

BESEDA O CANKARJEVI OCENI »ŠKOLJKE« IN KRAIGHERJU-DRAMATIKU

Branko Rudolf

Leta 1910 se je Ivan Cankar sam ponudil, da bo za Ljubljanski zvon napisal oceno Kraigherjeve »Školjke«, in leta 1911 je ta ocena tam tudi izšla. Danes si velja to precej entuziastično oceno nekoliko priklicati v spomin. Začne takole:

»Malo slovensko mesto, malomeščanska družba, ena sama soba, eno samo popoldne — in vrši ter dovrši se tragedija, kakor je doslej v slovenskem jeziku nismo ne brali, ne slišali. Tragedija hrepenenja, tistega silnega, na vekomaj neutolažljivega: hrepenenja duše, na telo priklenjene, hrepenenja zemlje k solncu, neskladnosti dneva v popolno harmonijo večnosti. To hrepenenje je ideja vsake velike tragedije, je pogoj vse velike umetnosti. S toliko smelostjo, brezobzirnostjo in doslednostjo kakor Kraigher v svoji »Školjki« še nihče med nami ni vpodobil te ideje brezuspešnega, trpljenja polnega, v srce grizečega, srce ubijajočega iskanja. Iz upanja v obup, iz najvišje čistosti v cinizem, oko zmeraj bliže zvezdam, noga zmerom bližja propadu...«

Cankarjeva ocena je še danes zelo zanimiva. »Školjko« samo še zmeraj od časa do časa vidimo na deskah. Takrat ima vsakokrat uspeh. Občinstvo preseneča z močnim izrazom. Vendar so nam osnovni spopadi v »Školjki« že preveč odmaknjeni in očitno v taki podobi ne bodo zaživel nikoli več. V času pred prvo svetovno vojno pa je »Školjka« pomenila zelo mnogo že iz prav preprostega razloga, ker je bila dobro napisana slovenska drama. Bila je simbolna podoba stvarnosti, ki jo je tako občutil tudi Cankar, in njegovo navdušenje je prav lahko razumljivo. Kraigherja je čutil kot sobojevnika in njegovo delo kot moralno oporo. Brez dvoma je od njega tudi še mnogo pričakoval.

Ko Cankar govori o »Školjki« kot o drami tako rekoč absolutnega hrepenenja, nas prav gotovo ne prepriča. Kar je s tem v zvezi povedal v oceni, je idealistično občutena podoba stvarnosti. Konflikt duša-telo, »večnostne harmonije« in vse podobno nas danes ne ogreje več, razen v prispodobi in zgodovinsko — kot odsev gledanja na svet, nastal v določenem času. Prav so imeli ljudje, ki so videli v »Školjki« fin-de-sièlsko občutje, ki je — kakor se nam danes zdi — vendarle v mnogočem živelo še vse do katastrofe leta 1914. Prav tako bi v »Školjki« lahko našli odseve secesionističnega stila. Kraigher je v drami z močno roko dramatika obvladal vsa izrazna sredstva. Vse

vplive je uporabil po svoje, ostro zastavil vprašanja in napisal nekaj pekoče, živo slovenskega.

V »Školjki« in v Cankarjevi oceni o njej nas danes zanima ravno povezanost s časom, »zasidranost« v umetnosti tedanjega časa in njegovih vprašanjih. Mimo »Školjke« formalno, vsebinsko in zgodovinsko tudi ne bo mogel pisec tiste prihodnje slovenske dramaturgije, ki bi bila tako zelo potrebna in jo že tako dolgo čakamo. In ne more biti napak, če našo analizo »Školjke« oslanjamo na navdušeno Cankarjevo oceno — z analizo te ocene same.

Če pobrskamo po zgodovini drame (ali literature nasploh), se prav kmalu izkaže, da motiv »Školjke« *sam po sebi* ni bil posebno nov. Pepinin motiv je motiv »Magdalene neutešene« ali motiv žene, ki skozi vse grozote in grehote išče »večno moško« (da preobrnemo Goethejeve besede). Motiv sam je tako star kakor evropska romantika. Nešteto teh postav, ki so nekoč živele na odrih, je danes pozabljenih in samo še porumeneli listi nekdanjih plakatov šepečejo o njih. Nešteto jih je umrlo rahlo ganljive smrti, njihovih senzualno podčrtanih sentimentalnosti danes več nihče ne bere in v knjižnicah se kljub vsem avtomatičnim sesalcem na njih nabira prah. In vendar živijo v operi take in podobne postave lepo dalje. Na primer kot Traviata ali Manon Lescaut še vsak dan nekje na svetu ob spremljavi orkestra očarajo občinstvo.

*

V času, ko je Kraigher uporabil motiv Pepine, ni bil torej ta motiv več nov, pa tudi zastarel še ni bil. Konec stoletja je dobil celo neko barvo, ki je prej ni imel. Tisti čas je lahko pomenil nekaj kakor boj za takrat aktualno žensko enakopravnost in boj proti ožini in zlagani hinavščini meščanskega zakona, ki je — kakor danes — za mnoge žene pomenil ječo. Z drugimi besedami — tak motiv Magdalene je z Ibsenovo »Noro« v ožjem sorodstvu, kakor se zdi na prvi pogled. Pa tudi z »lahkim dekletom« v Shawovem »Blancu Posnetu«.

Ob vsem tem so Cankarjeve misli o »večnem hrepenenju« in o »duši, ki je priklenjena na telo«, dvakrat značilne — za tedanji čas. Če bi koga veselilo, bi lahko mimogrede naštel nešteto umetniško pomembnih stvaritev, ki tako ali drugače variirajo prav to misel. Rodin je na primer svoj zelo lepi kip »Kentavrinja« imenoval tudi »Telo in duša«. Zelo jasno — tu »Školjki« blizu — pravi o tem Wildov lord Darlington (v »Pahljači lady Windermere«): »Mi vsi ležimo v blatu, nekaj med nami pa jih gleda v zvezde.« Nato mu Dumby, eden med sobesedniki, odvrne: »Čujte, Darlington, vi ste danes zelo romantični.«

Ne moremo si pomagati, verjamemo mu. Mladi in gizdavi gospod Dumbý je prav gotovo povedal resnico, tudi z literarnozgodovinskega stališča. Motiv »ležanja v blatu in gledanja v zvezde« je brez dvoma romantičen. Kulturnozgodovinsko lahko celo trdimo, da je motiv toliko — in tako malo — revolucionaren kakor vsa meščanska romantika. Precej več kakor sto let pred »Školjko« je objektivno odseval hrepenenje po boljšem življenju v puščobi absolutizma in že takrat — nebojevit, kakor je bil — pogostokrat zdrknul v sentimentalnost, če ne v poceni plehkost, drugič pa se razrasel do lepe poetične tragike.

Res je. Ivan Cankar je v »Školjki« videl celo take dobre lastnosti, ki jih »Školjka« ni imela. Prijateljski pristransko je pretiraval, naravnost dramatiziral notranje spopade teh Kraigherjevih postav. »...oko zmeraj bliže zvezdam, noga zmerom bližja propadu in nazadnje tisti tako strašni, tako neizogibni in tako narumni padec v globočino, da si upa priznati in pokazati ga le velik in predrzen umetnik...«

Pretirane so besede »oko zmeraj bliže zvezdam«. Tako zelo to le ni res. Ljudje v »Školjki« so v najboljšem primeru »lepbesedniki«, ponekod govorijo izbrane, a ne posebno jasne besede, v najslabšem primeru pa so kratko malo pusti in banalni. Maks govori Pepini: »Razvojna zgodovina uči, da smo zrasli preko žab in ne preko ptičev, — ostanimo torej v mlaki! —« ... »Poznal se nisem, danes sem pa zagledal lopova v zrealu...« Nekaj kasneje pa isti Maks govori bratu: »Zaklepaj se vase! In moli v svoji duši k bogu, ki je v tebi!« ... »Tvoje srce... je vznemirjeno od onega tihega blaženstva, ki ti ga pušča tudi najneznatnejši utrinek zvezd, ki jih je polna tvoja duša...« Tonin pa nato odvrne: »A efekt je vseeno isti! Človek je lump, pa naj živi v duši ali zunaj nje.« In čisto banalno pomodruje Lubin: »Možje smo mnogo večji falotje nego si ve žene mislite; če tudi se mogoče na skrivnem muzate: kako neumen je tak banalen dedec! —«

Kljub nekaterim lepim besednim kadencam so ti ljudje v bistvu pusti. Nezanimivi so v svojem egoizmu. Ne pride jim na misel, da bi se po ibsenko bojevali za lastno podobo sveta ali se vsaj mučili, ker je v sebi ne morejo doseči. Daleč so od tega, da bi se kakor Astrov v »Stričku Vanji« zavrtali v kako čudaško, dasi samo po sebi koristno in pametno misel (pogozdovanje ruskega podeželja). Moški v »Školjki« precej spretno govorijo o medicini in razvojnem nauku, vendar samo zato, da bi vsemu skupaj obesili cinično etiketo. Ti ljudje niso posebno izobraženi. Ko govorijo o Don Juanu, mislijo moškega, ki pri ženah išče užitka in samo užitka, banalno, cinično, brezobzirno, nesmiselno. Še od daleč se ne spomnijo Molièrovega ali celo Mozartovega

Don Juana, še sanja se jim ne o pisanem ognjemetu Shawovih paradoksov v igri »Človek in nadčlovek«. Kelemina je imel torej v Slovanu leta 1911 vsaj deloma prav, ko je zapisal tisto o »grozni revščini, ki vlada v dušah teh ljudi«.

Pepini, Magdaleni, ki je mnogo ljubila, sicer ne moremo do kraja verjeti, da ji je »za dušo«, ker — kakor mnoge romantične junakinje preteklih spisov — v vsakem moškem išče tisto lepo, kar bi ji moral dati prvi. Vsega tega kajpak ne more najti v pustih praznoti in egoizmu malomeščanske družbe. Za čudo — pa ji *na odru* vendarle verjamemo! Vsi ljudje v »Školjki« so namreč po svoje zanimivi. Ko govorijo prav iz srca, se nehote tudi lažejo. Ko se opajajo ob žvenkljanju lepih, pa praznih besed, nehote govorijo tudi resnico. V Pepini, Maksu, Toninu je vse pristno: blato življenja in kos resničnega hrepenenja. To so žive postave, tako teatersko občutene, kakor tega res takrat v slovenskem jeziku niso »ne brali, ne slišali«. Danes se nam dozdeva, da je ravno ogorčenje nad »Školjko« dokaz, da je »Školjka« z ostrim robom zarezala v živo meso filistrstva. Danes občutimo kot prednost celo puščobo in praznoto teh ljudi, katerih izpovedi so včasih trde in banalne — vendar delno kar monumentalne v svoji trdoti in zapisane s senčico humorja, delno pa dekorativne in lepo risane na secesionistični način, ki je bil takrat v modi. Cankar je le imel prav: »Ni je besede v »Školjki«, ki bi bila zlagana, napisana s plaho, obzirno roko.« Ljudje, ki so Kraigherju takrat nesmiselno in neokusno očitali Cankarjevo dejavno pomoč, so mu nehote napravili tudi kompliment. Med vso starejšo dramatiko je po sami fakturi, po sami moči čisto kraigherjevskih stavkov ravno »Školjka« najbližja Cankarjevim dramam.

Vse to je jasno. Na prvi pogled je manj jasno, da govori Cankar o pesimizmu igre kot o nečem pozitivnem: »...iskanje bo večno in večno bo trpljenje; zakaj popolne lepote ni, ne popolne ljubezni, ne popolne sreče; najlepše cvetice rastejo iz gnoja in se nazadnje vrnejo vanj...« »Te tragedije... dožive po svoje vsi ljudje, ki jih je Kraigher postavil na oder. Kajti doživel jo je doslej že vsak živ človek. Le to je, da nas je te tragedije sram, da jo skrivamo drug drugemu kakor sramotno čednost in sramoten greh.«

Čisto takih občutkov ob »Školjki« danes ne moremo več obnoviti. V Kraigherjevi »Školjki« ni »čistega« hrepenenja. Kljub resnični barvitosti nekaterih scen, kljub živo razgibanemu notranjemu dejanju (ob pičlem zunanjem) je delo vendarle predvsem podoba slovenskih malomeščanov, ki so si navesili nekaj modrikasto se bleščečih sračjih

peres omike. Zato pa je v njej nekaj zelo konkretnega in vsaj teoretično utešljivega hrepenenja.

Ravno v tem pa je tudi vrednost drame. Kritično realistični, kakršna je, bi ji — teoretično — manjkalo samo še nekaj širine, samo še nekaj duhovne pomembnosti, nekaj povezanosti s časom, pa bi se mogoče res uresničila Cankarjeva napoved in bi drama pridobila »slovenski umetnosti rešpekt ne samo pred svetom, temveč tudi pred ljubljanskim občinstvom«.

Vendar je bilo ljubljansko občinstvo le dojemljivo za te ljudi, ki so bili tako hudo zoprno naši, tako obupno slovenski in malomeščanski. Res je — tistih besed, kjer se Cankarju zdi v primeri s »Školjko« Ibsen kakor »suhoparen profesor«, svet ni potrdil. Tako oznako si je mogoče razlagati samo z navdušenjem prijatelja in pristaša Moderne. Kraigher pa je s »Školjko« nedvomno pokazal iskro genija, ki jo je Cankar živo občutil in jo občutimo tudi danes.

»Školjki« kljub vsem njenim slabostim zgodovinsko ni mogoče odrekati določene veličine. S kako imenitnim dramaturškim taktom so že postavljene ženske postave, kako zelo se med seboj dopolnjujejo. Sama Pepina je zelo živa in prepričevalna postava — ena najbolj živih in doslednih v slovenski dramatiki. Na svobodo (ali sploh na cilj v življenju) gleda izključno skozi barvno prizmo seksualno poudarjene ljubezni. V bistvu — kakor vse take Magdalene — ni pokvarjena in si pravzaprav želi samo to, kar bi si morala želeti vsaka žena. Čisto naivno, kakor kakšna licejka (ki je tudi sicer skrita v njej) izpoveduje svoje občudovanje do Maksa: »In kadar se srečuje z nemškimi turisti, jih pozdravlja s pogledi — o, kako si ga predstavljam! — ki so same prime in kvarte in sekunde.« Tu torej obenem pogleda skozi Pepino dekletce in narodnjakinja, ki — kar je v »Školjki« redkost — slučajno enkrat ne pomisli samo na sebe. Globoko dramatična je Pepina celo, kadar govori čisto »literaturo«: »Ko si prišel in si me povedel v višave iz mojih nižin, je padla raz mene vsa umazanost in zloba...« V vseh teh literarnih, večkrat secesionistično privitih stavkih zelo jasno odseva hotenje, ki se v tej nemirni načelni romantični grešnici ni moglo razživeti. V Pepini je zaradi njene močne narave le nekaj učinkovitega odpora proti zoprni, pusti, neskončno filistrski okolici, ki je prisilila Olgo, njeno prijateljico, da je z moškimi sklenila nekakšen kompromis in še sama rada veselo pozira kot »profesorica ljubezni«.

Med moškimi ima edino Maks nekaj smisla za »višje« cilje. V bistvu je pokvarjen bodoči filister, ki celo grešiti ne zna z veseljem, temveč pusto, pa očitno odkrito izjavlja, da je »neumen, kdor ne

krade«. Bratu se obzirno zlaže, premalo je psihologa, da bi stvar razčistil s Pepino, da bi ženi — kakor na primer Ibsenov Allmers v drami »Mali Eyolf« — hotel dopovedati nekaj o duhovnih vrednotah, o delu za druge, za skupnost. Za Maksa je — prav povprečno in filistrsko — opravljeno vse s tem, da ne gre za njegovo lastno, temveč za bratovo ženo in ravno s tem pospeši katastrofo. Tonin, ki mu je nekje podoben, učinkuje kot prav verjeten nevrastenik. O njem pravi Strelovka, da ni slab, žena Pepina pa, da je silno pokvarjen. Očitno imata obe prav. Tonin končno le išče »večno žensko« v lastni ženi in — razumljivo — terja od nje več, kakor mu more dati, posebno še, ker je zakon začel na napačnem koncu. In vendar ne bi mogli razumeti, zakaj se ustreli, če ne tako, da gre za vzgib južnjaško temperamentnega človeka. Tako je *dramsko* popolnoma verjeten. Kot »živa kulisa« nastopata oba stara, prevejana učena cinika, Lubin in Podboj. Zelo zabavno je, kako jima je Kraigher — dramatično pravilno — tik pred katastrofo položil v usta z znanostjo ovenčane besede, besede, besede.

»Školjka« je sama po sebi živa drama. Cankar ni pretiraval, ko je zapisal, da je mojstrsko grajena, da je v njej čutiti »polno, vroče« življenje, podano s »hladno, umerjeno tehniko«. Ali se zmeraj prav zavedamo, kaj to na Slovenskem pomeni? Ali se spominjamo stotin domačih dram, ki so obležale v predalih, preden so sploh stopile na oder? Žal je »Školjka« tudi za Kraigherja pomenila enkrat in neponovljiv višek. Ne »Umetnikova trilogija« (1921) ne »Na fronti sestre Žive« (1929) ne dosegata »Školjke«. Tudi kontrolor Škrobar kot moški, ki bi moral pravzaprav »tudi« misliti, še od daleč ne dosega to Pepine, ki se po svoje omejeno, nerazumno, pa vendarle pretresljivo bojuje proti filistrstvu, ki jo obdaja. Škoda, da dramatika, ki je toliko obetal, ni še nadalje mikal oder, kajti »Školjka« je — če vse pomislimo — po svoje impozanten torzo dela, ki ni bilo nikoli napisano.

V »Umetnikovi trilogiji« stoji veselo-duhovita budalost: »Ko bi bil Shakespeare Slovenec, bi ne bil zapisal svojih dram!« Brez dvoma lahko okolje pomaga dramatiku ali pa ga zavira. Kraigher je kot pisatelj s »Školjko« v svoje okolje posegel in ga nekoliko tudi premaknil. Če se je slovenski oder od njegovih časov dalje tako bogato razvil, je to brez dvoma tudi Kraigherjeva zasluga in posebej še zasluga njegove »Školjke«, ki je tolikokrat »šla čez odre« in s »črno in pusto nočjo« res zbujala simpatijo za žensko vprašanje, odpor proti malomeščanstvu in proti njegovim bogovom, katerih umiranje se je Cankarju, »zdaj ko se beli na izhodu nova prečudna zarja«, zdelo »lepo in resnega sočutja vredno« (»Bela krizantema«). Če je torej Cankar, ki je po sarkastičnih Keleminovih besedah »z vriščečo Panovo

piščalko« načeloval »zboru naših Modric«, še posebej demonstrativno zapiskal zaradi »Školjke«, je brez dvoma vedel, kaj dela.

»Školjka« je nekakšen »labodji spev slovenskega filistrstva«, ki ga je napisal sodnik s priostrenim peresom. Kot taka zasluži nekaj lepo zraslih lovorovih listov okrog platnic svojega teksta. Če Alojz Kraigher ne bi bil napisal ničesar drugega, bi že to delo samo zadostovalo, da bi njegovo ime ostalo spoštljivo zapisano v slovenski literaturi.

PESNIŠKI PROFIL PAVLA GOLIE

(Ob pesnikovi sedemdesetletnici)

Božidar Borko

Morda ni zgolj naključje, da sta leta 1921 izšli kar dve pesniški zbirki Pavla Golie (»Pesmi o zlatolaskah«, »Večerna pesmarica«), bibliografsko dejstvo, ki je v zgodovini slovenske poezije prava redkost. To razdobje je v nekem smislu prelomnica v pesnikovem dotlej zelo nemirnem življenju: nastopa doba notranjega in vnanjega ustaljevanja, doba mirne, lahko bi rekli organske rasti. Leta 1921 je bilo Golii štiriintrideset let. Dve leti poprej se je bil vrnil iz Moskve in neutegoma prevzel mesto dramaturga v ljubljanski Drami. Iz Moskve, kjer je ta nekdANJI avstrijski aktivni častnik šel skozi intenzivno obsevanje svoje umetniške narave in kjer so mu zlasti neposredni stiki s predstavniki Hudožestvenega teatra dali dramatsko napotilo malone za vse življenje, iz te revolucionarno razgibane Moskve je prinesel nekaj, česar ni imel dotlej še noben slovenski pesnik. Tega »nekaj« ni tako lahko določiti, toda v Golievi novi poeziji, v njegovem gledališkem delu, v vsem njegovem ustvarjalnem vzgonu, celó do značilnih potez njegove človeške osebnosti je čutiti skrito prisotnost tistih posebnih fermentov, ki barvajo Golievo poezijo takisto kot njegovo gledališko teorijo in prakso.

To »nekaj« s svojevrstno izrazito znamko ruske provenience je eden izmed ključev h klasifikaciji in vrednotenju Golieve poezije. Mnogo pozneje, ob tridesetletnici obeh svojih zbirk iz leta 1921, je v nekem intervjuju* obujal spomine na moskovske dni in se spominjal ruskih poetov (Puškina, Lermontova i.dr.), ki so mimo Prešerna in

* Božidar Borko, Pogovor s Pavlom Golio. »Ljubljanski dnevnik«, dne 14. julija 1951.