

seбно prizadetim *Vladimirom Ruždjakom*) so bili natančni in predani kot vedno, čeprav jim je škodoval odločno preobsežen spored. *Plantamurina Skupina petih stoletij* je bila vokalno in ansambelsko zavidljivo uigrana, muzikalno pristna celo v »tuji« dvorani in pred občinstvom, ki je bolj opazovalo kot sodelovalo, se bolj čudilo kot sprejemalo. *Božo Rogelja* je z lahkoto izbrancev potrdil svoj mladi sloves novega pomembnega poustvarjalca: igral je z zrelo slogovno razgledanostjo in zamahom jasnega oblikovalca — pa tudi z enakovrednim umetnikom pri klavirju, zakaj *Ací Bertonecelj* je bil spet

naš prvi komorni muzik mladega rodu, prodoren, sleherni trenutek nad svojo nalogo in ves sredi nje, intuitivno močan in vendar primerno v »ozadju«. Tako kot z *Rogeljo* se je izkazal tudi na recitalu *Heinricha Schiffa*. Izjemni dunajski čelist je pred našim občinstvom že mojstril Koncert *Lutoslawskega*: mlada, toda nadpovprečno dognana, nadpovprečno izrazita osebnost s samosvojo notranjo močjo, nenačetim zanosom, silovito doživljajsko napestostjo ter občutljivim glasbenim intelektom. Vsekakor umetnik, ki ga je vredno poznati.

Borut Loparnik

PREGLED SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE: IVAN MRAK: RAZSULO RIMLJANOVINE

Književnost

Zadnji del trilogije o Rimljanovih, o družini lastnikov gostilne Pri starem Rimljanu, je *Mrak* napisal takoj po vojni, v letih 1945-46. Drama govori prav o tem času in se navezuje na leta naše NOB. Ob tako aktualni problematiki so glede na večino našega začetnega povojnega dramskega ustvarjanja zanimive nekatere posebnosti, da ne rečemo novosti v *Mrakovem* tekstu, ki pa so, vsaj nekatere, za njegovo pisanje tudi sicer na sploh značilne. Predvsem pri njem ne zasledimo v tistem času prevladujoče črno-bele strukture iger, v katerih zmaguje aktivni, narodno-politično zavedni, ideološko pravosmerni junak, ki se zanima in deluje predvsem za splošno družbeno problematiko in splošne, višje cilje, veliko manj pa za osebne, intimne probleme, ki jih podreja prvim. Podobno kot v dveh dramah — *Rdeča maša*, *Gorje zmagovalcev* — o katerih smo na tem mestu že govorili, tudi tokrat osrednja figura ne sodi v to shemo, pač pa bi do neke meje lahko tja prišteli njenega antagonista — gre za *Ferdija* in *Štefančiča*.

* *Ivan Mrak, Rzsulo Rimljanovine, Založba Obzorja Maribor, 1974.*

Kljub vednosti o *Kermaunerjevem* pisanju, ki spremlja vse tri omenjene *Mrakove* drame, in se ravna predvsem ali celo izključno po kriteriju novosti v sklopu razvoja slovenske dramatike, ki jih vključuje v sistem svojih struktur, pa je o *Mraku* gotovo še vedno mogoče pisati tudi z dramaturškega stališča in z upoštevanjem kar največ materiala, kakršnega najdemo v samem tekstu.

Mrakova tragedija ima šest stopnjevanj (kar je njegova stalna terminologija, ki jo je mogoče prevesti s splošnejšim — drama v šestih dejanjih; k temu se še povrnemo) in so locirana na hišo z gostilno ter si sledijo v skoraj strnjenem časovnem zaporedju in katerih nosilci so predvsem štiri glavne osebe ter številne druge, ki so bolj ali manj individualizirane, nekatere med njimi so pravzaprav odveč, a jih pač razumemo z vidika dramaturgije realistične dramatike, uporabljene za širšo ilustracijo dogajanja. O tem, da namreč gre za izrazito tako dramo, ne more biti dvoma. V prej navedenih dveh dramah, napisanih med vojno, je bil ta realizem prekrit s shemo in teznostjo, ki je v nekaj manjši meri opazna tudi tokrat. Čeprav je glavna figura »tragičnega« človeka, tokrat sicer brez vseosmišljajoče transcendence, nosilec avtorjevega nazora o nedejavnosti in tudi dramske

teze, pa je ta igra precej bolj zasidrana v realnosti, tostranskosti, tako zelo, da se javljajo v njej celo naturalistične sile neke družinske usodne dednosti oziroma posebne zakonitosti, ki jo lahko ustavi le sam trpni junak. V tem kontekstu pa se v realistično-naturalistični stil igre vključuje tudi jezik, ki ima z žargonskimi vulgarizmi, s skrajno banalnostjo, funkcijo karakteriziranja določenih oseb, medtem ko je njegova druga plat, pri Mraku že znana in uporabljana, prav tako živa in prevladujoča v govoru drugih oseb.

Potek drame temelji na sintetično-analitični tehniki ibsenovske dramaturgije: Ferdi, sin nekdanjega lastnika gostilne (čigar smrti in še smrti njegovega drugega sina je kriv novi gospodar Bešnar), se ob koncu vojne vrne iz koncentracijskega taborišča (da je prišel tja, sta spet kriva Bešnar in njegova žena Rozi) ter hoče natanko izvedeti vse o preteklosti. Brez lastne volje pa se znajde v precepu, saj v novi družbeni situaciji obe strani pričakujeta in zahtevata od njega, da se jasno opredeli. Tega noče storiti, čeprav se mu Bešnar v svoji brezkrupulozni samozavesti izpove in bi se zdaj lahko nad njim maščeval, poleg tega pa seveda pripomogel k pravični kazni, ki bi ga doletela kot okupatorjevega ovaduha in vojnega dobičkarja. Ker torej sam ne reagira, si pravica — ljudski aktivist in Ferdijev prijatelj — pomaga z njegovim dnevnikom, do katerega je prišel še v taborišču, kjer se je znašel tudi on in v katerem so popisana mnoga obtežilna dejstva zoper Bešnarja. Razkritje povzroči pri Bešnarju kap, smrt, občutek krivde pa požene v samomor tudi Ferdija. Na skupno življenje računata zdaj vdova Rozi in njen ljubimec dr. Zorut, s katerim je noseča, vendar tudi njo aretirajo ter se drama konča z vero v ljudsko oblast in v boljše, vrednejše življenje.

Prvo stopnjevanje je ekspozicija igre, ki uvede vse pomembne osebe, že na-

kazuje, kaj se je dogajalo pri tej hiši med okupacijo in postavlja prvi konflikt — med Rozi in nekaterimi uslužbenci, ki so politično sicer neosveščeni, a se obrnejo proti gospodarjem zaradi lastnih koristi v novi družbi, medtem ko so po moralnih karakteristikah z njimi precej enaki. Polarizacija na moralno 'pokvarjene' in na moralno 'čiste' je pravzaprav sploh osnovni tloris te igre: k prvim sodijo Bešnar, Rozi, dr. Zorut, k drugim pa Ferdi in Štefančič z drugimi aktivisti. Tu je zanimivo, da so neprimerno natančneje označene osebe prve skupine, zlasti tudi stranske. Druge skoraj nimajo preteklosti, za nekatere zvmemo, da so bile v internaciji (partizan je le eden), značilno zanje pa je, da so vseskozi zveste svojim etičnim principom in svetovnemu nazoru, pa naj že temelji na pasivnosti ali aktivizmu. Znotraj vsake skupine je zato možno sporazumevanje, ne pa med njima. Menim, da je prav tolerantnost Štefančiča do Ferdijevega individualizma, egocentričnosti in nedejavnosti med neobičajnimi potezami dramatike tistega časa.

V drugem stopnjevanju tako pravzaprav ne gre za konflikt, temveč za soočanje dveh nasprotnih si nazorov v zvezi s človekovim odnosom do sveta in udeležbe v njem, ki pa očitno oba lahko eksistirata istočasno: Ferdijevega, ki sveta noče 'preurediti s krvolitjem', in Štefančičevega, ki je prepričan, da je treba »svet krivice in nasilja do temeljev razrušiti« (str. 29). Ferdi je (bil) umetnik, violinist, in je po edini akciji, ki je bil kdaj zmožen, pa še ta je bila zgolj čustven izbruh, popolnoma neadekvaten v stvarni situaciji — pobesnel je nad Nemci, ki so se zabavali v gostilni, ko jih je nenadoma zagledal kot krvnike, pri tem so mu razbili inštrument — in po prestani internaciji pristal v položaju, ki ga označuje takole: »Ne milih niti strastnih, bodisi ljubečih bodisi maščevalnih, nikakršnih glasov nisem več sposoben... Preveč

sem izmučen in zbit. Mimo miru, zastrtih oken, brezzvočja si želim le še grob.« (Str. 30). V tem smislu je njegova nadaljnja pot povsem logična: ker je pač že samo s svojim obstajanjem vključen v svet, ki se dogaja mimo njega, a obenem vendar posega vanj, pa naj to hoče ali ne, lahko najde popoln mir res samo še v smrti. V samomor gre verjetno tudi s spoznanjem, da njegov nazor o popolnem mirovanju pravzaprav nič ne velja, zanj sicer je, zunaj njega pa nima nobenega učinka, razen morda zaviralnega. Tragedija bi tako lahko bila le v tem spoznanju, smrti mu svet oziroma družba ne vsili in je ne zahteva in ne izvrši, je le njegov osebni problem, gledan skozi prizmo individualne logike in etike: »Ob razbitinah svojih gosli sem se zavedel. Nimam pravice preurejati. Kakor hitro bi bil vmes posegel, bi se bil svojemu namenu odtujil, odtegnil. Zato sem kaznovan.« (Str. 43).

Tretje stopnjevanje sooča Ferdija in Bešnarja, dva povsem privatna interesa, ki pa se bistveno razlikujeta: pasivna 'žrtev', preokupirana z vestjo, ki išče krivčevo priznanje, in krivec, popolnoma brezvestni in amoralni 'kralj na Betajnovi', ki mu seveda vse prizna. Bešnarja namreč ne vznemirjata niti vest niti morala — ve na primer celo za ženine odnose z Italijani — časti edinole moč denarja in je kajpak povsem neinteligentno samozavesten prav do konca. Prav taka je Rozi. Ferdi po razvlečenem govorjenju o preteklosti tu že napoveduje dve smrti. V četrtem stopnjevanju se na množičnem sestanku drama povzpne do vrha; obtožbe množice, predvsem pa Štefančičev adut — Ferdijev dnevnik — povzročijo Bešnarjevo in posredno tudi Ferdijevo smrt. S tem se razreši širši konflikt igre med prejšnjimi gospodarji kapitalisti in novo ljudsko oblastjo, med amoralno in moralno; vzroki za ravsulo Rimljanovine se zdijo očitni — družbenopolitični in v tesni zvezi s tem moralni.

Komaj opazno je ob tem Ferdijevo pričanje, namreč njegov dvom v novo moralno pravičnost v zvezi z njegovim poštenim očetom kot pravim nasprotjem Bešnarja, ki ga izraža s stavkom, da bi bil tudi on »vsekakor dandanašnji za vojnega dobičkarja ožigosan« (str. 29). Peto stopnjevanje kaže še neuspel poskus dr. Zoruta, da bi se zbližal s Ferdijem na osnovi misli, da se morajo združiti inteligenti proti množici, drhali, šesto pa je predvsem epilog, v katerem se celo dr. Zorut zgrozi nad Rozino amoralno; sledi njena aretacija, mila obsodba Ferdijevega ravnanja, ki se je končalo s samomorom, ki da ne more biti vzor, ter (Štefančičeva) vzpostavitev ljudske oblasti. Njegove misli se izmenjujejo z molitvijo hišne v strahu pred komunisti tako, da je možen sklep, da ženska moli ob Ferdijevi »žrtvi«. Slihi pa se tudi mogočna pesem svobode.

Stopnjevanja v šestih delih, ki so tematsko večinoma zaključena in tvorijo skoraj povsem simetrično kompozicijo, je torej mogoče razumeti oziroma uporabiti ta termin, če gre v Mrakovem tekstu za prikaz politične in moralne zmage revolucije, medtem ko se Ferdijeve pot konča že po četrtem delu, ali če gre na sploh za zmago moralnosti v smislu omenjene polarizacije, ne glede na ideološko opredelitev oseb, temveč glede na njihovo premočrtnost v zvestobi svojemu verovanju (Štefančič, Ferdi, tudi hišna). V tem pa je drugačnost Mrakove drame v primerjavi z večino tekstov, nastalih v prvih povojnih letih.

Dramski dialogi so slabo govorljivi, kar nikakor ni posebnost samo te drame, in sicer zaradi avtorjeve izrazite sintaktične samovolje, ki včasih preprosto že kar zbuja dvom v znanje slovenščine in včasih celo onemogoča razumevanje. Pogosto naletimo na stavke in replike, največkrat vprašalne, ki si strnjeno slede brez odgovorov in tako obvisе v zraku. Precej stavkov bi

tudi lahko črtali, saj ne posegajo v osnovni dialog, ampak jih izgovarjajo osebe (pa tudi te so odveč), da pač ne stoje kar nemo ob pogovoru glavnih dveh — izrazit primer je drugo stopnjevanje. Glavna značilnost Mrakovega besednega reda je stava povedka na konec stavka, kar lahko učinkuje arhaično, izumetničeno ali tudi vzvišeno — odvisno od konteksta. Tako stavčno strukturo uporabljajo tu vse osebe, pač pa se razlikujejo po tem, ali govore — bolj ali manj — v normi knjižnega jezika ali pogovornega (najdemo pa tudi mešanico obojega v istem stavku), ki pa ima več plasti, namreč glede na socialni, intelektualni in celo moralni nivo oseb. Tiste, ki smo jih uvrstili v prvo skupino — razen dr. Zoruta — govore v prav lumpenproletarskem žargonu, skorajno vulgarnem, kakršnega v slovenski dramatiki bržkone ne bi našli (jezik sodobnih mladih slovenskih dramatikov je spet nekaj drugega, predvsem pa nima te socialno moralne funkcije). Dr. Zorut presega druge po svoji izobrazbi, poleg tega je karakterno izredno zakrita, oprezna figura, ki skrbi za svojo primerno javno podobo, na tihem pa čaka ugodnega trenutka zase; njegov jezik je močno skonstruiran v sintaksi in v izbiri besed, govori največ v pogojnikih in nedoločnikih in daje tako vtis ‚gosposkega‘, ‚finega‘ človeka. Predvsem Štefančič in Ferdi, pa tudi drugi iz te skupine, nihajo med knjižnim in pogovornim jezikom, dovolj kultiviranim, vendar vedno v posebni, tipično Mrakovi redakciji z novimi konstrukcijami in novimi besedami.

Jezik drame je popolna stilna mešanica avtorjevih že dobro znanih klišejev in tokrat v našem poznavanju Mraka prvič uvedenih žargonskih elementov v funkciji karakteriziranja oseb.

Mrakovo Razsulo Rimljanovine je lahko zanimivo le za literarnega zgodovinarja in teoretika.

Malina Schmidt

VITOMIL ZUPAN, KLEMENT

Pred nedavnim objavljeni Zupanov roman* temelji na uporabi pripovedne tehnike, ki je precej pogosta; gre namreč za uokvirjeno pripoved. V okvirnem delu se seznanimo s Klementom, ki je glavna upovedena oseba. To je ostarel »bukvar«, lastnik antikvariata, ki ga zunanji svet sploh več ne zanima, kaj šele da bi spoštoval njegova določila in njegove predpise. Ko prebere »rokopis grofa Vincenta« do konca, se grof pojavi pred njim. Tako se začneta rušiti realne razsežnosti prostora in časa. Meje med realnostjo in fantazijo so zbrisane; Klement ima halucinacije, na kar nas opozarja tudi stavek: »Spet ga je prevaralo telo (. . .) To pot se ni prav nič zavedel, da je Vincent podoba, kakor je nekje v ozadju zavesti to vedno čutil, kadar so prišle more, sence in strahovi.« (s. 267) Klement je torej oseba s pogostim halucinatornim doživljanjem, katerega del je tudi grof Vincent, in pripoved nas s tem seznanja.

V uokvirjeno pripoved sta postavljeni še dve sestavini; prva je grofov rokopis, ki ga prebira Klement, in spominska retrospektiva, ki se odvija v Klementovi zavesti. S pomočjo teh dveh sestavin je pojasnjena njegova življenjska pot. Grofov rokopis je pravzaprav aforistično zasnovana filozofska refleksija o človekovem bivanju. V njej je človek pojmovan kot minljivo bitje, ki ne zavzema v svetu nikakršne vrhovne pozicije (»ničevost in neznatnost našega bitja v primeri z vsem« — s. 6). Zaradi negotove vloge preveva človeka strah pred bivanjem. Zgodovina ne vodi k popolnosti, vse je naključje v vesolju, ki ga človek zaradi omejenosti svojega spoznavanja ne more doumeti. Antropocentrični nazor je zanikan, zraven pa še teocentričen. Zaradi tega je Klement delal stvari, ki jih sicer ne bi bil, ko

* Vitomil Zupan, Klement. Opremil Cveto Jeraša. Cankarjeva založba, Ljubljana 1974.