

Gino in Gioconda sta ostala pri Fabrisovih pozno v noč. Razsvetljena okna Lenzijeve dvonadstropnice so drugo za drugim ugašala, priseljenci so zaspali.

Dionisio se je še dolgo sprehajal po svoji sobi in si zadovoljno momlja je mencial roke. Hehehe! Pritepencem se bo še pošteno otepalo, da so se vgnezdili v tem mestecu. Kateri zlomek jih je prignal v Istro; še tukajšnjih »ščavov« je preveč. Italianissimi bi še te najrajši v žlici vode potopili! Eee, šjor Dionisio jim že posveti. Dokler bo le še z mezincom migal, bo spletkaril zoper nje. Z Ginom in Giocondo si podaljša roki. Ta bi še boga ukanila. Z vsemi mazili sta namazana... Pritepenčki se bodo počutili v mestecu kakor v sršenjem gnezdu. Gino dregni sem, Gino dregni tja!... Hahaha! In nikomur se niti sanjalo ne bo, kdo seje razdor.

Saj nista obljubila le zato, ker sta bila v »ročicah«...

(Dalje sledi.)

## GLEDALIŠČE

### MISLI OB ROBU BOROVE DRAME »KOLESA TEME«

Borova najnovejša drama »Kolesa teme« je doživela v dnevnem časopisju zelo udržano oceno. Za navajanjem številnih odlik novega dela — obvladanje odrske tehnike, formalno dovršenega dialoga, plastičnega slikanja značajev in aktualne tematike se je v končni sodbi o delu kazala očitna zadrega, vidna iz raznih obrobni zadržkov in še številnejših retoričnih vprašanj. Če pomislimo, da tvorijo opažene kvalitete dovršen del dramske obrti sploh, se vsiljuje vprašanje, katere so tiste pomanjkljivosti, da delo vzlic številnim vrednotam ne nudi čistega neskaljenega estetskega užitka.

Pri oceni sleherne drame je metodično najbolje izhajati pred analizo detajlov iz celotnega vtisa, ki ga napravi drama na gledalca oziroma braleca, in celotni vtis nam v konkretnem primeru pove, da z moralno atmosfero te drame ni nekaj v redu, da delo kot drama s tragičnim jedrom ni dovolj tragedijsko tehtno, da so konflikti in osebe, ki te konflikte doživljajo, in njih medsebojni odnosi iz lažje tvarine, kot se običajno grade tragične drame, kratka, da je avtor, sledeč svojemu fantazijskemu navdihu prepovršno tehtal formalno-estetska in moralno-psihološka sredstva za dosego svojega umetniškega smotra.

Skušajmo te splošne misli pojasniti z avtorjevimi lastnim razmišljanjem o njegovi dramski tvornosti. V Gledališkem listu, posvečenem tej drami, pravi Bor o svojem prejšnjem dramskem delu, »da v delu (Vrnitvi Blažonovih) niso bile uravnovešene prvine drame in komedije in da zato ta ni imela prave skladnosti. Menim, da bi Blažonovi morala biti čista komedija.«

Vsaka avtokritika osvaja, ker je vsako samospoznanje v neki meri jamstvo, da se storjene znote v bodoče ne bodo več ponovile. Toda če tehtamo avtorjevo izpoved z vidika Koles teme, ne moremo imeti z njo čistega zadovoljstva, saj prav to, kar trdi avtor za svojo prejšnjo dramo, velja v enaki, če ne še v večji meri tudi za njegova »Kolesa teme« ali, kakor se je delo prvotno imenoval, »Jubilej v peklu«. Mislim, da je znota v izbiri ustrezne dramske forme, njene notranje forme, izvirni greh Borove najnovejše drame in da izhajajo iz nje bolj ali manj vse ostale estetske nerodnosti in zmede.

Toda, kako je mogoče, da je avtorja ponovno izdal njegov očitno ne dovolj zanesljivi formalno-estetski čut, ki mu je po lastni izjavi zagrenil neskajljeno veselje nad njegovo prejšnjo dramo? O tem je mogoče samo ugibati. Nemara obletavajo Bora še vedno sence, ki se jih ne more otresti izza uprizoritve Blažonovih, ki je, kakor pravi sam, »doživela svojo usodo«. Če drži, da je romantika beg od neprijazne stvarnosti, tako je mogoče od komedijske nelepe stvarnosti enako ubežati v tragično dramo, kjer posveti tragična katarza tudi nesvete reči, in tako demonstrirati, da so tudi negativni tipi naše dobe in našega družbenega reda sposobni spreobrnitve in poboljšanja. Zoper to koncesijo moralno zahtevni kritiki pa govore v citiranem mestu avtorjeve bojovite izjave o potrebi poguma in o nenamerni sramežljivosti in strahu pred odgovornostjo v naši dramatiki.

Verjetno so vodili Bora na pot v tragično dramatiko pretežno estetski razlogi in nagibi. Na že citiranem mestu pravi avtor, »da je v sebi premagal prejšnje črno-belo slikanje in mu je v ospredje stopil individij« in v nekem drugem odstavku citiranega razgovora, da se mu je izoblikovala drama, ki je imela v prvotni zamisli poklicnega šoferja za junaka, »v psihološko dramo iz sloja inteligentov z majhno zasedbo oseb. Zdi se mi, da ima dramatik lažje stališče, če si izbere tak sloj, da more iz njega oblikovati bolj razvite ljudi, ki so umsko bolj sposobni analizirati sebe.«

Iz teh besed je viden zavesten odstop avtorja od »tipov« in »črno-belega slikanja«, ki so že izza Aristofana značilni za satirično komedijo, ter premik k individuu s sposobnostjo psihološke analize, torej k dramatiki s poudarkom na vsebinsko zanimivih, psiholoških dialogih, ki jo je pri nas zlasti razvil Krleža, čigar vplivi so vidni tudi v Borovi drami. S svojo ostro ironično dialektiko se je avtor čutil kos tudi tragičnim prijemom, ne da bi prej dovolj pretehtal, ali bo z alkoholizirano pisano družčino, ki jo je zbral v koči pod Prisojnikom, in ki je vsa, razen psihološko kompleksne Brigitte, izrazito komedijski personal, sploh mogoče razviti psihološko zanimive tragične dialoge. Sicer pa, ali ni ostra ironična dialektika, ki jo Bor brez dvoma obvlada, prav tako, če ne še bolj uporabna, kar dokazujejo vsi ironiki na odru. In vrhu tega, ali ni značilnost sleherne dialektike od Sokrata pa do Hegla življenjski optimizem? Za tragedijo pa je potrebno nekaj drugega, tenak posluh za notranje disonance življenja, ki ga imajo vsi rojeni tragiki in ki je ironičnemu optimizmu samo v napoto. Zato Borov odmik od komedije v tragično dramo ni samo konkretno formalna znota, marveč je več, je odmik od avtorjeve specifične darovitosti. Za vso Borovo poezijo, budniško in intimno, za njegovo liriko, epigramatiko in parodijo je značilna pri nas tako redka optimistična ironija, ki dela Bora pri bralcih tako priljubljenega in popularnega, in bi bilo res narobe, če bi pričel Bor zlagati neborovske pesmi in pisati neborovske drame.

Če je res, da je glavna hiba Borove drame njena bastardna oblika, da je delo formalno tragična drama, toda s komedijskim personalom in s tem tudi

s komedijsko atmosfero, ali ni zoper tako strogo razlikovanje tragičnih in komičnih elementov, ki sega nazaj na Aristotelov pogled na staro grško dramatiko, nešteto zgodovinskih demantijev, med katerimi je najznamenitejši Shakespeare, ki pozna številne rokade med tragedijo in komedijo.

Gotovo so take rokade mogoče in gotovo se tragičnost in komičnost na določenih mestih stikata in oplajata. Tako tragična kakor komična drama je umetniški rezultat konflikta, ki jo občuti avtorjeva osebnost z obstoječim svetovnim in družbenim redom, torej rezultat enake ali vsaj podobne moralne nevolje, toda različna je moralna perspektiva, s katere delujejo njegovi tragijski in komedijski junaki. Saj razloček med tragično in komično dramo ni toliko v njenem motivu, sujetu, fabuli, ki jih je mogoče, kakor kažejo primeri svetovne dramatike, variirati zdaj tragično zdaj komično, marveč predvsem v izbiri osebja, v značajih in njim ustrezni moralni atmosferi. Tragijskega junaka označuje določena veličina hotenja, strasti, bodisi v dobrem ali zlem, bodisi v službi npravstvene ideje ali v oblasti osebne demonije, v vsakem primeru pa izven ravni življenjskega hedonizma. Svojevrstnost komedijskega osebja pa je prav v tem, da streže vse hedonizmu od abotne človeške nečimrnosti, ki hoče slepiti sebe in druge, pa do odkritega koristoljubja in sleparstva. Kakor je za tragijske junake značilna vedno neka ekstatična bojevitost, tako je za komedijske junake značilna neka razumska premetenost oziroma njeno dialektično nasprotje. Po tej karakteristiki ni težko presoditi, kam sodi družčina, ki jo je Bor zbral v gorski koči. Ta karakterna ločnica pa hkrati tudi kaže, kako je meščanska drama s svojo komercializirano družbo in moralno atmosfero v kočljivi bližini komedije, čeprav tudi meščanska drama, kakor to priča njen najvidnejši predstavnik Ibsen, ne more prebiti brez moralnega poveličanja vsaj enega izmed svojih junakov.

Oglejmo si osebje Borove drame, ki tvori po svojih medsebojnih odnosih zakonski oziroma spolni trikot, tako značilen za komedijo. Tu je predvsem dr. Koritnik, direktor nekega gospodarskega podjetja, popoln cinik, človek s temno karakteristiko med okupacijo, karierist najčistejšega kova, ki so mu ljudje in družbene ideologije samo sredstvo za plezanje navzgor. Ta človek, alkoholiziran, z avtom povozi na cesti iz doline v gorsko zavetišče mladega pianista in ga pusti na cesti izkrvaveti. Nato iztreznjen v koči s svojo družbo ugiba, kako bi se z lažno izpovedjo izmotal iz »nevšečne afere«. Ko Brigita, slikarica in njegova ljubica, ne pristane na lažno pričevanje, jo v nenadnem navdihu formalno zasnubi, in ko tudi s to atako ne uspe, sklene vso krivdo napraviti Brigiti. V tretjem dejanju pa se nenadoma in pod čudnimi okoliščinami prebudi v njem »drug, boljši človek«, tako da prizna svojo krivdo in se preda oblasti.

To, kar počenja Koritnik na odru, gotovo ni komično, toda važnejši in hkrati zanimivejši od njegovega početja na odru je dialog, ki ga njegovo početje sproži, in ta dialog je vseskozi satiričen, porogljiv in posmehljiv, satira na tako imenovani socializem te pisane družbe.

Meta Čamernikova je vlačugarska žena. S svojim sex apealom in z dokumenti, ki kompromitirajo Koritnikovo zadržanje med okupacijo, si zna v Koritnikovem podjetju preskrbeti službo zase in za svojega moža, zase pa še mesto v Koritnikovi postelji. Cinizem, brutalnost in negativni odnos do nove družbene ureditve so v njej enako razviti kot v Koritniku.

Čamernik, njen mož, bivši žurnalista je, kakor pravi sam, »človek, ki ga je življenje povozilo« in ki skuša svojo življenjsko mizerijo utopiti v alkoholu. Od vseh oseb je Čamernik najmočnejše risan značaj, naravnost kabinetna figura, ki ima s svojim kompleksom nerojenih otrok resnično tragične poteze. Toda tudi to osebo senči neka nedelikatna lastnost. V svoji dremavi pijanosti, v kateri preždi ali preleži vse tri akte, vleče na uho razgovore med partnerji dvojnega erotičnega trikota, ki ga predstavlja Koritnikova družba, in jih nosi na uho onim partnerjem, ki jih ne bi smeli slišati. Ta ekshibicionizem lastne moralne mizerije je sicer v estetskem pogledu v službi smeha, toda cenenega smeha. In ker je Čamernik, kakor sam pravi, avtorjev rezoner, je njegova nedelikatnost hkrati tudi avtorjeva nedelikatnost.

V tej zvezi se vsiljuje vprašanje, kakšen je, oziroma kakšen bodi dramatikov odnos do svojih oseb. Za odnos med osebami avtor pač ne more biti odgovoren, za ta odnos je odgovorno življenje, ki ga je bolj ali manj prenesel na oder in smešno bi bilo trditi, da v današnji družbi ni številnih variant Koritnikov, Met in Čamernikov. Toda drugo so odnosi med osebami med sabo in odnos avtorja do njih. Ker gre tu za satirično moralno atmosfero, nas zanima predvsem satirikov odnos do svojih oseb. Ali se Cankar v *Za narodov blagor* ali v prvem delu *Hlapcev*, ali Gogolj v *Revizorju* in v *Mrtvih dušah* v vsakem primeru smeje z osebami, ki jih stavi gledalcem oziroma bralcem pred oči? Mislim, da njih posmeh kliče k redu. So pa tudi komedije, kakor n. pr. Nušičeve čaršijske komedije, kjer se avtor nenehno smeje in spogleduje s svojim personalom. Gre tu očitno za razliko večje ali manjše moralne perspektive in zahtevnosti, s katero slika avtor svoje osebe. In tudi v Borovi drami imamo vtis, da se avtor preveč spogleduje s svojimi osebami in da ima prav zaradi te svoje neumetniške tolerance do njih na koncu nepremagljive težave, kako pripraviti največjega poganca med njimi do spodobne spokore in poboljšanja.

Najbolj individualizirana, psihološko kompleksna figura v drami je Brigita, Koritnikova protiigralka. Risana je s poudarjenimi protislovji v značaju. Njeno razmerje s Koritnikom ima na eni strani poslovno ozadje, Koritnik ji odkupuje platno za svoje podjetje, na drugi strani pa histerično moralno vzročnost. Svoje razmerje je pričela Brigita, kakor sama pravi, iz sovraštva do Koritnika, ki ji je od vsega početka zoprn, ker jo njegova nenavadna podlost hkrati zabava in razburja. Po usodni povozitvi pešca, ki je, kakor se izkaže, mladi pianist, v katerega se je Brigita blazno zaljubila, se v občutku subjektivne krivde in v želji po maščevanju nad Koritnikom odloči, prevzeti vso krivdo nase in tako moralno ponižati Koritnika, ki se krivde strahopetno otresa.

Takih protislovnih značajev s pervertiranim čustvovanjem in hotenjem, tako psihologijo paradoksnih reakcij na osnovi moralne histerije, je v naši literaturi malo, nahajamo pa jih v Krleževih tekstih in v še bolj čisti obliki v Dostojevskem, pri njegovih nevrastenikih, ki ljubijo iz sovraštva in sovražijo iz ljubezni in ki iz podzavestne sle po trpljenju prevzemajo nase tuje grehe. Vendar tu ne gre za vprašanje večje ali manjše izvirnosti teh oseb, niti za dvom o verjetnosti take psihologije, saj pozna vsaka povojna doba in tudi naša moralno histerijo v obilni meri, gre predvsem za vlogo, ki jo pripisuje avtor v drami tej osebi, katere karakterna protislovja niso samo estetsko interesantna, marveč vsebujejo tudi težje moralne obremenitve. Od kod jemlje Brigita pravzaprav pravico, da izprašuje Koritniku njegovo osebno in moralno vest, da mu

očita notorično zlaganost in kramarsko miselnost, ko pa preko njega, socialista v narekovajih, tako rekoč v njegovi postelji sama vnovčuje svoja platna za socialistično skupnost, ko notoričnemu zlagancu sama laže svoja čustva, ko se od Koritnika, ljubimca od včera, da voziti k svojemu bodočemu ljubimcu, v katerega je blazno zaljubljena, in ko v diabolični želji, da bi prejšnjega ljubimca pogubila, v usodnem trenutku na cesti ne zgrabi za volan in ne veli ustaviti. Tako moralno zarisana Brigita ne slabi samo, marveč naravnost ruši moralno antitezo protiigre, ki jo ona predstavlja. In tako je nujno, da dialog, ki se razvija med obema, ni in ne more biti dvoboj dveh sicer pristrastnih, v bistvu pa vendar nasprotnih moralnih tendenc, marveč ima, kot smo že omenili, značaj nečednega obračunavanja in psovanja.

Ako pripisujemo umetnosti, zlasti realistični, tudi spoznavno funkcijo, kje je spoznavna resnica v tej drami, oziroma kaj je hotel avtor s to dramo povedati. Na to vprašanje avtor deloma sam odgovarja na že citiranem mestu. »Idejo zanj sem dobil iz naše kriminalistike, skoraj vsakdanjih avtomobilskih nesreč komaj minulih dni in jo razvil ob brutalnih postopkih povzročiteljev do žrtev.«

Torej moralna podoba naše povojne dobe in družbe. Toda koga predstavlja Koritnik in koga njegova protiigralka kot moralna sila v družbi in v tej zvezi vprašanje, ali je tako postavljeno nasprotje in konflikt tudi dovolj značilen in reprezentativen za dogajanje te dobe in družbe.

Idejno nasprotje dveh svetov, iz katerih je avtor zgradil igro in protiigro, je nakazano že v predzgodbi drame. Povoženec, žrtev brezvestne avtomobilske vožnje, je mlad obetajoč virtuoz, umetnik, torej dragocena osebnost, čigar smrt mora družba obžalovati. Povzročitelj njegove smrti je brutalen ekonomist in vrhu tega sovražen zajedalec nove družbe. To nasprotje, tu svet umetništva, tam svet neskrupuloznega podjetništva, se v teku dramskega dejanja izraža v nasprotju med Brigito, ki je umetnica, in Koritnikom, ki je »direktor podjetja za konzerviranje jajc ali marmelade«, kakor ga ironično apostrofira Brigita. Spričo pianistove smrti pride latentno trenje med obema do izbruha in obračuna. V dialogu konec drugega dejanja pravi Koritnik Brigiti: »Ali želiš, da ti jo (t. j. resnico) povem vso — do kraja — brez obzirov? Želiš? Torej povem ti, da sem srečen, razumeš, srečen, ker je obležal med mojimi kolesi ravno ta tvoj bohem, ta cigan, ta del tebe, da so obležale tam tvoje sanje. Srečen! In če bi mogel, bi povozil — vso to vašo bohemske drhal, razumeš, vso, kar jo je — s teboj vred!«

Tako postavljeno nasprotje, tu brutalni amoralni in amuzični poslovni svet, tam svet umetništva, bohemstva, pa zbuja reminiscence na Krležo in Cankarja. Očitki in psovke, s katerimi obmetava Koritnik Brigito, ko ta ne pristane na lažno pričevanje, spominjajo na Krležev zadevni slovar, a priori no vrednotenje umetniškega in poslovnega sveta pa na Cankarjevo neoromantično poveševanje in poniževanje drugega, ki je v svojem bistvu idealistično.

Verjetno pa se za tako postavljenim moralnim nasprotjem skriva neka druga, sodobnejša vsebina in sta Koritnik in Brigita eksponenta nekega protislovja oziroma paradoksa prav današnje družbe, ki vzbuja avtorjevo nejevoljo in satirično pristranost. Nejevolja namreč na naše profitarje nove sproščene gospodarske politike in pri tem zagrenjena misel, da so sedli za pogrnjeno mizo ljudje, ki niso bili vabljeni, vabljeni gostje pa čakajo pred durmi na ostanke.



Gospodarski kriminal, ki zbuja upravičeno nejevoljo naše javnosti, izhaja v veliki meri iz vrst ljudi Koritnikovega kova. Toda ali se da iz takega prehodnega pojava, kakor so profitarji, ki so po svoji družbeni plati bolj komično paradoksen kot tragičen pojav, organizirati podobo notranje življenjske disonance, kar je v bistvu naloga vsake tragične drame?

»Kolesa teme« so zgrajena analitično, zločin je storjen, še preden se igra prične, in na odru vidimo samo moralne posledice dejanja za krivce in sokrivce. Od ibsenovske tehnike pa se razlikuje Borova drama po tem, da nemoralno dejanje ni postavljeno v daljno preteklost, marveč tako rekoč v historični prezens in da junak drame ni pobeljen grob, ki ga je v interesu moralne higiene treba razkriti in razkužiti, marveč je tako za soigralce kot gledalce popolnoma nepokrit moralen kadaver. V smislu ibsenovske tehnike manjka Borovi drami sredina, to je onih prizorov med prvim razkritjem junakove nečedne afere pa do junakovega priznanja in očiščenja, in prav ta del je ibsenovski dramatik tako dramsko kot moralno najbolj tehten, ker obsega boj prebujene družbene vesti z moralno lažjo in z lepim družbenim videzom. Vse to, kar govori Brigita v teku treh aktov Koritniku, pa ni govorjeno toliko iz čiste družbene vesti in človečnosti, kolikor iz nagonske mržnje in odkritega sovraštva, ker ji je Koritnik ubil človeka, v katerega se je blazno zaljubila, zato ima ves ta dialog značaj osebnega obračunavanja. Ti in vsi ostali dialogi v drami do Koritnikove katarze služijo izven prave dramske akcije pravzaprav le karakteriziranju posameznih oseb, in sicer karakteriziranju ne v neposredni zvezi s storjenim zločinom, marveč predvsem v odnosu teh oseb do morale sploh in do novega družbenega reda posebej, služijo torej ironiziranju novih družbenih tendenc in ustanov, ki jih Koritnikova družčina samopridno izigrava in maliči. To je zabavno, po svojem značaju satirično komedijski del Borove drame. To, kar mu sledi, je mnogo krajše in zaradi Koritnikove katarze tudi manj zabavno.

Koritnikova katarza ne preseneča samo zaradi svoje psihološke nepripravljenosti, saj Koritnik v gostinski sobi malo prej Brigiti zatrjuje, da je »on sam popolnoma imun za očitke vesti«, kar mu po vsem dotedanjem opisu značaja tudi na besedo verjamemo, marveč tudi zaradi psihološko bizarnih okoliščin, v katerih se junakova spreobrnitev izvrši. Ko namreč Koritnik Brigitte ne more pridobiti za skupno lažno izpoved, za izjavo, da njihova družba ni mogla povoziti pianista, ker je prišla na Prisojnik po drugi cesti, sklene zvrniti vso krivdo nanjo in preiskovalnemu organu izjaviti, da je v usodnem trenutku Brigita vozila avto in da je ona povozila mladega pianista. S tem sklepom se odpravi Koritnik v gorenjo sobo, kjer sta Brigita in preiskovalni organ. Ko pa Brigita njegovi podli obtožbi ne ugovarja in ko jo vidi zleknjeno na postelji, v njeni sinji kombineži, z razpuščenimi lasmi, golimi, zagorelimi rameni, z ironičnim smehljajem v njenih lepih očeh, tedaj se konec svoje lažne izpovedi zmede, zbeži iz sobe in v njem se predrami vest, da prizna svojo krivdo in se izroči roki pravice.

Težko je sicer reči, kako bi se dal nečedni pogan, kakor je ta junak, s spodobnimi sredstvi pripraviti do spreobrnitve. Vendar je način, ki ga je avtor izbral, zveza moralne katarze z ženskim sex apealom, dejansko bizaren. Ali gre tu za očiten spodrselj avtorjeve sicer dovolj zanesljive empirične psihologije ali pa nemara za zavesten fantazijski odmik od konvencionalne psihologije, kakršni so značilni zlasti za novejšo francosko dramatik? Kakor je tudi Bo-

rova drama pretežno zgrajena na racionalnem opazovanju življenja in na racionalno fundirani fantaziji, tako v njej vendarle ne manjka momentov, ki kažejo, da avtorja omejitev na racionalno zaznavni svet ne zadovoljuje in da išče mestoma kompenzacij v iracionalnem fantazijskem svetu. Mislim na svet obrazov, notranjih glasov in prividov, ki jih imajo nekatere osebe v Borovi drami. V Brigito strme skozi okno gostinske sobe obrazi, še preden ona po radiu izve, da je povoženec mladi pianist, v katerega se je blazno zaljubila in zaradi katerega je prišla v gorsko kočo. Amalijin dojenček postane nemiren prav v času, ko njegov oče v bolnišnici umira. Nemir se polašča tudi pianistove žene same in Amalija je naravnost jasnovidka, ki s svojim notranjim pogledom nezmotljivo ugane, kako se je nesreča z njenim možem na cesti dejansko zgodila in zakaj se je zgodila. Med take bolj ali manj iracionalne ali vsaj nadracionalne elemente je mogoče šteti tudi Brigitino psihologijo paradoksnih reakcij in v literarno stilnem pogledu Čamernikove zaključne besede: »S tem bi bila naša predstava končana. Kolesa noči. Nastopajo pogubljenе duše. Avtor — življenje. Režiser — smrt. Kostumi nepotrebni — nastopajo goli.« — Epilog, ki razodeva ekspresionistično stilno izraznost. In konec koncev ali ne zveni še sedanji naslov drame — »Kolesa teme« po svoji besedni sestavi ekspresionistično in ali nima prvotni naslov drame »Jubilej v peklu« izrazit salacroujevski zven?

Vendar so razlike med nerealističnimi prijemi, ki jih uporablja Bor v svoji drami, in med onimi, ki jih srečujemo v novejši francoski in tudi ameriški dramatiki. Zasnova novejše francoske dramatike je surrealizem, ameriške pa evropski ekspresionizem, pri Boru pa je zasnova vseskozi empirično realna. Zato se v omenjeni dramatiki razne fantazijske konstrukcije s svojo sintetično psihologijo, razni prividi in obrazi pri belem dnevu ne bijejo s svojo osnovo, pri Boru pa take uravnovešenosti med realistično osnovo in nerealističnimi dodatki ni. Tudi je izvor teh prijemov starejši, spominja na Ibsena, ki je z raznimi obrazi, simboli in alegorijami skušal dati svoji meščanski, racionalno zgrajeni dramatiki globlji čustveni in idejni relief. Po tej strani je Borova drama tako formalno kot vsebinsko konservativnejša od novejših prizadevanj v svetovni dramatiki.

Da se povrnemo k izhodiščnim mislim: vse pomanjkljivosti Borove drame izvirajo iz ene same — da se je delo, ki bi moralo biti uspešna komedija, po avtorjevi estetski zmoti izrodilo v tragično dramo. Tako je nastala vsa ta estetska zmeda: komedijski personal mora hočeš nočeš igrati tragedijo.

Neki zelo ugleden obiskovalec našega gledališča je po drugem dejanju izrazil svojo sodbo o drami takole: »Če bi naš dragi prijatelj Bor ne vozil avta, bi verjetno te drame ne napisal.« To pomeni, če pravilno tolmačim njegove besede: samo za volanom je mogoče srečavati Koritnika in njegovo družbo, do tragičnih podob življenja prideš hitreje in zanesljiveje peš.

Vendar mislim, da je za razvoj slovenske dramatike bolje, če Bor vztraja za svojim volanom, saj je komedija tista zvrst drame, ki najbolj ustreza njegovi specifični dramski darovitosti.

Vladimir Kralj