

BARTOLOVA DRAMATIKA

Prispevek skuša določiti mesto in pomen dramatike v opusu Vladimirja Bartola: najprej z analizo njegovih objavljenih gledaliških del — drame Lopez in tragicomedije Empedokles —, nato z opisom doslej neznanih dramskih poskusov tržaškega pisca, ki jih je bilo dano odkriti med pisateljevo zapuščino. Nedokončana gledališka besedila Mazdak, OF, Goethe in Lili, Audiatur et altera pars ter rokopisno zaključena drama Rasna blaznost pričajo o avtorjevi biografski in ustvarjalni prepletenosti s svetom dramatike, ki jo je Bartol izpovedal v Literarnih zapiskih s trditvijo: »Moja stvar je dialog, samoizpoved in morda — drama. Sploh direktni, neposredni govor!«

The paper attempts to determine the place and meaning of Bartol's work. First, his published theatrical works are analyzed — the drama Lopez and the tragicomedy Empedokles; then, a description of Bartol's previously unknown dramatic attempts, which were discovered in his estate, is given. The unfinished texts of Mazdak, OF, Goethe and Lili, Audiatur et altera pars and Rasna blaznost (the ending still in manuscript form) speak of the author's personal and creative involvement with the world of drama. Bartol himself spoke of this in his Literarni zapiski: »My thing is dialogue, confession and, perhaps, drama. Just plain, direct talk!«

Vladimir Bartol je danes, po svoji knjižni in literarnokritiški »renesansi« v osemdesetih letih¹ zapisan v zgodovino slovenske književnosti ne toliko kot dramatik, ampak kakor pripovedovalec Don Lorenza, novelist Al Arafa in Tržaških humoresk, romanopisec Alamuta in Čudeža na vasi, memoarist Mladosti pri Svetem Ivanu, feljtonist Obiskov pri slovenskih znanstvenikih — skratka kakor malone čistokrvni prozaist. Neuspela uprizoritev drame Lopez v Ljubljani l. 1932 in odlomkovna pokušina tragicomedije Empedokles, ki so jo na skopih dveh straneh objavili l. 1949 tržaški Razgledi, sta tako največkrat spregledana, obrobna navedka v avtorjevi bio-bibliografiji.

In vendar: ali ima Bartolovo prepričanje, da je v kraljestvu Talije kaj več kot le »palček na ramenih velikanov«, danes res samo priokus neuresničenih sanj in želja, ko kaže ob dejansko skromni pisateljevi gledališki beri na razkorak med avtorskimi prepričanji, ambicijami in njim protislovno knjižno resničnostjo? Ali je

¹ Spodbudile so jo v kronološkem zaporedju naslednje izdaje: *Alamut* (Maribor: Obzorja, 1984), s spremno besedo Draga Bajta Bartolov Alamut na str. 453–499; *Čudež na vasi* (Trst: ZTT, 1984), s spremno besedo Ivanke Hergold Nastanek in smisel Bartolove psihološke detektivke na str. 5–10; *Don Lorenzo* (Trst: ZTT, 1985), s spremno besedo Ivanke Hergold na str. 133–144; *Alamut* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988; Zbirka Hram), s spremno besedo Mirana Košute Alamut: Roman-metafora na str. 551–597; *Med idilo in grozo: Novele (1935-1940)*; uredil Drago Bajt, spremne besede Andrej Blatnik, Igor Bratož, Marko Crnkovič, Miran Košuta, Luka Novak, Tadej Zupančič (Ljubljana: Književna mladina Slovenije, 1988; Zbirka Aleph 19). Zanimanje za tržaškega pisca je podžgal tudi simpozij Vladimir Bartol in slovenska literatura, ki so ga 15. februarja 1990 priredili v ljubljanskem Cankarjevem domu Sklad Vladimirja Bartola, Revija Literatura in Založba Aleph. Zbornik simpozijskih referatov z naslovom *Pogledi na Bartola* je l. 1991 izdala v Ljubljani Revija Literatura v Zbirki Novi pristopi.

Bartolova dramatika po obsegu in literarni vrednosti dejansko le stranska, drugorazredna sopotnica piščeve proze? So avtorjevi namigi na »dramatičnost«² Alamuta ali tragedijska grajenost alarafske novelistike samo jungovsko podzavestno naključje? Ko referiram o tem, se torej ukvarjam — literarnozgodovinsko rečeno — z minorno produkcijo v Bartolovem književnem opusu? Ali pa ni morda prav narobe ta dolgo zamolčani tržaški pisatelj Shakespearov človek: ves iz drame, dialoga, živega, neposrednega govora tudi v prozi, ves iz take snovi, kot so bile njegove sanje?

Prav tako kakor ob Bartolovi prozi, katere dobršen del je bil natisnjen in kritičsko prečesan postumno (npr. Don Lorenzo, Čudež na vasi), se namreč tudi za njegovo dramatiko izkazuje, da so objavljena dela samo vrh veliko obsežnejšega ledenika rokopisnih načrtov, beležk, zamisli, poskusov in tudi že dodelanih dramskih besedil, ki čakajo v pisateljevi zapuščinski miznici na ustrezno literarnokritičsko obravnavo. Pričujoči esej želi biti takšnemu delu skromna informativna spodbuda: po nujni razmer sevé nepopolno, pionirsko nedorečeno, a pustolovsko mikavno kolumbovstvo v neznano in neodkrito. Naravno začenjam tostran Herkulovih stebrov, pri znanem in objavljenem, pri ledeniškem vrhu Bartolovega teatra, drami Lopez.

Lopez

28-letni profesor naravoslovnih ved Vladimir Bartol, ki se je po pariškem srečanju z Josipom Vidmarjem odločil le nekaj let prej za svobodno, poklicno književnikovanje, se je l. 1931 poln literarnih načrtov in ustvarjalnega zagona bohemske preživljal v Ljubljani zdaj kot korektor, gledališki kritik, publicist, esejist, zdaj kot novelist ali prevajalec. Zbiral, beležil, izpisoval si je podatke in domisljice za roman Alamut, intenzivno sodeloval z revijo *Modra ptica* in objavljaval v njej svoje bizarne prozne portrete izjemnežev, pustolovcev, »ženijev«, »demonov«³ ali filozofov, vso tisto »tipično bartolovščino«, ki je bila pozneje l. 1935 natisnjena v zbirki *Al Araf*. Vidmar, Albreht, Mrak, Novyjeva, Grum, Ferdo Kozak ali Podbevšek so bili njegovo literarno omizje, prijateljeval je z urednikom Janezom Žagarjem, mrzil Ludvika Mrzela in delil čustveno usodo z gledališko igralko Nado Gabrijelčič. Nemalokrat je zahajal na predstave v Dramo in se pogovarjal o teatru s Kreftom, Skrbinškom ali Župančičem. Še več: iz zapiska z dne 29. 7. 1931 lahko izvemo, da si je Josip Vidmar omislil celo klub »aktivnih dramatikov«, katerega člani naj bi bili poleg njega še Seliškar, Žagar, Kranjc, Kreft, morda Župančič, predsednik pa Albreht in tajnik prav Bartol. »Program: poročanje o kakšni dramaturgiji, obvezno čitati v klubu po eno dramo ali vsaj eno dejanje na leto, sicer treba plačati kazen 1000 Din.«² Vladimir Bartol bi je zagotovo ne plačal, ker je imel ta čas za sabo že nekaj otipljivih dramskih zasnutkov: dr. Mesmer, Al Mahdi, Hakim I, morda tudi že kako odrsko skomino po Empedoklu in Mazdaku.

Lik Antona Mesmerja, čudaškega izumitelja živalskega magnetizma, je skušal Bartol »že dvakrat izraziti v dramski obliki«,³ prvič med univerzitetnim študijem, bržčas okrog l. 1923, ko je v Ljubljani prebiral in izpisoval biografije zgodovinskih

²Vladimir BARTOL, Literarni zapiski za leto 1931, *Dialogi* 1982, št. 6–7, str. 621–622.

³Vladimir BARTOL, *Mladost pri Svetem Ivanu*, III. knjiga, 4. poglavje, feljton št. 71, *Primorski dnevnik* 1955–56.

osebnosti: Cagliostro, Casanove, Napoleona, Corteza, Džingis kana in drugih. O konceptu drame je nato razmišljal še v Parizu med leti 1925–26, književno pa je vnovič naskočil mesmerjevsko snov poleti leta 1929 po povratku iz Petrovaradina. »Vrnivši se od vojakov sem se zopet lotil Mesmerja in sem že mislil, da se mi je posrečil. Pa ni še dozorel,«⁴ je poročal v Literarnih zapiskih; a posteriori je ocenil ti svoji bržkone prvi gledališki besedili »za dvojce začetniških dramatskih poizkusov«.⁵

Spomladi l. 1929 ali 1930 je »koncepiral tudi imenitno stvar 'Al Mahdi'«,⁶ ki je bila kakor Hakim I. ali poznejši Mazdak nekakšna stranska dialoška dramatizacija alamutske snovi. Do kakšne mere so Bartola ta čas fascinirale močne zgodovinske osebnosti, nam zgovorno priča zapisek z dne 8. 4. 1931: »Zadnjič nekoč mi je moja orientalska drama (Al Mahdi) nenadoma stopila tako živo pred oči, da sem jo doma igral po noči kaki dve uri. Kakor nor sem bil. Dolgo nisem mogel zaspati, kar vse se mi je vrtelo v glavi.«⁷

Za dramatiko nasploh in za dramo še posebej je bil Bartol prepričan, da morajo v njej »nastopati močni, veliki značaji ali pa velike strasti«, za kar naj bi bile »posebno hvaležne zgodovinske snovi«.⁸ Dunajski magnetist in hipnotizer Mesmer, perzijski prerok Al Mahdi in blazni kalif Hakim I., ki se je proglasil za učlovečeno božanstvo, so bili otipljivo utelešenje takšnega prepričanja, najbrž pa tudi dramatizirana dediščina Jugove filozofije, ničejanstva in prav tedaj v Evropi tragično aktualnega kulta osebnosti. Kljub avtorjevi izpričani literarni samozaverovanosti pa so besedila ostala le rokopisno nedodelani zametki, književna predpriprava za Bartolov ognjeni gledališki krst, dramo Lopez.

Geneza drame. Geneza Bartolovega edinega dodelanega, v celoti natisnjene in uprizorjenega dramskega besedila, je podrobno orisana v Literarnih zapiskih za leto 1931/32, zato je tu ne kaže obnavljati. Pa vendar ne bo odveč podčrtati nekaj njenih pomembnejših trenutkov: Jeseni 1931 je Bartolu že nekaj časa rojila po glavi misel na satirično povest »o človeku, ki se je sam smatral za demona, ko pa je prišel v domovino / . . . / je nenadoma spoznal, da je bil on jagnje spričo pokvarjenosti teh plemenitih ljudi«.⁹ Stvar je začela zoreti in se pretvarjati v tragikomedijo s poskusnim naslovom Burkar. Ko pa je začutil Bartol »vso resnobo pokvarjenosti« burkarjevih nasprotnikov, se mu je snov nekako samodejno preoblikovala in zgostila v tragedijo:

19. oktobra 1931 sem stavil z Žagarjem, da napišem dramo v treh tednih. On, da plača 10 litrov vina in za 100 Din jestvin. 20. sem začel pisati in v desetih dneh je bil koncept gotov. / . . . / Najprej sem prizorišče unesel v Katalonijo, po drugem prepisu pa sem prenesel dejanje med

⁴Vladimir BARTOL, Literarni zapiski, *Dialogi* 1982, št. 4, str. 371.

⁵Mladost pri Svetem Ivanu, I. knjiga, 1. poglavje, feljton št. 20, *Primorski dnevnik* 1955–56.

⁶Literarni zapiski, *Dialogi* 1982, št. 4, str. 371.

⁷Literarni zapiski za leto 1931, *Dialogi* 1982, št. 5, str. 516.

⁸Literarni zapiski za leto 1931, *Dialogi* 1982, št. 8–9, str. 751.

⁹Literarni zapiski za leto 1931, *Dialogi* 1982, št. 6–7, str. 637.

Baske / . . /. Zaradi distance, ki je potrebna pri oblikovanju. Tipi iz življenja so se mi prelili v umetniške tipe. /Tako/ je naraščala stvar v sedanje moje delo 'Lopez'.¹⁰

Kronologija nastajanja Bartolove drame beleži nato hitro zaporedje stilističnih izboljšav, prepisov in preverjanj: 30. oktobra 1931 prvi prepis, nato drugega, ki je bil gotov »v dveh tednih«,¹¹ potem branje Lopeza 30. novembra istega leta pred literarnim »forumom« pri Albrehtovih (prisotni: »J. Vidmar, Jože in Miško Kranjec, Nada, Lenček, Žagar, Kumba, Čufar«), zatem ponovno izčrtanje, popravljanje, pretipkavanje in končno izročitev besedila takratnemu umetniškemu vodji ljubljanskega SNG-ja, Otonu Župančiču. Po obveznem dramaturškem preverjanju je bil Lopez sprejet v gledališki repertoar za leto 1932. Medtem se je po javnem branju dela med pisateljsko srenjo že močno razširil vtis, da gre za nekakšno »Schlüssel« dramo, ki neposredno cika na zdraharsko zatohlost ljubljanskih književniških krogov. Šlo naj bi predvsem za Bartolov literarno kamuflirani obračun s stanovskimi kolegi, kakršna sta bila zlasti Rudolf Kresal (Rodolpho) in Ludvik Mrzel (Bonus), ki sta zaradi Žagarjeve afere izsilila izključitev tržaškega pisca iz Penkluba.

V tako razgretim, za umirjeno estetsko sodbo o literarni veljavi drame nič kaj spodbudnem vzdušju se je 24. septembra 1932 dvignil zastor ned premiero Bartolovega prvenca Lopez.

Analiza drame. Lopez je drama nepremostljivega razkola med idealom in stvarnostjo. Prvega, goethejevsko »Dichtung« uteleša Bartolov rezoner in literarni alter ego Miguel Lopez s svojimi idejnimi in čustvenimi sopotniki (Hasdrubal, Ferridan, študenta, Lopezova mati in punca Miranda z vzdevkom »Volpina«). »Wahrheit« — protipol mlademu baskovskemu kulturniku — je gospodarski mogotec Alvarez s svojimi uredniškimi podrepaniki (Perez z vzdevkom »Bonus«, Rodolpho), ob njem pa še licemerski katoliški založnik Santa Fé. Dramski konflikt sprožita dva dogajalna momenta: ostrina Lopezovega polemičnega peresa, ki vzbuja hkrati strah, odpor in zavist med njegovimi kolegi, ter Alvarezovo ljubezensko poželenje po Lopezovi družici Volpini. Splet obojega zarotí usoden maščevalni načrt, ki povzroči Lopezovo hamartijsko katastrofo. Ali z Bartolovimi besedami: »Iz teh elementov se mi je fabula drame razvijala od slike do slike kakor šahovska igra. Imel sem užitek igralca, ki se mu je začetek posrečil in mu je konec igre poznan. Vsaka poteza ga vodi h končnemu smotru.«¹² Po založniškem prelivu Perezovega katoliškega glasila v Alvarezovo Centralno tiskarno in posledični ukinitvi Ferridanova ter Lopezovega »Svobodnega prapora« je ta končni smoter javno osramotenje protagonista pred »Kulturnim društvom«, moralno upropastenje Lopeza s pomočjo skrbno zrežiranega procesa in pričevanj Santa Féja ter izigranega Galbe. Perezov morilski nož je tako le samoumevno fizično opredmetenje Lopezove duhovne obsodbe, kolektivnega in navidez upravičenega etičnega linčanja protagonista. Katastrofe ne more preprečiti lirično cankarjanska retardacija Lopezovega srečanja z materjo, omili pa jo na koncu vendarle študentski intermezzo, iz katerega lahko sklepamo, da sprejemajo mladi nase junakovo duhovno oporoko, njegove ideale in

¹⁰Literarni zapiski za leto 1931 in 1932, *Dialogi* 1982, št. 8–9, str. 748.

¹¹Prav tam.

¹²Prav tam, str. 749.

utopije, njegovo strastno iskanje Resnice in brezkompromisno borbo za dejanski narodov blagor. Vsaj v sporočilnem jedru drame slavi torej metafizična ideja Pirovo zmago nad spletkarsko empirijo. Čelni spopad med idealom in stvarnostjo je razrešen pilatovsko: v imanenci tragično prevlada zlo, v transcendenci dobro. Vendar se Bartol z dramaturško invencijo Lopezove zadolženosti ter Galbinega izsiljevanja izogne črno belemu portretiranju protagonista, pa čeprav na škodo manjše verjetnosti njegove le besedno deklarirane moralne pokončnosti.

Drama v treh dejanjih in dvanajstih slikah nakazuje ob tem še vrsto drugih konfliktnih sklopov: vprašanje svobode posameznika, njegove pravice do strankarske nepripadnosti in do lastnega kritičnega mišljenja; motiv slepega svetovnonazorskega dualizma, kronično slovenske razcepljenosti na te in one, klerikalce in liberalce; danes čedalje aktualnejši problem založniških pregrupacij, gospodarskih lobijev, ki obvladujejo medije, krojijo informacijo in omejujejo svobodo tiska. V besedilnem podtonu je vseskozi prisoten tudi pamtiveški spor med kulturo in ekonomijo, literaturo in politiko, pepelko in mačeho, Mirandina namišljena ljubezenska prevara ter inscenirani proces zoper Lopeza pa z vso silo zastavljata Bartolu drago dilemo razkola med videzom in resnico.

Iz takšnih motivnih jeder raste Lopez v povsem »slovensko« meščansko dramo, ki ji je baskovski milje — v ničemer vzročno ali značajsko utemeljen — slejko-prej odvečna, umetelna kuliserija. Teh in drugih zgradbenih pomanjkljivosti, kot je namesto psihološke predvsem verbalistična karakterizacija figur in dejanja ali prevelika razpoznavnost realnih oseb v posameznih dramskih likih, se je zavedal tudi Bartol sam, ki je leta 1961 priznal: »Za model Bonusa — Pereza sem vzel izključno samo nesrečnega Mrzela in sebe za Lopeza, vse to prenešeno in, žal, premalo objektivno v neko drugo deželo.«¹³

Recepcija drame. Kritika je Lopeza raztrgala. Očitala mu je neverjetnost dogajanja, neprepričljivost izrisanih likov, neutemeljenost ambientacije, primitivnost, naivnost. Spotikala se je ob dejstvo, da je Lopez predstavnik naroda, ki ga v drami sploh ni. Podtikala je Bartolu žalitveno maščevalne namene.

Ivo Grahor je v Ljubljanskem zvonu zapisal, da

delo nima dispozicije, dejanje pa se trže na prizore, dogodke, kakršnih ne moremo imenovati dramatične, marveč prej klovske, cirkuške. Razen hitrih potez, ustvarjenih z mnogimi slikami, nima Bartolovo delo nobene odlike. Več ko polovica oseb, skoraj vsa — sicer potrebna — okolica, igra štatiste. Slabotni humor ne more osvežiti mučnega vtisa.¹⁴

Dnevni tisk je s prispevki Govekarja, Juša Kozaka in Koblarja uklenil Bartola »v križni ogenj nešteti strojnic.«¹⁵ In čeprav je občinstvo nagradilo delo z množično prisotnostjo in burnim ploskanjem, da je moral teater odigrati vse predvidene reprize, je »drama pri beletriji / . . / propadla«.

Tako je moral Vladimir Bartol čez triindvajset let v Mladosti pri Svetem Ivanu grenko priznati, da se je »ob drami Lopez zapletel v domače literarne boje in jih

¹³Literarni zapiski 1958–1961, *Dialogi* 1983, št. 1, str. 53.

¹⁴Ivo GRAHOR, Lopez, *Ljubljanski zvon* LIII (1933), str. 313.

¹⁵Literarni zapiski za leto 1932/33, *Dialogi* 1982, št. 8–9, str. 774.

dobil temeljito po glavi«. ¹⁶ A ni odnehal. Danes lahko le slutimo, kakšno strahotno muko in razočaranje je moral prizadejati Bartolovi narcisoidno nagnjeni osebnosti ta dramski poraz. Pa je kljub temu nadaljeval in le nekaj mesecev zatem, v začetku leta 1933, »prvič naskočil alamutsko snov« prav »v dramski obliki«. ¹⁷ Ali je po vsem tem še mogoče dvomiti v prednostno pozornost, ki jo je Bartol izkazoval dramatik? Po mesecih neizprosne borbe z Alamutom je bil tržaški pisec prisiljen črtati najprej dramsko, nato pa še samoizpovedno obliko dela — Alamut je postal roman.

Empedokles

Tragikomedija Empedokles je drugi Bartolov organsko zaključeni dramski tekst, čeprav do danes samo deloma poznan iz odlomkov, ki so jih po vojni objavili tržaški Razgledi. ¹⁸

Geneza tragikomedije. Bartol se je z likom grškega predsokratika srečal po lastnem pričevanju v letu 1934, ko je zbiral zgodovinsko in filozofsko gradivo za roman Alamut. Takrat je »za silo prevedel heksametre iz Empedoklovih del, ki so se nam bili ohranili«. ¹⁹ Dualizem jonskega naravoslovca je vpletel v idejno ogrodje romana, anekdoto o njegovem samomoru pa položil v usta romaneskemu protagonistu Hasanu Ibn Sabi (na str. 248 prve izdaje Alamuta). Potem je na Empedokla skorajda pozabil. Vse do leta 1944 si je zanj skiciral le nekaj bežnih snovnih izpiskov.

Ko se je začel za fašistične sile začetek konca, ko je partizanska vojska že osvobodila Beograd in so njene čete osvobajale kos za kosom okupirano zemljo ter se zmerom bolj bližale mejam Slovenije in se je v naših dušah v okupirani Ljubljani prebudilo radostno upanje, se je po štirih letih molka v meni kakor čez noč spet oglasil ustvarjalni »demon«. Ostal sem bil v Ljubljani s skupino kulturnikov, ki so jih k meni pošiljali tovariši iz drugih skupin / . . / In nekega jutra v oktobru ali novembru 1944 sem se prebudil in zaslišal ob svojem ušesu ritem heksametra in distiha. In naenkrat je spregovoril Empedokles in z njim cela plejada njegovih učencev, tekmecev, filozofov, prijateljev in znancev / . . / — in v nekaj tednih mi je v verzih stekla »tragikomedija nečimrnosti« ali, kakor bi dejali danes po XX. kongresu KP SZ v Moskvi: »tragikomedija kulta osebnosti«. Kajti celo-tretje dejanje, ko se je grški filozof konec drugega vrgel v ognjenikovo žrelo, je razčiščevanje okrog kulta osebnosti in nečimrnosti nekega sicer zaslužnega in pomembnega moža. (Mladost pri Svetem Ivanu)

Kakšno je bilo Bartolovo verzno razčiščevanje ene zanj tudi intimno najpomembnejših literarnih tem, nam pripoveduje v celoti ohranjeni dramski rokopis iz pisateljve zapuščine.

¹⁶Mladost pri Svetem Ivanu, III. knjiga, 4. poglavje, feljton št. 74, *Primorski dnevnik* 1955–56.

¹⁷Prav tam.

¹⁸Vladimir BARTOL, Empedokles, *Razgledi* (Trst) IV/8–9 (1949), str. 409–411; na tem mestu velja popraviti zgrešen navedek v Bartolovih knjigah *Čudež na vasi* (Trst: ZTT; 1984, str. 428) in *Don Lorenzo* (Trst: ZTT; 1985, str. 146), po katerem naj bi tržaška revija objavila odlomek drame šele leta 1955–56.

¹⁹Mladost pri Svetem Ivanu, III. knjiga, 4. poglavje, feljton št. 102, *Primorski dnevnik* 1955–56.

Analiza tragikomedije. Empedokles je tragikomedija v treh dejanjih, ki se godi konec poletja leta 424 pred Kristusom na Peisianakovem posestvu ob vznožju Etne. Sestavlja jo okrog 1770 verzov, heksametrov, distihov in aleksandrincev, vmes pa je tudi krajši prozni vložek. Ob filozofu, zdravniku in čudodelniku Empedoklu so nastopajoče osebe še njegovi učenci Gorgias, Pavzanas, Kleomenes, akragantski arhont Peisianaks in njegov brat Polidor, selinunski arhont Diomedon, filozof Timon, zdravnik Akron, Polidorova hčerka Panteia z družicama Aktis in Filtis, Empedoklejev suženj Kleofanes ter pisana množica meščanov, slov, popotnikov, služabnikov in sužnjev. Osnovni motiv nečimrnosti, ki je Empedokla prignala v ognjeniško žrelo Etne, je Bartol povzel po anekdotičarju Diogenu Laertiusu. Da bi sprožil zaplet v prvem dejanju, se je tržaški pisec poslužil ustrezne psihoanalitične teme iz grškega bajeslovja: usnula Panteia, ki jo v Agrigentu pred prihodom na Peisianakovo posestvo ozdravi Empedokles, je mitološki pendant hipnotizirani Jožici iz Čudeža na vasi. Če pa je Gorazd Krašovec priklical blatnovrško dekle iz sna z racionalno pomočjo psihoanalitične znanosti, je Empedoklova ozdravitev Panteje še vsa v staroveški, iracionalni logiki čudeža, ki zdravnika uteleša v živega boga. Empedokles spretno izrablja versko zaslepljenost meščanov, ko jih nagovarja z besedami: »Jaz pa kot bog nesmrtni stopam pred vami, zmagalec.«

Njegovo bolešno samozaverovanost stopnjuje Bartol iz dvostišja v dvostišje: najprej z napovedjo, da se bo stari filozof poročil z mlado Panteio kljub nalomljeni nogi in zagledanosti device v Kleomenesa; nato — po Panteinem pobegu s Kleomenesom v drugem dejanju — pa še z Empedoklovo prerokbo, da bo sam kakor bog živ vzet v Olimp. V tretjem dejanju se po skorajšnji obsodbi mladega para, češ da je kriv Empedoklovega odhoda na Etno, vendarle razkrije učencem filozofova zmota po zaslugi bronaste sandale, ki jo je izbljul ognjenik. Toda priznati prevaro ljudstvu, bi pomenilo postaviti v dvom Empedoklovo nezmotljivost, vse njegove zakone in postave.

»Kdo nam bo zakone sestavljal poslej? Kdo učil prirodo? / Kdo zdaj sirote tolažil, ubožcem izkazoval milost?!« se sprašuje filozofov učenec Pavzanas. Resnica bi rodila anarhijo, zato je ljudstvu nevarna. Bartol se znova vrača k osnovnemu gnoseološkemu aksiomu Alamuta: kdor se je povzpel na al araf in spoznal, da je resnica nedostopna, neukim neverjetna in nevarna, ima pravico manipulirati z njimi, pitati ljudstvo z lažmi. Kakor Hasan tudi Empedoklovi učenci odločijo, da bodo ljudstvu zamolčali resnico. Še več: na laži in prevari, na Empedoklovih zakonih bodo zgradili sistem — filozofsko šolo, ki bo mojstrov nauk ohranila na veke. Skeptični Timon dvolično in tragikomično oznani ljudstvu, ki je na nebu prvič zapazilo novo zvezdo — znamenje filozofovega pobožanstvenja, da: »Nočas ko spalo je vse, je mojster odletel v Olimpos.« Laž je razširjena, resnica — Empedoklova bronasta sandala — ostane v zakupu elite, filozofovih izbrancev in apostolov.

Tragikomedija Empedokles je verzificirana variacija na alamutsko temo. Resda bolj tragična kot komična. Nečimrnost, čezmerni kult osebnosti, dilema videza in resnice, verski fanatizem, slepitev množic v imenu »višjega« spoznanja, oblastveni totalitarizem — to so temeljna motivna in dramaturška gibalna dela. Hitler,

Mussolini, Stalin — kakor pri Alamutu vnovič v Bartolovi literarizaciji zgodovine tisti sočasni, aktualistični podton . . . Bartol sam je takšne vzporednosti priznal v Mladosti pri Svetem Ivanu:

Moj »Empedokles« je nekakšen oddaljenejši in zato bolj človeški pendant k Chaplinovemu »Diktatorju«. V Empedoklu je ostala samo še nečimrnost in zaljubljenost v lastno, sicer resnično veličino, medtem ko je pri Chaplinovem diktatorju poleg tega še absolutna sla po izživiljanju z vsemi sredstvi / . . . /

Empedokles je bil grški filozof — predsokratik, poln znanja, svojevrstne modrosti, predslutnik Darwinove razvojne teorije, razpet med skromnost modrijana in neizmerno nečimrnost in čezmerni kult lastne osebnosti. Kraljevsko čast je bil odklonil, toda dal se je po svojih učencih in ljudstvu častiti kot božanstvo. Učil je nauk o reinkarnaciji in pripovedoval, da je bil sam nekoč že lev, som in celo — lovorov grm. Bil je kot blag in žlahten mož antipod trem strašnim diktatorjem, z njimi pa je imel skupno čezmerno osebno nečimrnost in kult lastne osebnosti. V tretjem dejanju moje tragikomedije se razčisti, kaj je ostalo v njem vrednega in kaj smešnega (kult lastne osebnosti in vere vanj nekaterih njegovih učencev). Ko se je pol leta nato, ko je bil Empedokles napisan, Hitler sam usmrtil in dal svoje truplo sežgati / . . . / sem se vendarle vprašal: / . . . / Zakaj je hotel izbrisati vsako sled za svojim truplom? Ali je hotel zbuditi negotovost glede svoje smrti, ki je tudi zares nastala in zbuditi v svojih vernikih videz, kot da sploh ni umrl?²⁰

Hitler kot Empedokles torej. Bartol je ob izbiri snovi za svojo tragikomedijo znova dokazal izjemno aktualistično naravnost, skorajda preroški zgodovinski čut ali »funkcijo«, zaradi katere so njegova najpomembnejša dela metaforično skladna z različnimi bahtinovskimi kronotopi. Kakor Alamut je namreč tudi Empedokles do danes že večkrat »eksplodiral«: Stalin, Homeini, Sadam Husein . . . Mar niso to nečimrni polbogovi, ki so in še vladajo svetu s pomočjo »verske« zaslepljenosti množic, s tisto »odsotnostjo pogleda«,²¹ ki je po Grosrichardu lastna orientalskemu despotizmu? Takšen snovni aktualizem pa se v Empedoklesu neizbežno bije z retorično arhaičnostjo forme, ki obnavlja s svojim verzom rapsodično epskost Homerjevih pesnitev. Zavedajoč se tega, je Bartol skušal po vsej priliki omiliti tragedijski patos epepeje z zvrstno hibridnostjo tragikomedije.

Recepcija tragikomedije. Literarni rezultati očitno niso bili prepričljivi, saj je delo kljub avtorjevemu prigovarjanju ostalo do danes neuprizorjeno. Temu verjetno ni bil kriv le Koblar, za katerega je Bartol sumil, da je »imel važno besedo pri odklonitvi Empedokla,«²² temveč predvsem odbrana metrično-verzna forma, ki učinkuje danes retrogardno in do kraja problematizira samo uprizorljivost tragikomedije.

Neobjavljene drame

Lopez in Empedokles sta bili edini doslej znani gledališki deli Vladimirja Bartola. Z njima bi bil prikaz Bartolove dramatike lahko sklenjen. Toda ko je 6. julija 1960 v Literarnih zapiskih potegnil kritično črto pod lastno književno ustvarjanje,

²⁰Mladost pri Svetem Ivanu, III. knjiga, 4. poglavje, feljton št. 102, *Primorski dnevnik* 1955-56.

²¹Prim. Alain GROS-RICHARD: *Structure du serail — La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique* (Pariz: Ed. du Seuil, 1979).

²²Literarni zapiski 1958-1961, *Dialogi* 1983, št. 1, str. 49.

je avtor sam presenetljivo izjavil: »Moj zakon z literaturo / . . / je po malem zašel v banalnost. Pišem stvari, ki bi ne bile vredne literata, če bi ta literat ne bil že napisal Alamuta, Al Arafa, *nekaj dram* . . .« (poudaril M. K.)²³ Nekaj dram očitno nista samo Lopez in Empedokles. Kaj gledališkega še skriva torej Bartolova literarna zapuščina?

V gradivu, ki mi ga je prijazno odstopila v pogled pisateljeva vdova, so v posameznih mapah shranjena sledeča, doslej neznana dramska dela: Mazdak, Rasna blaznost, OF, Igravka, Goethe in Lili, Audiatur et altera pars oziroma Kopitarjeva težka noč. Zvečine so to le zasnutki, izpiski zgodovinskega ali biografskega gradiva, načrti, prepisi ali beležke avtorjevih zamisli, pa tudi že celostno ubesedeni posamični prizori. Samo Rasna blaznost je organsko, dialoško zaključen dramski tekst, čeprav domnevam, da avtorsko še neizpiljen in nepoglobljen.

Mazdak — perzijski prerok. V mapi z naslovom Mazdak, ki nosi datum 2. 1. 1940, je Vladimir Bartol zbral raznovrstno gradivo o perzijskem preroku: izpiske iz zgodovinskih del (zlasti iz Johna Malcoma, *Geschichte Persiens* in iz Friedricha von Spiegla, *Die Eranische Altertumskunde*); lastne kratke oznake dramskih oseb; posamične fabulativne in sižejske skice ter tudi že nekaj literarno ubesedenih prizorov (gre za prvo in deloma drugo sliko prvega dejanja). Kronološko razpetost gradiva omejujeta datuma 6. 3. 1939 in 3. 1. 1940, večinoma pa se je Bartol ukvarjal z Mazdakom v marcu in aprilu leta 1939. Delo je komaj načeto in je ostalo nedokončano. Njegove literarne obrise in snovne konotacije lahko le slutimo: Bartol se je književno znova vnel za karizmatično osebnost, za preroka, ki je bil nekakšen glasnik vulgariziranega komunizma »ante litteram«, saj je označeval skupnost žena in premoženja. Po Mazdaku pripada namreč vesoljstvo, svet in vsaka stvar v njem edinole bogu, zato bi bilo brezbožno, ko bi si človek prilaščal stvarnikovo imetje. Božjo posest bi morali skupno uporabljati in koristiti vsi ljudje. Na takšnih filozofskih temeljih je Mazdak zgradil svoj verski nauk in zbral — kot poročajo zgodovinski viri — mnogo privrženecv. Bartola so kakor pri Alamutu zanimala predvsem makiavelistična sredstva te idejne kanonizacije, ki niso bila vselej poštena. Anekdote pravijo namreč, da si je Mazdak pridobil zaupanje iranskega kralja Kobada, ki je v načeti drami orisan kot pravičnik, s prav sleparskim trikom: v templju se je ob kraljevi navzočnosti čudežno pogovarjal z ognjem, ki mu je zvesti Mazdakov služabnik posojal svoj glas, skrit v nevidni votlini. Drama s približno trinajstimi nastopajočimi osebami, ki jo je Bartol časovno lociral v leto 500 po Kristusu v Ktesiphon ob Tigrisu — prestolnico iranskega cesarstva —, bi se morala predvidoma zaključiti z Mazdakovim samomorom. A ker je ostala zametek, je seveda do končnega padca zastora danes le dolga literarna tema.

Rasna blaznost. V zapuščinski kuverti, naslovljeni »Dr. Bartol VI.«, so shranjeni trije do danes neznan avtorjevi rokopisi: prva krajša, a dokončana verzija Tragedije rasne mržnje s pripisom novega naslova Rasna blaznost; drugi razširjen, a nezaključen prepis istega dela ter krajši zasnutek neuresničene drame OF.

Genezo Tragedije rasne mržnje je Bartol telegrafsko objasn timer v zapisu z dne 15. 8. 1945:

²³Vladimir BARTOL, Literarni zapiski 1958/1961, *Dialogi* 1983, št. 1, str. 47.

Koncepiral nekaj let pred izbruhom vojne v Evropi. V jeseni 43. pripovedoval snov pri Nadi G., ko krokali tam s Kavčičem in Katjo. Katja je bolj zaposlovala Kavčiča, ki je mogel poslušati le z enim ušesom, Nada G. je pazno sledila, ni pa snov in motivika naredila nanjo posebnega vtisa. Zdelo se mi je, da nima pravega zaupanja vame. Posledica: izgubil v precejšnji meri zaupanje v — njeno umetniško dojemljivost.

5. septembra 1945 je dal Bartol tragediji dokončen naslov *Rasna blaznost*, dva dni kasneje pa je začel njen razširjeni in poglobljeni prepis, ki je obstal na strani 43. O tragediji sklepam tako na podlagi prve, dokončane verzije, upošteva je vendar avtorjeva poznejša dopolnila.

Rasna blaznost je tragedija v treh dejanjih. Nastopajoče osebe so: Heinz Braunschwetter, strojni inženir (45 let); Adelheid, njegova žena (40 let); Kurt, njun sin (17 let); Herta, njuna hči (15 let); Dominikus Braunschwetter, »direktor v tvornici železne industrije«, Heinzov polbrat (53 let); Kurtov sošolec Fred Berg (17 let) ter Annie, služkinja pri Braunschwetterjevih (50 let). Drama »se godi l. 1934 v Berlinu« (prvotno Hamburgu) »po prihodu Hitlerja do oblasti v vili Heinza Braunschwetterja.«

Prvo dejanje, za katerega pristavlja Bartol s kančkom samovšečnega ponosa, da ga je »napisal v treh urah«, ima 17 prizorov, ki jih brez scenskih menjav skandirajo edinole prihodi in odhodi posameznih dramskih oseb. V njem se uvodoma izkristalizira tragični zaplet: Hitlerjevi protižidovski rasni zakoni razdvojijo družino Braunschwetter. Oče Heinz jih odločno obsoja, sinova Herta in Kurt pa sta jim kot vneta pristaša »Hitlerjugenda« povsem naklonjena, bodisi zaradi slepe mladostniške zavezanosti v Führerja, bodisi pod vplivom šolske rasne ure, ki je že prisilila Bruna, Kurtovega sošolca židovske krvi, v tragičen samomor. Med očetom in sinom skuša pomirjujoče posredovati mati Adelheid. Zanja sta otroka prepričana, da je čisto-krvna arijka, nasprotno pa ima Kurt nekaj dvomov glede rasne čistosti očetovega pokolenja, saj ga njegov polbrat Dominikus — zagrizen nationalsocialist — nikoli ne obiskuje. Slutnja tragijske katastrofe je s tem zasejana. Iz pogovora med zakoncema Braunschwetter v 15. prizoru lahko razberemo otrokoma prikrito obratno resnico, saj pravi Heinz, da je njegova žena »najboljša in najlepša žena na svetu — / . . / čista, polnokrvna Židinja«. O skrivnosti je kajpada poučen Kurtov stric Dominikus, ki je predhodno že izsiljeval polbrata, naj se loči od žene, sicer jo bo naznanil oblastem. Iskreno zaljubljena zakonca sporazumno skleneta: »Zapustimo to blazno deželo.«

Drugo dejanje sestavlja le 8 grobo skiciranih prizorov in je po Bartolovem mnenju »šibko«, ker da ga je »pisal zvečer, po celodnevni službi v teatru«. Srž dogajanja je vsa v polbratovem obisku, med katerim Dominikus odkrito grozi zakoncema ter jima ponovno svetuje ločitev. Heinzov »ne« je tudi brez ustreznega dovoljenja za odhod v tujino pokončno nedvoumen: »Če dobim potni list, potujemo. Če ga ne dobim, vztrajam za vsako ceno pri svoji ženi . . .«. Katastrofa je v tretjem dejanju zato neogibna. Razplete in odigra se hitro, v borih štirih prizorih. Bartol jo v tragičnem crescendo stopnjuje najprej s teihoskopsko pripovedovanim protižidovskim pogromom, med katerim je moril tudi Kurt Braunschwetter. To povzroči zadnji, usodni spor očeta s sinom, med katerim se rasno obsedeni Kurt z grožnjami in pištolo, uperjeno v očeta, dokoplje do tragične resnice. Razkrije mu jo mati Adelheid in potrdi stric Dominikus: po mladeničevih žilah se pretaka tudi mamina, židovska

kri! Konec je neizbežno klasičen: Kurt si »bliskovito nastavi revolver na sence in sproži«. Bratov samomor pa odpre oči politično zaslepljeni Herti, da očetu v sklepnem dialogu drame melodramatično izjavi: »Polžidinja sem in človek kot vsi ostali . . .«. Rasna mržnja in blaznost sta ozdravljeni, čeprav za ceno Kurtovega življenja. Epilog izzveni tako v zmago občečloveškega humanizma.

Čeprav neizpiljena, takorekoč izbruhana na papir, je Rasna blaznost sklenjena, sižejsko dovršeno in snovno zanimivo dramsko besedilo, ki bi v zdajšnjem času naraščajoče evropske ksenofobije lahko postalo izjemno aktualna, metaforično povedna in sveža objava, če že ne kar neposredna odrska uprizoritev.

OF. Komaj zametek gledališkega teksta pa je v isti Bartolovi zapuščinski kuverti skica OF, ki na enajstih ohranjenih listih z dne 15. 2. 1946 potrjuje avtorjevo namerano napisati dramo o slovenskem narodnoosvobodilnem boju. Tokrat si Bartol ne bi mogel izbrati bolj domače, politično žgoče in sodobne teme, saj se zastavljena dramatična središča okrog osnovnega problema sprave med Simonom Grabnarjem in Gregorjem Silo, ki sta sevě sprta zaradi starih ženskih ran. Iz nastavka lahko le slutimo tragično dilemo obeh antagonistov: požreti medsebojno osovražnost na račun politično naložene sprave, potlačiti osebna čustva v imenu oefovske koalicije.

Igravka. V zapuščinski mapi Bartolovih »novejših literarnih osnutkov«, nastalih po letu 1956, je shranjeno tudi po dolžini in nedodelanosti Oefu sorodno dramsko besedilo: Igravka. Delovni naslov za le 16 listov obsegajočo književno skico je bil sprva najbrž Ženska strategija (tako je namreč poimenovanih nekaj nedatiranih, s svinčnikom na hitro popisanih lističev v isti mapi). V pazljivejšem rokopisnem prepisu pa je Bartol naslov spremenil. Za kaj pravzaprav gre? Igravka je v načetem dialogu med gledališkim direktorjem Luno in odrsko umetnico Julijo bržkone dramatično pobesedenje Bartolove tajniške izkušnje v Ljubljanski dramatični družbi iz let 1945–46. Dodelitev vloge, ki prizadeva narcisoidno občutljivost igralcev, njihovo staranje, ki jim omejuje interpretacijske možnosti, zdraharski gledališki ambient, podvržen vsakršnemu zapeljevanju in zunanjim vplivom, zaradi katerih mora direktor spremeniti svoj sklep in dodeliti Juliji nosilno vlogo — to so osnovni motivi sicer nedodelanega besedila, ki bi nam uresničeno lahko marsikaj povedalo tudi o Bartolovem pojmovanju dramatike, gledališča in igralstva.

Goethe in Lili. Da je Vladimir Bartol iskal v literarni zgodovini biografske korelate lastni književni skušnji, nam izpričujeta nedokončani dramatični življenjski usodi dveh velikanov evropske kulture: Goetheja in Kopitarja. O prvem je imel Bartol v svojih »Goethianah« cel kup izpiskov, komentarjev, citatov iz njegovih del, izvlečkov iz Eckermanna, Ludwiga, Gundolfa in ostalih Goethejevih biografov ter obilico drugega gradiva, ki ga je nameraval uporabiti za dramo Goethe in Lili. V istoimenski zapuščinski mapi so danes ohranjeni poleg takšnega gradiva tudi posamični dialogi med dramskimi protagonisti: Goethejem in Merckom, Goethejem in Lili, Herderjem in Merckom itd.

Iz omenjenih prizorov, napisanih med leti 1953 in 1961, žal ne moremo rekonstruirati niti fabulativnega, niti sižejskega sosledja drame, vendar lahko upravičeno sklepamo, da bi se le-ta dogajala v času po izidu Wertherja, ko je Goethe zaradi

nerazumevanja okolice mislil zbežati iz Frankfurta s svojo tedanjo družico Elizabeto Schönemann. Ena od Bartolovih neuresničenih scen bi tako morala biti prav ta: »Lili in G. se dogovarjata, da zapustita Nemčijo in Evropo in se odpravita v deviško Ameriko, da izbegneta vsem težavam in rešita svojo ljubezen.« Bartolova izbira tako specifičnega življenjskega trenutka pri Goetheju morda ni bila brez globlje zveze z odkloni in neuspehi, ki so jih sproti doživljala literarna dela tržaškega pisca.

Audiatur et altera pars. Sorodni psihološki vzvodi so ga najbrž spodbudili tudi k nesklenjeni dramski obdelavi Kopitarjevega lika. Pri tem je šlo tržaškemu piscu za idejno rehabilitacijo dunajskega slavista (naslov pomeni namreč: Naj se sliši tudi druga stran — kajpada Kopitarjeva), čeprav ne povsem brez kritičnih pripomb. Bartolov Kopitar je na smrt bolan, shizoidno obseden starec, ki preživlja avgusta 1844. v hiši univerzitetnega profesorja Josipa Jenka na Dunaju svoje poslednje ure, zadnjo težko noč. Odtod tudi drugo ime za dramo, ki je ponekajkrat označena kot Kopitarjeva smrt ali Kopitarjeva težka (zadnja) noč. Slavistovo shizofrenijo in preganjavico utelešata v drami »demona« Mefisto in Asmodi, ki sta Kopitarjev negativni, drugim nevidni alter ego. Miklošič, Jenko, Fesl, Vraz, Kollar in drugi slavisti lajšajo z obiski jezikoslovčeve predsmrtno tesnobo, hkrati pa razkrivajo v pogovoru z njim Kopitarjeve jezikovne, kulturne, narodnostne, filozofske ali literarne nazore.

V možnem zaključku drame, ki ga je Bartol skiciral 6. 6. 1963, zadavita Kopitarja Asmodi in Mefistofeles, jezikoslovčevi prijatelji pa planejo v sobo in ugotovijo njegovo smrt. »Dopolnjeno je«, pravi zdravnik, »Mrknilo je veliko sonce«, poudari Jenko, Kollar pa nalaga Miklošiču Kopitarjevo duhovno nasledstvo z besedami: »Le roi est mort — vive le roi!«

Kljub dejstvu da iz zapiskov vendarle lahko izluščimo sicer okrnjeno narativno-fabulistično vsebino trodejanke, drama *Audiatur et altera pars* ni zaključen organski tekst. Bartolove literarne intence ostajajo razsute po morju zapiskov, idejnih utrinikov in dramatisiranih prizorov, ki so nastali med leti 1959 in 1963, v času avtorjeve navidezne literarne nedejavnosti.²⁴ Od vseh doslej obravnavanih zapuščinskih map je *Audiatur et altera pars* ali *Kopitarjeva zadnja noč* po številu zapiskov in dolžini tekstov vsekakor najzajetnejša.

Sklep. Razgrnjeni pregled Bartolovih objavljenih in neobjavljenih dramskih besedil — tu po sili razmer le informativno orisanih — nudi možnost nekaterih sklepnih literarnozgodovinskih ugotovitev, ki se zdijo nujne za jasnejšo rentgenizacijo »fenomena Bartol«.

Najprej gre poudariti avtorjevo biografsko prepletenost s svetom dramatike, ki je neposredno vplivala tudi na Bartolovo književno ustvarjanje, namenjeno gledališču. Tržaški pisec, ki je bil v kronološkem zaporedju najprej življenjski sopotnik igralka Nade Gabrijelčič, soudeleženec številnih gledaliških omizij ali krožkov v tridesetih letih, nato tajnik Ljubljanske drame (1945–46), vseskozi pa ploden gle-

²⁴Prim. Janko KOS, *Težave z Bartolom*, v knjigi *Pogledi na Bartola* (Ljubljana: Revija Literatura, 1991; Zbirka Novi pristopi), str. 11.

dališki kritik (napisal je okrog 250 dramskih recenzij), je takorekoč s polnimi pljuči vdihoval zrak odrskih desk.

Talijina sapa je zavedno ali nezavedno vetrila tudi Bartolovo književno ustvarjanje, ki je v veliki meri zgradbeno in dialoško domišljeno »po dramskih principih«. Takšna je npr. strukturna urejenost zbirke *Al Araf*,²⁵ »dramska pesnitev v epski obliki« pa naj bi bil po Bartolovih zagotovilih tudi roman *Alamat*, »nova literarna zvrst«²⁶ na zidu spoznanja med rajem proze in peklom dramatike. Da je »zasnova Bartolovih zgodb pravzaprav dramska« ali da so Bartolove novele pisane kot neke vrste scenariji, ugotavljata v novejšem času tudi Tone Peršak in Tadej Zupančič,²⁷ avtor sam pa nam v svojih spominskih in literarnih zapisih neštetokrat zatrjuje, da se je pri Platonu učil dialoga, pri Shakespearu pa zgradbene dramske tehnike, skrivnosti ekspozicije, zapleta, kulminacije, razpleta in katastrofe.

Bartolovo doslej neznano dramsko gradivo nam hkrati potrjuje, da objavljena *Lopez* in *Empedokles* nista bila osamljeni dramski epizodi, temveč da se je nasplošno Vladimir Bartol vseskozi intenzivno ukvarjal s to literarno zvrstjo. Kronološko se avtorjevo zanimanje za dramatiko pné od srede dvajsetih do srede šestdesetih let, od prvih poskusov z *Mesmerjem* do zadnjih s *Kopitarjem*, v štiridesetletnem loku, ki ga ni prekinila niti vojna vihra. Kolikšne so dejanske literarne razsežnosti Bartolovega dramskega ustvarjanja bo ob globljem analitičnem pretresu celotne avtorjeve zapuščine pokazal le čas, ki bo — upam — prinesel nove, temeljitejše literarnozgodovinske raziskave. Že danes pa lahko nedvoumno trdimo, da bo treba v horizont »bartoloslovja« zanesljivo vključiti tudi avtorjevo dramatiko, ki je po vsem tem se moremo več šteti za obstranski, temveč prej za bistven spremljevalni agens pisateljeve proze. Naša stvar bo zato: dialog, samoizpoved in gotovo — Bartolova drama.

VIRI IN LITERATURA

Vladimir BARTOL: *Lopez*. Ljubljana: Založba Modra ptica, 1932.

Zapuščina Vladimirja Bartola (last pisateljeve vdove, gospe Dragice Podobnik-Bartol, ki se ji ob tej priložnosti najlepše zahvaljujem za prijazno ustrežljivost), mape z naslovi *Empedokles*, *Mazdak*, *Novejši literarni osnutki* (po letu 1956), *Goethe in Lili*, *Audiatur et altera pars* ter kuverta z naslovom *Dr. Bartol VI*.

²⁵Prim. MIRAN KOŠUTA, Vladimir Bartol v luči komparativistike ob primerjalni analizi *Al Arafa* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1982–83), B-diplomsko delo.

²⁶Vladimir BARTOL, *Mladost pri Svetem Ivanu*, III. knjiga, 4. poglavje, feljton št. 107, *Primorski dnevnik* 1955–56.

²⁷Tone PERŠAK, Fenomenalnost fenomena »Vladimir Bartol«, v knjigi *Pogledi na Bartola*, str. 116; Tadej Zupančič, *Distribucija zgodovine*, spremna beseda v knjigi *Med idilo in grozo*.

SOMMARIO

Vladimir Bartol (1903–1967) — l'autore triestino cui hanno recentemente tributato fama europea le traduzioni francese, spagnola, italiana e tedesca dell'orientaleggiante romanzo filosofico *Alamut* — è preso in considerazione dalla storiografia letteraria slovena quasi unicamente nelle sue vesti di narratore e romanziere. Il saggio si propone di integrare questa prospettiva, analizzando la produzione teatrale dello scrittore in cui il dramma *Lopez* (1932) e la tragicommedia *Empedokles* (1944) — unici lavori sinora in parte rappresentati e pubblicati — non sono che la punta di un iceberg testuale ben più consistente, sommerso ancora tra i manoscritti lasciati in eredità dall'autore. Dal parziale vaglio critico di questo materiale, reso possibile per gentile concessione dei familiari di Bartol, sono così emerse pièces teatrali assolutamente sconosciute: *Mazdak*, *OF*, *Igravka*, *Goethe in Lili*, *Audiatur et altera pars*. Si tratta perlopiù di appunti letterari, dialoghi abbozzati, drammatizzazioni sceniche di lavori rimasti incompiuti, cui fa però fronte anche una prima stesura — narrativamente conclusa — dell'attualissima tragedia *Rasna blaznost*, riflessione amara, pentrante e critica sulle leggi razziali hitleriane.

Nel relazionare informativamente sui testi summenzionati come pure sulla genesi, la «struttura profonda» e la ricezione dello stroncato dramma *Lopez* e della tragicommedia in esametri, distici e alessandrini *Empedokles*, il saggio conclude evidenziando come — perpetuata in modo continuativo dalla metà degli anni Venti alla metà degli anni Sessanta e penetrata da singolari correlazioni biografiche (Bartol fu all'epoca compagno di vita dell'attrice *Nada Gabrijelčič*, critico teatrale e quindi segretario del «Dramma» di Ljubljana) — la scrittura teatrale bartoliana abbia avuto non solo innegabili riflessi formali e tematici sulla prosa dell'autore, ma anche un insospettato influsso sul suo paradigma demiurgico. Pur non avendo prodotto testi di rilevante valore artistico la produzione drammatica ha comunque diritto a una riconsiderazione storiografica più attenta nell'ambito dell'intero opus bartoliano.