

Tem bolj velja to za koroške Slovence, le da morejo biti oblike objektivirane zaščite pri njih drugačne kakor na Južnem Tirolskem. V tej skrajno individualistični in subjektivistični obliki, kakor so jo izvajali na Koroškem že sto let in jo hočejo zopet izvajati, o zaščiti vobče ni več mogoče govoriti. Taka »zaščita« je dejanska zaščita nasilnih, samovoljnih in nemoralnih mednarodnih odnosov in ne zaščita narodne manjšine koroških, avstrijskih Slovencev. Taka »zaščita« je zaščita potujčevanja.

Lojze Ude

GLEDALIŠČE

DRAMATURGIJA ARTHURJA MILLERJA

Svojima zadnjima dramama, enodejankama »Spomin na dva ponedeljka« in »Pogled z mostu« (New York, The Viking Press 1955)* je Arthur Miller pripisal daljšo študijo pod naslovom 'Social drama'. To dramsko razmišljanje, ki ne tolmači zgolj avtorjevih poslednjih, v knjigi objavljenih del, marveč razgrinja problem sodobne ameriške drame in v nekem smislu tudi sodobne svetovne drame sploh, je poučen primer, kako resno jemljejo ameriški dramatik dramsko teorijo, ki se v Ameriki raziskuje v številnih državnih in zasebnih gledaliških šolah, iz katerih je izšel tudi začetnik in klasik moderne ameriške drame O'Neil.

V omenjeni študiji razpravlja Miller podobo sodobne drame, tako imenovane »social drame«, kakršno je skušal že pred leti ustvariti v svojem »Lovu na čarovnice« in »Smrti trgovskega potnika«, zdaj pa v svojih dveh zadnjih enodejankah. Ime »social drame« nekoliko zavaja in zbuja domnevo, ko da gre Millerju za obnovo oziroma nadaljevanje ibsenovske družbeno-kritične drame, ki ji je Miller, kakor mnogi ameriški dramatik, v svojem prvencu izdatno plačal svoj davek. Toda izza »Vseh mojih sinov« se Miller ni samo močno odmaknil od evropske družbene drame devetdesetih let preteklega stoletja, še več, ibsenovsko obliko drame danes naravnost zavrača, ker je po Millerjevem mnenju v svojih socialističnih epigonih zašla v črno-belo slikanje družbe. V potomcu avstrijskih priseljencev je očitno zmagala nova domovina, to se pravi amerišstvo, ki ne vidi nepremostljivega prepada med kapitalističnimi in socialističnimi silami družbe.

Vzore za svojo novo podobo družbene drame išče in najde Miller daleč nazaj v zgodovini evropske drame, pri njenem samem rojstvu, v starogrški drami, ki jo pojmuje kot »social drame«, to je družbeno dramo. Millerjevo tolmačenje grške kulture drame kot družbene drame sicer ni popolnoma novo niti izvirno, vendar kaže, da hodi ameriška dramatika v korak z moderno dramaturško vedo.

Grška religiozna drama je Millerju družbena v toliko, kolikor je v njej individuum še eno s splošnostjo, z družbo, z atensko državo in kolikor so interesi in cilji individua še izključno interesi in cilji polisa, tako da brez

* K uprizoritvi Millerjevega »Spomina na dva ponedeljka« in »Pogleda z mostu« v SNG v režiji prof. Slavka Jana in inscenaciji Vladimirja Rijavca.

redu in sreče družbe, države, ni redu in sreče individua. Življenjski smisel človeka, prikazan v grških tragedijah, je ves v njegovi dejavnosti za polis, za družbo, v kateri živi in mimo katere zanj ni vrednega in pomembnega življenja. Ta v moralnem pogledu idealen odnos individua do splošnosti v grški tragediji primerja Miller s stanjem v ameriški drami, kjer tega odnosa ni, kar ima Miller za največjo pomanjkljivost ameriške dramatike sploh. V svojem slavospevu starogrški drami pa je Miller očitno prezrl, da je bila tesna zveza individua z družbo v grški tragediji mogoča samo s popolno podrejenostjo posameznika splošnosti, t. j. božjemu razumu, ki je hkrati razum polisa, kar je značilno za sleherni religiozno vezanje sploh in da posameznik v grški tragediji sploh še ni individuum, se pravi človek z npravno samozakonitostjo, ki se pojavi šele za renesanse. Nedomišljeno je tudi Millerjevo istovetenje družbene drame z dramatično dramo sploh, ali kakor pravi sam, »da je vsaka antidružbena drama nujno antidramatična drama«, saj obstaja poleg aristotelovskega dramaturškega sistema, ki je izrazita teorija družbene drame, tudi antiaristotelovska zamisel drame, po kateri je zasnovana elizabetinska, shakespearevska drama, o kateri se ne da trditi, da bi bila manj dramatična, kot je starogrška.

V novi družbeni drami, kakor si jo zamišlja Miller, mora nastopati »celoten« človek, to se pravi ne samo človek v svoji zgolj subjektivni niti zgolj v svoji družbeni značilnosti in pogojenosti, marveč v strnjeni zvezi obeh sestavin, kajti samo tako bo po Millerjevem mnenju drama po dolgem času zopet »celotna« in sposobna največjih umetniških dosežkov. Ako imamo pred očmi samo umetniško strukturno podobo drame, je to, kar zahteva Miller od nove družbene drame, isto, kar sta Marx in Engels pričakovala od moderne drame sploh, to je združitev schillerstva in shakespearestva, družbene idejnosti in psihološkega karakterja.

Glavna ohaba (crippling hobble) ameriške dramatike je po Millerju njena večna tema — razočaranje (frustration). Čim spozna junak svojo osamljenost, se preda obupu, »stoji ob zidu, onstran katerega je družba, so njegovi bližnji, razbija po zidu, ga skuša predreti ali celo porušiti, toda zid se ne premakne in človek obleži pred njim ali je vsaj poražen v svojih poskusih, živeti človeško življenje«.

V ameriški drami pogreša Miller tragične zmage, ki jo je človek v grški tragediji dosegel v spoznanju, da ga vzlic njegovim zablodam vežejo z družbo skupni cilji, skupen smisel življenja. Grška drama je po Millerju kazala svojim gledalcem take podobe življenja, ki so jih oblikovale v zavestne državljane, hrabre v vojni, s polno odgovornostjo do družbe v miru, skratka podobe človeške usode, ki so jih učile, kako naj živijo.

V zvezi s tem osrednjim problemom današnje družbe in današnje drame omenja Miller, da se mu je večkrat zdelo, kakor da so sovjetski Rusi študirali družbo stare Grčije in njeno družbeno dramo, saj zahtevajo od svojih pisateljev isto, kar so Grki zahtevali od svojih dramatikov in v tej zvezi je Miller celo prepričan, da more Sovjetska zveza s svojimi številnimi družbenimi organizacijami v svojih državljanih resnično zbuditi zavest njihove povezanosti z državnimi posli, ki je Zapad svojim ljudem ne more dati. Glede starejše ruske drame je Miller sicer mnenja, da je bila po revoluciji (mišljena je revolucija 1905) prav tako drama razočaranja, kakor je ameriška, glede novejše sovjetske drame pa ugotavlja, da v njej razočaranje

uradno ni dopuščeno, pač pa ji je naložena deklamacija o zmagi ljudstva, ki bo dosežena s tragičnim žrtvovanjem celih pokolenj.] Sicer pa je Miller prepričan, da nikjer na svetu, kjer vlada visoko razvito industrijsko gospodarstvo, kjer so specializacija dela, politika in družbeno življenje normirani, človek ne najde sredstva, da bi premostil prepad med sabo in družbo. Govorimo pač o dolžnostih človeka do družbe, kar pa pomeni njegovo žrtvovanje, njegovo samoodpoved, in danes si po Millerju skoraj ni mogoče zamisliti človeka, ki bi svoje delo v družbi opravljal iz naravne potrebe, ne pa kot nekaj, kar mu je mučno naloženo. Vrhu tega ovirajo »družbenost« človeka danes enako kot nekdanj v Grčiji velike vojne, po katerih se človek zateka od interesa za javnost v zasebno življenje in v spolnost.

Nova družbena drama, kakršno ima Miller v mislih, bo drama celotnega (t. j. individualnega in družbenega) človeka in bo vsebovala dve drami — družbeno dramo kot glavni tok in antidružbeno dramo kot stranski tok. Ta drugi tok je drama individualne psihologije, ki jo sicer Miller v svoji novi drami dopušča, vendar ne kot njeno glavno sestavino, kot psihologijo zaradi psihologije same, pa najsi bi bila ta še tako bogata z notranjimi pogledi in prodirnim opazovanjem človeka. Današnji čas zahteva tudi na odru podobo sveta, v katerem bo živel človek kot prirodno družben in prirodno zaseben pojav in bo tako zopet dosežena tragična zmaga človeka. Miller se sicer zaveda, da ta cilj ne bo zlahka doseči, ko pa živé ljudje tako v Ameriki kot v vsakem industrijskem sistemu samo kot masa, ne pa kot individui in ko v današnji družbi, bodisi komunistični bodisi kapitalistični, človek ni tragičen, marveč patetičen. Kot kršitelj nekega veljavnega reda pa mora imeti tragičen junak od sil, ki ta red določajo, pa najsi so te sile mitični bogovi ali ekonomske oziroma politične sile, »poverilnico« za svoja heroična dejanja, toda danes smo po Millerju družbeno tako atomizirani, da ne more noben dramski junak veljati za prvobornika naših teženj in vsak njegov heroični poskus se mora nujno izmalčiti v nemočno obtoževanje veljavnega reda. Že dolgo več ne verujemo, meni Miller, v pravila tragičnega boja, v to, da bi mogel posameznik, čeprav v imenu mnogih, s heroičnim naporom zaobrtni mehaniko družbenega dogajanja. Preostane nam samo mnogo skromnejši cilj, ki bi ga mogli najbolj preprosto označiti s »srečo«, to je zasebno bivanje izven neprijetnosti; ta osebna in zasebna človeška sreča je po Millerju začasen sad premirja, ki smo ga sklenili z družbo.

Iz teh in takih vzrokov prevladuje, pravi Miller, v sodobni ameriški drami patetični junak in v zadnjem času se pojavlja v njej vedno bolj pogosto junak, ki je nesrečen zaradi svoje izrojenosti; danes skoraj ni pomembne ameriške drame, kjer ne bi bil junak žrtev take izrojenosti. Za orjaškim topilnikom človeške tragičnosti in patetičnosti v Ameriki stoji vsevladajoča in vse dušeča sila moderne industrijske države, popolna nevednost človeka v njej v vsem razen v njegovi specialni tehniki in stroki in povzdigovanje države v sveto, skoraj versko sfero. V današnji Ameriki, meni Miller, tudi blaginja, prosperity, povprečnega Amerikanca ne odrešuje, kljub materialnemu blagostanju se v njem vedno bolj oglašava nemir in neutajljivo moralno trpljenje. Ta moralni nemir izhaja iz dejstva, da ima v Ameriki kakor v vsaki drugi industrijski državi človek, posameznik veljavo samo po tem, koliko je uspešen v svojem poslu. »Smrt trgoveškega potnika« je po Millerju napravila na gledalca zato tako globok vtis, ker je v njej jasno

pokazano, da smo dejansko brez veljave, da, celo brez sleherne vrednosti, brž ko nismo v svojem poslu uspešni. Vrednost človeka se v Ameriki in v vsaki moderni industrijski državi ceni samo po njegovi sposobnosti za proizvodnjo in končna naloga človeka je očitno, streči stroju. Dokler pa se moderen človek vrednoti samo po tem, kako zna streči svojemu stroju ali poslu, bo po Millerju njegova usoda samo patetična.

Toda občutek, da je človekovo življenje prazno, razočarljivo, ustvarja po Millerju v Ameriki doslej neopaženo enotnost ljudi, v vseh razredih raste prepričanje, da cilji strojev, tehnike, niso pravilno postavljeni. Stroj in atomsko bombo pa imata danes že »obe strani« in kmalu bo imel oboje ves svet in zmagala bo nujno psihologija, ki je psihologiji stroja tuja, moralna sila, ki je porojena iz človekove volje — živeti in preživeti vlado stroja in doseči najbolj popoln svet, svet počlovečenega človeka.

Jedrska energija po Millerju ne jamči samo miru »na obeh straneh«, marveč pomeni v službi človeka, v službi množstvene proizvodnje v industriji bližnjo dokončno zmago človeka nad siromaštvom in lakoto. Rešen skrbi za obstanek bo človek končno imel čas izobrazovati se, misliti in živeti svoje, človeško življenje. In v zvezi s tem človekom, ki že prihaja, se rojeva tudi nova družbena drama z junakom kot družbenim bitjem in s psihologijo, ki ne bo sama sebi namen, marveč bo zveza individua s celoto, kakor jo prikazuje stara grška drama.

Millerjeva teorija nove družbene drame je v veliki meri odsev današnje ameriške resničnosti. V idejnem pogledu je zanimiv njen odklon od tradicionalnega pragmatizma in njena usmeritev v humanizem, ki je idealističnega značaja, saj je Miller prepričan o pomirljivosti razrednih nasprotij v družbi. Tudi za evropsko dramatiko je zanimiva Millerjeva težnja, spojiti v novi »družbeni drami« naravo in družbo, Shakespeara in Schillerja, kar se mu je vsaj delno posrečilo v »Trgovskem potniku« in še bolj v »Lovu na čarovnice«. Najbolj problematičen v vsej Millerjevi teoriji pa je njen normativni značaj. Po Millerju je naloga nove družbene drame, kazati gledalcu, kako naj živimo, konkretno — učiti ga, kako doseči zaželeno zvezo individua in družbe, ki ga bo odrešila njegove moreče osamljenosti, njegove notranje praznine. Toda ta zveza se v ameriški družbi po Millerjevi lastni izjavi šele rojeva in bo dejstvo šele v bližnji bodočnosti ameriškega življenja. Millerjeva nova družbena drama naj torej kaže perspektivo bodočnosti kot že ustvarjeno dejstvo. V tej točki se Millerjeva dramska teorija presenetljivo ujema z že ostvarjeno perspektivo lepše bodočnosti, ki jo uči sovjetski socialistični realizem. Ali je v tej okolnosti videti stik dveh skrajnosti ali pa je zadeva človeško bolj preprosta in gre pri tej romantični sugestiji za humanistični odpor Millerjevega avstrijstva proti brezdušnemu ameriškemu pragmatizmu.

»SPOMIN NA DVA PONEDELJKA«

»Spomin na dva ponedeljka« se zdi kakor dobesedno napisan po avtorjevi teoriji. Podjetje, v katerem so zaposlene osebe te drame, je brezdušni svet, »iz katerega se stvari brez konca in kraja odpravljajo in v katerega stvari brez konca in kraja prihajajo, samo čas se nikoli ne povrne«. In čas delovnega oddiha je poln moreče praznine, ki jo skušajo ljudje kakor Gus,

Jim, Tom in Kenneth ubijati z alkoholom ali z obiski pri cipah ali z razbijaškimi izgredi po lokalih. To je »osnova za globlje iskanje življenjskega smisla«, ki jo kaže avtor gledalcem in pot h globljemu življenjskemu smislu ubere mladi Bert, ki nikakor ne more razumeti, kaj more razen nuje in vsakdanje privade pripraviti te ljudi do tega, da žive to svoje nesmiselno življenje. Miller piše ob robu drame: »Bert je premlad, da bi mogel dognati to vprašanje, toda upati je, da bo občinstvo našlo odgovor.« In Miller pomaga občinstvu pri reševanju tega vprašanja, ko pošlje Berta s pristradanim denarjem na univerzo, kjer bo našel duhovno vsebino življenja in s tem zvezo z družbo, s človeštvom.

Bert je sicer res nazorno poučen primer za Millerjevo teorijo družbene drame, toda ali je Bertova pot uporabna tudi za vse te Franke, Jerryje, Williame, Tome itd., ki jih železna privada vodi k najbolj grobim užitek, s katerimi polnijo praznino dneva in praznino svoje notranjosti?

Čehovski kompoziciji dramskega dejanja, nenehni menjavi lirskih in grotesknih prizorov, je dal režiser Slavko Jan ustrezno razpoloženje na sceni. Manj pozornosti je posvetil miljejski podobi te ameriške igre — ali n. pr. tehtajo tudi še danes v Ameriki, čeprav v manjšem trgovskem podjetju, blago na staroverski tehnicni z utežmi?

Največja skrivnost Millerjeve dramaturgije, ki se pa seveda v njegovi teoriji ne omenja, je njegov ostri in hkrati sočutni pogled na trpečega, drobnega človeka. Tej avtorjevi mojstrski sposobnosti dolgujejo številni karakterni tipi svojo odrsko trdno eksistenco. Predvsem Gus, Američan nemškega porekla, družinsko sentimentalni in hkrati nepoboljšljiv babjek, sposoben pri delu in hkrati kvartalen pijanec, otroško dobrodušen in hkrati nevarno ihtav, vso to klaviaturo afektov je odigral Lojze Potokar z odlično karakterno igro. Tudi ostale vloge so bile upodobljene z dobro premišljeno karakterno umetnostjo: Mlahavo dobrodušni in ganljivo simpatični stari Jim (Maks Furijan), ki ga je življenje že pogosto povozilo. Neuravnovešeni Kenneth (Boris Kralj), ki se vse svoje življenje lovi med lirskimi sanjarijami in brezumnimi izgredi po lokalih »v tem ledenem mestu, ki ga tudi Roosevelt ne more ogreti«. Studentovsko zamišljeni in nežni Bert (Drago Makuc), tuje telo v tem podjetju, edini človek, ki se s svojo odločno voljo reši iz železnega oklepa ameriške nuje in življenjske privade. Pedantni uradnik Tom (Janez Rohaček), ki ga pa zdaj pa zdaj vendarle zanese, da praznino svojega življenja utopi v brezumni pijanosti. Po svojih idealih in morali izrazito ameriški Amerikanec Larry (Branko Miklavc). Postarna in sočutna Agnes (Vida Juvanova) in pisarniška spogledljivka Patricia (Duša Počkajeva), Raymond (Jože Zupan), direktor podjetja Eagle (Stane Potokar), mehanik (Bert Sotler), Jerry (Maks Bajc) in William (Branko Starič).

»POGLED Z MOSTU«

Ako je »Spomin na dva ponedeljka« z dramaturgizirani avtorjev osebni doživljaj, je »Pogled z mostu« z dramaturgizirana resnična zgodba, ki jo je slišal avtor pred leti v svoji soseščini. Torej obakrat snov iz vsakdanjega življenja, kar tudi spada k značilnostim Millerjeve dramaturgije, enako kakor majhni, povprečni ljudje in tragiziranje teh drobnih vsakdanjih usod na družinsko ganljivi osnovi, zadnje verjetno kot prispevek avtorjevega avstrijstva.

»Pogled z mostu« pa ne ustreza docela avtorjevi teoriji o novi družbeni drami, saj junak te drame ni človek, ki je nesrečen zaradi svoje osamljenosti v družbi, marveč zaradi svoje izrojenosti. Torej primer dovolj izrazite individualne psihologije s podedovano usodo in ves poudarek je na junakovem značaju, obremenjenem s krvoskrunstvom in homoseksualnostjo. Eddijeva usoda tudi ni shakespearevska, kakor jo skušajo prikazati ameriški kritiki, shakespearevska v tem delu je samo neobzdrana igra strasti, zlasti v razpletu, ko Sicilijanec Marco postane sam sodnik in izvršni organ v lastni zadevi. Eddijev značaj in njegova usoda je še najbližja evropskemu naturalizmu z njegovo motivno trojico — dedno obremenjenostjo, okoljem in kritičnim trenutkom. Miller je iz te snovi prvotno nameraval napisati dramo v več dejanjih in v njenih začetnih prizorih pokazati junakove krvne zveze z njegovimi predniki, ki ga poganjajo v njegovo pogubno dejanje, potem pa se je zaradi večje preprostosti zgodbe, osredotočene zgolj na Eddijevo osebo, odločil za enodejanko »brez okrasja« in enodejanke so mu, kakor pravi sam, zadnji čas prirasle k srcu, »ker je z eno samo kroglo teže zadeti v tarčo«.

Kakor je to nemara res, tako je enako tudi res, da en sam zadetek v tarčo gledalec teže opazi. Celotno premišrsko občinstvo je s precejšnjim nezumevanjem ugibalo o nenavadnem ponašanju družinskega očeta do svoje nečakinje in do mladega Rodolpha, njenega fanta, kajti ibsenovska skrivnost brez ibsenovske vzporedne razlage dogodkov iz preteklosti se pojasni občinstvu šele z Eddijevim razgovorom z odvetnikom, kolikor ga občinstvo zelo pazljivo posluša.

Zadeti v tarčo z eno samo kroglo pa dramaturško pomeni izredno zgoščenost dramskega poteka in zlasti njegovo usmerjenost v en sam lok, ki se boči nad vsem dejanjem, patološko igro strasti glavnega junaka. S polnim razumevanjem te okolnosti je posvetil režiser vso svojo pozornost Eddiju in njegovima protiigralcema Catherini in Rodolphu, med katerimi se razvija drama, ki jo nasilno razreši Marco z umorom Eddija. Vse ostalo je tako rekoč v drugem ali tretjem planu, je miljejska in razpoloženjska spremljava drame teh treh. Nečesa pa smo pri uprizoritvi »Pogleda z mostu« vendarle pogrešali — nrapovpisno kontrapunktirane igre glavnih značajev, amerišstva (Eddie) in italijanstva (Rodolpho, Marco), ki daje temu delu osnovno, svojevredno tragikomično barvitost.

Eddie je brez dvoma ena največjih karakternih ustvaritev Staneta Potočarja v SNG. Njegova igra budne zavesti, da ne ravna prav, da drvi v zločin, boj med njegovim izrojenim gonom in med budnim instinktom samoobrambe, ki ga svari, da bi izdal to, kar ga žene v njegovi notranjosti in čemur se brezupno do konca upira, je bila kabinetna študija patološke duševnosti. Nič manj psihološko premišljeno igrani, čeprav manj zahtevni vlogi Rodolpha in Catherine, sta upodobila Drago Makuc in Duša Počkajeva. Liparija je igral Janez Rohaček sicer simpatično in govorno dovršeno, vendar z nekoliko duhovniško maziljeno in spovedniško intonacijo, ki ni bila v skladu s stvarnim odvetniškim poklicem igrane osebe. Beatrico je igrala Vida Juvanova, Marca Bert Sotler, Louisa Stane Česnik, Mika Branko Miklavc, Tonyja Boris Kralj, gospo Lipari Vida Levstikova, detektiva Maks Bajc in Jože Zupan, ilegalca Polde Ribič in Rudi Kosmač.

Na koncu majhen pomislek ne toliko proti Millerju, marveč proti ameriški dramatikini z njenimi izrojenimi junaki sploh: Ali je kakor že koli

od narave pohabljena oseba primeren dramski junak, ali more taka oseba sploh predstavljati splošno človeško usodo, to se pravi zakonitost življenja, ali more v gledalcu izvabljeti kaj več kot sožalje in kako more drama s takim junakom v svojem končnem razpletu pokazati — kako nam je živeti, kar stavlja Miller za eno izmed osnovnih zahtev svoje nove družbene drame.

Vladimir Kralj

MOLIÈRE NA NAŠEM ODRU*

Na premièri obeh Sganarelov je moj sosed v parterju glasno vzdihnil — zakaj taka mašila sredi sezone! — in dan, dva na to je dnevna kritika pograjala »karikirano podobo Molièrove uprizoritve, ki da je imela značaj *commedie dell'arte*.« Mož iz parterja ni bil proti Molièru, toda očitno se mu je tožilo po Molièru moralistu in dnevna kritika je pogrešala »prirodne«, se pravi realistične igre na odru, kajti ali ni naloga komedije biti ogledalo narave, družbenih nravi in značajev?

Vprašanje moralizma in realizma oziroma kakor pravijo Francozi naturalizma je v molièroslovju star problem, ki ga je gojila zlasti francoska literarna zgodovina preteklega stoletja, čeprav problem Molièrove umetnosti verjetno zgolj po metodah literarne zgodovine ni v celoti rešljiv. Literarna zgodovina, zlasti pozitivistična, vidi v nekem umetniškem delu predvsem njegovo moralno vsebino, ki jo razlaga z biografsko in sociološko vzročnostjo, pri dramatikih pa le prepogosto prezre dejstvo, da so njihova dela v veliki meri gledališka literatura, ki sledi zakonitostim svojega, gledališkega sporočila ter se z oficialno literaturo dotika samo v splošni moralni tematiki in stilnem hotenju nekega časa, in še to ne zmeraj. Svojevrstni značaj gledališkega pisanja potrjuje tudi dejstvo, da odrska dela, ki so izšla neposredno iz literarnih laboratorijev in mimo gledaliških izročil, kakor Diderotova realistična, Schleglova romantična in Zolajeva naturalistična, niso najboljša dramatika. Samozakonitost gledališkega pisanja je seveda še večja tam, kjer je avtor, kakor Molière, poklicni igralec.

Ustrezno svojim metodam je francoska literarna zgodovina z Brunetièrom in Lansonom vred v Molièru iskala in našla samo pisatelja moralista, nekakega modernega družbeno-moralno zdražljivega Aristofana, ki mu je bilo edino opravilo in skrb, vihteti bič nad slabostmi svoje dobe in malopridnostjo njene družbe. V zvezi s takim pojmovanjem je ta šola razumljivo dvigala Molièrove »visoke komedije in komične drame« in sramežljivo omenjala njegove farse, ki bi jih najrajši označila kot grehe avtorjeve začetne vajske dobe, da jih ni bil Molière pisal in igral z največjim veseljem prav do svoje smrti. Pišoč o moralni vsebini Molièrovih del je literarna zgodovina dokazovala, da je Molière z njimi zmagovito odpravil številne moralne zablode svoje dobe, preciozništvo, markijstvo, staroversko vzgojo otrok, moralno hinavščino — toliko, da ni trdila, da po Molièru na Francoskem ni bilo več rogonoscev in žensk, ki so svojim možem nasajale rogove. Kulturna zgodovina francoske družbe pa brez predsodkov do Molièra ugotavlja, da je

* Molière, Šola za može in Izsiljena ženitev. Režija: France Jamnik, in-scenacija: Niko Matul, uprizoritev ljubljanske Drame.