

Težavno naslovno vlogo je igral Andrej Kurent z veliko osebno prizadevnostjo, dasi Lelio očitno ni njegova vloga in bi zanjo verjetno v vsem današnjem ansamblu ne našli primernega igralca. Lelia je mogoče igrati na dva načina — ali tako, da se on svoje fantazijske lažnivosti zaveda, ali tako, da se je ne zaveda. Prvi način je verjetno lažji, to je Lelio, ki laže z ironiziranjem samega sebe in vse svoje okolice in mu pri tem ni mar osebne koristi, ker mu je fantazijsko zavijanje resnice največja osebna slast in uteha. Kurentov Lelio pa je mešal obe možnosti in ostvaril tako psihološko nejasen lik.

Goldonijev stil so v veliki meri zadeli Elvira Kraljeva kot Colombina, Duša Počkajeva kot Rosaura, Majda Potokarjeva kot Beatrice, Drago Makuc kot Florindo, Branko Miklavc kot Brighella. Manj so se znali izvleči iz zarjavele srajce naše realistične igre Stane Potokar kot Balanzoni, Aleksander Valič kot Pantalone, Pavle Kovič kot Arlecchino, dasi sta bila poslednja dva s svojo humorno primorsčino nadvse zabavna komična tipa. Ottavia je igral Dušan Škedl, izvoščka Jurij Souček, vajenca Branko Starič in pismo-nošo Bojan Peček.

Vzlic omenjenim pridržkom pa je bil Goldonijev Lažnik v SNG umetniško razveseljiv dogodek, kakršnih si želimo še več.

VI. Kralj

CHRISTOPHER FRY: GOSPA NE BO ZGORELA

»Pesništvo je tisti jezik, v katerem človek zasleduje svoje lastno strmenje. To je govorica, v kateri izreče z eno besedo nebo in zemlja. To je jezik, v katerem govori o sebi in svoji stiski tako rekoč prvič,« je zapisal avtor prve moderne poetične drame, ki smo jo spoznali pri nas, angleški pesnik, dramatik in esejist Christopher Fry. Njegova drama ali komedija — kaj pravzaprav je, je težko točno ugotoviti — z naslovom »Gospa ne bo zgorela« je verna ilustracija te njegove misli. Dogajanje komedije se po Fryjevih besedah vrši leta 1400 ali več ali manj ali natanko in v bistvu ni vezano niti na čas niti na prostor. Osebe, ki to dogajanje nosijo, stojijo izven tega — nekake izsanjane figure so, ki se gibljejo v vzdušju pravljič in ne vedo za nikakršno determinacijo, razen za splošno človeško. Izpovedujejo nam avtorjevo spoznanje o svetu in življenju, ki je tipično za modernega evropskega človeka. Vse pa je zavito v mavrično bleščeče tančice poezije, ki večinoma ni nikjer zaradi sebe same, temveč je utemeljena v samem Fryjevem odnosu do sveta. Način, kako je življenje v tem delu organizirano, kaj je za avtorja bistveno in kaj ne, kakšni so problemi in razrešitve teh problemov — vse to nam daje možnost, da sklepamo, kakšen je ta odnos; skušali ga bomo torej odkriti, razjasniti in opredeliti.

Fry nam je kot zavesten analitik sodobnega sveta olajšal delo z ostro in precizno formulirano mislijo, ki jo je izrazil v svojem članku O sodobnem gledališču: »...resničnost je povsem drugačna od našega praznega mnenja o njej...« Samo par odstavkov naprej: »Kar je različno, je njena razlaga.« In končno: »Zahtevam... obe vrsti resničnosti hkrati.« Podobnih mest je še mnogo, vendar nam že ti kratki stavki presenetljivo jasno odkrivajo samo bistvo Fryjevega odnosa do sveta in njegovo najosnovnejšo zahtevo.

Vse kaže, da priznava Fry obstoj dveh resničnosti. Prva, »udobnejša« resničnost je resničnost vsakodneвно opažanih dejstev, torej videz, ki ga ljudje dojemamo z logičnimi kategorijami in ga razlagamo z vzrokom in učinkom. Ta resničnost sicer je, ni pa prava; prodreti je treba preko tega varljivega videza o svetu in življenju: svet se ne vrti po slabotnih zakonih naše logike, temveč po svojih lastnih, nedoumljivih in mogočnih. Poln je paradoksov in skrivnosti, poln lepote in poezije, predstavlja torej pravo nasprotje »udobni resničnosti vsakdanjih pojavov«. Če Fry priznava realiteto tako ene kot druge resničnosti ter celo zahteva njuno medsebojno in istočasno povezanost, potem ni s tem dokazal ničesar drugega kakor to, da je pristaš dialektike. Kar je različno od prave resničnosti (različna pa je neprava resničnost), je razlaga zanjo ali jasneje povedano: nobena stvar ne more biti povsem določena in opredeljena sama po sebi, temveč vedno šele s svojim nasprotjem.

To bi bili v najosnovnejših potezah nakazani obrisi Fryjevega odnosa do sveta. Naloga, ki smo si jo zadali, pa je, poiskati ta odnos tam, kjer pride do svojega najbogatejšega in najpopolnejšega izraza — to se pravi: v umetniškem delu, v naši komediji.

Komedija Gospa ne bo zgorela vsebuje v skladu s Fryjevo osnovno mislijo obe resničnosti. Predstavnik prave resničnosti je odpuščen vojak Thomas Mendip, predstavniki navidezne resničnosti pa so župan Tyson, sodnik Tappercoom, županova sestra Margareta Devize ter njena sinova Nicholas in Humphrey. Lepa »čarovnica« Jennet Jourdemayne, županov pisar Richard, Alizon in kaplan so simboli, o katerih bomo kasneje govorili. Oba pola nepretrgano posegata drug v drugega, se spopadeta, izključujeta, vežeta, opredeljujejeta in razjasnjujeta.

Vrhnja lupina videza, ki obdaja pravo resnico, predstavlja tisti del sveta, v katerem živi večina ljudi. Ta, na vse mogoče načine omejena večina si je s pomočjo svoje logike zgradila varno in neproblematično zatišje, kjer je vsa raznolikost in nedoumljivost sveta potvorjena v suhoparno in dolgočasno verigo dejstev, ki nima več ničesar skupnega z resničnostjo. Pa tudi ta dejstva se lahko razlagajo na tisoč načinov in vsak od teh načinov je formalno logično ali »uradno« pravi. »In prav zares: / v jarku je bila kri iz kake glave / ali je pa zahod odseval v mlaki,« pravi Margareta Devize in če tega stavka ne vzamemo dobesedno, temveč kot simbol — kar tudi je — ji lahko damo samo prav in ostanemo še naprej v negotovosti.

Vendar ima ta »prazna vera v hokuspokus resničnosti« za večino veliko vrednost; pomeni jim poenostavljen in varen kot, v katerem je vse jasno in vse na svojem, že davno odrejenem mestu. »Pot, po kateri / moramo, je pot, ki smo po njej prišli.« »Kar je uradno, / je neizpodbitno. To uničuje / problematični svet in nam prodaja / življenje s popustom.« Samo nikar ničesar novega, zlasti pa ne česa takega, kar bi presegalo meje naše ustaljene predstave o svetu. Mi smo prepričani, da poteka vse počasi in lagodno po zakonih, ki smo jih postavili — pravi sodnik Tappercoom in naivno dostavlja: »Sodni dan ali ne, ostati moramo mirni, / Ne smemo si dovoliti nevarne naglice. / Resno smemo upati, da se bo sodni dan / vzdržal preneglega dejanja.«

Če pa je Tappercoom nad vse trdno zasidran v svojem uradnem svetu, je župan Tyson šibko bitje, ki na najglobljem dnu svoje duše skriva nejasne dvome in se naravnost obupano zateka v svoj varni pristan; tu vlada po-

vprečje, vse, kar preseže to mejo, je nenavadno in zato obsojeno kot zlo. Jennet, poosebljena lepota, je prinesla nekaj novega v to počasi tekočo in smrdljivo strugo — in Tysona se polašča paničen strah. »Sežgati jo moramo, prej ko bo razdejala naš razum,« naš urejeni, razumni, logični, poenostavljeni svet — pravi Tyson in obenem odkrito pove, kaj je njegov ideal: »Povprečno navadno dušo / moramo ohraniti za vsako ceno. / Ni dveh poti življenja. En Bog, / en sam vidik! Splošno priznanje / vsega, kar je navadno!«

Tysonovo življenje poganja strah. Strah pred tem, da bi nekaj, kar stoji izven njegovega uradnega sveta, planilo vanj, podrlo vse, na čemer stoji in ga pahnilo v mračno negotovost. Thomas govori resnico, ko mu reče v obraz: »Vaše življenje, / gospod, poganjajo sanje strahu pred mōro; / vaša ljubezen je strah pred samim seboj; / vaša zgodovina sveta je strah, / da bi nasprotnik, ki je mogoč, mogoče / skočil iz sence, ki je mogoča / ali pa neverjeten okostnjak / iz vaše pred smrtjo varne omare.«

Vsak, kdor se oklepa gole in raznolike pojavnosti tega sveta kot edine resničnosti, je neprestano ogrožen od nečesa, kar se nahaja izven tega ozkega okvira. Ker se mu svet samo dozdeva logičen in urejen, v resnici pa ni, ne more ničesar predvidevati; vsak hip se lahko zgodi nekaj, kar mu bo spodneslo noge. Vse njegovo prizadevanje, urediti celotni kozmos v skladu z resnico, je zaman; svet ostaja še dalje brez tistega smisla, ki ga hoče on. »Svet, ki ne more umreti, vali kar naprej, / v pomladnem soncu, vali jajce za jajcem, / upa proti upanju, da bo iz kakšnega od njih / prišla razlaga za vse; in zmeraj / smukne ven suh hohot in cela stoletja / slinaric.« Kdor pa se dvigne nad ta svet pojavov in dejstev, se mu odkrije zakonitost, po kateri utripljejo vsi delci veselja — spoznal bo protislovnost sveta, računal z njo in se tako otresel strahu in zbežanosti.

Thomas Mendip je vse to zmožl in spoznal resnico. Dolga leta je blodil brez cilja po svetu, se boril z življenjem in ljudmi in bil nejasen samemu sebi. Naveličal se je vsega, do vsega je začutil stud in odpor, ko je spoznal lepoto in mir resničnosti in omejenost ljudi, ki to lepoto maličijo v suhoparno dolgočasje. »Dali smo vam svet, tako poln nasprotij, / kakor je ženska, tako skrivnosten, / kakor je mož, ... ki ... se vrti v plesni dvorani neba / in v njem se nasprotje kot diamant blešči. / Paradokse in skrivnosti smo zapravili za vas, / vi pa hočete od nas le vzrok in učinek! / Prepis vašega rojstnega lista je vse, / kar je treba, da bi se spravili s stvarstvom ...« Pred vsem tem, kar je edino vredno spoznanja, kar edino daje svetu njegov čar in privlačnost, ljudje v svoji strahopetni in malenkostni omejenosti krčevito zatiskajo oči. Zato Thomas vztrajno odklanja življenje v obliki človeka, tega nesmiselno zgrajenega kompleksa mesa, zločljivih kosti, živcev in mišic ter se hoče preko smrti vključiti v življenje lepe, čiste in poetične prirode, kjer se vse nenehoma spreminja iz ene snovi v drugo. Kriv je, da je človek, zagrešil je človeško naravo in ker je spoznal, da je ta narava edina nesmiselna, nizkotna, umazana, omejena stvar na svetu, je sam sebi dolžan, da se uniči. Za svojo krivdo hoče biti sojen, v imenu sebe mora sebe negirati.

Tu se pojavlja vprašanje, zakaj si Thomas ni sam sodil in se tako na najenostavnejši način odrešil življenja, namesto da moleduje za smrt pri ljudeh, ki jih zaničuje? Odgovor na to vprašanje se zdi sprva zelo nejasen, vendar je povsem v skladu s Fryjevo osnovno koncepcijo.

Prvi motiv, ki se nam naravnost vsiljivo ponuja, je, da je hotel Thomas smrt zato, da bi speljal pažujo lovecev na čarovnico drugam in jo tako rešil pogube. Večina dejstev kaže, da je ta motiv pravi. Ker pa tvorijo dejstva nepravo, navidezno resničnost, je tudi ta odgovor le videz vzroka, ne pa pravi vzrok. Thomas ni tak cinik, da bi skušal odvzeti sočloveku edino možnost odrešitve s tem, da bi ga »rešil« za življenje, ki je po njegovem mnenju največje zlo. Ko ga Jennet vpraša: »Počnete to, da bi mene rešili?« ji Thomas porogljivo odgovori: »Srček, / laskate se mojim močem. Preveč / ste ženska.«

Pravi vzrok torej ne smemo iskati v navidezni resničnosti, temveč moramo prodreti preko nje v pravo resničnost. Thomas je hotel postati junak in zgled za blodno človeštvo. Če bi izvršil sodbo nad seboj z lastnimi rokami, bi tiho umrl in nihče ne bi opazil njegove smrti. Ker pa ve, da so ljudje zmožni priznavati samo to, kar je uradno, hoče nase tudi uradno obsodbo in uradno smrt. Samo tak hrupen, numeriran in protokoliran odhod iz življenja bo vzbudil pozornost ljudi in morda — tako upa Thomas — ga bo nekaj posameznikov med množico razumelo in se rešilo po njegovi sledi. Na ta način je hotel postati kažipot na poti odrešitve od življenja. Lov na čarovnico — torej nekaj tako nesmiselnega in okrutnega, kakor je vse, kar počno ljudje — mu je pomenil samo zadnjo kapljo, ki je do roba napolnila njegovo čašo studa in odpora. »Dovolj mi je groze, ki bije v zvoniku!« vzklikne Thomas, »dovolj mi je tega vašega ostudnega, bedastega, umazanega, krvoločnega sveta, ki se duši v lastni zlobi in omejenosti! To življenje je neskončno slabše od smrti, zato so to edina vrata, skozi katera gre naveličani junak lahko iskat miru in lepote.«

Ko je avtor svet tako ostro razkrojil na dva nasprotujoča si pola, si prizadeva poiskati še stično točko med obema. Ta stična točka je ljubezen. Ljubezen je tisto, kar naveže Thomasa nazaj na življenje, edina vrednota je, v imenu katere je bivanje v svetu ljudi možno in opravičljivo; tako mogočna je, da lahko s svojim čistim bleskom prekrije gnusobo sveta, čeprav je ne more spremeniti.

Poosebljenje ljubezni je Jennet Jourdemayne, hči moža, ki je verjel v človeški razum in se izgubil v iskanju. Jennet je s svojo celotno bitjo otrok sveta, ki ga hoče Thomas zapustiti. Ljubezen se lahko poraja le v človeških srcih, večno snovanje veselja, kolikor je že lepo, čisto in poetično, ne pozna ljubezni; zato je Jennet kot njen simbol trdno zakoreninjena v svetu ljudi. Priznava to, kar prime, kar vidi, kar ve. Mala čarovnica je, ki s svojim lesketanjem zakriva zlo okrog sebe in izkoplje Thomasa zase iz »globokega snega brezbrzičnosti«. Thomas se trdovratno upira in zavedajoč se nevarnosti, odkloni vrednoto, ki mu jo nudi Jennet: »Nočem se sprijazniti s tem svetom / zaradi pet komolcev in šest col / migljajoče luči, zaradi ženske, / ki mi sega samo do spodnje ustnice.« »Pravim vam, / srce ni vredno nič, / prav nič več kot kroglica dišave / v smrdljivem kanalu. Šopek moje ganjenosti / mi ne razveje kužne jame smradu, / Nikar ne mislite, da lahko.« Toda navsezadnje Jennet premaga njegov odpor, Thomas pristane na to, da odloži svoj večni dopust za nedoločen čas. Oba odideta v nastajajoče jutro.

Kakor je avtor obsodil in odklonil človeški razum in njegovo večno potrebo po smislu in pomenu, tako je človeškemu srcu, čustvovanju pripisal odrešujočo vlogo in ga ocenil kot najvišjo vrednoto, ki jo človek ima. Fry je

kot misleč človek modernega časa prišel do spoznanja, da je življenje nepregledna gmota samih nasprotij, ki jih ne moremo spraviti v dosedanje kalupe naših logičnih, racionalnih kategorij. Če to kljub vsemu storimo, dobimo sicer urejen in razumljiv svet, ki pa ne ustreza resničnosti. Razum je svojo vlogo odigral. Ko smo torej spoznali, da sveta ne moremo razumeti — pravi Fry — je edino, kar nam še preostaja, to, da ga čustvujemo. Obstoja lahko le tedaj, če se s čustvom navežemo na življenje. Samo tako nam bodo dostopne lepota, poezija, čistost in ljubezen in samo na tak način bomo lahko premagali svojo željo, da bi kot »plamenček na kratkotrajni glavi sveče izginili skozi vrata svojega obupa«.

Tudi to misel je Fry jasno realiziral v svoji komediji, ko je v dogajanje vključil figuro kaplana. Ta je sicer komično zaostren lik, v bistvu pa predstavlja sintezo obeh elementov: na eni strani ima dovolj točno spoznanje sveta in njegove paradoksnosti. »Nič ni popolnoma tako, kakor mislimo, da je,« pravi in ve, da si v življenju vse medsebojno nasprotuje. Prvi je, ki razume Thomasovo željo po smrti: »Po mojem se mu svet ne zdi prav zdrav.« Toda on o vseh teh spoznanjih ne razmišlja, temveč z naivnostjo dobrosrčne duše široko razpira oči in se nad vsako novo uganko življenja zavzeto čudi. Trdno je navezan na življenje s svojo ljubeznijo do glasbe in z neposrednim, blagim odnosom do vsega. Zato ne obupuje v želji po samouničenju kakor Thomas, temveč živi mirno in prijazno življenje v prisluškovanju tisti poeziji, katere utelešenje predstavljata Richard in Alizon.

Že s samo obliko in gradnjo komedije je Fry dovolj jasno ilustriral svoj miselni koncept. Kakor je vse v življenju paradokсно, tako je tudi osnova dogajanja paradoks. Thomasu, ki si želi zapustiti življenje, se na »najuradnejši način odreka pravica do smrti; Jennet pa, ki ljubi življenje z isto silo, kakor ga Thomas sovraži, spet na najbolj »uraden« način preti poguba. V trenutku, ko Thomas spozna, da je postal predmet ljubezni in si zato le s tem večjo nujnostjo želi oditi iz življenja, je obsojen na povratek vanj, preživeti mora večer v »veseli družbi«. Jennet obratno. Tedaj, ko je šele začela resnično živeti, ko se je v njej prebudila ljubezen, ko se je z vso bitjo najtrdnjeje navezala na življenje, ji usoda grozi, da jo bo iztrgala iz njega. Eden je torej obsojen na to, česar se z vsemi silami brani in česar si drugi želi — in obratno.

Nasprotje med obema polutama sveta, navidezno in resnično je v drami prav tako ostro tudi stilno oblikovano. Dogajanje vseskozi utripa v dveh taktih: lepemu ljubezenskemu prizoru med Thomasom in Jennet v drugem dejanju sledi jasna slika omejene, samozadovoljne in krivične uradnosti. Prav tako avtor neposredno za poetičnim in pristranim dvogovorom obeh mladih zaljublencev, Richarda in Alizon, ki skleneta, da bosta »zbežala proč od postav, ki ne živijo v srcu«, ironično pripelje na pozornico Margareto Devize, ki se kar krivi pod težo svojih banalno gospodinjskih skrbi. Na tako izmenjavo nasprotij naletimo vsak trenutek. Ko Jennet vpraša Thomasa, ki gleda skozi okno v zvezdno noč, kaj lahko vidi tam zunaj, ji Thomas odgovori: »Tam zunaj? Premilo nebo, / pet zvezdic si je drznilo nanj. Vidim, kako / blede trebuhi noči žari in narašča / in kmalu bo luno rodil. In vidim / bleščečo progo, sonca polžjo sled, / koder je lezlo v zlato hiško za griče. / Temnečo zemljo, potopljeno v molitev, / blesk rose in kaplje kot zlog za zlogom: / nunc dimittis. Vidim mrak, gospa.« »In kaj lahko slišite?« »Tuljenje človeških šakalov!«

Tako se oba pola neprestano prepletata med seboj, čeprav sta ločena; pravi resničnosti pripada »jezik resničnosti« — poezija. Povsod, kjer teče beseda o veselju, o prirodi in o osnovnih značilnostih njenega bivanja, se preliva izbrušeni in bleščeči tok metafor, ki daje Fryjevemu delu poseben čar vse dotlej, dokler je svež, originalen in dovolj intenziven.

Če se ozremo nazaj na bistvene poteze Fryjevega odnosa do sveta, potem lahko še enkrat ponovimo, da Fry najvišje vrednoti resničnost nasprotij, paradoksov in skrivnosti. Temu, kar je od nje različno, kar je njen protipol, pa pripisuje zgolj take lastnosti, kakor so »hinavščina, prazna bahavost, pohlep, sla, nizkotnost, krutost, sleparstvo in prevara in vsa mogoča omejenost« in ga trpi le v toliko, v kolikor se sredi vse te umazanije poraja najvišja človeška vrednota — ljubezen. Toda tudi ona ni zmožna spremeniti in poplemeniti človeške nagnusnosti.

Fry se je tu ustavil na pol poti. Zla narava posameznika ne nastaja zato, ker bi ta posameznik hotel biti slab, temveč zato, ker je neusmiljena borba s protislovnostjo življenja otopila v njem večino tega, s čimer bi bil sposoben neposredno doživljati poezijo in lepoto kot svojo last. Če je tu sploh mogoče govoriti o krivdi, potem je največji krivec življenje samo. Nihče, kdor je od življenja resnično prizadet, ne more ostati čist in skladen; te lastnosti lahko pripadajo otroku, ki se komaj prebuja, in pa človeku, ki je zmožen imeti tako hladen, premišljen in odmaknjen odnos do sveta, kakor ga ima Fry.

Kljub temu, da Fry obsoja človeško naravo kot vir vsega zla in nagnusnosti, je v resnici ne obsoja. Utelesenja te narave, kakor so Tyson, Tappercocm, Humphrey in drugi niso niti malo ostudna, temveč le nekoliko smešna, nekoliko klavrna, nekoliko neumna, večinoma pa še kar simpatična. Vsi ti nam ne posredujejo nobenega odpora do sebe, nobene želje, da bi se borili proti njim in jih uničili. Njihovo ostudnost vzamemo povsem mirno in z zanimanjem na znanje, ne da bi jo začutili. Prav tako hladne nas pusti slika Thomasovega obupa: iz množice besed izvemo, da se mu življenje gnusi, izvemo tudi, zakaj se mu gnusi, razumemo ga in mu lahko damo tudi prav — toda doživeti ga ne moremo. Ne moremo pa ga zato, ker nam Thomasov lik ne vzbuja iluzije živega človeka, temveč je samo skunstruiran ekstrakt duha, ki je spoznal sebe za nevrednega in se sklenil zato uničiti. Zaradi tega njegova podoba ni niti problematična niti pretresljiva; taka bi bila lahko le v tem primeru, če bi bil Thomas resničen človek, ki ima poleg duše tudi telo, delujoče po zakonu samoobrambne nujnosti. Samo tedaj, če bi si — kot vsako živo bitje — želel živeti, pa bi moral umreti, ker je pač spoznal, da je le ničvreden primerek človeške golazni; če bi se spoznanje njegovega duha pred našimi očmi moralo boriti in premagovati uporno zahtevo telesa — samo tedaj bi Thomasova figura dobila meso, kri in živo človeško toplino, ki bi nam približala njegov problem.

Te pomanjkljivosti nam dokazujejo, da avtorja samega nagnusnost ljudi v resnici ne prizadeva. Nekako zviška jo je ugotovil, ne da bi jo neposredno doživel, problem je bil razrešen prej, preden se je z vso ostrino izoblikoval. Zato v vsej drami ni niti enega resničnega konflikta. Dojemamo jo bolj kot kopico dejstev, ki so med seboj zelo spretno in dosledno povezana, kot zelo objektivno podane razumne ugotovitve o življenju in ljudeh, ne pa kot izpoved mogočne in bogate umetniške osebnosti, ki zagrizeno bije boj z življenjem za svoj obstanek.

Fryjev odnos do sveta najbrže ni nastal v neposrednem stiku z življenjem, temveč nekje pri strani. Ne kot borben in prizadet udeleženec, ampak kot trezen, bister opazovalec si je Fry usvojil celo vrsto dovolj točnih spoznanj o življenju in si s precizno in tenkočutno logiko izgradil trden sistem. Njegova drama je nazorna ilustracija tega sistema. Napaka, ki jo je zagrešil Fry, pa je v tem, da je življenje v tem delu do tolike mere nategnjeno na filozofsko-intelektualno kopito, da že ni več pravo življenje. Prav iz tega izvira tudi mnogo psiholoških netočnosti. Če bi avtor obravnaval svoje figure kot ljudi v vsej njihovi celovitosti, potem bi gotovo opazil, da je rešitev, s katero je svojo izpoved zaključil, le navidezna. Prav tedaj, ko se zdi vsa stvar končana, se problem še le začne. V trenutku, ko se Thomas vrne v življenje zaradi ljubezni, postane nepopravljivo razklan človek. Ker mu ljubezen sveta ni spremenila — »Ljubim te, a svet ni spremenjen. / Mogoče te lahko za nekaj časa / držim pred svojimi očmi, a svet / se mi vseeno studi!« — bo na eni strani hrepenel po smrti, da bi se odrešil življenja, istočasno pa bo na življenje vezan s svojo ljubeznijo. Tako je obsojen na večno kolebanje med obema skrajnostima. Pričujoča rešitev torej sploh ni rešitev; porabna je le v Fryjevem skonstruiranem in mrzlem svetu. Prav tako sta psihološko slabo oblikovana Jennet in kaplan. Njej kar ne moremo verjeti, da s tolikšno silo ljubi življenje, ko pa je še na robu groba videti mirna in zadovoljna; o bližajoči se smrti razpravlja kot o nečem, kar se je neposredno ne tiče. Pri kaplanu pa nas predvsem zanima, kako je tako dovolj globoko spoznanje sveta psihološko združljivo z naivno dobrodušnostjo tega moža. Ostali so manj komplicirane in zato tudi manj zahtevne figure.

Avtor sam se za take in podobne pomanjkljivosti ne meni. Če torej v strnjeni obliki združimo vse, kar smo povedali v prejšnjih odstavkih, potem lahko zaključimo, da je šel Fry v svojem vzvišenem in neprizadetim razumevanju življenja nekoliko predaleč. Zdi se nam, kot da bi sedel sredi mrzlega in praznega prostora na bleščečem prestolu, gledal zviška na dogajanje pod seboj in s precejšnjo samodopadljivostjo prekladal iz roke v roko lepo zveneče besede. Njegova vzvišenost nad problemi življenja mu sicer na eni strani omogoča popolno doslednost, preciznost in izjemno jasnost, po drugi strani pa jemlje njegovemu delu eno od vseh poglobitvenih potez umetnosti: iluzijo živega in neposrednega življenja, ki povzroča, da postane v umetnini izražen problem naš lastni problem, da ga v celoti doživimo tako racionalno kot iracionalno. Zato Fryjevo dramo ne moremo priznati za popolno umetnino; s tem pa seveda še ni rečeno, da jo odklanjamo. Vsekakor je kot dokument doživljanja modernega človeka izredno zanimiva. Zanimiva kot primer individualne rešitve, kot primer elegantne miselne akrobacije, uglajene tenkočutnosti, bogate in pestre fantazije in izredne poetične lepote jezika. Če vzamemo to dramo kot esej in ne kot umetniško delo, potem spada Christopher Fry gotovo v vrsto tistih sodobnih avtorjev, v katerih dela se lahko s pridom in užitkom poglobimo.

Alenka Goljevšček