

Zadrega in vljudnost zvenita, tako se vsaj meni zdi, v stavku, ki ga je zapisal Vl. Levstik («Ljubljanski zvon», 1907, 36), ko je opisoval slučajno srečanje z rusko študentko v vlaku v Švici, na potu v Pariz: «Koršev prevod Prešerna je bil Ani Fominišni po imenu znan». Iz krogov specialistov za literaturo izhaja pač nekoliko bolj razveseljivo poročilo A. Lutherja, ki je («Zeitschrift für Bücherfreunde», N. F. V, 1913, 150) zapisal: «So ist durch Korsch der bedeutendste Lyriker der Slowenen, Franz Preširen, dem gebildeten Publikum Russlands lieb und vertraut geworden». Značilno je vsekakor, da stara in velika ruska literatura ne premore drugega primera, s katerim bi v poetiki pokazala, kaj je «sonetni venec», ko Koršev prevod Prešernovega «Sonetnega venca».

H E N R I K I B S E N

I V A N R O Z M A N

Henriki nordijski dramatik, čigar rojstno stoletnico je praznoval letos ves kulturni svet, zavzema v zboru reprezentantov, tolmačev in oblikovalcev evropske miselnosti v zadnji četrti minulega stoletja tako odlično mesto, da ne more ob tej priliki nihče mimo njega, ki zre brižno v obraz moderni sfingi, sodobnemu življenju in njegovemu intenzivnemu javljanju na vseh poljih človeškega hotenja in udejstvovanja. On in njegovi sorodniki po duhu: Zola, Dostojevskij, Tolstoj, geniji teh mojstrov so kakor velika, magična ogledala nad evropskim teritorijem, katerih vsak je nastrojen in obrazovan na povsem svojski, le njemu lastni način, ter razporejen na tem duhovnem svodu na prav njemu določeno mesto, z njemu lastno ekliptiko in njegovim spektrom. Le-ti obsevajo s svojimi miselnimi stožci bodisi le vnanje oblike vsakdanjega življenja, to pa s tako vestnostjo, da se nam dozdeva, kakor da je njihova življenska naloga podajati le golo življenje, ogromne slike, zgolj verne posnetke človeških socialnih mravljišč, brez junakov in brez perspektiv v bodočnost, razdeljene v protivne si tabore, naskakujoče drug drugega, naravnost, z odprtimi vizirji, ponajveč pa potajno, s hlimbo in kovarstvi; — bodisi da nam odpirajo globine človeške duše, polne demonskih strasti, ljubezni in sovraštva, brezdanje prepade, ob katerih se nas loteva omotica; — bodisi da trgajo zavese z realnega življenja, z obrazov svojih sodobnikov in njihovih malikov, zavese, za katere se skoro vsak človek tako stra-

homa skriva in utihotaplja svoje slabosti, pred katerimi se tresejo celo avtorji sami, češ, človeškemu rodu ni več rešitve. Odtod njih evangeliji, — ali pa njih kameniti molk.

Tak molčalec je bil Henrik Ibsen, molčalec, ki je le izpraševal ljudi, od kod in kam, in ki ni nikdar odgovarjal ter ne nasičal njih pekoče radovednosti.

Po svojem svetovnem naziranju, po predmetih, ki jih obdeluje, zlasti pa po svoji stvarjalni tehniki je ta tvorec tako izrazit predstavnik svojega naroda in svoje dobe, tak glasnik, kakršnih je bilo malo v človeški družbi in ki jim je postavila kulturna zgodovina posebne, daleč vidne spomenike. Nam južnjakom, ki imamo gostejšo kri od severnjakov, vzbuja njegova osebnost na prvi mah občutek, kakor da je stopil med nas tujec iz neznanih krajev, čigar argovske oči so tako čuječe in bistre, da ne moremo pred njimi zakriti nobenega giba in nobene misli ter nobenega pogleda. Zato nam je v naši, še dokaj primitivni idili poset tega nordijskega maga z rentgenskim pogledom skoroda neprijeten. Kljub svoji eksotičnosti pa se ni morda nobeden drugi imenovanih velikih mojstrov tako spojil z vsakdanjostjo, z življenjem svojega časa, ki se je po eni strani izživiljalo na osnovnici naravoslovnih ved, zmagoslavno obetajočih nebesa na zemlji, in ki se je na drugi strani še trdno oklepalo prastarih življenskih resnic. Da, to je znak vseh velikih mož: biti pristen otrok svoje dobe, tako vsakdanji, obtežen celó z ničevimi malenkostmi, ves povit v patriarhalno in malomeščansko lagodnost, da ga ne ločiš od množice njegovega okoliša, iz katerega srka predmete svojih umetniških kreacij, — a vendar zopet tako odličen, tako zavestno živeč in pronicajoč svojo živo sodobnost, da se nas dojmi, kakor bi stali pred strogim sodnikom, pred katerim je vsaka obramba, vsak zagovor, celo vsako priznanje in samoobtožba — zaman. Ibsen nima z nami nikakega usmiljenja, nima za nas nobene oprostilne besede, kakršno je imela antična drama, ki ni nič manj stroga v svojih zadnjih besedah, ki pribija človeka na razpelo njegovih dejanj in mu s tem povzroča pravo prometejsko trpljenje. Antična drama je ozdravljala vsaj s katarzo, Ibsen nima niti tega leka. Pomanjkanje tega elementa, ki je duša antične drame, je ena glavnih značilnosti moderne drame.

Ibsen je dejansko tak odličen predstavnik zadnje faze novega veka, osebnost, ki pomeni izbor, izvleček in obračun svojega časa, v razvoju dramatične umetnosti pa morda zadnji mejnik ob zaključku novega veka.

Vsak genij raste iz svojih ozkih socialnih in krajevnih razmer v univerzum človeške psihe: zato je njegova dela težko umeti le

po njihovi analizi. A ne samo to. Saj za moderno dramo vobče nimamo nikakega kriterija, da bi mogli izreči o njej zanesljivo in jasno sodbo. Vemo le to, da nas ne priteza, kakor bi nas morala, da nas notranje ne zadovoljuje in da ne prenese niti konkurence pantomimičnega kina.

Da dobimo za naš namen, zlasti za vprašanje: kaj pomeni Henrik Ibsen za svojo dobo in za nas, kolikor toliko zanesljivo oporo, nam je treba poseči nazaj do izvora dramatskih elementov. Ta prvina, ki izžareva iz sebe duhovno netivo nalik krožnim valovom na vodni gladini, če smo jo vzgibali s kamenom, ta živi vzgon, od katerega je živela vsa dramatska umetnost do današnjih dni in v katero skrajno območje spada tudi Ibsen, — je antična drama. Ta edinstvena doba, zlasti doba od Homera in Hezioda do Sofokleja, je tako sijajen primer za dramo vseh časov, da ne moremo brez primerjave njenih osnov zavzeti nobenega konkretnega stališča do drame vobče, najmanj pa do Ibsena samega, akoprav bi se nam očitalo, da premlevamo že tolikokrat obdelano tvarino.

I.

Stil je ona posebnost umetnine, ki je neprenosna in neponovna. Tako nekako pravi Walter Pater. Stil je tedaj izraz svetovnega naziranja posameznika in njegovega odnosa do predmeta, kakor ga vidi po tem svojem nazoru. Iz tega razloga ne moremo govoriti o stilu prej, dokler nismo ugotovili različnih kvalitete te snovi, predmeta in materiala, iz katerega si kleše tvorec svoje like, po katerih nam govori, slika in oznanja svoj svet. Snov je oni element, ki je dal svoj posebni žig antični, srednjeveški in moderni drami, kajti predmet analize in ustvarjanja karakterjev antične drame je bil herojski mit, tako zvane angleške zlate in francoske klasične periode — človeški karakter vobče, moderne pa — socialna družba, s svojimi snovnimi in duševnimi posebnostmi, družba brez herojev in idealov.

Junaški mit antične drame ni bil njen neposredno-realni predmet, kakršen je sujet moderne drame, ki je njena živa neposrednost.

Mit je že esencija realnega življenja, ne le posameznikov, ampak oborina celotnih narodnostnih kompleksov, to zato, ker je njegova snov — njihova duhovna zgodovina, njihovo resnično doživetje, tedaj last vseh in zato vsem umljiva. Predmet mita in njegove podobe so najelementarnejši, kolektivni jezik in zato živ produkt in cvet naroda. Zakaj narod ni narod po svoji biološki enotnosti, ki je dandanes v polni čistosti ni, pač pa je to

še le po svojem mitu, ki odseva iz biološke enote. Iz tega razloga je mit prva naravna, ljudska umetnina, vsebujoča vse elemente naravnega prava, religije, filozofije, vse to zvarjeno v neločljivo in enotno zakonitost, izraženo v podobah.

Antični mit je tedaj taka popolna enota. Ta je po svojem svojstvu bolj ali manj estetično izbrušeno zrcalo bežnega, kaotičnega življenja, v katerem človek ogleduje svoja dejanja in nehanja, svoje življenje z njegovimi svetlimi in temnimi stranmi, je kodeks vseh njegovih življenskih norm, s katerimi more zavestno motriti in korigirati življenski potek, izločati zablode iz njega ter obenem projicirati tja v bodočnost svoje vzore. Mit je skratka najdragocenejša snov, najjačji dokaz narodove bitnosti in njegovega zdravja.

Zgodovina človeških del in nedel pa je predvsem zgodovina človeškega duha. Medtem ko zaznamuje historija le posledice, rezultate dejanj, vidne in dokazljive dogodke, so vzroki, ki so bili povod tem dogodkom — nevidni in nedokazljivi, ker je njih povzročitelj temna človeška notranjost, svet, skrit in nedostopen razumu celo onemu, komur je služil kot slepo orodje samo za neko izvršeno dejanje. Ta človeška notranjost, njegova duša, je sedaj počivajoča in zibajoča se na valovih najslajšega ugodja, zdaj ditirambično razigrana zdaj pobožno zamaknjena v čuda božja, zdaj zopet bruhajoča in rohneča, povzročujoča najstrašnejše borbe, drame in tragedije, katerim početjem iščemo zaman vzrokov in razlogov. Ta človeška notranjost je element, ki je v zgodnjem orientu ljudstva ali odvrčal od užitkov realnega življenja in jih trafil z najstrožjo askezo, element, ki je kakor podzemeljski titan dvigal iz tal prečudne arhitektonske stavbe, kakršne so bili babilonski stolp in egiptovske piramide, ki je kakor zamaknjen odrevenel v zagonetni sfingi, — taisti element se je v stari Grčiji razbohotil v vsem dionizijskem razkošju tako na široko, kakor se le morejo razmahniti po strogi askezi in nasilju zadržane življenske sile, neutolažljivo iščoče sebi primerne izraza. Homerske dobe si niti misliti ne moremo, če ne kot organski podaljšek starega orienta. Helenski svet je bil cvetoča veja orientskega debla, segajoča v evropsko ozemlje, na katerem se je odigrala nadvse znamenita faza v razvoju človeškega duha: borba med politeizmom in monoteizmom, med mitičnim in znanstvenim svetovnim nazorom, med poganstvom in krščanstvom, borba, ki je bila odločilna za ves razvoj poznejše Evrope.

Antagonizem, ki se je javljal v javnem življenju tega ljudstva, je imel svoje korenine v dveh najstarejših božanstvih celokupnega Olimpa, v Dionizu in Apolonu. Prvi, dinamični bog razvoja, in

drugi, statični bog razodetja, prvi iskreč se od samega neposrednega življenja, drugi vsevedoč, preiskujoč in kaznujoč, sta si bila zdaj v nespravljeni opreki, drug drugemu smrtno sovražna, zdaj zopet tvoreča nerazdružno enoto.

Oba ta bogova in njuno metamorfozično spajanje in odklanjanje, to sta dve temeljni osnovi svete Helade, ki je rodila svojo veliko liturgijo, svojo umetnost. Njun misterij je rodil ves Olimp, bogove, polbogove in heroje ter temni Hades, rodil Homerov ep in Heziodovo teogonijo, rodil mit, ta sijajni predmet antične drame. Antični mit jasno priča, kako je bil takratni človek neposredno spojen z naturo, s svojim Hadom in njegovimi demoni po eni in s svojimi vsevišnjimi bogovi po drugi strani. Antični človek je nosil ves svet, z nebom in peklom v sebi kot organsko celoto.

To se pravi z drugimi besedami: antični heroj je bil središče vsega sveta. Obdan z nimbo čiščenja, je bil sorodnik olimpijskih bogov, bil pravi predstavnik svojega naroda. Krog njega kot aristokrata tedanje družbe se je spletal mit. Iz tega razloga je postal mit, dasi po svoji naravi notranja zadeva, predmet javnega obravnavanja. V heroju, v njegovem osrčju, sta živela oba skrajnika duhovne osnovnosti, drug poleg drugega: zato je mogel živeti svoje življenje le mitično. Kot takemu ni bila umetnost zgolj okras življenja, ampak je umetnost dejansko doživljal, ker jo je moral doživljati, ker mu je bila življenska nujnost, ker mu vrednote, kot religija, filozofija, znanost, lepota, še niso bile diferencirane, ampak kot organska enota, prenesena v podobe zgodb, božjih in herojskih, v mit, s katerim je živel in propadel.

Antični mit je bil tedaj prvi, najelementarnejši rezultat analize dionizičnega sveta po apolonizmu, je naravno presnavljanje življenja v duhovnost, je izločanje časa iz življenja in prenašanje njegovega bistva, ne v abstraktnost, marveč v mitično brezčasnost, izraženo v formi. Iz teh razlogov je mit pristni in nujni duhovni destilat življenja, njegov sinonim, je njegov drugi obraz, je njegov reflektor, korektor in kriterij, — vse to v pravem, organskem zmislu, ker je namreč apolonizem umstveno formalni, statični izraz nepojmljivega dinamičnega dionizijstva. Po svojem zadnjem pomenu je mit podzavestno, umetnost pa zavestno in javno vprašanje do življenja: od kod si in kam gre tvoja pot? Da, bistvo antične umetnosti je — samo vpraševanje.

Toda prehod iz dinamike življenja v njegovo onostransko formo, ta rast v duhovnost — povzroča boleost. Zaradi tega trpljenja, ki nastaja po izločanju časa, zato, ker nima človek pregleda nad potekom življenske linije, zlasti pa, ker njegov razum ne prenaša polarnosti življenja, ker je ne more spojiti v enotnost, — se človek

trpljenju odteguje z vsemi sredstvi, oklepajoč se le dionizične ali le apolinične osnove, ki sta, ločeni, njegovemu razumu dostopni. Bolest je tedaj v kompleksu mita edini transformator tostranstva v onostranstvo, je edini most, edini regeneratorski, ki življenje ohranja in obnavlja.

Brez bolesti ni duhovnega življenja, ni prave življenske rasti, zlasti ne rasti karakterja na znotraj, v njegovo duhovnost. Bolest je osrednja točka religij vseh časov in vse pristne poetične umetnosti. Brahmanizem si je tolmačil to alogijo življenja kot posledico zmote mišljenja, budhizem kot naravno bol življenja, krščanstvo pa tolmači to trpljenje kot posledico greha. Prvoimenovano verstvo postavlja tedaj bolest v intelekt, drugo v čuvstvo, tretje v kompleks volje (Deussen). Iz tega razloga so verstva po svojem jedru mitična in zato pristno dramatična.

Vse te osnove so združene v antični drami. Ker je bila le-ta liturgičnega značaja, ni govoril protagonist neposredno ljudstvu, ampak zboru kot posredniku med ljudstvom in bogovi. Antična drama je bila tedaj svet zase: odtod njen oratorijski značaj, odtod njeni dolgi monologi, njen koturn in maske. Ker so bili v njej strnjeni vsi zakoni in vse zapovedi življenja, je bila potemtakem popoln ekvivalent življenja, njegova onostranska beseda, v katero se je antični človek zli docela. Vsa antična umetnost je kakor val življenja, ki se je vzpel iz svoje trenutnosti in konkretnosti do skrajne, sebi adekvatne linije, se izpremenil v čisto formo in v njej okamenel. Antična umetnost je z dramo vred esencialna izločina, je kakor grenko-sladka solza vsega življenja in bitja stare Grčije, nje zadnji in odločilni zakon, stoječ na razvodnici tostranstva in onostranstva, preteklosti in bodočnosti, na robu življenja in smrti, zato strmeča s praznimi in gluhimi očmi v večne zakone, v tajinstvenem, kozmičnem miru, ki ne pozna več — ne veselja ne žalosti.

Ako rodi tedaj presnavljanje dionizičnega sveta v apolinični — bolest, je ta bol katarza, ki jo občutimo ob trpljenju heroja, predstavljačega nam lastno trpljenje, bolečina, ki nas spaja po čuvstvu in miselnosti hkratu z življenjem samim. Ta je oproščujoča, očiščujoča in ozdravljajoča. Skratka: katarza je bila lek antični duši. Ta lek je poezija življenja.

Prava mitična umetnost preobrazi tedaj vsega človeka, v njej je rast njegovega karakterja v duhovnost, a mit sam je kakor zemlja, katere vsa briga je ustvariti iz sebe z lastnimi silami svoj cvet in sad. V mitu je podan bog-človek, vse njegovo trpljenje in vstajenje. Brez mita ni umetnosti vobče, zlasti ne drame.

Mitičnost je torej organska samoraslost. Je njiva, ki rodi iz sebe svojo mojstrovino — duhovnega človeka, svoje organsko plemstvo, to pa ne po morali, ne po trpljenju zaradi trpljenja in ne po radosti zaradi radosti, temveč zato, ker je duhovno plemstvo naravni zakon, ker mora sicer človeško pleme propasti. Zato ni razlike med tragedijo in komedijo, ker imata obe isti izvor in namen.

Antična drama posnema pač življenje, vendar ne v zmislu naukov včerajšnjega naturalizma, le njegovih vnanjih oblik, le njegove dejanstvenosti, temveč mitično: ona posnema notranjo rast življenja, in sicer arhitektonsko, ker je drama arhitektonika sama po sebi. Tako je brezdvomno razumeti Aristotelovo tezo o umetniškem posnemanju življenja, ker bi sicer drama in umetnost sploh ne imela — nikake vsebine.

V antični drami sta tedaj do popolnosti razvita oba elementa: kolektivnost in individualnost. Kolektivnost, ki je izražena v mitu kot esencialnem produktu celokupnega naroda, individualnost, ki je izražena po individualnosti tvorca — v formi. Mit in forma, zlita v enoto, to je splošno umljudi umetniški jezik, ki ga mora razumeti vsak normalni človek kateregakoli naroda, jezik, ki ima dandanes dva izraza: poezijo in umetnost.

Ta, za predmetno razpravo preobširni, a zaradi predmeta samega mnogo preskromni ekskurz je nujno potreben, da moremo vsaj za silo umeti, kaj pomeni za nas antična, kaj moderna drama, zlasti pa, da ohranimo iz davnine ona prava spoznanja, ki jih današnja doba tako goreče zavrača.

II.

Vse drugače se nam godi dandanes, ko vobče ne zremo več na življenje in njegove manifestacije skozi mitični, marveč skozi znanstveni objektiv. Za nami je doba davnega orienta, ki ni bila v svojem bistvu nič drugega nego silna borba za osvobojenje duše od težke zemeljske snovnosti, za nami je doba grške antike, v kateri se je oproščena človeška duša tako bohotno razcvela, se razcepila in se borila s svojim demonstvom. Dandanes doživljamo borbo, nič manj gigantsko, — borbo za osvobojenje duha od duše. Vse to je zgodovina duha, njegovega trpljenja in njegovega bodočega vstajenja. Ta zgodovina pa ni le jedro verstev, ampak je bistvo umetnosti vobče, ki nam prikazuje to genezo na realnih predmetih v svojih podobah in formah.

Človeški duh res vstaja in se oprašča svoje materinske snovi, ali vendar se njegov objektiv, njegove izvestnostne metode daleko razlikujejo od mitičnih, kajti njegove metode so znanstveno-

formalne. Njegov instrument, razum, ako je izločen iz organskega kompleksa, vidi le nazaj, razkraja preteklost, zasleduje zakonitost v razkrojevini in jo prenaša v abstraktnost. Razum je tedaj diametralno protiven mitu. V objemu tega prometejskega ognja je bila dragocena mitična snov, ta mramor človeške duhovnosti, razkrojena docela.

Razum, ta skeptik v človeku, ki nikdar ne miruje, ki ogloje najlepše cvetove, najdivnejše človeške tvorbe, je bil tudi že v stari Grčiji buden in neumorno delujoč. Ustvaril si je svoje izvestnostne metode, se ločil od kolektivnega mita ter postal samostojno misleč filozof in naravoslovec obenem. Pojavil se je v Miletu, v Krotonu in v eolski Eleji, v glavah kozmologov, sofistov in stikov, vse do Sokrata, Aristotela in Platona. Stavil si je nalogo, izločiti opisani mitični kompleks in si razlagati življenska vprašanja neposredno iz realnega življenja, s pomočjo mišljenja in analize. Zavladal je euhemerizem. V orkestri se je pojavil Euripid, ki je imel za olimpijske bogove in heroje le še pomilovalen in zaničevalen posmeh. Zmagovita apolonična smer, prestopivša na starorimska tla, si je ustanovila samosvoje cesarstvo. Odveč je pripovedovati, kako je bil ta novi gospodar sveta brezploden v umetniškem oziru na novem ozemlju, a kako velik v pojmovanju prava in moči. Starogrško dramo si je nadomestil s saturnalijami in cirki, njene heroje z gladiatorji, njeno katarzo z didaktično estetiko in z mukami trpinčenih kristjanov. Dočim je bil helenski mit zakoreninjen v lastni zemlji in je razprostiral svoje kraljestvo v univerzalni človeški duši, se je starorimski razprostrl nad univerzum vnanjega sveta in ga podjarmil.

Vendar skepsa ni mogla mita razkrojiti in uničiti, pač pa je povzročila, da se je razcepil na tri glavne, samostojne pramene, ki so se od dne do dne jačili in razvijali, v prirodoznanstvo, filozofijo in religijo. Vsak teh pramenov človeškega duha se je bolj ali manj samostojno razvijal iz svojih prvotnih, meglenih početkov v povsem precizne discipline, kakršne vidimo dandanes. Vsa ta geneza človeškega razuma je borba z idejami, od Platona, od Descartesa, od srednjeveškega prepira o nominalizmu in realizmu, vse do Schopenhauerja in Kanta, ki sta zagospodovala kot zvezdioskura na duhovnem svodu germanskih deželá, usmerila njih življenske vidike in žela navečja zmagoslavja.

Moderna miselnost je tedaj po svojem bistvu gospodstvo razuma nad naravo. Njej je mitična miselnost le v napotje, ker ji kviri red in ynaša zmedo v njene sisteme in metode. Današnje znanstvo se je moglo razviti šele tedaj, ko je človek najprej izločil iz sebe mit in njegovo dramatičnost, ko je svojega raztrganega boga

Zagreja-Dioniza zopet poenoteril, umstveno opredelil in ga postavil izven sveta, ko si je prisvojil mehaničnost nature in se oprostil njenega demonstva.

Mehanika je čisto fizikalni pojem, je nauk o zakonitosti gibanja gmote. Dokler je pojem mehanike, njene logičnosti in njene matematičnosti le vidni izraz zakonitosti narave, je stvar v redu, ker bi bila brez teh elementov vsaka znanost nemogoča. A kakor hitro mehaničnost kot pojmovni izraz nepojmljivega življenja ločimo od naravne dejanstvenosti, jo posamostalimo, tedaj se izpremeni ves ta pojmovni kompleks kot simbol nekega izkustva v—simbol zrenja posebne vrste, v samosvoj objektiv in regulator, ki ni več izraz, ampak zakonodajna sila. Ta, prvotno le organski pojem mehaničnosti, se izpremeni v filozofični in avtoritativni pojem, v slučajno zakonitost, oziroma v zakonito slučajnost, brez vsake duševnosti. Zaradi te mehaničnosti je postalo znanstvo sistematični antropomorfizem. S tem je bila izvršena ločitev razuma od čuvstva.

S popolno odcepitvijo in osamosvojitvijo razuma je bil postavljen izven življenja tudi človek sam. S tem mu življenje ni bilo več mitično, ampak neposredna realnost. Analiza te realnosti mu je obrodila znanstvene metode, ki so učne, pojmljive in prenosljive po miselni mehaniki na vse in so vsakomur pristopne. Znanstvena miselnost je tedaj poznanje in uporaba mehanike dejanstvenosti življenja, a ne življenja samega, medtem ko je umetnost — neposredno doživetje.

Razlikovanje med mitično in znanstveno miselnostjo je ravno v tej točki tako važno, da nam je brez povsem točne opredelitve obeh svetov nemogoče poznati elemente ne antične ne moderne drame, najmanj pa Ibsenovega dela.

S prisvojitvijo mehaničnosti znanstva je postavljen vsak posameznik v zgornje plasti socialnega življenja ipso facto, po mitičnem doživetju pa mu je mogoče doseči svojo duhovno zrelost le tedaj, ko se je človek očistil in presnoval v sebi.

Ako si predstavimo potek obeh življenskih skrajnikov, vidimo, da je bila znanstvenost most, ki je človeka oprostila naravnih spon na veliko lažji način od mitičnosti, ki zahteva od človeka njegove srčne krvi za njegovo izveličanje, da znanstvo, ki si prisvaja vlogo sodnika duš, te neizprosne kontrole niti ne zmore.

Pravim: znanstvenost, ki je le mehanika ustvarjajočega znanstva. Vprav ta mehaničnost in avtomatičnost znanstva nosi odgovornost, da je usahnil prvotni, kolektivni socialni čut v človeški družbi, da je ugasnil ogenj mitičnega samoopazovanja, korigiranja in katarzičnega izločanja. Ta znanstvenost je pravzrok historizma,

statične miselnosti, ki je vtisnila življenju povsem drugo strukturo od mitične in povzročila, da se je zaredil v človeški družbi kapitalizem in njegov protivnik — socializem, ki sta največji globalni sili današnjih dni. Za hrbtom stvarjajočega znanstva se je vtihotapila v kompleks človeške družbe ona plast, ki si je prisvojila žezla in krone, se polastila naravnih zakladov, si skovala svoje zakone in skoroda neomejno zagospodovala po vsem svetu. Ta plast je vpregla uporabno znanstvo v svoje svrhe, ga posplošila in socializirala. S tem je izgubila umetnost svoj predmet, svojo snov, iz katere je izšla in od nje živela. S tem je izgubila svoj prvotni smoter, svoje liturgično zvanje.

Ne več mit, ampak neposredna realnost življenja — to je deviza moderne. Po psevdoklasični in razumniški periodi v Franciji in po romantični periodi Nemčije je zagospodoval vsepovsod naturalizem, bolj ali manj čist, deloma pomešan še z ostanki mita, klasike in romantike. Uporabljal je naravoslovne metode. Človek, ki je bil v antiki središče sveta, je moral zapustiti svoje olimpijsko in demonsko veličanstvo in se podrediti ekstaktni znanosti in njenim zakonom. Podrediti se je moral izvestnostnim metodam naravoznanstva; s tem je postal človek le del nature, ki je morala prejš umreti, da je mogla služiti kot predmet znanstva. Z njo vred je umrla njena in človeška duša.

Gre tedaj za dvoje pogledov. Dočim antična drama izloča samo forme življenja, iz katerih se rodi novo življenje, forme, ki so pristni odnos in korelat življenja samega, deli znanstvena analiza čuvstvo od razuma, duha od materije, boga od narave, opredeljuje življenje le po pojmi in ustvarja iz njih čisto svoje izvestnostne metode. Ako je bila kreativnost antične drame sintetično izločanje organskih form kot življenskih zakonitosti, je kreativnost moderne — analiza problemov in oblikovanje pojmov iz njih.

V moderni drami je tedaj odpravljen in ukinjen glavni živec umetnosti sploh: mitična idejnost. S tem je prekinjen neposredni stik z življenjem, s tem so odpravljeni iz sodobne umetnosti glavni regeneratori, zlasti usodnost in katarza, ki sta nosilki poezije. Moderna umetnost je prenehala biti kolektivna, ljudska, ker ni več splošno umljiva, pač pa le znanstveno-pojmovna. Kot taka se more obračati zgolj do posameznih slojev, ki jim je do definicij teh problemov, ki so ali le razredno opredeljeni ali pa le vulgarno-znanstveno usmerjeni. Vprašanja človeške notranjosti so prepuščena vsakemu posamezniku, da jih reši kakor ve in more, se smatrajo kot važnost druge vrste, vsa druga življenska vprašanja pa so postala javna zadeva, ki ne spadajo več v gledališče, temveč pred forum socialnih borb, politike in vojn. Današnja umetnost

je prenehala izpraševati življenje, pač pa vprašuje le po poteku njegove dejanstvenosti in po njegovi interesantnosti, obseva njegove mlakuže in njegovo patologijo.

To je razlog, da množice današnje umetnosti ne razumejo, da je ne morejo razumeti in da nimajo nikake potrebe razumeti jo, ker ni več mitična, ampak v najboljšem primeru zgolj umetniška in virtuoza. Umetnosti, v njenem prvotnem pomenu — ni več. Ugasnil je njen žar, ker so ji vzeli njeno snov, njeno hrano. Njeno nalogo je prevzelo znanstvo, ker odgovarja menda na vprašanja vsakdanjega življenja mnogo točneje nego je odgovarjala ona sama.

Razlika med moderno in antično dramo je tedaj jasna. Vsaka teh ima povsem drugačno logičnost in mišljensko strukturo, tako da nam z današnjega stališča v resnici ni več lahko umišljati se v pojme, kot so: usodnost, liturgičnost, katarza in forma, ki za onih dob niso bili pojmi, kakršni so dandanes, ampak žive ljudske resnice.

Logičnost in njena alogija ali drugače rečeno — kolektivnost in individualnost, to sta dve osnovi vsakega naroda, ki sta le njemu kot takemu lastni, ki mu tvorita tvarne in duhovne stavbe, ena samo njih ogrodja, njih geometrijo in matematičnost, druga njih perspektivo in njih plastičnost. Dokler je narod oblikovan le po vnanjem mitu, tedaj je njegovo življenje naravno-logično in skladno, ko pa se ob tem vnanjem mitu vžge notranji mit, tedaj stopi življenje naroda po nastali alogiji v stadij svoje dinamičnosti in dramatičnosti. To so znaki dozorevanja, ker se oblikovanje socialne skupine ne vrši več po normah vnanjega mita, temveč se ta skupina oblikuje sama po sebi, po svojem samopazovanju, po svoji kritičnosti in svoji zakonitosti. Brez elementa mitične alogije bi ne imeli nikakega pojma ne o kulturi ne o notranji rasti človeka. V tem zmislu je narodnost nepogrešljiva osnova, ki je ne more nadomestiti nobena druga socialna tvorba.

Ta alogija nastopa seveda tudi v posamezniku, ker mora nastopiti po nujnosti zakonov duha. Ta mitična alogičnost je bistveni element življenja, je bistveni element dramatskih pesnitev, je element poezije vobče. Skratka: mit je po svojem svojstvu sintetične narave, občečloveških kvalitete ter splošno umljivo, — neposredno, realno življenje pa je epizodično, diskrepantno, specialno in umljivo le pogojno. Tendencia te snovi je sredobežna sama po sebi. Ako to snov razkrojimo, četudi le z umetniško analizo, ako jo le razgrnemo pred očmi, občutimo vso njeno praznoto. Zlasti pa je to analizo pojačila znanstvena miselnost, ki je že itak

uborno snov atomizirala do skrajnosti. S tem je bila atomizirana tudi človeška družba in njeni heroji.

Niti malo se ne dotikam stvarjajoče znanosti, ki ima povsem svoje zvanje, in ne njenih važnih nalog. Hočem edino poudariti, da so pota znanstva vsa drugačna, ki pa nimajo nobenega opravka z mitično umetnostjo in njenimi večnimi tajnami. (Konec prih.)

G R E H

VSAKDANJA TRAGEDIJA V ŠESTIH SCENAH — ANGELO CERKVENIK

O s e b e:

Žena — Njen mož — Njegov prijatelj in pozneje
njen drugi mož — Njen ljubimec

Doba: Nekaj let pred početkom svetovne vojne.
Epilog se godi v današnji dobi.

I. S C E N A.

Izba v sanatoriju. Spomladi proti večeru. — Mož leži v postelji in težko diha; žena mu sedi ob vznožju in se pogovarja prav tiho s Prijateljem, ki se že pripravlja na odhod.

Prijatelj: Upajmo, upajmo! Nekoliko let bo že še živel!

Žena (se začudi): Nekoliko let še?

Prijatelj: Zakaj ne? Nič nenavadnega ni, da jetičniki živijo po deset in še več let, čeprav so hudó bolni. Zdaj moram iti. Torej kakor sem vam že povedal: imeti mora popoln mir! Vsako, tudi najmanjše vznemirjenje ali razburjenje utegne povzročiti njegovo smrt! Na svidenje! (Se prikloni in odide.)

Žena: Zbogom! (Sama zase:) Vsako najmanjše vznemirjenje ali razburjenje utegne povzročiti — smrt! (Zamišljeno sedi in zre nepremično v tla; a kmalu se dvigne in stopa neslišno, po prstih, proti podstavku, na katerem stoji v cvetnjaku asparag. Neodločno ogleduje cvetnjak. Hitro stopi k vratom in pogleda, ali ni kje v bližini zdravnik. Vrne se k cvetnjaku in nekoliko trenutkov premišljuje. Že se dotakne z roko podstavka, pa se nepričakovano premisli ter odtegne roko; vsa se strese. Ponavlja:) Vsako, t u d i n a j m a n j š e vznemirjenje utegne povzročiti — smrt! (Plaho se ozira okrog sebe in po kratkem premišljevanju prav odločno z roko prevrne podstavek, da pade cvetnjak in se razbije. Ropot prebudi Moža, da se dvigne in prestrašeno pogleda v Ženo, ki zamaknjeno zré v črepinje cvetnjaka.) Oh ...!

Mož: Sonja, kaj je to?

Žena: Kaj, kaj! Saj vidiš!

Mož (utrujeno): Tako sem se prestrašil.

Žena (se polagoma bliža postelji in sede): Zamislila sem se nekam in

H E N R I K I B S E N

I V A N R O Z M A N

III.

(Konec.)

Vse to velja v glavnem za Henrika Ibsena, za njegovo miselnost in njegovo delo; v njem sta združena oba svetovna nazora, mitični in znanstveni, četudi le v rudimentarnih oblikah. Dediščina, ki smo jo prejeli po antiki zgolj v obliki literarno-historičnih in estetskih podatkov, bi mu kot neprekosni vzor, za kakršnega se ta tradira — ne obrodila nikakega pomembnega sadu, da ni imel kot rojen umetnik pravega čuta za snov, za material umetnine in za bistvo le-temu vrojene forme. Prav tako bi ne dosegel nikakih notranjih obogatenj, ako bi prevzemal snovi svojim umetninam le izključno iz vsakdanjega življenja, take, kakršne so, ter jih obdelaval po naukih naturalizma, tem manj, ako bi take snovi le vklepal v historične umetniške forme. Te forme, ki bi ne bile oživele niti v likovni umetnosti italijanske renesanse, da ni prejela ta novih pobud v mladem krščanstvu, te forme, ki so begale in še begajo po svetu le še kot prazne sheme — so gatili v njegovih dneh razni lažiumetniki z estetizirano psevdoklasično in psevdoromantično fabulistiko.

Ibsen se je dobro zavedal, da si mora snov svojim umetninam priskrbeti sam, da jo more prejeti edinole od svoje domovine, jo doživeti borbeno v vsem trpljenju ter da si mora istotako priboriti sam tej snovi vrojeno formo, — vse zato, da bo ta snov umevna in užitna čim večjim množicam, ker je dramatičnost po sebi socialne narave. Vedel je, da ni drugega izhoda kot ta, da mora vase in najti življensko zakonitost v sebi, vedel je, da mora najti mit svojega naroda in mit svojega lastnega življenja. Le s tem notranjim merilom more biti vnanja snov pregnetena in presvetljena, če hoče služiti kot deviški mramor njegovi mojstrovini.

Tu se pričenja njegova dvojna borba: borba s snovjo njegove rodne zemlje in s seboj.

Norveško ljudstvo, potisnjeno v megleni in enolični sever, se je moralo vdati skopim krajevnim, zlasti pa trdim socialnim razmeram, ki mu jih je narekoval antiki nepoznani kapitalistični red, ta železnomrzli moderni gospodar zemeljskih celin in širnih morskih planjav, obdajajočih to zmrzujočo zemljo. Vdati pa se je moralo tudi često pregoreči, da, asketski morali protestantske teologije, ki je našla v tem ljudstvu kaj hvaležen predmet.

Tako vidimo v mladih Ibsenovih letih to navidezno solidno ljudstvo mirno in vdano v svojo usodo, brez vsakih pomembnejših erupcij. V ozračju njegovih socialnih edinic, oblikovanih po opisanih gmotnih in duhovnih disciplinah, je bilo prostora le še za gmotni obstanek, zakaj vse demonstvo človeške nature, ki je bilo na južnih tleh antike tako razpaljeno, je bilo v tem ljudstvu zvezano in potisnjeno k tlom. Tako je umljivo, da je bilo življenje tega ljudstva za Ibsenovih dni kakor spojeno z mirnimi vodami in z zamočvirjenim ozračjem tamkajšnjih fjordov, vlažno, zatoхло in plesnivo.

Vendar, ako se vse upre zoper demonsko naturo v človeku — skopa zemlja in trda človeška volja, te sile s tem ne izginejo, marveč se preobrazijo v nasprotno smer. Ves germanski sever, dasi po svojem ustroju tako dovzeten za mitično mišljenje, za Ibsenovih dni ni vedel ne kod ne kam s to miselnostjo, pač pa je bilo tamkaj izredno razvito znanstveno in tehniško mišljenje. Tako ozračje pa je ugodno le za hladno umetnost, a neugodno za poezijo. Vendar nordijskim narodom ni ostajalo niti teh sil. Valovi njihovih življenjskih brig so segali v navadnem življenju največ do kapitalističnega, socialno-političnega in ljudsko-verskega obzorja.

Demonstvo, ta dionizični element, ta čuvstvena prostornost je postala po vnanjem nasiljevanju življenja tega ljudstva tako utesnena in zakrknjena, da, prepovedan svet, da je bilo v njem prostora le še za vse one tihe želje in srčna hrepenenja, za vse boli, prevare in grehote, ki niso smele na dan, svet, v katerem so se plaho skrivale vse neizpolnjene misli, v katerem so živeli življenjski tihotapci vseh vrst, gentlemenški lopovi ali pa le še sence ljudi, razne lupine nekdanjega resničnega življenja.

Iz tega sveta si je Ibsen privzemal sužete za večino svojih družbinskih dram. Iz teh snovi nam veje ona značilna ibsenska zatočnost, plesnivost in bolehavost, ki nam zaudarja že ob prvih stavkih njegovega dela.

Res je, da so njegove snovi na videz povsem realistične. Vendar nam on sam odkriva še druge vidike. Vpogled v njegovo delavnico smo dobili šele v letih 1904/1905, ko so izdali njegovo korespondenco, in njegove zapuščinske spise l. 1909. V pismu na Magdaleno Thoresen izjavlja določno, da je treba dobro razlikovati med navadnim življenjskim dogodkom in med doživetjem, kajti predmet pesnitve more biti le pravo doživetje. Približno enako je pisal G. Brandesu in Lauri Kieler. Tam pravi, da ga je bila vsaka pesnitev le oprostila in izčistila. Odtod tudi njegov rek: «Živeti se

pravi — boriti se zoper temne sile v sebi, pesniti — izrekati sodbe sam nad seboj.»

Vse to jasno dokazuje, da Ibsen ni sprejemal življenskih epizod in jih prikazoval po naturalističnem nauku kot nekako odvratno strašilo, dobro vedoč, da umetnost ne more biti le dekla naravoslovnih ved ter da se ljudje sploh ne izpreobračajo po moralističnih in didaktičnih receptih. Snovi svojih dram je tako čustveno in miselno pregnetal in prebavil, da so postale skoro prozorne in dejansko doživete ter da so prehajale same po sebi v simbolizem. Zato ga je svetovna kritika svojčas že proglašala za didaktičnega simbolika.

S tem intenzivnim obdelovanjem je nameraval svoje snovi tako prečistiti, jih posplošiti in jih napraviti obče človeške, da bi postal njih tenor univerzalen in splošno umljiv. Približati se je hotel bistvu antičnega mita, čigar umetnine živé preko svoje dobe v današnji čas in to le po svojih občečloveških snoveh ter po njim adekvatnih formah.

Za vse to mu je bil potreben njegov individualni odnos do življenja, do življenja, kakršno je živelo njegovo rodno ljudstvo, do življenja, ki mu je bilo najbližje in najbolj umevno, a do katerega je mogel priti le po svojem notranjem mitu in ga podati samo v svoji formi. Poglejmo si to njegovo osebno življensko pot. Dasi ima norveško ljudstvo gotovo prav posebne svojskosti, vendar najdemo takih odvratnosti, ki so bolele Ibsena — po vsem svetu v izobilici. Tam ni doma samo degeneracija, kakršno nam slika Ibsen s tako vnemo. V Norvegiji so tudi navpične gore in skaline, ki silijo človeka, da se ozira kvišku, do sinjega neba, do bežnih oblakov in zvezd, ki sijajo vsemu svetu. Kakor Grčijo, tako objemajo tudi Norvegijo morski valovi, ki niso doma le v mirnih fjordih, ampak v vseh delih sveta. Tako so v Ibsenu vzbudili valovi svetovne miselnosti izredno samozavest že v mladih letih, vero vase in v svoje poslanstvo. Le tako nam je umljiv ukrep, ki mu je dozorel že v njegovem dvajsetem letu, da hoče doseči veličino in čistočo svojih stremljenj v največji popolnosti, ki je človeku mogoča. Ta pravec mu je plaval pred očmi vse njegovo življenje.

Ibsenova življenska doba nam kaže štiri etape: njegovo učno dobo, ki je itak znana, dalje razcep njegove duševnosti, njegovo borbo z demonsko naturo, očiščenje v tem boju in usmerjenje njegove orientacije v kraljestvo človeške duše, tretjo kot spoznanje bolezenskega elementa v družbi, razvoj njegove kritičnosti, borbenosti in njegovega hefajstovskega kladivarstva, četrto kot spoznanje nemoči ozdravljenja celokupne človeške

družbe in nje nesposobnost za vstop v »tretje kraljestvo«. V svojem zadnjem stadiju je ta nordijski mag spoznal, da so celo njemu usta zaprta, da mu je jezik onemel, ko je stopil pred te nebeške duri in njih zadnja vprašanja.

V drugo dobo svojega razvoja je vstopil Ibsen šele tedaj, ko se je odtrgal poprej od svoje domovine. Šele v tujini se je docela otresel šablone, kateri so se klanjale cele generacije različnih narodov. Od poetikastrstva se je obrnil k resničnosti življenja.

Borba z njegovim demonom, njegovo zorenje se je pričelo. Tu se je izkazala njegova faustovsko-mistična duša, ki se tako razlikuje od elastične in estetsko-jasne romanske. Vzgojen po strogih načelih pietističnega, asketskega župnika Lammersa, ki je tako silno vplival na njega in njegovo družbo, da jo je odvrnil celo od mladostniškega veseljačenja, je zaril ostri lemež svojega razuma vase, razdelil svojo miselnost v naturno in duhovno in tako ustvaril v sebi princip, sličen vrhovnemu načelu orfejskih misterijev: »Spoznavaj sebe«, princip, ki ga je odslej spremljal kot neviden sodrug skozi vse njegovo življenje in dajal pravec vsem njegovim dramam. Le tako nam je umljiv Brand in njegov fanatizem, njegov etični vzor: »Vse ali nič!«

Brand je neprimerljiv dokaz Ibsenove notranje borbe za osvobodjenje od demonstva in za očiščenje njegove duše, brez katere ni mogel v boj proti življenski laži, proti polovičarstvu in neprestanemu oklevanju med odločnim »da« in poraznim »ampak«. Brand je bil za one dobe njegov ideal, ki ga je gnal vedno naprej in naprej, v visoke, razorane skaline, proč od zamočvirjene človeške družbe. V Brandu je celo preveč duha njegove vase zaprte matere in župnika Lammersa, radi česar občinstvo njegovega fanatizma ni preneslo in ne vzljubilo. Z njim so postale norveške pokrajine z življenjem tamkajšnjega ljudstva vred še mrzlejše in odljudnejše, nego so v resnici.

Vse to je Ibsen občutil sam.

Predal se je vse mehkejšim občutkom, spoznavši, da je on, Brand, le pretrdo napel puritanske strune, zlasti proti otroku in materi. Dočim odreka materi celo zadnjo popotnico, je Peer Gynt kljub svojemu obotavljanju ena najlepših kreacij, zlasti ob smrtni uri njegove matere. Ta drama nam je človeško najbližja od vseh Ibsenovih del.

Ibsenov notranji razkol je dosegel vrhunec v drami: »Cezar in Galilejec«. Vse kaže, da je nosil to snov, kakor Goethe svojega »Fausta«, leta in leta v svojem srcu. Sam je izjavil, da je ta drama njegovo glavno delo, ker je njena snov del zgodovine človeštva.

Dasi je historijska, je povsem ustrezala njegovemu resničnemu doživetju. Za njegovega bivanja v Italiji, pravi, so mu donele besede: «Zmagal si, Galilejec!» — od vseh strani kakor glas neba in zemlje. V Julijanu se je uprla vsa antična zemlja in njeno poganstvo proti Galilejcu, ki je prišel, da obnovi božje kraljestvo na zemlji. Ne ta, ampak Julijan se čuti poklicanega za predstavnika svetovnega kraljestva. Vrže se v boj za to svojo misijo, a bedno propade, ker ga je omamila ničemurnost. Porazi ga Galilejec, ki žrtvuje za božje kraljestvo svoje telo, iskreno in prostovoljno.

Ta spor pa nam še vedno ne odkriva Ibsenove notranjosti in pogonske sile do viškov njegovega spoznanja. Njegova misel je bila usmerjena in osredotočena v osebi Maxima.

V tej osebi je izražen ves Ibsen. Maximos je predstavnik tretjega kraljestva, ki ga je iskal Ibsen vse svoje žive dni. Iskal je tretji svet kot sintezo obeh duhovnih polut. Ta tertium, ki je tudi osnovnica modernega duha vobče, je pogonska sila, je duhovno revolucionarstvo, ki globoko orje brazde v vsakdanje življenje, ne z moralističnim kodeksom v roki, ampak zaradi oranja samega, da more vzkliti seme življenja. Tretje kraljestvo je svet vseh pravih tvorcev in brez katerega se ne morejo dvigniti iz kaotičnega življenja.

O tem notranjem svetu ni mogoče sistematično-pojmovno ničesar izpovedati, ker je le pač individualno doživetje svobode. Ni ga pa mogoče doumeti zlasti ne po znanstvenih ali versko-etičnih zakonih, prevzetih od nekod, temveč do njega vodi edino le doživetje, a to le tedaj, ako izliči in izrazi ta empirija iz sebe svojo individualno formo, zakonitost, svojo notranjo stilnost, ki je edini in nepogrešljivi nosilec žive, tragične ali radostno vriskajoče vere, brez katere ni in ne more biti prave umetnine. Le-ta je sredstvo, ki človeka osvobaja, ki pretvarja in presnavlja sicer divje, vse razdirajoče demonstvo nature — v topli in blagodejni plamen, v luč vse človeštvo združujočega stvarjenja. Le po mediju te mitične forme se more natura razcveteti organsko, zavzeti obe dimenziji, individualno in univerzalno, ter vtisniti umetnini enkratni, neponovni in obenem večnostni žig. Zato je ta pojav povzročil v naši sodobnosti vobče, zlasti na umetniškem področju velike revolucije, vse zato, ker je človek hotel ta svet zgrabiti in ga opredeliti pojmovno. O tem priča ves sodobni modernizem, od dadaizma, ki je z jedko ironijo podiral stare nazore, od kubizma, ki je gradil svoje stavbe le po suhi geometriji, brez okrasov — do ekspresionizma, ki vdira v tretje kraljestvo pojmovno

in do nove stvarnosti, ki že kloni glavo pred nujnostmi sodobnega življenja. S temi panogami moderne umetnosti vred pa prodira istočasno v tretje kraljestvo tudi moderno dušeslovje.

Dasi je Ibsen moral iti skozi sebe, se vendarle pri vsej svoji iskrenosti ni mogel odtegniti znanstvenemu duhu časa, ki je tako silno vplival nanj in ki ga ni mogel preboleti nikdar. Pravim, znanstvenemu duhu, s čimer nikakor ne trdim, da je bil Ibsen kak poseben znanstvenik. Morda vprav zato, ker je bil le povprečen znanstveni mislec, je v njegovih dramah vse polno znanstvenih problemov, ki jih je smatral kot popolne znanstvene resnice, ki jih je veda sama medtem že korigirala in deloma zavrgla.

To znanstveno zrenje, ki se je vrinilo med njega in vnane življenje, je bilo pravi vzrok, da je videl in pojmoval potek življenja na povsem svojski način. Svoje tretje kraljestvo je iskal skozi ta znanstveni objektiv, odtod njegova ostrookost in izredno točno opazovanje življenja, odtod njegova psihoanaliza, s katero je prednjačil sodobni Freudovi in drugih. A odtod tudi pomanjkanje poetične katarze. Ta Ibsenova znanstvenost je tudi pravi vzrok, da je videl vseokrog samo patologijo življenja in njegov jad. Kajti znanstvenost je mišljenje v sektorjih. Silno intenzivno je, a zato le pojmovno, izpremenljivo in prigodno, ker se izpreminja s snovjo vred. Kakorkoli je to nasiljevanje notranjega mita po znanstvu umevno in do neke meje potrebno radi lenive človeške čudi, vendar imamo tragične zglede, kakršni so bili Novalis, Kleist, Hölderlin, Nietzsche, ki so hoteli prodreti v tajne tega sveta pojmovno, a jih je zadela neizprosna usoda.

Tretje kraljestvo je najtišji svet v človeku, svetišče, do katerega more le človek sam v blagoslovljenih urah, ko je prej uničil v sebi sugestivnost tujih pojmov in magnetičnost snovi ter porazil oholost in praznoto črke, ki loči človeka od človeka, svet, nad katerim plava za vse nepripravljene in nepoklicane neprodorni molk. Tako tudi antika ni izpovedala nič pojmovnega o tem svetu. Njeni karakterji so mogli vanj in postati nesmrtni šele tedaj, ko so odložili svojo gmoto, ko so postali čiste forme, ko so onemeli in oslepeli.

Vse to je razlog, zakaj je Ibsen le stavil vprašanja in zakaj ni odgovarjal nanje, ampak molčal z grobno tišino. To izdaja vso plemenitost njegove duše, ker ni hotel ljudi trapiti s cenenimi odgovori in jim ne zaustavljati razvoja njihovega duhovnega življenja. V tem njegovem molku tiči njegova velika moralna sila. Drama »Cezar in Galilejec« je dokument Ibsenove anatomije lastne osebnosti. Ničesar ni izpovedal, zakaj to iskanje notranjega Boga. Šele leta 1874. je pred dijaki v Kristijaniji izjavil: »Cezar

Julijan je ob koncu svojega življenja, ob razpadu svojega kraljestva spoznal, da more živeti le v čistih in hladnih glavah, medtem ko živi njegov protivnik, Galilejec, v toplih človeških srcih, polnih ljubezni.»

Kakor Julijan, tako je Ibsen hrepenel, da bi ga vzprejeli s toplim čuvstvom, a ne le s hladnim razumom. Ta njegova srčna želja se mu ni uresničila, to pa zaradi njegovega racionalizma, izzvanega po znanstvenem mišljenju. Njegov duh se ni mogel docela vrniti v svojo rodno zemljo.

To je bilo njegovo centralno doživetje, s katerim se je bavil vse svoje življenje. To je spor med srcem in razumom, med Dionizom in Apolonom. Kje je resnica: v poganstvu ali krščanstvu? Kdo ima prav: Cezar ali Galilejec? Življenje ali odpoved? To je tragika tvorcev, ki se morajo pojmovno reševati v tretje kraljestvo. Tako imamo pred seboj tri glavne elemente življenja, po katerih nam javlja svoje porajanje, presnavljanje, umiranje in vstajenje: vnanje-mitični kompleks, znanstveni in notranje-mitični kompleks. Vsi ti so drug drugemu pogoj, izhajajo drug iz drugega in tvorijo v razvoju časa neločljivo enoto. Vsak teh pramenov se izživlja iz sebe po svoji zakonitosti in po svoji stilnosti, je drug drugemu ogledalo in korektor. Ni jih večjih zablod, ako njih smeri preskakujemo, ali pa če jih medsebojno mešamo. Neumevanje njih rodi le umetniške potvorbe ali pa le bolehné cve-tove, na znanstvenem poprišču pa povzroča nemajhne zmede.

Rekli smo, da umetnost le vprašuje. Dokler nismo prišli do jasnosti drugih vprašanj, nismo mogli podati točnejšega odgovora. Umetnost res ne odgovarja v pozitivističnem oziru, v zmislu današnjih zahtev, ki hočejo vsepovsod samo pojmovno jasnost ali le erudicijo. Kjer umetnost podaja take odgovore, zatajuje samo sebe.

V resnici pa odgovarja umetnost vse bolj določno od katerekoli vede, in to s svojo poezijo. Poleg religije je poezija najmočnejši odgovor na vsa življenska vprašanja, poezija v antičnem zmislu, kot rezultanta v bolesi prečiščenega življenja. Odgovorov, znanstveno-pozitivnih, pričakujejo od umetnosti le ljudje, ki so po svoji naturi povsem amuzični, ki so oddaljeni od nje toliko, kolikor je oddaljena Arktida od ekvatorja. Mit je doživetje. Brez mita ni poezije, a brez poezije ne odgovorov na življenska vprašanja. S tem je tudi podan odgovor, za čem ves modernizem boleha.

Nikakor ne kličemo minulih časov nazaj in ne smatramo jih za nenadomestljiv vzor. Moderni časi in njihova naziranja so tu in življenje ne more preko zahtev sodobnosti. A gotovo je, da mo-

derne ne prinese človeštvu pomladi, dokler ne bodo sodobne pridobitve, kolikor so sposobne za življenje, strnjene in zvarjene v mit, ki bo duhovna last vsega kulturnega človeštva ali vsaj večjih socialnih skupin-vodnic v novi svet. Zakaj brez take snovi, kakršen je bil približno antični mit, ne more biti umetnosti v prvotnem zmislu, umetnosti, ki ne bi le vpraševala, ampak tudi odgovarjala s pristno poezijo.

Ibsen je bil tedaj mitičen tvorec pristnega kova. Bil pa je tudi otrok svoje dobe, ki ni mogel preko nje. Dasi se je trudil, da bi izličil in poudaril v svojih snoveh le občečloveške in večno veljavne elemente, jih ni mogel povsem izčistiti minljivosti tako, da bi postala njegova dela trajna in važna za vse čase. To je tudi razlog, zakaj ni v njih poezije, ki je edini dokaz polno doživetega mita. To kaže, da Ibsen vendarle ni docela prodril v tretje kraljestvo, v svoj notranji mit in ne v mit svojega naroda.

Ibsen se je le navidezno umiril in se postavil izven življenja. V tej njegovi tretji dobi so nastale njegove družbinske drame: «Opre družbe», «Nora», «Strahovi», «Sovražnik ljudstva», «Divja raca», «Rosmersholm», «Gospa z morja», «Heda Gabler», «Stavbenik Solnes», «Mali Eyolf» in «John Gabriel Borkmann». S svojega vzvišenega stališča orje neusmiljeno po gnilih in zatohlih vzorih tedanje družbe, odpira nje rane in udarja, kakor ljuti kladivar, obsoja konvencionalno in kompromisarsko politiko in moralo. Njegov vzor, ki ga nikdar ni zatajil, je bila resnica, vendar racionalistična resnica, ki se ne more drugače glasiti kot: vse ali nič. To je bila njegova idealna zahteva, formulacija, ki se mu je mogla poroditi edino le po znanstvenem pojmovanju življenja, v obliki etike, ki je le abstraktna stran resničnega doživetja in njegovega ethosa. Umevno, da s tega stališča ni mogel ničesar odgovarjati, ampak le vpraševati. To pa je bila tudi njegova umetniška tragika, ki jo je izpovedal v svojem zadnjem delu: «Ko se mrtvi prebudimo».

Iz vsega tega pa je dalje tudi razvidno, zakaj se Ibsenovi karakterji ne razvijajo, temveč ostanejo takšni skozi vse dejanje, kakršni so stopili prvič pred nas. Vsi njegovi raznoliki karakterji mu služijo le toliko, kolikor so mu potrebni, da razvozlavajo različna, stavljena jim vprašanja, probleme, ob katerih vsi obmolknejo, ko je postala zadeva rešena. Dočim antična drama razvija karakter, razvija Ibsen le poduhovljeno dramatično fabulo, to pa seveda z izredno, da, z znanstveno točnostjo. Vsaka Ibsenovih dram nam dá tedaj mnogo misliti, pusti nas pa nepotešene in hladne. Iz tega razloga Ibsen na odru ni za reži-

serja lahka zadeva. Vsak njegov karakter ima poleg vse svoje realnosti še simboliški privid, vsaka njegova drama pa zahteva, da bodi kot celota predelana in pregnetena ter vsaka beseda in kretnja tako točno preračunana, da dobi sicer realistična snov neko mitično obeležje, da odseva iz sebe ono posebno ibsenko tajinstveno grozljivost, ki jo občutimo približno le še ob antični drami.

Ibsen je po svoji naravi in po svojem odnosu do življenja plemenitaš po krvi. Kot tak je doživljal življenje in njegovo usodnost, kakor so jo doživeli le največji tvorci, ki jih pozna kulturna zgodovina. Bil je ves rojen, da ga njegovi pogledi poneso vse višje, tja do vrhuncev umetnosti, do njene dramatične lepote. A njegova pot je vodila skozi čase, ki so že pripravljali degeneracijo moškega pokolenja, gospodstva, katerega razkrojevine so okužile pozneje vse ostale plasti človeške družbe, mladi rod in zlasti žensko, ki je ali propadla z njim vred ali pa si je v svojem zdravem instinktu iskala sama svojih potov. Mesto klene in čiste snovi je našel klecavo in bolehalo družbo, preperel in krhek, deloma nezrel material, ki ga ni mogla ovekovečiti niti njegova tako sijajna forma. Ta patologičnost in nedostatnost snovi sta bili poleg znanstvenega zrenja nanjo vzrok, da je Ibsen ostal le molčalec. On je mogel življenje le vpraševati, ni pa mogel odgovarjati na njegova vprašanja. Spričo navedenih dejstev je mogel biti Ibsen le umetnik-virtuoz — a ne poet.

Problemi, ki si jih je zastavil Ibsen v svojih malomeščanskih dramah, so deloma obledeli: bili so le neprijetne in žalostne zgodbe naših očetov. Ni pa ostarel njegov plemeniti revolucionarni duh zoper življensko laž. Ibsen bi v naši sodobnosti prav tako zastavljal vprašanja, nova, ki nas peko, morda bolj peko nego problemi njegovega časa. Ne snov, ampak njegov neumorno kljujoči duh, ves ozarjen po notranjem mitu, duh poln svežega in zdravega poleta, ta dragocena dramatična prasila kot edini dokaz zrelosti naroda, pneuma, povzročujoča samoopazovanje in izločanje odmrle snovi iz sebe, sila, ki svoj organizem zavestno pre-
raja, ki ustvarja in kleše svoje zakone v granit življenja, — vse to je Ibsen vsaj iskreno hotel, to je prava njegova dediščina po antični drami in naša po njem. V tem se spaja Ibsenov genij z antiko, ki še dandanes žari v vsej mladosti v našo dobo, ne kot nenadkriljiv vzor, ampak kot — nepogrešljiv primer, ki neizprosno zahteva od nas, da položimo pred življenje tako blesteče — čiste in jasne račune, kakršne je položila dosedaj le ona sama in njeni redki učenci.