

vplivati spoznanja po letu 1948. Zato ne čutim nobene potrebe, da bi svoje predvojnne in povojne poglede na ta vprašanja soočeval, popravljaj in spravljaj v sklad s svojimi današnjimi pogledi. Zato moram tudi zavrniti Kosov očitek, da o problemih sodobnega idejnega boja, med katere edino lahko uvrstimo problem idejne zmede med nekaterimi kulturnimi delavci, sodim »zviška in s piedestala naših današnjih spoznanj in občutkov«.

Skratka, po mojem mnenju gre tudi tu za različno gledanje na to, kaj v naših predvojnih, medvojnih in povojnih naziranjih ne ustreza in kaj je tisto »boljše«, s čimer bi bilo treba neustrezno nadomestiti.

S tem lahko preidem na razpravljanje o naprednih in marksističnih osnovah povojne književne kritike, glede katerih Janko Kos meni, da se razhajava in se ponekod dejansko dokaj razhajava.

(Se nadaljuje.)

TRAGEDIJA ALI KOMEDIJA?

(Še eno mišljenje o Salacrouju)

Gledališko življenje je zaradi svoje neposrednosti in aktualnosti najčeseč predmet različnih sporov in polemik. Pred nedavnim pa se je pričela — in se pravzaprav še nadaljuje — polemika o literarnem delu, ki je že po svoji naravi kot trajnejša osnova gledališkemu udejstvovanju bolj odmaknjeno od dnevnega nemira in je zato tudi redkeje snov takim »brzopoteznim« debatom. Salacroujevo delo »Tak kakor vsi« je postalo pravo jabolko prepira, saj sta se ob njem razporedili kar dve povsem nasprotni fronti: v prvi vrsti si nasprotujeta Jože Javoršek, ki je označil to delo za »pogovorno in ne pretirano resno dramo«, za dramo, ob kateri bi se moralo občinstvo ves čas smejeti, in jo je torej v nekem smislu proglasil za delo komične zvrsti, — in pa Vladimir Skrbinšek, ki prav nasprotno vidi v stvari tragedijo ali pa vsaj zelo resno dramo. Bolj v ozadju in s tehtnejšimi argumenti pa sta zastavila svoji sodbi Vladimir Kralj, ki je Javorškovo oznako celo poostril in delo direktno imenoval — komedijo, in Primož Kozak, ki je pisal o celotnem Salacrouju že poprej in je prav tako neženirano proglasil stvar za tragedijo.

Tako temeljno nasprotje med posameznimi razlagami vsekakor ni običajno in nedvomno more biti prav ta nesporazum zanimiv predmet analizi, ki bi ga poskušala razložiti, s tem pa tudi že obenem zavzeti svoje lastno stališče do osporavane oznake.

Oznaka, o kateri se nasprotniki ne morejo sporazumeti, seveda sama na sebi ne predstavlja ničesar, ampak samo izraža, kakšno stališče je kritik zavzel do vsebine tega Salacroujevega dela. Vsebina dela — to je tista umetniška imaginacija, ki je obenem nedoločno življenje in pa čisto določna organizacija tega življenja. Obe opredelitvi sta bistveno različni. Vsako umetniško delo — posebno pa literarno — nam na eni strani predstavlja življenje samo, nam kondenzirano poseblja to, kar preživljamo; zato imamo do do njega svoboden odnos in si ga čisto p o s v o j e — svojim pogledom primerno — razlagamo. Na drugi strani pa to delo ni samo videz nedoločnega življenja, temveč je v njem že realiziran tak svoboden odnos in taka določena razlaga. Življenje je opredeljeno po pogledih avtorjeve duševnosti in je

zato že določno razloženo in usmerjeno. Zato ni več samo pasiven objekt, ki je ravnodušen do sodb o sebi, ampak postaja nasprotno aktiven subjekt — nadaljšek avtorjeve volje —, ki sam določa odnose do sebe in ki želi povzročati natančno določene sodbe in reakcije. To se pravi: avtor je organiziral življenje v svoji upodobitvi in po svojem odnosu do življenja. Napisal je bodisi tragedijo ali komedijo ali pa nekaj tretjega. Toda kar je ustvaril, je hotel ustvariti; tega s čim drugim ni mogoče zamenjati.

Razlage nekega dela moremo zato razdeliti v dve skupini. Prva ustreza temu, kar je avtor hotel napisati, odnosno temu, kar je napisal; če je med obema pomenoma razlika, je zadnjemu pogoju ustrezajoča sodba nedvomno važnejša. V drugi skupini pa so razlage, ki karakterizirajo v mnogo večji meri razlagalčevo stališče do življenja kot pa obravnavani predmet. Te sodbe se vrste od najbolj osebno in posebno pogojenih do splošno družbeno značilnih; do teh zadnjih posebno v primeru, če sta družbi ustvarjalca in razlagalca različni. Idealni primer presoje in razlage bi bil, če bi različni naravi obeh razlaga sovpadli in bi razlagalec preko lastne in po svojem svetu pogojene sodbe došel do adekvatnega odraza objektivnega procesa ustvaritve obravnavanega dela. Vendar je to lahko le nedosegljiva delovna iluzija. Stvarno ne more biti nikoli dosežena in jo — četudi k njej najbolj težimo — najmanj dosežamo. Analiza takih sodb nam največ pove o duševnosti tistega, ki presoja; malo manj o času, v katerem je sodba nastala; najmanj o delu, ki ga razlaga.

Te uvodne besede so bile potrebne zato, da je bila z njimi osvetljena psihološka stran tako različnih sodb, kakor smo jih doživeli ob Salacroujevem delu »Tak kakor vsi«: nasprotujoči si razlagalci so v prvi vrsti izpovedovali in utemeljevali svoj lasten odnos do življenja in obravnavano odrsko delo jim je v tem pogledu služilo le kot imaginacija nedoločnega življenja. Obenem pa smo prisiljeni sklepati, da delo samo nudi možnost za nasprotujoče si razlage tudi po organizirani in od avtorja določeni plati. Kajti razlage dela se vse sklicujejo na vsebino. Vse so prepričane o svoji objektivnosti in zvestobi umetnini. In če se jim je posrečilo tudi te svoje sodbe osnovati, opozarja ta pojav pač le na neko posebno zgradbo vsebine dela; na zgradbo, ki s svojo nujno dvoreznostjo povzroča prehodnost in nestalnost njej pripadajoče takó osporavane oblike.

V tem je bistvo. Kajti če se posreči razložiti dvojnost avtorjevega stališča do sveta, se odkrije podvojenost vsebine. Če je dokazana podvojenost vsebine, nujno sledi iz nje tudi dvojnost oblike — svojske oblike, ki se prav zato pojavlja zdaj v tej, zdaj v oni podobi in povzroča zaradi te svojeglavnosti — ne da bi avtor nanjo očitno pokazal — strastne in upravičene prepire. Če pa se nam razkrije ta nehotena avtorjeva potegavščina, najdejo zdaj tako nasprotno si sodbe ena v drugi svoje neobhodno dopolnilo in naš posel bo opravljen.

1

Dogajanje Salacroujeve drame »Tak kakor vsi« je zelo vsakdanje. V nekem smislu je to tudi hotena vsakdanost, kajti da hoče avtor ustvariti prav dramo vsakdanosti, sledi že iz naslova. To dogajanje je vnanje gradivo notranjega problema, ki je v družbi, iz katere Salacrou raste in katero tudi upodablja, zelo pogost. Ta problem je ustvarila družba, ki je v razvoju zadnjih

dveh tisočletij ustvarila — nasproti prejšnji — nenavadno moralno resonanco, izredno moralno občutljivost. Družba, ki je svoje visoke moralne norme prenesla iz objektivnih zapovedi v najintimnejšo človekovo notranjost, kjer so se tako prepletle in presnovile z ostalimi naravnimi čutnimi reakcijami, da jih človek niti sam s svojo voljo ne more več iz sebe odstraniti. Ta prenos je bil izveden v skladu z razvojem ostalih pogojev, ki so to moralno občutljivost dovoljevali. Prva med temi pogoji je bila nedvomno tista optimistična, zdrava in vse premagujoča vera — tista, ki so jo od Zahodne Evrope podedovali v neki meri Amerikanci — vera v svoj lastni uspeh, naravni egoizem, enotnost dejanja in zavesti. Takšna vera vase pa je bila seveda realna zato, ker jo je opravičevala in spodbujala stvarnost — neprekinjeni uspehi, neprestano napredovanje, stalne novosti, polno izživljanje z večno zmagovitostjo. Tu sta v resnici bila dva različna procesa: stvarnost in moralnost. Toda naivni človek ju je združil in izenačil — nepremagljivi si lahko dovoli moralnost —: Calvin kot tipičen ideolog zmagovitega evropskega meščanstva je celo učil, da je v moralnosti pogoj tvarnemu uspehu in da je bogastvo nagrada za pravilno življenje. Toda skladni razvoj obeh komponent se je pričel ustavljati, dokler ni končno postala ta družba žrtev lastnega razvoja; začela je padati notranja trdnost, s trdnostjo vera in z izgubo te življenjske vere, absolutne točke, kateri bi človek posvetil svoje življenje, je začelo omahovati in padati življenje sólo. Moralna tenkočutnost pa je ostala in se še večala. Vedno hujši je bil prepad med lastnimi občutki in eksistenčno nujnim ravnanjem človeka, ki je izgubil »boga« in ga je moral iskati v nadomestilih trenutnih užitkov in pozabljenj. Če je hotel živeti, se je moral izživljati in če je preminila nevznemirljiva vera v prihodnost, je bilo izživljanje lahko samo neposredno in čutno prisotno. In ta sam od sebe bežeči človek je moral delati podlosti in jih obenem z vsem notranjim gnusom obsojati. Tako je nihal in še niha med svojo moralo, ki je postala njegova narava in med svojimi nedeli, ki so postala neobhodni pogoj njegovega obstoja.

Raoul Sivet je ena izmed individualnih variant tega razvoja. Njegova moralna občutljivost sicer še zdaleč ni tolikšna, kakor smo jo zgoraj pripisali idealnemu primeru, vendar je, in to prav toliko, kolikor jo Raoul prenese. Za življenje v razkoju je potrebna velika moč, ki je pa Raoul nima. Zato je nasprotje v njem samem prav tako veliko, da ga Raoul še zmore premagati; četudi s težavo in s trpljenjem. Njegovo osebno umazano življenje mu ne povzroča prevelikih težav. Njegovi moralni občutki so se nekako čudno prekopicnili na glavo in ne obsojajo več njega samega, temveč so v stalni pripravljenosti, da bi obsodil nekoga drugega. Raoulovo moralno doživljanje je pervertirano: sebi vse oprošča, od žene vse zahteva; sam se zadovolji le z zavestjo, da edinole njo resnično ljubi, da se po vseh enodnevnih varanjih vedno vrača nazaj k Yvelini z ljubeznijo v srcu. Ne, to res ni prav in ne lepo — toda ali smemo Raoula samo obsojati? Ali izvajamo tako sodbo iz našega lastnega resničnega ravnanja? Ali nismo v tej sodbi mnogo prej enaki z Raoulom, ki prav tako uporablja dva kriterija: enega zase, drugega za druge? Ali ne padamo v isto zakonitost, ki človeka sili uporabljati pri sodbah o svojih bližnjih predvsem abstraktno, splošno, hipermoralno idealno praktično človeško vrednotenje, pri sodbah o sebi pa nam omogoča, da vsakršno vrednotenje opustimo in se samo globoko razumemo?

V tej dvojnosti je očitno nekaj napačnega in nedoslednega. Uporabljamo bodisi za vse, zase in za druge, kriterij vrednotenja — koliko bo tedaj med nami vrednih? —, ali pa za vse, zase in za druge, kriterij razumevanja! In v tej dvojnosti je implicitno skrita že tudi osnovna dvojnost, ki jo iščemo in ki je predmet naše analize.

Redka so sodobna dela, ki bi ne bila v neki meri avtobiografska. Problematika, ki jo obdeluje v drami Salacrou, bi se temu pravilu celó težko izognila. In ker je Salacrou ravno tako človek kot mi vsi, veljajo zanj isti zakoni kot za nas in za Raoula; nedvomno najprej sam sebe razume in šele nato se, če se sploh, obsodi. In pogledjmo — kot analitiki moramo biti čimbolj objektivni —, v čem je mogoče Raoula razumeti.

Dejali smo, da je Raoulovo moralno rezoniranje pervertirano. Ta kakor vsaka druga podobna psihična zakonitost pa nastane po nujnosti, in sicer po nujnosti samoohrane in obstoja. In če si ogledamo Raoula pobježe, moramo — najsi mu še tako odrekamo veličino — resnično priznati, da nosi to, kar nosi na sebi, z veliko muko. Ves čas, kar ga vidimo, je nervozen; ne more se umiriti; ženskam zapada pravzaprav proti svoji volji; povrh tega ga še vse preganjajo in skoraj izsiljujejo; ves čas je v nevarnosti, da to izve žena; nevarnost mu ni niti najmanj v naslodo, temveč se je otepa; toda v tem otepanju je ves nebogljen, kajti ne vidi ne vzroka ne cilja tega svojega življenja. Ve samo, da je na slabem in da živi drugače, kot bi hotel živeti. »Da mi je živeti v dobi z jasno moralno, da bi bil sam jasen človek!« izvira iz njegovega globokega prepričanja. Ali pa: »Dušim se v tem zaprtem svetu... Dolgočasijo se kakor jaz... Moj oče je imel cilj: delal je, da je naložil denar. To ni bil posebno vzvišen ideal, toda bila je trdna in dobra ideja... Brez Yveline sem izgubljen človek. Kaj naj počnem na svetu? Kakor dandanes vsi ljudje nisem niti vernik niti učenjak. Torej, čemu naj posvetim svoje življenje? Ko nam tako nič ne ostane.« itd. Raoul sam v sebi trpi. Če ga hočemo razumeti, moramo pustiti za zdaj ob strani dejstvo, da je Raoul slabič, da se izživlja v najnižjih instinktih, da je hinavski in sebičen. Prav zato, ker je slabič, je z njim toliko hujše. Prav zato ne more najti višjih ciljev in višjih možnosti kompenzacije in sublimiranja — kakor jih je n. pr. našel njegov stvaritelj — Salacrou. In prav zato moramo njegova dejanja presojeti v skladu z njegovimi možnostmi. V njegovi dvojni moralni moramo videti samoohrambeno možnost obstoja; laž mu še nekako omogoča življenje. Cilja nima nikakega — ali je kriv še posebej zato, ker je povprečen človek? Ima pa dovolj intenzivno naravo — četudi je ta intenzivnost bolj vnanjega kova —, ki ga sili k udejstvovanju. Kako naj bi se odpovedal ženskam, če mu pa drugega svet ni pokazal ali pa sam nima možnosti, da bi kaj drugega počel? Na teh možvirnih tleh in v tem stalnem pogreznanju ga drži iznad površine še samo Yvelina. Koliko je v njegovem odnosu do Yveline ljubezni, je težko reči; kaj pa sploh vemo o sodobnih oblikah ljubezni? Mogoče mu nadomešča bolj potrebo po posesti. Mogoče mu Yvelina s svojo moralnostjo vedri dušo, posebno če upoštevamo, da je Raoul del sebe povsem izenačil z Yvelino in v njeni čistosti — tudi to je splošen psihološki zakon — doživlja svojo lastno zaželeno čistost. Mogoče mu že dejstvo, da je ne zapusti in da se vedno znova vrača k njej, pomeni občutek lastne moralnosti in trdnosti, ki ga v pomanjkanju drugih podobnih občutkov še napihne. Mogoče je še kaj drugega; najbolj verjetno pa vse to skupaj nekako pomaga Raoulu, da se še za nekaj časa

vzdržuje nad površino, v neenakem boju z močnejšo usodo. »Poročil sem se z dvajsetimi leti, uverjen, da me bo le smrt ločila od Yveline. Če bi je torej ne varal, bi se odpovedal vsem drugim ženskam. In to moškemu ni mogoče.« Ali: »To je, zaradi česar sem ljubil tvojo sestro: bila je red in čistost.« itd.

To je problem drame, ki se nam razvije v vsej jasnosti v njeni ekspoziciji. Na ta problem — imenujemo ga lahko tudi idejna plast — pa naveže Salacrou tudi svojo težno rešitev. Najprej pritira problem, ki je sicer sam na sebi že konflikt, toda ne še ekspliciran konflikt, v akutno stanje. Raoul v trenutku moralne zmage nad samim seboj — to je res trenutna moralnost — izpove Yvelini, ki seveda o Raoulovem postranskem življenju nič ne sluti, vso resnico svoje nesreče. Yvelina ga zapusti in s tem pokaže, da je na isti stopnji z Raoulom. Kajti — zakaj bi bila Yvelina boljša od Raoula, če pa v njej ni bilo tistih razkrajajočih nujnosti, ki so podirale njenega moža? Njena predstava o svetu je bila naivna in prekrasna — to ni njena zasluga, temveč kvečjemu olajšanje njenega položaja. Yvelina v nasprotju z Raoulom sploh ni trpela, ni nosila v sebi nikakih bojev in je imela vse, kar je pozelela. Delala je, kot je mogla in morala, in če ju skušamo oba z Raoulom za zdaj le razumeti, je v Raoulovem trpljenju več človeškega kot pa v njeni, sicer čudežni, a irealni lepoti. To se jasno pokaže ob nastalem prelomnem konfliktu: Yvelina Raoula ne razume in noče razumeti. Presoja ga sicer po lastni moralni, ker je ta v soglasju s splošno, toda — ali ima pravico ona, ki ni živela in zato ni razvila človeških nasprotij, soditi človeku, ki je po praktičnih družbenih normah sicer slabši od nje, ni pa za to prav nič kriv in je žrtev iste družbe, ki ga sedaj neskropulozno obsoja? In da ponovim Tolstojevo posplošenje: Ali lahko sodi človek človeku?

To pojmovanje, ki je osnova naši presoji razumevanja, obenem pa osnova tragiki, je tudi osnova Salacroujevega stališča do sveta. Oba nemočna poedinca, žrtvi samih sebe, ki jima je družba v mladosti ustvarila velike iluzije, ki sta tem iluzijam verjela, ki jim je ista družba — življenje — te iluzije naenkrat začela podirati, ki nista mogla tega razumeti in ki sta zato drug drugega obsojala glede na neka abstraktna pravila — zanju nikakor ne veljavna, ta dva poedinca, Raoul in Yvelina sta končno spoznala vzrok svoje insuficientnosti življenju: spoznala sta, da je rešitev mogoča le v medsebojnem razumevanju, v prepoznanju preobratov, skokov in zavrtov tega na glavo postavljenega človeškega življenja kot edino realnega in še najbolj možnega življenja. To je avtorjev izhod in teza tega njegovega dela.

Ali ni ta medsebojni odnos razumevanja med Raoulom in Yvelino, ki je hoteni rezultat drame »Tak kakor vsi«, obenem tudi avtorjev odnos do svojih junakov, do svojega dela in do življenja nasploh? Da, bistvo tega, kar je Salacrou hotel pokazati v spoznanju Raoula in Yveline, je tudi bistvo njegovega odnosa do ostalih oseb in do Raoula in Yveline samih.

Salacrou razume Raoula in Yvelino in ju hoče prikazati z razumevanjem. V osnovi tiči njegovo sočustvovanje z njima in ves trud je vložil prav v to, da bi jima našel izhod. To ni čudno. Je kdo, ki ne bi najprej čutil s sabo in se najprej opravičil? Skoraj da ne, kajti to bi bilo v nasprotju z naravo človeka samega.

Posebno dobro pa razume Salacrou gospo Bertho. Da se mu je prav ta oseba razvila iz obrobne v tako važno, ni slučaj in dokazuje, da je postala gospa Bertha pravi simbol. Avtor gospe Berthe v osnovi ne ironizira, ampak mu

ona v osnovi predstavlja simbol, sicer po praktičnih normah ne velikega, toda nenavadno strastnega, z nasilno voljo prepojenega življenja, ki je nesmiselno samo v sebi in ki se ga vendar s tako strahovito intenzivnostjo oklepa; simbol življenja, ki mu nihče ne priznava veličine in ki ga vsi prav nasprotno smatrajo za grdega in protinaravnega. Vendar pa je to življenje človeka, ki je bil ogoljufan, človeka, ki je prešibak, da bi to goljufijo pozabil in ki se pohlepno bori, da bi dobil nazaj vse, kar so mu odvzeli, človeka, ki pa je kljub odnosno prav zaradi te svoje napačne usmerjenosti — ne dajajoče nikakih velikih rezultatov — obžalovanja vreden, vreden sočustvovanja in razumevanja.

In — ali ni vse, kar smo do sedaj povedali, jasen znak, da doživlja Salacrou sam sebe, svoje življenje in življenje nasploh — tragično? Ali more ta njegov odnos do življenja ustvariti kaj drugega kot tragedijo? Zato je pravilno zapisal Primož Kozak: »In Salacrou daje drami za geslo besede: „Dandanes je treba imeti usmiljenje z možmi in ženami, kajti mučijo se med seboj, ne da bi bili krivi.“ In prav tako Vladimir Skrbinšek: »Pri Salacrouju nas ne zanima pogovorna in ne pretirano resna drama, marveč drama, ki se v teku dramatskega procesa razvije v tragično.«

2

V uvodu smo rekli, da bo pričujoči članek poskus analize dvojnosti, ki se skriva tako v drami kakor v avtorjevem odnosu do življenja in ki zato povzroča nasprotujoče si razlage. Z dosedaj povedanim smo opredelili prvo plat te dvojnosti, osnovo, na kateri drama in Salacroujev življenjski nazor počivata. Ta prva plat je tragično doživljanje sveta in zato tudi nujno povzroča v gledalcu kot v kritiku refleks tragedije. Toda ta plat ni edina in izključno prevladujoča; prav zato sem ves čas, ko sem pisal o tragičnosti imaginiranega življenja v drami »Tak kakor vsi«, uporabljal kot omejitvev — oznako »v osnovi«. Kajti ta tragičnost ni čista in jo je avtor sam zakril z drugo plastjo, ki pa ni — kot misli Vladimir Skrbinšek — le vnanja oblika posredovanja osnovne tragične vsebine, ampak je prvi plati — osnovi — enakovredno avtorjevo stališče do samega sebe in do sveta. Zato oznake »osnova« ne smemo jemati v pomenu, češ da je druga stran le izvedena, ta pa edino bitna, temveč le kot oznako procesa, da prva plat časovno in doživljajsko predhodi drugi, ki pa je prvi enakovredna in zato v tem drugem pomenu ravno tako osnovna.

S tem smo že določno prešli na tla nasprotnikov tragične razlage. Dospeli smo do komedijskega elementa drame.

Komedijski element prav tako dosledno, kot je bil tragični vezan na razumevanje, izhaja iz vrednotenja. Zato je zelo točno ugotovil Vladimir Kralj: »Svoj občutek za red, smiselnost in skladnost prejema umetnik (ki piše komedije) iz žive moralne konvencije svoje družbe, svojega razreda...« Kaj se to pravi? Umetnik, ki gleda na svet komedijsko, nima za osnovni cilj razumevanja našega človeškega življenja; ni mu do tega, da bi razlagal naše ponesrečene korake iz nujnih vzrokov, ki so jih ustvarili; ni mu do vzburjanja sočustvovanja. Nasprotno. Ves je zavzet s tem, da bi pokazal, kako deformiran je človeški značaj; kako je neka oseba nenaravna in protinaravna; kako je v živem nasprotju s tem, kar imenujemo normalno in naravno; kako

je zato napačno usmerjena in napačno živeča; in da bi to napačnost dovolj jasno pokazal, jo osmeši. Kriterij tega presojanja — naravnost in normalnost, pa seveda nista sam sebi enaki, temveč se empirično spreminjata s časom in človekom. Kajti ta jemlje ono in drugi drugo za naravno. Za tragika bi skoraj lahko trdili, da vidi v tragičnem koncu edini naravni zaključek pravilno vodena človeškega življenja in toliko da ne pripisuje tistemu, ki konfliktu srečno uide, naravnost zločinstva in nepravilnost postopkov. Ali ni Don Kihot veljal kot primer nenaravnosti in Sancho Pansa kot vzor normalnosti? Toda — ali ni tristo let za tem proglasil Unamuno prav Don Kihota za naravno bistvo človeškega življenja?

Kriterij presoje normalnosti in nenormalnosti izhaja iz »žive moralne konvencije svoje družbe«. Izhaja iz praktičnega vrednotenja, ki je jedro družbene morale in ki postavlja skalo človeških lastnosti, delovanj in spoznanj kot natančno določeno vrednostno lestvico. Tu ni več tragičnega razumevanja vsega in vsakogar, po merilu, da je vsakdo žrtev; tu nujna človeška vera v svobodo išče napak, ki so krive poloma. Išče krivde. Človek hoče vzbujati vero v svobodo. Vero v možnost svobodnega delovanja. Vero v možnost pravilnega delovanja. Človek mora imeti možnost, da svoje napake popravi. Imeti mora vero, da bo svoje napake mogel enkrat popraviti, se zanje pokesati in jih izboljšati. Tu nastopata krivda in pravilno vodeno življenje.

Ta kriterij vere v svobodo zelo določno izhaja iz samoobrambene osnove vsake človeške družbe. Da družba lahko prosperira in se ohranja, potrebuje v prvi vrsti — red. In ta red zahteva, da so tisti, ki so za družbo bolj zaslužni, bolje nagrajeni kot tisti, ki ji celo škodijo. Tako se vzpostavlja in določa vrednostna lestvica, ki kaže vsakomur njegovo vrednost. Te vrednostne lestvice so najrazličnejše: od najbolj regionalnih in partikularnih, ki se med seboj čisto ločijo — pa do najsplošnejših, ki preraščajo pomen družbene formacije in postajajo last vsega človeštva.

S tem je podana v najsplošnejših obrisih narava odnosa do sveta, iz katerega izhaja komedija.

S tem pa se lahko tudi že vrnemo nazaj k Salacrouju in delu »Tak kakor vsi«, v katerem vidi ena plat kritikov precej izrazito komedijo. Vladimir Kralj pravilno določa notranjo zvezo med tem delom in komedijo kot tako — seveda zadeva s tem le eno stran resnice — »Kdaj je neka dramska figura res zanesljivo tragična? J. L. Barrault je zapisal pred kratkim glede tragičnih figur sledečo misel: *Tragične so one osebe, ki se ne pomišljajo ravnati mimo svojega nagona samoohrane, so osebe, ki so izgubile nagon samoohranitve! Katera od oseb te komedije pa ravna mimo svojega nagona samoohranitve? Mislim, da je njihova značilnost prav v nasprotnem, vse ravnajo z izrednim čutom za samoohranitev, za maksimalno utešitev svojih bioloških potreb, kar je v komediji tudi popolnoma v redu.*«

Najprej bi napravil majhno pripombo v zvezi z definicijo tragike. Če smo dosledni, tragičnega ne bomo mogli definirati kot prehod preko nagona samoohranitve, kajti prehod preko tega nagona a priori ni mogoč. J. L. Barrault je tu nepravilno posplošil neko pravilno empirično spoznanje, ki pa ga je presojal povrh vsega še iz izrazito praktičnega, torej netragičnega stališča. Kajti po njegovi logiki bi morali za tragične proglasiti samo krščanske mučence, verske fanatike in nasploh ljudi, ki v imenu ideje, vere gredo preko svojega osebnega nagona po samoobrambi. To je na eni strani v

nasprotju z izkustvom, ki nam kaže tragične ljudi, ko so povsem nehoti zašli v trpljenje in ki so padli kot žrtve tujih sil, ne pa svojega hotenja. Na drugi strani pa je tako stališče v nasprotnem z resnico, kajti prehod preko o s e b - n e g a nagona samoohranitve še ni prehod preko nagona samoohranitve kot takega; v vsakem posamezniku je namreč poleg tega osebnega nagona tudi družbena, prekoosebna, splošno človeška samoohrambena nujnost, ki pa ni v njem tuja sila, ampak konstitutivni del njega samega in njegove samoohrane. In končno je to stališče nepravilno tudi zato, ker priznava tragičnost samo določenim poedincem, ki to zaslužijo po praktični družbeni vrednostni lestvici, ne pa meri trpljenja odnosno propadu v skladu s tistimi možnostmi, ki jih ima nek poedinec sam v sebi.

Rekli pa smo že, da je kljub napačni posplošitvi empirično spoznanje v nekem smislu pravilno. In tu smo v jedru spora. Kajti človeška narava je takšna, da ne oddeljuje praktičnega vrednotenja od razumevanja, ampak ju oba sintetično združuje. In prav zato ne presoja tragike tako, kot smo jo poprej načelno in teoretično določili, ampak jo praktično veže na svoja vrednotenja. Zato človeški naravi nista enako tragična niti Jago in Othello niti Laert in Hamlet. Gledalec išče večje in manjše tragike, išče večjega in manjšega junaka, išče večjega in manjšega zločinca. Gledalec se ne more odmysliti svoje praktične presoje: nekaj spoštuje bolj, drugo manj. In ne samo v smislu naših regionalnih vrednotenj, ampak v smislu splošnih človeških meril ima tak gledalec svoj prav, če v Raoulu Sivetu ne vidi tragičnega junaka par excellence. Tragično ga bo gledal tisti, čigar lastno življenje in lastno doživljanje življenja nekje sovпада z Raoulovim in ga tako — po psihološkem zakonu izenačenja gledalca z imaginarno osebo — bolj razume, kot pa presoja in obsoja. Nekdo pa, ki mu življenje bodisi ni stavljalo takšnih problemov kot Raoulu Sivetu ali se svojega življenja ne zaveda in presoja s stališča splošne abstraktne morale ali pa je svoje — Raoulu podobno življenje prešel in sam sebe obsoja — te drame vsekakor ne bo doživljal izključno tragično.

Kajti povsem nedvomno ima praktična presoja prav, če s svojega stališča očita Raoulu, da ni velik človek. Upravičeno mu očita celo hujske stvari. Raoulovo trpljenje je posledica zgrešitve zelo majhnega cilja: čutnega udobja. Raoul bi bil rad samo zadovoljen in srečen, nima nikakih visokih načrtov, nima nikake velike volje, da bi se svojemu stanju iztrgal. Da vsega tega nima, ker tega ne more imeti, to praktične presoje ne zanima; njej ne gre — kot gre razumevanju — za čim večje izenačenje z junakom, ampak nasprotno za čim večjo razlikovanje od njega. Praktična presoja ne sodi toliko iz sebe in iz svoje človečnosti — ta je vedno nagnjena bolj k razumevanju in neobsojanju — kot pa iz splošnih moralnih pravil svojega razreda in svoje družbe. In kako naj po tej presoji velja Raoul za kaj drugega kot za nečednega junaka? Slabič je, vara ženo, celo največje dejanje svoje moralnosti — priznanje svojega življenja, je napravil v trenutku, pod vtisom izsiljevanja dekleta, ki je z njim zanosilo in bo to povedalo prej ali slej njegovi ženi. Njegova ljubezen do Yveline je vsekakor malo idealna, če jo je bil pripravljen zapustiti in mu ni bila nič mar — do trenutka, ko je zasumil, da bi lahko odšla k njegovemu prijatelju Rogerju. Ideal mu je lastno ugodje, moralna skrb — ugled familije itd.

Take lastnosti glavnega junaka, ki pa so zelo sorodne tudi lastnostim ostalih oseb, vzbujajo zaenkrat lahko le odpor — in še to le pri praktični

presoji, ki je primerno najlažja in najbolj brezosebna, četudi vseskozi abstraktno pravična — ne morejo pa še delati vtisa komedije. Komedija nastane šele tedaj, če avtor sam te osebe obsoja in jih zaradi njihove majhnosti tudi smeši; jasno je, da iz velikih obsodb in velikih nedel ne more nastati komedija, ker tega, kar povzroča veliko zlo, ne moremo samo smešiti; pa tudi zato, ker je pogoj komedije nek delen odstop od normalnosti kot kriterija — zločinstvo pa te meje preseže v tako veliki meri, da postane ono aktivno in normalnost pasivna; napake in slabosti, ki so v komediji bolj oddeljene od človeka, ki ostaja v bistvu običajni človek, se v zločinstvu spremene v princip človeka, ki je s tem postal v bistvu protičloveški.

In res je. Salacrou vse osebe dela »Tak kakor vsi« očitno smeši in ironizira. Smeh, ki ga delo vzbuja pri občinstvu, nikakor ni nehoten. Salacrou ga sam želi in je dramske osebe očitno napisal z namenom, da bi bile smešne. Za Raoula samega bi težko rekli naravnost, da je komičen lik, vendar pa je vseskozi čutiti ironijo, s katero avtor olajša vsak delček njegovega trpljenja. Najbolj komična je nedvomno gospa Bertha — simbol drame, ki ustreza vsem pravilom komičnosti: njeno hrepenenje po mladih fantih je pri njenih letih — ima jih čez šestdeset — vsekakor protinaravno in ker postaja določno hotenje — še bolj smešno. Avtor ji je dodal še posebej komično funkcijo: najbolj značilno v primeru, ko napove iz kart nosečnost služkinje Ane. Podobno, četudi manj izrazito vlogo ima tudi Ded, ki je povsem protinaravno postala prijateljica prav tiste gospe Berthe, katero je dve leti poprej skoraj spravila ob življenje. In tak je tudi Roger, ki nas v svojem brezizglednem prizadevanju po posesti Yveline ravno tako navdaja z rahlim nasmehom.

Tako — ali nismo s tem, ko dokazujemo komičnost Salacroujeve drame, v očitnem nasprotju sami s seboj — saj smo v prvem delu naše analize prav tako dokazali njeno tragičnost? In če ne — ali nismo s tem samo mehanično postavili dve nasprotujoči si analizi in trditvi eno poleg druge, ne da bi pokazali — kakor smo obetali — njuno notranjo sovisnost?

Upam, da bo notranja zveza jasna takoj, ko bosta analizi soočeni. Iz povedanega je namreč že dovolj razvidno, da sta obe trditvi preveč ekskluzivni, da ne ustrezata pravi resnici in da v pretirani meri vidita vsaka samo en del drame. Ali naša praktična presoja vidi v drami samo tragičnost in to celo veliko tragičnost? Ne, kajti Raoulova in Berthina tragičnost je vsekakor tragičnost nižje stopnje. Ali pa naše razumevanje more te osebe obsojati in se jim samo smejati? Nikakor, kajti predobro čutimo njihovo brezpomočno ujetost v svet, ki je močnejši od njih samih, v svet, katerega nemočne žrtve so same. In — končno — ali ni to naše dvojno doživljanje le rezultat in posledica avtorjevega odnosa do življenja in do svojih oseb? Ali ni avtor sam tisti, ki je prvi tako dvojno doživljal in sam sebe najprej razumel, nato pa obsodil?

V tem je rešitev. Salacrou hoče v osnovi vzbujati vtis tragičnosti, kajti apriori bi bilo nemogoče od njega, da bi sam svojo nemoč le obsojal v imenu nečesa, česar v njem sploh ni; če bi to delal, bi lagal. Salacrou doživlja sam sebe in svoje življenje tragično — Raoul in gospa Bertha in Ded in Roger in Denis so v osnovi tragično doživeti. Toda Salacrou je dosegel v nečem veličino: v tem, da je spoznal svojo majhnost. Za izhodišče našega razumevanja moramo vzeti besede, ki jih izreče Ulyse v njegovi prejšnji drami — v »Arraška neznanka«: »Posmehuješ se mi, ko vprašujem, zakaj poprej nisem

razumel, da je resnično velik tisti, ki ve, da je povprečen in ... ki najde svojo mejo.« Salacrou je spoznal povprečnost, majhnost, običajnost trpljenja, ki ga doživlja sam. Moral pa je pisati in ustvarjati, da se reši ravni življenja, kakršno je prikazal v Raoulu. Za Salacrouja je pisanje — v tem je nenavadno podoben Ibsenu — obračun s samim seboj, iskanje poti in izhoda, razjasnjevanje svojega življenja — izrazito moralen podvig, ki mu pa — spet po njegovi lastni logiki — nosi tudi materialne bonitete. In kaj naj piše drugega kot pa to, kar je? Če se torej doživlja tragično — zato ima polno moralno pravico — in če je svojo podobo objektivno natanko in pravilno izmeril, ali more iz te dvojnosti nastati kaj drugega kot to, kar je nastalo in kar bega našo teoretsko, nekoliko enostransko kritiko? Ironizacija svoje lastne tragike, to je Salacroujev odnos do samega sebe.

Ali se lahko komu v drami povsem brez pridržkov smejemo, ne da bi bili pristranski? Ali nam ne zamira naš smeh v trenutku, ko se rodi? Ali nas ne spravljajo spoznanja gospe Berthe v čudno razdvojenost, ko bi — na eni strani — radi doživljali njeno tragedijo, pa nam tega avtor ne pusti z neprestano ironizacijo in poniževanjem njene bolečine in ko bi se — na drugi strani — radi smejali, videli v njeni bolečini samó narejenost, pa nam avtor nasmešek zatre naravnost s pretresljivim stavkom? »Psychologie cocasse« je rezultat prav te dvojnosti in protislovnosti Salacroujeve tragi-komične situacije je izraz protislovnosti njegovega notranjega doživljanja in odnosa do samega sebe.

V tem je Salacroujeva veličina. Kako zlagano bi bilo njegovo delo, če bi napravil iz samega sebe in iz po sebi doživljenega življenja — tragedijo! Kako neosebno, neprizadevno in lažnivo bi bilo njegovo delo, če bi ga napravil za komedijo? Ali pa — če bi iz abstraktnih in splošnih družbeno-človeških vrednot svoje junake in samega sebe obsojal? Ali nimamo laži in pa abstraktne moralnosti že več ko dovolj?

Res pa je spet, da je ta Salacroujeva »velika majhnost« poleg tega, da je velika — tudi majhna. Ali je mogoče zameriti gledalcu, da se bolj smeji, kakor pa da sočustvuje? Ali s to svojo dvojnostjo tragične ironije Salacrou ne onemogoča gledalcu, da bi delo in življenje enotno doživljal in ga spravlja v negotovo nejasnost? Našemu slovenskemu in precej nelahkotnemu značaju lahkotna teža odnosno težka lahkotnost Salacroujevega življenja ni nič kaj pogodu in je zato pač ne moremo sprejemati take, kot je, ampak jo za vsako ceno skušamo reducirati na eden ali drugi njen sestavni del; šele ko to opravimo in smo si do kraja na jasnem, kako je s potegavščino, se pomirimo v odklonitvi ali pa v priznanju.

Ko smo na naše osnovno vprašanje — upam — zadovoljivo odgovorili, naj dodamo samo še nekaj besed o umetniški vrednosti tega dela.

Sodba o umetniški vrednosti mora rezultirati nedvomno iz idejne analize. Naša analiza pa je zajela samo en del te idejne analize; napraviti bi bilo še drugi del: analizo-odnosov idejne in tezne plasti. Tu se zadovoljimo z obrisi take analize.

Poprej je bila že omenjena zveza Salacrouja z Ibsenom. To zvezo lahko še razširimo. Kajti prav tako, kakor je pri Ibsenu tretje dejanje njegovih dram skoraj vedno v nasprotju ali vsaj slabo povezano s prvima dvema, je tudi s Salacroujevo dramo »Tak kakor vsi«. To dejstvo izhaja iz podobne strukture nekega elementa Ibsenovega in Salacroujevega doživljanja sveta. Za oba

je drama, ki jo pišeta, nadomestilo za življenje. V drami, v ustvaritvi sama sebi dokazujeta pravilnost analize lastnega življenja in izhoda iz njega. Kajti osnovna značilnost njunega življenja — vse primere med Ibsenom in Salacroujem veljajo samo v nekem smislu, delno, kajti pomena ali vsebine obeh seveda ne smemo enačiti — je moralni konflikt, ki ga v idejni plasti — prvih dveh dejanjih — tudi objektivno prikazujeta. Ta konflikt, ki je v njiju latentno prisoten in razboljen, v vsaki drami — ki simbolizira eno etapo življenja — išče lastnega izhoda. Razširitev — težno plast — daje običajno tretje dejanje; to razreši konflikt, ki je iz latentnosti prešel v akutnost. Ta postopek pa je velika umetniška ovira, kajti ta razrešitev ni toliko realna, kolikor je zaželena. Razširitev pri Salacrouju ni toliko posledica realnega življenja, ki jo je potrdilo in je v umetnosti našla le svoj idealni refleks, temveč avtor išče prav v umetnosti na idealen način to razširitev prej, kot pa jo je realiziral v realnem življenju. To seveda zato, ker mu lastna izkušnja kaže, da v realnosti nobene razrešitve resnično ne realizira, ampak vse obtičijo pri poskusih. Ker pa ta nepremagljivi konflikt — naravno — bistveno ovira njegovo življenje, ga skuša razreševati — tudi razreševanje je osnovna nujnost — pač na edini način, ki je mogoč: z idejnim doživljanjem razrešitve v ustvarjalnem delu, kjer se avtor najprej povsem izenači z junakom in s konfliktom, potem pa v junakovem premagovanju tega konflikta doživlja svojo lastno idealno zmago. Toda prav zaradi tega nadomestnega in neadekvantnega razreševanja njegovega življenjskega konflikta, umetniški oris te razrešitve ni realen — in zato tudi ne prepričljiv, ne vzbuja vtisa resničnosti itd. — ampak je v svoji zaželenosti, hipotetičnosti, idealnosti v največji meri intelektualne narave; umetnost pa zahteva enotnost celotne zavesti, ki združuje intelektualnost z vso čutnostjo.

Empirična analiza Salacroujeve drame nam to tudi pokaže. Realna logika imaginiranega življenja je na odru tekla do akutnega konflikta čisto v redu. Že konflikt sam nam je vzbujal vtis neprepričljivosti, kar izhaja iz dejstva, da je tudi njega avtor sam v sebi le idealno doživljal in ga ni prenesel iz svoje realnosti — osebna življenja. To vidimo v njegovi trenutnosti, naenkratnosti, psihološki nepripravljenosti, ki zadene tako junaka kot gledalca — četudi na drugi strani vemo, da do konflikta mora priti. Še idealnejša in zato neprepričljiva pa je rešitev konflikta. Yvelina, ki se ji je podrl ideal življenja, Arhimedova točka njenega obstoja, v borih desetih minutah nekam zelo splošnega in intelektualnega pogovora s svojim možem, preide iz stanja obupa v sintezo: ta sinteza sicer resda ni brez težav in je le disciplinirano trpljenje, toda za to, da lahko človek s tako naenkrat razrušeno vero v desetih minutah sam sebe zmaga, je potreben pač vse drugačen človek, kot je Yvelina, in vse drugačno doživetje, kot pa je nekoliko splošnega razpravljanja. Toda — če bi hotel avtor prikazati razrešitev trpljenja svojih junakov na tak način, bi moralo to rezultirati iz realnih doživetij njegovega realnega življenja. Pri Salacrouju pa tega sploh ne more biti, ker piše drame v veliki meri prav zato, da bi pomanjkanje te realne razrešitve, ki je ni zmožen, nadomestil. Tako ob koncu obvisi stvar v zraku in avtorjeve teze, ki bi nas resnično morala spremljati po že končani predstavi in nam pomagati prenašati naše lastno trpljenje v protislovnosti življenja, žal ne doživimo s celotno zavestjo in osebnostjo, ampak jo samo intelektualno vzamemo na znanje. S tem pa je zgrešen umetniški učinek dela in oslabljena njegova umetniška

vrednost, ki je že tako — zaradi praktično malo pomembnega konflikta — temeljila na slabotnih nogah.

P. S. V veliki meri pa je za zmote in nesporazume okrog tega niti ne veličastnega pa tudi ne mizernega dela kriva njegova režijska interpretacija na ljubljanskem odru. Režiser je videl v drami — kot kaže njegova režija — predvsem tragedijo in ni opazil, da je Raoul ironiziran in ne patetičen junak. Taka interpretacija pa je delo povsem izkrivila in nič čudnega ni, da se nam je začel Raoul upirati. Namesto, da bi gledali v njem ubogo človeško kreaturo, ki bi se nam morala smiliti, nas je ljubljanska uprizoritev silila, naj nam Raoul pretirano imponira kot čista in vzvišena žrtev. Posledica take, dosledno izvedene in na povprečnega gledalca nasilno vplivajoče sugestije seveda ne more biti najmanj tista, kot jo je režiser nameraval. Pretiravanje Raoulove veličine, pretiravanje njegove tragike je vzbujalo v največji meri vtis nepristranosti, lažnivosti in protinaravnosti samega dela in posredno tudi njegovega avtorja, kajti ta se je naenkrat znašel v najintimnejšem odnosu do Raoula, brez vse ironije, ki še določa delu vrednost. Povprečen gledalec družji v sebi vedno oba pola, o katerih smo v toku našega razmišljanja govorili: ni niti pretiran moralizator, ki v bojazni za družbeno čistost pozablja na nebožanski ustroj človeka in umetnosti, in ni niti pretirano nagnjen do prekomernega tragediziranja; ohranja normalno spojena — čut za praktične norme tako kot čut za človečnost. Zato je ljubljanska interpretacija takemu gledalcu kvečjemu diskreditirala vso tragičnost, ki jo delo vsebuje. In prav zato vzbuja avtor videz cinizma, pokvarjenosti, neresnosti in celo lažnive amoralnosti, ker nam uprizoritev sugerira, da se Salacrou z Raoulom v celoti identificira in da ga skuša napraviti za mnogo več, kot je v resnici. Objektivna kritična analiza pa mora prodreti preko napačne realizacije in odmeriti delu njegovo izvirno vrednost.

Taras Kermauner

KRITIKA

DVE POVESTI IVANA RIBIČA

Pazljiv in rahločuten bralec bo v pričujoči knjigi* spoznal primer pripovedništva, ki je v zunanjih stvareh spretno in skoraj velikopotezno, v svojih osnovah pa nejasno, dvoumno in nezanesljivo. V njem se na čuden in pogosto nepregleden način meša in prepleta dvoje pripovednih svetov: svet pravega leposlovja, ki nosi v sebi bolj ali manj naraven in avtentičen izraz avtorjeve osebnosti, njene idejne vsebine in življenjskega izkustva ter z njim utrjuje v bralcu vero, da avtor življenje zares tako vidi in doživlja, kot ga opisuje — in pa oni nižji svet literarne plaže, kjer je neposredno in osebno izražanje nadomestila preračunanost, učinkujoča na preprostega bralca s ceneno in splošno konvencionalnostjo.

V obeh povestih Ivana Ribiča sta se omenjena svetova tako tesno spremašala, da skoraj ne moremo ugotoviti, kaj je v avtorjevem pisanju naraven,

* Ivan Ribič: Stopinje v snegu, Zgodba o zakladu; 1953, Redna knjiga Prešernove družbe za leto 1954.