

GLEDALIŠČE

ARTHUR MILLER: SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA

Primož Kozak

»Nekaj zasebnih razgovorov in requiem«, kakor Miller podnaslavlja svoje, po metodi in deloma po miselnosti psihoanalitične študije o tragediji Willyja Lomana in njegove družine, dajejo gledalcu dokaj globok vpogled v vsebino sodobnega ameriškega malomeščanskega človeka, v ustroj njegove misli in njegovega odnosa do sveta.

Willy Loman, trgovski potnik, je v svoji mladosti srečen in skladen človek. Njegova polna, k uživanju življenja nagnjena narava nahaja v svetu poln odziv in vsi malomeščanski ideali, ki sicer niso veliki po svoji vsebini, zato pa po intenzivnosti, ki jo Willy vanje polaga, so mu dosegljivi. Mladi Loman je prototip dobrega, srečnega in zdravega človeka, ki je v skladu s seboj, s svojimi soljudmi in s svojo družbo.

To idealno pozicijo v svetu mu omogoča njegov psihološki ustroj kakor tudi ustroj njegove družbe, v katero je vsajen trdno in stabilno, brez močnejše individualne diferenciacije. Willyeva družba je patriarhalna, idealizirana Amerika ob koncu stoletja, Amerika trdnega, humanega demokratizma, v kateri velja moralni kapital človeka toliko kakor denar (Willyeva vizija o starem trgovskem potniku in njegovem pogrebu!).

Willyeva intenzivna, zdrava volja po življenju se točno sklada z njegovimi moralnimi kriteriji in ti niso niti za las v nasprotju s kriteriji njegove družbe. Organiziran je v okviru moralnega sistema svojega sveta, kar mu omogoča, da se polno izživlja, da ustreza svojim željam in da ravna obenem moralno pravilno, da torej živi intenzivno, brez skrbi in notranje skladno.

Skladnost med subjektom in družbo, ki je v Willyevi mladosti skoraj popolna, izvira iz aдекватne strukture subjekta in objekta. Vendar je razvidno, da ima po Millerjevi misli primat družba, kajti Willy je pravzaprav refleks te družbe, je človek, katerega morala je morala njegove družbe, katerega ideali so ideali njegove družbe, njene zahteve in njene možnosti. Točneje, vsebina Willyeve družbe živi v njem kot njegova intimna bit. Odtod njegova vera v življenje, njegovo zaupanje in njegova potreba po zaupanju in ljubezni. Loman je do kraja družaben, na ven obrnjen človek, ki zna in more živeti samo z enakimi soljudmi, kamor more navezovati svojo ljubezen in spoštovanje in kjer more biti enake ljubezni in spoštovanja deležen.

Willy Loman je torej v začetku drame absolutno opredeljen po svoji historični biti, človek, pred katerega se še ni postavil problem, ki se ne bi dal razrešiti.

Osnova njegovega tragičnega poloma je njegov spor s svetom. Krivec ni Loman sam, temveč družba, svet, objektivna stvarnost. Ameriška družba se iz humanega demokratizma spreminja v surovo moderno džunglo in ta proces zavrača vse Willyeve cilje, mu vsiljuje svoje zahteve ter tujo, njemu sovražno življenjsko logiko. Ta Amerika Lomana ne razume in zahteva od njega, naj se ji v vsem podredi, če hoče obstati.

Toda konflikt nastopi prav zato, ker Willyu gola eksistenca ne daje ničesar, ker zahteva njegova narava polno življenje, kjer more Willy izživeti

vse svoje težnje. Vsaka omejitev, vsaka zahteva po prilagoditvi je zato oster napad nanj.

Miller izdela prehod iz determinizma v indeterminizem, iz Willyja, ki je do kraja determiniran po svojem okolju, v Willyja, ki mora sam odločati o svoji usodi na svojski način. Prehod se izvrši, ko celotni družbeni okvir, kalup, v katerem je bil Loman ustvarjen in po čigar zakonitosti je živel, preneha obstajati in ga nadomesti neznan in nevarna moderna stvarnost. Zakonitost sveta, ki jo Willy pozna, se poruši, zato nima Willy nobene smernice več, nobene poti, nobene znane perspektive, ki bi ga mogla voditi. Odločati mora sam in s svojim življenjem odgovarja za svoje odločitve. Willy postane v tem smislu svoboden.

Če hočemo označiti njegovo svobodnost, je potrebno, teoretično postaviti predenj alternativo: Ali se bo zavedel svojega novega položaja in izvedel konsekvence ali pa bo poskušal živeti po svoji podobi, se vdajati iluzijam in varati samega sebe. Ali bo torej šel z bratom Benom v džunglo (to je prva izmed obeh možnosti, ki ju avtor postavlja predenj), proč od spoštovanih in ljubljenih ljudi, to je, proč od sebe (kar je zavestna, najbolj dosledna varianta romantičnega razkola), ali pa si bo izbral drugo možnost, to se pravi, da bo ostal sebi zvest in prihajal s svetom v vse hujši spor.

V skladu s svojim nazorom Miller ne dopušča možnosti, da bi se Willy mogel odločiti, oziroma, da bi se te alternative sploh mogel zavedeti, kajti kot refleks svoje družbe more reagirati samo v okviru svoje pogojenosti. Willy je torej svoboden le kot zaključena, kvalitativno opredeljena enota, ustvarjena po določenem principu, po določeni logiki in zakonitosti, ki stoji v svetu, kateri je za njegovo logiko in zakonitost absurden, neznan in nevaren. Njegova vsebina je nespremenjena in nespremenljiva, zato po zakonitosti svoje narave mora ostati zvest samemu sebi, se pravi, ustvariti si mora življenje, ki bo njegovi vsebini ustrezalo. Ker pa je to življenje brezpogojno zvezano s svetom, ki ga obdaja, ker je Willy absolutno odvisen od sveta in potrebuje za svojo eksistenco adekvaten družbeni okvir, je nujno, da se v novem ahumanem svetu obrne v povsem svojsko smer: Vzdušje, ki mu je potrebno, skuša ustvariti kljub dejstvom in proti realnosti in to dosega s samoprevaro, z ustvarjanjem iluzij sebi, ženi, otrokom in soljudem. Samoprevara, ki je sprva nehotna, a postane pozneje sistematično in načelno nehotna, je Willyeva edina, obenem pa edina mogoča samoobramba, njegov edini naskočni poskus, premagati svet in ga podrediti svoji notranji podobi.

To početje pogaja Willyev specifični propad. Z ustvarjanjem lažne atmosfere v družini in sploh v vso dejavnostjo, ki jo razvija, da bi zastrl svoj resnični položaj v svetu, se začne samorazvoj njegove laži, kar ima za posledico najprej vse večji razmak med njegovimi besedami in med stvarnostjo, pozneje pa tudi popoln razkol med tem, kar je v smislu svojih humanih tendenc ustvarjal, in med tem, kar je s tem resnično ustvaril.

Kajti njegovo ustvarjanje neke namišljene resničnosti ne izvira in ne more izvirati iz linearne, preproste vere v svet (bolje je, da jo v tem primeru imenujemo iluzija), ki se poraja iz še ne preizkušenega in ne porušenega zaupanja. Te vrste iluzije Loman ni zmožen. Namišljena resničnost, ki si jo ustvarja, je nujno kompenzatorična, torej ni niti izraz njegove prvotne vere v harmonični in dobri svet niti jasno spoznanje vseh posledic, ki jih ima moderna stvarnost za vsebino njegovega življenja. Ta namišljena resničnost je nasilno, samo-

obrambno sprevačanje dejstev, zanikanje resničnega doživljanja in ustvarjanje perspektiv, ki jih pogajajo njegova poražena stremljenja.

Sinova sta po Millerjevem freudovsko determinističnem principu utelešeni rezultat Willyevega početja. Faza normalnega očetovega odnosa do sinov more gledalce pravzaprav samo anticipirati. Že z začetkom drame se Willyev odnos do otrok deformira. Oče ustvarja sinova v smislu svojega kompenzatoričnega odnosa do sveta. V tem procesu sta značilni dve smeri: otroka prepričuje, da je njegov nazor pravilen, da je resnica: v sinovih ustvarja lažno, neosnovano in nevarno vero v svet. Obenem pa sta Lomanu sinova sredstvo, s katerim se skuša svetu maščevati, kompenzirati svoje poraze in razrešiti svoj problem. Rezultat tega je, da živita Happy in Biff v nerealni, protislovni atmosferi, ki ju navaja v willyevsko kompenzatorično aktivnost v svetu, k morali, katere vsebina je tatvina, megalomanija, dosledna asocialnost itd.

Značilno za Millerjev statični determinizem je, da Willy vztraja pri samoprevari tudi po prelomnici (prizor s cipo), ki mu odtuji Biffa. Ob tem dogodku Willy celo že ve za resnico, vendar si je ne sme priznati, če hoče obstati, in mora obtožiti sina upornosti in hotenega nasprotovanja. Da torej v Willyevem problemu ne gre za laž ali resnico, ki sta obe moralna pojma človeka, ki se čuti svobodnega, temveč za življenje ali smrt, ki izražata skrajno ogroženost človeka in nujnost njegovega ravnanja, najjasneje dokazuje tezna figura, Willyev brat Ben.

Ben je v drami simbol za notranje trdnega in neodvisnega človeka. Toda svojo moč, ki mu daje absolutno varno in suvereno pozicijo v svetu, doseže z dosledno nečlovečnostjo.

Dokler Willy veruje v svet in v ljudi, brata sicer spoštuje, vendar pa njegovo pot v bistvu zavrača, kajti tuja mu je in nevarna. Čim pa se prično njegovi argumenti podirati, čim bolj se mu razmika svet pod nogami, tem večja je Benova vloga v njegovem življenju. Willy brata sicer do svojega konca ne razume, dojame pa pomen njegovega položaja v svetu, ki mu ga daje njegova nečlovečnost. Sele ko vrže Willya njegov šef iz službe in ko spozna, da je njegov sin uničen človek, ko torej doseže njegovo življenje skrajno mejo in so vse možnosti za laž izčrpane, spozna tudi pravi smisel Benove orientacije, oziroma smisel, ki ga zanj ta orientacija ima. V odnosu do samega sebe pomeni Benov odnos do sveta zanj smrt, v odnosu do družbe svobodo in trdnost.

S tem privede Miller romantični razkol med Willyem in družbo do skrajne točke. Subjekt in objekt se dosledno razideta: za človeka je edina mogoča rešitev smrt. Willy spozna, da je razen Benove resnice o svetu ves moralni kapital med ljudmi, ki si ga je skušal ustvariti z delom, zaupanjem in ljubeznijo, da je vsa njegova velika ljubezniva iluzija o svetu patriarhalnega humanizma ničeva.

Vendar pa je med nameravanim samomorom s plinsko cevjo in med efektivnim samomorom z avtomobilom temeljna razlika. Willy sicer pristane na Benov nasvet, toda namesto popolnega uničenja mu smrt omogoči rešitev. Smrt ostane samo formula za dezintegracijo njegove lastne eksistence.

Miller privede freudovski motiv v odnosu očeta do sinov do skrajne konsekvence, kar mu obenem omogoči, da Willy moralno očisti.

Dokler namreč Willy živi zase, dokler napolnjuje in skuša urediti svojo individualno usodo, pomeni Benova pot zanj popolno, psihično in fizično uničenje. Willy živi v bistvu zase tudi tedaj, ko ustvarja iz svojih sinov maščevalca

za svoje lastne poraze. Čim pa so vse možnosti za njegovo življenje izčrpane in nima več nobene perspektive, čim je obsojen, prenese samega sebe in vsa svoja stremeljenja v Biffa, se v celoti projicira vanj in v njem reši ter dvigne svojo lastno propadlo usodo. Z navidezno avtomobilsko nesrečo, ki prinese družini zavarovalnino, ustvari življenje sinu, kakršno si je želel sam. S tem se reši psihične smrti, to je, popolnega obupa.

Willyev samomor pa privede gledalca tudi do naslednjega zaključka: Stari Loman se sicer vse življenje bori zase, toda na določeni stopnji se ta nujni, eksistenčni boj zase, ta biološki egoizem sprevrže v visoko moralno dejanje, v boj za sočloveka, ki postane nujna, najvišja forma boja za samega sebe. Po Millerjevem konceptu je torej najvišja manifestacija človečnosti v tem, da človekov boj za svojo lastno notranjo eksistenco v krizi nujno prehaja v boj za sočloveka.

* * *

Smrt trgovskega potnika je zgrajena na dveh ideoloških principih, na historično objektivnem in na specifično subjektivnem. Čeprav skuša Miller v okviru obeh ustvariti enotno psihologijo človeka, je drama z ene strani družbeno moralno kritičen tekst, z druge pa tragedija subjekta.

Osnovni idejni prijem, na katerem Miller gradi Lomanovo tragedijo, je historično objektivni in zato družbeno kritičen. Willy Loman je človek, ki je nastal ob koncu stoletja v skladnem meščanskem svetu, je historičen subjekt, opredeljen in nespremenljiv. S spremembo družbe doživi svoj polom. To idejno ogrodje pretendira na historično objektivnost, na Hebbelovski konflikt med statično opredeljenostjo subjekta in dinamično dialektiko družbe.

Vendar pa je Miller nedosleden, kajti medtem ko je pri Hebbelu, oziroma pri pravem tvorcu principa historične tragike, pri Heglu, konflikt med statiko subjekta in dinamiko objekta splošna zakonitost sveta, objektivno tragična podstat življenja vseh ljudi, ki se ne morejo osvoboditi, ki ne morejo preko svoje fenomenološke statike v osveščeno ovladanje te zakonitosti, je ta princip pri Millerju zgolj forma, s katero objektivizira (in n e premaguje) svoj romantični razkol, svojo romantično nostalgijo za preteklostjo.

To dejstvo najjasneje dokazuje Millerjevo stališče do Willyja in do sodobne ameriške družbe. Willy je sicer historičen subjekt in kot historičen subjekt doživlja svojo dramo. Toda če pregledamo komponente njegove družbe, ki so ga ustvarile, če pregledamo njegovo moralno in človeško vsebino, je razvidno, da moremo smisel celotne figure imenovati z enim samim imenom, ki s historičnim razvojem družbe in z objektivno presojo družbenega subjekta nima posebno tesne zveze. Imenovati ga moremo dobro človeško srce. V Willyjevi družbi, ki jo je izpodrinila moderna Amerika, ne vidimo več historičnega faktorja, ki je ustvaril določenega človeka, temveč idealiziran, subjektiviziran svet, medtem ko postane Willy Loman human, lep in dober človek na sploh, ki pade kot žrtev sveta. Iz te perspektive se razvije drama v izrazito tragedijo subjekta v svetu, v romantični konflikt med stremečo, polno človečnostjo in prazno, ahumano stvarnostjo.

Millerjeva deterministična ideologija stopi pred gledalca v novi luči. Millerjev človek je pasiviziran, je refleks družbe, ki se bori za svojo eksistenco. Ta pasivnost, ki ne izhaja iz volje po spoznanju objektivnosti, izraža moč usode nad človekom. Smrt trgovskega potnika je torej romantični kon-

flikt med stremečo, polno človečnostjo in med praznim, ahumanim svetom, ki pa mu spričo Willyeve vsebine, oziroma spričo vsebine Millerjevega humanizma, opirajočega se na pasivno, malomeščansko dobro srce, manjka globlje, splošne tragike romantičnega človeka. To dramo moremo torej označiti kot izraz razkola ameriškega malomeščana, ki je spričo nizkega nivoja svoje zavesti, spričo vsebine svojega humanizma kljub temu humanizmu primitiven.

Kritična konsekvence, ki jo potegne Miller iz analize Willyja Lomana je njegov sin Biff, človek, ki z ene strani zavrača ahumanost ter razduhovljenost moderne Amerike, z druge pa živi v njem spoznanje, da je vera v družbo, zaupanje sočloveku in iluzija o harmoničnem, polnem svetu, kakršno ima njegov oče, nesmiselna. Kot človek, ki ga ni ustvarilo harmonično okolje, kot človek, ki je sam v sebi razklan, brez možnosti, da bi si ustvaril ali vsaj skušal ustvariti svoj svet, more spoznati absurd očetovega početja in to početje obsoditi. Toda bistvo njegove kritike se ne nanaša toliko na posledice očetovega odnosa do sveta, kolikor na vzrok, iz katerega se očetovo ravnanje poraja, to je, na njegovo zahtevo, doseči koincidenco z družbo, zaživeti v harmoničnem svetu med enakimi soljudmi, v skladu z družbeno moralo, z družbenimi kriteriji in družbenimi možnostmi.

Značilno za Millerjev idejni svet je, da kritično presoja to stremljenje, da ga odklanja in mu jemlje vsako vrednost v imenu rušenja lažnih iluzij ali točneje, v imenu spoznanja. Kljub temu pa nas privede Biffova figura do matematično enakega rezultata, kakor Willyeva usoda. Biff zavestno primitivizira svoje težnje ter se odreka družbenim kriterijem, družbeni akciji in družbenim zahtevam. Njegova intimna želja je, živeti daleč od ljudi, uživajoč lepoto svojega dela, živati in narave. To preprosto, toda skladno življenjsko smer postavlja Miller nasproti vsem družbenim tendencam v človeku ter s tem izraža voljo, živeti ločeno od družbe, v izrazito romantično individualističnem odnosu do sveta.

* * *

Smrt trgovskega potnika v Drami je bila letos gotovo najboljša, najbolj aktualna predstava, v okviru našega gledališkega življenja po vojni pa jo moremo uvrstiti med najtehtnejše stvaritve našega gledališča. Ob modernem, preprosto pisanem in odrsko (ali filmsko!) učinkovitem tekstu sta se srečno sešla dozorel režiser in dozorel igralec, ki ju, Cesarja kot igralca in Jana kot režiserja, družu smisel za tisto, kar imenujemo realizem.

Jan je v svojem žanru dosegel visok in dozorel nivo, posebno ker mu je tudi tekst dal polno možnost za uveljavljenje njegovega pojmovanja gledališča. Janovo režijo, ki je bila v našem primeru sestavinsko čista, izpopolnjena z realizmom modernega ameriškega filma, na katerega se je režiser precej in smotno opiral, označuje skrb za enotno in polno atmosfero na odru, za praktično logiko dogajanja, za enoten nivo in enotno stilno opredeljenost ansambla ter v nemajhni meri za individualne karakteristike ljudi. Čeprav je režiser očitno močno skrbel za mizanscenske detajle, za karakteristiko miljeja, za plastiko odra, se vendar ni prepustil žanrskemu slikanju, temveč je celotni mehanizem predstave in v nekem smislu tudi idejno stran predstave obdržal čvrsto v svojih rokah. Ta čut za mero, za normalno logiko dogajanja, čut, ki ne dopušča nobenih ekstremnih dejanj, je za Jana značilen. Varuje ga pred vsakim tveganim poskusom, pred vsakim neznanim, v tradiciji neutrjenim

prijemom. Zato pa mu tudi onemogoča vsak močnejši ustvarjalni zamah oziroma gledališki program, ki bi bil zmožen, dati našemu odru novo vsebino. Stara resnica je, da se Jan drži tradicije, kar pa je pri tem še specifično njegovega, je temeljito poznavanje našega odra ter računanje z vsemi možnostmi, ki v našem gledališču so. Zato je bilo tudi pri predstavi Smrti trgovskega potnika močno čutiti Janovo delo na osnovah predstave, na razpostavi figur, na logičnem dialogu in smotrni mizansceni. Predstava je bila torej kljub temu, da je bila spričo nenavadne scene in pri nas malo znanega dramaturškega ustroja videti tvegan eksperiment, vendar zgolj formalno novo, po svoji vsebini pa dobro znano in solidno delo, izvedeno z več intenzitete in dosledneje, kakor smo pa vajeni.

Janez Cesar je v vlogi Willyja Lomana prvič stopil pred naše gledalce z močno in pomembno karakterno vlogo, v kateri je v celoti uspel. Tekst sam je bil izredno ugoden za Cesarjev način igre, ki se opira predvsem na notranjo intenzivnost in na naravno, nepridvignjeno zunanjo igro ter govor. Zato je Cesar mogel razviti vso svojo močno igralsko osebnost. Od variant, ki so možne pri interpretaciji Lomana, je Cesar izbral specifično svojo in specifično slovensko, s poudarkom na intelektualnem primitivizmu ter neosveščenosti, na dobroti in čustvenosti, na doživljanju sveta brez intelektualnih primesi. To je dvigalo njegovo kreacijo od intimnih, skoraj liričnih not do skrajno intenzivnih, grozečih vzponov v zadnjih scenah. Kljub skrajni notranji napetosti, v kateri je bil Cesar od začetka do konca predstave, pa vloga nikakor ni bila niz čustvenih reakcij, temveč je bila grajena psihološko logično, z enakim smislom za detajl kakor za celotno vsebino figure. Spričo strogosti, s katero je Cesar izdelal svojo vlogo, in spričo intenzivnosti, s katero jo je igral, se Willy Loman uvršča med Casarjeve vrhunske stvaritve in med vrhunske stvaritve naše Drame.

Njegovo ženo je igrala Vida Juvanova, ki je presenetila z močno spremenjenim načinom igre, od njenega standardnega stila dokaj oddaljenim. Dobra in potrpežljiva, razumevajoča in vdana žena, kakršno je skušala izdelati, pa je bila morda prav zato, ker se je skrajno disciplinirano oddaljila od svoje že znane poti, premalo pregnantna, nekoliko sentimentalna, včasih celo nedoločena in nedoločljiva. Videti je bilo, da se je Juvanova tesno podredila režiserjevi volji, oziroma enotnemu tonu predstave, kar je njeno lastno igralsko osebnost potisnilo v ozadje. Poskus, na ta način ustvariti novo in v osnovi od ostalih različno figuro, razširiti svoj igralski diapazon, Juvanovi ni povsem uspelo, čeprav je bila njena vloga izdelana z vsem njenim znanjem in izkušnostjo.

Za Berta Sotlerja, ki je, odkar je stopil na gledališke deske, veljal za ljubimca-heroja, se je pri uprizoritvi Trgovskega potnika izkazalo, da to pravzaprav ni. Njegov Happy je bil izdelan s tolikim smislom za notranjo razpuščenost, za moralno laksnost, za psihologijo šibkega človeka, da je najjasneje prišla do izraza njegova idejna stran, njegovo prazno, neusmerjeno vegetiranje, medtem ko je izrazita moškost, ki jo omenja Miller, ostala v ozadju. Sotlar je pokazal v Happyju smisel za posebno zvrst karakterne vloge in pravilno bi bilo, da se ji posveti intenzivneje, posebno ker so postale njegove herojske partije nekoliko votle.

Lojze Rozman, ki je debutiral v vlogi mlajšega Lomanovega sinu Biffa, je v primeri s svojo diplomsko vlogo presenetil v pozitivnem in negativnem

smislu. Vlogi sta manjkali dve bistveni stvari: enotna izdelava in poudarek na Biffovem intelektu, oziroma njegovem spoznanju. V ospredju je torej ostal spor s starim Lomanom, v katerem se je idejna poanta izgubila, ostala pa je in močno stopnjevana je bila Biffova notranja prizadetost nad očetovim ravnanjem. Rozman je močno izigral predvsem prizore, ki ustrezajo njegovi težkokrvni notranji intenzivnosti, kot na primer končni konflikt z očetom, medtem ko mu konverzacijski del in vsi ostali, ki ne sovpadajo neposredno z njegovim strogo določenim načinom igre, niso uspeli na istem nivoju. Rozman je igralec, ki mu je mogoče delati samo v skrajni notranji napetosti, v ekstremnem notranjem doživljanju, zato si bo potrebno odrsko znanje pridobil le z intenzivnim, trdnim delom.

Šarže so bile po režiserjevi zaslugi izdelane zelo pozorno, bile so močno individualizirane in so ustrezale režiserjevi volji, poudariti milje in duha Lomanovega sveta. Edvard Gregorin kot Charly, Branko Miklave kot Bernard, Mila Kačičeva kot ženska, Boris Kralj v vlogi Howarda Wagnerja, Duša Počkajeva kot Jenny, Makuc kot Stanley so bile figure, ki so jasno govorile o težnji, da se postavi na oder moderni velikomestni svet. Bile so izdelane z dovolj okusa, da ta težnja ni postala smešna, temveč je bil učinek dober in realen.

NAŠI PROBLEMI

NEKAJ BESED O POUKU TUJIH JEZIKOV NA NAŠIH GIMNAZIJAH

Dr. Gorazd Kušej

Vsi tisti, ki so po svojem poklicnem delu v zvezi s šolstvom, nič manj pa starši, ki jim je pri srečanju duhovna, moralna in izobrazbena rast njih otrok, si vedno znova zastavljajo vprašanje, kako urediti naš pouk, da bi šola izoblikovala umsko in telesno zdravega, značajnega človeka, z naprednim pogledom na svet. Vsi se zavedamo težavnosti te naloge, hkrati pa tega, da je od uspešnosti njene rešitve odvisen lik naše današnje in bodoče družbe. Povsod po svetu se danes vsiljuje nujnost, preurediti šolstvo tako, da bi dalo mlademu človeku na življenjsko pot tisto, kar mu je potrebno, da bi se tako v etičnem kakor tehničnem pogledu mogel pravilno znajti v zapletih sodobnega življenja. Če to velja za svet okoli nas, mora veljati še v mnogo večji meri za nas same, ki zastavljamo vse sile, da gradimo novo, t. j. socialistično družbo ljudi. O tej družbi namreč vemo, da more zaživeti le ob svobodnih, skladnih osebnostih, ki jim je tuje in zoprno sleherno izkoriščanje bližnjega in ki vstopajo v medsebojne družbene odnose na osnovi ravnopravnega sodelovanja z zavestjo svoje vzajemne družbene navezanosti in ob spoštovanju družbene koristnosti vsakega izmed njih.

Reči je treba, da se je naša prosvetna politika ves čas od osvoboditve dalje zavedala potrebe po preureditvi našega šolskega sistema, da se je trudila utreti mu novih poti, vendar se ne moremo povsem ubraniti vtisa, da smo se preurejanja lotevali tu pa tam zaletavo, brez zadostnega upoštevanja realnih