Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

UDK 821.163.6.09–2
Gašper Troha
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PROBLEMI POETIČNE DRAME

Poetična drama ima v zgodovini slovenske povojne dramatike pomembno mesto, saj predstavlja enega njenih osrednjih tokov. Kljub temu pregled slovenskih in tujih obravnav pokaže, da definicije poetične drame večinoma prepletajo ahistorične opredelitve, ki ji sledijo od začetka evropske dramatike v antiki ali od 18. st. dalje, in historične opredelitve, ki postavijo njen nastanek na prelom iz 19. v 20. st. in sledijo njenim kasnejšim obnovam. Razprava skuša na podlagi dosedanjih raziskav in analize dramskih tekstov priti do nove, izključno historične definicije poetične drame in jo preveriti na tujih in slovenskih dramah, ki po splošnem prepričanju pripadajo obravnavanemu žanru.

In the history of Slovene post-war drama, poetic drama occupies an important place, as it represents one of its central currents. Nevertheless the survey of Slovene and other treatments shows that definitions of poetic drama most often combine ahistorical definitions, which follow poetic drama from the beginnings of European drama in Antiquity or from the 18th c., and historical definitions, which place the beginning of poetic drama at the turn of the 19th c. and then follow its later revivals. Based on the previous research and on the analysis of dramatic texts, the article attempts to arrive to a new, exclusively historical definition of poetic drama and to test it on Slovene and non-Slovene dramas that by general consensus belong to this genre.

Ključne besede: poetična drama, dramatika 20. stoletja, simbolizem, slovenska dramatika 20. stoletja
Key words: poetic drama, twentieth-century drama, symbolism, Slovene twentieth-century drama

Uvod

Ko govorimo o poetični drami, v nemškem prostoru o lirski drami (Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner, 2001, 492–493.), se zdi, da gre za enega tistih terminov, za katere načeloma vsi vemo, kaj pomenijo, dokler nam tega pomena ni treba artikulirati. Problem se pojavi že ob določitvi zgodovine žanra. Nekateri ga namreč razumejo ahistorično kot žanr s sklenjenim razvojem od samega začetka gledališča (*The Oxford Companion to the Theatre*, London, Oxford University Press, 1957.), drugi ločujejo poetično dramo v širšem (verzna drama) in ožjem smislu (*The Encyclopedia of World Theatre*, New York, Charles Scribner's sons, 1977.), kar najdemo tudi v leksikonu Cankarjeve založbe *Literatura*. Tu Janko Kos pod oznako poetična drama v širšem smislu razume »vsa dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu«, v ožjem smislu pa gre »za dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzu, uvajajo v dramo znova pesniški jezik, mitične, pravljične in zgodovinske motive s simbolnim pomenom, se bližajo liriki ipd.« Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* izenačuje termina poetična in lirična drama, njuno bistvo pa vidi v tem, da je dramatski spopad »razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj; zato pogostnejši kakor sicer monolog izpovedne vsebine, verzificiranost, metaforičnost /.../.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Priljubljena v 18. stol., pri nas posebno po drugi sv. vojni (D. Smole, G. Strniša, D. Zajc idr.)« (Kmecl 1995: 265). Lirično dramo torej Kmecl vidi kot sklenjen žanr vse od 18. stoletja dalje, posebej pa jo omenja ob simbolizmu, saj je »največ simbolizma v liriki, lirični drami« (Kmecl 1995: 75). Sam se bom omejil na obravnavo poetične drame 20. stoletja, ki je bila odločilnega pomena za nastanek slovenske poetične drame (Kos 2001: 366–368), poleg tega pa najpomembnejše evropske študije razumejo poetično dramo historično, kot obliko, ki se je razvila na prelomu iz 19. v 20. stoletje. To stališče zagovarjata Peter Szondi in Glenda Leeming, saj vidita poetično dramo kot del protinaturalističnih dramskih tokov, obenem pa ostajata njuni obravnavi problema parcialni. Pri Szondiju gre za posthumno objavo predavanj iz l. 1965/66, v katerih obravnava nastanek lirske drame v simbolizmu v Franciji in Nemčiji, načrtoval pa je tudi nadaljevanje, kjer naj bi govoril o delih Maeterlincka, van Lerbergheja, Rilkeja, Georgeja in Yeatsa, a ga žal ni nikoli izvedel. Glenda Leeming se v svoji analizi omeji na angleško dramatiko.

Kaj torej združuje drame Mallarméja, Regnierja, Maeterlincka in Hofmannsthala s preloma stoletij, angleške dramatike prve polovice 20. stoletja (Yeats, Eliot, Auden, Isherwood, Fry), drame Jeana Giraudouxa iz istega obdobja in Cankarjevo *Lepo Vido* ter Grumovi drami *Pierrot in Pierreta* in *Trudni zastori*? Nova definicija se ponuja preko analize Maeterlinckovega modela moderne drame Lada Kralja, ki odkriva dramsko osebo nosilca intuicije. Slednji bo izhodiščna točka moje hipoteze o podobi poetične drame, ki jo bom po pregledu dosedanjih obravnav skušal postaviti in potrditi ob dramah prej omenjenih avtorjev. Na koncu bom svojo hipotezo apliciral na analizo slovenske poetične drame.

Analize poetične drame

Razprave o poetični drami se začenjajo z Eliotovimi eseji o lastnem ustvarjanju. Gre za predavanji *Poezija in drama* (Harvard, 1950) in *The Three Voices of Poetry* (1953) ter serijo esejev, ki so zbrani v knjigi *The Use of Poetry and the Use of Criticism* in so nastali na Harvardu l. 1932/33. Zdi se, da je bil Eliotov glavni namen upravičiti ponovno uporabo verza v drami. Verz mora biti vkomponiran v dramo tako, da ga gledalec ne opazi, zato Eliot nasprotuje mešanju verza in proze. Obenem dramski govor ne sme izgubiti stika z realnim življenjem, zato je Eliot razvil v svojih delih obliko verza, ki se bliža svobodnemu verzu. Eliotov verz je »različno dolga vrstica z različnim številom zlogov, s cezuro in tremi poudarki. Cezura in poudarki lahko pridejo na različna mesta, skoraj povsod v vrstici; poudarki so lahko tesno skupaj, ali pa jih ločuje tudi več lažjih zlogov; edino pravilo je, da mora biti na eni strani cezure en in na drugi dva poudarka« (Eliot 1967: 82). Uporabo pesniškega govora v drami pa poleg oblike legitimira tudi vsebina, ki naj bo vzeta iz mitologije ali zgodovine (Eliot 1967: 79). Kljub tem zahtevam se že avtor sam ni povsem držal svojih pravil. Tako v *Umoru v katedrali* meša verz in prozo (v prozi so pridiga in zagovori vitezov), kasneje se je loteval tudi sodobnih snovi (npr. v *Cocktail Party*), že v eseju *Poezija in drama* pa med drugim navaja tudi svoje vzornike (Syngea, Maeterlincka in Yeatsa), ob katerih govori o poetični drami v prozi. Verz je bil torej bržkone primerna programska parola, saj je bil na prvi

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

pogled očitna razlika od sočasne realistične in naturalistične dramatike, a je za določitev novega žanra premalo, saj se že Eliotu kaže, da je mogoča tudi poetična drama v prozi oz. kot zmes verza in proze. Dodatna določila poskuša avtor najti v vsebinskih določilih, ki pa ravno tako ostajajo odprta.

Bolj uporabna se zdijo Eliotova razmišljanja o idealu poetične drame: »Zdi se mi, da je onkraj dopovedljivih, določljivih čustev in motivov našega zavestnega življenja, kadar je to usmerjeno v dejanje – to je tisti del življenja, ki ga prozna drama zmore v celoti izraziti – še neka meja neskončne razsežnosti, občutka, ki ga lahko ujamemo zgolj, da tako rečem s kotičkom očesa in ga ne moremo nikoli v celoti ugledati; občutka, ki se ga zavemo le v neke vrste začasni ločenosti od dejanja« (Eliot 1967: 87). Eliotov idealni dramski karakter je tisti, »katerega občutljivost in inteligenca bi bila na ravni najbolj občutljivih in inteligentnih gledalcev; njegove replike bi morale biti naslovljene tako nanje kot na ostale osebe v igri – ali bolje, bi morale biti naslovljene na slednje, ki pa naj bi bili material, dobeseden in brez vizije, z zavestjo, da jih slišijo tudi prvi (občutljivi gledalci). Vzpostavilo naj bi se razmerje med tem protagonistom in malim delom publike, medtem ko bi se ostala publika identificirala z reakcijami drugih oseb« (Eliot 1964: 153).

K tem mislim se bomo še vrnili. Na tem mestu naj opozorim le na dejstvo, da je bil Eliotov namen prikazati dve realnosti. Najprej empirično realnost, ki jo v polnosti prikazuje že prozna drama, potem pa še neko novo realnost, ki je zadaj, nad, ali pač kjer hočemo in jo lahko ugledamo le na trenutke ter s kotičkom očesa. Da bi lahko prikazal to novo realnost, je očitno potreboval dramsko osebo posebne občutljivosti, ki lahko vidi onkraj in je glasnik svoje vizije, do katere se ostali igralci in gledalci opredeljujejo.

Malina Schmidt-Snoj je v svojem magistrskem delu pregledala nekatere angleške, ameriške, nemške, jugoslovanske in slovenske obravnave poetične drame večinoma iz 60-ih let. Gre za dele širših pregledov nacionalnih dramatik (npr. M. C. Bradbrook *English Dramatic form. A History of its Development*, J. Koruza *Dramatika*), sodobne dramatike (npr. M. Dietrich *Das moderne Drama*, S. Selenić *Dramski pravci XX. veka*) in poetik (npr. A. Preminger *Encyclopedia of Poetry and Poetics*). Njene ugotovitve so, da se pojem poetična drama začne v svetovni in slovenski dramatiki pojavljati na začetku 20. stoletja. Njegove določitve se sučejo »predvsem okrog uporabe verza ali proze v dramskih besedilih«, upoštevajo pa tudi prozne tekste, v katerih je opazna količina pesniških sredstev, zlasti ritmiziranosti in metaforike (Schmidt-Snoj 1976: 37). Nič čudnega torej, da številni avtorji razumejo poetično dramo kot izraz za t. i. klasične tekste svetovne dramatike, ki jih zaznamuje miselna zgoščenost in množica konotativnih pomenov, tako da termin poetična drama »ni mogoče določiti in zamejiti točno in enkrat za vselej« (Schmidt – Snoj 1976: 38). Kljub temu avtorica postavi lastno definicijo žanra, s katero se kasneje loti pregleda slovenske dramatike. Poetično dramo določa s formalnega in vsebinskega vidika. Formalno jo določa pogosta uporaba verza, čeprav je lahko tudi v prozi, a je v tem primeru odločujoča uporaba pesniških sredstev (ritem, metaforika), ki ima za posledico večjo količino konotativnih pomenov oz. »visoko stopnjo čustvene in miselne artikulacije«. Vsebinsko gre za poseganje avtorjev po »mitičnih, bibličnih, zgodovinskih in fantazijskih motivih«. Spoj teh formalnih in vsebinskih določil privede »do stvaritve teksta filozofsko-ontoloških dimenzij kot

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

pomensko odprte strukture, ki sega tako v racionalne in iracionalne svetove« (Schmidt-Snoj 1976: 38). Obrobni vidiki teh analiz zadevajo nedramatičnost in nekomunikativnost poetičnih dram in s tem vprašanje njihove uprizorljivosti.

Le leto pred magistrskim delom Maline Schmidt – Snoj so izšla Szondijeva predavanja o lirski drami, ki so še danes bržkone najboljša raziskava problematike poetične drame. Szondijeva obravnava se časovno omejuje na obdobje fin de siècla in stilno na obdobje simbolizma (drame Mallarméja in von Hofmannsthala), ki jo je hotel v kasnejših predavanjih dopolniti z obravnavo del Maeterlincka, Charlesa Van Lerbergheja, Rilkeja, Georgeja in Yeatsa, a je ohranjen le fragment predavanja o Maeterlinckovi *La Princesse Maleine* (Szondi 1975: 331, 332, 351–358).

Njegovo določitev lirske drame moramo razumeti v kontekstu tez o tradicionalni in moderni drami, ki jih je postavil v *Teoriji sodobne drame*. Čeprav tu ne govori o lirski drami, analizira Maeterlinckovo dramatiko kot primer drame v krizi (Szondi 2000: 58–62) in kot del *Dramatike prehoda* (Szondi 2000: 70–72). Gre za znano dejstvo, da je ob koncu 19. stoletja prišlo do radikalnega obrata od naturalizma, za vdor novih vsebin, ki so zahtevale novo dramsko obliko in ena od teh oblik, v kateri še vedno soobstajata tradicionalna oblika in moderna vsebina, je Maeterlinckova drame statique. V njej gre za prikazovanje situacije, trenutka, v katerem usoda – »smrt kot taka« – dohiti nemočnega in pasivnega človeka. Če so v tradicionalni drami dramatis personae subjekti nekega dogajanja, se tu situacija obrne. Subjekt postane objekt smrti. Zaradi tega postane dramski govor zborovski, zabrišejo se razlike med govorom posameznih oseb, tako da ga je »mogoče poslušati, ne da bi upoštevali, kdo pravzaprav govori« (Szondi 2000: 60,61). Ker so vse osebe skrajno pasivne, izgine osnovna potreba po govoru, kar Maeterlinck rešuje v *Slepcih* s slepoto, ki osebe sili, da se prepričajo o svojem položaju, v *Notranjosti* pa z vpeljavo epskih subjektov, pripovedovalcev, ki opisujeta dogajanje v hiši. Tako se »prizor preoblikuje v pravo pripovedno situacijo, v kateri si stojita nasproti subjekt in objekt. Vendar ostane tudi ta situacija tematska in potrebuje še naprej motivacijo znotraj dramske oblike, ki je izgubila ves smisel« (Szondi 2000: 62). Spopad med akterji izgine, nasproti si stojita le smrt in »anonimna, slepa skupina nemih ljudi«, kar zahteva subjekt v obliki epskega jaza (Szondi 2000: 70, 71).

Te lastnosti išče Szondi v knjigi *Das lyrische Drama des Fin de siecle* v dramah Mallarméja, Regniera in von Hofmannsthala. Mallarméjeva *Herodiada* je zanj izvir in zgled lirske drame. Dramatis personae zaznamuje pasivnost in obrnjenost vase; njihov dialog je zborovski in ima značaj epskega govora; dogajanje je statično, kar pomeni, da ni občutka časovnega poteka; metaforika vseskozi kaže na smrt. Vse to je od Mallarméja zahtevalo novo obliko, kar se kaže v dejstvu, da je v obliki dialoga napisal le osrednji fragment *Prizor* (dialog med Dojiljo in Herodiado), tega pa uokvirjata *Uvertura* (zaklinjanje Dojilje) in *Slavospev Svetega Janeza* (monolog Janezove odsekane glave, ki pada proti tlem) (prim. Novak 1989). Mallarmé je objavil le *Prizor* (Szondi 1975: 100), oba ostala fragmenta pa sta nastala šele po odločitvi, da bo namesto tragedije napisal pesnitev (Szondi 1975: 118–131). To nas ponovno pelje k že omenjenemu spoznanju, da so lirske drame lahko problematične za uprizarjanje oz. da so v svoji radikalni različici, katere namen je po Mallarméju pravzaprav »ne slikati stvari samih (realnosti), temveč učinek, ki ga ustvarjajo (tisto za njo)« (Szondi 1975: 101, 102) bliže poeziji kot drami.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Herodiada je kot radikalni primer lirske drame neuprizorljiva, tako da se za določitev poetične drame, ki je imela vendarle velik uspeh na gledaliških odrih, zdijo bolj primerna zgodnja dela Huga von Hofmannsthala, ki jih Szondi obravnava v drugem delu svojih predavanj. Junaki Hofmannsthalovih enodejank so, podobno kot Maeterlinckovi, pasivni in njihovi dialogi so ponovno bolj v funkciji javnega izjavljanja kot dramskega dialoga, ki naj bi gnal dejanje naprej. Temo teh dram Szondi vidi v distanci junakov od sveta in življenja. Živijo v svojih spominih na otroštvo in negujejo lastno življenje kot estetski objekt, vendar jim bližina smrti vedno znova pokaže, da so to iluzije in da je resnica v iskanju harmonije z naravo, svetom in torej v dejavnem vključevanju vanj. Tako se Andreu zaradi Arlettinega varanja podre estetska podoba njegovega življenja v *Gestern*; Tizian (*Der Tod des Tizian*) doživi ob smrtni uri spoznanje, da je bil prej le medel diletant, sedaj pa ustvari tri portrete, od katerih je najpomembnejši Lisin, ki ji v rokah naslika lutko boga Pana; v drami *Der Tor und der Tod* nastopa le Claudio, ki ga do spoznanja o bistvu življenja, ki ga predstavlja Smrt, pripeljejo prikazni Mame, Ljubice in Prijatelja. Monološkost se stopnjuje vse do zadnje obravnavane drame *Das kleine Welttheater*, kjer osebe nastopajo ena za drugo in gre razen v zaključku (ob nastopu Norega, ki ga spremljata Sluga in Zdravnik) za ločene monologe. Zanimivo je, da Szondi v vseh Hofmannsthalovih dramah najde osebe, ki protagonistom pokažejo pot k resnici. V *Gestern* je to Fantasio (Szondi 1975: 198, 199), v *Der Tor und der Tod* Mama, Ljubica in Prijatelj (Szondi 1975: 260, 261) in celo v *Das kleine Welttheater*, ki je dosledno monološka, se zdi, da je Norec tisti, ki vidi in ve več od ostalih, saj se na koncu identificira z Bakhom, ki naj bi simboliziral njegovo željo po ukinjanju nasprotja med jazom in življenjem (Szondi 1975: 329–331).

Szondi torej lirsko dramo razume kot prehodno obliko med tradicionalno in moderno dramo, kar se kaže v izginjanju dialoga in dejanja, pasivnosti oseb in smrti kot glavni temi. Ob Hofmannsthalovih enodejankah opazi delitev na dve viziji življenja oz. sveta, morda bi celo lahko rekli na dva svetova, pri čemer je prvi estetski in drugi resnični. Zanimivo je, da resnični svet dramske osebe ugledajo v prisotnosti smrti in ob posredovanju nekaterih drugih oseb.

Novejše obravnave poetične drame so izredno redke. Glenda Leeming je analizirala angleško poetično dramo od Williama Butlerja Yeatsa do Christopherja Frya, pri nas pa sta se v zadnjem času s tem žanrom ukvarjala Irena Oblak v diplomski nalogi *Ivo Svetina in poetična drama* in Tomaž Toporišič v eseju *Dialog dramatike in poezije*. Glenda Leeming vidi izvor poetične drame 20. stoletja v odporu do realizma in njeno glavno določilo v uporabi verza, čeprav priznava, da so številni avtorji (npr. Auden in Isherwood) uporabljali mešanico verza in proze (Leeming 1989: 6). Verzna oblika kot bistveno določilo poetične drame je torej na eni strani preozka, na drugi pa preširoka, saj se zdi, da Leemingova v zadnjem poglavju *New Directions in Poetic Drama: the Position Today* vidi sodobno poetično dramo povsod tam, kjer avtorji dosledno ali mestoma uporabljajo verz, tako da sem uvršča uporabo songov in balad po Brechtovem vzoru. Tako se znajdejo med obravnavanimi tudi Edward Bond, John Arden, Harold Pinter idr. (Leeming 1989: 188–205).

Irena Oblak je po pregledu dosedanjih analiz postavila tezo, da je bistveno določilo poetične drame v njeni neizvedljivosti. »Poleg ugotovitve, da je poetična drama

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

sinkretična literarna zvrst, se njeno bistvo kaže v tako imenovani neuprizorljivosti, ki je posledica imanentnih neuprizorljivih didaskalij in intenzivne lirizacije dramske situacije« (Oblak 1994: 15). Kasneje v *Značilnostih poetične drame* analizira tudi teme in motive ter formalno-stilne značilnosti, a povsod išče potrditev svoje teze o neuprizorljivosti oz. bolje neprevedljivosti dramskega teksta v uprizoritveni tekst. Zanimiva je ugotovitev, da v poetični drami obstajata dve vrsti dejanja. Snov predstavlja nek referenčni okvir, ki pripenja zunanje dejanje drame na realnost, medtem ko je notranje dejanje vezano na lirske motive in teme in je pogosto neizrekljivo, nedoumljivo ipd. (Oblak 1994: 22). Ob formalno-stilnih značilnostih Oblakova povzame dosedanje analize in njihov odnos do verza v drami, pri čemer nekoliko na silo zaključi, da je določujoča lastnost poetičnih dram neuprizorljivost. Ta hipoteza je skrajno problematična, saj vodi k spoznanju, da so Eliotove drame, ki so bile pogosto uprizarjane, le pogojno lahko poetične (Oblak 1994: 30). Vprašanje seveda lahko peljemo naprej in se vprašamo, ali je torej Strnišev *Samorog*, ki je bil vsekakor uspešna predstava, kar nenazadnje dokazuje posebna nagrada s Sterijevega pozorja l. 1968, lahko poetična drama in ali lahko sem uvrstimo npr. Svetinovo *Šeherezado*.

Poetična drama je še vedno problematičen žanr, tako da se mu sodobni raziskovalci izogibajo in ga skušajo določiti na druge načine. Erika Fischer – Lichte v svoji zgodovini drame in gledališča razlaga te tekste kot »podobe, na katere so vplivale zgodovinske in neevropske dramske oblike: grška tragedija, srednjeveški misteriji in španski barok, baročna tragedija, ljudski običaji in japonsko no gledališče« (Fischer – Lichte 2004: 298, 299). Zanimivo je, da avtorica nastanek te dramatike ne vidi kot upor proti naturalizmu, ampak kot reakcijo na širše družbene dogodke. Gre za odpor proti podobam I. svetovne vojne in degradaciji človeka na anonimni del množice oz. skupnosti, ki se je zgodila s fašizmom in stalinizmom. Fischer – Lichtejeva navaja Nietzschejeve misli iz *Rojstva tragedije iz duha glasbe*, po katerih je grška tragedija pokazala individuacijo kot izvir zla in skušala zlomiti njen urok ter se vrniti k enosti vsega bivajočega (Fischer – Lichte 2004: 299).

Brockett in Hildy v svoji zgodovini gledališča razumeta poetično dramo kot dramo v verzih, ki je estetsko nad meščanskim komercialnim gledališčem. Tako govorita o ponovnem vzponu poetične drame v Angliji v 19. stoletju (Brockett in Hildy 2003: 319–320, 357–358) in o popularnosti poetične drame po II. svetovni vojni, ki jo je s svojimi produkcijami Fryevih del v Mercury Theatre v Londonu povzročil E. Martin Browne (Brockett in Hildy 2003: 491).

Določitev poetične drame

Kje torej iskati skupno značilnost tako različne dramatike kot je simbolistična s preloma stoletij (Mallarmé, Maeterlinck, Hofmannsthal), angleška poetična drama prve polovice 20. stoletja (Yeats, Eliot, Isherwood in Auden, Fry), dramatika Jeana Giraudouxa iz istega obdobja in slovenska poetična drama (Cankar *Lepa vida*, Grum *Pierrot in Pierreta* in *Trudni zastori* itd.)? Verz in dejstvo, da so v njej pogosti pravljični, zgodovinski in mitični motivi, ki imajo simbolno funkcijo, sta lahko le simptoma, ki postavljata nek tekst v bližino poetične drame, ne moreta pa biti odločilna za njeno

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

določitev. Verz je sicer najbolj očitna lastnost, a ni odločilna, saj so številne drame napisane kot zmes verza in proze (npr. Eliot *Umor v katedrali*, Audnove in Isherwoodove drame), ali celo kot povsem prozne poetične drame (npr. Maeterlinckovi in Giraudouxovi teksti). Podobno je z določitvijo snovi, ki je resda pogosto odmaknjena od neposredne realnosti, a se je k slednji vračal že Eliot (npr. *The Cocktail Party*), še bolj pa Auden in Isherwood (npr. *The Dog Benath the Skin* in *The Ascent of F6*). Poetične drame torej ni mogoče vsebinsko zamejiti, prav tako pa je ne moremo definirati le z verzno formo. Moja hipoteza bo skušala poetično dramo definirati s pomočjo formalne strukture, ki jo Lado Kralj detektira ob Maeterlinckovih dramah in posledično določa tudi nekatere vsebinske vidike poetičnih dram.

Simbolistično dramatiko določajo primarne in sekundarne značilnosti. Primarni sta »1)trpni junak, ki ima za posledico 'statično gledališče' – namesto dramskega dejanja dobimo situacijo oz. atmosfero tesnobnega pričakovanja in 2) tema smrti, ki prežema vso dramo.« Sekundarni pa dialog druge stopnje (intuitivno sporočanje), ki se realizira z molkom ali na videz odvečnimi besedami, in tretja oseba (prisotnost nadmaterialnega), ki jo osebe artikulirajo z nedoločnima zaimkoma (nekdo, nekaj) ali pa kot napoved (Kralj 1999: 26, 27). Za nas sta bistveni obe sekundarni značilnosti in dejstvo, ki ga Kralj omeni že na začetku kot glavni Maeterlinckov problem. Gre za to, da je namen simbolistične dramske tehnike »pošiljanje sporočil, dostopnih predvsem intuitivnemu zaznavanju«, kar je ogrožen oz. že kar nedosegljiv cilj zaradi materialnosti, ki jo v gledališče vnaša igralec (Kralj 1999: 16,17). Maeterlinck je zato skušal materialnost igralca minimalizirati z vpeljavo statičnega gledališča, a zdi se, da tudi v teh dramah ostajata dve realnosti. »Na prizorišču je poleg empirično zaznavnih dramskih oseb vseskoz prisotna še ena, tretja oseba, ki je nevidna in skrivnostna – pravzaprav se skoznjo na dvoumen način kaže glavna metafizična prvina simbolistične drame in to je 'neznano'«. Da bi dramatik sploh lahko vzpostavil to tretjo osebo, nevidno realnost, ki je nekje zadaj ali nad empirično, potrebuje posebno vrsto dramske osebe, ki živi v empirični realnosti, a lahko vidi čez v nevidno. »Akterji, ki so obdarjeni z večjo intuitivno dojemljivostjo, t. i. nosilci intuicije, bodo zaznali prihod in prisotnost tretje osebe (nevidne realnosti), ostale dramske osebe pa ne in te bodo njihovim zaznavam celo ugovarjale ali jih omalovaževale« (Kralj 1999: 23). Posledici v govoru nosilcev intuicije sta uporaba nedoločnih zaimkov in napoved oz. znamenje. V simbolizmu je tretja oseba smrt, ki »postane človekova metafizična determinanta in obenem edini važni dogodek, ki se človeku lahko zgodi« (Kralj 1999: 25).

Poskusimo sedaj kar s hipotezo o strukturi poetične drame. Poetična drama postavlja pred gledalca/bralca dva svetova, empiričnega in nevidnega, pri čemer ima slednji privilegiran status resnice, saj predstavlja metafizično razsežnost drame. Ta vsebinska lastnost zahteva na ravni forme vpeljavo dramske osebe, nosilca intuicije – termin je prvi uporabil Dušan Pirjevec ob analizi Cankarjeve literature (prim. Pirjevec 1964). Nosilec intuicije namreč šele vzpostavlja nevidni svet, saj ga je le on sposoben videti, kar pa še ne pomeni, da njegove vizije nimajo posledic v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij. Od števila nosilcev intuicije je odvisno razmerje med obema realnostima. To pomeni, da drama s samimi nosilci intuicije preide v pesnitev (primer Mallarméjeve *Herodiade*), neprisotnost takšne osebe pa

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

dramo potisne nazaj v domeno realistične dramaturgije, saj ne more vzpostaviti presegajoče realnosti. Vsemu temu lahko za določitev poetične drame dodamo še dva pomožna kriterija, ki sta prisotnost verza v dramskem govoru in zgodovinski, mitični ter pravljični motivi, vendar z opozorilom, da ne gre za odločujoči lastnosti, ampak le za pomoč pri opredelitvi na prvi pogled.

Takšno podobo poetične drame lahko delno izpeljemo iz nekaterih prejšnjih analiz. Že predstavljeni Eliotov ideal poetične drame sestavljata naše zavestno življenje usmerjeno v dejanje in »še neka meja neskončne razsežnosti, občutka, ki ga lahko ujamemo zgolj, da tako rečem s kotičkom očesa« (Eliot 1967: 87). Svet neskončnih razsežnosti, ki je ločen od dejanja, je bržkone sposoben videti Eliotov idealni dramski karakter, katerega replike so usmerjene tako na soigralce kot na gledalce, pri čemer se le del njih z njimi identificira, drugi pa jih zavračajo (Eliot 1964: 153). Malina Scmidt – Snoj razume poetično dramo kot verzno dramo, ki je hkrati tekst »filozofsko-ontoloških dimenzij kot pomensko odprte strukture, ki sega tako v racionalne in iracionalne svetove« (Schmidt – Snoj 1976: 38). Ponovno torej združevanje dveh svetov (racionalnega in iracionalnega), filozofsko-ontološka dimenzija pa verjetno izhaja iz dejstva, da je nevidni svet pogosto povezan s smrtjo, vprašanji obstoja, ki nedvomno spadajo v področje ontologije. Tudi Szondi lirično dramo razume kot prehodni pojav med tradicionalno (vezano na dejanje, empirični svet) in sodobno dramo (tema smrti, vdor epskih elementov ...), torej pojav, ki združuje dva svetova, prehod med obema pa se vsaj v Hofmannsthalovih enodejankah izvrši s pomočjo posrednika (nosilca intuicije?!).

Preverjanje hipoteze

Potrditev moje hipoteze bi zahtevala pregled in analizo obširnega korpusa dramatike, ki je nastajal od konca 19. stoletja do 60-ih let 20. stoletja po Evropi, na Slovenskem pa od začetka 20. stoletja – prve drame s simbolistično dramsko tehniko so Cankarjeva *Lepa Vida* in Grumovi *Pierrot in Pierreta* ter *Trudni zastori* (Kralj 1999: 27–31) – do konca 80-ih let (za pregled prim. Toporišič 1990 in Schmidt-Snoj 1976), vendar to presega namen in obseg pričujočega pisanja, zato se bom omejil na analizo posameznih dram pomembnejših avtorjev, ki naj potrdi postavljeno hipotezo za trenutne potrebe, obenem pa postavi model za nadaljnjo verifikacijo.

Mallarméjev osrednji fragment *Herodiade*, ki ga je avtor napisal še z mislijo na dramsko obliko, začenja Dojilja. »Živiš! Morda pa tukaj zrem samo v senco knežne? / Na ustnice mi spusti prste nežne, / Nikar ne hodi več v ta neznani čas.« Herodiada med drugim odvrne. »Ženska, mene bi ubil en sam dotik,/ Ko bi lepota ne bila že smrt« (Novak 1989: 70). Vzpostavljata se dva svetova: realni svet, v katerem se Herodiada gleda v zrcalo in se pogovarja z Dojiljo in nevidni svet, ki se povezuje s Herodiadino avtoerotiko in smrtjo. Za Herodiado se zdi, da vidi čez, je torej nosilec intuicije, in se zato boji vsakega dotika s tega sveta, saj pravi Dojilji, ki se hoče dotakniti njenih las »Ustavi ta zločin, / Ki z mrazom vrača mojo kri k izviru, in zatri,/ Ta gib, kričečo nespoštljivost« (Novak 1989: 71). Herodiada povsem v skladu s simbolistično dramsko tehniko čaka na »neznano stvar«, za katero se zdi, da se prikaže v *Slavospevu svetega Janeza*. Ta se začenja z »Nadnaravnost vrha« in končuje s kitico »Temveč se v skladu

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

s krstom/ Razsvetljena z istim prstom / Ki me je izbral/ Skloni v pozdrav« (Novak 1989: 73). Neznana stvar je pravzaprav nekaj nadnaravnega, ki je na koncu povezano z Bogom oz. z metafiziko in kamor je mogoče prestopiti le skozi smrt (obglavljenje sv. Janeza).

Smrt kot sredstvo prehoda najdemo tudi v Hofmansthalovih zgodnjih dramah, o čemer smo že govorili. Tu bom analiziral le *Das kleine Welttheater oder die Glücklichen*. V njej se zvrstijo monološki nastopi Pesnika, Vrtnarja, Mladega moža, Tujca in Dekleta, ki jim sledi prizor Strežnika, Zdravnika in Norca. Vsi opisujejo svoja spoznanja, da je smrt edino določilo vsega bivajočega, da je naše bivanje le lupina, iz katere moramo izstopiti in se spojiti z naravo. Ta proces je najbolj nazorno prikazan v zadnjem prizoru. Čeprav se zdi, da so vse osebe nosilci intuicije, da torej vsi vidijo skrivnost, bistvo v naravi, Strežnik in Zdravnik ostajata v realnem svetu in v njem držita tudi Norca. Strežnik pripoveduje o tem, da je norost čudovita vročica njegovega gospoda, zaradi katere neprestano govori visoke besede. Poleg tega pa ima sposobnost, da zapusti svoje telo in se spoji z vodnim tokom ali deblom javorja (Hofmannsthal 1961: 173). Na koncu se izkaže, da je prehod možen le skozi smrt, saj hoče Norec skočiti v reko, a ga Strežnik in Zdravnik zadržita. S tem ohranjata dvojnost svetov v poetični drami, vendar Norec preroško dodaja »Bakhus, Bakhus, tudi tebe kdo ulovi in te trdno zveže, a ne za dolgo« (Hofmannsthal 1961: 176)!

Maeterlinck, glavni predstavnik simbolistične dramatike, prav tako ohranja dva svetova. Čeprav se drame odigrajo v na videz realnem okolju, nam atmosfera »običajno že od vsega začetka namiguje, z 'napovedmi', pa tudi z manj sofisticiranimi postopki v didaskalijah ali dialoških omembah, da se nahajamo v kraljestvu smrti« (Kralj 1999: 26). Kraljestvo smrti vseskozi obstaja, a ga vidijo le nekatere osebe – v *Peleasu in Melisandi* npr. obe naslovni osebi – ostale osebe se opredeljujejo do njihovih vizij. Stari kralj Arkel vidi Melisandino zaznamovanost s smrtjo in njeno nedolžnost, medtem ko njen mož Golod ne more razumeti zveze med Peleasom in Melisando, jo zato razume kot prešuštvo in umori Peleasa, s tem pa posredno tudi svojo ženo.

Angleška dramatika 20. stoletja je v poetično dramo oz. v njen nevidni svet vnesla nove vsebine. W.B. Yeats je vanj vnašal irsko mitologijo in s tem krepil nacionalno zavest, saj so njegove drame tesno povezane z irskim nacionalnim gibanjem in l. 1904 ustanovljenim gledališčem Abbey Theatre v Dublinu, ki velja za prvo irsko nacionalno gledališče (Leeming 1989: 24–27). V vizijah Klateža v *The King of the great Clock Tower* se pojavljajo stari irski bogovi, v *The Words Upon the Window-pane* gre za spiritualistično seanso, na kateri se pojavi duh Jonathana Swifta. Ta drama je že s svojo snovjo odraz naše hipoteze, saj spiritualistična seansa predpostavlja obstoj dveh vzporednih svetov, med katerima stoji medij (nosilec intuicije – gospa Henderson) kot posrednik. Ostale osebe, udeleženci seanse se gibljejo od skeptikov (John Corbet), ki doživijo preobrazbo, do pristašev, katerih cilji so popolnoma prozaični (uspeh trgovine, boljše pridige ipd.), tako da duhovi z njimi ne komunicirajo. Edina legitimna je Corbetova želja po spoznanju irske zgodovine oz. resnice o Swiftu, zato je Swiftov duh najmočnejši.

Eliot, drugi veliki predstavnik angleške poetične drame, je nevidni svet interpretiral najprej v katoliškem smislu (raj-pekel) z nadškofom Becketom kot nosilcem intuicije v

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Umoru v katedrali, kasneje (npr. *Cocktail Party*) lahko nevidni svet pojasnimo s psihologijo oz. psihoanalizo. Nosilec intuicije Sir Henry Harcourt-Reilly je namreč psihoanalitik, ki pomaga Chamberlaynovima, Celiji Coplestone in Petru Quilpu iz ljubezenskih trikotnikov in jih usmeri na pot osebnostne preobrazbe. Umik v psihologijo je pri Eliotu posledica njegove želje po širši popularnosti, dvigu poetične zavesti, zaradi katere se je približal psihološkemu realizmu oz. naturalizmu (Leeming 1989: 102, 103 in 136, 137).

V tridesetih letih sta se Auden in Isherwood zgledovala pri kabaretu in pisala družbenokritično dramatiko. Čeprav nenehno srečujemo ločevanje med Ostnio, ki ji vlada kralj in je primer despotizma, in Westlandom, kjer vlada demokracija, ki je s svojim popolnim nadzorom prav tako omejujoča do posameznika, avtorja ohranjata utopično podobo družbe, ki bo zgrajena na popolni svobodi ljudi. Takšen naj bi bil svet, ki ga gredo iskat Sir Frances Crewe (nosilec intuicije preoblečen v psa v *The Dog Beneath the Skin or Where is Francis?*), Alan Norman in pet drugih vaščanov Pressana, ali pa svet dveh sanjskih prizorov, v katerih se srečata Eric Thorvald in Anna Vrodny v drami *On the Frontier*.

Christopher Fry se je po II. sv. vojni vrnil v območje katoliškega izročila oz. Biblije, saj v *A Sleep of Prisoners*, ki je bila l. 1951 premierno uprizorjena v dveh cerkvah (University Church, Oxford in St. Thomas's Church, London), dramske osebe v sanjah privzemajo identitete bibličnih oseb (npr. David King postane kralj David). Fry vzpostavlja dve realnosti (budnost: sanje), pri čemer v sanjah osebe vidijo resnico drugih, na koncu pa Joe Adams lahko vstopa v tuja razmišljanja, kar avtor eksplicitno pojasni v pismu Robertu Gittingsu, ki je objavljeno kot uvod k drami (prim. Fry 1954). Nosilci intuicije so torej vse osebe v svojih sanjah, tema drame pa je ujetost, katastrofa v obliki ognja, ki jo vsi preživijo, a se zdi, da so bogatejši za spoznanje o ujetosti človeka v svetu, kjer ga na koncu čaka le smrt.

Poetična drama se je lahko realizirala tudi v bolj igrivem svetu Giraudouxove dramatike (Javoršek 1961: 275). »V svetu ljubeznivega igračkanja, kjer stvarnost prehaja v nestvarnost, nestvarnost pa v stvarnost, je poezija sine qua non vseh operacij.« Pustimo sedaj ob strani, da Javoršek vidi vir te poezije, ki jo Giraudoux obnavlja, v romantični drami in da je zanj pri Giraudouxu »poezija čar, ne pa dramaturška tehnika« (Javoršek 1961: 277). Za nas je bistvena ugotovitev, da v Giraudouxovi dramatiki obstajata dva svetova (stvarni in nestvarni), med katerima bržkone stoji nosilec intuicije, ki omogoča prehode in njun obstoj. V *Za Lukrecijo* je takšna nosilka intuicije Lucila Blanchard, zvesta žena Lionela Blancharda, ki se ji gabi zakonska nezvestoba, zato z nezvestimi možmi in ženami noče imeti stikov. S tem si nakoplje maščevanje Paole in Barbete, ki jo prepričata, da jo je v nezavesti posilil grof Marcellus. Lucila ni več prepričana v lastno čistost in vrednost, zato naredi samomor. Zdi se, da Giraudoux v tej drami ironizira vlogo nosilca intuicije. Lucila namreč lahko z gotovostjo prepozna vsakega prešuštnika, ne more pa dognati resnice o lastni čistosti, zaradi česar propade. V ostalih dramah (npr. *Trojanske vojne ne bo*) so nosilci intuicije (Helena, Kasandra) še vedno nezmotljivi in se v dogajanje praviloma ne vpletajo, temveč ostajajo v funkciji rezonerjev in vidcev.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Povojna poetična drama na Slovenskem

Tomaž Toporišič definira poetično dramo kot rezultat »lirizacije dramskih zvrsti in pa dramatizacije lirskih zvrsti« (Toporišič 1990: 292), kar je posledica odpora proti socialnemu in socialističnemu realizmu. Evropske vplive vidi v dramah Giraudouxa, Shakespearja, Eliota in Frya ter v domači tradiciji pri Cankarjevem *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski* in v ekspresionističnih dramah Mirana Jarca. Janko Kos razume poetično dramo kot preplet novoromantičnih, dekadenčnih in postsimbolističnih vplivov s spodbudami eksistencializma in modernizma. Med evropskimi avtorji, ki naj bi vplivali na nastanek poetične drame v 60-ih letih omenja Pirandella, Anouilha, Eliota in Frya (Kos 2001: 364-368). Ponovni vzpon neodekadence in postsimbolizma vidi v Svetinovih dramah s prehoda v 90-ta, ki jih sicer ne imenuje poetične drame, a njihove evropske zglede detektira pri Maeterlincku, Yeatsu, Wildu in D'Annunziu (Kos 2001: 406), od katerih sta vsaj prva dva temeljna avtorja poetične oz. lirske drame fin de siècla.

Kos vidi začetke poetične drame pri Javoršku (*Kriminalna zgodba*, *Hotel nad prepadi*, *Povečevalno steklo* in *Veselje do življenja*), vendar ugotavlja prisotnost številnih elementov modernizma, ki to dramatiko bržkone postavljajo bliže drami absurda. Tudi Smoletova *Antigona* mu še ne velja za čisti primer poetične drame, saj je v njej močna plast eksistencializma, ki po Kosu ne sodi v njeno domeno. Prava poetična drama se torej po Kosovem mnenju pojavi šele s Strniševim *Samorogom* (1967) in kmalu dobi močno konkurenco v toku drame absurda. Kos odkriva vplive evropske poetične drame v dramatiki 50-ih in 60-ih let, vendar razen pri Strniši ne najde čiste oblike te zvrsti, saj jo definira kot nadaljevanje novoromantičnih, dekadenčnih in postsimbolističnih teženj.

Nasprotno Toporišič v svojem pregledu najde predhodnico poetične drame 60-ih let v Zupanovi *Ladji brez imena* in kasneje vanjo uvrsti vse pomembnejše avtorje 60-ih let ter Iva Svetino (Smole *Antigona*; Zajc *Otroka reke*, *Potohodec*, *Voranc*, *Mlada Breda*, *Kalevala*, *Medeja*; Strniša *Samorog*, *Žabe*, *Ljudožerci*, *Driada*; Taufer *Prometej*, *Odisej in sin*; in Svetina *Lepotica in zver*, *Biljard na Capriju* in *Šeherezada*) (prim. Toporišič 1990).

Preverimo sedaj nekatere drame iz Toporišičevega izbora še skozi naša določila poetične drame. Zupanova *Ladja brez imena* še ne spada v poetično dramo, saj v njej ni dveh ločenih realnosti. Dramsko dogajanje prehaja iz sanj v budnost in spet nazaj povsem poljubno, tako da ne potrebuje nosilca intuicije, ki bi ju združeval, zato spada v »dramaturgijo ekspresionistične dramatike« (Toporišič 1990: 292), ki pa ni odločilna za poetično dramo, ki izhaja iz simbolistične dramske tehnike. Drugače je z ostalimi avtorji, ki jih obravnava Toporišič. Smoletovo *Antigono* (1960) lahko štejemo za prvo povojno poetično dramo. V njej sta ločeni empirična realnost in neka višja resničnost, pravica, ki jo zastopa Antigona s svojim iskanjem Polinejka, nosilec intuicije je Paž. Zanimivo je, da srečamo identično situacijo v Hofmannsthalovi drami *Der Tod des Tizian*, kjer je Tizian, ki je prišel do temeljnega spoznanja o svetu in umetnosti, vseskozi odsoten z odra, o njegovih spoznanjih in dejanjih poročajo Paž in na koncu Lavinia, Cassandra ter Lisa.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Pri Zajcu, v drami *Otroka reke* (1962), je stvar bolj kompleksna, saj gre najprej za ločevanje med empiričnim svetom (Pesnik, Ženska) in pripovedovanim (Dan, Reka), slednji pa je ponovno razcepljen na harmonično preteklost enosti Dana in Reke, v katero se ne moreta več vrniti, in disharmonijo njune sedanjosti. Gre torej za nekakšno dvojno situacijo poetične drame. V prvi je nosilec intuicije Pesnik, saj je pripoved o Danu in Reki njegova vizija (fikcija), v drugi sta nosilca intuicije Dan in Reka, čeprav Reka s svojo pasivnostjo bolj ustreza zahtevam simbolistične dramske tehnike. *Potohodec* (1972) se giblje že v smeri drame absurda. Dramske osebe iščejo stik med seboj (Potohodec-Iskalec, On-Ona), a do tega ne pride, ker se niso več sposobni prepoznati (Iskalec ubije Potohodca). Še vedno obstaja občutek, da je smisel nekje zadaj, a se zdi, da sproti razpada v nič, kar je značilnost skrajnega modernizma oz. drame absurda. Nosilko intuicije bi lahko videli v Starki, ki vidi resnico in pove Iskalcu, da je ubil Potohodca. Zajc se v *Vorancu* (1978) ponovno vrne h klasični poetični drami, saj se nahajamo v empirični realnosti, za katero obstaja še vzporedni svet narave. Nosilec intuicije je Murovčan, ki kot človek-drevo predstavlja vez med obema.

Strniša je že po Kosovem mnenju najbolj dosleden avtor poetičnih dram in temu lahko vsakakor pritrdimo, saj vse njegove drame ustrezajo naši opredelitvi žanra. Že v *Samorogu* (1967) obstajata realni svet in svet ptic, med katerima stoji Uršula. Situacija se ponovi v *Žabah* (1969), v katerih Lazar prehaja iz ene realnosti v drugo, kar mu omogočata Točaj-Hudič in Babica-Evica kot nosilca intuicije. V *Ljudožercih* (1972) Strniša vzpostavlja drugi svet preko prikazni Komturja, nosilka intuicije je Majdalenka, ki sluti pogubnost očetovega početja, a jo Falac in Pajot ubijeta še pred koncem drame, tako da se drama vedno bolj spreminja v podobo skrajnega nihilizma in s tem v dramo absurda. Driada (drevesna vila) je nosilka intuicije v istoimenski drami, kjer sta ločena empirična realnost in svet, v katerem ima vsaka stvar svoje bistvo – podobno kot v Maeterlinckovi *Sinji ptici*.

Tauferjevi drami sta predelavi mitoloških snovi, mita o Prometeju in Odiseju. Svet bogov v *Prometeju* (1968) je podoba empirične realnosti z boji za nadzor nad ognjem, ki je temelj oblasti. Ogenj kot univerzalna kategorija, ki se pokrije s Heideggrovim pojmom biti, predstavlja presegajočo realnost. Zanimivo je, da v prvem delu sploh ne moremo govoriti o nosilcu intuicije, saj gre pravzaprav za vprašanje, ali naj bo ogenj dobrina vseh ali naj jo ima pod nadzorom elita, ki si s tem pridobi oblast. Šele po uporu Herakleja, ki Prometeja vrže v ogenj in ga zato zaznamujejo z ognjenim znamenjem, postane Heraklej nosilec intuicije. S tem, ko se ga ogenj dotakne, Heraklej spozna, da je ogenj ljubezen oz. kot pravi: »Na trgu gori sam s svojo legendo in preprosto jè« (Taufer 1968: 96). V drami *Odisej in sin ali Svet in dom* (1990) stopi na mesto ognja usoda, ki vodi Odisejevo življenje. Tudi vrnitev na Itako je le navidezna Odisejeva zmaga, saj na koncu ponovno odhaja. Govorimo lahko o dvojnosti empirične realnosti in usode, ki se najbolj neposredno kaže ob Odisejevi poti v podzemlje, saj prebivalci podzemlja po zaužitju slane krvi povedo vso resnico (Taufer 1990: 31, 32). Nosilcev intuicije, ki razodevajo junakom njihovo usodo je več. Na začetku in koncu je to Atena s svojim komentarjem, v samem dogajanju drame pa Kirka, Teirezias in v nekaterih zborovskih pesmih ljudstva (npr. itaško, piloško in špartansko).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

V drugi polovici 80-ih so nastale drame Iva Svetine, od katerih je bila najbolj odmevna *Šeherezada* (1988). V njej je poleg realnega sveta, ki odslikava podobo seraja kot jo je opisal Alain Grosrichard v *Obliki seraja* (Toporišič 1990: 296), še uničujoča sila Džin, črn steber dima, ki na koncu uniči dvor sultana Šahrijarja Lepega. Nosilki intuicije sta princesa Ner Grbava, ki vseskozi opozarja brata na njegovo nasilnost in samovoljo, in Šeherezada, ki sluti prihajajočo katastrofo.

Zaključek

Določitev poetične drame s pomočjo simbolistične dramske tehnike, ki nas je pripeljala do modela, v katerem je bistven obstoj dveh realnosti (empirične in nevidne) ter nosilca intuicije kot vmesnega člena, ki obe realnosti povezuje in ju hkrati omogoča, se zdi ustrezna, saj vključuje tako verzne kot prozne poetične drame, obenem pa izključi tiste pojave (npr. Brechtove, Zupanove drame), ki lahko vsebujejo odlomke v verzih ali mešanje realnosti in sanj, a so grajene po drugačnih principih. Naša definicija se je izkazala za uporabno tudi ob določanju slovenske poetične drame, saj poetične drame ne določa po duhovno-zgodovinskih ali vsebinskih kriterijih, ampak formalnih in s tem zajame tudi npr. Smoletovo *Antigono*, ki po splošnem mnenju spada v žanr, a jo Janko Kos zaradi svoje omejitve na novoromantične, dekadenčne in postsimbolistične elemente razume kot eksistencialistično dramo. Na koncu se postavlja še vprašanje, zakaj se je poetična drama na Slovenskem sploh pojavila v 60-ih in 80-ih letih in kakšno vlogo je odigrala. V odgovor bom skušal na kratko skicirati njen družbeni položaj in premisliti njene možnosti za družbeno kritiko.

Veno Taufer umesti svojega *Prometeja* v širši literarni in družbeni kontekst na naslednji način.

»V svoji igri vem za dialog, a to je dialog s Smoletovo *Antigono*, če sem natančnejši: s Pažem je v dialogu moj lik Herakleja, ki noče zbežati, ampak ostane s stvarjo, ki je stvar prav vseh toliko kot nikogar, ker 'preprosto jè'. Zato ostane z njo in se ne pusti od nje z manipuliranjem odstraniti. Najbolj na kratko povedano: igra *Prometej* je moje 'diplomsko delo' kot plod zasliševanj, na katerih sem opravljal 'izpite' iz samoupravljanja. Komu, ki bi gledal oziroma poslušal z distanco in neprizadeto, bi se morala najbrž zdeti hudo groteskna tista trdovratna, dolgotrajna obramba z ene strani, z druge pa prav tako trdovratno in neutrudljivo sumničenje: vmes pa nemalokrat iste besede, a kakor bi se obmetavala Kitajec in Japonec s podobnimi mutastimi znamenji« (Taufer 2004: 225).

Poetična drama je torej vsaj v 60-ih tudi družbeno kritična, a ne v smislu radikalnega nasprotovanja družbi, ampak v smislu kazanja napak, v upanju, da je socializem po meri človeka še vedno uresničljiv. Taufer pravi, da so se »angažirali tudi ob nekaterih pojmih, ki so bili politični, vendar smo jih razumeli kot ontološke, eksistencialne, in verjeli, da so uresničljivi počlovečenja na tem nivoju, kot, recimo, pojma socializem, samoupravljanje« (Taufer 2004: 249). Poetična drama se v tem času ponuja kot idealna oblika iz več razlogov. Najprej povsem pragmatičnega, da je bila manj modernistična od drame absurda, ki je bila takrat za oblast problematična – s sporeda ljubljanske Drame je bilo l. 1956 umaknjeno Javorškovo *Povečevalno steklo* (prim.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Kermauner 1996), probleme je imel Javoršek tudi ob poskusu uprizoritve Ionescove *Plešaste pevke* (Javoršek 1988: 26–28) – služila je torej kot zaščitni paravan pred oblastnim oviranjem (prim. Selenić 1961), bila pa je tudi primerna oblika za takratni optimizem, v katerem avtorji niso hoteli zanikati možnosti uresničitve socialističnega projekta, ampak so ga hoteli pripeljati nazaj na pravo pot. Optimistična vizija prihodnosti se je sčasoma (po ukinitvi Odra 57) vedno bolj krhala. »Potem je prišlo desetletje najhujšega svinca, resnične svinčenosti. /.../ Od Karadjordjevega 71 do Kosova 81 nisem prenesel niti pogleda na časopise, nisem bral časopisov, razen kulturnih in zunanje političnih poročil, ne mogel poslušati radia, ne gledati televizije« (Taufer 2004: 249). Zato se je tudi poetična drama v 70-ih približala drami absurda, ki je bila sicer prevladujoč žanr desetletja.

Tako v 60-ih kot v 80-ih letih je bila poetična drama reakcija na realistično dramatiko, kar srečamo tudi ob vseh njenih pojavih v Evropi. Na Slovenskem je šlo najprej za zavračanje socialističnega in socialnega realizma, ki ga je forsirala oblast takoj po vojni in se je začel razkrajati sredi 50-ih let. V 80-ih je prišlo do spoznanja, da socializem propada, in do ponovnega vzpona realistične družbeno-kritične dramatike, ki je sedaj posegala po novejših pristopih (npr. Brechtovem epskem gledališču), da bi realizirala neposredno kritiko sočasne oblasti. Kot reakcija na obrat k realizmu se je v drugi polovici 80-ih pojavila Svetinova poetična drama, ki je bila obrnjena v prihodnost, saj se zdi, da je iskala nove možnosti, ki naj bi bile realizirane po vseobsegajoči katastrofi, v kateri se bo podrl družbeni sistem, podobno kot seraj v *Šeherezadi*.

Literatura

Oscar G. Brockett in Franklin J. Hildy, [9]2003: *History of the Theatre.* Boston: Allyn and Bacon.
Thomas Stearns Eliot, 1969: *On Poetry and Poets*. London: Faber& Faber.
– – 1964: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber& Faber.
– – 1967: *Umor v katedrali*. Maribor: Obzorja.
Erika Fischer – Lichte, 2004: *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge.
Christopher Fry, 1954: *A Sleep of Prisoners*. London: Oxford University Press.
Hugo von Hofmannsthal, 1966: *Gedichte und kleine Dramen*. Frankfurt: Suhrkamp.
Jože Javoršek, 1961: Jean Giraudoux. *Tri drame*, Jean Giraudoux. Ljubljana: Cankarjeva založba. 271–285.
– – 1988: Veselje do življenja. *Oder 57*, ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 22-38.
Taras Kermauner, 1996: Potovanje in milost. *Dominik Smole*, ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija. 30–50.
Matjaž Kmecl, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
Janko Kos, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
Lado Kralj, 1999: Maeterlinckov model moderne drame. *Primerjalna književnost* 22/2. 13–33.
Glenda Leeming, 1989: *Poetic Drama*. London: McMillan.
Boris A. Novak, 1989: Mallarméjeva Herodiada. *Dialogi*. 25/10–11. 66–73.
Irena Oblak, 1994: *Ivo Svetina in poetična drama*. Ljubljana: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
Dušan Pirjevec, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
Malina Schmidt – Snoj, 1976: *Povojna slovenska poetična drama*. Magistrsko delo. Ljubljana.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

Slobodan Selenić, 1961: Antigona. *Borba*. 39/27. Maj. 7.
Peter Szondi, 1975: *Das lyrische Drama des Fin de siecle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
– – 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL.
Veno Taufer, 1990: *Odisej in sin ali Svet in dom*. Ljubljana: Slovenska knjiga.
– – 1968: *Prometej ali tema v zenici sonca*. Maribor: Obzorje.
– – 2004: *Zvenčanje verig*. Maribor: Litera.
Tomaž Toporišič, 1990: Dialog dramatike in poezije. *Vilenica 90*. Ur. Veno Taufer. Ljubljana: DSP in ZKO Sežana. 291–296.

Summary

Definitions of poetic, verse, and lyric drama most often combine ahistorical and historical approaches to the treatment of the genre. As a consequence, there is a differentiation between poetic drama in the broader and the narrower sense, i.e., the former involving an ahistorical approach (i.e., the majority of European drama from its beginning in ancient Greece belongs to poetic and/or verse drama) and the latter a historical approach (i.e., poetic drama is more or less explicitly limited to the period of Symbolism and mid-twentieth century in Great Britain). For poetic drama as a special current within twentieth-century dramatic currents, the historical definition, defended by Peter Szondi and Glenda Leeming, is more appropriate. Poetic drama hence developed and culminated during the period of symbolism at the turn of the nineteenth century and was later revived by an influential generation of British playwrights (Yeats, Eliot, Auden and Isherwood, Fry). Slovene drama was also influenced by French symbolism at the beginning of the twentieth century (individual plays of Cankar and Grum), but it did not culminate until after WW II in the 1960s (Dominik Smole, Zajc, Strniša, Taufer, later Ivo Svetina) under the influence of British playwrights.

The presence of verse and a certain theme (e.g., myths, fairy tales, history) are not appropriate criteria, hence poetic drama needs to be defined on the level of dramatic form. The main characteristic of European twentieth-century poetic drama is the coexistence of two realities, i.e., the empirical reality vs. a transcendent reality, which is more real and is reminiscent of the disappearing metaphysics. In order for both realities to coexist, poetic drama introduces symbolism and dramatic characters of special sensitivities, the so-called holders of intuition. These are people living in empirical reality, but who can see beyond that into the transcendent reality. They perpetually describe their visions, thus creating metaphysical world, which requires the rest of the characters to take a stand regarding their visions.

Poetic drama is thus based on coexistence of two separate realities, created and combined by the holder of intuition. This image can be found in numerous European and Slovene dramas that, according to the general consensus, fall in the category of poetic drama – the fact with which the author attempted to prove his hypothesis.

The author also examines the question of the social role of poetic drama in Slovenia in 1960s and 1980's. The coexistence of two realities defines it as a transitional form, which on the one hand criticizes the immediate reality and on the other maintains a kind of utopia. It flourished at two pivotal points in the development of socialist system. The 1960's were the era of liberalism, which signaled with its economic and social reforms the possibility that the socialist utopia with a human face could actually become reality. Poetic drama played a most important role in this era, as it supported reform trends with its critical (empirical) work and left the door wide open for utopia with the metaphysical. After liberalism was quelled in 1972 – the foretelling of it was already the crack-down on *Perspektive* and *Oder 57* in 1964 – drama of the absurd, based on ultimate disillusion and radical metaphysical nihilism, came to fore. The causes for

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_2_1.pdf | DOST. 28/04/24 23.39

another appearance of poetical drama with Ivo Svetina in the second half of the 1980's lie in the perception of that time that, once again, it was possible to change the social system, which was evident in all areas of art. In this context Svetina developed his own vision for the evolution of socialism, i.e., as ending in demise, which was in the late 1980s, in fact, realized.