

nosti; v odlomkih še vzdrži novoklasi-cistično koncertantno pozornost, a se kar ne more dvigniti nad umetniško manj zanimivo šolsko vaječnost. Igor Štuhec je slogovno med obema skladateljema, njegov »Tisnikarjev trio«, pri-

ložnostni opus, se delno vrača k starim izkušnjam v stavku, ki je ravno toliko novoklasičistično naravnano in motivično obdelano, kot v zvoku in izraznih željah bolj natlačen in ekspresivnejši.

Peter Kušar

Pregled slovenske dramatike

BRANKO HOFMAN,
MOŽ BREZ OBRAZA*

Književnost

Hofman je ta dramski tekst napisal že pred nekaj leti (1964); dasi je bil namenjen radijskemu mediju, so ga lani uprizorili na odru škofjeloškega gledališča. Da gre za slušno igro — monodramo, nam pove več elementov: osebna zgodba, ki jo pripoveduje Andreja, je njen notranji monolog, ilustriran z dialogi, ki se jih spominja ali si jih zamišlja; prehodi so slušno označeni kot 'odmev', prizori sami pa podani brez scenografskih ali režijskih napotkov z glasovi in šumi. Menjave prizorišč so razumljive iz njene pripovedi in si jih moremo jasno predstavljati, enako tudi sočasno dogajanje pod njenim oknom; mi le slišimo, vidimo pa skozi njeno epsko pripoved, v katero z metaforiko jezika prihaja tudi lirski element. Dramatičnost je ves čas znotraj tega, ni akcijska, je pripovedovana, kaže se v izmenjavanju psihičnih stanj junakinje ob spominskih in v naraščajoči napetosti realne situacije, ko zaradi nedorečenosti oznake moškega, ki jo nadzoruje, ta oseba prehaja v simbolno podobo moža brez obraza, tistega, ki zbujajo njeno vest in krivdo in je personifikacija kazni.

Igra ima skrbno tridelno zgradbo s prologom in epilogom; tadva in trije akordi/prizori predstavljajo sintetično dogajanje v sedanosti, po štirje vmesni

prizori pa retrospektivno zgodbo, v kateri gre za pravzaprav zelo vsakdanji motiv zakonskega trikotnika: mož (režiser), žena in ljubica (obe igralki). Andreja čuti, kako se ji mož odtuja, kako jo skuša v svojih očeh spreminjati v tisto drugo, kako je končno sploh več ne opazi in jo vara z Marijo. Kljub temu je srečna, ko ugotovi, da je po mnogih letih pričakovanja sedaj vendarle noseča, a ko hoče to sporočiti Milošu, pride zaradi njegove pijanosti in njene ljubosumnosti do napete situacije in pretepa; izgubi otroka, njo pa s težavo rešijo. Ko zapušča bolnišnico, sklene maščevanje, zastrupi svojega moža in nato odpre plin, kot bi šlo za samomor. Sedaj, kratek čas po njegovi smrti, se pojavi mož brez obraza, njen strah raste, čeprav ne čuti nobene krivde. Noče, da bi jo za to kaznovali, noče biti zgolj kriminalni primer, sama hoče umreti — odpre plin. Naslovi »prizorov« označujejo stanja njene duševnosti, ki od Dramljenja preide do končnega Ponehavanja. Izpoved junakinje nam razkriva vprašanje morale, namreč problem moralne krivde moža, ki jo Andreja iz svoje tragične perspektive čuti in razume mimo zakonov; vprašanje dobrega in hudega, zla, vprašanje zločina, greha in kazni rešuje Andreja sama, v imenu svoje pravice in osebne prizadetosti. S tem pa prihaja seveda v nasprotje z zakonito moralno, z možem brez obraza, ki nima svoje individualnosti in je le »kolešček v stroju«, izvajajo zakone Pravice, ki kaznuje morilce. Prav tega »črno-belega sortiranega stroja« se ona boji,

* Dramski kontrapunkt s tremi akordi in intervali. Založba Obzorja, Maribor, 1971.

noče biti podobna nekomu brez obraza. Njen samomor je v tem kontekstu zadnja potrditev svoje individualnosti in vrednostna opredelitev za svojo podobo, ki jo po njenih besedah pomenijo nemir, groza, zmote in porazi in ki je nihče ne bi smel zamenjati za odmerjeno »črno in belo podobo«. Prav tako pa je njeni osveščeni subjektivistični morali nasprotna prikrita malo-meščanska morala videza, obrobno naznačena skozi osebo Mete, Andrejine gospodinje, ki jo vznemirjajo mestne govorice, zato pa sili gospo, naj obišče možev grob, resnice pa ne išče.

S svojim problemskim koncem pomeni Hofmanova igra odklon od običajne izpeljave omenjenega motiva evropske drame, zlasti komedije; postavljena je v tragično sfero, kjer ob propadu oziroma problematičnosti vseh družbenih vrednot obstane edinole vrednota nekega individualnega sveta, potrjena celo s smrtjo. Problem je vseskozi gledan z očmi junakinje, kar tudi sproža njen tragični konflikt. Do prelomnega dogodka je Andreja živela v skladu s svetom in njegovimi normami, ko pa izgubi vse, kar je zanj pomenilo smisel obstajanja — ljubezen v zakonu, otrok, moževa zvestoba — se svet vrednot sesuje in skrči nanjo samo: »Vse zmote in resnice sveta zgubijo veljavo, če si pripravljen umreti za svojo podobo« (str. 36).

S to zaostreno končno situacijo poudarja Hofman odprti družbeni problem oziroma se o njem spet sprašuje, namreč, ali je v uzakonjeni morali in pravi navzoča tudi globlja, človeška in vsakokrat osebno utemeljena pravica, dasi ob zagovarjanju te junakinja nikoli ne izbriše objektivne pravice, ki prihaja ponjo; noče pa se ji podrediti. S tako idejo kaže avtor poseben pogled na svet in se z njo deloma vključuje v antigonski problem.

K igri *Mož brez obraza* je Taras Kermauner napisal spremno besedo, ki

je dovolj razvidna in podrobna razčlenitev plasti in možnosti Hofmanove drame.

VLADIMIR KAVČIČ,
ALEKSANDER VELIKI*

V prvem dejanju se Aleksander predstavi kot zmagovalec nad Perzijci, kot krut vojščak, sicer pa kot skromen človek (stražarji že dvomijo, če je res tak), mož, ki mu veliko pomeni prijateljstvo, največ pa ideja o srečni bodočnosti človeštva, ko bo končana ta zadnja vojna vseh vojn. Ista misel je tudi na jeziki njegovih vojakov, a že z ironičnim prizvokom, saj jim gre predvsem za vojni plen, za zlato ali pa (zlasti častnikom) za opravljanje poklica. Aleksander ne ljubi vojne zaradi vojne, pomeni mu le sredstvo za doseg višjega cilja: kot Aristotelov učenec želi ponesti grško kulturo širom po svetu. Njegov odnos do preprostega ljudstva, ki po njegovem vidi le materialne koristi, ne pa tudi duhovnih, je pravzaprav zaničljiv. Aleksandrov glavni antagonist je mladi častnik Klit, ki mu je sicer povsem zvest in pokoren, vendar pa dvomi o pravičnosti in moralnosti njegovega projekta. Sicer pa se tudi Aleksander zaveda neke paradoksnosti v svojih izjavah in dejanjih, postaja vse bolj nemiren in začena v Klitu čutiti svojo vest. Iz dvomov se skuša reševati s poveličevanjem samega sebe, bojnim tovarišem se začena odtujevati in Filota ugotavlja: »Saj ni več samo svoj človek. Kralj je in delati mora kot kralj, sicer mu bo vse propadlo« (str. 33). Dilema, ki je mučila že Smoletovega Kreona, pa tudi Zupanovega Aleksandra praznih rok. Pomemben je Aleksandrov odnos do filozofa in zgodovinarja Kalistena, ki naj bi objektivno popisoval dogodke, povsem očit-

* Igra v dveh dejanjih z epilogom. Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1972.

no pa je, da zgodovino olepšuje in prireja po Aleksandrovih napotkih. To misel o popačenosti, lažnosti zgodovine je Kavčič razvil kot osrednji problem v svoji prvi drami Termopile (1965), kjer zgodovinsko izročilo o znameniti bitki sooča z dejansko resničnostjo lete. Tudi tam je zgodovinar pisal po politikovih ukazih.

Aleksandrova samozavest v drugem dejanju po osvojitvi Egipta narašča že do božjih dimenzij, dasi ga na začetku vidimo v prav nasprotnem položaju, ko se onemoglo bojuje s hudo mrzlico. Dvorni ceremonial odbija njegove prijatelje, ki mu hočejo z resnico odpreti oči, on pa jih da preprosto pobiti. Tudi množice vojakov niso več zadovoljne z njim, predvsem pa jih postaja strah, saj »ne vedo več, kaj še smejo storiti, kaj jim boš štel v zlo, kaj v dobro...« (str. 65). Aleksander sicer še verjame v zastavljeno idejo, a se v sebi vedno bolj lomi, na zunaj pa vztraja pri megalomanskem načrtu. V epilogu je že oklican za boga; osvajalec Indije je bolan, a prepričan, da je odpravil vse zlo na svetu. Vojaki pa menijo, da sta jih čas in prostor popolnoma porazila; izgubili so tudi najpomembnejše — upanje. Radi bi le še domov, nobene ideje jih več ne zanimajo, tudi spoznajo, da se ne bi nič spremenilo, če bi umorili Aleksandra.

S svojim drugim dramskim tekstom je Vladimir Kavčič napisal primerek zgodovinske in družbenopolitične igre, kakršnih poznamo že veliko. Njena struktura je klasično realistična: tridelna zgradba, razčlenjena na prizore, se piramidasto pne do vrha v drugem dejanju, ko je Aleksander na višku svojih vojaških in družbenih uspehov, nato pa v epilogu — pravzaprav tretjem dejanju — drsi v popolno katastrofo. Glavni junak doživlja tragiko zaradi svojih karakternih lastnosti in zaradi situacije, ki je ne zna in ne more obvladovati. Gre za znano in pomembno temo in idejo o tem, kako oblast

kvari ljudi. Aleksander je na začetku svojih velikih osvajanj predvsem vojak, po stanju in imetju enak drugim, vojskovodja, ki ga žene v boj velika in čista ideja o združenju razkosanih podjarmljenih dežel, da jim bo v končni konsekvenci prinesel mir in vsesplošen razmah kulture. V imenu tega plemenitega cilja so po njegovi makiaveljevski logiki dopustni tudi zločini in sploh vsakršna sredstva in žrtve. Obdan z zvestimi prijatelji in vojaki, ki vanj verujejo in mu zaupajo, dosega uspeh za uspehom (vojaški), to pa vse bolj spreminja njegov odnos do ljudi: postaja vzvišen, nezaupljiv, nerazsoden; ustvarja kult osebnosti, bolje kult boga z vsemi pripadajočimi atributi; obdaja se s priliznjenimi služabniki, ker ne prenese več resnice, nekdanje lepe ideje in visoke misli pa uporablja le še kot fasado svojega zavoženega početja. Njegova tragika izvira že iz notranjega dualizma, ko se sprašuje, če je njegovo ravnanje dobro ali zlo, ko ga strast po posesti in osvojitvi sveta vodi v zločine, a s perspektivo srečnejšega, novega sveta. Prav ta vseobvladujoča strast ga pogubi, močnejša je od vzgibov njegove vesti in kesanja. Opraviiti imamo tako rekoč z negativnim tragičnim junakom, ki propade zaradi lastnega hotenja, zaradi individualnih lastnosti. Z njim vred oziroma zaradi njega pa se izniči tudi čista in vzvišena ideja o boljši prihodnosti za prihajajoče robove; v koncu drame je očiten popoln skepticizem, brezupna situacija, ko starega ni več mogoče nadaljevati, o novem pa ni še nič jasnega. Obstaja edinole povsem človeško upanje o vrnitvi domov, vse družbene idealitete pa so na tleh. Relativizacija je očitna.

Jasno začrtana problemsko odprta misel drame je obdana s slikovitim zgodovinskim aparatom scenografije, kostumografije, mnogih oseb, množičnih prizorov in je zajeta pogosto v daljše monološke tirade. Ta zunanja spektakularna sredstva s svojo gostoto

že zakrivajo izpoved igre o 'oblasti, ki se prilaga', in s svojo tradicionalnostjo v to tematiko ne prinašajo nič novega. Oblikovno je igra povsem v območju že znanega (teznega dialoga), idejnovsebinsko pa odpira vprašanje realizacije ali propada kakšne vrednostne ideje, ki pa je zasidrana v zlu in kaže, kako ta njen proces poteka. Posebnost je le v tem, da igra nima nobenega predvidljivega pozitivnega konca, nihče ne bo ponesel tistega vzvišenega (helenske kulture) naprej, igra se konča z banalno ulično popevko, ki se kot leitmotiv oglašja skozi vsa dejanja in dokončno zanikava možnost vzpostavitve neke absolutne ideje, ki se po prvotni zagnanosti in obetavnosti izprevrže v nemožnost, in to prav zaradi tega, ker je negativno zastavljena. Med idejo in stvarnostjo zija globok prepad. Zgodovinsko dogajanje je v tem smislu seveda le konkretizacija splošnejšega moralnega problema, aktualnega v vsaki podobni situaciji.

Kavčičeva drama je po svoji problematiki povezana z njegovim proznim ustvarjanjem: kaže na filozofsko-moralna vprašanja vojne in oblasti in se pri tem bliža eksistencialističnim pojmovanjem ter moralno obsoja vojne, ki razkrajajo individualne in družbene vrednote.

JEAN-CHARLES LOMBARD, ZGUBLJENI KORAKI*

V naš pregled smo uvrstili tudi dramski tekst francoskega avtorja, sicer direktorja francoskega kulturnega centra v Ljubljani, ki je pri nas doživela svoj prvi natis in bo tudi v Mali drami prvič uprizorjena. Gre za primer tako imenovane igre absurda, ki je zlasti s teksti Becketta in Ionesca prinesla dru-

gačne dramaturške elemente, kot smo jih bili predvsem vajeni — od nerealistične zgodbe ali sploh ne zgodbe, oseb, ki niso več karakterji, ampak le tipi ali simboli atmosfer in dejanj, dramske zgradbe, ki ni več piramida ali lok, temveč kontrapunktična razgibanost mnogih vzponov in padcev s pogostimi tišinami do tematike odtujenosti med ljudmi in vprašljivosti eksistence.

Lombardova igra ima tri dejanja in je razčlenjena še na mnoge slike, ki jih pogojuje fragmentarnost prizorov s pogosto menjajočimi se osebami; kratka drobna dogajanja — deloma stvarna, deloma vizijska — so zelo pestra prav zaradi živahnega dialogiziranja med različnimi osebami. Glavna med njima sta starejša zakonca, že močno odtujena drug drugemu, vežejo ju le še skupni spomini, ki pa jima že tudi počasi uhajajo v pozabo. Njima nasproti je mlad par, ki govori o poroki in bodočnosti, vendar avtor s paralelnostjo dialogov obeh parov dosega določeno identifikacijo obeh — mlada bosta v starosti prav taka. Nosilec glavne misli v drami je stari gospod Tainta, ki se hoče iz banalnosti vsakdanjega življenja rešiti, hoče odpotovati, hoče biti prost, svoboden, zaveda se sebe, hoče delovati — in že sama ta volja je dovolj, da se ne spremeni v lutko-marjetico kot prav vse druge osebe v igri. Ko je odrinil vso preteklost, vse spomine, lahko začne spet znova — kot zarodek v materinem telesu.

S svojim upanjem in z voljo do aktivnega življenja se torej reši, medtem ko drugi životarijo v ponavljajočem se zaporedju: govorijo zaradi govorjenja, čas izpolnjujejo z ukvarjanjem z različnimi predmeti, kosijo marjetice, ki rastejo v nedogled, posedajo na klopeh v parku in čakajo na vlak, ki naj bi jih odrešil, ki pa nikoli ne pride — ali povedano z metaforo: čakajo na Godota. Zveza z Beckettovo dramatiko je več kot očitna, vendar pa struktura te igre ni koherentna in funkcionalna, njena

* Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1972.

notranja logika pa ne dosledna. Čeprav pri tem tipu dramatike nikoli ne gre za realizem in njegovo logiko, pa je vendarle tudi zanjo značilna neka notranja dramaturška doslednost, ki pa se tu drobi v posamezne idejne in oblikovne elemente, eklektično povzete iz že nekoliko pretekle francoske dramatike, ki smo jo kar dodobra spoznali.

Malina Schmidt

BEG

(Antologija slovenskih novel 1950—1960)

Zbirka Kondor, ki jo izdaja Mladinska knjiga, je namenjena predvsem srednješolski mladini, zato je temu namenu prilagojen njen program: obsegajoč domače in tuje avtorje, zlasti tiste iz 19. stoletja, ki so že zdavnaj dobili svoje mesto v učnem načrtu. Vendar urednik zbirke od vsega začetka uvršča vanjo dela, ki so nastala v starejših ali mlajših literarnih obdobjih in jim šolski program ne posveča pretirano velike pozornosti, čeprav je v zadnjem času slišati vedno več glasov, ki zahtevajo, naj bi literarnozgodovinski pouk v srednji šoli ne bil obrnjen zgolj v preteklost, temveč naj bi dobila enakovrednejše mesto tudi literarna dela, ki so nastala v dvajsetem stoletju in celo v neposredni sedanjosti. Najbrž se je urednik zbirke tega zavedal ves čas njenega obstajanja in omogočil izid Kafkove kratke proze z naslovom Splet norosti in bolečine ter Rilkejevih pesmi. Vedno bolj pogoste so različne antologije, od katerih sta vidni tisti dve, ki prinašata slovensko futuristično in eks-

presionistično poezijo ter krajša dramatska dela ekspresionistične smeri. V takšne zbirke programske tendence sodi tudi antologija BEG, ki predstavlja, kot pravi podnaslov, »slovenske novele petdesetih let«.

Besedila je izbrala Helga Glušič; v spremni besedi h knjigi je najprej pojasnila merila, po katerih jo je sestavila, in namen, ki naj bi ga knjiga dosegla; izhajala je iz hotenja po ponovni aktualizaciji literarnih iskanj pisateljev, ki so začeli svojo ustvarjalno pot okrog leta 1950, se oblikovali v reviji Beseda in dobili prve samostojnejše poteze s prvimi knjižnimi natisi tja do začetka šestdesetih let. Pri tem avtorica v grobih potezah oriše glavne značilnosti takratnega kulturnopolitičnega ozračja in navaja kot odločilna naslednja dejstva: »nastanek nove države, odločilne in temeljite spremembe družbenega reda, v prvi vrsti pa skoraj nenavadno intenzivno, tragično in veličastno doživetje narodnoosvobodilnega boja« (str. 133), ki so vplivala na tedanje literarno ustvarjanje, kar je imelo za posledico pojav kratkotrajnega in v celoti ne povsem razvitega socialističnega realizma po sovjetskih zgledih; avtorica sodi o prvi povojni literarni ustvarjalnosti, »kolikor je sledila nuji zgodovinskega trenutka in se ustrezno odzivala kritiki in kongresnim napotkom, zanimiva kot zgodovinsko-kulturni dokument, kot umetniško delo pa komaj kdaj.« Umetniško vrednost so pridobila šele tista dela, ki so začela prikazovati »malega človeka« in njegove dileme, ko stopijo družbenopolitične silnice v ozadje.

Pri tem skopem orisu se avtorica ni mogla spuščati v širino, vendar opozarja na doslej edino delo, ki analizira takratne pojave v vsej njihovi kompleksnosti, to je Slovenska književnost 1945—1965 I, II (Poglavje o povojni prozi Matjaža Kmecla in poglavje Literarna esejistika in kritika Franca Zavravca).

BEG — Slovenske novele petdesetih let. Kavčič, Zupančič, Hieng, Rozman, Kovačič, Zidar. Izbrala in uredila Helga Glušič. Oprema: izrez iz naslovne strani revije Beseda 1954; portreti avtorjev: foto Joco Žnidaršič. Mladinska knjiga, Ljubljana 1972.