

## DRAMA O INTELEKTUALNEM ETOSU

Vladimir Kralj

Ako se uspešen in priznan dramski pisatelj, kakršen je Miroslav Krleža, po tridesetletnem molku znova oglasi, je to brez dvoma literarni dogodek. Razložiti ta dolgotrajni molk, bo stvar literarnih zgodovinarjev. Ena izmed indicij, ki jih bo pri tem vodila, bo zelo verjetno ta, da Miroslav Krleža vzlic svoji veliki dramski nadarjenosti pravzaprav nikoli ni bil gledališki pisatelj v artistično-profesionalnem smislu in mu je bila dramatika poleg lirike, pripovedne proze, esejistike in publicistike samo ena izmed izraznih oblik njegovega osebnega izpovedovanja in njegovega kakor britev ostrega, včasih krutega opazovanja ljudi in družbe. In kot dopolnilo k tej indiciji: da je Krleža dramatiki pridrževal zmeraj neka najbolj pereča, v nekem času tako rekoč osrednja vprašanja, tista, ki so mogla najbolj vznemiriti misleče ljudi, in da se v svoji tematiki pravzaprav nikoli ni ponavljal, ako upoštevamo ciklični značaj njegovega dramskega opusa. Zato je prepustil dramsko obdelavo zadnjega pokolenja agramerske gospode za druge svetovne vojne, torej danes že skoraj historično snov, svojim bolj ali manj nadarjenim in spretnim epigonom.

Prav tu pa se prične drugo presenečenje, ki ga je izzval Krležev *Aretej*,\* namreč presenečenje za širše gledališko občinstvo. To občinstvo, ki pozna Krležo predvsem kot avtorja *Glembajevih*, se je znašlo v nemajhni zadregi pred teatralno in idejno podobo Krleževega najnovejšega dela. Na odru je slej ko prej pričakovalo neko variacijo *Agramercev* in je s precejšnjim nerazumevanjem gledalo junaka, *patlinskega nadpadarja*, ki po neki mistično-poetični koncesiji rošira v svojem antičnem kostumu iz tretjega stoletja novega štetja v naše dvajseto stoletje, da bi tu potrdil avtorjevo dramsko tezo. In občinstvo je bilo rahlo vznemirjeno tudi ob idejni podobi nove igre: Ali avtor, ki je svoj čas tako neusmiljeno progresivno slikal moralno mizerijo buržoazije, v tem svojem delu ne govori tako rekoč zoper idejo pro-

\* Miroslav Krleža, *Aretej* ali *legenda o svetj Ancili*. Fantazija v petih slikah.

gresa, torej zoper nekaj, kar je, kakor so nas učili, če že ne sestavni del naše vere v človeka, pa vsaj moralna vzpodbuda naše poti v socializmu, poti za odpravo naše primitivnosti?

Sam Krleža je v svojih memoarnih zapiskih (Davni dani, februar 1915) v razmišljanju o raznih iluzijah in fetiših človeštva napisal: »Razmišljati o (takih) stvareh je danes nevarnejše kakor, van se nagnuti... E pericoloso sporgersi...« In tudi danes ni priporočljivo »van se nagnuti«, zlasti če vozi vlak, kakor vemo, s polno paro v elektrifikacijo in industrializacijo dežele.

Toda na omenjenem mestu Krleža tudi pove, kak progres oziroma neprogres ima v mislih: »Vsi smo pod svojo streho enako samoljubni. Cerkev v tem pogledu ni dosegla prav nič. Ni se ji posrečilo ukrotiti v človeku žival.« Krleža torej dvomi v razvoj človeka kot biološkega bitja, v človeka, ki se je iz antropoida razvil v dvonožca in vendar ostal v svojem bistvu četveronožec. In vera v razvoj človeka kot etičnega bitja se zdi Krleži nekdanj in danes idealističen fetiš.

V svojem glembajevskem, družbenokritičnem opusu Krleža nenehno pobija fetiš, trga ljudem, ustanovam in ideologijam njihove lažne krinke z obličja, podobno kakor Henrik Ibsen in Bernard Shaw, pri katerih se je učil dramske forme. Vendar je med Ibsenom ali Shawom in Krležo bistvena razlika. Ibsen je v svojem jedru malo-meščanski romantični idealist, ki kliče svoje junake na odgovor s pedestalu protestantsko strogoredne morale in romantično prenapetega idealizma. In iz Shawovih del vzlic njegovemu sarkazmu na meščansko družbo govori med vrsticami vendarle moralni idealizem fabianske konfesije. Pri Krleži ni idealističnih perspektiv. Krleža, že zgodaj seznanjen z Marxovim dialektičnim materializmom, se ravna po Marxovem najvišjem hevrističnem načelu — dvomiti o vsem, kar sprejemamo iz preteklosti. Neusmiljeno podiranje malikov domače buržuzije je plod tega njegovega načelnega dvoma. V že citiranih memoarnih zapiskih, maja 1916, postavi Krleža kot osnovno načelo svojega pisanja: »Treba je grebsti globoko, do negativnega psihološkega dna, nemara celo do karikature«. In v zvezi s svojo družbenokritično dramatikom pravi na istem mestu: »Življenje je mnogo bolj podobno mikroskopskemu posnetku luetične krvi kakor pa Racinovi Fedri.« Torej razumsko hladna in neusmiljena analiza negativnih pojavov v življenju in družbi. Zakaj prav negativnih? Iz družbene profilakse. Torej razkrinkovanje ne zaradi estetskih učinkov, marveč zaradi moralne higiene človeka in družbe. In glavni instrument pri tem njegovem opraviilu je vedno razum, intelekt. »Literat mora biti v prvi vrsti mislec, ki o stvareh misli jasno, stvarno in popolnoma logično« (Davni dani, maj

1916). Ta kot britev ostri intelekt ni prav nič podoben čustvenemu mišljenju J. J. Rousseauja in z Rousseaujem Krleža tudi ne deli vere v »plemenitega divjaka«. Krleži je bila primitivnost, kmečka zaostalost zmeraj najhujša hipoteka naše preteklosti in naše družbe. In v Krleži ni niti malo romantike primitivizma. Njegova vera v človeka je pravzaprav vera v človekov intelekt. S to svojo vero v razumnega, ponosnega, suverenega človeka je soroden Nietzscheju in z Nietzschejem ga veže tudi njegov vztrajni in dosledni odpor zoper nazarenstvo in njegovo sočutno servilnost in servilno sočutje. Ta Krležev odpor zoper Cerkev, ki je očitno tudi v Areteju, je na višji ravni kot liberalna farska gonja, je odpor zoper mistični fetišizem sleherne konfesije.

V Areteju ima Krleža na svoji secirni mizi idejo progressa v smislu, ki smo ga že označili. Krleža seveda ne dvomi o progressu človeškega dela, o progressu civilizacije, pač pa se spričo dveh svetovnih katastrof, ki sta zadeli sodobno človeštvo v nekaj manj kot pol stoletja, sprašuje o progressu človeka individua, o njegovi rasti v duhovnem in moralnem pogledu. Zato gre v njegovi intersekularni drami pri soočenju dveh oddaljenih stoletij za soočenje dveh različnih pojmovanj napredka, napredka civilizacije, ki je izven debate, in napredka človekove duševne suverenosti, ki je problematičen. Gre sicer za isto vprašanje, ki so ga zastavili v 18. stoletju J. J. Rousseauju, ali napredek civilizacije pospešuje človekove nravi, njegov značaj ali ne. Vendar pojem civilizacijskega progressa, kakor ga pojmujeemo danes, ne izhaja od J. J. Rousseauja, ki se je v svoji znameniti razpravi odločil za regres, marveč od velikih glasnikov evolucionizma v 19. stoletju, od Hegla, Comta, Spencerja in drugih. Vsi ti sicer izhajajo iz ideje človeške evforije, dejansko pa mislijo na razvoj in napredek objektivnega sveta, družbe, civilizacije, katerim človekov subjekt docela podrejajo. Najbolj očitno je to pri Heglu. S svojo dialektiko, ki jo je prevzel po starem Heraklitu, je sicer obogatil filozofijo zgodovine, toda njegova razdelitev biti v objektivni, subjektivni in absolutni duh je na las podobna sveti trojici, oče, sin in sveti duh; podobna ji je celo v tem, da je v tem vesoljnem delovnem kolektivu najjimenitnejši oče — objektivni duh, se pravi človeška družba in država, najmanj hvaležna vloga pa se dodeljuje sinu — subjektivnemu duhu, ki mu je naloženo, da na križevi poti svoje eksistence skrbi za veličastno stavbo objektivnega duha, oziroma, ako govorimo v jeziku Hegla kot teoretika drame, da je dramski junak žrtvovani zastavonoša napredka v korist višjega razvoja družbe in države. Sicer pa ne bodimo Heglu krivični. Vsi evlucijski nauki so nujno zamišljeni objektivno, v smislu napredka družbe in njene civilizacije, ne pa v smislu rasti in razvoja človekovega dostoj-

janstva. Toda ali ta v vseh evolucijskih teorijah subalterno obravnavani individuum ne postaja tako rekoč vzajemno bolj srečen, bolj svoboden in dostojanstven spričo blagodati, ki jih prispeva za človeško kulturo in civilizacijo. Konkretno: Brez dvoma je velik napredek od rimske vojaške latrine pa do današnjega WC, od rimskih brzotekov pa do današnjega telefona in radia, od grškega ognja pa do današnje atomske in vodikove bombe. Toda ali se je spričo vseh teh nedvomnih civilizacijskih pridobitev sorazmerno enako razvil tudi naš čut za človečnost, naše spoštovanje za človeško dostojanstvo?

Tu nekje je postavil Miroslav Krleža konflikte in probleme v svojem Areteju.

Dogodki v Areteju so v njegovem prvem delu postavljeni v rimsko Italijo tretjega in v njegovem drugem delu v Italijo dvajsetega stoletja; prizorišče je isto, vila dvornega zdravnika rimskega cesarja Ilirika. Čas drugega dela je označen z letnico 1958, torej z letom fašistične agresije; vendar dajo osebe, ki nastopajo v tej drami, se pravi zdravniki, ki so slej ko prej židovskega porekla, in okolnost, da jim groze politični procesi, ako se ne uklonijo Cezarjevi samovolji, slutiti še neki drugi, v prvo dobo kontaminirani čas, leto 1952 vzhodnega štetja.

Dramska fabula te legende je razmeroma kratka: Areteju, dvornemu zdravniku, luči in ponosu starorimske medicine, je po šefu palatinske policije Gaju Aniciju Severu sporočen ukaz Gospoda iz Rima, cesarja Ilirika, da mora zastrepiti cesarjevo ženo, katere se je ta naveličal, in podpisati zdravniški bilten, da je cesarica umrla naravne smrti. Bodisi da se je Aretej že utrudil, po višjem nalogu zastrupljati ljudi in s svojim podpisom kriti politične umore, bodisi da je že pod vplivom manj dekadentne morale, ki jo izpoveduje njegova žena, židovka in kristijana Livia Ancila, skratka, Aretej se svojemu prijatelju, šefu palatinske policije, upre in ta mu skuša izsiliti izpolnitev cesarjevega ukaza z najbolj primernimi policijskimi sredstvi, s telesnim mučenjem, s sežiganjem njegovih dragocenih znanstvenih rokopisov in ne najmanj z grožnjo, da mu bodo v primeru neposlušnosti naprtili politični proces, kjer ga bodo razkrinkali kot poklicnega zastrupljevalca ljudi, kot vivisektorja in kot soproga žene, ki pripada državi nevarni krivoverski sekti.

Nazadnje se Aretej vda. Pripravljen je storiti to, kar zahtevajo od njega. Zatajiti svojo vest in zakriti gnusen političen umor. Ko je naročeno opravil, ga avtor s pomočjo mistične rajske ptice preseli iz tretjega stoletja v dvajseto, da bi tu ob dr. Morgensu, luči in slavi evropske medicine, doživel reprizo državnega nasilja nad člo-

vekovo vestjo. Tudi od dr. Morgensa namreč zahteva gospod iz Rima po svojem odposlancu, baronu van der Blootenu, podoben zločin zoper vest, in čeprav se dr. Morgens bolj vztrajno upira političnemu diktatu, kakor se je nekdanj Aretej, bi ga nazadnje vendarle strla diktatorska peta, ako ne bi bil Aretej v van der Blootenu spoznal svojega nekdanjega mučilca Gaja Anicija Severa ter ga v divjem besu treščil skozi vitrino verande v brezdanje globine in se nato sam razblinil v nič.

Tertium comparationis te primerjalne, intersekularne drame je brechtovsko jasen in poučen. Vzlic civilizacijskemu napredku sedemnajstih stoletij je ostal človek na isti, živalski stopnji razvoja ali, kakor pravi avtor sam: »Za nas ni bistveno to, da telefoniramo, marveč to, da iz nas še zmeraj telefonira gorila.«

Miselno pogreško pri verovanju v napredek ne nemara človeškega dela, marveč v napredek človeka kot etičnega bitja, skuša razkriti dr. Morgens v razgovoru z Aretejem:

»Aretej: Vztrajam pri svoji trditvi, da narava ne ve, kaj dela.

Doktor Morgens: Noben resen človek ne misli več, da dela narava po načrtu in da sploh obstaja kak načrt.«

Narava torej ni teleološka, narava pozna samo kavzalnost. Človek pa si v svojo uteho tolmači življenje vedno znova teleološko in teološko.

Etično jedro Aretejeve in Morgensove avanture je — »reci ne, kadar ti to ukazuje tvoja vest«. Torej nonkonformizem. Nemara bi Gaj Anicij Sever to imenoval popolnoma odvečno, anarhoindividualistično kverulantstvo. Toda kverulantski individui niso samo posamezniki, so tudi narodi, države. In naša država je rekla dvakrat »ne«, prvič leta 1941 in drugič leta 1948. Ta naša dvakratna »ne« sta tudi nravni izhodišči, iz katerih je bilo to pogumno delo napisano in uprizorjeno.

Avtor je svojo igro glede na njeno teatralno podobo imenoval legendo in fantazijo v petih dejanjih. Intersekularna podoba te igre je sicer nenavadna, vendar v zgodovini evropske dramatike ne prva te vrste. Nahajamo jo že pri Bernardu Shawu, v njegovi Sveti Ivani, kjer se junakinja petnajstega stoletja po svoji mučeniški smrti razgovarja z odposlancem dvajsetega stoletja, ki jo je proglasilo za svetnico. V obeh primerih, tako pri Areteju kot pri Shawovi Sveti Ivani, gre za fakturo tako imenovane historične konverzacijske igre, v kateri se določena časovna problematika in časovni moralni vidiki projicirajo v preteklost v obliki idejnih dvobojev. Fakturi tovrstne dramatike pa so lastne nekatere značilnosti, ki jih ima tako Shawova kakor tudi Krleževa igra: osebe kot govoreci idej oziroma ideologij in neki razumski hlad, ki veje iz te razumske dialektike na odru. V tej zvezi pogreša nova Krleževa drama nekaj, kar je bila glavna moč Krleže kot avtorja

glembajevskega cikla — slikanja intimne strani človeka in slikanja miljeja, ne samo situacijskega, marveč tudi miljejsko barvanega govora. Krleža je to očitno čutil, ko je skušal konverzacijsko dialektiko na odru poživiti z nekaterimi intimnejšimi prijemi. Zato je postavil Areteja, njegovo ženo Livio in svojega prijatelja in rablja Gaja kot zakonski trikot. In resnično, v prizorih, kjer očita Gaj Liviji prešuštvo z Aretejevim mladim asistentom Lucijem, kjer očita Livia svojemu možu Areteju prešuštvo razmerje z faraoneso Arinoo in ko si hoče Gaj po Aretejevi kapitulaciji prešuštvo vzeti njegovo ženo Livio, zaživi na odru nekaj glembajevske atmosfere in glembajevskega okolja. V teh prizorih proseva tudi glembajevska karakteristika oseb: v Areteju Leone Danielli, v Livii Ancili Laura Warronigg in baronica Castelli, v stremuško amoralnem visokem uradniku Gaja Severu pravna kaznistika Pube Fabriczyja in v faraonesi Arnioo spomin na Ledo.

Je pa v tej igri še neki element, ki bi ga zaman iskali v Krleževih prejšnjih dramskih ciklih, element, ki nas spominja na Brechtov *Lehrstück*, brechtovsko poučnost, kakor jo pozna tudi naše občinstvo iz Brechtovega Galileo Galileia. Sem spadajo prizori, ko palatinski padar Aretej občuduje pridobitve tehničnega napredka moderne civilizacije. Toda bajuvarsko oglatemu in brunnemu Brechtu se ta poučnost mnogo bolj podaja kakor Miroslavu Krleži, ki ni bil nikoli naiven in ki tudi ne zna biti naiven in ki se je vse svoje življenje norčeval iz učiteljev in učiteljevanja v filozofiji in literaturi.

In ali ni ta simbolika à la rajska ptica že nekoliko *vieux jeu* na današnjem odru? Novejša, zlasti francoska dramatika, ki se tudi v zgodovinskih igrah zavestno poigrava s svojimi junaki, opravi to brez mistične simbolike in njeni junaki se znajdejo v sleherni situaciji, kamor jih postavi avtorjeva historična ironija.

Vzlic omenjenim pridržkom je Aretej brez dvoma najpomembnejše dramsko delo, kar jih je bilo po vojni napisanih v Jugoslaviji. Ima svetovni format tako po svojem osnovnem problemu, ki je problem vsega današnjega človeštva in vse današnje evropske civilizacije, kakor po svoji sugestivni teatralni podobi, ki nikakor ne zaostaja za velikimi dramskimi storitvami v svetu.