

## PRIPOMBE K BARTOLOVEMU »AL ARAFU«

## I

Pisati o problematičnih pisateljih vseh vrst je včasih hvaležno, toda prav zato vselej nevarno delo. Vsi se gibljejo v neki obmejni, prehodni sferi, ki je često le prehodna ali neprehodna točka med subjektivnim in objektivnim. Kritiki padajo v to ali ono skrajnost in se po večini niti ne zavedajo, da je prav ta dvoreznost in spornost največja moč takega pisatelja. Že Goethe je dejal o Stendhalu, da ga njegovo pisanje razjezi še prav toliko, da ga mora vedno iznova prebirati. Goethe govori torej še o nečem drugem, kakor pa o kvaliteti in nekvaliteti. Stendhal je prinesel v literaturo neki, kljub takratnemu napoleonskemu ozračju nov mitos pubertetnega nadčloveka, ki v toliki meri odraža njegovo intimno osebnost, da ga še danes radi zamenjujemo z njegovo umetnostjo. V resnici pa nam Stendhal, ki je še vedno eden najbolj spornih Francozov, tudi v delih z dobesedno umetniško ambicijo pomeni več kot človek kakor pa kot umetnik, več kot duh kakor pa kot ustvarjalec, ki se ne izraža zgolj v monumentalnih simbolih.

Ta tip subjektivnega umetnika je od velikega pisatelja Stendhala pa do danes degeneriral v vse nižje oblike. Še Nietzsche pravi: »Subjektivnega umetnika poznamo na splošno kot slabega umetnika.« Preteklo stoletje je postopoma uvajalo v literaturo vedno nove in indiskretnejše teme. Naša doba pa je potem, ko je že nekako odmrl wildevsko-cankarski kult umetnika, uvedla še novo, najindiskretnejšo temo, namreč umetnikovo osebnost kot tako, neglede na njegovo umetnost. Danes kar mrgoli pisateljev, o katerih pravimo: majhen umetnik, toda velik človek. Najtipičnejši primer te degeneracije umetnika v umetniško osebnost je ravno najbolj problematični in najspornejši sodobni pisatelj, André Gide, ki se je napravil aktualnega prav s svojo najbolj osebno in umetniško povsem neobjektivirano problematiko. Njegovi neštetilni interwieui nam le še pričajo o njegovem smislu za to konjunkturo psihologiziranja. Treba nam je iti le še korak dalje, če hočemo doživeti novo degeneracijo umetnika — v diletanta. Kajti tudi o teh govori isti stari Goethe nenavadno ljubeznivo, ko pravi nekje, da so često globlji in osebno tragičnejši, kakor pa resnični umetniki. Tudi ti se gibljejo v isti tragični in ne-prehodni sferi med osebnim in stvarnim.

Na tem vprašanju stoji in pade bolj ali manj tudi vse Bartolovo delo in njegov »Al Araf«.<sup>1</sup>

## II

Če je Stendhal — ki ga omenjam le kot klasični primer subjektivno problematičnega pisatelja — izpolnil vrzeli v svoji umetnosti s svojo osebno problematiko in z nekim povsem originalnim mitom, je Bartolov

<sup>1</sup> Založba »Modra ptica« v Ljubljani, 1955.



mitos, ki je hkratu povsem zavedno ozadje vsega njegovega dela, danes skoraj že izčrpan. To ozadje je njegovo strastno in pasivno oboževanje vsake sile in svobode, kult, ki bi ga v tako pretirani in posplošeni obliki težko srečali pri kateremkoli Nietzschejevem epigonu. To svojo miselnost zagovarja Bartol, ali bolje, kar njegovi junaki skoraj na vsaki strani tudi teoretično. Tu ne gre za Nietzschejevo doktrino kot tako, marveč za njene sentimentalne izrodke in za njeno neuspelo aplikacijo na literaturo. Danes vsi vemo, da je služila že njemu samemu kot nekak metafizični stimulans, ki se ga je moral posluževati tem bolj, čim bolj se je čutil nemočnega in osamelega. To moralo so prakticirali od nekdanji vsi mogotci in »silneži« in vendar jim ni nikoli prišlo na um, da bi jo še popularizirali. Kar je bilo pri Nietzscheju pesniška resnica, se je razvilo že v pravo proletarsko megalomanijo, v moralo sužnjeva, kakor jo taksira Ramon Fernandez. Tudi angleški kritik Muir opozarja v svoji kritiki zadnje Spenglerjeve knjige in njegovega »hrabrega pesimizma« na to izposojeno moralo, katere edina napaka je samo v tem, da se človeško ne strinja z njenimi apostoli. Bartol trpi, kakor bi dejal Nietzsche, na preveč »historični« vzgoji.

V vsem Bartolovem delu bi s težavo izločili nekaj novel, ki ne bi že na prvi pogled očitovale takega literarnega in derivativnega kulta drznosti in sile, ali ki se vsaj ne bi sukale okoli problema moči in nemoči. Naj opozorim le na nekaj primerov, ki sicer niso vsi iz »Al Arafa«, ki pa jih vendar omenjam zaradi jasnejšega poudarka: Maratonski tekač, otrok, ki se ubije pri rekorderskem teku na savski plaži; bankir, ki v dolgem pogovoru ob očitnem avtorjevem pritrjevanju razvija apologijo samega sebe; drzen turist, ki po Zarathustrovih pravilih, ali bolje zaradi njih »živi nevarno«; mednarodni pustolovec, ki drvi kakor pošast iz prestolnice v prestolnico; genialen goljuf, ki se poslužuje sistema Ivana Groznega in z lahkoto prešestnajsti velikega finančnika (v prvi redakciji v »Modri Ptici« je bil ta finančnik celo minister); demon Krasewitz, ki se igra s človeškimi usodami; in najbolj pretirani in najpogosteje ponavljajoči se... Don Juan, zmagovalc žensk. Bartola zanimajo ženske manj, kakor pa njihovi osvojevalci. Bralec, zlasti če je nietzschejanec, mora strmeti, kje je avtor našel toliko nadvrednih ljudi. Za vsakogar, ki je nekoliko opazoval to egocentrično simboliko že na drugih pisateljih, na katere se še povrnem, odgovor ne bo težak: V samem sebi! Vsi ti tipi so pri vsej enoličnosti tako podobni drug drugemu, da utegnejo biti vsi skupaj le avtorjeva idealizirana podoba samega sebe. Še neprimerno bolj simptomatična pa je njegova prizanesljivost svojemu junaku, ki ga vse do svojih poslednjih novel nikoli ne pripelje do propada, čeprav še tako tragičnega in veličastnega propada. Ta prizanesljivost nas spominja na časovno nekoliko umljivo romantiko kakega Grabbeja, ki je nedvomno močno vplival nanj, in to kajpak predvsem zaradi svoje miselnosti. Tudi je od vseh vplivov, ki jih očituje njegova lirika v prozi, najbolj opazen vprav oni Podbevškov vpliv, ki ga lahko pripisujemo predvsem Podbevškovi egocentrični in nadčloveški miselnosti.

Zanimivo je, da pričinja na primer Robert Nigris, junak najboljše novele iz te dobe bruhati svoje napoleonske fantazije prav v trenutku po svojem



porazu, motiv, ki bi bil, kakor marsikatera njegova zgodba, primernejši za satiro ali vsaj rahlo ironično novelo. Ta je, kakor bomo videli, v glavnem njegov edini uspeli žanr.

## III

**B**artol nima nikake distance do svojega junaka. Tako smo prišli do vprašanja nasprotij, ali bolje Bartolovega popolnega pomanjkanja nasprotij, ki so tako značilna za vse pomembnejše pisatelje, ki so kdaj forcirali borbenega in nadvrednega človeka.

Stendhal, ki se je idealiziral v Fabriciju in Julienu, obsodi v njem na smrt samega sebe; isto bi lahko trdili o Kleistovem Kolhaasu in njegovem Homburškem princu, čeprav ta ni nikak Kraftmensch po zgledu Bartolovih junakov. Ibsenov Brand se izjoka v svoji nadčloveški samoti kakor nebogljen otrok. Nasprotja, čeprav druge vrste, opazamo tudi pri Gideu in pri našem Cankarju, ki je v tem pogledu nekajkrat padel iz skrajnosti v skrajnost. Pomislimo le na njegovega Kantorja. In končno, če pustimo ob strani nasprotja, celo Goethejev Faust počenja na vsak korak same neumnosti. Bartolov junak pa kvečjemu opravi svoje delo in »odpotuje« po svetu... Le Bartol tako zelo prezira človeško slabost in neumnost, da je ne uvažuje niti kot umetniško snov, čeprav se mu pri tem ne bi bilo treba poniževati. Njega ne zanima niti Don Kihot in tragični heroj, ki mora propasti po vseh zakonih svoje veličine. V tem pogledu je značilna njegova edina drama »Lopez«; brezkompromisen borec, ki postane zgolj žrtev spletk, propade brez vsakega notranjega in tragičnega razkroja. Zato je Bartol vse prevelik »optimist«. Spenglerjev »hrabri pesimizem« se je tu izpremenil v pravo ženščino in plaho občudovanje moškosti in vsake, čeprav tuje in še tako abstraktne moči.

Iz tega enostranskega odnosa do snovi, ki mu je tako zelo zrasla k srcu, izvirajo tudi vse oblikovne napake. Tako abstraktnih tipov ni mogoče nikjer zakoreniniti in psihološko niansirati, tudi če bi si Bartol to prizadeval. Avtor sam nikjer ne nakaže razvoja tega tipa, ki živi v neki megleni, mednarodni sferi brez vsakega chiaroscuro, brez luči in teme, ki bi nam ga šele človeško približala. Naj bo Bartol v momentih še tako globok in naj očituje tu pa tam še toliko nadarjenost, vselej ga premaga njegova odvisnost od koncepta, ki ga ne more nikjer presenetiti in količkaj izravnotežiti. Zato ne gradi iz scene, iz detajla in iz čustva in se ne zaveda, da rasto tudi velikani iz zarodkov. Vse do poslednjih novel — ki pa predstavljajo tako odločen prelom z vsem drugim delom, da se hočem ukvarjati ž njimi posebej — nikoli ne pripoveduje in še manj popisuje. Vsi njegovi konvencionalni, včasih do dolgočasje stereotipni in zgolj psihološki popisi, so mu važni ravno toliko, kolikor jih neobhodno potrebuje za potek dejanja. Njegov junak ne deluje, marveč deklamira in se zagovarja ponavadi še preden smo ga dobera spoznali in še preden vemo, kaj je prav za prav zagrešil. V tej zasnovi je nemogoča vsaka karakterizacija, ki se mu sproti izmaliči v psihološki ali moralni problem.



Avtor je bodisi iz pretirane skromnosti, bodisi iz prevelike previdnosti označil svojo knjigo s podnaslovom »Zbirka literarnih sestavkov« in prepušča nam samim, da izbiramo med čistimi novelami in med »sestavki«. Res je, da bi lahko imenovali tako najmanj polovico knjige. V vseh teh zgodbah mrgoli globokoumnih psiholoških opazovanj, ki jih je nemogoče organsko preplesti s fabulo. Zato učinkujejo pri Bartolu, ki dosledno žrtvuje fabulo zamisli, vselej improvizirano in vzvišeno didaktično. Vsi ti pustolovci so hkratu še teoretiki, ali bolj moralni apologeti avanture. Vse dogajanje, ki ga pušča namenoma odprto, se vrši v nekem napetem, da ne rečem prenapetem pričakovanju kakega neznansko naivnega trika, s katerim skuša avtor nagraditi sebe in bralca za vso skrito napetost in ves ogromni napor, s katerim piše in ki ga čutimo tu pa tam zgolj med vrsticami. Ta notranji, recimo subjektivni napor, ki je vklenjen v te tako abstraktne in neumetniške zasnove, občutimo včasih šele, če primerjamo med seboj več posameznih zgodb. V tem je tudi njegova »problematičnost« in njegova zgolj psihološka zanimivost. Analiza njegove metamorfoze, ki jo je sam označil kot »Usodo proti človeku«, to je v nasprotju s svojo dosedanjo miselnostjo, naj pokaže, v koliko se mu je posrečilo iz vseh neenakih in raztresenih kvalitiet ustvariti neko notranje zaključeno problematiko. Tako si morda utegnemo pojasniti pojem problematičnega umetnika s primerom iz grške mitologije: Sisifu se nikoli ne posreči obdržati skale na vrhu gore, zato pa napravi iz sebe simbol sisifstva. V tem problematičnem smislu moramo razumeti tudi njegovo, vsaj v prvi polovici knjige še negativno in neumetniško delo, ki predstavlja, kakor bomo videli, kljub temu izhodišče vsega njegovega ustvarjanja.

## IV

Še preden preidem k temu zadnjemu in morda najvažnejšemu poglavju, bi si dovolil le še opazko k tehniki njegovih dobesednih »literarnih sestavkov«, njegovih dialogov. Pri teh dialogih, kamor lahko prištevamo dovršen del vseh njegovih zgodb, je Bartolu lebdel pred očmi kot daljni ideal Platon, ki je bil sicer filozof in celo sovražnik umetnosti, zato pa je sintetično prevzel v svoje dialoge vse elemente grške drame, ki jo je njegova, to je Sokratova miselnost uničila na njenem višku. Toda Bartolovi dialogi, ali bolj monodialogi, kakor jih imenuje Milena Mohoričeva v »Modri Ptici«, vsebujejo vselej le eno, to je avtorjevo tezo, ki ji sam v prvi osebi le tu pa tam ugovarja, pač le zaradi oblike dialoga. Kot taka primera bi lahko navedli njegovega v weiningersko ginofobskem tonu napisanega »Forcesina« in »Črnega vraga«, ki je zopet Forcesinovo miselno nasprotje. Če bi Bartol le količkaj sledil Platonu, bi oba monodialoga s tako različnima poantama sintetično združil v en sam dramatičen dialog s skupnim zaključkom. Vsekakor pa bi moral te monodialoge nekako eksponirati, kajti njegov junak je v nasprotju z osebami Platonovih dialogov hkratu junak in še zastopnik teze, nečista mešanica, ki ne sodi niti v novelo, niti v dramo, niti v filozofski dialog. Tako ti pogovori ne dosegajo niti esejistične, niti umetniške vrednosti, marveč kvečjemu nivo duhovite družabne konverzacije.



**K**njiga je razdeljena v pet poglavij: »Človek proti usodi«, »Demon in eros«, »Zgodbe okrog doktorja Juga in doktorja Krassowitza«, »Lirični intermezzo«, kakor zopet previdno imenuje avtor svojo liriko v prozi, ki očituje za sedaj še povsem nesamostojno posnemanje Podbevška in zlasti Edgarja Poeja (»Brezno«) in »Usoda proti človeku«. V resnici bi lahko brez posebnih težav razdelili vso knjigo, če ne oblikovno, pa vsaj ideološko na prvo in zadnje poglavje, ki predstavlja ne sicer tako obsežen, toda umetniško in miselno povsem samostojen pendant prvemu.

Bartol ni nikoli pripeljal svojega tipa v zagato, v tragični cul de sac, na drugi strani pa se ni nikoli, kakor na primer Cankar, povzpел do nasprotnе skrajnosti, do zagovornika trpljenja in nemoči. Njegovo hlastanje je moralo torej, prav zaradi svoje idealne, čeprav ne povsem spontane iskrenosti, doživeti absurd v samem sebi. V najobsežnejši in najboljši noveli »Zadnje gibaló« je njegov tako idealizirani pustolovec sedaj predmet nič manj strastnega norčevanja. Njegov junak je moral napraviti samomor, da je lahko postal umetniški. Nadčlovek je šel v Canoso k usodi in obrnil vso svojo ekspanzivno silo v boj proti samemu sebi. Da se avtor tega preloma do neke mere zaveda, je razvidno že iz naslovov obeh poglavij, po katerih bi utegnil kdo sklepati, da obvlada avtor istočasno obe vajeti, obe skrajnosti. Toda že razdelitev novel, ki je bolj ali manj kronološka, nam priča, da je bil ta prelom globlji, kakor bi se zdelo na prvi pogled.

Tako je na primer v »Kantati o zagonetnem vozlu« in zlasti še v »Lutkah« usoda, to je »usoda proti človeku« še vedno nekaka vražja in nadčloveška metafora, nekak rafiniran demon, ki drži v rokah nitke vesoljstva in se »zlohотно grohoče ljudem, svojim lutkam« in »vsemu njihovemu bizarnemu početju«. Usoda je tu še vedno istovetna z nadčlovekovim jazom.

»Neznani činitelj« — tu prihajamo že na drugo stopnjo te nadčloveške anabaze — je zgodba neuspelega, častihlepnega pesnika, nekakega literarnega Johna Gabriela Borkmanna. Ta zgodba, ki je polna neugnane melanholije človeka, ki žaluje za izgubljeno mladostjo in neke fantastične, narcisistične simbolike, se bere kakor balada o izgnanem kralju. To ni več himna móči, marveč le še hrepenenju po móči. In vendar učinkuje ta borba slabiča v primeri z njegovimi pustolovci naravnost prometejsko. Kajti resničen umetnik lahko obdeluje na najnepopolnejših in celo odvratnih tipih najbolj veličastne odtenke. Avtor je moral na tehtnici človek — usoda občutno premakniti uteži, da je dobilo življenje neko človeško in sploh neko logično soglasje.

V »Službi, ljubezni in TBC« je ta degradacija še hujša. Junak je tu že popoln slabič, ki pač ne zna plavati, kakor pravi še vedno cinični avtor. Njegova borba z usodo je v tem, da se je le še krčevito oprijemlje, kakor utopljenec travnate bilke, ki se mu utrga. Celó njegove najbolj onemogle želje so le zobec v neizprosnem kolesu usode. Ta psihološko vzorno grajena in stopnjevana paralela, v kateri preganja in udari usoda človeka hkratu od dveh strani, pa je še vedno zamišljena kot nekaka cinična happy end novela, novela s srečnim (ironičnim) koncem. V »Zadnjem gibaló« pa stoji



usoda že tako visoko nad človekom, da je ta le še smešen. Tudi Stieglitz je velepodjeten pustolovec. Neprestano se ukvarja z velikopoteznimi načrti, ki se mu ponesrečijo ali pa se z njimi okoristijo drugi, na primer njegov prijatelj Jedliček, kateremu hoče obesiti na vrat nov finančni trik. Ta ga izpregleda, z zanimanjem posluša njegove duhovitosti, drugič pa se gre rajši zabavat s svojo tipkarico. Stieglitz mu med tem zapelje ženo in to tako intenzivno, da pri tem malone izgubi vse veselje za svoj načrt. Sledi splošno iztreznjenje, vsi se zastudijo drug drugemu, vse življenje je zopet v svojih, izvoženih in dolgočasnih kolovozih in celo ubogemu pustolovčku ne preostane nič drugega, kakor da se iz obupa, kakor bi ne imel v sebi oporišča za srd in jezo proti usodi — najé in napije.

To ironiziranje tega, skoraj bi dejal, lastnega tipa, kajpak v bistvu ni nič manj ničemurno kakor pa prejšnje idealiziranje. Tega morda ne bi poudarjal, če se mi ne bi zdelo, da utegne postati prav ta ženska ničemurnost, čeprav že v novi, bolj pasivni obliki eno glavnih gibal Bartolovega dela. Saj že Gogolj pravi nekje, da se v vseh svojih tipih le norčuje iz samega sebe. Res je njegova umetnost ena sama mešanica kar eksibicionističnega samoljubja in na drugi strani nič manj eksibicionističnega norčevanja iz samega sebe. Toda ta mešanica je umetniško tako prepletana in malone nepregledna, da izgublja vsak videz egocentrične samoizpovednosti, ki ni značilna samo za Bartola, marveč celo za našega največjega prozaista, Cankarja. To gogoljsko norčevanje iz samega sebe pa se mi zdi značilno v prav tolikšni in morda še opaznejši meri za Goldonija, Aristofanesa in Cervantesa, za celo vrsto pomembnejših satirikov, komediografov in pisateljev komičnih sižejev.

»Zadnje gibalo«, ki predstavlja tako odločen prelom z vsem Bartolom, je kakor za stavo tudi oblikovno najboljša novela. Avtor se omejuje zgolj na popis, na sceno in pripovedovanje. Junak nikjer več ne tradira njegovih idej. V tej zamisli je kajpak tudi vse njegovo početje z vsemi njegovimi »triki«, verjetnejše in živjše. Ta novela, kakor vse iz »Usode proti človeku« nam dokazuje avtorjev prvobitni pesimizem, ki ga ni mogel prerasti pri vsej svoji »borbi z usodo«. Če se ga je zavedel tako pozno, dela ta okolnost danes, ko nas je že prepričal o svojih umetniških zmožnostih, njegov razvoj kvečjemu zanimivejši. Ta način Canose pa dokazuje še nekaj, njegov kljub vsemu zavednemu in romantičnemu pretiravanju prav tako prirojeni in neizpremenljivi individualizem (ki sam po sebi kajpak še ni niti neumetniški niti umetniški): Bartol, ki se sicer uktvarja izključno samo s človekom, nam ne bo nikoli povedal nič umetniško resničnega o ljudeh, marveč izključno le o samem sebi, čeprav se bo moral — si parva licet componere magnis — kakor Gogolj norčevati iz samega sebe.

Ta novi način pisanja pa se mi zdi kljub njegovemu ne ravno bogatemu humorju priporočljiv zanj še zaradi neke druge okolnosti, ki je doslej namenoma nisem poudarjal. Vse njegove zgodbe, ki količkaj spominjajo na dobesedno prozo, so namreč polne paralel, okvirnosti, parabol in konstrukcij, ki jih satira in komična novela ne le prenese, marveč včasih naravnost zahteva. Tako je — ironija usode proti človeku — prenekatera njegova novela, kljub svoji resni nastrunjenosti grajena prav za prav kakor satira.



Tako predstavlja ta poteza, ki je v prejšnjem delu še negativna, na tej novi podlagi celó novo oblikovno možnost, prav kakor lahko postane njegova ženska ničemurnost še njegov največji umetniški kapital.

Bartol je vsekakor eden najizrazitejših pojavov naše mlade proze. Njegovega »Neznanega činitelja« in njegovo »Zadnje gibalo« lahko mirno prištevamo med najboljše povojne novele. Če je njegov milje tako abstrakten in izkonstruiran — kar pa satira, komična novela in dramatična proza prenese — je Bartol v tem pogledu podlegel nevarnosti, ki je bila škodljiva celó nekaterim največjim sodobnim pisateljem. Tako opazamo v sodobni literaturi na eni strani obupen beg v abstraktnost in v nekako metapsihologijo, na drugi strani pa v nič manj enostranski regionalizem, provincializem in v potopise. Prenekateri moderni pisatelj (n. pr. Conrad) potrebuje vseh pet kontinentov, če hoče napisati kolikor toliko aktualen roman. Glede svoje miljevnosti je Bartol pravo nasprotje Mišku Kranjcu, ki je pri nas zastopnik druge skrajnosti. Po idejnosti in po zasnovi pa ga nedvomno presega.

Prav kakor okolje Bartolovih spisov, je tudi njegov položaj v slovenski literaturi nekam odmišljen, neudomačen ali, kakor bi morda dejal sam, »splendidno izoliran«. Toda vzroki te izolacije so tako številni in tako različne narave, da pravzaprav ne spadajo v okvir tega poročila. Bartol je danes, kakor vsak prozaist v njegovih letih, tako rekoč šele na začetku. Če je njegovo delo za zdaj hvaležnejše za psihološke kakor pa za estetske analize, je to kajpak prej negativen kakor pa pozitiven pojav, ki ga izziva Bartol sam s svojo kompliciranostjo, s katero se hočeš nočeš moramo ukvarjati, kakor hitro smo ga začeli prebirati. Na drugi strani pa ni nič manj res, da so psihološke osnove vsakega pisatelja in zlasti še pisatelja njegove subjektivno-individualistične vrste po navadi otipljive že v prvih začetkih.