

ADOLF ROBIDA:

HENRIK IBSEN.

SLOVSTVENA ŠTUDIJA.



I. a sestavo in vsebino dram v 18. in v prvi polovici 19. stoletja je poleg romantike jako vplival Shakespeare. Posebno velja to o nemškem slovstvu. Shakespeare je znal duhovito spojiti tragiko s komiko. Dejanje njegovih junakov se je razvilo iz individualnih značajev. Dobesedno se ni držal Aristotelovih pravil glede tehnike, a v kljub veliki in obširni prostosti njegovega gibanja moramo pripoznati izvrstno ekonomijo njegovih del. Shakespeareja so kopirali in razvila se je pod njegovim vplivom tekom časa takozvana „meščanska žaligrada“. Lessing je s svojo „Miss Sara Sampson“ začel to akcijo, opirajoč se na slavnega Angleža, „Sturm und Drang“ mu je sledil, nakar je vstal med Nemci njihov največji dramatik — Schiller. V teh „meščanskih žaligradah“ najdemo direktno ali indirektno vedno iste motive: denar, tretji neenaki stan, meščanstvo in plemstvo itd. — a nikjer ne zapazimo posebne tendence; velika večina teh dram je spisana samo zato, da se je igrala. Nadaljnji razvitek drame, ki se je pa še vedno močno naslanjal na svoje prednike, je bil v tem, da so nastale ljudske igre, ki pa trpijo na tem, da se preprosto, navaden človek stavi v preintenzivno, idealno luč in da ga hoče pisatelj



Henrik Ibsen.

obenem močno realizirati. Prva, ki sta deloma krenila s te poti in se moreta imenovati začetnika novejšje dramatike, sta bila Hebbel in Otto Ludwig. Oba sta vpoštevala psihologijo; poznala sta natančno najmanjše učinkovanje človeške duše. Da je Schiller tako priljubljen tudi preprostem občinstvu, tvori njegova strast, oziroma strast njegovih junakov; z lastno navdušenostjo navdušijo tudi gledavca. Hebbel in njegovi nasledniki pa niso položili glavnega težišča v dejanje, v efekt, temuč so se opirali na takozvano idejo in psihologijo. In kakor hitro so jeli pisatelji bolj vpoštevati to dvojje, so postale drame primerne za vsak čas. Posamezni slučaj, prenesen na splošnega, lahko igra tri stoletja prej ali pozneje, kot se je dogodil. Obleke tu ni treba izpreminjati, kajti psihologija ostane vedno ista, medtem ko so prejšnji dramatik, med njimi tudi Schiller, s svojimi snovmi bili vezani na čas. To je gotovo na predek in velika pridobitev na polju dramatike, a kakor ima tudi vsaka stvar svojo dobro in slabo stran, tako opazamo, da je sedanja drama za širše občinstvo nerazumna, oziroma, da se čitatelj pri enkratnem čitanju brez posebnih študij ne more zatopiti v fineze raznih del. Pri novejšji dramatiki treba mnogo misliti in proučevati; večina predschillerjevih dram pa nikdar ne dolgočasi, marveč vedno zabava; navadni erotični ton širšemu občinstvu ugaja, in v tem se giblje večina teh del. Osebe so de-

lale vse pred našimi očmi, videli in vedeli smo, kaj delajo, a povedati nam niso imele ničesar. Posebno so Francozje zavijali v širšim krogom priljubljene sujete sijajen efekt brez misli, brez tendence.

Prišla so pa zadnja tridesetletja XIX. stoletja. Razlika med stanovi je tu ponehala, oziroma nižji sloji se niso več toliko brigali za višje, hoteli so se postaviti na lastno stališče, razvilo se je socialno gibanje, odkar je začela cveteti industrija. Svetovna kupčija, nebroj iznajdb, vse je pomagalo, da so se prejšnji nazori pozabili in so stopili z veliko močjo na dan novi, ki so zahtevali energičnih mož. Toda ti socialni nedostatki, izvirajoči iz prosvete, se niso pojavili samo v javnem življenju. Naš napredni in prosvetljeni čas je zanesel to gorje tudi v zasebno življenje, v rodbine. Ti nedostatki so postajali od dne do dne bolj očitni; nastala je potreba, da se jim odpomore, konfliktu in borbi med mojim in tvojim so sledile nade in prevare, sreča in gorje. V takem času je pričel delovati Henrik Ibsen.

Ibsen biča te slabe razmere. Trpeti ne more laži in hinavščine, z neusmiljeno roko trga krinke z obraza onim, ki so to zaslužili. Podal nam je celo vrsto dram, v katerih izkuša reševati različne nedostatke družabnega življenja in nam razvija svoje socialne nazore. Pri tem se z nepopisno natančnostjo vglablja v najfinije duševne pojave in se ne boji kritike. Čas potrebuje odgovora, in Ibsen ga je dal. Je li bil odgovor vedno pravi ali ne, o tem hočemo pozneje govoriti. Njegove drame niso dela za vsakogar, kajti nebroj nakupičenih misli sledi v njegovih delih za najrazličnejšimi citati. Ibsenove drame se pa ne odlikujejo samo po vzorni tehniki, ampak tudi po fini karakteristiki oseb.

To je bil nenavaden pojav v dramatiki in kljub najrazličnejšim kritikam, ki jih je doživel, se je vrgla cela generacija za njim: Ibsen je postal oče moderne dramatike. Z nepopisno močjo je vplival na druge: za enim tendenčnim delom Ibsenovim se je vrstilo drugo, ki pa je našlo odmev zopet pri naslednjih.

Henrik Ibsen je bil rojen 20. marca l. 1828. v Skienu v Norvegiji. Njegov oče je bil ugleden trgovec, vobče priljubljen mož. V njegovi hiši so se zbirali vsi uglednejši krogi in tudi Henrik je živel kot otrok v najsijajnejših razmerah. Toda l. 1836. je nastal preobrat, ki je zelo vplival na osemletnega dečka. Njegov oče je prišel v denarne zadrege in je moral napovedati konkurz. Sedaj so se začeli slabi časi za Ibsenovo družino. Prej so bili vajeni samo dobrega, bede še poznali niso — sedaj pa je naenkrat trkala skoraj lakota na njihova vrata. Ta hitri preobrat je vplival tako na otroka Ibsena, da ga jasno in odločno spoznavamo še v njegovih književnih delih. Bil je prvi važni dogodek v njegovem življenju, zato pa tudi najvažnejši. S petnajstimi leti je moral oditi Ibsen v Grimstadt, kjer je vstopil v lekarno kot vajenec. Preobširno bi bilo, če bi hoteli podati natančno biografijo, zato hočemo omeniti samo najvažnejše iz njegovega življenja, odnosno samo to, iz česar spoznamo, kaj je vplivalo na njegov pesniški razvoj. Ibsen je kmalu zapustil svoje vajenško mesto; hotel je postati zdravnik in raditega je šel l. 1850. v Kristjanijo. Tu je prestal kmalu prvi izpit, in tudi izdal svojo prvo dramo „Catilino“, ki jo je bil dovršil že v Grimstadtu. Denarne razmere so ga kmalu prisilile, da je zapustil svoje študije in se posvetil le beletristiki. Devet mesecev je bil urednik in izdajatelj politično-satiričnega lističa, ki je izhajal brez naslova; navadno se navaja pod imenom „Manden“, pozneje „Andhrimmer“. Toda listič je vsled slabih gmotnih razmer moral kmalu prenehati, in Ibsen zopet ni imel nobene eksistence. Prišel je čas največje bede za pesnika. Godilo se mu je kot večini mladih talentov, ki niso denarno dobro podprti.

V tej bedi se je seznanil z virtuozom na gosli Ole Bullom, ki je kmalu spoznal mladeničevo nadarjenost, in tako ga najdemo od l. 1852. dalje v novem gledišču v Bergenu v istem položaju, kakor Schillerja v Mannheimu. Vsako leto je moral za dan 2. januarja spisati dramo, vrhtega pa je bil še

režiser. Od teh glediških iger, ki jih je spisal radi svojega kontrakta z glediščem, je pozneje zavrgel vse. To so bile igre brez vsake umetniške vrednosti, in čuditi se ne smemo, da je Ibsen pozneje, ko je minil njegov „Sturm und Drang“, tako ravnal ž njimi.

L. 1857. je postal glediški ravnatelj v Kristjaniji. Tu so nastale 1858 „Haermaendene paa Helgeland“, 1864 „Prestolonasledniki“ in 1862 satirična veseloigra „Komediya ljubezni“. V „Komediji ljubezni“ je nastopil Ibsen pot socialne reformacije; velik vihar je zbudila ta igra.

Vse z malimi izjemami se je obrnilo proti Ibsenu, gledišče v Kristjaniji se ni moglo vzdržati na površju in je prenehalo. Vrh tega se še l. 1864. ni hotela Norvegija vmešavati v vojsko na Danskem. Vsled tega skrajno obupan in žalosten je zapustil svojo domovino in se preselil spomladi 1864 v solnčno Italijo. Kakor Goethe, tako je tudi Ibsen šele v Rimu postal popoln mož. Z dramami se je preživljal. Iz te dobe imamo „Brand“ 1866, „Peer Gynt“ 1867, „Vez mladosti“ 1869, in svetovno-zgodovinski igrokaz „Cesar in Galilejec“ 1873. Vsa ta dela so pisana v krasnih, polnih in krepkih verzih; po l. 1869. pa je začel pisati v oni prozi, ki je tako ozko merjena in jedrnata, kot se more ponašati ž njo le malo pisateljev. — L. 1868. je šel Ibsen v Draždane, kjer je ostal do leta 1875.; potem se je napotil v Monakovo, a čez tri leta je šel zopet v Rim, odkoder se je vrnil l. 1885. drugič v Monakovo. L. 1892. se je preselil v Kristjanijo, kjer biva še sedaj. Ibsen je mnogo potoval in imel pri tem odprte oči. Z nepopisno fineso je opazoval povsod življenje in prišel do zaključka, da ni samo v njegovi domovini veliko gnilega, ampak tudi drugod. Kljub temu, da Ibsen več kot trideset let ni bil doma, se vrše vse njegove drame v njegovi domovini, vsem njegovim delom je vtisnjen pečat Skandinavije. Njegove igre se igrajo lahko po celem svetu, dejanje in kraj se lahko predrugačita, a kljub temu ostane Ibsenova drama najlepša, ako se njegova mrkla okolica združi s tajinstveno-skrivnost-

nim jezikom norveškim. L. 1877. je spisal Ibsen „Stebre družbe“, 1879 „Igračo“, ali kakor jo navadno imenujejo „Noro“, 1882. „Sovražnika ljudstva“, 1881 „So že zopet tu“, 1884 „Divjo raco“, 1886 „Rosmersholm“, 1888 „Gospo od morja“, 1892 „Stavbenika Solnesa“, 1894 „Malega Eyolfa“. Pozneje si hočemo ogledati najvažnejše izmed teh njegovih del.

Toda ne samo kot dramatik se je odlikoval Ibsen, ampak je tudi kot lirik vpletel marsikak pravi biser v venec svetovnega slovstva. Toda Ibsen ni lahek lirik, ne opisuje samo čustev, njegovi lirični proizvodi niso le refleksija njegove duše, ampak v teh pesmicah najdemo tudi mnogo misli, in pri marsikateri se je treba vglobiti, da spoznamo vso njeno krasoto.

Ibsen v svoji dramatiki ni hodil navadnih potov; kakor so njegovi spisi revolucionarni za družbo, tako revolucionarna je njegova tehnika. Ibsenove drame so živo nasprotje sedanjih estetičnih pravil, in naš pesnik je, v obraz se smeje kritikom in tehniki, šel svoja pota. Mesto dejanja je uvedel idejo, tendenco. Ibsen se ne zanima za značaj in individualnost vsakega posameznika, ampak vedno mu je pred očmi družba. Ko žigosa v svojih delih družbo, so njegovi junaki preveč, ne vem, bi li rekel konsekvantni ali inkonsekvantni. Vedno gredo do skrajnosti; zato se pa tudi ne smemo čuditi, če je marsikak Ibsenov značaj tak, da bi ga iskal zaman v življenju; saj Ibsenu ni za osebo, ne meni se za pravila, marveč riše posameznike tako, kakor jih zahteva celokupnost. Celo družbo bije v obraz, ker sovraži konvencionalno laž, hinavščino in slabost. Ibsen neče ustvarjati dram, ki se na prvi hip priljubijo, ki se bleste od efektne zlate in ki hrepene po lepoti. Njemu je nad vse resnica. Z mističnim pogledom zre v človeško dušo in z nepopisno močjo in ne oziraje se ne na desno in ne na levo, trga in razkrinkava družbo in kaže na njo, češ, da je njeno jedro gnilo, naj je obdana še s tako svetlo gloriolo svetohlinstva. Svet, ki je navezan na težke sponke konvencionalizma, morda

ve za svoje slabosti, a nima poguma, da bi jih očitno pokazal. Tako je ostal Ibsen kot sodnik nad družbo in jo brezobzirno biča. Oglejmo si nekoliko natančneje, kako obdeluje Ibsen svoje probleme, koliko pa hodi pesnik po napačnih potih.

II.

Ibsen obdelava v svojih dramah tri probleme, in sicer: nravni zakon, podedovanje in zaničevanje gotovih „majoritet“, v katerih žigosa sedanje družabno in socialno stanje. Ibsen je mož, ki dobro misli in še boljše hoče ter svoje nazore razklada v tendenci-oznih spisih, a ravno ti spisi so bravcem več škodili kot koristili, več podrli kot sezidali; kajti kar piše slavni Norvežan o zakonu in podedovanju, sega veliko predaleč. Tu stavi zahteve in sankcionira aksiome, ki deloma niso pravi, deloma so pa prestrogi.

Voditelje v socialnem življenju hudo žigosa in zadene večkrat z ostro puščico naravnost v cilj, toda delavskega vprašanja se dotakne le redkokdaj, socialne demokracije pa se ne spomni nikdar. Tu bi imel Ibsen gotovo hvaležno polje, a doteknil se ga ni nikdar.

Najvišji ideal Ibsenov je zakon, ki ga pa smatra samo tako dolgo za pravi zakon, dokler more ostati ta vez za življenje na nravni podlagi. Oglejmo si to trditev iz njegovih dram!

Glavni zmisel in glavni smoter Ibsenovega zakona je zakonsko občevanje, ki pa postane v istem trenutku nenravno, ko ne moreta mož in žena več v etičnem zmyslu živeti drug z drugim. Zakonsko ženo visoko spoštuje in o „inkoruptnih značajih“ trdi, da jim mora biti divji zakon nenraven. Po tem teži Ibsen v svoji „Divji gosi“ in v „Nori“, v kateri še posebno zahteva, da se mora zakon razdružiti takoj, ko spoznata zakonska, da se etične diference v zakonu ne dajo poravnati. Tukaj bi opozorili takoj na neko Ibsenovo nedoslednost: Pri njem je vsaka etična diferenca v zakonu nenravna, a kako se sklada to z zakonom samo „simpatičnih“ značajev, kot govori Ibsen o njih

in njihovih „ljubkih domovanjih“ v Rimu? Njegov Oswald govori v igri „So že zopet tu“ precej frivolno o teh od Ibsena ne zavrženih divjih zakonih. Jako verjetno bi bilo, da bi Ibsen po tem, kar smo povedali, slikal zakonske, ki bi iskali in stikali za značaji, ki so jim še bolj simpatični. A tako dosleden Ibsen vendarle ni. Tudi v njegovih dramah ne najdemo zakonolomstva, ki bi se vršilo neposredno pred našimi očmi, kar je postalo v sedanji dekadentni dramatikki že popolnoma navadno. Ibsen v svojih dramah sicer skoro vedno slika zakon, a zakonolomstvo prestavlja navadno v prošlost; ne vidimo ga, ampak samo govori se o njem.

Ibsen zahteva od dveh zaročencev, da se drug drugemu skesano izpovesta svojih grehov in potem šele, če sta si odpustila, je mogoč pravi zakon. Kakor hitro pa izve v zakonu, ko sta združena za celo življenje, mož o kaki skrivnosti svoje žene, ali obratno, ako izve soproga za kak pregrešek svojega moža, postane zakon nenraven in posledica tega je po Ibsenu vestna zahteva: Ločita se! Ko se pripodi nad mladi par prvi oblak laži ali skrivnosti, ali si pred zakonom ne izpovesta vseh svojih grehov, postane zakon nemogoč, ker je nenraven. To so pa seveda jako čudni nazori. Zakaj bi moral lahkoživec, ki ima najresnejšo voljo, da se poboljša, mučiti, če ne umoriti nedolžno in pošteno nevesto? Saj se vsakdo lahko poboljša, in skesanemu grešniku Bog odpusti pregreho. Ali pri Ibsenu so ljudje najvišja instanca, in odtod izvira njegova zmota.

Ibsen kot protestant in „modernist“ ne pozna katoliškega nazora, da je treba v zakonu marsikaj pretrpeti in marsikaj — odpustiti. Ko bi se držal Ibsen tega zlatega nauka, potem bi mu gotovo ne bilo treba toliko pisati o zakonu. Ko zagovarja Ibsen etično stran zakona, zahteva čistost od obeh tudi pred zakonom. A kako je mogoče drugače živeti po trdih, neizproslih in strogih postavah, kot jih zahteva Ibsen, če pa nima človek moči za to? Vsa svetovna filozofija nima toliko moči, da bi vzdrževala človeka ob vsaki priliki nad grehom, samo vera

more dati tako moralno moč s svojimi sredstvi. Tega pa Ibsen ne pripoznava, da, v njegovih igrah ne vidimo niti zopetne združitve dveh ločenih. Sicer pa stoji pri našem idealističnem pesniku žena veliko više v moralnem oziru kot mož, vsaj v pretežni večini.

V mnogih Ibsenovih spisih srečujemo duhovnike, ko posegajo s svojo roko v dejanje in so deloma tudi glavne osebe. Težko je povedati, kaj hoče Ibsen s temi duhovniki. Neki Ibsenov ocenjevalec misli, da hoče Ibsen s temi duhovniki persifilirati in osmešiti katoliško duhovščino, a to se ne more trditi že zato, ker Ibsen razklada v svojih duhovnikih svoje lastne religiozne nazore, ali pa šiba njihove slabosti in napake, kar je pri njem nekaj čisto navadnega. Gotovo pa je, da naše občinstvo zamenjava te protestantske pastore s katoliškimi duhovniki, kar ga seveda privaja do čisto napačnih sklepov. Morda je ravno to dovedlo omenjenega kritika, da misli, da hoče Ibsen persifilirati katoličanstvo.

Drugi problem, ki ga izkuša Ibsen razrešiti v svojih spisih, je nauk o podedovanju, a pri tem Ibsen ne misli samo na podedovanje različnih bolezni, ampak ima pred očmi podedovanje strasti, zlasti pijančevanja in razkošnega življenja. Gotovo je, da ravno te strasti vplivajo zelo na človeško delovanje, toda Ibsen stavi to podedovanje skoro v tako luč, da njegovi junaki — vere manjka vsem, ki bi jih edino mogla rešiti — nimajo več proste volje in jih je strast tako omrežila, da ne poznajo več rešilne poti in ne morejo več nazaj. V „Stebrih družbe“ izvira Olafovo hrepenenje po prostosti od očeta in deda, ravno tako kakor pravicoljubje Dine Dorff in Lone Hesel. Nora pa je v igri istega imena podedovala lahkoživje od svojega očeta. A Ibsen pri tem ni dosleden. V „Divji raci“ ni Gregor ničesar podedoval od svojega očeta; oče je strasten intrigant, sin pa je pravicoljubje samo; tudi njegova sestra, požrtvovalna Hedviga, nima nič skupnega z materialističnim svojim očetom. Tu vidimo Ibsenovo nedoslednost. Pisatelj, ki tako gori

za nauk o podedovanju, bi moral vedno in povsod slikati otroke take, kot so bili njihovi starši, a ne samo takrat, kadar rabi ta svoj nauk za tendenco. V igri „So že zopet tu“¹⁾ popisuje Ibsen, kako je oče kriv, da sin kot otrok, ki si ne more pomagati, hira in slednjič zblazni. Ateističnega naturalista se kaže Ibsen, ko slika Oswaldovega očeta kot strastnega, podlega človeka, ki hoče samo uživati, sina, ki je vreden svojega očeta, in sirovega, dobičkaželjnega Engstrana.

V tretji poglavni tendenci je pa Norvežan vedno dosleden. Povsod nastopa proti „narejenim“ avtoritetam in nasprotuje onim, ki vladajo svetu, ki pridigujejo pravico, a so vendar najpodlejši sebičneži. Po taki družbi udriha Ibsen v svojem „Sovražniku ljudstva“ in vihti neizprosno svoj kruti bič nad glavami družabnih lažnikov.

Nemogoče je dramatičnemu pesniku ločiti popolnoma idealizem od realizma, kajti v človeškem delovanju sta idealizem in realizem tako tesno spojena in združena, da ju ni mogoče ločiti. Zato je pač odveč pisati cele knjige o tem, ali je Ibsen realist ali idealist.

Naloga dramatikova je, da vpliva na občinstvo blažilno; to načelo so postavili že stari estetik, a dandanašnji se jako malo ozirajo na to „tendenco“ in zahtevo estetike. Pisatelji pišejo in rišejo značaje takšne, kakršni ugajajo občinstvu na prvi pogled. Najrajši se spuščajo v pikantne stvari; rišejo polno in omamljivo ljubezenske scene in podobne stvari; zakonolomstvo gledati na odru je danes nekaj popolnoma navadnega. To pa ne sme biti. Pravi pesnik ne dela zato, da podivja občinstvo, namesto da bi vplival nanj blažilno. Rajši izpusti kako sceno, ki bi mu prinesla mnogo aplavza, ker zna mesto nje najti potov in sredstev, da bo take stvari samo „in praeterito“ omenil. Kritika bo pa takemu pisatelju priznala, da je ravno v tem njegova najvišja umetnost.

¹⁾ Običajni naslov „Strahovi“, prirejen po nemških „Gespenster“, ni prikladen, ker ne odgovarja originalnemu naslovu „Gjengangere“, kar pomenja: „Oni, ki se vedno povračajo.“

Ibsen nam navadno zakonolomstva ni stavil neposredno pred oči, pač nam je pa slikal nenravnost na odru. A mi se moramo varovati iger, katerih tendenca je očitna, o katerih avtorji kar pravijo: Mi smo pač slikali to ali ono zlo, a smo tudi postavili zraven moža, ki vedno in vedno kliče, da tako ne sme biti! Naše mnenje pa je, da se dobri pesniki lahko gibljejo tudi v takih kočljivih vprašanjih, a pazijo naj, da ne prestopijo stavljenih meja dostojnosti.

Brezdvomno je Ibsen največji dramatik sedanosti, ki neusmiljeno trga z obrazov krinke, ki si jih je nadela družba. On ni naturalist, ampak idealist, ki deluje naturalistično. Humorističen ne postaja nikdar: mnogokrat je prekoračil ozke meje dramatične sestave; ne meneč se za kritiko, je delal tako, kakor je mislil, da je prav, dasi pri tem večkrat ni pogodil ravno najboljšega. Vedno je resen in strog. Ko je začel pisati svoje drame v prozi, se je že čudil svet nad njegovim izklesano ostrim, a tudi jedrnato kratkim dialogom, ki je tako krepek, kakor ga najdemo težko kje drugje. Ali se more še v krajši obliki izraziti pesnik, ki pove v dveh stavkih dva popolnoma si nasprotna nazora, kakor Ibsen v igri „So že zopet tu“, kjer pravi Manders: „To je bila najlepša zmaga mojega življenja, zmagal sem samega

sebe“, in mu potem odgovori Helena: „Bil je zločin za naju oba!“ A v teh jedrnatih izrazih sta izražena tudi kontrasta v mnenju pesnika samega.

Ibsen nam riše značaje, ki so tako konsekventni, da se radi svoje trmoglavosti dadó zapeljati do najhujših ekstremov. Njegove osebe delujejo raditega tako plastično in naturalistično, ker so zaslepljene po svojih konsekvenci.

Krasno se zamisli Ibsen v razmere, v katerih delujejo njegovi junaki. Krasno pogodi okolico z dejanjem samim. Neizprosna, trda, strašna je vsebina njegovih „strahov“. Nikjer ni solnčnega žarka, skoro, da nas obdaja groza. A ne samo to —: Ibsen nam slika tudi naravo tako. Tudi tu je bolj pusto, mrzlo. In iz te grobne tišine prisije slednjič šele za nas in za Oswalda svetlo solnce — a prepozno.

Goreče ljubi Ibsen svojo domovino. Že v Italiji je mislil na svojo Skandinavijo in tudi tam nastale njegove igre igrajo med njegovimi rojaki. Skandinavski tesni fjordi, sivo morje in meglena poezija teh krajev — to vse soglaša popolnoma z Ibsenovim jezikom. Ideal in istinitost krasota skandinavske narave in njena strahota — to dvoje je spojeno nerazdružljivo v njegovih spisih.

(KONEC.)



ZVONIMIR:

SKOZI ŽIVLJENJE.

Po strmi stezi, dalje, dalje —
ah, kam se nam mudi tako?
In kaj tako otožno,
kaj rosno je oko?

Da, dalje, dalje skoz življenje,
življenje žalostnih prevar,
ob stezi trnje klije,
krog nas bobni vihar . . .



ADOLF ROBIDA:

HENRIK IBSEN.

SLOVSTVENA ŠTUDIJA.



III.

(DALJE.)

e bomo analizirali vseh del Ibsenovih, ampak izbrali smo si le nekatere tipične drame.

Najboljša Ibsenova igra je brezdvomno „Sovražnik ljudstva“. — Brat slove-

čega zdravnika v norveških toplinah je župan istega kraja. Občinski svet napravi vodovod, zdravnik dr. Stockmann pa je preverjen, da je novi vodovod v zdravstvenem oziru škodljiv, ker so cevi položene pregloboko v zemljo. To dokaže dr. Stockmann v strokovnem listu in pove odkrito svoje mnenje, da se mora vodovod preložiti više kljub temu, da bi se s tem zaradi gostov za kaki dve leti toplinam škodovalo. Veleučeni mestni svet pa sklene na nekem zborovanju z veliko večino, da je dr. Stockmann radi tega sovražnik ljudstva, ker bi z njegovim nasvetom odpodili gotovo za dve sezoni vse goste. H koncu drame nastane živahen razgovor o „večini“, kjer Ibsen napada načelo večine. Po tem razgovoru pa noče dr. Stockmann oditi, marveč ostane kot privatni zdravnik v mestecu.

V tej igri poveljuje Ibsen z gorečim navdušenjem trdno voljo in prepričanje posameznika, ki vé, da njegov korak ugonobi njega samega, a vkljub temu ne krene s poti, ker jo je spoznal za pravo in dobro. Dr. Stockmann je mož prepričanja in resnice, ki se bojuje proti prepričanju večine in proti laži. V takem boju more vztrajati pa le mož, ki je sam popolnoma čist in ki se mu ne more ničesar očitati in ki vé, da je tudi sam ud družbe, v kateri živi. Tu glavni junak sam napada in izkuša sam izboljševati in popravljati, ker se čuti čistega;

a v igri „So že zopet tu“ se mora Helena Alving zadovoljiti z defenzivo, ker je sama kriva. In ker je v „Sovražniku ljudstva“ glavni junak obenem napadavec, zato je tukaj dejanje tudi jako živo. Vse se prav resnično razvija pred našimi očmi. Delo je jako tendenciozno, „Sovražnik ljudstva“ je glasen klic proti „narejeni“ večini. In ravno radi tega je ta drama doživela sodbe, ki so si jako nasprotne. Večinoma so jo odobraval. Reich in Sitzmann pa pravita, da hoče Ibsen preveč dokazati, in da zato ne dokaže ničesar. Dr. Stockmann zmaga baje samo radi tega, ker so njegovi sovražniki plitvega mišljenja. A ravno v tem nasprotju je vsa moč te Ibsenove drame. Veliki večini ne preveč prebrisanih občinskih svetnikov stoji nasproti en sam globoko, trezno misleč in pravico-ljuben mož, in ta zmaga, ker je pravica na njegovi strani. Ibsen hoče ožigosati početje take numerične večine, ki ima le materialno nadvlado, ne pa duševne premoči. Ibsen pravi: „Večina nima nikdar pravice na svoji strani. Kdo pa tvori večino? Ali prebivalstvo ene dežele? Ali treznomisleči ali neumneži? Večina ima sicer moč, a pravice nima. Žalibog. Pravico imam jaz in še malo posameznikov, kajti manjšina ima prav.“ Te besede in sploh celo IV. dejanje, ki je krasno dramatično risano, pač izvirajo iz moškega prepričanja. Očitati so Ibsenu, da dr. Stockmann „vedno le hrepeni, da bi hodil po lastnih potih.“ A če dr. Stockmann vidi, da vsi drugi niso za resno delo in zrejo bolj na svoje lastne koristi nego na občni blagor, mora hoditi po lastnih potih, ki se mu zdé prava, in ker je sam pošten, misli tako tudi o svojem bratu županu. Oporekajo sicer (Reich in Witz), da bi moral Stockmann, ko

opazi napako v občinski upravi, kot poštenjak nastopiti javno pot v časopisju in poklicati občno mnenje na pomoč, da bi to prisililo občinski svet k drugemu koraku, ali bi pa moral podati mestnemu svetu dovolj zbranega denarja za izboljšanje vodovoda. A tu ravna Ibsen dosledno. Dr. Stockmann ne more poklicati javnega mnenja na pomoč, ko se vendar sam bojuje proti načelu javnega mnenja. Sicer pa je popolnoma odkrito in znanstveno dokazal svoje mnenje v strokovnem listu. Ko hočejo Stockmannu hvaležni meščani prirediti serenado, jo odkloni, rekoč: „Storil sem le svojo dolžnost in družega — nič.“ In ko vidi, da mu hočejo radi tega zvišati plačo, pravi: „Ne maram na noben način. Kar delam v prid drugih, ne delam zase.“ Cela drama je torej pereča satira na tedanje razmere, v katerih o vsem odločujeta večina in „javno mnenje“. Ravno zaradi tega pa, ker se večina te igre boji, jo vidimo tako redko na odru.

Sličen problem obdeluje Ibsen v „Stebrih družbe“, ki so naperjeni proti nerazsodni mladosti. Ta igra je manj mrka od mnogih poznejših in ne vpliva tako nepovoljno kot druge; kajti končna obsodba se nam vendarle zdi kot nekak klic z nebes koncem „Fausta“, ki naznanja rešitev. Igra se začneja kot satira, a končuje kot tragedija. Naslov je krvava satira. Dejanje se vrši v času, ko se stara generacija umika mlajši, ki ima pred sabo bodočnost. Zagovorniki prosvete in napredka so deloma možje, ki živé v frazah, deloma pa slepi malikovavci novotarij. Tudi tisti, ki čuti v svojem srcu notranjo moč, ki ga sili k delovanju in pridnosti, je slednjič vendarle samo snežen mož, ki se boji solnčnega žarka. Edini ta pravi: „Človeška moč se nadomešča lahko s stroji. Toda nova naloga, ki nam jo stavi sedaj kultura, zahteva tudi novih ljudi.“ A junak, ki izpregovarja te besede, ni zmožen, da bi sodil o ozkem krogu trenutne koristi in škode, kamoli, da bi se povzpél do samostojne in bistre sodbe v dalekosežnih vprašanjih! Najvišje mu je, da varuje svoj ugled nazunaj; naj pri tem trpi vse, samo da pride on do

veljave. Njemu ob strani stoji farizejski plitvi pastor Rorlund, ki ga rabi Ibsen kot šahovsko figuro, da jo stavi tja, kjer je potrebuje. Ta je vseskozi plitev in sodi vsako stvar nazunanje; sveta ne pozna popolnoma nič in zvijače so mu tuje; on sodi le po tem, kar vidi, in ne po tem, kar je. Iz takih posameznikov je sestavljena dramatična rod-bina. A če so posamezni udje celote bolniki, ki hodijo po krivih potih, tudi iz njih sestavljena celota ne more biti dobra. In ko se ta družina razširi v veči krog in raztegne svoje delovanje, potem je cela družba slaba, kajti ves temelj, na katerem sloni, je lažnjiv. Laž pa je greh, ki zahteva kazni, in ravno na tem argumentu je sezidal Ibsen svojo dramo. Laž gre dalje in ima posledice. Glavni steber družbe, Konzul, snubi z lažjo svojo ženo, z lažjo in hinavščino si pribori svoj ugled kot meščan. Postati mora hinavec in svetohlinec; iz hinavščine se rodi obrekovanje, in le malo manjka, da ne postane slednjič tudi morivec. Tu slika Ibsen, kako rodi en greh drugega, in očita, da so taki ljudje družabni voditelji. Tragična ironija je, da se glavni junak drame očisti in postane zopet človek, po človeku, ki ga je družba zavržla. On, ki velja pred svetom za uglednega, je rešen od zavrženca. V tej drami se krivda ne kaznuje, ampak s spoznanjem svoje krivde se opere svoje laži: „Resnica je bila v tej družbi do danes vseskozi in v vseh slučajih brezdomovinska. Novi čas, o katerem govorimo in sanjamo, je in ostane fantom, dokler si ne prisvojimo resnice.“ In iz resnice izhaja pri njem prostost. Rešen je svoje krivde, in to mu zopet povrne prostost: „Tako slab, tako hinavski, tako bojazljiv sem bil jaz, ki ste ga imeli vi za vzor močatosti, odkritosrčnosti in neustrašenosti. Za vse na svetu se hočem rešiti iz te laži, in naj pri vas s svojo izpovedjo pridobim ali izgubim na svojem ugledu.“ Kar se v tej igri zgodi res dobrega, energičnega, poštenega in nesebičnega, vse to storé ženske. Ibsenove ženske niso navadne emancipantke, ampak mislijo globlje. Odkrito govori Dina: „Da, jaz hočem postati vaša, a prej hočem

delati in sama kaj postati, kakor vi. Nočem biti stvar, ki jo vzamejo iz usmiljenja k sebi.“ Najznačilnejši prizor v drami je oni, v katerem se zgraža Bernik sam nad sabo, ko mu priredé ovacijo. Meščani hočejo prirediti „stebri družbe“ odkritosrčno mišljeno slovesnost; tedaj pa se pojavi v srcu Konzulovem resnica. To nasprotje je pogodil Ibsen izvrstno. On zavrne ovacijo, glasno prizna, kar je storil, sam si potegne krinko z obraza in popravi, kar je storil slabega. S „Stebri družbe“ je zbudil Ibsen velikansko senzacijo zaradi pereče tendence in vzorne tehnike.

V „Nori“ je tehnična struktura drame nekako tuja, nenavadna. Ves konflikt je zelo fino psihološki, in pesnik nam riše duševni položaj s kratkimi besedami. V „Nori“ si ne moremo lahko rekonstruirati dejanja pred igro, ki ga moremo spoznati le iz posameznih, jako fino in elegantno raztresenih mest v dialogu. „Nora“ je subtilno delo globoke psihologije. Z Noro postopa njen mož kakor z otrokom, imenuje jo vedno le „punčika“. Zakaj? Nora je ženska iz srednjih stanov brez globoke izobraženosti, vedno je slišala, da laž v sili ni poseben greh. Kakor v „Stebrih družbe“ dolgo časa nihče ne ve, kako gnilo je notranje rodbinsko življenje, ko grozi že družbi propast in se že zibljejo tla pod njenimi nogami, podobno je tudi v „Nori“. V istem trenutku, ko Nora nizko pade v očeh svojega moža, ki izve za njeno prejšnjo laž, se pa povzdigne mogočno nad njega in stoji kot obsojenka nad sodnikom, ker neče več ž njim skupaj živeti. Mož, ki jo je vedno imel le za igračo, ki ni nikdar resno govoril ž njo, izve v istem trenutku, ko mu pravi Nora: „Osem let sem živela s tujcem pod eno streho“, da nima pred sabo igrače, ampak ponosno ženo, v kateri se je zbudila zavest ponosa in ženstva. Ko ji Helmer vrže v obraz besede: „V prvi vrsti si soproga in mati“, mu odgovori Nora resignirano: „Tega ne verujem več. Pred vsem verujem pa, da sem človek tako, kot vi. Če pa nisem še, hočem izkušati, da postanem.“ Nora, ki je bila prej naiven in neveden otrok, postane v trenutku, ko

se loči od moža in otrok, velika, mogočna, nepremagljiva. Ona gre, in se več ne vrne; kam je šla in kaj se je ž njo zgodilo — tega ne vemo. Morda bo prevajala romane, kot jih je prej že v drami, morda ji je zapustil dr. Rank vse svoje premoženje, morda gre k gledišču, — to so domnevanja, ki jih ne moremo razrešiti. Na tem nejasnem koncu pa trpi cela igra. Značaj uboge žene nam je jako simpatičen, na prvi hip se nam priljubi, in ta simpatija raste pri vsaki njeni besedi. Nora pa stavi Ibsen v nasprotje s Helmerjem, ki je tip konvencionalnega, omejenega in v svoji moralni omejenosti zelo domišljavega in pretirano natančnega človeka. On se postavi sam za sodnika, a pozabi pri tem na namen, ki ga je imela Nora pri usodepolnem koraku.

Nora in Helmer ter njiju tragični konflikt v zakonu je Ibsenu tipičen za družbo. Seveda so kritiki jako needini v svojih sodbah o Nori. Nekateri jo dolžé velike lahkomišljenosti in jej očitajo, da njo edino zadene vsa odgovornost za nesrečo, da je njen mož ravnal kot sodnik popolnoma pravilno. A subjektivna krivda je vendar le deloma njena. Ljubezen jo je dovedla do usodepolnega koraka in blag namen jo je vodil. Če je njen mož videl v njej vedno le otroka in igračo, ne bi smel zahtevati od nje tako strogega računa. Saj Nora ni pomislila, kaj je storila, in ni poznala daljnosežnosti svojega koraka. Obsojanja vredno pa je, da se Nora kot mati loči od svojih otrok in ne pomisli, kaj bo ž njimi, če jih pusti pri svojem pedantičnem možu. Pozabila je v sebi mater, delala je le kot užaljena žena. Ibsen seveda, ki se v „Nori“ bojuje „proti skrivnosti v zakonu“, stavi ta zadnji korak Nore celo za zgled: Ona je kriva, da je postal zakon po Ibsenovih nazorih etično nemogoč. A vendar, ko ji mož vse odpusti, bi morala ostati pri njem, vezana po svoji dolžnosti. Sicer nam pa Ibsen v „Nori“ ni naslikal normalnega slučaja, ampak izredno izjemo. Igra se formalno končuje z vprašanjem v zadnjem stavku; a tudi igra sama je veliko vprašanje, ne le glede Norine usode, ampak

tudi glede ideje. Pisatelj krščanskega svetovnega naziranja bi bil lahko zopet našel moteno harmonijo. Če se pripodi na zakonsko obzorje oblak nespornost, se so-proga ne smeta takoj odtujiti drug drugemu, marveč morata potrpeti in odpuščati. A lepe kreposti krščanskega odpuščanja in potrpljenja Ibsen — ne pozna.

V „Gospoj od morja“ je mnogo mistike in simbolike. Elida je čutna, sentimentalno navdahnjena žena. Zaroči se z nekim mornarjem, ki se kmalu odpelje in se dolgo dolgo ne vrne. Med tem se ona poroči z vdovcem dr. Wangelom; v tem zakonu pa ni srečna, kajti misel, da se povrne prvi njen ljubimec in da jo bo zahteval za ženo, jo neprestano muči. In res kmalu pride. Elida je bila povedala svojemu možu vso skrivnost in mu razodela, kaj jo muči. Wangel jej odpusti in dovoli, da gre s prvim ljubimcem, kamor ji drago. Elida si je želela proste samoodločbe: v zakonu je ni bilo, morala je storiti, kar so delali drugi, misliti tako kot drugi. Sedaj pa, ko ji mož vrne svobodo in ji pusti sami odločevati, spozna Elida, da je med njo in možem, ki jo vdano ljubi, mogoč pravi zakon, ki sloni na svobodnem etičnem stališču. Mornar je samo simbol tajnih moči, ki so vabile Elido v brezmejno prostrano morje — v svobodo. Elida je otrok narave in nas spominja severnih, starogermanskih vil. — V tej igri obračunata mož in žena velik račun o prošlosti, sedajnosti in prihodnosti, kajti Elida pravi svojemu možu še v medenih tednih: „Ti si me samo videl in nekolikokrat z mano pregovoril par besedi. Ugajala sem ti in — življenje, ki ga živiva sedaj, pravzaprav ni zakon.“ Kmalu nato pa mu pravi: „Kupil si me, a tudi jaz nisem bila za las boljša od tebe; bila sem s kupčijo zadovoljna, tebi sem se prodala . . . Toda jaz bi tega pravzaprav ne smela . . . Raje najnižje delo, ljubše mi je najubožnejše življenje, ki sem si ga izvolila sama in prostovoljno.“ Taki in enaki pomiselki ji prihajajo po poroki. Drama je polna simbolike. Morje je simbol razbrzdano in neukrotljivosti. Neizmerno demon-

sko vabi k sebi, da ljuto potaplja svoje žrtve. Elida mu kliče kot svojemu prijatelju: „Počasi, počasi te spoznavam . . .“ in se povzpenja do klica: „Moč je morje.“ Ibsen hoče pokazati, da ne more samo zunanja zakonska vez osrečiti dveh ljudi; zakonu je treba ljubezni, da je srečen. Elida ni normalna ženska, kajti tako senzitivnih in tako čudnih ljudi najdemo jako malo. Laže si razlagamo Noro in njeno početje, kot Elidino. Tudi ne vemo sedaj, ali bo ta čudna ženska postala srečna v zakonu z dr. Wangelom, kajti konec je tudi v tej drami nejasen. Ibsenov tujec, ki zahteva omoženo Elido zase in jo spominja obljube, dane takrat, ko sta simbolično vrgla svoje prstane v morje, se ne zmeni čisto nič za veliki razloček med obljubljenim in pravim zakonom.

Igra „Hedda Gabler“ nikakor ne zadovoljuje gledavca, ampak zapusti v njem nepokojen, mučen vtisk. Ta cela drama je tako temna in zagonetna, da se o njej ne dá trditi nič apodiktičnega, najmanj pa še o značaju junakinje, ki je jako nesimpatična, da, oduren. Vender je tudi tu Ibsen slikal prepričevalno markantne konture vseh nastopajočih oseb. Hedda Gabler se boji za svoje stališče v družbi in se le zato varuje škandala; če pa ve, da je sama, da je nihče ne vidi, če misli, da je varna pred javnostjo, je pa zmožna vsega. Njena čednost temelji ravno tako, kakor njen „bon ton“, na strahopetnosti. Vedno se rada vdaja grehu, ki ga ljubi tako strastno, a nikdar ne pusti, da bi jo greh premagal, pa ne zato, ker se upira temu njena vest, njen značaj, njena vera; ona ustavi zadnji korak do greha le zato, ker se boji javnega dejstva. Hedda Gabler nikdar ne vidi v človeško notranjost, ampak pozna samo zunanost. Svojemu možu sledi v zakon vsled kaprice; ista kaprica je zopet vzrok, da se mu odtuji in mu postane nezvesta. Ona hoče ukrasti moža svoji nesimpatični znanki. In ko je njena žrtev — ubogi Eilert — mrtva, tedaj se v nji ne zbudi nobeno globokejšo čustvo; taka ostane, kakršna je bila; njena energija nikakor ne raste po tem koraku. Vedno se je igrala z mo-

škimi srci, dasi ni imela vzroka zato. Hedda Gabler je tipična podoba „ženske emancipacije“ in celo igro lahko nazovemo „prešestno dramo moderne žene“. Osebe v „Heddi Gabler“ nimajo nobene celokupnosti, ker so izgubile enotno svetovno nazoriranje. Najboljši značaji v tej drami delujejo bolj po svojih čuvstvih kot po jasnem spo-

znanju pridobljenega in izkušenega prepričanja. Hedda Gabler je podoba naših časov, ko vse vre in se bori in peha; to je slika družbe, ki je izgubila tla in podlago prejšnjih dob in ki se bori zaman, da bi se povzpela do novih vzorov, ko ne more uresničiti svojih sedanjih gorečih želja.

(KONEC.)

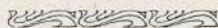


ZVONIMIR:

PRIDI!

Tiha noč, le pridi, pridi,
da zavlada sveti mir,
da nebo se k zemlji sklône,
oj nebo, ljubezni vir.

Pridi, pridi, da se vrne
duša trudna iz daljin,
da bo zopet z mano živel
mojih lepših dni spomin . . .



MARIJAN:

ROMANČICA.

Mladi dan, ta je junak —
meč je zavzdignil nad plan,
vstrašil se črnc je mrak,
zbežal pred njim ves plašan.

Mladi dan, ta je junak —
zmage dobljene vesel
stopil je tiho z višav,
zemljico spečo objel.

Zemljica pa iz sramú
se zasolzila je,
v lahne meglice obraz
ginjena skrila je . . .



ADOLF ROBIDA:

HENRIK IBSEN.

SLOVSTVENA ŠTUDIJA.



igro „So že zopet tu“, je Ibsen doživel najbolj nasprotujoče si kritike. Cenzura jo je dokaj časa prepovedovala ter ji zabranila pot v javnost. V tej drami biča Ibsen zopet ono družbo, ki ji je vse le laž in zunanost: Z lažjo se je Helena Alving poročila z neljubljenim možem, ker so jo k temu pregovorile njene tete; z lažjo prikriva svoje življenje v zakonu, z lažjo vzame nezakonsko dete svojega moža v hišo, z lažjo se hvaležno spominja umrlega soproga, ko mu sezida hišo. K tem lažem zakonske žene se pridružijo laži moderne matere. Oswald pošlje v tujino, da mu prikrije življenje očetovo, in končno, ko spozna, da je njen sin izgubljen, vidi, da so pretrgane vse lažnive mreže in da ni več rešilne poti zanj. Ibsen izkuša tu dokazati svojo trditev o zakonu in o podedovanju; pesnik spaja v tej drami vse svoje nazore in kaže, kako se greh maščuje in kako mora dobiti vsak pregrešek svojo kazen. Usoda Helene, njena nesreča, njeno napačno življenje, vse izvira iz enega greha — iz laži. In radi tega je Reich to igro primerno imenoval „dramo neresnice“, kajti Helena Alving spada med ljudi, ki za vse na svetu ne dovolijo pogleda za kulise svojega življenja, in rajši lažejo, samo da jih svet ne izpozna. Helena hoče, da se odpravi zakon, ker je bila ona v njem nesrečna, in v tem se zrcali ves njen značaj. Helena je nesrečna mati, a je tudi, kot ji pravi pastor Manders, „mati, ki si ima veliko očitati“. V tej igri je vpeljal Ibsen sirov, popolnoma materiališki značaj, ki gleda samo nato, kaj bi mu koristilo, naj pri tem trpé vsi drugi. To je mizar

(DALJE.)

Engstran, ki je vreden oče svoje Regine. Pastor Manders je mož „brez volje, otročje naiven“, Oswald pa — sin očeta paralitika. Oswald si ne more pomagati: on je žrtev, ki mora v določenem času umreti. Strasti očetove in podedovana paralitika ga privedejo do blaznosti. Pred sabo zremo človeka, ki se ne more dvigniti in se ne more osvoboditi, ker mu vse ne more nič pomagati. Nobene tolažbe nima v tem težkem času, in tudi mati, sama brez žarka sreče, ne more potegniti sina iz valov obupa — Boga pa ne pozna. Tudi tu imamo nepovoljen konec: Ni nam znano, ali pride Oswald v blaznico, ali ga neguje dalje njegova nesrečna mati. Tudi ne vemo, kako Helena Alving prenaša nadaljnje usodne udarce. Dosledno bi bilo, da bi otrovala mati svojega izgubljenega sina in da bi pridejala Helena Alving še eno laž k drugim: „Oswald se je zastrupil.“

Ibsen je imenoval igro „So že zopet tu!“ rodbinsko dramo. Z vezmi krvi in najintimnejših dogodkov v življenju so zvezane vse osebe med seboj. Nobeno tuje in nepoklicano oko nima vpogleda v to grozno dramo. Nobena prijateljska roka ne poseže v igro. Radi tega je cela drama tako grozna, tako temna. Tendence drame ima globoko нравno jedro: boj proti laži; a nikakor se ne moremo strinjati s teorijo podedovanja, ki preveva igro. To Ibsenovo dramo lahko nazivljemo tudi „dramo napačne vzgoje“, kajti kar se vrši na odru pred našimi očmi, je le drama matere in sina, medtem, ko je drama žene že odigrana v preteklosti. Na odru igra ni priljubljena, kajti marsikdo čuti iz te drame udarce, ki jih je zaslužil sam. A imela bi še veliko večji uspeh, če bi ravno tragična usoda bila drugače zapletena; saj če vidimo

umirati nedolžno žrtev, to ni tragično, pač pa neizmerno — žalostno.

„Prestolonasledniki“ igrajo še v dōbi katolicizma na Norveškem in so izmed tehnično najboljših Ibsenovih iger. Dejanje je fino motivirano, značajji so ostro izklesani in dosledno izpeljani, dasi stopa preveč na dan jako protikatoliška tendenca. Kralj Hakon je

simpatična, poštena oseba, škof Nikolas pa je izmed vseh junakov Ibsenovih psihološko najbolj interesanten, v svoji vlogi še boljši, kot Schillerjev Fran Moor ali Shakespearjev Rihard III. Ni pa prav, da nas pušča Ibsen tudi tu v nejasnosti. Nihče ne ve, da je Hakon res sin prejšnjega kralja. Res, da delujočim osebam ni treba vedeti, zakaj da deluje ta ali oni v gotovem zmislu, a gledavec mora vedeti za to. Ibsen tudi Nikolasu nasproti ni postavil nikakega poštenega in vplivnega duhovnika. Ne zdi se nam verjetno, da bi takratni katoliški Norvežani nezakonskega sina poljubnega kralja stavili v isto vrsto z zakonskim. Pesnik sam dvomi o tem v drugem prizoru prvega dejanja. Pri Ibsenu naj nadškof iz Nidara od-

veže Petra od vseh njegovih obljub, tudi od celibata, ker hoče Skule postati oče nove dinastije. A v resnici more to storiti edino le papež. Gotovo so bili Ibsenu pred očmi protestantovski pastori, ko nam katoliškega župnika Trouda predstavi — oženjenega.

„Prestolonasledniki“ so poleg „Katiline“ edina Ibsenova zgodovinska igra; v njih je pokazal, da je ženialen tudi na tem polju.

„Stavbenik Solnes“ je tragedija notranje duševne nemogočnosti, moralne razuzdanosti, samoljubja in bogokletstva. Solnes je polovičar, ki hoče po vsej sili veljati za cellega moža. Kar je storil, je storil, a za nova



OLTAR V STOPIČAH.

dela nima več moči; dokler je veroval, je bilo drugače, a odkar se postavi prevzetno nad Boga, gre navzdol ž njim. Solnes je tip mladine, ki s svojimi radikalnimi nazori hoče naprej, ki zanikuje vse, kar je božjega, in zametuje starejše, ki ji nasprotujejo.

Toda ravno to jo pogubi. Solnes je tudi tip novodobnega človeka, ki v svoji pretirani želji po „modernem“ zavrže Boga in išče novih idealov, toda kmalu spozna, kako kruto se je varal. Njegovi novi bogovi so brez moči in ne morejo dati moralne opore, saj sami nimajo upanja na kaj stalnega. Solnesova morala se glasi: „Jaz sem, kar sem

kot se bo meni ljubilo, ti pa kraljuj, kot ti drago v svojem kraljestvu! Nikdar več pa nočem zidati cerkva za tebe. Postavljati hočem stavbe le — za ljudi.“ Ali se to ne bere kakor parodiran bibličen motiv o uporuh duhov? Od tega trenutka se smatra naš stavenik za nekako „prostega“. Nobenih vezi neče čutiti in dela le za ljudi; toda vsako



OLTAR S PRIŽNICO V STOPIČAH.

in kakor sem; predrugačiti se ne morem.“ Izpočetka zida samo cerkve, a ko se je povzpел do velike stavbe, spleza na vrh, položi venec na stolp in reče: „Poslušaj me Vsemogočni! Od danes nadalje hočem postati popolnoma prost zidar. Jaz bom delal,

benik Solnes“ je drama počasnega, a gotovega propada bogokletnežev.

„Malega Eyolfa“ bi lahko imenovali „dramo starosti“, ki nam kaže celo vrsto nepričakovanih potez. Vse, kar nam riše pesnik na Alfredu Allmersu in na gospej Riti,

svoje delo mora poplačati s svojo srečo, s svojo lastno krvjo, udarec za udarcem pada nanj. Toda za vse to se on ne zmeni. Kazen božja je manjša, kot njegova samoljubnost, stiskavost in domišljavost; a vendar ne more umiriti svoje vesti. Nihče ne uide povračilu. Lastni sin stopi pred očeta, zahtevajoč, da se mu umakne, ter mu kliče: „Nazaj!“ a kljub temu gre deset let po svojem prvem bogokletstvu Hildi na ljubo zopet na vrh svojega doma in hoče zopet obesiti venec na stavbo. Počasi se povzpénja do vrha — a pade z njega in se ubije. — Kaj je tendenca te igre? Ibsen je pokazal v nji, da nova generacija, ki taji Boga, ne more doseči svojih visokoletečih smotrov, vkljub naporu, s katerim se do njih povzpénja. „Stav-

vse, kar sta trpela in prestala, vse to je Ibsen doživel sam. Ta drama je prva, ki ima popoljen konec, in v kateri ne pogine junak, toda zaman bi iskali v drugih njegovih delih takih disonanc, kot jih najdemo tu. Vendar tako naravno, tako lepo in čisto se ne razreši vozle nikjer kot tu, kjer pride rešitev junakova edino le iz njegove duše. Pri vseh prejšnjih Ibsenovih dramah so značaji že izklesani, preden se dvigne zastor, v „Malem Eyolfu“ se pa ne začne drama z zadnjim dejanjem rodbinske tragedije, ampak s peripetijo, ki stoji pred katastrofo. Alfred in Rita bi bila oba najboljša človeka in srečna zakonska, če bi imela skrbno roko, ki bi ju vodila in navajala k dobremu. Srečna bi bila, ko bi se njiju značaja med seboj izpopolnjevala; a v resnici je njiju združitev vzrok njiju nesreče. Rodi se jima mali Eyolf, toda revež ni popolnoma naravno razvit. Takoj po porodu tega otroka zanemarja mož ženo. Mali sinček propade. Pri prvem koraku v neznano življenje mu spodleti; in ko zvesta oče in mati za njegov padec, se ju polasti brezkončno gorje in obupna žalost. Krasno je v nekaterih potezih orisal Ibsen brezmejni obup staršev. Ko vidita, da je sinček izgubljen, pravi on: „Če je tako, kot praviš ti, pa sploh nisva imela nikdar lastnega otroka.“ — „Ne popolnoma tako“, odvrne ona, „ljubezen je bila samo polovična.“ — „In vender žalujeva tako bridko po njem. Ni li čudno to žalovanje po popolnoma tujem otroku?“ — V takih besedah se izraža brezmejen obup, kot ga more narisati le pravi pesnik. A po izgubi svojega deteta najdeta oba zopet moč, da živita skupaj. Ona se odloči, da hoče v bodoče skrbeti za sirote, mož pa tudi najde v delu trdna tla za svoje življenje. Boj s samim seboj ga je okrepil. Brež želje je, a ne brez upa. V krasnem koncu izzveni ta duševna drama. Njen pogled se dviga v višavo in ona vzklikne: „Kvišku, kvišku, k zvezdam!“ Mož pa ji stisne hvaležno roko. Tudi on je našel up in uteho tam, kakor ona. Dolgo časa ji zre v oči, potem pa pravi: „Hvala ti!“ To je lapidaren konec.

„John Gabriel Borkman“ nas spominja igre „So še zopet tu“. Tudi tukaj čutimo, da se plazijo strahovi po starem gradu. Sin stopi pred očeta: „Kar mi morete dati, je staro; vi stari in vaše življenje — vse to je ničeva meni mladeniču. Jaz nočem delati, ampak hočem živeti, da, živeti, živeti za srečo!“ Tak je Oswald v prizoru z Regino. V tej igri starega Ibsena si zreta mladost in starost v oči, a se ne razumeta, kot bi prišla iz najrazličnejših krajev. Starec — oče — bi rad delal, a ne more, ker nima moči; sin — mlad junak — pa noče delati, dasi bi moral in mogel.

V „Divji raci“ je pa Ibsen enkrat hotel dokazati zahteve svoje mladosti, a to se mu ni posrečilo. Witz pravi, da je „Divja rasa“ persiflaža Ibsenovih nazorov, in res moramo reči, da se Ibsenu ni posrečilo gotovih slabosti opravičiti, ker je vso svojo filozofijo položil v usta norcem, ki pa s tako doslednostjo branijo svoje misli, da jih vse zasramuje in se jim posmehuje. O Ibsenovih zakonskih dogmah smo že govorili. V „Divji raci“ se pa Jurij, „apostol resnice“, ki je kriv vse nesreče, odvrne od svojih idealov in se noče poročiti kljub temu, da ve vse skrivnosti svoje neveste; to je menda Ibsenova izpoved, da je postal v tem oziru drugačnih misli. Brezdvomno vpliva tudi kot prava „persiflaža“, da se Werle in Sörby poročita, ko sta si povedala svoje skrivnosti. Kakšen lopov je bil on prej, in ona, kako propadla in nenravna! A Ibsen ju je združil. Očividno se tu ne strinja več popolnoma s svojimi lastnimi nazori, sicer ne bi bil nikdar spisal „Divje race“.

Ibsenovo najnovejše delo je „Če se mi mrtveci zbudimo“. Tu nam je podal dramo človeka in umetnika. Vpodabljači umetnik Rubek se ni zmenil prav nič za nravnost in za čisto, pravo ljubezen, šel je naprej preko ubogega dekleta, svojega modela Irene, radi — umetnosti. Ni se zmenil za svojo žrtev; saj mu je služila le za — model, toda kakor hitro ni stala ljubezen ob njegovi strani in je dekle izgubil, ni mogel več delati. Krivda človeka je umorila umetnika.

Postal je mrtev za vse, a kmalu se mu je zbudila vest, ki mu je klicala, da se je pregrešil nad samim seboj, nad človekom in nad umetnikom; in ko zagleda zopet Ireno, postane srečen. Tu se nam zopet kaže dosledno, a vseskozi napačno etično naziranje Ibsenovo. Rubek se je medtem oženil z Majo. V zakonu ž njo ne najde sreče, ker mu žena ne more poživiti umetniškega duha, ki je v njem zamrl. Maja si želi divje in strastne ljubezni, Rubek pa fine duše, ki bi ga umela. Kmalu sreča Ireno, nekdanji svoj model, Maja pa se seznanila z Ulfheimom, posestnikom in lovcem ob nekem fjordu. Ulfheim je pravi divjak, neotesan, sirov in silovit: nebroj moči je v njem. Maja se loči od moža, Rubek jo pusti oditi v gorovje k koči Ulfheimovi. Irena pa sede k Rubeku in stara ljubezen se vzbudi med njima. Vedno bolj raste ljubezenska strast, zadnje strani drame so nasičene s pozemskim erotiškim čustvom, ljubimca hitita na najvišji vrh gorovja, da ondi slavita sama slavje svoje ljubezni. Plaz ju tu posuje.

Zakon je tu podrla izvenzakonska ljubezen; načelo proste ljubezni ima v tej drami strastnega zagovornika. Mistična v pravem pomenu ta drama ni; mistika v njej je zgolj in vseskozi erotiška.

Ibsen je gotovo velik dramatik, in v njegovih delih se zrcali globoko poznavanje člo-

veške duše. Napačni nramni nazori pa dajejo njegovemu stremljenju bolesten pravec, kakor smo videli. Pa kakor večinoma pri velikih pisateljih, vidimo tudi pri njem, da v svojih zadnjih delih išče nečesa višjega. Treba nam nekega idealnega sveta, čistejšega ozadja, kot je tostransko zmot in prevar polno življenje. Ta zavest odseva v nejasnih barvah tudi iz Ibsena.

Čimbolj se je Ibsen staral, tembolj je postal simboličen. Jasno vidimo v njegovih zadnjih delih, kako se manjša vedno bolj njegova dramatska moč, a kako vedno bolj stopa v ospredje mislec. A še sedaj čitamo iz slednje njegove vrstice boj mladine proti starosti. O njem in o njegovih delih veljajo besede, ki jih je napisal v svoji zadnji drami in jih položil Rubeku na jezik:

„Nekaj sumljivega, nekaj skritega je za temi sohami, — nekaj skrivnostnega, česar ljudje ne morejo videti. Samo jaz lahko to vidim. In to me tako veseli.“

Ta skrivnost tajne duševnosti je glavni znak Ibsenove pesniške individualnosti. Sam sebi je velika uganka, in z vso duhovitostjo se trudi, da bi jo rešil. Manjka mu pa zmagovitih, trdnih, nramnih načel krščanskih, in odtod izvirajo njegove zmote. Zato mu pa potrjujemo, kar piše sam o sebi v ravnokar izišlih pismih: „Tudi jaz sem človek, — a samo človek“.

