

Bratko Kreft

TRADICIJA IN AVANTGARDA

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

»Avantgardist je nasprotnik vladajočega sistema. Kritičnik je tega, kar je... Resnična umetnost, ki se ji pravi avantgardistična ali revolucionarna, je tista, ki se drzno postavi po robu svojemu času...« Tako trdi med drugim eden izmed najizzivalnejših zahodnih avantgardistov na področju dramatike naše dobe Eugen Ionesco,¹ poleg Becketa glavni zastopnik gledališča absurda v Franciji in tako imenovanega antiteatra. Ruski futurist Vladimir Majakovski je l. 1912 skupaj z Davidom Burljukom objavil manifest »Klofuta javnemu okusu«, v katerem je med drugim terjal, da je treba zavreči vse klasike (Puškina, Dostojevskega, Tolstoja, Turgenjeva itd.), ki jih je štela oficialna kritika za glavni vzor in hkrati dotedanji višek ruske književnosti.² V manifestu italijanskih futuristov, ki ga je v glavnem sestavil Filippo Tomaso Marinetti in objavil l. 1909, piše med drugim: »Hočemo porušiti muzeje, knjižnice in akademije vseh vrst in se boriti zoper moralizem, feminizem in zoper slednjo strahopetnost, ki izhaja iz koristnosti in

¹ Geneviève Serreau: Histoire du »nouveau théâtre«, Gallimard 1966, str. 9; Eugene Ionesco: Notes et contre-notes, Gallimard 1962; Antonin Artaud: Le théâtre et son double, Gallimard 1964; Jean Vilar: De la tradition théâtrale, Gallimard 1955; Erich Franzen: Formen des modernen Dramas, C. H. Beck München 1961; Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp Verlag 1959.

² V manifestu sta pozivala, da je treba »vreči Puškina, Dostojevskega, Tolstoja... s Parnika sodobnosti«. Cit. po A. Surkov: »Čitaja Majakovskega«, V. V. Majakovskij Soč. Tom 1, Izd. »Hudož. literatura« Moskva 1965, str. 7. Prim. še Karel Teige: V. Majakovskij (K historiji ruskeho futurizmu), Knjihovna Leve fronty, Praha, 1956; Nana Bogdanović: Futurizam Marinettija i Majakovskog, Prosveta Beograd 1965.

sebičnosti.«³ Za futurista Marinettija muzeji niso drugega kakor pokopališča.⁴

Vsi trije (Marinetti, Majakovski, Ionesco) so nastopili zoper v svojem času vladajočo tradicijo. Ionescova definicija avantgardizma je le ponovitev tega, kar so rekli futuristi, čeprav se je Ionesco izrazil prizanesljiveje, bolj oprezno in tudi bolj »salonsko« kakor Marinetti in Majakovski. V svojih gledaliških igrah pa vendar rad skoči čez plotove oficialne estetike, zlasti v prvih, zato mu vulgarizmi v jeziku tudi niso tuji, čeprav jih ne uporablja v tolikšni meri kakor npr. Marinetti in Majakovski. Ionescova definicija avantgardizma izpoveduje prav tako boj zoper tradicionalizem kakor vse druge. Že po teh treh navedkih je videti, kakor da tradicionalna umetnost in avantgardizem drug drugega popolnoma izključujeta, na drugi strani pa je Ionescova definicija avantgardizma manj konkretna kakor npr. definicija futurizma. Po Ionescu je vsaka umetniška struja, ki nastopa zoper tradicionalno, v svojem času utrjeno in ustaljeno umetnost in ki išče hkrati novih poti ter jih uveljavlja, avantgardistična. Tako so po njej bili v svojem času avantgardisti tudi npr. zastopniki nemškega »Sturm und Dranga« in prvi romantiki, ki so se uprli klasicizmu, zlasti pa psevdoklasicizmu, ko so se zavzemali za svobodnejše pojmovano književnost, zlasti za dramatiko, ki bi bila rešena Prokrustove postelje klasicističnih treh enotnosti kraja, časa in dejanja ter patosa francoskega klasicizma z nje-

³ Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, rde München 1966, str. 26 (cit. iz 10. odstavka Manifesta, ki ima enajst, s številkami zaznamovanih odstavkov).

⁴ *Ibid.* str. 27: »Muzeji: pokopališča... Zares istovetni z grozljivim brložjem številnih teles, ki se med seboj ne poznajo. Muzeji: javne spalnice, v katerih se spi za zmeraj poleg osovraženih ali neznanih bitij! Muzeji: absurdne klavnice slikarjev in kiparjev, ki se divje koljejo med seboj z barvami in linijami vzdolž izložbenih sten, za katere se ruvajo. Enkrat na leto lahko romate tja, kakor se gre na vseh vernih duš dan na pokopališče... to vam dovolim. Enkrat na leto lahko položite šopek rož pred Mono Lizo... to vam dovolim... Toda ne dovolim, da se vodijo dan na dan na sprehod po muzejih naše bedno bivanje, naš lomljiv pogum in naš bolehní nemir. Zakaj se hočete zastrupiti? Zakaj hočete zginiti?... Občudovati staro sliko, se pravi stresati našo senzibilnost v žaro, namesto da bi jo dali izžarevati široko in močno v ustvarjanje in dejanje. Ali hočete svoje najboljše moči iztrositi v tem večnem in nepotrebem občudovanju preteklosti, iz katere se končno vračate izčrpani, ubožnejši in potrti?« itd.

govim aleksandrincem. Nasprotniki klasicizma in njegove okostenele teorije so si vzeli v dramatiki za vzgled Shakespeara, kar jim pa ni pomenilo, da morajo iti v dramatiki in gledališču nazaj v elizabetinsko dobo, marveč da je treba družbo in svet svojega časa prikazovati v dramatiki tako, kakor je za svoj čas to storil W. Shakespeare. Kljub vsemu temu pa je bilo to hkrati obujanje dramaturgije in dramatike iz Shakespeareovih časov, obujanje takratne tradicije zoper konvencionalno tradicijo klasicizma, ki se je izživel. To vračanje k shakespearovskim načelom pa je bilo prerodno in preustvarjalno. Čeprav so nekateri pojmovali ta preobrat tudi mehanistično, velja boj prvih romantikov za eno izmed največjih avantgardističnih gibanj v zgodovini dramatike, saj so res razbili klasicistični kalup in odprli dramatiki in gledališču nova pota. Te nove poti pa so vendarle bile relativno in ne absolutno nove, ker brez oživljene in hkrati prerrojene tradicije elizabetinske dramatike in gledališča bi romantika ne ustvarila tistega novega, kar je. To pomeni: eno tradicijo (klasicizem), ki je vladala precej časa in prešla v tiranijo, so pregnali, kakor so nekoč pregnali klasicisti Shakespeara, kateremu je že za njegovega življenja nasprotoval sam njegov prijatelj Ben Jonson, goreč zagovornik klasicistične dramaturgije, dramatike in Aristotela.

Vsaka smer, ki je sprva avantgardistična, kakor je bila npr. romantika ali katerakoli druga smer (klasicizem, realizem, naturalizem, simbolizem, ekspresionizem itd.), se sčasoma umiri, kakor pravijo, pravilneje: postane prevladujoča, če je v njej dovolj stvariteljskih sil in osebnosti, ter se rada konča v akademizmu ali celo okorelem tradicionalizmu, kateremu se postavi po robu novo avantgardistično gibanje. Drugače rečeno: ko postane nekdanje avantgardistično gibanje v družbi in njeni književnosti »tradicionalno«, ker je pognalo korenine in stoji na trdnih tleh, in konvencionalno, izzove zoper sebe nove sile, ki jo kmalu zamenjajo. Razvoj umetnosti je gibanje v antitezah, v začaranem spiralnem previjanju in prerivanju tradicije in avantgardizma in spet tradicije — brez konca. O takšnem razvoju zgovorno priča vsa svetovna literarna zgodovina, zlasti od klasicizma dalje: klasicizem zamenja romantika, romantiko realizem, realizem naturalizem, tega zamenjata dekadenca in simbolizem, za njima pa sledi kar množica izmov (ekspresionizem, futurizem, konstruktivizem itd.). Nekateri avantgardizmi, ki se naposled uveljavijo zaradi ustvarjalne sile svojih predstavnikov, si poiščejo vendarle tudi neke stike in vzore v kakšni starejši

»tradiciji«, nikakor pa ne v tisti, ki prevladuje v njihovem času, saj se zoper njo bijejo z večjo ali manjšo silo. Le tako se morejo znebiti njene vpliva in pritiska, če hočejo svobodno ustvarjati po svoje in uveljaviti tisto, kar je njihovo osrednje prizadevanje in smoter. Puškin se je boril zoper okoreli, akademski klasicizem in njegov salonski, dvorni jezik in vzvišeni stil ter v nasprotju z njim iskal preprostost in pristnost pesniškega izražanja. Zato je tudi v nasprotju z »dvornim«, »literarnim« jezikom in stilom klasicistov prisluhnil ljudskemu govoru in jeziku ter ga uvažal v svojem delu na grozo vseh dvornih klasicistov v rusko književnost. Iz njegovega avantgardističnega boja zoper klasicizem, ki se je izčrpal in preživel, se je skozi kratko prehodno dobo romantike rodil njegov realizem. Vsekakor je Puškin eden največjih »avantgardistov« v ruski književnosti, čeprav tega izraza še niso poznali ne takrat ne v njemu bližnji prihodnosti, ker se je uveljavil šele v začetku našega stoletja.

Avantgardističen je bil tudi boj romantikov za pravice blankverza v dramatik, katerega uporaba je bila npr. v Rusiji za časa diktature klasicizma celo prepovedana s posebno odredbo.⁵ Klasicisti so se borili zoper blankverz, ker so videli v njem nekaj vulgarnega, čeprav si je ustvaril v elizabetinski dramatik že svojo mogočno tradicijo. Boj za blankverz proti aleksandrincu je podoben boju novejših avantgardizmov za svobodni, popolnoma sproščeni stih, za katerega so se najglasneje in med prvimi zavzeli že futuristi, čeprav se je boj zanj začel najprej v Franciji, kjer so z njim skušali tudi simbolisti strmoglaviti nadvlado aleksandrinca, ki se je trdovratno držal svoje oblasti že od klasicizma sem. Zato je bilo treba premagati njegovo samopašno tradicijo in poetiko, ki si brez njega poezije sploh ni mogla predstavljati. Kljub temu boju pa aleksandrincec v francoski književnosti ni zamrl, ker je pač trdno in nedeljivo povezan s svojo veliko tradicijo.

Med najboljše razlage svobodnega stiha sodi vsekakor tisto, kar je napisal o njem flamsko-francoski pesnik simbolist Emil Verhaeren:

»Ritem je gibanje misli. Pesniku se vsaka misel, vsaka — najbolj abstraktna ideja razodene v obliki podobe. Ritem torej ni nič drugega kakor gib, hod ali potek te podobe. Besede prenašajo njeno barvo, njen vonj in njeno polnozvočje, ritem njeno dinamiko ali statiko. Stara pravila, ki so upoštevala le zlogomerje, so prisilila pesnika, da je vsak

⁵ Prim. B. Kreft: Puškin in Shakespeare, DZS Ljubljana 1952, str. 49—50.

gib in vsako vedenje svoje misli vklenil v nespremenljivo obliko. Stara pravila se nikoli niso brigala za samostojno življenje vsake podobe. V srečnem primeru so se mu prilagodile, kakor se prilagodi rokavica roki. V večini primerov pa je bila prilagodljivost nemogoča. To je bilo nato tako, kakor če bi hoteli prisiliti v rokavico glavo ali celo roko. Nova poetika razveljavlja stalne oblike in daje podobi-ideji pravico, da si pri nastajanju ustvari svojo obliko, kakor si ustvari reka svojo strujo. Vendar ne daje ta svoboda ne fantaziji ne samovolji kakšnih pravic. Nova pesniška oblika, ki je vezana na podobo-idejo, s katero tvori enotno telo, se podreja strogim pravilom. Preneha biti forma in postane kaos, če ne določi vestno giba, hoda ali vedenja porojene ideje.«

Tako je odgovoril simbolist Verhaeren na anketo futuristov o svobodnem stihu, ki ga je tudi sam rad uporabljal.⁶ Po teh načelih ga je uporabljal in uveljavljal tudi Oton Župančič, predvsem v pesmi »V vlaku« in »Dumi«. Razne avantgardistične struje sedanosti pa razširjajo in uveljavljajo območje svobodnega stiha v tako širokem smislu in po načelih, ki jih je v tisti anketi oznanjal in utemeljeval iz razmer in spoznanj časa italijanski pesnik Federico De Maria (Sicilijan):

»Moderni duh je v bistvu analitičen; naravoslovje dela poskus za poskusom. Vsa naša vednost je osnovana na poskusih in med nami ni nikogar, ki se ne bi stalno preiskoval in vivisiciral... Na osnovi naše analitske bitnosti in eksperimentalnega značaja, ki obvlada vsa izražanja modernega življenja, bo tudi pesništvo, ki je npravna in duhovna zgodovina posameznika, eksperimentalno in stih analitičen. Dajmo z ustreznim stihom čustva njegov naravni ritem! Naj se v naši pesnitvi stih mešajo svobodno — pet, sedem, devet in deset zložni in heksameter — naj najdejo vsi različni takti in celo proza in aritmični stih za drugovrstne in brezbarvne izraze pot v pesnitev. Vsak verz mora biti za-

⁶ V oktobrski številki revije »Poesia« l. 1905 je Marinetti pozval razne teoretike in pesnike, naj mu odgovorijo na dve vprašanji: 1. Kaj mislite o naj-novejših ritmičnih in metričnih reformah, ki so se pojavile v naši pesniški književnosti. 2. Kaj je mogoče reči za in kaj proti tako imenovanemu »svobodnemu stihu« (verso libero) v Italiji, ki navezuje na »vers libre«, ki ga je uvedel v Franciji Gustave Kahn? Odgovore so pozneje zbrali v posebno knjigo »Enquête internationale sur le Vers libre«, Milan 1909. Citat je iz Verhaeronovega odgovora, ki je tudi izšel v tej knjigi. Prim. Ch. Baumgart: *Gesch. d. Futurismus*, str. 18.

ključen organizem, naslanjati se mora na druge, da vsi tvorijo eno telo, da sledijo višinam in nižinam, gibanju valov čustva in ga do dna izražajo s svojimi glasovnimi vrstami. Vsak verz bo imel svojo glasbo, glasbo, ki je lastna mikročustvu, ki mu daje izraz. Občutje, ki ga pesem izraža, bo tako rekoč prikazano tudi grafično. Razburjenje, naj bo veliko ali majhno, ki je prevzelo pesnika, bo našlo popolno ustreznost v metrični obliki. Skakajoče, sunkovito, tudi disonantno menjavanje naglasov bo izražalo boljše, bolj dramatično in vidneje skrb, osupljenost, obup ali neizmerno veselje. Celó lažje bo razločevati ritme bolečin in veselja. In prav tako se bo takoj spoznalo mirno čustvo, če bo stih enakomeren in melodičen. Zadnje bo sicer redkokdaj. Mislim, da duševni mir in hladnokrvnost nista več mogoča v naši dobi, polni muhavosti in živčnosti. Zato bo melodija zatrta. Noben vase zaprt in določen zvok se ne bo dobrikal ušesom, marveč bo nastala polifonija, iz sto melodij združena melodija.⁷

Ta polifoničnost stiha, v katerega je vpletena tudi proza, je še posebej važna za dramatiko. Nedvomno je v razmerju do tradicionalne poetike povedanega tu marsikaj novega, avantgardističnega, toda brez vsake vezi s tradicijo vendarle ni, kajti tudi tradicionalna poetika je že po svoje poudarjala muzikalnost stiha, le da ga je gradila izključno na blagoglasju (evfoniji), medtem ko je v avantgardistični poeziji (tudi v glasbi slaboglasje (kakofonija) ne le možno, marveč celo iskano. Lahko bi rekli o tem, da je tradicionalno načelo postavljeno na glavo, v svoje nasprotje. Znano Verlainovo načelo o glasbi stiha je spremenil avantgardist novejšje smeri iz evfonije v kakofonijo. Tako sta v tem primeru tradicionalizem in avantgardizem vendarle v neki zvezi med seboj, kajti tudi novo načelo terja glasbo, čeprav drugačno, in to celo s prav tako močnim poudarkom, kakor jo je po svoje terjal Verlaine, ko je zapisal v svoji pesmi o poetiki: »De la musique avant tout chose«. Federico de Maria se zavzema v poeziji za ista načela, ki jih je sočasno uveljavljala novejšja glasba (npr. dvanajstttonska tehnika avstrijskega komponista Arnolda Schönberga, ali avantgardistična prizadevanja Čeha Habe, pri nas pa M. Kogoja in S. Osterca). Nekoč je bila to

⁷ Ibid. 19. Prim. Federico De Maria: *La mia estetica* (objavljeno v pesniški zbirki »La legenda della vita«, Milano, Edizioni di Poesia 1908. Cit. po Ch. Baumgarten: *Gesch. d. Futurismus*, str. 18—19.

avantgarda,⁸ danes je že pri mnogih novejših komponistih — tradicija, čeprav je čutiti spet iskanje evfonije skupaj s kakofonijo tako, kakor je kakšen nekdanji goreči avantgardist in bojevnik svobodnega stiha ustvaril pozneje pesem v sklenjeni, iz nekdanje tradicije prevzeti obliki. Forma se mora roditi v ustvarjalcu prav tako prvobitno in spontano kakor vsebina in ideja. V tem je tudi skrivnost umetniškega ustvarjanja, naj bo tradicionalno ali avantgardistično: prvobitnost in pristnost. Brez teh ne velja nič ne v tradiciji ne v avantgardizmu. Zato so pesmi Puškina, Goetheja, Prešerna, Villona in številnih drugih iz tradicionalne poezije v tradicionalnih oblikah in stilih žive še danes in živé kot mogočna in neumrljiva tradicija ob še tako močnem in včasih preglasnem avantgardističnem pesništvu zadnjih šestdesetih let.

Novo vprašanje med tradicijo in avantgardizmom sta komunikativnost in hermetizem. Ali je vsa avantgardistična poezija hermetična, da ne išče komunikacije z bralcem? Seveda ni, čeprav je naš čas v različnih nacionalnih književnostih, še posebej na zahodu, poln abstraktne, hermetične in nekomunikativne »poezije«. Gre za osnovno vprašanje: kakšen je smisel pesniškega (pisateljskega) ustvarjanja? V tradicionalnem

⁸ Ne da se tajiti, da so futuristi povzročili precejšnjo anarhijo na vseh področjih umetnosti, kar je čutiti danes znova. Prav tako pa ni mogoče mimo dejstva, da so se pojavili vsaj posamezniki, ki so sočasno nastopili zoper anarhičnost ter poudarjali svoje vezi s tradicijo. V glasbi je takšen primer komponist Igor Stravinski, ki je v svoji »Poetiki« odklonil takšne skrajnosti. »Beseda (atonalnost) je danes moda. S tem še ni rečeno, da je jasna. Rad bi vedel, kaj mislijo z njo tisti, ki jo uporabljajo.« Stravinskega upravičeno imenujejo nekateri neoklasicista, ker kljub svojim modernizmom brani pravila in smiselno zgradbo, česar ne občuti kot neko tiranijo nad ustvarjalcem. Pri zagovoru svojih nazorov se sklicuje tudi na Ch. Baudelaira, ki je zapisal: »Jasno je, da nista retorika in prozodija nikakšni samovoljni tiraniji, marveč zbirka pravil, ki jih zakonitost duhovnega bitja sama zahteva. Nikoli nista prozodija in retorika ovirali izvirnosti, da bi se ne mogla svobodno razvijati. Ravno nasprotno je daleč pravilneje: prispevali sta k razvoju izvirnosti.« Sklicuje se celo na Leonarda da Vincija, ki trdi: »Sila nastane iz siljenja in umre s svobodo.« Preprosto povedano: Stravinski ne zanika tradicije, a je tudi ne sprejema shematično, tudi ne v celoti. »Nisem nič bolj akademski kakor moderen, nič bolj moderen kot konservativen.« In vendar je postal pravi avantgardist ravno Stravinski zaradi svojega neoklasicizma. Prim. Igor Stravinsky: *Musikalische Poetik*. Insel-Verlag 1960, str. 28, 45, 51, 57 itd. Prim. še Domenico de Paoli: *Igor Stravinsky*, G. B. Paravia & C. Torino-Milano 1954.

pesništvu je stvar popolnoma jasna: med smotre tradicionalnega pesniškega (umetniškega) ustvarjanja sodi tudi komunikativnost, ki pa jo je treba strogo ločiti od navadne, ponajvečkrat bulvarske in primitivne komunikativnosti, ki streže povprečnemu javnemu okusu in ki jo je pri nas označil Cankar s »Krpanovo kobilco«. Proti tradicionalni, klasični komunikativnosti umetnosti na vseh področjih so nastopili in še nastopajo različni zastopniki različnih avantgardističnih smeri od futurizma, dadaizma do današnjih hermetistov, saj se skrbno zapirajo v stolp hermetizma, abstraktizma in skrajnega individualizma, ki skuša pretrgati vse intimnejše stike z bralcem in s svetom, ker hoče biti le svet zase in za sebe — zapet in zaprt v začarani krog svojega edinstvenega jaza. Edina zveza s svetom, ki pa ga kot svojega sodnika takšen pesnik sploh ne priznava, je, da kljub vsemu objavlja svoja dela. Pri tem ni (brez ironije) jasno, komu so namenjena, če so že vnaprej hermetična. Tako je nastala cela vrsta del in delcev (zlasti v liriki), s katerimi ne ve niti najumnejši bralec ne kod ne kam. Razum je izločen, morda celo pri obeh, saj gre za protitradicionalnost. Početniki takšne literature so bili tudi že futuristi, ki so vlogo in poslanstvo jezika in besed, slovnice in jezikovnih pravil začeli drzno razveljavljati: na eni strani atomizirati, na drugi strani pa iskati novih sintez, novih zvez med besedami in pojmi brez vseh tradicionalnih pravil slovnice, pravopisja in oficialne poetike.

Precej drastično in nedvoumno je takšno prizadevanje označil že F. T. Marinetti l. 1911, v »Tehničnem manifestu futuristične literature«:

»Sedel sem v letalu na bencinskem tanku in si grel svoj trebuh ob letalčevi glavi. Tedaj sem začutil smešno praznoto stare, od Homerja podedovane sintakse. Občutil sem viharno potrebo besede osvoboditi, potegniti jih iz ječe latinskega stavka. Ta ima seveda kakor vsi topoglavci predse gledajočo glavo, trebuh, dva kraka in dve ploščnati stopali, nikoli pa ne bo imel dveh kril. Vse to zadošča le za hojo, za kakšen hip teka, da bi se kmalu sopihajoče ustavil.

To mi je dejal brneči vijak, ko sem letel v višini dvesto metrov nad mogočnimi dimniki Milana. In je dodal:

1. SINTAKSO JE TREBA RAZBITI S TEM, DA UREJAŠ SAMOSTALNIKE POLJUBNO, KAKOR NASTAJA JO.

2. GLAGOL MORAŠ UPORABLJATI V NEDOLOČNIKU, da se gibčno prilaga samostalniku in da ni podrejen pisateljevemu jazu, ki

opazuje ali 'iznajduje'. Samo glagol v nedoločniku more posredovati trajanje življenja in prožnost navdiha, ki jo zaznava.

5. PRIDEVNIK JE TREBA ODPRAVITI, da obdrži goli samostalnik bistveno barvo. Ker pridevnik po svojem bistvu označuje nadrobnotost ('niansira'), je nezdružljiv z našo dinamično vizijo, saj predpostavlja neko mirno stanje, neko premišljanje.

4. TREBA JE ODPRAVITI PRISLOV, to staro kljuko, ki veže besedo na besedo. Prislov daje stavku zoprno, enoten zvok.

5. VSAK SAMOSTALNIK MORA IMETI SVOJEGA DVOJNIKA, to se pravi: vsakemu samostalniku mora slediti brez veznika samostalnik, ki je po analogiji z njim povezan. Primer: mož-torpedni čoln, ženamorski zaliv, množica-zagon valov, trg-lijak, vrata-vodna pipa...

6. TUDI NAMEŠČANJE ZNAMENJ SE MORA ODPRAVITI. Če so bili odstranjeni pridevniki, prislovi in vezniki, je odpravljeno tudi nameščanje znamenj v menjajočem se trajanju *živoga*, iz samega sebe ustvarjenega stila brez absurdnega prekinjanja z vejicami in pikami. Da bi določena gibanja povzdignili in jim določali njihove smeri, bomo uporabljali matematična in glasbena znamenja...⁹

In tako dalje. Že ti fragmentarni navedki iz l. 1912 pričajo dovolj, da je napovedal futurizem vojno tudi tradicionalnemu knjižnemu jeziku, pisavi in stilu, kar je pri nekaterih danes spet v modi, ni pa v resnici več novo. Čeprav je hotel futurizem ustvariti nekaj absolutno novega, pa se je vendarle npr. ujel pri matematičnih in glasbenih znamenjih, ki mu naj vsaj v neki meri nadomeščajo stara, tradicionalna pravopisna znamenja. Spregledal je pri tem, da so matematična in glasbena znamenja prav tako tradicionalna, stara. Tako je nekaj starega, (pravopisna znamenja) zamenjal s starim (z matematičnimi znamenji),

⁹ Ch. Baumgart: *Gesch. d. Futurismus*, str. 166. Marinetti govori v istem manifestu tudi o »orkestralnem stilu, ki je hkrati polihromski, polifonski in polimorfen«. (Str. 167.) Italijanski futurizem je utemeljitelj večine avantgardističnih teorij in prizadevanj. Tudi zametki absurdizma so že v njem, prav tako pa je oče hermetizma. Druge avantgardistične struje (dadaizem, konstruktivizem, imaginizem itd.) so posamezna prizadevanja le bolj in po svoje teoretično razvijale, praktično pa je veliko sorodnosti med različnimi avantgardizmi v zadnjih šestdesetih letih. Razločujejo se le po večjem ali manjšem odporu zoper tradicionalizem ali tudi pasatizem, kakor so vse tradicionalno imenovali italijanski futuristi. Tudi atomizacija in absurdizem se začneta že s futurizmom.

kakor ni mogel izhajati brez tradicionalnih samostalnikov, le da jim je dal v svojem stilu večjo funkcijo, saj morajo poleg svoje prevzeti še funkcijo pridevnika in prislova. Novejše avantgardistične struje niso iznašle pravzaprav nič novega, marveč slede tem, danes že okrog šestdeset let starim zahtevam futurističnih avantgardistov, svojih predhodnikov in utemeljiteljev. Pot, ki jo nakazuje italijanski futurist Marinetti v svojem »Tehniškem manifestu futuristične književnosti« iz l. 1912, vodi nujno v svojih končnih nasledkih v hermetizem, ki mu je deveta skrb, ali bralec, kaj šele bralci razumejo njegovo »poezijo«, ki so jo futuristi osvobodili glavnih tradicionalnih slovničnih pravil in s tem sredstev, ki posredujejo komunikacijo, ali preprosteje povedano — dostopnost in razumevanje bralcev. V takšnem egocentrizmu je še precejšen kos nesocialnosti do občestva bralcev, ki bi jih mogli imenovati tudi vernike umetnosti. Vprašanje je zdaj le eno: ali s tolikšnim (lahko bi rekli totalnim) likvidiranjem tradicionalnosti ne likvidira avantgardizem tudi samega sebe, če tira vse v neko nerazumljivo iracionalnost in ad nihilum?

Eugen Ionesco, ideolog antiteatra in antidrame, hkrati pa nasprotnik vsakršne ideje v literarnem delu, je v polemiki, ki je nastala v zvezi z uprizoritvijo njegove igre »Stoli« v Londonu, med drugim izjavil naslednje:

»Nobena družba ni mogla odpraviti človekove žalosti, noben politični sistem nas ne more osvoboditi trpljenja bivanja, strahu pred smrtjo, naše želje po absolutnem. Človekova bit določa bit družbe ne pa narobe.« Po tej dosledno idealistični definiciji pride do sklepa, da je treba jezik družbe razbiti, ker »ga tvorijo le absurdi, prazna pravila in iztočnice«. Zato je treba tudi znova in trajno preizkušati ideologije in »njihov zmrznjeni jezik... neusmiljeno razcepiti, da spet najdemo v njem življenjski sok«. ¹⁰ Za Ionesca, ki so ga nekateri kritiki obdolžili golega formalizma, ni zgodovina umetnosti in književnosti v osnovi nič drugega kakor zgodovina izraznih oblik. »Če naredimo študij izraznih sredstev za izhodišče raziskave problema, ... raziskujemo s tem hkrati osnove, bistvo književnosti... Prenoviti jezik se pravi: prenoviti predstavo o svetu, podobo sveta. Revolucija pomeni: oblike človekovega mišljenja spremeniti... Ne verjamem, da bi bilo nasprotje med ustvar-

¹⁰ Martin Esslin: Das Theater des Absurden, rowohlts deutsche enzyklopedie 1965, str. 98.

jalnim in kognitivnim mišljenjem; struktura duha zrcali verjetno strukturo veselja... Poskusil sem npr. strah svojih oseb konkretizirati v rečeh, rekvizite spraviti do besede, scensko dogajanje narediti vidno, ustvariti otipljive podobe groze, bolesti, kesa, odtujitve, igrati se z besedami... Poskusil sem torej razširiti jezik drame...¹¹ Občutiti absurdnost, neverjetnost vsakdanjosti in jezika, se že pravi premagati jih. Da pa jih premagaš, se moraš najprej potopiti vanje. Komično je nenavadno v svoji čisti obliki; nič se mi ne zdi presenetljivejše kakor balno; surrealno zgrabi z rokami, tu je — v vsakdanjem čvekanju.¹²

Ionesco hoče razširiti tudi tvarna sredstva odrskega izražanja:

»Hočem prikazati na odru želvo, jo spremeniti v dirkalnega konja, tega v klobuk, v pesem, v kirasirja, v vidni vreclec. Na odru lahko vse tvegaš, in vendar je to kraj, kjer se najmanj tvega.

Nobenih drugih meja ne priznam kakor tehniške omejitve gledališkega stroja. Očitali mi bojo, da delam iz gledališča music-hall ali cirkus. Tem bolje: postavimo cirkus na oder!... Sklenil sem, da ne priznam nobenih drugih zakonov kakor zakone svoje domišljije; in da ima domišljija zakone, je nov dokaz za to, da konec koncev ni samovoljna.¹³

Čeprav gornje ni vse, kar je napisal Ionesco zoper tradicijo v gledališču, kakršna živi v bistvu pravzaprav že iz časov grške dramatike in gledališča dalje (kljub različnim dopolnitvam in manjšim spremembam), nam zadošča, da si predočimo, kakšno je njegovo razmerje do tradicije in kako išče nove poti.

»Avantgardist nasprotuje obstoječemu sistemu... Sicer pa je ustvarjalni umotvor napadalen zaradi svoje novosti, zaradi spontane agresivnosti; postavlja se po robu občinstvu, vzbuja ogorčenje...¹⁴

Vprašanje, ki se vsiljuje tako ob Ionescovih definicijah avantgardizma in boja zoper tradicijo kakor tudi ob drugih izmih (dadaizem, surrealizem itd.) je: ali se marsikdaj v iskanju po novem zaradi novega marsikaj ne sprevrže predvsem v iskanje senzacionalnosti in škandala, v čemer so bili pravi mojstri nekateri futuristi in dadaisti? Vzbujati

¹¹ Eugene Ionesco: Notes et contre-notes, Gallimard 1962, str. 84. 85.

¹² E. Ionesco: Le Point du départ v Cahiers de Quatre Saisons, Paris šte. 1. Prim. M. Esslin: Das Theater des Absurden, str. 110.

¹³ E. Ionesco ouvre le feu v »World Theatre« VIII/3, 1959, str. 188 Cit. po M. Esslinu, str. 131.

¹⁴ Ibid. (M. Esslin), str. 131.

pozornost tudi z raznimi zunanji, protitradicionalnimi senzacijami v nošnji ali z izzivanji na cesti, v družbi itd. kjerkoli, sodi prav tako v kodeks nekaterih avantgardizmov. Mladi futurist Majakovski je nekaj časa nosil svileno žensko bluzo z veliko pentljo ter v njej recitiral svoje prve verze ne le v zaprtih prostorih kavarne ali literarnih avantgardističnih salonov, marveč tudi na ulici. Ionesco spet je imel ali pa še ima drugačno »tehniko« protestiranja zoper tradicijo in konvencionalnost v družbi. Sovrašstvo do malomeščana in samozadovoljnega buržuja je doma pri vseh avantgardistih. Priljubljena tarča so jim zlasti razni primahuni ali parveniji. Vse to pa ni nič tako novega, da še nikoli ne bi bilo. Spomnimo se samo na Villona, »pesnika, tatu in razbojnika«, ali pa nekaterih zastopnikov nemškega »Sturm und Dranga«, ki so jih imenovali »Original-Genies«, na naturaliste, dekadente itd.

Avantgardizem skuša danes bolj kakor kdajkoli prej uveljaviti svoja načela na vseh področjih književnosti, celo v romanu in noveli, kar se mu pred šestdesetimi leti še ni posrečilo, čeprav je bilo zlasti po prvi svetovni vojni nekaj poskusov, ki so jih krstili za romane, dasi so obsegali komaj kakšnih petnajst do dvajset strani.¹⁵ Predvsem se javljajo različni avantgardistični poskusi v liriki, ki je najbolj osebna izpoved pesnikovega jaza, skoraj nič manjši razmah pa ne zavzemajo različna avantgardistična prizadevanja na gledališkem in dramatskem področju. Značilno zanje pa je, da se tokrat javljajo v veliko večji meri na zahodu, medtem ko so po prvi svetovni vojni pa tudi že pred njenim koncem najbolj viharila v Rusiji, zlasti po februarški in oktobrski revoluciji, ko so tam kar mrgolele razne avantgardistične struje, ki so se med seboj bojevale za ključne pozicije v umetnosti in družbi. Rusija je bila že pred prvo svetovno vojno močno žarišče poznejšega evropskega, zlasti francoskega avantgardizma, saj je npr. začel svojo pot

¹⁵ Prim. Melchior Vischer: Sekunde durch Hirn. Ein unheimlich rotierender Roman (49 strani) ali Klabund: Marietta, ein Liebesroman aus Schwabing (komaj 12 strani dolg »roman«). Oboje izšlo pri Paul Steegemann Verlag Hannover 1920. Oba »romana« sta izšla v takrat znani zbirki nemškega avantgardizma »Die Silbergäule« (Srebrni konji). V njej so izhajala dela ekspresionistov in dadaistov. V isti zbirki je izšla igra »Vesoljna sodba« — »tragedija praglasov A E I O U«, ki jo je napisal Jan van Mehan (1921). Prvo dejanje, ki nosi naslov »Slavnost«, se začne v poltemi. Črni zastori. Pred njimi nekaj stopnic. V sredini bel oltar. Ljudska množica pridrvi z divjo zmešnjavo vseh samoglasnikov in dvoglasnikov — dvoglasniki kratki in široki, samoglasniki vreščavi itd.

oče slikarskega abstraktizma in rušilec starih oblik V. Kandinski v Rusiji prav tako kakor npr. arhitekt Tatlin ali slikar K. Malevič, kipar A. Arhipenko ali Mark Šagal, ki je bil nekaj časa po oktobrski revoluciji celo komisar za likovno umetnost v Vitebsku.¹⁶ Svet nima še prave podobe o nekdanjem sovjetsko-ruskem avantgardizmu različnih smeri, ker so ga doslej ocenjevali tako na zahodu kakor doma preveč pristransko — nekateri na zahodu ga tendenčno povzdigujejo, saj se za njih tendenčnostjo skriva pogosto političnost, te pa ni nič manj pri njegovih nasprotnikih doma, ko so v dobi stalinizma in ždanovščine mnogi zagovorniki vistosmerjenega socrealizma vse drugo ožigosali kot formalizem in kar je bilo še huje: kot socializmu in revoluciji nasprotno, dekadenco, formalistično in tujo umetnost.¹⁷

Danes ni več mogoče spregledovati pozitivnih vplivov in dela ruskega futurizma v razvoju novejši ruske književnosti, čeprav ni bila to edina smer, ki je pomagala prevetriti konformistično in konvencionalno ozračje, ki je zajemalo rusko književnost po pomembni dobi ruskega simbolizma in socialno borbene realistične književnosti, kateri je stal na čelu Maksim Gorki, kakor je bil najvidnejša osebnost v avantgardi Vladimir Majakovski. V njegovem delu se močno zrcali razmerje in boj med tradicionalizmom in avantgardizmom, čeprav je na začetku svoje, futuristično bojevitosti vsaj teoretično zanikal vsakršno tradicijo. Bil je prepričan, kakor večina avantgardistov, kjerkoli so se pojavili v svetovni književnosti, da morajo vse tradicionalno porušiti ali vsaj zanikati, če hočejo ustvariti svoje novo.

Ker ni mogoče v tem razmišljanju o problemih avantgardističnih prizadevanj in njih razmerju do tradicije zajeti vseh smeri in vsega gradiva, ki ga je čez mero na voljo, sem se odločil, da raziščem vprašanje razmerja med enim in drugim najprej pri Vladimirju Majakov-

¹⁶ Prim. Fritz Karpfen: *Gegenwartskunst (Russland)*, Verlag Literaria Wien 1921. Delež ruskega avantgardizma je na vseh področjih izredno velik tudi po kvalitetni strani. Zato je tem težje razumeti, da še zmeraj ni dobil tistega priznanja, ki mu objektivno gre.

¹⁷ Prim. Victor Erlich: *Il formalismo russo (Dall' Opojaz e dal Circolo Linguistico di Mosca al Circolo di Praga le fonti dirette e indirette della critica strutturalistica d'oggi v zbirki »idee nuove« V. Bompiani, Milano 1966.* (Izvirnik v angleščini je izšel l. 1964 pri Mouton & Co.) Med znamenite zastopnike ruskega formalizma sodi tudi svetovno znani slavist R. Jakobson, ki je bil tesno povezan z V. Majakovskim. Danes dela v ZDA.

skem, vzporedno primerjalno pa še pri Bertu Brechtu in Vitezslavu Nezvalu. Toda še tu je bila potrebna omejitev na dramatiko in na eno izmed njihovih značilnih del.

Ker se mi zdi, da se razmerje med tradicijo in avantgardo najbolj izpričuje v revolucijski igri »Misterij Buffo« V. Majakovskega, sem se pri njem omejil nanjo. K temu me je navedlo tudi dejstvo, da je »Misterij Buffo« prva sovjetsko-ruska igra, ki jo je izzvala oktobrška revolucija in h katere idejnosti in poletu ter končnemu smotru je bila tudi posvečena.

I

Prva zamisel za igro »Misterij-Buffo« sega v avgust 1917. Že dotlej je bilo pesniško prizadevanje futurista Majakovskega protitradicionalno. Na dramatskem področju ga je prvič uveljavil v tragediji »Vladimir Majakovski« l. 1915. Saj so si futuristi zelo prizadevali, da bi se s svojimi novimi prijemi uveljavili tudi v dramatiki in gledališču (Marinetti itd.), vendar moramo danes, ko presojamo njihova prizadevanja trezno in tehtno iz daljave, priznati, da je tragedija »Vladimir Majakovski« umetniško najpomembnejše dramsko delo mednarodnega futurizma z novostmi, ki presenečajo zlasti danes, ko živimo v času številnih avantgardističnih prizadevanj, ki so v modi predvsem v zahodni dramatiki in gledališču. To so struje, ki zajemajo vse od nihilizma in absurdizma tja do gledališča okrutnosti.¹⁸ Ni pa nezanimivo ugotoviti, da najdemo marsikaj tega, s čimer se npr. bahajo Ionesco in

¹⁸ Marinetti je izdal poseben manifest tudi o futurističnem gledališču »Il teatro futurista a sorpresa«. Tako z njim kakor s svojimi igrami je v marsičem predhodnik Ionescove groteskne dramatike. Bolj kakor v liriki se izražajo Marinettijeve futuristične ideje v igri »Roi Bombance« (»Kralj Požrešnik«). Pri pisanju se je zgledoval po znani igri »Ubu Roi« Alferda Jerryja, enega izmed znanih francoskih avantgardistov. Dejanje Marinettijeve v francoščini pisane igre se dogaja v kraljestvu bedakov, ki mu vlada kralj Požrešnik. Trem kuharčkom (Syphin, Tourt, Bechamel) se posreči, da kralja vržejo s pomočjo lačnega ljudstva in se polastijo oblasti, takoj nato pa pozabijo na ljudstvo ter stopijo na stran sitih, ljudstvo pa ostane pod vodstvom Lačnika (Estomaccreux) pred vrati. V deželi, kjer misli (po Marinettiju) vsak le na svoj želodec, je pesnik idiot, ker živi le za svoje ideale in išče svobodo. Marinetti je napisal svojo gastronomično satiro in grotesko zoper prizadevanja socializma in njegove ideje. Zastopnike socializma imenuje ironično »kuharje svetovne blaženosti«. »Misterij Buffo« V. Majakovskega je antipod Marinettijeve igre. Prim. Chr. Baumgart: Geschichte des Futurismus, rde 248/249 1966, str. 13; Silvio D'Amico: Storia del teatro dra-

njegovi pristaši kot z novostjo v dramatiki in gledališču, tudi že pri Majakovskem, zlasti v njegovem prvem dramskem delu tragediji »Vladimir Majakovski«. Vendar z velikim razločkom: iz njegove avantgardistične in protitradicionalne tragedije veje silna človeška in pesniška prizadetost, ki ji je dal Majakovski enakovredno, čeprav za tiste čase nenavadno umetniško obliko. Pri tem pod besedo »oblika« ne razumem zgolj nekaj vnanjega, marveč vso strukturo igre z vsemi novostmi, ki so bile za takratno oficialno dramatiko naturalizma, simbolizma in prvih početkov ekspresionizma nenavadne in nove. Te se odražajo že v seznamu nastopajočih oseb samih.

Tu je predvsem glavna oseba tragedije — Vladimir Majakovski, to se pravi pisec sam. Ko se je delo pojavilo v javnosti, je že zaradi tega moralo vzbuditi pozornost, godrnjanje in posmeh, saj so mogli mnogi videti v tem nekaj izzivalno egocentričnega in narcisoidnega, zlasti tisti, ki so se ustavili ob vnanjih novotarijah in posebnostih, namesto da bi se poglobili v jedro in vsebino dela. Osupnili ali zgrozili so se tradicionalisti že pred njegovo nenavadno obliko, ki se je med drugim odražala tudi v seznamu nastopajočih oseb. Poleg Vladimirja Majakovskega nastopajo v njej še osebe kakor Človek brez ušesa, Človek brez glave, Človek brez oči in nog, Človek z raztegnjenim obrazom, Človek z dvema poljuboma, Ženska s solzico, Ženska s solzo, Ženska s solzičko in Starec s črnimi, suhimi mačkami, ves »ena sama velika brada«, ker je star nekoliko tisoč let. Nastopa tudi pesnikova znanka, o kateri pa pravi, da so v njej združene dve do tri znanke. Pripominja pa, da ne govori. Poleg teh oseb nastopajo še časnikarjii, dečki, deklice, Starček z oskubljeno mačko in Navaden mlad človek. Vsekakor precejšnja kopica nenavadnih oseb za dramo, ki je bila napisana poleti 1913. Da ni šlo avtorju zgolj za neko »knjižno dramo«, ki ima le obliko dialoga, marveč za gledališko delo, ki mora biti uprizorjeno, priča

matico, Rizzoli e C. Milano 1940, knjiga IV, str. 501—502. Marinettijeva igra je izšla po Baumgartenovi l. 1905, po D'Amicu pa 1906, vsekakor pa pred glavnimi futurističnimi manifesti. Dadaisti so bili nasprotniki futuristov in tudi bolj skrajni, politično pa so se nekateri, zlasti nemški približevali ali celo priključili komunizmu, vsaj za nekaj časa (Grosz, Heartfield, Piscator, W. Herzfelde). Tudi francozirani Tristan Tzara, s katerim sem se l. 1958 pogovarjal o problemih revolucionarne avantgarde v Pragi, je bil levičar, čeprav bližji anarhizmu kakor komunizmu. Prim. Miklavž Prosenec: Die Dadaisten in Zürich, H. Bouvier u. Co. Bonn 1967, str. 104—106, 114, 115—116 itd.

dejstvo, da ga je Majakovski uprizoril že decembra istega leta. Ni mu šlo zgolj za neko posebno in novo obliko dramatike, marveč tudi za novo gledališče. Če se spomnimo, da je takrat v ruskem gledališču še zmeraj prevladovalo realistično-psihološko gledališče Stanislavskega in Nemiroviča Dančenka kljub nekaterim poskusom z nerealistično dramatikom Leonida Andrejeva,¹⁹ potlej si lahko predstavljamo, kakšno presenečenje je bila tragedija »Vladimirja Majakovskega« za konservativce in tradicionaliste.²⁰ Dvodejanska tragedija ima tudi prolog in epilog, kar sicer v večini dramatskih del tiste dobe ni bila navada, vendar je bil prolog v navadi že v starogrški, latinski, srednjeveški in renesančni dramatici. Tako kakor je uporabil prolog in epilog Majakovski v svoji tragediji, je bila novost tako po obliki svobodnega stiha, po jeziku in stilu in po tem, kaj v njih pove.

¹⁹ Leonid Andrejev (1871—1919) sodi z nekaterimi svojimi dramatskimi deli, v katerih je združeval realizem z alegoričnostjo, abstraktnostjo in iracionalnostjo, vsaj med reformatorje novejših dramatik, če že ne med avantgardiste. Tudi nekatere ekspresionistične poteze je mogoče najti v njem, drama »Misel« pa je vsekakor predhodnica Pirandellove drame »Henrik IV.« Po umetniški vrednosti niti najmanj ne zaostaja za njo, čeprav ni tako popularna. Andrejev, ki mu je neki kritik zapisal, da je »Hamlet ruske književnosti«, se je boril z dvema skrajnostima: s tvorno in iracionalno (abstraktno). Med drame z novatorskimi prizadevanji sodijo »Življenje človeka«, »Anatema«, »Car Glad«, »Ocean« in »Črne maske«, ki jih je vzel Marij Kogoj za libreto svoji operi, ker so literarno ustrezale Kogojevim avantgardističnim prizadevanjem v glasbi. Prim. E. Lo Gatto: *Storia della letteratura russa*, Sansoni Firenze 1942, str. 415—418; Leonid Andreev: *P'esy*, Gosizdat »Iskusstvo«, Moskva 1959. V uvodu pravi Aleksander Dymšic, da je dramatika A. zanimiva po svojem poglobljenem psihologizmu in s svojim tankim pronicanjem v svet podzavestnega. V problemsko-filozofskih igrah je govor oseb pogosto živčen, presekani in neskladni, razgiban in zanosen. Gorki je imenoval Andrejeva, kakor navaja Dymšic, za enega izmed velikih ruskih dramatikov takoj za Ostrovskim in Čehovom. Vsekakor so njegove novatorske igre danes morda bolj žive kakor nekoč, ko je (kakor danes) vladal v ruskem gledališču akademski realizem, ki ni mogel dati tem njegovim igrarjem stilno enakovredne odrske podobe.

²⁰ Pri uprizoritvi, v kateri je igral Majakovski samega sebe, je prišlo do škandala, tudi kritke so bile po večini negativne. Gledališče »Lunapark«, v katerem je igro Majakovski uprizoril, je zasedla mnogoštevilna policija, vendar do spopadov ni prišlo. Del občinstva je ploskal, del pa žvižgal in vpil. V. Percov: *Majakovskij Žizn' i tvorčestvo* T. I. Gosizdat Hudožestv. literatury Moskva 1957, str. 205.

Bistvene lastnosti literarnega novatorstva, za katerim se žene umni literarni avantgardist, niso v tem, da bi ustvaril nekaj absolutno novega, kar še v celoti nikoli in nikjer ni bilo, marveč v smotrni, večsah tudi precej nenavadni strujenosti nekaterih tradicionalnih elementov z novimi. Tega se vsak razumni in razgledani avantgardist hitro zaveda.

Predhodniki romantike so zavračali vse predpise in pravila klasicizma ter se upirali tudi njegovemu racionalizmu ter didaktičnosti. Poudarjali so spet čustvenost in relativno sproščenost forme in vsebine ter za to prizadevanje, kakor rečeno, našli svoj vzor v Shakespearu. Tako so tudi romantiki svoj avantgardizem povezovali z neko že dano tradicijo, čeprav je niso vzeli neposredno iz sosedne dobe, marveč so segli dalje nazaj, kakor so se klasicisti naslanjali na starogrško in latinsko klasiko, ko so začeli v umetnosti svojo pot. V začetku so bili prav tako predstavniki neke nove struje, nekkih novih prizadevanj, čeprav so videli svoje vzore v davni preteklosti in njeni literarni tradiciji, ki je niso najboljši med njimi zgolj in slepo le posnemali, marveč so uporabljali nekatere njene elemente v novi kompoziciji.

Povezanost avantgardizma in nekkih elementov, ki so v književnosti že bili, a so jih v nekem času nehali »uporabljati«, da jih moramo šteti med preživeto (vsaj za tisti čas) tradicijo, izredno slikovito izpričuje igra »Misterij-Buffo« V. Majakovskega. Naslov zveni nenavadno, ker je po tradiciji misterij resna, mistična igra, ki jemlje snov iz biblije, predvsem pa iz Kristusovega življenja. V njej nastopajo naravna in nadnaravna bitja in alegorične osebe. Brez izjeme imajo poudarjeno krščansko etično idejo in bolj ali manj prikrito didaktičnost. Močan poudarek ima v njih tudi časovnost tega sveta v nasprotju z večnostjo onstranstva, za katerega je zemeljsko življenje le osebna moralna preizkušnja. Misteriji sodijo med najpomembnejša dela krščanske dramatike srednjega veka ter so poleg pasijonskih iger in poznejših krščanskih šolskih iger idejni in umetniški temelj krščanskega gledališča. Med njimi je mnogo del, katerih pisci nam niti niso znani in kdo ve, če jih ni bilo pri enem in istem delu celo več, ker so besedila šla iz roke v roko. Med umetniško najpomembnejše misterije sodi igra »Slehernik«, pri kateri prav tako ne vemo za njenega avtorja.²¹

²¹ Igra »Everyman« je nastala v Angliji v 15. stoletju. Oton Župančič jo je prevedel po prepesnitvi avstrijskega dramatika Hugo v. Hoffmannsthal.

Za največjega dramatika krščanskega gledališča velja Španec Calderon dela Barca (1600—1681). Napisal je številne »autos sacramentales« (duhovne igre), ki jih štejejo v svoji zvrsti za vrhunska dela španske dramatike v tako imenovani zlati dobi španske književnosti. K duhovnim igram in medigram (interludos) je šteti tudi drame (Comedias divinas) »Stanovitni princ« (El Príncipe constante), »Pobožnost h križu« (»La devoción de la Cruz«) in »Čudodelni mag« (»El mágico prodigoso«). Ta dela sodijo med viške krščansko-katoliške dramatike sploh, ne samo baroka ter stoje vstric Dantejeve »Božanske komedije«. »V Calderonovih duhovnih igrah vlada silna mnogoterost in v njih je pesnik razkril svojo najglobljo notranjost. Vse, kar je veliko v katolicizmu, je tu zbrano v najbolj bleščeči podobi, v čaru prekipevajoče bogate fantazije in v dostojanstvu najplemenitejšega prepričanja. Vera kot najbolj nedvomljivo zagotovilo o bivanju Boga je tukaj izčrpala vse, kar ni za njeno korist primerno, da bi se ohranilo, in tako je v teh pesnitvah mamljiv blesk čudovitega, kamor se zateče svet kakor v onstransko blaženo daljo.«²²

Ta dela Calderonove dramatike so izrazita idejno etična dela krščansko-katoliškega baročnega nazorskega gledališča, primeri, kako more biti

²² Cit. po monografični študiji Dr. Wolfgang Wurzbaeh: Calderons Leben und Werke v Calderons ausgewählte Werke in zehn Bänden, Leipzig Hesse & Becker Verlag, I. knjiga, str. 148. Wurzbaeh se pri svoji oceni sklicuje tudi na Goetheja, ki je Calderona zelo cenil, kar vemo še iz njegovih razgovorov z Eckermannom, saj ga večkrat omenja. Tako je dejal 26. julija 1926, da so Calderonova dela gledališko popolna in izredno odrska. »Nobene poteze ni v njih, ki bi ne bila preračunana na predvideni učinek. Calderon je hkrati tisti genij, ki je imel tudi največji razum.« A. W. Schlegel ga v svojih znanih predavanjih »O dramski umetnosti in književnosti« prav tako ceni in pravi med drugim, da če kdo med dramatik, potlej zasluži Calderon ime pesnika. »Ne poznam dramatika, ki bi znal učinek tako poetizirati, da bi bil hkrati tako čutno močan in eteričen.« Nedvomno je treba šteti Calderona med velike krščanske pisatelje, saj ni v svoji dramatici nič manjši umetnik, kakor je Dante v »Božanski komediji« med epiki, da bi mu mogli reči krščansko-katolišk Vergil, le da ni Dante zgolj pripovedovalec kakor Vergil, marveč tudi filozof-etik. Tradicijo Calderonovih nabožnih in duhovnih iger je skušal v polpreteklem času po svoji moči nadaljevati Francoz Paul Claudel (1868—1946), čigar religiozno dramo »Svileni čevlji« je mogoče postaviti zraven Calderonovega »Stanovitnega princa«, v slovenski književnosti pa I. Pregelj z »Azazelom«, ki pa še ni našel svoje prave odrske interpretacije, čeprav je umetniško močnejše delo kakor npr. Claudelovo »Marijino oznanjenje«.

gledališče tudi tribuna določenega svetovnega nazora, v tem primeru katoliško-krščanskega. Med njegovimi številnimi »autos sacramentales« še danes močno izstopa »Veliki oder sveta« (»El gran teatro del mundo«), v katerem nastopajo poleg Mojstra, Kralja, Modrijana, Bogatina, Kmeta, Berača in Otroka še posebej Svet, Lepota in Milost — po vzoru nekaterih starih grških iger.²³

Nedvomno je Majakovski moral poznati nekatere krščanske mistere in kot razgledanemu pesniku mu tudi ni mogel biti neznan Calderon, saj so v drugem ciklu tako imenovanega »starega gledališča« (1911—1912) uprizorili tudi Calderonovo igro »Vice sv. Patrika«. Znani pisatelj in režiser ruske gledališke avantgarde Nikolaj Jevreinov je že 1907. l. organiziral posebno gibanje z imenom »Staro gledališče«, ki je uprizarjalo tudi stare liturgične igre. V prvem ciklu so bile igre »Trije čarodeji« (»Tri volhva«), liturgična drama iz 11. stoletja »Igra o Teofilu« (»Deistvo o Teofile«), mirakel iz 12. stoletja; »Igra o Robinu in Marionu« (»Igra o Robene i Marione«, delo Adana de la Gala iz 13. stoletja.²⁴ V Rusiji so se spoznali s Calderonom že za časa Petra I., posebno popularen pa je postal v času romantike po zaslugi dramaturških spisov W. A. Schlegela, saj je bil Calderon njegov ljubljenec. Že l. 1851 je igral znani igralec V. Karatygin kot svojo benefično predstavo dramo »Zdravnik svoje časti« (»El médico de su honra«) pod naslovom »Krvava roka«. »Mali teater« v Moskvi je uprizoril l. 1866 Calderonove drame »Razkol v Angliji« (»La Cisma de Inglaterra«), »Sodnik zalamejski« (»El Alcalde de Zalamea«) in »Ječar samega sebe« (»El Alcalde de sí mismo«). Nekatera Calderonova dela so rabila za gledališke modernistične eksperimente. Tako je uprizoril V. Mejerhold l. 1910 igro »Pobožnost h križu«, l. 1915 »Stanovitnega princa«, A. Tairov pa 1914. l. igro »Življenje je sen«. Izbor Calderonovih iger je izšel (v prevodu S. Kostareva) v dveh knjigah v Moskvi l. 1860—1861, v letih 1910—1912

²³ Igra je izšla v slovenskem prevodu in z uvodom J. Modra v Dom in svetu 1942. Po dramatski strukturi in načinu je med igro Majakovskega in njo več podobnosti, kakor bi mogli sklepati na prvi pogled. Tudi Majakovski prikazuje »oder sveta«. S tem še seveda ni rečeno, da se je pri pisanju svoje igre zgledoval ravno po tej Calderonovi igri, o kateri bi tudi mogli reči, da je španska različica angleškega »Slehernika«.

²⁴ Nikolai A. Gorchakov: The Theater in Soviet Russia, Columbia University Press, New York 1957, str. 17—78. Prim. še B. Kreft: Gledališče in revolucija, Knjižnica MGL 1963, 21. zv., str. 149.

pa je izšel nov izbor v prevodu in z uvodno študijo pesnika-simbolista K. D. Baljmonta. L. 1904 je izšla študija o Calderonovi dramatik, ki jo je napisal L. Šepelovič.²⁵ Tudi ruska gledališka zgodovina pozna nekaj biblijskih oziroma »duhovnih iger«, tako npr. »Igro o izgubljenem sinu« Simeona Polockega (1629—1680), napisano po znani biblijski zgodbi, in njegovo šolsko igro »Car Nabukodonozor«. Dmitrij Rostovski (1651 do 1709) je napisal igro »Kristusovo rojstvo«, v kateri nastopajo alegorične osebe Narava, Upanje, Smrt itd. Še bolj kakor Polocki se je zgledoval Rostovski po jezuitski dramati. V svet ljudske dramatike in gledališča sodita dve popularni igri »Ladja« in »Car Maksimiljan in njegov neubogljivi sin«, napisana po apokrifnem življenjepisu svetnika in mučenika Nikite.²⁶ Domneva se tudi, da je zanjo dal pobudo spor med carjem Petrom in sinom Aleksejem, ki ga je obsodil oče zaradi neubogljivosti in zarotništva na smrt. Igra je prehajala iz roda v rod in šteje okrog dve sto različic. Zadnja različica je menda nastala za časa rusko-japonske vojne 1904—1905. Do revolucije ni bilo igre v ruskem ljudskem gledališču, ki bi bila bolj popularna od nje in ki bi hkrati bila po svojem besedilu bolj ljudska, obenem pa že skoraj groteskna zmes komičnega in tragičnega oziroma resnega in smešnega. Pravi ljudski teater, po katerem so se zgledovali tudi nekateri avantgardistični režiserji še po revoluciji 1917 (N. Jevrinov, V. Mejerhold, E. Vahtangov itd.).

Vse to ni moglo iti mimo mladega Majakovskega, ki je živel intenzivno literarno življenje, le da je pristopal k raznim, v religiozno obliko in idejo zavitim pojavom ruske književnosti z nasprotni strani, s strani futurista-ateista. Kljub temu pa je rad uporabljal biblijske izraze in oblike, saj je bila to v ruski književnosti velika tradicija, nič manj pa tradicija, ki je bila globoko ukoreninjena v ruskem ljudskem človeku, najsi je bil pravoveren ali razkolnik. V času reakcije po porazu revolucije 1905 je vpliv mysticizma na rusko inteligenco in književnost tako narastel, da mu je v nekem posebnem smislu podlegla celo skupina socialnodemokratskih marksistov na čelu z Bogdanovom in A. Lunačarskim, ki so oznanjali skupaj z Maksimalom Gorkim tako imenovano »bogostrojiteljstvo«, kar je izzvalo Leninovo ostro

²⁵ Podatki po *Teatral'naja enciklopedija* t. II. Moskva 1963 in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* t. III. Moskva 1966. Komedije »El Alcalde de si mismo« je izšla l. 1651 z naslovom »El guardarse á si mismo« (Stražiti samega sebe).

²⁶ D. D. Blagoj: *Istorija ruskoj literatury XVIII veka*, Učpedgiz 1946. str. 55—55.

kritiko. Njegovo jasno in brezkompromisno načelno stališče je pretreslo in ovedlo zlasti Gorkega in Lunačarskega.²⁷ Ne da bi se vmešaval v spor med marksisti, je futurist Majakovski po svoji poti in na svoj način ironiziral takratni literarni misticizem v ruski književnosti ter se bil zoper njega tako rekoč z njegovimi sredstvi in načini.

Kakor rečeno: Majakovski je moral poznati krščanske misterije in kot razgledanemu pesniku mu tudi ni mogel biti neznan Calderon.²⁸ Motivi iz biblije so bili pogosti v književnosti simbolizma. (A. Blok, D. Merežkovski, Z. Gippius itd.) Veliko jih najdemo tudi pri S. Jeseninu, prav tako pa pri Andreju Belem. Majakovski je postal že zgodaj ateist, vsekakor že pred oktobrsko revolucijo. Kljub temu pa je rad uporabljal primere iz krščanske mitologije, ker so bile popularne pri bralcih, nič manj pa v takratni književnosti. Seveda jih je uporabljal Majakovski v ironičnem in po svoje prenesenem smislu. Tako je dal poemi, ki jo danes poznamo pod imenom »Oblak v hlačah«, sprva naslov »Trinajsti apostol«. Že v naslovu je prišel v nasprotje s tradicijo, saj pozna evangelij le dvanajst apostolov. Skupaj z vsebino poeme je bilo to nekaj blasfemičnega. Zato ga je cenzor takoj opozoril in vprašal, če hoče iti na prisilno delo. Črtal mu je naslov in šest strani, Majakovski pa je dal nato poemi demonstrativno »futuristični« naslov »Oblak v hlačah«. Ko je poema izšla v celoti v začetku 1918. l., je Majakovski v predgovoru med drugim zapisal: »Oblak v hlačah... imam za katekizem današnje umetnosti.« Tako je celo tu uporabil izraz iz cerkvene terminologije. Z njim je hotel jasno in glasno poudariti, da ima poema za novo književnost isti pomen in vlogo, kakor ga ima za krščanske cerkve katekizem — to se pravi: poema »Oblak v hlačah« je glavna in usmerjevalna knjiga nove umetnosti tako po idejni kakor po oblikovni strani, tako rekoč njena poetika. Tudi anarhista M. Bakunin in Nečajev sta imenovala znano knjižico, v kateri sta oznanjala nauk revolucije in utemeljevala svojo organizacijo, »Revolucionarni katekizem«.

²⁷ Prim. V. I. Lenin i A. M. Gor'kij, Pis'ma, vospominanija, dokumenty, Akademija nauk SSSR, Moskva 1958, str. 105—107; V. I. Lenin, Pisma Gorkemu, CZ Ljubljana 1946, str. 65—66.

²⁸ Znani slavist Dmitrij Čiževski dokazuje v svojem esaju »Majakovski in Calderon« sorodnost njunih teoretsko-estetskih nazorov, ko primerja pesem Majakovskega »Razgovor s finispektorom« s Calderonovim zagovorom madridskih slikarjev, ki so se pravdali z davčnim uradom (D. Čiževskij, Aus zwei Welten, Mouton & Co 1956, Grevenhage, str. 308—318).

Poema Majakovskega »Oblak v hlačah« je bojevita²⁰ izpoved zoper tradicionalno vero, umetnost, družbeni sistem in zoper — konvencionalno ljubezen in konvencionalno liriko. Poema ima štiri poglavja, ki jih je vsebinsko označil že Majakovski, in sicer 1. »Dol z vašo ljubeznijo!«, 2. »Dol z vašo umetnostjo!«, 3. »Dol vaš sistem!« in 4. »Dol vaša religija!«. Majakovski dostavlja: »Štirje kriki štirih delov«. Zato je označil poemo v podnaslovu še z besedo »tetraptih« — to se pravi: poema (skladba) v štirih delih ali štirih podobah. Izraz je izmislek Majakovskega kot nasprotje triptiha — tridelne podobe na nekaterih oltarjih pravoslavnih pa tudi katoliških cerkva. Lahko bi rekli — rahla travestija na triptih oziroma razširitev na štiri podobe (ljubezen, umetnost, sistem, religija), na štiri tradicionalne »temelje« človeškega življenja, kakor ga je razdelil futurist — ateist Majakovski.

Čeprav sem navedel le primer poeme »Oblak v hlačah«, mislim, da ni nič čudnega, če je celo pri ustvarjanju prve sovjetske igre o revoluciji segel Majakovski po *tehnik* krščanskih misterijev ter jo uporabil za svoj revolucijsko-politični misterij — seveda v prav tako nasprotnem smislu, kakor je uporabil »trinajstega apostola« in »tetraptih« v poemi »Oblak v hlačah« za bogoborčevsko in ateistično pesnitev, o kateri je dejal M. Gorki, da »še takšnega razgovora z bogom nikjer ni bral razen v knjigi o Jobu in da jih je Majakovski bogu »krepko naštel«.^{29a}

Že ta primer priča, da torej ni nič čudnega, če je tudi za svojo igro »Misterij-Buffer« uporabil tehniko krščanskih misterijev seveda za »nekrščansko« vsebino. Uporabil jo je tudi po oblikovni strani, in sicer tako, da je dal tradicionalni tehnik še nekaj svojih oblik. Tako je kljub ostremu nasprotovanju tradiciji in kljub svojemu avantgardizmu vzel nekaj iz davne dramske in gledališke tradicije. In vendar je ustvaril literarno in idejno avantgardistično delo, v katerem se tradicionalna tehnika krščanskih ljudskih misterijev spreminja v veselo igro o revoluciji, v satirično-komedijski politični misterij. Majakovski sam jo je v podnaslovu označil kot »heroično, epsko in satirično upodobitev naše epohe.« Če sem zgoraj trdil, da je prevzel dramsko tehniko iz krščanskih misterijev, sem povedal premalo, ker je šel tako daleč, da je »misterij« ponekod spremenil v farso in grotesko. Čeprav je hudič

²⁰ Prim. V. Majakovski: Oblak v hlačah, poslovenil T. Pavček, DZS (Večni sopotniki), Ljubljana 1966. V izvirniku je delo izšlo prvič l. 1915 (okrnjeno).

^{29a} Cit. po V. V. Majakovskij Sočinenija T. 3, Izdatel'stvo »Hudožestv. literatura Moskva 1965, str. 576.

uganjal svoje burke že v nekaterih starih misterijih in krščanskih igrah, da jih je cerkvena oblast zaradi njihovih prepovedala, spreminja Majakovski tudi z Belcebubom in njegovim krdelom svoj misterij v »buffo«, to se pravi, v nekaj, kar je živo nasprotje pravega, tradicionalnega misterija. Zato zveni v takšni zvezi beseda »misterij« ironično in satirično, kar izraža in priča še posebej vodilna ideja, ki je v zaključku dela popolnoma tostranska in brez vsake tradicionalne mistike misterijev. Tradicionalni misterij iz krščanske dramatike je tako rekoč postavil na glavo in v svoje nasprotje.

Igro je napisal v l. 1918³⁰ za prvo obletnico oktobrske revolucije, ko še nihče ni mogel do podrobnosti vedeti, kako se bo revolucija razvijala v prihodnosti, toda v vseh je bila goreča želja in veliko upanje, da se bo ruska oktobrska revolucija spremenila v svetovno, če ne jutri pa pojutrišnjem. Majakovski se je že pri pisanju tega dela zavedal, da pot ne bo lahka. Zato je zapisal: »Misterij-Buff je — cesta. Cesta revolucije. Nihče natanko ne napoveduje, kakšne gore bodo morali še pognati v zrak korakajoč po tej cesti. Danes žgečka uho beseda ‚Lloyd George‘, jutri pa bodo njegovo ime pozabili še Angleži. Danes se vzpenja v komuni volja milijonov, čez stopetdeset let pa se bodo zagnale v napad na daljne planete zračne oklepnjače komune.« Tu se je Majakovski vštél skoraj za sto let, kajti zračne »oklepnjače« so začele letati proti planetom nekaj let pred petdesetletnico, ko je Majakovski to zapisal.

Nič manj važna kakor zgoraj navedena »futuristična« napoved Majakovskega pa je naslednja dramaturška pripomba: »Igralci, režiserji, bralci, tiskarji, menjajte v prihodnosti vsebino, naredite vsebino sodobno, vsakdanjo, trenutno.« To pomeni, da je to, kar je napisal (igra »Misterij-Buffo«) le scenarij, nekaj podobnega, kakor so bili scenariji commedie dell'arte, ki so si jih igralci sproti prilagajali in tudi po nujni vsakdanjega dne spreminjali. Tako uporablja Majakovski

³⁰ V. V. Majakovskij: Sočinenija v treh tomah, Izdat. »Hudoženstvenaja literatura«, Moskva 1965, T. III.; V. V. Majakovskij: Teatr i kino, Gosizdat »Iskusstvo«, Moskva 1954, T. I. (z uvodno študijo B. Rostockega); A. I. Metčenko: Vladimir Majakovskij v knjigi Istorija ruskoj sovjetskoj literatury, Izdat. Moskovsk. univerziteta 1956, str. 249—402, posebej odstavki o »Misteriju-Buffo«, str. 264—270. Z dramatikom Majakovskega se je v ZSSR največ ukvarjal A. Fevral'ski, ki je napisal več študij in spremnih besed. Prim. A. Fevral'skij: Misterija Buff (zbornik Majakovskij, Materialy i issledovanija, Gosizdat, Moskva 1940) itd.

spet nekaj iz davne tradicije, le da razširja igralsko improvizacijo besedila predvsem na vsakokratno časovno politično aktualnost v boju za vesoljno komuno — za komunizem. Kar je političnemu veselemu misteriju (ali nemisteriju) Majakovskemu komunizem in tostranska komuna, to je bil krščanskim religioznim misterijem — onstranski raj.

Majakovski je takšno spreminjanje oziroma dopolnjevanje besedila v smislu časovne aktualizacije sam izvedel, ko je ustvaril za predstavo v čast III. kongresa kominterne (komunistične internacionale) l. 1921 drugo redakcijo. Prvotno igro s petimi podobami je razširil še za eno ter spremenil ali dodal na več mestih nove, za l. 1921 aktualnejše vložke. V pripisanih opombah k tej različici imenuje svojo igro *libreto*. S tem nazivom je ponovno opozoril, da je njegovo besedilo le nekaj, kar ni tako »popolno« in tako dokončno kakor tradicionalna dramatika. To je bilo takrat protitradicionalno in avantgardistično v smislu neliterarnega gledališča in zoper »literarno gramofonsko« gledališče naturalizma, realizma in simbolizma, ki sta mu po svojih gledaliških, neliterarnih prizadevanjih in idejah nasprotovala tudi že znana ruska gledališka avantgardista V. Mejerhold in A. Tairov, ki je kmalu nato objavil svojo programatično knjigo »Sproščeno gledališče«. Med glavnimi ostmi, ki jih je naperil zoper takratno oficialno in že tradicionalno gledališče, je bil boj zoper iluzionizem realističnega gledališča in zoper »gramofonsko« prenašanje besedila iz knjige na oder.

Tudi Majakovski je bil nasprotnik takšnega iluzionističnega gledališča in dramatike, vendar si ni prizadeval za »gledališče zaradi gledališča«, marveč za gledališče — tribuno, ki bo glasnik revolucije, kakor je bilo krščansko gledališče do renesanse in baroka tribuna krščanstva. V prologu k drugi redakciji »Misterija-Buffa« pove takoj v začetku, da ne gre za sodobno tradicionalno gledališko predstavo, pri kateri gledajo gledalci na oder kakor skozi ključavničino luknjo tuje življenje, kako se pogovarjata »striček Vanja in teta Manja«. Tega pri predstavi »Misterija-Buffa« ne bodo videli, čeprav »kažemo tudi mi resnično življenje, ki ga pa v gledališču spreminjamo v nenavadno«. Nato pove, kaj se bo godilo od slike do slike.

Napoved vsebine cele igre je bila prav tako zoper tradicijo in konvencionalnost takrat vladajočega realističnega gledališča, ki je skušalo

kazati čimbolj neposredne odlomke iz vsakdanjega življenja. Majakovski se posmehuje takšnemu gledališču, ki je postalo v njegovem času v družbi vodilno, odločilno in tradicionalno. Majakovskemu gre za nekaj drugega in zato je zoper takšno »tradicionalno«¹ gledališče, ki preveč rado nadrobno psihologizira. Njemu gre v »Misteriju-Buffu«² za gledališče sveta, za nekakšno vesoljno gledališče, kakor Calderonu v njegovi igri »El gran teatro del mundo«, toda z velikim razločkom: Majakovski je napisal svojo burno igro kot futurist-komunist, Calderon pa svojo kot veren katolik-barocist, le dramska tehnika je podobna in sorodna.

Igra Majakovskega je bila vsekakor v l. 1918 nekaj novega, avantgardističnega in protitradicionalnega: na zemlji je nastala razpoka, skoz katero bruha voda. Nov vesoljni potop — potop revolucije. Vse beži pred njim. Iz bežeče množice izbere Majakovski sedem parov čistih in sedem parov nečistih: štirinajst revežev-proletarcev (nečisti) in štirinajst buržujev (čisti), med katerimi je tudi zajokani menjševik (menjševičoček). Ker grozi, da bo voda preplavila še tečaj, začno graditi ladjo. V drugem dejanju zmečejo nečisti vrat na nos v grozo menjševika vse čiste čez krov. »V tretjem dejanju je pokazano, da se delavcem ni bati ničesar, niti hudičev sredi pekla. V četrtem — gromkeje se smejte — se pokažejo rajski šotori.«³ V petem je ves svet razrušen, toda »čeprav z lačnim želodcem, smo pogin premagali. V šestem dejanju — je komuna — vsa dvorana poje na ves glas!«⁴ Da bi bila pregnana zadnja iluzija »iluzionističnega gledališča«, vpraša v začetku govorec prologa, ki je iz vrst nečistih: »Je vse gotovo? Pekel? In raj?«⁵ Ko se oglasi izza odra glas: »Go-to-vo!«, zakliče prologist: »Dajmo!«⁶

Danes, ko smo spričo raznih avantgardističnih poskusov že vsega vajeni, se nam ta prolog ne zdi več kdove kakšna novotarija, toda l. 1921, ko je bila igra uprizorjena v drugi redakciji, je bila tudi zaradi Mejerholdove režije velika novost in pest v oči tradicionalnemu realistično-psihološkemu gledališču, kakor sta ga predstavljala v Moskvi vsak po svoje »Malo gledališče«⁷ in »Umetniško gledališče«, ki sta bila na višku slave, zlasti zadnje. Majakovski se ni priključil revoluciji le iz političnih vzrokov, marveč prav tako iz literarno-umetniških razlogov. Prepričan je bil, da mu bo revolucija omogočila uresničiti njegova avantgardistična literarno-revolucionarna prizadevanja in smotre. Teh ni mogel uveljaviti in uresničiti v tisti meri, kakor je hotel, v okviru meščanske družbe, ki je ni samo sovražil,

marveč tudi preziral, čeprav je hkrati videl v tehnizaciji sveta napredek (kakor večina futuristov že od Marinettija dalje), ki je vreden pesnitve.

Do revolucije je bila njegova umetnost v ostrem nasprotju z družbo, zdaj je bil prepričan, da bo hodila z revolucijo in novo družbo vstric. Zato je tudi imenoval oktobrsko revolucijo za svojo revolucijo in sprejel komunizem (brezrazredno družbo) kot najvišji in končni smoter vsega človeštva in ne samo komunistične stranke.

Igra »Misterij-*Buff*« je njegova prva večja manifestativna izpoved o revoluciji, ki je komunistična (to se pravi revolucija delovnih množic) in hkrati futuristična, kakor je futurizem pojmoval Majakovski.

Čeprav je futurist Majakovski pred revolucijo zanikaval vse preteklo kakor Marinetti, ni mogel pri ustvarjanju igre »Misterij-*Buff*« mimo krščanskega gledališča in dramatike, ki je bilo gledališče-tribuna. Kot ustvarjalec ni prevzel Majakovski dramaturgije krščanskega gledališča mehanično in ne eklekticistično, marveč preustvarjalno v formalnem, vsebinskem in idejnem smislu. Njegov futuristični avantgardizem se je z revolucijo idejno zlil, poplemenitil in poglobil. Stari dramatski tehniki je dal novo meso in duha, prevzel pa jo je prav zavoljo tega, ker je ideji, vsebini in smotru njegovega dela bolj ustrezala kakor realistično-psihološka čehovsko-ibsenška drama tistega časa, ki se mu je zdela izčrpana prav tako kakor realistično-psihološko gledališče Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka. Psihološko realistične in socialne drame je pisal M. Gorki. V takšni dramatiki je potrebno vsako osebo in dejanje psihološko in socialno nadrobno utemeljiti. Takšna snov in ideja, kakor se je lotil Majakovski, se nista dali vkovati v isti kalup. Majakovski je hotel zajeti najtipičnejše v človeškem, družbenem in idejnem smislu. V revoluciji je našel idejo, jo sprejel za svojo in jo preustvaril v igri tudi kot svojo osebno izpoved. Spoznal je, da je njegov futurizem šele z revolucijo dobil tisto idejo, ki jo je za svojo formo, za svojo literaturo potreboval in nasprotno: prav tako je (po mnenju Majakovskega) ideja revolucije (komunizma) dobila šele v novi dramatski obliki svojo pravo, nekonvencionalno izrazilo. O tem priča od vseh dramatskih del Majakovskega najbolj veseli revolucijski misterij »Misterij-*Buff*«.

Če sem prej trdil, da je mogel Majakovski najti dramatsko tehniko za svoj revolucijsko-politični misterij v krščanskih misterijih, sem

povedal le pol resnice: ni se zgledoval le pri strogo konvencionalnih, cerkveno pravovernih igrach, marveč tudi pri njihovih ljudskih različicah, v katerih je komedijski element v zgražanje cerkvenih dogmatikov prevladoval, saj so v njih hudiči in zlodji uganjali svoje burke (bufonade). Majakovski je bil nesalonski in protimesščanski pesnik že v začetku svojega futurizma. Zdaj je hotel biti čimbolj ljudski po formi (jeziku in stilu) ter po vsebini. Zato je vzel takšno tehniko in takšno, nekoliko v biblijsko metaforičnost preneseno igro, ki govori v prisposobi o revoluciji podobno kakor govori biblija, ena najbolj ljudskih knjig o vesoljnem potopu. To se pravi dati v stari, popularni formi in tehniki predvsem novo idejo in vsebino, ki je za to formo in tehniko tako nenavadna, da je v takšnem sestavu in skladbi novost, kar ne pomeni nič drugega kakor avantgardistično uporabljena, prekrojena in spremenjena tradicija krščanskih misterijev v njih najbolj ljudski različici.

V dramaturgijo krščanskih misterijev pa sodi še neka lastnost, ki ni zgolj tehničnega ali formalnega pomena, marveč sega v njih idejno bistvo: upodabljanje »črnih« in »belih« značajev ali oseb. Z drugimi besedami se reče temu tudi moralno tipiziranje slabega in dobrega in to s stališča nekega etično in idejno višjega, progresivnejšega nazora: pri krščanskih misterijih in Calderonu s stališča krščanstva in katolicizma, pri Majakovskem s stališča socialne revolucije in komunističnega svetovnega nazora. V taki dramatikii je psihološko risanje oseb omejeno ali celo izključeno, zlasti še, kadar gre pri alegorijah za posebljanje idej, načel ali lastnosti. Od starejše romantike dalje odklanjajo mnogi teoretiki to staro načelo kot neumetniško; njegove korenike segajo daleč nazaj do Aristotela in še dalj (tudi k starim igram kitajske klasike itd.).³¹

³¹ V »Vklenjenem Prometeju« Ajshila nastopata Moč in Nasilje (Kratos in Bia sta otroka titanov Pellas in Styxe, nadnaravni bitji), v III. delu njegove »Oresteje« nastopata bogova Atena in Apolo itd., kakor so nastopali pozneje v krščanskih misterijih in igrach Bog-oče, Bog-sin, Bog-sv. Duh, mati Marija, Satan, Belcebub itd. Bogovi nimajo v starogrški dramatikii nič manjše vloge kakor Bog in njegovi v krščanski. Kakor so se različni poganski običaji »pokristjanili«, tako je tudi marsikaj iz starogrške in latinske dramatike prešlo v krščansko dramatikii, seveda »prekrščeno«, toda v bistvu isto. Herakles, sin grškega vrhovnega boga Zeusa in Alkmene, ki postane pozneje bog, nastopi v Sofoklejevem »Filoktetu« kot prikazen, v tragediji »Trahičanke« pa je glavna oseba, tragični junak. Smrt nastopa kot oseba v Evripidovi tragediji »Alkesti-

Tisti, ki skušajo tudi v našem času zavreči vsakršno književnost ali umetnost sploh, ki tipizira, kajti kaj je drugača tipizacija ko risanje »slabih« in »dobrih« značajev, negativnih in pozitivnih, pozabljajo, da je med mojstri takšne dramatike sam Molière, ki ni pustil npr. na svojem Tartuffu niti lasu pozitivnega, marveč ga je prikazal kot pravi izmeček človeka. Isto je storil Shakespeare z Jagom v »Othellu«, z Learovima hčerškama Goneril in Regan, z zlobnežem in spletkarjem Edmonodom (»Kralj Lear«), z Rihardom III. v istoimenski kroniki, itd. Aristofanes se je precej grobo ponorčeval raz oder iz filozofa Sokrata (»Oblaki«) in iz tragediografa Evripida (»Ženska skupščina v Tesmoforiju«, »Žabe«). Ni si mogoče misliti, da bi Majakovski ne poznal Aristofana, saj se je v svojih komedijah »Stenica« in »Velika žehta« (»Banja«) prav po aristofansko ponorčeval iz različnih zajedalcev revolucije in socializma. Molière in Shakespeare sta v navedenih delih ustvarila klasične primere kritično-moralne dramatike, svojevrstne moralitete, kakor so moralne igre krščanski misteriji, pasijoni, mirakli itd. Tako je treba gledati tudi na »Misterij-Buff« V. Majakovskega, ki je politično-moralno duhovito razdelil svoje junake v skupini »čistih« in »nečistih« ter ustvaril veseli, revolucionarni in politični misterij, ki mu je osnovni idejni princip etika in ideja revolucije in komunizma. S tega idejno-moralnega kota tudi ironično deli tipizirane svoje junake med seboj kot pozitivne in negativne, to se pravi »nečiste« kot nosilce ideje revolucije in komunizma, »čiste« kot zastopnike reakcije in protirevolucije. Vse po istem moralnem in didaktičnem načelu kakor npr. Calderon ali kakor najdemo podobno v anonimnih krščanskih misterijih ali jezuitskih igrar. Razložek je le v idejnem izhodišču, dramaturško-estetsko načelo pa je isto. Vendar pa takšna shematična razdelitev oseb in tipov sama po sebi še ne zagotavlja delu

da«, duh mrtvega Polidora v tragediji »Hekuba« itd. V Aristofanovi komediji nastopata alegorični figuri Pravičnik in Krivičnik, prvi je »plečat in skromen, oblečen preprosto po stari šegi, Krivičnik pa je mlad, predrzen gizdalin«. Itd. Tradicija alegoričnih tipiziranih in božjih oseb sega' daleč nazaj, ne le v grško in starokitajsko dramatiko, marveč tudi v staroindijsko. Krščanska dramatika srednjega veka jih je prevzela iz stare tradicije tudi zato, ker je ta dramaturgija ustrezala njenim etičnim in vzgojno-propagandnim težnjam. Prim. *Le sacre rappresentazioni italiane a cura di Mario Bonfatini*, Bompiani Milano 1942. Zbornik ima uvodno študijo, nato sledijo popolna besedila raznih italijanskih svetih iger iz XIII. in XIV. stoletja. Prim. še Hans Mayer: *Bertolt Brecht und die Tradition* Neske 1961.

njegove literarne vrednosti. Tudi tu gre ob tem kaj za njegov kako. V tem pa sta bila v omenjenih primerih Shakespeare in Molière prav takšna mojstra, kakor je bil Shakespeare v drugih svojih delih, kjer ni tako »moraliziral«, kakor v »Othellu« ali v »Kralju Learu« ali Dante v »Božanski komediji«. Dantejevo delo je krščanska religiozno-etična umetnina, v kateri je obračunaval pesnik tudi s svojimi idejnimi in političnimi nasprotniki, nič manj pa s tistimi, ki so se pregrešili zoper etični princip krščanstva, kakor ga je pojmoval Dante, ki v svojem delu celo posredno politizira. Toda to dela na takšni umetniški ravni, kakor politizira za slovenstvo in slovanstvo Prešeren v uvodu h »Krstu pri Savici« ali Njegoš v »Gorskem vencu«. To je idejno borbena književnost in v smislu takšne književnosti je ustvaril Majakovski tako »Misterij-Buff« kakor »Stenico« in »Veliko žehto«. V vseh takšnih delih je nekaj propagandnega, nekaj »angažiranega« in didaktičnega, v Calderonu nič manj ko v Majakovskem, toda oba sta *znala* (umela — umetnost) napisati takšna dela, čeprav jih načelni nasprotnik njune idejnosti odklanja tako s stališča svoje ideje kakor tudi s stališča svoje estetike. Zato se noben načelni nasprotnik revolucije in komunizma ne more niti estetsko niti idejno docela sprijazniti z igro »Misterij Buff«, kakor se ne more ateist notranje ogreti za Calderonov »Veliki oder sveta«, čeprav mora umni in razgledani dramaturg priznati, da sta vsak zase po načelih in idejah svoje estetike svoje delo mojstrsko opravila, Calderon kot baročni avantgardist krščanskih misterijev, Majakovski kot futurist-avantgardist svetovne komunistične revolucije, ki naj pribori človeštvu tisti »zlati vek«, o katerem so sanjali že utopični socialisti in razni pisatelji. Med njimi je celo »mistični in religiozni« F. M. Dostojevski, po svoje pa prav tako L. N. Tolstoj, o čemer priča v njegovem leposlovju najbolj roman »Vstajenje«. In še mnogi drugi! Eni iščejo raj v onstranstvu, drugi na zemlji.

Pri tem pa ne smemo pozabiti še nekaj: futurist Majakovski je v grozo vseh salonskih estetov že pred revolucijo uporabljal v svojih delih besede iz mestnega uličnega in ljudskega govora, ki so veljale po salonski estetiki za vulgarne in plebejske, zlasti pa pri larpurlarističnih esteti salonskih simbolistov (D. Merežkovski, Z. Gippius, V. Solovjov itd.). Nič manj izzivalen pa ni bil futurist Majakovski v svoji blasfemičnosti, v svojem posmehu oficialne, cerkvene religioznosti, kakor priča že poema »Oblak v hlačah«. Nemara je najhuje v tej poemi to, da je Majakovski v njej razglasil za — trinajstega

apostola samega sebe. Tudi to je bila izzivalna futuristično-avantgardistična gesta.

Pri vsem svojem avantgardizmu in nasprotovanju ali celo zanikanju tradicije pa se je njegov avantgardizem vendarle zgledoval po njej, kar pričajo vsa tri njegova dramatska dela, najbolj pa »Misterij-Buff«.

II

Kakor je igra »Misterij-Buff« prehod futurista-anarhista V. Majakovskega v socialistično revolucijo in socialistični svetovni nazor (ne le političen), tako ima podoben pomen v razvoju Berta Brechta igra »Ukrep« (»Die Massnahme«) ali »Razsodba«, kakor bi jo v slovenščini tudi mogli imenovati. Igra »Ukrep« ni le idejno in politično prelom z dotakratnimi Brechtovimi nazori in miselnostjo, ki se zrcali v delih pred njo, marveč je prav tako po oblikovni, stilni in tehnično-dramaturški strani že skoraj docela sklenjen korak v relativno novo obliko z radikalno vsebino in radikalno etično-revolucionarno idejo. Pri tem pa je v njej še nekaj: tragika individualizma in individualne revolucionarne akcije.

»Ukrep« ni niti prva niti edina Brechtova izrazito poučna igra (Lehrstück), kakor jih je imenoval sam. Že pred njo je napisal igrici »Tisti, ki reče da!« (»Der Jasager«) in »Tisti, ki reče ne!« (»Der Neinsager«). Obe bi naj napisal v l. 1929—1930. L. 1930 pa je tudi že napisal »Ukrep«. Vse kaže, da sta igrici »Tisti, ki reče da!« in »Tisti, ki reče ne!« bili že priprava za igro »Ukrep«. Igro »Tisti, ki reče da!« je napisal Brecht po japonski igri »Tantiko« v angleški prepesnitvi Arthura Waleya.³² Dramaturgija teh dveh igric je v bistvu tudi dramaturgija »Ukrepa«. Gre za izrazito težno dramo, vendar ne v tehniki običajne težne drame, kakor jo je gojila že francoska meščanska dramatika

³² B. Brecht: Lehrstücke, rororo 889, 1966 str. 6; prim. še Werner Mittenzwei: Brecht (Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«, Aufbau-Verlag Berlin 1962, str. 49—71, precej dogmatično pisana knjiga); R. Grimm: Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie in Deutsche Dramen von Gryphins bis Brecht. Fischer Bücherei 699, 1965, str. 309—339; E. Schumacher: Die Dramatischen Versuche B. Brechts 1918—1935, Berlin 1955, izčrpna in poučna študija glavnega nemškega brechtologa.

v 2. polovici 19. stoletja, za njo pa zlasti Ibsen. Njegova tezna drama je po dramaturški strani pisana po tradicionalnih dramaturških zakonih iz časov Denisa Diderota, le da ni več tradicionalno larmoyentna in melodramska.

Najprej vsebina: Stirje agitatorji, ki so bili na Kitajskem, kamor jih je poslalo revolucionarno vodstvo iz ZSSR (to se pravi III. internacionala ali kominterna), da organizirajo kitajske delovne množice in jih pripravljajo za revolucijo, so se vrnili. Za svoje delo dobijo priznanje vodstva, vendar takoj opozorijo, da so ubili nekega svojega tovariša in ga vrgli v apneno jamo. »Večkrat je delal prav, nekajkrat narobe, na koncu pa je celo ogrožal gibanje. Hotel je pravo, pa je delal krivo. Terjamo vašo razsodbo!« In zdaj zahteva najvišje vodstvo od njih, da vso stvar razložijo oziroma predočijo. To bi bil nekakšen prolog. Zaplet se začne, ko mladi tovariš hoče revolucijo takoj zagnati, ker misli, da so subjektivni dejavniki že tudi objektivni pogoji in hkrati nuja zanjo, saj beda ne čaka in množice je treba rešiti iz stiske in jih osvoboditi. Mladi tovariš je prepričan, da govori iz potreb in stisk proletarcev, medtem ko hočejo kominternski odposlanci množice najprej dobro organizirati in jih temeljito pripraviti za prihodnji, odločilni boj, za revolucijo. Zato pa je potreben čas in podrobno delo. V Mukdenu so veliki delavski nemiri, ker je postalo stanje neznosno. Odposlanci se morajo obvezati, da so pripravljeni tudi umreti, če bo treba, hkrati pa, da ne bodo pustili za seboj nobene sledi, ki bi mogla koristiti policiji in kapitalistom, gibanju pa škodovati. Ilegalci so, brezimni in če bo kateri izmed njih našel smrt, ga morajo pokopati naskrivaj in zabrisati za njim vsako sled. Od trenutka, ko prevzamejo od kitajskega vodnika svojo nalogo, so Kitajci in ne več prišleki iz tujine, čeprav tudi ta ni v resnici za kitajsko gibanje tujina, marveč mednarodno vodstvo in kraj za mednarodno revolucijo. Potrebno je zrevolucionirati ves svet in izvesti svetovno revolucijo. Mladi tovariš se strinja z vsem in delo se začne. Gredo med kitajske delavce, da jih razsvetlijo z nauki klasikov komunizma, da nevednežem razložijo njih bridki položaj, da zbudijo v njih razredno zavest ter jih podžgo k razrednemu boju nekako tako, kakor poziva že Komunistični manifest. Kruha jim ne morejo dati, pač jim dajejo znanje, razlagajo jim vzroke bede in kako jo je mogoče odpraviti. Ko pridejo do obrežja, kjer se kuliji mučijo, da potegnejo z vrvjo čoln, pa jim zaradi gladkih tal noge sproti spodrsujejo, naročijo mlademu tovarišu, da jih naj poduči: v Tientsinu delajo za vlačilce čevlje z lesenimi podplati oziroma deskami, da jim pri vlačanju težkega tovora noge ne drsijo. Naj jih zahtevajo od gospodarja. Posebej pa naročajo mlademu tovarišu, da ga ne sme spričo muk in bede, ki jo bo videl, premagati sočutje. To se pravi, da mora delati *trezno in razumno*. Nadzornik kulijev pa ne pristane na to, da bi jim kupil tiste čevlje, marveč le dovoli, da jim mladi, čustveni tovariš polaga kamen pod noge, da ne spodrsnejo. Ko pa stvar vendarle ne gre, terja mladi tovariš, da morajo dobiti tiste čevlje. Zaradi hujskanja k upor ukaže nadzornik, da ga naj primejo. Dva dni traja gonja

in ko se sreča z agitatorji, jih zasledujejo vse, ker mladi tovariš ni zabrisal sledu za seboj. Dal se je premagati od sočutja in s tem storil napako. Zdaj začno s podrobnim delom: ustanovijo prve celice, vzgojijo prve funkcionarje, organizirajo partijsko šolo. V tekstilni tovarni dosežejo tolikšen vpliv, da začne del delavcev s stavko. Da bi pridobili še druge, mora mladi tovariš pred tovarno deliti letake, ki jih pozivajo k solidarnosti s stavkajočimi. Policist odkrije letake v rokah delavcev in trdi, da so bolj nevarni kakor deset topov. Išče tistega, ki jih je delil. Pride do spopada s policistom, ker je dva delavca, ki nista hotela izdati, kdo jima je dal letake, ubil. Med spopadom policista ubijejo. Mladi tovariš mora bežati: preprečil je le majhno krivico, ker se je dal izzvati v spopad, stavkolomstva pa ni zaustavil. Trgovci se spro z Angleži, ker so povečali carino. Ta spor med podjetniki naj izkoristi zveza kulijev. Mladi tovariš dobi nalogo, da preskrbi orožje za kulije, kar pa se mu ne posreči, ker mu ga trgovec noče dati. Nemiri v mestu naraščajo, saj se stiska stopnjuje. Vodja brezposelnih hoče preiti v akcijo: letaki naj bodo uvod za napad na magistrat, ki je slabo zastražen. Naj se začne upor. Agitatorji pa vedo, da je vodja brezposelnih v službi delodajalcev. Mladi tovariš tega ne verjame. Muči ga vedno večja beda brezposelnih. Zato je za upor, čeprav so neoboroženi, oblast pa že pošilja vojsko nadnje. Agitatorji mu naročijo, da naj provokatorja razkrinka, brezposelne pa naj pozove k demonstraciji, skrivni agitatorji pa bodo skušali razložiti vojakom, ki so tudi nezadovoljni, naj se priključijo demonstraciji delavcev. Sklicujejo se na Lenina, ki opozarja, da ne smejo videti v vseh kmetih razrednih sovražnikov, marveč da morajo vsaj vaše reveže pridobiti na svojo stran. Mlademu tovarišu vse to ne gre v glavo: »Ali klasiki trpe, da beda čaka?« In ker agitatorji to potrjujejo, vzkipi in zavrže njih spise, kajti ko beda vpije do neba, je treba dejanj, akcije. Pride do ostrega besednega in idejnega dvoboja, ki je ideološki dvoboj med anarhizmom in komunizmom (znanstveni socializem), lahko bi tudi rekel dvoboj med Bakuninom in Marxom, ki se je res vršil v I. internacionali. Mladega tovariša ne morejo prepričati, da je treba boj dobro organizirati, ker sicer ne bodo uspeli. Ne more več ne molčati ne čakati. V njem vse kipi za revolucijo, ker je položaj po njegovem mnenju prehud in terja neposreden boj. Dol s krinko ilegalnosti! Prišli smo iz Moskve, da vam pomagamo! Tako je izdal sebe in tovariše, ker ga je premagalo čustvo in z njim nepremišljenost. Ugrabijo ga in odvlečejo s seboj, ko se z begom komaj rešijo pred premočjo preganjalcev: vojska in policija je že na nogah, topovi pokajo pri magistratu, na reki so pripravljene topničarke, na postaji oklepni vlaki. Zdaj mladi tovariš spozna, kaj je zakrivil. Prevzame ga brezupje: »Naša stvar je zgubljena!« Ne pa tako agitatorji, ki jih poraz ne sme preplašiti. Morajo na ilegalno delo nazaj. Mladi tovariš ne more z njimi. Ker se je tudi sam izdal pred sovražniki, kam naj zdaj uide, ko je na koncu svojih moči? Takšnega ga ne morejo pustiti samega, ker bi ga ujel razredni sovražnik in odkril s svojo policijo sled za njimi, s seboj v ponovno ilegalo pa ga tudi ne morejo vzeti, ker jim je prav tako ovira. Zadnji hip, ko so že skoraj obkoljeni, ga ubijejo in vržejo v apneno jamo, ki ga požre.

Strašno je ubijati.
 Toda ne ubijamo le drugih, tudi sebe, če je treba.
 Vsak živi ve,
 da le s silo spremeniš
 ta ubijajoči svet.
 Ni nam še dano, smo rekli,
 ne ubijati. Samo z neupogljivo
 voljo spremeniti svet, smo utemeljili
 svoj ukrep.

Preden so ukrep uresničili, so se pogovorili z njim, ki je naposled tudi sam spoznal, da ni ne zanje ne zanj drugega izhoda kakor njegova smrt.

Zato jo sprejme mirno in zavestno: spoznanje mu je pripomoglo do očiščenja (katarze). Umre za stvar, zoper katero se je pregrešil. »Kontrolna komisija«, pred katero so se morali zagovarjati, jih oprostí in odobri njihov ukrep:

Vaše poročilo nam priča, kaj vse
 je potrebno, da se svet spremeni:
 jeza in žilavost. Vednost in upornost,
 hiter poseg, globok premislek,
 hladna strpnost, neskončna vztrajnost,
 doumeti posameznika in doumeti celoto.
 Le če se učimo iz resničnosti, moremo
 resničnost premagati.

S temi besedami in mislimi zaključuje Brecht svojo dramo »Ukrep«. V njej gre za težak in za marsikoga boleč etično-politični in etično-revolucijski problem, ki se krije s starim rekom: namen posvečuje sredstvo, ki je bil in je v odločilnih trenutkih tudi vodilo Cerkve in ne le raznih političnih gibanj in režimov, na kar je opozoril že Machiavelli. Kljub temu pa gre še za več: ukrep izhaja iz stanja kot kategorični imperativ, ker ni drugega izhoda, saj gre za idejo revolucije, ki je tu ista ukazujoča usoda kakor v grški tragediji Bog.

Iz vsebine same, kakor sem jo navedel, govori le problematika drame, njen etično-politični zapletljaj in razvozljaj, njena ideja. Vse to bi bilo mogoče tudi v tradicionalni konverzacijski, psihološki ali pa tudi v realistični tezni drami, v kateri bi dramatik nanizal prizor za prizorom ali sliko za sliko. Tako je storil npr. Sartre v drami »Mrtvi brez pogreba« in »Umazane roke«. V romanih sta podobno etično vprašanje obdelala in prikazala F. M. Dostojevski v »Besih« in K. Fedin v romanu »Mesta in leta«, Tarasov-Rodionov pa v povesti »Čokolada«. Seveda ne gre vsebinsko za isto vprašanje, tudi idejno

in etično ni razrešeno pri vseh docela enako, prav tako kakor je tudi stilna oblika različna, toda bistvo vprašanja pa je vendarle isto, čeprav ga rešujejo vsak na svoj način. Gre tudi za vprašnje sile. Ali je upravičeno ubijati, če terja to nujnost?

B. Brecht je moral v sebi čutiti, da zahteva sicer pereč, a kočljiv problem netradicionalno obliko in dramatsko tehniko — netradicionalno v smislu dramatike realizma, naturalizma, simbolizma in ekspresionizma, ki je takrat, prej in še pozneje prevladovala v književnosti in v gledaliških sporedih. B. Brecht je tudi sam stal na idejni prelomnici svojega razvoja, ko se je lotil te še zmeraj na prvi pogled nenavadne in po svoje vsekakor avantgardistične politične drame, v kateri se je lotil najkočljivejšega etičnega in političnega vprašanja: ali je politična usmrtitev umor ali pa vsaj po kodeksu revolucijske in revolucionarne etike opravičljiva, nujna in neogibna stvar? Brecht ni hotel slediti tradicionalni obliki meščanske tezne drame. Bržkone se mu je to tudi upiralo, saj je bil njen nasprotnik že pri ustvarjanju svoje prve igre »Baal«. Nasprotovanje vladajoči tradiciji se je v njem stopnjevalo od dela do dela, kar jih je napisal do igre »Ukrep«, kjer je šel v iskanju in uveljavljanju nove oblike in tehnike v dramatiki dotlej najdalje. Pri iskanju novega pa ne smemo omalovaževati dejstva, da gre tudi za novo vsebino in idejo — vsaj relativno, če že ne absolutno. Vsekakor ni mogoče zanikati, da je bila drama »Ukrep« z vsem, kar je prinesla v takratno nemško in revolucijsko dramatiko, zares nekaj novega in nenavadnega, predvsem s svojo obliko in tezo. Prozni dialog prehaja včasih v svobodne stihe, v zbarske recitacije in speve.

Brecht je v igri razširil vlogo zbora, saj je v njej enakovreden dejavnik kakor so posamezne osebe v takrat prevladujoči meščanski dramatiki. V prologu, ki je hkrati že ekzpozicija, sploh ne govori posamezna oseba. Začne Nadzorni zbor (Der Kontrollchor), ki predstavlja najvišji revolucijski forum. Pri njem so se javili Štirje agitatorji, ki so se vrnili iz Kitajske, kamor so jih poslali, da organizirajo kitajsko delovno ljudstvo za boj zoper vladajočo družbo. Po mnenju Kontrolnega zbora, ki ga seveda pri predstavi more igrati tudi en sam igralec, če ne gre drugače, so svoje delo dobro opravili. Zadovoljen je z njimi in soglašja z njimi. Štirje agitatorji pa takoj javijo smrt nekega tovariša, ki so ga sami morali ubiti, ker je na koncu ogrožal gibanje. Hotel je pravo, a je delal (usodni voz) krivo. Štirje agitatorji sedaj terjajo Kontrolni zbor za njegovo razsodbo, Kontrolni zbor pa terja

od njih, da naj vse prikažejo, kakor se je zgodilo in zakaj. Potlej bodo slišali razsodbo Kontrolnega zbora. Druga novost v primeri s tradicijo je: Kontrolni zbor ne reče: »Pripovedujte, kako se je vse zgodilo, marveč *prikažite* (stellt dar), kako je bilo!«. S tem je takoj določena oblika »poročila«, to se pravi njegova dramatizacija in teatralizacija. To bi sicer še ne bilo nič tako novega, ker bi mogle slediti običajne retrospektivne dramatizirane slike kakor v tradicionalni dramatikii od Shakespeara sem, toda tu morajo *vse zaigrati ti štirje sami*, kar pomeni vrh vsega še igro v igri.

Ko obnavljajo prvo srečanje z »mladim tovarišem«, se razdelijo »štirje agitatorji« na »tri agitatorje« in »mladega tovariša«, ki ga zdaj predstavlja četrti med njimi. Takšno razdeljevanje in prevzemanje vlog se godi v igri do konca; že v 2. prizoru (ali sliki) prevzame vlogo vodje strankinega doma 5. agitator. Da bi nasprotniki ne spoznali, da so tujci, jim da vodja maske, ko jim hkrati zabiča, da so odslej kitajski borci. Nadzorni zbor govori, kaj vse mora vzeti komunistični borec nase, in spet se igralci, ki so v začetku predstavljali sami sebe, potlej pa se razdelili najprej na 5:1, nato na 2:1:1, združijo v štiri; ko nadaljujejo s pripovedovanjem o svojem delu v tretjem prizoru »Kamen« (vsak prizor ima svoj naslov), se štirje agitatorji razdelijo tako, da dva igrata kulije, tretji igra mladega tovariša, četrti pa nadzornika kulijev. Igralca (agitatorja) pa ne predstavljata le množice kulijev, marveč tudi posameznike. S tem je iluzija običajnega realističnega gledališča in dramatike takoj v začetku razbita. Ne gre pri uprizarjanju te igre več za realistično podobo življenja, marveč le za igrano, gledališko podobo. Stalen je le nadzorni zbor, medtem ko morajo štirje agitatorji odigrati sami vse osebe, s katerimi so se srečali v svojem delu. Gledalec in igralec se morata zavedati, da sta v gledališču, kjer se z igro nekaj prikazuje, kjer se igra, ne pa kakor v realistično-psihološkem gledališču, kjer se igralec »vživlja« tako v osebo svoje vloge, da postane po načelih teorij Stanislavskega, Reinhardta, Antoina itd. ves, kar ga je, tista oseba, tisti človek, da tako zbrše v gledalcu pa tudi v sebi misel, da je v gledališču, marveč, da sta oba pri »stričku Vanji in pri teti Manji«, kakor pravi Majakovski ironično v svojem prologu k »Misteriju-Buffu«.

Brecht je šel v svojem novatorskem, avantgardističnem prizadevanju dalje od tradicije kakor Majakovski. Res je, da sta oba ustvarila nekaj »novega« in »nenavadnega«, da pa sta to dosegla, sta se vsak po

svoje vendarle zgledovala po neki, nekoč že obstoječi »tradiciji«: Majakovski pri krščanskih misterijih, Brecht pa pri stari japonski dramatik in gledališču »No« (14. stoletje). Saj sta »tradicijo« nekoliko preoblikovala, da sta si jo prisvojila, toda ne bolj. V igrah »Tisti, ki reče da« in »Tisti, ki reče ne« je razdelitev vlog med igralce še običajna, tradicionalna: vsak igralec ima svojo vlogo od začetka do konca, posebnost je le »Veliki zbor«, ki je tako organiziran kakor pri Ajshilu. Tak je tudi »nadzorni zbor« v »Ukrepu«, medtem ko morajo igralci štirih agitatorjev igrati še druge vloge, ki si jih med seboj sproti razdeljujejo. Zato je Brecht seznam nastopajočih oseb tako označil: Štirje agitatorji, ki so hkrati izmenoma in po vrsti Mladi tovariš, Vodja strankinega doma, Dva kulijs, Nadzornik, Dva tekstilna delavca, Policaj in Trgovec, le Nadzorni zbor je zase, toda še tu je mogoče, da ga predstavlja le en sam igralec. Tako more igro v tem Brechtovem »deziluzionističnem gledališču« odigrati kar pet igralcev, čeprav je oseb precej več. Da predstavlja zbor lahko tudi en sam igralec, ni novo; takšen primer imamo že tudi pri Shakespearu, in sicer je takšen Zbor-prolog v »Romeu in Juliji« in Zbor v »Henriku V.«

Če bi Brecht sam ne pripisal pripomb, kako prevzemajo štirje agitatorji poleg svojih vlog še druge, bi se igra »Ukrep« po dramaturški strukturi in značaju ne razlikovala od iger »Tisti, ki reče da« in »Tisti, ki reče ne«. Brez njih bi bila podobna starogrškim tragedijam z zborom in posameznimi igralci, tako pa je vnesel Brecht poseben način zasedanja posameznih vlog oziroma oseb s pripisom tudi kot del svojega dramaturškega principa, čeprav je v bistvu predvsem gledališki. Tako skrajnostno kakor v »Ukrepu« ni tega načela nikjer drugje uveljavljal. Zato smemo šteti poskus z »Ukrepom« kot višek njegovega avantgardizma, saj je šel v iskanju novih oblik v dramatik in gledališču najdalje.

Izvirnost njegovega avantgardizma pa ni le literarna (dramaturška), marveč tudi gledališka, saj uvaja za uprizoritev »Ukrepa« tudi maske, ki si jih nadenejo agitatorji *pred očmi gledalcev*. Pred njimi se tako rekoč »kostimirajo in maskirajo«, čeprav uporabljajo za to najmanjše pripomočke, ker se ne preoblečejo docela kakor v realističnem ali romantičnem, skratka tradicionalnem gledališču. Res se je pri tem zgledoval Brecht po starem japonskem in kitajskem gledališču, tudi po grškem, kjer so igralci nosili posebne maske, toda uporaba maske je pri »Ukrepu« utemeljena tudi dramaturško-literarno in ne zgolj

gledališko. V 2. sliki pravijo Štirje agitatorji: »Toda delo v Mukdenu je bilo ilegalno, zato smo morali svoje obraze izbrisati (ali kakor je rečeno doslovno — ugasniti — auslöschen). Vodja strankinega doma jim da maske, ki jih naj »narede« za Kitajce, kajti če prevzamejo vlogo ilegalnih organizatorjev, morajo prenehati biti tisti, ki so bili doslej: »Potlej ne boste več vi sami, ti ne več Karl Schmitt iz Berlina, ti ne več Ana Kjersk iz Kazana in ti ne več Peter Savič iz Moskve, marveč vsi skupaj brez imen in mater, prazni listi, na katere piše revolucija svoja navodila.« In ko jim da maske in si jih oni nadenejo, jim nadaljuje:

»Potlej niste od te ure več nič, marveč ste od te ure in verjetno tudi do svojega izginotja neznani delavci, borci, Kitajci, rojeni od kitajskih mater, z rumeno kožo, govoreč v spanju in vročici kitajsko.«

Vloga maske je tu utemeljena simbolično literarno, ker se morajo zaradi svojega poslanstva, zaradi ideje, spremeniti v kitajske delavce, hkrati pa je maska gledališki element s svojo funkcijo »premaskiranja«. To je vsekakor avantgardistična novost, ki pa ni absolutna, marveč le relativna, kajti, kakor vemo, je bila maska tradicija že v grškem gledališču, v kitajskem in japonskem, čeprav je pri zadnjih dveh v glavnem naslikana na obraz, kar izključuje takšno naglo spremembo in premaskiranje pred očmi občinstva, kakor zahteva to Brecht pri svoji igri.^{23a} Nova je kombinacija oziroma kompozicija, kar velja tako za dramaturško stran igre kakor za njeno uprizoritev. Brechtu je šlo za to, da ne ustvari le novega tipa dramatike, marveč tudi nov tip gledališča in nov način igranja. Pri »Ukrepu« samem mu je to pomagala že zgodba oziroma tok dejanja (treba je iti v ilegalo, to se pravi — treba se je »zamaskirati«). Novo se veže s starim, saj za svoj učinek in formo uporabi Brecht poleg novih elementov tudi nekaj tradicionalnih, ki jih pa poveže in usklaja v sintezo novega. To pa se seveda ne sme goditi mehanično, marveč mora priti spontano in logično, kar se tudi v »Ukrepu« zgodi.

V drugem obdobju svoje dramatike npr. pri dramah »Mati Korajža« in »Galileo Galilei«, se je Brecht spet bolj približal tradicionalni

^{23a} Nič manj pomembne vloge pa ni imela maska v gledališču »commedia dell'arte«, po katerem se je moral B. Brecht prav tako zgledovati, kar priča še njegova igra »Kavkaški krog s kredo«.

dramaturgiji spevoigre, ki je izšla iz vodvila in je bila predvsem komedijskega značaja, medtem ko je v okviru njene tehnike ustvaril Brecht resno zvrst igre s songi ter v prvem obdobju svojega dela dosegel višek prav z »Beraško opero«. Ne smemo pa pozabiti, da je ta tehnika bila tradicionalna v operah (včasih bi bilo bolje reči spevoigrah 18. stoletja, h katerim sodi tudi Gayevo izvirno delo), ki so bila zmes dialogov v prozi in spevov. Takšen tip opernega libreta se je ohranil do druge polovice 19. stoletja, saj vemo, da je bila sprva tudi klasična veristična opera Bizetova »Carmen« ustvarjena po tem kalupu, ker so prvotni dialog v prozi brez glasbe spremenili v uglasbene recitative šele pozneje, in to celo po Bizetovi smrti, vendar na podlagi motivov iz njegove glasbe tako, kakor so vložili tudi balet, ki ga izvirnik v njegovi redakciji tudi nima, ker bi ne bil v skladu z njegovim verizmom. Prav zaradi tega so tudi začeli pozneje ločevati zvrst spevoigre od opere, kakor jo pojmuje danes, kjer je vendarle v glavnem vse uglasbeno, čeprav so skušali in še skušajo vsaj tu in tam novejši komponisti na posebnih mestih uporabljati tudi prozo ali recitativ, v glavnih pevskih partih pa tudi komponirano prozo namesto stiha. Pri nas so npr. tak primer »Črne maske« Marija Kogoj ali »Hlapec Jernej« Matije Bravničarja, ki je komponiral Cankarjevo prozno besedilo, pri čemer pa ne smemo prezreti, da je Cankarjeva proza v »Hlapcu Jerneju« še posebej ritmična in ne navadna, realistična proza.

Najbolj se je Brecht približal tradiciji (po obliki, tehniki itd.) z dramo »Puške gospe Carrar«. To enodejanko je napisal popolnoma v stilu in tehniki tradicionalne meščanske realistične (lahko bi rekli celo v ibsenskem stilu) dramatike, katere tehniko uporablja npr. tudi Sartre. Sartrov »avantgardizem« je predvsem v vsebini in ideji, saj je forma njegove dramatike sicer tradicionalna kakor tudi npr. pri Camusu. Poskus, kjer skuša uveljavljati Camus tudi drugačno formo in tehniko, sta »Obleganje« in »Calligula«, v katerem je tako rekoč igra v igri, ker prikaže Calligulo kot človeka »maske«, za katero skrbno skriva in potlej nepričakovano odkriva svoj pravi obraz.

Igra »Obleganje« (»L'État de Siège«), katere dejanje se godi v Cadizu, ima za glavno osebo tirana, ki se je polastil mesta in si ga pokoril z birokratskim terorjem. Umakne se šele, ko se neki junak (Diego) upre strahu. Tiranu je ime Kuga, njegovi sekretarki pa Smrt. Ne gre za realistično igro s tradicionalno strukturo in obliko, marveč za igro,

ki skuša izkoristiti vse izrazne oblike gledališča, od liričnega monologa do kolektivnega gledališča in pantomime, preprosti tradicionalni dialog, burko in zbor (totalno gledališče). Gre torej za nekoliko modernizirano oživiljanje misterijev oziroma moralitet — podobno kakor pri igri Majakovskega »Misterij-Buff«, le da pri njem prevladuje bufonada, čeprav tudi Camusova igra ni brez nje, ideji pa sta si skoraj sorodni, saj gre v obeh za boj zoper tiranijo oziroma za zmago nad strahom, čeprav tega poudarka pri Majakovskem ni, pri Camusu pa je poglavitni. Skratka, gre za — avantgardizem s prenovljeno tradicijo starih misterijev in moralitet. Kakor je skušal ustvariti Majakovski s svojim veselim misterijem igro o revoluciji in za revolucijo, tako prikazuje Camus v svojem misteriju alegorizirano podobo Hitlerjevega nasilja in diktature nacizma, ki je kot kuga ogrožala ves svet in zbujala strah pred seboj ter tudi tako dolgo zmagovala, dokler strah pred njo ni bil premagan, dokler se niso dvignili na vseh koncih številni Diegi, ki so strah premagali. Toda vse to je izvedel Camus v takšni obliki, da nam pri njegovi igri ni treba niti več misliti na zgodovinsko stvarnost in ozadje, marveč le na bistvo igre same, v kateri se bijejo med seboj tiranstvo, smrt, strah in pogum. Pri ozadju in stvarnosti, ki sta izzyali ta Camusov misterij, pa vendarle ne gre zgolj za nacistični teror z njegovimi taborišči smrti, marveč prav tako za stalinsko-berijsko strahovlado in za njena taborišča, v katerih je izginilo tudi mnogo dragocenih življenj, med njimi takšni pisatelji, kakor je npr. I. Babelj ali režiser V. Mejerhold ter še mnogi drugi. Obdobje stalinsko-berijskega terorja ni uničevalo le svojih nasprotnikov, marveč je nagrizlo tudi samo sebe in socializem v tolikšni meri, da si socializem od te katastrofalne moralno-idejne krize še zmeraj ni opomogel, ker ovirajo še razne sile, da ne pride do tiste katarze, ki jo Camus v svojem delu terja in tudi pokaže.³³ Toda na koncu konca si moremo odmisлити tudi obe zgodovinski ozadji, ker je osrednje vprašanje strah pred nasiljem.

Ionesco šteje tako zaradi oblike kakor zaradi vsebine in ideje Sartra in Camusa za »bulvarske« dramatične skupaj z Anouilhom, vendar je Ionescov očitek pristranski in utemeljen zgolj s stališča Ionescove (osebne) dramaturgije in *njegovih* avantgardističnih prizadevanj, teorije in

³³ Morvan Lebesque: Albert Camus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt 1963, str. 86—89.

prakse.³⁴ Tudi Majakovski odklanja v prologu k igri »Misterij-Buff« dramatiko A. P. Čehova kot tradicionalno in konvencionalno, a je ta dramatika še zmeraj živa in bo živa, dokler bo še kaj gledalcev in bralcev na svetu, ki jim je pri srcu intimni človek in psihološko-čustvena podoba o njegovem bitju in nehanju, kakor jo je ustvaril v svojih igrah in povestih Čehov, čeprav je ta podoba impresionistično pozitivistična. Po vojni so drame Čehova doživljale na zahodu posebno renesanso, zlasti okrog petdesetih let ter si dokončno pridobile svoje mesto med novejšimi klasiki v svetovni književnosti in gledališču ter prodrle tudi v sicer precej vase zaprt angleški, francoski in ameriški repertoar.

B. Brecht, ki ga imamo na zahodu za revolucionarnega in avantgardističnega dramatika, je prodril v gledališče Sovjetske zveze šele po l. 1956, ko je počasi nastopila odjuga. Na novo pa je prihajal v repertoar v Parizu npr. A. Strindberg, za katerega se je upravičeno zavzemal A. Adamov, eden izmed zastopnikov pariške avantgarde, ki pa se je že pred leti preusmeril iz gledališča absurda v gledališče in dramatiko progresivne idejnosti, kakor jo po svoje zastopa tudi B. Brecht.³⁵

V zgodovini dramatike in gledališča je opaziti zanimiv pojav, kako včasih neka dramatika, ki si je v dobi nastanka že ustvarila vsaj doma, če že ne po svetu svojo tradicijo, nekega lepega dne izginja iz repertoarja, da jo nekateri kritiki (zlasti iz vrst nastopajoče nove avantgarde) smatrajo za preživelo in zaradi tega za staro brložje. Ko pa mine ta val, se spet vrača. Tako se je že zgodilo A. P. Čehovu in danes se godi nekaj podobnega z deli B. Shawa, ki je bil med obema vojnama med glavnimi stebri zahodnoevropskega gledališkega repertoarja in tako rekoč osrednji dramatik svoje dobe, saj so ga igrali tudi v ZSSR. V zadnjih dvajsetih letih pa je nekam redek gost. S tem pa še ni rečeno, da ne bo spet prišel na vrsto — seveda v novi gledališki obliki, ki je zmeraj tesno povezana s časom, z njegovo psihologijo, okusom in literarno modo.

³⁴ E. Ionesco: *Le rôle du dramaturge* v knjigi *Notes et contre-notes*, Gallimard 1962, str. 73. Sartru očita, da je avtor političnih melodram, med bulvarske dramatike pa šteje še Osborna, Millerja itd., češ da so zastopniki konformizma na levisi, ki je prav »tako klavrn, kakor tisti na desni«. Tudi Brechtu ne prizanaša.

³⁵ Prim. IV. poglavje (Arthur Adamov) v knjigi *Geneviève: Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard 1966, str. 66–82; II. poglavje (A. Adamov: *Das Heilbare und das Unheilbare*) v knjigi Marten Eslin: *Das Theater des Absurden*, rde 234–236, Frankfurt a. M. 1965, str. 66–96.

Najzanimivejši primer plime in oseke v gledališkem repertoarju je vse-kakor W. Shakespeare, ki si je za življenje ustvaril močno tradicijo v elizabetinskem gledališču, v času puritanizma pa je celo na ukaz izginil z repertoarja, dokler ni proti koncu druge polovice 18. stoletja doživel svojo renesanso, s katero se je dokončno zasedel v svetovni repertoar.

Vzrokov teh plim in osek v zgodovini dramatike in gledališča ne smemo iskati samo v različnih političnih spremembah v družbi ali državah, čeprav imajo tudi te veliko vlogo, marveč tudi v že omenjeni psihologiji časa, ko se ljudem v gledališču in med občinstvom zdi ta ali drugi dramatik s svojimi deli »preživeti«; pride pa spet drug čas, ko zaživi znova. Prave dramatike, ki ni zgolj nekaj časovnega, marveč presega s svojo umetniško silo svoj čas, ni mogoče trajno poslati v pozabo, kakor so mislili in mislijo mnogoteri avantgardisti, ko se bijejo za to, da bi dosegli monopol predvsem za sebe. Zato živijo v sporedu sodobnih literarno-repertoarnih gledališč tako Sofoklej, Ajshil in Evripid z Becketom in Ionescom, Shakespeare z Brechtom in Majakovskim, Lope de Vega in Calderon poleg Camusa in Sartra, celo Strindberg in Ibsen, ki je vendar klasik realistične psihološke dramatike in po mnenju »poetistov« nepoetičen, živi sporedno z avtorji poetične dramatike, kakor so npr. Eliot, Fry, Nezval itd. Kakor se vtihotaplja tradicija v avantgardo, tako se obe prepletata med seboj v gledaliških sporedih in gledališkem ustvarjanju našega časa, kajti kar nosi v sebi klico umetniško trajnega, ne more izginiti in izgubiti svoje vrednosti. Dramatika človekove vere v življenje in v samega sebe živi poleg dramatike brezupja, nihilizma in absurda prav tako, kakor živi starogrška dramatika Ajshila, Sofokla in Evripida s svojo vero v stare bogove skupaj z dramatiko krščanskega in socialističnega svetovnega nazora, z vero v bogove in z nevero, zakaj povsod gre za najzlahtnejše bitje tega sveta, kakor pravi M. Gorki, za človeka, za njegovo nepopolnost in za njegov večni boj s samim seboj in s silami izven sebe. Človek je zelo mnogotero bitje, polno nasprotij, polno temnih in svetlih sil, ki se bijejo med seboj, središče tega boja, objekt in subjekt pa je zmeraj človek sam, ki se danes bolj kakor kdajkoli trudi, da bi postal Človek, čeprav se hkrati v našem času bolj dejavno izživlja s svojo negativno lastnostjo, s svojim barbarizmom, da dela iz samega sebe absurd in si z atomskimi bombami grozi s popolnim uničenjem. V takšni dramatični napetosti kakor danes, človeštvo doslej še ni živelo. O tem pričajo tudi razni primeri sodobne avantgardistične dramatike, od Camusa in Becketa, ki pričakuje Godota,

a ne pride, do Ionesca, ki vodi vse ad nihilum in v absurd, na drugi strani pa so dramatik, ki kakor Brecht, Nežval, Eliot, Fry, Sartre iščejo in pričakujejo odrešitve ter prav zaradi tega prikazujejo titanski boj človeka za njegovo pravo podobo. Eni jo skušajo doseči še zmeraj s pomočjo svoje vere v Boga, drugi pa brez nje, ker so prepričani, da je rešitev človeka in človeštva le v njih samih, ker verujejo v svetle sile, ki so v človeštvu in ki so (po njihovi veri) tako močne, da zmorejo premagati vse temno v posamezniku kakor v množici. Tretji pa so tisti, ki so obupali in ne verjamejo niti ne verujejo v nič več. Vse to živi v sodobnem človeštvu sporedno in skozi nasprotja teče življenje naprej, kakor se skozi nasprotja razvija dejanje v vsaki pravi dramati. Tukaj so bližji občinstvu eni, tam drugi dramatik, toda kar je vrednega iz tradicije ali iz avantgardizma, živi svoje življenje tudi izven vsakodnevnega okusa in mirno čaka, da spet zaživi tudi v sporedu in pred občinstvom, to se pravi, da osvesti občinstvo in da zaživi zanje, kajti Sofoklej in Shakespeare živita in sta živela zmeraj in bosta tudi živela (ne oziraje se na občinstvo, ker zlato je zmeraj zlato, ali ga ti imaš ali ne), dokler bo človek še umno bitje in ne robot ali avtomat. Prvi vsaj bo živel z »Edipom« in z »Antigono«, drugi pa vsaj s »Hamletom« in »Kraljem Learom«. Kar je vrednega v tradiciji, ne zamre nikoli in živi uaprej samo po sebi tudi takrat, kadar ga posebna družbena psihoza v svojem času izrine iz repertoarja. Tragediografi francoskega klasicizma (predvsem Corneille in Racine) se še do danes niso uveljavili v mnogih nefrancoskih gledališčih, kakor se je npr. osrednji nacionalni angleški dramatik W. Shakespeare v neangleškem gledališču začel v polni meri uveljavljati šele z romantiko. Saj so ga upoštevali tudi že klasicisti, vendar ne v izvirniku, marveč v svojih klasicističnih predelavah, v katerih so šli nekateri (npr. ruski klasicist Sumarokov) tako daleč, da so ga uklepali v Prokrustovo posteljo klasicistične dramaturgije s tremi kalupnimi enotnostmi ter po njihovem mnenju prepesimistične konce spreminjali v optimistične tako, da sta se v predelavi »Hamleta«, ki jo je oskrbel Sumarokov, Hamlet in Ofelija našla v zakonski zvezi. V tistih časih je podobno »barbarsko« dejanje želo javno priznanje in celo slavo, čeprav kratkotrajno, ker je pravi Shakespeare veljal po Voltairu za barbara. Izvirnega, neponarejenega Shakespeara je tako doma kakor v svetu uveljavila šele romantika, kar je bilo v tistih časih veliko dejanje, umetniško in idejno, da bi ga mogli upravičeno imenovati revolucionarno in avantgardistično. Kakor so za časa klasicizma, bolje rečeno psevdokla-

sicizma, deformirali Shakespeara, ker se jim je zdel preveč pesimističen in pretragičen, tako ga skušajo v našem času nekateri »preformirati« v absurdista, ker se jim zdi premalo absurdističen in okruten (primer uprizoritve »Kralja Leara« v režiji P. Brooka itd.³⁶ Tradicionalna umetniška trdnost Shakespeareovega dela je sicer preživela tudi to »avantgardistično« operacijo, ki je v resnici psevdavantgardistična, kakor je bilo nekoč »preklasiciziranje« njegovega dela le delo psevdoklasicistov. Takšen boj zoper tradicionalizem, ki hoče za vsako ceno nekaj »novega«, je seveda malo časa živ, ker se hitro sam razgali. Kakor moramo razločevati psevdoklasicizem od klasicizma, tako ne smemo enačiti psevdavantgardizma z avantgardizmom, prav tako pa ne smemo spregledati bistvene razlike med praznim, epigonskim, neživim akademskim tradicionalizmom in umetniško tradicijo, ki obstaja in živi že od starogrških klasikov dalje do danes.³⁷

³⁶ Čeprav ima poljski kritik Jan Kott v svojih »Esejih o Shakespearu« (DZS 1964) marsikakšno misel, ki je vredna globljega razmišljanja, je vendarle šel predaleč v svojem prizadevanju, da bi nam predstavil Shakespeara kot največjega in klasičnega dramatika absurdizma. Da bi to dokazal na odru, je moral dati P. Brook npr. mrtvo Kordelijo vlačiti po tleh kljub temu, da jo po Shakespeareovem logičnem navodilu prinese Leare v svojem naročju, ker tisti hip ve, kaj se je zgodilo in ni brez uma, saj ga je njena smrt ravno »zdramila« iz brezumnja v umje. Prav tako pa so dogmatiki z leve skušali prilagoditi npr. »neaktivnega in pesimističnega obotavljavca Hamleta« v bolj enosmernega aktivista, kakor sem to videl v uprizoritvi v Weimaru l. 1964. Tako niso storili nič manj neumetniškega kakor tisti, ki bi nam ga radi z vso slo predstavili kot dramatika čistega absurdizma. Še vedno velja za Shakespeara tisto, kar so določili zanj romantiki, ko so terjali od gledališča, da ga naj uprizarja takšnega, kakršen je. To spoznanje je neovrgljivo načelo. Vsak poseg v njegovo bistvo, naj prihaja s katerekoli strani, je zanj Prokrustova postelja, v katero so ga prvi spravljali klasicistični dogmatiki in se za vselej osramotili. Ali ni njihov primer dovolj prepričljiv in svarilen?

³⁷ »Kar je lepo, je treba ohraniti, vzeti za vzor, navezati nanj, četudi je ‚staro‘. Zakaj se obrniti v stran od zares lepega in ga za vselej zavreči kot izhodišče nadaljnjega razvoja samo zato, ker je ‚staro‘. Zakaj novo oboževati kot boga, ki ga moraš ubogati, ker je ‚novo‘.« (Clara Zetkin: *Erinnerungen an Lenin*, Verlag für Literatur und Politik Wien-Berlin SW 64, str. 15.) Besede so Leninove, ki pa se v marsičem krijejo s tem, kar je poudaril M. Krleža v svojem klasičnem »Razgovoru o petdesetletnici abstraktnega slikarstva« (1911–1961), ki je izšel v treh številkah zagrebškega »Vijesnika« (29. I. 1961, 5. II. in 12. II. i. l.). Ta Krležev esej sodi med spise, ki jasno razločujejo pravi avantgardizem od psevdavantgardizma, hkrati pa udarno in prepričljivo sooči raz-

III

Med avantgardistična prizadevanja v dramatiki našega časa sodi tudi uveljavljanje poetične dramatike v nasprotju z realistično konverzacijsko in konvencionalno dramo v smislu diderotovsko-ibsenke tradicije. V Angliji jo zastopata med drugimi Th. S. G. Eliot in Ch. Fry, katerih prizadevanje pa se uveljavlja zlasti v okviru religiozne drame (Eliot: *Umor v katedrali*, Ch. Fry: *Sanje štirih jetnikov*).³⁸ Čeprav sta napisala tudi nekaj dram, ki nimajo tako močnega religioznega pečata, kakor omenjeni dve, veje tudi iz njih meščanskega okolja in ozračja duh iracionalizma in transcendentalnosti, to se pravi duh izrazitega idealističnega svetovnega nazora, ki se pri Elliotu celo samozavestno družijo s političnim konservativizmom monarhista. Poetizem njunih meščanskih iger se izraža predvsem v svobodni stih preoblikovani konverzaciji, ki skuša biti po svoje tako poetična, kakor je npr. pri Shakespeareu, ki ga zlasti Eliot skuša spraviti v kalup svoje dramaturgije in njenih estetskih nazorov.

Čeprav ne gre v tem poskusu za analizo in sintezo vseh primerov avantgardizma v dramatiki zadnjih šestdesetih let, marveč le za tri dramatike in še pri teh le za eno izmed njihovih del, moram vendarle poudariti, da Eliot in Fry nikakor ne predstavljata v svetovni dramatiki

merje med tradicijo in avantgardo. Čeprav ni mogoče odrekati Marinettiju, da je razburkal stoječe vode književnosti, in to bolj kot pisec manifestov kakor kot ustvarjalec, je vendarle res, da ni v književnosti ustvaril nič velikega, nasprotno pa je Majakovski s svojim delom ustvaril celo obdobje v ruski književnosti; njegov vpliv in vzor pa sega tudi daleč čez meje ruske književnosti. Pri tem pa si je treba odmisлити skoraj vse, kar mu je obesila stalinska propaganda okoli vratu, ko ga je za svoje potrebe — po smrti poveličevala, čeprav je eden izmed vzrokov njegovega samomora bil tudi umik pred nadmočnimi predhodniki ždanovščine, ki mu njegovega futurizma nikoli niso mogli odpustiti, čeprav so ga skušali naknadno spraviti v Prokrustovo posteljo svojega »sorealizma«. Zato še zmeraj nimamo ne na zahodu ne na vzhodu prave podobe o njem in njegovem delu. Bil je eden izmed največjih avantgardistov v prvi polovici tega stoletja, ki mu Marinetti ne sega niti do kolen, vendar ne zaradi tega, ker je bil celo organiziran fašist, Majakovski pa komunist, čeprav brez partijske legitimacije. Gre za *umetniško* vrednotenje enega in drugega, za ustvarjalno in intuitivno silo.

³⁸ Thomas Stearns Eliot: *Umor v katedrali*, prevedel Venio Taufer, Obzorja Maribor 1967. Prevodu je priključen tudi Eliotov esej »Poezija in drama.« Chr. Fry: *A Sleep of Prisoners*, Oxford University Press 1951.

sama novejšje poetične dramatike, marveč le eno izmed smeri v tem prizadevanju, ki se je začelo celo prej v irski dramatiki kakor v angleški. Gre predvsem za dva irska dramatika. To sta W. B. Yeats in J. M. Synge. V začetku tridesetih let je nastalo v Angliji gibanje, ki si je prizadevalo ustvariti aktualno poetično-politično in socialno-borbena dramatiko, ker je bila dotedanja poetična dramatika preveč zamaknjena sama vase in v svoje religiozno-iracionalne in moralne probleme (Yeats, Synge, Eliot). Predstavniki poetično-politične dramatike (teoretiki in dramatiki R. Doone, W. H. Auden, K. Spender) so se zbrali okoli Group-Theatra ter skušali svoja prizadevanja uveljaviti v književnosti in na odru.³⁹ Kot zastopnik svojevrstne poetičnosti dramatike v Franciji štejejo mnogi tudi Jeana Giraudoux, čeprav so pisane njegove igre v prozi. Ne gre namreč razumeti pod poetično dramatiko vseh iger, ki so pisane v stihih, ker je to še premalo, čeprav je že nekaj, vendar ne toliko, da ne bi mogli šteti med poetično dramatiko tudi drame ali celo komedije, ki je napisana v prozi, seveda v izbrani, dvignjeni, poetični prozi, kakor bi tudi mogli reči. K poetični dramatiki moramo šteti tudi nekatera dela Španca Garcie Lorce, ki je ustvarjalno združeval v njih svoj surrealizem z elementi ljudske poezije in ljudskega gledališča. Primerov je v svetovni dramatiki novejšjega časa toliko, da bi bilo mogoče o njih napisati zajetno monografijo.

Vsekakor pa sodi med sodobno poetično svetovno dramatiko tudi drama »Manon Lescaut«, ki jo je na osnovi znanega romana abbéja Prévošta ustvaril češki poetist in nekaj časa tudi surrealist Vitezslav Nezval (1900—1958). V češki liriki med obema vojnama se je ustvaril poseben, izviren položaj tako po obliki kakor tudi po vsebini svoje lirike in dramatike, čeprav ni tako novotarski in agresiven, kakor so hoteli biti futuristi, ni pa tudi tako retoričen, kakor je marsikje lirika Majakovskega. Prav tako pa ni v Nezvalovi liriki tiste ironije in cinizma, ki

³⁹ Prim. Mirko Jurak: Angleška poetično-politična dramatika v letih 1930—40, Ljubljana 1967, disertacija (tipkopis), gl. zlasti 4. poglavje Teorije o poetični drami, str. 77—102 in naslednje poglavje v II. d. razprave: Razvoj Group Theatra in uprizoritve poetično-političnih dram, str. 103—205. Jurakova disertacija, ki žal še ni izšla tiskana, je novo, dragoceno delo na področju slovenskih dramaturških in teatroloških prizadevanj, ki ni zgolj informativno, marveč tudi teoretično-problematsko, saj sodi prizadevanje Group Theatra, njegovih teoretikov, dramatikov in gledališčnikov med zanimivo progresivno avantgardo v tridesetih letih.

sta značilni zlasti za prvo obdobje B. Brechta. Kljub temu je v primeri s simbolizmom in ekspresionizmom prinesel Nezval v češko liriko neki izviren oseben, nezvalovski zvèn in izraz kot enakovreden element njegove izredne pesniške in človeške fantazije. Začetki njegove lirike nastajajo v dobi revolucionarno-programatične skupine »Devětsil«, ki poudarja tudi proletarskost svoje lirike. Vendar se V. Nezval hitro preusmeri v poetizem, smer, ki se sicer ni odrekla revolucionarnim idejam, vendar jih ni skušala poudarjati zgolj tendenčno in vsebinsko, marveč jih je poetizirala, kakor je namesto vsakdanje tendence revolucionarno-socialističnega političnega boja skušala uveljaviti predvsem idejo v nadčasovnem smislu in jo skušala na razne načine čim bolj poetizirati nad raven vsakdanjega političnega boja in gesel. Čeprav ni mogoče trditi, da bi tudi proletarska poezija, kakor so jo mnogi zastopali v »Devětsilu« in okrog njega, ne gojila skrbne pesniške oblike, (J. Wolker, I. Seifert itd.), sodi V. Nezval vendarle med tiste, ki so to obliko razvijali v še večjo poetičnost in dovršenost. Poleg tega pa je marsikakšna realnost sama zbujala in izzivala v njem izvirno poetično fantazijo, s katero si je sproti odkrival za njeno vsakdanjo skorjo v jedru skrito življenjsko bitnost in lepoto, v obeh pa fantastičnost njenega bivanja. Zato je v tridesetih letih tudi našel stik s surrealizmom,⁴⁰ si ga po svoje prisvajal in tudi ustvarjalno preživel malo pred vojno, ko ga je pošastna realnost okupacije spet prisilila, da se je iz surrealistične fantastičnosti moral spet bolj približati okrutni stvarnosti. To pa ni pomenilo, da bi se vrnil docela v isto obliko in svet, kakor pred preusmeritvijo v surrealizem, marveč so mu vse dotedanje življenjske in umetniško ustvarjalne izkušnje skupaj z njegovo prvobitno pesniško ustvarjalno silo pripomogle do nove stopnje razvoja in izraznosti, ki izpričuje ustvarjalno sintezo vsega vrednega in lepega dotlej, hkrati pa tisto novo, kar daje njegovemu delu že neko umirjenost in zrelost tako v poetičnem kakor v idejnem, v realnem kakor v fantastičnem.

Z dramatiko se je začel ukvarjati V. Nezval že v dvajsetih letih, saj se je poskusil celo z radijsko igro (»Mobilizacija«), v tridesetih letih je napisal nekaj radijskih iger za mladino, napisal pa je tudi libreto »Glas

⁴⁰ 1935. l. se je seznanil Nezval v Parizu z vodjo francoskih surrealistov A. Bretonom in se sprijateljil s pesnikom P. Eluardom. V. Nezval: *Z mého života*, Československý spisovatel Praha 1961, str. 338–339.

gozda« za skladatelja Bohuslava Martinuja.⁴¹ Prepesnil in predelal je Calderonovo igro »Skrívalica na stopnicah« (Schovávaná na schodech). Novost svoje vrste je bila Nezvalova igra »Zaljublenci v kiosku« (»Milenci z kiosku«, komedie o 3 jednáních, 1932). V uvodu h knjižni izdaji svoje komedije pravi Nezval o vlogi in pomenu stiha v dramatiki:

»Kakor hitro izrečem prvi verz, se vse spremeni. Iz berača, slavnega junaka naturalističnih iger, postane nekdo drug. Če spregovorimo v aleksandrincu, vse zatohne. Patos s primesjo resnosti ali komike si podredi vse gibe oseb in da osnovo za neko drugo vrsto fabulacije... Moderna doba je dala pobudo za vsestransko sproščeni verz, kjer kadencirani stavki dopuščajo novo retoriko, ki se ni nikoli pojavila pred to obliko, primerno za izražanje materialističnih idej, medtem ko kitica (strofa), tako rekoč s 'trikom' vpletena v te svobodne vrste kadencirane dikcije, navaja naglo osredotočeni lirizem, ironijo, nepričakovan refren in dražljivo skrivnost. Uporabil sem v 'Zaljublencih v kiosku' tista sredstva, besede, ki se ne naslanjajo na nobena vnaprej določena pravila in ki slepo verjamejo v inspiracijo. Če je harmonika drug predmet, ko jo opazujemo v zrcalu, na gladini ali v deformiranem zrcalu, vzbočenem ali izbočenem, tudi kadar izvablja neprestano cvileče zvoke, se prav tako menja tudi dramatska postava in ves njen izraz po tem, v katero dikcijsko fazo jo postavimo. Čeprav bi lahko našli v resničnem svetu vse osebe moje komedije, so v njej s kontaminacijo z umetniškimi sredstvi skrajno narisane, zdaj v smislu lirizma, zdaj v smislu karikature in tako rekoč nenehno v tej ali oni izzvani raztopini. Takšnemu neprestanemu slepilu ustreza fabula, v kateri je skrb za verjetnost podrejena skrbi za gledališko emotivnost in samovoljnosti kril. S temi šaljivimi izraznimi sredstvi je misel, ki je kontrolirala to medsebojno igro emocij, nošena od protiidealistične, protimehantične, protiromantične strasti. Ni se mi dalo postavljati v zapeljivo svetlobo tip ljubezenskega špekulanta, tako slavljenege v toliko današnjih igrah, pa tudi ne tip izkoriščevalca humanističnega liberalista ali trpeči tip resignirane žene. Z zavestno tendenco sem se trudil privoščiti privlačnost tem osebam, katerih želja je usmerjena k abso-

⁴¹ V XXIII. zvezku Nezvalovih zbranih spisov so zbrane igre, radijske igre in libreto: »Glas gozda« (»Hlas lesa« 1935, libreto za radijsko opero B. Martinuja, enega izmed znanih čeških modernih skladateljev), igra »Grozljivi ptič« (»Zlověstný pták«, napisana v drugi polovici 1935), »Fantastična simfonija« (»Fantastická symfonie« 1936) je spremno besedilo k Berliozovi skladbi, pesem in ne igra, »Veseloigra z dvojnikom« (»Veselohra s dvojníkem« 1938) je predelava in prepesnitev Calderonove komedije »Hombre pobre todo es trazas« (»Revež jih mora imeti za ušesi« ali »Revež je poln muh«), »Polom Usherovega doma« po noveli E. A. Poe itd. Napisal je tudi nekaj radijskih iger za mladino in baletov. Prim. Vítězslav Nezval Dílo XXIII, Češkoslovenský spisovatel, Praha 1965.

lutni osvoboditvi, in nisem varčeval s karikaturο, kadarkoli je bil njih polet brzdan od prizadevanja po heroizmu, katerega narobna stran se mi je zdela veliko prej vredna demaskiranja kakor zatajitve. Če mora pisatelj psiholoških romanov razumeti in opravičiti na koncu vsako človeško spako, se je pisec te igre zavestno postavil na tendenčno stališče v revolucionarnem smislu in v smislu čistote, ki stoji za zahtevo po svobodi, ker jo razume materialistično in dialektično kot ‚znano nujnost‘...«

Čeprav je Nezvalova razlaga že nekoliko surrealistično zapletena, sta nam skupaj s komedijo pomembni za naše razmišljanje, ker se njegova drama »Manon Lescaut« že delno razlikuje od norm, ki jih postavlja v tem uvodu k svoji komediji kakor tudi od tistih, ki jih je dejansko v njej uveljavil. »Manon Lescaut« je napisal, ko je v svojem razvoju, v svojem avantgardizmu že prekoračil in premagal nekatere skrajnosti surrealizma ter spet iskal in tudi našel za svoj poetizem in surrealizem tvorno vez z živo tradicijo, ne da bi se ji kakorkoli shematično podredil ali izdal bistvo svojega poetičnega avantgardizma.

Umetniški višek Nezvalove poetične dramatike je igra »Manon Lescaut«, spesnena po znanem istoimenskem romanu Abbéja Prévošta, vendar je zgodba tako samostojno in izvirno prepesnjena, da je igro upravičeno šteti med Nezvalova izvirna dela. Izvirnost pa ni le v dramatsko vsebinski predelavi povesti in njenega dejanja, marveč zlasti v njeni dramaturgiji in pesniški obliki. Zaradi vsega sodi med najlepša dela tako imenovane poetične dramatike pred vojno in po vojni ne samo v češki književnosti, marveč v svetovnem merilu. Da je tako malo znana izven pesnikove domovine in da tudi izven nje ni bila menda doslej še nikjer uprizorjena, je prav vzrok njena poetičnost, njen stil in pesniški jezik, kar vse terja pesnika-prevalca, ki pa mora biti sam poleg temeljitega poznavalca poetične češčine prav tak mojster svojega jezika, kakor je Nezval pesnik-mojster češčine, ki v njegovih stihih poje čisto in mogočno kakor v poeziji največjih mojstrov češkega pesništva od Mache dalje. Nezvalov pesniški jezik je muzika v verlainovem smislu, je pesniška forma in hkrati vsebina, ki zgodbo sproti zlahkni.

Drama »Manon Lescaut« je nastala po okupaciji Češkoslovaške, ki je bila tudi za Nezvala osebno velik udarec, kakor za vse progresivne književnike, med katere se je upravičeno štel ves čas tudi

V. Nezval.⁴² Tega ni manifestiral le z vsem svojim pesniškim delom, marveč mu je dal še poseben politično-revolucionarni poudarek, ko je na novo prevedel pesem mednarodne proletarske revolucije »Internacionalo«. Okupacija je njega in še marsikoga spravila v silno stisko: kaj početi? Obmolkniti? Pisati le za miznico? Ali ni nujno nekaj peti ljudstvu tudi v tej sužnosti, da ne bo obupalo in mislilo, da so ji umrli tudi njegovi pesniki? Kaj peti, da bo mogoče predreti skozi goste in trde palisade okupacijske cenzure? V takšnih okoliščinah se je rodila njegova drama »Manon Lescaut«.

Nezval se je odločil za staro snov in zgodbo o blodeči Manon in njenem oboževalcu, odvečnem človeku gosposke družbe vitezu de Griexu, toda stara, mogli bi reči že konvencionalna in v marsičem tradicionalna zgodba (popularna po romanu abbéja Prévosta in po Massenetovi operi) je bila le gmota, ki jo je vzel Nezval v svoj umetniški atelje, da jo pregnete in da ji da takšno novo obliko, da bo skozi njo tudi zgodba sama vsaj prenovljena, kolikor se ne bo zdela sploh nova. Vse to pa je hotel doseči predvsem s svojim pesniškim jezikom, s pesniškim monologom in dialogom. To se pravi: od okupatorja omalovaževani in žaljeni češčini hoče dati najvišji pesniški izraz, ki je po njem (po Nezvalu) sploh mogoč. V tem Nezvalovem ustvarjalnem izhodišču je bil skrit protest zoper tuje nasilje, ki ni priznavalo ne njegovega ljudstva ne njegovega jezika, hkrati pa je bila manifestacija za oba — tako politično-nacionalna kakor pesniška, da bolj ni mogla biti. Nezvalov pesniški jezik je preoblikoval nekoliko sentimentalno zgodbo francoskega abbéja v moderno, nadčasovno dramo, v pesniško apoteozo ljubezenske zaobljube, močnejše kakor smrt. In vse to predvsem kot hvalnico češkemu jeziku, češki besedi, v slavo njene človeške in umetniške izrazne moči in bogastva, čarobne muzikalnosti in pevnosti, kakor je zapisal o njej neki brezimni pisec za petnajsto izdajo te drame l. 1948:

⁴² Za časa okupacije ni objavil Nezval nobene pesmi. V navodilih okupacijske cenzure (februar 1941) piše, da ni »primerno objavljati ocen knjig, dramskih del, člankov in drugih objav ljudi, ki so izraz dobe prejšnjega režima, marksisti ali Židje. Tem manj je primerno priporočati njihova dela ali izjave. Navodilo je imenoma imenovalo pisatelje Olbrachta, Majerovo, Nezvala in Karla Čapka, ki je bil prva žrtev nacističnega nasilja, saj ga je pod pritiskom okrutnih dejstev Münchenskega razkosanja ČSR zadela kap. Antonín Jelínek: Vitězslav Nezval, Československý spisovatel Praha 1961, str. 95.

»Toda ravno ta čarobna moč materinščine jo (dramo) je povzdignila v bleščeč simbol vsega, kar nam je bilo vsem neizrekljivo drago, namreč lirično prispodobnost, ki se je neizbrisno vtisnila v srce vsakogar, ki jo je gledal v gledališču ali bral. Celo iz knjižnih strani je mogoče intenzivno občutiti ljubezenski mik Nezvalove Manon, ene izmed najlepših in najbolj ljubljenih številnih oseb, ki so se pojavile na češkem odru. Ob knjigi se je mogoče z notranjo poglobitvijo predati varljivemu čaru dveh različnih ljubezni, ki ustvarja dramatičen zaplet igre in žarečo iskrivost materinega jezika.«

Tako se je avantgardistični Nezval pod pritiskom razmer in svoje umetniške intuicije usmeril pri ustvarjanju te drame predvsem v jezikovno pesniško obliko in notranjo moč, ki jo je dal in vdihnil igri s svojo stvariteljsko silo. To je bila svojevrstna avantgardnost, ki se je naslanjala sicer na tradicijo češkega pesniškega jezika, ki pa mu je dal Nezval takšen svoj zvèn in smisel, da ne učinkuje zgolj prenovljeno, marveč v marsičem novo. Tako sta se v tej drami tradicija in avantgardnost kongenialno združili, toda ta združitev ni mehanična, marveč je elementarna, plod Nezvalove pesniške ustvarjalne sile.

Čeprav sodi pesniško jezikovna in stilistična stran Nezvalove drame med najznačilnejše njene umetniške lastnosti, ni edina. Tu je še nekaj novih dramaturških prijemov, zaradi katerih zavzema Nezvalova drama posebno mesto v evropski avantgardistični dramatiki svojega časa, predvsem v tako imenovani poetični drami, čeprav s tem še ni rečeno, da poetične dramatike prej ni bilo, saj so njeni elementi zastopani tudi že v Shakespearovem delu. Pri tem pa ne smemo prezreti vprašanja, kakšno je razmerje med retorično dramatiko, kakor je značilna za staro grško in rimsko dramatiko in prav tako za ves (predvsem francoski) klasicizem, in novejšo poetično dramatiko, kajti vse to se tudi zrcali v Nezvalovi drami.

Poetična dramatika skuša biti protiretorična, intimnejša, hkrati pa čim manj teatralična in protipatetična. Ves dramatični in teatralični zanos bodi zadržan — vsaj na zunaj, ne zajet v velike, grmeče besede, bolj liričen in lirsko-epičen. Dialog ne samo, da bodi poetičen, marveč kljub stihom čimbolj naraven in preprost, pri vsej izbranosti jezika in besed ter metaforičnosti neposredno poetičen in ne zgolj iz običajnega dialoga v prozi prenesen v verze, ne verzificirana proza, marveč dialog, ki s svojo preprostostjo in neposrednostjo ustvarja z naravno tekočim in melodioznim stihom pesniško atmosfero resnič-

nosti, realnega dogajanja in dialog živih ljudi, kakor v realistični drami. Pri tem pa se ne sme spregledati še nekaj: tudi dialog v prozi je lahko poetičen. Zato more proza v poetični drami prehajati tudi v stih in stih v prozo, kar more dati dialogu še neko večjo dinamičnost ritma in zvèna.

Nezvalova drama »Manon Lescaut« je po tej strani prava muzikalna kompozicija, toda podobno razmerje med prozo in stihom imamo že ponekod pri Shakespearu, čigar nerimani blankverz prehaja včasih v rimanega, včasih pa v prozo. Nezval dela to v svoji drami prav tako, le da si z menjavanjem stihov (različno dolgih, zdaj z rimami, zdaj brez njih) prizadeva muzikalno izraziti tisto, kar je vsebinsko in za razvoj dejanja odločilno in bolj dramatično, zdaj po vnanjem dejanju, zdaj po notranji napetosti, ki jo izpričuje kakšna oseba ali pa od dejanja, od nasprotij igre in protiigre napeti prizor.

Zaradi prizadevanja, da bi ustvaril dialog in dramo v čimbolj poetičnem jeziku in melodiji besed, čimbolj z muziko jezika, dela drama v nekem posebnem smislu vtis opere, toda opere, v kateri je orkester *jezik, melodija*, v kateri »poje« dialog, ustvarjen le z jezikom, z izbranimi besedami, ki imajo tak in tak zvèn, povezanimi ne le v smiselni dialog in dejanje, marveč zloženimi v melodijo in kontrapunktično spremljavo — vse to le s pomočjo jezika, ne kakor v običajni operi, kjer prevladujejo sredstva glasbe same in so tako rekoč nad besedo, oziroma je beseda le fabula, ne pa tudi melodija in muzika. Pri Nezvalu in pri vsaki pravi poetični drami pa je vse jezik, seveda jezik neke višje ravni, s čimer pa ni misliti jezika na hoduljah. Še posebej pa je treba poudariti, da muzika besed, njih zvèn in ritem, nikakor ni pri Nezvalu sama sebi namen, kakor pri nekaterih avantgardistih, ki gredo pri svojem prizadevanju po muziki tudi čez razumljivost in logiko, marveč je glasba Nezvalovega dialoga zmeraj tudi smiselna in komunikativna, s čimer si je delo le otežkočil. Lahko bi rekli, da je bilo njegovo ustvarjalno geslo: muzika, dejanje in smisel, ker so drug iz drugega, zanj nedeljivi in v tej nedeljivosti prvobitni; če bi to ne bili, bi ne bilo niti enega niti drugega. Z drugimi besedami se to pravi: avantgardnost vsekakor, toda ne brez tradicionalne komunikativnosti, pri čemer pa ni razumeti konvencionalne, povprečne, kaj šele podpovprečne tradicionalnosti in njene primitivne komunikativnosti. Tudi Ibsen se je zgledoval pri bulvarskih dramatikih Sardouju in Scribu, po njih tehniki in kon-

verzaciji, toda pravo meščansko dramo je ustvaril v umetniškem smislu šele Ibsen in za njim drugi. Danes nam je vse to že kar vsakdanje in jasno, toda ko je nastopil Ibsen s svojimi klasičnimi dramami, so bile avantgardistična novost, zoper katero so se nekateri prav tako puntali, kakor so pri uprizoritvi Hugojeve drame »Hernani« zastopniki psevdoklasicizma in klasicizma glasno demonstrirali in protestirali, da je prišlo celo do fizičnih spopadov, kakor v našem polpreteklem času ob priliki raznih futurističnih, dadaističnih itd. ekshibicij.

Zaradi pesniško-muzikalnih prizadevanj ne teče zmeraj dialog (z monološkimi vskoki) konvencionalno psihološko-logično in v smislu realističnega razgovora, marveč po načelih muzikalnosti kakor v operi. Zaradi ritma in melodije pa tudi zaradi poudarka vsebine ali dejanja pride včasih do ponavljanja ene in iste besede ali stiha, česar npr. pri Shakespearu ni, vsaj ne v tolikšni meri ali tolikokrat. Na nekaterih mestih zazveni stih kar po ljudski pesmi, čeprav so ta mesta redka, ker prevladujeta svobodni stih in dialog v prozi, ki pa ima zdaj bolj zdaj manj izrazit ritem. Dolgost in ritem stiha se po navadi skladata z vsebino oziroma dejanjem, vendar ne zmeraj, ker je videti, da menja Nezval ritem in dolžino stiha včasih zgolj zaradi melodije, dinamike ali preskoka iz liričnosti v dramatičnost in narobe. Tudi epska konverzacija ima pri tem svoj delež. Nekateri samogovori so kakor songi pri Brechtu, vendar podobni le po vnanji obliki, ne pa po značaju, saj so brez ironije. V Nezvalovi drami gre predvsem za bistvo tragične ljubezni med moškim in žensko, saj je igra visoka pesem ljubezni v dramatisirani obliki. Še več, zaradi nenavadnega Manoninega značaja, ki ne vidi v telesni izmenjavi moških nobenega greha ali izdaje ljubezni, ki jo čuti za viteza de Grieuxa, je ta igra drama tudi o nasprotju med tako imenovano platonsko in telesno ljubeznijo. Ker pa ju de Grieux ne loči tako kakor Manon, zaradi tega trpi, družba pa Manon zaradi blodništva obsoja.

Osrednje vprašanje, ki je nedeljivo od vsega zapletljaja pa je družbeno in gmotno, kajti Manon se prodaja, da bi živela, ker drugega izhoda zanjo, kakršna je po svojem značaju, ni. Manon normalnega državljanskega dela ne zmore, zato nosi na trg svoje telo kot edino delovno silo, ki jo ima, ker rok za delo nima. Ta zaplet je v Prévostovem romanu bolj poudarjen, oziroma bolj neposredno moralistično izrečen ali izgovorjen kakor pri Nezvalu, ki je skušal pred-

očiti predvsem tragičnost ljubezenskega razmerja med de Griexom in Manon, grešnico svetnico, kakor jo de Griex večkrat imenuje. Kljub pogosto se ponavljajočemu motivu in snovi, kljub tradicionalnosti, ki je v njiju, je dal Nezval s svojo prepesnitvijo vsemu nov zvèn, nov dih in nov čar, ki je umetniško globlji in močnejši kakor Prévostov roman, daleč pa presega tudi popularno Dumasovo igro in roman »Damo s kamelijami«, ki sodi med različice manonskega motiva. Drama je tudi poetičnejša v primeri z Ibsenovo »Hedo Gabler«, čeprav primerjanje ni povsem na mestu, ker gre za stilno povsem različna dela: Ibsenu ni šlo za tradicionalno pojmovano poetičnost, marveč predvsem za veristično, psihološko pa tudi v neki meri družbeno moralno analizo nekega ženskega značaja in z njo posredno tudi meščanskih erotičnih in zakonskih odnosov. Dalje kakor Ibsen je šel v tem A. Strindberg (»Gospodična Julija«, »Smrtni ples«).

Med značilnosti v strukturi Nezvalove drame, ki učinkuje netradicionalno, sta še posebej dve mesti, ki zbudjata pozornost: »balada« o kralju, ki ga je do smrti zbodla osa, in moralna (mravolična basen) pesem o ženski ljubezni. Prvo »pripoveduje« Manon, drugo de Griex. Obe sta po obliki in vsebini nekakšna songa, kakor so songi pri Brechtu, le da jih pri Brechtu res pojo (vsaj recitativno), medtem ko jih pri Nezvalu morata igralca govoriti, vendar ne deklamirati, kar je seveda občutno težje. Sem sodi tudi npr. monolog de Griexa v začetku 4. scene 6. slike. Pravzaprav gre le za njegov glas, ker de Griex ni na sceni. Po obliki bi ga tudi mogli primerjati s kakšnim Brechtovim songom ali pa Villonovim testamentom. Napisan je v treh osemvrstičnih kiticah. Prvih pet stihov prvih treh kitic ima devet zlogov z žensko rimo *abbab*. Šesti stih ima osem zlogov, prav tako osmi, ki se rimata moško, medtem ko ima sedmi stih devet zlogov in se rima žensko s petim stihom (*abbabc*). Zaključna kitica pa je le štirivrstična. Prvi in tretji stih imata devet zlogov z žensko rimo, drugi in četrti pa osem zlogov z moško rimo (*bcbc*). Za tem monologom sledi spet proza. Kalup te pesmi-monologa pa imamo prvič že v 1. sc. 2. sl., v pismu, ki ga piše de Griex očetu, drugič pa v 1. sc. 3. sl., ko slišimo pridigo nevidnega de Griexa, ki se je po razočaranju nad Manon zatekel v 2. sliki v samostan, kamor je nameraval že v začetku drame, a ga je srečanje z Manon odvrnilo od tega. Po istem vzorcu je spesnena »mravolična báseň«, ki jo pove de Griex Duvalu (4. sl. 4. sc.), le da je brez štirivrstične zaključne kitice. V enaki kitični

shemi je govor vodje odprave, ki spremlja blodnice v pregnanstvo (7. sl. 1. sc.), ki ima tudi zaključno kitico enakega ritma, zlogov in oblike. Tako sodi ta shema med stebre stavbe te drame in ima svojo posebno funkcijo v njej, ki je netradicionalna, nezvalovska in arhitektonsko preišljena, vsebinsko in po svoji muzikalno-stilski obliki izrazita.

Drugi takšen steber v strukturi te poetične drame pa je shema, v kateri sta spesnjeni že omenjena »balada« o kralju in osi ter pesem o ženski ljubezni. Manon si zase ponovi takoj v naslednjem prizoru »balado« o kralju in osi, vendar le četrto, peto, šesto in sedmo kitico, kar ima svoj vsebinski pomen v scenični atmosferi dejanja, prav tako pa muzikalen (ponovitev »motiva«). V isti shemi kitic (štiri-vrstičnice z rimo abab) je Manonin monolog v petih kiticah v 5. sl. 1. sc. Razlika je le v številu kitic, ker jih ima »balada« osem, tu pa jih je le pet, kljub temu pa je to muzikalna ponovitev z novo vsebino. Čeprav ne navajam niti ne razčlenjujem še drugih primerov, izpričujejo že ti, kako ni ustvarjal Nezval svoje drame le po tradicionalnem dramaturškem sistemu in arhitektoniki, marveč skladno z obema tudi muzikalno-dramaturško, kar je vsekakor značilno avantgardistično dejanje, ki pa spet priča o stvariteljski simbiozi tradicije in avantgarde oziroma tradicionalizma in avantgardizma. Ker je ta simbioza ustvarjena elementarno, ni mehanična ali zlep mehanično eklekticistično izbranih dveh elementov, marveč je njihova nova kompozicijska variacija. V okviru takšne poetične strukture je stari motiv o blodnici-svetnici in njenem donkihotskem vitezu dobil novo obliko s poglobljeno, poetizirano vsebino, ki umetniško daleč prekaša povest abbéja Prévosta.

Ker pa nobena prava drama ni zgolj literarno, marveč tudi gledališko delo, zahteva avantgardistično poetsko delo V. Nezvala s svojim stilom, pesniškim jezikom in značajem ujemajočo se gledališko upodobitev, ki ne sme in ne more biti le odrska realizacija dejanja in značajev te drame, marveč tudi govorno-igralska manifestacija njenega poetizma. V poetični drami, kakor je Nezvalova »Manon Lescaut«, je ta moment odrske reprodukcije njene literarno-poetične vrednosti osnoven. Premalo je igralčevo upodabljanje značaja neke figure, naj si bo psihološko še tako subtilno in intenzivno, premalo je doživljanje v smislu Stanislavskega in igranje v smislu igralske teorije »odtujitve« B. Brechta, če ni igralčev govor na isti poetični

višini kot jezikovno muzikalna in zvočno-smiselna, ustvarjalna manifestacija v poetični jezik preustvarjenega dialoga. Kjer to je, ni več igralec zgolj reproduktivec, marveč odrski soustvarjalec z dramatikom. Takšno adekvatno uprizoritev je doslej doživela Nezvala drama menda (sodeč po poročilih) samo v gledališču avantgardističnega gledališčenika E. F. Buriana l. 1940. Zato je tudi v sorazmerno kratkem času doživela veliko število repriz (okrog 150) ter izšla v 80.000 izvodih, ker je hkrati tudi čudovito berilo kakor vsaka velika poezija. V nekem smislu je mesto Nezvalove drame nekje ob Shakespearovi tragediji »Romeo in Julija«, čeprav je po svoji pesniški in dramaturški obliki in zgradbi drugačno. Nezvalov dramatsko pesniški avantgardizem se v njej združuje z žlahtno tradicijo in prav ta združitev, ki je ustvarjalna in prvobitna, je dala klasično delo ne samo češkega dramatskega poetizma, marveč svetovnega. Po moji presoji je prekosila tudi Eliotova, Singova, Yeatsova in Fryeva prizadevanja pa tudi prizadevanja Federica Garcie Lorce, ki je vsekakor bolj poetičen kakor močno razumski Eliot, dramaturško pa so nekatere njegove igre zelo krhke, kakor da so le scenariji.

Poetizem Nezvalove drame je avantgardistični odpor zoper naturalistično konverzacijsko dramo, zoper gledališki komercialni bulvar, hkrati pa je manifestacija poetične dramatike, ki se začneja že pri starih Grkih, vendar je »Manon Lescaut« brez grške retoričnosti, pač pa korak v emocionalno poetično muzikalno jezikovnost in čustvenost. Tu in tam hodi sicer Nezval že na robu sentimentalnosti, a se v glavnem vendarle rešuje s pristno emocionalnostjo in s sentimentalnostjo za razliko od sentimentalnosti tradicionalnih klasicističnih in romantičnih ganljivk, čeprav se ne zateka kakor B. Brecht ali V. Majakovski v ironijo ali celo cinizem.

Nezval uporablja v drami različne vrste verzov, od svobodnega nerimanega stiha do rimanega, sklenjene kitice z rimami in prozo, kar daje dialogu tudi pestrejšo muzikalnost in ne samo ritmičnost po dejanju ali po dinamičnosti razgovora. Le v prvi sliki ima še to dramaturško posebnost, da govori nekajkrat tudi zbor študentov, vendar je to izjemno, ker se razvija in zaplete dejanje potlej le med posameznimi osebami. Za zbor je imel priliko še v zadnji (sedmi sliki), ko gre za stražarje, ki naj spremljajo Manon v pregnanstvo, vendar nastopi namesto njih samo njihov poveljnik, pač pa se drama zaključi s petjem nevidnega zbora, ki poje beračevo melanholično pesem o

Missisipiju. Ta je kontrapunktična žalostinka za izčrpano Manon, ko se na koncu zruši in umre. Beračeva pesem zveni kot moderen song. Čeprav baleta v drami ni, je kljub temu Nezvalova igra s številnimi in različnimi svojimi elementi stvariteljsko zlita v enoto sintetičnega gledališča. Izostanek baleta še ne izključuje plesno-mimičnega gibanja oseb v določenih trenutkih, ko je mogoče ravno na osnovi stiha dvigniti tradicionalno konvencionalno realistično gibanje oseb v stilizirano, kar je poskušal že ekspresionistični teater, do mojstrstva pa razvil ruski avantgardistični gledališčnik A. Tairov npr. pri uprizoritvi Wildejeve »Salome«, Racinove »Fedre« ali Shakespearove tragedije »Romeo in Julija«, po svojevrstnem muzikalnem gledališču pa je stremel že mladi Mejerhold.

Nezvalova »Manon Lescaut« potrjuje na svoj način Nietzschejevo tezo, da se je rodila tragedija iz sveta glasbe, tezo, ki jo uveljavlja mladi Nietzsche v znanem, za moderno dramaturgijo prelomnem delu »Rojstvo tragedije iz duha glasbe«. Čeprav misli Nietzsche predvsem na glasbo samo, torej na zvok, je med njegovo teorijo in Verlainovo poetiko vendarle neka vez, kakor sta že v grški tragediji povezana jezik in melodija, vez, ki jo ugotavlja Nietzsche celo v ljudski pesmi, čeprav prisoja primat melodiji, glasbi.⁴³ Toda tudi jezik je zvok, melodija in glasba. To razširitev Nietzschejeve teze uveljavlja med poetičnimi avantgardisti tudi Nezval v svoji drami, po svoje in na nekoliko drug način pa jo uveljavljata tudi Majakovski in Brecht.

IV

Majakovski, Brecht in Nezval so vsak po svoje tudi teoretično utemeljevali svoj avantgardizem in razmerje do tradicije. Zaključki njihovih poti in razvoja se ne krijejo docela z začetki, ne teoretično in ne praktično. Mladi futurist Majakovski je vsaj posredno terjal, da naj izobčijo iz sodobne književnosti tudi Puškina, v pesmi »Jubilejni stih«, ki jih je napisal ob 125-letnici Puškinovoga rojstva (1924. leta) pa se izpoveduje Puškinu in pravi, da ga rad vidi pri svoji mizi, saj »muza kar poje iz njegovih stihov«. Potoži mu, da mu amuzični

⁴³ F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Inselverlag Leipzig 1945, str. 34–35, 37, 39 itd. Nietzsche vidi v zboru grške tragedije tudi sredstvo, ki onemogoča vsak naturalizem.

dogmatiki« očitajo, češ da je precej »individualen« in da spletkarijo zoper njega. »Mogoče jaz edini obžalujem, ker vas ni več na svetu... Naša dežela je revna s poeti... Če bi še živeli, bi bili sourednik Lefa.⁴⁴ Lahko bi vam zaupal agitke. Imate lep slog...« To so sicer še zmeraj visokomerne besede futurista, toda hkrati so priznanje Puškinove tradicije, ki je takšna, da bi se mogel Puškin priključiti tudi avantgardistični literaturi porevolucijskega časa. Majakovski je skušal že 1914. l. zaščititi Puškina pred konvencionalnimi in frazerskimi hvalilci, kakor je l. 1918 zavrnil očitek, da hujska književniška levica v boj zoper vso staro umetnost. Sam je pripravljen položiti venec krizantem na Puškinov grob. Ob neki drugi priliki je govoril o svoji ljubezni do največjega pesnika ruskega naroda. Istega 1918. leta je izjavil na seji petrograjske proletkultske organizacije, da prebira Puškina cele noči in da bržkone zato zabavlja čezenj, ker ga ima rad. Ko mu je l. 1924 očital književnik Anatol Lunačarski, takratni komisar za kulturo in prosveto, da nima nobenega spoštovanja do starejše književnosti, je izjavil, da to ni res, saj se mesec dni pred tem, ko je futuristični teoretik in kritik Osip Brik recitiral odlomke iz »Jevgenija Onjegina«, ni mogel odtrgati od tega Puškinovega dela. »Dva dni sem bil kakor uročen od čara štirih stihov:

Ja znaju: vek už moj izmeren;
 No čto b prodilas' žizn' moja,
 Ja utrom dolžen byt' uveren,
 Čto s vami dnem uvižus' ja...

(Vem: smrt se bliža neodložljivo;
 a da še živel bi kaj let,
 naj vem ob zori zanesljivo,
 da vas čez dan ugledam spet...

v prevodu M. Klopčiča).

Razume se, stokrat, tisočkrat se bomo vračali k takšnim umetninam, še celo takrat, ko nam bo smrt že zavijala zanko okoli vratu. Treba se je učiti pri teh v najvišji meri vestnih ustvarjalnih metodah, ki

⁴⁴ Lef, okrajšava iz Levi front, tako se je imenoval časopis, ki so ga izdajali levi futuristi.

nam pripravljajo neizmerna zadoščenja in pravo oblikovanje dojete, ukazane, izpolnjene misli.«⁴⁵

Tako je nekdanji skrajni futurist Majakovski našel spet razumevanje in stik s tradicijo in s tem za vse, kar je res veliko v njej. Branil se je tudi pred očitki, češ Puškin je dandanes vsem razumljiv, ter je odklanjal takšno primerjavo: »Govoričenje o danes splošni razumljivosti Puškina je zoper nas naperjena pretveza in ni kot poklon potrebna ne Puškinu ne nam.« L. 1928 je v članku »Delavci in kmetje vas ne razumejo« zapisal, da je genialen pesnik zmeraj markanten izraz svoje dobe, in »vsi delavci in kmetje bodo razumeli vsega Puškina (za to ni potrebno veliko prebrisanosti) in razumeli ga bodo kakor mi: kot najčudovitejšega, najgenialnejšega, najodličnejšega izpovedovalca poezije svojega časa«. Zadnjič je govoril o svojem odnosu do Puškina 25. marca 1930 — malo pred svojim samomorom — (14. aprila 1930), ko mu je nekdo očitil na literarnem večeru, da »vsevprek uničuje klasike«: »Nikoli nisem počenjal takšnih neumnosti. Pravim le, da ni nobenih klasikov, ki bi v vseh časih obdržali svojo udarno moč. Študirajte jih, ljubite jih v okviru časa, v katerem so ustvarjali... Če nastopam zoper klasike, ne delam tega, ker jih hočem uničiti, marveč v prid raziskovanja, proučevanja in uporabljanja tega, ker je potrebno za stvar delavskega razreda, toda ni nam potreba vseh obzirov do njih, ki jih najdemo včasih pri nas.«⁴⁶

Tako se je tu ponovno uprl konvencionalnemu, frazerskemu in filistrskemu pojmovanju in tolmačenju Puškina in posredno tudi vse tiste tradicije, ki je velika in neizbrisljivo pomembna.

Analiza, čeprav ne izčrpna, igre »Misterij-Buff« Vladimirja Majakovskega, »Ukrepa« Berta Brechta in »Manon Lescaut« Vitezslava Nezvala priča, da med tradicijo in pravo avantgardo niso porušeni vsi mostovi; če pa jih v začetku rušijo, kakor so delali npr. futuristi, jih pozneje vsaj nekateri, ko so se preizkusili in umirili, ker so spoznali, da ne morejo biti brez vsakršnih vezi s preteklostjo, spet postavijo. Vendar ti mostovi ali brvi niso stari in isti kakor prej, marveč so novi, kakor je nova njihova povezava med tradicijo in avantgar-

⁴⁵ Gl. opombo v »Majakowski Ausgewählte Gedichte, übersetzt aus dem Russischen von H. Huppert, Verlag der sowj. Militärverwaltung Berlin 1946, str. 299—301; v pesmi »Jubilejni stih« vzklikne Majakovski: »Ljubim vas živega, ne mumije!«

⁴⁶ Ibid. str. 300—301.

dizmom. Pribiti pa je potrebno še eno: iz vsakega boja med tradicijo in avantgardo je na koncu izšlo zmeraj nekaj, kar je bilo novo, predvsem prenovitev, celo neko prerodenje in poživitev, kar je pomembno za razvoj umetnosti. Ko si nekdanji hudourniško divji tokovi najdejo ali izrujejo svojo pravo strugo, tekó samozavestno ustvarjalno in mirno. Takrat se rodijo nova dela, ki nadaljujejo tradicijo umetnosti in ne samo smeri, h katerim pripadajo njihovi stvaritelji. Ko pa se izčrpajo, da se tokovi spremenijo v stoječe vode, se pojavijo spet novi tokovi in v tem dialektičnem procesu gibanja in boja med tradicijo in avantgardo se rojevajo nove umetniške vrednote in dela, ki pa so le relativno nova, ker niso čisto brez tradicije, hkrati pa ustvarjajo v svojem času tudi že svojo tradicijo. To meni Ionesco, ko pravi, da postane nekega dne avantgarda klasika, čeprav je treba vendarle Ionescovo »sentenco« razumeti cum grano salis, saj moraš razločevati avantgardizem od avantgardizma, kakor je treba razločevati živo tradicijo od mrtve ali omrtvele.

Kakor se je Majakovski pri svojem revolucijskem veselem misteriju zgledoval pri starih krščanskih misterijih in ustvaril moderno revolucijsko igro, tako se je tudi Brecht zgledoval pri njih in pri jezuitski šolski igri.⁴⁷ In vendar sta vsak zase ustvarila stilno zelo različni deli. To znova potrjuje staro pravilo, da ni zmeraj isto, če delata dva isto, še bolj pa to velja pri umetniškem ustvarjanju, kjer ima končno besedo stvariteljski jaz, sicer bi med pripadniki iste struje ne bilo nobenih razlik in vendar se ne razločujejo med seboj

⁴⁷ Eden izmed zahodnonemških Brechtovih biografov Willy Haas, ki mu sicer prizna nekaj genialnosti, a mu kljub temu ni preveč naklonjen, pravi: »V poučni igri Ukrep je Brecht razvil vso skalo jezuitskega makiavelizma (ki ima komaj še kaj skupnega s konkretnim jezuitskim redom, kakor smo že pripomnili).« Malo prej pa pravi o Brechtu, ko govori o »Badenski poučni igri«: »To je stari augsburški teolog in učenec jezuitov (s tem ne mislimo reči nič slabega), ki se loti čisto teološkega dela in ga skoraj hipoma spremeni v socialistično, tako rekoč revolucionarno propagandno igro. Cerkev je cerkev in dogma je dogma v marksizmu kakor v cerkvi, sprememba enega v drugega ni pretežka. To je trditev, ki gotovo ne velja splošno, prav gotovo pa velja za Brechta.« Willy Haas: Bert Brecht (Köpfe des XX. Jahrhunderts) Colloquium Verlag Berlin 1958, str. 62. Haas dokazuje, da se je Brecht zgledoval tudi po Calderonu in njegovih »autos sacramentales« — zanimiva stična točka med Brechtom in Majakovskim, čeprav je pri zadnjem ne moremo vzeti tako doslovno kakor pri Brechtu.

npr. le razni impresionisti, marveč tudi futuristi. Razločke med njimi izpričuje tudi, kakšno je njih osebno razmerje do tradicije in kakšno je to razmerje v njihovem delu.

Kakor Majakovski je tudi Brecht nastopal zoper konvencionalno tradicijo teoretično (v člankih) in praktično (v svoji dramatik); kakor pa nam je pokazala analiza njegovega razmerja do tradicije, ji je hkrati nasprotoval in se hkrati zgledoval vsaj pri nekaterih njenih zastopnikih oziroma smereh. Pri pesniku Majakovskem ne smemo spregledati predvsem glavnega vzora, ki ga je mogel imeti v ruski tradiciji: pri pesniku Nikolaju Nekrasovu (1821—1877), ki je glavni predhodnik novejše ruske socialno borbene poezije, kakor jo je v svojem času zastopal tudi V. Majakovski.

Brechtov glavni teoretični in praktični ugovor zoper tradicijo se je strnil zoper Aristotelovo teorijo o tragediji, hkrati s tem pa je oznanjal Brecht teorijo o tako imenovanem epskem gledališču, ki bi naj bilo predvsem njegova iznajdba, prav tako pa teorija o igralčevi igri in »odtujitvi«. Brecht prizna, da epsko gledališče ni v stilnem smislu nič posebno novega, ker je zaradi poudarka artističnega sorodno s prastarim azijskim gledališčem. »Poučne tendence so kazale tako srednjeveške misterijske igre kakor klasično špansko in jezuitsko gledališče.«⁴⁸ Osnovni element tradicionalnega gledališča vidi Brecht v čustvu, pri epskem gledališču pa v razumu (ratio). Zato skušata biti njegova dramatika in gledališče protipatetična in protisentimentalna, protimelodramska. Zato je Brecht tudi nasprotnik aristotelovske dramatike čustvenega življenja ter zahteva večji podarek racionalnega, kar pa se sklada (vsaj do neke mere) s klasicizmom in njegovim racionalizmom, ki sta se umetniško visoko uveljavljala zlasti pri Molièru. Brecht si je prizadeval, da bi prikazoval svoje osebe kolikor mogoče razumsko in objektivno (dialektično), prav tako pa je njegov odnos do ideje razumski, ali kakor trdi sam — filozofski. Zato tudi hoče s svojo dramo ne samo opozarjati, marveč tudi vsaj posredno poučevati, pri tem pa se hkrati poziva na razum gledalcev. »Epska oblika gledališča je pripovedna, naredi gledalca za opazovalca, zbuja njegovo aktivnost, izsiljuje mu odločitve in daje podobo sveta, kaže človeka kot proces (ne kot fixum) in se

⁴⁸ Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater (über eine nichtaristotelische Dramatik)*, Bibliothek Suhrkamp Berlin-Frankfurt a. M. 1960, str. 72.

drži filozofsko-sociološkega načela, da družbena bit določa mišljenje.⁴⁹

Brecht spreminja Schillerjevo načelo, da bodi gledališče umetniško-nravnna ustanova, v načelo, da bodi filozofsko-politična in v tem smislu tudi razsvetljenska, kajti Brecht je vsaj v drugem obdobju svojega razvoja tipičen razumsko-socialističen razsvetljenelec racionalist, v marsičem soroden (predvsem po načinu in obliki) z razsvetljenci 18. stoletja, prek njih pa se zgleduje tudi po poučnem (šolskem) gledališču. Toda tu je razloček: Brecht je dialektik in materialist, tam pa so dogmatiki in idealisti. Tako je moč ugotavljati, kaj je novega pri njem, kaj je iz tradicije in kaj je ustvarjalno iz obeh združeno v njegovem delu.⁵⁰ Zmotil pa se je Brecht v tistem delu svojega nasprotovanja aristotelovski dramaturgiji, ko misli, da se je s svojo dramatiko absolutno zavaroval pred njo, saj ni mogel preprečiti, da bi njegova dela ne učinkovala tudi čustveno-aristotelovsko, ker pač ni mogoče uveljaviti pri vseh uprizoritvah enega in istega dela Brechtov razumski, odtujitveni odrski stil in značaj igre. Tako morejo npr. nekatere uprizoritve, ki se ne drže njegovih navodil, doseči svoj učinek pri občinstvu tudi brez igre z odtujitvijo, tudi s podoživljajsko igro, kar velja npr. za nekatere uprizoritve drame »Mati Kor-

⁴⁹ Ibid. 19—20.

⁵⁰ »Brechtova drama je poučna drama (Lehrdrama), Brechtovo gledališče je paradigmatična ustanova. Bilo pa bi zgrešeno, če bi jo tolmačili v smislu primitivne šolske drame...« Brechtovo gledališče tolmači esejist Walter Benjamin (W. Haas pravi, da je bil izreden poznavalec duhovne in posvetne baročne drame, marksist in hegelijanec, v begu pred gestapom je naredil samomor) kot »nemetafizično« docela v tostranost usmerjeno gledališče. »Poučno gledališče, ki se tu ustanavlja, je filozofsko razsvetljensko gledališče. Na temelju marksizma ustanavlja Brecht filozofsko učilišče najbolj diferencirane zvrsti.« Znani nemški filozof Bloch označuje Brechtovo gledališče kot paradigmatično ustanovo. Bloch poudarja, da ne postavlja Brecht svojemu občinstvu izdelanih odgovorov in primerov, marveč kot primer za preizkušnjo (»Probe aufs Exempel«). Mnoga Brechtova dela prikazujejo le problem, ne pa tudi njegove rešitve (npr. »Mati Korajža«), kar mu je stalinistična kritika tudi očitala, ker se ji je zdel premalo neposredno poučen. Zato je mogel s svojimi deli prodreti v ZSSR šele po l. 1957. Danes je zato tam tembolj popularen, prav tako kakor v ZDA. Prim. monografijo I. M. Fradkin: Bertolt Brecht, Put i metod, Izdat. Nauka Moskva 1965 in uvod J. Surkova k izboru Brechtovih dramaturško-gledaliških člankov in esejev, B. Brecht: Teatr 5/1, Izdat. Iskusstvo Moskva 1965. Komentarji v tej knjigi so od I. Fradkina.

jaža« in »Kavkaški krog s kredo«, še bolj pa za igro »Dobri človek iz Sečuana«. Res pa je, da so klasične in harmonične uprizoritve doživela njegova dela in še doživljajo v njegovem gledališču, pri tako imenovanem Berlinskem ansamblu, ki je doslej maksimalno uveljavil njegova dramaturška, umetniška in gledališko stilska načela v isti meri, kakor je bit in značaj dramatike A. P. Čehova najbolj uveljavilo Moskovsko umetniško gledališče za *svoj čas*, medtem ko že iščejo danes novi režiserji novo obliko in stil za uprizoritev del Čehova v našem času (npr. uprizoritev »Treh sester« v Pragi).

Poudaril sem že, da je značaj in stil Nezvalove lirike in tako tudi dramatike zelo različen od dela Majakovskega in Brechta, čeprav so vsi trije zastopniki avantgarde svojega časa in čeprav so v bistvu svetovnonazorsko in tako idejno usmerjeni v isti svet. Stilno oblikovno razliko je mogoče hitro spoznati tudi med analiziranimi tremi deli. Kakor Majakovski in Brecht je tudi Nezval napisal nekaj teoretično programatskih člankov, v katerih izpoveduje svoje estetske in literarne nazore. Že l. 1924 je izdal avantgardistični manifest z nenavadnim in izzivalnim naslovom »Papiga na motociklu« (»Papoušek na motocyklu«).⁵¹ Manifest spominja tu in tam na manifeste futuristov in tudi njegova vnanja oblika je nenavadna, saj je zaradi glos na desni, ki so obrobni pripis h glavnemu besedilu, dvokolonska. Prva kolona je v borgisu, pripisi v sporedni drugi koloni pa v petitu. Grafična različnost in pestrost je značilna za vse avantgardizme v zadnjih šestdesetih letih do danes, da bi tako tudi grafično vizualno opozorili na svojo novo vsebino. Majakovski ima v svojih pesmih »stopničaste stihe.«

Čeprav je napisal Nezval manifest *poetizma*, je v njem nekaj misli, ki jih je mogoče najti tudi v futurističnih ali drugih manifestih. Izšel je hkrati z manifestom »Poetizem«, ki ga je napisal glavni ideolog in estet češkega poetizma Karel Teige, prvi zahodnoevropski biograf V. Majakovskega. Teige je našel s svojim poetizmom stik z revolucionarno-komunističnim futurizmom V. Majakovskega. Italijanski futurist Marinetti in njegovi so poveličevali nacionalizem in vojno ter prešli na stran fašizma, ruski futurist Majakovski pa poveljuje inter-

⁵¹ V. Nezval Dilo XXIV: Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921—1930), Československý spisovatel Praha 1967, str. 12—16.

nacionalizem, revolucijo in komunizem. V tem je bistvena človeška in idejna razlika med tema futurizmoma, kakor moreta imeti po oblikovno stilski strani nekaj podobnosti. Prav tako je na *svoj* način našel avantgardist druge smeri Brecht pot do revolucije in komunistične ideje in njenega internacionalizma. Nezval je prišel do istih za sebe vodilnih idej v smislu svetovnega nazora po poti svojega poetizma in poznejšega surrealizma, ki ga je Nezval napovedal l. 1934 z manifestom »Surrealizem v ČSR«, tiskanem na posebnem letaku. Nezval je v svojem zborniku razlag in prevodov avantgardistične lirike »Moderní básnické směry«, ki je izšel prvič l. 1937 in ki pri naša poleg prevodov tudi primere iz češke lirike, izpričal svojo erudicijo, hkrati pa kot mojstrski prevajalec svojo umetniško ustvarjalnost v jezikovnem in stilnem smislu. V eseju »Razlaga poetizma in primeri z del« prizna,⁵² da so nekatere misli v manifestu »Papiga na motociklu« nastale pod vplivom futurizma, zlasti preveličevanje vele-mestne resničnosti, vrveža in civilizacije, vendar v manjši meri, kakor je to delal Marinetti.

Poetizem si je prizadeval za spontanost fantazije in za to, da bi bila pesem res pesem (»že hlavním účelem básne je býti básní...«), igra »domišljije, cvet krone življenja«. Vendar je skušal Nezval pristopiti k ustvarjanju tudi racionalistično, podobno kakor Majakovski in Brecht. Zato je naslovil Nezval obrobni pripis k prvemu manifestu »O pesniškem rokodelstvu«, kar je vsekakor neromantično in blizu terminologiji in nazorom futuristov. Nekaj sorodnosti z njimi je tudi v stavku: »Nervozno zdravje 20. stoletja je izhodišče moderne poezije, ki omogoča hitre asociacije in svobodne predstave.« Ostro pa nastopa Nezvalov prvi manifest zoper primitivno tendenčno, miselno poezijo ter se roga njenim tvorcem, ki so »misleci« in ne pesniki. V tem je nekaj protesta tudi zoper tendenčno idejno politično proletarsko poezijo, kar je v nasprotju z načeli Majakovskega, predhodno pa se nanaša tudi že zoper poznejši ždanovski socrealizem. Nekaj misli v prvem Nezvalovem manifestu se krije tudi z mislimi, ki jih izpo-

⁵² V. Nezval: Moderní básnické směry, Československý spisovatel Praha 1964, str. 271. V tej svojevrstni antologiji z razlagami in prevodi so zastopani E. A. Poe, Baudelaire, Marinetti, Majakovski itd., vsi najznačilnejši pobudniki novatorstva v liriki tja do surrealistov.

veduje Majakovski v spisu »Kako se delajo stih«,⁵³ seveda gre le za tiste misli, ki zadevajo oblikovno stran ne pa tudi idejno tendenčno). Nezval nastopa tudi zoper deskripcijo.

Da je imela Nezvalova »Manon Lescaut« tako velik uspeh v uprizoritvi E. F. Buriana, je razumljivo, saj je bil sam tudi avantgardist igralsko poetičnega odrskega stila. Najprej ga je uveljavil v uprizoritvi Machove pesnitve »Maj« in v dramtizaciji Puškinovega »Jevgenija Onjegina«. Pozornost na igralčev govor in zvočno interpretacijo (ne samo smiselno in tudi ne zgolj pravorečno) se je pri njem spreminjala v pravi kult. Zato je predvojna kritika poudarjala, da se češki jezik v nobenem gledališču tako lepo ne govori kakor v gledališču E. F. Buriana. Poetizem Machovega in Puškinovega besedila je našel enakovrednega interpreta v pesniško-muzikalnem igralčevem govoru, kar je moglo roditi pravo mojstrstvo ravno pri uprizoritvi Nezvalove »Manon Lescaut«, ki ni bila prevod, marveč izvirno češko delo. Literarno-umetniški stil Nezvalove drame je našel harmoničen igralsko-odrski stil. Pomembnost in nujnost te skladnosti nam je predočil stvarno in prepričljivo glavni estetik in teoretik češkega strukturalizma Jan Mukařovský na mednarodni konferenci avantgardnih gledališčnikov v maju 1937, ko je prebral svoj referat-esej »Odrska beseda v avantgardnem gledališču«, v smislu poetičnega gledališča pa je iste misli še razširil v razpravi »K današnjemu stanju teorije gledališča«, ki jo je bral v Krožku prijateljev gledališča E. F. Buriana (»Divadlo 41«). Kar uveljavlja Nezval v svoji drami umetniško stvariteljsko in kar je odrsko-igralsko uveljavljal E. F. Burian v svojem gledališču, to je ustvarjalno teoretično in estetsko-normativno utemeljeval in uveljavljal Jan Mukařovský, upoštevajoč pri svoji analizi in sintezi vrednote tradicije in avantgardizma, katerega glavni teoretik in kritik ni le v okviru češkoslovaške literarne in estetske vede, marveč tudi v okviru mednarodnega avantgardizma, kakor ga na istem področju predstavlja sovrstnik Majakovskega Roman Jakobson.⁵⁴

⁵³ V. Majakovski: Kak delat' stih? Sočin. v odnom tome, Ogiz, Moskva 1941, str. 267—282. Majakovski analizira tako imenovano artistično rokodelsko stran pisanja stihov — podobno, kakor so to delali tudi nekateri klasicistični teoretiki, čeprav se Majakovski zavaruje pred očitkom, češ da je napisal pravila, po katerih lahko kdorkoli postane pesnik.

⁵⁴ »Jevištní řeč v avantgardním divadle« in »K dnešnimu stavu teorie divadla« v knjigi Jan Mukařovský: Studie z estetiky, Odeon Praha 1966 (jubilejni

Th. S. Eliot pravi v svojem eseju »Poezija in drama«,⁵⁵ ko skuša odgovoriti, zakaj daje pesniška drama poslušalcu možnosti, ki jih prozna drama ne more:

»Kajti začnjam z domnevo, da je, če je poezija zgolj okras, dodaten lišp, če ljudem z literarnim okusom omogoča zgolj užitek, da hkrati, ko gledajo igro, poslušajo še poezijo, potem je v tem primeru pesniška drama odveč. Upravičiti se mora dramsko in ne le s tem, da je samo lepa poezija v dramski obliki. Iz tega sledi, naj ne bi bila napisana v verzu nobena igra, za katero je proza dramsko primernejša.«

zbornik za avtorjevo petinsedemdesetletnico z izborom glavnih njegovih esejev in razprav). Prim. še Vilém Mathesius: *Řeč a sloh (Otázky a názory sv. 61)* Československý spisovatel Praha 1966; Karel Teige: *Jarmark umeni* (v isti zbirki zv. 52), Praha 1964; František Halas: *Magická moc poesie* (ista zbirka zv.8), Praha 1958; Roman Jakobson: *Lingvistika i poetika, Nolit Beograd 1966*; Jan Parandovski: *Alhemija reči, Kultura Beograd 1964*; Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik (rororo 25—26 a) 1967*; Walter Höllerer: *Theorie der modernen Lyrik, Dokumente zur Poetik I (rde 251—255); Manifeste, Verlag der Kunst Dresden 1965*; V. V. Vinogradov: *O jazike hudoženstvennoj literatury, Gosizdat Hudoženstvennoj literatury Moskva 1959* itd.

⁵⁵ Izšel kot priloga v že omenjeni drami *Umor v katedrali* (prevod V. Tauferja, založba Obzorja Maribor 1957), str. 17—72.

Eliot se je s vprašanjem stiha in njegove poetičnosti veliko ukvarjal. Zato je škoda, da V. Taufer ni priključil v svojem prevodu Eliotove drame k eseju »Poezija in drama« še njegovih esejev »Umetnost Shakespearovega stiha,« »Od Poea do Valéryja« in »Glasba v stihu«, ker tvorijo vsi štirje eseji celoto Eliotove teorije o stihu. V zadnjem pravi med drugim: »Odvisnost verza od pogoovnega jezika je v dramski poeziji veliko bolj neposredna kakor v drugih zvrsteh.« V istem eseju pravi drugje: »... Rad pa bi opozoril na to, da muzika v verzni ni nekaj, kar bi obstajalo neodvisno od smisla. Sicer bi mogli imeti stihe z veliko muzikalno lepoto, ki bi ne imeli nobenega smisla, toda takšne poezije nisem srečal. Navidezne izjeme kažejo le vrstno razliko: so pesmi, ki nas ganejo s svojo glasbo in ki smisel predpostavljajo kot nekaj danega, prav tako pa so pesmi, pri katerih pazimo na smisel in nas njihova glasba pretresa, ne da bi to pravzaprav opazili.« S tem je hoté ali nehoté povedal, da je muzikalnost stiha obstajala že zmeraj, tudi že pred Verlainom, kar je seveda samo po sebi razumljivo in kar dokazuje tudi naše razmišljanje o stihu v dramatik. Razloček muzikalnosti je predvsem v stilu (smeri) med delom iz preteklosti in sedanosti. Muzikalnost in melodija Prešernovega stiha ni nič manj čudovita in monumentalna kakor misel besed. Ker pod vplivom tradicionalnega, zgolj vsebinskega poudarka njegovih stihov radi spregledujemo in preslišimo njihovo beethovensko muzikalnost, se zavemo monumentalne muzikalnosti stiha, kakor je npr. stih »Na tleh leže slovenstva stebri stari«, šele, ko ga začnemo podrobneje razčlenjevati v vsej njegovi strukturi in ne zgolj miselno vsebinsko ali s shematičnim skandiranjem.

To bi veljalo npr. za igre Čehova, ki ravno s svojim skrbnim proznim dialogom (podobno kakor pri Cankarju, čeprav je med njima stilska razlika) zbudajo poetično občutje in atmosfero, kar je zares intuitivno prvi odkril v njih in tudi »prenesel« na oder Stanislavski. Zato pravi Eliot v nadaljnjem pravilno:

»Najsi že uporabimo na odru prozo ali verz, oba nista drugega ko sredstvi k cilju... Če torej gledate na tak način, se izkaže, da je proza na odru prav tako umetelna kakor verz: ali obratno, da je verz lahko prav tako naraven kakor proza.«

V elizabetinski dramatiki so uveljavljali blankverz prav zaradi tega, da bi bil dialog ali monolog čim bolj naraven in ne tako umetelen, kakor je bil pozneje npr. aleksandrinec v francoski klasicistični dramatiki.

V novejši dramatiki, ki stremi po čim večji oblikovni sproščenosti, zamenjuje blankverz svobodni stih različne dolžine in s svobodnim ritmom.⁵⁶

Nezval uveljavlja v svoji drami »Manon Lescaut« oboje — verz različnih vrst in prozo, kakor je Shakespeare prepletal blankverz s prozo, kar se je zdelo klasicističnim estetom tako vulgarno in barbarsko, ker so priznavali predvsem aleksandrinec, saj so videli v tragediji nekaj zvišenega, mirno lahko rečemo aristokratskega in dvornega. Na svoj način se tudi pri Nezvalu družita avantgardizem in tradicionalizem kakor pri Majakovskem in Brechtu, čeprav pri vsakem na svoj način. Zato na koncu poti vsakega stvariteljskega avantgardizma, ki ustvari nekaj trajnejšega in ki ni le zgolj časoven modni izbruh, ni tolikšnega nasprotja, kakor se kaže v začetku. To pa še nikakor ne pomeni, da ni nobenih sprememb in razlik, kajti ena izmed osnovnih stvariteljskih lastnosti pravega avantgardizma je prerod in dinamična prenovitev preveč statične tradicije, prerod in prenovitev umetnosti ter

⁵⁶ Majakovski pravi v eseju »Kako se delajo stih?«: »Govorim pošteno. Ne poznam ne jamba ne horeja, nikoli ju nisem razločeval in jih nikoli ne bom. Ne zaradi tega, ker je to težko delo, marveč zato, ker nisem imel v svojem pesniškem delu nikoli opravka s temi stvarmi. Če pa se že najdejo pri meni odlomki takšnega metra, so napisani preprosto po posluhu, saj te nadležne motive prevečkrat srečujemo — kakor recimo ‚Dól po májtjuški po Vólgi‘...« ibd. str. 269. Svobodni stih je od futuristov dalje glavni stih vse avantgardistične poezije, čeprav je v liriki obstajal tudi že prej, vendar ne tako vodilno kakor npr. blankverz ali aleksandrinec v dramatiki.

s tem rešitev pred »konfekcionalnostjo⁵⁷ okorelega tradicionalizma«, ker pomeni ta smrt umetnosti. To pa se posreči le tistemu avantgardizmu, ki ni avantgardizem le zaradi avantgardizma in zgolj nekaj snobističnega, marveč se tega umetniško prerodnega poslanstva zaveda v svojem bistvu prav tako globoko dinamično umetniško kakor so dinamični njegovi manifesti.

RÉSUMÉ

La plupart des courants d'avant-garde s'efforcent au moins au début, de rompre tous les liens avec la tradition. Les futuristes italiens (Marinetti) proclamaient qu'il fallait détruire tous les musées d'art. Le jeune Majakovski collabora au manifeste des futuristes russes intitulé »Giffle au goût public« où ils déclaraient qu'il fallait »jeter Puškin, Dostojevski, Tolstoj... du paquebot de l'actualité«; six ans avant sa mort il finit par rendre à Puškin l'hommage qu'il méritait. Brecht luttait dans ses écrits théoriques et ses oeuvres dramatiques contre les règles d'Aristote et il cherchait à imposer le théâtre épique. Le poète tchèque Vitezslav Nezval propageait le théâtre poétique. A base de trois exemples — la pièce »Le Mystère Buff« de Majakovski, la pièce »La Mesure« de Brecht et »Manon Lescaut« de Nezval — l'auteur de l'étude essaye de résoudre le problème des rapports entre les tendances d'avant-garde et la tradition littéraire dans ces oeuvres. En créant les pièces citées, Majakovski et Brecht avaient pour modèle les mystères et moralités chrétiens et leur technique dramatique, quoique leurs opinions idéologiques et politiques (comunisme, athéisme) fussent opposées à celles propagées par l'art dramatique chrétien. Bien que les auteurs d'avant-garde apportent beaucoup de nouveau et d'anti-traditionnel, ils ne peuvent pas, en créant leurs meilleures oeuvres, supprimer tous les liens avec la tradition, puisque l'évolution de l'art a, elle aussi, sa continuité, qui n'est jamais tout à fait interrompue. Même parmi les courants

⁵⁷ Prim. esej Siegfried Melchinger: Das poetische Theater v knjigi Elemente des modernen Theaters, Verlag Waldemar Kramer Frankfurt a. M. 1961, str. 44. Pisec analizira med drugim Fryevo definicijo poetičnega gledališča: »Poetično gledališče prinaša modernemu človeku v zavest, da se njegovo bivanje, naše bivanje, odigrava na dveh ravneh, na navadni in vsakdanji in s tem realistični — in na drugi, globlji, resničnejši, kjer pridejo pravi zapletljaji na dan in se postavljajo odločilna življenjska vprašanja.« (Str. 50.) To drugo raven so vsak na svoj način v svojih tukaj razčlenjenih delih prikazali tudi Majakovski, Brecht in Nezval, ker so poetičnost in idejnost gledališča doživljali in razumeli vsak po svoje. Zato ni mogoče generalizirati niti ene teorije o poetičnem teatru niti je kanonizirati, da bi bila le ena sama odločilna in veljavna. Izraz konfekcionalnost je vzet iz tega eseja.

d'avant-garde il faut distinguer entre ceux qui sont authentiques et ceux qui en ont seulement l'air, de même qu'il faut distinguer le pseudoclassicisme du classicisme. Toutes les époques littéraires connaissaient leurs courants d'avant-garde qui ne sont donc pas une invention de notre temps. Le terme d'«avant-gardisme» est né seulement au commencement de notre siècle, mais les mouvements qui apportaient dans l'évolution de la littérature des bouleversements et des orientations nouvelles, exigés à l'époque moderne par les avant-gardistes de diverses écoles, existaient déjà auparavant, puisque déjà Puškin, par exemple, s'élevait, en «avant-gardiste de l'époque romantique et du réalisme», contre le classicisme et pseudoclassicisme pétrifiés. Il ne rompit cependant pas tous les liens avec la tradition, mais rejeta seulement tout ce qui était pétrifié et ossifié.

Nezval créa avec sa «Manon Lescaut» le chef-d'œuvre du théâtre poétique d'avant-garde européen (Eliot, Fry etc), où le nouveau et le traditionnel sont unis. Quoique l'avant-gardisme s'oppose au traditionnalisme, il s'agit en ce cas toujours du traditionnalisme conventionnel qui végète à ses côtés. Cependant les auteurs d'avant-garde cherchent souvent à se rattacher à une tradition plus ancienne, comme l'avaient fait aussi les romantiques qui avaient lutté contre le théâtre classique et pseudoclassique en prenant pour modèle et idéal Shakespeare et son art dramatique. C'est ainsi que Majakovski, Brecht et Nezval ont trouvé, eux aussi, certains modèles pour création dans le passé, mais ils ne les imitaient pas mécaniquement et ne s'y soumettaient pas aveuglément; en conciliant leur avant-gardisme avec la tradition lointaine qui entrait dans leur oeuvre en élément égal et qui rendit cet avant-gardisme plus noble, ils créèrent dans l'art dramatique de notre temps ce qu'il y a de nouveau et ce qui est caractéristique pour leur mouvement. C'est pourquoi la vraie avant-garde représente toujours aussi la renaissance et le renouvellement de l'art dans tous ses domaines, si impétueux que soient ses débuts, ce que confirment les exemples de Majakovski, Brecht et Nezval.