

ESEJ O POVOJNI SLOVENSKI DRAMI

Pričujoči zapiski si ne lastijo niti obrisne temeljitosti, kaj šele izčrpnosti, saj je poglavje o povojni slovenski dramatiki dovolj obsežen kompleks celotnega literarnega snovanja. Povojni čas je namreč v slovenski dramatiki zapustil dovolj trdne in značilne sledove, čeravno so se posamezna dela le redkokdaj dvignila na visoko idejno in umetniško raven. Zato je o njih mogoče govoriti zgolj kot o izjemah. Ne glede na to spoznanje pa bi bilo krivično prezreti, da je povojni slovenski dramski pisatelj — čeprav skozi retorte pogostih ustvarjalnih kriz — vendarle prizadevno in prizadeto zajemal snov in motiviko iz svoje bližnje preteklosti ali neposredne sodobnosti, tako da si je dramatika navzlic ostrim, pogostoma pretežno negativnim sodbam kritike izvojevala v literarni konstelaciji trdnjše mesto, kot ga je imela na priliko v obdobju med obema vojnama. Ta ugotovitev nalaga raziskovalcu in razsojevalcu povojne slovenske drame toliko bolj težavno in odgovorno nalogo. Gre predvsem za to, da v poglavitnih konturah skiciramo osrednje razvojne težnje slovenske povojne dramatike, da si torej zgolj principialno odgovorimo na vprašanje: ali je povojna slovenska drama odsevala čas, ki se je v njem in iz njega rojevala, in če ga je, kje in kako se ji je to bolj, kje in kako manj posrečilo. Ostali bomo tedaj le pri splošni podobi, ki jo naj nekatera imena, naslovi in dela le ilustrirajo, dekorirajo in ponazarjajo.

* *

Preden poskušamo odgrniti zaveso pred takšno splošno podobo, je treba vsaj z opombo omeniti idejno-vsebinske in stilno-estetske silnice, ki se je nanje kot na bolj ali manj superiorno izročilo povojna slovenska drama naslanjala in iz njih izvirala.

V mislih imam predvsem dramatiko med obema vojnama, tedaj tisto, ki si je skozi dvajset let in v senci nedvoumne Cankarjeve umetniške in družbenokritične sugestije utirala pota med finžgarijansko romantično kmečko idiliko in med socialnokritično, predrevolucijsko dramsko resnico. Če se je rustikalna romantika pod pezo nerazrešljivih ekonomskih protislovij morala že kmalu po prvi vojni umakniti treznejši, dasiravno pogostoma še zmerom ganljivi, nekritični in sočustvujoči umetniški presoji, je vendarle še vseskozi eksistirala v čestokrat bizarnem fabuliranju, dokler naposled s prepovedano Potrčevo »Kreflovo kmetijo« (1937) ni zavrela do ravni ostre socialnokritične analize. Ta dramatika je v delih povojnih pisateljev zapustila najmanj sledov, kar je sicer glede na njeno prejšnjo bohotnost nekoliko presenetljivo, a glede na novo družbeno situacijo docela razumljivo.

Obdobje med obema vojnama pomeni — deloma še zmeraj pod Cankarjevim in kasneje Krleževim vplivom, a tudi že iz avtonomnih inspirativnih pobud — vsaj kvantitativno afirmacijo tako imenovane meščanske družbenokritične drame. Po svoji dramaturški fakturi je ta dramatika ibsenska, a po idejnotezni provenienci družbeno in moralnokritična odseva v Kreftovih »Kreaturah« (1955) jalovost in moralno poniglavost meščanske inertnosti, v Brnčičevi drami »Med štirimi stenami« (1957), pisani pod očitnim vplivom Miroslava

Esej je bil namenjen za uvod k izboru povojne slovenske dramatike, ki bi moral iziti pri Mladinski knjigi.

Krleže, razkroj meščanske družine, in v najmodernejšem dramskem besedilu svojega časa, v Grumovem »Dogodku v mestu Gogi« (1950), ki je v stilnem pogledu anticipacija poznejših in širših, postavimo, današnjih sodobnih tokov — zatoхло, bolno in ubijajočo atmosfero provincialnega mesta brez perspektiv.

Ta družbenokritična drama se je modificirana in prilagojena novim razmeram ohranila vse do danes tudi v delih povojnih slovenskih dramskih pisateljev.

Malone brez sledov je v današnjem dramskem snovanju tako imenovana zgodovinska drama, ki si je v obdobju med obema vojnama s Kreftovimi »Celjskimi grofi« (1952) in »Veliko puntarijo« (1956) ter tik pred vojno (1941) napisanimi, a po osvoboditvi (1948) uprizorjenimi »Kranjskimi komedijanti« pridobila veliko popularnost.

V tej zvezi je treba še posebej omeniti dramatiko, ki se je porajala med osvobodilnim bojem sredi revolucije. Po zgledu sovjetskih ali na priliko španskih revolucionarnih agitk so jo iz intimne revolte in v službi konkretne dnevne politične agitacije pisali predvsem Matej Bor, čigar »Raztrganci« (1944) so poskušali združiti temperament in naravo slovenskega kmetiškega človeka z njegovo patriotično in politično polarizacijo v osvobodilnem boju. Mile Klopčič in Vitomil Zupan. Ta dramatika je sicer postala in tudi do današnjih ter prihodnjih dni ostala neizčrpan zaklad inspiracij, ki so ga pisatelji zlasti prva leta po vojni eksploatirali v maniri in po že omenjenih zgledih črno-bele aktualistike, v njej pa se je vtapljala kompleksna in pogostoma tragična resnica pretresljivih človeških dram.

Pričujoči ekskurz je bil potreben ne le zavoljo tega, da bi pokazal na izvire, ki se je iz njih napajala povojna slovenska drama, marveč zato, da bi vsaj bežno opozoril na tiste silnice, ki si brez njih ni mogoče zamisliti niti kontinuitete niti razvojnih tendenc sodobnega slovenskega dramskega ustvarjanja. Že v njem smo ugotovili, katera idejno-vsebinska in stilno-estetska nagnjenja so se ohranila tudi o povojnih letih: dodati jim bo treba še tista, ki jih nismo omenili zato, ker v dobi med obema vojnama niso bila razvita. Mislim predvsem na tako imenovano idejno in avantgardno dramo, ki se je uveljavila šele zadnja leta, in ki pomeni tudi kvalitetni vrh povojnega slovenskega dramskega ustvarjanja.

* *

Prva leta po osvoboditvi, torej čas, ko je bližina prelomnih zgodovinskih in revolucionarnih dogodkov bila še vsa sveža, so v slovenski dramatiki dobila le skromno umetniško pričevanje. Drame pišejo predvsem Vitomil Zupan, Igor Torkar, Anton Ingolič, Miško Kranjec ter zlasti Mira Miheličeva (Puceva), ki se je pomembno uveljavila s trilogijo »Svet brez sovraštva« (1945), »Ogenj in pepel« (1949) in »Operacija« (1950).

Gledališki repertoarji so bili domala v celoti okupirani z deli sovjetske revolucionarne, agitacijske, črno-bele dramske literature, ki je motiviko bodisi revolucijske, bodisi osvobodilne vojne heroizirala in v soglasju z doktrino socialističnega realizma razvijala teoretično in praktično tezo o tako imenovanem pozitivnem junaku in optimističnih iluzijah prihodnosti. Ta fadejevska estetika je kajpak vtisnila določen pečat tudi dramskemu ustvarjanju slovenskih pisateljev, vendar velja poudariti, da je šlo le za skromen in kratkotrajen posredni vpliv. Bolj točno bo, če povemo, da je bila slovenska dramska produkcija tistega

časa v stagnaciji, in tako je nemara značilno, da se je v slovenski kritiki tistega časa razvila živahna polemika o tem, zakaj tako dramatična obdobja, kakršno je na priliko bilo v naši zgodovini obdobje ljudske revolucije, ne rojevajo nagnaglom in enakovredno ustreznih dramatičnih umetniških plodov, saj je drama kot izpovedno-izrazni medij zanje nadvse primerna.

Leto 1948, ki je v družbenopolitičnem pogledu pomenilo novo zgodovinsko prelomnico v naših revolucionarnih procesih, seveda ni ostalo brez sledov v umetniškem ustvarjanju. Doktrini poenostavljenega in zbanaliziranega socialističnega realizma so bile tako spodrezane korenine, še preden bi se iz njih utegnile razviti kakršnekoli izrazitejše umetniške sadike. A tudi brez te kompleksne in usodne preorientacije se je še pred formalnim uporom zoper kominformistični diktat in z njim vred zoper socialistično literarno doktrino — v slovenski dramatikiji pojavila Borova drama »Vrnitev Blažonovih« (1948), ki je načela problem moralno-političnih spekulacij, a družbena konstelacija tedaj očitno še ni bila tako zrela in razvita, da bi bila pripravljena sprejeti Borovo kritično analizo.

Naj bo že kakorkoli: ne konec štiridesetih let ne prva leta petdesetih ne pomenijo kakšnega prav posebej »zlatega« obdobja slovenske dramatike, saj so nova dramska dela le redke lastovke, ki ne oznanjajo pomladi. Spričo vseplošne količinske skromnosti in spričo formalne, pretežno tradicionalno-realistične okostenelosti so tedaj čedalje bolj pogoste tožbe kritikov in njihovo ugotavljanje krize naše dramske produkcije — upravičene. In vendar pomenijo Borovi »Blažonovi« vsaj formalni premik: poslej namreč čedalje intenzivneje, psihološko nadrobneje niansirano, moralnočloveško kritično in idejno izostreno stopa v središče zanimanja dramskega pisatelja sodobni človek, predvsem meščan pa intelektualec, obremenjen bodisi z dediščino in prtljago pretekla, predvojne socialne resničnosti ali nebogljene in skorajda nezaupljiv do nove stvarnosti, soočen z resnico družbenega dogajanja, ki pa zavoljo latentnih dvomov ne more postati tudi njegova intimna resnica. V znamenju takšnih ekscesov in konfliktov napiše Matej Bor dramo »Kolesa teme« (1955), ki obravnava problem »osebnega etosa«, tedaj še zelo mladi pisatelj Janez Žmave pa svoj dramski prvenec z značilnim naslovom »Izven družbe« (1955), v katerem se loteva ljudi, »ki so se zaradi svojega družbenega porekla izolirali od novega družbenega ali jih je čas sam postavil iz svoje srede«.

Seveda bi bilo zmotno, ko bi iz pričujočega vrednotenja sklepali, da so ta dela pomenila umetniško poluo in problemsko konsekventno sublimacijo življenjskih konfliktov in protislovij svojega časa. Narobe: ta dela so bila pogostoma nabita z okornostmi, dramaturškimi naključji in oblikovnimi nespretnostmi. Vendar pa so v svoji problemsko-doživljajski strukturi odsevala vrenja in tesnobo človeka, ki se je opotekal pred obličjem ostrih, čeprav vselej ne dovolj doslednih in čistih družbenih premikov.

V isti čas, se pravi, v začetek petdesetih let, sodi tudi drama Ivana Potrča »Krefli« (1952), ki je vse do dandanes ohranila vrednost ene izmed idejno in moralnočloveško najtehtnejših in formalno-estetsko najbolj domišljenih družbenokritičnih umetniških izpovedi v povojni slovenski dramski žetvi. »Krefli« sicer nadaljujejo pot, ki jo je bil Potrč začel že s predvojno »Kreflovo kmetijo« (1937) in jih skupaj z dramo »Lacko in Krefli« (1947) strnil v zajetno dramsko trilogijo. Avtorja vseskozi intimno vznemirja odnos kmeta do različnih družbenih in političnih situacij in tako se nam s trilogijo odpira njena izredno zanimiva idejna zamisel, ki jo je Vladimir Kralj strnjeno definirjal: »Kriza grun-

tarjev v ekonomskem liberalizmu (Kreflova kmetija), kriza gruntarjev v nacistični okupaciji (Lacko in Krefli) in končno kriza gruntarjev v socializmu na vasi (Krefli). Torej drama gruntarskega rodu v treh poglavjih. Ta, sicer lapidarna opredelitev pove o »Kreflih« vse, kar je v problemskem smislu za to dramo bistveno: gre namreč za resnico družbenoekonomsko neizogibnega, a zato nič manj tragičnega propada »gruntarske veličine«, za propad starega Krefla, ki se je kot krt sprijel s svojo zemljo, s Kreflovino. Prav v navzkrižju med resnično ljubeznijo do zemlje, med etiko dela, ponosom in strastjo Kreflovih in med nasprotnimi silami objektivne nujnosti — je skrita tragika Potrčeve drame in njegovih ljudi, ki »niso več zgolj objekti neizprosne družbenega procesa, marveč tudi živi, čuteči subjekti. Ljudje z napakami in bolečinami« (V. Kralj). Ali če povemo še z besedami pokojnega kritika Frana Albrehta: »V delu so prek vse časovne aktualnosti in morebitne tendenčnosti močni človeško-dramatični elementi. Izkazalo se je, da lahko samo to, kar je neposredno pisano o človeku in za človeka, tudi neposredno govori človeku samemu, da pa je, narobe, vse, kar ni najintimnejše povezano s človekom, z njegovo usodo, njegovim značajem in njegovim nazorom — samo literatura ali politika ali avtorjev osebni nazor.«

Ne glede na vse pomanjkljivosti Potrčeve drame, zlasti glede na pogostoma nasilno in naključno spletnje dramskega dogajanja v nasprotju z izjemno močjo in plastiko značajev — velja poudariti, da so »Krefli«, osvobodjeni doktrinarnega optimizma in črno-bele tehnike, vnesli v slovensko dramsko situacijo svojega časa nove, pogumne in predvsem kritične prvine in ta resnica je bila ne le živí umetniški odziv družbenih in človeških ekscesov, bila je resnica odprtosti, resnica, ki je brez dvoma vplivala na razvoj kasnejše slovenske družbenokritične dramske misli. To pa še ne pomeni, da se je ta resnica porajala nanagloma in se umetniško uresničevala v živahnejši dramski produkciji. Nemara je zanimivo opozoriti tudi v tej zvezi, da si kritična dramska misel — kot bi morda lahko pričakovali — ni utirala poti v motiviko kmečkega sveta in njegovih problemov, čeravno so tedaj prav v njej konflikti in ekscesi najbolj zavreli in se izostrili. Zdi se, da se je avtor »Kreflov« celo sam izčrpal, saj kot dramatik vse do svoje najnovejše drame »Na hudi dan si zmerom sam« (1964) — če ne upoštevam dramatizacije njegove kronike »Zločin«, ki jo je opravil skupaj s pokojnim Herbertom Grünom — ni spregovoril.

»Krefli« so ostali vse do dandanes zadnje poglavje slovenske povojne kmečke drame — izjema so le še »Kurenti« Mihe Remca — njihova kritična misel pa se je poslej usmerila v obravnavanje konfliktov bodisi v meščanskih družbenih plasteh (Janez Žmave: »V pristanu so orehove lupine«, »Rok in Lea«, »Jubilej«, Ferdo Kozak: »Punčka«, Matej Bor: »Pajčolan iz mesečine«, Mirko Zupančič: »Hiša na robu mesta«, Mira Miheličeva: »Veverica ne sme umreti«, Branko Hofman: »Dan in vsi mrtvi«, Vitomil Zupan: »Barbara Nives«, Marjan Rožanc: »Jutro polpreteklega včera« — če naštejemo le nekaj imen in naslovov), črpala iz partizanske oziroma medvojne tematike (Matej Bor: »Zvezde so večne«, Igor Torkar: »Pisana žoga«) ali razkrivala najrazličnejše družbene, politične in moralnočloveške ekscese skozi prizmo dramske groteske in satire (Jože Javoršek: »Povečevalno steklo«, Miloš Mikeln: »Golobje miru«, »Administrativna balada«).

Povsem nove bodisi avantgardistične ali idejno in filozofsko kozmopolitiške perspektive se v drugi polovici petdesetih let odpro z imeni in deli Jožeta Javorška, Dominika Smoleta, Primoža Kozaka in Petra Božiča. Kritična misel v

njihovih delih prerašča konkretno in lokalno družbeno in človeško problematiko in poskuša dramsko zrealiti ontološko in zgodovinsko situacijo človeka v sodobnem svetu.

Iz omenjenih kompleksov, ki seveda ne v dramaturško-estetskem nazoru posameznih avtorjev ne v idejnem odnosu do obravnavanih problemov niso izraz nekega skupnega imenovalca ali skupne volje, marveč se ločijo v soglasju z naravo in življenjskonazorsko usmerjenostjo posameznih pisateljskih osebnosti, se bomo načeloma kritično pomudili pri nekaterih delih zgolj toliko, kolikor je za oris razvojnih teženj te dramatike bistveno.

V razdelku tako imenovane družbenokritične drame je Janez Žmavc z delom »V pristanu so orehove lupine« (1958) ustvaril meščanski moralnočloveško kritični pendant Potrčevim »Kreflom«. Slo mu je za spopad stare, predvojne meščanske generacije z novim, mladim človekom, ki ni obremenjen s tradicionalno meščanskorazredno prtljago. Žmavčevo pero pa je še zmerom bilo premalo izostreno, da bi bilo moglo dati junakom tostran in onstran konfliktna bariere enako plastične poteze, kot jih je dal svojim gruntarjem Potrč. Če so reprezentanti preteklosti v Žmavčevi drami vendarle še imeli vsaj v čutno-nazornem smislu neko dražljivo polnost, so bili njihovi antagonisti — sodobni junaki, podobni klasicističnim rezonerjem. Tudi poskus adaptacije čehovskega kontrastiranja dramske atmosfere se Žmavcu ni posrečil. V naslednjih dveh delih, v »Roku in Lei« (1961) ter »Jubileju« (1965) je avtor snovno in motivno evoluiral: prva drama je vsa problemsko zasidrana v neposredni družbeni sodobnosti in — pomaknjena v intimno sfero zakonskih odnosov — razkriva posledice odtujevanja, katerega procesi so odsev čedalje večjega človekovega vdajanja materialnemu izobilju, medtem ko »Jubilej« obravnava spopad med individualnim in družbenim konceptom v gospodarskem upravljanju skozi aktualiziran hebbeljski motiv tragike človeka, ki ga je čas prehitel in ki je ostal sam s svojo jalovo vizijo preteklosti. Skratka: Žmavc je v vseh delih ostal zvest sam sebi, čeprav dramaturško tradicionalen in po dramatični sili šibak. V povojni dramatiki je zanimiv bolj zavoljo odpiranja kot umetniškega reševanja akutnih družbenih in človeških problemov.

Podobna sodba velja tudi za dramatiko Mirka Zupančiča: v »Situacijah« (1959) je skozi preplet ganljivke in groteske demaskiral moralno poniglavost malomeščanske *stihije*, ki ni vključena zgolj v naše konkretno življenjsko okolje, marveč poskuša avtor razgaliti to stihijo pa internost v njenih splošnih manifestacijah. Zadnje Zupančičevo delo, »Hiša na robu mesta« (1962), se iz splošne, dejal bi »anonimne« ibsenske družbene kritike razvije v kritiko konkretne meščanske družine našega časa in poskuša skozi njeno prizmo obsoditi družbeno laž. Ta drama je, kot je razumno opazil že V. Kralj, novodobna inačica predvojnega Brnčičevega dela »Med štirimi stenami«. Vendar je Zupančič svoj namen dosegel bolj verbalno in deklarativno kot s strogo psihološko vzročnostjo, ki si brez nje skoraj ni mogoče zamisliti učinkovite analitične drame.

V tradicionalno-konservativnih ibsenskih okvirih kritike moralnih in družbenih anomalij novodobnega meščana se giblje zadnja drama Branka Hofmana »Dan in vsi dnevi« (1962).

Tudi Matej Bor je pravzaprav le nadaljeval ali variiral družbenokritično dramo. V »Pajčolanu iz mesečine« (1960) je z bizarnim motivom umetnega osemenjevanja sicer skušal pokazati, kako usodne posledice ima lahko tak poseg za družino in — kako se življenje neusmiljeno maščuje, kadar se ne ravnamo po

zakovitostih, ki so v njem samem, a ta poskus se je prav zavoljo bizarnosti, skonstruiranosti in sentimentalnosti (ki je tudi ni mogla rešiti nasilna interpolacija parodije na tako imenovane »jezne mladeniče« in »teddy boye«) — docela ponesrečil. Se več: namesto da bi bil izpovedal neko pomembnejšo resnico, je z navidezno pomenljivo anekdoto resnico le zastrl.

Ko razbijamo idejno-problemske, vsebinske in oblikovno-estetske konture slovenske povojne družbenokritične drame, je mogoče v njen tok vključiti tudi dela, ki obravnavajo partizansko motiviko. Tudi v njej je namreč bodi analiza dogodkov, bodi analiza človekovih odločitev v dani situaciji takšna, da jo je z nekoliko poenostavljeno opredelitvijo mogoče klasificirati kot družbeno in moralnočloveško kritično.

Cetudi je — proti pričakovanjem — tematika osvobodilnega boja in ilegale relativno skromno udeležena v povojni slovenski dramski žetvi, se šele sredi petdesetih let psihološko poglobi in dramaturško modernizira ter tako preseže tudi tehniko poenostavljene, črno-bele polarizacije, ki je značilna za dramaturgijo agitk iz prvih let po osvoboditvi.

Takšna, zlasti psihološko celovitejša in problemsko intimnejša razčlenjena, je »Pisana žoga« (1955) Igorja Torkarja. V njej se srečujemo z notranjimi protislovji v okviru pripadnikov iste skupine, med ilegaleci. Idejno jedro drame je etični problem krivde. Avtorjevo inovacijo je iskati v resnici, da išče krivdo ne v nasprotnem taboru, marveč v ljudeh, ki se bijejo za isti cilj. In znova velja poudariti (podobno kot pri Žmavcu): Torkar je »Pisano žogo« konstruiral, tako kot je konstruiral tudi tezo o krivdi oziroma nekrivdi. Ni se mu rodila kot posledica umetniško zrelega in doživljajsko pristnega izkustva, bila je plod osebnega ali celo posebnega literarnega nagiba, naj je to avtor hotel ali ne. Šlo je torej za razmišljanje problemskih obzorij, ne za idejno-estetsko tehtnost dramskega rezultata. Mimogrede: avtorju v dobro moramo šteti, da je »Pisano žogo« osvobodil domala že doktrinarne realistične dramaturške tehnike in jo približal modernejšim asociativno-retrospektivnim oblikovnim principom.

Psihološko izredno zanimiv in dramatično uporaben problem si je za dramo »Zvezde so večne« (1959) s tematiko iz narodnoosvobodilne vojne zastavil Matej Bor. Poskušal je namreč razvozlati vprašanje, kako se naj v tako usodni in alternativni zgodovinski situaciji, kakršna je boj za revolucionarno preobrazbo in nove, napredne družbene ideale, usmeri in odloči izobraženec. Tudi Bor je podobno kot Torkar ekspliciral krivdo kot centralno poanto omenjenega alternativnega vprašanja. Skladatelj Andrej Brinar je v Borovi drami iz tako dilematične situacije izšel — brez krivde kriv. Vsekakor je tak idejni razplet presenetljiv, pasivno in skoraj romantično humanističen, a navzlic vsemu je dramatik z medvojno tematiko odstrl dotlej nenavadno varianto, ki se je po svojih moralnokritičnih komponentah in konsekvencah idejno vgrajuje ne le v povojno, marveč v splošno strukturo slovenske družbenokritične drame.

V zvezi s tako usmerjenim tokom dramatike, ki je svoja idejna oporišča zasidrala v kritiko družbene laži ali moralnočloveških dilem pa deformacij, je treba za kompleksnejšo in nazornejšo podobo razvojnih teženj povojne slovenske dramatike v tej zvezi opozoriti še na dve pojavnosti paraleli, ki sta sicer nastali že v šestdesetih letih in ki se v idejnih konsekvencah ne potegujeta za abstraktno pasivni humanizem, a se po svojih temeljnih intencijah vendarle sovključujeta v tako imenovano družbenokritično sfero. V mislih imam dva tako različna avtorja kot sta Marjan Rožanc in Miloš Mikeln.

Rožančev dramski opus je na moč skromen, a njegova drama z nenavadnim in nekoliko iskanim naslovom »Jutro polpreteklega včera« (1960) je za splošne koordinate povojne slovenske drame vendarle dovolj samosvoj. Gre namreč za izvirno adaptirano varianto tako imenovanega »jeznega mladenišтва«, ki mu je izbojeval najpopularnejši sloves Anglež John Osborne z dramo »Ozri se v gnev«. Rožančev junak Ludvik je slovenski pendant Jimmyju Porterju in Ludvikova mestoma očitno anarhoidna revolta je naperjena zoper moralni konformizem, družbeno inferiornost in jalovost ter brezdušno, zgolj redoljubno in pridobitniško ambicioznost novega meščanstva, ki ga v drami zastopa sin nekdanjega eksproprijiranca Primož. Četudi Rožančev poskus ni pustil nobenih konkretnih sledov, je njegov družbenokritični srd v dani situaciji vendarle tolikanj značilen, da ga ni mogoče spregledati.

Iz docela drugačnih intencij se je porajala dramatika Miloša Mikelna. Po prvih, dovolj brezkrvnih poskusih in po fazi evociranja življenjskih stisk tako imenovanega malega človeka (vpliv zanje je pripisati deloma italijanskemu neorealizmu, izraziteje pa tedanji ameriški drami), je Mikeln zasidral svojo nadarjenost v dramski satiri. Njena tradicija je v slovenski literaturi skoraj neobgljena, najčastnejša izjema je še zmerom satirično-kritična ostrina Cankarjevega peresa. V »Golobih miru« (1960) apostrofira avtor barantanje za mir v svetu, vendar še zmerom skozi pacifistično — komedijsko prizmo malega človeka. To dobrodušno posmehljivo sočutje se v zadnjem Mikelnovem delu, v »Administrativni baladi« (1962), umakne sicer docela površno, feljtonistično in literarno-kabaretno, a vendar dovolj učinkovito poantiranim družbeno-satiričnim bodicam in ostricam. V dramaturško neurejenem, bolj epizodističnem kot celovitem mozaiku dobe posmehljivo-kritičen odsvit nekatere odurne človeške in družbene lastnosti današnjega življenja: boleсна ambicioznost, rivalstvo, karierizem, psevdoaktivistična vnema, mentalno »uradništvo«, načelno frazerstvo in frazerska načelnost, profesionalno hinavstvo in podobno. Avtorjev namen: dramiti samovšečni spanec naše birokratizirane in komolčarske inertnosti, kot sem zapisal že ob krstni izvedbi.

Navzlic očitnim slabostim, ki sem jih že mimogrede omenil, se »Administrativna balada« integralno vključuje v tok slovenske povojne družbenokritične drame in ji s svojo satirično noto odpira še neraziskane poljane in možnosti.

V uvodu pričujočih zapiskov je bilo omenjeno, da so se poleg že obravnavanih kompleksov zadnja leta uveljavili novi, lahko rečemo, avantgardni vidiki v sodobni slovenski dramatiki in da prav njihovi sadovi pomenijo vrh sodobnega slovenskega dramskega ustvarjanja. Proces idejnih inovacij in oblikovne modernizacije se je začel v drugi polovici petdesetih let, pomembno pa se je afirmiral zadnja leta preteklega in prva leta sedanjega desetletja z imeni in deli Jožeta Javorška, Dominika Smoleta, Primoža Kozaka in v ekstremnih dramskih poskusih Petra Božiča.

Izmeriti »daljo in nebeško stran« tem prizadevanjem bi pomenilo preiskati poglobitve inovacijske pobude v moderni evropski dramatiki od Ibsena in Bernarda Shawa dalje. Upor literarno-gledaliških avantgardistov našega stoletja je namreč prej ko slej veljal meščanski dramatiki, tako kot jo je po usahnitvi francoske »pièce a thèse« razvila predvsem nordijska realistična in naturalistična šola, tedaj tista, ki je tudi v slovenski dramatiki po Cankarju, če odštejemo ekspresionistični val, in tudi, kot smo že videli, v povojni dramski produkciji zapustila najzajetnejši vpliv. Simbolizem in nadrealizem, pirandel-

lizem, Brechtova politizacija gledališča in deziluzionizem, Sartrov in Camusov idejni in filozofski engagement, Beckettov in Ionescov teater absurda — to je le nekaj značilnih pojmov, ki ilustrirajo omenjeni inovacijski proces. Dodati mu je treba še gledališki pendant, ki je z idejno-literarnim ter dramaturško-estetskim v najtesnejši zvezi in ki se je uporniško razvijal vse od Mayerholda mimo živahnih in ekstremnih francoskih eksperimentov do Artaudovega antiliterarnega, antipsihološkega in antipsihologizirajočega, »totalnega« gledališča in tako imenovanega antiteatra — kot reakcija na okosteneli, meščansko zatohli odrski realizem in naturalizem Antoina in Stanislavskega.

Prvi pobudnik zlasti gledališko-dramaturških inovacij v povojni slovenski dramatik in teatru je bil Jože Javoršek, razgledan, evropsko orientiran esteta, ki se je na prvem jugoslovanskem festivalu domače dramatike leta 1955 v Celju predstavil s prvencem »Kriminalna zgodba«. Že to delo, zlasti pa še komedija »Veselje do življenja« (1959) sta napovedovali povsem nekonvencionalen odnos do dramskega gradiva in njegove interpretacije, do gledališkega stvariteljstva kot avtonomne kreativne možnosti sploh. V središču avtorjevega zanimanja je — če poskušamo izluščiti vsebinsko-izpovedno jedro obeh del — umetnik in njegov odnos do ustvarjanja. Iz tega odnosa se poraja Javorškova vera v neponarejeno, živo zavzetost in estetičnost stvariteljskega akta, zazrtost v umetniški vitalizem, ki ga pa nenehoma ogroža plitvo in jalovo, banalno ali skomercializirano okolje na eni strani in družbeni puritanizem na drugi. Iz teh konfliktnih konsekvenc izvaja avtor »tezo« o vlogi umetništva, ki da edino lahko osmisli človekovo življenje.

Po svojih idejnih nagibih je Javorškovo delo v tesnem sorodstvu s Cankarjem in njegovim »Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski«, vendar porojeno iz sodobnih izpovednih abstraktno-artističnih inspiracij. Gre torej za izrazit prelom z izročilom meščanskega realističnega oziroma naturalističnega gledališča. Avtor sam je razložil, da se njegova dramatika in gledališki koncept navdihujeta pri Artaudovi gledališki teoriji, tedaj pri artističnem vrelcu, ki kot protest zoper sklerotično lascivnost meščanskega gledališča in njegove dramaturgije izganja z odra literarnost in psihologijo, vnaša pa festivalsko razkošje barv, mima, plesa in podobnih atributov tako imenovanega totalnega teatra, kakor bi lahko opredelili te intencije v artaudovski dikiiji.

Ni dvoma, da je takšna Javorškova usmeritev osvežila močno tradicionalno in pogostoma anemično slovensko dramaturgijo, žal pa je Javorškov poskus ostal brez vsakršnih pomembnejših nadaljnjih vplivov.

Iz podnebja docela drugačnih inovacijskih nagibov se je ob koncu petdesetih let pojavila dramatika Dominika Smoleta in Primoža Kozaka. V nasprotju z Javorškovim, pretežno vendarle artističnim iskanjem in hkrati povsem neodvisno od idejnih doktrin meščanske družbenokritične drame, odkrivata Smole in Kozak z idejno temeljitostjo in trdno filozofsko opredeljenostjo predvsem moralne, socialne in ontološke resnice človekove eksistence v sodobnem svetu. Njun, sicer po obsegu nezajeten opus, pomeni kvalitetni vrh povojnega slovenskega dramskega ustvarjanja.

Dominik Smole je opozoril nase že leta 1956 z dramo »Pot v Koromandijo« in z leto dni kasneje napisanimi »Igricami«. Dasiravno zlasti prvenec kaže očitne idejne vplive sočasne evropske, še posebej francoske avantgardne dramatike in čeprav je dramaturško še neizčiščen, se že v tem delu razkrijejo

poglavitne problemske dileme, ki v Smoletovi najboljši drami »Antigoni« (1960) dožive svojo polnovredno umetniško uresničitev.

V »Koromandiji« in v ironično-poetično paraboliziranih »Igricah« zanima Smoleta predvsem problem smisla in nesmisla človekovega bivanja. Ta dilema ostane centralno idejno vprašanje slej ko prej tudi v »Antigoni«, torej v delu, ki je od Sofokla do sodobne Anouilhove različice doživelo vrsto interpretacij. Že zgolj eksplikacija oziroma moderna parafraza tega »večno veljavnega« in obče eksistentnega antičnega motiva izpričuje, da Smoleta ne vznemirjajo pretežno konkretni, časovno in prostorsko omejeni ali družbeno lokalizirani problemi. Če se s Smoletom slovenska drama deregionalizira, se predvsem zato, ker avtorja zanimata človek in svet, smisel in nesmisel, eksistenca in esenca v celostnem, ontološkem pomenu.

— »Antigona« razkriva človeško in življenjsko navzkrižje, ki pod masko razumnosti in reda skriva negibnost in praznoto. Centralni junak Kreon je eksistencialistično razdvojen: kot državnik se strastno oklepa oblasti, kot modrijan jo globoko zaničuje. V državi vlada red in ta red prinaša blaginjo, kruha in zabav, in to je vse, kar je moč pričakovati od države (V. Kralj). Takemu pojmovanju države in reda se upre Antigona. Zanj to ni in ne more biti vse. Antigona išče Polinejka, iskanje pa je vznemirljiva, zmerom živa, neprikladna in edino resnična pot k osveščanju, k osmislitvi človekove eksistence. Vse drugo je jalov videz in naličje, resnica je dejanje, pa četudi moraš zanj plačati s svojim življenjem, tako kot Antigona v Smoletovi drami. S to temeljno idejno konsekvenco se Smoletova drama loči ne le od klasičnega mita, marveč tudi od najbližje Anouilhove variante.

— Že zgolj iz tega skopega orisa centralnega idejnega problema »Antigone« je razvidna avtorjeva namera, že zgolj ta namera očitno kaže, kako se je Smole odmaknil od ustaljene (in konkretizirane) družbenokritične dramske prakse slovenske dramatike in se tudi ni vključil v tok gledališko-artističnih iskanj in inovacij. Dodati je še treba: izredno visoka poetična vrednost Smoletovega dela je upravičeno pripeljala kritiko do spoznanja, da namreč po Cankarju na Slovenskem nismo videli in slišali »tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila«.

Tako kot Smole spada tudi Primož Kozak v filozofsko-literarno skupino, ki je »obvezno angažirana v neki precizno izdelani, jasni in nepomirljivo ostri filozofski ideologiji« in ki po mnenju Vladimira Kralja povezuje »Marxov humanizem in zgodovinski materializem s Heideggerjevim in Sartrovim individualizmom«. A v dramaturško-estetskem, pisateljsko-ustvarjalnem nazoru se Kozak bistveno loči od Smoleta: namesto črpanja vseh možnosti dramske poezije, je Kozak tako v »Dialogih« (1962) kot v »Aferi« (1961) usmerjen predvsem v neko objektivno preudarnost, v neko splošno, odmišljeno obliko tezne dialoške drame in moralno-filozofskega disputa, ki načenja zamotane odnose med revolucijo in posameznikom ter v skladu z naravo tovrstne dramatike pri karakterizaciji oseb ne uporablja nadrobne čutno-nazorne in psihološke akribije in so mu zato nosilci dramskega dogajanja le reprezentanti sil in protisil, idej, nazorov, tez, intelektualnih spoznanj. Idejna vsebina »Dialogov«, ki domala z detektivsko napetostjo rišejo proces v neki stalinski čistki, je polarizacija nazorov v situaciji, ko se ljudje lomijo iz spoznanja in občutka nemožnosti, da bi kakorkoli smiselno uredili individualno in družbeno eksistenco. Kozakova »Afera« to situacijo še pogloblja, jo intelektualno izostri v spopadu konformizma s pra-

vicami individua v tako usodni zgodovinski preizkušnji, kot je revolucija s svojimi trdimi, objektivnimi, nadosebnimi alternativami in zakonitostmi. V »Aferi« se skozi šest oseb pretaka tako rekoč šest nazorov o revoluciji, a ta dopušča en sam — revolucionarni, skupni, neosebni — nazor, ker ima tudi en sam cilj. Med individualnimi pojmovanji revolucije in med objektivnim nazorom, ki ga vsebuje revolucija sama, se sproži odločilni spopad sil v »Aferi«. Kozak v tem konfliktnem tehtanju sil predstavi celo paleto pojmovanj revolucije od staliniistične brezpogojnosti mimo individualno-človeškega nazora do kulturno-humanističnega in eksistencialistično angažiranega pojmovanja.

Idejno-filozofsko dognani, malone asketični formi in vsebini Kozakove drame skorajda ni mogoče nič dodati in nič odvzeti. Odsotnost karakterološko-poetične celovitosti je tisto, za kar je »Afera« zavestno opeharjena in nemara zato obsojena na kratkotrajnejše umetniško življenje kot na priliko Smoletova »Antigona«. A nobenega dvoma ni, da je Kozak z obema svojima dramama vgradil v podobo ne le povojne, marveč slovenske dramatike sploh dimenzijo, ki si brez nje moderne, intelektualno precizne, filozofske utemeljene in idejno izostrene umetniške interpretacije sodobnega sveta sploh ni mogoče zamisliti. Smole in Kozak sta — če je dovoljeno povedati s strnjeno oznako — slovensko dramatiko kozmopolitizirala in modernizirala, to pa je za podobo njenih razvojnih teženj dovolj pomembno.

Slednjič bi bilo treba vsaj še omeniti dramatiko Petra Božiča, ki se s svojimi deli »Zasilni izhod« (1961), »Križišče« (1961), »Vojaka Jošta ni« (1962) in »Kaznjenci« (1965) dovolj pogumno, čeravno vselej ne dovolj izvirno — Beckettov in Ionescov očitni vpliv — vključuje v modernizacijski proces, ko uvaža avantgardistične elemente antiteatra, groteske in celo avtomatizmov, s katerimi poskuša ponazoriti tragično, brezperspektivno tesnobo sodobnega alieniranega človeka. Ta dramatika je prej ko slej najskrajnejši eksperiment, ki ga pod vplivom francoskih avantgardnih tokov doživlja sodobna slovenska drama. Kot eksperiment ima torej svojo nedvoumno vrednost, na podobo njene umetniške dognanosti in polnokrvnosti pa že zdaj lega senca dvomov.

* *

Takšna je torej skica razvojnih teženj povojne slovenske dramatike. Spričo njene raznovrstnosti, spričo izrazno-izpovednega spektra, ki objema raznotere možnosti od tradicionalne, ibsenske, družbenokritične drame mimo njenega satiričnega pendanta do sodobne kozmopolitske poetične in filozofske fakture ter celo do dramatike absurda, je mogoče na uvodno vprašanje: ali je povojna slovenska drama odsevala čas, ki se je v njem in iz njega rojevala — odgovoriti, v celoti gledano, pritrdilno. Ta dramatika se je gibala skozi tunele stagnacij in kriz, valovala je med efemernostjo in univerzalnostjo izpovedi, a vseskozi je poskušala »držati zrcalo življenju«. Če ji je tak poskus pogostejše spodletel in se je le v nekaterih svetlih zgledih dvignila do ravni, ki bo preživela svoj čas, so bili temu krivi poleg subjektivnih razlogov tudi objektivni vzroki. Med temi nemara na prvem mestu: divji, brezdušni, gagarinsko zmagovalni, intimnim človeškim in umetniškim arabeskam pogostoma sovražni ritem našega časa.

Če bi povojno slovensko dramatiko hoteli razčleniti v bujnem prepletu vseh teh in takšnih protislovnih komponent, bi morali njeno podobo naslikati neprimerno bolj kompleksno, nadrobno in predvsem kritično-analitično. To pa presega namen pričujočih zapiskov.

Vasja Predan