

let, vpričo vse družine oklofutala. Tedaj je sestra zgrabila kozarec in ji ga zagnala v glavo. Mater je oblila kri, sesedla se je. Močili so jo. Sestra pa je rekla: 'Taka vlačuga ne bo mene pretepala.' In čudno: od takrat se mati ni nobene več dotaknila. Postala je molčeča in se nas je ogibala. Posedala je v gostilni in stregla gostom, ki so prihajali. Nekajkrat sem jo videla po tistem, da je jokala. Nisem mogla razumeti, zakaj joče, ko ji vendar nihče ničesar ni bil storil. Mnogo kasneje, že ko sem se sredi življenja vrnila domov, sem izvedela, kako je.

(Dalje)

## André Gide in amoralizem

Marginalije k „Vatikanskim ječam“.

Peter Donat

Pavšalne formule, s katerimi včasih označujemo velike duhove — kakor Tolstega za bogoiskatelja ali pa na primer Prousta za analitika — so po navadi pretežno konvencionalnega značaja. Te nam označujejo le njihovo najvidnejšo in najmarkantnejšo potezo, ki ima pogosto kaj malo opravka z njihovim celotnim značajem. Pri Gideu so take označbe dosti manj tvegane. Če trdimo o njem, da je moralist (to je sedaj malone že literarno zgodovinska označba zanj), povemo s tem približno že vse, kar hočemo o njem vedeti. Njegova markantnost malone presega celotni okvir njegove osebnosti. André Gide se nikoli ne skriva za svojim delom in svojo skoraj otipljivo simboliko. V tej svoji lastnosti je tako dosleden, da je morda prav ta njegova prevelika opaznost vzrok najbolj grobemu nerazumevanju, na katerega je naletela njegova umetnost v sodobni Franciji.

Vzroke njegovemu moralizmu in amoralizmu — ki sta pri njem, kakor pri prenekaterem modernem sovražniku morale presenetljivo istovetna — je iskati pred vsem v njegovi moralni izolaciji. Po svoji izdaji Corydona, ki je nekaka, z vsemi klasičnimi primeri opremljena apologija homoseksualizma in ki je bil celo v Franciji pravi škandal, je ostal Gide popolnoma osamljen. Takrat je na javni dražbi prodal vse knjige, ki so mu jih posvetili njegovi nekdani prijatelji. Toda ta dogodek ni mogel več kdo ve kako vplivati na njegov značaj. Vse njegovo delo je v veliki meri posledica njegove malone organske izolacije, ki jo je skušal v življenju premostiti z najbolj vratolomnimi skoki. Za to trditev nam je treba navesti samo nekaj dejstev iz njegove avtobiografije.

André Gide, ki je prav kakor veliki moralist in hipokrit Jean Jacques Rousseau, francoski protestant, je imel v mladosti nenavadno

strogo in puritansko vzgojo, ki mu razen njegovih „mauvaises habitudes“ ni dovoljevala nikakih skokov v življenje. Ta vzgoja pa je imela v njegovem čisto posebnem primeru še druge posledice, ki jih starši niso mogli slutiti. Vsa njegova mladost je bila polna samopremagovanja in neke strastne in naivne vere v moralo, ki ga pusti na cedilu šele v trenutku prvega srečanja z Oskarjem Wildeom v Afriki, ko se nenadoma zave svoje invertiranosti. Vse njegovo dosedanje življenje je bilo polno izkrivljenih predstav o svetu in o samem sebi. Te predstave rasejo in se zapletajo v njem še dalje ter se mu izpremene v pravo moralistično zasledovalno strast. Kako daleč gre včasih pri Gideu to nepoznavanje samega sebe, lahko razvidimo iz dejstva, da nam nekajkrat v svojih delih popisuje razmerje moškega in ženske, v katerem poznavalec Gidea takoj zasluti razmerje dveh moških. Taka presenečenja vzbude v nas podoben sterilni občutek, kakor če prisostvujemo samostanski ali institutski igri, pri kateri igrajo ženske vloge moški. „Interference njegove osebne drame mu motijo pogled“, pravi o njem njegov apologet in biograf Ramon Fernandez, ki je sam avtor homoseksualnega romana.

Druga, zanimivejša in važnejša faza njegovega razvoja pa je njegov narobe moralizem, ki je dobil nekoliko jasnejše oblike šele pod vplivom Nietzscheja. Tako lahko smatramo njegovega Lafcadija, ki je glavni junak „Vatikanskih ječ“ ter se v najrazličnejših oblikah pojavlja v skoro vseh pomembnejših njegovih delih, za nekakšnega presajenega in gideiziranega Dioniza. Ta amoralni, ali če se hočemo poslužiti Weinigerjevega paradoksa, zgolj protimoralni antipod krščanskega ideala, je v Gideovi predelavi vedno kak mlad, silovit in brezobziren krasotec. Lafcadio je izkonstruiran in docela abstrakten ideal človeka, ki je brez vsakih moralnih vezi do svoje okolice, torej nekakšno alegorizirano nasprotje mladega, po vzgoji zaslužjenega Gidea. Temu simbolu postavlja Gide vedno nasproti nekak simbol nemoči in sterilnosti, ki je po nekem bolj ali manj zagonetnem ključu skoro vedno istoveten z Gideom samim. On je „Izgubljeni sin“, ki se vrne domov ponižen, strt in skesan — isti dan, ko pobegne od doma njegov mlajši brat. Ta strašni očitek in žgoči očitek večne mladosti, ki je vtelešena v njegovem bratu, premaga v sebi tako, da mu sam pomaga uiti z doma.

Isti simbolični proces nahajamo tudi v njegovem dramatskem misteriju o judovskem kralju „Saulu“. Stari, propadajoči kralj trpi na nekakšni kraljevski letargiji. Tudi njegov sin je povsem slaboten in netvoren ter hoče odstopiti krono, ki teži njegovo glavo kakor neizmerno težko breme, mlademu pastirju in Goliathovemu zmagovalcu Davidu. David ljubi kralja in njegovega sina ter stremi po oblasti

samo zato, da bi vzpostavil kraljevstvo in utrdil njuno moč. Življenje, ki je močnejše od ljubezni, pretrga ta misterij nesebične ljubezni in nesebične želje po oblasti. Davidove čete po pomoti ubijejo kralja in njegovega sina in David postane proti svoji volji kralj. V istem smislu je obdelal tudi Hebbelov motiv o lidijskem kralju Kaudaulu in njegovem favoritu Gygesu.

Ta mladostni krasotec, ali če hočete, ta Dioniz ima v nekaterih delih povrhu tega po možnosti še kakšno zločinsko potezo. „Če potujem“, pravi Gide v svojih „Spominih izpred porotnega sodišča“, „me zanimajo najbolj te tri stvari: mestni vrt, pokopališče in sodnija.“ Gideov drugi simbol, ki je izmenoma simbol starosti, nemoči in moralne povezanosti, se navadno opaja nad zločinskimi in ciničnimi dejanji svojega prvega simbola. V takih prizorih skuša Gide simbolično zvariti obe nepremostljivi skrajnosti, ki jih nosi v sebi že od prve mladosti, na eni strani vdanost in odpoved, na drugi strani obupno željo, da bi se oprostil svoje moralne odvisnosti.

Njegov „Immoralist“ Michel, ki je v bistvu avtor sam, daje svojemu lovskemu čuvaju nagrado za vsako lovsko tatvino, ki jo izsledí, hkrati pa plačuje lovskega tatu za vsako žival, ki jo ubije v njegovem revirju. Isti Michel opazuje lepega zamorca Moktirja, kako mu krade škarje. Pri tem pa se samo smehlja in nehote uživa nad njegovim dejanjem. Podobne prizore imamo tudi v „Ponarejevalcih denarja“, kjer glavni junak Edvard opazuje svojega občudovanega nečaka, kako krade knjigo na odeonski izložbi. Ta mu pozneje ukrade tudi dnevnik. Iz opazke v Gideovem „Dnevniku ponarejevalcev denarja“ je razvidno, da bi moral biti po prvotnem načrtu glavni junak romana sam Lafcadio, ki je že junak „Vatikanskih ječ“ in nekak vtelesen simbol božanskega zločina. „V slabo priklenjenem Prometeju“ se poniža na svet sam vsemogočni bog Zevs. Preoblečen v bogatega in debelega bankirja pošlje neznanemu človeku ovitek s petsto franki, hkrati pa prisoli drugemu neznanecu, ki mu napiše na ovitek obdarovančev naslov, krepko zaušnico. To je acte gratuit, zločin brez vzroka in povoda in brez interesa, podoben zločin, kakor ga napravi v „Vatikanskih ječah“ Lafcadio Wluiki.

Podobna transpozicija Gideovega amoralizma kakor njegov „Immoralist“, je tudi sicer tako nesimpatično in smešno orisani junak „Vatikanskih ječ“, snob in pisatelj grof Julij Baraglioul. Tudi grof Baraglioul občuduje Lafcadija in mu svetuje, naj napravi acte gratuit, potem ko ga je ta že davno napravil. Ni izključena domneva, da je Gide, ki se v tej knjigi norčuje iz vsega sveta, nezavedno hotel krcniti po nosu tudi samega sebe zaradi svojega nietzschejanskega in ne povsem originalnega cinizma. Novele o zločinskih krasotcih je pisal

tudi Oskar Wilde, ki je bil, kakor je znano, tudi invertiran. Iz te morda povsem slučajne podobnosti bi lahko sklepali, da je brezobziren in ciničen krasotec ideal vseh invertiranih tipov. Vsekakor pa lahko prepustimo podobna razmišljanja poklicnim teoretikom seksualne patologije.

Nič manj abstrakten in subjektiven kakor v svoji simboliki pa je v izberi in obdelavi svoje snovi. Njegov subjektivizem v praksi ni nič drugega, kakor nekaka pretirana zaposlenost s samim seboj, večna odvisnost od lastnih kompleksov, nič drugega, kakor zadovoljno in hkrati plaho opazovanje samega sebe zdaj od enega zdaj od drugega pola svoje duševnosti. Gide, ki nikoli ne bo mogel premostiti tega razkola v sebi, se zaljubi v ta prepad. Odslej mu je dragocena ena kakor druga skrajnost, obe mu pomenita simboličen, četudi nedosleden izraz samega sebe. Njegova, od morale zaslužnjena mladost kljub zavedni sprostivti še vedno ruje v njem in zahteva vedno novih simboličnih sprostitev. Prva skrajnost mu je v neizmerno tolažbo, druga pa mu je potrebna, podobno kakor Nietzscheju, kadar hoče umetno stopnjevati zavest o svoji moči. Ti dve skrajnosti se le še navidez pobijata med seboj, v resnici pa živita druga od druge in šele druga drugo omogočata. Služita mu v opoj nad samim seboj, da lahko pozabli na ta prepad, kadar je na tem, da bi se zgrozil nad njim. „Jaz sem bitje, polno protislovij“, pravi ponosno o šamem sebi. Naravnost neverjetna je lahkota, s katero čisto po potrebi in brez posebnih bolečin zamenja eno skrajnost za drugo.

Njegovi prvi dve pripovedni deli, njegov „Immoralist“ in njegova „Ozka vrata“ predstavljata že vsaka svojo skrajno in nasprotno moralno rešitev. „Immoralist“ je okvirna in hkrati paralelna povest, ki je napisana prav kakor pretežna večina njegovih del, v prvi osebi. „Immoralist“ je zgodba dveh potovanj Michela in njegove žene v Afriko. Pri prvem potovanju zbolí Michel, pri drugem pa žena, ki mu umre. Michel, ki svoje žene ne ljubi nič manj kakor kateri koli drugo žensko na svetu, ki pa je kljub temu ne ljubi, izrabi to dejstvo, da se tolaži z vsemi sodobnimi, če hočete nietzschejanskimi tiradami o zdravju, moči in strasti. V tem preobilju strasti in moči se izvrši v Michelu podoben preobrat, kakor se je izvršil v Gideu ob njegovem prvem srečanju z Oskarjem Wildeom v Afriki. Ta preobrat je dosti bolj odkrito in zanimivo poisan v njegovi avtobiografiji „Če zrno ne zamre...“.

Nekoliko bolje je pripovedana povest „Ozka vrata“. Avtobiografičnost nas tu nič več tako ne moti. Za človeka, ki se samovoljno imenuje Goetheja dvajsetega stoletja, ni nezanimivo, da so njegovi avtobiografični spomini umetniško neprimero dovršenejši kakor pa

njegova dela z umetniško ambicijo. To delo v posameznostih zelo spominja na okolje njegove avtobiografije, okolje, v katerem sta rasla Gide in njegova sestrična, ki je postala pozneje njegova žena. Jerome in Alissa — tako se imenujeta junaka „Ozkih vrat“ —, sta vzgojena v strogo puritanskem protestantskem duhu. Strastna in nekakšna ne-strpna eteričnost, ki jo stopnjujejo njuni predsodki o odpovedi, se konča s tragično smrtjo Alisse. Pri tej zgodbi, ki naj bi bila nekakšna moderna Abelard in Heloiza, nikoli ne vemo, ali sta Jerome in Alissa žrtvi svojega značaja ali pa svojega miljeja. To tudi v pomembni meri zmanjšuje njuno tragičnost.

Sentimentalne in cinične tirade v „Immoralistu“ nadomesti Gide v tej knjigi s prav tako sentimentalnimi tiradami o odpovedi. V resnici pa ta odpoved ni nič manj cinična kakor pa njegov zavedni cinizem. Tako lahko razumemo nekatere njegove kritike, ki trde, da Gide v tej knjigi le ironizira krščanski nauk o odpovedi.

Njegova „Isabela“, ki ne vsebuje nobenega teh skrajnih moralnih naukov, se mu izpremeni v dokaj konvencionalno zgodbo z romantičnim srednjeveškim ozadjem aristokratskih čudakov grofovskih slug in starih gradov. V „Isabelli“, ki je prav tako pisana v prvi osebi, nam popisuje hrepenenje pisatelja, ali če hočete, nekega pisatelja za neznanko, ki jo pozna samo iz medaljona. To nekam eksotično hrepenenje, ki je popisano z Gideu lastnim darom za ekspozicijo, se konča kajpak z razočaranjem.

## 2.

Nač manj ni važen pri Gideu še tretji kompleks, ki je prav za prav šele psihološka posledica njegovih moralnih in amoralnih skrajnosti. Ta tretji predsodek, ki v prenekaterem njegovem delu sovpade z njegovim amoralizmom, vzbuja v njem neprestan strah, da bi bil premalo življenjski, premalo elementaren, globok in ne vem, kaj še vse. To stremljenje, ki je najbolj strahopeten predsodek našega časa in ki je postalo med tem že najbolj banalna in obrabljena fraza, je bilo kajpak že takrat vse preveč estetsko, da bi bilo zares umetniško. Da bi se približal temu abstraktnemu in izkonstruiranemu idealu o vitalnosti, je Gide pripravljen odpovedati se vsakemu žanru in vsakemu artizmu. V tem smislu je zanimivo mesto iz njegove avtobiografije, kjer mu pravi njegova sestrična, baronica de Feucheres: „Ne morem verjeti, da se ne boš nekoč lotil žanra, v katerem boš uspel,“ Gide ji odgovori: „Rajši nikoli ne uspem, kakor da bi se moral lotiti kakega posebnega žanra.“

Ta preprostost, ki ima pri njem gotovo bolj tragične vzroke, kakor pri večini modernih preprostežev, globokavzarjev in duhovnežev, je v bistvu le stopnjevana in neprikrita egocentričnost in navezanost na lastne komplekse. Njegova zaposlenost s samim seboj in njegova nesproščenost je tolika, da ga napravi slepega za vsako opazovanje, kar je pri tako izrazitem pripovedniku več kakor nenavadno. Njegovi večni moralni in estetski predsodki ga delajo popolnoma nepristopnega za vseh tistih tisočero navidez nepomembnih malenkosti, v katerih vsak dan utripa naše življenje in ki nam jih popisujeta Proust ali pa Thomas Mann tako mojstrsko, da čutimo v vsakem teh odtenkov odjek človeške tragedije. Gide, ki po svoji snovi ni nič manj avtobiografičen kakor Proust ali pa kak Svevo, ne samo ni nikak analitik, marveč si tudi nikjer ne prizadeva, da bi bil opazovalec. V tem oziru je tako dosleden, da mu tega niti ne moremo več šteti v zlo, marveč lahko smatramo to le za posebnost njegovega stila.

Gide pravi o samem sebi, da je sicer strašno kratkoviden, da pa ga to prav nič ne moti. Njegov posluš mu popolnoma nadomešča vid. Ta čisto telesna okolnost se mi zdi zanj več kakor značilna. Gidea zanima v resnici samo nevidna, muzikalna stran življenja, ki se skriva za njegovo površino in iz katere se v nekem smislu šele poraja vsa njegova zunanost. On se ukvarja le s tem, kar se dogaja v človeški, to se pravi, v njegovi duši. Ta dramatski odnos do snovi bi bil sam po sebi lahko vreden Heinricha Kleista, če bi ne bil Gide obseden hkrati od najrazličnejših predsodkov, ki se mu izpremene v popolnoma nasprotujoča si umetniška stremljenja. Ti predsodki so tudi krivi, da včasih iz genijalno zasnovane ekspozicije že naslednji hip kakor na odbojni deski odleti v eno svojih skrajnosti. Takšna so njegova „Ozka vrata“, ali pa njegova „Pastoralna simfonija“, ki se konča s sporom o svetopisemskih izrekih. Protestantski pastor se zavzame za slepo in povsem zanemarjeno deklico, ki je tako zaostala, da ne zna niti govoriti. Pastor jo skrbno neguje, ter jo nauči branja in pisanja. Gertrude, ki je slepa, dojema vse življenje samo v zvokih. Najvažnejši trenutek v njenem razvoju je ta, ko oba prisostvujeta koncertu, na katerem izvajajo Beethovenovo šesto simfonijo. Kakor pogled božji po pusti in prazni zemlji se vdirajo ti zvoki v njeno dušo in začetno v njej življenje, ki je bujnejše in dragocenejše kakor pa življenje navadnih ljudi. Gertruda, ki vedno bolj napreduje v izobrazbi, se tudi na zunaj razvije v čudovito dekle. Pastor in njegov sin Jakob se sedaj pigmalijonsko zaljubita vanjo in se potegujeta za njeno naklonjenost. Med njima nastane spor, pri katerem se sklicuje pastor na sv. Pavla, njegov sin pa na Kristusa samega. Gertruda pri operaciji spregleda. Razočarana je nad ljudmi, kakor jih vidi s svojimi telesnimi očmi,

utopi se in napravi tako konec temu svetohlinskemu sporu. Ne da se tajiti, da zna Gide svojo snov, pa naj bo še tako abstraktna in neverjetna, genijalno eksponirati, toda njegova neizbežna morala, njegovi predsodki in njegova nestrpnost mu ne dovoljujo vztrajati v tej dramatični zasnovi. Ta nestrpnost je tudi vzrok, da je napisal Gide celo vrsto krajših in neizdelanih konceptov, ki razen njegovih „Ponarejevalcev denarja“, ki so njegov edini daljši pripovedni spis, nikoli ne presegajo formata novele.

Pravo nasprotje Andréa Gidea v moderni francoski literaturi je njegov sodobnik Marcel Proust, „cizeler nič“, ki je iz mestoma povsem neumetniških in intelektualnih elementov zgradil enega najmogočnejših umetniških spomenikov človeškega duha. O Gideu bi lahko trdili isto kar pravi Lytton Strachey v svojem eseju o angleškem zgodovinarju Carlyleu, namreč, da škoduje človeku preveč genialnosti bolj kakor pa premalo genijalnosti. Gideova umetnost je naravnost natrpana z umetniškimi elementi, ki njegovo delo le po nepotrebnem razkrajajo in ga delajo le čez mero nejasnega. Njegov biblični patos, v katerem takoj prepoznamo tipičnega hugenota, in njegov tipično protestantski in samovoljni odnos do svetega pisma utegne zanimati preje protestanta kakor pa katoličane, zlasti če je po vrhu vsega še prepričan ateist in so mu resnice svetega pisma deveta briga. V njegovih delih tudi zaman iščemo protestantskega miljeja, četudi se skoro vse povesti gode med samimi protestanti. André Gide, ki tiči zlasti v svojih prvih delih še povsem v simbolizmu, je brezmiljejen pisatelj. Nad vse nejasen simbolizem svojih prvih del je zamenjal pozneje z naravnost otipljivimi simboli, ki so mu popolnoma na razpolago in se mu spremene včasih v prave marijonetne figure. Vsemu temu se pridružuje še dejstvo, da je Gide slab lirik, ali če se hočemo pravičnejše izraziti, popoln nelirik.

### 3.

V svoji želji, da bi se oprostil vsakega artizma in vsakega žanra, je šel Gide tako daleč, da je postal takorekoč utemeljitelj lastnega, lahko bi dejali brezžanrskega žanra, ki ima le to napako, da je čez mero kompliciran in ubija umetnost bolj od vsakega še tako konvencionalnega žanra. To je storil v svojem edinem obsežnejšem pripovednem spisu v „Ponarejevalcih denarja“.

„Ponarejevalci denarja“ bodo ostali morda unicum v zgodovini romana, ker so, lahko rečemo, eden najbolj kompliciranih literarnih eksperimentov. V tem eksperimentu je tudi vsa njihova vrednost. „Ponarejevalci denarja“ so nekakšna utopija o idealnem romanu.

„Očistiti roman“, pravi Gide v „Dnevniku ponarejevalcev“, ki je izšel nekoliko pozneje, „vseh elementov, ki ne spadajo popolnoma vanj. Z mešanjem umetnosti ne dosežete nič dobrega. — Žaloigra kakor tudi veseloigra sta dosegli v sedemnajstem stoletju veliko čistost. Najvažnejše v umetnosti in sploh povsod je čistost in integralnost. V isti meri so jo dosegle tudi skoro vse druge literane panoge. — Samo roman se ni razvil do take popolnosti. Tudi pozneje nam ni nihče dal takega romana. Ne, niti naš Henry Beyle, čeprav se mu je ta še najbolj približal. Toda zanimivo je, da je Balzac, če ga lahko imenujemo našega največjega romanopisca, hkrati tudi tisti, ki je primešal romanu največ tujih, povsem neprimernih elementov. Tako lahko prištevamo njegovo delo k najmogočnejšim pa tudi k najnepopolnejšim in neizčiščenim stvaritvam v naši literaturi.“ Pri tem Gide tudi opozarja na svoja „Ozka vrata“, kjer je, četudi ne v dobresednem smislu, tudi že govor o „čistoti“ poezije.

Kljub vsej duhovitosti in globokoumnosti te opazke mora biti vsakomur na prvi pogled jasno, da je taka namera, pisati popolno umetnino, diletantska in pred vsem združena z velikimi predsodki. Resnični mojster ne hlasta po absolutnem in po duhovnem, marveč kratkomalo piše in gradi, po domače povedano, iz malega veliko. Njegova svobodnost in njegova zaverovanost v svoje delo mu ne dovoljujeta takih „idealnih“ in puritanskih pomislekov. Gide je vse preveč pameten in tudi preveč izobražen, da bi kdaj resno mislil na tako podjetje. Pri tem pa je le prevelik absolutist in dogmatik iz potrebe, da bi se popolnoma oprstil svojih predsodkov, ki so ponavadi celo močnejši od njegove umetniške ambicije. Njegova potreba, na kakršen koli način izživeti v sebi tega absolutista in eksperimentatorja, je tolika, da se Gide razdeli nekako na dvoje ter prevzame v lastnem delu vlogo avtorja in hkrati komentatorja svojih junakov. V „Ponarejevalcih denarja“ je napisal Gide poleg običajne fabule še vlogo stalnega opazovalca. Glavni junak Edvard vodi o vseh dogodkih še lasten dnevnik, v katerem sproti glosira ves potek dejanja. Edvard sam je tudi pisatelj in bi rad iz iste snovi napisal lasten roman. Poleg tega Edvardovega dnevnika je napisal Gide pozneje še poseben komentar k celotnemu delu. V tem „Dnevniku ponarejevalcev denarja“, ki je nekakšno predčasno izdano posmrtno delo, je zbral Gide vse svoje opazke, ki si jih je delal med pisanjem romana.

„Iz romana mora biti razvidno,“ pravi Gide v tem „Dnevniku“, „da Edvard ni sposoben napisati tega romana.“ Podoben eksperimentator kakor njegov Edvard je tudi glavni junak njegovih „Močvirij“, ki piše in prepesnuje Virgilovo fabulo o pastirju Tityru. Njegovi komentarji k temu novemu Tityru so včasih zelo zanimivi in duhoviti

ter niso v nikakem soglasju z njegovo ponesrečeno pesnitvijo, ki jo v zadnjem trenutku opusti in prične pisati drugo delo. Med tem ko je junak „Močvirij“, ki so še zelo mladostno delo, ironiziran, je Edvard skoro vedno istoveten z avtorjem, ki nikjer ne more zavzeti do njega prave distance ter mu neprestano polaga v usta svoje nazore o junakih romana in njihovi umetniški uporabnosti. „Edvard mora biti prepričan,“ pravi Gide v „Dnevniku ponarejevalcev“, „da doslej še nihče ni napisal takega romana. To mu šele daje pobudo.“ Don Kihot, ki piše donkihotske komedije, le da se nas dojme avtor bolj kakor pa njegovi junaki, v kolikor lahko govorimo pri njem o ustvarjenih junakih.

K fabuli svojega edinega daljšega pripovednega spisa je moral napisati Gide dvoje komentarjev. Že samo to dejstvo je značilno za njegov estetski odnos do umetnosti, ki mu ne dovoljuje, da bi ustvaril preprosti lik, ki od njegove strani ne potrebuje nobenih komentarjev več, ker se ti izčrpajo že v njegovi umetnosti. V tem se tudi razlikujejo ti komentarji od podobnih komentarjev, na katerih sta bolehala sicer tudi velika umetnika Goethe ali pa Strindberg. Edgar Poe je popisal nastanek svojega „Krokarja“ v posebnem eseju, ki ga lahko smatramo za najboljšo analizo, ki jo je kdaj napisal kateri pesnik o svojem delu. Toda tudi ta izpoved je takšna, da verjamemo njej bolj kakor pa Poeju samemu, ali pa ji sploh ne verjamemo. Gide pa je pred vsem esteta (in v nekaterih esejih celo izvrsten esteta), njega zanima dramatična kal — če se hočemo poslužiti njegovega lastnega izraza — bolj kakor pa življenje, ki se pretaka po umetnini, porajanje umetnine, ki se zdi vsem estetom tako mistično, malone bolj kakor pa umetnina sama. Gide komentira svoj lik, še preden ga je ustvaril, ali bolje, da mu ga ni treba ustvariti, kar lahko smatramo, če hočete, zopet le za posebnost njegovega stila. Njegov Edvard neprestano razglablja o različnih možnostih in različnih variantah istega junaka in istega dejanja. To so prav isti pomisleki, ki jih ima junak njegovih „Močvirij“, tipični pomisleki človeka, ki se ne more odločiti za eno samo, pogumno možnost. Umetniški lik ne more biti vsota raznih možnosti, marveč dosleden izraz ene same možnosti. Gideova napaka, ali pa če hočete, pretirana sposobnost — kar je po Stracheyu isto — je v tem, da zna včasih na nekaj straneh ali celo v nekaj stavkih izraziti ves dramatični kompleks dejanja, ki ga potem kratkomalo preide ali pa ga razlaga s celo vrsto komentarjev, ki vsebino samo po nepotrebnem razkrajajo in jo delajo čez mero nejasno in nepregledno. V vsej svetovni literaturi bi težko dobili pisatelja, ki bi v istem delu združeval toliko jasnosti in preciznosti z naravnost otroško meglenostjo. V „Ponarejevalcih denarja“ imamo celo vrsto scen, ki so same po sebi dobre, ki pa ostanejo umetniško neizrabljene in mu izpuhte v prazne

monumentalne scene. Tako je na primer način, kako se konča afera s ponarejevanjem denarja, naravnost klasičen in zasluži, da bi ga obdelal Gogolj. Preiskovalni sodnik zabriše škandal in svetuje ponarejevalcem ali bolje razpečevalcem ponarejenega denarja, naj se čim preje iznebe ponarejenih bankovcev. Ti ga kajpak ubogajo in zaslužijo v enem samem dnevu toliko denarja, kakor bi ga zaslužili sicer morda v nekaj letih. Tako je bila afera le „pospešena“. Ta naravnost čudovito zatušani škandal pa nam obdela Gide komaj na nekaj straneh ter se rajši ukvarja s pubertetnim okultizmom gimnazijskega kluba samomorilcev. Takih neizrabljenih mest je v romanu še več in nam pričajo, da Gidea ne zanima nobena reč na svetu, ki se ne tiče neposredno njegovih egocentričnih kompleksov. „Martin du Gard mi svetuje,“ pravi v „Dnevniku ponarejevalcev“, „naj ustvarjene like bolje izkoristim. Nimam namena, da bi sledil temu nasvetu.“ Ta monstruozna umetnost nas res nekoliko spominja na Balzaca, ki je v svoji titanski tvornici bruhal iz sebe dovršene umetnine in jim prilepil na koncu še najbolj bedasto detektivsko storijo. Pri Gideu smo docela varni pred podobnimi presenečenji. Gide v svoji večni previdnosti in svoji dvospolnosti vse premalo greši proti tej idealni „čistosti“, da bi na drugi strani, četudi le v polovici romana, dosegel Balzaca.

#### 4.

„Vatikanske ječe“, ki so izšle dva in dvajset let pred „Ponarejevalci denarja“, so prav zaradi doslednosti vseh Gideovih napak njegovo najdovršenejše delo. Zdi se, da se je Gide v tem delu zavedel vseh svojih zmožnosti in nezmožnosti in ekonomsko izrabil vse svoje naspotujoče si in raztresene oblikovne talente. V večini njegovih del je vsebina napisana samo zaradi njegovih simbolov, od katerih se ne bo mogel nikoli ločiti. V „Vatikanskih ječah“, kjer ga ne ovira nikaka za lase privlečena vsebina, pa so mu ti simboli popolnoma na razpolago. Njim na ljubo je vsebina razbita in hote neverjetna. V tej detektivski pravljici je Gide prevzel princip romantične umetnosti, kjer je vsebina sama po sebi lahko neverjetna zaradi simbolike, ali pa zaradi svoje notranje napetosti in skrite umetniške kontinuitete — kakor jo poznamo na primer iz Kleistove „Katicice iz Heilbrona“, ali pa iz Poejevih novel — pa v nekem smislu vendar mogoča. Njegovi simboli, ki jih poznamo bolj ali manj že iz drugih del, se preganjajo v tej knjigi kakor v kakšnem detektivskem romanu. Ta detektivska napetost je tudi edina vez, ki veže posamezne prizore v nekako alegorično celoto.

Vsaka umetnost pričanja v trenutku, ko umetnik pozabi ali vsaj očituje sposobnost pozabiti nase ter z brezobzirno roko ustvarjalca

oblikuje svoja najintimnejša doživetja. Vsaka izpoved zahteva od nas tem več samopremagovanja, čim bolj osebna je. Gide hoče doseči to suverenost nad samim seboj tako, da se skuša krohotati vsemu človeškemu početju in ironizirati svoje lastne in nepremakljive simbole, katerim je robotoval skozi vse življenje.

„Vatikanske ječe“ nam vsebinsko ponavljajo ves razvoj Gideove osebnosti, ki je šel od otroške in naivne vere v moralo do popolnega skepticizma in notranjega razkroja, v katerem mu preostaja samo še ironičen smehljaj in, če hočete, neka izsiljena okrutnost do samega sebe. Njegova mladost je simbolizirana v učenjaku in framasonu Anthimeu Armand-Duboisju, ki udari s palico po kipu Matere Božje ter v tem trenutku spozna vso resnico življenja. V tej začetni sceni Gide nehote potrdi besede, ki jih je zapisal v svojem „Pogovoru s Kitajcem“, kjer pravi nekako takole: Če hočemo verovati, ne smemo stremeti po spoznanju. Vera obstoji prav v tem, da lahko verujemo, ne da bi spoznali. Ali je ta nenadna spreobrnitev Armand-Duboisja (ki se pozneje, zopet brez vsake filozofske motivacije, zopet vrne k ateizmu) običajna trenutna blaznost, ali pa tisto idealno stanje, tisti zaželeni cilj vsega človeškega iskanja, ko lahko verujemo, ne da bi spoznali? Tega nam Gide, ki bi se rad v tej knjigi za vsako ceno nasmejal vsemu, kar je doslej cenil, ne utegne pojasniti. Gide se grohoče zdaj vsemu in kar je najvažnejše, kakor bomo videli, v neki meri tudi lastnemu cinizmu, s katerim se je hotel nekdanj iznebiti svoje „prometejske“ zaslužjenosti po morali.

Temu primerno Gide svojemu Lafcadiju, ali če hočete svojemu Dionizu nič več ne postavi nasproti kakega immoralista, marveč čisto navadnega snoba, domišljavega in nesposobnega pisatelja grofa Baraglioula, o katerem pravi Lafcadio: „O kakšen sijajen ogenj!...“ namreč: „si bom napravil iz njegove knjige“. Lafcadio sam je poklican in discipliniran zločinec, ki ga odlikuje cela vrsta nietzschejanskih in heroičnih čednosti. Za vsako nepravilnost in nedoslednost, ki jo napravi v življenju, se zabode z nožem v bedra; rešuje otroke iz goreče hiše in odklanja vsako plačilo in vsako priznanje. Zraven vsega je še vodja zločinske tolpe „Stomoga“, ki izvablja iz lahkovernih katoliških grofic denar za osvoboditev papeža iz vatikanskih ječ, kamor so ga zaprli framasoni in v vsej tišini postavili namestu njega lažnega papeža. Genijalnemu zločincu Lafcadiju postavi Gide nasproti pobožnega, naivnega Fleurissoireja, „papeževega osvoboditelja“, ki je kljub vsem smešnim lastnostim povsem neverjeten in po tem takem tudi nekomičen značaj. Fleurissoire odpotuje v Rim, da bi rešil papeža iz njegove framasonske sužnosti. Lafcadijevi agenti ga vlečejo od enega „preoblečenega“ kardinala do drugega in ga napravijo povsem

nenevarnega. V kupeju vlaka, ki pelje iz Rima v Neapelj, pride Lafcadio nenadoma na originalno in zopet povsem literarno zamisel, da bi tega sicer tako nenevarnega bedaka vseeno vrgel iz drvečega vlaka. Ta acte gratuit, zločin brez vzroka in brez interesa, se mu posreči. Nihče ga ne opazi — razen njegovega tovariša Protosa, ki ga stalno zasleduje in ga ima sedaj popolnoma v rokah. Protosa izda njegovega priležnica Karla, ki je v Rimu zapeljala Fleurissoireja in je prepričana, da ga je umoril Protos. Protos jo zadavi. Zapro ga in ga obtožijo dvojnega umora.

Zgodba se konča s prizorom med Lafcadijem in njegovim po poli bratom grofom Baraglioulom, ki zasluti v njem njegovo amoralno veličino in mu svetuje, naj napravi acte gratuit, potem ko ga je ta že davno storil. Ko mu Lafcadio prizna svoje dejanje, ga Baraglioul pusti na cedilu z nekaj dobrimi katoliškimi nauki za življenje. Toda grofova hči Genovefa, ki je prisluškovala njenemu pogovoru, se prav zaradi njegovega drznega zločina zaljubi vanj. „Bežite!“ mu pravi. „Ali ni dejal moj oče, da so prijeli nekega drugega zločinca?“ Kaj naj stori?

„Čeprav bi ubežal policiji,“ ji odgovori Lafcadio, „samemu sebi ne bi ubežal... in če bi ubežal, bi me vi prezirali.“ Toda Genovefa ga ne prezira, obklada ga z vsemi nauki katoliške cerkve ter prespi vso noč v njegovem naročju, „kamor jo je pognala ljubezen“. Kaj bo storil Lafcadio? Gide se izogne vsaki razlagi zločina in noče napraviti iz njega nekakšnega novega Razkolnikova. „Tu pričenja nova knjiga.“ Pred to tragično odločitvijo se Lafcadijevo življenje razdeli na dvoje. Tu pričenja novo življenje, pa naj stori Lafcadio karkoli. Ta notranji propad je naznačen v monumentalnem finalu: (po Ocvirku).

„Kmalu bo Genovefa odšla. Toda zdaj še čaka. Nad njo, nad njenim mirnim dihom prisluškuje Lafcadio brezobličnemu šumu mesta, ki se že otesa otrplosti. Daleč v vojašnicah trobijo budnico. Kaj? Ali se bo odrekel življenju? Ali se še zmeraj misli predati sodišču, da bi ga bolj cenila Genovefa, ki jo sam nekoliko manj ceni, ker ona njega nekoliko manj ljubi?“

To je vsebina te sotije in hkratu vsega Gideovega notranjega življenja, ki nam ga skuša razložiti samo še s svojim ironičnim smehljajem. Ta smeh spominja na prizor iz „Slabo priklenjenega Prometeja“, v katerem je Gide pesniško simboliziral svojo v bistvu pasivno osebnost. Prometej v družbi svojih prijateljev pojé orla, ki mu je veke dolgo vdano dajal lastnega mesa. Gide ni nikoli premagal tega orla v sebi, prav kakor ni nikoli prestal tragične dileme, pred katero postavlja svojega Lafcadija. To morda tudi ni bil njegov namen, kajti njemu je bilo moraliziranje vedno ljubše od katerekoli, še tako revo-

lucijonarne ali individualne morale. Morda se nas ta smeh dojme prav zato tako, ker je v njem še vedno več prometejske otožnosti kakor pa pristne ironije.

Kakor Gide in Wilde razen dejstva, da sta bila v življenju prijatelja in da sta bila oba invertiranca, ne očitujeta skoraj nobene druge podobnosti, se človeku nehote vsiljuje še neka druga vzporednost med njunima usodama. Kajti stopnja in način človekove spolnosti, pravi Nietzsche, segata v najvišje vrhove njegove duhovnosti.

Gide je na originalen način istovetil moralne vrednote z estetskimi vrednotami, ki jim je znal z globokim dramatičnim smislom poiskati skupne korenine v človeški naravi. Wilde je preziral moralo ter jo posiljeval s svojo estetiko in svojim larpurlartizmom. Njuni ideologiji sta patetičen, stopnjevan izraz njunega skrajnega subjektivizma in individualizma, ki se je izkazal pri obeh konec konca le za beg pred samim seboj. Njuno delo je v bistvu eno samo moraliziranje in je pri obeh združeno z neko, če hočete, demonsko neiskrenostjo, mestoma z dobesedno hipokrizijo. Njuno stremljenje, da bi se oprostila vseh vezi morale, je škodovalo njuni umetnosti bolj kakor pa konvencionalna morala, proti kateri sta se borila.

Takšnih paradoksnih podobnosti bi lahko navedli še celo vrsto. Naj se omejimo le na primer nemškega pesnika Platena, ki ni bil nič manjši absolutist in literarni Don Kihot, kakor pa Gide. Tudi pri njem so mnogi iskali vzroke njegovi patetični dvoreznosti pred vsem v njegovi invertirani seksualnosti. (Gl. Thomas Mann: *Leiden und Grösse der Meister*, Fischer Verlag 1935.)

Gideov zalet v „čisti“ roman in njegovo estetsko donkihotstvo nekoliko izgubljata na svoji tragičnosti prav zaradi svoje nedoslednosti in svojega notranjega razkrajanja. Gide je pisatelj, ki je skušal na tragičen in tipično estetski način obiti osnovne, nenapisane zakone umetnosti. Wilde je delal to celo tako, da je na vso moč povelečeval umetnost in jo stavil visoko nad vse drugo človeško početje. V tem tragičnem poizkusu, to se pravi, v tem donkihotstvu, ki ga šele opravičuje, je tudi vsa njegova človeška veličina, ki je večja od njegove umetniške pomembnosti. „Oscar Wilde ni bil velik umetnik, pač pa velik človek“, pravi Gide v svojih Spominih na Wildea. Isto bi lahko dejali o njem samem. Njegovo življenje in njegova „osebna drama“ sta za nas prav tako važna, kakor pa njegova umetnost in jo v neki meri dopolnjujeta in pojasnjujeta. Gideova zasluga ni toliko v tem, da se je izživel v svojih umetnijah, pač pa v tem, da je končno veljavno privedel do absurda celo vrsto umetniških principov. Njegovo delo v celoti je vsota samih genijalnih absurdov. To dejstvo daje

dandanes, ko smo že vsi tako zastrupljeni od psihologiziranja in iščemo za vsakim delom in za vsako resnico le še nehoteno in nezavedno primisel, njegovi osebnosti nek trenuten in umrljiv čar monstrozne demoničnosti. Gide je s svojo tragedijo zaposlil ves sodobni svet in napravil iz sebe problem, ki morda ne bo nikoli neaktualen. To pa je konec konca jedro vsake veličine.

## Obleka

Danilo Lokar

(Konec)

**M**el si je oči, kakor da ga peče neprespana noč, polna pokončnih, strmih želja, ki so z ostrimi kremplji ranile človeka, da si sedaj ogleduje poškodbe izza nepojmljive borbe v temi.

„Naj se pozna, naj vedo! Saj ni edino znamenje. Koliko prask in spominskih zarez je v tej koži, ki pravijo, da hrani v sebi to čudno stvar... dušo. Naj ostane v božjem imenu! Kdor je krempeljce zasadi, je odskočil, jaz nisem kriv, njegova sled je. Ha, kdor pride v snu, pa se razgleda, koj spozna: Tu so sedeli krempeljci, tanka šila.“

Oblila ga je rdečica, zaplala mu je kri v lica. Poznal je ta neugodja že davno. Sediš, nekdo razmeta drobovje po tebi kakor malo-pridno šaro, nato plane v lica. Izdam. Prvi, ki pride, pokaže s prstom nate:

„Kdo, ne zamerite, se tako hohota in premeče po vaših prsih?“

Dlani pa ledene. Lahen pot je pokrilo belo, sinjepisano kožo in Rafaelu je za trenotek odleglo. Pritisnil je dlani na lica, na čelo, ogenj se je prihulil za hip. Še huje mu je zalilo oba uhlja, vstal je, zastrmel. Vzel je tobačnico, gladko, srebrno škatlo, in jo krepko pritisnil k licu. Toda kovina se je skoro ugrela in spustil jo je v žep.

Drasel je previdno v senco, v kot, vzela s stojala vazo, lepo delo iz svetlorumenega marmorja, jo poveznil, se ves nagnil na njeno plosko dno. Leden kamen je gasil žrjave lise; slonel je dolgo. Potem je menjal, jo naslonil na drugo lice, na čelo. In znova.

Roke so mu podrhtevale, bal se je, da mu ne pade posoda na tla. Tiščal jo je v bojazni — odleže? A misli so se mu naveličale, tiščale so drugam.

„Odhajaš?“

V tem je zopet opazil svaka, ki je slonel v oknišču nad knjigo, opazil solnce, ki je zmagoslavno drselo v morje, na uho mu je udaril krič mesta, bolj zaglušen kot prej.

„Odhajam, v kratkem se vidimo!“