

UDK 886.3.09—2 : 929 Pregelj I.

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## DRAMATIKA IVANA PREGLJA

Cilj razprave je označiti poetološke in filozofske lastnosti dramatskih tekstov Ivana Preglja, ki je za vzor novejše evropske in tudi svoje dramatike priznal Henrika Ibsena, sam pa človeka v literaturi koncipiral krščansko dualistično, kot dramatično sožitje telesa in duha, snovi in etosa, ter napisal baročno ekspresionistična dramska besedila, v katerih je združil naturalistični detajl, simbol in ekstatiko tako, da nemalokrat učinkujejo tudi groteskno.

The study aims at defining the poetological and philosophical characteristics of the dramatic texts written by Ivan Pregelj. Pregelj recognized H. Ibsen as the model of modern European as well as his own dramatic creativity; however, he conceived his literary figures in the tenor of Christian dualism, as a dramatic symbiosis of flesh and spirit, of matter and ethos, and produced baroquely expressionistic dramatic texts, in which he combined naturalistic detail, symbol and ecstasies in a way which often results in a grotesque effect.

### Teoretska izhodišča

Ivan Pregelj (1885—1960) je svoje delo nadzoroval in preverjal s teoretskimi premišljevanji ter se skrbno razgledoval po umetniški praksi v nacionalni in tujih literaturah. Teoretska spremljava lastnega pisanja ga je pripeljala tudi do izdaje srednješolskega literarnoteoretičnega priročnika. Upravičeno je zato v neki zvezi dejal: »Erudicija je Azazel mojega pisateljstva,« erudicija v ravnanju z jezikom pa tudi v poznavanju literarne tehnike. Izkušnja iz tujih literatur ga je deloma spodbujala, deloma pa gnala tudi v pretirano samosvojost. Da je bil v pripovedni tehniki uspešnejši kot v dramatski in celo priznal, da dramatske ni dobro poznal,<sup>1</sup> izvira morda tudi iz nasprotja med njegovim posebnim ekspresionizmom in ibsenko dramatsko tehniko, ki jo je še najbolj občudoval in študiral. Bržkone se je zavedal, da ga je pri osvajanju ibsenke tehnike oviral zlasti njegov pogled na dramatično v človeku, da je motiviral človekova dejanja drugače kot Ibsen.

Njegova študija *Moderna drama*<sup>2</sup> potrjuje, da je Ibsenovo naturalistično in evropsko simbolistično dramatiko štel za »najmodernejšo«, zlasti

<sup>1</sup> »Edino dramatske tehnike ne poznam, dasi sem se trudil, da bi z analiziranjem Ibsenovih dram spoznal to moderno tehniko.« S. S., Z Ivanom Pregljem. Slovenec 19. aprila 1930, št. 91.

<sup>2</sup> Ivan Pregelj, *Moderna drama*. Mentor 1917/1918.

pa cenil »kavzalno tragedijo« z realistično kompozicijsko shemo, v kateri snovnost tragičnega dejanja tako napolni shemo, da ugasne »v elementu borbe, igre, življenja«. Vedel je, da naturalistična (realistična) drama terja individualizacijo oseb, ali kot je sam opisal to zakonitost: »absolutni individualizem je zahteva moderne in najmodernejše drame«, hkrati pa so ga pri njej zanimali tudi konkretna tematika, vloga miljeja ter slogovne posebnosti vse do individualno obarvanega govora. Prav posebej pa sta ga pritegnila Ibsenova »spretnost čudovitega eksponiranja« in »zadostna motivacija« ali vzročnost (kavzalnost) dramske zgodbe.

Precej natančno se je bil razgledal tudi po simbolistični dramatik in opazil, da se od naturalistične loči zlasti po ravnanju z dramskimi osebami: v njej namreč »ne nastopajo osebe, temveč tipizirani pojmi, simboli«. In če v njej ni oseb, si je moral odgovoriti na vprašanje, s čim takšna drama sploh učinkuje dramatsko. Odgovarjal pa si je takole:

Z barvo, z vonjem, z miljejem. Z barvo in tonom jezika, govora, kulis, torej popolnoma tako, kakor moderna lirski pesem, glasbena fantazija impresionalna pokrajina. V neki drami Przybyszewskega sneži, sneži skozi troje aktov. V Cankarjevi »Lepi Vidi« poje, poje jezik neodoljivega hrepenenja, ki ga govorijo simboli Dolinar, Lepa Vida, Mrva. Med naturalistično in simbolistično igro je torej nekaj tak razloček, kakor med Aristotelovo realitiko in Platonovim idealizmom. Dejansko seveda je simbolistična igra skoro nemogoča. Na vse zadnje je treba tudi simbol individualizirati, da se izrazim v strašnem protislovju, če hočem izsiliti iz njega vsaj nekaj dramatskega uspeha. Slovite simbolistične igre naših dni so samo nekake grandiozno nove alegorije (Rostand, Chanteclair, D'Annunzio: *La nave*) ali pa drame čudovite miljejnosti. V točki miljejnosti pa sta si naturalistična drama in simbolistika v sorodstvu. Ibsenova tragedija je naturalizem in simbolizem miljejnosti. (Degeneracija — »strahovi«!) »Kralj na Betajnovi« prav tako podobno realizem naše vasi in priličnost, = parabolika.

Odločilno je Pregljevo opozorilo, da se pri vsej parabolizaciji in alegorizaciji tudi simbolist ni mogel docela odpovedati individualizaciji, še manj pa miljejnosti. Iz tega si je Pregelj napravil logičen, čeprav nenapisan sklep: da je za moderno dramo obeh smeri odločilna in zelo značilna prav miljejnost. Ibsen pa naj bi zmožl dvojno stilizacijo miljeja, »naturalizem in simbolizem miljejnosti«.

S takšnimi pogledi na moderno dramo je leta 1919 kritično vrednotil »ljudsko igro« *Veriga*.<sup>3</sup> Prepričan, da je in »mora biti vsaka življenja vredna dramatska, tragična umetnina« svojska »parabolično idejna tipika«, je *Verigi* sicer priznal, da je »sinteza realizma in simboličnega

<sup>3</sup> Ivan Pregelj, Fran Saleški Finžgar — *Veriga*. DS 1919.

paraboliziranja«. Glede na ibsenko kompozicijo dramskega dejanja pa je Finžgar »premal eksponiral, premalo izličil potezne motive svojih lic«, »racionalizem (osnutek v kavzalnem eksponiranju in zapletku) realista je utonil v težnji po miljejnosti ozadja (parabolike, simbolnosti)«, pomagal si je »s slučajnostjo 'čudeža', efektnosti, poante, ki ni kavzalno nujna«. V tej kritiki je Pregelj uveljavil potemtakem štiri estetska načela moderne drame: eksponiranje vodilnih motivov, individualiziranje ali »izličenje« oseb, kavzalno povezanost med njimi ter miljejnost. S temi načeli je ocenjeval tudi Medvedovo dramatiko.<sup>4</sup> Tudi ta ni znal eksponirati, motivirati, prizorom ni umel napraviti primerne ozadja (miljejnosti) niti ne ustvariti neizbežne nujnosti, »aporije«, poznal pa ni tudi učinkovitosti (»strašne efektnosti«) retardirajočih momentov in kontrastov. Načela umetniškega dramskega besedila pa je Pregelj zaokrožil še z opozorilom, da dramatik ni in ne more biti čustveno enostranski: ko je »težek, tragičen, patetičen«, mora v njem biti hkrati tudi »vsaj nekaj takega ali takega humorja«.

Pregljeva poetika drame je v njegovi dramatski praksi doživljala lome in redukcije, kajti njegov pogled na človeka in njegova pesniška volja in moč sta mu dovoljevali le izbor iz naturalistične in simbolistične dramatike. Pregelj se namreč ni toliko poglobljal v duševnost in moralo človeka zdaj in tukaj, tuja mu je bila tudi simbolična pravljíčnost simbolistov, ves se je predajal ekspresiji snovi in ekspresiji ideje, ki jo je vgrajeval v snovno preteklost, tudi v zgodovinsko folkloro, povezano s krščanstvom. Demon njegovega dramskega pisateljstva je poleg erudicije bila tudi tipizacija, a ne realistična, sedanjostna, ampak idejna, abstraktna: »tipizirani pojem«, domena simbolistov in ekspresionistov, se je naselil tudi v njegovo dramatiko, zlasti v *Azazela*. Med njegovim ibsenkim idealom in njegovo ustvarjalno zmožnostjo, med dramsko individualizacijo in tipizacijo so živele ovire, ki jih je le s težavo odstranjeval. Na vprašanje, zakaj ni pisal »iz sedanjega aktualnega življenja«, ampak ves čas tičal v »zgodovini« in še v tipizaciji, je leta 1930 odgovoril takole:

Ker ne znam, kako kmet živi, že zdavno več ne vem. Da bi ljudsko besedo folklorno in fiziološko prav dojel, nimam daru. Tako nimam oči tudi za opazovanje življenja v družbi. Pa si moram pomagati s tem, da koncipiram po nekem v domišljiji oblikovanem svetu, in ga, da bi bil verjeten, preodevam v historizem. Sem torej neke vrste ekspresionist snovi in sem iskal nekajkrat, na primer

<sup>4</sup> Ivan Pregelj, *Medvedova dramatika*. DS 1923.

v »Bogovcu« in »Šmonci«, tudi oblikovni ekspresionizem. Svet mojih povesti je romantika. Fabula je vzgojno tematično zgrajena, prikazovanje dramatično raztrgano in neepično, obrazi tipi, ki se vedno znova spovračajo in ponavljajo. Jezik, ki ga pišem, je do manire konstruiran, vendar menda prijeten, ker ima nekaj smisla za estetično vrednost besede. Morda pa tudi zase v našem aktualnem življenju nič pomembnega ne najdem, ker iščem baročnih motivov, ki jih naš čas nima več... se navzel stikanja za historično folkloro pri Anatolu Franceu.<sup>5</sup>

Ker ni opazoval družbenega življenja oziroma se mu je hote odmikal, je za svoje dramske tipe iskal baročnih, biblijskih in cerkveno obrednih snovi in motivov. Tudi njegov etos je zato tipiziran ali vse kaj drugega, kot »fotografija življenja«, kot se je izrazil ob neki ekspresionistično izdelani drami.<sup>6</sup> Opozoriti pa velja še na dvoje: da je konstruiral in tipiziral tudi jezik, hkrati pa obvladal tudi karakterizirajoči govor, in da je pri Zolaju našel, »kako gre spajati naturalizem s simboličnim elementom«, sam pa k takšnemu spajanju dodajal še baročnost in grotesknost.

Če naj ponovimo termine, ki jih je pisal razprto, kadar je pisal o dramatiki in dramah, dobimo tole vrsto: individualizacija — tipizacija — naturalistična in simbolistična miljejnost, — eksponiranost — kavzalna povezanost dejanja (motiviranost). Relativna obvladanost teh zakonitosti označuje tudi njegova dramska besedila. Poudariti pa velja besedo relativna, saj ni mogoče spregledati nasprotja med njegovo voljo obvladati oblikovne zakonitosti drame, ki jo je štel za moderno, in med njegovimi dramskimi besedili kot izrazom lastnega pogleda na osnove konfliktov v človeku in med ljudmi.

V dramski zvrsti se je preizkušal takoj po pesniški zbirki *Romantika* (1910), že leta 1914 je namreč propadel s trilogijo *Vita*, ker je v njej namesto ljudi oblikoval nasprotna filozofska nazora idealizem in materializem.<sup>7</sup> Leta 1917 je objavil dvoje enodejank, dramo duše *Katastrofa* (kasneje *Vest*) in grotesko *Berači*. V dvajsetih letih je objavil »žalostno igro v treh dejanjih« *Azazel* (1921), prizor *V Emavu* (1925) ter petdejanjo *Salve, virgo Chatarina* ali *Ljubljanski študentje* (1928). Leta 1922 je v »vabilu na naročbo« v Ljubljanskem zvonu napovedal tudi »svetopisemsko dramo« »Greh kralja Davida«, ki je nikoli ni objavil, napisal pa je še libreto za Sattnerjevo opero *Tajda* ter ga objavil kot »igro v treh dejanjih« z naslovom *Komposteljski romarji* (1925).

<sup>5</sup> Kot pod 1.

<sup>6</sup> Ivan Pregelj, Alojzij Remec — Magda. Tragedija ubogega dekleta v dvanajstih scenah. Ljubljana 1924.

<sup>7</sup> France Koblar, Slovenska dramatika II., str. 103. Ljubljana 1973.

## Enodejanke

*Berači.* Tema in dogajalni prostor sta realistična, prizorišče je prostor pred romarsko cerkvijo, dramatis personae so berači, v silhuetni obliki tudi romarji. Stvarni okvir pa ni tisto, po čemer je temu besedilu določiti mesto v literaturi drugega desetletja, njegova razločevalna znamenja so globlje zastavljena. *Berači* vsekakor ne marajo biti folklorno-socialna, ampak predvsem duhovno-moralna drama. Taka je tudi vsota motivov, ki sedanost prekrizujejo s preteklostjo in ki razodevajo pravo resničnost vseh oseb in njihove dramske zgodbe.

Duševnost večine beračev se po metodi silovitega kontrasta razkriva kot zmes prostaškega individualizma in hinavske pobožnosti, tako tedaj, ko se spopadajo med seboj, kakor tedaj, ko njihovo prostaštvo in svetohlinstvo ostro bijeta v pobožno okolje ali moralno v glavnem zdrave ljudi. Berači se delijo v tri kroge: največjega tvori duševno zmaličeni tip, drugega sklepec, bebec in otrok, tretjega pa Veliki berač. Prvi krog ne predstavlja revnega razreda, ki bi ga bogataši morda izrinili na socialni rob, njegovi zastopniki so namreč moralni izrodki, ki sami sebe motivirajo z »grehom«, se imenujejo »barabe«: Malhar npr. je navidez »obseden«, s peno na ustih, v resnici pa farizej, ki je prostituiral svojo hčer, zdaj pa vnuku jemlje denar, Luka je v mladosti »grešil«, premoženje zaženskaril, Močè je izprijeni, hladnokrvni hudodelec, Mica in Porcijunkula sta bili prostitutki. Ta krog beračev je torej odvod moralno zmaličene socialne strukture, ki jo med romarji predstavljata razbrzdana šegavca »debeli gospod« in »drugi gospod«. Če upoštevamo še dejstvo, da mora demoničnega, prekanjenega, viharnega in nasilnega Malharja nazadnje ubiti mirni in vsaj navidez popolnoma etični berač Luka — gre za socialno strukturo, ki je zatajila načelo duhovnega in dobrega.

Berači drugega kroga so bolj simbolični in prav pogosto nastopajo v ekspresionistični dramatici. »Slepec« je metafora za človeka, ki nazorsko še ne vidi, bebec je nasprotje skepse ali subjektivnega nazorskega iskanja, Veliki berač mu zagotavlja »kraljestvo« po evangeljskem izreku »blagor ubogim na duhu...«. Otrok pa je priljubljeni predstavnik nepokvarjenosti, prvobitnosti, in Veliki berač mu zagotavlja »kruha od svoje mize«. Ti simbolični berači hrepenijo po odrešenju, Veliki berač jim v mističnem prizoru zagotovi odrešitev in večno harmonijo.

Surovo sliko umora ublaži dramatik namreč tako, da z obliko vizionarsko ekspresionistične slike postavi na prizorišče simboličnega »Velikega berača«, mučno razglasje odrine s sladko melodijo. Takoj po umoru se zgodba nadaljuje takole:



(Zastor pade tiho ... pade in se zopet sunkoma vzdigne. Mistično razsvetljena scena. Ob cesti klečijo slepec, bebec in otrok).

Nastopi Veliki berač (sladek v oči, silen v neskončni dobroti, prihaja od cerkve. Postoji ob slepcu) in vpraša:

»Česa prosiš, moj ubogi slepi brat?«

Meja med stvarnim in transcendentnim je odstranjena, materialistična in idealistična resničnost si segata v roke, srečujeta se božje in satansko, zemeljski človek doživi prihod svoje mistične projekcije, božanstva.

Toda kdo je pravzaprav Veliki berač, ki ga dramatik opremlja s prilastki, kot sta »sladek v oči«, »silen v neskončni dobroti«, in ki z besedo »brat« ogovarja slepca, bebeca in otroka? To je navidez idealizirani, personificirani mit ali biblijski odrešenik, nekakšen deus ex machina, v resnici pa le vanj preoblečeni dramatik sam, ki oznanja krščanski humanizem. V tej osebi — simbolu — alegoriji se je Pregelj približal drami *Der Bettler* (1912) Reinharda Sorgeja, oznanjevalstvu ekspresionistične drame sploh, le da Sorge (in drugi) ne skriva, da se je sam preoblekel v »berača«, Pregelj pa svoji preobleki nadene nadnaravnost, mitičnost.

Vstop krščanskega heroja ali mita v fabulo enodejanki spodmika realna tla, bolj ali manj stvarne dramske »osebe« in stvarni dogajalni prostor se morajo vsaj za nekaj časa umakniti mističnemu prostoru in mistični »osebi«, kar vso fabulo pomakne v smer simbolizma, še bolj pa ekspresionizma. Ekspresionizma zato, ker je znano, da pravi simbolisti življenja niso presojali krščansko dualistično, v *Beračih* pa si je plemenitost nadela obleko krščanskega odrešenika kot tudi sicer v religiozno ekspresionistični dramatik. Samo v takšni drami je našel funkcionalno vlogo tudi legendni motiv o bogu, ki je žito smukal, ker »so matere otroke s kruhom brisale«, pa sta ga beraček in križek preprosila, da je nehal kaznovati, saj je ekspresionistična dramatika rada oživljala folklorno krščanstvo.

In kakšna je stilizacija oseb, kakšen je jezik enodejanke?

Berači so telesno zmaličeni, največkrat z narejeno bolečino, pa tudi sicer: ta je »suho ženišče z obrazom strastne skopolje«, ona je »grbava, tolsta, odurno rdeča v obraz, strupeno zadirljiva v besedi«, tretji je slep. Njihov jezik je beraški žargon ali sleng, način govorjenja pobožnjaški, a v isti sapi psovalen, zadirčen, žaljiv in posmehljiv. Mica npr. meče na berače in romarje takele psovke: »Fej! Mutasti greh! Ušivka, gnoj! Teslo gorjansko! Gobec nesramni! Še nisi crknil, dedec? Segnij, skopuh!« Za njihov medsebojni dialog pa tudi za enosmerni, s strani romarjev

zaprti »dialog« so značilni krčeviti prehodi iz osladne molitve in prošnje v surovo psovko in kletvico. Njihovi kriki so krčeviti, tudi lažni, preračunani na okolje. Moralno zmaličenost je Pregelj oblikoval tudi s sredstvi groteske, zlasti z zvočno grotesko. Zgovoren primer takšne groteske je prizor, v katerem se soočata procesija romarjev in žargon beračev: pomenska zmeda, zvočna kakofonija, prosjaški, molilski glasovi, obsedenčev ekstatični sikajoči zlog, otroški jok, romarska pesem se spletajo v kakofoničen zvočni vrtiljak:

**M a l h a r :** Čakaj, sušec, po procesiji! (Se zvije, kakor da ga meče božjast. Procesija pride mimo, berači kažejo rane, prosijo).

**S l e p e c** (poje):

Peta žalost majke božje,  
da so sina križali.

**B e b e c :** Eno malo bom molil, eno malo žebal.

**R o m a r j i** (pojo):

Dolga je rajža,  
kratka je noč,  
Mati Marija,  
prid' na pomoč.

**P o r c i j u n k u l a :** Žegnana si, žegnan je sad...

**M i c a :** Za vse duše, ki so naše molitve potrebne.

**M o č è :** Polomljen kristjan, zdravi in celi in ljubi romarji.

**S l e p e c :** Siromak, ki ni od rojstva videl sonca ne martre božjel

**M a l h a r :** Te-te-te-te-te-te... (Pena mu leži na ustih. Otrok se je ozrl nanj in trepeta in stoka:) Mati, mati! (Stara ženica v procesiji vzklikne:) Ježeš Marija, obsedenec! (Mala deklica zajoče:) Mama, mama! (Nato zagrne procesija vse berače in le otrok, slepec in bebec so vidni. Izmed romarjev se dvigne Luka in strmi čez romarje na otroka. Procesija odide mimo).

Če bi dramsko tehniko *Beračev* soočili s teoretsko preferiranimi estetskimi postopki, kot jih je Pregelj izpostavil ob študiranju Ibsena in v nekaj svojih dramskih kritikah, bi zlahka ugotovili, da je osebe bolj tipiziral in le malo individualiziral oz. razločeval po govoru, da je iskal predvsem tipični »beraški« obraz ali tipično »dušo« in »moralo«. Njegov Veliki berač je izrazit vizijski tip, čista idejna tvorba ali ekspresivna verska predstava o dobrem oblastniku sveta. Zadel je tudi tipiko miljejnosti, ki je v glavnem naturalistična: beraška nasilna duševnost nasproti romarski pobožnosti in romarski spolzkosti. V oblikovanju se ni izognil sredstvom groteske, in zlahka je prepoznati, da je groteskno iskati znotraj sinteze naturalizma in simbolike. Groteskno je strukturna sestavina njegovega naturalistično ekspresivnega stila, znotraj svetih, biblijskih snovi

z njim ostreje poveže zvišeno in prostaško. Groteskno je tudi tisti posebni Pregljev »humor«, brez katerega po njegovem ni pravega dramatika in s katerim je tudi dramsko obliko vpregel v svojo katarzično akcijo: razodevati dvomljivo krščanstvo, razkrivati njegove etično zmaličene izpovedovalce.

Leta 1917 je Pregelj napadel filmsko umetnost ter manifestiral za gledališko umetnost. Besedilo *Katastrofa* (Vest) je opremil s pripombo, da posveča enodejanko »imenu moža, ki bo iz slovenskega gledališča v Ljubljani izgnal ameriško iznajdbo«. Slovensko narodno gledališče med vojsko res ni delalo, vendar je Pregelj na čas naslovil le pripombo: »Gospod režiser, oprostite! Morda se bo dobil po vojni enonog igralec« —, izpovedal pa hudo nestrpnost do filmske umetnosti.

Za središče dramske zgodbe je izbral notranji dialog bančnega direktorja, ki sedi v kinu in ki ga med filmskimi prizori nepričakovano nagovori »Neznanec«, mu kopiči krivdo na krivdo ter dopoveduje, da naj umre prostaško, ker vsi hudodelci umirajo prostaško. Njegov glas je tako prepričevalen, da se direktor ustrelji ob prizoru, ko zavaljeni ženski surovo oblačijo modrc. In kdo je »Neznanec«? Dramatik sam ga razkrivnosti z besedo »vest«. To pa seveda pomeni, da se je po logiki ekspresionistične dramatike protagonist sam razcepil na dva »jaza«: na individualistični in etični jaz, oziroma na dve vlogi: denarni skrbnik prostaške umetnosti mora svojo nemoralno in ničvrednost takšne umetnosti poplačati s samomorom, ubiti se mora tem prej, ker ogroža človeka, njegovo moralo in kulturni okus. Direktorjev notranji dialog je namreč vgrajen v filmsko tematiko in še v razpoloženje občinstva, ki ob njej streže le svojim nizkim strastem, ne kultivira pa si duha. »Okus programa« je popolnoma ničvreden: detektivska senzacija Mož z brazgotino, solzava burka Izgubljeni dojenček, pikantna burka Usodni steznik ter predmetna veseloigra Rdeči paraplij (dežnik). Dramatik naroča, da te »avtomatske točke kontrastirajo z vsebino in potekom tragike, ki raste groteskno sirovo«. S tragiko kontrastira kajpada tudi kulturno plitvo občinstvo, ki ima ob filmski plehkobi »fino zabavo«: kmet, kmetica, sluga, dečaki, dijaki, vojak in služkinja se surovo smejejo, označujejo jih »razposajenost, psovka, slab krajevni dovtip«, njihovi komentarji so pikantni, surovo humoristični, nasoljeni tudi z besedami slenga: oča, botrca, paglavec, svojat, marela, šment, hudirja namalanega, ti preteti cigani, »Ali se bo kmalu začel ta špas.« Filmska umetnost je v Pregljevi dramski sliki potemtakem poligon za posurovitev, zato pa tudi katastrofa za narodno kulturo.



Pregelj je svoj groteskni strel usmeril v mecena zabavno naturalističnega larpurlartizma ali protiduhovne umetnosti: na takšen strel opozarja z izborom filmskih tem. Usmeril pa ga je preveč mehanično: mecen zlega se mora sam kaznovati, ustvarjeno zlo ubije svojega finančnega gospodarja. Filmska umetnost bo torej moralno strla Ameriko, če pa je že ne bo strla, je ne bo zato, ker je Pregelj priklical na prizorišče »Neznanca«, človekov moralni korektiv ali vest, ki je absolutna katarzična moč. Pregelj je veroval, da bo ta moč ljudi odvrnila od sumljivih čarov nove umetnosti. »Neznanec« ali »vest« pa naposled spet ni nihče drug kot dramatik sam, on je angel plemenitega, ki preganja in izganja navidezno zlo.

Po načinu poudarjene miljejnosti in razcepljenega jaza ali dvojništva je napisana tudi enodejanka *V Emma's* (Pogrebni dan Franceta Prešerna, 10. febr. 1849). Tudi tukaj Pregelj skrbno izdelava duševnost okolja, v katerem je menda zraslo junakovo trpljenje oziroma njegova osrednja beseda TRPI. Dogajanje se začne v krčmi kot razvneti žargon naročil, plačevanja, pikantnih pripomb. V ospredju so Janez Bleiweis, Blaž Potočnik, Miha Kastelic, namigujejo, da je umrl oče pankrtov; »slovesni« so, dramatik pa vidi, da »hrbtov tudi v letu svobode niso povsem zravnali«. Opletajo tudi o politiki, o ženskah, med njimi so nekateri tudi spolzkejši, žvižgajo popevke, skratka, poudarjeno brezbrizni so ob dejstvu, da je umrl duhovni velikan. Razposajena sta zlasti krčmarica in neki Zebaum, stopnjujeta erotično vzdušje kot kontrast temu, kar se dogaja »zunaj«. Slišati je namreč »reko korakov«, pa mogočno zvočno kuliso — »Angeli ženo bron, da poje, kakor še ni pel in ne bo pel nič več«. Ob erotični zgodbi poteka v krčmi še globlji kontrast: kovač se obtožuje vrvarju, da pesniku, ki se je vesil, ker ni maral več trpeti, ni priskočil na pomoč. Samoočitek se mu razraste v vizionarni prizor: nepričakovano vstopi »nekdo«, »romar«, »On«, »France«, kovačeva »vest«, ponovi svojo osrednjo besedo TRPI in kovača razveže krivde: kajti kovač se ni smel obesiti, ker ima svoje otroke, »romarja« pa so obdolžili, da ima pankrte. Zato ga je rezala bolečina in zato je moral tudi kvantati (»Kvantam, ker moram.«).

Pregelj tukaj preseneča: pesnik je kvantal, se vesil zaradi moralnih očitkov? Neposvečeno očetovstvo naj bi bila njegova temeljna bolečina? Mar ni Pregelj površno, predvsem pa moralistično razumel in dramatičiziral Prešernovo poved »Trpi brez miru«?

V kompozicijskem pogledu gre za simultano igro treh motivov: krčmarske pikanterije, žalnega pogreba in »skrivnostnega romarja«. Preglju

je spet uspela sinteza stvarnosti (naturalizma) in duhovne snovi, simbolike. »Skrivnostni romar« kajpada nastopi fizično, tudi artikulirano govori, kot v Beračih Veliki berač, v noveli *Matkova Tina* pa mitična Marija. Takšna je pač ekspresivna mistična simbolika. In zakaj je »igra« groteskna? Zaradi silovitega kontrastiranja: skrivnostno trpljenje — pogreb — polteno ljubimkanje — pa psalmodiranje ob »grobi vsakdanjosti kupčijskih pogovorov«.

*Vest* in *V Emavs* sta potemtakem notranja dialoga, konflikta v škodljivem družbenem tipu in v moralno občutljivi osebi. Potopljena sta v tipično okolje ali v naturalistični in duhovno ekspresivni razpoloženjski okvir. V obeh se vrstijo površne, pikantne ali avtomatske točke, ki kontrastirajo z vsebino in potekom tragike, obe zato učinkujeta groteskno.

## Večdejanki

### a) *Azazel*

Potem ko je bila med prvo svetovno vojno nacionalna snov še kako upravičen in pomemben vir slovenskega pripovedništva in poezije, je Ivan Pregelj leta 1919 napravil očitek, da so se skoraj vsi zagledali v aktualno snov ali v načelo nacionalnosti: »Vsi iščemo le iz principov nacionalistike. Bibličnih, antičnih, eksotičnih snovi se skoraj niti lotili nismo.«<sup>8</sup> Ker Pregljev očitek slovenskemu slovstvu ni bil primeren, je svojega očeta tem bolj zadolževal, da se sam preizkusi v še nedotaknjenih snoveh. Odločil se je iz Biblije vzeti takšno snov, v kateri bi lahko upodobil svojo zamisel o človeku kot tragičnem sporu med duhom in snovjo, etosom in hudim. Napisal je dramo *Azazel* in jo objavil v DS 1921.

Genezo in tudi že vsebinsko usmerjenost besedila, vlogo miljeja, nekaterih vrst stilizmov in jezikovnih posebnosti je v ljubljanskem gledališkem listu *Drama* tudi sam razložil:

Ko sem se lotil oblikovati *Judo*, sem si postavil mejnik: drži se lepo besedila v bibliji in kolikor mogoče tradicionalnih razlag v eksegezi. Zato sem pustil *Judi* atribut lakomnosti, dasi mi je bilo težko motivirati poanto »tridesetih srebrnikov«.

V zunanjem odpletku dejanja sem skušal vzobličiti, kako *Juda* zori v izdajstvu. To izdajstvo nazorno in psihološko motivirano raztolmačiti in našemu čustvovanju racionalno približati je bil moj nadaljnji smoter. Ker sem občutil, da ne morem popolnoma do dna v dušo »dvanajstega«, in boječ se, da ne bi nezadostno motiviral izdajstva, sem segel po zunanjem gonilnem elementu in vpletel mefistovsko lice hasana *Joela*. Umetniški stranski namen mi je bil, vzobli-

<sup>8</sup> Čas 1919, str. 222.

čiti Mirjamino in Judino pot *vzporedno, a v nasprotne smeri: pogon koišku* pri Mirjam je akcija, reakcija je kavzalno nujno *propadanje* pri Judi. Igra pa je baš v tem: boj med Svetim in Temnim, a reflektiran v Mirjam in Judi. Če hočete, povem prozaično in šolsko: ideja »Azazela« je evangeljska vest, da je Kristus vstal mnogim v življenje in mnogim v smrt. Osredje dejanju sem izkušal ustvariti veristično in časovno modno, eksotično ob študiju biblije, Didona, Renana in nekaj hebrejščine s prevzetjem hebrejskega verbalstva in folklore pa še tipike številnih epizodnih in štatistovskih lic. Obilo sem se posluževal bibličnih (bibliofilu več ali manj umljivih) krilatic in podob, zlasti pa po moji sodbi nad vse učinkujoče besedne, tragične ironije (npr.: Juda na lastnem pasu..., kar je Majcen duhovito, žal, le po svoje tolmačil!). Zavedam se zato, da bo gledalcu marsikatera skrbno premišljena poanta ostala skrita, da bo npr. uganil, kako škripljejo vrata v templju do Betanij, da pa ne bo vedel, kaj sem hotel reči s trikratnim: Korban, ki je (po moje vsaj) zakramentalno obredna in obvezna zaobljubitev in posvetitev blaga Bogu, in je tedaj mesto umeti, da s to besedo Mirjam za vse čase odreče Judi vse, kar ima, in nepreklicno daruje Bogu.<sup>9</sup>

Kaj je torej dogajalni votek drame, njena »igra«? Pregelj pravi, da je to »boj med Svetim in Temnim, a reflektiran v Mirjam in Judi«, temu dejanju pa je ustvaril veristično, a hkrati časovno modno eksotično okolje ali dogajalni prostor.

Poglejmo najprej podobo dogajalnega prostora! Pokrajina dramskega mita je Palestina, mizanscena eksotično orientalska po drevesih (oljka, oleander, terebinta, sedež v slogu rimskega okusa, vrč z vodo, harpa na vrtu), po obliki hiš z ravnimi strehami, po notranji opravi (baldahin nad ležiščem, mozaični tlak, težke preproge), po kostumih (žena »pride s smokvami«, žena »v sivem ogrinjalu, zakrita v lice«), po glasu trombe, ki oznani »začetek sobotnega počitka«. V četrtem aktu je gledalec sredi »svetih krajev«, gleda silhueto Jeruzalema. Pregelj orienta kajpada ni maral postaviti samo veristično, ampak je hotel učinkovati tudi kar najbolj razpoložensko. Četrty akt je npr. uvedel z opisom zvokov in svetlobe, ki napovedujejo grozo:

Pomladna, ekvinokcialna noč. Rdeč pas neba leži z desne proti levi nad obzidjem. Dani se trudoma, težko, kakor v puščavi pred samumom. Vse drugačna noč, kakor ona svetla ob Tiberijskem morju; polna je strašočih šumov in laježa. Vzdihi vstajajo iz sanj. Zdaj pa zdaj se oglasi psalm s stopnic. Nekje baji harpa, kakor izpod zemlje, trudno do smrti.

Da, tudi dnevni časi in narava se obnašajo dramatično, prehodi svetlobe in teme so težki, trudni, okolje je polno vzdihov, tudi harpa se oglašča smrtno trudno, vse je baladno tesnobno, skoraj brezizhodno, saj mora

<sup>9</sup> GL Drama 1923/1924, št. 1, str. 9–10, Ljubljana.

spremljati dramatičen boj med Mirjam in Judo, med »Svetim in Temnim«. Tudi prvi in tretji akt potekata v glavnem ob zarji, tudi tukaj učinkujejo zvoki, učinkujeta tema in svetloba simbolično, vsi pa povečujejo skrivnostnost, v kateri poteka še skrivnostnejši dramski mit: pogon kvišku ali vstajanje človeka k svetlobi, k očiščenju, rast iz materije in v stran od materije v duhovnost ter ponovno padanje v temo, iz duhovnosti v materijo. Čas tega vstajanja in padanja, čas dramskega mita pa je davčina na prelomu enega molilnega načina v drugega, iz ene mistike v drugo, čas Kristusovega življenja v trenutku Judovega izdajstva. Vendar je to tudi današnji čas, ker Preglju ni šlo le za reprodukcijo biblijske resničnosti, biblijskega besedila in tradicionalnih razlag, ampak za dramatično obdelavo »večne« resnice o človeku, kakor ga je pojmoval kot katoličan: človek je poligon boja med »Svetim in Temnim«.

Prostor in čas sta eksotična tudi po topografskih in judejskih osebnih imenih, po hebrejskih besedah in frazah: Keriot, Magdala, Jeruzalem, Oljska gora, Tiberijsko morje, Juda Simonov, Mirjam, Natanael, Ješua, Asim, Levi, »Mi Kamoha bahelin Jehovah« (»Slavimo večnega, našega boga in boga naših očetov«). Eksotično dogajališče, tuja imena, besede in fraze še bolj poskrivnostijo dramski mit, in čimbolj se povečuje skrivnostnost zgodbe, tem lažje se v njej dogajajo čudeži: človek hodi po morju, slepec spregleda, grešnik se spreobrne in podobno.

Podatki o kraju in času pa ne povejo nič dokončnega o dramskih osebah in o dramskem mitu. Splošno dramatičnost ali psihični ustroj oseb nekoliko bolj razklenjejo šele režijska navodila, ki predpisujejo intonacijo posameznih besed ali povedi, telesne gibe, kretnje, kompleksno igralčevo obnašanje v igorskem detajlu. Punktualni glagoli narekujejo zdaj ostrogiba, zanosna, krčevita, sunkovita, strastna ravnanja, drugič negibna stanja: ali se je treba nekam zastrmeti, ali pa burno, krčevito vstati, z roko napraviti velik zamah, s telesom se usločiti proti svetu, dogodku, odločitvi. Gibi so po teh predpisih prej neprijetni, krčeviti, zmaličeni kot lepi, ubrani ali harmonični. Tudi množica adverbjev predpisuje skalo duševnih stanj: od zatišij, nežnosti, do grobosti. Zelo opazna pa je tale razdelitev: zelo malo je svetlih, vedrih, radostnih čustvenih vzgibov, veliko več pa je a) skrivnostnega, temnega, b) strašljivega, groznega, c) boleznega, strastnega, bolnega, d) razdraženega, besnega, diabolicega.<sup>10</sup> Celota

<sup>10</sup> Nekaj »navodil« iz prvega in drugega dejanja: nenadno, strastno — besno — dobrohotno — vedro — hripavo — mirno — veselo — nejevoljno — čemerno — skrivnostno, bolno, razdraženo — zdrkne na preprogo, krčevito — ognjevito — se zgrabi za nadržje in se sesede na klop onesveščena — vzhičeno — užaljeno

didaskalij začrtuje razglašeno duševnost ali tip oseb, ki se morajo obnašati patetično, izbruhljivo, ujedljivo ali pa slovesno molivno, predvsem pa druga proti drugi nevarno. Navodila spremljajo notranje nasprotje med Mirjam, ki raste »navzgor«, hrepeni za Glasom, Svetlobnim likom Ješuo, in Judo ali Azazelom, ki je na začetku dramskega mita Mirjamine zakladničar in ves vtopljen v gmoto, in mora v njej utoniti, spremljajo torej buren spopad med duhom in snovjo, Svetim in Temnim.

Za idejno-estetsko nalogo si je Pregelj izbral identifikacijo: Mirjam in Juda se morata identificirati ali z lastnim razvojem ugotoviti, kdo sta, hkrati pa morata identificirati človeka sploh: ali se človek lahko potrdi tudi kot duhovno bitje ali pa le v obsegu materije. Očitno sta idealizem in materializem glavna nasprotnika tudi v tej drami, vendar zdaj izrazito personificirana, več, razvita s psihologijo biblijskih junakov. Ali kot je temeljno nasprotje nazorno, preprosto opisal Stanko Majcen: »Juda prihaja iz Keriota in cilj mu je Mirjamine posestvo v Magdali. Mirjam je zapustila Magdalo in je namenjena v Keriot. Tu puščava, askeza, pouduhovljenje, tam razkošje, sla, materializacija.«<sup>11</sup>

Vsi drugi liki — množica beračev, romarjev, molilcev in nekaj neposrednih spremljevalcev Mirjaminega razvoja navzgor in Judovega v prepad — so prirejeni temu razvoju, kot sta mu prirejena prostor in čas.

Vodilni osebi sta oblikovani posredno in neposredno. Posredno predstavljajo Mirjamine usodo njene spremljevalke, zbor molilcev in zbor romarjev ali popotnih. V ekspoziciji jo predstavlja množica. Po besedah prvega je Mirjam razuzdanka, zvodnica, tretji molilec rohani nad njo in o njej:

Upepeli dom greha, ki je blizu, hišo prešuštnih in ležišče blodne, da ne bo več ležala z malikovalci v nesramnosti svoje krvi. Naj umolkne dom smeha, naj bo gluha šum halila, kimore in piščali, ki vriskajo v noč.

Seveda je sporočujoči »zbor« hkrati tudi sam moralno problematičen: ko okrutno beseduje o Mirjamine čutnosti, so njegovi predstavniki hkrati sami šentflorjanci, zadirčni tretji molilec je še zlasti »lačen blaga in žene«. Ti moralistični gorečeneži označujejo Mirjam torej tako, da hkrati identificirajo tudi sami sebe.

— plane k Judu — Petelinji klic, dolg, strašen v nemi molk — se dvigne burno — bolešno — divje — sunkoma — zakriči — zavpije — diabolčno — krčevito — temno ...

<sup>11</sup> Stanko Majcen, Ivan Pregelj — Azazel. DS 1923.



V lepših barvah jo predstavita mlada zaljubljenca Asim in Lia. Na posebni razvoj dramske fabule, tj. na obrat Mirjamine usode opozori Lia, ko pove, da je Mirjam sredi bučne proslave nepričakovano »prisluhnila in zaklicala, da jo je pozval njen *najlepši*«. Besedo *najlepši* je podčrtal avtor, njen pomen je simboličen, napoveduje namreč Mirjamin obrat od Jude k Ješui. Stopila je na razpotje: njena hišna in prijateljica Suzana zna povedati, da ji hodi v sanje blodni duh ali Azazel, a prav ta potrди tudi njeno voljo po eksistencialnem obratu, češ »Mirjam ne bo več ple-sala«, zaprla je vrata vsem moškim. Ta podatek si Lia razlaga tako, da je zaprla vrata »tudi tujcu, ki ji služi in je zoprn, Judi«, Suzana pa ga zagovarja: prav Juda ji je povečal bogastvo, ravno po njegovi besedi je »spregledala in se ji je zagnusilo«. In ko Lia vztraja, da »Juda vendar *ne more* ljubiti«, ga Suzana brani še z izjavo: »Juda je nedolžen in Mir-jam ni kriva.«

Pregelj je jasno eksponiral dramski mit oziroma vprašanje, ki se ga je odločil razrešiti v obliki dramskega dejanja in dialoga. Šele ta dva mo-rata razgrniti prednosti in slabosti identifikacijskega postopka, dramsko morata oživiti ali individualizirati vprašanje: kdo od obeh je nedolžen in kdo kriv, ali je sploh kdo lahko nedolžen in sploh kdo kriv, ali pa je mogoče eno in drugo biti hkrati, živeti torej v paradoksu? Mirjam mora ugotoviti, kaj je sama in kdo je Juda, pa tudi Juda sam se mora identifi-cirati.

Prav nič posebnega ni zapreti vrata pred razvratneži, a kako izgnati iz sebe osmega duha, »najbolj žalostnega Azazela«, ki jo je obsedel, »duha blodnega, ki ji hodi v sanjah. Nečisto. V objem«? Mirjam se je sicer že odločila, izbrala je pot vstran od Jude, vstran od snovnega načela: toda kako naj se očisti, kdor je ves »kakor kalna voda v močvirju«? In še: ali bo beg od snovi v duha sploh prava identifikacija človeka? Pred Mirjam stoji torej zahtevna samoočiščevalna naloga.

In kako se bo identificiral Juda? Predvsem veliko lažje, čeprav bo njegova identifikacija seveda zgrešena, lažna. Še preden se sam, ga do kraja razodeneta Mirjam in Suzana, razodeneta s svojimi in njegovimi besedami:

Mirjam: Oči zaprem in vidim vse. Le Jude ne vidim. Kakor da nima lica kakor da nima duše. A je vendar v meni! Pa ga ne vidim in se bojim. Da, bojim se ga.

Suzana: Tako je molil: Na pravični tehtnici me tehtaj in naj vem, kaj sem. Storil sem bil zavezo, da celo na devico ne bom mislil, pa sem vrgel srce po ženi, ki mi je tuja in leži v grehu. Zato sem obupal nad svojo dušo in sem šel, kjer je tema in lajajo šakali...

Mirjam: Kakor Azazel.

Suzana: Ko je domolil, je bil žalosten in je rekel: Gospod, zdaj veš! Juda je obupal, ne bo več iskal zveličanja. Vzel bo vrvi in visel...

Juda se potemtakem hitro identificira, njegov odgovor na vprašanje, »naj vem, kaj sem«, se glasi: naj človek še tako teži k duhu, snov ga povleče v temo, v hudodelstvo. Če pa je zlo bistvo človeka, čemu potem sploh hrepeneti, se upirati, iskati zveličanje ali katarzo? Judova preprosta, jasna molilska samorefleksija, kot jo obnovi Suzana, pove torej, da se je že vdal oziroma odpovedal možnosti pozitivne identifikacije.

Zato pa mora Mirjam tem bolj dokazati, da je temna telesnost premagljiva, ker je lažna, nepravilna identifikacija človeškega bistva, duhovnost pa dosegljiva oziroma ustvarljiva in prava identifikacija tega bistva. Ko pa se je zdaj že odločila, tudi že zahrepenela, je v resnici še naprej prepojena z Judo, z njim se celo še enači, ko pravi: »Ubogi moj brat Juda, ki tone, kakor jaz... Obupala sem. Vsa sem črna, kakor plahta na šotoru.« Toda Pregelj njene perspektive ne zida na obup, marveč na tisto »žejo« iz otroških let, ki jo je sicer zasipal pepel hudega, a ne tudi zadušil: žeja po prvotnem, svetem, čistem je ostala; res jo je odrinila kri in povzročila duhovno krizo, tragično razdvojila njeno bit, hkrati pa je tudi radikalizirala to bit in jo pognala k vprašanju: »Kdo bo ugasil žejo moje duše, kdo me očistil?« Njena drama je torej drama duha v snovi, je duhovna ujetost v ječi snovi in silovit poskus, iztrgati se iz te ječe, silovito hrepenenje po katarzi: »Saj hočem dobro, saj ljubim. A ne vidim in ne vem. Moja kri je blodna, duh Azazel je vzrastel v meni in noče v stran. Gospod, daj boleš, da me očisti, daj smrt!«

Na točki nemoči in razpotja priključijo dramatik zbor romarjev, ki Mirjam sporoči: »Blagoslov tebi, gospa... videli smo odrešenika«. Tokrat seveda ne gre več za sporočujoči zbor, ampak za pravcati posnetek antičnega tragedijskega kora, ki v Mirjamine dramatičnem zdvajanju označja, da obstaja moč, ki zagotavlja zmago duha nad materijo in jamči, da se človek more in tudi mora identificirati kot duhovno bitje. A svetlo napoved dramatik spet prekine, retardira s kontrastnim prizorom, kako se Juda vrne od Ješue, poljubi spečo Mirjam, da ta zabeseduje iz sna: »Ne budi me! Meni je dobro. Kralj je prišel, poljubil me je na ustnice. Poljubil!« Stvarnost kajpada prekine ideal, kralj ni zaželeni kralj, Mirjam se »zastri v Judo«. Nasprotje med sanjami in stvarnostjo pa le še poveča njen beg iz dramatične razdvojenosti: Judi sicer opere noge (vdanost!), a notranje ga več ne sprejme, odšla bo v »samoto« v Keriot, nazaj v otroštvo, da »bo kakor je izšla iz matere«, tam bo hrepenela po

Ješui, »mojemu kralju«, tam se bo identificirala kot pravo človeško, kot vredno bitje.

Takšen je vsebinsko-zgodben razpon prvega dejanja.

V drugem aktu se Mirjam že odločneje osvobaja »gnusnih sanj«, osvobaja se Azazela in še bolj hrepeni po odrešeniku, vendar je še naprej razpeta v nasprotje: plemeniti duh »morda je« — »a k meni ne sme in ne more« ter »Nikoli ne ugasnejo gnusne sanje v moji duši... Vsa sem črna, kakor plahta na šotoru. Ne bom bela, ne bom bela,« v nasprotje med voljo po moralni katarzi in mislijo, da moralno ni več obnovljiva.

Zavoljo motiva »gnusne sanje«, zaradi sanjske snovi, ki obstaja v Mirjam kot plast hudega, nečednega, kot leglo erotično razvratnega, se moramo vprašati, od kod pri Preglju prav tašno »sanjsko«: mar je religiozni pisatelj mislil vendarle tudi na Freudovo teorijo osebnosti, na njegovo teorijo o sanjah in podzavesti? Trinajsti prizor drugega akta je skoraj ves freudističen, erotično zasledovanje in beganje poteka v sanjah:

Mirjam: Stoj! Blodna sem. V sanjah mi hodiš.

Juda: Glej, glej! Vsaj v sanjah me ljubiš?

Pregelj tukaj odlično kontrastira podzavestni, sanjski erotizem z vzvišeno zavestjo: Mirjamina »zavest« je že očiščena, »id«, »ono«, kri pa je še zmerom motna, in kar mora premagati, je le še sanjska erotična motnjava —, ki pa ima hkrati še zmerom tudi moški obraz.

Da bi kar najbolj povzdignil Ješuo oziroma ga izdelal kot najvišji ideal, po katerem je nujno hrepeneti, uporabi drugi akt tudi za to, da od 18. do vključno 31. prizora nakopiči kar največ človeškega povprečja, zmaličenega, malovrednega: bebce, berače, izdajalce, strastneže, pobesnele sovražnike vsega, kar je plemenito — sadistični sklop v besedi in dejanju. Ta groteskni klobčič ljudi točno ponazarja podoba: »Doma pri nas so črni ptiči na mrhovini«, njihova vsebina je zgoščena v besede: »gohavci«, »sodonski bratje«, »obsedenci« (Biblija rabi te besede). Vrhunec tega nizkega življenjskega sloga je prav 31. prizor, v katerem nastopi obsedenec: zmes satanske zlobe in erotične sle, podivjana kri, ki se hoče simbolično očistiti »v ognju« (po interpretaciji množice: »Satan ga bo ubil... Tako ga muči. Dvakrat že ga je vrgel v vodo in enkrat v ogenj.«) Nad nizki slog se tem opazneje hitro vzboči 33. ali Mirjamin prizor, v katerem Mirjam vizionarno naslika Ješui podoba: »Tam? Tam notri? Tisti ob robu mize s sladkim obličjem in dolgimi lasmi?« Hoče ga maziliti, zanosno vzklika, krčevito krikne in plane za njim: »Kralj, kralj,

kralj! Ljubljani, Dobri, Najlepši!« Sledi teihoskopski prizor, v katerem Suzana sporoča, da Ješua Mirjam ni odklonil.

Tako se Mirjam torej najde in že doživlja, kar naj bi bila dragocena človekova bit, kar naj bi človek v resnici bil oziroma kar v resnici je.

Takoj za tem, v zadnjem prizoru drugega akta, se dokončno identificira tudi Juda: brž ko ga Joel razburi z namigom, da je Mirjam tako »lepa, da je še preroku všeč«, ko po Pregljevi dramski logiki vanj zaseje še ljubezensko ljubosumje, se odloči za izdajstvo.

Ker sta zdaj »identificirana« oba, bi se drama po drugem aktu lahko končala. Ker pa se to ne zgodi, lahko domnevamo, da je Pregelj hotel še bolj udejaniti temeljno dramsko nasprotje, Sveto in Temno, idealizem in materializem: Juda se mora po dramatikovi logiki dokončno pogrezniti v snov, postati lastnik v Magdali, Mirjam pa ga mora dokončno zavreči kot pogoltneža, blagajnika, zakladničarja; Juda mora doživeti zlom, poraz zavoljo »lakomnosti«, zaradi »tridesetih srebrnikov«. Če je namreč Mirjamino tragiko postavil na biološki materializem, je Judovo na gmotni materializem. Iz tega pa sledi, da je pri Mirjam izdeloval izstop iz biosa in vstop v etos ali pot navzgor, pri Judi pa je zdaj moral nadaljevati drsenje v predmetnost, stopnjevati njegovo potonevanje v »gmoto«, v strast po imetju.

Zato je tretje dejanje rabil tudi zato, da je izoblikoval nasprotje med Ješuo ali etičnim idealom in med Judo kot predstavnikom tiste človekove biti, ki se ji hoče oblasti, gmotnega bogastva, materialne moči, da z njo obvladuje okolje. V ospredju tretjega akta torej ni več Mirjam, saj je ta že preseгла svoj konflikt, ali kot izjavlja v nekem prizoru: »Tvoj obraz (Ješuo) je prepodil iz mene Azazela, da ne slači več in ne poljublja, nečisti...«, v ospredju je nasprotje Ješua — Juda.

Ješuin lik raste tudi zdaj le iz okolja, o njem govorijo ribiči, romarji, pastirji, potniki, ki ga iščejo: vsi poudarjajo dve njegovi značilnosti — preroškost in čudodelnost, torej znani biblijski značilnosti: »Prerok spi na gori, vse ribe je obrnil k sebi.« Ali kot pravi Mirjam: »Prerok je na gori, hočem biti bliže njemu.« Vsi čutijo bližino neke nadnaravne moči, napovedujejo jo tudi besede iz sanj spečih ter različna znamenja: zdaj čudna luč na nebu, zdaj »podoba odsekane glave nad jezerom« kot »strašno božje znamenje«.

Potniki razkrivajo tudi Judo: kot izdajalca »bratov« in kot lažnivca, ki množico slepi z izjavo, da Ješua zato noče v deželo, »ker ljudstvo samo noče, ker je skopo in stiska srebro«; Ješuo proglašča torej za gmotnega

materialista, za posvetnega kralja, za spretnjakoviča z dvema obrazoma: zdaj se menda pretvarja v »preroka«, drugič je »satan«, Azazel, zli duh. Juda se pred množico uveljavlja potemtakem kot zvodnik, »temni mož«, ki seje načelni dvom v božanski ideal, zato pa tudi dvom v možnost človekove etične identifikacije. Z izjavo »Hodimo in ne pridemo« vztraja pred množico na stališču, da se nikoli ni mogoče pozitivno identificirati.

V sklepnih prizorih tretjega akta se Mirjam in Juda dokončno razideta: ko namreč slepec po čudežu spregleda, ko tudi Mirjam vzklikne: »Videla sem. Naj umrem,« in ko glasovi kličejo: »Kralj, kralj, kralj!«, torej v trenutku splošnega soglasja, da Ješua obstaja in ga vsi priznavajo, v tem trenutku se Juda definitivno obrne od njega. Ker ne more čez jezero za njim, mu zaočita: »Videl je, da tonem, pa ni rekel: Hodi ravno.« — Zakaj Jude ni maral odrešiti? Zato pač, ker v njem ni bilo volje po katarzi, ker ga je njegov kralj prepoznal kot motni značaj, pa ga je zavrgel. Juda se odloči, mefistovskemu prišepetovalcu Joelu izjavi: »Če pridem, pridem sam od sebe.« Ta ga potrdi: »Kadar bo čas, brat Juda. Najdeva sel«

Dogajališče celotnega akta je najprej lepo, nato pa se napolni s srhljivimi pojavi: dramatik namreč pripravlja Judovo izdajstvo, motivi, simbolični prizori in poročila napovedujejo negativno moč: voljo po izdajstvu. Najprej so tu poetične slike, eno izdela bivši slepec: »Kakor veter, ki brodi čez lan / , je šel po valeh. Ni si zmočil nog . . .,« ob njih pa tudi že zloslutne: plahi deček čuje tuliti šakale (»lajajo, kakor bi ljudje lajali«), nekdo simbolično opozori na Judo: »Človek je blizu in hodi potuhnjeno.«

Tudi Joel zmerom bolj priganja Judo s filozofijo čistega solipsizma: »ljubezen je ljubiti sebe v drugem« in z natolcevanjem, češ Mirjam se je menda vnela za Ješuo, a ker je na dnu še zmerom Azazelova, je treba prvega odstraniti, pa se bo vrnila k Judi. Iz Judovih reakcij pa je videti, da Ješue ne bo izdal iz ljubosumja, zavoljo krvi, ampak zavoljo srebrnikov — Pregelj motivira hudodelsko voljo s pohlepom, z lakomnostjo.

Tudi v četrtem aktu je nekaj govorjenja iz sanj, ki ga tako pogosto srečujemo v dramskih besedilih ekspresionistične poetike, in ki se navezujejo na Freudovo psihologijo. Oseba npr. zavpije v »sanjah: »Vrata v tempelj kriče,« druga plane iz sanj in strme vprašuje v okolje, Mirjam pa izdela tale sanjsko ekstatični, anticipacijsko vizionarni prizor:

M i r j a m (se vzdrami, bolešno): Kje? Kje? Kje je Gospod? Čuvajte ga!

— (obupno): Umorili so ga. Zakaj ga niste čuvali?

— Videla sem svetlo sobo s sedemdesetimi sedeži (strmi, kot da vidi v duhu).



Enako ekstatično se obnaša tudi nasproti Judi, ukazuje mu, naj odide v njeno hišo in se tam obesi:

Mirjam: To uro... jutri (Zavpije) Jutri? (Se strese) Jutri? (Še bolj divje) Danes, Juda!

— Azazel, prekleti! (Strmi nemo za njim, ki je izginil v vežo.) Azazel! (Trpi v nemi slabosti.)

Med Mirjaminimi ekstazami se enkrat samkrat oglasi tudi najvišji lik drame, Ješua: slišati ga je »iz veže«. Simbolično, le glasovno prisotni lik »spregovori« v 19. in 22. prizoru zato, da pokliče Judo, naj ga že izda. Zadnje besede vsega besedila pa speč ekstatično izgovarja Mirjam:

Gospod, v smrt greš! — Pustite me, naj umrjem pred njim (se onesvesti).

Drama se potemtakem konča z nezavestjo glavne junakinje ali pato-biološko. Čemu bi Mirjam hotela umreti pred Ješuo smrtjo? Mar zato, ker dvomi, da bi kdajkoli mogla popolnoma izruvat iz sebe Azazela, če Ješua umre pred njo? Ne verjame v odrešitev? Ali pa velja njen krik po smrti razumeti kot priznanje, da ni katarze, ker ni mogoče zatajiti snovi, da ostaja človek torej v trajnem notranjem konfliktu in se bo mogoča težnja po počlovečenju, humanizaciji človekove biti, težnja po »očiščenju«, »zveličanju« v krščanskem okviru, ali po humanizaciji medsebojnih odnosov večno nadaljevala le kot drama ali dramatična težnja?

Je Pregelj spadal med idealiste, ki menijo, da je nečlovečnost mogoče odpraviti s počlovečitvijo v ozkem okviru človekovega bitja? Pregelj sicer ve, pač tudi po biblijskem sporočilu, da je nečlovečnost, da je izdajstvo združeno tudi z lakomnostjo, torej z materialnimi strastmi — in prav s propadom Jude dokazuje, da je gmotna strast celo večja ovira na poti k humanizaciji kot biološka. Če je v Mirjaminem primeru, kjer se človek odreče naravnemu, kjer eros izobči iz sebe, zato da se humanizira, če je v tem primeru preustvaril človeka po podobi, ki ni njegova, temveč abstraktno humanistična, stranska, 'božja', ga je v Judinem primeru preustvaril po podobi človeka kot družbenega bitja. Ko pa je v Mirjaminem primeru njegov humanizacijski načrt močno abstrakten —, je vendarle tudi takšen pozitiven; Mirjam se upira zlu, upiranje zlu je pozitivna sestavina Pregljeve drame. Upirati se zlu je namreč tudi pogled na boljše, lepše, na pravo podobo človeka. Naj je takšen pogled tudi utopističen, kar v Pregljevem primeru je — Mirjam postane etična že zaradi silnega hrepenenja po boljšem, lepšem življenju —, ne nasprotuje stvarnemu humanizmu, ampak ga — četudi le verbalno — podpira.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Edvard Kardelj, Beležke o naši družbeni kritiki. Sod. 1965, str. 965 in 979.

Kaj je v *Azazelu* s kavzalnostjo in zadostno motivacijo, ki ju je bil Pregelj tako občudoval v Ibsenovi dramatiki, in kaj z dejstvom, da je moderna drama napolnjena z življenjem, ki je v elementu boja in živi tok, snov v tragičnem dogajanju?

Pregelj se v *Azazelu* ni pokoril zakonom snovi oziroma je s snovjo ravnal tako, da na njej zasnovana dramska zgodba ne poteka nujno, realistično, kavzalno, ne kot moč proti moči, karakter proti karakterju. Mestoma napolnijo njegovo dogajanje celo čudežne enote, prizori, v katerih zakoni snovi zelo nazorno padejo: »človek« napr. hodi po morju, pa četudi človek kot duhovna projekcija. Tudi sicer je zgodba le mestoma pretrgana vrsta duševnih projekcij, ekstatičnih doživetij in prividov, ki »osebo« še posebej močno napnejo in burno razgibljejo, zlasti še osrednji osebi. Ti sta večkrat tudi »projekt« drugih, hkrati pa Mirjam veliko doživlja prav ekstatično, hrepenenje ji poraja privide, deloma sanjske pa tudi »objektivnejše« ali take pri polni zavesti. Pregljeva projekcija so tudi molilci, zbor, obsedenec, ta biblijsko znani demonični duševni tip, pa mož v »kladi«. Čisto notranja podoba je mefistofelski Joel, ki od znotraj spremlja in priganja Juda, predvsem pa je iz množice odtenkov projiciran tudi Ješua. Kljub drastični realitiki je dogajanje zato bolj miselno abstraktno, večkrat pa tudi lirsko patetično. Z duhovno-lirsko ekspresivnim dogajanjem in projekcijami »oseb« se kaj dobro ujemajo prenekatera biblijska beseda in simbol, psalmi, himnično petje in nekakšna »prečudna simfonija« ali »pesem zemlje in vode, ki je poslušna svojemu Bogu in je spremenila svojo naravo in zakone svoje« — torej Pregljeva iracionalizacija snovi ali protinaravna metamorfoza narave.

Kompozicija drame raste iz ideje moralnega dualizma, iz nasprotja duha in krvi, ki ga morata ob »nadčloveku« udejaniti Mirjam in Juda. Videli smo že, da je mitska oseba bolj katalizator, ki le od daleč sega v človeške probleme, da jo dramatik vključuje med dramske osebe komajda zvočno, sicer pa v obliki govorjenja o njej in še v obliki slutenj, sanj o njej. Zato se lahko tem bolj osredotoča na dvoje oseb, na Mirjamina in Judov notranji konflikt. Gre za dramo v dveh osebah, za razcep jaza dveh oseb, manj pa za konflikt med dvema osebama. Posledica drame duše pa je, da je dramski lok bolj epsko položen, kot pa grajen po načinu zapleta in stopnjevanja nasprotja do katastrofe, da se Mirjam le počasi izmotava iz svojega nasprotja oziroma dolgo napeto niha v sebi med duhovnim vzgonom in snovno težnostjo, in da Juda polagoma, vendar nepreklicno drsi v temo svoje lakomnosti. Dramska zgodba poteka bolj epsko tudi zato, ker številni prizori bolj komentirajo njune razvojne

postaje, kakor pa siloviteje vplivajo na njun razvoj. *Azazel* tudi razkriva, da Pregelj dogajanja ni znal enakomerno stopnjevati. Včasih si prizori sledijo preveč sunkovito, se kopičijo, drviyo drug čez drugega, včasih pa so prerahlo povezani. Zdaj torej zbita, prezgoščena zgradba, drugič spet zvodenedla, pa se dogajanje tudi zato giblje bolj vodoravno ali kot epski tok, manj pa kot navpično rastoči vzgon. Iz prizorov I/15, 16, 18 ter II/31 pa je razvidno, da je Pregelj tudi hote gradil sunkovito, sunkovitost pa usklajeval z estetiko velike, ostre patetične kretnje in silovitega duševnega izraza. Vmes so spet potišana mesta, zlasti tam, kjer novi prizor pripravlja s sanjskim motivom ali s slutnjo, torej s podzavestno ali fantastično logiko. S to logiko lajša razvoj zgodbe in razširja zgodbene in »značajske« poteze obeh junakov ter njuno razmerje do »Tretjega«. K epski horizontali drame prispevajo tudi prizori, ki so bolj namigi in poročila o dogajanju, kakor pa motorični členi samega dogajanja. Takšni so prizori, v katerih govorijo o Ješui, zato da ga aktivno vključujejo v dogajanje, takšni so tudi nekateri drugi informativni (Mirjam in Suzana se pogovarjata o Judi) in »reproduktivni« prizori. Epskost zgodbe povzroča in omogoča nazadnje tudi obsežen dogajalni prostor »pod milim nebom«.

Nekateri miselni in dogodkovni motivi so udejanjeni le simbolično. Kajti kako uprizoriti dogodek: »pesem zemlje in vode« spremeni svoje snovne zakone, da še slepec vzklikne »Vidim in ne vidim«, da namreč vidi »Tam je človek in hodi po vodi kakor po suhem«? Snovnih zakonov pač ni moč drugače spreminjati v dejanja kot s simboličnim govorom, z barvno simboliko ali pa z zvočno kuliso.

Sicer pa je *Azazel* z izjemo zborovskih prizorov bolj govorna drama kot teaterski spektakel. Dialogi so bolj vrednotenjsko premišljevalni kot konfliktni, in ostrejši so konflikti med posameznikom in množico kakor v dialogu dveh. Govorna tema je večkrat skupna: množica zdaj vrednoti Mirjam, drugič moli ali berači ali pa napoveduje Ješuv prihod. Govor je večkrat depatetiziran, govorec se povesi v besedno prostaštvo, njegovo obnašanje je sadistično, spodrivata se zdravo in bolno, zvišeno in banalno, posledica so groteskni položaji in učinki (II/18, 22—31). Depatetizacija človeka služi Preglju tudi za zviševanje boga, za doseganje silovitega nasprotja: bedni človek — BOG. Govorni ritem je dvojen: zdaj naraven, nenapet, drugič trzav, sunkovit (I/22, II/31); ko versko razvneto množica kamenja uklenjenega človeka, sprošča svojo razburjenost s kratkimi velelnimi povedmi, s klici in kriki. Večkrat pa govorni ritem valovi v psalmistični dikciji vse do čiste oblike psalmov in pesmi (IV/19, 11). Takšna

je tudi Mirjamina dikcija v pogovorih z Judo. Slovesen ritem podpirajo tudi polisindetoni. Poleg pesemskih vložkov in psalmistične dikcije je tudi vse polno drugačnih zvočnih fines in grobosti, ki kontrastirajo med seboj podobno kot v leksiki »svete« in »nizkotne« besede. Pregelj je skorajda iskal zvočnih figur in stilizmov in jih rabil tudi v norčevalne namene: Šalom lak, lepa Lia; vrč poln seklov, pletenico lekitov z nardo od Kuza; Rrrrres je, rrrres. Trpiiiiim — Trpiiiiii! V govoru je tudi veliko biblijske simbolike, ki je pomensko včasih komaj dostopna: Pa ko sta še živela (modrijana), je ptič zgorel, ko ju je preletel. Gredo v mesto Davidovo in bodo prišli, Mirjam pa hodi in ne bo prišla. Ne zaspri rana pod zlatim plaščem. — In seveda tudi poetičnih metafor, kakršna je »po soncu hrepeni cvet«.

#### b) *Salve, virgo Catharina* ali *Ljubljanski študentje*

Dramska zgodba te baročno veseljaške burke se spleta kot spor med rokodelci in dijaki zaradi ljubezenskih navzkrižij pa še kot spor dijakov, npr. veselega poetastra s svojim meščanskim filistrskim vodstvom. Te zaplete pestrijo poleg karakternih posebnosti dijakov tudi meščani različnih kvalitiet: od prostakov do bogomolskih svetnikov, od pobožnjaške gorečnice do »lajdre«, »vlačuge«, pa vse do nabornikov za cesarsko vojsko in okuženca, ki nepričakovano plane v mestno ulico. Poleg duhovnika, ki gre »z Najsvetejšim previdevat« in poleg srenje, ki kleče poje »Sveto, sveto, sveto...«, je tukaj starka, ki se že v naslednjem hipu ozre sovražno na Evin kip na rotovžu in vzkrične: »Pa ta cundra tu gori, fej! (pljune), ki jo imaš noč in dan pred očmi. Fej! (Pljune še enkrat).« Torej poleg svetega tudi prostaško. Bolj dijaško razposajeni so tisti prizori, v katerih dijak Kurent ali Šapla, poet, doma iz Vipave, zлага v kladi, v Fossi novissimi ali šolski ječi burkaške latinske verze, poje pesem »Ni treba, ni treba mu pameti, / kdor je godčevske krvi« ali pa enako izzivajoče ponavlja psovko vlačugarice Kammersteinerice »kozel smrdljivi«. Stotnik nabira vojake zgolj in samo zato, da Pregelj lepo po epsko prestavi glavna moška junaka iz Ljubljane v trenutku, ko vročekrvnemu Semeniču, Katarininemu ljubimcu, grozi sodna obravnava, ker bi bil skoraj ubil tekmeča rokodelca. Iz tega sledi tudi tehnična posebnost v organizaciji zgodbe, da v petem aktu Marija namreč lahko pripoveduje svoj sanjski motiv: njen Klasiber jo sprejme po bitki pred Dunajem, spremljen je v škofa in jo roti, naj se zaobljubi nebeškemu ženinu. Ko se Klasiber in Semenič vrneta, se Marijina sanja izobliči v shrljiv prizor:

dekle sname svojemu junaku kapo, »odskoči, strmi v prazne očesnice svojega ženina« in po Pregljevem nadaljnjem naročilu vzkrikne »divje: Katarina! Moje sanje. On je slep.« Sanjska veriga: junak—ljubimec—škof—nebeški ženin se ujema z objektivno resničnostjo oziroma: resničnost je prišla v sanje, še preden se je resnično razkrila.

Pregelj se je v tej igri umaknil v zgodovinsko snov tudi zato, da bi pokazal, kaj je menda trajnega v dijaški mladini, med katero je delal kot srednješolski profesor. Trajna naj bi bila »pesem divje, razposajene ljubljanske krvi in šolarske objestnosti«. V tej duševnosti je uspel le deloma, v zgodbo pa vključil vse preveč druge duševne »folklore« baročnega mesteca in življenja v njem. Ta igra leži tudi zunaj njegovega načelnega koncepta o dramatičnem v človeku, zunaj nasprotja duh — snov, svetost — čutnost.

In oblikovalec v tej igri?

Sanjska simbolika, grotesknost in naturalistična fraza: vse je tudi tokrat tipično pregljevsko. Tragikomedija se ne razvija kot vrsta kavzalnih dogodkov, njeno vezno tkivo je »duh časa«, torej posebna folklor, pivsko, pevsko, skoraj bakhanalsko ter hkrati — za kontrast — procesijsko, skorajda obhajilsko vzdušje; ob naturalistični drastiki in robatem humorju tudi nekam medlo stilizirana in melodizirana mistika. Večkrat le veselje nad konstruiranim meščanskim žargonom — parlericio. Dve starki uporabljata hudoben besednjak (kot Grumovi Tarbula in Afra): »Svoje babe ljubejev ne vidi in ne voha.« Hkrati se spodrivajo latinske, nemške, italijanske fraze in besede, jezikovni barok torej ali makaronizem. Vsaj do polovice tudi nemška imena ljubljanskih meščanov, kakor da bi zgodba imela zato stvarnejšo miljejsko naravo. Poleg sanjske simbolike označuje gradnjo tudi nastop nič pričakovanega dogodka ali osebe: od nekod tresne v dogajalni prostor okuženec, kot bi ga prinesla vizija.

Ko pa je gradnja te igre zelo ohlapna, so izrazitejše poante, ki zaključujejo posamezne akte:

na koncu drugega se zgodi navidezni umor,

na koncu tretjega stražnik napove, da je v mesto vstopila kuga:

**Stražnik:** (jecljavi Jurij Turkovič, zasopel, prepadel): Ggospod sssodnik! Rrraport! V mestu je — kkkuga...

na koncu četrtega (Dunaj 1683) Klasiber oslepi:

**Semenič:** Daj, brat! (Se skloni) Ne vidiš? (Zavpije) Jezus! Tvoje oči, brat!  
**Klasiber** (trudno do smrti): Moje oči... (Vstane, se vzravna naravnost v sonce, pade trpko kakor izpodsekan. Boben.)



Celotno besedilo je v mnogih odsekih bolj epično kot dramsko, zlasti četrti akt, dunajski, je močno potegnjeno v horizontalo. Tretjemu aktu je napisal celo epski prolog, predal besedo »prišepetniku ali suflerju«, dramatik je predal besedo epiku ali pripovedovalcu, in sicer iz dveh vzrokov: zato da popiše duševne odtenke Ljubljancev v jutru 13. jul. 1682, ko so dijaki »grozili« zažgati mesto, pa so se zaradi okuženca streznili tudi oni, in drugič zato, da naroči ureditev posebnega vzdušja v gledališču: scenerista zadolžuje za tehniko impresionistov, razviti mora »božje prirodni nastroj poletnega jutra pod Turnom: mokrotno zatohla luč v rahlo krmežljavem, meglenem vzdušju, ki je zabilasala le ostrost najbližjih obrisov z medlim trepetom prvega sončnega obzorja, prve soparice, ki barv ne ubija, jih le mehko zalija s prosojno sinjino, kakor so ji verni odraz v olju odkrili šele impresionisti.« Po pripovedovalcu se je Pregelj v »Ljubljanskih študentih« še najbolj približal nekaterim naturalistom, ki so za uvod v dramsko besedilo predstavili osebe tudi v krajši novelistični obliki.<sup>13</sup>

O zgodovinski folklori pa bi veljalo za Pregljem ponoviti, da ga je tako v Azazelu kot v tej baročni igri zanjo navdušil Anatole France. Zares je ta igra komaj kaj več, kot folklorna pisanost iz davnine. Ker v njej ni pretresljivega človeškega sporočila, še manj je v njej resnično zabavnega, je ostala na straneh Doma in sveta. Kot »baročni« komediograf je Pregelj imel pač več smisla za groteskno robotost in poučnost, kot za fino komiko ter za sproščen, vesel smeh.

Po tej igri se je poslovil od dramske zvrsti. Kot dramatik je moral prenehati tudi zato, ker se ni znal dovolj razmejiti do epika v sebi, ker se je po omejenem teatrskem prostoru gibal preveč svobodno in ker je namesto živega dramskega dialoga delal bolj nekakšne scenarije. In ker se nikoli ni mogel do kraja iztrgati iz strukture, kot je roman *Tolminci*, so tudi njegove drame bolj vsote dramatičnih epskih prizorov.

Pregljeva prevladujoča dramska snov je človekova bit, kot si jo je zamislila krščanska ontologija: človek je ujetnik snovi in bojevnik z njo, včasih tudi pobožnjak in individualist, le mestoma tudi realno družbeno bitje. Od ontološko konfliktnega človeka odstopajo *Berači* ter *Ljubljanski študentje*, druga dramska besedila pa so zasnovana na isti ontološki misli kot Pregljev epizirani ekspresionistični človek. To pomeni, da mu dramski človek razpada na etični, duhovni in snovni jaz oziroma na bančnika in Neznanca, na kovača in Neznanca, na berača in Velikega

<sup>13</sup> Lojz Kraigher, *Drama na travniku*. LZ 1910.

berača, na Mirjam in Judo, na pola istega jaza. V človekov svet pa vstopa tudi mitična moč, bog, da v njem opravi dokončne razcepitve in odločitve. Ta moč ali Neznanec — prinaša lepše, boljše v življenje, je torej utopistično iskanje, obljubljanje in razodevanje boljšega v dramski obliki. Zaradi dualistične človekoslovne ideje, zaradi temeljnih moralnih cepitev lahko v istem tekstu nastopata vlačuga in duhovnik, Kristus in grešnica ali pa se oseba vzdigne iz biosa v etos oziroma pade iz etosa in se popredmeti.

V tehniki je Pregelj deloma sledil vzorniku Ibsenu, še bolj pa dramske osebe izdeloval s tehniko simbolistov in ekspresionistov. »Neznanec« je vizijska oseba ali duhovni izraz, je dvojnik, ki ne more nastopati fizično oziroma nastopa sredi živih oseb le po zaslugi epika, manj po zaslugi pravega dramatika, kajti dvojnik se oglašča odnotraj, kot notranji govorec, in zato v obliki notranjega dialoga. Režiser ga obravnava pač z zadrego, saj mora živo osebo nadomestiti z zvočno kuliso oziroma postaviti Neznanca kot glas ali kot silhueto projekcijo, kot senco, prived.

Ko pa ni uveljavil kavzalnosti v zgodbi, je uveljavil miljejnost, drugo značilnost naturalistične drame, in sicer v dveh smereh: da je povečal obseg in pomen scenarija — z opombami terjal ekspresijo ravnanja in besede — in da je z bebeci, slepci, berači, obsedenci, molilci postavil okrog glavne osebe groteskni, kričeči duševni pas ter lirsko vznesenost.

Človek kot bitje spopada duha in snovi, dramatizacija biblijskih »oseb«, baročno meščanska snov, kot zgodbeni prostor pa orient, romarski kraj in baročno mesto — predvsem to so Pregljeve inovacije v slovenski dramatikii dvajsetih let.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Pregeljs dramatischer Stoff ist der Mensch, wie die christliche Ontologie ihn sich vorstellt: Der Mensch ist Gefangener des Stoffes und liegt im Kampf mit ihm. Von solch einem Grundkonflikt, den der Dramatiker besonders in dem Text *Azazel* zum Ausdruck gebracht hat, distanzieren sich *Die Bettler* und die *Ljubljanaer Studenten* (ein wenig). Auf Grund der dualistischen Weltsicht spaltete sich der Mensch bei ihm auf in den Bankier und den Unbekannten, in den Bettler und den Großen Bettler, in Mirjam und Judas, in die beiden moralischen Pole ein und desselben Ich. In die Menschenwelt tritt auch eine mythische Macht ein und vollzieht darin endgültige Spaltungen und Entscheidungen. Diese Macht, der Unbekannte, ist in Wirklichkeit die utopische Entdeckung des Besseren, Schöneren Ethischen, Rechten. Auf Grund des dualistischen Standpunktes können in demselben Text der Landstreicher auftreten und der Geistliche,

Christus und der Sünder, oder die Person erhebt sich aus dem Bios ins Ethos, bzw. fällt aus dem Ethos und verdinglicht.

In der Technik folgt Pregelj teilweise dem Vorbild Ibsens, mehr aber noch gestaltet er dramatische Personen in der Technik der Symbolisten und Expressionisten. Der »Unbekannte« ist eine Visions-Gestalt, manchmal auch das andere Ich, das sich von innen her meldet und den inneren Monolog einführt. Obwohl solche Dialoge eine Art Ekstase sind, werden sie bei Pregelj von einer mehr oder weniger spürbar epischen Haltung begleitet, die die Dramatik des Handlungsbogens abschwächt. Vielleicht sind Pregeljs Dramentexte auch deshalb im wesentlichen Buchliteratur, bzw. hat nur der Text *Azazel* eine Theateraufführung erlebt. Ihr buchliterarischer Charakter wird auch durch die entrückten Themen und das stellenweise Barocke und Grotteske bewirkt.