale duhovni igri veliko notranjo sproščenost in popolnoma sodobno obliko, se njena notranja premočrtnost in določena parabolična idejnost ni mogla nič spremeniti. Kakor hitro bi se to zgodilo, bi padel njen enotni etos in z njim tudi njen manifestativni značaj. Eno pa je v današnji duhovni igri očitno: v njej se kaže večja širina življenja, tudi sožitje človeka z Bogom je bolj domače. Celo odpad od Boga se ne prikazuje več v tako grozotnih podobah, najrajši kot pozaba nanj ali kot neosebna krivda socialno zapuščenih množic.

Taka je »Anima« (Dve duhovni igri), delo nemškega pisatelja Josepha Jakoba Feitena. Njena snov je današnji delavski svet, idejni motiv pa prilika o izgubljenem sinu, toda v nasprotni smeri; Anima (duša) sama išče svojega brata Krištofa (telo). Kljub alegorični prisposobi in lirični premočrtnosti udarjajo tu in tam krepki realistični glasovi in njena idejna razrešitev je usmerjena popolnoma v zmyslu današnjega verskega poslanstva, ko se skrb za dušo premika iz osebne samote in cerkvenega pridigarstva v svet, v družbo in terja popolne žrtve. V zelo značilnem nasprotju je moderna Anima s srednjeveškim Theophilom. V Theophilu se začne preokret ob redovnikovi pridigi, v Animi pa, ki se je bila že odločila za samostan, se odkrije rešitev sodobne materialistične stiske že ob spoznanju, da mora biti delo duše sredi med

svetom; Anima se odloči, da bo služila svojemu izgubljenemu bratu, ki ga je usužnjil stroj, mu ubil dušo in razgled v svet. Tako privede svojega brata k Bogu in sreči.

Ko Anima kaže novo krščansko poslanstvo v duhovnem in družabnem svetu, razvija Benoit-jeva dramatisacija znane Herwigove novele »Boštjan iz predmestja« (slov. priredila Ksenija Jelšnikova) neposreden boj modernih delavskih sil. Tudi Boštjan pusti samostan in se z evangeljsko ponižnostjo žrtvuje za svoje brate delavce. Igra je v svoji alegoriji široko zajeta in kljub mnogim neposrednim tipom postavlja predvsem občestvo proti občestvu. Boštjanova žrtev oznanjuje boj za novega človeka nasproti materialističnemu proletariatu, ki je nesrečen prav zaradi svojega sovraštva in ker ne mara priznati božje ljubezni. Ekspresionistična občestvenost »Boštjana« večkrat preide v zborovsko in liturgično igro.

Iz čisto ekspresionistične alegorije se oblikuje adventna in božična igra Marije Salamonove *V r a t a* (poslovenil Joža Vovk). Prikazuje nam hrepenenje stare zaveze po Odrešeniku. Napovedi odrešenja in prividi o njem se v najznačilnejših podobah vrste od greha prvih staršev do Jezusovega rojstva; komaj vidno dramatično gibalno te intimne pesnitve je bolečina človeštva, ko živita v njem otrok božji in grešnik in je Bog nad njim strogi Oče, ki modro vodi svet v novi obljubljeni čas. Strogost in milina se obenem prelivata v oratorijski parafrazi in psalmistični liričnosti; delo pa bo kljub svoji umetniški vrednosti težko doseglo svoj odrski namen.

Nekako izven duhovne zaokroženosti vseh teh iger stoji starofrancoska *Burka o jezičnem dohtarju*, njena oblikovna premočrtnost pa je popolnoma na isti stopnji kakor srednjeveški misterij. Ta prvotna dialektična komika utegne spopolniti naš ljudski spored v komični smeri. Prireditev se odlikuje po gladki in polni verzifikaciji, ki sta jo oskrbela Kristina Vrhovec in Emil Smasek.

V splošnem je treba poudariti, da so vsi prevodi skrbni in organsko občuteni in da tedaj tudi glede jezika dokazujejo resnobno stremljenje. Vrh tega imajo vsa ta dela, ki so zbrana zaradi svoje ideološke pa tudi zgodovinske vrednosti, najpotrebnejše uvode o razvoju posameznih vrst, o zgodovini igre same in najpotrebnejša navodila za uprizoritev. Uvod v Slovenski Pasijon je napisal N. Kuret, o Šuster-Drabosnjaku in Izgubljenem sinu dr. Fr. Kotnik, o razvoju srednjeveške burke E. Smasek. Praktična navodila s slikami podaja N. Kuret. O obeh slovenskih zgodovinskih tekstih je treba pripomniti, da sta predvsem prirejena za praktično uporabo; približala sta se današnjemu ušesu, zato ne smemo v njih iskati prvotnega besedila. Vsa ta literarno zgodovinska in večinoma tudi praktična navodila so odkrila potrebni zmisel za duhovno igro, razširila obzorje in poglobila pojmovanje gledališča v splošnem in s tem pomaknila razvoj našega ljudskega in nepoklicnega gledališča v docela novo smer. Posebno eno zaslugo ima to gibanje: preusmerilo je spored ljudskih odrov, ki so padali v duhovno zbežnost in že pozabili na svoj namen, da naj služijo predvsem skupnosti in vzgoji. V tem pogledu se v resnici ostvarja nova družabna zavest in duhovno soglasje posameznih skupin.

Vprašanje katoliške drame pa je s tem rešeno samo v eni smeri, v kolikor

namreč zadeva idejno polnost in versko vzgojno smer duhovne igre, ki se je iz svoje zgodovinske vezanosti danes premaknila v novo rast in spremlja današnji verski in družabni pokret. Toda oblika katoliške drame ne more biti sama reprezentacija, sam zgodovinsko in idejno določeni tip. Občutje tragičnosti sveta in življenja postavlja katoliškega umetnika v neposredno tekmo s humanističnimi in nevernimi tokovi, da sredi vsega življenja razvije svoje sile in v sproščeni krščanski nravni zakonitosti brez alegorij in simbolov ustvarja in oblikuje. Že novejša duhovna igra nakazuje to nalogo, toda ta hip sam, ki je navadno namenjen za posebne prilike in ožje družbe, se ne more uveljaviti izven sebe in svojega okolja, dokler ni premagal svojih meja. Ne smemo zlasti pozabiti, da se današnji čas nagiba v najostrejši realizem, da je življenje kljub vsem avtoritativnim oviram v svoji nagoti tako odkrito, kakor je vselej pred velikimi preokreti. Družabni in miselni tokovi današnjega sveta so se tudi zato obrnili proti krščanstvu, ker se je krščanski nravstveni zakon izrabljal kot postava tam, kjer se sam ni spolnjeval. Prav zategadelj bi neobziren realizem razdril navidezni, gnili red in etična neizprosnost bi utrdila splošno omahujoči etični čut današnjega človeka. Skoraj smo se že navadili, da v tako zvani svobodni umetnosti nastopa krščanski etos kot posredna tragična krivda. Nikakor ne smemo več pustiti, da se krščanski etos postavlja v podobe okostenelega in neiskrenega starega meščanstva, v filistrstvo in smešnost ali celo v zakonito nasilje. Ne da se tajiti, da vsak pisani zakon navidezno ovira duhovno sproščenost in da postavodajavci sami bolj poudarjajo črko kot duha. Toda vse bistvo tragičnosti je prav v tisti zadnji skrivnosti zakona, kjer si zunanji svet in duh postave nasprotujeta in se sovražita. Prav tu se današnjemu ustvarjajočemu umetniku, posebno krščanskemu, odpirajo nujne razrešitve. Žal se krščanska umetnost, tudi drama, tako pogosto oddaljuje od resničnega življenja in se izgublja v duhovno abstraktnost in neplodovito absolutnost, zlasti pa se boji prav vsakdanje resničnosti.

F. K.

Iz srbskohrvatskega slovstva

Tin Ujević (portret)

Med tem časom se je Tin Ujević preselil iz Beograda v Sarajevo ter obenem obsodil vsako bohemstvo iz manire, vse mlajše »pesnike«, ki jih je poln srbsko-hrvatski Parnas in se iz mode ukvarjajo s socialno pesmijo brez najmanjšega pesniškega poleta. V brošuri »Nedjela maloljetnih« to je: »slaba dela mladoletnih«, (Sarajevo, Mlada Bosna, št. 1.), je ostro napadel nepesništvo psevdosocialnih pesnikov in se jim seveda zameril. Glavna misel te brošure je prevedena na slovensko v Štedimljijevem članku »Brezbrižnost do kulture« v Modri ptici, 1. letnik (prevel Bartol).

Tretjo zbirko pesmi pa je izdal šele l. 1932. pri provincialnem založništvu v Nikšiću, kjer se je tedaj zbirala mlada črnogorska generacija okoli »Razvršja« s čudnim naslovom: »Avto na korzu« (str. 34). Zbirka je majhna po obsegu (15 pesmi) in je v splošnem bralce presenetila, nekatere tudi — razočarala. Pokazal se je novi lik pesnika Ujevića: pesnik je virtuoz,