

njihov strah in pogum in končno potrditev v njihovi odločitvi — vztrajati v boju tudi za ceno smrti. S tem pa je pripeljal svet teh junakov do najvišjega vzpona človeške zavesti. Na tej zamišli je osnovana TV zgodba, ki jo uvaja spodletela akcija mladih ilegalcev, medtem ko je njeno težišče v posebelem maščevanju italijanskega okupatorja nad zaporniki in v eksekuciji zapornikov kot izrazu okupatorjeve nemoči. V drami prevladuje baladna atmosfera, ki doseže vrh v prizorih na Ljubljanskem barju, ko se poslavljajo od življenja talci, v mnogočem pa je Klopčiču pomagala tudi mojstrska kamera Tomislava Pinterja, ki je kdaj pa kdaj izvabila iz barvnih posnetkov pejsaže antologijske vrednosti.

* * *

Ko je Beno Zupančič razpletal ob 20-letnici slovenskega filma²⁰ svoje misli o vlogi filma v našem življenju, je zapisal: »Njegova prihodnost je v tem, da postane človeška in umetniška potreba... V tem imenu mora ustvarjati najvišje možne dosežke, zakaj plažo je mogoče kadar koli poceni kupiti, resnični dosežki pa morajo postati živ del našega tvornega humanizma, našega praktičnega spoštovanja človeka in njegove ustvarjalne svobode. Da bi to dosegel,« je nadaljeval, »se mora organsko vraščati v družbo, poglobljati se mora v njeno preteklost, sedanost in prihodnost, osvobajajoč se hkrati in nenehoma njene naravne utesnjenosti oziroma vseh njenih majhnosti.« Celovečerni in TV filmi, posneti po Zupančičevih literarnih delih, so bogat prispevek k tej njegovi viziji.

²⁰ Človeška in umetniška potreba. Ekran 1966, št. 37—38, str. 450—452.



Taras
Kermauner

Slovensko dramsko izročilo

Moj pogled na slovensko dramsko izročilo XX. stoletja bo predvsem sociološki. Razloga sta dva: ker slovenska dramatika, razen redkih izjem, ne premore umetniških del; in ker je cilj, ki ga zasledujem, pretežno družbeno idejne narave.

Ne postavljam programa. Vendar želim očrtati obzorje, znotraj katerega se bo, po mojem predvidevanju, dogajala slovenska gledališko dramska scena v 80. letih tega stoletja. Poudarjam silnice, ki se že kažejo; raziskujem vzroke, zakaj se kažejo, kakšen je njihov imanentni smoter.

Predan ugotavlja, da je bilo leto 1979 izjemno naklonjeno slovenski dramatik; da so razen enega vsa slovenska gledališča začela sezono s slovenskim delom, večinoma s starejšim. Ko sem februarja 1978 za okroglo mizo kranjskega tedna slovenske drame prebral svoj referat *Na sledi za programom*, sem naletel na dvome in odpor, češ da stara slovenska dramatika ne ustreza današnjim estetskim zahtevam; da je ni mogoče zadovoljivo

uprizoriti. (Stališče Dušana Jovanoviča, Jerneja Novaka in drugih.) V referatu sem se zavzel za načrtno uprizarjanje stare slovenske dramatike; nujno je, da v bližnji prihodnosti vso še enkrat — ali sploh prvič — preverimo. Za to govori več vplivnih nagibov.

Starejša slovenska dramatika do zdaj ni imela mnogo zagovornikov. Njen prvi in najpodrobnejši raziskovalec France Koblar na sočasno slovensko gledališko zavest (med leti 1945 in 1975) ni vplival; ni sodeloval pri gledališču, a niti kot profesor Igralske akademije ni vzgojil naslednikov. S svojo slovensko pozitivistično in krščansko poudarjeno metodo je stal zunaj inovativnega dogajanja. Več je učinkoval nadaljevalec Koblarjevega dela Dušan Moravec, ker je bil precej let dramaturg v ljubljanskem Mestnem gledališču. A tudi njegova prizadevanja (Remčeva *Magda*, Kristanov *Gospodar*, Milčinskega *Mogočni prstan* itn. — razen Mahničeve lepljenke *Večer v čitalnici*) niso pustila sledov in spomina. Izraziteje deluje že nekaj let Štihov program načrtnega obujanja; najbrž zato, ker se uresničuje v naklonjenejših razmerah. Pri tem ne gre pozabiti Babičevega deleža, saj je z domiselnim prijemom dokazal živost nekaterih starejših dram (Leskovčeva *Dva bregova* itn.).

Slovensko dramatiko XX. stoletja lahko grobo razdelimo na štiri velika obdobja: prvo med leti 1900 in 1918, drugo 1920 do 1930, tretje 1930 do 1955, četrto do danes. Med njimi so bistvene razlike; ne le v tem, da se ločijo drugo od drugega; v sebi so različno ustrojena.

Prvo je pluralistično; pomeni zadnje obdobje politično demokratične in kulturno diferencirane Evrope; škoda, da smo v ta evropski kontekst Slovenci šele nedolgo pred tem vstopili. Zaradi prekratkega trajanja je preniknil premalo globoko; v skladu z nekaterimi monolitizirajočimi težnjami svetovnega dogajanja smo ga za pol stoletja zapustili. Vendar se zdi, in to je moja prva teza, da se vrača; da se bo v 80. letih ponovno razcvetel — razen če ne bodo nastopili takšni zunanji dejavniki, ki jih danes ni mogoče predvideti.

Moja teza pravi, da se je k prvemu obdobju potrebno vrniti. Da se sicer nikakor ni odrekati kulturno dramskemu izročilu med leti 1920 in 1980; da ga je treba povzeti; da pa je najustreznejši model tisti prvi. V novih razmerah seveda ne bo hlapčevsko ponovljen. Upajmo, da bo svojevrstno sintetiziran.

Drugo obdobje, ponavadi obravnavano kot ekspresionizem, je sad zloma demokratične Evrope; prva faza iskanja povsem novega sveta. Poudarek je na etičnem humanizmu; deloma tudi na religioznem.

Tretje obdobje je socialno humanistično. Novi svet išče po drugi poti: v razredno družbenem. Oblika je realistična, medtem ko je v prejšnjem desetletju modernistična, eksperimentalna.

Četrto obdobje pozna več podobdobjij. Ta za naš namen niso več zanimiva, saj sodijo v neposredno preteklost: od sentimentalnega humanizma prek avtodestrukcije humanizma do ludizma.

Razlika med prvim obdobjem na eni in ostalimi na drugi strani je predvsem ta, da so bila druga v precejšnji meri nihilistična do tradicije. Hotela so ustvariti nov svet ab ovo. Iz tradicije so vzela le nekatere drame kot svoje predhodnike. Bila so pretežno programska in zato izključujoča do vsega, kar ne sodi v program. Torej v osnovi nepluralistična, vistosmerjajoča, bojna, negatorska in hkrati naivno verujoča. Koeksistenca različnega je

pomenila sodelovanje dobrega z zlim; torej nekaj socialno in moralno slabega.

V različnih obdobjih so se drame različno vrednotile. Medtem ko je veljala Cankarjeva dramatika v prvem obdobju, torej za časa Cankarjevega življenja in dela, za eno realno možnost med drugimi, niti ne za najboljšo — očitali so jim neuprizorljivost ali vsaj nespretno odrskost — so kasneje postale prva, nato pa skoraj edina vredna starejša slovenska dramatika. Drugo obdobje se je sklicevalo na njihov etični upor, tretje na razrednega, četrto na Cankarjev modernizem. V drugem obdobju je bila vzorna *Lepa Vida*, v tretjem *Hlapci*, *Kralj na Betajnovi*, *Za narodov blagor*, v četrtem *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Različen, a stalen vpliv je omogočil Cankarjev mnogostranski — in v temelju pluralni — genij.

Vsako obdobje je Cankarjevo dramatiko kot daleč najbolj kompleksno in poglobljeno med slovenskimi opusi po svoje tudi teoretično preinterpretiralo. Matej Bor je okrog leta 1935 kritiziral peto dejanje *Hlapcev*; duhá socialnega humanizma je motilo, da se Jerman zlomi — junaško nastrojeni ideologi so se ubadali z Jermanovim kompleksom. Trideset let pozneje je Pirjavec razlagal in hvalil *Hlapce* ravno iz petega dejanja in ugledal nosilno figuro v krščansko ponižnem Hvastju. V obdobju socialnega humanizma so uprizarjali *Hlapce* in *Blagor* (Jan) realistično, socialno mimetično, idejno zaostreno, v ludizmu igrivo, kaotično, noro, relativistično, dezideologizirano (Korun). Cankarjeva dela so postala odrsko zelo uspešna, za režiserje pa preskusni kamen njihove imaginacije. Vsekakor danes edina splošno priznana vredna dramska tradicija.

Zadnje obdobje je razglasilo edino dve slovenski drami za evropsko relevantni, za živo izročilo: *Pohujšanje* in Grumov *Dogodek v mestu Gogi*. Značilno je, da si *Goga*, napisana in uprizorjena okrog leta 1930, tedaj ni pridobila posebne veljave; nastopajoče obdobje socialnega humanizma ni bilo naklonjeno ne nerealistični, simbolistično novoromantično ekspresionistični obliki, ne ozračju razpada, nemoči, umiranja. Prodrli so Kreftovi *Celjski grofje* in *Velika puntarija*, drami, ki sta ostali v ludističnem obdobju brez cene.

Precej hvaljenega Jožeta Kranjca, drama *Direktor Čampa*, okrog leta 1935, po vojni sploh niso več igrali. Mrak prihaja na sporede šele zadnji čas. Kristan, ki je v prvem obdobju veljal za najboljšega slovenskega dramatika, posebno drama *Kato Vrankovič*, malo pred 1910, je bil, razen *Gospodarja*, prvič uprizorjen šele v letošnji sezoni (tržaško gledališče), Funtkova drama *Tekma*, ki je okrog leta 1912 imela velik uspeh, še ni bila ponovljena. Govekarjeva *Grča*, povšečna Aškercu mnogo bolj od Cankarjevih dram, ni bila še niti krščena — izvedlo jo bo konec sezone kranjsko gledališče. Igravska akademija ima za letos v načrtu Aškerčevega *Izmajlova*, pozabljenega od krstne predstave, okrog leta 1900. Obratno pa nihče več ne igra Finžgarjevih iger, ne *Divjega lovca*, ne *Verige*, le sem in tja *Razvalino življenja*, čeprav so do vojne obvladovale slovenske amaterske odre.

Očitno je, da tradicija oživlja in umira. Katoliško nacionalna zavest se je utemeljevala v Finžgarjevi, v Leskovčevi dramatiki, socialistična v Cankarjevi, Kreftovi, Brnčičevi. Ti dve sta v tem stoletju socialno politično in idejno poglavitni, zato tudi najvplivnejši. Ker je bila ljubljanska Drama, osrednji slovenski oder, v prvi polovici stoletja v liberalnih, pozneje pa v levo humanističnih rokah — (ista linija), ni forsirala niti Finžgarja, še manj Leskovca ali Meška, Medveda, Jalna, Preglja, Majcna, Trdinovo, torej katoliške pisce, niti ni pretiravala z uprizarjanjem Cankarja. Zdi se, da je

doživela Cankarjeva dramatika prerod v ludizmu — kar je na prvi pogled paradoks, saj je bil Cankar po letu 1945 tako rekoč uradni pisatelj. Vzrok je bil najbrž v tem, ker Cankar zares ni dovolj herojsko udaren, čeprav je radikalno kritičen do buržoazije. Še bolj paradokсно je, da čas po letu 1945 ni obudil dram, ki so bliže antiklerikalnim in etičnim agitkam (*Grča*) ali proletarsko moralnemu zanosu (*Kristanova Zvestoba*). Ljubljanska Drama je pod Župančičevim in Goliovim vodstvom (približno drugo in tretje desetletje) sicer ohranjala nekak liberalni pluralizem, vendar ta ni mogel biti učinkovit znotraj časa, ki se je čedalje bolj ekskluziviral. Občinstvu stare slovenske drame niso bile posebno pogodu.

Gledališki praktiki in analitiki opažajo prav v zadnjem času nemalo spremembo občinstva. Medtem ko je prej praviloma odklanjalo slovenske igre ali se obnašalo do njih spodobno, blede, kurtoazno, začenjajo danes nenadoma močno privlačevati; tudi starejše. Moja druga teza pravi, da si tudi občinstvo — to je realna slovenska kulturna zavest — želi slovenske kulturne kontinuitete. Kot da mineva sram do vsega, kar je slovensko; kot da neuhajemo pričakovati, da bo vse, kar velja, šele prišlo; kot da prihodnost, v imenu katere je slovenstvo živelo od začetka, odstopa mesto preteklosti in zdajšnosti.

Postavljam trditev: v zadnjem desetletju ali nekaj več se je slovenska družba stabilizirala, umirila, si pridobila samozavest. Vzrokov je precej: ugodna gmotna raven, odsotnost razrednih napetosti in sporov, izjemna socialna mobilnost, kulturna demokratizacija, otopitev ideologizmov, naturalizacija politike, prevaga srednjestojstva. Nastaja občutek, da Slovenci nekaj so, ker nekaj imajo. Ponos na svojo posest: tovarn, znanja, socialnega miru, osebne lastnine. Posest je tudi kulturni fundus: starejša dramatika.

Tega pojava ne smemo šteti v klasični nacionalizem. Ni imperialističen. Ne istoveti slovenstva z neko monolitno idejo, ki da je izraz nacionalnega bistva. Ravno narobe. Potreba po oživitvi kulturnega spomina je izrazito pluralistična. Slovenstvo je le izraz za različna iskanja, zamisli, predloge; za sodelovanje vizionarskega s skeptičnim, igrivega z resnobnim, ciničnega z etičnim. Slovenski svet je brez nasilno poenotujočega središča. Vanj spada vse, kar si prizadeva, da bi se vprašalo po smislu sveta, kar po svoje odgovarja na ta vprašanja, kar z lastnih gledišč oblikuje panoramo različno zidanih in v različne namene služočih stavb.

Brez dvoma gre za potrebo: začutiti tla pod sabo; za odpor do nenehnega bingljanja v prihodnost; zgolj iz sebe viseč ni mogoče vzdržati. Vendar ta tla niso rasistična nacionalna zemlja in plemenska kri; niti zdaleč ne. Niti vélika fevdalna mistifikatorska zgodovina. Pač pa realno delo, ki je bilo na Slovenskem opravljeno. Kot da je po dobi, v kateri so otroci pobili starše (vrh ludizma), nastopilo streznjenje — splošen svetovni pojav; kot da zdaj otroci sami iščejo starše, svoj rodovnik. Iščejo jih, ker so se osvobodili njihovega tutorstva. Po koncu gerontokracije nastopijo pravičnejše razmere med inovacijo in tradicijo.

Kot si današnji mladi Amerikanci želijo spoznati rodni kraj svojih dedov, v modi so celo značke z navedbo posebnega nacionalnega izvora, tako si je današnje slovensko občinstvo, ki je že pretežno sestavljeno iz mlade in srednje generacije, zahotelo spoznati svoj kulturni vir; in to pri samem viru. Odklanja posrednike, ki filtrirajo in dopuščajo v javnost le tisto, kar ustreza tej ali oni ideologiji. Njihovi zahtevi ne bi rekel inoviranje ab ovo, — to je v zatonu — ampak: pretvarjanje spočetka in pri stvari sami.

Torej namesto vizije revizija, namesto perspektive retrospektiva. Težnja k retragedizaciji, remitizaciji, reritualizaciji gre v ta kontekst. Odstraniti nacionalistične in ideologistične mite; najti obrednost in mitskost, ki stoji pred nacijo in zunaj njenega ideološkega totalitarizma.

Nasproti totalitarnim tezam: Slovenec je katoličan, Slovenec je lirik, Slovenec je proletarec (v pomenu brezpravnega fizičnega delavca: hlapca) se uveljavlja pahljača prvega obdobja slovenske kulture tega stoletja. Oglejmo si jo natančneje.

Med štirimi zastopniki katoliške dramatike zastopa vsak svojo smer.

Finžgar obravnava kmetstvo. Slovenska literatura in dramatika zadnje tretjine prejšnjega stoletja je bila usmerjena meščansko. Nacija je meščanski pojem. Slovenci smo mogli postati nacija le tako, da smo ustvarili svoje meščanstvo in državno institucionalne oblike tega meščanstva. Tému je morala služiti tudi literatura. Hkrati pa se je pod konec stoletja razkrilo, da meščanstvo ni isto kot narod (ljudstvo); da postaja poseben, polagoma izkoriščevalski razred; da se celo denacionalizira. Ni se mu posrečilo izdelati niti lastnega izvirnega in izrazitega jezika. (Propadel je poskus Koseskega.) Finžgar je nosilec spoznanja, da se je treba vrniti h kmetu, k Levstikovemu programu — tako jezikovno kot kulturno. Obenem je ta njegov poskus v skladu s politično realiteto: katoliška stranka hoče biti ljudska, to je kmečka. Finžgar podaja realiteto kmečkega življenja v razponu od narodopisnih običajev (*Divji lovec*) prek narodnoobrambne — v zasnovi partizanske — težnje (*Naša kri*) do analize zasebnih strasti (*Veriga, Razvalina*). Njegov realizem je zgleden in še zmerom veljaven. Kmetstvo je sicer izgubilo svoj socialni pomen, strasti, nesreče, muke so ostale; še posebej pa se vrača zanimanje za narodne običaje.

Finžgar je kot spreten, prebrisan, stvaren kulturni politik ujel veter v jadra; šel je s časom in edinstveno uspel. Njegov duhovniški kolega, le dve leti starejši prijatelj Medved, pa je primer ponesrečenca. Medtem ko je Finžgar napisal štiri drame, jih je Medved celo vrsto, a razen nekoliko *Kacijanarja* nobene uspešne. Čeprav je prav tako kot Finžgar kmečki sin, je morda zaradi službovanja pri turjaških grofi in zaradi svojega nekam aristokratskega naturela ubral neperspektivno pot. Največji krivec za polom je gotovo v tem, da se je rodil pol stoletja prekasno. Zastavil si je nalogo: ustvariti slovensko plemiško zgodovino, tako utemeljiti slovenstvo, ki se je znašlo na prelomu stoletja v hudi krizi. A medtem ko so bili Finžgarjevi kmetje socialna osnova glavne slovenske politične stranke in ideologije, Slovenci fevdalcev nismo imeli; torej ni bilo sloja, ki bi Medveda forsiral. Slovensko meščanstvo pa je bilo navzlic svojim slabostim toliko levo ali liberalno ali demokratično (po izvoru in ideologiji), da v fevdalcih ni gledalo svojega predhodnika, da se z njimi ni istovetilo; prej narobe. Težava je bila tudi v tem, ker ta fevdalna zgodovina ni bila slovenska, ampak avstrijska; ker Slovenci nismo tedaj imeli niti države oz. slovenske družbe niti ideje o nji. Poslovenjenje nekdanjih fevdalcev ni bilo mogoče. To se ni posrečilo niti spretnejšim: Jurčiču, Župančiču in Novačanu v obdelavi osrednjega slovenskega fevdalno državnega kompleksa; celjske kronike.

Medved je čutil tovrstno poslanstvo, posebej zato, ker ni bilo nikogar pred njim, recimo v sredi stoletja (kot pri Hrvatih, Demetrova *Teuta*, Kukuljevićeva *Juran i Sofija*, pri Srbih itn.), da bi nalogo izpolnil; morda bi bila pol stoletja prej uspešnejša, naciotvorna — Trstenjakove kvaziznanstvene mitske mistifikacije so bile nekaj časa zelo formativne za začetno samo-

zavest. V dobi naturalizma, to je racionalizma, iracionalizma, skepticizma, radikalne kritičnosti, antipatosa itn. pa so Medvedove klasicistične schillerjanske tragedije (*Kacijanar*, *Za pravdo in srce*, *Viljem Ostrovrhar* itn.) obvisle v praznem, posebno zato, ker jim ni zmozel dramatik vdihniti svežine pristnega visokega pesniškega sloga; v ta namen je Slovencem manjkal jezik. Medved ni sledil novotvorbam Koseskega — umetnemu ustvarjanju visokega zanosnega jezika; ostal je pri suho spodobno pravilnemu meščanskemu jeziku. Edini, ki bi bil zmožen izpolniti Medvedovo nalogo, seveda po svoje, saj je izjemno visoko kultivirani jezik utemeljil na pristno ljudskem, folklornem, Oton Župančič, pa je po prvem delu iz nameravanega cikla, v katerem je hotel dramsko oživiti slovensko zgodovino, po *Veroniki Deseniški*, ki je ob krstni uprizoritvi propadla, odnehal. Velika škoda, da se je pustil zbegati (Vidmarjeva kritika) nasilju meščansko realističnih zahtev. V Župančičevem primeru fevdalna zgodovina namreč ne bi bila več klasicistično patetična, ampak lirski, pesniški, s tem intimna, torej v drugem smislu meščanska. *Veronika* je obetaven začetek, ki ga je še nadkrilil Novačan s *Hermanom Celjskim*, dramatično in jezikovno izvrstno igro, vendar jugoslovansko nacionalistično: znamenje redkega slovenskega državnega imperializma in odločne močatosti. Zdi se, da sta bili obe igri mogoči le v prvem obdobju (20. leta) po ustanovitvi prve Jugoslavije; poznejša socialno politična realiteta je podobni različici onemogočila. Žal je ostalo le pri posameznih delih.

Medved je vpletal aristokrate tudi tedaj, ko je pisal igre iz sodobnega življenja. Deloval je v duhu krščanskega socializma Leona XIII., v nemajoč se za razredno sodelovanje v imenu religiozne etike. *Sreče kolo* povezuje delavce, industrialce in fevdalce. Ravno zoper to povezovanje pa gre slovenska zgodovina 20. stoletja.

Tretji katoliški dramatik je Meško; pravzaprav liberalni kristjan. Skrajen nacionalist, saj je deloval na Koroškem. Nacionalizem, ki brani dedno slovensko zemljo in formira nacijo. Poleg kmečko naturalistične igre, ki razkrinkuje strasti po posesti in telesih (*Pri Hrastovih*) je napisal dve značilni drami: *Mati* je polemičen odgovor na Cankarja, na njegovo propagiranje vagabundov, tujine, breztalnosti, velikega sveta, moralne nevezanosti, svobode; odmev na *Pohujšanje*. Zavzema se za mater, ki je simbol domovine in meščanske družine. Oboje je v razkroju. Meško skuša ustvariti slovensko meščanstvo, ki živi v majhnem trgu. Je napol kmečko — torej zveza s kmeti, zid pred raznoroditvijo in amoralizacijo, nujno v velikem mestu; napol pa je meščansko, saj Meško dobro pozna koroško realiteto in ve, da se Slovenci kot narod kmetov ne bodo ohranili. Zahteva slovensko izobraženstvo, trgovce, gostilničarje, učitelje, duhovnike. Vse to je téma drame *Na smrt obsojeni*.

Neuspeh Meškove dramatike je deloma soroden Medvedovemu. Manjka pristen meščanski jezik. (Težave z jezikom se kažejo najlepše pri Finžgarjevemu in Meškovemu dediču Jalnu, čigar *Dom*, kmečka tragedija, je jezikovno sijajen, *Bratje*, meščanska drama, ponesrečeni, ker so napisani v umetno pravilni spodobni slovenščini, *Srenja*, kjer se meščanstvo in kmetstvo stikata, pa vsebuje prednosti enega in slabosti drugega.) Meško je duhovnik, napol kmet; razen nacionalne mu je meščanska problematika tuja. Glavno pa je, da se enotnost meščanov, delavcev in kmetov na Slovenskem v prvi polovici tega stoletja ni uresničila (še le v zadnjih dveh desetletjih — kot srednji razred). Tako socialna zgodovina kot uveljavljajoča se

ideologija sta tej enotnosti nasprotovali. Kmetje in delavci zoper meščane. S Cankarjem se je začela radikalna kritika meščanstva (precej huda je že pri Vošnjaku, v prejšnjem stoletju) kot absolutno negativnega razreda; slovenska zgodovina je v prelomu tega stoletja Cankarjevo platformo vojaško, ideološko, socialno, politično, državno uveljavila. Na uspeh so lahko računali čedalje bolj le teksti, ki so se s to vizijo skladali.

Četrti dramatik katoliške smeri je Fran Detela. Večina njegovih iger — veseloiger — je ostala celo neigrana. Od drugih v tem času pišočih avtorjev je precej starejši, verjetno najbolj konservativnega prepričanja; zato tudi slovstveno prenaša moliérovsko komedijo v slovenski prostor, seveda predelano v duhu slovenskega tradicionalistično usmerjenega meščanstva. Zamotani zapleti njegovih iger pričajo o tem, da vidi glavno težavo sveta v zamotavanju medčloveških odnosov, do tega pa pride, ker se ljudje ne držijo moralnih (moralno religioznih) norm in zdravega razuma. V komediji *Učenjak* zasmehuje sleherno čezmernost, tudi znanost, ki je radikalna. Usmerjen je zoper celotno novo obdobje sveta: zoper njegovo scientifikacijo in zoper poskuse radikalnega prenavljanja. Ljudje preveč sledijo svojim strastem, interesom (*Blage duše*); nimajo blage narave. Med seboj se izkoriščajo, varajo, si škodijo. Le razpleti so blagi; vmes poseže avtorjeva volja: dobri ustroj sveta in neusklajenosti uredi. Vrne se stari, preizkušeni, najustreznejši svet: družba, ki so jo skušali norci — vizionarji — spremeniti. Inoviranju Detela ne pripisuje preusodnega pomena. Ker je v osnovi nemočno, in ker zmaga red, je nujno, da je pisal predvsem komedije. Razumljivo je tudi, da v zastrujočih se konfliktih XX. stoletja Detelov avstrijsko meščanski — moralno skromno zadržano urejeno meščanski — svet ni mogel naleteti na večji odziv.

Ni pa rečeno, da v stabilizirajočih se razmerah 80. let XX. stoletja, v omejitvi polaščevalnega ekspanzionizma na privatnost, v razmahu zdravega razuma in prebrisane netvegavosti, v zmagi povprečnosti in posmeha neuspešnim Detelovo pojmovanje sveta ne bi doživelo ugodnejšega sprejema. Naš čas loči od Detelovega sicer večja nesramnost, neblagost v obravnavanju soljudi, zaostrena odrska interpretacija njegovih pokvarjencev in tepcev pa bi lahko zakrila, kar manjka. Manj možnosti za obnovo ima Meško, saj je malomeščanska nacija že zgrajena, nacija za zdaj ni od nikogar vitalno ogrožena. Morda bi se dalo še največ napraviti iz kmečke tragedije *Pri Hrastovih*, iz Finžgarjeve *Verige* in Jalnovega *Doma*. Današnja težnja po retragedizaciji bi morala gledati s simpatijo na kmečke tragedije; seveda bi morali najti uprizorjevalci svež pristop. Morda ravno s poglobitvijo kmečkega arhaizma, mitskosti, obrednosti: najti izza meščanske folklore kot estetskega momenta zavezanost običajev ritualnim nujnostim. (Smer, ki jo je ubral Zajčev *Voranc*.) Slovenska kmečka tragedija je še zmerom eno najpristnejših središč slovenske dramatike: po životvornemu jeziku, ki bo verjetno začel prav danes spet vplivati na lumpenproletarizirano mestno govornico, in po največji bližini arhaičnemu mitu.

Posebno vprašanje je uprizarjanje Medveda. Slovenska gledališča bodo morala v bližnji prihodnosti preigrati — preveriti — slovensko klasicistično dramo. Seveda povsem zunaj naciotvorne in zgodovinske fvdalne komponente, pač pa kot primer poskusa visoke drame, visokega sloga. Današnje srednjestvo — gledam iz potreb in funkcioniranja občinstva — si bo kmalu ob kolovratih, skrinjah in nečkah, ob folklori, zaželelo tudi pohištva Ludvika XIV. — kolikor si ga že ne. Tej fazi ustreza Medved.

Gledališče mora takšno sprejemljivost uporabiti, od nje živi, a jo zaostri, obrniti, spodkopati, nadzidati. Navsezadnje je visoki slog ideal kultivirane družbe: takšna demokracija, v kateri so vsi aristokrati duha in značaja. Brez takšne vizije bi le še nadalje banaliziral v afazičnost. Postavitev Medveda bi morala biti zategadelj programska in vzgojna. Seveda v obliki, ki bi zaostri tragično čezmernost njegovih likov, jih razklenila iz spodobnostnega ravnotežja. Premik od Schillerja k Racinu.

Za primer druge skupine dramatikov iz prvega obdobja (1900—1918) jemljem četverico liberalno usmerjenih.

Aškerčev *Izmajlov* slika predvsem naturalistično impresionistično ozračje — podobno kot Ganglova *Sfinga* in deloma Kristanova *Volja*. Razpoloženje čutnosti, fascinacija ženske iracionalnosti, vzdražljivosti, demonije, zapeljivosti, prepuščanja fin-de-sièclovske kultiviranim, estetiziranim nagonom. Kakor je Aškerc sicer pesnik volje, zdravja, razuma, krepkega reda, uporniške moškosti, pa je v *Izmajlovu* pokazal prav nasprotno naravo. Škoda, da zaradi neuspeha te drame ni razvil in da se je pozneje zaprl v togo programatsko ideološko bojno načelnost, moralnost. Naturalistično impresionistični slovstveni program je prišel kot nalašč v slovenski družbeno zgodovinski situaciji. Boj zoper katoliški konservativizem zdrave družbe, ki pa se strogo zapira nasproti vplivom kapitalizma, nasproti industrializaciji, spremembi življenjskih meril, pritoku senzibiliziranja, kultiviranja medosebnih odnosov, nasproti tako imenovani dekadenci, ki je v temelju razkrajala kmečke slovenske vrednote, ta boj je bil mogoč vsaj na dveh ravneh: prvič na idejni, z upiranjem konservativistični podobi družbe revolucionarno, proletarsko industrijsko, moralno, a svobodno, znanstveno, nepraznovorno, subjektivistično ekspanzionistično, čeprav pravično; takšna je bila smer socialnih demokratov. Drugič pa z moralnim razkrajanjem, z nihilizmom, s cinizmom, s skepticizmom, z individualizmom, anarhizmom, programskim uživanjem — kot znamenji dejanske osvobojenosti. Katoliška dramatika je bila obema osvoboditvama nasprotna. Socialni demokrati in liberalci pa so ju deloma kombinirali, deloma se drugi odpovedovali. Ali točneje: tudi tisti, ki so se vdoru senzitivnosti in telesnosti odpirali (pravzaprav vsi, še najmanj Govekar in Kristan), so ti dve, za slovenstvo povsem novi lastnosti držali na uzdi, ju moralistično preinterpretirali kot zlo, kot osebno pokvarjenost (Gangl v *Sadu greha*), kot rezultat negativnih socialnih družinskih razmer (Kraigher: *Školjka*), kot posledico dednosti (Funtek: *Iz osvete*). Nihče se dekadenci ni na široko odprl; to je bilo v tedanji slovenski družbi preprosto nemogoče. Še ne formirana nacija bi se s prepustitvijo uživanju pred ciljem obglavila, utrudila. Moralni asketizem, krepko zdravje je potrebno, če hočeš dobojevati socialni boj. Slovenci so bili v tem času ogroženi od Nemcev (in Italijanov), od kapitala, ki je bil v nemških rokah, od industrije, zoper katero še niso našli pravih zaščitnih sredstev. Kaotizaciji, krizi, destrukciji družbe se je mogoče upirati le s čvrstimi, radikalno ideološkimi, ideologijo v laično konfesijo ali religijo spreminjajočimi, požrtvovalnimi, antitelesnimi programi. Takšna je zakonitost sleherne nacije v razvoju in na tej stopnji. Prehod kmetstva v meščanstvo je izjemno težak, saj pomeni razkroj enega kozmosa — družbenega reda — odtod kmečka tragedija in šele prvi sramežljivi začetki drugega, meščanskega. Meščanstvo se lahko preda svobodnemu uživanju, sprostivši telesa šele po tem, ko ustvari in zaščiti svoj novi kozmos: ko postanejo Slovenci lastniki svoje industrije, nosilci svoje države, urejevalci svoje družbe. Tu je vzrok,

da je v čutnost težeča dramatika bila preganjana, nedopuščena, omejevana vse do zadnjega desetletja; še Smoletova *Antigona* in Kozakova *Afera* sta do nje ostro polemični. V 80. letih je pričakovati še večjo sprostitev literarne smeri, ki ji pravim karnizem in je v dramah Frančka Rudolfa in Ervina Fritza doživela največji vzpon.

Nezmagovitost uživaštva govori o slabostih slovenskega liberalnega meščanstva, ki se je zaradi svoje neavtonomnosti, maloštevilnosti, revščine moralo odpovedati radikalnemu ideološkemu liberalizmu, ideologiji kapitalizma in svobode. Tako se tudi liberalna dramatika ni razvila; ali se je sama v sebi blokirala (Gangl) ali pa se je obrnila celo zoper liberalizem (Govekarjeva *Grča*) ali pa se je postavila zunaj liberalizma (Funtek). Vendar je treba danes poiskati v tej dramatici momente, ki so še živi, in jih razvijati; te drame uprizarjati s poudarkom na radikalnejših zametkih.

Gangl je z likom Pavline v *Sadu greha* podal demonsko žensko, ki jo goni čezmerna strast, sprevrženo nagnjenje do mučenja; téma, ki bi današnjike gotovo zanimala, saj takšno prakso poznajo v polpreteklosti in v državnih izvedbah. S to dramo in s *Sinom* je Gangl v začetku stoletja doživiljal velike uspehe, saj sta obe spretno pisani, dobro zgrajeni in naperjeni v odrski učinek. Manjka pa jima stališče. V ideološko socialnih bojih prvega pol stoletja je publika zmerom spraševala po stališču, pa naj je šlo za konservativno ali za revolucionarno. Liberalce je pomanjkanje jasne opredelitve sililo v manipulacijo. S tem so se približali nekakšni slovenski različici meščanske piéce bien faite kot melodrame. (Tak je predvsem *Sin*.) Morda bi se z okrepitvijo Pavlinine čezmernosti in demoničnosti dalo dramo obnoviti tudi danes. V zelo skrajšani *Sfingi* pa bi bilo morda mogoče ustvariti napol čehovsko razpoloženje nemoči, propadanja, brezperspektivnosti, ki je prejšnja slovenska družba ni prenesla, danes pa je urejeni srednje-slojec že imun zoper njo, saj ima zagotovljeno privatno perspektivo, ta pa je zanj odločilna.

Funtek je s *Tekmo* napisal model tragedije, ki je precej čist. Zunaj ideoloških, nacionalnih, moralnih sporov obravnava vprašanje gerontokracije. Človeška čezmernost je tolikšna, da ne prenese ne le nikakršne konkurence, ampak uspeli posameznik ne dovoli razen sebe nobene eksistence. Jaz in nihče. Strast je tako nezmerna, da pripelje v zlom, v smrt, kajti objektivni zakoni sveta zahtevajo staranje; moč se obnavlja pri novih, pri mlajših. — Funtek je pred tem prevedel *Kralja Leura*; v *Tekmi* se pozna šekspirska téma samovoljnega starca. Dobro grajeno, brez digresij, brez ideologizmov — morda je ravno odsotnost teh (socialne platforme) povzročila, da je delo pozneje zapadlo pozabljenju. Danes bi ga bilo treba pri priči obnoviti.

Najbolj znano ime med liberalnimi dramatikami je Govekar. Vendar le po eni strani: po narodnih igrar s petjem, *Rokovnjačih*, *Legionarjih*, *Desetem bratu*. V času nastanka so bile pojem uspešne, učinkovite, prave dramatike za Slovence. Po svoje so tudi bile. Združevale so nacionalno idejo, vendar na lahkoten, vodviljski način, napol brezobvezno, z moralno spodbudo, a nevsiljivo, ljubeznivo. Govekarjevo gledališče je bilo nadaljevanje čitalnice v časih, ko je prava čitalnica, tista Bleiweisova (*Berite Novice!*), Vilharjeva, Tomšičeva, že preminila. Čitalnica v gledališču. A tako, da je neko popularno slovensko delo, predvsem Jurčičevo, vzeto za snov, za model gledališke igre, predelano. (Nekaj podobnega je storil Mahnič z *Večerom v čitalnici* in igro *Čriček že prepeva*; seveda več kot pol stoletja

kasneje.) Medtem ko so Jurčičeve povesti neposredne, naivne, s sabo nosijo čar ljudskosti, celo arhaičnosti, so temelj slovenske literature, je Govekarjeva predelava že refleksija, distanca, manipulacija. Vzpostavljen je občutek zgodovine: preteklo je že toliko slovenskega časa, da lahko stari tekst viziramo z novih izhodišč. Zdaj so *Rokovnjači* ali *Deseti brat* predvsem igra; Govekar je eden izumiteljev ludizma. Za njim je še marsikdo uporabil njegovo metodo: Milčinski s *Krpanom mlajšim*, Kreft s *Kranjskimi komedijanti*, Javoršek z *Manevri* itn.

Medtem ko so *Tekma* ali *Učenjak* ali *Kacijanar* namenjeni že razvitejšemu, elitnemu, najbolj nacionalno in kulturno zavednemu meščanstvu, pa je Govekar narodne igre pisal za tiste, ki šele prihajajo v mesto: za predmestje. (Sociološko je podobno današnje popevkarstvo na narodne motive.) Nameraval jih je vključiti v kulturo, pomeščaniti, je pa zaradi njihove nizke kulturne dojemljivosti sam tako znižal merilo, da jih je pustil zunaj visoke kulture. Govekar je eden prvih in najuspešnejših izdelovalcev slovenske množične kulture, torej kvazikulture, reducirane kulture demosa, ki zaradi objektivnih vzrokov ni imela dostopa do originala. Cankarjev boj zoper Govekarja je bil boj za vzdignjenje širokih množic v univerzalno elito. Ideološko je bil Cankar za slovensko zgodovino odločen, v imenu tega njegovega programa je bila izvedena revolucija, sociološko pa je zazdal povsem zmagal Govekar. Elitna kultura je danes nepomembna, neučinkovita, skoraj privatna; masovna je vsesplošna. Danes se celo že ideološko vodi boj zoper elitno kulturo v imenu množično amaterske. Razumljivo hinavstvo je, da se to počne v imenu Cankarja in ne Govekarja; ta je še danes pojem proskribiranca.

Očitek, ki smo ga naslovili na Partljiča, češ da je Govekar redivivus, je netočen. *Ščuke* in *Jastreb* so razmeroma zelo ostra družbenopolitična kritika, razkritje današnjega moralnega kaosa; te drame nimajo nikakršne naciotvorne vloge. Morda se zavzemajo za moralno, a le per negationem. Izjemen uspeh, ki so ga te igre doživele, gre prej na rovaš pogumne, trde kritike; občinstvo je spoznalo svoje realne razmere, brez ideološko propagandnega lošča. Slovenski srednji sloj, ki Partljiču ploska, je vendar toliko razvit, da se v komediji z veseljem prepozna. Komedija ni usodna, moralno ne preganja, ne obvezuje k drugačnemu življenju. Dovolj, da ž vimo naprej, kot smo dozdej, kljub temu, da se zavedamo lastne mizerije. Te mizerije se le pogojno osvobodimo, da zavzamemo do nje distanco in se ji nasmejimo. Osvoboditev od ideološkega ali moralističnega fanatizma; torej moment v razvoju poznega srednjega meščanstva.

Govekarjeve narodne igre so vse drugačne. Socialno moralne kritike ni kaj prida; v ospredju je zabava z narodno pubudnostjo. Nacionalizem brez ostrine. Navduševanje brez nujnih konsekvenc. Ustvarjanje nove — moderne — mitologije, tiste mistifikantne, fetišistične, ki je ravno v radikalnem nasprotju z arhaičnim mitom. Zaradi Cankarja in njegovih nadaljevalcev so postale te igre pojem laži; polagoma si jih nihče ni več upal igrati; a so tudi izgubile socialno funkcijo. Kasnejša komedija, tudi tista najbolj zabavna, burkasta, cenena, Vombergarjeva *Voda*, Roševi *Mokrodlci*, Ingoličevi *Krapi*, ipd., je morala biti družbenokritična, satirična, antioblastniška, antimeščanska, če je hotela uspeti.

Govekar je kmalu to sam uvidel. Že igra *Martin Krpan* povezuje obnovo slovenske literarne legende s politično in moralno kritično dramo, ki bistveno presega kake *Legionarje*. Svoje merilo pa je dramatik še bistveno

bolj zaostril, ko je napisal *Grčo*, eno najučinkovitejših slovenskih socialno moralnih agitk. Slovenska partizanska agitka direktno nadaljuje ravno *Grčo*, ne *Hlapcev*; *Raztrganci*, *Težka ura*, *Vrnitev Blažonovih* in druge Borove igre so črno-belo slikanje, kakršnega najdemo prav v *Grči*. Povedati je treba, da je *Grča* skrajno antiklerikalna; napisana je bila v času popolne klerikalne zmage, hkrati s *Hlapci*, zdi se, da neodvisno od njih, a s podobno témo. Državna cenzura jo je prepovedala izvajati — kot *Hlapce*. Še bolj pa preseneča, da se obrne Govekar tudi zoper liberalce kot prevrtljive, ne-načelne, skrbeče le za svoj žep. Pokaže logiko kapitalističnega gospodarstva, ki ne pozna ideologij, ampak le dobiček, zato sklepa sporazum z vsakomer — tudi s klerikalci — če mu to nese. Boj poštenega intelektualca, ki se odloči izstopiti iz katoliške vere v imenu svobodomiselnosti, in ki ga nasprotniki skušajo totalitarno streti, moralno, finančno, eksistenčno, privatno, je čez pol stoletja kulminiral v Smoletovi *Antigoni*. Gre za zvestobo svojim idejam in odločitvi: za zavezanost svobodni izbiri. Podoba družbe, ki se razkrije ob radikalnem posameznikovem dejanju, je grozljiva. *Grča* je negacija narodnih iger s petjem. Neprimerno bolj verujoča v zmago svobode in značaja kot *Hlapci*. Prava eroika. Ravno zato je umetniško preenostavna. Dramatikova lahkotnost je tudi tokrat na delu: zdaj prikaže posameznikov upor z manj teže, kot je v resnici; in kot ga je skusil in upodobil Cankar. Tudi zato je ostala *Grča* brez konsekvenc. Pomenila je Govekarjevo trenutno moralno očiščenje, ne njegove trajne platforme. Vendar to še ni razlog, da ni bila nikoli uprizorjena. Današnja uprizoritev najbrž ne bi smela zaostrevati usodnosti v nji, ker ta drama ne vzdrži; ohraniti bi morala gladko in hitro konverzacijo, nezavezljivo, vendar ob tem mnogopovedno o slovenski družbi. Marsikaj, kar dramatik razkrinkuje, je namieč danes še nespremenjeno.

Nasproti povsem pozabljenim liberalnim dramatikom prvega obdobja pa sta vsaj dva izmed četverice socialnih demokratov danes uprizarjana in cenjena. Seveda Cankar in Kraigher. *Školjka* je prišla po vojni že dvakrat na oder, prvič v suhotno idologizantni Molkovi režiji tik po vojni, drugič pred kratkim v sveži Babičevi, ki je porinil v ospredje čutnost — čeprav najbrž še ne dovolj radikalno. *Školjka* na resnobnejši način radikalizira *Sad greha*, *Izmajlova* in *Iz osvete*. Téma zakonskega varanja je morala biti okrog leta 1910 precej bolj pohujševalna, šokantna, perverzna, čutna, kot je danes. Dramatik ima trdno stališče: osvoboditev, avtonomiziranje individua, razvezo družbenega nasilja, konvencionalnih okov, spremembo družine in gospodarske enote v ljubezensko. V sami drami pa je prikaz čutnih odnosov močnejši od tega stališča, zato umetniško privlačnejši. Realiteta meščanskega življenja je zapor, izdajstvo, sleparjenje, nemoč. Drama se obrača med močjo in nemočjo — ta dilema pa je ena osnovnih v tedanjem času. V vrsti dram zmaga moč, v vrsti nemoč. Kot da je bila ta dilema simbol za slovensko vitalno dilemo: si pridobiti moč, kljubovati zlim silam, zmagati ali kloniti. Ko so dramatikali kazali propad, so opozarjali na nedopustnost takšne rešitve. Ni pa moralna moč le znamenje slovenskega nacionalnega boja; v najgloblji plasti, gre za vzpostavitev kozmosa, za premaganje kaosa, kar je bistvena narava sleherne umetnosti.

Kraigher se torej ohranja. V znameniti ediciji *Zbrana dela slovenskih pisateljev* mu izhajajo knjige, TV ima v načrtu ekanizirati njegovo enodejanko *Tragedija na travniku*, mariborsko gledališče ima v programu *Umetnikovo trilogijo*. Povsem drugačna pa je podoba s Kristanom in Kvedrovo.

Kvedrova sicer ni dolgo pripadala slovenski književnosti, je pa ta čas napisala nekaj dram. Po eni strani so to prikazi družbenih razmer na prehodu stoletja, v krizi — v prenovitvi — slovenske družbe; opozarjanje na nečloveškost meščanskih konvencij oz. logike bogastva. *Pravica do življenja in Ljubezen* se dogajata znotraj družine. Družina travmatizira — Kraigherja in Kvedrovo; oba sta najhujša nasprotnika njene meščanske oblike, kakor je veljala na prehodu stoletja. Družina je osnovno območje življenja, ne družba. (Tudi Cankar jo razkrinkuje v *Kralju* in v *Jakobu Rudi*.) Katolicizem brani koherenco družine, zakrament zakona, realiteta kapitalizma pa to idealno organicistično zamisel deformira, tako da postane družina mučilnica oseb, ki težijo v individualno svobodo. (Ta svoboda je pri katoliških dramatikih zavržena kot slabištvó, zlo; treba je svojo individualnost premagati v imenu cerkveno določenega ali nacionalnega občestva.)

Posebno pohujšanje je gotovo sprožilo, da je Kvedrova potisnila v prvi plan samomor, za katoličane in slovensko zavest najhujši greh. Cankar ga v *Rudi* le omenja. Uvaja ga Funtek v enodejanki *Za hčer*. Pri Kvedrovi pa zavzame osrednje mesto. V *Pravici do življenja* se junak ustrelí, v *Ljubezni* se starša zadušita s plinom, v *Egoizmu* skoči dekle skozi okno. Dva samomora sta narejena iz požrtvovalnosti, iz dobrote, kar stori njegovo obravnavo še bolj problematično. Je tu vzrok, da Kvedrove niso uprizarjali? Ni obnova zanimanja za družino — obnova Ibsena, Strindberga — v katero se vključujejo tudi slovenska gledališča, ugodna za obnovo Kvedrove? Družina je danes sicer bistveno olajšana, razvezana, še daleč ne predstavlja takšne prisile kot pred 80. leti; z normalizacijo postrevolucijskega življenja pa se vendar spet obnavlja; kot da se horizont prenaša iz široke družbe spet na manjše enote, iz državne politike na družinsko. Zoženje obzorja je hkrati že omejitev svobode. Privatistična svoboda korupcije zadeva na ugled družine. Vrnitev fin-de-sièlovskih tém obsega tudi vrnitev družine.

Drugačna je Kvedrova drama *Amerikanci*. Téma emigracije v Ameriko, zaradi gospodarske krize in tiste faze kapitalizma, ki je poganjala kmete na kant — da bi lahko slovenski mali kapitalisti (lesni trgovci) zbrali vsaj nekaj kapitala. Kolektivna drama z nacionalno tematiko je danes najbrž manj zanimiva, ker so nagibi današnje ekonomske emigracije povsem drugačni: višji zaslužek, ne pa ohranitev golega življenja.

Družino je raziskoval tudi Kristan. V *Volji* podaja podobno figuro, kot je Ganglova Pavlina; ta družino razkrajaja, a zaradi neobvladovane želje po gonskem življenju, po užitkih. Vendar moralna volja in volja do življenja drugih članov — protagonistke — zmagata. Osrednja Kristanova téma sta volja in ljubezen; recimo v *Katu Vrankoviču*. V začetku svojega dramatskega delovanja je cenil najvišje voljo (*Zvestoba*), moralno krepost, vztrajnost, doslednost, značaj. Polagoma pa je odkril, da pelje volja brez ljubezni v fanatizem moralizma, v čistunstvo totalitarizma. Bistven je posluš za ljudi, razumevanje sočlovekovih težav, ne pa pravica. Pravica je nečloveška. V *Vrankoviču* načne témo karizmatičnega voditelja, fašista, ki gre v imenu pravice in resnice čez trupla. Temu liku se upira — v imenu levega socialnega demokratizma. Ljudje so enakopravni, ne čreda in voditelj. V klasicistični tragediji *Kraljevanje* gre celo tako daleč, da problematizira revolucijo, ki se spremeni v novo tiranijo. Nakaže celo možnost enakega razvoja tistih moralnih sil, ki vržejo tiranijo, saj zmagajo z nasiljem. Kovač ubije tirana s kladivom — kot da je Kristjan polemiziral s Cankarjevim Kalandrom oz. z revolucionarnim nasiljem.

Po svoje gre Kristan med vsemi slovenskimi dramatikami, razen Cankarja, najdlje, saj ustvari model stalinizma in kulta osebnosti ter ju odkloni. Zavrača kakršno koli čezmernost; recimo v drami *Samosvoj* totalitarne ideje znanstvenika arheologa, ki se izključujejo z interesi konkretnih ljudi. Tako se stika z *Detelo* in *Funtkom*, z *Ganglom* in *Finžgarjem*. Zato smemo sklepati, da je bila dramatika tega obdobja pretežno usmerjena v demokracijo; od masovne, začetni Govekar, do diferencirane, osebnostne, Kristan, Kraigher, Kvedrova, prek *družinsko cerkvene*, *Meško*, *Finžgar*. Razčlenjena demokracija, ki upošteva posameznikovo avtonomijo in svobodo, se pa zaveda nacionalnih in socialnih dolžnosti, je osnovna pomenska platforma in horizont te dramatike. Dopusčala je različnost. Četudi je nastopala zoper drugačna stališča, demokracija zoper totalitarizem, teh stališč ni hotela totalitarno pokončati.

Njena umetniška slabost je, da nastopa preveč v imenu svobode in etosa, saj se to dvoje z umetnostjo ne razume najbolje. Umetnost odkriva temeljne vzgibe človeškega življenja, ti pa so v skladu z osnovnim človeškim dogodkom, z ustanovitvijo družbe, s spremembo kaosa v kozmos: z žrtvovanjem nedolžnega, s tragično krivdo, z nepremagljivostjo zla. Zato so najboljši tisti teksti, ki so najmanj obremenjeni z moralizmom, najbolj brezobzirno stvarni (*Kato Vrankovič*, *Tekma*, *Školjka*, *Kraijevanje*, *Veriga* — če odmislimo lika deda Primoža, *Kacijanar*, prva polovica *Grče* itn.); danes so nam najbližji tisti, ki najbolj problematizirajo. *Finžgar* kaže, da je strast skorajda nepremagljiva, *Gangl*, da je usodna nemoč, *Govekar*, da je družba pokvarjena, ker hoče oblast in lastnino, *Detela*, da je človeška narava smešna, ker je nepresodna, *Kristan*, da je prevelika samosvojost nevarna, *Funtek*, da je samozaverovanost ogrožajoča, *Aškerc*, da je čutnost izdajalska, *Meško*, da pomanjkanje nacionalne zavesti kvari človekovo нрав. Nobena teh resnic ni povsem zastarela. Če bodo 80. leta na Slovenskem potekala v znamenju individualizirane, ne zgolj privatizirane demokracije, potem bodo gledališča s pridom mogla obnoviti dramatično obravnavanega obdobja; če pa se bo vrnila tendenca po tem ali onem totalitariziranju, bodo *Kristanova* itn. dela še naprej pozabljena.

Na koncu še dve pripombi. Cankarja nisem obravnaval, ker je njegova dediščina danes znana in že dolgo aktualizirana. Morda ga bodo 80. leta brala ne toliko kot ludistični kaos, tudi ne kot agitacijsko spodbijanje sleherne ideološke vere, ampak kot nemalo uravnoteženo problematiziranje človeških postopkov, želja, vizij, prakse. *Hlapci* so problematiziranje *Grče*, vendar niso cinično zničenje *Govekarjeve* moralne pobude; ta pobuda je v Cankarju od začetka do kraja izjemno močna. *Jerman* stoji ob *Kalandru*, *Damjan* ob *Dionizu*. Cankar ni bil avtor, ki bi odstranil vso slovensko dramatično svojega časa v imenu edine pravilne ideologije; takšno, pri nas pred leti često razlaganje Cankarja, mu je hudo krivično in z njim manipulira kot z ideološkim ekskluzivistom. Cankar koeksistira z ostalimi. Nadarjenejši od njih, avtor boljših dram, globljega in daljnosežnejšega sveta, z večjim poslušom za usodno in človeško, a ne Pravi ob napačnih, ne Resnica ob laži. Morda mojster ob diletantih, umetnik ob občanih. Vendar gledališče ni samó čista umetnost. Je tudi del človeške samospoznaje, del socializacije, del individualizacije, del obnavljajočega se kozmosa. Dokler ne bomo obnovili in preverili vse slovenske tradicije, bomo tičali v nedemokratskem ekskluzivizmu, v naivnem apriorizmu, v ideološki slepoti.

Druga pripomba. V tem spisu sem si zadal nalogo, da opozorim na nekatere vidike obdobja med leti 1900 in 1918. Ne mnogo manj zanimivo je obdobje 1920—1930. Dramatiki kot: Pregelj, Leskovec, Majcen, Novačan, Cerkvjenik, Bevk skušajo po eni strani nadaljevati strukturo prejšnjega obdobja, čeprav gre v novih zgodovinskih razmerah teže. Dileme so drugačne. A tudi takšne, da bi jih bilo treba danes preveriti. *Herman Celjski*, *Salve, virgo Catharina*, *Kasija*, *Kraljična Haris*, *Kajn* sodijo ob bok *Goge*, morda jo katera — *Herman*? — celo presega. Naloga slovenskega gledališča v 80. letih je velika. Tudi če je ne bo moglo v celoti izpolniti, glavno je, da jo programatično začne.



Dimitrij
Rupel

Prizori iz sociologije

NEKAJ ČISTO DROBNIH PRIZOROV ZA UVOD

Pripravljalo se je k dežju (črni oblaki, veter . . .), jaz pa zdoma. Z balkona sem pospravil stola, ki sta stala tam še od sončnih časov, prestavil sem oblačilo, ki je bilo tja obešeno zaradi prezračevanja, pod streho. Obul sem se in odkorakal na ulico. Čez nekaj minut me je ujel dež in bil sem zadovoljen, da so se moja pričakovanja izpolnila, in da sem bil preudarno spraznil balkon. V istem trenutku pa sem

se nad seboj tudi razjezil: pozabil sem bil namreč s seboj vzeti dežnik in sem bil zato obilno pomokren.

Načelo varovanja pred dežjem velewa, da je treba misliti na vse možne učinke moče. Kaj mi je bilo, da nisem upošteval najbolj očitnih sestavin tega načela? Kakšno je bilo tedaj načelo mojega ravnanja? Je to moje ravnanje sploh mogoče razumeti s pomočjo prvotnega načela, ki pravi: vzemi na pot dežnik, obuj gumijaste čevlje, ne sedi v lokalih na prostem, zapri okna, pospravi balkon itn.?

Neki moj dobri znanec si je okrog svojega vrta omislil železno ograjo in menda ga ni prišla poceni. Saj veste, na vrt hodijo razni kužki, ljudje trgajo cvetje in drevje, polno je radovednežev itn. Prvo noč po postavitvi ograje sta v zavetje znančevega vrta prišla uresničiti svoj ljubezenski projekt dva neučakana ljubimca. Preplašena sta bila zaradi sosedovega psa, ki ga je stvar zanimala, zato sta tostran ograje pustila nekaj kosov perila in celo žensko obleko. Ljubezen ne pozna ograj. Je bilo znančevo načelo varovanje domačije pred različnimi vsiljivci postavljeno na laž v celoti? Le deloma? Bi bilo treba postaviti drugačno ograjo? Čemu koristijo ograje?

Podobno se dogaja dvoriščnemu zapahu hiše, kjer sem doma, in kjer se uprizarja prvi odstavek tega spisa (balkon, dež . . .). Hišni svet je v želji, da bi preprečil črno parkiranje, in da bi vzdrževal relativno čistočo hišne veže, dal postaviti dvoriščna vrata in namestiti novo ključavnico, pri tem pa je upravičenim uporabnikom prehoda razdelil neko dvoštevilčno število ključev. Najprej so nasilni avtomobilisti in raznovrstni iskalci bližnjic vrata