

FILOZOFSKA FAKULTETA

SLOVENSKA DRAMATIKA 1900-1950

ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

2011/2012

ZAPISKI S PREDAVANJ DR. MATEJE PEZDIRC BARTOL IN IZPISKI IZ PREDPISANE
ŠTUDIJSKE LITERATURE

MODERNA

IVAN CANKAR

»Na tem polju moram doseči, kar sem se namenil; moram napraviti nekaj mojstrskega. Četudi napredujem ravno v dramatiki presneto počasi, - to nič ne dé. Jaz mislim, da je ravno tukaj moj talent in moja moč.«

Bratu Karlu, 14. nov. 1899



Ivan Cankar velja kljub svojemu relativno majhnemu repertoarju za uveljavitelja slovenske dramatike. Slovensko dramatiko je moderniziral in evropeiziral - uskladił z evropskimi literarnimi tokovi. Svoje prvo dramsko besedilo, enodejanko, je napisal že v mladih letih, kot srednješolec. V vpogled jo je prinesel režiserju, igralcu, vsestranskemu kulturniku, Ignaciju Borštniku, ki pa mu je svetoval, da naj besedilo še malo popravi. To je bilo leta 1892, ko je bilo v Ljubljani odprto tudi novo Deželno gledališče (današnje poslopje Opere). Z odprtjem tega gledališča so v slovenski opus prišla tudi temeljna evropska dela (Ibsen, Shakespeare). K Cankarjevemu dramskemu ustvarjanju spada še dramtizacija *Rokovnjačev*, skupaj s Kettejem, in priredba Shakespearjevega *Hamleta* za slovenski oder. Ves čas je zavedal pomembnosti domače dramske produkcije in se v njej počutil samozavestnega, močnega. Vendar pa zanj ni bilo pomembno le

dramsko pisanje; v mislih je ves čas imel gledališko uprizoritev in občinstvo. V pismu Lojzu Kraigherju (27. 2. 1910) napiše: »Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi.« Vseeno pa mu takratno gledališko vodstvo (Fran Govekar) ni bilo naklonjeno. Prednost so dajali t. i. narodnim igram in igram zabavnega tipa, zato so Cankarjeva besedila pogosto prihajala na odre s časovno zamudo.

Vse skupaj je Cankar napisal 7 dramskih besedil:

| DELO | NASTANEK | OBJAVA | UPRIZORITEV |
|-------------------------------------------|----------|--------|-------------|
| <i>Romantične duše</i> | 1897 | 1922 | 1923 |
| <i>Jakob Ruda</i> | 1898 | 1900 | 1900 |
| <i>Za narodov blagor</i> | 1900 | 1901 | 1906 |
| <i>Kralj na Betajnovi</i> | 1901 | 1902 | 1904 |
| <i>Pobujšanje v dolini šentflorjanski</i> | 1907 | 1907 | 1907 |
| <i>Hlapci</i> | 1909 | 1910 | 1919 |
| <i>Lepa Vida</i> | 1911 | 1911 | 1912 |

Po prvih štirih dramskih besedilih, ki jih je Cankar napisal zaporedoma, je sledil šestletni premor. V tem času se je posvetil daljši prozi, vendar je imel tudi v tem obdobju številne ideje za dramska besedila, a so ostale le pri načrtih. Del krivde za premor je imelo slovensko gledališko vodstvo, ki je bilo Cankarju nenaklonjeno. Cankar je prišel v spor z gledališkim ravnateljem Franom Govekarjem, njune polemike pa so doživele vrh v t. i. pravdi o Krpanovi kobili in Cankarjevi odločitvi, da dokler bo na oblasti Govekar, ne pride nobenega njegova igra več v gledališče. Cankar je dosegel, da je Govekarja za leto in pol zamenjal Friderik Juvančič. Novo gledališko vodstvo je odprlo vrata Cankarjevim igram, premiero je doživela komedija *Za narodov blagor*, Cankar pa se je z vso vnemo lotil pisanja igre, o kateri je že dolgo razmišljal. Tako je leta 1900 nastala, izšla v knjižni izdaji in bila uprizorjena farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Z dramo *Hlapci*, ki velja za Cankarjevo najbolj izvirno in samosvoje delo, se je ponovila stara usoda, saj je igra izšla leta 1910, na uprizoritev pa je morala čakati vse do leta 1919. Cankarjevo zadnje dramsko besedilo je *Lepa Vida*, drama s številnimi simbolističnimi značilnostmi, ki je bila v tem pogledu novost v slovenskem prostoru. Cankar si je prizadeval ustvarjati dramatiko, ki bo po tehtnosti presešla okvire zanimanja domačega občinstva in prodrla v svet; za domačo publiko je želel ustvarjati tudi zahtevnejša dela. Cankarjeva besedila so še danes aktualna in sveža, zato ni presenetljivo, da se skorajda vsako leto znajdejo na odrih slovenskih gledališč. Največkrat uprizorjena Cankarjeva drama je *Kralj na Betajnovi*.

Cankar je zasnoval še nekaj dramskih besedil, ki pa jih ni nikoli dokončal:

- *Žalostni konec umetnosti*
- *Nioba*
- *Hamlet iz cukrarne*
- *Hrepenenje*
- *Lementar*
- ...

Temeljni raziskovalci Cankarjeve dramatike: Dušan Pirjevec, Taras Kermauner, Primož Kozak, France Koblar, Dušan Moravec, Ivan Bernik, Mile Korun, Marijan Košiček

ROMANTIČNE DUŠE

1897 *Romantične duše* so Cankarjevo prvo delo. Delo je podoba takratnih družbenih razmer in izraz pisateljevih osebnih občutij. Opazen pa je tudi vpliv Ibsenove dramatike (*Stebri družbe*). Besedilo sta gledališče in tisk odklonila, saj naj bi šlo za nezanimiv in nezrel poskus prikazovanja slovenske meščanske družbe. Objavljeno je bilo šele leta 1922 in istega leta tudi uprizorjeno. *Romantične duše* so za slovenski prostor pomenile nekaj novega, napisanega v duhu moderne. Ideje in slog drame se v kasnejših besedilih še izpopolnijo. Besedilo je nekakšna matrica, izhodišče kasnejših iger.

Pojem iz naslova, »romantične duše«, je v besedilu večkrat razložen. Npr.:

Vrančič Posebno zanj, — zakaj on je romantična duša, kakor vsi tisti, ki stojé najglobokeje v blatu, a gledajo v nebó in sanjajo o lilijah.

Strnen Da, kdor gleda pazno krog sebe, sreča lahko veliko takih romantičnih duš. Ko bi jih posadil med zvezde, želeli bi si še višje. Zmerom vidijo pred seboj neko drugo, idealno življenje, neko čudovito svetlobo in stegujejo roke za njó ... Zató ni čudno, da se jim blešči in da padejo, kadar čutijo, da so najbliže svojemu idealu ... Veliko je takih duš med nami ...

Glavne osebe

MLAKAR Osrednja oseba, politik dr. Mlakar, je notranje razdvojen. Po eni strani ga žene želja po oblasti in politični moči, po drugi strani pa hrepeni po čisti, nedolžni ljubezni.

STRNEN Strnen je spreten in ciničen zapeljivec, ki Pavlo zlahka osvoji.

PAVLA Je poleg Mlakarja tudi predstavnica romantične duše. Je nadpovprečno čustveno občutljiva in zasanjana. Je nekakšna predhodnica *Lepe Vide*.

OLGA Predstavlja pravo nasprotje Pavle – je čutna, vesela, polna življenja.

VSEBINA

Delo je nastalo iz dveh različnih ustvarjalnih nagibov:

- Prikaz političnih razmer; družbena kritika, satira
- Romantičnost, subjektivnost (moderna, vpliv življenja na Dunaju)

Na eni strani delo prikazuje predvolilni boj med dvema meščanskima veljakoma, dr. Mlakarjem in dr. Delakom, ki pod pretvezo, da delata za dobro naroda, uresničujeta lastne politične ambicije. Na drugi pa problem romantično subjektivnega izvora – težnja po begu iz nečednega javnega življenja v svet tihe osebne sreče; nezadovoljstvo z realnim življenjem sploh in hrepenenje po nečem lepšem. To hrepenenje pa je avtonomna, od zunanjih okoliščin malo odvisna ali kar neodvisna duševna težnja – hrepenenje brez vsakega določenega namena. Mlakarja, ki je nezadovoljen s svojimi dotedanjimi dosežki, popolnoma prevzame Pavla. Ona je bolehno, šibko dekle, ki si želi pobegniti iz mesta, v katerem živi. Je idealistka, vedno hrepeni po nečem boljšem in lepšem. Ob Pavli se vsi njegovi politični uspehi Mlakarju zdijo lažni in nepomembni. Zaradi nje se odloči izstopiti iz politike, kar želi izkoristiti Delak. Pavla pa je naivno zagledana v Mlakarjevega dobrega prijatelja Strnena, ki ji ponudi izhod iz sveta v katerem je ujeta. Z njim pobegne v Trst, Mlakar pa se, popolnoma strt, saj sta ga razočarala najboljši prijatelj in simpatija, odloči, da bo zopet nastopil proti Delaku. Čez nekaj časa se Pavla vrne nazaj še bolj bolna. Njena zveza s Strnenom je propadla. Mlakarju novico sporoči Olga, njegova nekdanja ljubica, ki jo je zaradi Pavle zavrnil. Olga je pravo nasprotje Pavli, je čutna, vesela, stoji na realnih tleh. Mlakar nemudoma odide k Pavli v bolnico in se počuti krivega, da jo je takrat prepustil v rokah Strnena. Izpovesta si ljubezen, Mlakarju sporočijo novico, da je v političnem boju premagal Delaka, Pavla umre. Svet nemirnega hrepenenja in sožitja sorodnih duš, kateremu v drami pripadata Pavla in Mlakar, je pravzaprav Cankarjev osebni romantični svet, ki se poleg objektivnega družbenega sveta pojavlja tudi v umetnosti dunajskih let, docela pa prevlada nad njim v rožniški dobi ustvarjanja. Zaradi motivske razdvojenosti so besedilo očitali, da je slogovno neenotno.

V *Romantičnih dušah* so ljudje ločeni na dva velika pola. Na eni strani so normalni ljudje, ki uravnavajo svoje življenje po ustaljenih družbenih normah in osebnih koristih ali pa v najboljšem primeru s treznim razumom. Drugo stran pa predstavljajo ljudje, ki uravnavajo svoje življenje po skritih impulzih, katerih osrednje gibalno je čustvo in ki zato padajo iz skrajnosti v skrajnost. Med tema poloma ne more biti mirnega sožitja.

Temeljni motivi:

- HREPENENJE; Mlakar in Pavla; hrepenenje v simbolističnem smislu, po nečem nedosegljivem, abstraktnem, ne po nečem konkretnem; motiv hrepenenja kasneje postane osrednja tema *Lepe Vide*

- KRITIKA, SATIRA na račun meščanstva in domačih političnih razmer; Mlakar, Delak – peharjenje za oblast, prazne obljube, fraze; kasneje ta motiv v celoti zaživi v komediji *Za narodov blagor*
- (VOLJA DO MOČI; Mlakar; ta ideja se bolj pokaže pri *Kralju na Betajnovi*, pri Mlakarju se kažejo le zametki)
- NEKONFORMIZEM; nekonformistična dramska oseba; Mlakar je nekakšen predhodnik dramskih oseb, ki ostajajo zveste svoji vesti in prepričanju, ne glede na družbene spremembe in svoj status; ključne vrednote teh oseb so vest, resnica, pravica; so zagovorniki etičnega principa v središču katerega stoji individualna vest; Mlakar je zameetek kasnejših Cankarjevih dramskih oseb, Ščuke, Jermana, Maksa
- Vse te ideje se v glavni osebi med seboj bojujejo, dokler na koncu ne zmaga ideja hrepenenja, kar se pokaže že v naslovu.

JAKOB RUDA

1898 *Jakob Ruda* je najbolj konvencionalno besedilo; vsebuje najmanj značilnih cankarjevskih idej. V tej drami so ostali mnogi sledovi *Romantičnih duš*, podobno kakor se njihova motivika nadaljuje in stopnjuje skoraj v vseh naslednjih dramah. V tem besedilu je najbolj viden, prisoten vpliv **Henrika Ibsena**. V središču dogajanja je psihološko etična tematika, poosebljena v samovoljnem, do nedavna vplivnem in bogatem veljaku, ki začne najprej posredno, zatem pa naravnost priznavati svoj delež za brezupen gospodarski položaj, v katerem se znajdetta s hčerko Ano, ne taji tudi osebne krivde za smrt svoje žene, ki je umrla zapuščena, medtem ko je sam užival življenje. Pisanje te drame je dobro dokumentirano v Cankarjevi korespondenci z Ano Lušinovo in Otonom Župančičem. Po svoji izvoljenki, Ani, je Cankar poimenoval glavno žensko osebo v delu, zaslužna pa naj bi bila tudi za srečen konec. Cankar naj bi sprva napisal žalosten, tragičen konec, nato pa ga je Anino pismo tako raznežilo, da se je odločil spremeniti konec v prid mladih zaljubljenecem, Ane in Ivana. Tako je vsaj napisal Ani, v pismu Župančiču pa je zakril težave, ki mu jih je delo povzročalo; da ne ve, kaj bi naredil z besedilom, še posebej ne kaj s koncem. Cankar je model za Jakoba Rudo našel v realni osebi; človeka skromnega kmečkega rodu iz Vrhnike, ki se je s kapitalistično podjetnostjo povzpел do veleposestnika, hotelirja, industrialca in deželnega poslanca.

Glavne osebe

Jakob Ruda Trški mogotec, ki z zapravljanjem izgubi vse svoje premoženje. Poleg tega je posredno kriv še za smrt svoje žene, saj jo je leta zanemarjal, medtem ko se je sam zabaval. Svojih grehov in krivde se zaveda, zato se znajde v hudi etični krizi.

Ana Izrazito pasivna, ubogljiva in podložna hčer. Pristane na poroko s postaranim bogatim trgovcem, čeprav se temu navznoter upira in s tem samo krepi svojo žalost. Čustvo kot duhovna vrednota ji pomeni več od gmotnega bogastva, vendar je pripravljena zanikati lastno identiteto, samo da bi rešila očeta in njegovo premoženje.

Ivan Dolinar Mlad, nepokvarjen in iskren slikar. Tretja oseba v ljubezenskem trikotniku med Ano Brošem in njim.

VSEBINA

Drama opisuje življenje podeželskih veljakov, trških mogotcev, v ospredju pa so ljudje gospodarstva in kapitala. Glavna oseba, Jakob Ruda, je veleposestnik, ki s svojim veseljaškim in razuzdanim načinom

življenja zapravi vse premoženje in se oddalji od svoje žene, jo zanemari. Njo to na koncu pogubi. Izhodišče zgodbe je, da se Ruda zaveda, da je zavozil svoje življenje in ljubezen. Rešitev svojega premoženja vidi v hčerini, Anini, poroki z bogatim snubcem, Brošem. Zaradi tega, ker je, da bi rešil propadli dom, prodal lastno hčer, živi v strahotni duševni in npravstveni depresiji, iz katere končno vidi izhod v samomoru. Analitično zajeta življenjska zgodba naslovnega junaka je v bistvu psihološko etična drama o meščanskem zakonu in kot takšna s svojo problematiko in atmosfero nekoliko spominja na Ibsenove *Strahove*. Broš, Anin snubec, je prikazan negativno, kot podjetnik in trgovec, ki izkoristi Rudov brezupni položaj. Ob dekletu bi tešil svoje strasti, hkrati pa bi postal tudi popoln gospodar Rudovega premoženja, tovarne, gozdov in žag, kar bi mu kot graditelju krajevne železnice odprlo nove vire dohodkov. Premoženje si na koncu tudi prilasti, ne pa tudi Ano. Ona je zaljubljena v mladega slikarja Ivana Dolinarja, ki ima v pokvarjenem, pridobitniškem svetu, vlogo plemenitega človeka. Drugo dejanje je posvečeno Rudovi notranji preobrazbi, etičnemu čiščenju. V svojih monologih pride do temeljnih spoznanj, zave se svojih grehov in krivde. Ko naredi samomor, da prosto pot mladima zaljubljenca, Ani in Ivanu.

Temeljni motivi:

- Etična krivda
- Očiščenje
 - Težišče besedila je na Rudovi osebni drami; smrt se pokaže kot rešitev

Vplivi Ibsena:

Vplivi Ibsenovih dram *Strahovi*, *Rosmersholm*, *John Gabriel Borkman*, se kažejo tako na motivni ravni, kot na ravni dramske tehnike:

Motivi:

- Zgrešen zakon (Ruda, Marija). Ta motiv je pri Ibsenu pogost.
- Prisilni zakon z neljubo osebo zaradi praktičnih nagibov, materialnih dobrin (tak zakon je proti Cankarjevim etičnim načelom)
- Kazen za grehe iz preteklosti (Ruda je grešil, ker je zanemarjal ženo). Pri Ibsenu je greh pogosto povezan z dednostjo, tega pri Cankarju ni.

Dramska tehnika: (kompozicija drame): Ibsen je bil mojster analitične dramske tehnike (postopno razkrivanje preteklosti skozi dramsko dogajanje, sedanost obračunava s preteklostjo). Cankar je pri tem manj natančen, saj Rudovo preteklost razkrije že v prvem prizoru.

Druge sorodnosti med Ibsenom in Cankarjem so ustvarjanje atmosfere (dom tik pred katastrofo), prostorska, časovna koncentracija, skrčeno število oseb, zgoščeni dialog. Vse te stvari je Ibsen postavil kot model.

ZA NARODOV BLAGOR

1900 Neposredno iz *Romantičnih duš* izhaja komedije *Za narodov blagor*, saj je njihov komični del tako rekoč v celoti prenesen, vendar povsem na novo oblikovan, motivno in idejno poglobljen. Še več, dekadencijska opisna satira se je tukaj obrnila v očiten ideološki napad. *Za narodov blagor* je realistična

družbena komedija, satirična farsa. Že naslov izraža ironično idejo igre. Dramske osebe ves čas ponavljajo, da delujejo v korist naroda, a kot se izkaže v igri, so narodovi blagri zgolj leporečniška fraza, za katero se skrivajo sebični interesi posameznikov. Igra vsebuje veliko prizorov, kar na odru deluje razgibano in kaže, da je imel Cankar dober občutek za odrsko dinamiko. Komedija je motivno in stilno enotna. Besedilo se je rodilo kot satira na konkretne domače razmere, na frazersko rodoljubje in osebne prepire političnih veljakov. V tem besedilu je izrazil svoj odpor do slovenskega zlaganega naprednjaštva, patriotičnega navdušenja in lažne morale. Ko je igro končal, je prijatelju Kraigherju napisal: »Čutim, da sem napisal nekaj vrednega. Pisal sem rezko in tako razločno kakor še nikoli. Naperjena je stvar proti tistim veljakom slovenskim, ki imajo v svojih rokah 'narodov' blagor, diktirajo temu imaginarnemu 'narodu' različne ideale in svetinje, ki so nedotakljive, a za katere se prav za prav živa duša ne meni – proti tistim ljudem namreč, ki **mislijo, da so narod, a niso drugega nego svinje.**«

Ko je knjiga leta 1901 izšla, je pritegnila veliko zanimanja, ljudje so ugibali kdo so modeli iz realnega življenja za dramske osebe. Cankarjev namen pa ni bil smešenje posameznih oseb ali političnih nazorov. Svojemu bratu Karu je napisal: »**Osmešiti sem hotel naše javno življenje – in lahko si misliš, da bi satiri škodovalo, če bi se bil spravil na osebno malenkostno psovanje ljudi, ki so danes slučajno nositelji teh žalostnih razmer. Včeraj so bili drugi in jutri bodo zopet drugi; osebe se menjajo, stvar ostane.**« Prav to je razlog, da je ta komedija nadčasovna in večno aktualna. Čeprav je Cankar besedilo napisal kot odgovor na konkretne domače razmere, pa vseeno ni vključil konkretnih družbenopolitičnih vprašanj tistega časa – npr. nasprotovanje ali podporo določene politične usmeritve ali politične osebnosti. Ne vemo kateri politični programi ali cilji vodijo Grudna in Grozda v boju za Gornikovo naklonjenost. Cankarjev prikaz zato presega politično dimenzijo in sega širše v razgaljanje javnega delovanja najvišjih predstavnikov meščanske družbe. To besedilo je tako Cankarjeva moralna kritika meščanske družbe, v kateri prevladujeta videz in igra, vrednote, tako javne kot zasebne, pa postanejo brez vsebine in so zreducirane na pomensko prazne fraze.



Komedija je na uprizoritev čakala dobrih šest let, čeprav je bila premiera napovedana že za januar 1901, a je bila odpovedana, kar je Cankarja močno razžalostilo in ujezilo hkrati. Cankarju sta bila nenaklonjena politično ozračje in gledališki ravnatelj Fran Govekar, ki se je prepoznal v liku Siratke. Premiero je igra doživela leta 1905 v Pragi, in sicer po posredovanju Cankarjeve prijateljice, Zofke Kveder, ki je takrat živela v Pragi. V Ljubljani pa je bila uprizoritev možna šele po zamenjavi gledališkega vodstva, ob koncu leta 1906.

Cankar je nekaterim osebam nadel karikirana imena, npr. Mrmolja, Siratka, Stebelce. Dogajalni prostor je meščanski salon, ki se iz dejanja v dejanje menja. Čas dogajanja ni nikjer eksplicitno izražen, sklepamo pa lahko, da gre za prikaz Cankarjeve sodobnosti.

VSEBINA

Spor med liberalnima prvakoma poslancema dr. Grozdom in Grudnom (podobna osnovna situacija kakor v Romantičnih dušah) sproži prihod bogatega in vplivnega, samskega Alekseja pl. Gornika. Oba se z obetanji, da bo Gornik nudil gmotno pomoč, začneta potegovati za njegovo naklonjenost. Pri tem spletkarita in delujeta drug proti drugemu. Ko pride do spora med njima, pride po njuni logiki tudi do razkola v slovenskem narodu. Vsak izmed njiju se namreč istoveti s slovenskim narodom in ima kot njegov predstavnik »narod« za svoj fevd, s katerim razpolaga po mili volji. To poistovetenje z narodom je seveda v

nasprotju z realnostjo, ki obstaja zunaj zavesti političnih voditeljev in neodvisno od njih. Okoli obeh tekmecev se smuka trop poniglavcev, ki se iz koristoljubja vdajajo zdaj temu, zdaj onemu, kakor jim trenutna situacija bolje kaže. Izrabljajoč politično neprebujenost ljudstva, veljaka svoje umazano in smešno početje zavijata v fraze o skrbi za »narodov blagor« in njegove ideale. Pri boju za Gornikovo naklonjenost, si pomagata z vsem, celo s ženskami. Grozd mu v zakon ponuja svojo nečakinjo, Matildo, Gruden pa je v boj pripravljen poslati celo svojo lepo ženo, Heleno. V drugem dejanju je tako v središču dogajanja prav Helena, ki najprej na svojo stran skuša pridobiti Ščuko, z obljubo, da bo na njihovi strani lahko svobodno pisal. Ščuka je časnikar, ki v službi meščanske politike ostaja le še zaradi kruha, v sebi pa čuti odpor do Grozdove surove gospodovalnosti. Grudnovka se za dosego političnih ciljev tudi loti zapeljevanja Gornika, in ko se zdi, da je ob koncu dejanja podlegel njenim čarom, vstopi v sobo ljubosumni Gruden in prekine dogajanje. V tretjem dejanju flegmatično galantni Gornik, ki hoče še naprej živeti v neodvisnem udobju, odpotuje v tujino in tako tekmecega prekriža načrte. Še prej ga obišejo vsi, ki od njega kaj hočejo. Vrh dejanja je Grozdova objestna zahteva, naj mu Ščuka izkaže svojo vdanost in mu zaveže čevelj. To prebudi v Ščuki še večji odpor, čevelj mu zaveže na napačni nogi, in ob tem dokončno odpove službo in vdanost. Grozd se ga od tistega trenutka dalje nagonsko boji, čuti, da ga je Ščuka »ugriznil« in da so njemu in njegovim dnevi šteti. Četrto dejanje doseže vrh ob prihodu Siratke, ki prebere Ščukov razglas, v katerem razkrinka celotno ozadje boja za narodove ideale in tako napove nove čase, ko bo važen človek in ne imaginaren narod. Grozd in Gruden, prestrašena zaradi nemirov na ulici in razbijanja oken, pozabita na nesoglasja in se ponovno skupaj borita v imenu narodovega blagra. Gornik dokončno odide.

Vsako dejanje doseže vrh ob svojem koncu, kar določa tudi kompozicijo in ritem igre. Dejanja delujejo kot zaključene enote, igra pa se tako ne stopnjuje v en sam zaplet, vrh in razplet, temveč njena struktura spominja na ples v krogu, saj se v enakomernem ritmu vračajo enake situacije.

GLAVNE OSEBE

Osebe v besedilu so predstavniki meščanskega sveta slovenske družbe na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Dramske osebe so psihološko poglobljene, večplastne, s čimer presegajo za komedijo značilne značajske poenostavljene in pogosto tudi tipizirane dramske osebe.

GORNIK se znajde ob napačnem času na napačnem mestu in nehote zaneti politični ogenj. Je bogat, kaj več pa se ne zve o njem. Ljubi svoj mir in udobje.

ŠČUKA je borec za resnico in s tem etično središče igre. Je ciničen, nezadovoljen, intelektualec. Je prvi od Cankarjevih dramskih junakov, ki izreče misel o svobodnem in ponosnem človeku prihodnosti. Njegov boj za resnico ponovi Maks Krnec v *Kralju na Betajnovi*, Jerman in Kalandar v *Hlapcih* pa njegovo moralno in socialno prebujanje. Po nekaterih interpretacijah je prav Ščuka osrednji junak te igre, saj je on tisti, ki mu začnejo presedati fraze in predstavlja protiigro drugim.

GROZD je človek oblasti, energičen, direkten, sebičen, domišljav, prepričan v svojo zmago uživa v mejenju moči in tveganjih. Predstavlja osebo, ki je sama sebi najvišji etični imperativ, tako kot Mlakar v *Romantičnih dušah* in Kantor v *Kralju na Betajnovi*.

GRUDNOVKA je sposobna, odločna, pametna, hladna, ostra, preračunljiva in neposredna, brez sramu in predsodkov. Zaveda se svoje lepote, pa tudi njene minljivosti. Svojo lepoto in erotično energijo uporablja za doseganje političnih ciljev. Njen mož jo osebno in intelektualno ne zadovoljuje. Grudnovka dejavno posega v dramsko dogajanje in ga s svojimi dejanji tudi pomembno oblikuje.

KRALJ NA BETAJNOVI

1901 Najbolj dramatična, odrsko učinkovita drama, ki je tudi največkrat uprizarjana. Dramo je Cankar zasnoval že ob pisanju komedije *Za narodov blagor*. Prvotno je mislil na zgodovinsko kmečko tematiko, sčasoma je načrt spremenil in se osredotočil na sodobno tragedijo slovenskega kmetstva, za katero je zajel snov v največji meri iz lastnih življenjskih izkušenj. Razumljivo je zato, da je postavil dejanje drame v podeželsko trško okolje, ki ga je kot vrhniški rojak dobro poznal. Po motiviki in idejni zasnovi pomeni Kralj na Betajnovi vrh Cankarjevega dramskega ustvarjanja. Prejšnje drame so bile jasen npravstveni obračun, to pa je temna tragedija moči in oblasti same na sebi. V nji se tehta ves npravni red svojega časa in tehtnica se povesi na slabo stran.

Nič manj kot težnja napisati sodobno kmečko socialno dramo, pa ni pomembno pisateljevo prizadevanje, da kar najbolj celostno predstavi osrednjega junaka. Ta se je v njegovi dramatiki pojavljal že nekaj časa, vendar ne v zaokroženi, večstranski podobi. Npr. Mlakar, Jakob Ruda in Grozd. V nobenem izmed teh junakov pa Cankar njihovih značajskih in življenjskonazorskih posebnosti ni izostril do kraja. To je storil šele z Jožefom Kantorjem, »kraljem na Betajnovi«.

Odrska zgradba besedila – ibsenovsko analitično sintetična – je trdna in izdelana, dialog je v svoji ostrini zvest posredovalec družbenih in etičnih konfliktov, nadvse pomembni pa sta prefinjena psihologija in sugestivna atmosfera. Ko je delo izšlo v knjigi, ga je kritika odklonila in Cankarju krivo očitala, da se navdušuje za Nietzscheja in njegovo skrajno individualistično etiko. Kasnejši kritiki ugotavljajo, da ta vpliv Nietzscheja ni tako velik, saj Kantor greši iz lastne sebičnosti, ne zaradi višjih ciljev. S tem vprašanjem so se ukvarjali Dušan Pirjevec, Matevž Kos, Izidor Cankar, ki pa bolj kot vpliv Nietzscheja vidijo vpliv nieztschejanstva, ki ga je prinesla literatura na prelomu stoletja. Cankar Nietzschejevemu nadčloveku v tej igri ni pritrjeval, pač pa je pokazal njegovo tragiko in ob nji nakazal npravna in družbena protislovja svojega časa.

V vsej zaporednih dramskih delih, v Jakobu Rudi, *Za narodov blagor*, predvsem pa v *Kralju na Betajnovi* stoji v ozadju neporavnana krivda smrti. V Jakobu Rudi umre žena in njene smrti je kriv lahkomiseln mož, v *Narodnem blagru* je Grozd zakrivil smrt svojega pisarja Goloba, v *Kralju na Betajnovi* je Kantor umoril svojega sorodnika in se polastil njegovega premoženja, naposled si nakoplje nov zločin, ko ustrelj svojega nasprotnika Maksa. To so očitno vplivi moderne dramaturgije, ki v analitičnem načinu postavlja nujnost, da sedanost obračunava s preteklostjo.

GLAVNE OSEBE

JOŽE KANTOR je podoba mrkega, surovega, brezobzirnega človeka, ki si je polagoma nagrabil bogastva, ne da bi pri tem izbiral sredstva. Kantor je nietzschejanski nadčlovek, ki pozna le samega sebe in etiko surove moči; zato se ga bojijo vsi, celo lastna družina, žena Hana, hči Francka, zlasti pa nečakinja Nina, ki jo je Kantor kot dedinjo umorjenčevega premoženja sklenil poslati v samostan. Vendar pa Kantor ni tako enosmeren, notranje preprost človeški lik, kot ga vidijo osebe v dramih. Ni povsem miren in notranje skluden. Rad bi, da bi ljudje o njem mislili in govorili le dobro, in da ne bi zvedeli za njegove zločine. Kantorja ne žene maščevanje ali sovraštvo; žene ga zgolj potreba po moči in oblasti. Je realist, pragmatik in uspešnež, kar pri ljudeh zbuja strahospoštovanje. Kantor lahko vlada, ker se ga drugi bojijo. Je produkt okolja.

MAKS KRNEC Je vagabund, »izgubljeni študent«. Njegova predhodnika sta slikar Dolinar in žurnalist Ščuka. V primerjavi z njima ima Maks večjo vlogo in njegov upor zoper Kantorja dobi legitimno obliko. Maks je socialni reformator, predvsem etični; bori se za pravico in resnico. Po eni strani je torej, ko gre za

boj za pravico, ponosen, ironičen in nepopustljiv, po drugi strani pa je, kadar govori o sebi, svoji ljubezni in življenju, melanholičen fatalist. V svojem uporu Kantorju ni dovolj močen.

ŽUPNIK Je kljub pomislekom o Kantorjevi morali, pripravljen za to, da dobi novo župnišče in hlev, Kantorja prikazati v javnosti kot spodobnega človeka ga podpreti pri kandidaturi za državnozbornskega poslanca. Župnik predstavlja tisto cerkev, ki jo Cankar v dunajskem času zavrača imenuje »največjo sovražnico človeštva«. Je neusmiljeni preganjalec brezboštva, nasprotnik prosvetljevanja delavcev in kmetov in obsojevalec uporništvu zoper posvetno oblast, zato Kantorju znatno pomaga pri njegovih načrtih.

VSEBINA

Jože Kantor je človek, ki ga povsem obvladuje sila po moči in oblasti. Povzpel se je iz socialnih nižin do zavirljive gospodarske moči. V njegovi posesti je pol fare. Že na začetku drame, še preden se Kantor sploh pojavi, je prikazan strah njegove hčerke Franje in nečakinje Nine pred njim, kar že nakazuje, kakšen tip junaka je Kantor. Njegovo gospodarstvo je utrjeno in njegova gospodarska oblast v domačem kraju vzpostavljena, vendar on hoče še več moči in vpliva, ki jo kani doseči z župnikovo podporo. Obljubi mu obnovo hleva in novo župnišče v zameno za župnikovo podporo. Župnik ponudbo sprejme, kljub pomislekom o Kantorjevi morali. Zaplet v dogajanju povzroči prihod študenta Maksa Krneca, ki je bil pred odhodom v ljubezenski zvezi s Francko, Kantorjevo hčerjo. Francko je v času Maksovega odhoda začel snubiti Franc Bernot. Cankar v več besedilih ponavlja podobno strukturo ljubezenskega trikotnika. Cankar je vedno na strani potepuhov, umetnikov, družbeno manj sprejemljivih snubcev. Maks Krnec predstavlja Kantorjevega protiigralca. Maks ve, da je Kantor umoril svojega bratranca, Nininega očeta, da bi prišel do njegovega premoženja. Kantorja želi razkrinkati v prizoru s hipnozo. Ta prizor kot igra v igri spominja na »mišnico« pri Shakespearjevemu *Hamletu*, ko Hamlet zaigra očetov umor. S tem Maks želi doseči, da bi Kantorja načela slaba vest, hkrati pa želi z uničenjem Kantorja zaščititi številne žrtve, ki so utrpele škodo zaradi neusmiljenega gospodarstvenika. Tudi njega želi Kantor v zameno za molk podkupiti, vendar se Maks ne pusti, čeprav s tem tvega osebno srečo (s Francko). Kantor zato Maksa ubije s puško, ki jo je Franc pustil pri njih, ko se je po vračanju z lova ustavil pri njih na obisku. Sodniki nočejo verjeti, da bi tak uglednež zagrešil umor, čeprav to Kantor sam celo prizna, in krivdo naprtijo Francu, češ da je moril iz ljubosumja.

Cankarjeva kritika slovenske družbe se v dramatikah stopnjuje od *Romantičnih duš* do komedije *Za narodov blagor* in doseže prvi vrhunec v *Kralju na Betajnovi*. Dekadenčni, novoromantični in celo simbolistični nastavni, značilni za Cankarjevo prvo dramsko delo, se v nadaljevanju ne razvijajo, kot bi pričakovali. S postopnim prevzemanjem socialne tematike izgubljajo celo prvotno vlogo in pomen. Tako se z opustitvijo individualnih tem, zlasti erotike in hrepenenja, ter z uveljavljanjem socialne, politične in moralne satire v Cankarjevi dunajski dramatikah krepijo realistične slogovne tendence, ki prevladujejo v fabulativni vsebini in notranji zgradbi kot v stilni obliki del.

POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

1907 Besedilo je nastalo po šestletnem premoru, torej že v zadnji polovici svojega dunajskega obdobja. Farsa se tako kot druge Cankarjeve družbenokritične drame in komedije navezuje na konkretno socialno gradivo, na »dolino šentflorjansko«, ki pisatelju na Dunaju pomeni slovensko domovino v vseh njenih razsežnostih. Ideja za igro je Cankar premeleval že več let pred tem. Izhaja iz podobnih idejnih izhodišč, kot

prejšnja dela; položaj umetnika, kritika družbe, odnos med posameznikom in družbo ... Vendar pa je po oblikovni plati besedilo novost. Cankar se je odmaknil od realističnega prikazovanja (značilnega za prejšnja dramska dela) in v to besedilo vnesel fantastične, pravljичne, senzualne elemente. Približa se poetiki dekadence in deloma simbolizmu, kar se kaže npr. v opisih okolja, Jacintine obleke ... Besedilo vsebuje številne simbole, zato ponuja mnoge možne interpretacije. Ko je bil tekst prvič uprizorjen, je doživel osem ponovitev, kar je za tisti čas ogromno. Novo vodstvo ljubljanskega gledališča je omogočilo takojšnjo uprizoritev in pisatelj je zanj prispeval posebna režijska navodila. Izmed vseh Cankarjevih odrskih del, je



Pohujšanje največkrat prevedeno v evropske jezike, kljub temu pa ga po svetu skorajda niso uprizorili.

V besedilu je Cankar ponazoril konflikt med umetnostjo in takratno družbo, s šentflorjanskimi rodoljubi pa osmešil slovensko, zlasti kranjsko malomeščansko hinavščino in omejenost. Ponekod delo spominja na Gogoljevega *Revizorja* (junakova lažnost s kateri izvablja denar). Farsa pomeni pravi izbruh Cankarjevega humorja v najrazličnejših oblikah. Realistično-domišljajska zgodba je polna nenavadnih in nepričakovanih obratov. V njej nastopajo ob življenjskih tudi povsem izmišljeni, skoraj pravljični liki. Uveljavlja se travestija nastopajočih, ko osebe niso na zunaj tisto, kar so v resnici, ko se njihova vloga brez vidnega vzroka spreminja ali spreobrača in ko se zgodba, s kateri nas je pisatelj zavajal, šele na koncu razjasni, pokaže v pravi resnici. Tako oblikovana farsa niha med komiko in satiro, med tistim, kar povzroča razvedrilni, neobremenjujoči smeh, in med zaresnim razkrivanjem neverodostojne zlagane družbene stvarnosti, s težnjo po njeni obnovi in izboljšanju.

Satirično prikazovanje moralnega življenja v domovini in njenega odnosa do umetnosti se veže v tem delu s hibridno, realistično-simbolistično artikulacijo snovi. Čas, ko je kritična ali satirična obravnava socialne tematike narekovala zgolj realističen način pričakovanja stvarnosti, se pri Cankarju počasi, toda vztrajno izteka.

VSEBINA

Izhodišče predstavlja dogodek, ki povzroči globoko vznemirjenje v dolini šentflorjanski in njenih prebivalcih. Ta dogodek, prihod umetnika Petra in njegove spremljevalke Jacinte v dolino, ogrozi celo moralno čistost šentflorjancev. Šentflorjanci istovetijo umetnost z nečednostjo in nemoralo, umetnike s tatovi, razbojniki in postopači, zato zavrnejo »umetnika in razbojnika« Petra in Jacinto, ki pomenita nevarnost za njihovo moralno življenje. Organizirajo se v »družbo različnih čednosti« in napovedo neusmiljeni boj pohujšanju. Tako se obnašajo na zunaj, v resnici si pohujšanja želijo. Vsi z županom na čelu hrepenijo po grehu in vsi, razen naivnega učitelja Šviligoja, so grešniki tudi v resnici. O tem se prepriča umetnik Peter, ki od najvidnejših med njimi izsili priznanje, da je on njihov nekdanji greh oz. nezakonski sin, za bogato odkupnino pa jim obljubi molčečnost. Umetnikova moč nad moralno negativnimi ljudmi pomeni stalnico Cankarjeve dramske tematike: idejo volje do moči. (Ta ideja in razkrivanje človeških slabosti, ki sodi k značilnostim komedije, pa sta tukaj prikazani na manj realističen način.) Peter in Jacinta si tako z goljufijo pridobita bogastva, celo zapuščeni dvorec. Ves čas pa ju spremlja zlodej – lik počlovečenega in hkrati skrivnostnega zlodeja jemlje dogajanju konkretno podlago in fabulo nekajkrat postavlja v okvir povsem izmišljenih dogodkov. Petra in Jacinto kmalu obišče lačen in reven popotnik, za katerega se izkaže, da je on tisti pravi najdenček, za katerega se je izdajal Peter. Zaukažeta mu,

naj molči. V tretjem dejanju par priredi zabavo na svojem razkošnem domu. Naposled pa pobegneta in zapustita domovino, ne samo v strahu pred policijsko oblastjo, ki ju išče, temveč predvsem zaradi hrepenenja po novih svetovih.

MOTIVI

Motivno-tematsko zelo kompleksno delo. Izstopajo tri motivi:

- Dolina šentflorjanska – vase zaprta, samozadostna skupnost. Za njene prebivalce je značilna ozka in utesnjena miselnost, ki ni pripravljena sprejemati ničesar tujega, nepoznanega; in pa svetohlinska morala. Nemoralnost šentflorjancev, na zunaj skrbno prikrita, je prva vsebinska plast farse. Drugo plast predstavlja razmerje doline šentflorjanske do umetnosti, lepote. Šentflorjanci enačijo umetnost z nemoralno, v drugem dejanju pa izkažejo Jacinti, ki simbolizira nemoralno in lepoto, tj. umetnost, hlapčevsko spoštovanje.
- Položaj umetnika v družbi – Cankar umetnika prikaže v dvojni perspektivi; po eni strani je izobčenec, saj se umetnost splošno dojema kot nekaj pohujšljivega. Po drugi strani pa je umetnik tudi samoizobčenec. Čeprav z lahkoto manipulira z vsemi in živi udobno, ga to ne zadovoljuje. Hrepeni po nečem višjem in boljšem. To je hrepenenje, ki ni samo odziv na dolgočasje, temveč izhaja iz samega človekovega bistva. Peter in Jacinta na koncu zbežita iz doline, kar je v tesni povezavi z njunim hrepenenjem. Ne gre samo za to, da bežita pred policijo, bežita iz hrepenenja po novih svetovih. S tem spreminjata, kolikor simbolizirata umetnost, družbenokritično vlogo umetnosti v umetnost samo, ki izraža višje duhovno načelo življenja.
- Tujina : domovina; posameznik : skupnost – domovina ima mačehovski odnos, ne sprejme velikih umetnikov. *O domovina ti si kakor vlačuga: kdor te ljubi ga zasmehuješ!*

HLAPCI

1909 Cankar je besedilo napisal v Sarajevu. *Hlapci* omogočajo natančnejši vpogled v globljo preusmeritev pisatelje literature iz dunajske v zadnjo dobo ustvarjanja. Nobeno delo ne kaže tako izrazitega idejnovebinskega preobrata Cankarjeve umetnosti na prehodu iz dunajske v ljubljansko dobo kot *Hlapci*. Nikjer ni tako viden pisateljov zasuk iz družbene kritike in satire k esencialnim vprašanjem človeka in njegovega vztrajanja v življenju. Problem slovenske breznačelnosti in hlapčevstva, ki je osrednja tema drame, se stika s Cankarjevim osebnim ljubezenskim, religioznim in etičnim svetom. Dvojnost v idejni vsebini je poudaril Cankar sam, ko je zapisal, da v prvih dveh dejanjih »prevladuje satira, v tretjem se pričinja tragika«. *Hlapci* so besedilo, ki najbolj izhajajo iz Cankarja samega – ni izrazilih zunanjih vplivov.

Tedanja kritika, je razen socialistične, *Hlapce* odklonila, klerikalno učiteljstvo je celo javno protestiralo proti drami, deželna cenzura je nameravano uprizoritev odpovedala. *Hlapci* za časa pisateljevega življenja sploh niso prišli na oder. Prvič so bili uprizorjeni leta 1919 v Trstu.

Značilna je sintetična dramska tehnika – dramsko dogajanje se več čas odvija pred bralcem/gledalcem, na dogajanje ne vpliva preteklost. Zato je Cankar zapisal, da je drama »zgrajena od kamna«, saj je kamen monolitna tvorba, ki se je ne da razčleniti na več koščkov. Zgodba se odvija v večjem podeželskem kraju v prvem desetletju prejšnjega stoletja, ko je klerikalna stranka zmagala pri volitvah v avstrijski parlament in kranjski deželni zbor. S spremenjenimi političnimi razmerami so bila dotlej večinoma liberalno učiteljstvo in njegova nazorska načelnost postavljena pred preizkušnjo.

VSEBINA

Ob nesporni zmage katoliške stranke na volitvah zataji liberalno in socialnodemokratsko učiteljstvo svoje politično prepričanje in se navzven podredi novi oblasti z župnikom na čelu. Lastnim pogledom na družbenopolitično življenje ostane zvest samo učitelj Jerman, ki predstavlja z redkimi simpatizerji

izobraževalnega društva oslABLJENO opozicijo katoliški stranki. Tako sta glavna protiigralca v drami župnik in učitelj, oba že znana lika iz Cankarjeve dramatike. Župnik ima svojega predhodnika v *Kralju na Betajnovi*, Jerman pa kaže podobnosti z žurnalistom Ščuko v komediji *Za narodov blagor*. O politiki govorijo skoraj vsi kot o nečem zelo pomembnem, ženske osebe pa ji pripisujejo manjšo vrednost. Zato se že na začetku drame izoblikujeta dve območji – območje vsakdanjega in območje političnega dogajanja. Jerman stoji trdno v območju politike, osebno življenje se mu izmika. Spopad med Jermanom in župnikom se sproži takoj po volitvah. Župnik, predstavnik ideje volje do moči oz. katoliške cerkve, zagovarja avtoritarno načelo vladajoče ideologije in zahteva, da se vsi družbeni subjekti, tudi šolstvo, podredijo ideologiji. Svoje razmerje do učiteljev opredeljuje z razmerjem gospodarja in hlapcev. Župnikova stališča so neposredno usmerjena proti Jermanu, ki se upre filozofiji gospodarjev in hlapcev, in brani avtonomnost posameznika v odnosu družbe do politične oblasti. Tretje dejanje napove preobrat, ki se pripravlja v Jermanu. Na začetku je še trdno v političnem območju, odločen, da kljubuje ideološkemu nasilju. Ko pa doživi poraz v čustvenem življenju, v ljubezni, ko ga zavrne Anka, županova hčerka, postane negotov. Potem, ko izgubi Anko in se zbliža z učiteljico Lojzko začuti, da je nejunak, slabič, malodušen človek, ki se boji trpljenja. In prav ta nemoč se razkrije v drugem dialogu z župnikom. Pri ponovnem soočenju z avtoritarnim šolskim sistemom spozna, da za hlapca ni rojen, za junaka pa nima moči. Ob obeh skrajnih kategorijah, ob hlapcih in junakih, se izjasni za tretjo pot, za reformatorsko vztrajanje med ljudmi. Njegova vloga v družbenem življenju naj bi bila, »iz hlapcev napraviti ljudi«, prizadevanje, ki ga župnik imenuje neuresničljivo, brezupno početje. V tretjem, prelomnem dejanju nastopi prvič tudi Jermanova mati. Mati nastopi sploh prvič v Cankarjevi dramatiki. Ona je zdaj tista, ki zaposli Jermanovo čustveno odzivnost, bolna, umirajoča ga prosi, naj ne zavrže Boga. To pomeni, da naj uboga župnika. Jerman se znajde med dvema identifikacijskima shemama, ki mu ne ponujata svobodne izbire, saj v nobeni ne vidi možnosti za samouničevanje. Kljub skepticizmu, ki ga razjeda, se Jerman povzpne na shodu izobraževalnega društva do pogumnega dejanja. Nastopi kot upornik proti socialni in duhovni zaostalosti v družbi. Predstavi boj proti nevednosti in neumnosti, hkrati obsodi uklonljivo pasivnost rojakov, ki jo pojmuje kot prevladujočo lastnost Slovencev: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!« S to obsodbo obrne Jerman proti sebi neprosvetljeno in neizobraženo množico, ki ga tudi fizično napade. Hkrati ne more prikriti razdvojenosti, ki spodjeda njegovo osebnost in revolucionarno zagnanost. Pomembno vlogo imata obe ženski: Lojzka, ki Jermana neposredno odvrča od političnega dela, in bolna, globoko verna mati. Jerman postaja ranljiv v čustveni sferi svoje osebnosti, v ljubezni do matere in v erotičnem čustvovanju. Njegova identiteta – identiteta med bitjo in bistvom – ni več trdna. V zadnjem dejanju se problematika glavnega junaka zgosti in razreši. Jerman je prestavljen na Goličavo, na drugo šolo. Predtem, tri dni pred božičem, nepredvidljivi dogodki zaključijo dramo. Jermana začne zaposlovati misel na samomor. Odpre se mu vpogled v lastno življenje. Zdelo se mu je pomembno, da je v mladosti sodil ljudi po prepričanju in nazorih, zdaj jih ne več. Končna ugotovitev je, da ljudje ne potrebujejo sprememb, da ni želje po znanju. Iz njegove osebnosti se dokončno umakne zavzetost za družbeno reformatorsko delo. Osrednjo vlogo ima odslej v njegovih mislih in čustvih mati. Sprašuje zdravnika, ali bi ji lahko rešil vsaj malo življenja, če bi ravnal drugače. Zdravnik mu pritrdi, Jerman čuti krivdo in se zave svoje odgovornosti. Zave se, da je imel njegov boj tudi negativne posledice. Celotno župnik se približa Jermanu, ko ga vidi, kako resnično doživlja etično samospraševanje in obžalovanje. Sledi skrajno ambivalentni prizor – Jermanov pogled na razpelo in misel na samomor. Ko pa Jerman zasliši klic ali prisluk matere in Lojzke hkrati, se Jerman odloči za življenje, za »novo življenje«. Prevzame ga notranja skladnost, nova identiteta, utemeljena na vrednotah, ki izražajo spoštljiv odnos do krščanske duhovne tradicije. Cankar imenuje konec resen, ne tragičen.

LEPA VIDA

1911 Uprizorjena leta 1912 v Ljubljani takoj po izidu knjige. *Lepa Vida* je popolnoma simbolno delo. S tem besedilom se zaključijo Cankarjevo dramsko ustvarjanje. In to zadnje dramsko delo se tematsko

povezuje z *Romantičnimi dušami*. Vendar Cankar ideje hrepenenje v *Lepi Vidi* ne obravnava kot alternativo drugim možnim položajem človekovega bivanja, delo je posvečeno hrepenenju kot hrepenenju. Hrepenenje v *Lepi Vidi* tudi ni vsebinsko izključujoče, ne moremo ga označiti zgolj za erotično hrepenenje, za hrepenenje po mladosti, domovini, hrepenenje se tukaj razodeva v vsej svoji raznovrstnosti. Čeprav najbolj abstraktna med pisateljevimi dramskimi deli, kaže *Lepa Vida* kot krhka poetična struktura prepoznavno notranjo zgradbo. Lirsko meditativno besedilo se na koncu vsakega poglavja zgosti v dogodek. Ti dogodki, postavljeni v zaporedje, kakršno narekujejo poglavja, se združujejo v zgodbo. Ta fabulativna shema ima hkrati to vlogo, da povezuje asociativno raznorodno čustveno in duhovno vsebino dramskega dela.

Drama je naslonjena na ljudski motiv o lepi Vidi: kakor Vido iz ljudske balade žene nemir srca od starega moža na španski dvor, tako tudi Cankarjevo junakinjo, živečo sredi trpinov v cukrarni, zamika življenje ob mladem posestniku Dolinarju. Lepa Vida je skupni simbol hrepenenja za siromake iz cukrarne: za bolnega študenta Poljanca, ki mu je hrepenenje sprva samo onemoglo kolobarjenje odpadlega lista na gladini tolmuna. Za starega delavca Damjana, nemirnega popotnika, ki ga neprenehoma vabita barka in morje iz domovine v Ameriko pa spet nazaj. Za zapitega pisarja Mrvo. Vidinega trpko jedkega ženina, ki v hrepenenju vidi le prevaro in edino rešitev v samomoru. Za petnajstletnega študenta Dioniza, fanta z vero v življenje in pogumnim srcem, ki se tudi edini napoti Vido iskat.

Ideja drame, ki je morda najbolj abstraktno in simbolistično Cankarjevo delo in kot takšno daleč od docela realistične zasnove istega motiva pri Jurčiču in Vošnjaku: čim večjo bedo in trpljenje okušamo, tem silnejše in globlje je naše hrepenenje po sreči in lepoti, v udobju živečim ljudem pa neznano. Po obliki je *Lepa Vida* eterična, neoromantična odrska pesnitev s svojevrstno, maeterlinckovsko tehniko: zunanjega dejanja skorajda ne pozna, zato pa ga je toliko več v dušah oseb, značilna je tudi skrivnostna atmosfera.

Lepa Vida je ostala v ozadju Cankarjevih dram, saj besedilo ni več aktivistično in je izrazito pomensko odprto v več smeri. V ospredju so ljudje z roba, ki so se odpovedali aktivizmu. Dogajanje je premaknjeno v notranjost človeka. Cankar je z *Lepo Vido* nadaljeval, kjer je s *Hlapci* končal – aktivizem ni dovolj. Nadaljuje se kontinuiteta, začeta s *Hlapci*, s to razliko, da je novo pojmovanje človeka in njegovih ontoloških razsežnosti v Cankarjevem zadnjem dramskem delu bolj konsistentno, medsebojno povezano na idejnovsebinski in slogovno oblikovni ravni. Tako formalno kot vsebinsko je *Lepa Vida* inovativna in pomeni prelomnico za dramatiko 19. stoletja. Za slovensko literarno zgodovino je zanimiva zaradi motiva – univerzalnega, arhetipskega motiva lepe Vide, z elementi značilnimi za slovenski narod in njegovo kolektivno dušo. Pa tudi zato, ker je Cankar prvi sistematično uvajal v slovensko dramatiko simbolistične prvine. *Lepa Vida* se približuje Maeterlinckovi simbolistični dramatiki. Cankar se je nad Maeterlinckom navduševal, zapisal pa je, da njegove drame niso drame, saj niso mišljene za uprizoritev. Za simbolizem so značilne trpne osebe, osebe, ki so se odpovedale aktivizmu, pomembno je njihovo intimno zaznavanje. Maeterlinck je bil mnenja, da gledališka uprizoritev to uniči, zato se je zavzemal za branje dram. Cankar pa je že od samega začetka mislil na oder. V tem primeru gre za statično gledališče – ni akcije, v ospredje stopi atmosfera. Bistvo je v ustvarjanju atmosfere, je edini važen dogodek. Cankar se od Maeterlincka se razlikuje v tem, da misli na uprizoritev drame, da je okolje fizično, konkretno (cukrarna) in, da je njegov osrednji metafizični pojem hrepenenje.

VSEBINA

Na začetku vse osebe čakajo lepo Vido. Ona jim lajša žalost v njihovem bednem življenju. Je cilj njihovega hrepenenja, po njej hrepenijo stanovalci med »črnimi zidovi«, študenta Poljanec in Dioniz, delavec

Damjan in pisar Mrva. Vida jim pomeni nekaj visokega, nedosežnega. Tudi kadar je med njimi, imajo občutek, da je daleč, da gleda nanje »daleč onkraj morja, visoko onkraj zvezd«. Ob Vidi ima prostor nenavadne, neznanske razsežnosti, kategorija časa izgubi normalna razmerja, vse se odvija v izjemnih, racionalno povsem nerazložljivih okoliščinah. Po drugi strani je Vida sama subjekt hrepenenja, kot v narodni pesmi. Vedno nemirna, čeprav tudi nikoli do konca nesrečna. Zapustila je svoje v cukrarni in odšla k Dolinarju ob Blejsko jezero, da bi dosegla nek paradiž. Vendar pa se zaveda, da tega ni, da cilj ni bistvo. Njega, zastopnika udobno in zadovoljno živečih ljudi, je za hip obšlo otožno hrepenenje po visokem, a bridkem svetu Lepe Vide. Toda ob podpori prijatelja zdravnika se kmalu vrne k svoji vsakdanje praktični filozofiji brezskrbnega uživanja ter k sončno vedri in od življenja prekipavajuči nevesti Mileni. Lepo Vido pa v cukrarno, »črni dom hrepenenja«, znova priključ vdana in pogumna ljubezen mladega Dioniza. Dva njegova prijatelja sta medtem že obupala v hrepenenju po njej: Damjana se je poslednjič odpravil na pot in je na njej, star in izčrpan, umrl; tudi nesrečni, jedki Mrva se je obesil. Na bolniški postelji ležeči in v onostranstvo verujoči Poljanec pa v sijajni viziji ugleda povelečevanje in zmagoslavje vseh trpečih, zbranih na Vidini in Dionizovi svatbi, nato pa ugasne v hipu, ko se Dioniz z Vido resnično vrne v cukrarno, da bi tudi njega, brata v trpljenju, popeljal iz nje v lepše življenje, kot so ga pa doslej živeli. Konec ni tragičen – v skladu s simbolističnimi idejami je smrt odrešitev. Optimistični konec, v katerem najdeta poslednjo spravo visoko hrepenenje in trda zemeljska resničnost, se sklada s Cankarjevim novejšim pogledom na svet, značilnim za ljubljansko dobo.

Ob pregledu Cankarjevega dramskega dela, vseh sedem raznovrstnih enot, vidimo, da so ta dela trdno sklenjena z njegovo pripovedno celoto. Čeprav so različna po tematiki in ustvarjalnem prijemu, jih ni moč trgati iz te celote, pač pa jih moramo doumeti skladno z njegovim razvojem, z vsakokratnim razmerjem do temeljnih nraevstvenih, narodnopolitičnih in občečloveških vprašanj. Posamezne drame so samo poseben slogovni izraz in vsebinski poudarek vseh razvojnih stopenj njegovega opusa. V pripovedništvu in dramatikah so kompleksi motivov, ki se ponavljajo v vedno novih variacijah, novih situacijah in novi sintezi. Npr. ljubezenski pari, trikotniki, v vedno novih situacijah. Od prve mladostne in od njega samega nepriznane drame Romantičnih duš do Lepe Vide čutimo utripe iz osrčja pisateljevega notranjega sveta in v tem njegovem svetu odmeva življenje okoli njega kakor ga je občutil in se boril zoper njega. Vse je pesniška prisposoda žive stvarnosti. Simbolizem v tej dramatikah se stopnjuje od idejnega realizma do čistega idealizma. Od podob realnega, v splošno veljavnost privzdignjenega življenja, ki doseže svoj vrh v Kralju na Betajnovi in Hlapcih, gre pot mimo satiričnega Pohujšanja do popolne čiste vizionarnosti v Lepi Vidi: tukaj se realno življenje izgubi v samih simbolih, vsaka oseba izraža v določeni tipiki doživetje nadtvarnega sveta, namesto dejanja so ostala čustvena nihanja in lirsko-dramatična razmerja, tiha izpoved in pesem sama na sebi.

Ob Ivanu Cankarju je ustvarjalo še mnogo avtorjev, vendar jih je v inovativnosti vse prekašal. Drugi so bili še:

- OTON ŽUPANČIČ: *Veronika Deseniška* (Župančič je prevedel veliko dramskih del, npr. Shakespeara in Molièra)
- ETBIN KRISTAN: *Maščevanje, Samosvoj*
- ALOJZ KRAIGHER: *Školjka*
- ZOFKA KVEDER: *Ljubezen*
- CVETKO GOLAR: *Vdova Rošlinka*

OTON ŽUPANČIČ



V dramatiko moderne je posegel tudi Oton Župančič. Njegova dramatika najizraziteje predstavlja slovensko simbolistično smer. Že v »zadružnih« letih je napisal preprost odrski prizorček, zajet iz ljudskega bajeslovja, *Vile* (1895). Njegovo prvo obsežnejše dramsko delo pa je dramska slika *Noč na verne duše* (1904). Dramatiki pa se je ponovno približal v zrelih letih, ko je leta 1922 v *Ljubljanskem zvonu* objavil *Fragment iz nenapisane komedije*; dejanje naj bi imelo satirično vsebino, vendar dela ni nadaljeval. Poklic dramaturga v Narodnem gledališču ga je nato privedel do pisanja zgodovinske tragedije *Veronika deseniška* (1924). Poleg tega je Župančič sam prevedel veliko dramskih del, da bi razširil naš dotedanji skromen dramski repertoar.

VERONIKA DESENIŠKA

1924 Župančič je prvotno skušal prirediti Jurčičevo Veroniko Deseniško za ponovno uprizoritev, toda je kmalu spoznal, da bi bilo predelavanje prezahtevno in ne bi privedlo do zaželenega uspeha, zato je delo opustil. Pri tem se mu je rodila misel na samostojno pesnitev o istem predmetu. Na delo se je pripravljaval s temeljitim zgodovinskim študijem, vendar mu je pri snovanju tragedije njegova kipeča lirika sproti prekrivala dejanje. Tako je Veronika Deseniška postala Župančičeva najobsežnejša pesnitev in vrh našega simbolizma.

Župančič si je za snov izbral Celjane; pomemben je v prikazovanju človeške psihe, njenih podzavestnih vzgibov, čustvenih ekstaz in miselnih računov, čeprav v tem pogledu ni vedno organski in povsem prepričljiv, kar dokazujeta Veronika in Friderik. Naravnost neprekosljiv pa je v jeziku in slogu. Za jezik Veronike Deseniške so značilno belokranjski izrazi in ljudske rečenice, zlasti pa avtorjeve nove besedne tvorbe. Slog je lirsko slikovit, poln prefinjenih metafor, nazornih personifikacij, ostrih antitez, globokoumnih sentenc in duhovitih besednih iger. V marsičem je soroden slogu Shakespearovih dram. Nanje spominja deloma tudi prepletanje tragičnega elementa s komičnim.

Župančičevi junaki več sanjarijo, modrujejo in kujejo načrte, kot pa delajo. Namesto pravega, razgibanega dejanja imamo zato v njegovi drami pogosto nekakšne lirske slike, privzdignjene s številnimi simboli. Tako nakazuje Župančič Veronikino življenjsko pot in usodo z dragocenim plaščem z uvezenimi celjskimi zvezdami v prvem dejanju, v tretjem pa postavlja obe ženi, Jelislavo in Veroniko, pod križ na Golgoti ljubezni. Vsi poglavitni preobrati v prvem delu drame: Friderikovo in Veronikino srečanje, plašč s celjskimi zvezdami, ki si ga ogrne Veronika, strup, ki ga Bonaventura skrivaj proda Jelisavi, Veronikin in Jelislavin pogovor ob oknu, njuni senci kakor bolečina dveh žena pod križem, Veronikina izpoved materinstva so sama občutja, same slutnje in napovedujejo tragičen konec. Tudi zgodovinska dejstva so prikazana tako, da niso posledica stvarnih nujnosti, ampak so igra skrivnostnih sil v človeku, njegova usoda. Razen starega grofa Hermana, ki ima jasen gospodarsko-politični cilj in brezobzirno voljo, se vse osebe pogrezajo vase in prisluškujejo svojemu notranjemu glasu. Pesniške prisposobe iz cerkvene in ljudske mistike nakazujejo njihova najgloblja doživetja. Veronikina smrt, v popolnem nasprotju z zgodovino, je kakor zakramentalen obred: človek ugasne kakor sveča, ne dotakne se ga morilčeva roka, le pravi krivec Friderik se zave svojega greha in ga je »brezna v sebi strah«. V tej tragediji dobi erotika religiozno osnovo, človekova narava in njegova vernost se zlivata v svetostno enoto. Novi politični čas, ustanovitev Jugoslavije z imenom Država Srbov Hrvatov in Slovencev, je Župančiču narekoval misel, da je v zgodovino Celjanov

vpletel tudi idejo slovenske državnosti, ki naj bi imela svoj zarodek v davni preteklosti, takrat, ko so Celjani uveljavljali svoje rodbinske zveze z dvori ter snovali domačo kneževino. Misel oblasti se plete skozi vso družinsko dramo in privede do hudih tragičnih zapletov med očeti in sinovi. Druga stran drame je Friderikova in Veronikina ljubezen.

Osrednji motiv Veronike Deseniške:

- motiv ljubezni dveh ljudi iz družbeno neenakih slojev, oba postaneta žrtev politike,
- motiv nasprotovanja med očetom (posvetna oblast) in sinom (individualna pravica do sreče, hoče romantično ljubezen) – spopad dveh svetov.

KNJIŽEVNOST MED VOJNAMA 1918-1941

EKSPRESIONIZEM 1918-1930

Obdobje slovenskega literarnega ekspresionizma se je po splošnem konsenzu slovenske literarne vede začelo s 1. svetovno vojno (konec moderne) in končalo v zgodnjih tridesetih letih (začetek socialnega realizma). Osrednji pojem, ekspresionizem, na katerega se ta periodizacija sklicuje, označuje literarne pojave, ki so se začeli v Nemčiji okrog l. 1910 in se nato razširili predvsem po literaturah srednje Evrope, tj. po avstrijski, slovenski, hrvaški, češki, madžarski in poljski, v manjši meri tudi po srbski in flamski literaturi. Upoštevati je treba, da v slovenski literaturi desetih in dvajsetih let ekspresionizem ni prevladoval, temveč je v opusih nekaterih pisateljev zažarel v neki ustvarjalni fazi, potem pa se je spet umaknil simbolizmu, ki je bil v tem času v slovenski literaturi še zmeraj temeljni substrat, čeprav je kazal vse znake upadanja in zamiranja; to se je v začetku tridesetih let končalo z nastopom novega oz. socialnega realizma. Ker pa so bili najbolj značilni dosežki desetih in dvajsetih let vendarle ustvarjeni v poetiki ekspresionizma, je po njem celotno obdobje dobilo ime. Vseeno pa je slovenski ekspresionizem sinkretična mešanica dveh spiritualističnih sistemov; simbolistično dekadentnega in ekspresionističnega.

Ekspresionizem je nadrejena smer literarne avantgarde. V celotno sestavo literarne avantgarde spadajo še futurizem, dadaizem, imaginizem, nadrealizem, konstruktivizem. Idejne značilnosti avantgarde so razdeljene na negativistične in afirmativne. Negativistične značilnosti so predvsem zavračanje tradicije, konvencije, kulture in civilizacije, nihilizem, ekstremizem, napad na vse obstoječe, iracionalizem, zavračanje kategorije lepega (estetika grdega), zavračanje umetnosti, literature, literatstva, uspeha in ustvarjanja ter zavzemanje za prelom in obrat. Afirmativne značilnosti pa so med drugim zavzemanje za novo, za sedanjost in prihodnost, progresizem, ljubezen do svobode, eksperiment, ludizem, avtonomna kreacija in prvinskost.

Ekspresionizem se od drugih smeri avantgarde razlikuje v odnosu do subjekta, forme, tradicije in tehnike. Do tradicije so ekspresionisti manj nestrpni in marsikdaj se izrecno naslanjajo na simbolistično ali dekadentno poetiko. Odtod izhaja njihov odnos do subjekta: so antropocentrični, v središču njihovega prizadevanja je človek, odnos do forme je manj radikalen in manj prelomen, bolj od novih form so jim pomembne nove ideje, ki se izražajo v tematiki in geslih. Do tehnike kot civilizacijske pojava ekspresionisti čutijo gnus in odpor in se v tem močno ločujejo od ostalih avantgardistov. Po ekspresionistični ideologiji je tehnika nekaj, kar dehumanizira. Na osnovi teh razlik je ekspresionizem razvil nekatere svoje posebnosti: Glavna posebnost je poudarjen etični naboj, ki ima za posledico neko tematsko in idejno značilnost, ki se

kristalizira okrog metafizične kategorije »novega«: novi etos, novi človek, novo carstvo. Pričakovanje teh novih vrednot poteka v katastrofičnem občutju sveta. V zvezi s tem je za ekspresionizem značilna velika moralna resnoba, neka vznesenost in pridvignjenost, himničnost, tudi patos, skratka nagnjenje k tragičnemu, kar močno razlikuje ekspresioniste od ostalih avantgardistov, ki pogosto kažejo nagnjenje k burkaškemu, grotesknemu in absurdnemu; iz istega razloga ekspresionisti večinoma zavračajo anarhistične ideje, ki so sicer tako značilne za avantgardizem. Da bi ekspresionistični posameznik dosegel stopnjo novega etosa, mora »stopiti iz sebe«, mora torej postati »ekstatični človek«, tj. zapustiti razum in se predati glasu srca. Geslo, ki v strnjeni obliki ponazarja to ekspresionistično nastrojenost, se imenuje »patos, ekstaza, krik« in pri tem se zadnji člen, krik, nanaša na ekspresionistični jezik, ki je zgoščen, histeričen, emocionalen. Paternu vse to strne v 4 temeljne značilnosti ekspresionistične poetike:

- INTENZITETA vsebine in izraza/forme; v ekspresionizmu gre vse do skrajnosti
- DIHOTOMIJA dvojni pogled na svet – dvojno, nasprotujoče si dožemanje sveta
- DISTORZIJA ukrivljena podoba sveta in človeka v njem
- AKTIVITETA utopične vizije se doseže z aktivnim principom

Pojem ekspresionizem izhaja iz likovne umetnosti, nastal je kot nasprotje impresionizmu. V Evropi nastaja nekje med 1910-1925. K nam je prišel z nekolikšnjo zamudo. Dogodka, ki sta spodbudila ekspresionizem:

- 1. svetovna vojna
- Nagla urbanizacija, razvoj tehnike – kriza evropskega subjekta

Dramatika je imela znotraj ekspresionizma pomembno mesto. Zlasti v Nemčiji, kjer so se razvile eksperimentalne enodejanke, ki ne težijo več k prikazovanju zgodbe, temveč za dekonstrukcijo fabul, osamosvajanje odrskih elementov (luč, barva, zvok). Gledališče, ki ni omejeno zgolj na zgodbo. Cilj drame je bil postaviti človeka v središče, pokazati njegovo eksemplarično preobrazbo ali odrešitev in pozvati vse druge ljudi, naj ga posnemajo, le tako se bo namreč mogoče dokopati do zaželene harmonije med človekom in človekom, človekom in svetom in človekom in vesoljem. Tem težnjam se v nemški literarni zgodovini običajno pravi »oznanjevanje« in večina nemške ekspresionistične dramatike spada v zvrst »dramatike oznanjevanja«.

SLOVENSKI EKSPRESIONISTI:

- Stanko Majcen: *Kasija, Apokalipsa*
- Ivan Pregelj: *Katastrofa*
- Miran Jarc: *Ognjeni zmaj; Vergerij*
- Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*
- Alojzij Remec: *Magda*
- Anton Leskovec: *Jurij Plevnar*
- France Bevk: *V Kaverni*
- Ivan Mrak: *Obločnica, ki se rojeva*

SLAVKO GRUM

Slavko Grum predstavlja vrh slovenskega ekspresionističnega dramskega dela. Napisal je štiri po vsebini in slogu samosvoje drame in z njimi segel v skrajnosti tedanjega slovstvenega ustvarjanja. Iz vseh štirih del odseva poleg trpke poetičnosti duh brezizhodnega družbenega stanja, sled pisateljevega časa ter nakaže tragiko mračnih zapletov sedanjosti. Vpliv vrhov svetovnega in domačega slovstva razgibava domiselnost vase zaprtega osamelca, Freudova psihoanaliza mu nakazuje odgovore na nedoumljive pojave življenja.

DOGODEK V MESTU GOGI

1929 To besedilo je vrh slovenske ekspresionistične dramatike. Grum je pred *Dogodkom v mestu Gogi* napisal že tri drame, čeprav je objavil samo eno (*Upornik*, 1927). Mladostna poskusa sta ostala v rokopisu in bila objavljena šele po njegovi smrti. To sta *Pierrot in Pierrette* in *Trudni zastori*, ki imata popolnoma drugo dramsko tehniko kot *Dogodek v mestu Gogi*. Nastanek *Dogodka v mestu Gogi* je torej bistveno povezan s spremembo dramske gradnje. Mladostni drami pripadata literarni smeri simbolizma, *Dogodek v*



mestu Gogi pa je že v marsičem zavezan avantgardizmu. Na Gruma je imel velik vpliv ruski avantgardist, režiser Aleksander Tairov, in njegova uprizoritev Wildove *Salome* na Dunaju leta 1925. Tako se je Grum srečal z »avtonomnim« oz. »osvojenim« gledališčem. Tairov je oder razdelil na več enot, ki jih je v različnih višinah in konfiguracijah členil navpično – s pomočjo lesenega ali jeklenega orodja ali tudi barvastih platen. Tako je dobil večje število različno visokih igralnih ploskev, ki so mu omogočale, da ni več uprizarjal v vzorčnem zaporedju, temveč simultano. Grum ni namenil veliko pozornosti zgodbi oz. temi drame; dele drame

si je celo izposodil iz drugih literarnih del. Vsaka dramska oseba je nosilec ene zgodbe (večinoma fragmentarne). Ni se trudil, da bi na običajni način vzorčno povezal ali hierarhično rangiral te dramske zgodbe, pač pa nam ponuja montažo in pričakuje, da sami opravimo sintezo. Zgodbe so povezane v mozaik – dogajajo se na simultanem odrskem prizorišču. Značilno je tudi osamosvajanje didaskalij.

Drama v času svojega nastanka ni doživela tako visokih ocen, kakor jih imamo o njej danes. Priznavali so ji sicer formalno zanimivost in novost, so pa ocenjevalci imeli pridržke glede avtorjeve etične oziroma vrednostne perspektive, ki se jim je zdela premalo izrazita ali razvidna. Grumova drama ni ustrezala ne svobodomiselnim ne katoliškim vrednostnim merilom, ni se angažirala ne v smislu nacionalne osvoboditve, ne v smislu krščanske etike. Uprizorjena je bila šele leta 1931.

Uveljavili sta se predvsem dve razlagi *Dogodka v mestu Gogi*, sociologistična in psihologistična. Prva vidi mesto Gogo kot izraz tesnih, provincialnih, zadušnih, nemogočih in nesvobodnih razmer na Slovenskem v času med vojnama. Druga razlaga izhaja iz dejstva, da so skoraj vse psihične deformacije prebivalcev mesta Goge v takšni ali drugačni zvezi z erotiko; to dejstvo vodi razlagalce do Freudove psihoanalize. Dramske značaje torej razlagajo kot nevrotike ali histerike, lahko pa tudi celotno mesto Gogo interpretirajo kot kolektivno entiteto, kot nezavedno.

V zvezi z dekadenco je videti posebej plodna primerjava s Strindbergovo dramo *Sonata strahov*. »Vežeta nas zločin in krivda,« pravi Mumija v tej drami iz niza »komornih iger«. Ta zločin in krivda sta tako v Strindbergovi kot tudi v Grumovi drami povezana z erotiko, z erotičnimi dogodki (ali halucinacijami) v preteklosti. V tej optiki nas drama prepričuje, da življenje nima samo objektivne, temveč tudi sanjsko dimenzijo in da med resničnostjo in sanjami tako rekoč ni jasno določljive meje. In da represivnost človeške narave pride v sanjah mnogo bolj do izraza in da je erotika zelo pripravno sredstvo

represije. In kaj je torej v tej optiki ideja drame? Življenje je sen, vendar grozljiv, nekrofilen sen, v katerem so ljudje obsojeni, da mučijo drug drugega.

Tudi Grum podpira takšno sanjsko, irealno lokacijo in tolmačenje mesta Goge, in sicer v pismu Franu Albrehtu (1929): »To zaprašeno mestoce, ki se godi v njem drama, nikakor ni Kranj ali Mokronog, temveč neko umišljeno, hote malo istinito, napol razpadlo mestoce bolj iz srednjega kot novega veka«. Torej tudi ne Ljubljana ali Novo mesto, kot so ugibali nekateri razlagalci, skratka, ne gre za noben verističen milje ali metaforično namigovanje nanj. Mesto Goga je kratko in malo »umišljeno«, torej irealno, sanjsko, nalašč je v njem zelo malo resničnega. Gre za značilno Maeterlinckovo irealno prizorišče (ali tudi Strindbergovo v njegovi simbolistični fazi), ki noče imeti ničesar skupnega z verizmom, saj si prizadeva doseči splošno metafizično ali mitično veljavo; prav zato so se Maeterlinckove drame pogosto dogajale v mitičnem srednjem veku.

VSEBINA

Za nastopajoče osebe je značilno, da so deformirane, največkrat zaradi pomanjkanja ljubezni. Gre za osebe, ki so neskončno žalostne, v sebi čutijo bolečino, rane. V karikaturu jih sprevrča že mesto samo. So kot lutke, živi mrtveci, ki čakajo na nekaj, kar bi sprostilo atmosfero v mestu. Imajo nenavadna imena – Grum je želel imena, ki delujejo nadnarodno, nadkrajevno, nadčasovno. Za osebe v mestu je značilna bolesta potreba en po drugem, hkrati pa so se odtujeni. Mesto jih utesnjuje. Glavna dramska oseba je Hana, hči bogatega trgovca v trem okolju. V zgodnji mladosti jo je posilil trgovski pomočnik Prelih, zato je zelo



kmalu zbežala v tujino, vendar je zaradi travmatičnega doživetja postala frigidna. še več: kadar obišče domačo hišo, je suženjsko odvisna od posiljevalca, vdati se mu mora, kadarkoli se mu zljubi, kljub neznanskemu gnusu in ponižanju. Vendar Prelih ni antagonist, pravzaprav je dokaj nemočna, nebogljen, klavrna figura, demoničen je samo Hani, pač zato, ker je ta zaslepljena zaradi svoje nevrotične fiksiranosti. Prelihova funkcija je predvsem ta, da ga Hana ubije in se tako končno osvobodi svoje travme, ni pa Prelih nosilec dejanja ali kakršnihkoli pobud. Zato nima bistveno večje funkcije od ostalih prebivalcev mesta Goge, ki pač vsak na svoj način kažejo popačenost, sprevrženost, zadušnost tega kraja bivanja. Tarbula in Afra personificirata nevoščljivost in posesivnost, umrli naddavkar bolesto samoljubnost, Julio Gapit fetišizem, Grbavec Teobald morbidno željo po

kompenzaciji, Mirna žena željo po samomoru itd. Skratka: vse dramske osebe razen protagonistke so tukaj predvsem zato, da tako ali drugače ilustrirajo njo samo, torej jih lahko razumemo tudi kot njene »projekcije«, kot del njene zavesti. V protagonistkinih srečanjih z njimi se kaže postajna tehnika – srečuje se s svojimi različnimi eksistencialnimi možnostmi, utelešenimi v osebe, in vsakič je postavljena na preizkušnjo.

FRANCE BEVK

V KAVERNI

1922 Ta enodejanka ni Bevkovo edino dramsko delo, je pa vendar zelo pomembno, saj na zelo prepričljiv način obravnava temo vojne. Leta 1936 je delo izšlo tudi v angleški reviji in postalo prva slovenska drama prevedena v angleški jezik. *V kaverni* je vojna slika v enem dejanju in je v snovi izrazito naturalistična, v obliki pa ekspresionistična ter kaže gola razmerja med ljudmi. Mogoče jo je primerjati s temeljnim modelom ekspresionistične vojne drame, tj. z dramo *Pomorska bitka* (1918) Reinharda Goeringa. Oba

dramatika, tako Bevk kot Goering, sta uvedla neko domiselni novost, ki zadeva prizorišče. To je telo ozek, nizek, nagneten in moreč prostor, ki vzbuja klavstrofobijo, nekakšna komora. V Bevkovi drami je to zaklonišče na fronti, izkopano globoko pod strelskimi jarki. Obe komori sta polni vojakov/mornarjev. V *Pomorski bitki* so tu zato, da kar najbolj hitro in učinkovito strežejo težkemu ladijskemu topu, v Bevkovi drami pa preprosto zato, da preživijo, dokler jih sovražnik ne neha obstreljevati s topovi. Stolp in zaklonišče sta dva očitna primera številnih dejavnikov, ki so povzročili, da je bila prva svetovna vojna tako zelo drugačna od vseh prejšnjih. Izumljena je bila oklepna vojna ladja, izumljen je bil sistem bodeče žice, strelskih jarkov in zaklonišč. Osebno junaštvo včerajšnjega vojaka je bilo odrinjeno v pozabo in zamenjala ga je siva dejavnost anonimne množice, ki je določena za topovsko hrano. Ta anonimnost je še poudarjena zaradi značilnega ekspresionističnega poimenovanja oseb, te so namreč posplošene in abstrahirane, pri Bevku npr. Prvi, Drugi, Eden izmed njih, Nekdo, Nekdo iz kota itd. → Tipizacija; osebe niso predstavljene kot posamezniki, nas ne zanimajo. Lastno ime imata le dve osebi, katerih osebno zgodbo tudi spoznamo. Stolp in zaklonišče sta smrtna past. Že je pripravljen izstrelek, ki bo priletel in ju spremenil v klavnico. In mornarji/vojaki se ne morejo otresti občutka, da bodo morali dati življenje na krut in poniževalen način, kot živina pri zakolu; njihova žrtev bo nekoristna, brez smisla in pokazalo se bo, kako prazne so bile vse velike besede o domoljubju in junaštvu. Motiv domoljubja pa je mnogo bolj žgoč in depresiven v Goeringovi drami kot v Bevkovi. To je razumljivo, saj so vsi vojaki v zaklonišču Slovenci, vključno z narednikom; v avstroogrski vojski je bilo običajno, da so manjše enote sestavljali vojaki iste narodnosti, saj se je pokazalo, da jim to dviguje moralo. Medtem ko imajo v Goeringovi drami nemški vojaki občutek, da je bila njihova ljubezen do domovine in cesarja grdo izdana, pa je slovenskim vojakom samo žal, da so tujega, tj. avstrijskega cesarja sploh ubogali. In kar je važnejše: v trenutku pred smrtjo so sposobni prepoznati svojo sokrivdo in odrečejo se bednemu opravičilu, češ da so samo izpolnjevali povelja. Drami se končata s pričakovano množično katastrofo, Bevkova z naslednjo scensko opombo: »Silen pok razžene vrata in neznano in nevidno napolni prostor, ki ga izpremeni v mrtvo duplino s telesi, kopajočimi se v gorke krvi. Molk. Konec.«



Tematika je značilno ekspresionistična: vojna, vojne grozote, razčlovečenje ljudi, nasprotovanje tehnike. Jezik je zgoščen. Didaskalije narekujejo atmosfero – drama se konča z didaskalijo.

STANKO MAJCEN

Precejšnji del njegovih zgodb zajema snov iz svetovne vojne in prenaša veliko dogajanje v skoraj vsakdanje podobe, iz katerih odseva vsa usodna razsežnost velikega časa.

APOKALIPSA

1923 Enodejanka Apokalipsa se dogaja na prizorišču, ki ga scenska opomba opisuje takole: »štirikotno vlažno dvorišče sredi velikega, golega poslopja... Na dvorišču okrog trideset ljudi, ki stoje, sede, poležavajo, hodijo nestrpno sem in tja. Nekateri se še niso zavedeli. Vojaške patrolje so jih polovile, kjer so bili in kakor so bili, in jih segnale na ta kraj, kjer čakajo na zasliševanje.« Enega jetnika za drugim vodijo ven, na zaslišanje, ostali trpijo v neznosnem čakanju, da pridejo na vrsto. Ko bodo vsi zaslišani, bo nekaterim, verjetno štirim, izrečena sodba in ta bo, to se ve že vnaprej, smrt z obešenjem in izvršena bo takoj. Povod aretacijam in zaslišanjem je skrivni telefon, ki ga je vojaška policija našla vzdanega v lokalni cerkvi in s pomočjo katerega je sovražnik dobival informacije.

Jetnikom je dramatik odvzel individualne poteze, po ekspresionistični maniri imajo posplošena ali abstrahirana imena (=tipizacija): Pop, Nasilni človek, Profesor, Preprosti človek, Boljša ženska, Človek s

ceste, Bleda ženska, Študent, Učitelj, Speča ženska, Otrok, Blazna ženska, Energična ženska, Plahi človek. Vsi so skrajno vznemirjeni, prestrašeni, obupani, bojijo se za golo življenje. To jih združuje v množico. Po drugi strani pa se razlikujejo po svojih tehnikah preživetja. Zaradi bližine smrti je atmosfera patetična in ekstatična, pridvignjena in deloma tudi slovesna in himnična; k temu posebej prispeva Pop, ki v religioznem zanosu ves čas izreka odlomke iz prerokovanj Izaije in Jeremije.

Sčasoma nam avtor razkrije identiteto jetnikov. Smo v Galiciji in jetniki so domačini, Ukrajinci; Galicija je bila ob začetku 1. svetovne vojne že dolgo časa del avstroogrškega imperija. Obtoženi so sodelovanja s »sovražniki« in sovražniki so Rusi. Naglo vojaško sodišče, ki Ukrajince obsoja na smrt, je simbol prisile avstroogrškega imperija. Nobenega od sodnikov tega sodišča ne vidimo, pač pa imamo kot gledalci zelo živo pred očmi lokacijo oz. simbol tega sodišča. Avtor drame, Majcen, ki je v Galiciji nosil uniformo tega istega imperija, v scenski opombi takole definira ta simbol nasilja in smrti: »V prvem nadstropju zadnje stene dvorana z okni na dvorišče. Tu je začasno nastanjeno vojaško sodišče. Svetilke v dvorani gore, čeprav je še dan. Vhod sredi zadnje stene.« Gledalci, pa tudi dramske osebe, tj. jetniki, vidijo torej samo razsvetljena okna dvorane v prvem nadstropju. Simbol kontrole in moči nad življenjem in smrtjo je izražen samo z žarenjem svetlobe, in sicer zgoraj nad njimi, nad njihovimi glavami. Spodaj, v pritličju, pod razsvetljenimi okni, pa so vrata, skoz katera vodijo jetnike na zaslišanje.

V odnosu do tega simbola moči in smrti se jetniki etično diferencirajo. Dva od njih, Bleda ženska in Profesor, imata status »novega človeka« in nesebično skušata pomagati ostalim in jih bodriti. Najbolj izrazit »novi človek« je Bleda ženska alias Liza Skorina, zanjo je značilna naslednja izjava: »Kar je v teh časih mož, zvestih samim sebi, so krvniku izročeni. Vse jih čaka vrv.« Kdor je zvest samemu sebi, kdor uveljavlja svoje človeške vrednote, je izročen krvniku, avstroogrski imperij ga bo uničil. Vrednost človeka se torej ne določa po merilu, kdo je sodeloval s sovražno armado in kdo ne, temveč jo določajo višja, bolj obvezujoča merila. Nekateri drugi jetniki se v odločilnih trenutkih vedejo bolj poniglavo. Drama se konča s posamičnim odhajanjem obsojencev na morišče; ko pa pride na vrsto Nasilni človek, se ne more več obvladati in v navalu besnila zadavi Popa. To stori iz dveh razlogov: Popu zameri njegovo preteklo lojalnost do avstroogrškega imperija, zaradi katere si je ohranil življenje, obenem pa je razočaran nad njegovo vlogo božjega namestnika na zemlji. Nasilni človek je namreč v zaporu iskreno in vdano prosil Boga za rešitev, vendar očitno zaman. Zaključek na značilen ekspresionistični način kaže apokaliptično divjanje starega sveta, ki napoveduje rojstvo novega.

Atmosfera narekujejo daljše didaskalije. Tako kot *V kaverni* gre tudi v tem primeru za protivojno tematiko, vendar bolj posredno, saj obravnava posledice vojne. Stavki so izrazito kratki, gre za skorajšnjo lirizacijo. Razen Popa, ki uporablja vzvišen jezik v skoraj psalmični melodiji. *Apokalipsa* je zgrajena tako, da zelo realistično situacijo ves čas prekinjajo neke vizije. V nasprotje postavlja realnost in neresničnost, vizije, sanjskost. Za Majcena je značilen tudi kontrast med tišino in krikom. Molk je uporabljen kot dramaturško sredstvo. Poleg te drame je Majcen napisal še *Kasijo* in *Zamorko*, slednja je prvi primer slovenske drame z rasistično tematiko.



MIRAN JARC

VERGERIJ

1927-1929-1932 Jarc je dramo po dejanjih objavil pet let. *Vergerij* je eden najdoslednejših zgledov slovenskega ekspresionizma. Pesnik je skušal zajeti sodobni čas in svet v kozmičnem nasprotju velikega razvrata in prihodnje harmonije. V kali tega nasprotja vidi boj med golim razumom in voljo do

ustvarjajoče duhovne sprostitev. Drama se ukvarja z dilemo med besedo in dejanjem. Kern, glasnik razuma in tehnične civilizacije, razglašča konec humanističnih besed in sanjarjenja, prišel je čas dejanj. V tem geslu odmeva ekspresionistična debata o nujnosti prehoda iz individualistične faze v kolektivistično, od besed k dejanjem, k socialnemu angažmaju. V ekspresionizmu se takšna stališča razvidijo že po naslovih literarnih revij, recimo nemške revije Die Aktion ali slovenske revije Dejanje, ki jo je ustanovil Edvard Kocbek. Ekspresionisti so običajno imeli v mislih takšna dejanja, takšen angažma, ki je temeljil na idejah ruske oktobrske revolucije in je bil usmerjen k »novemu carstvu«, v katerem ne bo več razrednih razlik.



Italijanski futuristi pa so si dejanje predstavljali nekoliko drugače, namreč kot anarhistično, teroristično aktivnost, ki ustvarja paniko in kaos in šele iz tega se bo rodil človek prihodnosti, človek tehnike. In prav takšno dejanje ima v mislih Vergerijev antagonist Kern. Kernovi anarhisti so sklenili likvidirati Velikega meščana, gospoda Altmanna, ki je predsednik raznih podjetij, poslanec, bivši minister itd. in kot tak utelešenje vsega družbenega zla. »Če pade on, se zruši lažni svet, / rešitelj pa bo rešenik človeštva!« Vlogo likvidatorja so namenili Vergeriju, s tem bo dokazal, da je vreden vstopa v njihove vrste. Vergerij se upira Kernovemu prepričevanju, pri tem si skuša pomagati s stališčem golega, asocialnega esteticizma in larpurlartizma. Vendar nobeno upiranje ne pomaga in na koncu Vergerij popusti in sprejme pištolo, likvidiral bo Velikega meščana Altmanna. Zadnje, četrto dejanje

obravnavava znano ekspresionistično temo karizmatičnega voditelja in vprašljivosti njegovega manipuliranja z množico. Vergerij je zaradi umora Velikega meščana že pet let zaprt, zdaj pa ga v zaporu obišče delegacija, ki jo vodi Kern in mu predlaga: »Ti ljudstvu boš vodnik!« Postal naj bi vodnik, rešenik, rešitelj ljudstva, ki je medtem dozorelo in čaka samo še nanj. Vergerij pa ponudbo zavrne in pove, da je postal drug človek. Prej je bil Kajn, zdaj je Abel. Po vsem iskanju, tavanju in skrajnostih najde Vergerij na koncu drame rešitev v ekstatični izpovedi, ki je brez vsakega dvoma povratek h krščanstvu. »Tu sem: trpljenje me je priklicalo: Abel kliče, kliče, kliče [...] Pretresam srca, da bi vanje pretil svojo večno molitev: Pridi, pridi, sveti, novi Jeruzalem!«

Vergerij prikazuje razkol v človeku. Temeljna vprašanja so dilema o pomenu čustev na eni strani in razuma na drugi, razmerje med posameznikom in kolektivom in kakšna je vloga pesnika v neki skupnosti. Kern zagovarja upornika brez čustev, prihodnost vidi v napredku in tehniki, človeka dojema kot stroj. Vergerij pa je čustven, »sanjski pesnik«. Skupaj predstavljata razklanost med razumom in dušo, čustvi → dihotomija: dvojno dojetje sveta. Besedilo se lahko interpretira v smislu, da sta Kern in Vergerij ena oseba, ki pa je notranje razklana. Ta dihotomija je vidna tudi v simbolih: Vergerij v sobi somraka, praznote, in na drugi strani trikotnik in šestilo kot simbola Kerna. Kern predstavlja pol aktivnosti – izraža aktivni princip, potrebo po dejanjih, borbi, upor, karizmatičnemu voditelju. Bistvena tema besedila je Vergerij in njegova notranja drama. Je človek, ki je v protislovju sam s sabo. Pri tem besedilu Jarca ne zanima zgradba besedila in zgodba, ne gre za klasično realistično dramo. Je bližje poetični drami. Jarca zanimajo vizionarski prizori, najgloblja vprašanja, razcepljenost, strah.

ALOJZIJ REMEC

MAGDA

1924 Remeč je pisal večinoma realistične ljudske igre z didaktično ali narodno-spodbudno noto, največ pozornosti pa je zbudil z dramo *Magda*, ki ima podnaslov »Tragedija ubogega dekleta v dvanajstih scenah«. S tem tekstom se je v slovenski dramatikki prvič pojavila t. i. »**postajna tehnika**«, ki so jo sicer uvedli nemški ekspresionisti. Ta tehnika opušta običajni razvoj dejanja, drama poteka kot montaža prizorov, med



katerimi ni več kavzalne zveze, pač pa vsak učinkuje kot metonimija celote. Protagonist potuje od prizora do prizora in ti pomenijo bistvene, eksistencialne situacije, v katerih je postavljen na preizkušnjo. Glavna oseba Remečeve drame je Magda, »ubogo deklet, ki pretrpi vse od služkinje do izgubljenke na cesti«. Spremljamo jo na njenih življenjskih postajah. Antagonist je njen ljubimec, ki pa ima v vsakem prizoru drugo pojavno obliko: najprej je študent medicine, potem policijski komisar, trgovski agent, zvodnik, pesnik itd. ta povezava značajev in obrazov je tudi simbolna. Vsak naslednji zapeljivec ima masko prejšnjega, vsi so eden v mnogoterih. Vsakič se tudi menja velemestni ambient, drama se začne v elegantni kavarni, zadnji trije prizori pa se dogajajo na mostu (poskus

samomora), v bolnišnici (umiranje) in secirnici. Glavna tema te drame je seksualnost. Ta je v ekspresionizmu zbuja zelo živahno, vendar protislovno debato. Po eni strani so ekspresionisti zagovarjali platonsko erotiko, odnos med spoloma kot med bratom in sestro, saj morajo biti vse druge energije usmerjene v duhovnost. Po drugi strani pa je ekspresionizem podedoval po dekadenci tudi povsem drugačen koncept: seksualnost kot pravico posameznika do neobzdrane nagonosti, do skrajne svobode in prvinskosti – seksualnost kot popolno nasprotje meščanske morale. Odmeve teh dveh konceptov najdemo tudi v Remečevi drami. Peter, mizarški pomočnik, Magdin nesojeni zaročenec, »ki jo ljubi do konca«, zagovarja platonsko ljubezen in je proti vsaki »nečistosti« pred sklenitvijo zakonske zveze. Pozneje takšno platonsko stališče še zaostri oseba, ki se imenuje Pesnik, z geslom, ki ga projicira v Magdo: »Le devica in mati živim«. Ženska ima torej samo dve funkciji, kot devica in kot mati, seks kot dejanje užitka ji je prepovedan. Na drugi strani pa imamo osebo, ki se iz medicinca spreminja v vse nadaljnje in ta je zagovornik erotike brez ovir in zavor: »Za nas, ki smo mladi, je ljubezen. Ničesar ne misliti, ničesar se ne bati, v hipu nagniti čašo in jo izpiti do dna – to je mladost!« Takšna blago artikulirana permissivnost se pozneje oglasi s precej ostrejšimi toni, ki odražajo že povsem dekadentno divjanje nagonov: »Prikolovratil sem v tvojo ulico. Zahotelo se mi je razbrzdane ure, divjega smeha, podlosti, nesramnosti, objemov, da bi škripal z zobmi in pozabil na vse lepo in dobro.« Vmes med tema dvema nasprotujočima si načeloma, platonsko in dionizično erotiko, pa stoji Magda in niha sem in tja. Dionizična, čutna stran je močnejša, Magda se odloči zanjo, za pravico do užitka; vendar mora to zelo drago plačati.

Drug vidik problema pa je, da seksualne odnose v tej drami in njihove posledice bistveno določa posameznikov socialni položaj. Prav zato, ker je Magda »samo služkinja, ki služi in gospodi sobe pometa«, se ji zgodi, da mora svojo seksualno svobodo tako drago plačati in da jo vsak nadaljnji seksualni partner potiska vse globlje. Vse je uravnano tako, da ženska seksualna svoboda v kombinaciji z nizkim socialnim položajem lahko konča samo v prostituciji. Ko potem na koncu od vseh zapuščen križari po nočnih ulicah, sreča na mostu čez reko svojega prvega seksualnega partnerja, ki je medtem postal ugleden

zdravnik. Zdaj hoče imeti Magda nekaj nemogočega, ravna po logiki človeka, ki so mu vzeli vse, kot Cankarjev Hlapec Jernej: Magda hoče doktorja. »Tebe hočem imeti z dušo in telesom [...] Moja pravica je to!« Zaradi njega je zgubila deset let. Zato hoče z njim, zdaj, takoj. »Nikamor ne grem kakor s teboj!« Doktor ji skuša razumno dopovedati, da je to nemogoče, saj ima ženo, družino in otroke. Marta mu po svoji obupani logiki odgovarja: »Tam, kjer je tvoja žena, bi morala biti jaz, jaz biti mati tvojim otrokom! S teboj hočem!« Ker se ga obenem tudi vse tesneje oklepa, Doktor začne klicati policijo, z njo pa Magda noče imeti še enkrat opravka in rajši skoči v reko. Drama se z učinkovitim poudarkom konča v secirnici, kjer isti Doktor obducira Magdino truplo.

Remčeva vrednostna perspektiva je včasih nekoliko patriarhalna, kljub temu pa je njegova drama zanimiva in pomembna analiza razpadanja tradicionalnih vrednot na področju erotike, do katerega je prišlo zaradi hitre urbanizacije in oblikovanja množične družbe v času po obratu stoletja – kar je tudi eno bistvenih problemskih področij ekspresionizma.

ANTON LESKOVEC

DVA BREGOVA

1928 Drama *Dva bregova* se ukvarja z najnižjim družbenim slojem, z berači. Življenje beračev je prikazano kot posebna, vzporedna in kontrastna stran običajnega življenja, v svetu beračev vladajo posebni zakoni, običaji in etične norme. Podobno kot v Pregljevi drami *Berači* imamo opravka z »ekstatičnimi ljudmi«, ki imajo več možnosti za vstop v »novo življenje« od onih, ki živijo po meščanskih normah. Beraškemu svetu neomajno vlada veliki mojster, berač Macafur. Ta opredeljuje razmerje med meščanskim in beraškim svetom takole: »Velika voda, globoka in široka, teče po vsem svetu, pa ga reže na dva bregova. En breg je njihov, drugi je naš.« Macafur zagovarja statično družbeno ureditev – kdor je



berač, mora ostati berač; če hoče prebegniti v svet meščanov, ga po beraških zakonih čaka zelo huda, smrtna kazen. Takšni prebegi bi namreč ogrozili družbeno stabilnost in družbeni dogovor z meščani, ki beračem dopušča parazitsko koeksistenco, dokler ostanejo na svojih mestih – in zato bi bil ogrožen tudi Macafurjev položaj beraškega poglavarja. Vendar Macafur ni povsem dosleden. Svojega nezakonskega in nepriznanega sina Krištofa je dal namreč skrivaj vzgojiti za življenje na drugem bregu in že kot otroka ga je poslal tja – in zdaj ta meščan z beraško krvjo v svojih žilah, ki je doštudiral in postal pravnik, prihaja nazaj na beraški breg in to je začetek dramskega zapleta, ki nezadržno vodi do končne katastrofe. Krištof se zaljubi v lepo Rono, ki je nekakšna Carmen beraškega sveta,

polnokrvna, erotična, pa tudi ohola in nestanovitna. Zavrača ga, vendar se njen odnos do Krištofa začne spreminjati in tudi ona ga vzljubi, ko ugotovi, da namerava ukiniti obstoječi družbeni red in vse berače popeljati na drugi breg, v »novo življenje«. Končni prizor drame nam kaže Krištofa v prav tej ekspresionistični vlogi, v vlogi karizmatičnega voditelja: »Ven izpod zemlje, veselite se soncu, ki je ustvarjeno za vse! Proč z malhami, za menojo, ki kažem pot! Nič več prositi – zahtevati!« Sledi kaos, ker se berači začnejo odločati med starim in novim voditeljem, Macafurjem in Krištofom. Macafur skuša preprečiti razsulo in ukaže, naj ubijejo Rono, saj jo upravičeno sumi, da je kriva za Krištofovo vedenje, vendar eksekutor zaradi ljubosumnosti namesto Rone ubije Krištofa, Macafurjevega sina. Beraški poglavar je tako pretresen, da umre tudi on. S tem precej melodramatičnim efektom se konča ta sicer zanimiva in sveže napisana drama, ki niha med naturalizmom, simbolizmom in ekspresionizmom. Kot meni J. Kos, je Leskovec utegnil povzeti beraško okolje in značaje po Maksimu Gorkem, pa ne toliko po drami *Na dnu*, kolikor po njegovih »bosjaških« povestih, npr. *Malva*, *Kajn in Artem* itd. Po drugi strani je treba opozoriti, da beraško okolje Leskovčeve drame in nekateri značaji v njej spominjajo na Brechtovo *Beraško opero*,

vendar se ni mogel zgledovati po njej saj je Brechtova drama doživela premiero 10 mesecev pozneje kot Leskovčeva. Kljub temu so podobnosti med dramama prav osupljive. Predvsem gre za značaja obeh beraških poglavarjev, Macafurja pri Leskovcu in Jonathana Peachuma pri Brechtu, ki kažeta mnoge vzporednice. Nadalje: podoben je tudi opis koeksistence med beraškim in meščanskim svetom, ki mora ostati stabilna, sicer lahko pride do kaosa. Očitno gre za paralele, ki kažejo, da sta oba zajemala iz istega duha časa.

V občutku svojega časa je Leskovec pokazal, da človek z enega brega ne more na drugi breg; svet je tudi v iskanju kruha usodno dvojen in v vsej svoji dvojnosti nezdržljiv. Toda zdi se, da je pisatelja bolj zanimal fantastični svet brega beračev in dramatična situacija posameznih ljudi kakor dejanska razrešitev vprašanja. Ni odločal v boju med enim in drugim bregom, temveč je pokazal, da je vsakomur sicer namenjeno bivanje na svojem bregu, vendar se zgodi tudi drugače, kajti hrepenenja po boljšem in lepšem življenju v človeku ni mogoče zatreti.

SOCIALNI REALIZEM

1930-1950

Duhovni nemir, ki ga je priklicala prva svetovna vojne in njene posledice, je bil tako globok, da ga ni mogel zajeti niti kritični ekspresionizem, niti ga ni mogel utolažiti tisti poduhovljeni idealizem, ki je klical po novem človeku. Iz ozadja so prihajali vplivi velike Oktobrske revolucije; ta je na novo razglasila človekove pravice, premaknila pogled v realnost življenjskih dejstev in se predvsem uprla osvajanju človekove osebnosti v tradicionalnih družbenih ustanovah. Vizija novega sveta stopa v zavest doslej izkoriščenega človeka. Odpor in kritika sta najočitnejša spremljevalca starih političnih in družbenih razmer, vsepovsod se uveljavljajo duhovne in organizacijske krize. Nasproti novim idejnim in socialnim težnjam se začne uveljavljati avtoritarna diktatura, ki z nestrpnostjo in organiziranim pritiskom hoče zavreti preobrazbo sveta, uveljavlja se novi nacionalizem, ki ne osvobaja, temveč množično usužnjuje. Vse to je naposled premaknilo tudi umetnost v novi realizem in mu dalo poseben socialni značaj.

Že prvo povojno desetletje se v umetnosti kaže vedno večja idejna razbolelost in težnja, najti izhod iz obupane razdvojenosti sveta. V liriki se pojavljajo primeri izrazito socialne pesmi. V dramatiki se stopnjuje analitično prikazovanje družbenega nereda in se ne prikriva revolucionarna volja, upreti se sodobnemu svetu in ga obrniti v drugačen, pravičnejši red.

Na socialni realizem je močno vplival socialistični realizem, osrednja smer v Sovjetski zvezi. Izhodišča so ista: opis razrednih bojev, moralno in socialno tendenčno obarvani. Osebe, ki nastopajo so vedno v vlogi tipičnih predstavnikov družbenih razredov, nosilci določene ideologije, razredne miselnosti ali nacionalne ideje. Iz marksizma so prevzeli zgodovinski pogled na človeka. Človek je vedno pripadnik določenega razreda in boj vodi k osvoboditvi delavskega in kmečkega človeka. V tem segmentu družbe so iskali novega pozitivnega junaka. Končna oblika družbe je po Marxu komunizem. Želja socialnega realizma je prikaz življenjskih pojavov v širšem okviru družbene specifikke in razrednih trenj. Posameznik ne kot individuum, a njegova odvisnost od družbe in socialnih odnosov. Na stilni ravni je obudil tradicijo slovenskega realizma in naturalizma. Zahteva po zvestem opisovanju stvarnega življenja. Ne zanima ga duša, novi človek, vizija, a se obrne k sedanosti, konkretnim, stvarnim razmeram. Primerna vrsta je roman (v tem času so romani zelo obsežni). Lirika je zaradi svoje izpovednosti manj primerna.

Socialni realizem se je usmeril predvsem k štirim tipom dram:

1. Zgodovinska – poudarek na zgodovinskih družbenih situacijah. Avtorji preko zgodovine opozarjajo na trenja v sodobni družbi. Zgodovinska dogajanja so prisposoda za sodobnost. Bratko Kreft: *Celjski grofje* (1932) pomenijo začetek socialnega realizma v dramatiki. Kreft izpostavi razredni konflikt plemstva in meščanstva. Kreft je najpomembnejši predstavnik socialnega realizma v slovenski dramatiki.
2. Kmečka drama.
3. Meščanska drama.
4. Satirična komedija iz malomeščanskega okolja.

BRATKO KREFT

Prvi uspeh socialnorealistične dramatike pomeni Kreftova zgodovinska drama *Celjski grofi*. V tem žanru pa je nadaljeval s še bolj dognano »dramsko kroniko iz l. 1573 v petih dejanjih«, *Velika puntarija*, pa tudi s svojim najuspešnejšim delom, tj. komedijo *Kranjski komedijanti* (1941). Težišče Kreftovega dramskega



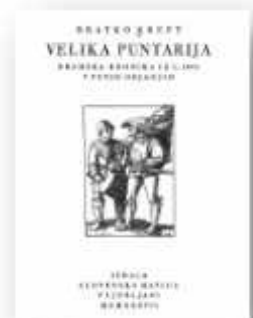
prikaza zgodovinske snovi ni v posameznih zgodovinskih osebnostih in njihovih medsebojnih konfliktov; gre mu za prikaz fiziognomije družbenih razredov ter njihovih idejnih in dejanskih spopadov. Zato izbira snovi iz časov pomembnih družbenih premikov v naši zgodovini, osvetljuje pa jih z metodo dialektičnega materializma. Ta v zgodovino prenesena realistična metoda oblikovanja dramatičnega dejanja je poudarjena že v programatičnem podnaslovu prve drame »Drama iz življenja srednjeveških fevdalcev, katerim so tlačanili naši predniki.« Kreftov namen pa ni bil zgolj zgodovinsko realističen; prek zgodovinske snovi je hotel opozoriti na trenja v sodobnosti. Njegove dramske zgodbe so tako izrazite prisposode neurejene sodobnosti. Že kot osmošolec je napisal tvegano dijaško dramo

Nemoč (1924), v kateri neprikrito in obtožujoče prikazuje npravstvene razmere dijaškega življenja. Kmalu nato se obrne v študij socialne zgodovine, ki se mu odkriva kot nenehen boj človeških preustvarjalnih hotenj in nepregledna vrsta tragičnih podob v njihovih uspehih in porazih.

VELIKA PUNTARIJA

1936 *Velika puntarija*, dramska kronika iz leta 1573 v petih dejanjih. Kreft je v tem delu segel v zgodovino in se zamislil v tragiko slovenskega in hrvaškega kmeta, ki se je leta 1573 uprl plemiški gospodi, zahteval svoje pravice, doživel žalosten poraz, ker ni bil v svoji organizaciji in bojnih sredstvih kos plemiški vojski. Delo je nastalo po temeljitem zgodovinskem študiju. Pisatelj je to delo pospremil z obširnimi socialno zgodovinskimi uvodom in skušal dokazati pravilnost osnovne misli, da je slovenski narod zrasel iz kmečkega ljudstva in da so kmečki upori »naša nad vse heroična preteklost«; slovenske kmečke množice so se podzavestno borile za iste demokratične pravice, kakor poznejši francoski revolucionarni meščani.

Žalostna kronika se vrsti v izrazitem paralelizmu med kmeti in gospodo. Prizorom med kmeti sledijo prizori med gospodo, le v odločilnih trenutkih se združita obe strani. 1. dejanje: Pri Gubcu zboruje puntarski svet. Ilija Gregorič hoče, da takoj udarijo, Gubec trdi,



da še niso dovolj pripravljeni. Pasančeva žena je rodila sina. Hočejo prikriti, da je otrok sad Tahijevega (grof) nasilja, a resnico Pasancu vrže v obraz Gregorijančev oskrbnik. Oskrbnika ubijejo, dva hlapca ujamejo, dva zbežita. Pride župnik Babič; zaman je posredoval pri saboru. Gospoda je razglasila smrtno obsodbo nad kmeti, ti pa razglasijo obsodbo nad gospodo. Župnik svari pred prelivanjem krvi, toda voditelji so že razglasili punt, bobnar Matkalič zabobna in povsod zazvoni k molitvi in uporu. 2. dejanje: dvorana pri škofu in banu Draskoviču. Gospoda se posvetuje. S pomočjo kmetov so nastopili proti Tahiju, zdaj jim kmetje rastejo čez glavo. Baron Sekelj priporoča, naj si pridobijo kmete in jim dajo, kar so jim obljubili, da bodo ukrotili Tahija. Stjepko Gregorijanec se odločno upre in ban Draškovič opozarja, da je Tahi v milosti pri cesarju, cesar pa se zanima za plemstvo in deželo samo toliko, kolikor jih potrebuje za obrambo proti Turkom. Gospoda so si edini, da so zahteve kmetov nesprejemljive, zato naj nastopijo združeni in si vsaj na videz pridobe Tahija. Ko pride na posvet tudi Tahi, zbranim očita prizanesljivost do kmetov, a oni trdijo, da je prav on s svojo krutostjo sprožil upor; končno sklenejo, da je zoper kmete treba zbrati bansko vojsko. Župnik Babič je prišel prepozno; zbranim očita farizejstvo, ki križa kmečko ljudstvo; ban ga ukaže zapreti. Sovražnika Draskovič in Tahi sta si podala roke. Podban Alepič bo nastopil z bansko vojsko, treba pa bo pridobiti tudi Uskoke, katerih poveljnik Thrun je uporne kmete že premagal pri Krškem. Najbolj nevarna se jim zdi Gregorčičeva vojska, ki je krenila proti Kranjski in Štajerski, da bi nato skupaj z Gubcem udarila na Zagreb. 3. dejanje: Kmečki tabor pri Stubicah. Gubec je pravkar na smrt obsodil kmeta, ki je kradel; v svoji vojski hoče red in poštenje. Kmetje se njegovemu ukazu upirajo, toda Gubec je neizprosni, kmeta obesijo. Začne rasti nezaupanje do voditelja; nezaupanje trosi predvsem Peter Šajnovič, ki ga Uskos in vojaški begun Marko Nožina po pravici sumi izdajstva. Gubcu se včasih zazdi, da je sam. pijana Gregorička ga zmerja, da je zapeljal moža in da hoče postati kralj. Nezaupanje med kmeti raste, zapuščajo Gubca ter začno prehajati k banskim. Gubčeva hči Mara in Ivan Mogajič se ljubita, Pasanec pa nosi v sebi svoje gorje; preganja ga zavest, da je ženi zadavil Tahajivega otroka. Podban Alepič že prihaja s svojo vojsko. Gubec nagovori vojsko, župnik Babič ji da blagoslov. Uskoki in konjeniki grofa Zrinjskega napadejo. Tu se pokaže Šajničevo izdajstvo; upornikom zmanjka streliva. Gubca, Pasanca in župnika Babiča ujamejo, Šajnoviča ubije baron Sekelj. Gubčeva Mara dobi Mogajiča mrtvega. 4. dejanje: Banska dvorana. Gospoda se zabava s tem, da oponaša preiskavo in mučenje kmetov. Ko kmete vedejo v ječe in na mučenje, se sliši njihova uporna pesem. Od cesarja pride sporočilo, da odobrava banovo ravnanje in potrjuje njegov predlog, da Gubca kronajo s sramotno železno krono. Kronanje bo čez tri dni, na pustni torek. Škofov tajnik kanonik Martinčič zaman priporoča bolj človeško kazen. Ker je v cesarjevem pismu tudi naročilo banu, naj nastopi proti novovercem, se luteranec Tahi razburi; gospoda se razdvoji. Kronanje bo treba pospešiti in bo že na pustno nedeljo. Ko Tahi odhaja iz banske dvorane, ga zadane kap. Banov komornik in baron Sekelj pomagata, da ubeže iz ječe Nožina in trije puntarji. 5. dejanje: Ječa. Gubec, Pasanec in Babič so izgubili upanje, da jih bo Gregorič rešil. Tahi je ponoči umrl. Gregorčičevo vojsko so Thurnovi Uskoki potolkli in poveljnika ujeli. Voditelji med seboj ugotavljajo vzroke, zakaj je upor propadel. Premalo je bilo vztrajnosti in poslušnosti. Kanonik pride obsojenec izpovedat, toda odvezo jim da Babič. Žene se poslavljajo od mož. Gregoričke ni, Nožina se je med tem že maščeval nad njo. Rablji pridejo po Gubca in Pasanca. Prvotni paralelizem se proti koncu strne v kričeče nasprotje. V ječo so prišli zasmehujoči plemiči in vname se zadnji spopad med obema taboroma. Voditelju upora veličastno gledajo v tostranost in onostranost in ko z ulice udarjajo odmevi Gubčevih muk, se v njih sproži puntarska pesem. Tako se tragedija kmečkega upora konča s puntarsko pesmijo.

Za razliko od prej, število nastopajočih oseb v socialnem realizmu zelo naraste. Socialni realizem razvije kolektivno dramo. Ni več pomemben posameznik, a kolektiv – prikaz družbenega razreda. V

socialnem realizmu po navadi ne govorimo, kdo je glavni junak. Število oseb med stranskimi osebami zelo naraste. Te pripomorejo k večji prepričljivosti, masovnosti nekega prizora. Fevdalci so moralno pokvarjeni. Gre jim le za uresničenje svojih ambicij. Na drugi strani so kmetje, a med njimi so tudi izdajalci in zločinci. Tekst je pretkan še s stranskimi zgodbami o vsakodnevnih opravkih.

IVAN POTRČ

Ivan Potrč je bil doma na kmetiji, deloval je med komunistično mladino, zaradi dejavnosti povezanih s tem je moral v zapor in bil tako izključen iz vseh gimnazij. Pisal je o kočarski lakoti, garanju pri mlačvi kmetom ali kopanju na strminskem svetu, kar priča o njegovi socialni prizadetosti. V prikazovanju sveta, ki mu je bil domač, gre zvesto po stvarnosti. Leta 1946 je izdal dramo *Kreflova kmetija*, ki jo je napisal leta 1937 po snovi za zamišljeni roman.

KREFLOVA KMETIJA

1946 *Kreflova kmetija* je dramatski prikaz socialnega in moralnega propadanje velike kmetije. V svoji tridejanski drami je Potrč zajel snov neposredno iz panonskega okoliša, iz bližine Ptujaja; pri tem je podal najostrejšo analizo gospodarskega in moralnega stanja v času pred agrarno reformo ter prikazal vzroke in posledice propadanja velikega kulaškega posestva. Jure Krefl je pijanec, brez volje do gospodarjenja in brez čuta za človeka. Gospodarstvo vodi žena Liza, vse delo opravljajo težaki in viničarji, ki so v svojem siromaštvu izročeni na milost in nemilost, dokler se ne izgarajo in popolnoma ne opešajo. Nadzor nad vasjo ima župan Franc Vilčnik, bivši orožniški stražmojster; on pazi na mišljenje in vedenje kočarjev, da v ničemer ne motijo miru in javnega reda. Viničarji in dninarji so sicer topo vdani svojim gospodarjem, vendar se tudi med njimi že slišijo glasovi o agrarni reformi. Ko pri Krefljevih spravljajo repo, umira v hlevu stari dninar Matjašič, ki ga je Krefl nekoč pripravil ob dediščino; moral je po svetu in se vrnil bolan in berač, pa se zaradi njegove bolezni nihče ne vznemirja; Matjašič umira, delo teče naprej, kot bi se nič ne zgodilo. Tačas pride domov Kreflov najstarejši sin študent Ivan, ki je bil zaradi revolucionarnega mišljenja leto dni v zaporu. V ječi je še globlje razmišljal o neredu v družbi ter sklenil, da se spopade z njim, posebej še s krivicami v domači hiši. V družini je tujec; mater boli, da ni hotel postati duhovnik in je brezverec. V splošno spotiko ima tudi ljubezen s kočarsko Mimiko. Ko oče le popiva in zdihuje, se v treh dneh po Ivanovi vrnitvi zastre burni dogodki. Ivan spozna ves propad domače hiše. Po babici so podedovali grunt, ki jih ne more rešiti in jim je v breme, stari stric Janža jim je prepustil kočarijo in je prevžitkar, hčer Ančko so omožili na propadlo gostilno. Ker ji ne morejo izplačati obljubljenih dote, je pribežala domov, od Ivana pa pričakujejo, da se bo oženil pri bogatih Petkovih, prevzel babičino domačijo ter pomagal domu. Toda on Mimice ne pusti, ker ve, da je ona njegova revolucija, upor Krefla proti Kreflom. Ko se tretji dan na dvorišču zbirajo pogrebci, sami kočarji, da odnesejo Matjašičevo krsto, stopi Ivan med pogrebce in jim govori, kaj so Krefli napravili rajnemu ter očita vse njihove krivice. V splošni vznemirjenosti in zmedbi zgrabi oče Jure za puško ter v pijanosti ustrelji skozi okno. Ivan mrtev omahne ob Matjašičevi krsti, od zunaj se sliši Mimkin glas: Gruntarji, prekleti!



Kreflova kmetija je mladostni zagon, napoved trilogije, ki se je z naslednjima dramama *Lacko in Krefli* in *Krefli* zaključila šele po drugi vojno. Čeprav se opira na izrazito krajevno območje, ima tudi širši idejni pomen.

MATEJ BOR

Vojna leta so zavrla nastajanje socialnorealistične dramatike predvojnega tipa, povsem prekinila ga pa niso. Možnosti uprizoritve v edinem legalno delujočem slovenskem gledališču, v ljubljanski Drami, za takšna dela seveda ni bilo; nekaj izvirnih novitet v programu tega gledališča, ki ga je obveznost kulturnega molka nekako obšla, je bilo bodisi nadaljevanje že preživetih stilnih formacij, ki se tudi v tridesetih letih ni prekinilo, bodisi nepomembni dramski poskusi. Pač pa so dale nove pobude za nastajanje kratkih dramskih besedil kulturniške skupine vojaških formacij narodnoosvobodilne fronte, še večjo spodbudo pa je pomenila ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju v predzadnjem letu



vojne. Vendar ta dramatika v najvidnejših dosežkih predstavlja le posebno, zahtevam časa prikrojeno varianto socialnorealistične dramaturgije. V tem smislu je najbolj zgovorno dejstvo, da je postal v teh okoliščinah najdejavnejši slovenski dramatik prav Vladimir Pavšič (Matej Bor), ki je bil poprej med kritiki najbolj dosleden in najbolj vnet zagovornik socialnega realizma v slovenski dramatiki. S partizanskim psevdonimom Matej bor je na meščansko dramo navezal igro *Težka ura* (1944), na kmečko dramo *Raztrgance* (1944), ki je bila poleg nekaj starejše *Mati* (1943) pesnika Mileta Klopčiča najbolj popularno in tudi najboljše delo partizanske dramatike. Ta dramska dela so zajemala snov iz boja proti okupatorjem in njihovim slovenskim sodelavcem in niso prikrivala politično ozaveščevalne tendence, dasi so jo poskušala podati na

nevsiljiv način. Dramsko prikazovanje se je pomaknilo od socialnih v vojne konflikte, povečala se je funkcija intriga in zunanje akcije, oblikovanje dramskih oseb pa je uhajalo v črno-belo polarizacijo.

RAZTRGANCI

1944 Pavšič v uvodu *Raztrgancem*: »Motiv za to ljudsko igro so mi dali štajerski tovariši, ki so mi pripovedovali o zanimivih primerih v zvezi z vohuni-provokaterji, ki so jih Nemci kot »partizane« poslali v naše vasi zanašat zmedo in preplah. Štajersko ljudstvo, ki je z njimi imelo dosti opravka, jim je vzdelo naziv »raztrganci«, ker so najrajši raztrgani, da bi tako vzbudili večje zaupanje, hodili po vaseh. Kasneje, ko je skušala reakcija iz Ljubljane organizirati svoje teroristične tolpe tudi na štajerski strani, so dobili raztrganci drugačen, politični značaj. Moja igra se dogaja pred tem časom. [...] Čemu sem se trikrat lotil *Raztrgancev*? Če sem odkrit, moram priznati, da zato, ker me je sam motiv kot dramatika živo zamikal. Mlin v zagorski vasi, zima, dež in sneg, vas, ki se šele prebuja v upor, nekje v gorah partizani, pod eno samo streho spopad med blaznim pogumom in sebičnim strahom, borba med izprijenostjo in visoko zavestjo dolžnosti, med omahljivimi slabiči in junaško predanostjo veliki stvari. Razen tega mi je snov omogočila združiti v enem samem dogajanju tri udeležence naše osvobodilne borbe: kmeta, delavca in izobraženca. Če dodam, da je snov s Štajerske, kjer je bila borba najtežja, ker je bil okupator najbolj zavraten, iznajdljiv v vedno novih zvijačah in zverinstvih, bi nekako povedal, zakaj sem se zagrizel prav v to snov, ko jih je vendar toliko, da ne veš, po kateri bi segel. Igra je sicer preprosta, dostopna vsakemu človeku, saj se ne ukvarja z zapletenimi duhovnimi in nravnimi vprašanji, toda hotel bi vendarle opozoriti na nekaj. Ferlež in Rutar, predstavnika dveh svetov: fašističnega in demokratičnega. Kaj dela Ferlež? Celo ko se bori za ljubezen, se poslužuje zvijače in nasilja. Toda prav tisti hip, ko misli, da je na vrhuncu svoje moči, se mu iznenada podre pod nogami njegova stavba, ki jo je zgradil na laži, zločinu, zvijači in podlosti – tako kakor se je podrl Hitlerju njegov Tretji rajh. Rutar se znajde v podobnem položaju, v kakršnem je bil naš narod, ko ga je dobil v kremplje nemški osvajač: Ukloni se, če ne, te zdrobim! Toda Rutar ne klone. Tisti hip, ko Ferlež meni, da ga je zlomil – tako kakor je menil Nemeč leta 1941, da je zlomil nas, se Rutar dvigne in upre. »Hoteli ste nas spremeniti v pse, pa ste nas spremenili v volkove.«