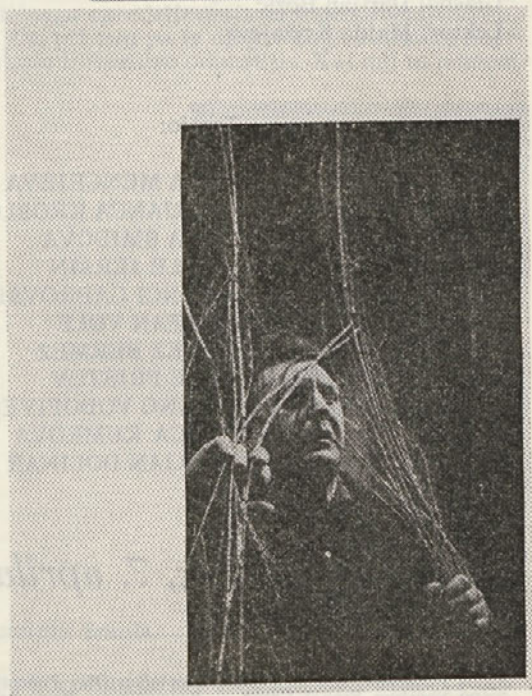
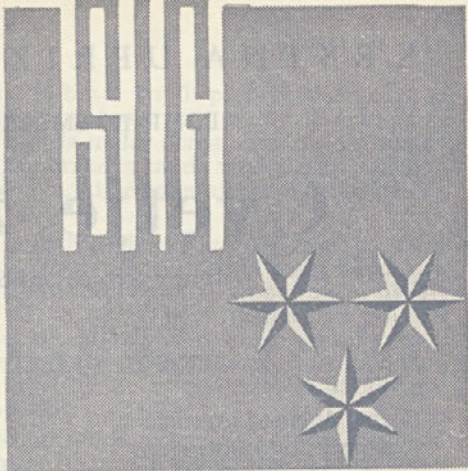


Gledališki list SLG Celje. Sezona 1966/67, št. 8. Izdalo in založilo Slovensko ljudsko gledališče Celje. Uredil: Janez Žnavec.  
Predstavniki: upravniki Slavko Belak. Fotografije: Viktor Berk. Naklada 1500 izvodov. Cena 0,50 N-din. Tisk »Celjski tisk« Celje.



SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE



# K R S T N A U P R I Z O R I T E V

DOMINIK SMOLE

## Cvetje zla

Igra v treh dejanjih

Režija

FRANCI KRIŽAJ

Scena: Avgust Lavrenčič

Kostumi: Anja Dolenčeva

Glasba: Darijan Božič

Lektor: Majda Križajeva

Igrajo:

EVA	MIJA MENCEJEVA
DORA	MARJANCA KROŠLOVA
POMOČNICA	JANA ŠMIDOVA
LEON	PAVLE JERŠIN
MARKO	FRANCI GABROVSEK
AVSTRALEC	ŠTEFAN VOLF
1. DETEKTIV	JANEZ BERMEŽ
2. DETEKTIV	JOŽE PRISTOV
POSTREŽČEK	BRUNO VODOPIVEC
ŽENSKI GLAS	ANICA KUMROVA
MOŠKI GLAS	MARJAN DOLINAR

*Premiera v petek, 7. aprila 1967*

---

Vodja predstave: Stanko Jost — Sepetalka: Olga Puncerjeva — Tehnično vodstvo: Franjo Cesar — Razsvetljava: Bogo Les — Odrski mojster: Franc Klobučar — Krojaška dela: Amalija Palirjeva, Jože Gobec in Oto Čerček — Frizerska dela: Vera Srakar — Slikarska dela: Ivan Dečman — Rekviziterska dela: Ivan Jeram — Cevljarska dela: Konrad Faktor — Garderoba: Angela Korošec.

## O Cvetju zla

Ta gledališki list si boste kupili pred predstavo, pred začetkom predstave ga boste tudi prebirali, nato pa še med odmori in morda malce doma. Zato naj bo namen pričujočega zapisa bržkone ta, da v neki meri sodeluje pri celotnem pojavu, ki se imenuje nocojšnja gledališka predstava.

Tekst je avtor imenoval »igra«, ima tri dejanja in naslov »Cvetje zla«. Po naslovu sodeč bi torej lahko pričakovali, da se bo predstava na ta ali oni način ukvarjala z zlom in če se bo, bi prav tako samo po sebi umevno pričakovali, da bo avtor do zla zavzel takšno ali drugačno odklonilno stališče, da ga bo razkrinkal, obsodil, se mu uprl ali pa vsaj opozarjal na zlo prisotnost in zle posledice tega zla.

Vendar pa se to ne zgodi. Avtorjev skorajda poglobljeni napor je namreč usmerjen v zavračanje vsakršnega moralističnega opredeljevanja in v neopredeljeno opazovanja zla, pri tem pa je njegov pogled nekako neprizetet in celo ljubeznivo odpustljiv. Kaj naj to pomeni?



**Dominik Smole**

Morda bo koristno, če primerjamo meščansko družino iz te igre, pripadnico našega »novega srednjega sloja«, z družino iz igre Potovanje v Koromandijo, ki jo je avtor napisal leta 1956. Tudi v tisti igri je na neki na-



čin prisotno zlo, in glavna oseba igre, Tone, doživi spoznanje o prisotnosti in nevzdržnosti tega zla, zato podre vse mostove za sabo in se napoti v umišljeno deželo Koromandijo, v deželo, ki je ni, zato pa je čista, svetla in dobra. In kaj je v družbi te igre tako nevzdržnega, tako zlega, da Tone ne more obstati v njej? Nič posebnega pravzaprav. Ta družba je na moč običajna in vsakodnevna, kakršne smo vsi vajeni in v kakršni živimo, le da je morda — kot se nam zazdi včasih, ko ne moremo spati — malce preveč ustaljena, mehanična v medčloveških odnosih, brez prave človeške vsebine, malce preveč nagnjena k pridobivanju materialnih dobrin, brezosebna in skorajda darvinistična, in v tej luči nam v takšnem trenutku spoznanja postane vprašljivo tudi tisto načelo, ki je v tem našem življenju sicer poglavitno in na videz izven vsakega dvoma — **uspešnost**. Uspešnost, razvoj in napredek, te vrednote so nam nekako neodtujljivo zasidrane v vsakodnevno, pa tudi daljnoročnejšo etiko in na videz ni z njimi nič narobe, saj ustrezajo tako naši lastni, upravičeni in družbeno hvalevredni volji po uveljavljanju, kot tudi težnjam in humanim perspektivam vse družbe. Svet, ki ga živimo, je kljub na moč številnim napakam še vedno primeren in ustrezen svet. Če že ne najboljši, predvsem pa je funkcionalen in usmerjen v nenehno izboljševanje. Torej je pravzaprav tak, kakršen mora biti.

Pa vendar se pod skorjo te funkcionalnosti, ustreznosti in vsesplošnega stremljenja po napredku skriva nekaj, kar zdaj pa zdaj povzroča tesnobo in nelagodnost, kar nas za trenutek prevzame, pa hvala bogu spet zapusti, dokler drugič spet ne potrka na vrata. Ta podtalna nezadovoljnost in vznemirjenost, neizgovorljiva in neoprijemljiva, se nam razodeva predvsem kot praznost, kot odsotnost nečesa, kar bi po vsej priliki moralo biti, pa ni in se celo vse bolj odmika. In dramsko pesništvo je tista oblika družbenega delovanja, ki si od nekdanj predvsem lasti pravico in dolžnost segati po tej neizgovorljivi odsotnosti, jo razodevati, in si na ta način prizadevati po radikalnem spreminjanju in izboljšanju razmer.

V že omenjeni drami, v Potovanju v Koromandijo, je avtor v skladu s to tradicijo ustvaril posebnega dramskega junaka, Toneta, in ga obdaril s povsem izjemnimi, za okolico netipičnimi lastnostmi: z nekakšno moralno preobčutljivostjo, stopnjevano dojemljivostjo za neustreznost in nepopolnost vsakdanjega sveta in z željo po drugačnem, lepšem in popolnejšem svetu. Tisto neoprijemljivo čustvo in nujo, ki jo dramski junak ob tem občuti, tisti nerazložljivi gon in težnjo po delovanju in uporništvu, ki mu jo narekujejo duša in srce, poznamo v slovenski dramski literaturi prav dobro, saj jo je posebej Cankar dovolj intenzivno izgovarjal:

3  
imenuje se hrepenenje. Hrepenenje je tista posebna in enkratna vrednota in dediščina ter osrednji in pozitivni temelj naše literature, pa tudi družbene in zasebne etike, ki nam omogoča tešiti in odvajati tiste občutke vznemirjenosti in izpraznjenosti, »trenutke resnice«, kakor nam jih kdaj pa kdaj nalaga naše vsakdanje življenje. Obenem pa nas posest tega hrepenenja dviga nad vsakdanje pehanje in delovanje, nad stvari, ki jih dostikrat moramo početi, pa se nam ne zdijo najlepše, in nas navdaja s prepričanjem, da kljub vsemu živita v nas vendarle dva človeka: tisti vsakdanji in od življenja omadeževani ter tisti drugi, ki se javlja le kdaj pa kdaj in ki ve za svetlejšo pot in skladnejše življenje, čeprav mu ni dano, da bi ga uresničil. Posebej vsa slovenska literatura od Cankarja naprej je štela za svojo dolžnost, da je izgovarjala to hrepenenje in nas vseskoz od šolskih klopi naprej opozarjala na tisto drugo življenje, ki ga sicer tukaj ni, a je vendar edino resnično pravo in čisto, čeprav utegnejo nosivci hrepenenja zopet in zopet kloniti in propasti pod težo vsakdanjega življenja, ki je malce manj svetlo, zato pa resnično, stvarno, koristno in trdno. Predmet hrepenenja je torej nekaj, kar v stvarnem življenju ne obstoji: predmet hrepenenja je ideal, je nekaj subjektivnega, je vizija, ki resničnemu življenju ne ustreza, z njim pa le ima to skupno potezo, da je njegova popolna negacija.

Tudi Potovanje v Koromandijo razodeva avtorjevo težnjo po razkrivanju nepopolnosti in neustreznosti vsakdanjega sveta in težnjo po razsvetljevanju in boljšanju tega sveta s pomočjo hrepenenja. Vsakdanji svet te igre je **uspešen**, funkcionalen svet, vse stvari se odvijajo tako kot je predvideno in prav, in vendar nekaj ni v redu. Junaku drame, Tonetu, ki je uspešen in družbeno koristen posloven človek, naloži avtor tisto posebno lastnost in naravnost, ki mu omogoča najintenzivnejše zaslutiti pomanjkljivost tega sveta, in ta lastnost ga požene na posebno pot, pot **iskanja** pravega življenja, prave in resnične dežele, ki je v vseh stvarih različna od dežele, ki v njej živi: dežele Koromandije. Iz uspešnega poslovnega človeka se Tone spremeni v hrepenečega in vizionarskega iskalca, uspeh njegovega iskanja pa bo bržkone slej ko prej zelo dvomljiv, saj z njim vred vsi dobro vemo, da te dežele ni, da je ta dežela čista fikcija, porojena iz plemenite želje.

Gledališka publika je ob gledanju te drame, ki je po svoji temeljni strukturi bila podobna malone vsej povojni slovenski dramatik, doživljala predvsem dvoje: razodevala in izgovarjala se ji je slutnja o obstoju tiste pozitivne vrednote, ki se imenuje hrepenenje in ki živi kljub vsemu vsakdanjemu delovanju globoko na dnu vsakogar od nas; obenem pa je občinstvo lahko



tako rekoč čutno nazorno, na samem odru, opazovalo in razumevalo, kako je takšno hrepenenje pravzaprav neobstojno in neobstoječe, kako mu v resničnem življenju prav nobena stvar ne ustreza in kako je nosilec hrepenenja pravzaprav nekakšen norec, pa čeprav plemenit in morda vsega spoštovanja vreden norec, saj zapušča urejeni, koristni in uspešni tok svojega življenja in nadomešča to življenje z iskanjem vrednot, ki jih pravzaprav nikjer ni, pa najsi bodo še tako lepe. Kajti bodočnost, kamor so usmerjene njegove težnje, je daleč, vsakdanje življenje pa vsak trenutek zahteva ustrezno pazljivost, spretnost in delovanje. Gledalec si bo torej ob ogledu takšne drame obrazložil svoje občasne tesnobe, našel bo v sebi tisto hrepenenje, ki ga je že vselej tako ali drugače slutil, saj je bil v tem ozračju vzgajan, obenem pa bo še enkrat spoznal, da je takšno hrepenenje sicer plemenito in čisto, da nas tako rekoč povzdiguje, da pa je obenem neizvedljivo, saj mu nobena stvar v vsakdanjem življenju ne ustreza. Še več: dejanski poskus realizacije takšnega hrepenenja je tako ali drugače obsojen na polom, saj se druží z nekakšno prenapetostjo, neživljenjskostjo, da, celo norostjo.

Tu pa smo dospeli do točke, ko se moramo vprašati po dejanski vrednosti in smiselnosti hrepenenja, idealov in njihovih etičnih korelatov. V vsakdanjem življenju se namreč vse stvari merijo po svoji **uspešnosti** in ne po željah prizadetih. Uspešnost ustvarjanja s hrepenenji pa je, kot smo videli, pravzaprav enaka ničli. Umetnosti in še posebej dramski umetnosti radi dopuščamo, da si privzema vlogo moraličnega sodnika in da nas opozarja na resnične in nadživljenjske vrednote, kot so ideali in h kakršnim nas utegne približati hrepenenje. Obenem pa ta umetnost v magičnem obrednem aktu na posreden način vseskoz potrjuje našo vsakdanjo strukturo, naše življenje brez resničnega hrepenenja, sama pa ostaja v vlogi nenehnega brezuspešnega in končno malce prenapetega moralizatorja. Njena moralična moč se vedno znova razodeva kot dejanska nemoč, torej kot nekaj praznega, deklarativnega in neobstojnega. Temeljna razmerja ostajajo vseskoz ista in življenje teče svojo pot naprej.

Prav v obdobju od avtorjeve drame Potovanje v Koromandijo pa do danes je postajalo spoznanje o vprašljivosti moralizatorskega aktivizma umetniške besede vse bolj intenzivno. Po eni strani so to spoznanje pospešili burni politični dogodki zadnjih let, ki so kulturniškem delovanju v dobršni meri razpršili utvare o dejanski vrednosti, teži, uspešnosti in perspektivah moralizatorskega aktivizma, po drugi strani pa je sam razvoj ideoloških kompetenc šel v tako smer, da v temelju jemlje poslednjo upravičenost vsakršnim kul-

5  
turniškim moralizatorskim prizadevanjem: abstraktni moralizem namreč nujno potrebuje trdno konstituirano oblast, ki bo v poslednji kompetenci voljna poslušati predloge o čistejšem življenju in morda razmišljati o poteh, kako jih uresničiti.

Moralizatorstvo se torej začinja razodevati za neustrezno in moralične vrednote za vprašljive, saj jih vsakdanja življenjska praksa vedno znova negira. Besedna umetnost pa kljub temu je in ostaja, vsiljuje se nam kot način družbenega delovanja in njen nekaj tisočletni obstoj priča o tem, da je neodtujljiva in neuničljiva.

Tudi dramska umetnost živi naprej in se nam vsiljuje, ne kot nekaj neobveznega in poljubnega, temveč kot nekaj, kar bistveno in odločilno posega v naše življenje, pa čeprav mimo moralizatorstva, pa tudi vsakdanje uspešnosti.



**AVSTRALEC (Štefan Volf): Tako je torej tu pri vas.** (Marjanca Krošlova, Franci Gabrovšek, Pavle Jeršin, Štefan Volf in Mija Mencejeva na skušnji.)

V mislih imam seveda tisto dramsko produkcijo, ki si je zadala nalogo odgovarjati temu neizogibnemu klicu; kajti dramatika kot tudi druga besedna umetnost lahko služi tudi predvsem zabavi, nizanju privlačnih čutno nazornih podob in zadovoljevanju potreb po hipni, ne preveč obvezni, a tudi ne povsem neobvezni sprostitvi. A kako se bo vedel dramski pisec, ki mu dramska umetnost še vedno sega v njegov lastni smisel in ki hoče izgovarjati neko resnico sveta, pri tem pa je doživel spoznanje o vprašljivosti moraličnih vrednot besedne umetnosti?

Tu smo se bržkone približali Smoletovi novi drami, Cvetju zla. Avtorja še vedno vznemirja svet, ki v njem



živimo, vendar pa se je njegovo razmerje do včasih samoumevnih vrednot in idealov spremenilo: vera v spreminjanje nepopolnega sveta s pomočjo čarobne moči besedne umetnosti se je zamajala, prav tako pa se je zamajala vera v dejansko moč hrepenjenja in idealov, ki naj bi združevali razdrobljene koščke našega udejstvovanja v svetu in nas vključevali in zavezovali na neki višji, obveznejši, neprizivni način. V luči tega spoznanja se bo skušal avtor v svoji novi drami razbremeniti in osvoboditi vsakršnega takega odnosa do sveta, ki bi se mu utegnil sprevreči v moralizatorstvo, v seganje po degradiranih in vprašljivih vrednotah, v ohranjanje pozicije aktivizma nadživljenjskih idealov in plemenitih želja. Njegov pogled bo skušal biti odprt, neobremenjen. Koliko se mu je to posrečilo in kaj ta poskus pomeni?

Predvsem je iz družine srednjega sloja, kakršen se zdaj pojavi pred nami, skorajda povsem izginila avtorjeva prisotnost v smislu vednosti o resničnih in pravih vrednotah. Takšno prisotnost smo v Potovanju v Koromandijo še na moč občutili: to je bila namreč tista razumna sila, ki je v igri ločevala dobra dejanja od slabih, resnične nagibe od neresničnih, ustrezna dejanja od neustreznih, resnico od neresnice, pravičnost od nepravičnosti. Ta avtorjeva prisotnost se sicer ni neobhodno razodevala v dejanjih posameznih oseb, temveč predvsem v celotnem sorazmerju in izteku posameznih dramskih dejanj in protidejanj: avtor je bil nosilec smisla dramskega dejanja, in ta smisel moralične narave je preko hrepenjenja vodil k idealu. Zdaj pa, ko je avtor ta osnovni moralični smisel iz igre odstranil, so se naenkrat bistveno spremenili odnosi med nastopajočimi osebami: vse je enako vsemu, nobeno dejanje ni boljše in nobeno slabše od drugih. Tako je pravzaprav lahko vse dobro ali pa tudi vse zlo, vse je enako nično, saj vsemu manjka merilo. Zlo dejanje je namreč po tradicionalni moralki zlo le dotlej, dokler se kot tako odraža ob nekem dobrem in plemenitem dejanju in dokler je vsaj od ene osebe v igri ali pa vsaj od avtorja spoznano za zlo. Če ta merila izginejo, ostane na odru samo še golo funkcioniranje našega vsakdanjega sveta, uveljavljanje posameznih oseb, volja po nadvladovanju in delovanju, po razpolaganju z drugimi, volja po **uspešnosti** — in tem prizadevanjem ne podeljuje smisla višji smoter, noben višji izvor in cilj. Nepravična in nasilna dejanja, ki jih ne upravičuje noben višji smoter, so torej po tradicionalni moralki zla dejanja in zaslužijo obsodbo: ker pa ni niti v igri nobene pravične in k nadosebnemu smislu naravnane osebe, ob kateri bi se zlo kazalo kot zlo, in ker v zapletu in razpletu igre tudi ni prisotna avtorjeva moralična volja, ki bi dajala slutiti neke prave, resnične, čeprav na odru neprisotne vred-



7  
note — zato je opazovanje takšnega osamosvojenega in neodvisnega zla za publiko nekam nenavadno in mučno doživetje, saj je v nasprotju z njenim običajnim načinom čustvovanja in reagiranja.

To je bil bržkone avtorjev prvi namen.

Zlo, ki se dogaja brez moraličnega refleksa, tako rekoč samo v sebi in samo po sebi, pa izgublja tudi tisto svojo težo, verjetnost in pretresljivost, kakršno smo mu sicer vajeni pridajati. Zlo izgublja svojo zlo naravo, nekam domače postaja in ogledujemo ga z istimi občutki kakor ob prebiranju kriminalk, ki jih beremo zaradi tega udomačenega, neobveznega zla samega, saj slutimo, da je obvezni razplet, ki v kriminalki dobro nagrajuje in zlo kaznuje, le nekak dogovorjen tribut splošni moralični rabi. Zlo postaja torej potrošno blago, in sicer na neki že znani in doživljani način, to pa v okviru dramske igre, ki po vsem videzu ni kriminalka in ki jo je torej sprejemati na neki drugačen, obveznejši način. A kakšen? To je bržkone drugo neprijetno presenečenje, ki ga je avtor pripravil gledalcu. Če pa je v igri povsem odsotna vsaka moralična norma, če je torej v tem svetu norma uspešnosti edina splošna zavezujoča norma, če torej velja le eno pravilo: »Če si v tekmi, če znaš, če streljaš prav: gor, sicer... (Pokaže s palcem dol)«, in če ti odnosi nimajo nobenega moraličnega merila niti v sami igri niti zunaj nje, v avtorju, tedaj bodo tudi same vloge oseb tega sveta poljudno zamenljive: v svetu, kjer se vsi pehajo le za svojimi zasebnimi interesi in niti za hip ne pomislijo na kakršnokoli vseobvezujočo normo pravičnosti, ideala ali resnice, v svetu, kjer je le **uspešnost** merilo človeških dejanj, je konec koncev vseeno, kdo bo uspel in kdo bo propadel. Žrtve in krvniki so si enaki in zaslužili bodo isto mero našega sočutja oziroma ravnodušnosti, zlo se bo spopadlo z zlom na način, ki nam onemogoča vsakršno običajno opredeljevanje do moralne vsebine tega dogajanja. Če v takšni situaciji zlo propade, se tega ne moremo več veseliti, saj njegov propad povzroča zlo in iz tega se bo spet rodilo zlo. Žrtve in hudodelci si postanejo enakovredni. Tu pa smo dospeli do situacije, kakršno je opisal predhodnik francoskega simbolizma in dekadence, Charles Baudelaire, in sicer v času po julijski revoluciji 1830., ko se je po stabilizaciji revolucijskih pretresov in po propadu in razblinjenju vseh vznemirljivih revolucijskih idealov francosko meščanstvo na vso sapa predalo pridobivanju materialnih dobrin, hlastanju po uveljavljanju in dokaj brezobzirnemu uveljavljanju zasebnih interesov. Takole je zapisal Baudelaire v zbirki Cvetje zla, po kateri je avtor očitno in gotovo ne slučajno povzel tudi naslov.

»Je suis la plai et couteau  
et la victime et le bourreau.«

»Rana sem in nož, žrtev sem in krvnik«. Vzporejanje z Baudelairo m nas pripelje do nadaljnjega spoznanja: Baudelaire je resda na kar najbolj skrajn, skorajda demoničen način živel isti ton življenja, kot ga je razkrival okrog sebe, resda je v vsem svojem boemskem amoralizmu ponavljal in stopnjeval amoralizem svoje okolice in ga popačenega metal pridobitniškim meščanom v obraz — vendar tega ni počel samo zaradi nekakšnih svojih posebnih fizioloških nagnjenj. V vsem njegovem amoralizmu, pa najsi se razkriva v njegovi poeziji ali v življenjskem ravnanju, je namreč še vedno in predvsem pristen neki na glavo postavljeni, prizadeti in ranjeni moralizem. Ta žrtev in krvnik zla se je podrejal svojemu svetu in ga obsojal obenem, negiral ga je in vendar je prav ta negacija ostajala njegova vest s svetom. Izstop iz moraličnega kroga ni tako zlahka mogoč, saj izven tega kroga skorajda še ne vemo za točko, na katero naj bi stopili, in negiranje moralizma, amoralizem, je še vedno v isti vrednostni strukturi, tako kot ima goreč ateist še vedno opraviti s svojo vero.

Podoben pojav lahko zasledimo v drami Cvetje zla. Resda je avtor odstranil iz dogajanja etične vrednostne kriterije in dopustil zlu, naj bohotno zavlada na odru. Vendar do tega dogajanja ni mogel ostati ravnodušen. Predvsem je že v tem neomejenem popuščanju vajeti zlu, v radovoljnem spodbujanju zla, prisotna neka avtorjeva vrednostna tendenca: »Prav. Pa na veliko. Dajmo. Plavajmo. Kaj nam pa more kdo. Kateri



**MARKO (Franci Gabrovšek): Ali pa če je kakšen bel tempelj izven!** (Marjanca Krošlova, Jože Pristov, Janez Bermež, Franci Gabrovšek, Pavle Jeršin in Mija Mencejeva na skušnjaji.)

bog!» S tem, da avtor amoralično in ironično spodbuja zlo do njegovih krajnih meja, opravlja vendarle



9

neko moralično poslanstvo: pod skorjo našega vsakdanjega dogajanja in funkcionalne težnje po napredku in blaginji nam hočeš nočeš razkriva neko drugo podobo tega dogajanja, ki naj bi nas bržkone spravila v zadrego in dvom, saj smo bili kljub vsemu vzgajani v moraličnem duhu in saj kljub vsemu vendarle menimo, da se v večji ali manjši meri tudi vedemo v skladu s svojo vzgojo.

Zatrta in tankovestni sin Marko iz Cvetja zla je edina oseba te igre, ki je z zlom obremenjena le fiktivno in ki se vdaja nekakšnemu ostanku hrepenenja po boljšem in pravičnejšem svetu. »Ali pa je kje izven kakšen tempelj?« Zaradi tega svojega ravnanja mora seveda plačati s samomorom, saj je takšna pozicija popolnoma izpostavljena brutalnemu uveljavljanju in delovanju drugih članov družine.

Vsi drugi člani družine so namreč skorajda izenačeni v zločinskem in pervertiranem zlem delovanju, v pravem, tradicionalnem, poznanem in skorajda po žveplu smrdečem zlu. V takšni avtorjevi groteskno pretirani in ironični koncepciji zla se seveda najprej razodeva njegov ironični odnos do zla, kakor ga razumeva tradicionalna moralka, poleg tega in mimo tega pa še nekaj drugega. Zli svet, čeprav zavestno ironično in amoralno koncipiran, je vendarle moralična negacija našega sveta, in prijazno izzivanje nas vseh, ki sedimo v avditoriju. In negacija je še vedno tista vez, ki avtorja na ta svet veže in sicer na moraličen način, saj je moralične narave vsakršno zavzeto opisovanje zla, pa čeprav so v tem opisovanju zavrženi tradicionalni vrednostni kriteriji. Avtor je namreč amoralni svet absolutiziral, in ker so v takšnem svetu vsa dejanja enako vredna in vsa enako slaba ali dobra, ker se prebivalci tega sveta ne ukvarjajo z drugim kot z medsebojnim izločanjem, ostaneta konec koncev samo dve fiziološki opravili, ki sta še ohranili svojo nespremenljivost in svojo stalnost, ki še nista izgubili na ceni in ki sta konec koncev v takšnem svetu fiziološka podlaga vsakršni volji po moči, vsakršnemu delovanju in polaščevanju. To sta »totalni dejanji«, dva prvobitna nagona, nagon po seksu in nagon po umoru.

To sta torej tisti dve najnižji animalični prvini, ki svet Cvetja zla temeljno opredeljujeta in spravljata v tek, in avtor jima z dobršno mero zadovoljstva prepušča proste vajeti. Kajti ta svet je slednjič vendarle neobremenjen in vsaj fiziološko svoboden, seks in morilstvo se v njem dogajata po svojih lastnih zakonih in nobene moralične težave ga ne vznemirjajo. V luči tradicionalnih idealov je ta svet sicer zavržen, a avtorja ti ideali ne zanimajo več, saj jih je podvrigel svoji lastni ironiji in kritiki. Vse je enako vsemu, »vse je ploskev«, in avtorjevo spoznavanje se skuša čimbolj spojiti s to ploskvijo in ne dvigniti pogleda čeznjo.



Dva klavrna in neuspešna detektiva, vohljača in sanjača obenem, sta v tem svetu ostala edina, ki še nosita v svojih prsih tisti potrební organ, ki je dojemljiv za pravico, moralo in naravni red stvari. Le ona se še ukvarjata z moralističnim spreminjanjem sveta in z vizijami o snažnejšem in lepšem življenju. V sebi sta prisiljena združevati obe tradicionalni vlogi nekdanjih borcev za vrednote in ideale, ki so se bili medtem razkrojili in izginili v svetu golega funkcioniranja gona po seksu in morilstvu; vlogo policijskega oblastnika, ki je bil skrbel za višje vrednote s pomočjo manipuliranja z ljudmi, polaščanja in razpolaganja, in vlogo pesnika — moralista, ki je bil skrbel za iste vrednote s pomočjo hrepenenja in sklicevanja na nadčloveške ideale. Detektiva, ta klavrna in zaničevanja vredna borca za boljši svet, izbruhneta na nekem mestu drame celo v pravcato humanistično deklarativnost, ki nam kar nekako domače prihaja na uho: »Zato stojim tukaj na preži, da izderem korenino nesmisla, da jo izžgem iz človeških src in iz človeških možganov, da jim vrnem svobodo, da jim zravnám hrbtenico, da spet prikličem načelo živega, voljo spreminjanja, silo spoznavanja, smer zgodovine!« Ta izbruh pa izzveni v svetu totalnega dejanja in neobremenjene volje do moči seveda kar najbolj anahronistično in naivno. Pa tudi uspeha nima nobenega, detektiva moralista nima ta v tem svetu nič več opraviti: »Zlu je torej uspelo. Kot zmeraj.«

Dejali smo, da je avtorjev moralizem še vedno moralične narave, in drugačen tudi biti ne more, saj še ne vemo za način, kako izstopiti iz čarobnega risa moralističnega čustvovanja in ukrepanja. Lahko pa to svoje prizadevanje poskušamo izgovarjati in k takim poskusom je bržkone treba prištevati Cvetje zla.

Tudi odmev gledališke predstave se meri z merilom uspešnosti. V našem primeru je avtorjev poskus bržkone dosegel svoj namen, če se bo občinstvo ogorčeno odzvalo in dramo izžvižgalo.

Lado Kralj