

GLEDALIŠČE

O SLOVENSKI DRAMI

(K uprizoritvi Janeza Žmavca »V pristanu so orehove lupine«.)

Da je drama šibka stran slovenskega pisanja, je mučno, toda zaenkrat nespremenljivo dejstvo, ki ga ob vsakem novem dramskem porodu skušamo obrazložiti in s tem tudi opravičiti s tako imenovano »lirsko teorijo«, da smo pač narod lirikov, da smo prav v liriki dosegli zavidljive uspehe in da se naša pretežno lirski nadarjenost kaže tudi pri našem dramskem klasiku Ivanu Cankarju. In če bi imeli že slovensko Poetiko, ki je vzlic svojemu več kot štiristoletnemu pisanju še nimamo, bi našli verjetno v njenem splošnem delu tudi poglavje o lirskem značaju naše drame.

In vendar se zdi, da je ta naša skoraj mitična predoločena, lahko bi rekli skoraj obsojenost za liriko, ki naj hkrati opraviči našo majhno nadarjenost za dramo, nekoliko trhla in nedokazana. Liričnost, epičnost, dramatičnost niso psihološke ali antropološke, marveč estetske kategorije, vseskoz odvisne od družbene vzročnosti. Francosko 16. stoletje je večidel lirsko, 17. stoletje dramsko, 18. stoletje filozofsko in kritično, kar ne kaže na neko karakterno predestiniranost Francozov za to ali ono pesniško obliko, marveč na spremembe v njihovi družbi, katerim je sledil interes za to ali ono literarno zvrst. Družba torej, njena nižja ali višja organizacijska oblika in v zvezi z njo njene take ali drugačne moralne potrebe in interesi, določa tudi prevladujočo obliko umetniškega izražanja in drama, ali bolje komedija, saj imajo dandanes tudi tragične drame podobo komedije, zahteva obstoj neke družbe, v kateri Heglov »objektivni duh« tako ali drugače odseva in se tolmači. Krčma, to do pred kratkim skoraj edino shajališče našega človeka, ni družba, marveč torišče bolj ali manj otožnih samogovorov ali splošno obrekljivih mnogogovorov, v obeh primerih spovednica osebnih križev in težav, ne pa prizorišče splošnih družbenih sil in interesov. To so objektivni pogoji zahtevnejše drame, ki z mistično predestinacijo za neko literarno zvrst nimajo mnogo opraviti.

Vrhu tega se v lirski teoriji o naši drami dela liriki očitna krivica. Liričnost tvori nepogrešljiv sestavni del sleherne dramatike in grška drama, izvor vse evropske, je porojena iz lirike. Pa tudi poznejši drami je lirika nujna sestavina kot izpovedni element in notranji svet, iz katerega izhaja sleherni dramski boj, tudi zunanji. Liriki se v tej teoriji podtika nekaj, kar je liričnosti sicer na oči podobno, kar pa ji je vsebinsko docela tuje in celo nasprotno, to je sentimentalnost. Sentimentalnost kot literarna oblika osebne rahločutnosti, pestovanega sočutja z lastno nebogljenostjo in solidarnega sočutja s sleherni nebogljenostjo v svetu, dviga čustveno slabost v neko višjo stopnjo človeške nravnosti. V svetovni literaturi se javlja sentimentalnost na razredni, malomeščanski osnovi v Angliji konec 18. stoletja, pri nas pa na podobni osnovi po izteku romantike v drugi polovici 19. stoletja. Ta socialna sentimentalnost, ki jo srečujemo v Cankarjevih epigonih, v povestih in dramih, opeva revščino, socialno nemoč ne toliko kot sredstvo razrednega boja in upora, kakor je to v tem času primer drugje, marveč kot nosilce neke

čistejše nrvnosti, nekega nrvno boljšega sveta, ki mora zmagati. Ta kriterij vodi v literaturi do čustvenega psihologiziranja, ki je najbolj usodno v dramatiki, tej po njenem značaju najbolj posvetni, družbenorealni literarni zvrsti. Naš »lirični« dramatik Cankar se je v svoji in slovenski najboljši drami »Kralj na Betajnovi« socialni sentimentalnosti izognil na način, ki je vseskoz dramatičen. Svojega breobzirnega, asocialnega junaka Kantorja je obremenil s socialno vestjo, ki mu sicer ne jemlje možatosti, ki pa s protislovjem nasilja in vesti dramtizira njegov značaj in ga dela psihološko zanimivega. Ob Kantorju je Maks komaj še junak, bolj deklamator nrvnih idej, kakršen naj bi svet bil, in potrebna žrtev, da se v Kantorju izvrši notranji prelom.

Vsi Cankarjevi epigoni v povesti in drami gledajo družbo ne kot ostvarjeno voljo do moči, marveč *zgolj* kot moralen problem, torej v bistvu čustveno, se pravi naivno. In naivnost v družbenih stvareh je druga senčna stran socialne sentimentalnosti že izza Richardsonove Pamelie in Clarisse.

Omenjene značilnosti Cankarjeve epigonske dramatike je mogoče ugotoviti tudi v Žmavčevi drami »V pristanu so orehove lupine.«* Po svoji ideji in kompoziciji spominja to delo na oni tip družbenokritične dramatike, ki se je razvila v devetdesetih letih iz Ibsenove meščansko idealistične drame in razrednobojnega socializma: Junak v boju z moralno bolno družbo, ki jo skuša ozdraviti ali — če vzamemo Heglovo formulacijo drame, ki temu tipu ustreza — junak kot tragični zastavonoša napredka.

Ta tragični zastavonoša napredka je v Žmavčevi drami junak Veljko, nezakonski sin služkinje in tovarniške delavke, ki se je pred drugo svetovno vojno poročila z bogatim podjetnikom. Posinovljeni nezakonski sin pa se v bogatem domu svojega očima, kjer preživlja svoja otroška leta, počuti že od vsega začetka tujca, bastarda in »s ponosom berača«, kakor bi dejal Ivan Cankar, sovraži očima, svojo polsestro Vando in njuno moralo denarja. Po končani vojni na skrivaj zapusti dom, se brez sredstev vpiše na beograjsko medicino, se preživlja s trdo tlako kot pometaç in natakar in vrača denarno podporo, ki mu jo mati pošilja. Tik pred zadnjimi izpiti se vrne domov, nekoliko iz domotožja, nekoliko po želji svoje mlade žene, ki je zanosila in si želi toplega gnezda.

Veljkova mati Ana, bivša služkinja in tovarniška delavka, svojega dvajset let starejšega moža ni vzela iz ljubezni, marveč iz razuma, da bi svojemu nezakonskemu otroku oskrbela brezskrbno mladost in sebi udobnejše življenje. Njeno upanje na življenjsko udobje se sicer ni popolnoma izpolnilo, mož Ali je namreč slab gospodar in že nekaj mesecev po poroki zaide veliko podjetje v konkurz, iz katerega reši Ana del moževega premoženja s tem, da da prepisati hiše na svoje ime in vzame vse zavoženo gospodarstvo v svoje roke. Nato pridejo leta nemške okupacije, zgodba se vrši v industrijskem kraju v Paški dolini, in spretna Ana zna v tem času očuvati glave in premoženje svoje družine in se tudi v povojnem času v novi socialistični družbi znajde bolje od svojega moža. Njena edina bolečina je njen trmoglav sin Veljko, ki je proti njeni volji zapustil dom, čeprav je ves njen življenjski trud in boj za obstanek veljal predvsem njemu, njenemu otroku ljubezni.

* Janez Žmavc, V pristanu so orehove lupine. Dramska epizoda v dveh delih. Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija: Slavko Jan, scena: Vladimir Rijavec.

Veljko pride domov prav v trenutku, ko so očim Ali, polsestra Vanda in njen mož Bojan, komercialni direktor nekega socialističnega podjetja, pregovorili njegovo mater, da proda eno izmed svojih hiš, s skupičkom katere naj bi si Vanda in njen mož kupila weekend hišico in tudi sicer posladila svoje pogoste izlete z državnim avtomobilom. Veljkov nenadni prihod jim zmede račune in zdaj niso več za takojšnjo prodajo hiše, ker bi morali skupeček deliti s tem »izgubljenim sinom«. Toda mati Ana, ki je že dobila naplačilo za hišo, vztraja pri tem, da se Veljku velikodušno pomaga iz stiske. Veljko pa ponujeni denar zavrača, češ da je to »njihov denar«, se pravi denar družbenih zajedalcev. Sporu z materjo sledi prepir med Veljkom in Vandinim možem Bojanom. Veljko mrzi v menagerju socialistične ekonomike meščanskega zajedalca, ki ne služi ljudstvu, marveč izrablja socializem za svoje osebno bogatenje. V prepiru pobije Veljko Bojana na tla, nakar nastane poplah med meščanskimi člani Alijevega doma. Zdaj celo Zorica, Veljkova žena, neče več ostati v tej hiši. Brez besed se sporazumeta in kakor tatova zbežita iz Alijevega doma, da bi si s poštenim delom zgradila skromnejši, toda srečnejši dom.

Veljka privedejo domov razni nagibi: domotožje, želja njegove mlade noseče žene po urejenem domu, in nazadnje nagib, ki je za razplet drame važen, upanje, da bo svojo mater, po rodu proletarko, rešil pred moralo denarja, s katero se je okužila v Alijevi hiši.

V začetku igre pravi Veljko svoji ženi: »Predolgo sem živel v tej hiši, da bi jo lahko za vedno zapustil kar tako brez slovesa. Vsi ti zidovi so ostali v meni, ta visoka vrata, ti ljudje, ki sem jih sovražil, ker nisem bil njihov in tudi nisem hotel biti njihov.«

Poleg tega izrazito sentimentalnega nagiba pa privede Veljka domov vsaj v podzavesti tudi neki konkretnejši smoter: sprava z materjo, kakor si jo zamišlja Veljko, da bi zapustila Alijev dom in šla z njim v novo, bolj pošteno življenje. Toda namesto, da bi ju srečanje po letih združilo, se v svojem prvem razgovoru vedno bolj oddaljujeta drug od drugega in nazadnje očita sin materi naravnost razredno izdajstvo.

Veljko: »Še vedno sem Alijev sin in ne vem za pravega očeta. Bastard sem, pol proletarca po tem, da si delala v fabriki, pol kapitalista, ker nosim Alijevo ime.« — »Izgubil sem (namreč v tej hiši med okupacijo — op. pisca) vero, vero v življenje in ljudi. Živela sva med ljudmi, ki so se za to vero borili. Vojna je bila vmes, to si pozabila. Tudi ti si nekoč drugače mislila. Mama, če bi bila ostala med njimi, ne bi zabredli v slepo ulico, imeli bi v kaj verovati.«

Ana: »Kaj? V pravičnejše razmere v svetu? V tem svetu si mora vsak sam pomagati.« ...

Veljko: »Moral sem proč. Pod to streho se je vse končalo, vse, kar je bilo poštenega in častivrednega.«

Ko hoče Veljko, da bi mati zapustila Alija, ki ga ni nikoli ljubila in ki jo je opeharil, mu odvrne Ana: »Nisem ga ljubila, praviš, opeharjena sem bila. In zakaj nisem ostala med njimi — lačna, raztrgana, ker nisem bila neumna. Vsi tisti tvoji so bili prav tako opeharjeni. Koliko pa jih je že zlezlo na zeleno vejo kakor tale Bojan? Vsak ne zna. Jaz nisem znala.«

Veljko: »Bolje bi bilo, da sem ostal mrtev nič, ko pa da sem zrasel v velik živ nič.«

Po tej schillerjevski repliki pa očita Veljko precej nedelikatno in v bistvu sebično materi njen zakon z Alijem in njuno ponašanje med okupacijo, ki mu zdaj greni eksistenco v novi socialistični družbi.

Veljko: »Pravice do svojega kruha mi nisi vzela, vzela pa si mi pravico do poštenega življenja. Zakaj nisem bil v partizanih, zakaj nisem dobil študentske, vse zato, ker sem sin bivšega kapitalista. Dolg, ki ga je napravil tvoj mož, plačujem zdaj jaz.«

Ta razgovor sina in matere o denarju in o ideologiji se konča z njenim razhodom.

Ana: »... Vzel boš denar — zakaj bežiš od mene?«

Veljko: »Rad te imam, vendar če bi sledil čemurkoli, kar ni v meni, te ne bi imel več rad.«

Ana: »... Če si izbral drugo pot, nisi več moj sin.«

Veljko je tako brezmadežen junak, da bi ga celo idealistični Aristotel ne mogel sprejeti v krog dramskih junakov. Njegova veličina je v trpni samopravičnosti, njegova dejavnost v umikanju. Ko ga slišimo z očitki obkladati mater zaradi njenega zadržanja med okupacijo, se nehote vprašamo, zakaj pa ni odšel v partizane, če je imel leta za to in celo nagnjenje, saj za vstop v ilegalo ni bilo treba privolitve staršev. In kako osebno zadoščenje bi imel Veljko, če bi se po vojni vrnil kot komisar ali heroj domov in bi poslal svojega neljubega očima za nekaj časa delat pokoro za vse tiste grdobje, ki mu jih je prizadel kot bastardu. Toda Veljko se raje izogiba dejavnosti, umika pred zlom, ko pa bi se spopadel z njim, in raje trmasto uživa v svojem trpljenju. Po tej strani ima nekaj svetniško mučeniškega na sebi in kakor vsi mučeniki na odru že izza Corneillovega Polyeucta ima tudi smisel za moralne demonstracije. Njegov prvi in drugi odhod od doma nista razrešila niti njegovega osebnega niti splošno družbenega problema, to je ozdravitve moralnega zla, ki vlada v Alijevem domu, marveč sta izrazito moralni demonstraciji. Ta tenkovestni junak pa je vrhu tega tudi politično naiven.

Veljkovo razočaranje nad ostvarjenim socializmom je upodobljeno predvsem v njegovem nazorskem sovraštvu do Bojana. Ta figura menagerja socialistične ekonomike nam je znana že iz Borovih Koles teme, dasi je pri blažjem avtorju nekoliko blažje čudi: je okrogel, skoraj dobrodušen hedonik, ki pojmuje socializem zelo realistično, pridobitno in nima pri tem niti najmanjših ideoloških predsodkov. Vsaka porevolucijska drama z ideološko razočaranim junakom meri bolj ali manj na tragiko ostvarjene revolucije. Bojani, se pravi ekonomski menagerji, gotovo niso v okras socialističnega reda, toda ali je mogoče pohujšljiv pojav, ki se ga da z državno uredbo odstraniti, jemati tragično? Tragični dogodki v dramih so dogodki, ki jih v svoji najboljši veri povzroči junak sam ali ki jih je junak vsaj sokriv in ki so v bistvu neodvrtljivi.

Veljko je kot človek vseskoz simpatičen, skrupulozno pošten, skrupulozno dosleden, marljiv in vztrajen pri delu, zanesljiv in skromen v svojih zahtevah, bolj nadarjen za odrekanje kot za uživanje, ki ga moralno vznemirja. skratka, je idealen državljan, toda dramski junak? Svojega občutljivega, zamerljivega in za čustvovanje zelo nadarjenega junaka in njegovo prav tako občutljivo družico Zorico karakterizira avtor sam v začetku takole:

»Veljko je 27-letnik. Visok, temnolas, nežnih, malce bolnotrpnih(!) potez, ki jim daje neka trmasta odločnost privlačno mladeniško podobo tudi v situacijah, ki jih obvlada njegova moškost. Na videz ostane ravnodušen, priseben, ko da bi se trudil, da ne bi zasledili v njem čustva domotožja. Nemiren je, napet, dostopen za pretirano čustveno doživljanje pod težo neke moralne stiske.«

O Zorici: »Črnołaska — pred leti ji je umrla ljubljena mati, to jo je napravilo občutljivo, v določenih (!) situacijah pa tudi bolj samostojno, odločno.«

Avtorjeva karakteristika obeh junakov se žal le preveč zvesto ujema z neoklenjenim besedilom, ki ga oba junaka govorita.

Ta dramaturška analiza naj simpatičnemu avtorju ne zagreni nadaljnega ubadanja z dramatiko, marveč mu samo odpre oči za glavne čeri, ob katerih s tako usodno vztrajnostjo havarirajo slovenski dramski poskusi: sentimentalnost junakov in naivnost njihovih pogledov na družbo in svet. Dejali smo simpatičnemu avtorju, lahko bi tudi rekli odkritosrčnemu, osebno izpovednemu avtorju, kajti Zmavc v svojih dramskih delih čustveno ne slepari. Za njimi je povsod kak oseben doživljaj, ki ga je pretresel in ki mu ni dal miru, preden ga ni spravil v dialog. Toda dramatika je zelo objektiviran način pripovedovanja zgodb in avtorjevi osebni doživljaji morajo v njej dobiti splošnoveljavno podobo, splošno zakonitost ali tipičnost ljudi in dogodkov nekega časa in kraja.

Zmavčeve dramske epizode se je lotila režija Slavka Jana naravnost z očetovsko skrbnostjo. Tam, kjer je avtorju zmanjkalo dramskega diha, je vskočila režija z glasbenimi vložki, ki so spravili gledalce v tisto razpoloženje, ki ga je zahtevala logika dramskega poteka. In pa inscenacija Vladimira Rijavca, ki je pričarala patricijsko razkošno okolje, ki se v besedilu sicer omenja, ki ga pa v drami sami, v dialogu oseb ni zaznati.

Enako prizadevni so bili tudi igralci: Vida Juvanova (mati), Duša Počkajeva (Vanda), Elvira Kraljeva (Matilda), Majda Potokarjeva (Zorica), Lojze Potokar (Ali), Boris Kralj (Veljko), Pavle Kovič (Bojan) in Rudi Kosmač (raznašalec).

Vladimir Kralj

BERTOLT BRECHT, ŠVEJK V DRUGI SVETOVNI VOJNI

Tudi Brechtov »Švejk v drugi svetovni vojni«* je kot marsikatero Brechtovo odrsko delo zgrajen po oblikovnem načelu kabareta, ki je bil Brechtu tolikanj pri srcu, saj je ta ohlapna odrska oblika najbolj godila njegovemu epskemu gledališču in njegovemu načelu potujitve.

Vendar je v primeri z Brechtovim velikim, tragičnim kabaretom, kakršen je njegov »Kavkaški krog s kredoc«, »Švejk« zgoľ zabavno političen kabaret, tako imenovana mala gledališka umetnost terre à terre. Pa tudi v tej skromni in manj zahtevni odrski zvrsti se ne glasi več stari Brecht, ljudski sejmarski pevec, ki je s svojim bavarsko robotim humorjem znal še iz tako eklektične snovi ali motiva ostvariti izviren pesniški mit. Tokrat si namreč Brecht ni

* Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija Franceta Jamnika, scena ing. arch. Nika Matula.