

August Strindberg

Poglavje o naturalizmu

III



Mirko
Zupančič

Še nekaj del sodi v problematiko, ki jo obravnavamo. Takoj za *Gospodično Julijo* je nastala tragikomedija *Upnik* (1888), ob njej je značilna še drama *Vez* (1892). V teh letih je Strindberg napisal še nekaj zelo kratkih gledaliških del: *Paria*, *Samum*, *Močnejša*, *Materina ljubezen*, *Pred smrtjo*, *Prvo svarilo*, *Debet in kredit*. V eseju *O moderni drami in gledališču* je omenil pojav podobnih gledaliških prikazov v francoskem gledališču, zanje je povzel tudi francosko oznako *Quart d'heure*. Menil je, da morejo takšna dela povedati vse boleče stvari v enem dejanju ali celo v enem prizoru in da nemara takšne (kratke) enodejanke napovedujejo »formulo prihajajoče drame«. Prepričan je bil, da »z eno mizo in dvema stoloma lahko predstavimo najhujše konflikte, ki jih življenje ponuja; v tej umetniški obliki se dajo uporabiti v poljudni razredčini tudi vsa odkritja moderne psihologije«. — Praksa ni potrdila takšnih domnev, omenjene igrice so ostale kot primerek Strindbergovega eksperimentiranja.

Vsekakor pa so v Strindbergu v času, ko so nastala omenjena dela, še odmevale nekatere misli iz naturalistične teorije. To dokazuje tudi pismo, ki ga je napisal v zvezi z *Upnikom* 29. 9. 1888. Najprej pravi, da je to delo napisal (hkrati z G. J.) za Théâtre-Libre in ga zaradi nasprotnikov ni hotel izdati v švedščini. Nadaljuje: «Drama je preciznejša od G. Julije, v njej je nova formula (misli na formulo, ki jo je za naturalizem vzpostavil Zola, op. p.) izvedena še naprej... Dejanje je tako napeto, kot je to lahko le duševni umor, izčrpani sta analiza in motivacija, izhodišče je nepristransko determinirano. Nikogar ne obsoja, nič ne razlaga in odpušča. In čeprav je avtor celo to mnogomoštveno ženo orisal simpatično, ni priporočal poliandrije, temveč je jasno povedal, da je ta lastnost neugodna, ker ima neugodne posledice.» — Torej izjava, ki je dovolj blizu Zolajevim teorijam, v delu pa je vsekakor več psihologije kot fiziologije. Tudi vprašanje odgovornosti, nanj naletimo proti koncu drame, je izrazito moralno psihološko vprašanje.

Zunanje dogajanje je minimalno (podnaslov tragikomedija označuje, da delo ni tragedija v klasičnem smislu, a zavoljo tesnobe in stiskajoče mučnosti ne more biti komedija). Vse je osnovano na dialogu in psihologiji. Znamenita vivisekcija se dogaja po avtorjevem znanem načelu, da močnejši možgani premagajo šibkejše. Fabulativni okvir je družinski, zgodba

se plete med pisateljico Teklo, njenim sedanjim možem, slikarjem Adolfom in njenim bivšim možem, študijskim svetnikom Gustavom. Gustav (Adolf ga ne pozna) se nenadoma pojavi z maščevalnimi nameni, uničiti hoče njun zakon. Pojavi se kot upnik, saj je Tekla njegov moralni dolžnik. Ponižala ga je in užalila, ker ga je zapustila in ga za nameček še popisala v neki svoji knjigi kot idiota. Gustav izrabi njeno odsotnost, s peklensko ihto se spravi nad Adolfa (priča smo samo zadnjemu delu njunega pogovora) in uprizori duševni umor, podoben tistemu, ki ga je v *Očetu* zagrešila Laura. Najprej zbije Adolfu vero v njegovo ustvarjalnost, nato pa mu polagoma razkrije Teklo kot vampirja: ona je izsesala vso njegovo življenjsko energijo in jo uporabila zase. Rafinirano mu pokaže in dokaže, kako je ta ženska udarjena na moške, kako jih izrablja in ugonablja, kako je to počela s svojim nekdanjim možem in počne s sedanjim. Adolf je dovzeten za sugestijo, saj je psihopat in epileptik, njegov sobesednik ga je lahko programiral za oster pogovor z ženo, ki se je pravkar vrnila. Tekla še lahko ublaži njun pogovor, zato pa sproži katastrofo njen dialog z Gustavom (po dogovoru med obema možema mu Adolf v sosednji sobi prisluškuje). Gustav se dela, kot da hoče s Teklo spet vzpostaviti erotične odnose. Ko ona privoli v sestanek, jo on zavrne, sledi oster obračun. Adolfova šibka natura ne prenese še tega udarca, umre, zadene ga kap. Njegova smrt zlomi, vsaj začasno, tudi Teklo.

Tudi to delo bi se lahko sprevrglo v družinsko ganljivko (tako kot bi se lahko Oče ali Gospodična Julija), če ne bi bil avtor pognal svojega stiskajočega kolesja in odprl svoje secirnice. — Notranja razmerja: Adolf najprej vzpostavi kult žene Madone, temu pa po Strindbergovem obrazcu sledi njen padec, ki ima za posledico popolno deziluzijo. Namesto Madone ugledamo lik žene-vampirja, ki je možu odvzela njegovo osebnost, celo nazor, vero, prijatelje. — Gustav je nekoč doživel isto, kot zdaj doživlja Adolf, a je močnejši od sedanje žrtve, ne propade, temveč stopi na pot maščevanja. Nemara celo hoče spet oživiti Adolfovo moškost, hoče se maščevati predvsem Tekli, toda narava obrne stvari, Adolfova bolestna oseba je primerna za smrt. — Tekla ima skrivnosten čutni šarm, ki mu moški podlegajo. Z Adolfom je poročena že nekaj let, tej ženski, nekdam tudi telesno šibki, je on dal vse, a dobil ni nič. Z njegovo ljubeznijo in njegovim duhom je postala močna. Nekoč je on njo vodil, zdaj ga ima ona za otroka, pravi mu »bratec« itn. Ta šarmanтна ženska je sorodnica Julije in predvsem Laure, a ima še bolj mrzle notranje poteze. Laura se je navsezadnje le bojevala za svojega otroka, Tekla ga je dala drugam. Notranje je prazna, njeno edino in resnično opravilo je poigravanje z moškimi različnih postav in starosti. Svojega uničevalskega ravnanja se celo zaveda, a ne more nič zoper tokove, ki jo nosijo.

A prav ti »tokovi« dajejo drami bistveno razsežnost. Že na prejšnjih straneh smo opozorili na problem krivde in odgovornosti, torej na problem, ki se vztrajno pojavlja in ponavlja v Strindbergovem ustvarjanju. Če je človek determiniran po naravnih zakonih, tedaj ni svoboden. Če je podvržen le fiziološkimi in podobnim zakonom ter procesom, je odveč govoriti o moralni, krivdi, odgovornosti. Odgovornost do drugega človeka ne more biti kriterij, kajti tudi ta drugi človek je podvržen zakonom, ki delujejo brez privoljenja njegove zavesti in z njim po svoje ravnajo. Nosi ga tok, ki mu

struga določa vijuge. (Zato je konsekventni naturalizem vsaj v teoriji zavračal kakršnokoli ideologijo, šlo mu je le za opazovanje in znanstveno spoznanje brez sodb in opredelitev). — A prav skozi usta Tekle, ki naj bi bila povsem amoralno bitje, se pisatelj sprašuje o človekovi krivdi in odgovornosti. Tekla ugotovi, da je pravzaprav nedolžna, saj se vse, »kar se zgodi, zgodi iz nujnosti . . . in so vsa naša dejanja nesvobodna«. Meni, da so okoliščine in narava določile njeno ravnanje. In končno pribije, da si sploh nima kaj očitati: »kristjani so prepričani, da vodi človekova dejanja božja previdnost, drugi pravijo temu usoda.« Torej: ljudje so v vsakem primeru nedolžni. Tudi Gustava so okoliščine in narava prisilile k maščevanju, sta torej v enakem položaju. Vendar on pristavlja, da so človekova dejanja le »po svoje« nesvobodna, da je on zmagal, ker je »bolj močan in pameten«. O krivdi in nedolžnosti pa pravi, da smo »po svoje« sicer nedolžni, vendar »ostaja majhen zarobek in v njem kljub vsemu tiči krivda; in upniki se prej ali slej oglasijo! Nedolžni, vendar odgovorni! Nedolžni pred Njim, ki ga ni več, odgovorni pred seboj in pred bližnjimi«. (Citati so prevod J. Modra.) Torej ni (več) metafizične krivde, ker ni (več) boga, je pa odgovornost do sebe in do sočloveka. Namesto nekdanje usodne napake deluje zdaj v človeku, kot pravi Gustav, neka »lastnost, neugodna zaradi posledic«. A vendarle in prav na koncu seže Tekla više, ko govori o Adolfu: »In kdor se sreča iz oči v oči s svojo usodo, umre!«

Zdi se, da je napravil Strindberg nekakšen kompromis med metafiziko in naravnim determinizmom, da v nobeno smer ni zaprl vrat. Vendar: kazen za porušeni red stvari je tu. Nekdo mora biti kaznovan, četudi nedolžen. V *Gospodični Juliji* je žrtev Julija, v *Upniku* Adolf; kaj bo s Teklo, ne vemo, trenutno kliče na pomoč boga. V prvi drami se pojavi Pravica v osebi grofa, ki se vrača domov (Jean: »In potlej pride rihtar — in potlej . . .«), v drugi drami se pojavi Upnik in terja plačilo (Gustav: . . . »in upniki se prej ali slej oglasijo!«). Gustav sicer pravi o sebi, da ni nič očital, moraliziral in pridigal, a celota se razodeva drugače. Predvsem proti koncu se razodene načelo vrednotenja (torej tudi morale), brez tega načela bi bil že naslov nesmiseln in odveč bi bila zahteva po vrnitvi ukradene časti. — Klasična poetika je še zmeraj navzoča. Je determinizem, a ima svoje meje (o teh stvareh je razmišljal Strindberg, kot smo videli, že v uvodu v G. J.). Ali je človeku »vrojen« neki čut odgovornosti? Če je, je to spet iracionalen pojav. Lahko pa upoštevamo tudi nekatere druge interpretacije (npr. Vogelweithovi): Človeški nagoni in instinkti so nepredvidljivi, celo kaotični in nespoznavni. Toda je neka Volja, ki v zadnjem trenutku stvari določi in definira, jim postavi meje. Gustav je nosilec Volje, a nakazuje tudi tisti končni Schopenhauerjev sestop v prav tako iracionalno kategorijo usmiljenja: ». . . v začetku sem čutil z njim, ker sem videl, da je v istem stanju, kakor sem bil svoj čas jaz . . .« Sočustvovanje, usmiljenje do vsega živega, postaja pri Strindbergu vse bolj pomembno. Prav aksiomatično pa to izpoveduje Indrova hči v *Sanjski igri*: »Življenje je hudo! Škoda je ljudi!«

Smo torej v območju »metadeterminizma« in »metapsihologije«, kajti tudi Tekla, ki je v končni konsekvenci Zlo in Vampir, ni pogojena samo z naturalističnim determinizmom.

Kako po svoje je Strindberg pojmoval naturalizem, nam pripovedujejo tudi izjave v avtobiografskem delu *Inferno*. Ta spis zrcali Strindbergove

duševne muke v letih 1894—1897, opisuje spremembe, ki so se v avtorju dogodile, v marsičem nam tudi pomaga k razumevanju njegovega kasnejšega pisanja. Na sploh pomeni tako zarezo v Strindbergovem delu in miselnosti, da nekateri interpreti ločijo njegovo dramatiko pred *Infernuom* in po njem. Vseeno pa je to delo zanimivo tudi za problematiko, ki jo zdaj obravnavamo. V njem nekajkrat spregovori o naturalizmu, vendar dovolj razvezano in nam pripoveduje predvsem o umetniški širjavi njegovega gledanja. Celó v svojem novem vzorniku, mistiku Swedenborgu, odkriva »naturalizem njegovih opisov«. O novi, naturalistični umetnosti, pa pravi: »Rojstvo nove umetnosti, ki se zgleduje v naravi. Naturalistično videnje! Le čemu obsojati naturalizem, če ustvarja novo umetnost, bogato z mladostjo in upanjem? Bogovi se vračajo. Vzklik pesnikov in umetnikov: ‚K panu!‘ je naletel na tak odmev, da se je narava ponovno zbudila iz večstoletnega spanja! Nič se ne zgodi na svetu brez soglasja Sil; torej, če je naturalizem bil, naj spet *bo*, saj pomeni ponovno rojstvo harmonije med materijo in duhom.«

Če so Strindberga prevzeli Swedenborgovi »naturalistični opisi«, pa nas presenečajo nekateri taki opisi v *Infernu*. Na primer tale odlomek: »Neki mladenič iz gostilne je šel tik za mojim hrbtom na stranišče, z očitno namero, da bi me razjezil. Dvorišče, ozko kot rov, ne pusti soncu, da bi prešlo stare zidove. Prostitutke skoraj po vseh nadstropjih, so nas zasule s ploho psovk; služabnice prihajajo s posodami za smeti in mečejo njihovo vsebino na smetišče. To je pravi pekel. In zraven se še moja dva soseda, notorična pederasta, odvratno pogovarjata z namenom, da bi tudi mene zapletla v svoj prepir.« — Ti in podobni stvarni opisi pa vsebujejo vse prej kot zares stvaren odnos do sveta. Vse dogodke, tudi pisateljevo življenje, vodijo namreč iracionalne Sile, nevidne Moči in še drugi skrivnostni pojavi. Resnično je tisto življenje, ki je nad realnostjo in uporablja sicer čisto določene predmete in dogodke za svoje namene. Občutljiva pisateljeva osebnost zaznava delovanje skritih sil, to zaznavanje pa je spet mogoče le v popolni osredotočenosti na lastni jaz. V *Infernu* piše Strindberg: »Vse, kar vem, a vem malo, izhaja iz mojega jaza kot središča. Kultura, toda ne kult tega jaza, je največji in zadnji namen življenja (...) uničenje jaza pomeni samomor.« Avtorjev jaz dobi v določenem trenutku premoč nad stvarjo, ki jo opazuje. Takrat zapusti ogrinjalo naturalizma, s katerim se je na začetku ovil, odkrije nove in globlje zveze med pojavi.

Vez je med »naturalističnimi« enodejankami zadnje pomembnejše Strindbergovo delo. Nastala je leta 1892, torej v letu, ko se je boleče razšel s prvo ženo Siri von Essen. Sledila je »kriza inferna«, čas hudih psihičnih muk, ki so pisatelja spravile na rob blaznosti. Sledilo je tudi šest, za dramsko pisanje neplodnih let. — Strindberg je to svoje delo zelo cenil; zares mu je uspelo iz snovi, ki bi lahko postala nekakšen naturalistični referat o ločitveni sodni razpravi, napisati dramo o razpadu ljubezni: Baron in baronica se ločujeta, a hočeta to storiti brez škandala. Ob poroki sta bila zelo previdna in sta — natačno tako, kot sta to storila Strindberg in njegova žena — pismeno izjavila, da drug do drugega ne bosta gojila lastninskih pravic. Toda življenje je naredilo svoje, baron se je znašel v nemogočih okoliščinah, ko je moral prijateljevo ljubico predstaviti istemu prijatelju kot svojo ženo. Na sodišče sta prišla s trdnim sklepom, da svojega zasebnega

življenja ne bosta razgrinjala pred množico poslušalcev. Tudi sta se sporazumela, da bo otrok ostal še pri njej, on pa ga bo lahko obiskoval in ga vzgajal po svojih načelih. A že začetek sodne razprave je omajal njun sklep. Sodnik je jasno povedal, da krivec ne bo smel obdržati in vzgajati otroka, porota pa bo presodila, kdo je kriv. Takšna sodnikova odločitev je odprla zapornice in sprožila val neusmiljenih medsebojnih obtožb. Žena je zdaj moža obdolžila zakonoloma, on pa je pojasnil, da je to storil zato, ker se mu je ona odtegnila. Ko so se okoliščine obrnile njej v prid, je še dodal, da je ona najprej zagrešila zakonolom. Njune trditve pa še niso dokazi (čeprav on hrani celo neka pisma), vprašanje je torej, kdo je kriv? Ali pa sta kriva oba? Sodnik meni, da sta kriva oba, da pa otrok le bolj sodi k materi. Porotniki končno sklenejo, da je treba dati otroka v rejo in vzgojo drugim, »dobrim ljudem«. Zaman baron protestira, češ da je sodišče prezrlo, da je kriv tisti, ki je prvi zagrešil zakonolom. Možne so le pritožbe na višje sodne ustanove in ponovno mučno oživljanje podrobnosti iz njunega zakonskega življenja . . . — Najhujše pa je to, da ločitev nič ne poma. Karkoli že bo, v e z bo ostala, kajti sin je, kot pravi baron, »spomin na najine najlepše ure, vez, ki veže najini duši, sestanek, kjer se srečujeva, ne da bi hotela«.

Vez gotovo ni brez sorodnosti s prejšnjimi Strindbergovimi dramami, a proti koncu nakazuje že tudi prvine, ki so se razrastle v njegovi dramati po krizi in nekajletnem molku. Vprašanje krivde je stopnjevano že do boleznosti, vendar je odgovor in zagovor vsaj z enega zornega kota podoben odgovoru iz *Upnika*. Ko mož očita ženi, da je ona kriva za prihodnjo neljubo usodo njunega sina, ga ona zavrne (podobno kot Tekla Gustava): »Jaz? Sem mar jaz ustvarila sebe? Sem jaz položila vase zle strasti, sovražstvo in divja nagnjenja? Kdo mi je odvzel moč in voljo, da bi se zoper nje borila? Če ta trenutek pogledam samo sebe, vidim, da je škoda zame. Ali ne?«

Presenetljivo je, da je Strindberg v podnaslovu to delo označil kot tragedijo, saj se zdi na prvi pogled, da se giblje bolj v območju družinske drame. Vsekakor nas mora zanimati, kaj je videl avtor v globini svojega teksta, da ga je tako označil. Kakšno pojmovanje tragičnosti je bilo takrat navzoče v njegovi miselnosti? Ob pregledovanju drugih Strindbergovih tekstov smo že opozorili na nekatere prvine klasične poetike. Tudi v *Vezi* pravi baronica: »Tako je, kot da sva potegnjena v mlin in je najine obleke zgrabilo pogonsko kolesje.« Se pravi, da je tu naznačena neka usodnost, višja sila, ki je določila njuno osnovno življenjsko pot. Vendar celota stvari le ne dopušča enačenja z npr. antičnim pojmovanjem usode, v naturalistični teoriji pa spet ni bilo osnov za bolj fundamentalen prodor v tragično. — Literatura o Strindbergu omenja z njim v zvezi tudi Schopenhauerja. Za nas je podatek zanimiv, še posebej, ker vemo, da se je Strindberg navduševal nad nemškimi filozofom. Schopenhauerjevo mišljenje o tragičnem izhaja kajpada iz celotne njegove filozofije, tudi Strindbergovo čaščenje lastnega jaza je nemara blizu filozofovi misli, da svet lahko spoznamo le v odnosu do nas samih. (To, kar zaznam, nista sonce in zemlja, temveč oko, ki vidi sonce, in roka, ki otipa zemljo.) Vendar vse to presega naš okvir, tudi ne moremo govoriti o pesimizmu, resignaciji in idealizaciji, torej o stvareh, ki so pomembno navzoče v Schopenhauerjevem pojmovanju tragedije. S Strind-

bergom lahko najbolj nazorno povežemo njegovo razdelitev na tri vrste v prikazovanju tragične katastrofe in vrednotenja teh vrst. Po Schopenhauerju prikazuje tragedija veliko nesreče, strašne stvari življenja, nepopisne bolečine, človeške solze, zmagoslavje zla, posmehljive igre naključja in nepopravljiv padec pravičnega in nedolžnega. Vse to pripoveduje o naravi sveta in obstoja. Konec tragedije ne prinaša nič optimističnega (kaj so zakrivile Ofelija, Desdemona, Kordelija!). Pravi smisel tragedije tiči v globokem spoznanju, da ni individualnega greha, ki bi se ga junak kesal, pač pa je prvoten greh, tj. zločin obstoja samega. Ali po Calderonu: Največji človekov zločin je v tem, da je rojen. — Ruvanje volje se kaže v različnih oblikah in z različno močjo, v človeškem individuumu in v vsesplošnem človeškem trpljenju. Za tragedijo je torej bistveno prikazovanje velike nesreče, pesnik pa to nesrečo kaže z enim od treh specifičnih postopkov: 1. Lahko jo povzroči izjemno hudoben človek, ki se giblje na skrajnem robu mogočega. (Primeri: Rihard III., Jago, Shylock.) 2. Nesrečo lahko povzroči delovanje slepe usode, naključje in napaka. (Primeri: Kralj Oidip, Romeo in Julija.) 3. Nesrečo lahko povzroči tudi komplikacija vsakdanjih življenjskih okoliščin in odnosov. Povzročajo jo položaj dramskih likov, njihov medsebojni odnos; tu ni potrebna velika napaka ali neverjetno naključje, tudi ne oseba, katere zloba je na meji človeško mogočega. Osebe povprečne moralnosti zaidejo v običajnih okoliščinah do takih medsebojnih odnosov, da so prisiljene zavestno in z odprtimi očmi drug drugega kar najbolj prizadeti, a pri tem ni nihče kriv. — Ta, zadnja oblika tragedije daleč prekaša prvi dve, ker nam ne kaže največje nesreče kot izjemne, tudi ne kot nekaj, kar je pogojeno z nenavadnimi okolnostmi ali nedoglednimi značaji. Tukaj vse lahko in samo po sebi izhaja iz delovanja in značajev ljudi, omejuje se sicer na tisto, kar je zanje bistveno, a prav zato se vse hudo povsem približa tudi nam. V tej zadnji vrsti tragedije vidimo, da so sile, ki uničujejo srečo in življenje, takšne, da lahko v vsakem trenutku dosežejo tudi nas. Vidimo, kako povzročajo nezgode največje trpljenje, v teh nezgodah pa se lahko najdemo tudi mi. Prav tako lahko tudi sami sprožimo nekatere zle postopke, zato se ne moremo sklicevati na krivico, le drhte čutimo, da smo sredi pekla. Ta vrsta tragedije je tudi najtežja, saj mora povzročiti največji učinek z najmanjšimi sredstvi. (Zgleden primer je Goethejev Clavigo, sem sodi tudi Hamletov odnos do Ofelije in Laerta. Te kvalitete imata tudi Schillerjev Wallenstein in Corneillov Cid, le da temu manjka tragičen konec. Če vzamemo za glavno dejanje dogodke, ki so v zvezi z Marjetko in njenim bratom, sodi v to vrsto tudi Faust.)

Razen zahteve po idealizaciji so Schopenhauerjeve misli v marsičem sprejemljive tudi za teorijo meščanske drame. Sodil je, da nikakor ni treba brezpogojno odkloniti meščanske tragedije, vendar so zanj močne in ugledne osebnosti (ljudje višje družbe) primernejše za tragedijo, ker je tu »padec z višine« najgloblji. Pomembne so tudi njegove misli o duhu resignacije; o tem pa bomo spregovorili drugje.

Vsaj z dveh vidikov je bilo lahko tako pojmovanje tragedije blizu Strindbergu. Ta je v svojem življenju in delu zmeraj naletel na neko fatalnost, ki je določala in odmerjala človeška razmerja. Če ta beseda ne ustreza več pomenu, ki so ji ga dali stari Grki, pa je navzoča druga fa-

talnost: schopenhauerjevska »volja«, ki pustoši v svetovju. Tudi tretji vzorec tragičnega, torej tisti, ki mu Schopenhauer daje prednost — vključno s problemom (ne) krivde — je po meri Strindbergovim dramskim motivom in snovem. Zato je lahko brez pomislekov imenoval *Vez* tragedijo, usodnost se po tej zamisli lahko pojavi še bolj uničujoče, če ne poseže v nič izrednega.

Dve stvari, dve nasprotji se soočata v dramaturgiji obravnavanega Strindbergovega dela. Na eni strani je sila, ki naj bi združevala, na drugi strani je »nekaj«, kar to težnjo razbije. Otrok je vez, je »utelešena ljubezen« obeh staršev, vez, ki združuje njuni duši in je nad formalno ločitvijo zakona. Na drugi strani je neka sovražna volja, ki ju žene v pregrehe, je nekaj zunaj njih, kar ju žene v boj in razvezo:

Sodnik: Strašno je gledati, kako se med seboj uničujeta dva človeka, ki sta se ljubila.

Pastor: Vidite, gospod sodnik, to je ljubezen.

Sodnik: In kaj je sovraštvo?

Pastor: Podloga obleki.

V jedru, v »podlogi«, je tedaj sovraštvo in boj. Baron: »Verjamem, da sama ne veš, zakaj si v tej točki tako fanatična. Toda to je boj za nadaljevanje življenja, ki naju poganja, da ne odjenjava. Najin otrok ima tvoje telo, toda moja dušo in tega ne moreš iztrebiti. V njem me boš zopet našla, čeprav tega ne boš slutila; v njem boš našla moje misli, moja nagnenja, moje strasti — in zato ga boš nekega dne sovražila, kot si sovražila mene. Tega se bojim!«

Ko baronica razmišlja, da pravzaprav ni nič kriva, ker ni sama položila vase »zle strasti«, da jo je celo škoda, jo baron dopolni, da je škoda za oba: »Škoda je za naju oba. Hotela sva se izogniti čerem zakona in živeti kot zakonca ne da bi bila poročena, toda morala sva marsikaj prestati; prikrajšana sva bila za največji užitek življenja, za spoštovanje ljudi, zato sva se potem poročila. Toda hotela sva preigrati družbo in njene zakone; nisva hotela poroke, temveč sva se zapletla v nekakšen civilni zakon, hotela sva biti drug od drugega neodvisna. Nisva hotela iste blagajne, nisva pristala na pravico, da imava drug drugega. Tako sva zašla zopet na stare tire. Brez poroke in z zakonsko pogodbo. In nato sva šla narazen! Odpustil sem ti tvojo nezvestobo in živela sva zaradi otroka v prostovoljni ločitvi — kot svobodna! Toda bilo mi je mučno predstavljati ljubico svojega prijatelja kot svojo ženo. In morala sva se ločiti. Ali veš nekaj? Ali veš, zoper koga sva se borila? Ti ga imenuješ Bog, jaz temu pravim narava! In ta vladar naju je razdražil enega zoper drugega do sovraštva, tako kot sicer ljudi zapelje v ljubezen. In zdaj sva obsojena drug drugega mrcvariti tako dolgo, dokler bo v naju še iskrica življenja. Novi procesi pred sodiščem (. . .) In zakaj ne narediva konec temu življenju? Ker naju zadržuje otrok! — Ti jočeš, jaz ne morem (. . .)«

Dve ugotovitvi sta tu pomembni. Najprej ponavljanje besede »škoda«. Beseda se v Strindbergovi dramatikii počasi razraste do načelnega sočutja s človeškim rododom, ki mu je določeno trpljenje in se pogublja v svetu, ki je solzna dolina. Hkrati pa je v citirani baronovi izpovedi navzoče trajno Strindbergovo spraševanje o krivdi, ki se v tem primeru pokaže kot greh zoper naravo. Vsa zgodba se začne in razplete v vsakdanjih okoliščinah, oba sta pripeljana do takih medsebojnih odnosov, da drug drugega zelo prizadeneta, a je njuna krivda vendarle relativna.

Tudi to delo ni brez zveze s prejšnjimi Strindbergovimi dramami. V marsičem so razmere podobne tistim v *Očetu*: razpad zakonske zveze in boj staršev za pravico do otroka. Toda v *Vezi* ni nobeden od zakoncev neuravnovešen, oba se do konca obvladujeta. Tu tudi ni zmagovalca in poraženca. Celó miroljubno bi se rada razšla, a prav sodni mehanizem (paradoks!) je naravnal enega zoper drugega.

Kronika

VITOMIL ZUPAN, LEVITAN

Književnost »Arest je retorta, v kateri je mogoče študirati vse dobe človeške zgodovine in sploh vso modrost in norost človeštva,« je Vitomil Zupan zapisal v svojem Levitanu »romanu, ali pa tudi ne«, ki se je v zadnjih mesecih pojavljal na domači lestvici najbolj prodanih, berljivih in pomenljivih knjig. Morda knjiga nima tolikšnega odmeva, kot bi ga imela, ko bi bila izšla tedaj, ko je nastala. A to je že bolj problem periodizacije, na katerega bosta bržkone dala svoj najtočnejši odgovor tako avtor kot literarna zgodovina. Politična cenzura je pri nas še živa, o čemer seveda ne pričajo le »umaknjene« knjige.

Vitomil Zupan je z Levitanom ponudil bralcu eno izmed najzanimivejših knjig zadnjih let, a tudi delo, ki v lastnem opusu presega in dopolnjuje nekatere doslej izpričane horizonte. Ni toliko odločilna in dražljiva zgolj tema povojnega zapora, načina »dokazovanja« in »preverjanja« krivde, kajti Zupan se izrecno ne sklicuje na svojo »nedolžnost« in »čistost«, zadostuje mu pripovedno-opisna, zunanje predstavljena raven, ko gre za lastno usodo. Na filozofsko raven dviguje zaporniško temo v njenih občin razsežnostih in morda, v nekaterih komponentah,

celo zakonitostih, nekakšnem leksikonu nravi, kot bi ga moralistični Slovenci težko prenesli ali prepoznali kot svojega. Zupan je zato ob avtobiografsko usodo-osebno izkustvo, s srečno roko pripel še celo vrsto oseb; ne sicer povsem samostojnih v romaneskni strukturi in večkrat brez diahronih razsežnosti, s čimer se nevarno zmanjšuje epskost teksta. S svojo zgodbo je ponudil »eksperimentalno gradivo« za psihološko, sociološko, deloma psihoanalitsko in filozofsko nadgradnjo, za empiričnost, na katere izzive je treba reagirati, hote ali nehote, a vsakokrat je rezultat uporaben.

Levitan je kajpada izredno zvit zapornik, vsekakor preveč, da bi podlegel emotivnim, samosmlečnim in trpnim legam. Preveč je bister, da ne bi v posameznostih odkrival globljih, morda bistvenih pomenov, jih z analizo sprejemal kot stanje stvari, možnost, celo nujnost. Svet je pač že toliko iz tira, da mu tudi arest s svojo »miniaturno iztirjenostjo« ne more pomeniti česa (za)čudujočega. Kajpada je v Levitanu vprašanje vrednot, osebnostne integritete, predvsem njene (ne)možnosti, nenehno aktualno; vsakdo ima svojo vrednost, svoje osebnostne kvalitete, norme, in dokler te ne »trčijo« ob sorodne vrednote sojetnika, niso »problematične«, ne izzovejo reakcij... Zupan v Levitanu aktualizira arestant-ski normativni in moralni kodeks, ne da bi se »bal« njegovih razkritij, še več; čim več naj bo »anomalij«, da se

(* Vitomil Zupan, *Levitan*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982, opremil Cveto Jeraša, str. 349)