

## Čapkov prispevek k svetovni dramatikii

Viktor  
Kudělka

Karel Čapek ostaja tudi po letih to, kar je bil že za svojega življenja, ko je z njim dobila češka literatura prvega svetovnega dramatika glede na pomen, odmevnost in tudi uspeh. Čapkova dela so začeniši s kolektivno dramo »RUR«, prodrla zares v ves kulturni svet in so hkrati z dramatikovo izpovedjo širila védenje o češkem narodu, o novo nastali Češkoslovaški republiki, o češkem in slovaškem ljudstvu, ki si je po tristoletnem jarmu pridobilo zopet samostojnost. In čeprav je po čapkovskih stopinjah raste! sloves češke drame tudi v naslednjih letih, ni pri nas do danes v svetu bolj znanega in pomembnega dramatika, kot je avtor »RUR«, »Bele bolezni« in »Matere«.

Čapkovi mednarodni uspehi so bili že tedaj, ko je še pisatelj živel, nemaleokrat predmet neresnih, če ne kar obrekovalnih domnevanj in špekulacij, kot da bi jih pogojevale neumetniške okoliščine in motivi. Trdili so, da so zanimanje za Čapka v tujini umetno izzvali z najvišjih češkoslovaških državnih mest, da ima pri tem prste vmes naše ministrstvo za zunanje zadeve ali celo še vplivnejše inštitucije, organi in osebnosti itd.; drugič spet, da razodevajo Čapkova dela meščanski okus itd. Resničnost pa je bila čisto drugačna in veliko bolj preprosta; označila jo je nemara najbolje Marija Pujmanova, ko je svojčas zapisala, da »je Čapek do dna poznal pisateljsko obrt« in »na njegove mednarodne uspehe niso vplivala nekakšna skrivnostna poznanstva, temveč preprosto dejstvo, da je pisal knjige za bralce in igre za gledalce . . .«

Čapkova tvornost je rasla iz zavesti, da potrebuje dramska literatura kateregakoli naroda za svoj naravni obstoj širok mednarodni prostor, v miselnem valovanju tega pa bi mogla odsevati in se vanj kot aktivizirajoč in iniciativen dejavnik ponovno vrniti. Čapek je tudi zgodaj dojel, da svetovnost gledališko dramske kulture ni v tem, da bi se s premeteno preračunljivostjo in spretno mimetičnostjo naučila posnemati konvencije tuje produkcije, marveč v tem, da po svoje, torej neponovljivo, rešuje miselne in umetniške probleme, ki se porajajo tudi drugod po svetu in so odločilni za nadaljnji razvoj gledališča in svetá in da v ta razvoj vnaša svoj posebni delež in neponovljiv ustvarjalen prispevek.

Razkiniti, četudi samo v kratkem orisu, kako in s čim se je Čapkova dramatika vključila v tuj kontekst, najsi bo z izbiro in z izborom prevzetih pobud, najsi bo tudi in predvsem z lastnim osebnim deležem, bo namen našega razpravljanja.

\* \* \*

Dramsko delo Karla Čapka obsega na eni strani pet iger, ki jih je napisal sam (*Razbojnik*, *RUR*, *Stvar Makropulos*, *Bela bolezen*, *Mati*) in na drugi strani dela, ki so nastala v sodelovanju z bratom Jožefom (*Ljubezni usodna igra*, *Iz življenja mrčesa*, *Adam Stvarnik*). V primeri s Čapkovo prozo, ki se je razpletala med dvema osnovnima smerema in težila k dvema ognjiščema — k detajlni in poglobljeni raziskavi človeka-posameznika, iz katere pa je rastla (po Čapkovem prepričanju) tudi socialna problematika, in h kompleksni upodobitvi sveta moderne civilizacije — je potekal razvoj Čapkove dramatike v bistvu po drugi od obeh smeri. V nasprotju do del z intimno psihološko introspekcijo si je Čapek programsko prizadeval za dramo, družbeno po snovi in poslanstvu. V prizadevanju po sfilozofiranju drame si je pri tem izbral

drugačno pot, kot je bila tista, po kateri se je že ob koncu preteklega stoletja napolnilo npr. dramsko delo Čehova in po njegovih stopinjah celo veja moderne svetovne drame (Gorki, Leonov, Arthur Miller) — prikazovati namreč z upodobitvijo globoko preživete usode posameznika smisel cele epohe in povzdigniti zgodovinsko konkretno pojmovano življenjsko realiteto k pomenko vsebovanemu dramskemu simbolu. Čapkova filozofirajoča dramska dela pa so si nasprotno prizadevala, da bi pluraliteto življenja in totaliteto sveta razkrivala kompleksno, naravnost in nazorno, brez častihlepja zajeti iz življenjske realnosti vso njeno polnost in neponovljivo enkratnost. Tako sodijo v isti tok moderne dramatike, ki ga predstavljajo Shawova, Pirandellova, Wilderova filozofska dela in pozneje zelo nazorno Dürenmattove drame.

Čeravno je Čapkova dramatika kot celota bogata z raznovrstnostjo snovi, tém in zvrstno stilnimi podobami, jo povezuje vidna notranja enotnost, ki raste iz ene osnove doživljajske sfere in teži k enemu ognjišču izpovedi o sodobnem svetu. Tudi po tej svoji združevalni značilnosti se Čapkova dela razlikujejo od večine sodobnih dramskih del, katerih avtorji so navadno spreminjali ne le tematsko motivne kroge, temveč tudi dramske vrste in stile.

Za upodobitev družbeno pomembnih vsebin so Čapkova dela iskala in odkrivala nove možnosti dramske forme, naj bo že v adaptaciji starejših oblik, kot je bila srednjeveška moraliteta ali renesančna komedija dell' arte, ali pa z asimilacijo sodobnih dramskih vrst zabavnega gledališča, kakršna je bila revija. V kontekstu medvojne češke dramatike so takó Čapkova dela vplivala ne samo z novostjo forme in nenavadnostjo dramske metode, temveč tudi s tem, kako so zmogla vključiti domačo problematiko v širok tok evropskega umetniškega mišljenja, ne da bi se bila pri tem iznebila specifične češke podobe. Odtod tudi njihova izredna odmevnost tako v čeških kakor tudi v tujih gledališčih.

\* \* \*

Četudi je jedro Čapkove dramatike nastalo šele po prvi svetovni vojni, sodijo njene korenine že v predvojni čas.

Dramski prvenec, »*Ljubezni usodna igra*«, ki ga je napisal skupaj z bratom Jožefom, je bil ob svojem času docela osamljen poskus kreniti iz tradicionalnih zvrstnih mejá češke komediografije in se povezati z osnovami renesančne gledališke umetnosti. Avtorja je poučil primer Zeyerjeve »*Stare historije*« (1882), zato sta si z drugih generacijskih, nazorskih in umetniških pozicij prizadevala tudi za drugačne dramske namene aktualizirati renesančno komedijo dell' arte, vključno njeno antiiluzorno načelo gledališča na gledališču. Osnovni namen te enodejanke je v provokativni in polemični opoziciji do konvencijskega gledališkega naturalizma in razraščajočega se realizma, ki je prevladoval v tem času na čeških odrih in v njihovem komedijskem repertoarju. Poudarjanje intelektualnega humorja in parodistične prvine, ki razkrivata življenjske in umetniške konvencije, povezuje ta dramski prvenec s prizoriščnim debijem druge avtorske dvojice (Voskovca in Wericha) v drugi polovici dvajsetih let.

Prva samostojna drama, »*Razbojnik*«, dokončana in uprizorjena v letu 1920, končuje zgodnje obdobje Čapkove ustvarjalnosti. Za pisateljev razvoj je delo pomembno zato, ker jasno razkriva prelom, ki je nastal v Čapkovem mišljenju med vojnimi leti. Prva verzija te komedije je nastala leta 1911 v Parizu in je glede na celotno razpoložensko linijo gledališko dramsko na-

sprotje mladostno viharnih proz »Krakonoševi vrtovi«; Čapek je v njej popolnoma na strani mladosti in se v njenem imenu upira starosti. Po osmih letih po svetovni vojni se je že kot avtor »Božjih muk« in delno »Trpečih zgodb« znova vrnil k temu zametku. V končni podobi ima delo že dvojno razpoloženje: na eni strani slavi mladost, vendar pa je hkrati tudi slovo od mladosti. Tokrat si junak, ki ga simbolično imenuje razbojnik in posebej življenjsko navezanost ter pogum, že več ne ohranja svoje premoči vse do konca igre. Razbojniška in sebična mladost je na koncu zasačena in pregnana. Čisto prav so o tem delu napisali, da oblika komedije samo slabo prikriva tragedijo—tragedijo individualizma.

Če primerjamo Čapkovega »Razbojnika« s Šramkovim »Mesecem nad reko«, kateri ima ravno tako vrsto lirske komedije, se pokažejo med obema časovno blizkima igrama vidni razločki. Pri Šramku smo priča, kako so določene osebe in njih individualne življenjske usode tipizirane z dramsko metodo do splošnejše družbene veljavnosti. Pri Čapku pa je posamezne osebe razumeti a priori kot utelešenje ustaljenih življenjskih načel in tudi dogodek je nosilec slikovno simbolnega pomena, ki velja za dramsko t. im. nadčasovno prispodobo.

V nadaljnjem obdobju svoje ustvarjalnosti, in to gledališko dramske kakor tudi romanopisne, se je Čapek obračal k družbeni problematiki in poizkušal z znanstveno-utopično formo rešiti civilizacijske probleme moderne dobe. Od tega trenutka ga niso vprašanja o razvoju človeške družbe več čisto popolnoma zapustila, četudi so na meji dvajsetih in tridesetih let začasno stopila v ozadje. To je vrsta Čapkovih del, nastalih iz ugibanja, *kaj bi se zgodilo, če bi . . .*, če začnemo z dramo »RUR« in končamo pravzaprav šele z »Belo boleznijo«: *kaj se bi zgodilo, če bi se posrečilo napraviti umetnega človeka (RUR)*; če bi se človek napil napoja nesmrtnosti (*Stvar Makropolis*); če bi sam postal stvarnik (*Adam Stvarnik*); če bi se posrečilo brez ostankov sežgati maso (*Tovarna absolutnega*) ali pa sprostiti iz mase vso eksplozivno energijo (*Krakatit*).

Vsako Čapkovo utopično delo je pravzaprav veliko vprašanje. Prvi del le-tega (ki zajema navadno večino vsebine) je vedno negativen. V smeli utopiji kaže Čapek določeno značilnost, pridobitev, dosežek ali odkritje moderne civilizacije skoraj do skrajnosti; v drugem delu pa si prizadeva najti izhod, naznačiti pota in premagati negacije, da bi delo kot celota izzvenelo v pozitivno poslanstvo v duhu Čapkove življenjske in filozofske orientacije.

Najpomembnejša iz skupine teh del je drama »RUR«, ki je proslavila Čapkovo ime po vsem svetu. Čapka je bolešno prizadevalo, da sodobni svet »*verjame bolj v stroje kot v življenje; da ga bolj navdušujejo čudeži tehnike kot čudež življenja*«; zato »*je hotel s svojimi upornimi roboti, iskalci duše, protestirati proti mehanskemu praznovanju našega časa . . . Ni si izmišljal svojih robotov s tehničkim ponosom strojnega inženirja, temveč z metafizično pokorščino Spiritualista . . .*«

Iz pretresljive izkušnje prve svetovne vojne, ki je grozila človeku s tem, da se je v njej izrabilo strojno civilizacijo za ubijanje ljudi, ko »*so se stroji uprli človeku*«, je našel Čapek pomensko daljnosežen utopičen simbol: Človek sestavi robote, ki zanj opravljajo delo; roboti postopoma obvladajo svet in pomorijo človeštvo. Ampak z ljudmi so uničeni tudi predpisi za nadaljnjo proizvodnjo robotov; zdi se, da bo življenje na zemlji izumrlo. Izhod iz te tesnobne situacije je našel Čapek v ljubezni, ki vse prerodi in vznikne med

dvema robotoma: tadv bosta pravzaprav osnovala nov rod. Kje je vendar poroštvo, da ne bo novi rod sčasoma obstal pred enakimi problemi kot stari rod. Te idejne misli na koncu so precej iluzorne; Čapkova proticivilizacijska romantika ni bila do kraja domišljena.

Nedomišljenost in neverjetnost v teh nasilnih zlomih Čapkovih utopičnih romanov in dramskih del so neljubo čutili že ob njihovem nastanku. »*Skokoma čez propad*« jih je imenoval Bedřich Václavek. »*Upodobi . . . vso zapletenost današnjosti in često pokaže tudi brezizhodnost kapitalistične civilizacije z ostro njé kritiko, ne zmore pa nikoli prerezati zapletenosti in iz zaostrene situacije najti pozitiven izhod. Ko špekulirajoči Čapkov razum zanika vse pritrjevalno v življenju, se rešuje z nasilnim in neorganskim skokom k nekakšnemu primitivnemu pred- ali pa izvincivilizacijskemu stadiju človeškega življenja, ne da bi nas seveda mogel prepričati beg k jedrnatim, vendar prostodušnim človeškim figuram . . .*«

Podobno je pisal tudi Julius Fučík: »*Ustvarjal je velike reči, toda raje je puščal polovico nedorečenega in pogosto tudi nedomišljenega, kot pa da bi rekel kaj politično preveč konkretnega, preveč dnevnega, vsakdanjega, kakor se mu je zdelo. Pritegovale so ga najbolj pereče teme, spuščal se je k njim in jih predeloval, ko si že vendar pričakoval: zdaj bo izrekel tisto pravo besedo; ko je že vse vodilo k temu, da bi jo izrekel, se je umaknil v splošnost, da mu je ne bi bilo treba reči . . .*«

Kljub žanrski specifičnosti in morfološki posebnosti posameznih dramskih del je Čapkov povojni dramatik kot celoti skupno prizadevanje, da bi ujel življenjske in družbene procese kompleksno, naravnost in prostrano — torej nikakor ne v psihološkem odsevu le nekaj oseb; njihova kolizija je na široko razvejana in dela težijo k pesniški posplošitvi problema. Osebe so polagoma izgubile prvenstven pomen značajev, le-ti naj bi bili med dejanjem analizirani in razkriti, pomenotvorna dominantna dela pa je postala bodisi dramska situacija ali pa dramski dogodek; naj bo delo alegorija, ki oživlja obliko srednjeveškega misterija (*Iz življenja mrčesa*) ali pa parabola (*Adam Stvarnik*), dobiva simbolične razsežnosti, enako kot osebe, nositeljice dramskega dela. To niso psihološko diferencirani in izdelani značaji, marveč utelešenje določenih življenjskih načel ali osnovnih človeških lastnosti. S tem se ujema tudi narava dramskega konflikta, ki obstaja pri Čapku v srečanju človeka z nadnaravnimi, »usodnimi« silami. S takšno redukcijo je osebe shiperboliziral in podal v grotesknem in satiričnem pretiravanju.

Naravno je, da dialog v teh delih zatira zmožnost in funkcijo karakterizacije pa tudi zmožnost evokabilnosti okolja, ima oslabljen odnos do zunanje predmetne resničnosti in se opira v glavnem na idejno problematiko drame. Z izjemo »*Adama Stvarnika*«, kjer je zastirajoče manevre opustil, je v drugih delih filozofirajoče bistvo drame spretno skrnil v dialogu, ki na prvi pogled zbuja vtis »naravnosti«, ker tudi v teh primerih izhaja iz osnov govornega jezika. Vse to so bile hkrati lastnosti in značilnosti, s katerimi se je tudi Čapkova drama dvajsetih let vključila (ali se vsaj približala) v ekspresionističen tok takratne evropske dramatike.

Iz vrste utopičnih del, začelih z dramo *RUR* in v prozi z romanom *Tovarna absolutnega*, izstopa alegorična komedija »*Iz življenja mrčesa*« (1922), nadaljnje skupno delo bratov Čapkov. V štirih samostojnih slikah, povezanih z osebo potepuha, ki prehodi labirint mrčesnega sveta, razkriva v hiperbolični in groteskni pretiranosti negativne poteze človeške narave, med-

človeških odnosov in družbene organiziranosti. Prva slika (*metulji*) ponazarja propadajočo erotiko, druga (*izkoriščevalci*) brezobzirni gon za imetjem, tretja (*mravlje*) vojno agresivnost, zaključna (*življenje in smrt*) predvaja ples enodnevnic in sebičnost lačnih slinarjev. V skladu s tem je tudi žanrska podoba posameznih delov: od frivolno konverzacijske komedije, prek demaskirajoče groteske in protimilitaristične satire pa do misterioznega epiloga z večno ponavljajočo se tragedijo življenja in umiranja. Prvotni konec pa je še dopolnil z novo verzijo; ta pušča potepuha pri življenju in se trudi zabrisati pesimistično uglasenost z navidezno olajšujočo perspektivo.

Šižejna zgradba dela, ki razstavlja tok dogajanja v prosto nizanje slik, je blizu takó obliki srednjeveške moralitete kakor tudi takrat moderni reviji, ki je tu adaptirana in dvignjena v dramsko vrsto, zmožno izraziti tudi zahtevne miselne vsebine. Nastopajoči (*metulji*, *govnači*, *mravlje*, *enodnevnice*) so zajeti v osnovnih tipoloških kraticah, hiperbolnih redukcijah in imajo simbolično-alegoričen značaj.

Po ekspresionističnem slogu in nazorskem pesimizmu je komedija »*Iz življenja mrčesa*« *tipično delo iz let neposredno po vojni. Kljub temu da je dosegla že več kot sto repriz in postala tako najbolj igrano delo češke dramatike dvajsetih let na odru praškega Narodnega gledališča, in povezovala pomembno miselno poslanstvo z odrsko atraktivnimi prizori, ni ušla že ob prvi uprizoritvi načelnim kritičnim očitkom, tako zaradi celotnega učinka, ki se je nemalokrat zdel pesimističen in nihilističen, zaradi pozicije dozdevno neprizadetih opazovalcev, s čimer sta bila obdolžena avtorja, najsi bo končno tudi zaradi tega, ker se je zdela njihova kritika človeških lastnosti in družbenih vezi vsesplošna in zgodovinsko premalo konkretna.*

S snovjo dramskega dela »*Stvar Makropulos*« *(1922) se je Čapek ukvarjal še pred nastankom »RUR« in prvotno misli na romanopisno obliko. »To je nezahtevna stvar, h kateri sem se vrnil iz nekakšne redoljubnosti«, je napisal v predgovoru k prvi izdaji in obenem priznal, da mu je dala pobudo zanjo teorija, da »je staranje avtointoksikacija organizma«.*

Snovna podobnost s Shawovo petdelno metabiološko igro »*Nazaj k Metuzalemu*« *(1921), ki je že svojčas zbudila pomisleke o izvornosti Čapkovega dela, je vendarle čisto naključna in samo površna, kajti Shaw prihaja do prav nasprotnih ugotovitev kot Čapek: problem dolgosti življenja se v »Stvari Makropulos« kaže kot »kaj malo idealno stanje in celo nezaželeno«.*

Ponovno, vendar drugače kot v prejšnjem »*RUR*« *in v poznejših utopičnih Čapkovih delih, stopa v tej drami v ospredje tema človekovega upora proti naravnemu redu. Tokrat je problem demonstriran z usodo nestarajoče se Emilije Martyove, ki prav zaradi čudovitega eliksirja živi že nekaj stoletij, od časov Rudolfa II., izgublja postopoma čustveno in nravno angažiranost do sveta okoli sebe. V primeru s Shawovo glorifikacijo dolgega življenja, seveda tudi brez pesniške slikovitosti, prihaja Čapek v tej drami do prepričanja, da bi bila dolgost življenja za človeka prej trpljenje, da bi privedla do konfliktov in razvrata v človeških odnosih in bi torej tudi to utopično »odkritje« nikakor ne bilo počlovečenje, temveč razvrednotenje življenja.*

Predmet Čapkove kritike in satiričnih inventivnosti niso bili družbeni odnosi, ki diskreditirajo in razvrednotijo odkritje, namenjeno za podaljšanje človeškega življenja, ampak osamelo človekovo hotenje upreti se časnosti svoje usode. Takšen je objektivni smisel dela — kljub Čapkovemu zagotavljanju, da je nameraval v tej komediji sporočiti ljudem nekaj razveseljivega



in optimističnega, »reči, da to današnje življenje, polno nemoči, bede in garanja, ni tako dobrega slabo in prekleto in ima nekaj neizmerno dragocenege, to je — kaj pravzaprav? pesimizem? Mislim, da ne...«

V primeri z drugimi utopičnimi dramskimi deli vztraja »Stvar Makropulos« pri vrsti konverzijske komedije, za katero je značilna notranja nesorodnost posameznih delov, ko civilno razpoloženi ekspoziciji in satirično razvitemu srednjemu izseku sledi groteskna maškarada sodne obravnave, v marsičem odvisne od ekspresionizma tistega časa.

K vrsti filozofske revije, katera je obogatila ne le razvoj naše, temveč tudi svetovne drame, se znova vrača »Adam Stvarnik« (1927), tretje in zadnje skupno delo bratov Čapkov. V primeri z alegorično mrčesno komedijo pa je osnovni motiv te igre spet utopičen: Adam uniči stari svet s kanonom negacije in ustvari novi svet, ta pa se pokaže še bolj problematičen, kot je bil stari.

Od vseh Čapkovih del obravnava prav »Adam Stvarnik« najbolj abstraktno osrednji problem in tudi njegova rešitev je podana s tezo: »polemika namesto napada, trpna pomiritev namesto tvornega odpora, neobvezujoča diskusija namesto miselne strastnosti« — takšni so bili kritični pridržki, s katerimi so delo sprejeli že ob prvi uprizoritvi. Strinjali so se z njimi skoraj soglasno kritiki najrazličnejših nazorov in estetske orientacije in utemeljevali, da posebno v drugi polovici izginja iz igre človek kot konkretno bitje in ostaja samo abstraktna idejna shema in fabulativen mehanizem. »To je dobro, četudi je slabo in boljše ne bo, četudi se spremeni«, je označila miselno poslanstvo dela Marija Majerova; po mnenju Bedřicha Václavka sta Čapka v tem delu postala »pesnika na devizo meščanstva« in pritrjevala danemu svetu kot najboljšemu.

Dvomljiva filozofija dela, ki zanika kakršnokoli smotrno preobrazbo sveta, pa je bila v skladu z novim dramskim programom takratnega praškega Narodnega gledališča, v katerega repertoar je bil naravnost programsko uvrščen »Adam Stvarnik« (naštudiral ga je Hilarov). Tudi v tem delu je opaziti pojav »volje do duhovne razorožitve, družbene in politične konsolidacije, ustvariti pozitivno družbeno atmosfero in državljansko lojalnost, razrvano s časom vojne, političnih revolucij in razrednih bojev«.

Zdi pa se, da je bilo tudi avtorjem jasno, da so s to igro pristali tam, od koder bi bilo še naprej enako težko nadaljevati. Prevelika količina abstrakcije, didaktičnosti in filozofiranja, skupaj s tem pa tudi dejstvo, da »Adam Stvarnik« nekako ponavlja vse leitmotive prejšnjih dram, vse to je povzročilo, da sta Čapka kot dramska pisatelja za precej časa utihnili.

Na prizorišče se je Čapek znova vrnil šele v drugi polovici tridesetih let, najprej z »Belo boleznijo« (1937) in potem z »Materjo« (1938), ki je bila njegovo zadnje dokončano delo.

Prvotni načrt »Bele bolezni« (zametek je vzet pri Jiřiju Foustki, ki je na njegovi osnovi ustvaril svojo knjižno dramo, »Top življenja«, 1937) je bil veliko starejši in sodi v čas, ko je začel Čapek misliti na svojo romanopisno trilogijo. Pri Foustkovem zametku ga je najbolj prevzela predstava zdravnika, ki ima prav zaradi svojega znanstvenega odkritja v rokah usodo vsega človeštva. Po svojih dramskih izhodiščih je torej »Bela bolezen« v zvezi z vrsto Čapkovih utopičnih dram, ki so nastale iz ugibanja, »kaj bi se zgodilo, če bi... (RUR, Stvar Makropulos, Adam Stvarnik; Tovarna absolutnega, Krakatit, Vojna z močeradi). Povezanost ni samo idejne narave, ampak tudi

glede notranje strukture: bliže kot filmski tehniki, s katero so jo povezovali, je večslikovna forma »Bele bolezni« blizu romanu — feljtonu, kar je bila neposredno pred njo tudi protifašistična »Vojna z močeradi«.

Do kristalizacije prvotnega zametka pa je prišlo šele nekaj let pozneje, pod pritiskom čedalje resnejše situacije takratnega sveta (ki je pomenila tudi neposredno nevarnost za obstoj naše države), in v abstraktnih obrisih utopičnega dela so prodrle prvine pereče sodobne resničnosti. V ustvarjalnem procesu se je torej takó povezal svet bolezni in bolnih s svetom sodobnega boja za oblastno premoč in obe ti miselni ravnini sta ustvarili zaledje za soočanje dveh antagonističnih življenjskih načel (demokratskega humanizma in totalitarne diktature), posebljenih v zdravniku Galenu in v maršalu — v duhu Čapkovega prepričanja, da je prav soočanje teh dveh načel najbolj dramatičen aspekt sodobnega svetovnega konflikta.

Podobno kot v prejšnjih utopičnih dramah tudi v »Materi« in v »Beli bolezni« oscilira pomensko razslojeni konflikt med utopijo in realnostjo ter med časovnim in nadčasovnim poslanstvom dela; ta pomenska in strukturna polarnost pa je skomplicirala od vsega začetka vsestransko razumevanje njegovega smisla. Ob njeni prvi uprizoritvi so »Belo bolezen« razumeli predvsem kot aktualno delo, ki je živo učinkovalo s svojimi pomeni pri takratnih gledalcih. Mnogopomenskost drame se je torej podredila samo eni od njenih sestavin in Čapkovo abstraktno pojmovanje nasprotje posameznika in množice »brez veličine in sočutja« (ki zakrivi smrt obeh predstavnikov nasprotnih si svetov v trenutku, ko je med njima prišlo do zblizanja stališč) je bilo razloženo zgodovinsko konkretno in realno.

Čapek se je dobro zavedal, da problem in konflikt v taki podobi, kot ga je prikazala drama, ni mogoče rešiti z moralnega stališča; da posameznik, naj so njegove možnosti še tako velike in zamisli še takó plemenite, mora nujno propasti v spopadu z vladajočo oblastjo in ne more spremeniti kolesa zgodovine: *»... končna rešitev pa je prepuščena politični in duhovni zgodovini, v kateri pa nismo angažirani samo kot gledalci, temveč kot sobojevniki, ki morajo vedeti, na kateri strani svetovnega dramskega konflikta ležijo vse pravice in življenje malega naroda.«*

Tudi v »Materi« se prepletajo časovne in nadčasovne sestavine dela, realnost z umetniško fikcijo, ki pa že nima več značilnosti utopije, ampak obstaja v tem, da so v dramski svet pritegnjeni tudi mrtvi, ki žive v materini zavesti kot trajno navzoč spomin. (Kot delujoče osebe je uvedel mrtve na prizorišče že v dvajsetih letih Jan Bartoš, in sicer v »Ljubljencih« in v »Uporu na prizorišču«). Motiv junaštva, njegove zahteve ali že kar nujno potrebo v sodobnem življenju naroda, ki ga je ogrožala sovražna agresija, povezuje »Mater« z novelo »Prva partija«, ki je bila tik pred njo.

Z vidika književne vrste pomeni ta zadnja drama odstop od forme z več slikami, ki je bila značilna za Čapkovo dramatiko od RUR pa vse do »Bele bolezni«, in poskus ustvariti skladnostno načelo treh klasičnih enotnosti; po tej strani gre za izjemno delo ne samo v Čapkovi dramski tvornosti, temveč v vsej dramski produkciji prve republike. Z alegoričnostjo dejanja in simboličnostjo oseb pa delo vztraja pri načelih Čapkove dramske poetike. Tudi v »Materi« gre za spopad dveh mogočnih sil, dveh različnih koncepcij in življenjskih načel, kot je šlo v sicer drugačni obliki v »Beli bolezni«: tu se srečujeta moški element z ženskim elementom, *»ena od mnogih večnih oblik iste človeške tragedije.«* Ta konflikt, ki ima naravo nadčasovne prisposodbe, kakor

tudi pereče življenjske resničnosti, (državljska vojna v Španiji), je konkretiziran v drami žene, ki polagoma izgublja svoje: moža in sinove, in kljub temu pošilja zadnjega v boj proti sovražniku, kateri meri tudi na otroke. Tako se torej na zaključku drame premaguje razpor obeh svetov in življenjskih načel, na kateri sloni dramsko delo »Mati«.

Kot dramatik se je Čapek vztrajno branil tega, da bi njegove igre ponujale rešitev. »Dramatikova rešitev ni v reševanju ali pa v naznačevanju poti,« je napisal na koncu svojega zadnjega dela. Tudi če vsebina »Matere«, enako kot »Bele bolezni«, ni istovetna z rešitvijo in poslanstvom, vendar vseeno omogoča rešitev in poslanstvo. Podobno kot pri Brechtu (Mati Pogum), je tudi v obeh zadnjih Čapkovih dramah pomaknjena klasična katarza z emocionalnega področja v bolj intelektualno sfero in dobiva naravo miselnega apela, pa naj bo v čisto nezastri podobi (materin zaključni klic sinu: »Pojdi tja!«) ali v obliki šokantnega »pesimističnega« finala, ki zaključuje dogodek s tragiko blodnega kroga (Galenova smrt na koncu »Bele bolezni«).

Obe drami iz Čapkovega zadnjega ustvarjalnega obdobja izpolnjujeta veliko bolj dosledno kot dramska dela iz dvajsetih let, avtorjevo dramsko koncepcijo glede na izbor snovi in tudi glede na družbeno poslanstvo, kakor jo je sam formuliral ob različnih prilikah: »Sodobni svet, tak kakršen je, je poln ne samo dramatičnega, ampak že kar tragičnega dogajanja, da si skoraj ne morem misliti, kako lahko hodijo dramatiki okrog njega in se ukvarjajo bolj z osebnimi problemi . . . Zame je gledališče določena tribuna, platforma, prižnica za tiste, ki imajo svetu in življenju kaj povedati. Zatorej je bilo skoraj vse, kar sem za gledališče napisal, nekakšna vrsta pridige.«

Podobno kot v utopičnih romanih je hotel Čapek tudi v svojem dramskem delu prikazati večstransko kritiko družbenih razmer, ki bi ne ostajala le v mejah domačega češkega okolja, marveč bi se lotevala splošnejših vprašanj moderne kapitalistične civilizacije. Družbeni kriticizem Čapkovih del pa so dolgo slabili idilizirajoči in harmonizirajoči zaključki, ki jih je sodobna kritika razumela kot nedomišljen in neorganski »skok čez propad«, »Bela bolezen« in »Mati« pa sta že brez te idejne iluzivnosti in vnašata v Čapkovo dramatiko kvalitativno nove poteze.

\* \* \*

Iz tradicij in impulzov, ki so bili tvorno soudeleženi pri oblikovanju osnovnih tipoloških struktur svetovne dramatike po prvi svetovni vojni, se je Čapek skoraj čisto izognil dediščini ibsenovske in čehovske drame. Pri oblikovanju družbeno pomembne teme ali problema ni bila pri Čapku določilna poteza dajati prednost dramskemu karakterju pred dramsko fabulo, ampak prej obratno. Če je bil v psihološki drami ibsenovskega in čehovskega tipa izreden poudarek na obširni, detajlno izdelani karakteristiki oseb, vključno njihove »predzgodovine«, so bile osebe Čapkovih dram nekako brez značajskotvorne pomembne preteklosti. V dramsko dogajanje so stopale le skopo orisane in šele med dejanjem je gledalec zvedel nekaj bistvenega o njih. Če so Ibsenovo dramo pojmovali in ponazarjali kot zadnje dejanje drame, katere prejšnji zapleti so se odigrali, še preden je padla zavesa, se Čapkova drama (z izjemo »Razbojnika« in nekako tudi »Matere«) začinja na odru nekako od samega začetka.

Čapek je takó razvil tip drame, katere nov razvojni člen je jedro Dürrenmattovega dramskega dela, in sicer ne glede na to, ali je Dürrenmatt na



Čapka navezal zavestno ali pa njegovih dram sploh ni upošteval. Tako kot pri Čapku, se tudi pri Dürrenmattu nikakor ni uveljavil dramski karakter ali dramska situacija, ampak dramski dogodek, fabula, pa naj je bila osnovana na epskem dogajanju (Novokrščenci) ali na zapletu (Fiziki) ali pa na rafiniranem variriranju osnovnega motiva (Meteor). Takó kot je Čehov (po stopinjah poznejšega Ibsena) pripeljal k dovršenosti umetnosti, s tem da je povzdignil odrsko realnost v simbol, naj je šlo za individualno psihološko vrednost (Galeb) ali pa za družbeno-zgodovinsko (Češnjev vrt), takó je Čapek in po njem Dürrenmatt zmožel povzdigniti v simbol *dejanje*, ki je v dramah obeh avtorjev pravi nosilec dramskih pomenov. Vendar tam prevladuje samo zunajsituacijska izpoved, s pomočjo katere prinaša na oder življenjsko realnost, pri Dürrenmattu pa smo priča *noetizacije fabule*, ki je — ne da bi izgubila privlačnost igranja in igre — skonstruirana tako, da bi ponazarjala sam spoznavni proces dela. To je seveda jasno višja stopnja v razvoju dramskega tipa, katerega stvorec je bil — poleg Shawa npr. — tudi Karel Čapek.

Prev. A. Lipovec

### Črnsko afriška literatura in njeno občinstvo

Roger  
Mercier

V *Eseju o nraveh* je Voltaire pritrnil domnevam, ki so dopuščale neenakost med človeškimi rasami, in pripisal beli rasi prednost pred drugimi. Zato ni nič čudnega, da je bil presenečen, ko je v zadnjih letih življenja zvedel, da nekdanja črna sužnja iz Amerike, Phillis Wheatley, sestavlja pesmi v angleščini in da so te pesmi leta 1773 v Londonu tudi izšle. V pismu prijatelju je ob novici zapisal tole pripombo: »Fontenelle se je motil, ko je govoril, da ne bo nikoli noben črnc pesnik: ravno zdaj neka črnka piše prav dobre angleške verze.« Na Voltairovem stališču je zelo dolgo vztrajalo francosko (oziroma evropsko) občinstvo, ko je prebiralo dela, ki so jih napisali črni avtorji. V prostodušnem samoljubju se je kar naprej čudilo, da lahko kak »divjak« tekmuje s francoskimi pisci na njihovem področju. Navzočnost in pomen afriških ljudstev v svetu sta prihajala v občo zavest skupaj z vrsto političnih dogodkov: svetovni vojni in bojevanje črnskih čet na strani zahodnjakov; zahteve Afričanov po tisti svobodi, ki so jo pomagali ubraniti in ohraniti drugim ljudstvom. Tako se je od leta 1920 naprej dramilo zanimanje, katerega razvojne stopnje, naraščanje in pojemanje bi lahko izrisali predvsem zgodovinarji. Razvojne stopnje v politiki: *Potovanje v Kongo* (1927) in *Vrnitev iz Čada* (1928) Andréja Gida, Kolonialna razstava leta 1931, referendum leta 1958 in neodvisnost novih afriških držav. Pa tudi stopnje v lepih slovstvih in upodablajoči umetnosti: nenadna privlačnost črnske umetnosti, ki sta jo še pred letom 1914 odkrila Picasso in Apollinaire, *Črnska antologija*, ki jo je leta 1921 natisnil Blaise Cendrars, Goncourtova nagrada, ki jo je istega leta za roman *Batouala* prejel René Maran, zmago slavje jazza in velikih ameriških črnskih glasbenikov, uspehi, ki so jih dosegali antilski in afriški poetje in romanopisci, in leta 1968 nagrada Théophraste Renaudot Ouologuemu Yambu za roman *Dolžnost biti divji*.

Zanimanje občinstva je bilo sicer iskreno in nesporno, a skoraj zmerom ga je že v njegovih začetkih popačil tisti etnocentrizem, s katerim so se