

Kronika

PREGLED SLOVENSKE SODOBNE DRAMATIKE

Rudolf Golouh, Od krize do groteske

Književnost

Tokrat se srečujemo s pravzaprav po vojni malo znanim slovenskim dramatikom, ki je vse od prvih let tega stoletja pa do druge svetovne vojne burno deloval kot anarhist, časnikar, socialist, politik in se uveljavil tudi kot uspešno uprizorjeni avtor socialno in politično aktualnih iger, pogosto grotesk in parabol. Ob Golouhovem imenu gotovo najprej pomislimo na njegovo prvo igo, na Krizo (1927), socialno dramo v šestih slikah; uprizoritev v ljubljanski Drami leta 1928 je bila gledališko in politično vznemirljiva, saj tekst tenelji na takratni konkretni družbenopolitični problematiki, na vse slabšem položaju proletariata v državi SHS, na vse močnejši ekspanziji izkoriščevalcev in prikazuje neuspešnost 'parlamentarizma' med delavci in kapitalisti, pa tudi slabo organiziranost in neenotnost med delavci samimi, tako da štrajk, ki ga sprožijo (le) najbolj puntarski delavci, propade brez vsake koristi in prinese le žrtve.

Dejanje v Golouhovi drami poteka v šestih slikah, ki se godijo na različnih prizoriščih (posebej zanimivi sta eksterier — na cesti v zgodnjem jutru in delavnica v livarni z velikim strojem na odru) in v nesklenjenih časovnih izsekih ter z osebami — protagonisti, ki bolj ali manj izrazito izstopajo iz anonimne množice delavcev, nobena pa se ne razvije v individualnega junaka; v tej kolektivni drami se tako

konfrontirajo položaji in interesi delavcev in delničarjev, prikazani v največjem kontrastu že v prvih dveh, tako rekoč paralelnih, deloma celo simultanih slikah, ko na eni strani delavci v preprosti sobi ob (simbolnem) siju plamena iz tovarne dramatično govorijo o svojih nesrečah, beraštvu in smrti — odločijo se za štrajk, na drugi strani pa kapitalisti v razkošni dvorani ne vedo, kam bi z dobičkom — delno ga namenijo celo za gradnjo delavskih stanovanj! — in ob približevanju stavkajočih, ki ga spremlja vse bolj alarmno in pomenljivo zvonjenje telefona, odhajajo na potovanja v tujino.

Kakor je prva slika v dialogih in opisih delavčevega bednega življenja po »prevratu« realistična, v Invalidovih »komentarjih« pa tudi ironična, tako je druga, čeprav v osnovi spet 'realistična', pogosto zapeljana še v komično grotesko, ki postane v nekaterih kasnejših Golouhovich dramah vse razvidnejši stilni izraz. In kakor je Kriza v prvi vrsti socialna drama in kritika družbe z 'napovedovanjem' proletarske revolucije, ko bodo nasprotja med obema razredoma dosegla kulminacijo (v drami sami še ne pride do tako radikalne situacije, delavci, oziroma njihov idejni vodja Ivan, se šele začenjajo zavedati, da je stroj treba osvoboditi in ga »vrniti njegovemu lastniku — delu«, to je proletariatu), tako so v njej prisotne tudi značilnosti socialnega in 'vizijsko-religioznega' ekspresionizma (v pojavi Neznanca, »ki ga je bolj čuti kot videti«); v elementih, ki ustvarjajo posebno atmosfero in imajo obenem pogosto funkcijo napovedovanja bistvenih dogodkov, pa se kaže tudi simbolizem; razločiti ga je mogoče celo v že omenjeni osebi Neznanca, vidca s »skoraj otroškim glasom«, ki pa je

Rudolf Golouh, *Od krize do groteske*, (Kriza, Krisalida, Veseli večer točaja bogov), Založba Obzorja, Maribor 1976.

obenem tudi »otrok svoje bolne dobe« (socialnodružbena komponenta), analogija s Kristusom, njegova varianta ob »glasovih z Volge«, je »večni Neznanec brezimni kličar in maščevalec obupanih«, ali kakor ga razpozna Ivan: »On tvorna sila starega sveta, ti vihra novih, jasnejših časov. Dvoje življenj!«

Osebe v drami so tipizirane (mnoge označene le z občimi imeni), vendar med seboj tudi diferencirane (deloma okarakterizirane že z imeni in izpeljavo, na primer delavca Puntar in Peter-skala, kapitalista Goldmann in Skop). Če so predstavniki izkoriščevalskega razreda orisani predvsem kot homogena celota in enotna fronta (kljub drobnejšim karakternim razlikam, opaznim v večji ali manjši skuposti ali »človekoljubju«) tako proti javnosti in vladi (figura Vladnega svetnika se pokaže brez vsake moči in kompetence v tem ekonomskem sistemu) kot proti delavstvu, pa je pri njem bistveno in »usodno«, da je v svojih nazorih o spreminjanju družbenih odnosov in o načinu, kako ga doseči, neenotno; tako je Puntar — čisti idealist ves naravnani v akcijo, čeprav zanjo še ni pravih pogojev, jo individualno tudi izpelje, vendar pade — za idejo v smrt. Več je treznih realistov, ki se ob konfliktu in krvavem spopadu s stavkokazi in žandarji zavedajo, da je sicer pravica na njihovi strani, da pa so še sami in slabi in da so med nasprotniki prav tako delavci, a še brez razredne zavesti, da so to obupanci in žrtve, »ki se razočarane tepejo za ugrabljeni sen« — za »novo, pravično in svobodno« SHS. Še tik pred smrtjo Peter te nasprotnike pomiluje in ravno njegove besede o skupnem sovražniku — kapitalu in njegova smrt marsikoga ovejo. Teoretik Ivan, prištaš »dnevni, složnih dejanj«, se zaveda nujnosti prihajajočega boja po logiki družbene dialektike in trdno veruje v srečnejšo prihodnost; tako je lahko prizanesljiv celo do političnega stremuha Štempiharja, ki skuša v okvi-

rih obstoječega sistema z volitvami in z demagogijo priti do denarja in oblasti, pa tudi do pridigarskega in neinteligentno moraličnega Verlota, ki propagira pošteno delo in blagovno menjavo z geslom: »Za platno pšenico, za knjigo repo!«

Družbenopolitična aktualnost Golouhove drame je do današnjega časa kajpada zbledela, vendar ostaja dramsko učinkovita njena problemskost in dramatična njena idejna večsmernost (možna bi bila »primerjava« z Lužanovo Srečo neposrednih proizvajalcev, kjer je vse to zelo drugače), zanimiva pa je njena stilna in jezikovna raznolikost. Tudi jezik ima funkcijo »karakteriziranja« nasprotujočih si razredov ali tipiziranja posameznih idejnih projektov: delavci — uporniki govorijo drugače kot njihovi strankarski nasprotniki, z opazno cankarjevsko sintakso se bistveno ločijo tudi od gladkega in profesionalnega govornišva tovarnarjev ali njihovega grotesknega, odsekanega komuniciranja. Še prav posebno pozornost v igri pa zbuja didaskalija sredi dialoga, ki v gledališkem smislu vodi k pojmovanju dramskega teksta kot »zgozlj« scenarija, predloge za odsko realizacijo; avtor tako rekoč nakaže improvizacijo na dano temo: »Razgovor teče bolj in bolj v istem tonu kakor prej . . ., v logičnem izvajanju temeljne misli, da je rešitev v delu, v gibanju delavskih množic . . .«. Golouhovo dramo so že v letih nastanka in uprizoritve imeli v tem smislu za »novatorski« tekst (politično gledališče) oziroma način pisanja (dramaturgija kolektivne drame) in ga postavljali v zvezo z novimi dramskimi in gledališkimi postopki v Rusiji in Nemčiji.

Tudi Golouhova igra v treh dejanjih Krisalida (1940) je v nekem smislu politična igra, alegorizirana in v svojih pomenih že sproti zabrisovana; avtor se iz prikazovanja stvarnosti premakne v svet iluzij in v njem išče poslednje resnice; Kralj, sprožilna oseba v drami,



v realnosti ne najde smisla življenja, moč in oblast ga nista osrečili, zato išče skladnost, lepoto in srečo v fikciji, ki mu jo s pripovedovanjem in igranjem pripravljajo potujoči komedijanti na njegovem dvoru.

Glavna dramaturška značilnost Kri-salide je nizanje iger v igri oziroma vaj in priprav za osrednjo igro, v kateri Kralju pričarajo čudovito lepo Krisalido, simbol življenjske radosti in ustvarjalnega zagona, iluzijo njegove mladosti, njegovo »notranjo luč«. Igra nima nikarkšnega klasičnega dramskega dejanja, temveč se razrašča v dolgo-vezne in ponavljajoče se debate o iluziji in stvarnosti o snu, sanjah in življenju (pri čemer je prvo vselej »resničnejše« od drugega) ter se drobi v posamezne »nastope« komedijantov, tako zgolj pripovedovane kot tudi zaigrane. Avtorjev interes za problematiko dramskih zvrsti se pokaže, ko daje Burkež — dvorni norec in nekakšen (teoretični) vodja igre, modele za igre različnih žanrov, od komedije in družbene drame do drame s sodobno vsebino s simboličnim koncem (kar naj bi bila tudi Krisalida v celoti in katere potek nakazujejo igralci v okvirnih potezah skozi vse dogajanje), ki prinaša spoznanje o ničevosti hlepenja po za-vojevanju sveta (napisano leta 1940!).

Najpomembnejša oseba drame je Iluzionist, ki ima »v zalogi« različne »sence«, od Burkeža, Pantalona, Harlekina, Kolombine do Mefista in dr. Fausta, Don Kihota in Krisalide. Na(d) svet, po katerem »hodijo ljubezen in sovraštvo, razvrat in strast, vojna in smrt z roko v roki«, nad kruto resničnost bo pričaral sen, ki se bo nato »spremenil in stvarnost«. Iluzionistove sence (režiserjeve osebe — potujoči igralci pač, kot se povsem nedvoumno izkaže v tretjem dejanju, ko razpravlja-jo o svojem poklicu) privzemajo svoje vloge in jih, kot kakšni *commedii dell'arte*, variirajo, se pojavljajo v svojih prvotnih pomenih, pa tudi v že povsem

samosvojih, nič več trdno določenih izpeljavah. Poseben osamosvajajoči se nasprotnik Iluzionista postaja Mefisto, predstavnik sveta spoznanja in rušilec iluzij, ki hoče Kralja vrniti resničnemu življenju.

Po eni strani je igra vsa zavita v preobloženo in pogosto nejasno simboliko, po drugi pa hočejo sodelujoči sami v dolgih razlagah vse te prisposobe pojasnjevati; vendar avtor vse do konca zavira in prekinja tisto zadnjo razjasnitev; dramska napetost, ki naj bi s tem rasla, pa se, nasprotno, izgublja v dolgoveznih vijuganjih in »istosmiselnih« pomenskih različicah. S simbolom Krisalide, ki je »čar vseh čarov, najvišja skrivnost«, in ki se prikazuje kot senca metulja, ujetega v lastna krila, izpelje Golouh misel, ki poteka skozi vso dramo, da je namreč »življenje vredno življenja le zaradi svojega višjega smotra«, stvarnost pa je »le nujni zakon bivanja«, misel »o neminljivosti lepega, ki se stalno obnavlja iz sebe, kot metulj iz svoje krisalide, kot ptič Feniks iz svojega pepela...«

Ostaja gledališka vabljalnost tega besedila, ki omogoča veselje nad čistim, lahko tudi »brezidejnim« komedijanstvom, nad nenehnim prestopanjem varljive črte med fantazijo in resničnostjo. Celotna drama temelji na nenehnem vzpostavljanju iluzije in na njenem sprotne, takojšnjem podiranju, na ves čas komentiranem dogajanju in razvidni distanci do vseh teh iger v igri.

Na enakih dramaturških principih je grajena tudi zadnja, tokrat prvič objavljena Golouhova groteska v treh dejanjih Veseli večer točaja bogov (1966), vendar pa tu že tudi zaman iščemo osrednje sporočilo. Kot okvir dramske-mu dogajanju stoji Ivanov problem, kje najti ali kako napisati igro, da bi jo njegova igralska skupina predstavila za občinski praznik. Po vrsti zavrača že napisano »ekspresionistično« in »eksi-stencialistično« igro, napisati hoče realistično igro; njegovi sodelavci priha-

jajo z najrazličnejšimi predlogi in temami, ki njih same najbolj prizadevajo. Igralec Peter namerava izpeljati posebno — improvizirano — predstavo, ki bo nastajala — in že kar ves čas nastaja — sproti in ki jo »dramaturško« vodi, komentira in korigira profesor Pila, saj gre za sodobno igro, vso »v duhu tega našega nemirnega časa«, brez vsakršnih klasičnih pravil dramaturgije, vendar z globljim smislom v poanti na koncu, čeprav bo (oziroma je) vsa igra sestavljena iz trenutnih utrinkov: iz pripovedovanja individualnih zgodb, iz poučevanja dramaturških pravil, iz preprirov o zvrstnosti igre, ki jo bodo igrali in vsakokratni primernosti snovi zanje, iz debatiranja o bistvu umetnosti, o odnosih med družbo in njeno duhovno nadstavbo, o utemeljenosti takega ali drugečnega svetovnega nazora, o mistiki in dialektiki in še iz najrazličnejših drobnih anekdotičnih domislic, ki kot v ne trdno usmerjenem pogovoru obvisijo v zraku in razgibavajo razpoloženje.

V tretjem dejanju smo nato priče predstavi, v kateri vsak igralec upodablja oziroma »živi« tisto, kar si je že od nekdaj želel. V tej karnevalski domislici (že prej v igri omenjena večerja pri Trimalhionu iz Satirikona ni naključna paralela, kakor tudi ne namig na odnos med oblastjo in pesnikom) in navsezadnje vendarle celo končni poanti groteske, da za hip vsi ljudje, enaki med enakimi, sede pri isti mizi, je skrita tudi avtorjeva družbenopolitična ost, ki vprašuje, zakaj bi bilo le nekaterim dobro, in se norčuje iz naših postopkov pri sprejemanju zakonov, prav tako pa je v njej pesnikova vizija o daljaj, »ko vsem vse bo dano — ko beseda ne bo za ene tolažilo, / za druge mirta in kadilo«. V karnevalskem vzdušju kot trenutku resnice se predstavijo tudi štirje »sanjači«, »luč in up sveta« — filozof, oznanjevalec resnice, zvesti sin domovine in zanesenjak posebne vrste, ki veruje v ideale.

Golouhova dramatika, kakor jo bomo danes, kljub dolgovoznim in direktnim tiradom, še vedno izpričuje debaterski dar, vitalnost, miselno razgibanost, še zlasti pa gledališko igrivost, smisel za odrsko »nadgradnjo« besedila in umetniško fantazijo, pa tudi posluh za sodobnejše pojmovanje umetnosti, ko z ironičnimi toni govori o klasičnih poetikah in ideologijah.

Malina Schmidt

JOŽE SNOJ, PIKNIK PIKAPOLONIC

Pesnik, pisatelj, kritik in publicist Jože Snoj je po zadnji zbirki *Balade za glas in raglje* (1973) izdal novo zbirko *Piknik pikapolonic*,* kot izrazito nadaljevanje svoje poetike, po pesniškem prvencu *Mlin stooki* (1963). Nova zbirka je formalno razdeljena na cikle: *Dva* (balade in romance), *Eden-ena*, *Ōna*, *Pikapolonice*, *Variacije in Trije avtoportreti*, z uvodnimi štirimi teksti (*Žeja*, *Odziv*, *Vaba*, *Prigovori*, *Obzirnost*), brez imenovanega cikla.

Poezija Jožeta Snoja ostaja že v uvodu izpovedno-meditativna, protestno-moraličnega karakterja, z aktualizirano temo osvobajanja spolnosti pred tabuji (janzenistične narave). V tej tematski smeri se najprej nadaljuje prvi cikel *Dva* (balade in romance): problem telesne ljubezni v konfliktu s krščansko moralno (in grehom) — s simboli »gospa daljna«, »gospa senca«, aluzijami »nisi vredna (da greš) pod mojo senco«, »gospa spomnite se svojih nedolžnih otročičev«... prehaja v parodijo spolne vzgoje (*Dva* ki nista razumljena), sramovanja ljubezni (*Dva* ki ju zalotijo), baladno motivno razpetost med ljubeznijo in smrtjo (*Dva* tretji in smrt), med možem in ljubimcem (*Dva* tretji in skavti), razpadlega zakona (*Dva* in

* Jože Snoj, *Piknik pikapolonic*, Založba Obzorja Maribor 1976, opremil Jurij Jančič, str. 88.