

Tretje dejanje: Priprave za pogreb. Andrej in Stana se pripravljata za odhod. Gale je živčno docela uničen: po Emi ni ostalo skoraj nič. Ko zaloti Ančko in Pavla v prepiru in izve, da je ta oče dekletovega otroka, požene sina na cesto. Andrej brani brata pred Galetom in tako pride med njima do poslednjega spopada in obračuna. Gale izgubi pod težo Andrejevih obtožb še zadnjo razsodnost ter se naposled vrže s pepelnikom v roki na sina. Andrej se ga ubrani in pred njegovim odhodom se izkaže, da je bila Ema na Dunaju Galetova ljubica, ko pa je na njen račun doštudiral, jo je zapustil. Andrej odide. Gale ostane sam in popolnoma strt. Iz Pavlove sobe strel. Panika v hiši. Andrej priteče, vlomi v Pavlovo sobo. Čez nekaj hipov se vrne. Gale blebeta: »Moj... moj... revolver...« Andrej: »Da, gospod, tvoj revolver... Skozi oči... Morda ostane živ... toda slep... Tam ga imaš. Pojdi si ga ogledat.. tvoj je...«

JERMANOV PROBLEM

VLADIMIR PAVŠIČ

Kdor raziskuje Cankarjevo literarno delo, da bi razbral in razpoznal iz njega najbistvenejše in hkratu najbolj zastrte strani njegove osebnosti, kdor išče v njegovih stvaritvah nekih žarišč, iz katerih bi osvetlil samo dno njegove človeške in idejne problematike, se mora pač z najtanjšim prisluhom pomuditi ob osebnosti njegovega Jermana v »Hlapcih«. Jerman je namreč v taki meri avtobiografski, njegova življenjska in idejna linija je tako vzporedna s Cankarjevo, njegov notranji ritem in njegov tragični spor je v tolikšni meri podoben Cankarjevemu, da dolguje tej identičnosti z avtorjem svojo živost, a tudi svojo nedognanost: kajti osebni problemi, ki so mučili in uničili Jermana, so bili tudi Cankarjevi osebni problemi, in v času, ko je pisal svoje »Hlapce«, zanj samega še nedokončno rešeni. Cankar namreč Jermanovega tragičnega konflikta niti ni jasno in določno postavil, kaj šele razrešil: do konca nam ni evidentno, zakaj se Jerman notranje nalomi in zlomi. Ali je jedro njegovega tragičnega problema v tem, da je, kakor pravi sam, preden govori svoje znamenite besede na zborovanju, »človek, ki ni rojen za junaški posel pa ga mora opravljati, ker se je svet tako zaobrnil«, ali pa je jedro njegovega tragičnega spora v tem, da sredi svojega udejstvovanja, sredi poti k visokemu smotru zdvomi v pravilnost te poti, v upravičenost načina svoje borbe. Ali je zametek, kal, iz katere se razrase Jermanova tragedija, stvar njegovega etosa ali njegove osebnostne energije. Gre za to, ali je Jermanov dvom posledica njegove osebne nemoči, ali je ta osebna nemoč posledica njegovega dvoma, ali se je ta njegova nemoč razrasla iz razjedajočega dvoma, ali pa je ta dvom vzniknil iz njegove nemoči.

Odkod to nesoglasje v »Hlapcih«? Ali je bilo že od vsega početka v samem najprvotnejšem Cankarjevem doživetju te umetnine, ali se je morda pojavilo šele med njenim nastajanjem zaradi kakršnihkoli prenavljanj in spreminjanj v avtorjevem miselnem svetu?

Zdi se mi, da prvotno tega nesoglasja v Cankarjevi zamisli, v nje-

govem doživetju te drame ni bilo, in je bila zamisel čustveno in idejno povsem enotna. Kakšna naj bi bila prvotna zamisel Cankarjevih »Hlapcev«, kakšno njegovo prvotno pojmovanje Jermanove tragedije; v kakšnem odnosu je bil sprva Jermanov notranji zlom s celotno idejnostjo »Hlapcev«?

Mnoge strani te Cankarjeve drame, vsa prva štiri dejanja potrjujejo domnevo, da je Cankar skraja videl v Jermanu človeka, ki ga ubijeta njegova lastna nemoč in okolica, proti kateri se bori, človeka, čigar tragični problem je v tem, da je sicer dovolj močan za izvedbo pogumnega dejanja, pa preslab, da bi prenesel posledice. Kakšna naj bi bila Jermanova podoba v žaru prvega Cankarjevega doživetja »Hlapcev«? To je goreča, čista, poštena, idealna, svetla človeška osebnost, ki po sili razmer sprejme nase pretežno breme, človek, ki ga hlapčevska družba udari v sredo srca, ga napravi resigniranega, apatičnega, ki ga družba človeških kreatur najprej zlomi in omehča, da ga more potem sprejeti in vsrkati vase kot sebi enakega. Cankar je nameraval napisati mračno tragedijo čistega človeka, ki se bori proti »hlapcem« in navsezadnje sam tragično propade kot »hlapec«. Hotel je pokazati in analizirati groteskno žalostni proces, v katerem se človek s herojsko vizijo v srcu spremeni v človeka z zlomljeno dušo, nezmožnega za odpor in upor in iz dneva v dan bolj pripravljenega za hlapčevske geste. V mislih mu je zaživela velika tragična groteska z osnovno tendenco, da bi pokazal, kako slovenska družba napravlja hlapce celó iz najčistejših in najlepših osebnosti. Izraziti je hotel svoj že nekoliko fatalistični nazor o slovenskem hlapčevstvu in povedati, da je vsak umik iz borbe proti nizkotnim razmeram hkratu že korak v te nizkotne razmere; iz Jermana je hotel ustvariti osebnost, ki je sicer fanatično poštena, a preslabotna, da bi ne naredila takega, sprva neopaznega, a usodnega koraka nazaj.

V tej prvotni zasnovi je videl vzroke za Jermanov umik edino in samo v njegovi osebni nemoči, še od daleč ne v snovanju kakih višjih etičnih spoznanj, kakor je to storil v petem aktu svoje drame, kjer Jermanov umik ni več odziv slabosti, temveč izraz njegovega novega etičnega pojmovanja, torej etično pozitivno dejanje. Kakor vse kaže, je Cankar videl v Jermanovi nemoči sprva vzroke njegovega dvoma, ne pa v njegovem dvomu vzroke za njegovo nemoč. Najbrž pa prvotno na ta etični problem (Jermanove »hude misli«) sploh ni mislil in se mu je po vsej priliki pojavil in vpletel v dramo šele med pisanjem, v času njegovega bivanja v Sarajevu pri škofu Stadlerju, kjer je baje mnogo razmišljal in govoril o etičnih in religioznih vprašanjih; za to domnevo govori med drugim tudi dejstvo, da se pojavi ta etični motiv popolnoma nepričakovano šele sredi petega dejanja. Novi etični motiv, ki je nekaka variacija na staro formulo o namenu, ki posvečuje sredstva, bi nujno zahteval popolnoma drugačno notranjo in zunanjo organizacijo drame, če bi se pojavil že v prvotni Cankarjevi zamisli »Hlapcev«.

Za pravilnost te domneve o prvotni Cankarjevi zamisli govorita Jermanova sedanja podoba in miselna zgradba drame, v katerih se še vedno zelo vidno dadó spoznati sledovi tega osnovnega doživetja, čigar težnja je bila, kakor sem omenil, kako slovenska družba rodi in redi

hlapčevske nature in ubija vse, kar je še pogumnega in čistega, tako temeljito in tako dolgo, dokler se poslednji ne vda in obnemore.

Oglejmo si nekoliko sledove tega domnevanega primarnega doživetja. Od začetka prvega dejanja pa do konca zadnjega je čutiti, kako si je Cankar prizadeval nanizati vrsto momentov, vzrokov in razlogov, ki naj bi polagoma, a vztrajno pripravljali razkroj Jermanovih sil; samega Jermana pa je postavil pred nas kot nekoliko bolešno in razdvojeno osebnost. Med take zunanje momente, ki naj pomagajo pri njegovem zlomu, je šteti ljubezen do Anke, do matere, njegovo razmerje do tovarišev i. t. d.; vsi ti se mu zaradi njegove radikalne in brezkompromisne borbenosti zaporedoma umikajo in odtujujejo. Vendar je Cankar te momente, pomembnost teh udarcev v srce, ki jih je Jerman s svojim odločnim zamahom sprožil sam, vse premedlo poudaril, da bi mogel samo na njih zgraditi vso Jermanovo osebno tragedijo. Z izredno psihološko fineso je Cankar izrazil Jermanovo notranjo razklanost, ki jo je v sebi začutil in dojel v prvotnem doživetju te drame: z nekaterimi skopimi, a zato nič manj sugestivnimi potezami je znal naslikati Jermana kot človeka, v katerem živita družno neubrana zavest, da je smoter njegove borbe velik in lep, in fatalna zavest, da se bo moral, šibak, kakršen je, zlomiti pod težo posledic svojega »junaškega posla«. Prav v trenju teh dveh zavesti, v trenju, ki ima v sebi nekaj prvobitno tragičnega, je videl Cankar najprej vso Jermanovo osebno problematiko, v tem tragičnem nesorazmerju med njegovo osebno energijo in njegovimi dejanji je videl temno dno, iz katerega se dvigne njegova notranja katastrofa. V vseh prvih štirih dejanjih ni niti sledu o kakšni Jermanovi »hudi misli«, o mračni zavesti, da je s svojim smelim korakom za visokim smotrom mimogrede poteptal materino srce in življenje. Ta misel se pojavi šele ob koncu drame in z njo Cankar nenadoma povsem drugače pojasnjuje Jermanov umik iz arene (s čimer razbije prvotno psihološko enotnost) in ga, kar je še važnejše, drugače v r e d n o t i (s čimer razbije prvotno idejno enotnost drame). V Jermanu se namreč ob tej »hudi misli« pojavi temen dvom, ali ni morda vendar v svoji borbi ravnal neetično, in Cankar sam nenadoma Jermanu v tem dvomu pritegne. Cankar namreč te Jermanove »hude misli« nima več za slabost utrujenega, razbolelega človeka, ki se v krepkejši osebnosti bržkone ne bi niti pojavila, te misli nima več za mazohizem nevrotika, za izgovor slabotnega človeka, kar v resnici tudi je, marveč jo nenadejano proglasi za znamenje v bolevi in trpljenju prebujene etične zavesti. Seveda se je drama ob tej »hudi misli« zaobrnila za sto osemdeset stopinj: če je bila po Cankarjevem prvotnem pojmovanju in v smislu in po logiki prvotnega doživetja Jermanova borba etična in neetičen njegov umik, je sedaj narobe: etičen je njegov umik in neetična je njegova prestana borba. Kaj je končno in v zadnjih konsekvencah ta Jermanova »huda misel« drugega kot dvom, ne sicer dvom v pravičnost revolucionarnih idej, marveč dvom v upravičenost revolucionarnega dejanja, ne sicer dvom o namenu, pač pa dvom o poti do njega; in ali ni tak dvom na prvi pogled kaj težko umljiv v drami, ki naj bi bila ravno blagoslov vsem, ki so pogumno do konca vztrajali na tej poti, slavospev vsem, ki tvegajo revolucionarno

dejanje? Znova se pojavi pred nami vprašanje, kaj je zaneslo ta očitni paradoks, to bolečo neubranost v dramo, ki je obetala biti najmočnejša in najgloblja, kar jih je kdaj napisal Cankar?

Če ne bi Jermanova »huda misel« tako globoko posegla v idejni organizem drame, bi jo morda lahko imeli samo za nekak izhod iz zadrege, v katero je Cankar zašel, ker ni Jermanovega zloma dovolj temeljito pripravil v prvih štirih dejanjih in ga je hotel sedaj razložiti s tem etičnim motivom, torej popraviti, kar je poprej zagrešil, oziroma zamudil. Vendar bi to pomenilo zamenjavati vzrok z učinkom; kajti tudi dejstvo, da Cankar ni znal ali ni mogel temeljito pripraviti in analizirati Jermanovega notranjega prehoda iz aktivnosti v apatično pasivnost, iz heroičnosti v prve zametke hlapčevstva, kar je brez dvoma sprva nameraval in kajpak tudi še takrat, ko je zastavil pero, tudi to dejstvo mora imeti in ima svoje globlje vzroke v Cankarjevi notranji psihološki in idejni zgrajenosti. Torej mora imeti tudi pojav tega novega etičnega konflikta svoje dovolj utemeljene idejne, psihološke in ne samo »tehnične« vzroke in razloge.

Nesoglasje v »Hlapcih« si moramo razložiti le z nesoglasjem v Cankarju samem. Cankar je neprestano nihal iz meditativne pasivnosti v borbeno aktivnost, iz labirintov svojega srca se je vedno znova zaganjal v labirinte socialne borbe, v labirinte borbe z obdajajočo ga družbo, iz svoje notranje arene v zunanjo areno življenja, iz revolucionarja se je neprestano sprevračal v melanholičnega sanjača v samoti in iz takega melanholičnega sanjača spet v revolucionarja; vse to nam tako frapantno dokazuje vsa njegova umetniška tvorba, ki niha med »Hlapcem Jernejem« in »Gospo Judit«, med polemično »Krpanovo kobilo« in elegičnimi »Podobami iz sanj«. Usodno za »Hlapce« je, da se gibljejo na vrhovih dveh notranjih, med sabo nasprotnih valov: med Cankarjevim aktivizmom in njegovim pasivizmom, ali bolje rečeno, da je Cankar spočel dramo v navalu svojega borbenega aktivizma in jo napisal ob njegovem upadu, ko je že prihajal val meditativnega pasivizma, ko ga je znova mikalo v samotne »labirinte srca«.

Cankarjevo nihanje iz borbenega aktivizma v meditativno pasivnost se je proti zatonu njegovega življenja završevalo tako, da so vedno bolj prevladovala razdobja njegovega meditativnega pasivizma, dokler niso nazadnje v času »Podob iz sanj« prevladala popolnoma in dokončno. In vendar: mar nimata ta dva med sabo tako nasprotna pola v Cankarjevem idejnem svetu nekega skupnega stikališča, neke, recimo, filozofske opravičbe? Ali ni iskati ideje, ki veže ta dva nasprotna pola, v Cankarjevem kultu samožrtvovanja? V luči te ideje mu je njegovo notranje popotništvo pomenilo asketično iskanje poslednjih in najglobljih resnic o sebi in o svetu; boriti se zoper krivično in človeško izpačeno družbo pa mu je pomenilo, žrtvovati se za pravično in človeško lepšo družbo. Njegovo notranje iskanje mu je bilo žrtev resnici, njegova zunanja borba mu je bila žrtev pravici. Cankar je že od rane mladosti videl okrog sebe samo žrtev za žrtvijo; od prvih detinskih let je bil obdan z ljudmi in je ljubil ljudi, ki so morali v življenju mnogo žrtvovati in malo uživati: izšel je iz najbednejših plasti proletariata, prišel je v svet s »klanca

siromakov«, rodila ga je mati, ki je ob njej vse življenje doživljal bolešno lepoto samožrtvovanja, bil je ud naroda, v čigar preteklosti je videl eno samo veliko tragedijo samožrtvovanja, njegovo psihično, posebno erotično življenje ga je že zgodaj pahnilo v samoto. Tako ni nič čudnega, če je že zgodaj začel deliti svet v dva velika tabora: v tiste, ki se žrtvujejo, in v tiste, ki uživajo, v tiste, ki delajo, in tiste, ki sprejemajo. Nič čudnega ni, da je že zgodaj postal fanatičen zagovornik vsega trpečega in žrtvujočega se življenja. V tem njegovem nazoru je mogoče poiskati skupen izvor mnogim njegovim miselnim in čustvenim elementom: kultu proletariata, kultu vsega bolnega in trpečega, kultu matere, umetnika, slovenskega ljudstva i. t. d.; kajti v vsem tem vidi tragični princip samožrtvovanja. Iz tega njegovega nazora, ki ga sicer ni nikjer doslovno izrazil z besedo, pa zato tem bolj živo deluje v notranjosti njegove umetniške tvorbe, si je mogoče pojasniti prav tako njegov kult Krista, njegov kult trpljenja, njegovo nagibanje k anarhičnemu prvotnemu krščanstvu, kakor tudi njegovo občudovanje Nietzscheja, čigar vpliv na Cankarja je bil močnejši in širši, kakor domnevamo na splošno, in v katerem je videl velikega človeka, ki se je tragično žrtvoval za veliko vizijo. Iz tega njegovega nazora, ki ga je prepajal vsega, je zrasla velika večina njegovih umetnin, njegovih dramatičnih osebnosti od Maksa in Ščuke do Jermana, iz tega nazora se mu je končno porodilo tudi prvotno doživetje »Hlapcev«. V hlapčevstvu slovenske male buržoazije je videl in ga je bolelo najbolj to pomanjkanje vsakega smisla za osebno žrtev, za žrtev veliki ideji, za žrtev čisti človečnosti; njegovo naravnost fanatično sovraštvo do filistroznosti in do hlapčevske nature slovenskega malomeščanstva ima torej poleg socioloških in narodnostnih vzrokov še svoje globlje filozofske in psihološke osnove. V smislu tega svojega nazora je zasnoval tudi prvotno Jermanovo osebnost, katere tragična krivda bi morala biti v tem, da zapusti heroično pot samožrtvovanja in naposled etično ugasne v filistroznem in hlapčevskem »uvaževanju razmer«. Zaradi notranje neuravnosti pa se mu je ta velika zasnova izprevrгла, zaradi česar je naša dramatika revnejša za veliko tragično osebnost, in mi vsi za velik tragičen človeški simbol iz svoje sredine.

PROBLEMI SODOBNEGA GLEDALIŠČA

(Ob praškem mednarodnem kongresu za moderno gledališče)

Še vedno pretresajo sodobno gledališče razni idejni, stilni in artistično-tehnični problemi. Pri nas smo šli in še gremo kar mimo vseh teh stvari, kakor da se nas sploh ne tičejo. Eden poglavitnih vzrokov je konservativnost razmer v gledaliških in izven gledališč, predvsem v občinstvu in kritiki, ki gledata na gledališče iz perspektive Ljubljana—Zidani most. Naša gledališka kritika je v glavnem še vedno izrazito literarna kritika, posledica nekaj prebranih gledaliških knjig in poznavanja starejše dramske literature. Prav nepoznavanje osnovnih problemov sodobne gledališke umetnosti kakor bistva gledališkega ustvarjanja sploh je krivo, da se je naša gledališka kritika že marsikje in marsikdaj zmotila, ne samo pri ocenjevanju novejših