

XLVIII. LETNIK 1928 VI. ŠTEVILKA

LJUBLJANSKI ZVON

MESEČNIK ZA KNJIŽEVNOST IN PROSVETO

I B S E N I N S H A W

JANKO LAVRIN

I.

Dramatski preporod v drugi polovici XIX. stoletja se je vršil v dveh valovih: prvi je prihajal v glavnem iz Skandinavije, dočim je drugi — približno od 1890. naprej — našel svoje predstavitelje v drugih evropskih deželah: Hauptmanna v Nemčiji, Čehova v Rusiji, Shawa v Angliji. Glavni obnovitelj moderne drame je seveda Ibsen; njen najbolj vidni steber pa je in ostane Bernard Shaw. Tistim, ki poznajo dela teh dveh dramaturgov, je lahko dokazati vpliv Ibsena na Shawa. Več Shawovih iger vzbuja namreč vtis, da so njihovi nezakonski starši Ibsenovi «Stebri družbe» in «Sovražnik ljudstva», in da jim je «Nora» zadnjega dejanja bila za krstno botro. Toda mimo tega, kolikšna razlika med Shawom in Ibsenom, razlika v temperamentu, v obzorju, v jeziku, v tehniki in tudi v učinku! To je razlika dveh generacij, ki sicer lahko imata nekaj stvari skupnih, ki pa sta v temeljih različni celo, kadar se zdi, da se bojujeta za iste ali za podobne smotre.

Po svojem temperamentu je Ibsen eden izmed poslednjih Mohikancev romantike. Vsa prva njegova doba od «Catiline» do «Branda» je silno romantična in obenem prežeta s prav tako silno puritanskim značajem, ki se ga Ibsen nikoli ni iznebil. Ta mešanica romantičnega temperamenta, ki je prav za prav negacija vnanje in notranje discipline, in Ibsenovega organskega puritanstva, ki vedno zahteva strogo obvladovanje in omejevanje samega sebe, je ključ k značaju njegovega dela. Pred vsem pa je ključ k tisti etiški romantiki, ki jo je Ibsen skušal vtelesiti v vsi svoji umetnosti. Zakaj etični problem ali problemi so ostali do konca pravo jedro njegovega ustvarjanja.

Celo v tako zvanih realističnih dramah, ki so sledile njegovemu romantično-satiričnemu «Peeru Gyntu» in filozofsko-romantič-

nemu «Cezarju in Galilejcu», je Ibsen v bistvu samo narobe-romantik. Maščuje se nad realnostjo s tem, da jo razkrinkava in kaznuje, ker ne odgovarja njegovim visokim etičnim aspiracijam. V «Divji raci» je vsaj deloma poizkušal uiti svojemu etično-romantičnemu odnosu napram življenju, toda zaman: ta odnos mu je bil v krvi, in Ibsen je bil celo obsojen, postati njegova žrtev. Naslednje njegove psihološke in realistično-simbolične igre (posebno «Rosmersholm» in «Stavbenik Solness») so v glavnem projekcije notranje tragedije romantičnega sanjača, ki ne more sprejeti realnosti na račun svojih duhovnih zahtev in ki čuti, da so te zahteve brezplodne, dokler ne postanejo živa realnost. Ibsenove drame se torej lahkočitajo in igrajo kot docela objektivna umetniška dela in vendar pri tem ilustrirajo najbolj intimne momente Ibsenovega boja s samim seboj: boja med starim in novim Adamom. «Stavbenik Solness» pomeni Ibsenov končni napor za spravo med njegovim romantičnim stremljenjem in realnostjo in obenem njegov končni tragični poraz. Po tem ne ostane drugega kot «epilog» z ono resignacijo, ki je ledenohladna v «Malem Eyolfu» in ki vzplamti v poslednjem brezuspešnem upor v «Johnu Gabrielu Borkmanu» in v drami «Ko se mrtvi prebudimo». Kipar Rubek, ki je v nekem kipu simboliziral svojo vizijo svečanega vstajenja vsega življenja, se ni maral odreči svojim romantičnim iluzijam, a se je moral. «Toda pridobil sem si modrost v letih, ki so sledila, Irena... Mali, okrogli podstavek, na katerem je stal tvoj kip, ni bil več dovolj prostoren za vse podobe, ki sem jih hotel pridejati... Upodabljal sem, kar sem videl okrog sebe na svetu. Moral sem pridejati, nisem si mogel pomagati drugače. Povečal sem podstavek, da je postal velik in obsežen. In nanj sem postavil odlomek obokane, razpokane zemlje. In iz razpoklin gomaze zdaj moški in ženske, kakršne sem spoznal v resničnem življenju.»

Ibsen romantik in Ibsen puritanec, oba sta se okrenila zoper realnost, kakršna je, in končno dospela k pesimizmu, k osamljenosti in molku. «Vse življenje vidim na mrtvaškem odru», je izpoved Ibsenove zadnje drame, ki je primeren epilog njegovemu lastnemu življenju in delu. Ali baš to dokazuje, da je Ibsen ustvarjal svoje drame le iz notranje neizogibnosti, iz lastnega duhovnega izkustva, stremljenja in — poraza. Drugače on sploh ni mogel ustvarjati, kajti bil je pravo nasprotje profesionalnega literata, ki lahko piše «po naročilu». Ibsenova umetnost zadobi svojo magično, svojo dinamično moč baš iz te notranje nujnosti. Zato lahko globoko vpliva na človeka v obeh ravninah, v estetski in duhovni.

II.

Zadošča, ako primerjamo nezaupnega Ibsena z zgovornim in živahnim Bernardom Shawom, da spoznamo vso razliko med romantično-aristokratskim očetom in njegovim realistično-demokratskim potomcem. Če spominjata Ibsenov ton in nekoliko okorela dostojanstvenost na godrnjavega samotarja, se zdi ekspanzivni Shaw kakor rojen za propagando, za javne kontroverzije in za bojovito publicistiko. Ibsen je nepraktičen sanjač, dočim napravi Shaw predvsem vtis emancipiranega »nonconformista«, in — kakor je znano — nonconformisti (bodisi emancipirani ali ne) so zelo praktični in stvarni ljudje. Ibsen se ukvarja s človečnostjo v ravnini duha, dočim je Shaw predvsem zaposlen s problemi praktične vsakdanjosti. Ibsena muči vizija etičnega nadčloveka, ki bo prišel in odrešil starega Adama. Zato išče in vprašuje celo, kadar se bori. Drugačen je Shaw. On se bori ne kot pisatelj, ampak kot človek, ki ima vse odgovore in razrešitve gotove vnaprej. Če jih ne bi imel, bi morda vobče ne pisal svojih komedij in satir.

Shaw je predvsem usmerjen k vnanjim življenjskim problemom, katerim navadno najde eno ali drugo logično rešitev; Ibsen pa se osredotočuje na oni večni problem življenja, ki je razrešljiv samo v nadlogični religiozni ravnini. Vsa notranja tragedija Ibsena je izvirala iz dejstva, da ni imel pri svojem globokem moralnem instinktu pravičnega religioznega instinkta. Zakaj vedel je dobro, da mora postati vsa moralnost problematična, če ne korenini v nadmoralnih, to se pravi, v religioznih vrednotah. Le-té so mu bile nedostopne, dočim mu je bila moralna zavest — posebno pa čut krivde, čut osebne odgovornosti za zlo vsega življenja — preveč v krvi, da bi se je sploh mogel iznebiti. Na ta način mu je postal problematičen njegov najmočnejši duhovni nagon. In ker ga na religiozni ploskvi sploh ni mogel rešiti (radi pomanjkanja religiozne zavesti), se je zatekal k raznim filozofskim, sociološkim in drugim nazorom, ki so ga vodili v vedno večji skepticizem in se nazadnje celo razkrivali kot gole iluzije.

Ibsen puritanec ni mogel sprejeti življenja brez zmisla življenja; a Ibsen skeptik je vedno bolj in bolj dvomil, ali se ta višji zmisel sploh da najti. Zakaj naj se potem bori za preporod življenja, če je morda tudi ta le iluzija? Čemu ne bi užival življenja kot hedonist, ki ravna po principu: *carpe diem*? Ali v herojskem boju za zmisel življenja je že zapravljal življenje samo, in pot nazaj je zaprta. Bo li utrujeni borec priznal svoj poraz ali ne? Priznal ga

bo samo napol (in še to indirektno), v strašnem epilogu »Ko se mrtvi prebudimo«, — epilogu, ki nas zares obdaja s hladom in osamljenostjo groblja. Ali ne čutimo v Rubekovih besedah tožbe samega Ibsena? »Spreдай sedi ob vodnjaku mož, ki se obremenjen s krivdo ne more ločiti od zemeljske skorje. Imenujem ga kes radi zapravljenega življenja. Sedi tamkaj in pomaka svoje prste v žuborečo strujo — da bi si jih umil — in zavest, da ne bo tega dosegel nikoli, nikoli, ga gloda in muči. Nikoli v vsej večnosti ne bo dosegel svobode in novega življenja. Ostal bo večno ujet v svojem peklu.«

Kakšna razlika med tem obupom in med intelektualnim optimizmom Shawovim. Če je mračni Ibsen vedno nezadovoljen sam s seboj, se zdi Shaw, da ni z ničemer in nikomer zadovoljen razen s samim seboj in s svojimi lastnimi nazori. In ker je prepričan, da so baš njegovi nazori edino zveličavni, je naravno, da hoče pridobiti zanje vse ostalo človeštvo in da izrablja celo gledališče in ves svoj talent za komiko v to svrhu. Toda kdor je razmotal njegove paradokse in ideje, lahko kmalu opazi, da se gibljejo preveč na površini. Ukvarjajo se bolj z aktualnostjo, nego z realnostjo življenja.

Obratno je stvar pri Ibsenu. Če nam njegove drame ugajajo ali ne, one prihajajo iz globine in vodijo v globino. Ibsen se je boril s svojim stoletjem in z njegovimi »strahovi«, da bi v tem boju našel in izdelal svojo lastno duhovno individualnost. Bernard Shaw pa se bojuje predvsem kot nekonvencionalen publicist, to se pravi, — da uveljavlja to, kar on misli in dela, zoper to, kar mislijo in delajo vsi drugi. Tak boj postane seveda posebno učinkovit v obliki komedije in smeha. Zato se ni čuditi, da je satirična komedija (oziroma socialna satira) postala glavno orožje Shavowo, dočim je neizprosni in obenem dvomljiv iskalec Ibsen došel na pot tragedije.

III.

Tragedija je po svoji naravi usmerjena v ploskev, ki leži više kot povprečno življenje, zakaj njeno bistvo je ravno nesoglasje med idealom in realnostjo. Tragedija se ne ukvarja z nramni življenja, marveč s človeškimi usodami, ali še bolje rečeno — s človeško Usodo. Ona vprav temelji na neizogibnosti Usode, in višek tragičnega patosa je baš v katastrofi junaka, ki pogine v herojskem boju z Usodo. Ko gledamo njegovo katastrofo, nas navdajata ne samo »sočutje in groza«, marveč tudi občudovanje. Za nekaj časa se dvignemo nad mizerijo življenja do tragične lepote življenja — do tiste strahovite lepote, ki je visoko iznad

resignacije, visoko nad vsakim pesimizmom in tudi nad vsakim optimizmom.

Škoda je, da se je v moderni Evropi čut za čisto tragedijo izgubil, kljub Nietzschejevemu prizadevanju, da bi ga poživil. Mesto tragičnih osebnosti nam daje literatura navadno njih surogate: resignirane nesrečneže in deklamatorske pesimiste, ki stopnjujejo naš strah pred življenjem, mesto da bi nas osvobajali od njega. Ibsen sam je napravil dokaj važen poizkus ustvariti moderno tragedijo, toda v celoti ni uspel. Vzrok njegovega neuspeha pa je sličen onemu, ki je po Nietzscheju povzročil propad grške tragedije: «sokratičen duh»; to se pravi, gola umovalna in moralizujoča kvaliteta je bila v Ibsenu najmanj tako močna kakor nekdanj v Euripidu. Mesto da bi ustvaril moderno tragedijo, je zato samo prerodil ono bastarno vrsto, ki je bolj dostopna našemu okusu in gledališču — moderno dramo kot tako.

Če tragedija temelji na neizogibnosti usode, temelji komedija na smešni in absurdni slučajnosti življenja. Osredotoča se ali na značajih ali situacijah ali na obeh hkrati. Toda navadno njeni značaji niso v procesu razvoja. Kar je važno, so samo dejanja in učinki njih tipičnih lastnosti, ki so že dane. In te bodo imele tem močnejši učinek, čim splošnejše poteze celih družabnih skupin predstavljajo. Skratka, komedija ima bolj neko naravno tendenco napram tipom, nego do osebnih značajev kot takih. Tudi navidezna površnost ji pristuje prav dobro — vsaj takrat, kadar je ta površnost krinka prave globine. Najsi bo koncepcija komedije še tako globoka, njena zunanjost mora vedno kazati lahkotnost in tisto hudomušno živahnost, ki pokrije vso resnobo avtorja s šalo, soljo in smehom. Če se tragedija zanima za življensko ploskev, ki je nad povprečnostjo, se komedija (posebno pa satirična komedija) navadno ukvarja z ravnino, ki je pod povprečnostjo. Ali avtor se ne sme identificirati z njo, marveč jo mora motriti z nekega višjega stališča, obenem pa mora znati to svoje stališče zakrinkati. Skrita različenost med obema ustvarja često satiričen patos komedije, kar vidimo prav posebno na Gogoljevem «Revizorju». Ta patos pa je oslavljen in celo uničen, če avtor sname krinko in nam po svojem osebnem glasniku usili tako ali drugačno propoved. Satirična komedija kot taka se pri tem pomeša s pridigami, javnimi predavanji in publicistiko.

Trditi, da moralne, filozofske in socialne ideje v umetnosti nimajo mesta, je seveda naivnost. Vsaka ideja, celo najbolj moralna, je v njej docela upravičena, dokler je izražena v obliki umetnosti in ne v obliki pridige. Vsa prava umetnost je moralna

po samem svojem bistvu in baš radi tega nikoli ne moralizuje. Moraliziranje se pričinja tam, kjer se umetnost poniža in postane samo bergla za razne tendence, ki so »izven umetnosti«. Tudi umetnost nima svrhe, da bi služila tolmačenju »idej«. Mesto tolmačiti, mora plastično vtelesiti. Ustvarjanje se pričinja šele takrat, ko se vsa sirova snov, ki jo nudi aktualno življenje, pretvarja v novo in neodvisno estetsko realnost.

IV.

Zanimivo je primerjati v tem zmislu Shawa in Ibsena, kajti ne glede na razne osnovne razlike, sta si oba slična vsaj v tem, da sta po temperamentu reformatorja, da pišeta »idejne« igre, in da se njun umetniški impulz navadno vzbudi radi kakega problema, ki bi se prav lahko izrazil v eseju ali pa v sociološkem traktatu. Kakor je znano, imajo tehniški domisleki tako zvane ibsenske drame (približno od »Stebrov družbe« dalje) en smoter: vtelesiti v živih značajih tiste etične in socialne probleme, ki mučijo Ibsena samega. In res, Ibsen se bje s svojo »tezo«, dokler je ne pretvori v meso. Kako trdovraten in težak je moral biti ta boj, vidimo že prej v njegovem »Brandu«, zlasti pa v »Cezarju in Galilejcu«, v katerem je Ibsen obtičal med umetnostjo in filozofijo. Da bi premagal to težavo, je pozneje uvedel retrospektivno ekspozicijo mesto običajnega razvoja vsega dejanja na odru. Njegove poznejše drame so večinoma samo »epilogi«, samo notranje reakcije na tragično krivdo, zgrešeno v preteklosti — preden se je drama začela. Težišče je s tem preneseno od napetosti vnanjega dejanja na napetost »psihologije« v njegovih junakih. Ibsenova umetnost seveda ni bila vedno dovolj močna, da bi organski spojila »idejo« in »psihologijo«. V »Gospoj z morja«, ali pa v »Ko se mrtvi prebudimo«, ideja celo preveč štrli iz drame, kar potrjuje tudi Ibsenov zgolj alegorični (to je mehanični) simbolizem. Ali kadar se mu taka spojitev posreči, je baš ona odgovorna za tisto čudno in močno magijo, ki jo najdemo v najboljših igrah Ibsenovih.

Lahkotna produkcija Bernarda Shawa predstavlja velik kontrast počasnemu procesu Ibsenovemu. Toda ni težko opaziti, da Shaw izbira lajšo in krajšo pot: mesto da bi vtelesal »ideje« v žive značaje, jih Shaw navadno natika na že narejene tipe. Dočim napravi Ibsen iz svoje teze povod za svoje značaje, iznajdeva Shaw svoje značaje v glavnem kot povod in ilustracijo za svojo tezo. Videti je, ko da napravi Shaw najprej pogovor, potem pa postavi nanj pripravne tipe in si ne dela preveč skrbi ne radi psihologije niti radi logične trdnosti, dokler je dialog sam živahen, duhovit in

zabaven. Shaw je eden izmed največjih mojstrov živahnega dialoga in komičnih situacij. Kljub temu imajo i njegove situacije i dialog prepričevalnost paradoksa, a ne življenja. Njegovo navadno izhodišče je preobrnitev vseh priznanih mnenj in tradicij, zlasti pa tradicij spoštljivih «srednjih stanov». Trgovska eksploatacija, zakon, rodbina, vojna, politika, zdravniki, vzgoja, spoštovanje do staršev itd. — vse to prihaja pri Shawu v pretres, da se kritizira, zasmehuje in ovrže. Diskusija in «javno predavanje» sta potemtakem navadno važni sestavini njegovega dialoga. Marsikatera njegova igra je samo blesteče dramatizirina kontraverzija, v kateri ima Shawov nekonvencionalni glasnik vedno prav, vse ostalo pa je v zablodi. Ta je vedno oster in duhovit, zlasti kadar napada razne konvencije, toda čim bolj se smejemo njegovi osoljeni duhovitosti, tem bolj čutimo, da je to samo rezonirajoč «diabolus ex machina», ki ga ima Shaw neprestano na vrvi. Nekonvencionalnost je tako rekoč postala dogmatična konvencija samega Shawa.

Pri Ibsenu je — vsaj v njegovih najboljših delih — globoka življenska resnica tisto, kar nas vznemiri in pretrese, pri Shawu pa je navadno Shaw sam, ki nam hoče vsiliti svoje resnice in mnenja. Zato se nehote protivimo njegovi dobrohotni tiraniji celo takrat, kadar se strinjamo ž njim. Obenem je pa celo v Shawu revolucionarju toliko vražjega «enfant terrible-a», da često ne vemo, kje se prvi konča in drugi pričinja. Ibsen ima več duhovne strasti kot temperamenta, v Shawu pa je temperament močnejši nego strast. Isto čutimo pri njunih junakih. Če so Ibsenovi junaki vedno bolj živi nego živahni, so Shawovi običajno bolj živahni nego živi. Iz tega razloga so tudi njegove osebe predvsem ostroumne in hvaležne uloge, ki so zamišljene s skrajnim poznanjem odra in prepogosto galvanizirane z ogromno živostjo Shawa samega. Njih duhoviti paradoksi in aforizmi lahko spremene samo naše presodke in mnenja; Ibsenovi junaki pa spremenjajo in očiščujejo našega duha. Celó v šibkejših Ibsenovih dramah človek diha oni hladni in čisti gorski zrak, ki je na žalost že izginil iz močvirja naše moderne civilizacije.

V.

Ibsen postaja bolj in bolj «samo klasik», to je pisatelj, ki je bolj občudovan nego čitan. Toda dejstvo ostane, da je s svojim delom vsaj za nekaj časa rešil evropsko dramo propasti, v katero so jo pogrezale brezdušne «družabne drame» raznih Scribe-ov, Sardou-ov in Co. Hkratu pa jo je rešil neokretnega prizadevanja, pretvoriti dramo v fotografsko kopijo dnevnega življenja.

Če izvzamemo ruskega dramatika Ostrovskega, so bili prvi pozikusi v realistični drami komaj nadobudni. Brez razpravljanja o tem, ali je »reprezentativni« (to je realistični) ali pa »prezentativni« (to je zgolj teatralični) način pravi za oder, lahko uverjeno trdimo, da je postala v Ibsenovih rokah drama mogočen tolmač modernega življenja, gledanega s stališča njegovih višjih vrednot. Oživotvoril je realistično »problemsko« dramo s tem, da ji je dal novo obliko in novo koncepcijo ter jo poglobil celo do simbolične pomembnosti.

Shaw, ki je otrok drugačne generacije, je bolj nervozen, bolj nestalen in površen, toda je iz prav tega razloga veliko bolj dostopen. Tu ne gre več za večno nerazrešljivi problem življenja, marveč za prehodne politične in socialne naloge, kakor tudi za kritiko nraví. Zvestno je Shaw po svoji tehniki realist; ker pa njegove paradoksalne teme zahtevajo isto tako paradoksalnih situacij, je njegov realizem baš v tej smeri tako pretiran, da navadno postane nerealen. Zato je Shaw edinstven prav za prav samo v burleski, v satirični burki (farsi), ne glede na to, da so njegove šale često bolj premišljene nego neposredne.

Shawova dela izgubljajo svoj prejšnji vpliv na mlado generacijo. To se lahko trdi zlasti o onih komedijah na dnevne pojave, ki so preveč navezane na dobo, v kateri so nastale. Težko je reči, kakšna bo sodba bodočnosti v tem oziru, toda eno je gotovo: Shaw bo vedno ugajal nekaterim zgolj razumskim in nekonvencionalnim temperamentom. Prav tako važen za zgodovino moderne drame in običajev bo prešel v potomstvo kot neke vrste Aristofan moderne filistrske buržuazije.

S E R E N I S S I M A

Z G O D O V I N S K I R O M A N — J O Ž E P A H O R

12.

(Nadaljevanje.)

Ne zgodaj zjutraj se je vojaštvo večinoma vrnilo v vojašnice in na galeje in le šibke straže so ostale na svojih mestih. Sicer je še vedno viselo nekaj v zraku, zakaj novica o aretacijah v Carigradu je razburjala duhove. Benetke so imele že ogromno množico ljudi, ki je videla v takojšnji vojni rešitev vsega zlega, ki je že toliko časa ležalo nad ljudovlado. To število je še vedno naraščalo. Množice so pričakovale čez noč naglih in velikih dogodkov, zato je legla na mesto tišina, kakor bi imel vsak čas udariti vihar na lagune in na njih moč, ki se je vila daleč v Sredozemsko morje in v Orient.