

komolčiti primeren osebni življenjski standard, udobno stanovanje z radiom, televizijo, hladilnikom, apartno ženo in seveda fičetom in se v tem tehnificiranem udobju zabarikadirati pred družbo, gluhi za vse potrebe in težnje družbene skupnosti. To so sicer neizrečeni, vendar perspektivni ideali Primoževe osebne stremljivosti.

Tudi Ludviku bi se vsaj nekaj takega udobja prileglo in z nekoliko večjo delovno disciplino bi mogel to tudi doseči. Vendar se Ludvik kot sin proletarca nagonsko boji, da se z ljudmi Primoževega kova v naši družbi obnavlja morala malomeščanstva, morala najbolj samoljubnega, samopridnega in samopašnega razreda, ki je nedostopen za vse, kar je izven njega in njegovih interesov, in nenadaren za vse, kar je moralno dragocenega v človeški družbi. Iz tega strahu, iz tega idejnega odpora izhajajo ves Ludvikov navidezni cinizem in vsa njegova anarhičnost.

In tako si stojita v tem dramskem dialogu nasproti dva junaka, jezljivi Ludvik, ki na zunaj odbija, čeprav je v svojih težnjah družbeno pozitiven, in nejezljivi Primož, ki se zdi s svojo spodobnostjo in redoljubnostjo osebno pozitiven, čeprav je v svojem osebnem oportunizmu v zadnjih učinkih družbeno jalov.

Naš čas pozna jezljive in nejezljive mladeniče, usodno pa je, da so vsaki družbi jezljivi mladeniči manj povšeči kakor nejezljivi in da so ti navadno v večini.

Rožanc je v svojem dramskem dialogu čutil potrebo po ženski kot tretji osebi, ki naj s svojo erotično navzočnostjo nasprotja med obema junakoma zastruje, žal pa te tretje osebe, Helene, ni znal dramatično dovolj uporabiti. Situacijo je postavil tako, da je Helena, študentka meščanskega porekla, bila nekoč Ludvikovo dekle, da pa se že od začetka igre od njega odvrta in se približuje spodobnemu Primožu, ki do nje ni ravnodušen. Kar pa s to Heleno dramatično ni popolnoma v redu, je okolnost, da je sicer kot ženska predmet spora med obema mladeničema, sama pa je izven idejnega problema in njena navzočnost ne vpliva ne tako ne drugače na razrešitev ideološkega prepada, ki loči oba junaka.

Družbeni pomen Rožanceve dialoške igre je v tem, da nam je poleg našega jezljivega mladeniča pokazala tudi našo nejezljivo mladino in s tem opozorila na neki družbeno-moralni problem našega časa, ki ni lahko rešljiv.

Vladimir Kralj

DOMINIK SMOLE, ANTIGONA

Če govorimo o krizi naše dramatike, imamo v mislih med drugim tudi njeno obliko, se pravi, zastarelost njene oblikovne strani. Izidi raznih dramskih natečajev pri nas nazorno kažejo, da se nismo bogve kako oddaljili od oblike ibsenovske meščanske dramatike iz preteklega stoletja in da so razna poznejša oblikovna prizadevanja evropske dramatike ostala skoraj brez vpliva na naše dramsko snovanje. Večina bolj ali manj pismenih dramskih prispevkov, ki jih izzovejo naši dramski natečaji, priča vedno znova o krčevitem in skleroznem oklepanju dramske oblike devetdesetih let, se pravi ibsenovskega gledališča, ki je danes v svetu mrtvo tako po svoji obliki kakor tudi

po svoji vsebini. To ibsenovsko gledališče, ki izhaja iz francoske tezne dramatike, skuša pereče družbene probleme razrešiti v neki po vsakdanjem življenju posnети situaciji ali celo življenjski anekdoti, ki jo stavi na oder. Tesna povezava časovne ideje z realistično konkretno življenjsko situacijo pa nujno zožuje dramatikovo duhovno izpovednost na neko družbeno tezo, živo samo današnji dan, mrtvo že, ko je ta historični dan minil, za kar nam je zgovorna priča vsa ibsenovska dramatika.

Novejša drama pa hoče razpravljati tudi o stvareh, ki presegajo tesni okvir časovne aktualnosti in konkretne življenjske situacije, zato išče vsa dramatika po Ibsenu in Shawu novih oblikovnih rešitev. Poskusi gredo v več smereh: ena vodi od neoromantičnega simbolizma v poetično dramo, ena od Strindberga v ekspresionistično in surrealistično dramatiko, in ena, ki se še najmanj odmika od aristotelovske logične vzročnosti na odru, je tista, ki išče rešitve v grškem mitu, se pravi, v legendi, ki ni vezana na sodobno okolje in ki more zato v prispodobi govoriti tudi o stvareh, ki ne odmirajo z menjavo časa. Tej poti so sledili pomembni dramatik novejšega časa: O'Neill z *Elektro*, Giraudoux s *Trojansko vojno*, Anouilh z *Euridiko*, Medejo in *Antigono*, Cocteau s *Peklenskimi strojem (Ojdip)* in Sartre z *Muhami*, da omenim samo najbolj znane primere.

To se mi je zdelo potrebno omeniti o modernji parafrazi starega mita na odru, torej o obliki, v kateri je pri nas prvi spregovoril z odra Dominik Smole.*

Ta nova oblika ima svoje nedvomne pesniške prednosti: ni brez intimnega stika s svojim časom, z dogodki »svoje«¹ zgodovine, vendar jo hoče prerasti in skuša časovni problematiki dati neko bolj splošno človeško, danes in zmeraj veljavno podobo. Vrh tega se z izposojajo antičnega mita uveljavljajo zahteve antičnega koturna, se pravi, antični sujet nujno prisili avtorja v stilno bolj izbrano in poetično bolj zahtevno obliko, kakor jo more dati kakršenkoli realizem.

Naše literarno in gledališko občinstvo, ki pozna tako Sofoklejevo *Antigono* kakor tudi Anouilhovo moderno parafrazo antične, ki so jo pri nas pred kratkim igrali Poljaki, je brez večje težave razločilo stične točke med obema modernima parafrazama kakor tudi izvirne razlike v Smoletovi *Antigoni*. Tudi njegova *Antigona* se zavestno upira Kreonu, Kreonovi samodržni oblasti in tudi Smoletov Kreon je pripravljen na kompromise z uporno *Antigono* in vsaj tako kakor Anouilhov prezira množico, ki ne zahteva drugega kakor kruha in zabav. Mnogo bolj pa so zanimive poteze, v katerih se Smole z Anouilhom razhaja. Razhaja se že v samem pojmovanju značaja Kreona, ki je pri Smoletu eksistencialistično razdvojen. Ta Kreon se namreč kot državnik strastno oklepa oblasti in jo hkrati kot modrec globoko zaničuje. Vrh tega naslovna junakinja na odru sploh ne nastopa. O njenem uporiškem delovanju izvemo samo iz razgovora med drugimi osebami, kar dela njeno početje še bolj vznemirljivo in skrivnostno. Hajmon pri Smoletu ni več ljubimec, marveč lahkoživ princ, uživalec konsolidirane države v dvornem formatu. Teirezias ni, kakor pri Sofokleju, govorec božje pravice in glasnik usode, marveč je ciničen višji dvorni svetnik, ki je vedno z vlado, zlasti ker ga ta dobro plačuje za njegovo ne preveč naporno in odgovorno službo. Iz-

* Dominik Smole, *Antigona*. Uprizoritev Odra 57 na ljubljanskem eksperimentalnem odru.

mena je tudi pri Smoletu še vedno Izmena, radoživi nasprotnik svoje tuhtajoče sestre Antigone, katere moralni sili podlega, vendar s to bistveno razliko, da je pri Smoletu Izmena od začetka vsa na Antigonini strani, nato pa se iz nekakega ljubosumja na Antigonino mučeniško gloriolo zbudi v njej radoživa narava, ki ji je prirojena.

Največji Smoletov odmik tako od Anouilha kot od Sofokleja pa je v pojmovanju naslovne junakinje, se pravi, v tolmačenju njenega neutrudljivega in nezadržnega iskanja bratovega trupla. Ključ do tega iskanja je najti v Kreonovem uradnem ekspoziciji po končani vojni. To Kreonovo uradno stališče bi se dalo na kratko povzeti takole: Krvava vojna je po naši zaslugi zmagovito zaključena. V državi vlada zopet red in ta red prinaša blagostanje, kruha in zabav, in to je vse, kar je moči pričakovati od države.

Toda Kreon dobro ve, da za njegovo malo nečakinjo Antigono to ni vse. Da je zanj *vse* samo večno vznemirjeno in večno vznemirjajoče iskanje in da je vse njeno trmoglavljenje zaradi trupla nepokopanega brata Polinejka samo njeno neustavljivo in samoraslo iskanje notranje vsebine življenja, ki dela življenje šele lepo, zanimivo, pravično in utešno. Kreon ve, da to iskanje ni stvar države, ne more pa dopustiti, da bi bilo stvar kogarkoli drugega, zato mora pri Smoletu Antigona umreti. Ob tej očitno od eksistencialistične filozofije navdihljeni moralni problematiki Smoletove drame utegne imeti ta ali oni svoje filozofske ali nefilozofske pridržke, nečesa pa avtorju ne more nihče odrekati — dosledne umetniške logike njegovega dela.

Enako sugestivna kakor umetniška logika je tudi govorna podoba Smoletove drame. Tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali na Slovenskem že od Cankarja dalje. In to je nemara za dramski prvenec, kar Smoletova Antigona je, skorajda pohujšljiva pohvala.

Vladimir Kralj

GLASBA

L. M. ŠKERJANC, OD BACHA DO ŠOSTAKOVIČA

Avtor knjige* L. M. Škerjanc je v svojem pozivu, ki je v njem slovenske skladatelje prosil za podatke o njihovih skladbah, napisal: Pripravljam priročnik za koncertne in radijske poslušalce, ki naj bi izvajano glasbo čimbolj približal poslušalcu.

S tega vidika moramo torej presojati to delo.

Od koncertnega priročnika pričakujemo, da je popoln in objektivni. Popoln je tedaj, če obsega večino standardnih del. Škerjanc se je temu a priori odrekal, ker je obravnaval samo simfonično glasbo, t.j. kompozicije za simfonični orkester. Ni se mogel sicer tega čisto dosledno držati, ker je meja med komornim orkestrom, t.j. med tistim, ki vsebuje godala in nekatere instrumente, in pravim simfoničnim orkestrom težko določljiva. Razen tega nekaterih obdobj, n.pr. Bachove dobe, sploh ne bi bilo mogoče obrav-

* L. M. Škerjanc, *Od Bacha do Šostakoviča*. Cankarjeva založba. Ljubljana 1960.