

moralni otroplosti. S svojim programom in s svojimi odrskimi interpretacijami mora ostvariti obiskovalca — prijatelja, ki na gledališkem se-dežu ne bo iskal mamila in opravičila za svojo duhovno praznino. Naše gledališče mora biti v boju z vsemi oblikami lažnivega in duhovno praznega bivanja in tradicije. V njem mora živeti in ustvarjati resnična poezija. Takšno gledališče vsi želimo v našem nacionalnem in družbenem življenju. In če pogledamo dosedanje umetniške izkušnje in stvaritve, menda smemo reči, da temelji tovrstnega gledališča že obstajajo in ne več samo temelji. Slovensko jubilejno gledališko leto mora biti predvsem spodbuda in začetek novih drznih in v sodobne umetniške prednote zasidranih iskanj in tveganj. Z Levstikovim Dramatičnim društvom se je začela sistematična gledališka in odrska dejavnost. Stoletnico ustanovitve Levstikovega Dramatičnega društva v jubilejnem gledališkem letu slave vsa slovenska gledališča: Slovensko gledališče v Trstu, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko ljudsko gledališče v Celju, Mariborska Drama, Mladinsko gledališče v Ljubljani in pa ljubljanska in mariborska Opera. Slavi pa ga tudi ljubljanska Drama, katere začetki segajo v čas Linhartovih Kranjskih komedijantov, v njej pa smemo videti naravnega dediča Levstikove pobude.

V BLODNJAKU ANTIDRAME

Josip Vidmar

To razmišljanje se bo odvijalo v dveh smereh. Razpravljalo bo o sodobni avantgardni dramatiki, ki si je sama vzdela tudi ime antidrame, pri tem pa se bo ves čas oslanjalo na Javorškovo knjigo »Prazna miza«, ob kateri je nastalo. Obravnavalo bo hkrati tudi to kot izviren knjižni pojav, vendar bo le največ pozornosti posvečalo novi dramatiki kot taki. O Javorškovem delu morem takoj spočetka izreči nekoliko splošnejšo in seveda še ne utemeljeno sodbo, ki jo bo to razpravljanje potrdilo, da je knjiga pri vsem svojem posebnem značaju zelo pobudna, marljivo sestavljena, saj je v nji nakopičenih veliko število dramaturških problemov in navedenih lepa vrsta vsakršnih pričevanj avtorjev, za katere gre, pa tudi vsakršnih njihovih predhodnikov in interpretov. Ta pričevanja in Javorškove teze same pa nimajo vselej logično neoporečnega smisla, kar se bo v tem razboru verjetno nekajkrat pokazalo. Pokazal pa se bo tudi pravi značaj knjige, ki je pravzaprav apologetski in propagandističen. Ta posebnost se izraža v vsakršni avtorjevi nekritičnosti

do načina, do pojavov in tekstov, ki so mu kot pojavi in besede dragih mu avtorjev sorodnega nazora o umetnosti po srcu in okusu.

Očitno pa je pri vsem tem, da se je Javoršek lotil skorajda neizvedljive naloge, ko je hotel spisati enoten razbor in že malone zaokrožen dramaturški ali antidramaturški sistem o neki dramski literaturi, stari komaj sedemnajst let, kajti knjiga navaja kot rojstno leto te artistične smeri leto 1950. To pa se pravi spravljati v sistem literaturo, ki se pač še ni mogla razviti do take ali drugačne dokončne dognanosti, katere starost vsekakor dopušča domnevo, da je vsa komaj na začetku svojega življenja in da v svojem razvoju, če ji je tak namenjen, lahko še sama prekliče ali ovrže ali vsaj opusti nekatere svoje skrajnosti in celo načela ter ubere povsem novo pot, ki je bližja dramaturškim tradicijam, kakor že kažejo nekateri primeri, recimo pisateljev A. Adamova ali E. Albeeja, da omenim samo dva od teh spreobrnjenih piscev. Vrh tega ta dramatika nikakor ni artistično enotna, saj srečamo v Javorškovemu seznamu njenih avtorjev kakih štirideset dokaj različnih piscev, zbranih z vseh vetrov Evrope, Azije in Amerike, od katerih jih je večina nefrancosov; številni od njih pa pišejo v francoščini in so potemtakem nekako literarno eksteritorialni, kar je za njihovo smer vsekakor značilno. To dejstvo morda naposled vsaj do neke meje opravičuje Javorška, da namreč v svoji knjigi navaja skoraj izključno samo francosko literaturo o tem književnem toku in da vso drugo, ki je v marsikakem vprašanju morda celo važnejša od francoske, odpravlja v pripombi kot »samo po sebi umevno«.

Skratka, vsakršnih pomislov zoper Javorškovo knjigo je z raznih stališč več kot dovolj, tem več pa jih je zoper ugotavljanje take ali drugačne dramske teorije te šole, čeprav nekateri njeni predstavniki vendarle kažejo neke podobnosti v načelih, v okusu in tudi v nekaterih dramaturških prijemih.

Z vsemi temi lastnostmi je Javorškovo besedilo pri vsej svoji resnični informativnosti, hkrati tudi ilustrativno za miselnosti sveta, v katerem nastajajo skoraj vse te moderne artistične tendence; za miselnosti, ki so navadno same v sebi logično slabotne in ohlapne, ki pa se pogosto poslužujejo glasnih in mogočnih besed, izpovedovanih z zanosom, hkrati pa z očitno nezahtevnostjo glede resnosti smisla tega, kar trdijo, propovedujejo in oznanjajo.

1

Ce naj ugibam o naravi smeri, katere enotnost smem priznati z omejenimi pridržki in omejitvami, in o njenih perspektivah, se kljub nekaterim razlogom ne bom ukvarjal z nobenim od teh avantgardistov

posebej, marveč se bom držal njihovih skupnih lastnosti in njihovih najvažnejših prijemov, s katerimi ta literatura stoji in pade. In kakor pri vsej literaturi ter umetnosti sploh, je tudi pri tej šoli zame eno od osnovnih meril za njeno vrednost njena človeška pomembnost, njen prispevek k poglobljanju našega čustva do življenja, naše vednosti in zavesti o njem ter o človeku, skratka vse tisto, kar nas v višjem smislu veže na literaturo in kar v nji čutimo kot dar pisateljeve osebnosti ali kot izpoved njegovega odnosa do sveta in življenja, s katerim razvija in bogati naše razmerje do tega, kar smo in kar živimo.

Po svoji problemski tehtnosti nam avantgardna dramatika gotovo lahko vzbuja zanimanje, saj se v mnogih primerih ukvarja z najvažnejšimi vprašanji življenja, z njegovim smislom oziroma nesmisлом, z njegovo vrednostjo ali nevrednostjo. Toda znano je, da je o vsaki tudi najimenoitnejši temi mogoče pisati dobro in slabo, se pravi z duhom in poglobljenostjo, pa tudi trivialno, preprosto ali grobo. In ravno v tem pogledu kaže ta dramatika artistske posebnosti, ki ne izvirajo samo iz njenega specifičnega, antidramskega značaja, temveč so take, da vzbujajo celo dvom o umetništvu njihovih piscev, se pravi o tehtni dragocenosti njihovih odnosov do obravnavanih vprašanj, saj jih ilustrirajo z oblikovnimi elementi, kakor so konstruirani simboli in alegorije, ki iz človeka izločujejo vse individualno, se pravi vse, kar bi pravzaprav lahko vzbujalo v nas živ odnos do dogajanja, ki ga v teh igrah dojemamo in spremljamo. Uprizarjajo nam abstraktno usodo abstraktnega človeka, ki pa je pravzaprav stvar filozofije; za umetnost je nezadostna.

Ena izmed tez, s katerimi teoretiki nove drame in vse nove umetnosti opravičujejo in utemeljujejo njen posebni, dejal bi, skoraj abstraktni značaj, nam je znana iz teorij številnih novotarskih umovalcev na torišču raznih umetniških prizadevanj. V Javorškovi različici se glasi takole: »Človek se nam zaradi fantastičnega razvoja modernih tehničnih sredstev prikazuje čisto drugačen kakor nekoč. Zdaj ga ne poznamo samo od zunaj in tudi kartezijska pamet, s katero je človek gledal svojo notranjost, je zdaj drugačna. Človeka gledamo pod najrazličnejšimi zornimi koti, v najrazličnejših položajih, v nenehnem drvenju in premikanju, v vesolju in brezračnem prostoru, pod rentgenom in mikroskopom, iz strašne daljave in strašne bližine. Bilo bi v resnici preveč preprosto, če bi od umetnosti zahtevali, da teh sprememb ne bi zaznamovala«. Spričo teh ugotovitev postane Javoršku zares presenetljivo in po komaj razumljivi logični poti povsem jasno, da je »upodabljanje sodobnega človeka v najrazličnejših umetnostih (torej tudi v drami) predvsem analitično, globinsko, skratka moderno«. In četudi mi vsa ta poskočna logika z njenim smislom vred ni prav razumljiva, se

ne bom ustavljal pri nji, marveč rajši takoj načnem vprašanje, za katero pravzaprav v celoti gre.

Marsikdo se bo pri pravkar navedenih tezah spomnil dejstva, da so že futuristi pred več kot petdesetimi leti razglašali novo umetnost sko-rajda v podobni zvezi s tehničnimi novostmi in pridobitvami kakor Javoršek. Takrat naj bi umetnost odražala gledanje in čustva človeka, ki je poznal rentgen in mikroskop in teleskop in ki se je pričel premi-kati po svetu z „neverjetno“ hitrostjo kakih stotih ali stopetdesetih kilo-metrov v uri, in to na zemlji in v zraku, kar bi baje po njihovem dovolj preprostem prepričanju moralo zelo spremeniti vso njegovo psi-hiko, in to nemudoma.

2

Z zadnjo pripombo nikakor nisem hotel trditi, da zanikam in od-klanjam domnevo o posebnem vplivu sodobne civilizacije na človeško psiho. Ne strinjam se samo z mislijo, da je ta civilizacija obsežena v tehničnih sredstvih, ne pa v njih in v vsem duhu časa, ki ima sto in sto izvirov, ki pa je seveda težje zaznaven in dojemljiv kakor vidna in hrupna tehnika. Verjetno, da igra ravno zaradi svoje otipljivosti teh-nični svet poudarjeno vlogo v številnih umetniških programih in napo-vedih sedanjega in komaj preteklega časa. Nadalje pa se ne strinjam s temi novotarji še v tem, da hočejo videti očitne vplive našega novega življenja nemudoma, se pravi že včeraj in danes. Prepričan sem, da ti procesi teko zlagoma in zato redkokomu opazno. Umetnost pa verjetno ne more spremeniti svoje narave, zlasti ne dejstva, da črpa svoje živ-ljenjske eliksire iz motnih globin naše notranjosti. Ustrezno ji je rav-nanje, kakršno je bilo zanjo značilno od nekdej. Spremembe v človeški psihi so se v nji odražale spontano, same po sebi, toda ko so dosegle stopnjo, ki je za prodor v zavest potrebna. Zato menim, da za umetniško odražanje sodobne psihike tudi danes ni drugega recepta kakor pustiti stvarjem v nas dovolj časa za dozorevanje in da nima nobenega smisla kombinirati in ugibati, kakšna bi naša spremenjena psihika utegnila biti, ter v skladu s temi špekulacijami hote in vede izvajati vsakršne spremembe in revolucije v umetniškem snovanju.

Toda že kakega pol stoletja potekajo stvari v sodobni umetnosti po tej slabovidni špekulativni poti. In kaj je facit tega? Razni kubizmi, sintetizmi, surrealizmi in abstrakcionizmi v likovnih umetnostih, v ka-terih se sodobno gledanje kaže v samovoljnih deformacijah in geometri-zacijah teles, v simultanem slikanju portretov en face in v profilu ali v takih sintezah oblik, ki posajajo človeško oko ali uho na sredo čela in podobno. Naposled se to prizadevanje izraža v popolni odpravi pred-

metov, med katerimi so le redki privilegirani, da jih vendarle smemo upodabljati, kakor magma, ki je od slikarjev verjetno nikoli nobeden ni videl, ali razne vlažne lise na zidovih in še ploskve, pokrite z lišaji ter podobni pojavi, kar nam govori o neki posebni sodobni pojmovni hierarhiji. Kaj naj v tej zvezi rečem o sodobni muziki? Ali ni značilno, da je zanj že dolgo vedno važnejša njena tehnika in da se ta umetnost pričinja odločno odrekati sleherni človeški vsebini, ki jo hoče nadomestiti s čim bizarnejšimi, toda v bistvu praznimi zvočnimi efekti. V literaturi je novodobna nestrpnost, ki hoče dohitevati sodobnost, privedla do lirike, ki je ali očitno skonstruirano simbolična ali pa dela videz niza asociacij, ki so jih pesniki trgali iz življenja, nad katerim se nam včasih zdi, da skušajo drveti s hitrostjo nadzvočnih letal. Zato je to nizanje asociacij skoraj brez zveze in kajpada tudi brez smisla. Dospeli smo do romana oziroma do antiromana o »polproduktih življenja«, o »razdrobljenih elementih, ki jih lahko samo uganemo... To so brezlični elementi, ki životarijo brez pravega življenja in so izgubljeni v neskončni množici možnosti in podmen, ki so stopljeni v neke vrste magmi, vendar prekriti z naplavino vidnega, znanega in že zdavnaj izraženega«, kakor je to s tolikšno in tako sumljivo zgovornostjo leningrajskim pisateljem razložila N. Sarraute. Facit take ali podobne orientacije v umetniškem snovanju pa je tudi del moderne antidramatike, ki ji je posvečeno to razmišljanje. In če smem anticipirati osnutek take ali drugačne sodbe o nji, menim, da ni povsem neznačilno zanj to širno sorodstvo, o katerem sem ravnokar govoril, in ki je v celoti krivo, da svet danes toliko govori o krizi umetnosti v celoti in dramatiki posebej.

3

Kako se v tej vsesplošni artistski mrzlici ravna avantgardna drama? Kako se pokori zahtevi po odražanju sodobnih sprememb v človeški naravi? Prirodno je misliti, da se to odražanje kaže predvsem v podajanju človeških likov in usod, ki so taki zahtevi najbližji. Kakor smo videli, nam je Javoršek podal splošno informacijo o ravnanju sodobne umetnosti s človekom. O ravnanju antidramatikov s človekom pa nam poroča na več mestih. Oglejmo si tedaj, kakšno pravzaprav je. Naj navedem le nekaj najznačilnejših primerov: »Nekateri junaki nove dramatike se na odru kratko in malo spreminjajo v druge ljudi: osebe so zamenljive.« Ali: »Današnja dramatika se ukvarja z ontološkimi problemi človeka kot vrste«, zato se ji zdi »psihološko prikazovanje oseb preveč površinska igra...« Po nekem Ionescovem junaku povzema takole razmišljanje: »Mi nismo mi... osebnosti sploh ni. V nas so samo

nasprotujoče si sile... Značaji izgubljajo svojo obliko v neizoblikovanosti nastajanja. Slehera oseba je manj ona sama, kakor kakšna druga oseba.« Tej ne čisto jasni izjavi dostavlja Javoršek jasno »grozljivo ugotovitev, da nekatere osebe Ionescovega sveta (predvsem pravkar citirana) govorijo v imenu vsega človeštva«, vtem ko bi bilo veliko točnejše, če bi ugotovil, da v resnici ne govorijo v imenu nikogar. Značilno je za Javorška, da ga je ravno ta citat pripravil do njegove grozljive ugotovitve, kakor je značilno, da pri osebah, ki so zamenljive, ne vidi edino možne misli o njih, da jih namreč kratko malo ni. In še je značilno zanj, da se ne zaveda, da so ontološki problemi človeka kot vrste problemi filozofije ali, če hočete, religije, nikakor pa ne umetnosti, katere predmet so čustva in notranje življenje, ki to problematiko spremljajo.

Naš pisec nas nadalje seznaja z dejstvom, da so osebe nove dramatike »čisto preprosto mehanska bitja. In če so mehanska bitja in če ne morejo komunicirati med seboj, tudi same s seboj ne morejo. Tudi mislijo ne. Ločene so od samih sebe...« Človek bi čisto preprosto spet mislil, da takih oseb ni in da jih ne more biti, toda glejte, v novi dramatiki vendarle eksistirajo. Naposled pa nam Javoršek spregovori določneje: »V tem gledališču ne nastopajo osebe, temveč lutke, avtomati, (drugje pravi tudi sheme), nekakšni približni človečki, ki s človekom kot 'krono stvarstva' nimajo opravka. Dramatiki sami se tega očitka ne branijo, temveč odgovarjajo, da je tako res in da drugače tudi biti ne more. Zato so njihove lutke, avtomati in približni človečki samo na videz taki, v resnici so namreč sestavljeni iz tragične človeške substance, ki se nahaja v našem življenju in ki je je čedalje več, včasih pa so nanjo nalašč pozabljali, češ da ni vredna upodobitve.« Opozoriti moram na del teh nemalo zamotanih trditev, ki pravi, »da je tako res«, kar naj bi pomenilo, da ljudi v tem gledališču (ali pa morda tudi v življenju?) sploh ni, kolikor nismo navajeni in pripravljeni za ljudi šteti take 'približne človečke', o kakršnih je tu govora. Ravno tako pa moram opozoriti na logiko nadaljevanja, ki se prične z besedami 'Zato so... samo na videz taki'... Vprašam se namreč zakaj — zato? — Odgovora ne vidim.

Nova drama po Javoršku ni izgubila ničesar zaradi tega, ker v nji ni več ljudi. Nasprotno, celo imenitnejša je od nekdanje drame, ki se je naprezala s psihološkim očrtavanjem oseb. Vsako risanje značajev ji je tako rekoč pod častjo. Posvečena je namreč edino važni stvari, ki da je izraz novega sveta in človeka, namreč ontološkim vprašanjem človekove eksistence in pa tragični človeški substanci, ki je je v svetu čedalje več, dokler ne bo nemara preplavila vsega človeškega sveta. To je tragična človeška magma, ki je sicer najnižje stanje človeške biti,

toda največ je je baje in najsplošnejša je, kar jo dela temu že kar očitno predemokratičnemu duhu nove drame posebno zanimivo in važno. Nevzdržna, toda svojevrstna hierarhična razvrstitev osnovnih vrednot, ki je zlasti nenaklonjena človeški zavesti, čeprav je ta vendarle specifikum naše biološke zvrsti. Tukaj smo to miselnost že srečali in jo bomo srečali še in še.

4

Mislim, da je z vsem povedanim usoda človeka v novi dramatiki zadostno osvetljena. Človeka v nji ni. Nadomestili so ga homunkulusi, lutke, sheme in sence živih bitij. Pošastni skok ali padec od nekdanjih dramskih oseb do te človeške sluzi razlagajo teoretiki in, kakor vidimo tudi Javoršek kot tribut času in zato kot odliko. Po njegovem mnenju je »človek v 20. stoletju v resnici ali pa vsaj na videz zgubil svojo osebnost... Fantastična hiperprodukcija predmetnega sveta ga je precej prekrila, fantastična prebuditev množic in koncentracija množic v mestih ga je osamila, razne družbene ureditve so ga spreminjale ali pa ga vsaj skušale spremeniti v manj izrazite oziroma manj izvirne osebnosti kot nekoč. Nič čudnega, da so te velike spremembe našle svoj odmev v umetnosti, da je 'človek brez posebnosti' postal zdaj nekaj tako značilnega kot je bil 'junak našega časa' za umetnika prejšnjih dob in nič čudnega ni, če Franz Kafka glavnemu junaku svojega pisanja sploh ni dal celega imena, temveč ga je poimenoval samo s črko«.

Pri teh mislih se je v zvezi z vprašanjem človeka v novi drami vse-kakor treba nekoliko zadržati. Prvo vprašanje ob tem besedilu, ki na tolikih mestih poudarja pravo, čisto in absolutno teatraliko, se postavlja samo: kako igralsko obvladati, kako igrati posamezne primerke, te brez-osebne človeške melase? Toda to teh teoretikov ne vznemirja. Odločilne so simbolne situacije. Druga in to manj važna stvar je Javorškova raz-laga Kafke in Musila. Naslov Musilovega romana je kajpada mišljen ironično in družbeno nekonformistično: vtem ko tudi Kafka zelo ver-jetno ni označil svojega junaka ali junakov s črko K, se pravi z inicialo svojega imena, ker bi se bil hotel enačiti z vsemi človeškimi liki svojih dni. Toda ta nenatančnost kakor rečeno ni zelo važna, dasi je značilna. Važnejša se mi zdi metoda, ki jo vidim v trditvi, da je današnji človek v resnici ali pa vsaj na videz zgubil osebnost! Ne za literaturo ne za psihologijo in ne za politiko nikakor ni vseeno, ali se katerakoli od njih ukvarja z namišljenimi ali izmišljenimi ali navideznimi dejstvi in stanji. Kajti če je človek osebnost izgubil, je to nesrečo obravnavati in človeštvu predočevati drugače kakor s sklerotičnimi marazmi kake »Plešaste pevke«, ki sama po sebi ni brez duhovitosti. Za kritiko družbe, ki da

proizvaja take življenjske nakaze, pa ta igra seveda ne bi smela hoteti veljati; pa saj tega tudi noče. In dalje, kako naj bi neoriginalnost, brezosebnost, ničevost in popolna praznina postale lastnosti junaka našega časa, in to brez protesta literature, in kje, kako, v čem so ta svojstva sestavljena iz tragične človeške substance ali kako jo sestavljajo? In naposled še vprašanje: ali je res za naš čas tako značilna čezmerna razširjenost takih protoplazmičnih eksistenc? Nerazvitih ljudi je bilo zmeraj in v vsakem času na pretek. Javoršek govori tudi o silnih množicah ljudi, zbranih v mestih, vendar govori hkrati o njihovi fantastični prebujenosti. To prebuditev morem razumeti le v nasprotju z nekdanjim stanjem zavesti v množicah, torej kot nekaj pozitivnega in brezosebni človeški melasi nasprotnega. V čem je tedaj propad osebnosti? In naposled: ali ni za naš čas vendarle značilno, da v resnici in prav nič samo na videz eksistira zdaj neskončno večje število mislečih in omikanih in v značaje oblikovanih ljudi kot kadarkoli? Pomislite samo na legije in legije ročnih delavcev in znanstvenikov, ki opravljajo visoko intelektualne in odgovorne naloge. In še je pomisliti na hrabre raziskovalce narave od atoma do vesolja in še na toliko in toliko junaško se borečih mož in žensk na vseh kontinentih, in to v bojih, kakršnih do zdaj še ni bilo na tem planetu. Treba se je ozreti ne samo po izčrpani Evropi, temveč tudi v daljno Azijo ali Afriko ali Južno Ameriko in na kolonialne in polkolonialne razmere v deželah teh svetov. Toda ne, vsa ta čudovita človeška bitja so s svojimi moralnimi in vsakršnimi problemi za novo dramo staromodna in nezanimiva. Zanimiva je človeška magma in tragična substanca sklerotičnih marazmov in tako dalje in tako dalje.

Ne, na današnjo človeško resničnost se res ni sklicevati tako enostransko in preprosto, če je že treba zagovarjati usodo človeškega lika v novi dramatiki. Zato je potrebno najti pristnejših razlogov, ki ne bodo tako pogumno prikrajali dejstev ad usum delphini, marveč bodo bližji tistemu mediju, kjer jih je iskati, namreč posebnemu okusu in posebnim potrebam tega novega literarnega poizkušanja.

5

Morda je vsaj do neke meje vse to slutil tudi Javoršek, ki verjetno tudi iz tega razloga skuša razčlovečenje človeka pri tolikih predstavnikih nove dramatike razložiti z mislijo, da je nova smer »neka dosledna oblika naturalizma«. Ta literarna smer da ne podaja več »kritičnih in karakterističnih trenutkov človeškega življenja, temveč vse tisto, kar je izraz strašno širokega in globokega življenjskega področja, za katero so dolgo mislili in še mislijo, da ni vredno upodobitve«. Pri-

vlačujejo jo namreč pojavi kakor »nečloveško ponavljanje, ožina, suhost in neumnost kot taka, človeška usoda v najbolj vsakdanjih temeljih«. Pisci teh iger »iščejo tiste osebe, ki jih prejšnji niti opazili niso, osebe brez preteklosti in prihodnosti«. In še korak naprej, pa smo pri velikem Beckettu, čigar ljudje so več »kot ubožci, so berači na zadnji stopnji človeškega, so izsušeni starci, so zadnji predstavniki človeštva, ljudje v agoniji, človeško prizadeti, razdejani, izsušeni, ljudje brez pravega obličja, brez pravega smisla in zato tudi brez prave dejavnosti«. Res nekakšna napol človeška bitja po atomski katastrofi na našem planetu. In vse te komaj komu potrebne in komaj komu zanimive figure, ki spet pričajo o posebni hierarhiji vrednot, figure v iskano trivializiranih in opustošenih situacijah, naj bi nam ta dramatika predstavljala zaradi nekakšnega doslednega naturalizma, zaradi tega ker hoče biti verna času in življenju in morda celo zaradi neke vzvišene umetniške ljubezni do vsega živega brez omejitve?

Spričo vse te in take človeške in življenjske mizerije, ki nam jo je izpisal Javoršek iz teh iger in ki se najdrastičnejše kaže pri Beckettu, se pozornemu bralcu nehote pojavi v zavesti Javorškovo primerjanje današnje avantgardne dramatike s starogrško dramo, »v kateri so se dogajale prevelike reči, zaradi katerih v nji kratko malo ni bilo prostora za človekov značaj in individuuum«. Res komaj odgovorno primerjanje, ki kakor da niti ne sluti bistvenega vprašanja stvari: kako se je z »ontološkimi problemi« ukvarjala antična drama, in kako jih obravnava današnja avantgarda. Kajti današnja antidrama »se tudi ukvarja z ontološkimi problemi človeka kot vrste, zato se ji zdi psihološko prikazovanje oseb preveč površinska igra«. Ali je mogoče razumeti to logiko, ki ji je človeška osebnost preveč površinska igra, hkrati se ji pa zdi, da nikakor ni preveč površinsko posvečati pozornost lutkam, avtomatom, človeški substanci, človeški magmi in to v stanjih, ki so prikladna za te protoplazmične bitnosti in ki so baje »opevanja vredna«, in sicer zaradi nečloveškega ponavljanja, zaradi ožine, zaradi suhosti in neumnosti kot take itd., itd? Znamenita orientacija te nove umetnosti k najnižjemu! Zakaj in čemu?

Kakor ta Javorškova misel res ni drugega kakor nedomišljena zmeda, tako je nedomišljeno spričo opisane mizerije v teh dramah govoriti o nekakšnem doslednem naturalizmu. V izrazu naturalizem je vendar vsebovan pojem nature, naravnega. Naravnega ne samo v smislu vsega, kar pač je, temveč tudi v razmerjih, v katerih stvari eksistirajo. Ali pa je mogoče v načinu uprizarjanja človeške bede, kakršnega vidimo v tej dramatiki, ne videti, da gre tu za ekskluzivno kopičenje najnegativnejših elementov in to za kopičenje izključno ničevega, skle-

rotičnega, opustošenega, kar nujno povzroča vtis povsem enostranske groteske, ki je daleč od vsake verjetnosti in narave. Ne, to ni naturalizem, to je poseben okus, ki izvira iz intencij te literature.

In v teh intencijah je ključ do tega načina in okusa. Javoršek trdi o tej dramatik, da je široka in dovzetna za vesoljno življenje. Taka je po njegovem mnenju zaradi svoje ontološke globokoumnosti. V resnici hočejo ti avtorji z vso to človeško nebogljenostjo in revo človeštvu samo čim prepričevalneje predočiti njegovo resnično ontološko bedo. Kakšen naturalizem neki! Ne naturalizem in ne zavojevanje novih, še neodkritih ali neizrabljenih življenjskih predelov za literaturo, temveč samo neizbirčno kopičenje grozljivih rekvizitov za poveličanje velikega absurda. To je dramatika, ki hoče vzbujati grozo. Pri tem je seveda očitno, da ta svoj posel pisci te smeri opravljajo z zelo majhnim spoštovanjem do resničnosti in s še manjšo odgovornostjo pred njo. In umetniški učinek? Učinek marsikaterega od njih me živo spominja na usodo njihovega pesniško višje nadarjenega predhodnika Leonida Andrejeva, o katerem je Tolstoj v zvezi z njegovo dramatik, te vrste pripomnil: »Andrejev nas straši, nas pa ni prav nič strah«. In res je, da pomeni velika večina vse te literature kljub krčevitim naporom avtorjev, da bi nas prepričali o strašnem absurdu bivanja, v umetniškem pogledu prav malo več kot nekoliko dražljivo hrano za sodobne snobe, ki imajo ob nji občutek in prijetno zavest, da so udeleženi pri veliki bolečini sveta in da gledajo neizprosni resnici o življenju pogumno v oči.

Da, vse to so večidel v bistvu puščobne alegorije. Javoršek odklanja to oznako, ker mu je vendarle znano, da spada alegorija med cenejša in primitivnejša artistična sredstva. In vendar je jasno, da sta Kafkin »Grad« ali »Proces« kljub Javorškovemu ugovoru izraziti alegoriji. In ne svojega stališča ne vrednosti nove drame ne more rešiti s trditvijo, da v nji ne gre za alegoriko, temveč za »gledališko metaforičnost«, kar res ne pomeni več kakor samo drugo besedo za isto stvar. Pri tem se še sklicuje na baročno gledališče, ki da je poznalo pravo alegoriko in ta je, če sodim po njegovih besedah, očitno identična s personifikacijo, kakor da ne poznamo tudi drugačnih alegorij. In gobe, ki bohotajo v stanovanju gobavcev, in mrlič v hiši morilcev, ki od prizora do prizora raste, da mu prično noge gledati skozi vrata, in »rakasto kopičenje« predmetov ali postopno pogrezanje človeškega bitja v zemljo, pa nadstropja, v katera se na svojem begu pred grozo ljudje selijo, da se takoj nato spet selijo iz njih, pa kletke, iz katerih se človek rešuje, da se spet zapira v druge, kakor nam te posebnosti nove drame našteva Javoršek. Vse to so alegorije, in to dovolj nezagonetne, preproste in prozorne, nepretresljive ter navsezadnje — utrudljivo nezanimive.

Z ontološko problematiko naše umrljivosti ter smisla ali nesmisla življenja se neposredno ali vsaj posredno ukvarja skoraj vsa ta nova dramatika. Po tej svoji tematiki je gotovo do neke meje izraz časa, in sicer dejstva, da spričo sedanjega odmiranja ali upada religije in silovitega napredovanja znanstvene misli ves sodobni svet navdajajo metafizični nemir, iskanje in obup nad golo resnico naše usode. Toda ali je v teh vprašanjih res zapopaden duh našega časa v celoti? Ali ni v njih samo njegova slabost, da ne rečem bolezen? In še se mi zdi, da je tudi kot izraz te delne sodobnosti moderna dramatika sorazmerno preprosta. Sodobni filozofski nemir je umnejši, globlji, oprt na velika znanstvena dognanja; nemir teh dramatikov pa je kratko malo samo obupan, in to ceneno obupan brez prave notranje kritike. Zato se ne čudim, če se za svojo izpoved uporablja drugovrstno sredstvo alegorike, ki se niti v misterijih in moralitetah kljub »Sleherniku« niti v rokah tako večjih oblikovalcev, kakršna sta bila Frank Wedekind in Leonid Andrejev ni mogla razviti v resnično ustvarjalen umetniški princip. Intelektualna raven teh sedanjih konstrukcij, posvečenih pošastni absurdnosti življenja, je vendarle sorazmerno skromna. Pri prenekaterem delu te vrste sem se moral spomniti na znane Hercenove besede, da misel na smrt poneumlja človeka, in na dejstvo, da je bila za M. Gorkega iz »naravnega človeškega ponosa zoprna in žaljiva«.

Kakor ne morem biti ne povsem Hercenovega mnenja ne mnenja M. Gorkega, ker vem, kako je zgodovina človeške zavesti od Gilgameša in Salomona do Leva Tolstojja in Otona Župančiča pretkana z mislijo na smrt, mi tudi prepričanje o absurdnosti življenja ni tako zelo samo po sebi umevno in tako preprosto, kakor je sodobnim grotesknim dramatikom. Kajti če je življenje eden izmed načinov eksistence vsega, kar je, potem je z življenjem vred treba zanikati ali odklanjati vse, kar je, če ima to kak smisel, se pravi vesoljstvo, ki ga komaj komaj nekako približno poznamo neznaten drobec, in še vse tisto v njem, česar ne poznamo niti približno in česar morda niti ne slutimo. Zato se mi zdi to poljudno literarno šarjenje z absurdom vsega predvsem prepoceni. Nadalje: čut mi pravi, da je naša dolžnost soditi o življenju pravično, čeprav je koncu zapisano, zlasti če ga živimo in se ga vsaj kdaj in kdaj veselimo. Ali je smiselno odklanjati lepo muziko zato, ker bo čez nekaj minut utihnila? Poleg tega pa se mi zdi, da misel o minljivosti in nesmiselnosti s svojo bolečo vsebino v nobenem primeru ni in ne more biti predmet vsakršnih literarnih kombinacij in ekshibicij, kajti v literarnem

izkoriščanju tega velikega obupa je neka notranja protislovnost, ki nam pravi: ali nesmisel in obup ali govorjenje o nesmislu in poziranje z njim, ki samo po sebi postavlja ta občutek na laž. Zato občutim to početje razen v zelo izjemnih primerih kot nedelikatno in kot izraz pomanjkanja finejšega čuta za primernost, pa naj bo bolečina, iz katere izvira taka ali taka. Umetnost je obvladovanje in obvladanost.

Gotovo je vsakršno razmišljanje in tudi razmišljanje o poslednjih rečeh stvar literature in pisatelja; je pa paradokсна, a kljub temu nedvomna resnica, da oznanjanje definitivnih in zlasti ontoloških resnic nikakor ni njuna zadeva, posebno pa ni njun posel graditi bodisi s pomočjo alegorike (drugače je stvar skoraj neizvedljiva) bodisi na kak drug način mehanizme, ki naj bi nam razodevali tako ali drugačno dokončno resnico o smislu vsega. To tem manj, ker je število teh resnic skrajno omejeno, kar mora literaturo naposled privedi do ponavljanja in enoličnosti, ki ju v današnji dramatiki, stari manj kot dvajset let, že lahko opazimo. To ponavljanje je vsekakor simptomatično dejstvo. In ker je v tem smislu novim dramatikom invencija omejena, jo toliko bolj uveljavljajo v groteskiranju in v mračnem barvanju prizorov. Za dosego svojih smotrov se skorajda ne ustavljajo pred ničemer. Njihove groteske pa nam zaradi tega ne govore nič dobrega o čustvu, katerega izpovedujejo in zaradi katerega nam pri upodabljanju življenja strežejo z rekviziti pošastne absurdnosti. V teh često ni več ne čuta za mero ne okusa. Tako se mi zdi prebivanje nekih Beckettovih ljudi v posodah za smeti, ravno tako pa tudi postopno pogrezanje njegove junakinje v tla grob izraz verjetno tudi grobega čustva. Mislim, da se žlahtno čustvo, pa naj bo še tako intenzivno in obupano, verjetno ne more izražati na tak trivialen in neokusen način. Ne, to ni bolečina nad nesmisлом življenja, temveč je že zagrizeno psovanje življenja, ki pa je stvar cene-nega in nezanimivega čustvovanja. Taka je čista vsebina te literature, ki jo vodi težnja za vsako ceno dopovedati, dokazati, sugerirati človeštvu vesoljni absurd in tako čim huje prizadeti ljudi z bolečino, z gnusom, s strahom; toda to je težnja brez mere in zato tudi brez žlahtnega učinka. Literatura, ki hoče učinkovati z neko resnico in ki ne ve, da more res učinkovati samo z žlahtnostjo čustva, v katerem to resnico doživlja. In če smo s to literaturo previdni zaradi njene oblike, jo moramo pogosto odklanjati zaradi njene človeške preproščine. Glede Becketta, ki je eden od velikih svečenikov te literature, nas hoče Javoršek moralno podkupiti s tem, da ga karakterizira kot nenavadnega intelektualnega asketa! Mogoče ima s svojim mnenjem prav. Vendar vemo, da obstoji veliko vrst asketstva in da je po večini grobo in umetništvu popolnoma nasprotno.

Opisani tematiki se na sličen način posveča največ tehtnejših piscev te smeri. Seveda dobi absurd življenja pri vsakem izmed njih drugačen epiteton ornans od strahotnega, mizernega, umazanega do neumnega ter v senilnostih in marazmih propadajočega nesmisla. To strašilo stoji pri prenekaterem izmed njih vsaj v ozadju njihovih del, čeprav ne govore direktno o njem. Da, celo pri takih tekstih kakega Ionesca, kakršna sta »Plešasta pevka« in »Učna ura«, ki groteskirata, prva senilni avtomatizem življenja in druga grozljivo nasilnost vsakršne vzgoje, imaš občutek, da avtorjev posmeh pljuska čez robove predmeta in da ironizira z njim vred tudi življenje samo, ki je, kakor naj predočijo dogodki teh iger, nesmiselno in absurdno v celoti. Podoben vtis vzbujata tudi oba Američana E. Albee in A. Kopit, ki sta v svojih grozljivih skečih zaposlena z erotiko, kakršno sta J. Cocteau in Antonin Artaud s tolikšnim zaničevanjem preganjala iz gledališča in jo označevala kot »ljubezenske grozote, v katerih ljubezen do bližnjega nima nobene vloge«, in kot »seksus, ki je zaposlen z erotiko brez sleherne skrivnosti«. Pri navedenih avtorjih se ta erotika družijo z veliko mero nevarne in bolne perversnosti, ki ji je Albee ostal zvest tudi v »Virginiji Woolf«, dasi se je s to izneveril moderni groteski, ne da bi se pri tem njegov osnovni občutek o življenju spremenil. Pripominjam, da je ta ameriški grozljivi seksualizem očitno nasledstvo ali naravna sorodnost, ki te pisce veže z W. Faulknerjem, na primer z njegovim »Rekviemom za vlačugo«, ki je bil med ekstremistično in snobistično družino piscev in gledalcev deležen izredne, vendar komaj zaslužene popularnosti.

Skoraj vsi ti avtorji ekstremne smeri, razen tistih, ki so po krivem naštetih v Javorškovem spisku te vrste dramatikov, kakor na primer naivni in morda pravljično groteskni G. Schehadé in nemara še kateri, seveda pri svojem literarnem programu in pri stvareh, ki jih skušajo izraziti, nikakor ne morejo ostati v mejah stare dramaturgije. Ta alegoriko komaj upošteva, ne pozna pa domalega nikjer pregnanih groteskni elementov, ki jih današnja dramatika te vrste ne more pogrešati. Pred stopetdesetimi leti je Byron trdil, da je pesniku dovoljeno vsako sredstvo za dosego učinka, ki ga pripravlja. Razumna kritika se tudi res ne bo vznemirjala nad sredstvi pisatelja, razen v dveh primerih: če je učinek nevreden ali če literatura z zelo iskanimi sredstvi nikakor ne učinkuje, kakor bi hotela. Pri moderni antidrami vidim pogosto oba ta dva razloga za neodobravanje.

Nikogar seveda pri ocenjevanju teh del ne more motiti nekoliko mogočno razglašanje kakega Ionesca, kaj vse bodo novatorji v drami

in v gledališču odpravili, saj gre večidel le za besede. Kajti, če potem prisluhnemo takimle njegovim antidramaturškim in revolucionarnim besedam: »Igra je konstrukcija, zasnovana iz serije zavestnih stanj ali položajev, ki postajajo čedalje močnejši, čedalje gostejši, nato pa se prepletejo bodisi zato, da se razpletejo, bodisi zato, da obstanejo v neznosnem klobčiču«, — spoznamo, da je v njih pravzaprav dramaturgija, ki nikakor ni nova. Posebno dramaturško logiko pa vidim tudi v Javorškovi ugotovitvi, da obstoji vsa dramaturgija nove drame v tem, da ta zvrst nima in ne prizna nobene dramaturgije.

Nikogar ne more vznemirjati niti celotna teoretična revolucija, ki spremlja to dramatiko bodisi kot ideologija bodisi kot kritika. Dramaturgija te nove zvrsti, če jo smemo sploh tako imenovati, naj bi razrušila in odplavila staro in častitljivo dramaturgijo? Novost, za katero gre, je v bistvu groteska. Kot tako jo je, preneseno v likovnost, mogoče primerjati s karikaturο. Ne ena ne druga nista po svoji naravi primerni za velika dela. S tem ne odrekam ne karikaturi, pa tudi groteski ne, možne notranje veličine. Toda nihče ne bo karikature slikal z oljnatimi barvami, ne bo pa tudi zakonitosti karikature prenašal v kompozicijo oljnate slike. Seveda tudi ne obratno. Med dramo in grotesko, pa naj se ta ukvarja tudi z ontološkimi problemi, je podobno razmerje. Predvsem ima groteska umetniško kapaciteto za skeče ali podobne krajše oblike. Kot taka ima gotovo svoje notranje zakone, se pravi nekakšno svojo dramaturgijo. Hoteti pa s to dramaturgijo rušiti na primer dramaturgijo tragedije in razglašati jo za edino upoštevanja vredno, je ravno tak nesmisel, kakor govoriti o dramaturgiji, ki je baje, to kar je, s tem, da je sploh ni; ali da je bistvo nove drame, ki je človeka tako rekoč odpravila: človek iz človeka. Mislim, da zadovoljnost s takimi teorijami in tezami na svoj način spada h karakteristikam te revolucionarne dramatike.

8

Za nobeno novotarijo ni popolnoma vseeno, kdo stoji za njo in kdo jo priporoča. Ravno tako je zanjo važno, kako jo propagiraš in s kakšnimi argumenti. Rad bi še nekoliko posvetil v ta problem nove dramatike, vsaj kolikor je razviden iz Javorškove knjige, v kateri pač ne beremo samo njegovih mnenj in sodb.

Kakor toliko artističnih revolucionarjev se Javoršek pri zagovoru te dramatike sklicuje na zgodovinsko izkustvo, češ ta smer vzbuja toliko pozornosti in celo škandalov, da ne more biti brezpomembna. In svetuje nam, naj ne pozabimo, da se je francoska romantika začela s škandalom pri uprizoritvi »Hernanija« Victorja Hugoja, kateremu da so kritiki

zamerili, da je v svoji drami razbil znamenite tri enote ter da je popačil klasični aleksandrinec. To je resnica; resnica pa je tudi, da vsak literaren škandal še ne pomeni napovedi take ali drugačne nove literarne dobe. Spominjam se takih izgrediv, ki sem jim bil priča v praškem nemškem gledališču po prvi svetovni vojni, ko so tam uprizarjali drame W. Hasencleverja, G. Kaiserja in tovarišev. Tudi njihove igre so govorile o človeku in o zadnjem smislu življenja. Bile so pisane v telegrafskem slogu in igrane z vzkriki ter z gestiko ekspresionističnih figuralnih slik. Povzročale so škandale in budile glasno pozornost in to ne samo v Pragi. Toda bile so in ni jih več in celo Javoršek jih odpravlja z ugotovitvijo, da je bila v njih »eksteritorizacija človekovega notranjega sveta, njegovih stisk in hrepenenj še premalo gledališka ... premalo učinkovita«, čeprav niso bile povsem brez vsake vrednosti. Bojim se, da spričo vsega prej povedanega novodobnih dram ne bodo rešili niti škandali; odšle bodo v pozabo kakor vse, kar je umetniško nezadostno, se pravi, kar ni živ izraz velikih, globokih in zlahtnih človeških osebnosti.

Sicer pa je vera v škandale in v ponavljajoče se nerazumevanje novih stvari v literarni zgodovini pri neuspešnih avtorjih in smereh zelo pogosta. Vendar je v bistvu cenena in površna. Površno brani Javoršek svojo stvar tudi zoper očitek modnosti, češ mode, zlasti literarne se nanašajo samo na vnanje in površne reči. Pa byronizem, pa werthersko svetobolje, pa ničejanstvo, pa današnji naš eksistencializem in če hočete Javorškova, verjetno od surrealistov ali katerih koli istov podedovana, vendar ne pregloboka antipatija do sredozemske kulture, do kartezijske pameti (kakor da je te res na pretek na svetu) in njegova spet komaj res osebna vnema za prvobitne dobe in zaostale kulture? Ali niso to sama modna in na ozki zahodni snobizem omejena gesla, ki se vendarle ne nanašajo samo na vnanje in površne reči! Površna je pripadnost tem geslom, ki vrhu vsega že dolgo niso več nova.

Ker skuša Javoršek novi drami na vsak način priboriti priznanje pomembnosti, nam jo hoče pokazati tudi kot nositeljico tragike. Pri njegovem obravnavanju tega vprašanja sem se moral vprašati, ali je za razlago tragike res treba takega ali drugačnega mita. Ali ni zanjo zadostna spontana človeška moralna moč, tista, ki ustvarja v nas čut za čast, za dolžnost in za človeško dostojanstvo? Prepričan sem, da je ta moč starejša od mitov in da je predragocen paradoks življenjske sile, ki je za zadeve vesti in zvestobe razumnemu in blagemu instinktu človeštva pripravljena na skrajno žrtev. In samo ta je tragična. Ne bilo bi prav ne le za literaturo ne za življenje, če bi dramatika zapravila ali zanemarila to vrednoto, ki je popolnoma nenadomestljiva in ki jo ravno drama daje človeštvu v najbolj prepričevalni podobi. Namesto te tra-

gike nam Javoršek z Ionescom skupaj priporoča Beckettovo tragiko, ki jo razlaga takole: »V svojem strogem odmetovanju vseh skorij, ki pokrivajo človeško življenje in s katerimi so se v glavnem dramatik doslej ukvarjali ter mislili pri tem, da človeka obravnavajo realistično, je (Beckett) prišel do tistega človeškega tkiva, ki je čisto pri vseh ljudeh enako. In zato se v njegovih delih prebudi tragično čustvo!« To je seveda manj kot malo, zakaj močno se mi zdi, da je tragika izjemna usoda, dasi je tako ali drugače doumljiva vsakemu čutečemu človeškemu bitju in da je zelo nevarno s pojmom tragičnosti označevati vse tisto, kar je »pri vseh ljudeh enako«. Ni je enačiti ne z obtoževanjem »celote človeškega bitja«, pa tudi ne s skrajnim obupom nad umrljivostjo, kakor bi nam misleci te orientacije s svojo pervertirano hierarhijo vrednot radi dopovedali.

V teh in podobnih miselnih nenatančnostih in v zadovoljnosti z močno zvenečimi besedami, ki ne pomenijo bog vedi česa, spet vidim duha ali vsaj ozračje, v katerem nastaja in živi ta nova dramatika, čeprav je jasno, da nobena smer ne more biti odgovorna za vse, kar jo spremlja. Značilno vzdušje in mentalno atmosfero pa vse to vendarle ustvarja okrog nje, saj je iz nje nastalo in je nastalo zanjo. Veliko ohlapnih formulacij, ki jih ne smemo prestrogo razčlenjevati, če naj od njih kaj ostane, najdete lahko pri Javoršku samem, najdete jih pa tudi pri tujih avtorjih z glasnimi imeni, ki jih Javoršek navaja s poudarkom in všečnostjo. Kaj naj si na primer predstavljam pri besedah J. Cocteauja, ki jih je zapisal o neki smeri slikarske umetnosti: »Gre za skrb, da... izraziš divjo obsedenost nestvarne stvarnosti v obliki.« Velik apologet in ideolog modernih smeri zlasti v likovnih umetnostih je bil pesnik Apollinaire. Javoršek nam citira neko njegovo poučno pesnitev, ki je danes pač komaj še zanimiva. Zdi pa se mi, da vse te ideologe prekaša neimenovani estetski teoretik, ki je napisal v knjigi z globokim odobravanjem navedene besede: »Slikarstvo je postalo izraz življenjskih globin in se organizira kot kozmična funkcija. Slikarstvo ne zajema samo sveta, form in barv, temveč tudi svet odsotnosti, podvojenosti, spominov, psihične in fizične ambivalentnosti,« itd. Kaj je to? Antimediterrantska kulturnost? Antikartezianska pamet? Ne vem. Vsekakor sem mnenja, da nam takega in podobnega blaga, ki ga lahko srečamo v knjigi kar precej, ne bi bilo treba uvažati. Vrhu tega pa se mi zdi, da more tako govorjenje stvar, za katero gre, samo kompromitirati ali razgaliti v vsej njeni problematičnosti in človeški ter artistski revii.