

Borisa Paternuja in Jožeta Koruze so skušale opozoriti na možen »aksijski« načrt za tak pouk. Izoblikovati so skušale le nekatera temeljna, prejkone tematska vodila za tak pouk, pri čemer ostaja levji delež še zmeraj in nepreklicno — ponavljam misel prof. Paternuja — na plečih vsakokratne profesorjeve strokovne in pedagoške pronicljivosti, iznajdljivosti in delavnosti.

Jože Koruza

Filozofska fakulteta Ljubljana

DRAMATIKA

V dosedanjem razvoju slovenske dramatike po drugi svetovni vojni so razvidna tri razdobja, od katerih je prvo bolj enovito, drugi dve manj. Razen tega se v zadnjem času pojavljajo glasniki nove usmerjenosti, ki pa še v dramatikii ni polno zaživela.

Prvo obdobje je pravzaprav le zadnja faza socialnorealistične smeri, ki je v slovenski dramatikii prevladovala polnih dvajset let, od Kreftovih Celjskih groto (1932) do Potrčevih Kreflov (1952). Zanj je značilno marksistično ali vsaj dialektičnemu materializmu bližnje tolmačenje življenjskih oziroma družbenih pojavov ter realistično, z naturalističnimi prviniami oplojeno oblikovanje. Že v predvojnih letih so se izoblikovali trije tipi te dramatike: zgodovinska drama, zasnovana na trenjih in spopadih družbenih razredov; meščanska drama in komedija z ostro družbeno kritiko meščanskega razreda oziroma satiro nanj; kmečka drama s prikazovanjem nasprotij med vaškimi mogotci in kmečkim proletariatom. Medtem ko je prvi tip s pomočjo novega tolmačenja zgodovinskih dejstev le posredno opozarjal na sodobna trenja med kapitalističnim in delavskim razredom ter na nujnost družbene revolucije ter je imel prav zaradi zgodovinske perspektive možnost večje idejne neposrednosti, sta bila druga dva tipa, ki sta se neposredno spoprijela s problemi sodobne stvarnosti, zaradi cenzure prisiljena zabrisati prenekatero idejno ostrino. Kljub posrednemu in zabrisovanemu izražanju idejnosti pa je bil pred vojno razmah te dramatike zaradi nenaklonjene politične situacije močno omejen in se je mogla polno izživeti šele v prvih povojnih letih po zmagi družbene revolucije. V vmesnem, vojnem času se je v okviru socialnorealistične dramatike izoblikoval poseben tip, ki je zajemal snov iz narodnoosvobodilnega boja proti okupatorjem in njihovim sodelavcem in ki ni prikrival politično ozaveševalne tendence; tudi ta se je v nekoliko manj priostreni in tendenčni obliki prenesel v prva povojna leta. Tem tipom socialnorealistične dramatike se je z letom 1945 pridružil še neposreden vpliv ne le sovjetske dramatike in filma, ampak tudi normativne poetike socialističnega realizma. Ta zadnji dejavnik je kmalu zavrl polet dramskega pisanja, ki je neposredno po vojni in družbeni revoluciji poleg književnikov zajel tudi vrsto neznanih talentov iz ljudstva in mladine. Socialnorealistična dramatika po letu 1945 je snovno posegla tudi v oblikujočo se novo družbeno stvarnost, pretežno v obliki iger o obnovi in kolektivizaciji vasi, ka-

terih najpogostnejši osrednji motiv je bil razkrivanje razrednega sovražnika oziroma reakcionarno delujočih ljudi.

Kljub vključevanju najrazličnejših dramskih motivov, predvsem zaradi popestrenja in večje učinkovitosti dramskega dejanja, je osrednji poudarek socialnorealistične dramatike na družbenih trenjih in spopadih. Osebe so vsaj v pomembnejših dramskih delih karakterno individualizirane, vendar imajo vedno funkcijo bolj ali manj tipičnih zastopnikov družbenega razreda, ki mu pripadajo, tako po miselnosti, interesih in ravnanju. Često zajema karakterizacija dramskih oseb po razredni pripadnosti tudi moralne lastnosti, kar vodi v črno-belo polarizacijo. Pogost pojav je tudi večje število epizodnih in nemih vlog zaradi širše in polnejše predstavitve družbenega razreda v določenem okolju, čemur služijo tudi pogosti množični prizori. Opisi prizorišč predvidevajo povsem stvarno odrsko dekoracijo, ki naj do največjih zmogljivosti ponazarja resničnost okolja, v katerem se drama dogaja. Neredek pojav je tudi pritegnitev poljskega ali drugega kmečkega dela v kmečko dramo. Pri večini teh dram je dialog tako tesno povezan z drugimi igralskimi in scenskimi prvini, da bi uprizoritev, ki tega dejstva ne bi upoštevala, dramo bistveno okrnila.

Drugo obdobje ostaja še vedno v mejah realističnega oblikovanja. Realizem je pri tej dramatiki očiten tako v pojmovanju odrskega prostora kakor v oblikovanju dramskih značajev, pa tudi v pogostni uporabi pogovornega načina izražanja v dialogu. Vsi ti elementi pa so drugačni ali vsaj drugače porabljeni kakor v prejšnjem obdobju. Pisatelji se pri opisih odrske dekoracije zadovoljujejo z nekaj značilnimi scenskimi elementi, z najnujnejšim in tipičnim pohištvom, vendar ima ta zreducirana realistična scena še vedno pomembno vlogo v dramskem dogajanju, prav tako rekviziti. Dramske osebe niso več, ali vsaj ne odločilno pogojene v razredni pripadnosti, včasih so naturalistično ali psihoanalitično motivirane, največkrat pa sploh ne. V tej dramatiki se pri oblikovanju dramskih značajev vidi prepričanje avtorjev o nepokvarjenosti in dobroti povprečnega človeka, ki ga šele posebne objektivne razmere ali splet okoliščin prisilijo k napačnemu ali slabemu ravnanju, za kar mora često nositi težke posledice, čeprav ni ničesar zakrivil iz lastnega nagiba. Takšno pojmovanje in oblikovanje dramskih značajev in dejanja izključuje dramatične konflikte večjih razsežnosti.

Za to obdobje, ki bi ga namesto setimentalno humanističnega lahko poimenovali tudi humanistično objektivistični realizem, so značilni predvsem trije tipi dramskih del: vojna drama, ki ni več podoba zunanjega dogajanja, ampak je njena tema razdvojenost dobrega človeka med osebnimi nagnjenji ter terjatvami časa in kolektiva, s katerim je povezan; meščanska drama, v kateri se meščanstvo ne pojavlja več kot vladajoči razred, katerega oblast je treba spodkopati in zrušiti, marveč kot sloj v novi družbeni ureditvi, sestojec iz družbeno nedejavnih ostankov nekdanjega razreda ter socialistične birokracije in inteligence; lahkotna komedija z dnevno aktualnimi satiričnimi bodicami, namenjena predvsem zabavi občinstva. Kompozicijsko se ta dramatika deloma naslanja na tradicionalne oblike realistične meščanske drame, deloma pa se zgleduje pri novejših tehnikah, prenesenih ponajveč iz filma v gledališče. Najbolj pogosta je analitična dramska tehnika z retrospektivnimi prizori, pojavi pa se tudi kompo-

zicija z vizijskimi scenami. Značilna poteza te dramatike je scenska glasba, ki ima kakor pri filmu funkcijo ustvarjanja posebnih razpoloženj, največkrat gajenja.

Od socialnega k humanistično objektivističnemu realizmu se je slovenska dramatika preusmerila leta 1953, in sicer deloma z naslonitvijo na preizkušeno ibsenovsko dramaturgijo, še vidneje pa pod vplivom sodobne in polpretekle ameriške dramatike in ameriškega filma, ki sta po letu 1948 za nekaj časa občutno osvojila slovenski kulturni prostor. Če je prva meja tega razdobja razvidna, pa je druga zabrisana. Upad tovrstne dramske produkcije se začena že ob koncu petdesetih let, vendar nastajajo taka dela še vse do dandanes.

Tretje obdobje označuje odmik od realističnega prikazovanja, povezan z odklonilnim stališčem do meščanskega gledališča in dramaturgije. To je glavna skupna točka sicer idejno, še bolj pa oblikovno zelo raznovrstne dramatike tega časa. Obdobje te antirealistične usmerjenosti v slovenski dramatiki se v najširšem razponu začena že z odmevom pariške gledališke avantgarde sredi petdesetih let in prvimi pojavi groteskne dramatike z obravnavanjem ontološke problematike na eksistencialistični idejni osnovi. Za pravi začetek tega obdobja pa lahko štejemo leto 1960, ko si je prvo veliko delo te smeri, Smoletova Antigon, pridobilo splošno priznanje, s čimer je prenehal primat dramatike humanistično objektivističnega realizma. Vodilno vlogo v novem obdobju je prevzela skupina dramatikov, ki jih v idejnem smislu in pri izboru motivov povezuje zanimanje za ontološko problematiko, po oblikovalni plati pa se dokaj razhajajo. Z oblikovnega stališča prevladujejo v tej dramatiki tri smeri: prva se na videz oklepa realizma, vendar ne oblikuje dramskega dejanja po družbenih, psiholoških ali drugih življenjskih zakonitostih, marveč organizira dramsko snov s stališča problemske razvidnosti; druga goji poetično dramo v verzih; tretja povezuje groteskno oblikovanje z alegorezo v nekakšno moderno moraliteto. Ob tem osrednjem toku se pojavlja vrsta bolj ali manj samosvojih nerealističnih dramskih poskusov.

Čeprav je ta dramaturška usmerjenost s težnjo po odmiku od realističnega oblikovanja večsmerna, pa se iz nje le dajo izluščiti nekatere skupne oblikovalne poteze. Predvsem je vsem tem pojavom skupen nov odnos do odrske besede. Če so dramatiki obeh prejšnjih razdobjih težili po čim bolj ustreznem prenosu vsakdanje ljudske govornice na oder, zlasti v tematiki in načinu izražanja, pogosto pa tudi v narečnem in žargonskem barvanju dialogov, je nova smer v slovenski dramatiki pri oblikovanju odrskih besedil povsem neodvisna od običajnih pogovornih klišejev ali vsaj to skuša biti; kadar jih le uporablja, jih iztrgane iz konteksta za ponazarjanje človekove odtujenosti. Pri tem posvečajo dramatiki dramskemu besedilu vso oblikovalno pozornost, ostale odrske prvine pa zanemarjajo in prepuščajo režiserjem. Takšna renesansa odrske besede je značilna za filozofsko in poetično dramo, dovolj vidna pa je tudi pri drugih tipih nove dramatike, le da ti bolj ali poudarjeno uporabljajo tudi druge prvine odrskega izražanja, vendar ne v smislu ponazarjanja življenjske stvarnosti, marveč za fantazijsko oblikovanje ali simbolno poudarjanje. Razen pojmovanja besede kot primarnega umetniško izraznega sredstva v dramatiki je značilna skupna poteza te dramatike iskanje novih kompozicijskih prijemov mimo ustaljenih obrazcev in pravil klasicistične ter meščanske dramaturgije.

Vzadnjem času se tudi v slovenski dramatikii pojavljajo dela, ki se zavestno odrekaio tako idejnosti kakor poetizaciji besedila. Življenje pojmujejo in prikazujejo kot čisto igro naključij in brezsmisla. Te vrste dramatikii pa je težko povezovati s sedaj kvalitetno prevladujočo nerealistično dramatikii, kakor smo jo zgoraj kratko označili. Ker gre za mlad in še ne kdovekak uveljavljen pojav, ga je težko določneje opredeljevati. K tovrstnemu gledališkemu izrazu bi lahko prištelii tudi provokativne happeninge mladih literarnih skupin. O teh pojavih je v šoli dandanes še nemogoče avtoritativno in dognano govoriti, vendar mora biti profesor pripravljen razpravljati o njih na željo dijakov.

Pregled razvoja povojne slovenske dramatikie po njenih tipičnih značilnostih je lahko le pripomoček za prepoznavanje in tolmačenje posameznih lastnosti dramskih del ter za njihovo širše razumevanje v času in prostoru. Temelj pedagoškemu procesu mora biti spoznavanje literarnih del, kajti le ob neposrednem in zavestnem stiku s književnimi umotvori bo dijak lahko gradil živo in trajno predstavo o njih in hkrati plastično dojel literarni razvoj, drugače pa mu bodo naučene definicije kmalu izpuhtele iz glave. Zato je potrebno navedene značilnosti posameznih obdobij naše povojne dramatikie konkretizirati z opozorili na delo najrazličnejših predstavnikov vsaj v skopih besedah, še pomembneje pa je, ponazoriti povedano s primerno izbranim zgledom, prebranim kratkim odlomkom iz značilnega in hkrati literarno pomembnejšega dramskega teksta. Takšne primerne odlomke si bo pedagog lahko izbral iz tekstov, objavljenih v antologiji Slovenska dramatika 1945—1965, za dopolnjevanje te podobe z deli zadnjih let pa bo moral pritegniti književne revije, ki objavljajo domače dramske novitete. Pri tem se pa pojavljajo vprašanja, katere avtorje in katere zglede bi kazalo iz sodobne dramatikie pritegniti v učno snov slovenske literature na srednji šoli. Pot k odgovoru naj olajša nekaj konkretnih predlogov.

Za izhodišče obravnavi dramatikie socialnega realizma nam bo služil obširnejši pretres dramaturgije *Bratka Krefta*, ki ga učni načrt že tako in tako predvideva. Tu bi bilo potrebno posebej opozoriti dijaka na bistvene značilnosti njegove zgodovinske drame ob zgledu enega tovrstnih del, morda še najlaže ob najbolj razvidnem in hkrati prvem pojavu obdobja, Celjskih grofi. Prav tako bi za primer nove dramaturgije pri prikazovanju sodobnosti lahko rabila Kreftova komedija *Kreature*, pri čemer ne bi prekoračili obsega učnega načrta. Sicer pa bi ilustracijo socialno realistične meščanske drame izbrali najprimerneje iz dram *Ferda Kozaka* ali iz Brnčičeve *Med štirimi stenami*. Medvojno dramatikii najznačilneje in najugledneje predstavljajo Borovi Raztrganci, ki jih moramo nujno vključiti v širšo obravnavo *Borovega* pesniškega dela, predvideno v učnem načrtu. Pri tem pa ne bi smeli opustiti vsaj skromne informacije o Borovem povojnem dramskem ustvarjanju, saj je vsaj njegova drama *Kolesa* teme najbolj uspešno delo med tistimi, ki so leta 1953 preusmerili slovensko dramatikii v nov tok (izšla 1954 v knjigi skupaj z igro *Vrnitev Blažonovih*). Izmed del, značilnih za stanje slovenske dramatikie v prvih povojnih letih, bi lahko pridružili odlomek iz ene od prvih treh dram *Mire Mihelič* (takrat še *Pucove*), npr. iz drame *Ogenj in pepel*, obravnavi njenega proznega dela, ki ga vključujejo nekatere gimnazije (npr. Poljanska v Ljubljani) v svoje učne programe. Vsekakor pa v tem obdobju ne smemo mimo najbolj uspele drame prvih povojnih

let, ki je hkrati zaključni mejnik dobe socialnega realizma v dramatiki pri nas, mi-mo *Potrčeve* drame Krefli. Ob njej moramo vsaj na kratko označiti značaj celotne trilogije o štajerskih gruntarjih Kreflih. Tudi to je le nujen dopolnilni delež k celoviti Potrčevi pisateljski fiziognomiji, ki je po učnem načrtu predvidena pri obravnavi slovenske proze tridesetih let.

Doslej smo se lahko s pridom držali osnutka učnega načrta za pouk na srednjih šolah in ga le minimalno dopolnjevali. S pritegnitvijo mlajših pojavov slovenske dramatike v učno snov pa bomo ta program prekoračili. Kratkotrajno in v dramatiki predvsem z razvojnega stališča pomembno obdobje humanistično objektivističnega realizma, ki ni prineslo velikih dramskih tekstov, lahko najprimerneje ilustriramo z zgledoma iz *Torkarjeve* drame *Pisana žoga* in *Žmavčeve* *V pristanu* so orehove lupine. Drugi zgled je potreben le, če nismo posebej obravnavali Borove drame *Kolesa teme*. V tem primeru bi se raje odločili za kratko oznako in zgled iz bolj samosvojega pojava tega obdobja, drame *Vito-mila Zupana* Aleksander praznih rok.

V naslednjem obdobju, ko dramatika ob liriki zavzame najvidnejše mesto v literarnem ustvarjanju, je treba tudi njeni obravnavi v srednji šoli posvetiti večjo pozornost. V smeri avantgardistične dramatike se bomo spet zadovoljili z ilustrativnima zgledoma, in sicer iz *Javorškove* gledališko poetične dramatike, ki je utirala pot nerealistični dramatiki v našem gledališču sredi petdesetih let (npr. *Veselje do življenja*), ter iz groteskne moralitete *Petra Božiča*. Podrobneje pa se je treba ustaviti ob treh dramatikih tega obdobja, katerih najuspelejša dramska dela so hkrati zgledi za drugi dve smeri sodobne slovenske dramatike. Tako zastopata *Smoletova* *Antigona* in *Strnišev* *Samorog* poetično dramo, *Kozakova* *Afera* pa filozofsko dramo, h kateri do neke mere lahko prištevamo tudi *Antigono*. Pri obravnavanju teh treh književnikov je treba orisati celovite pi-sateljske fiziognomije, pri Smoletu s pritegnitvijo njegove proze, pri Strniši poezije, *Kozak* pa je eden redkih slovenskih pisateljev, ki se literarno izražajo le v dramski obliki. Najnovejše pojave v slovenski dramatiki bi po potrebi najlaže ilustrirali z *Jovanovičev*o igro *Znamke*, nakar še *Emilija* (*Problemi* 1969, str. 518—532), ki je dosegla ob uprizoritvi velik gledališki uspeh.

Zunaj tega razvojnega procesa oziroma oblikovalnih premikov v povojni slo-venski dramatiki stoji samosvoja dramaturgija *Ivana Mraka*, ki ima izhodišče še v dramatiki ekspresionističnega obdobja dvajsetih let, je pa dosegla s pi-sateljevim osebnim razvojem idejno tehtnost in oblikovalno zrelost šele v zadnjih dvajsetih letih. Zato ne moremo tudi v šoli več mimo tega dramskega opusa, vendar bi ga bilo kljub časovnemu odmiku smotrneje obravnavati v obliki primerne informacije ob slovenski ekspresionistični dramatiki.

Posebej je treba poudariti, da razvoja slovenske dramatike v zadnjih petin-dvajsetih letih ne moremo obravnavati ločeno, prav tako tudi ne povojne lirike in pripovedne proze. To pa ne le zato, ker bi se tako metodološko ločili od ob-ravnave starejših razdobij naše literature, ampak predvsem zaradi enovitega razvojnega toka slovenske literature tudi v letih po drugi svetovni vojni, ki razo-deva enake in bolj ali manj hkratne premike v oblikovalnih principih pri vseh treh literarnih zvrsteh. Ločena obravnava, ki jo je narekovala obsežnost gradiva in težnja po temeljiti analizi in ustrezni tipološki sistemizaciji, je dovolj raz-

vidno pokazala skupne poteze v poteku menjav okusa in oblikovalnih izhodišč v celotni slovenski literaturi tega časa, na kar opozarjajo tudi pričujoči referati. Zato, in ker se referenti v bistvenih pogledih na predmet ne razhajajo, je sinteza njihovih ugotovitev lahka in predvsem metodično vprašanje.

Mitja Skubic

Filozofska fakulteta Ljubljana

PRIMER SINTAKTIČNEGA KALKA

1. Če predstavlja izposojanje iz drugega jezika tuje blago v kolikor toliko po-
našeni obliki, pa je kalk izposojanje tujega pojma, tuje predstave, ki jo izra-
zimo z domačim gradivom. Tak pojav zahteva tesnejše povezanosti, daljšega
sožitja med obema jezikoma (medtem ko tuja beseda lahko pride iz kateregakoli
jezika) in pa seveda visoke kulturne stopnje jezika, ki sprejema, pa hoče tuj
izraz vendarle povedati po svoje. Kalk je predvsem zadeva semantike: domač
izraz je uporabljen v pomenu, ki ga dotlej ni imel, npr. *levica*, *desnica*, *jastrebi*
in golobi v političnem jeziku; še bolj očiten primer semantičnega kalka so se-
stavljenke, kjer so posamezni členi zagotovo domači, celota pa le razodeva tu-
jega duha, kot npr. *kolodvor*, *nebotičnik*, *delodajalec*.

Semantika dela ostro razliko med pomenskim in sintaktičnim kalkom. Razliko-
vanje je upravičeno, če imamo pred očmi, da gre pri sintaktičnem kalku za
podzvrst pomenskega, saj pomena nikakor ne moremo odmisлити, le v domačem
jeziku že uporabljena zveza je uporabljena z vrednostjo, ki je bila dotlej nez-
znana, a kakršno pozna tuji jezik.

2. Táko uporabo glagolske oblike z vrednostjo, ki je dotlej ni imela, najdemo v
Rebulovem romanu *V Sibilinem vetru*. Gre za uporabo pogojnika za zadobno
dejanje, torej z vrednostjo, ki je slovenščina za pogojniki ne pozna, pa zato
mislím, da je v taki rabi mogoče videti kalk, torej prevod italijanske strukture.
Na splošno je Rebulovo pisanje prav malo pod vplivom italijanščine. Morda bi
ga bilo mogoče zaznati tu pa tam v besednem redu (kar pa seveda ne bo samo
pri Rebuli). Za semantični kalk bi v romanu štel samo dva primera: »Imel jo je z
lastniki stanovanj! ... Imel jo je z lastniki sužnjev!« (str. 173); »... je pripomnil
kakšen strupen glas« (str. 295). Kot sintaktični kalk, razen uporabe pogojnika,
pa najdem tudi samo dva primera: »nič več se mi ni bilo treba bati kot bičanja«
(str. 56); »Sila tega mita ni nikjer kot tu« (str. 198).

3. Pogojniki je v Rebulovem tekstu pogostna glagolska oblika. Uporabljen je z
vrednostmi, ki jih zanj ugotavlja slovenska slovnica; izraža pogojnost: »V pri-
hodnje bi se srečavala z mano samo pod pogojem, da se 'Tibera' ne bi več
ponovila« (str. 137); »ko me žena ne bi bila opozorila na to, jaz do danes tega
ne bi bil opazil« (str. 215); izraža dopustnost: »Med predstavniki IFS in Grkom
pa naj bi se bil potem *razplel* takšenle razgovor« (str. 344); izraža posledičnost