

Franc Zadavec

DRAMATIKA SLAVKA GRUMA

Slavko Grum (1901—1949) je zasnoval in napisal dramatska besedila v 20-tih letih. Doslej sta objavljeni drami *Pierrot in Pierrette* (nap. 1921) in *Trudni zastori* (nap. 1924), enodejanka *Upornik* (nap. 1926, obj. 1927) in »igra v dveh dejanjih« *Dogodek v mestu Gogi* (nap. 1927, obj. 1930). Milan Pritekelj omenja v knjigi Grumovega izbranega dela *Goga, proza in drame* (1957) še nekaj dramskih »torzov«, ki so se menda ohranili v rokopisni obliki. To so Prolog (1922), Katarza ? (1923, drama, nahajališče ni znano), Neusmiljeni odrešenik — dramatični finale (1924) in Amara (1924, prvotni zasnitek Trudnih zastorov). Izpričanih je torej osem Grumovih zagonov v dramsko zvrst. V literarnozgodovinski in dramaturški prostor slovenske dramatike postavljam za zdaj le objavljena besedila.

V razpravi navajam najprej (I) nekatere podatke, ki osvetljujejo Grumovo duhovno biografijo, seznanjajo z njegovimi pogledi na moderno gledališče in z razgledi po domačem in evropskem leposlovju, hkrati pa navajajo tudi na motivacijske osnove njegove dramatike. Temu poglavju sledi idejno vsebinska in dramaturška interpretacija treh dram (II). Ker enodejanka *Upornik* le sintetično povzema glavni motiv Trudnih zastorov in ker v obsegu Grumove dramske umetnosti ne predstavlja nič razvojno pomembnega, je posebej ne razčlenjam. V tretjem poglavju (III) opredeljujem specifično mesto Grumovih dram v obsegu tedanje slovenske dramatike. V njem naznačujem le glavne tematske, idejne in oblikovne lastnosti dramskih besedil enajstih slovenskih avtorjev, ki skupaj z Grumom omogočajo zgodovinarju razpravljati o tu bolj tam manj izrazitih prvinah ekspresionizma v slovenski dramatiki 20-tih let. V sklepnem (IV) poglavju povzemam glavne značilnosti Grumove dramatike.

I

Grum je pisateljaval le slabi dve desetletji (1917—1935), nato pa mu je navdih usahnil. Rad je potožil, da je težko pisal in da ni imel dispozicije za trajnejše navdihe.¹ Ker si včasih ni znal »drugače pomagati naprej«, kot da se je izpisal, je odpravil vsak motiv »v eni potezi in kratkem času«.² Nuja, da je notranjo napetost moral hitro razrešiti z umetniškim dejanjem, in ovira, da mu je navdih pri tem služil le krajši čas, sta mu onemogočali pisati obsežnejša dela. Brž ko je prestopil okvir črtice, se mu je snovala mozaična epska zgradba, in tako je komaj kdaj prispel do novele. Tudi njegovi dramatski spisi, zlasti *Dogodek v mestu Gogi*, govorijo o pisatelju, ki je lažje gradil mozaik iz posameznih slik, kakor pa trdno dramsko zgradbo, ki raste iz igre in protiigre nasprotnih sil. Njegova proza in dramatika sta v osnovni življenjski izkušnji in umetniško estetski naravnosti dramatični. Če ju primerjamo znotraj Grumove ustvarjalne moči, je kaj lahko spoznati, da je imel ta pisatelj več daru za dramatiko kot za pripovedništvo. O posebnem zanimanju in psihološki pripravljenosti za dramatiko priča tudi podatek, da se že drugi Grumov objavljeni članek iz gimnazijskih let ukvarja z dramsko in gledališko problematiko.³

Tematiko in motive Grumovega pisateljstva bolje razumemo, če vemo, da je študiral medicino in da jo je študiral na Dunaju od 13. oktobra 1919 do 2. maja 1926, ko je promoviral. Med znanstvenimi pogledi na človekovo osebnost je imela tedaj na Dunaju veliko veljave teorija podzvesti oziroma psihoanaliza Sigmunda Freuda.

Res je sicer, da teorije osebnosti (psihologije osebnosti) in filozofski sestavi ne odločajo o tem, kako umetnik čuti in umeva sebe in kako drugega človeka, zlasti pa ne odločajo o umetniški realizaciji tega občutja in umevanja. Toda naj bo umetniška ustvarjalnost še tako avtohtona in vezana na apriorno naravno darovitost, ni mogoče tajiti, da sta filozofija in znanost zmerom vplivali na umetnike in umetniško dejavnost. Tudi teorija podzvesti si je pridobila številne pristaše med liriki, dramatikami in pripovedniki XX. stoletja. Vplivala je na en del nemške ekspresionistične dramatike, nanjo se sklicujejo nadrealisti od Andreja Brétona naprej, navzoča je tudi v ameriški dramatici po drugi

¹ S. Grum, *Človeštvo oropano iluzij in božanstva*, SN 1929, št. 117.

² Božidar Borko, *Razgovor z dr. Slavkom Grumom*, Jutro 1931, št. 216.

³ S. Grum, Meškova »Mati« na novomeškem odru, DN 5. dec. 1918.

svetovni vojni. Oblikovala je tudi Grumov nazor o tem, kako je osebnost zgrajena. Zato ni slučaj, če je zapustila močne sledove tudi v njegovi dramatik. Gruma je kot zdravnika začetnika zelo zanimala psihiopatologija in nekaj časa je zdravil v bolnišnici za duševne bolezni v Ljubljani. Ob priložnosti je dejal, da je tu našel pisateljskih »motivov več kot preveč«. Tudi se ni obotavljal priznati, da ga je med duševne bolnike zvalil pisateljski nagon in da se mu je kot umetniku zdelo »nekaj fascinirajočega... grebsti po bolnih možganih« in »strmeti v oči, zamaknjene v tuje svetove«.⁴

a) Ko je razmišljal o Freudovi teoriji podzvesti in drugih znanstvenih dognanjih o človeku in družbi, hkrati pa opazoval v tehniko ujetega velikomestnega človeka, se mu je zazdelo, da je ta skrajno osirotelel na sanjah in idealih. Deidealizacijo domišljije oz. odsanjanost so po njegovem povzročili kulturna in civilizacijska stopnja moderne dobe in številna znanstvena spoznanja, med njimi tudi teorija podzvesti. Mnogi so menili, da je ta teorija podrle še zadnje iluzije o sreči in človekovi veličini. Toda hudo bi se motili, je trdil Grum, če bi mislili, da je bila ta teorija izključna iznajdba Sigmunda Freuda. Bila je »le izraz celokupne družbene miselnosti, ki leži tako rekoč v zraku«.⁵ Kajti ves sodobni duh, je menil Grum, skrbi za to, da dokončno zamro vse iluzije. Zato se je »sodobni človek znašel iznenada brez boga, groza ga je in pobega v onkraj«. Ker je kompleksno presojal krizo zavesti XX. stoletja, Grum ni brez omejitev priznaval Freudove osebnostne teorije. »Nisem slep pristaš Freuda in celo oster njegov kritik.«⁶ je povedal ob neki priložnosti. Toda njegov odnos do psihoanalize je bil resen in globok, razumel in tolmačil jo je kot znanstveno odkritje, ki pomaga pojasniti mnoga na videz nerazumljiva človekova dejanja. Tak odnos potrjujejo njegovi opisi duševnosti sploh, izjave o umetniku in o vzmeteh umetniške dejavnosti pa še posebej.

V pogovoru 1929. leta⁷ je dejal, da je podzavestno ali nezavestno stanje oblika bivanja, v katero se človek zateče, ko se mu stanje, ki ga živi zavestno, izoblikuje v neznosno trpljenje. V maksimalno trpečem položaju omahne naposled iz zavesti v podzavest. Načinov za ta pobeg

⁴ Kaj delajo in snujejo naši umetniki, *anketa*. Slavo Grum. SN 14. jun. 1928.

⁵ S. Grum, Beg iz življenja, *ZiS* 1930.

⁶ Kot pod 3.

⁷ Kot pod 1.

je več. Človek se lahko zaleze v spanje oz. v nič, zlasti nevrotiki dosti spijo. V sanjah se jim zlahka izpolnijo vse želje in hrepenenja. Umakniti se je mogoče tudi v bdeče sanjarjenje, v položaj, ko človek popravi neznosno stvarnost okrog sebe s prividi, iluzijami in z zazrtostjo v prazno. Pred bremenom stvarnosti se ljudje umikajo tudi še na druga »polja«. Zdaj je to religija kot poseben »sistem sanj«, drugič so to živčna dražila in tretjič umik v čisti nič — v smrt. Nekateri pa se iz trpljenja lahko umaknejo »na otok umetnosti«. Toda na ta otok se lahko zatečejo le tisti, ki znajo muko potlačiti in premagati tako, da z besedo ali drugo snovjo utelesijo svoje lepše sanje. Potemtakem je tudi umetnost nekako mamilo ali odrešilno sredstvo, s katerim človek premaguje zavestna stanja s pomočjo podzvestne dejavnosti oz. tako, da zavestno izpodriva s podzavestnimi pojavi in silami.

Ne le v tem pogovoru, tudi sicer se je Grum vračal k Freudu, ko je opredeljeval vzroke umetnika in umetništva. Ko je nekoč navajal psihoanalizo, kako dokazuje, »da je človek samo igračka svoje podzvesti in nikakor ne svobodno bitje«, je nadaljeval:

In res mora človek imeti v sebi pecečej sile, da »prenese« Freuda, ki nas je s svojo psihoanalizo oropal še poslednjih iluzij. Sedaj vidite, zakaj umetnik reagira tako na svoje okolje, zakaj se »mora« pisati.

Hkrati je izjavil, da je:

na žalost dovolj preizkusil na sebi, da je umetnik ubežnik življenja, polbrat psihopata: nekateri dobijo histeričen napad, če se jim stopnjuje življenje v neznosnost, drugi pišemo, pišemo svoje želje, hrepenenja, gradimo v bel marmor okamneli sen.⁸

In drugič spet je govoril podobno:

Pišem, ker pisati moram. Prevzame me kaka misel, potem ležim tu na zofi buden vse noči in strmim v strop. Nesrečni smo, nesrečni vsi zaznamovanci, oni poleg na hodniku in jaz tu v sobi: narava nam ni dala, da bi se znašli v istinitem svetu, v tem svetu trgovin, politike, plakatov, begati moramo venomer v onstran, v privide in domišljijo, da se moremo privleči do konca.⁹

Kakšen pomen je dajal teoriji podzvesti za besedno umetnost, kaže tale podatek. Ko ga je Božidar Borko pred premiero Dogodka v mestu

⁸ Kot pod 1.

⁹ Kot pod 4.

Gogi povprašal, ali psihoanaliza, ki jo je zapazil v njegovih črticah, lahko oplodi leposlovje do take mere, kakor ga je v času naturalizma dednostna teorija, mu je odgovoril:

Vsekakor. Po moji sodbi ne more preko njenih temeljnih izsledkov noben sodobni pisec. Sicer bi se pa dalo o tem še marsikaj govoriti. Tako npr. je že Dostojevski intuitivno operiral z vsemi elementi podtalne psihologije, ko znanost še davno ni zabeležila nobenega psihoanalitičnega izsledka.¹⁰

In še leta 1934, ko je pozdravil slovenski ljudski oder in bil zadovoljen, da ima slovensko ljudstvo smisel za gledališko umetnost, je vztrajal pri tem, da je pomembna lastnost umetnosti in gledališke igre prav možnost, da človek lahko pobegne iz zavesti, »iz sveta neznosne resničnosti v svet sanj, domišljije, prividov. V svet, kjer kraljuje ona — lepota!« Tu je tudi poslednjič opisal umetnikovo ustvarjalno značilnost in moč, umetnosti pa priznal, da edina prinaša katarzo, pomirja in odrešuje.

V takem snovanju svoje domišljije je vsak človek zase ustvarjalec, umetnik. So pa posamezni izbranci, ki imajo poleg običajnega daru, izživljati v domišljiji svoja neutešena hrepenenja, še posebne talente: očistiti znajo svoje privide vsega preveč osebnega, prirediti jih znajo tako, da postanejo osrečujoči tudi za druge... Umetniški proizvodi: pesmi, povesti, slike, igre na odru, so v snovnost ugnetenе sanje, izvirajoče iz neutešenih hrepenenj. In uživanje umetnosti je edino popolno odrešenje človeka že tukaj na zemlji.¹¹

Ni težko spoznati, da so Grumove izjave o umetniški ustvarjalnosti uglasene na en sam ton: podlaga, vzmet, izvor umetnosti so »neutešena hrepenenja« oziroma umetnost je »v snovnost ugnetenа sanja«, sanje pa izvirajo iz »neutešenih hrepenenj« oz. so taka hrepenenja. Tudi Freud je rad pisal o znanstvenem in umetniškem ustvarjanju kot o »cenzurirani želji sanj«.

Mogoče bi ne ostali brez rezultatov, če bi raziskovali, koliko je Grum izpeljal misel o sanjah in neutešenih hrepenenjih kot podlagah prave umetnosti tudi iz novoromantične umetnostne teorije, zlasti iz spisov Mauricea Maeterlincka in iz Cankarjeve Lepe Vide. Cankarjeva misel »samo v sanjah je paradiz« ni nasprotovala Freudovi teoriji o umikih

¹⁰ Kot pod 2.

¹¹ S. Grum, Uvod, Drama 1934.

in pobegih pred stvarnostjo, kakor jih je tolmačil Grum. Toda več stikališč kot med Grumom ter Maeterlinckom in Cankarjem je med Grumom in Freudom. Cankarju je bila umetnost tudi kritika in boj z družbo, Grum jo je razložil kot možnost za beg pred družbo, pred »superegom«. Umetnik begunec ni mogel biti družbeni bojevnik in ni upesnjeval zgodovinsko aktualnih tem, socialnih in nacionalnih. Take teme so mu bile toliko bolj tuje, ker je s Freudom — vsaj v dramatski praksi — soglašal, da je umetniška dejavnost največkrat sublimacija predvsem seksualnih motivov, ki se ne morejo oz. se niso mogli izživeti v neposredni obliki.

b) Na koncept človeka v Grumovi dramatiki je vplival tudi avtorjev nazor o negativnemu učinkovanju kulture in civilizacije na sodobnega človeka. V članku *Beg iz življenja*, ki ga je objavil v času, ko je nedavno pred tem končal *Dogodek* v mestu Gogi, je Grum pisal tudi o katastrofalni družbeno razvojni posebnosti: da namreč sociološki premiki, visoka kultura in civilizacija ter življenjski prostor, ki ga imenujemo mesto in velemesto, usodno spodjedajo duševnost in fiziološko življenje sodobnega človeka. Opirajoč se na statistiko, je razmišljal zlasti o osnovah samomora in o tem, v katerem življenjskem prostoru je najčestši. Vzrok za to, da se samomori kopičijo zlasti po mestih in med razumniki, je skupaj z drugimi psihiatri iskal tudi v tem, da narašča človekova spoznavna moč. Višja je kulturna stopnja duha, drznejši so njegovi zaleti v zakone sveta in človeka, bolj brezupno osamljen ostaja človek, zlasti še mestni človek. Kulturne pridobitve in samomori rastejo torej recipročno. Samomor je po psihiatričnih dognanjih sicer res posledica duševnega obolenja, živčne izčrpanosti ali nevrastenije, habitualne potrtosti, melanholije in podobnega. Toda po Grumu lahko v vzročnosti samomora zavzame važno mesto tudi kulturno, miselnostno in gospodarsko okolje, brž ko ustvarja neustrezne pogoje za normalno življenje, ko torej človeka blokira ali utesnjuje. O ovirah, ki se stavijo na pot civiliziranca XX. stoletja, je pisal med drugim tole:

Človekovo življenje je uteševanje gonov, teženj, hrepenenj, ki so jim zoperstavljene različne utesnitve in ovire. Utesnitve, pridobljene po dednosti in vzgoji in posvečene z verstvi in zakoniki...

Poglejte velikomestno ulico v njenem vsakdanjem vrenju: prerivanje ljudi, hropenje avtomobilov, izložbena okna, glas kolporterja — vse samo kruh, kruh! In zvečer, ko se zavrti v ulico električna luč, ko se zganejo na oknih zabavišč zavese in zapoje violine, tedaj stopi na ulico ona — ljubezen.

Lakota in ljubezen — — —

Ovire, ki se stavijo na pot uteševanju gonov, postajajo z razvojem človeštva, z njegovo omiko in s kopičenjem ljudi v mestih od dne do dne neznosnejše. Sodoben človek je ujet v mrežo socialnih uredb ter družabnih predsodkov, da se more komaj še ganiti. Z vseh strani mu preti nevarnost, da zaide na blodna pota. Te življenjske utesnitve so ustvarile na eni strani milijonski stradajoči proletariat, na drugi pa še mnogo številnejšo armado spolnih nevrotikov ter spolno izgubljenih bitij. Zakaj vedeti je treba, da so cenzure spolnega življenja v sodobni družbi še mnogo večje od onih, ki uravnavajo borbo za kruh. (*Beg iz življenja*.)

Grumova presoja osebnosti in njene obremenjenosti v mestnem okolju, njegova vednost o cenzurah, tj. o moralkah, ki utesnjujejo nagonsko življenje, vednost o drugih utesnitvah, s katerimi se je ogradil moderni podržavljeni človek, vse to je kazalo, kakšne sklepe o temeljnih motivacijah je bil dolžan napraviti dramatik, ki bi hotel pisati drame o sodobnem mestnem človeku. Poleg biološke determinante, ki ji je kljub temu, da ni bil slep Freudov pristaš, odmeril odločilno vlogo v ljudski dejavnosti, je Grum priznaval tudi »urbanistično« sociološko in spoznavnokulturno strukturo in moč sodobne družbe in njen vpliv na poedinčovo ravnanje. Njegovi premisleki o mestnem človeku razširjajo in dopolnjujejo idejno in čustveno ozadje, na katerem so zrasla njegova dramatska dela.

c) O lastni leposlovni, zlasti o dramaturški izobrazbi ter o vplivih na svoja snovanja je zapustil manj podatkov, kot o teoriji podzvesti in usodi urbaniziranega človeka. Povedal je, da je že v gimnazijskih letih rad prebiral Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Fj. N. Dostojevskega, Emila Zolaja in Anatola Francea. »Pozneje me je prevzel Knut Hamsun s svojo silno veličino,« je izjavil 1931. Zelo mu je ugajala tudi »mlada ruska proza«, vendar je težko zanesljivo trditi, katera proza naj bi to bila. Za njegov pisateljski razvoj prepozno ga je prevzel moderni psihološki roman s tokom zavesti in podzvesti in gotovo tudi s stilom, v katerem se spleta prvine ekspresionizma, futurizma in surrealizma. To je bil *Ulisses* Jamesa Joycea, ki ga je okoli 1930 prečital »z velikim zanimanjem«. ¹² K temu je mogoče dodati nekaj imen evropskih dramatikov, ki so navzoči ali v Grumovih razmišljanjih o dramatiki ali v njegovih dramah samih (Maurice Maeterlinck, Avgust Strindberg in

¹² Kot pod 2.

Henrik Ibsen), ali pa jih zaslutimo v njegovih delih zdaj po motivnih sorodnostih, drugič po oblikovanju dramske atmosfere. Na tej podlagi ni preveč tvegano trditi, da je z interesom prebiral dela Avgusta Strindberga (tega so nekateri slovenski dramatik močno upoštevali), zlasti *Sonata strahov* in Leonida Andrejeva *Črne maske*, ki so izšle v slovenskem prevodu 1924 in jih je slovenski operni skladatelj, ekspresionist Marij Kogoj uporabil kot literarno gradivo za opero *Črne Maske* (1928). Mogoče je poznal tudi Miroslava Krležo zlasti dramo *Kraljevo* (1916). Da je poznal vsaj nekatera dela nemških in avstrijskih ekspresionističnih dramatikov, o tem skoraj ni mogoče dvomiti. Toliko manj, ker Grum kritično odgovarja na nekatere idejne motive teh dramatikov, z nekaj njihovimi deli pa ga povezuje teorija podzavesti.

Kot je razvidno iz članka *Človeštvo oropano iluzij in božanstva*, se Grum ni strinjal z nekaterimi sodobnimi dramatik, ki so dramske zgodbe končavali s katastrofalnim hiatom, za katerim ni bilo nobene odrešilne možnosti, ki so torej zavrgli aristotelovsko katarzo, v zameno zanjo pa niso našli nove. Bil je sicer strpen in je iskal vzroke za to nekatarzično dramatiko. Menil je, da vzrok za brezizhodno dramsko pisateljstvo in za brezupnost v leposlovju XX. stoletja ni samo ta ali druga teorija o človeku, ampak je to predvsem čas, je doba, v kateri tako leposlovje nastaja. Teorija podzavesti kot »izraz miselnosti celokupne družbe« in vprašljiva vrednost visoke kulture in civilizacije sta ga navajali k sklepu, da človek XX. stoletja nadaljuje pot svojega predhodnika iz XIX. stoletja, to je pot izgubljenih iluzij. Toda s popolnim deziluzionizmom ni soglašal.

Ko je za Dogodek v mestu Gogi prejel nagrado prosvetnega ministristva v Beogradu, je nekoliko obširneje razložil katarzično in etično misel svoje dramatike. O novem gledališču, kakor si ga je zamišljal, in o nujnosti katarze je zapisal:

Moderni dramatik bi moral upoštevati današnjega človeka, kakršen je. S tem ni rečeno, da naj ustvarja dela brez umetniške vrednosti. Nasprotno, ravno umetniške kvalitete njegovemu delu ne sme manjkati. Današnji človek je tudi že toliko kultiviran, da se za vse zanima. Zato bi bilo paradokсно, da bi ne šel v teater, ki bi ga zanimal. Odrsko delo mora zato danes biti zanimivo in umetniško vredno, in, kar je glavno, postati mora zopet očiščenje, kopel, v kateri se človek skoplje. Drama brez tega očiščenja, katarze, je slaba, kar sledi že iz njenega razvoja iz verskih obredov (religiozni plesi primitivcev, srednjeveški pasijoni!).

Danes pisati dobro dramo, je res težko, ker nimamo božanstva, ker smo izgubili boga, ki je v starih dramah razreševal življenjske konflikte in bil nekak odrešujoč princip, ki je poplačeval dobro in zlo kaznoval in se je drama tako lepo izšla ter zadovoljila in odrešila ter očistila tudi gledalca.

Moderne drame se končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu, ga ne odrešijo.

Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili boga. On smatra samo dve sodobni drami za dobri, in to Ibsenove »Strahove« in Tolstega »Moč teme«, kjer sta umetnika nadomestila izgubljeni odrešujoči princip boga z naravnimi zakoni, s fizikalno formulo: dednost, milje itd.

V moji drami je odrešujoči princip nadomestitev božanstva s psihoanalitičnim sproščanjem. Ljudi sem pokazal kot lutke podzavestnih sil, katerih se rešijo z izživetjem, kakor se nevrotik ozdravi z izpovedjo zdravniku in se potolaži in uteši grešnik pri izpovedi v cerkvi. (*Človeštvo oropano iluzij in božanstva*).

Če božanstva ni več, če ni več jasnega etičnega načela o tem, kako v drami vrednotiti zavestno ali nehoteno hudodelstvo in ali ga sploh vrednotiti, in kako zadovoljiti gledalčevo težnjo po katarzi, po osebni odrešitvi, potem je treba božanstvo znova iskati in najti, četudi najti v okvirih teorije podzvesti. Grum je trdil, da bi prav psihoanaliza morala »nujno iskati nov etični red brez spolnih in drugih iluzij«. Iskati red brez iluzij, pa vendar nov etični red. Ta kljub vsemu etična težnja je zarisala sled tudi v njegovo dramatiko. Ravnali bi sicer ozkosrčno, če bi v njej hoteli videti le posebno obliko in sedimentacijo njegovega nazora o dramatiki in gledališču. Toda pritrditi mu bomo morali, da je za »očiščevalno kopel« in katarzično načelo končno res izbral psihoanalitično sproščanje. Še prej pa preglejmo njegove tri drame po časovni vrsti nastanka, po njihovih idejnih in dramaturških lastnostih in še v razmerju do ustrezne slovenske in evropske lep slovne tradicije in sodobnosti.

II

1. Drama *Pierrot in Pierrette* je »nastala v prvih dunajskih letih«, od oktobra 1920 do marca 1921 (*Goga, proza in drame*, str. 444), v času ko se je Grum kot študent preselil iz provincialnega mesteca v vele mesto, iz Novega mesta na Dunaj. Ta zunanji biografski motiv je najbrž vplival, da je izbral za razvoj dramskega mita dva kaj različna prostora in ju napovedal z uvodno režijsko opombo:

Prvi akt se godi v pokrajini Pierrette, v travah in soncu, drugi in tretji v Umetnikovi vili, kamor se čuje bučanje milijonskega mesta. Čas: Sama grozna večnost, dokler ne izgori človeško hrepenenje.

Režijski in scenografski podatki napovedujejo razvoj dramske fabule od pastoralne idile do velemestne drame, soočajo in zapletajo dva svetova in dva elementarna motiva, ljubezen in umetnost. Napovedujejo tudi pretežno duhovno zasnovo oseb in zagotavljajo tragiko hrepenenja, kot ga je v slovenskem leposlovju deset let pred tem konstituiral Ivan Cankar v dramski pesnitvi *Lepa Vida* (1911). Če je v drami pričakovati učinke tudi iz slovenske leposlovne tradicije, pri naša »bučanje milijonskega mesta« v slovensko dramatiko dokaj nov sociološki prostor.

Ko to dramo prebiramo, se nad vsem uveljavlja vtis, da spremljamo dramatični napor dveh umetnikov, ki poskušata dognati smisel človeške in umetnikove eksistence. Drugače povedano, Grumov dramatični interes je že v tej drami prvenstveno ontološko usmerjen. In ker je značaj njegove filozofije biti v prvih dunajskih letih precej jasno razviden prav iz miselnosti in usode obeh glavnih dramskih akterjev Umetnika in Pierrota, se bo analiza morala zadrževati največ pri njiju.

Pierrot je v prvem dejanju Pierrettin ljubimec in potencialni umetnik. Po idiličnih prizorih, ki nalikujejo pastoralnim ljubezenskim igram, se odpravlja v svet, od koder se bo vrnil kot slaven in bogat kipar in bo Pierretti uresničil sedanje razkošne sanje. Ker pa je do slave mogoče priti le z denarjem, sprejme revni Pierrot denar od bogatega študenta. Zaneseni idealist ne sprevidi niti bogatinove zvijače niti ne zna oceniti sicer potencialne, vendar strašne usode, ki mu jo Pierrette prerokuje kot vizijo svojih sanj: da bo v prihodnosti ubil njo samo. Toda bolj ga Pierrette zadržuje pri erosu, bolj se Pierrot vdaja umetniški sli, pri čemer pa eroša ne misli zatajiti.

Po načinu in izrazu, kako Grum v prvem aktu sooča in zastavlja ljubezen in umetništvo, je iz slovenske leposlovne tradicije mogoče prepoznati zlasti Otona Župančiča. Tudi zato, ker Pierrot recitira celo Župančičev hrepenenjski verz »meni se hoče daljin...« Pierrette pa z izjavo »ljubosumna sem bila, ko si oblikoval ilo, in vendar sem vedela, da delaš to, ker sem jaz v tebi« že preseže idejni motiv o umet-

ništvu in ljubezni in odpira vrata k teoriji umetniškega ustvarjanja, kakor ga opredeljuje psihologija podzvesti.

V tem, kako Pierrot načrtuje svojo prihodnost, pa se ne obnavljajo le tradicionalni idejni motivi o umetniku in ljubezni iz prvine Grumovega odkritja teorije podzvesti, ampak tudi tedaj aktualen srednjeevropski in slovenski kontekst o umetnikovi vlogi v družbi. Pierrot si začrtuje namreč svojo vlogo s temi besedami:

Drobovje zemlje se mora odpreti mojim prstom in repi kometov se morajo strniti z mojimi lasmi. Slišati hočem bitje src vseh ljudi in razgrebsti njih razpaljene možgane. Na moj obraz morajo pasti odbleski vseh svetlob in mrakov. Plul bom nad horizontom, moj plašč bo vihral v vetru in po nebu se bodo davili oblaki... Vse oči bodo uprte vame in bodo čakale. In vsaka moja kretnja bo evangelij, vsaka misel poslednje razodetje. Stal bom sam nad vsemi in kvasil srca kot svoje ilo.

Ta eksplozivna vizija izdaja, da Pierrot ni rasel le iz novoromantične umetniške prezvesti in Župančičevega »srca v sredini«, ampak tudi iz dveh tedaj modernih in aktualnih evropskih literarno nazor-skih tokov, iz futurizma in ekspresionizma. Z ene strani titan, ki uporno vihra po kozmosu, z druge ekspresionistični veliki duhoven, prerok in videc, čigar vsaka kretnja bo evangelij in vsaka misel poslednje razodetje. Če nikogar drugega, upravičeno slutimo v ozadju Grumovega titana pesmi slovenskega futurista Antona Podbevška, v ozadju evangelista, ki bo uredil človeštvo po svoji podobi, pa vsaj dramo *Der Bettler* (1912) Reinharda Sorgeja in nekatere mesijanske vizije slovenskih religioznih in socialnih pesnikov ekspresionistov v začetku 20-tih let.

Toda opozorila na verjetna izvorna ozadja Pierrotovega zanos, da bi postal umetnik, ne morejo in tudi ne nameravajo povedati ničesar o tem, ali za tem navdušenjem stoji tudi Grum sam in če ne stoji, kako in kam bo usmerjal usodo svojega prvega junaka. Jasna resnica iz prvega akta je samo ta, da se Pierrot želi z apostolskim zanosom lotiti umetniškega »uka«.

V drugem aktu je Pierrot učenec pri Umetniku v vele mestu. Ogo-varjata se z izrazi »oče moj«, »mojster« in »sin«. Prva dva sorazmerno dolga prizora sta nazorsko razpravna. Pierrot se strinja z Umetnikovo klasično estetiko, ki vidi v naravi pravi izvor lepote in navdih za umetniško ustvarjanje. Narava daje umetniku tudi globok eksisten-

cialni zgled. Iz nje kot »najsilnejše simfonije zakona in svobode« bi pravi umetnik namreč moral povzeti nauk, kako sam sebi dajati zakone in kako pri vsem ravnanju ostati svoboden. Toda kaj kmalu izvemo, da Umetnik obožuje naravo predvsem zato, ker je resigniral nad »svetom«, to je nad ljudmi, in je od njih pobegnil:

Tudi jaz sem imel vero v svet; prevelik je bil ogenj v meni, zato mi je upepelil vero. Šele, ko sem brodil z drgetajočimi prsti po pepelu, šele tedaj je vstalo v meni spoznanje. Takrat sem zaloputnil vrata za seboj... Takrat sem se zatekel v to samoto in si hotel ustvariti paradiž duševnosti.

Pierrot, ki medtem kleše soho Pierrette, ugovarja, da sta »samota« in »paradiž duševnosti« le jalov poskus, da bi človek »prevpil praznoto v sebi«. Umetnik zato še določneje motivira svoj beg. Zbežal je še pred bolj elementarno silo, kot je »svet«, zbežal je pred erosom. Da bi si beg pred žensko opravičil, si je skoval napol ničejansko misel o močnem človeku, ki se lahko uspešno upira tudi znanstvenim pomislekom o nevarnosti vsake, zlasti še narurne izolacije. Umetnik sicer priznava psihoanalitsko misel, da je »življenje uteševanje telesnih in duševnih gonov«. Toda kdor hoče biti svoboden in srečen, si sam ustvarja gone in potrebe: »Življenjski umetnik je tisti, ki ni hlapec, ampak stvarnik svojih koprnenj. Zato ima življenje tisti smisel, ki ga človek sam položi vanj.« Pierrotov »oče« pa ni samo filozof, ampak svoj izolativni življenjski nazor tudi dosledno živi: ustvarja le še zaradi samega sebe in priznava samo »umetnost zaradi umetnosti«.

Njegov subjektivistični esteticizem, negacija ženske in modrovanje, da človek mora biti življenjski umetnik, ustvarijo možnost za dialog o važnem členu teorije podzavesti.

Umetnik: In že neki drugi umetnik je rekel: »Premalo je umetniku, da bi nad to golaznijo kraljeval«. Jaz ustvarjam le še radi samega sebe. Delam to iz istega gona, iz katerega vi na primer iščete ženske. Tudi Pierrotu bi branil razstavljati, toda hoče, da spozna ničevost mase.

Zdravnik: To mi dopade, dobro ste rekli: vi umetnost, jaz ženske. Nehote ste izrazili neko medicinsko teorijo, ki pravi, da je umetnost pri nekaterih ljudeh nekak nadomestek seksualnosti.

Medicinska teorija Umetnika ne more zbegati; še naprej vztraja, da sta senzualizem in služba telesni lepoti vanitas vanitatum in da je edini užitek našega življenja »iskanje resnice in lepote«. Zatorej proč z naslodo in nazaj k duši, k »iskanju resnice in lepote«.

Če naj zdaj povprašamo tudi po Umetnikovem miselnem ozadju, kot smo prej po Pierrotovem, potem spadajo njegovi izrazi lepota, resnica, duša —, njegovo sovraštvo do ženske, citat o umetniku, ki ne mara kraljevati golazni (Cankar, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), potem spada vse to na križišče več polpreteklih in sodobnih umetniško nazorskih tokov. Misel, naj se umetnik izolira v slonokoščeni stolp, spominja na slabo pretolmačeni in dozdevni novoromantični aristokratizem Župančičevega *Ptiča Samožiiva*, sklicevanje na Cankarja pa enostransko ocenjuje njegovo dejansko miselnost o razmerju med umetnikom in množico. Umetnikova stališča imajo nekaj opore mogoče v antitezi duh—telo kot osnovni témi pripovednika Ivana Preglja, dalje v slovenski katoliški estetiki, ki ji erotične teme niso bile simpatične, pa tudi v prvih zagonih religioznih ekspresionstov po vojni, ki so silovito odvrčali od naturalizma in realizma ter terjali samo še dušo in duhovnost. Morda tudi v sorazmerno tenkem curku novoklasične smeri, ki je videla v umetnosti le estetsko dopolnilo vsakdanjosti in se oklepala tako teorije o razmerju med naravo in umetnostjo, kot je branila načelo »umetnost zaradi umetnosti«. Veliko sovraštvo do ženske pa bržkone ni brez zveze z Avgustom Strindbergom, o čigar nazorih so v Sloveniji v prvih povojnih letih precej pisali in prevedli tudi roman *Bedakova izpoved*.

Kako se nadaljuje dramska zgodba tako zasnovanih umetnikov?

Do sredine drugega dejanja se Grum izmota iz nazorskih orisov obeh junakov in ju pripravlja na usoden dramatični zaplet.

Pierrot se v Umetnikovo idealistično in protinaturno miselnost ne more vživeti. Čim bolj si prizadeva, da bi brezkompromisno stal za načelom »umetnost zaradi umetnosti« in bolj razmišlja o Umetnikovi alternativni, ali umetnost ali ženska, tem bolj čuti, da umetniška izolacija pelje samo v tragiko. Zato se odloči za sintezo erotične in umetniške sle, za stališče »ženska in umetnost«. »To ni križpot«, sklene pri sebi, »ti dve poti se morata združiti.« Odločitev za načelo »ženska in umetnost« seveda nasprotuje teoriji podzvesti, po kateri je umetnost, kot trdi zdravnik (varianeta Gruma samega), lahko tudi sublimacija neizživetih seksualnih motivov. (Niti Pierrot niti Umetnik svojih odločitev potemtakem ne povezujeta s podzvestjo.)

V sredini drugega akta postavi Grum oba pred zadnjo preizkušnjo. Čez Umetnikov prag, nad katerim stoji napis »Ne moti mojega miru; misli in pojdi dalje!«, stopi telesno sugestivna Dama. Njena

senzualistična lepota vznemiri Umetnika do te mere, da se za trenutek zboji za svojo duhovno službo umetnosti. Toda duhovno načelo v njem zmaga, in Umetnik zbeži pred »krvavim telesom«. Vse drugače ravna Pierrot. Brž ko zagleda Damo, se v njem prebudi zatajevani eros. Najprej groteskno. Ker je predolgo zatiral nagon in pretirano služil umetnosti, mu skrajno izmučena domišljija izzove prizor, kako bi še ob pogledu na mrliča zahrepenel po telesni omami:

Pierrot (v čudni ekstazi): Škoda, da me ni strah mrtvecev. Splazil bi se v blazni noči na pokopališče v mrtvašnico, kjer bi ležal mrlič. Ves blede, roke štrleče v stran, belo odprte oči, ki bi se vdolble vame. Zaklenil bi vrata za sabo in vrgel ključ skozi okno. Potem bi prižigal žveplenke, da bi me vsega predolble njegove oči, zabuljene v zadnjo grozo. Najprvo bi se tresel in omedleval, potem bi začel kričati in hropeti. Užival bi kot prešuštnik.

Ko pa se iz patološkega in grotesknega privida vrne v stvarnost, plane z divje osvajajočimi kretnjami k Dami:

Pierrot: Še vedno ste tu, vi ste res!

Dama: Kaj zato, če sem res ali ne. Samo da imate občutek, da sem. — Sicer pa, jaz sem res, jaz imam meso, toploto. Roke imam —

Pierrot: — ki objemajo.

Dama: Usta —

Pierrot: — ki srkajo.

Dama: Trup imam —

Pierrot: — ki — — — (Hipoma se razgali bičana strast. Divje plane k nji in ji zaseka usta v tilnik).

Potem se iztrga iz njega tožba o zapravljenem življenju in o nesmiselni zaverovanosti v umetniško lepoto kot najvišjo lepoto in slast. Ves njegov pohod v umetnost je bil le krvav sen, patološki beg pred žensko, škodljivo bičanje erosa zaradi slave in umetnosti. Zdaj se Pierrot pogreza v erotično agonijo. Iracionalna sila, ki je prežala v podzavesti, mu preplavi zavest in ga vsega obvlada.

»Oče« in »sin« prehajata torej polagoma s filozofsko razpravne ravni v dramatično konfliktno fazo. Ves Umetnikov napor, da bi Pierrota odvrnil od Dame, se je zgubil v pesku. Hkrati pa se v Pierrotovem grotesknem erotičnem doživetju že vsiljuje dvom, ali bo mogel skladno izživeti načelo »ženska in umetnost«. Še več! Z erotično zgodbo, ki jo zdaj doživlja Pierrot in v kateri vlada Dama, Grum posredno polemizira tudi v njegovo vizijo iz prvega akta, v kateri se je, posnemajoč

futuriste in ekspresioniste, napovedoval za Prometeja XX. stoletja. Grum ga je zdaj snel iz meglenih domišljjijskih višin ter ga posadil na stvarna biološka in psihološka tla. Pierrot ne bo videc in prerok, ne duhovnik. Kolikor pa bi to hotel biti, bo lahko le za ceno duševnih poškodb.

Da je temu tako, dokazuje ves tretji akt. Tu se samota in »paradiž duševnosti« Umetniku kruto maščujeta. V njem se poraja eksistencialni preplah, razrašča se mu občutek, da ga nekaj peha v blaznost. Ves napor, da bi v samoti dognal smisel sveta in življenja, umetnosti in ženske, ga vrže v skrajno negotovost in mu narekuje pesimističen sklep: človekova pot teče »v veliki podzemski jami«, »prihaja iz teme in gre še v večjo temo«. Nagrada za boj, da bi služil le še sebi in umetnosti, sta samo agnosticizem in bližina blaznosti.

Toda če beg iz življenja v esteticizem nagrajuje s predstopnjo blaznosti, tudi tribut erosu ni manj dramatičen. Ko se Umetnik iz prvotne racionalne trdnosti razdvoji v tragični razkol in se mu vera v umetnost spreminja v samoprevaro, se Pierrot iznenada vrne in vzklikne: Vanitas vanitatum! Eros ga je strašno ponižal. Pripoved, kako surovo in ponižujoče je erotično živel, precej spominja na brutalen erotični motiv v Zolajevi noveli *Pour une nuit d'amour*.

Zdaj, ko jima je življenje razbilo na videz važno življenjsko filozofijo, skleneta, da bosta služila le še Pierretti. Ta ju bo odrešila »s svojo čistostjo«. Umetnik hoče zadostiti »za svoj greh« tako, da bo premoženje izročil Pierrotu in Pierretti in živel pri njiju. Dramatično se v fabuli na videz končuje, bralec vidi že pomirjenje nasprotij, razrešitev zmot in tavanja v temi. Tudi Umetnik napoveduje srečen konec: »Vse bo mirno v nas, vsi viharji se bodo plegli.«

Toda Slavko Grum je pogledal že predaleč v moderno psihologijo in literaturo, da bi lahko bil apolinik, ne pa predstavnik konflikta in celo poraza. Življenje ni harmonija, ampak je kontinuiteta sporov, groze, porazov, je, skratka, disharmonija. Življenjske sile so nepregledne, delujejo mimo osebnih načrtov, življenje je »groznica«, in človek, ki prihaja iz teme in gre še v večjo temo, je le delček velike »karavane groze«. Življenje je pravzaprav nekaj absurdnega oziroma se končuje absurdno, kot velik in grozljiv hiat. Kajti kako Grum sklene zgodbo o Pierrotu in Pierretti, ki se je začela tam nekje na sončnem travniku ob robu gozda kot idila?

Ko Umetnik vizionarno snuje Pierrotovo družinsko idilo in ga zaprosi: »Meni pa dovolita, da se bom sončil v vajini sreči,« se na prizorišču pojavi Pierrette z nezakonskim otrokom. V tem trenutku se Pierrotu svet podre in ne potolaži ga niti odpuščajoče spoznanje: »Vsi smo Pierroti in Pierrette.« Kajti brž ko Pierrette izda, da je zdravnik, nekdanji bogati študent, otrokov oče, plane Pierrot z nožem nanj, ubije pa Pierretto. Nekdanji Pierrettin vizionarno simbolični motiv se je zdaj postvaril v napol groteskni obliki: v navodilu za režiserja Grum želi, naj se zdravnik nad dogodkom zmagoslavno in zaničljivo »krohoče«.

Kdo je zakrivil ta nesmiselni zaključek? Kje je ostala katarza? Goljuf zdravnik pobegne, Pierrette ni storila ničesar, da bi morala biti kaznovana. Vsaj po logiki Grumovega vrednotenja življenja ne. Je nesmiselni razplet povzročil Umetnik? Ta prti krivdo na sebe, na svoje zmotno prepričanje o vseodrešujočem »paradižu duševnosti« in esteticizmu. Preda se policiji. Je Grum potemtakem obsodil njegovo izolacijsko teorijo? Zaključek drame tega ne potrjuje. Ko Umetnik naroča Pierrotu »Napravi iz tega otroka (Pierrettinega) boljšega človeka, kot sva bila midva!«, sklene ta celotno dramo z besedami:

Pierrot (se zdrzne in se zgrudi pred otrokom na tla): Kam s teboj, dete, človek? Živel boš in trpelo. In iz tebe bodo vstali novi Pierroti, nove Pierrette, krvava sled, krvava groza. Čemu? Zakaj?

(Veter vnovič zatuli, nov sunek snega v sobo. Pierrot se zvija na tleh kot črv, otrok plaka.)

Nekatere nemške ekspresionistične drame se končujejo z idejnim motivom o mladi ženi, ki bo rodila novega človeka. V drami Fritza von Unruha *Ein Geschlecht* (1918) je mati priznana kot srce in središče novega sveta, v drami Georga Kaiserja *Gas I* (1918) pa odgovori hči na vprašanje Kje je človek?: »Jaz ga bom rodila!« Idejna motiva ekspresionizma »novi človek«, »novo življenje« je Grum kajpada poznal, saj sta živela tudi v slovenski poeziji in publicistiki prvih povojnih let. Zaključne besede njegove prve drame pa pričajo, da je z mitom o krvni renesansi človeštva rezko obračunal. Grum sicer tu še vzklika: Čemu? Zakaj? Prepričan pa je že, da je človek ujet v biološko, snovno strukturo, iz katere ni nobene rešitve, razen smrti, razen nič. Ta nazor dokaj eksplicitno izpove Pierrot že ob koncu prvega akta, ko poskuša upravičiti svoj umetniški nagon: »Ni v mojih rokah ta pot. Tiste sile jo zahtevajo, ki gonijo oblake po nebu in dvigajo sok v cvetice.«

Pregled idejnih motivov drame dokazuje, da je nastala deloma na podlagi slovenske leposlovne tradicije, iz razmerij o umetniku in množici ter umetniku in ljubezni, kot sta jih opredeljevala Ivan Cankar in Oton Župančič. V spopadanju med Umetnikom in Pierrotom, »očetom« in »sinom« je mogoče slutiti tudi odmev konfliktnega motiva, ki ga je podal Walter Hasenclever v drami *Der Sohn* (1914). Toda domačo in tujo tradicijo je Grum podredil novemu idejnemu motivu, biološkemu determinizmu oziroma teoriji podzvesti, brž ko je v njej zaslutil skrivno vzmet za tragične prevoje v človeku in umetniku. Psihoanalitično doktrino je študiral torej že v prvih dunajskih letih in jo od svojih pisateljskih začetkov vključeval v literaturo. Vendar je v prvi drami še ni spremenil v tako logično razvidno silo, kot v naslednjih. Tudi je ni še izbral za katarzično sredstvo. Dramo Pierrot in Pierrette je zaključil pesimistično in deloma absurdno. Kajti spoznanje, ki ga Pierrot doživi, ne razrešuje njegovega iskanja, niti Umetnikovega, ampak le povečuje moč neznanke in pot v še »večjo temo«. Grumov umetnik torej ni videc in prerok, ne odrešenik, njegova kretnja ni evangelij. Zdi se, da je le razboljeni ekspresionistični človek, ki beži pred snovjo v duha, naposled pa pod težo biološke determiniranosti prizna »karavano groze«, ki je sam vključen vanjo.

In kakšna sta tehnika in stil drame?

Videli smo, da je Grum dramski mit razčlenil na tri akte in vrsto prizorov. Tudi je uveljavil kavzalno in notranje sklenjeno dogajanje, zgodbi obeh umetnikov je logično motiviral vse do absurdnega konca njunih postopkov. V zgradbi in razvoju mita je potemtakem ohranil zakone realistične dramaturgije. Ker pa ni uspel uskladiti obeh akcijskih motivov, filozofsko-nazorskega in erotičnega, zgradba ni umetniško dognana. Filozofiranje je znatno preveč, dramatičnega ravnanja pa premalo. Nekatere detajle je stilno navezal na najbližjo slovensko dramsko avtoriteto, na Ivana Cankarja, zlasti na njegovo simbolistično dramsko pesnitev *Lepa Vida*. V dramaturgiji tega teksta temelji zlasti Grumova težnja po poetičnem prizoru. Tudi stavčna ritmika in kadenca kažeta ponekod, da je veliko listal po Cankarjevih delih. Uporabil je tudi novoromantično simboliko sanj. Iz sanjskega »videnja« oseba napoveduje svojo in prihodnost glavne osebe. V to tehniko se je pomešala tudi že ekspresionistično-naturalistična drastika. Sanjski prizor — prihodnje dramatično srečanje s sedanjim idealnim ljubimcem — sooča

plemenito Pierrette z gnusom: ko jo hrepenenje vzdigne iz groba in mu gre naproti kot velika ljubezen, se vanjo »pači nasproti zločinsko grd in ostuden (Pierrotov) obraz«.

Zaradi nazorske snovi je dialog večkrat intelektualistično razpraven in neoseben. Le v erotičnih partijah med Damo in Pierrotom se postvari, je osebno barvit in značilen. Nekajkrat je tudi poetičen, zlasti v začetku otroško nežen in pravljичno krhek, na koncu, v konfliktu, pa se posurovi, postane sovražen in se popači tudi v krohot. Na liričnih mestih uporabljajo osebe tudi metafore. Metaforično izražanje stopnjuje poetičnost, tudi emocionalno plast teksta in simbolistično atmosfero. Ker metaforika ni eksistencialna, ne poglablja dramskega mita.

Ker poteka vsebinsko razvojna črta od poetično občutene ljubezni do surovega spopada med umetnikom in žensko, ustreza temu loku tudi stil prizorov. Poleg mitičnih bitij (»Iz jezera se dvigajo naga vilinska telesa ter plovejo s fantastično mehкими kretnjami v mesečini«) zakriči iz teksta tudi naturalistika umora. Podobno je s prizoriščem. Poleg idilične pokrajine in romantično razviharjene noči napolni oder tudi Damin salon in Umetnikov atelje, ki je v tretjem aktu tudi prostor umora, nabit s strahom, in v katerem krožijo napol blazni ljudje. Pokrajina in velemesto, »vilinska telesa« in telo Dame, otrok in ubijalec so dovolj kontrastne sile Grumovega dramskega prostora.

V didaskalijah se že napoveduje tisti Grum, ki bo kasneje še več gradil z njimi. Kako določa in spremlja z njimi razvoj mita, naj pokažejo trije primeri. V prvem aktu mora prizveneti iz daljave »čudežna godba«. Najprej je tiha, potem narašča, in »naenkrat v silnem zaletu, v blazni disonanci hipoma preneha«. Ta premena ima simbolično vrednost, je paralelizem k strahu, ki se loteva Pierrette. V tretjem aktu predpisuje avtor že spačeno zvočnost, spet v vlogi paralelizma. Med Umetnikovo agonijo »šiše v oknu klepečejo od groze, za voglom joče smrt«. Najbolj značilna pa je uvodna pripomba, ki govori o trajnosti, o »sami grozni večnosti« nerazumnega hrepenenja. Epski stavek napoveduje časovno neomejen dramski mit. Hkrati pa opozarja, da se bo vsak poskus rešiti se z razumom, potlačiti hrepenenje, obvladati iracionalni nagon, končal s porazom in tragično.

2. Tudi v drami *Trudni zastori*, ki jo je končal sredi junija 1924 (pismo dekletu 16. junija 1924), se je Grum ukvarjal z zapleteno temo umetnik in ljubezen, le da zdaj že na neizprosno delujoči podzavesti. Od

prejšnje drame so pretekla štiri leta, čas, ko je intenzivno snoval in zametaval dramske koncepte in besedila, na katera spominjajo le še naslovi (Prolog, Katarza?, Neusmiljeni odrešenik — dramatični finale). Kakor je osnovna motivacija — biopsihološka — v tej drami izvedena že dosledno in racionalno, tako je v tehniki prizorov in pri ustvarjanju dramske atmosfere kaj lahko opaziti, da je Grum precej preučeval simbolistično in predekspressionistično dramatiko, zlasti Maeterlincka, Strindberga in Leonida Andrejeva, še bolj pa se je moral seznaniti z nemško ekspresionistično dramaturgijo. Naj uvodoma navedem le dve, tri prvine, ki dovolj osvetljujejo to Grumovo dramaturško erudicijo.

Uvodni prizor Trudnih zastorov polnijo črno-beli dinamični svetlobni kontrasti. Na prizorišču hoče avtor imeti usločeno človeško telo, ki se krčevito in boleče zvija in ekstatično trpi:

Prostor zamrežen s pajčevino, ljudje trudni, kakor zaprašeni... Temà se raztrga v konce črne rute, izobličijo se plahe rame, nad črnino zablesti obraz: Amara. V ozadju nekdo zaječi, v nemirnem loku se vzpne telo: Knut Larsen.

Ta uvodni ekspresivno dinamični prizor napoveduje in uvaža tudi nadaljnje gibanje glavnih oseb. Te se od časa do časa trgajo iz negibnosti v sunkovitost, zdaj statično strmijo, hip zatem se razvežejo v rezke krike. Vizualna in zvočna podoba oseb, kot jo sproti predvidevajo didaskalije, je takale:

Larsen: »gleda svojo misel«, »ostro izčrtan, ekstatičen obraz«, »se trudno nasmehe« (večkrat), »strmi vanjo zavzet«, »krikne«, »tiho krikne«, »zakriči«, in podobno.

Amara: »tiho krikne«, »zona ji stopi v ude, da zavpije«, »zakriči na ves glas«, »naenkrat zatipa po njem«, »zakriči« in podobno.

Tudi druge osebe morajo včasih »zakričati«. Vse to priča, da imamo opraviti z dramo, v kateri je dramatični interes usmerjen k duševnosti, ki ni apolinična, ampak v vsej svoji pojavnosti ekstatična. Pred nami je človek, čigar drama raste od znotraj navzven in ki ga upepeljujejo zublji podzavestnih sil.

Kdo je pravzaprav Larsen, ta slikar z evropskega severa?

Mučijo ga preganjalni motivi, zlasti pogosto »gleda svojo misel«, skrivnostno »belo vizijo«. Večkrat se zastrmi v »bele rute«, ali pa prisluškuje duhovni govorici predmetov. Amari pove na primer:

Da, da, zakaj sem se tako zastrmel, ste vprašali? — Če ležim v mraku, se miza zgane, senca utrne; vse pove svojo dušo. Svetlobe jih je strah, zbegajo se.

Larsen hrepeni po beli barvi in zmerom znova slika bele roke »deklice v črnem, ki plete trnov venec«. Zakaj tako neodločljivo slika bele roke?

Te roke — v taki neusmiljeni lepoti so blestele pred menoj — mislite, da jih ljubim? Znebiti sem se jih hotel, zato sem jih slikal.

Znebiti torej? To bi pomenilo, da hoče z umetniško tehniko odtujiti od sebe neprijeten motiv. »Bele roke« ostajajo kar naprej osrednji motiv Larsenove eksistencialne in umetniške zavesti in sle. Tako so mu obsedle domišljijo, da se več ne more zbrati pred drugimi modeli in motivi.

Amara ravna z obsedenim Larsenom nekaj časa tako kot Cankarjeva Lepa Vida s sanjavimi pesniki, Poljancem in Dionizom. Hoče ga pomiriti s pripovedovanjem, da človek tava po oceanskih globinah, po neznanem, in da to tavanje ni enkratno. Razložek med Vidino in Amarino funkcijo v življenju umetnikov pa je bistven: Cankarjevi junaki hrepenijo po lepoti in harmoniji in oboje srečujejo v Vidi, Larsen pa hrepeni po »belih rokah«, ki pa jih ni več. Medtem ko Vidina navzočnost duševne ekstatičke pomirja, se Amara spreminja v vse strašnejšo Larsenovo preganjalko.

Glavno vprašanje, na katerega bralec pričakuje ustreznega odgovora, tisto, s čimer Grum zbuja radovednost in napetost v igri, je to, kako se je moglo zgoditi, da je pri tako znanem slikarskem modelu, kot je Amara, Larsen edini opazil, da ima bele roke in bele prste, in zakaj jih slika v kontrastu s črnim trnjem, ko tega ni počel še noben slikar. Je ta motiv mogoče le kompenzacija za tisto »nekaj«, česar ni mogoče naslikati in kar dramska fabula zadržuje kot Larsenovo eksistencialno skrivnost? Larsen in Garelli se takole pogovarjata o »nečem«:

Larsen: Vi — vi ste mnogo videli, vse življenje mislite v barvah. Povejte mi, prosim vas, povejte, ali ni mogoče naslikati tistega?

Garelli: Ne, Knut, tistega se ne da naslikati, tistega še ni nihče vrgel čez platno.

Larsen: Misliš — misliš, da bi moral potem zblazneti?

Garelli: Umreti bi moral, umreti.

Larsen: Tudi jaz mislim (pade vase).

Vzporedno z naraščajočim nasiljem belega motiva se Larsena lotevata strah in gnus. Okolje se mu spreminja v prostor poln pošasti, ki grabijo po njem in ga dušijo. Že ga napada tudi privid, da ga zapreda »ostuden rižast pajek«:

Ko sem včeraj dovršil sliko, povetil roke — da bom zadihal, sem mislil. Po tapetah je curljala temina — Naenkrat — zazdelo se mi je — da nisem več sam v sobi, se mi je zdelo. Ne, še nekaj drugega je moralo biti. Premaknilo se je, tam, v kotu, za mojim hrbtom se je zganilo. Nisem se upal ozreti, vendar sem razložil: noge, noge, tisoč nog. Ogromen pajek je moral biti. Pregibal se je, naporno zaposloval z nečim. Niti je predel, debele, nabrekle niti, razpenjal jih je med stene. Že je zamrežil vso sobo, vrvi so mi vezale prsi, rezale vrat. Že — komaj sopel — kriknil — z nadčloveškim naporom sem se iztrgal žrdi, planil k vratom tesno ob steni.

Pozabiti ne smemo tudi na neki Larsenov motiv iz mladosti, ki se mu zdaj mučno vriva v zavest in pogloblja usodno vsebino »belih rok«. Larsen ga takole obnovi:

Med samimi glistami sem ležal, ko sem moral gledati mater nago, plešočo v vrtincu pijanih rok. Štrene las so ji lepile na čelu, napete prsi z napetimi vršički so se zibale po taktu muzike, široki boki so se vili, vabili. Segali so po nji potni prsti — O!

To se odpustiti »ne da«, poudarja Larsen. S tem motivom Grum stopnjuje moč »tistega nekaj«, zaradi česar Larsen tako neznosno trpi, z njim razširja motivacijsko ozadje dramskega mita. Bolj si Amara prizadeva, da bi s sugestijo o zastorih, ki »izmučeni vdrejo k tlom«, in s poudarkom, da »ničesar ni več, nikdar ni bilo ničesar — le ti — in moji prsti — zveneče kaplje«, da bi s tako slikovito sugestijo umetniku prevpila boleči spomin, bolj se stopnjuje Larsenova notranja drama, bolj ga muči »tisto nekaj«.

Slikar Garelli naposled zavrta do jedra te sile. Ko Larsen sklene neko pripoved s poudarkom na motivu o belih pavih, o katerih mu je nekoč govorila Amara, začuti Grum, da je dramaturško dovolj pripravil dohode do Larsenovega notranjega konflikta. Z nekaj odločnimi potezami razklene vse skrivnostno ozadje:

Garelli: Zato — zato torej!

Larsen (ki se je zagledal nekam za pavi, se naenkrat zdrzne): Kaj — kaj je? Garelli (ki je zašepal po sobi, obstoji tik pred njim in ga motri s priprtimi očmi): Da boš bežal, si pravil — belih pavov da se bojiš.

Larsen (tiho krikne).

Garelli (je odšel v najtemnejši kot): Govori naravnost: trpiš, ker je imela druge pred tabo; njenega opljuvanega telesa te je strah.

Larsen (zakriči): Ni res! Ni res! Ne, ne, ne. Ne, ne!

Garelli: Opljuvanega telesa te je strah, zato si hotel oživiti sliko. Skrivljenih prstov te je groza, ki grabijo za njo iz preteklosti.

Larsen (molči, se ne gane).

Madona (pade predenj na kolena): Kaj — kaj so ti storili? — Nikar, Knut, nikar! Ne bodi žalosten, kmalu vstane dan! Kmalu! Jutri! Jutri začnemo novo življenje, jutri! Jutri, jutri, jutri, jutri —

Medtem se začne konstituirati v igri tudi slikar Madona. Ta dokaj ironično vplete med motivacijske sile tudi mistično dimenzijo. Kdo je človeka zapajčevinil? To je »on«. In kako ga je zapajčevinil, s čim? Z »izvirnim grehom«, biološko. Norčuje se iz Larsenovega platonizma, s katerim kliče »nov človeški par«, ki bo rodil same bele pаве (»Samo pavi, beli pavi bodo naokrog«). Toda Larsen vztraja v hamletovski poziciji: premišljuje naprej in še naprej veruje, da beli pavi morajo biti. Preplavljati ga začenjajo poetična razpoloženja in estetična filozofija (»Zaprta klavir, molčeča harfa je človek, dotik prstov šele ga razzveni v pesem«). Sugestija o belih pavih se v drugem dejanju nenadoma razraste v vizionaren prizor. Zbrani umetniki zagledajo v dalji idealno ženo, ki je žrtev starega slinastega kralja. Skupinski viziji, v kateri se bojujeta dobro in zlo, sledi ekspresionistična ekstaza sreče in lepote ter studa in ponižanosti:

Larsen: Vidite? Prikazen je zmedla starca, beži. — In njo razločite? Z roko je šla odrešeniku čez obraz, obrisala mu kri. Tako naredi ona, čisto njene kretnje ima. — Pred oči mu je segla, zaprla mu jih, trudne. In sedaj mirno — vse mirno — — Le narahlo se še utrne krkl, umrle dalje oledeneli krik (v ekstazi zaustavi glas, potem mu naenkrat vzdrhti, usta se prekoljejo v zijočo rano). O, srečen sem, srečen—srečen—Povejte, če je kurba! Povejte, če je kurba! Kurba — —

(Roke se razklenejo, čela ugasnejo, tema. Vsak potrta vase, obrazi v pesteh. Molk; dolg, v neznosnost razvlečen molk.)

Garelli: Pravzaprav je naše življenje zelo svinjsko!

(Molk.)

Madona (ki ga požene kvišku, zakriči kot blazen): Žganja, žganja, žganja!

Larsenov konflikt je razjasnjen: bele roke so simbol za duhovno ljubezen, so metafora za hrepenenje po čisti ženi. Larsen je ekspresionistični človek, razpet med čutnost, ki jo zatajuje, in dušo, ki jo idealizira. Ta nordijski slikar je v resnici podoba slovenskega slikarja, ki v prvi polovici dvajsetih let svet in telo poduhovlja in ju odmika od čutnih podlag. To je tudi dramska oblika slovenskega religioznega pesnika, ki prepesnjuje dekle v »sestro« in »Sinjo«, v breztelesno plemenito lepoto. In še en podoben konflikt, ki je živel tedaj v slovenski literaturi: konflikt med dušo in telesom v baročno ekspresionistični prozi Ivana Preglja. Larsen, ki hrepeni po belih rokah in beli sonati in beži pred čutnostjo, je potemtakem organski predstavnik velike duhovne drame, ki je zajela del vseh zvrsti slovenskega leposlovja in slikarstva v prvi polovici dvajsetih let. In kam uvrstiti Madonin izraz »nov človeški par«? Mar je Larsen tudi »brat« tistih idealističnih oseb, ki se v eni plasti nemške ekspresionistične dramatike poganjajo za prepород človeštva? Je ta miselni motiv le inačica motiva o čistem in etičnem dekletu, ki bo rodilo »novega človeka«? Bodi karkoli: slikar Madona ironizira idealistično in poetično Larsenovo hamletovstvo. In prav v tej ironiji je iskati in tudi slišati osebni glas Slavka Gruma. Kajti Grum bo duhovni konflikt razrešil drugače kot slovenska katoliška lirika, proza in dramatika. Larsena ni zasedal na dualističnem svetovnem nazoru, ne na krščanski metafiziki, in čutnost v njem ni le dramatični protipol tisti osebi-duši, ki pri katoliških piscih naposled zmaga. Larsenov dualizem in razkol je freudovski, je nespravljiv spor med »id«, »ego« in »superego«, kot jih je pojmovala teorija podzavesti. Larsen s plemenitim »jazom« premaguje »id«, vendar ga ne premaga. Že s tem, da se mu okolje spreminja v groteskne privide čutnosti, se mu »id« nevarno maščuje. Še bolj ga obvladuje s tem, da ga slikarsko priklene na en sam kompenzacijski motiv. Grum prepušča zmago biološki, čutni komponenti. Toda ta zmaga ne bo taka, da bi se oseba in nagon naposled pomirila, ampak se bo Larsenova zavest na koncu morala izvotliti v trajno »belo misel«.

Zato se mučna igra erosa v tretjem aktu razširi še na druge osebe. Dialog med študentoma pove, da erotičnega nagona ni mogoče premagati, če ga še tako ironiziraš; utruji že mladega človeka. Opozarja tudi, da je grešil, kdor jemlje eros komično, kajti »Strindberg se ne smeje«. Ne smeje se zato, ker mu je ljubezen sinonim za tragiko. V tem aktu trpi slikar Garelli, ker je generično prizadet, izrinjen iz življenja, ženska

ga sploh ne pogleda. Larsen nadaljuje s svojimi halucinacijami o čisti in nečisti Amari in upesni njene roke: »Le še iz neizmerne dalje krik — smeh — utrinek ranjenih, štrlečih rok«.

V ospredje dramskega mita pa stopi zapiti slikar Madona. Nenadoma se razkrije, da se ravno v njem zgoščuje Freudov »id« v najjasnejšo razvidnost in da njegova usoda Larsenovo podvojuje in celo stopnjuje. V trenutku, ko se približa gospa v črnem, ki vodi otroka, Madona potegne mapo in skicira »mater v črnem«. Motiv matere v črnem z otrokom je namreč njegov preganjski motiv. K Larsenu se obrne tudi s pripombo o svojem slikarskem albumu:

Sploh, listaj, kakor hočeš, same gospe, ki so šle mimo z otroki. Mimo, mimo, vse mimo.

Kar je odšlo mimo, si mora zdaj nadomeščati s čopičem. Kakor Larsenova, je nadomeščanje torej tudi njegova usoda. Madona vsakokrat sicer naglo potuji »mater v črnem«, tako da jo naslika. Dokončno potujiti pa je ne more, kajti:

... začnem risati drevo, pa komaj zastavim roko, že zasveti njen obraz med listjem in v travi se igra otrok... Sedaj ji ne skušam več uiti, podal sem se.

Kljub resignaciji si zagotavlja, da bo začel »jutri novo življenje«. Na koncu akta pa se že odloči za dokončno likvidacijo preganjskega motiva: potegne revolver, da bi ubil mater v črnem in se odrešil. Vendar omahne, »zatava z razkriljenimi rokami v temo« in kriči: »Ne morem, ne morem. Jutri, jutri, jutri, jutri — —«

In kako Larsen in Madona zaključita svoji drami? V četrtem aktu Larsen odsune nosilko »belih rok«, Amaro, po tleh in v pijanosti zahteva, naj vendar že prizna, da je vlačuga. Amara v odgovor zanosno zapleše in govori nerazumljivo arabščino, ker nima kaj priznati. Ko odbrblja, zbeži. Grum predpisuje z režijsko opombo, da po njenem begu ostanejo drugi »vsi okamneli«. Nato Larsen bega, prižge svečnik in ugotovi, da je čisto sam. Skloni se k svoji umetniški sliki »Amara« in vzkrikne: »Sedaj sva sama.« Svečnik se razbije in Larsen obstrmi v »votli temi«, Grum pa naroči režiserju črno-beli prizor in zvočno kofonijo:

Tedaj — iz mrakov sežejo roke, iz vseh kotov gorijo koščene plamenice. Izluščijo se obrazi, nakazne postave. In smeh, grohot.

Nato začno po Amari hlastati kruljavec, grbavec, pijanec, vendar tako, da jih Grum oživlja oz. filmsko snema kot privide Larsenove domišljije. Larsen se pogreza v agonijo in se oklepa Amarine slike s protislovnimi besedami: »Ti sladka ljubica, bela, krvavo rdeča.« Oklepajoč se naslikanega ideala, zblazni. In Madona? Ta priteče na prizorišče in vzkriknemo, da je ubil gospo z otrokom. Nasilni motiv je potujil, toda tudi on se opravičuje napol poblaznel:

Ali me zaničuješ, Knut? Nikar! Glej, dež je, že celo večnost lije dež in — za mojimi okni so samo strehe, dimniki, telegrafske žice — — —

(V enodejanki *Upornik* je Grum povzel Madonino konfliktno situacijo. Tudi tu umetnik namreč izruva preganjalski motiv tako, da ustrelji »ženo z otrokom«, in se sprosti. Toda »blaženi« usmev na ustih izdaja človeka, ki je zblaznel. Dodati je treba, da je Grum ravno v tej enodejanki uveljavil priljubljen motiv nemške ekspresionistične dramatike na freudistični osnovi, namreč sinovsko-materinski kompleks. Motiv žene z otrokom je umetnika obsedel in uničil zato, ker se je po ukazu egoistične matere nekoč v mladosti odpovedal ljubezni do dekleta. Hudo-delec in blaznik je postal zaradi neizživetega seksualnega kompleksa.)

Motiv obsedenstva in preganjalstva se je v Trudnih zastorih razrastle kot v nobeni drugi drami slovenskega ekspresionizma. Tudi več drugih oseb, ki jih nismo navajali, se namreč ukvarja z biološko eksistencialno tesnobo. »Ono« ali »id«, ki se hoče uveljaviti po načelu zadovoljenosti (Lustprinzip), razdira Grumove umetnike, da končajo kot blazniki ali kot morilci. V strahu (anksioznosti) uporabljajo nekaj časa obrambni mehanizem, ki ga imajo pač na razpolago: slikarski čopič, z njim vsaj prehodno nevtralizirajo napade patološkega motiva. Z njihovimi usodami pa Grum dokazuje, da se tudi z magičnimi sredstvi umetnosti ni mogoče dolgo braniti pred porivi iz podzavesti, ker so tako vsemogočni, da ne razkrojijo le umetnika, ampak tudi človeka.

Tudi s Trudnimi zastori se Grum ni maral izpostavljati gledališki preizkušnji in literarni kritiki. Toda v primerjavi z dramo Pierrot in Pierrette pomenijo pomembno emancipacijo od slovenske dramaturške tradicije in »klasično« dejanje znotraj slovenske ekspresionistične dra-

matike. Grum je v delu uporabil sicer tudi postopke realistične dramaturgije. Glavni dramski zgodbi, Larsenova in Madonina, potekata razvojno in sklenjeno. Ohranil je tudi zunanjo razdelitev dramskega mita na akte in prizore, kot jih pozna realistična dramatika. Toda duševni koncept junakov je Grumov in nov. Njegova glavna junaka doživljata dramo duše. Zavestno stanje jima postaja tako neznosno — in tudi nekaterim umetnikom, ki igrajo manjše vloge —, da se umikata v bdeče sanjarjenje in popravljata neznosno stvarnost s prividi in iluzijami. Larsen se pogosto zazira v idealni in včasih tudi groteskni svet, Madona pa se umika v slikanje morečega motiva, izpodriva neznosno zavest s podzavestno dejavnostjo, kakršna naj bi po Freudovi teoriji bila dejavnost, ki jo imenujemo umetniško ustvarjanje. A vsa ta dejavnost umetnikov in drugih oseb, postavljena v podzavest in izvirajoča iz sestrašenosti in rezke bolečine, ne more izzvati niti komičnih niti satiričnih učinkov, ampak prehaja večkrat v kričečo grotesko. Izmučena domišljija razstavlja biološko konstanto zdaj v privid belih pavov, drugič v privid rižastega pajka, zdaj v lepoto in etos, drugič v gnus in banalnost. Poškodovana duševnost krčevito snuje skrajno pozitivne in skrajno negativne vrednote in meče iz sebe zdaj čisto poetično simbolistične, zdaj naturalistično sadistične prizore oziroma privide. To pa pomeni, da realistično razvojno dramsko zgodbo nenehoma presekavajo vizionarni prizori, ki so zdaj poetični, drugič se izvotlijo v grotesko.

Larsenov idealistični in idealizatorski življenjski princip poraja vrsto poetičnih podob:

Ali si upaš biti ženi pljuskanje zarje čez nebo in molk skritega tolmana? ... Zaprt klavir, molčeča harfa je človek, dotik prstov šele ga razzveni v pesem ... Vse njene sanje so šle za pavi.

Toda posledice Larsenove poetično simbolistične domišljije Garelli večkrat razcefra v grotesko. Larsenove sanje o belih pavih pomaže z naturalistično drastiko. V te sanje pripoveduje, da mu je ljubica hotela poljubiti bolno, »grdo, gnusno« nogo. Da pa bi ljubezen še bolj zbanaliziral, dodaja, da bi žensko z naslado potepjal prav v trenutku, ko bi upognjena »pričakovala slasti«. Jedka, v sadizem se nagibajoča domišljija napreda tudi groteskne zgodbe. Madona pripoveduje o nekem blaznežu. V sobo, ki je bila »natrpana okostnjakov samih pohabljen-

cev... kakor bi se sestal ves izpljunek grobov«, je ta blaznik zaklenil dekletce, »sam pa se je zleknil na tla pred vrata ter vso noč poslušal njeno vpitje«. In grbavi »gospod vikont« ima laboratorij. Zakaj že?

Skelete grbavih ima, šepavih, sključenih k tlom, okostnjake ljudi, ki jih ni ločiti od opic. Vidim ga, kako se plazi ponoči krog njih, kako jih boža, ljubkuje, svoje bele užaljene brate.

Bolna domišljija, ki roji groteskne prizore, s tem še ni izčrpana. Umetnik Zaccone opazuje ulico in komentira življenje na njej:

Kako tekajo iz ulice v ulico in se delajo zaposlene! (Se naenkrat v grozi obrne od okna): Kaj — kaj če se naenkrat naveličajo in vsi obstanejo.

Poleg strahu, da bi se lahko vse naenkrat ustavilo in bi se iz stiske in ujetosti več ne mogli iztrgati, in poleg kataleptično izproženega Larsenovega telesa ter povsem nasprotno živečega obraza, ki »sije v čeznaravni blaženosti«, stopnjujejo tesnobo atmosfero tudi prvine iz iluzionističnega transcendentalnega sveta. Strah stopnjuje npr. misel, da »tudi tam« ni ničesar. Iluzionistični svet naj bi sicer bil. Toda Jeannine pripoveduje, da se ji je nekoč prikazala mati iz nebes in je bila »zelo žalostna in blede«. In vsi so »bledi, ki pridejo nazaj. Mogoče je tudi večnost grozna in boli«. Tudi predmetni svet je napolnjen z iracionalnimi silami, ki stopnjujejo tesnobo. Tako npr. »pozna roža ne upa dihniti« ali pa nenadoma »prestrašen zaškriplje pesek«. Zloslutna pokrajina niča in molka, ki se včasih zagodzi med osebe, le še povečuje negativno atmosfero. Ko se umetniki pogovarjajo o grbavcu in njegovem laboratoriju, poglobi avtor grozo še s takim pogovorom:

Amara (ves čas brezgibna na divanu, prisluhne): Se ni nekaj zganilo?

Blanchard: Nič ni.

Jeannine: Meni se je tudi zdelo.

Fleurette: Tudi meni.

Blanchard: Nič ni, nič.

Oggetti: Kaka deska se je napela.

Amara (zopet omrtvi).

Molk.

Da se v stilni strukturi te drame prepletajo realistična, simbolistična in ekspresionistična dramaturgija, dokazuje tudi dialog. Več prizorov označuje kratek trzajoč stavek, poln klicajev, vprašajev in krikov,

kar pač izrazno ustreza napol sestrašeni in patološki duševnosti, včasih pa tudi težnji oseb, da karikirajo bližnjikovo tragiko. V drami Pierrot in Pierrette je prevladoval razpravni dialog, v Trudnih zastorih pa je pogost tale tip pogovora:

Garelli: O dio, dio! Tako lepo mirno smo živeli — — (Motri sliko). Ustvaril si delo, ki — ki je že zelo grozno. Saj — saj je skoraj živa! Če pripremem oči — če — — zdi se mi, da premakne roko, da se nasmehne, da bo — — (zakriči): Ti, kaj če stopi iz okvira?

Larsen (drgeta po vsem životu; zdi se, da bi se moralo čuti šklepetanje zob): Saj — saj prav to sem hotel jaz!

Garelli: Ti — — da oživi? Mrtva slika?

Larsen (ki se mu stopnjuje nemir v nežnost): Zakaj si tako čuden — kaj me gledaš tako? Ali — ali sem blazen? — (krikne) Pietro!

Madona (ki je zaspal, se na pol predrami, sune s pestjo v zrak): Absint sem rekel, absint, poba!

(Larsen, Garelli okamnita)

Larsen (skloni glavo): Mogoče ima prav.

Molk.

Za stil te drame je simptomatično, da osebe, četudi stranske — navajajo dva dramatika: Maeterlincka in Strindberga. Zacccone si domišlja, da je rojen tudi za gledališkega igralca. Od časa do časa se v igri požene kvišku in zarecitira kak stavek iz *Les Aveugles* in iz *Hamleta*. Značilen in za tavajočega človeka v Trudnih zastorih simboličen je zlasti motiv:

Maeterlinck! Maeterlinck, Slepci! (Izbulji oči in tiplje v zrak). »Pazite, sedaj grem k vam — — Kje — — — kje ste?«

Toda bolj kot Maeterlinck je moral Gruma privlačevati Avgust Strindberg. Slutimo ga zlasti pri oblikovanju prostora in v načinu, kako gleda Larsen ljudi okrog sebe. Ko je na nekem mestu svoje usode zazrt v misel, ko »gleda svojo misel« (motiv belik rok), se mu naenkrat zazdi, da so ljudje le »zapršene figure v kakem raritetnem kabinetu«. Figure torej? Mar jih ne gleda kot zapršene lutke tudi Strindberg v *Sonati strahov*? Da Trudni zastori niso nastali brez misli na to Strindbergovo dramo, meni tudi Bratko Kreft.¹³ Plen avtorjeve domišljije je bil sicer

¹³ Bratko Kreft, Spomin na dr. S. Gruma, GL Mestnega gledališča, Ljubljana 1953—1954.

tudi raritetni kabinet nekega frančiškana v samostanu v Novem mestu, kjer je Grum kot dijak pil skrivnost »strupenih mikstur«, gledal srednjeveškega viteza, »ki je bodel s sulico v strop« in občudoval še drugo z romantično tančico pregrnjeno gradivo.¹⁴ Toda zveza s Strindbergom je toliko bolj nesporna, ker je podoben »lutkovni koncept« ljudi, kot ga srečujemo v Sonati strahov, zaživel pri Grumu zlasti v Dogodku v mestu Gogi.

Med dramatike, ki so morali biti za Gruma zanimivi, je treba prišteti tudi Leonida Andrejeva. Kajti »nakazne postavbe«, ki se izluščijo iz teme, ko je Larsen v največji depresiji, in se vanj krohočejo, ta groteskni prizor, zgrajen iz pobitega dostojanstva in iz režečih se mask, vodi naravnost k simbolično grotesknim prizorom v Črnih maskah Leonida Andrejeva.

3. Ker drama *Dogodek v mestu Gogi* (1927) ne pomeni le vrhunca Grumovih umetniških naporov, ampak po estetski kvaliteti presega vse, kar je v dvajsetletju po Cankarjevih *Hlapcih* (1909) nastalo v slovenski dramatiki, in ker je po dramaturgiji in psihologiji tako modernistična, da je še danes sodobna, jo bom razčlenil kolikor mogoče podrobno.

a) *Geneza*. O nastanku Dogodka v mestu Gogi Grum ni zapustil kaj veliko neposrednih podatkov. Za prvi navdih je navedel vprašanje, ki mu ga je sredi noči zastavilo dekle v predmestni sobi: »Ali vas ne bi moglo biti sedajle zelo groza, če bi naenkrat doli na ulici vzniknil šepajoč korak, ki bi potem obstal in se ne hotel prenesti dalje?« »To vprašanje je bila prva inspiracija moje drame,« je izjavil Božidarju Borku. V mozaiku celotne dramske zgradbe je ta uvodna inspiracija zapustila le prizor s šepavim Klefom na začetku prvega akta.

Prva pobuda je bil torej »šepajoči korak«, zvočni učinek popačenega in patološkega elementa na umetnikovo in hkrati tudi psihiatrovo zavest. »Šepajoči korak« je pobudil nadaljnje asociacije o duševni zgradbi mestnih ljudi, postal je vzmet za obsežnejši dramski povzetek določenega življenjskega tipa. »Šepavec« mu je postajal simbol za duševno stanje mestnih ljudi.

Herbert Grün navaja še eno važno Grumovo doživetje, a ne omenja vira:

¹⁴ Kot pod 2.

Bežen pogled na brezpomembno, spakljivo smešno risbo, ki prikazuje v neizvirnih potezah, kakršne so značilne za slikarje družinskih mesečnikov, neko večnadstropno stanovanjsko hišo v prerezu, da se vidijo prizori v raznih sobah — pogled na to risbo je zbudil spomine na deško oprezovanje pod malomestnimi okni.¹⁵

Ta »bežen pogled« na »risbo« naj bi torej umetniku dal idejo za dramski prostor. Eno je vsekakor res: da je ta grafična sugestija tvorno sovpadla z njegovimi izkušnjami o atomizacijski moči »večnadstropne stanovanjske hiše«.

Na ta genetična motiva je Grum asociiral še lastno in tuje ustrezno leposlovno gradivo. Zlasti črtice *Podgane*, *Mansarda* in *Zločin v predmestju* so drobne študijske skice, v katerih je videti Grumovo pripravo tiste atmosfere, ki je tako značilna za »Dogodek«. Sposodil si je tudi prvine iz Ibsenove drame *Strahovi*, zlasti zaključni prizor, ki ga v »Dogodku« odigra potencialni grbavi igralec Teobald. In ko so mu dramo nagradili v Beogradu (1929), je »priznal«, da si je »del drame izposodil iz neke Zolajeve novele«. Kasneje je v »prologu« dodal, da v inkriminirani noveli »Za noč ljubezni« tudi Zola fabulativno ni izviren, saj je zgodbo povzel po Jacopu Casanovi. Tudi ob drugi priložnosti je pripomnil, da v besedni umetnini ne odloča motiv, ampak umetniška obdelava motiva. S tem je opozoril, da je tradicionalni motiv v okviru njegove dramske resnice zaživel na novo. Toda natančnejša primerjava Zolajeve novele *Pour une nuit d'amour* z Hanino zgodbo bo pokazala, da je izposojeni del presenetljivo daljnosežen.

Kakor druga prozna in dramska dela je Grum tudi Dogodek v mestu Gogi napisal »neobičajno hitro, v treh tednih«, vendar ga je popravljal »potem dobrega pol leta«, ¹⁶ tj. od poletja daleč v jesen 1927.

To so bržkone vsi Grumovi podatki o zametku, zorenju in pisateljski realizaciji te drame.

Ko je razmišljal o tem, kateri od kritikov je dovolj natančno popisal resnico njegove drame, je citiral stavek Ludvika Mrzela:

»Pesmi so to, iz dna duše v slepo ulico zašlega človeka kričane na pomoč — ne, nič več na pomoč, tu ne more nihče več nikomur pomagati, samo brezupne prošnje so še za nekom, da naj bo zraven, ko se vse zgodi, kar se ima zgoditi.«

¹⁵ Herbert Grün, Čarodej brez moči, Goga, proza in drame, Maribor 1957, str. 22.

¹⁶ Kot pod 1.

Resnica »Dogodka« bi bila torej ta, da človek živetari v oblasti podzvesti in v depresiji zaradi visoko razvite kulture in spoznavnosti. Vendar je ta povzetek presplošen in lahko služi le kot prvi namig, kako naj pogledamo na Gogovce.

Kaj se v tej drami »godi« in kaj se ima v njej »zgoditi«? Je dramska vsebina »podoba našega provincializma, njegove tragike in komike«,¹⁷ ali pa je tudi kaj več? Po Grumu vemo, da prek teorije podzvesti, »prek njenih temeljnih izsledkov« ne bi smel »noben sodobni pisec«. Zato se moramo vprašati, kolika je socialno narodnostna motivacija Dogodka in ali je predvsem taka, in obratno, koliko je motivacija vzeta iz teorije podzvesti in ali je predvsem taka. Povedano na kratko: ali je Grumov zasnutek človeka v tej drami predvsem sociološki ali pa je predvsem biološki? Ali pa je enotnost obeh in je Grum poiskal vzrok za drame oseb tako v podzvesti kakor v kulturno sociološkem prostoru?

Na ta vprašanja je mogoče odgovoriti le tako, da preiščemo duševnost nekaterih oseb in motivacijska ozadja celotne dramske zgradbe.

b) *Osebe*. Številne osebe v »Dogodku« imajo po dramski vrednosti enake vloge. Njihova dejanja v glavnem ne rastejo iz igre in protiigre. Izjema je *Hana*, ki je usodno zapletena s Prelihom. In če vidimo v Hani glavno osebo, potem pač zato, ker ta preraste vse Gogovce v trenutku, ko se osvobodi patološke oblike erotičnega nagona. Hana je tudi edina oseba, ki se zave, da Goga kot bivanjski prostor razkraja ljudi, ve, da gogovski tip življenja človeka uspava, da se ne more iztrgati iz sladkega dolgočasje, iz obrekljivosti in poniglavega stikanja za skrivnostmi drugih, torej iz duševnega uboštva:

O Goga, Goga, čudovito mesto! Človek sovraži to dolgočasje, bolan je od zaprašenih sob, toda če odhaja v svet, se ne sme mnogo ozirati — izstopil bi sicer iz voza in ostal za zmeraj.

Njena erotična zgodba je sorazmerno najobsežnejša, vendar nič bolj patološka, kot so erotične zgodbe molčeče Elze ter Afre in Tarbule, ki so podane le z nekaj analitičnimi besedami. Hana je frigidna zaradi spolnega dogodka v zgodnji mladosti. Moški se ji je zagnusil in zdaj bega po svetu, da bi ga odrinila v pozabo, v »mrtvo podzvest«. V ta

¹⁷ Kot pod 13.

namen si z odporom ponavlja tudi nekdanji prizor: »Imel je tako zabrekle oči, tako vse gnusno je bilo, da ni smelo biti res, to ni moglo biti res.« Toda ponavlja si ga zaman. Brž ko se vrne v Gogo, se ne more ubraniti Prelihovi nasilnosti in otrplo, kataleptično obstoji pred njim.

Med Grumovimi umetniki v prejšnjih dramah in med Hano je le ta razloček, da nje preganja motiv neizpolnjene spolnosti oz. hrepene nje po nedoživetem, Hano pa preganja motiv prezgodaj doživete, pre nagljene spolnosti. In še druga sorodnost: Hani dodeli Grum za katarzo »umor«, kot ga je dodeljeval umetnikom. Hana utemelji varuhinji Terezi »umor« enako, kot so ga utemeljevali umetniki, namreč psihoanalitično: »... za vedno je bila njegova... Treba se ga je bilo vendar osvoboditi.« Njen udarec je osvobodilno dejanje, je »sproščenje« ali katarza, kot jo je izbral Grum, ko ni več maral pisati brezizhodne dramatike.

V ožji krog oseb, ki se vežejo na Hano, spada pesnik *Klikot*. V prvem dejanju ga vidimo, kako platonično in patološko ljubi Hano. Ljubezensko neaktivnost si opravičuje s spiritualistično filozofijo, da je življenje navzoče povsod in v vseh stvareh, čeprav ne vemo zanj: »v noči počiva v mizi les in nismo čuli, mrak se tipa z razcefranimi rokami nakvišku. Vse različno se zgodi krog nas«. Hana bi potemtakem morala vedeti, da jo ljubi, četudi njegovih pisem ne dobiva. Toda nočni lesni pokljaji so le tolažba osamljenca, simbol za ljubezen, ki bo ostala ravno tako osamljena kot življenje, »ki ne vemo zanj«. V drugem dejanju ga Hana poskuša iztrgati iz dramatične osamljenosti: iz njene sobe mora odnesti »mrtvega« Preliha. Toda »ubijalka« in ljubimka, smrt in eros planeta nanj tako nepričakovano, da se mu prvotni ideal podre, zlasti še, ker se mu zdi, da ga le »za plačilo vabi k sebi«. Eros se mu zagnusi, hrepenenje se izvotli v grotesko. Poskuša se obesiti, a se ne more. Lirik se prestraši surovosti, premaga ga etični korektiv.

Poglejmo zdaj mimogrede, ali je Grum za svoj ljubezenski trikotnik kaj več povzel iz Zolajeve novele *Pour une nuit d'amour*.

Thérèse Marsanne, junakinja novele, nehote ubije ljubimca, ko surovo navali nanjo. Nato pokliče na pomoč Juliena z nasprotne strani ulice, ki ga je prezirala in zaničevala, medtem ko je on leto in več hrepenel po njej in sovražil svojega tekmeča Colombela. Če spravi mrliča, ga bo za nagrado ljubila. Grumova Hana ravna podobno, s tem razločkom, da Preliha hote ubije in da Klikotovo ljubezen sluti bolj

telepatsko, kakor pa ve zanj. Toda podobnost med Thérèse in Hano je za ugotavljanje vplivnega odnosa med novelo in dramo zgolj tehničnega značaja. Ko pa opazujemo, kako sta avtorja izoblikovala moški osebi tega trikotnika, Colombela in Julienu na eni, Preliha in Klikota na drugi strani, se znajdemo tudi med presenetljivimi vsebinskimi podobnostmi.

Thérèse surovo in zverinsko, napol blazno muči Colombela, nezakonskega sinu njene dojilje in služkinje pri Marsannovih. Že kot otroka ga je mučila pri igrah, odrasla to le še stopnjuje. Toda Colombel jo z nagonsko silo zmerom premaga. Ljubita se sadistično. »Njuna ljubezen je bila nekaj strašnega,« pripoveduje Zola.

Grumov Prelih je ves čas tak silak, kakršen je Colombel le v zadnji fazi erotičnega divjanja, in odnos med Hano in Prelihom je enako surov in nasilen kot odnos Zolajevih ljubimcev, čeprav samo s Prelihove strani. Hana je namreč v primerjavi s Thérèse pasivno bitje.

Julienova usoda je skoro na las podobna Klikotovi, čeprav je aktivnejši kot ta. Zaman si prizadeva, da bi Thérèse osvojil z glasbo piščali. In ko ta nekega dne zagleda njegov grdi obraz, ga surovo zavrne in poniža. Toda nekega večera se njeno okno silovito odpre in Thérèse ga pokliče. Julien doživlja »satansko veselje«, ker je njegov tekmeč mrtev. Nič ga ne vznemirja, da je ženska, po kateri je hrepenel, postala morilka. Ko pa prinese Colombelovo truplo do reke, nenadoma obvisi med prividom, kako ga ljubimka pričakuje, in med grozo smrti. Ljubezen se mu zagnusi, ustraši se surovosti in pobegne iz življenja. Utopi se. Kako močno podobna je duševna zgodba Grumovega pesnika Klikota!

Ljubezenska trikotnika novele in drame se torej zanimivo pokrivata, zlasti fakturi moških oseb. Zato se pač ni mogoče pridružiti domnevi, da je Grum priznal vpliv le iz zadrege in šele potem, ko so ga opozorili, da se je z Zolajem srečal zares nekoliko neugodno.¹⁸

In kakšni so drugi Gogovci?

Posebna zmes mestnega »strup« sta *Tarbula* in *Afra*. Ko »točno urejujeta obrat v mestu«, sta predstavnici tistega tipa ljudi, ki z jastrebsko čuječnostjo zasledujejo »pregrehe« drugih in ob »dognanjih« sadistično uživajo. Toda hkrati sta tudi osebno dramatični, saj si morata druga drugi priznati, kaj je pravi vzrok njunega zagrizenega čudaštva.

¹⁸ Kot pod 15, str. 23.

Vzrok: življenjsko sta ostali neporabljene. Zlasti Afra trpi, hrepeni in nazadnje vzkriknje: »Dvaintrideset let bo že!« Dvaintrideset let si namreč že utvarja, da jo je »on« vendarle ljubil in da si je njeno sovražnico Elzo, »mirno ženo«, samo nagonsko prilasčal in jemal v pijanosti. Afrina usoda je potemtakem podobna usodi ženske v noveli *Spoga tela gospodar* Slavka Kolarja: moški, ki ga je ljubila, se je ni dotaknil. Toda če je Eros Afro prizadel tako, da jo je izločil iz generične kontinuitete, je Elzo obremenil z materinsko krivdo. Zavrgla je sina Teobalda, zakrivila, da se mu je naredila grba in s tem zanetila njegovo tragiko ter neutešljivo hrepenenje po odrešitvi. Zdaj Elza že leta notranje razpada in brezupno hrepeni po smrti.

In pisarniški uradnik, duševni bolnik *Gapit*? Njegov krik »Svinje, svinje, svinje!« obtožujoče odmeva v območje Haninega erotičnega gnusa. Razlega se po meščanski civilizaciji, ki rodi duševnega bolnika in ga preganja s svojo mehaniko. Grum mu je dodelil v dramski zgradbi zelo občutljivo mesto, sklepa namreč prvo dejanje. To pa pomeni, da ga sklepa živčno razrvani in zbegani človek. Ta halucinatorični človek, ki sta ga strla civilizacija in eros, je skrajna posledica strupenih sil Goge. Iz nje gleda v bralca in gledalca »obličje spačeno v belo grozo«. In še eno stran odtujenosti poudarja Grum z njegovo usodo. *Gapit* je »čudaški ljubimec«, ki si je žensko nadomestil z lutko, živega človeka z mrtvo stvarjo. Je Grum s posnovitvijo hotel opozoriti na kaj več kot samo na duševno patološki primer? Je meril na etos Goge v celoti, in ima *Capitova* posnovljenost tudi simboličen pomen? Mar ni redukcija človeških odnosov na snovne odnose, človekov pobeg iz lastne narave v naravo stvari skrajna konsekvence tematike tistih pisateljev, ki dokazujejo, da so se erotični odnosi v meščanstvu omejili na snov, na stvar, na predmet brez etosa in duha? »Umetna ženska«, ki se po navodilih za režiserja nič ne loči od drugih oseb-lutk, simbolizira dehumanizacijo erotičnih odnosov, razčlovečenje človeških stvari v mestni sredini, ki jo je Grum čutil kot izkrivljevalko narače in duha.

Dramatičen lik je tudi grbavi potencialni igralec *Teobald*. Funkcionalno se uvršča v red osrednje, Hanine zgodbe, tj. v zasnovo Erosa in njegovega gospostva v Gogi. Hkrati pomnožuje tudi dokaj občutni hrepenenjski motiv Gogovcev: kakorkoli premagati Gogo, četudi samo z neresničnim dogodkom in navideznim dejanjem. Grbavec se upira dvojnemu nasilju: neetični materi, ki je sina zavrgla, in nagon-skemu nasilju v zgodbi Hana — Prelih. Razpoloženski prostor Goge,

strah njenih ljudi zaradi osamelosti in ujetosti med štirimi stenami, in hkrati njihov beg med štiri stene, beg človeka pred človekom, popudanja z besedami:

Ali se tudi vi kdaj sestrašite sredi noči, da so vsi pobegnili in vas pustili samo? Da hoste zjutraj stopili k oknu in ne bo nikogar več?

Teobald terja od njih višjo nravnost: »O — da se to lepo, to veliko svobodno življenje tam zunaj — da se mora tako skruniti!« To so sicer Ibsenove besede, toda Grum jih je dal izreči v neposredni bližini prizora, ko Prelih brutalno sega po Hani. Povedano na kratko, Grbavec je v Gogi humana utež proti nagonskim zablodam in proti krizam, ki nastajajo zaradi atomiziranega življenja. Teobald ve, da se v Gogi ne more nič zgoditi in da v njej ni mogoče zdravo živeti. Svoje prazno življenje poskuša napolniti in si ga osmisliti, četudi le z igranim in imaginarnim svetom. Tudi on čaka na dogodek, ki bi Gogo prepihal in bil prehod iz tesnobe v sproščeno občutje, iz usodne vezanosti v popolno svobodo. Vzdigniti se do sonca, prebiti se v jasnino in predvsem — biti, biti vsaj igralec, nastopati v gledališču, nikar pa »biti« le mehanična in zavožena stvar v Goginem labirintu.

V drami je navzoča tudi Grumova standardna oseba, umetnik *slikar*. Zdaj iz dveh razlogov. Prvič zaradi Grumovega stalnega motiva umetnik in ženska in drugič zato, da po njem ironizira novejšo stilno smeri v upodabljanju umetnosti. Ujet pa ni samo v erotično zanko, ampak tudi v meščansko predmetnost. Rad bi utekel v »novo stanovanje« in v pijanosti filozofira o »novem, svetlonovem življenju«. Oba motiva sta le metafora za željo po begu iz Goge, iz njenega erotičnega nereda. Toda odrešilna beseda »jutri«, ki si jo ponavljajo vsi Grumovi umetniki, pomeni — »nikoli«. Umetnik XX. stoletja Gogi ne more ubežati.

Kolorit drobnih tragedij povečuje tudi umrli naddavkar, ki se vrača na večerno ulico. Zakaj že se vrača tja, odkoder mora zmerom znova zdrveti z vzkrikom »Jezus — Marija!«? Zato, ker je tu, v mestu, zblaznela njegova žena.

V Gogi pa nekaj oseb živi brezbrizno, neobremenjeno, npr. oče Kvirin, birič Kaps, služkinja Juta in Konrad.

c) *Atmosfera Goge, motivaciji in dramska ideja*. Potek zgodb in dejavnosti oseb kaže, da v Gogi ne delujeta dve nasprotujoči si sili, dve ideji ali ideala, za katera bi se osebe uvrščale in se odločale za

spopad, za igro in protiigro. Čeprav imajo posamezniki svoje tragedije, je Dogodek vendarle igra skupnosti in njene atmosfere. Ta atmosfera je posledica Gogovcev in hkrati pogubno vpliva nanje. Osrednja beseda, ki povzema njihovo skupno občutje, je beseda »duši«. »Tako nezno soparno je, človeka kar duši med zidovi,« izdavi Klef že med prvimi podatki, ki jih gledalec in bralec dobita o Gogi. »Tako zadušno je v zraku. Ko da se nekaj koplje iz noči,« stopnjuje neugodno atmosfero Tarbula. Ti podatki pričajo, kako iščejo osebe navzven, v prostor okoli sebe in težijo k imaginarnemu nečemu, kar bi moralo priti in biti. »Oh, saj se že tako dolgo ni nič zgodilo,« opredeli Tarbula to »nekaj«, in s tem stavkom razgrne hkrati notranjo napetost in pričakovanje v statičnem prostoru, v katerem se meščani dušijo.

Prvo dejanje zaključuje duševni bolnik in blaznik Gapič, drugega hrepenenje po dogodku in sanja o novem življenju. Proti kraju drugega dejanja se zvrstijo različni »dogodki«, vendar nobeden ni tak, da bi zjasnil in sprostil zadušno ozračje. Najprej preleti Gogo novica, da je nekdo ubil »francosko Marijo« (vlačugo), pokaže pa se, da je »dogodek« izmišljen in potvorba surovih želja. Nato izbruhne požar, kakor v Krleževi igri *Kraljevo*. Toda kot tam, tudi v Gogi požar ni požar, ampak se v predmestju cmudi nekaj mokrih desk. Dim, nič drugega kot zadušni dim, ki še enkrat potlači nestrpne in pobite Gogovčane. Potemtakem bi samo velik dogodek lahko prevetril zadušno Gogo, mogoče svetovni dogodek, ki bi ljudi vrnil iz pretirane civiliziranosti in pretenke spoznavnosti v prvotnejše in narnejše stanje in jih s tem v večji meri odtegnil tudi razrvanostim, ki vro iz bolne podzavesti, za katero je po Grumu precivilizirana sredina še posebno ugodna.

Slikar, ki se kljub lastni potlačenosti ne odpove lepemu, napol ironično zaključi dramo z besedami:

Gori! Gori! Ves Breg je že v ognju!... Morebiti se bo zdaj zaživelo kako drugače, morebiti nastopi kaj drugega — novo, svetlo novo življenje.

Ne, to ni ogenj, kot ga je v slovenski literaturi prižgal Cankarjev hlapec Jernej. To je klavrn, dimast, zadušljiv ogenj, in slikar, ki ga »oganj veseli«, pripoveduje dogodek o ognju »z nagnjeno glavo in revnimi, zapuščenimi rokami«. Brezperspektivno.

Mesto s svojo atmosfero je torej izrazita podstava ali motivacija Grumovih oseb. Od časa do časa pa se njihove zgodbe odmikajo od

mestne sorape in tesnobe in se prevesijo navznoter, iz »zunanje« Goge se osebe udirajo vase, v svoje notranje drame. In Hanin odrešilni udarec, Capitova bolezen, Klikotova metamorfoza, Afrin izbruh proti Elzi in podobne prvine pričajo, da je na delu še druga strašna sila. V Gogi deluje še en akcijski motiv: to je Eros. Toda kakšen je ta Eros? Že v prvem erotičnem prizoru, tam, kjer se srečata Hana in Prelih, bralec začuti, kar v Capitovem prizoru že čisto jasno spozna: da je gogovski eros patološki in da ljudi razkrajajo. Drugo dejanje odkrije vrsto neizživetih seksualnih motivov in še natančneje poudari patološki značaj erosa. Biološka sila deluje v Gogi kot mistični bog in ljudje so njena igrača. Samo Hana preraste tega biološko mističnega boga.

Gogovci so torej predvsem vsota dveh dopolnjujočih se motivacij: osebno biološke in socialne. V njih je mogoče prepoznati Grumov nazor o močeh podzvesti in njegov kulturni in urbanistično sociološki nazor.

Toda če sta ti sili zares neomejena človekova gospodarja, če je človek zares neizprosno determiniran: kje je potem Grumova »očiščevalna kopel« ali katarza, ki bi jo, kot je dejal, morala najti tudi moderna dramatika? Ali morda je kje njegov osebni etični plus in zato tudi dramska resnoba, ki nekega skrajno pesimističnega stanja ne mara samo konstatirati, ampak ga razsvetli vsaj z drobno lučko? Kritič France Koblar je ob premieri 1931 pogrešal v Gogi prav te odrešilnosti. Ugovarjal je zasnovi »materialistično-mehanističnega bistva življenja« in trdil, da Gogi »manjka prave odrske resnobe in prodirnosti do etičnih zakonov«.¹⁹

Grumova dramska vizija in upodobitev človeka zares ni optimistična. Njegov dramatični interes ni tak, da bi usodo oseb uravnaval po neki vnaprej utrjeni etiki. V Gogi bi zaman iskali prekipevajočega idealizma, heroizma in boja za velike ideale. Toda Grumov biološki pesimizem, kakor je radikalen, vendarle človeka ne zapusti do kraja. Tudi, če upoštevamo »epilog«, kjer Hana nadaljuje življenje brez upora in brez udarca, je njen udarec v drugem dejanju vendarle znak prebujenja, je iskra, ki priča, da človek ni samo igra temnih podzvestnih moči. Niti iz podzvesti niti iz zadušne Goge Grum ni naredil absolutnega, nepremagljivega božanstva. Hanin udarec je pomembna etična ideja drame.

¹⁹ France Koblar, Slavko Grum — Dogodek v mestu Gogi. Dvajset let slovenske drame I, Ljubljana 1965, str. 56.

Ob drugi premieri Goge 1954 je Boris Grabnar vrednotil idejno-estetski pomen Haninega udarca z besedami:

Hana se je osvobodila. — Prav ta njen udarec je po mnogih Cankarjevih dramah prvi veliki, resnično umetniški udarec v naši dramatiki, globoko iz človeške stiske izvirajoči udarec.²⁰

Ko se Hana z uporom osvobodi, se tudi pomiri:

Tak čudoviti mir je, mir veje v prostorih. Ali moreš misliti Reza, da se mir čuje? Prav sliši se. Takole prislunem in pravim: mir zveni.

Kakšno veličastno občutje v sicer zadušni Gogi, kak svečan občutek radosti in harmonije po gnusu in razklanosti! In ta harmonija nastopi, ko se Hana nasilju upre. Etična resnoba Grumove drame je nesporna, pa četudi v eni sami točki dramskega mita.

d) *Zgradba*. Dramsko dejanje v Dogodku poteka drugače kakor v klasični, realistični oz. naturalistični dramaturgiji. V njem komaj čutimo verigo od ekspozičije, sprožilnega momenta in zapletanja, do peripetije in razpleta. Razdelitev na dva akta in resnica, da nekatere osebe šele v drugem dejanju bolj odkrijejo svojo preteklost ali pa doživijo preobrat in duševno popolnoma logični konec, nam sicer omogočata videti v prvem dejanju bolj ekspozičijo, v drugem pa bolj razplet. Toda razen v Hanini zgodbi ti dramaturški členi niso razvidni. Grum je sam povedal, da je Dogodek »zgradil kakor mozaik iz posameznih slik«, torej kot adicijo, seštevke. Hanine zgodbe ni določil za dramsko jedro, ki bi pogojevalo tudi druge osebe. »Dogodek« je kolektivna zgradba: dramatikov cilj je pokazati duševnost skupnosti. Zato priključa na prizorišče tudi osebo, ki je v naslednjem trenutku več ne potrebuje. Klef se pojavi npr. samo v začetku prvega dejanja, prispeva k razpoloženju v Gogi, nato v igri ni več potreben. Enako Kaps in Kvirin, slikar in punca in še katera oseba. Vsi pa so nepogrešljive sestavine gogovske atmosfere. Povedano z drugimi besedami: tradicionalna dramska zgradba, ki raste ali iz karakternih, idejnih ali iz družbenih interesov in nasprotij, in jo je Grum prej še uveljavljal, je tu razpadla. Ostala je zgradba, ki plastično povezuje v skupnost ljudi, ki komaj

²⁰ Boris Grabnar, Vsak ima svojo zgodbo. Uspela premiera drame Slavka Gruma Dogodek v mestu Gogi v Mestnem gledališču, Ljudska pravica — Borba 1954, št. 92.

vedo drug za drugega, čeprav so naravnost usodno navzoči v življenju drug drugega.

Če odštejemo Hanino zgodbo, v Gogi ne prihaja do večjih konfliktov. Prvič zato, ker se osebe »spopadajo« tako, da bežijo druga pred drugo, drugič pa zato, ker zaradi premočne biološke in miljejske determiniranosti niso tako svobodne, da bi odločno izbirale svoj značaj. Zato se tudi niso sposobne upirati.

V drami, ki že določene usode adira kot podobe na filmskem platnu, kjer v tehniki ni niti prave sinteze niti prave analize ali pa je ta omejena le na del dramskega mita, na Hano in Preliha, v taki drami Grumu ni bilo treba pripravljati vsakega naslednjega dejanja s prejšnjim, ne skrbeti za logiko prehodov iz prizora v prizor drugače kot samo na ta način, da vse osebe ustrezajo dvema motivacijama in s tem ustvarjajo popolnoma enotno dejanje, živijo iz enega časa in enega prostora. In priznati moramo, da je Grumu ta enotnost dejanja, časa in prostora umetniško docela uspela. Mislino si Gogo npr. brez Gapita in Teobalda! Josip Vidmar je o prvem ugotavljal, da je »morda edina neorganska in nepotrebna oseba«²¹ v tej igri, kritik v Jutru pa je ta pomislek stopnjeval in menil, da bi ga bilo treba izločiti iz nje.²² Za drugega je Vidmar trdil, da je v igro vpleten »malce romantično in staromodno«, kritik v Jutru pa je zapisal, da se bo odvečnost in neorganskost Teobalda izpričala zlasti na odru. Kljub tem ugovorom pa se zdi, da moramo v obeh primerih stati odločno na strani umetnika. Kajti oba inkriminirana junaka sta najprej organska posledica mestnega erosa in civilizacije in oba se logično ulegata tudi v »osrednjo«, Hanino zgodbo. Brž ko Hana razkrije lastno usodo, s svojim nastopom obtožujeta ljudi, ki v Gogi skrunijo življenje in ki so onesrečili tudi nju. Pregled grbčeve vloge in vloge duševnega bolnika nas prepričuje, da v zgradbi pomnožujeta pritajeni krik: ne biti Gogovec. Ti osebi tudi pričata, kako velik bi moral biti dogodek, da bi Goga kot skupnost doživela katarzo. Simbolizirata kroženje v sebi, bolešno ujetost vase — in hkrati vodita Gruma tudi k epilogu. Zlasti Gapit odigra v »epilogu« važno vlogo.

Epilog je pravzaprav le na videz epilog, kajti v celotni dramski zgradbi mu pripada izjemno mesto izzvenevanja problematike, ki se je

²¹ Josip Vidmar, Slavko Grum — Dogodek v mestu Gogi, LZ 1930.

²² S. Grum, »Dogodek v mestu Gogi«, Jutro 1930, št. 148.

v Gogi zaostri in stopnjevala do dramatične stopnje. Kako izzveneva Goga in kaj pove o njenem »koncu« epilog? Videli smo, da slikar sklepa dramo z besedami, ki vsaj pogojno napovedujejo Gogi novo življenje. Epilog, ta zgoščeno povzeta tragika v Gogi, pa slikarjevo pogojno iluzijo odbije in ponavlja, da je »privid edini paradiž«, da »prvega ženska ne pozabi nikoli«, da med ljudmi vlada sovraštvo na seksualni podlagi, da civilizacija stopnjuje blaznost in da se sanje ne bodo uresničile. Epilog je torej temnejši, kot sta oba akta. Temnejši zato, ker Grum očitno ni maral ponoviti Haninega udarca. Je s tem povedal, da renesansa človeške družbe ne more biti odvisna od osveščenosti izjemnih posameznikov?

e) *Duševnost, dramski prostor in stil, kot jih določajo didaskalije.* Grum je drami napisal »prolog«. V njem je začrtal patološka duševna stanja, zlasti pa dramski prostor. Tudi znotraj dramskega besedila se je večkrat zadržal na dramskem prostoru, na njegovi obliki. Zakaj je tako ravnal?

Zunanji prostor in duševnost se v Grumovi dramski zamisli intenzivno dopolnjujeta. Na eno stran postavi »obsežno, mrtvo poslopje«, na drugo hiše, ki so polne »usodnosti«. Ene so »povsem pošev nagnjene na cesto«. »V kaki sobi gotovo visi obešenec, že ves zaprašen in orumenel, predmeti so ga tekom časa docela sprejeli medse«. Dramski prostor mora po avtorjevem načrtu potemtakem že sam izžarevati dramatično silo, ali vsaj grozljivo usodo. Ta usodnostni prostor Grum odpre proti dvorani v prerezu več sob in več nadstropij hkrati. Tudi iz tega je mogoče videti, kakšne so dramatikove osebe. Sam jih opredeli z besedami:

Stanovalci teh sob ne hodijo mnogo na prosto, odhajajo samo še po neizbežnih poslih, potem pa se zopet hlastno zaklepajo med svoje stene. Kakor prilepljeni so med ogledali, stenskimi slikami, omarami.

Grum pričakuje od režiserja, da ne prezre, kako njegove osebe bežijo druga pred drugo in jih mestni prostor reificira in odtuja, da ne prezre, kako ta prostor skupnost atomizira do grošeskih oblik, hkrati pa jo povezuje v mozaik s stenami pregrajenih kotov, ki ljudi na videz rešujejo, v resnici pa jih osamljajo in ukrivljajo v karikature. Tako zamišljeni sklop duševnosti in prostora je zlasti natančno izrisal z na-

vodilom, da »vse prizorišče dojmi groteskno in neistinito, kakor hišice in figurine v sejemski streljarni«.

Grum pa drami ni napisal le obsežne prostorske in duševne ekspozicije, ampak je tudi besedilo opremil z gostimi režijskimi navodili in jih ponekod razširil v dolge odstavke. Če jih natanko razčlenimo, ugotovimo, da imajo v prvi vrsti ta namen, da bi bolna duševnost Gogovcev postala kar se da razvidna in da bi lutke kar najbolj intenzivno in dosledno razgibaval »skrit mehanizem«.

Režijska navodila sicer podčrtavajo tudi osebne, tj. posebne lastnosti, hkrati pa je iz njih razvidno, da so osebe druga drugi tudi zelo sorodne, da jih razgibavajo iste misli, isti interesi in isti etos, kot da so druga drugi refren. Grum poudarja zlasti njihovo statiko, uklenjenost, občutek, da se je svet ustavil, da se več ne giblje, da se ne bo mogoče več nikamor premakniti, ne se iztrgati, da se, skratka, ne more zgoditi, kar bi se moralo zgoditi. In narobe: da je vse sicer negibno, krčevito zapotegnjeno vase, da pa je to le zlobna igra, ki naj prikrije, kako se je vse le potuhnilo in zdaj ždi ter se pripravlja, da se vsak trenutek sunkovito in viharno iztrga in plane na človeka. Prehodi osebe ali, bolje, preskoki iz mrtvosti v živost in obratno morajo biti krčeviti ali, kot pravi avtor:

Vobče dojmijo vse osebe nenaravno, le od časa do časa jih oživi skrit mehanizem, sicer so pa kot mrtve lutke porazstavljane po sobah.

Po ekspresionistični barvni polariteti je uvodni prizor razgiban črno-belo: gledalec zagleda namreč z mrakom nabasane sobe, iz katerih štrli »belina rok, obrazov«. K barvni ekspresiji se pridružijo še negibne osebe, od katerih je ena prava lutka. Negibnost ima estetski namen, vsaj sprva, saj učinkuje grozljivo in zloslutno. Čez črno-beli vtis in negibnost udari disonanten muzikalni motiv, »trzajoča pesem flavte«. V prvem dejanju se mizanscena pogroteski še dvakrat:

Ko začne (Klikot) pisati, vzide čez prospekt v vidnem gibanju groteskno velik mesec ter obvisi ob njegovem oknu kot ogromna laterna.

Nekod v njegovi (Gapitovi) bližini, prav pri njem, grozen, v mozeg segajoč smeh — halucinirani glas antenorja. Zmagoslaven, divje zanosen hohot.

Tudi v mnogih drugih točkah dramske zgodbe bi hotel Grum imeti tako igro in tako stiliziran prostor, da stopnjujeta tesnobo in večata

groteskni vtis celote. Številne opombe, ki nagibajo h groteski, spremljajo Gapita (»obličje spačeno v belo grozo«), šepavca, Klikota, ko si natika zanko na vrat, in druge osebe.

Je mogoče domnevati tudi kak Grumov interes za surrealizem, za manifest Andreja Brétona, za časopis *Surréalisme*, o katerem je Anton Debeljak poročal že leta 1925 v Ljubljanskem zvonu z naslovom *Supra-realizem*? Težko je trditi, da Grum, ki je tačas še študiral na Dunaju, ni poznal surrealističnega časopisa in programa ali vsaj obširnejših informacij o novi lepóslovni revoluciji v Franciji. Hkrati pa nimamo na voljo neposrednega dokumenta, ki bi omogočal sklepati, da ga je poznal. Jasno je le to, da se iz Debeljakove beležke ni mogel zanesljivo poučiti, kaj surrealisti hočejo. Beležka je namreč predmetno skrajno pomanjkljiva in povrh še zelo skeptična. In kar je posebno zanimivo, Debeljak ni spoznal psihološke osnove surrealizma. Trdil je namreč, da Bréton in pristaši nočejo imeti nič skupnega z bojem »za sanje, za fantazijo, za podzavest«, torej s Freudom. In prav tu, v mitologiji podzvesti obstaja edina jasnejša zveza med Grumom in surrealisti. Toda tudi to mitologijo je Grum dopolnjeval s socialno-miljejsko motivacijo in potr dil, da je človek tudi družbeni produkt. Za surrealizem pa je značilno, da trajneje delujoče motivacije ne priznava, ne psihološke, ne zgodovinske, ne idejne, da priznava le sanjsko resničnost kot »nadresničnost« in gradi umetnine iz tiste duševne snovi, ki se izmika logični razumski razpoznavi. Grumove osebe sicer so zaprašene »lutke«, ki jih od časa do časa razgiblje »skriti mehanizem«. Toda to niso mehanični avtomati, kot je npr. *Orfej* Jeana Cocteauja v istoimenski surrealistični drami (1926), v katerega se potaplja čudežni konj in prinaša iz njegovih globin presenetljive stavke, ki odkrivajo nepoznani svet, odkrivajo Orfejevo in Evridikino usodo, preobražajo resničnost v sanje in sanje v resničnost. Edino Grumov umrli naddavkar, ki se vrača v mestno ulico, se izmika naravni logiki in se kot Cocteaujeva Evridika vrača iz sveta umrlih. Toda brez surrealistične magije, brez potovanja skozi ogledalo s skrivnostnimi rokavicami smrti, brez sleherne pravljčnosti — tako, kot se vrne mrtvec v Krleževem *Kraljevu*. Surrealisti so spojili sanje in resničnost v »nadresničnost«, pri Grumu ostaneta ta svetova sprta. In kljub mozaični zgradbi »Dogodek« ne temelji na asociativni tehniki ter na skokovitem povezovanju različnosti in nasprotij, kakor Cocteaujev *Orfej*.

III

V uvodu sem omenil, da namen analitičnega pregleda Grumove dramatike ni samo literarnoestetski, ampak tudi literarnozgodovinski. Res je, da smo nekatere stične točke med Grumovimi idejnimi motivi, dramaturškimi posebnostmi in konceptom človeka ter domačo in evropsko leposlovno tradicijo in sodobnostjo omenjali sproti. Toda slovenske dramatike 20. let kot posebnega gibanja dramaturške misli in posebnih vprašanj, ki so jih pisatelji imeli za tako aktualne, da jih izpovejo in postavijo v dramski obliki, ni bilo mogoče sproti soočati z Grumovimi teksti. Poleg težnje po sistematizaciji in poleg idejno vsebinskih in dramaturških posebnosti teh tekstov opravičuje literarno zgodovinsko uvrščanje tudi kvaliteta Grumovega dela.

Za Gruma je bilo značilno, da je svojo kratko prozo objavljajl neovirano, dramska besedila pa zadrževal vse do leta 1927, ko je dal natisniti enodejanko *Upornik*. Dogodek v mestu Gogi je napisal 1927, natisniti pa ga je dal 1930. Zato ga v dvajsetih letih nista opazila niti dramska kritika niti slovensko gledališče. V ospredju so stali drugi dramatik, in sicer Stanko Majcen, Miran Jarc, Angelo Cerkenik, Alojzij Remec, Anton Leskovec, Ivan Pregelj, France Bevk, Bartol Stante, Bratko Kreft, Milan Fabjančič in Makso Šnuderl. Napisali so prek dvajset dramskih del in uveljavili tu bolj tam manj izrazite prvine ekspresionistične dramaturgije. To so hkrati tisti slovenski pisatelji iz 20-tih let, ki jih bomo zaradi dramaturških značilnosti njihovih del pomenili s Slavkom Grumom.

Po idejno-motivacijskih osnovah se njihova dela razvrščajo v pet skupin oziroma uprizarjajo pet glavnih tem:

- a) vojno in njene npravne posledice,
- b) konflikte, ki izvirajo iz bioloških podlag,
- c) nasprotja med racionalistično tehničnim in etično emocionalnim človekom ter med osebo in skupnostjo,
- d) sociološko razredni spopad in
- e) konflikte v religioznem človeku.

a) *Stanko Majcen* je pisal prvo dramo deset let pred Slavkom Grumom. Po motivu narodne pesmi je napisal dramo s slovanskim poudarkom *Alenčica, kraljica Ogrska* (1911). K dramatiki se je vrnil v letih

1919—1925. Zdaj je za osnovno temo izbral vojno in njene npravne in psihološke pojave (*Kasija*, 1919, *Dediči nebeškega kraljestva*, 1920, enodejanka *Apokalipsa*, 1923), očetovski kompleks, povezan s kompleksom ustvarjalca, ki hoče umski potencial prenesti na sina, a se mu rodi mrtev (enodejanka *Profesor Gradnik*), groteskni spopad bele in črne rase (enodejanka *Zamorka*) in kavkovskega uradnika, s katerim se poigravata kapitalist in pravni stroj, dokler upornik ne podleže (enodejanka *Knjigovodja Hostnik*). Te tri enodejanke je Majcen izdal 1922 s pomenljivo ironičnim skupnim naslovom »Za novi rod«. Štiri-dejanko *Prekop* (1920) pa so mu natisnili šele 1935. leta.

Majcnova dramaturgija je v osnovi realistična, vsebuje pa tudi izra-zite prvine simbolistične in ekspresionistične dramaturgije. V dveh več-dejankah, *Kasiji* in *Dedičih nebeškega kraljestva*, od katerih prva upri-zarja duševno, zlasti npravno plitvost kulturträgerske rase in erotično izrabljanje revnega dekleta v okupiranem Beogradu, druga pa živ-ljenje v neimenovanem kraju in zmedo oficirjeve žene, spodrinejo reali-stično atmosfero včasih vizionarni in telepatski prizori. Zdaj oseba »za-čuti«, da se ji nekdo nevarno približuje (*Kasija*), drugič z mistično zane-seno domišljijo spremeni zdravnika v Kristusa (*Dediči nebeškega kralje-stva*). Namesto kavzalne psihologije se v nekaj prizorih uveljavi teh-nika, kot jo je uvedel v novejšo evropsko dramatiko Gerhard Haupt-mann s *Hanneles Himmelfahrt* (1893), nadaljevali pa so jo simbolisti in tudi ekspresionisti, med drugimi Franz Werfel v ekspresionistični dram-ski fantaziji *Der Spiegelmensch* (1920). Preobrazba realne osebe v mi-tološko in nazaj v realno, to idealizatorsko »dvojništvo« je primer ekspresionističnega poduhovljanja v slovenski dramatiki. Toda Majc-nova najbolj ekspresionistična drama je *Apokalipsa*, ta izrazita drama duš na tesnem dvorišču jetnišnice, kjer skupini vojnih »izdajalcev« sodi vojaško sodišče. Iz kletke smrti pobeg ni mogoč, kakor ni mogoč z vojne ladje sredi morja v ekspresionistični drami *Pomorska bitka* (1918) Reinharda Goeringa. Tu kot tam presekavajo prostor napol blazni kriki; zdaj so uporniški zdaj jecljanje iz sanjarjenja in agonije. Majcen je naredil še ta korak, da »nasilni človek« na kraju zadavi duhovnika, ker na smrt obsojene na videz pomirja, v resnici pa vara z »ekstatičnim glasom« evangelista.

Majcnov dramski junak je v glavnem zgodovinsko in psihološko motiviran. V *Zamorki* je Majcen obsodil rasni mit in se tako razmejil od nemških dram, ki so obljubljale renesanso krvi in nazadnje po kri-

vem služile za oporo Rosenbergovi arijski mitologiji. Iz obeh večdejank veje izrazita protimilitaristična misel.

Enodejanka *Franceta Bevka V kaverni* (1922) uprizarja vojno snov, duševnost v frontnem jarku in bunkerju. Po metodi tesnega in v središče vojnega meteža postavljenega prizorišča je še najbolj podobna Goeringovi Pomorski bitki in le deloma tudi Majcnovi Apokalipsi. V tipu duševnosti se Goering in Bevk seveda razlikujeta. Na podlagi erotične prevare Bevk ne razplemeni sovraštva le med bratoma, ampak tudi med vojaki, ki jih bratski spor poriva v smrt. Bevkovi vojaki so smrtno spopadljivi in naturalistično ekstatični, Goeringovi pa več razpravljajo o nesmislu vojne in so humanistično ekstatični. Bevk je literarno uspešno rekonstruiral skupinsko duševnost v smrtni agoniji. Sprva logično razčlenjeni dialog nadomestijo v sklepnem delu raztrgane besede, kriki in zvalniki obupancev, po katerih grabi smrt. Agonija se sprošča tudi v ustreznem sunkovitem in zasoplem ritmu. Dramaturško so učinkoviti naturalistično ekspresivni prizori, zlasti zaključni, kjer se umirajoči »zagrižejo drug v drugega«.

V naturalistično ekspresionistični dramski obtožnici prve svetovne vojne *Pod Kamnom* (1922), v »zadnjem dejanju tragedije«, ki je delo *Milana Fabjančiča*, je glavna oseba brezposelni vojni invalid in berač, ki životari z ženo in detetom. Steklenica priberačenega žganja je vse njegovo bogastvo. Ko obupan obtožuje družbo, dá žena detetu piti žganje, nato zbeži v noč in smrt, invalid pa se prav tako zastrupi z žganjem in zahrope v temo. Kot rezek krik bi hotela zavpiti ta socialna slika proti razkroju človeka v vojni in v povojnih razmerah. Toda ta krik je ostal le umetniško neobvladana ekspresija.

Pravljica o rajski ptici (1930) *Maksa Snuderla* je izšla istega leta kot Grumov Dogodek v mestu Gogi. To je generacijska drama. Dramski spopad nastaja med »slikami«, ki jih je generacija odnesla na fronto, in med povojno stvarnostjo, ki nasprotuje mladostnim idealnim »slikam«. Znaki mladostnih idealov so bili: srce, zvestoba, dobrota, lepota, duh, ideje in idealnost, znaki povojne stvarnosti pa so: snovni nazor, vse je dovoljeno, zlasti je dovoljeno brez etičnega korektiva izživeti biološke nagone. Nekoč etična volja in »svetla stran človeka«, zdaj individualizem in gmotni materializem z načelom popolne svobode in zunaj »dobrega in zlega«. Drama uprizarja torej radikalno depoetizacijo romantičnih iluzij. Dramska zgodba in »filozofija« izzvenevata v pesimističen sklep, da sta vojna in povojni čas tako razvrednotila velike

ideale, da zdaj prizadeto trpi vsa predvojna generacija. Ta pesimizem je izveden iz osnovnega občutja ekspresionističnega človeka, motivacija je psihološka.

Nekaj poetičnosti vre iz pravljničnega motiva, ki se vrača v vseh treh aktih, pomeni pa ljubezen, njeno melodijo in idealizacijsko moč. Gre za ljudsko pravljico o menihu, ki je sto let zamaknjeno poslušal rajsko ptico, medtem pa so mu pomrli vsi znanci. Pravljnični motiv služi torej dramatični količini igre, poudarja tragiko odtujenega človeka. Razumeti ga je mogoče tudi kot simbolistični motiv, ki enkratni primer poneizmerja prek časa in slovenskega prostora. V takem obsegu dobiva značaj spora med duhom in snovjo, med naravno zvestobo in zaslužjenostjo snóvi in naturi. Dramaturško se pravljica pojavlja preveč mehanično in v eksplicitni obliki. Taka predstavlja nekaj »šolski preostanek navnega artističnega simbolizma.²³ Ta in oni prizor pa ni le simbolističen. Kadar se osebe razviharijo in v ekstazah doživljajo vizionarne prizore — kako npr. gori vsa zemlja — se gledalec znajde nenadoma med prvimi ekspresionistične dramaturgije.

b) *Alojz Remec* je 1924 objavil »tragedijo ubovega dekleta v dvanajstih slikah« *Magda*. Dramski spopad in katastrofa zrasteta tu sicer iz tradicionalnega ljubezenskega trikotnika, vendar s tem razločkom, da sta v njem stalni samo dve osebi, tretja pa pristopa k Magdi v različnih maskah, čeprav se v resnici ponavlja. Različice tretje osebe so medicinec, detektiv, policijski komisar, trgovski agent, zvodnik, pesnik in zdravnik, ki so »vsi eden in isti v Magdini ljubezni«. »Zvodnik«, ki nastopa v več »jazih« in na enak način, je pač značilna ekspresionistična tipizacija. Ekspresionizem ni maral individualnega, ampak je iskal človeka kot takega. Če dodamo k temu še Magdino duševnost, ki jo obremenjujejo tudi telepatska stanja, izvira iz take in tako zastavljene snovi tudi ustrezna dramska zgradba. Remec dramske zgodbe ni razdelil na akte, ampak na »slike« ali postaje. Inačice zvodnika so Magdine različne in zaporedne življenjske postaje, vsaka na svojem prizorišču. Vsaka inačica se uveljavi kot dramska figura samo enkrat., na naslednjem prizorišču jo nadomesti druga. To pa je kompozicijska tehnika, ki odpravlja razčlenjenost dramskega dejanja, kot sta jo uvelja-

²³ France Koblar, Makso Šnuderl — *Pravljica o rajski ptici*. Dvajset let slovenske drame II, 1966, str. 19.

vili klasična in realistična dramaturgija s svojimi karakterji. Tehnika zaporednih slik ali »pasijonskih postaj« je značilna zlasti za nemško ekspresionistično dramaturgijo, z njo pa je začel Avgust Strindberg v drami *Pot v Damask* (1900–1904), ki je imela sploh velik vpliv na ekspresionizem v dramatiki.

»Magda« je samo deloma socialna drama, v glavnem je to drama krvi in krivde na podlagi krvi. Ekstatično spopadanje med moškim in žensko je smisel Remčevega dramatičnega interesa. Ideja torej ni daleč od »er« — »sie« dramatike. Ker pa ljubimca-zdravnika uniči »strup njegovega mrtvega telesa«, spada »Magda« tudi v območje usodnostne dramatike in ekspresionističnih agitk z moralistično katarznim učinkom.

Nanslanjajoč se na Strindbergovo dramatiko in filozofijo o ženski, je *Angelo Cerkvénik* zasnoval in napisal več dram na enem samem gibalbu, na seksusu. V drami *V vrtincu* (1925), v tej »tragediji štirih, v sedmih scenah«, daje ženskemu nagonu ekstatične razsežnosti. Cerkvénikove »osebe« tu prevečkrat racionalistično razglabljajo o ljubezni in o nezvesti ženi, ki se v dramski fabuli naglo pogrezne do prostitutke in do tja, ko se ji mož zastrupi. V nasprotju z nekaterimi nemškimi ekspresionisti Cerkvénik v ženski ni odkril rešitve za človeški rod. V krvnih silah je zagledal predvsem izvor za duševno stisko in tragične razdvojitve oz. dvojništvo. Tako je v tej drami uporabil tehniko »zrcalnega človeka«, nezvesta žena se dvakrat pogovarja s svojo zrealno dvojnico (kakor da je poznal Werflov dramo *Der Spiegelmensch?*). Tudi druga Cerkvénikova dramatska besedila so po tematiki, po ekstatičnih izbruhih na krvni podlagi sorodna tej drami, zlasti še »vsakdanja tragedija v šestih scenah« *Greh* (1928).

Cerkvenik oseb ni individualiziral z imeni, zanimal ga ni individualni človek, ampak le narurna sila v njem. Zato se osebe prve drame nič ne razlikujejo od oseb druge. Tam nastopajo »žena, njen mož, njen ljubimec, njen nekdanji snubač« in tu »žena, njen mož, njegov prijatelj in pozneje njen drugi mož, njen ljubimec«. Dramaturški obrazec torej, ki ga je mogoče prevzel iz nemških erotičnih enodejank v reviji *Der Sturm*, iz sistema »er« — »sie«. Namesto aktov je uporabil tehniko »postaj«.

Kljub temu, da je svoje tipe zasnoval biološko, ni prestopil s Strindbergovih na Freudove pozicije. Eros je v njegovi dramatiki sicer vsebožanstvo in neizprosen maščevalec, toda kot slovenski strindbergovec

se Cerkvnik ni mogel odpovedati »kazni« za greh, ne napol sentimentalnemu in moralističnemu »očiščevanju«.

Anton Leskovec je 1928 objavil dramo *Kraljična Haris*. Zgradil jo je iz nagonskih in sanjskih prvin. Sabina hrepeni po telesni realizaciji same sebe in pada v privide in sanjarije, ki nekega slikarskega bohema približujejo ekspresionistično zazrti »sestri« kot dobrega »brata«. Leskovec je deloma uporabil tudi dednostno teorijo in vzel Sabino iz rodu, ki nagiba v čustvene depresije in samomore. Toda njena muka izvira iz nostalgije po eksotični preteklosti, po neizpolnjeni slavi in ljubezni, in meri v čase, ko je plesala v Varšavi kot »kraljična Haris«. Njena muka je posledica predvsem nepotešene ljubezni, zastojni kontinuirani krik iz podzvesti. S sredstvi simbolističnega in ekspresionističnega stila se naposled poskuša iztrgati iz depresije. Leskovec jo z burno glasbo razmahne v zanosen baletni ples. Pravljico eksotične, dinamično vizualne in zvočne prvine združi v divjo ritmično ekspresijo. Pač zato, da Sabina še rezkeje pade nazaj v stvarnost, ki jo hromi in generično izobčuje.

c) *Miran Jarc* je pisal enodejanke in dramske pesnitve. Za glavno temo enodejank je izbral erotiko in trikot oče-sin-mati. V enodejanki *Izgon iz raja* (1922) se mu mati in sin nenadoma preobrazita v ljubimca in ljubimko, v enodejanki *Klic iz grobnice* (1924) pa sin zaman išče svojo mater. V Izgonu iz raja je videti poteze, kot jih srečujemo v senzualističnih »er« — »sie« dramah krika v reviji *Der Sturm* (prim. Avgust Stramm, *Prebujenje*, 1914), in v enodejankah Oskarja Kokosche. V Klicu iz grobnice se sin spopada z očetom, ker ga je zato, da bi ga pridobil za načelo praktičnega razuma, odvrnil od čustvene, »mehkužne« matere in ga pognal v svet, kjer je postal hudodelec. Zdaj išče in terja čustvo, etos, mater, tisto, čemur je Jarc prisojal najvišjo vrednost. Enodejanka hoče prepričati, da človek, ki se oklepa racionalističnega načela kot »oče«, konča v katastrofalni osamljenosti, kjer se naposled razkolje. Poleg Jarčevega avtohtonega dramatičnega spopada med etosom in razumom se v tej enodejanki prepletajo tudi idejni motivi, ki jih srečujemo zlasti v dramah *Der tote Tag* (1912) Ernsta Barlacha in *Der Sohn* (1914) Walterja Hasencleverja, v drami, ki je bila sredi 20. let in še kasneje med slovenskimi književniki cenjena.

Dramski pesnitvi *Ognjeni zmaj* (1924) in *Vergerij* (1927—1932), zlasti druga, pa uprizarjata Jarčevo osrednjo dramatično idejo o človeku

XX. stoletja: njegov razkol med emocijo in razumom, med kulturo in civilizacijo, med pesnikom in inženirjem in spopad med poedincem kot samozadoščujočo si enoto in neizbegljivo skupnostjo. Jarc je sovražil racionalistične sestave XIX. in XX. stoletja, ker so po njegovem pospeševali znanost, tehniko, civilizacijo, ohromili pa so človeka kot emocionalno-etično delujočo enoto, prizadeli ljubezen, poezijo in v Evropcu zadušili ustvarjalno moč vzhodnjaške mistike.²⁴ Spopad številnih polarnih vrednot, od psiholoških do socioloških, od estetskih do tehnično civilizatoričnih, je izoblikovan v Ognjenem zmaju kaotično eksplozivno, v Vergeriju pa bolj umirjeno razpravno in zato pregledneje. Oba teksta sta napisana v verzih, razlikujeta pa se po tem, da je prvi bolj poetičen in izpet z burno in številno metaforiko, v drugem pa prevladujeta refleksija in pogovorna dialektika. Vergerij je estetsko kvalitetna dramska pesnitev, grajena po psihološkem principu dvojništva.

V njej je Jarc iskal tudi odgovor, katera revolucija je etična, ali osebna ali razredna, in v čem je pravi izvor etosa, ali v osebi ali v skupnosti. Znotraj drame se je odločil za osebo in njeno revolucijo. Išoč novega človeka pa se je približal tudi tistim dramatikom, ki so zagledali klico za rehumanizacijo podivjanega racionalista in tehnika XIX. in XX. stoletja v ženski in materi. Samo nova Lepa Vida, ženska ki močno ljubi in je hkrati naravno npravna in nehudodelska, samo taka ženska bi »utegnila rešiti človeštvo«.

Ne mož, on ne, žena, pa samo žena more reševati. In morda smo na pragu strahovite usodne izmenjave, ko bo prenehalo kraljevanje že degeneriranega moža in bo žena, vsa kakršna je, neskvajena po privzemanju moških zablod in navad, marveč vsa cela in čista, kakršna je, dekle, žena, mati, ko bo ta prevzela poslanstvo reševanja v svoje roke in srce, ne v razumu, ki je ubijalski.²⁵

Odlomek iz pisma dokazuje, v kakšnih idejnih kontrastih je pisal nekoliko individualistični ekspresionist Jarc; v času, ko je bil materinski mit v dramatiki že iz mode, je ta mit aktualiziral in ga družil s srcem in etosom v zvezo proti možu in razumu. Naposled pa se je odvrnil od teh romantičnih iluzij. Ko je v obliki torza dosanjal Vergerija, ki ga je sprva imenoval »misterij«, misterij, s katerim je hotel vplivati na množice in »ki bi bil izvajan na prostem, ogromen, divji

²⁴ Miran Jarc, *Umetnost in življenje*, DS 1924.

²⁵ Miran Jarc, pismo Mari Vogrinec, 11. aprila 1932 (Študijska knjižnica Novo mesto).

Izraz Človeka in Vesoljstva...²⁶ še preden je torej dramatsko dosajal svoj misterij, je klonil. Leta 1933 je namreč odločno podvomil v renesančno moč personalne revolucije in posredno tudi v odrešilnost materinskega mita. »Čedalje bolj sem prepričan,« je pisal Mari Vogrinčevi, »da more družbo prenoviti samo kolektivizem in da je vsako osebno reševanje takih zadev — sentimentalno.«²⁷

Jarčev dramski človek je zasnovan kot osebna in kot družbena enota, kot psihološka posebnost in kot zgodovinska določenost. Kljub erotičnim motivom, ki jih je Jarč postavljajal sorodno kot nekateri drugi ekspresionisti, je človeka pretežno iskal na križišču osebnosti in zgodovine ter znotraj osebnega in kolektivnega etosa. Ni ga podredil biološki brezprizivnosti, kot je to v veliki meri storil zlasti Angelo Cerkvenik.

d) Leta 1923 je *Bratko Kreft* napisal »tragedijo revolucionarja v petih dejanjih« *Tiberij Grakh*. Nastala je v vzdušju revolucionarnih ritmov v Sloveniji in Evropi po oktobrski revoluciji in v utripanju socialno ekspresionističnega leposlovja, kot ga je na nemški strani pisal Ernst Toller (*Masse-Mensch*), na hrvaški pa Miroslav Krleža (*Kristofor Kolumb*). Osnovna ideja drame je ljudski tribun, ki usmerja množico, zlasti kmetijski proletariat k nepopustljivemu boju z bogataško plastjo. V nekaj objavljenih prizorih²⁸ se je Kreft potegoval za individualno svobodo v okviru svobodnega kolektiva. Idejo je oživil v zgodovinski snovi in deloma tudi z ekspresionistično tehniko. Poleg množičnih prizorov, ki so včasih ekstatično razvalovljeni, označuje dramsko dikeijo kratek in zanosen stavek, ki se pogosto razgublja v glasovih in krikih množice. Poleg osebnih imen junakov odločajo tudi vloge »glasov« in celo »krikov«, kar še stopnjuje sunkovit in zasopel ritem celote. »Tiberij Grakh« je prvi slovenski razredno uporniški dramski krik po Ivanu Cankarju.

e) *Ivan Pregelj*, znan predvsem kot baročno ekspresionistični pripovednik, je napisal tudi nekaj grotesk — enodejank, biblijsko dramo *Azazel* (1921) in študentsko baročno igro *Salve, virgo Catharina!* (1928). Nasprotje med dušo in telesom, bogom in satanom, mistiko in krvjo, to vidno temo svojega pripovedništva, je v *Azazelu* »dramatiziral«. Sen-

²⁶ Miran Jarč, pismo Mari Vogrinec, 18. februarja 1927 (prav tam).

²⁷ Miran Jarč, pismo Mari Vogrinec, 29. februarja 1933 (prav tam).

²⁸ Bratko Kreft, *Tiberij Grakh*, Mladina 1927—1926.

zualistični Mirjam gospodari »nečisti duh« Azazel, obema pa nasprotuje mistični »kralj« Kristus kot abstraktna, vendar stalno navzoča dramska oseba. Ideja te »žalostne igre v treh dejanjih« je torej boj med mistično dušo in med seksualnim nagonom. Opraviti imamo s tragiko, ki izvira iz krščanskega dualističnega nazora. Zunanji erotični motiv v tej drami je zato le pripomoček, s katerim Pregelj povzema notranjo človeško dramo, dramo dualistične zasnove (ki jo v njegovih romanih trpijo duhovniki). Zato je tudi razumljivo, da razreši dramatično polariziranost s katarzo, ki ne nastopi zaradi osebne zmage junakinje, ampak zato, ker začne znova verovati v odrešenika. Osebno dramo je torej mogoče pomiriti in kri potišati z vero v krščansko odrešenje. V Azazelu nastopa tudi množica molivcev, romarjev in beračev, ki z verskim fanatizmom in večkrat tudi z bestialnostjo ustvarjajo zanosen in glavnemu motivu ustrezen vzhodnjaški kolorit.

Enodejanka *Berači* (1917) je groteska o dušah, ki se s hlinjeno pobožnostjo bore za kruh. V to karikaturu pobožnosti je Pregelj vpletel tudi mističnega »Velikega berača«, Kristusa. V groteski *Vest* in enodejanki *V Emaus* je uveljavil motiv dvojništva in dosti mistično vizionarnega, v *Salve, virgo Katharina!* pa je neuspešno družil krščansko pobaročeno erotiko in eksotiko slovenske folklore. Bakanalsko veseljaštvo in pivske zanose študentov je povezal z mistiko in zasnoval take »osebe«, kot bi jih posnel s cerkvenega baročnega slikarstva in kiparstva.

Bartol Stante si je prizadeval napisati kozmično dramo med človekom in bogom. V ta namen je izbral motiv iz biblije stare zaveze in dramo naslovil *Zidanje Babilona* (1922). Objavil je le »videnje tretje«. Izrazito vizionarna dramaturška zamisel uprizarja zanosen dialog med Zemljo in Človekom, v katerem prehaja Človek vse hitreje v tesnoben monolog, ki ga presekavajo tudi kriki. Človeka spremlja hrup milijon-skih množic, in ko se njihova bojna pesem spreminja v bučen vihar, udarjajo vmes pozavne. Sredi patetičnega kozmičnega videnja in monologa se Človek spopade z Jehovom. Stante je potemtakem dramatiziral motiv »borivca z bogom«, ki so ga nekateri slovenski religiozni ekspresionistični pesniki v tem času upesnjevali kot svoj glavni ontološki motiv. Toda kakor ti »borivci z bogom« boga niso hoteli premagati in zavreči, ampak ga v dramatičnem boju emocionalno in razumsko le še trdneje zasidrati v sebi, tako se tudi Stantetov spopad zaključuje v obliki sprave, v kateri se premagani Človek pomiri. Zanimivo bi uteg-

nilo biti vprašanje, ali je na pomiritev v Zidanju Babilona kaj vplival Paul Claudel z dramo *Partage di Midi*. »Mezin canticus«, odlomek iz te drame, v katerem junak leži na zemlji in opeva svojo srečo, da bo lahko umrl, je objavila katoliška mladinska revija Zora 1920. leta.

Stante je utegnil napisati še več vizionarnih kozmičnih prizorov. Znan je bil fragment *Noč*, monolog beba Martina. Iz poročila²⁹ je mogoče sklepati, da je bil ta bebec monolog po vsebini proroštvo, po izrazu pa ekspresionistični zanos.

V svoj ekspresionistični dramatski koncept je Stante pritegoval tudi folkloro, močan vzhodnjaški kolorit in ton, nepoznano eksotično pokrajino, kjer se lahko zgodi vse. Tako je zgrajena njegova »dramatična pesem« *Mlada Breda* (1925), v kateri je prizorišče Orient, idejna motivna osnova pa slovenska ljudska pesem. Z estetskega stališča je to morebiti najbolj zgrešeno in mrtvo delo slovenske ekspresionistične dramatike.

Slovenska ekspresionistična dramatika ob Slavku Grumu ima potemtakem zanimiva obeležja. Majcen, Bevk, Fabjančič in Šnuderl so profilirali npravne in duhovne krize — mimohod razklancev, vojakov, invalidov in morilcev — kot jih je zarodila prva svetovna vojna in razmere po njej. To je protivojna in protimilitaristična dramatika, ki meri na duhovno renesanso, podobna je ekspresionistični dramatiki pri drugih narodih, hkrati pa je mnogo manj bučna in aktivistična. Slovenski dramatik si je delal tudi manj iluzij, kot npr. nemški (pacifizem!), najbrž tudi zavoljo tega, ker je doživel narodno katastrofo. Vendar se v teh besedilih tu in tam utrne iskra, s katero postane pesimizem humanistično aktiven. Strasten boj za reetizacijo človeka in za njegovo notranjo sintezo je videti zlasti pri Miranu Jarcu. Cerkvenik, Remec ter deloma Jarc in Leskovec so uprizarjali in izpovedovali tudi motne globine erotičnega nagona, v neznatni meri tudi dedno vzročnost. Cerkvenik je vzel Strindbergov motiv boja med moškim in žensko za glavni znak katastrofe sodobnega človeštva. Jarc je razmišljal tudi o materinskem mitu, pri njem in pri Majenu je najti tudi motive očetovskega in sinovskega kompleksa. Ljudskega tribuna in razrednega upornika, torej stvarno zgodovinsko kategorijo, je v novi dramaturgiji uveljavil najprej Bratko Kreft, Pregelj in Stante pa sta aktivirala biblij-

²⁹ Bratko Kreft, Recitacijski večer na šentjakobskem odru. Mladina 1925-1926.

ske motive in snovno duševne spopade razreševala na podlagi dualističnega nazora. Odrešenika je najintenzivneje od vseh iskal Jarc, in zanimivo je, da ga ni našel niti v reetizirani osebnosti, niti v materi in orfeizmu, ampak le v skupnosti, kolektivizmu.

Vojna, eros, orfeizem, krščanski dualizem, zgodovinski materializem, dednost, vprašanja posameznika in skupnosti v duhu Tollerjevega obrazca »Masse-Mensch«, antiteza pesnik-inženir, humanist-tehnik so bili glavna inspiracijska žarišča obgrumovske dramatike.

In kaj je novega pomenila ta dramatika v kompozicijskem in stilnem pogledu?

Nekateri so namesto aktov uveljavili tehniko dramskih »postaj«. Opaziti je tudi, da so nekoliko reaktivirali monolog kot značilno in stopnjujoče izrazno sredstvo ekspresionistične dramaturgije, zlasti Miran Jarc, Stante in Cerkvénik. Namesto osebnih imen so večkrat uporabljali le vrstna imena: ženska, moški, ljubimec, plavač, sin, mati, »glas« in podobno. Jarc je dramski »jaz« razdvojil na pesnika in inženirja, da zdaj donita kot dvojnika istega jaza drug poleg drugega. Poleg telepatiskih in vizionarnih prizorov so se uveljavili tudi taki, v katerih se stvarni človek nenadoma preobrazi v skrivnostno mitološko bitje po metodi ekspresionističnega poduhovljenja. Osebe hočejo nekaj videti in doživljati po logiki svojega hrepenenja, domišljije in nazora, ne pa po logiki kavzalne psihologije in realnih odnosov. V subjektivistično idealističnem pogledu na materialni svet in življenje se lahko poljubljata tudi nebo in zemlja, človek in bog pa spopadata kot prabitji. V okvirih nove dramaturgije so mogle nastopati tudi velikanske množice, ki spremljajo zdaj ljudskega tribuna, drugič, v religiozni ekstazi, pa mitološko bitje. Na lirskih mestih so vdrle v to dramatiko številne pravljичne in simbolistične prvine, dosti sanjskega, iracionalnega in mističnega. Pregelj in Majcen pa sta okrepila tradicijo slovenske groteske. Še trdneje sta jo zasidrala v religiozno snov.

Prizorišče dramskih zgodb včasih dobro ustreza ekspresionistični gledališki miselnosti, da mora namreč stopnjevati duševni in besedni izraz. Sodnijsko dvorišče, vojaški bunker sredi plameneče fronte, človek v ladji na razburkanem morju, osamljeni grad ponoči, jetnišnica, bolnišnica, mestna ulica, cel Kozmos, Orient — to je prostorski kolorit, ki je še kako primeren za ekstatično duševnost. V takih prostorih pomenijo dosti tudi simbolični glasovi, kriki in barvne antiteze, saj poglobljajo tesnobo in napol skrivnostne privide življenja in sveta.

IV

Vrnimo se zdaj h Grumu in povzemimo glavne značilnosti njegove dramatike.

Vojna in protimilitarizem, krščanski dualizem in zgodovinski materializem, osebna in družbena revolucija, materinski in sorgejevsko umetniški mit, očetovsko sinovski oziroma generacijski spopadi (z morebitno izjemo v drami Pierrot in Pierrette) Gruma v nasprotju z nekaterimi slovenskimi pisatelji niso mogli prepričati, da so prave osnove za dramatično v človeku. Poironiziral je skoro vse odrešilne recepte, ki jih je v dramatiko prinesel ekspresionizem. S strastjo zdravnika in psihiatra se je oklenil le enega od njih: to je bila podzavest. »Id« in njegove konflikte z »egom« in »superegom« je poleg urbanistično sociološke strukture priznal za glavno vzmet človeškega trpljenja. Brž pa ko je priznal podzavest za vodilno silo, je prestavil svoj dramatični interes v človeka. In razen v Gogi, kjer ga je motiviral tudi z mestno strukturo, človeka nikjer ne opazuje skozi prizmo deformacij in stisk, ki izvirajo iz »zunanjih«, tj. razrednih in nacionalnih odnosov. Svoje osebe zamejuje v telesno-duševni okvir, zgodovinsko aktualne ordinate pa ležijo v glavnem ob strani. Povedano drugače, zmede in dramatične zlome, preskoke v blaznost ali hudodelstvo povzročajo pri njegovih ljudeh večinoma neizživeti ali pa preuranjeno zburjeni seksualni motivi. Zato Grum kot ekspresionist gledališča ni spremenil v tribuno, kjer se bijeta za oblast emocionalni in racionalni pol, etos in civilizacija, etik in militarist, pesnik in policaj, ampak v kraj, kjer dramatično gospodari podzavest. Tam, kjer ta iracionalna sila vlada tako, da se vladani skoro nič ne zavedajo metalogičnega biča nad seboj, se osebe bolj ali manj zgrbljajo v groteskne lutke, v surove ali pa polblazne mehanizme. Tak je lep del Gogovcev. Tam pa, kjer se osebe zavejo, s kakšno mučno in logično ostrino hoče vladati podzavestno in prehaja že v prezavest, tam nastopajo psihoanalitična sproščenja oziroma »katarza« v Grumovem smislu. Zanimivo pa je, da si osebe za »očiščevalno kopel« najraje izberejo nasilno likvidacijo preganjalskega motiva in človeka, tj. umor. Kadar pa ne zmorejo likvidatorskega dejanja, se ali zakrknejo in zakrnijo, ali pa zblaznijo. Grumovi »junaki« torej niso heroji, ki bi spreminjali življenje in družbene razmere. Bolne odrešilne akcije so omejene na njihov mali osebni svet. Biološkega nasilja nad »dušo« ne morejo dotolči, eros in podzavest bosta še naprej razdirala

njihovo srečo. Hane se bodo individualno sicer osvobodile, toda porajale se bodo zmerom nove.

Tudi glede zunanje zgradbe in razporeditve snovi se Grum ni dosti oziral po novostih ekspresionistov, kot so to delali nekateri drugi slovenski dramatik. Namesto pasijonskih postaj je ohranil vizualne značilnosti realistične dramaturgije. Vse je razdelil na akte in prizore, razen v *Dogodku* v mestu Gogi, kjer sta akta vsak v sebi sklenjena besedna gmota. Mozaična zgradba mesta Goge, ki v prerezu in simultano podaja prostorno razčlenjeno skupnost, pa je dramaturško izviren in funkcionalen domislek, ki se vidno razlikuje od dotlej znanih dramskih struktur v slovenski literaturi. Grum monologu ni priznal posebne dramaturške vrednosti, razen v enodejanki *Upornik*, kjer skoro ves čas govori samo umetnik in kjer upravičeno vidimo tehniko modernega ekspresivnega monologa. Zaradi porivov iz podzvesti, ki trzajo duše, vsebuje ta dramatika številne vizionarne prizore, ki so zdaj simbolistično poetični, drugič groteskni. Zlasti na podlagi *Trudnih zastorov* in *Dogodka* v mestu Gogi je mogoče trditi, da si je Grum med slovenskimi sodobniki drznil najdlje v grotesko. Potrgal je vse maske, s katerimi človek zakriva razklanost in dvojništvo in se znašel pred bolešno sestrašenimi obrazi.

Ko je okrog tridesetega starostnega leta dosegel nesporno umetniško kvaliteto, je pisateljsko pero odložil. Je to storil zato, ker se ni mogel dokopati do trajnejšega navdiha, torej zaradi pisateljsko eksistencialnega razloga? Ali pa mogoče zato, ker je v tedanjem slovenskem leposlovju, ki se je okoli leta 1930 prevesilo v realizem in k razvidnejšim socialnim motivacijam, začutil opozorilo, da postaja s svojo psihoanalitično idejo ne le premočno osamljen, ampak tudi že rahlo nesodoben? Bodi to ali ono, v tedanji slovenski ekspresionistični dramatik ni mogel opaziti nobenega izrazitega znamenja, da bi bila ravno psihoanaliza pravo izhodišče za prepород in prihodnost tako dramskega kot drugega slovenskega leposlovja. Evropska gospodarska kriza, monarhistična diktatura v Jugoslaviji, italijanski fašizem in nemški socialni nacionalizem, izbruh španske državljanske vojne, skratka, evropska družbena situacija v tridesetih letih ni bila naklonjena Grumovemu nazoru o izvoru človekovih akcij in deformacij. Proti njegovi ideji je pričala tudi slovenska dramatika tridesetih let. V nasprotju z njegovo biološko determinirano in pasivno dramo duše je postajala ta moralno,

socialno in nacionalno aktualna in angažirana. Vračala se je k Cankarjevim idejnim izhodiščem.

V svoji generaciji in svojem desetletju pa ima Grum zelo vidno mesto. Mozaični pregled obgrumovske dramatike, tj. tretje poglavje te razprave, dokazuje, da sta poleg njega razpolagala s plodno dramatično idejo tedaj le Stanko Majcen in Miran Jarc. Samo ti trije so napisali dela — Upornik, Dogodek v mestu Gogi, Kasija, Zamorka, Apokalipsa, Vergerij —, ki od številnih dramatskih del ekspresionistične generacije preraščajo svoj čas.

ZUSAMMENFASSUNG

Als Grum seine Dramen schuf (1921–1927), wurde in Slowenien ziemlich viel über das expressionistische Theater und über die Motivationsgrundlagen der neuen Dramatik geschrieben. In Wien, wo er Medizin studierte, lernte er Freuds Psychologie der Persönlichkeit kennen, nicht minder aber auch die deutsche expressionistische sowie die übrige neuere Dramaturgie (Maeterlinck, Strindberg), von den Slowenen aber machte auf ihn einen tiefen Eindruck Ivan Cankar mit seiner Groteske *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (Das Ärgernis im St. Florianital) und der symbolistischen dramatischen Dichtung *Lepa Vida* (Schöne Vida).

Das dritte Kapitel dieser Abhandlung zeigt, daß die slowenischen Dramatiker der expressionistischen Richtung fünf Themen behandelten: den Krieg und seine sittlichen Folgen, die Konflikte, die auf triebhaften Grundlagen beruhen, die Gegensätze zwischen dem rationalistisch-technischen und dem emotional-ethischen Menschen sowie zwischen der Einzelpersönlichkeit und der Gemeinschaft, als viertes Thema gelangte der klassengesellschaftlich-soziologische Zusammenstoß zur Geltung, als fünftes aber die Konflikte im religiösen Menschen.

Und Grum? Krieg und Antimilitarismus, christlicher Dualismus und historischer Materialismus, persönliche und gesellschaftliche Revolution, Mutter- und Sorgeschwerer Künstlermythus, Zusammenstöße zwischen Vätern und Söhnen, all dies konnte ihn nicht überzeugen, daß die neue Dramatik den Kern des Dramatischen im zeitgenössischen Menschen gefunden hatte. Er gesellte sich jenen zu, die diesen Kern im Unbewußten erahnten. Nachdem uns das erste Kapitel mit Grums Verhältnis zur Psychoanalyse und zur urbanistischen Zivilisation sowie mit seiner Auffassung der Aufgabe eines modernen Dramatikers bekannt macht, kann man im zweiten Kapitel, das seine Dramen erörtert, unter anderem gut sehen, wie er sich von den unterschiedlichen Erlösungsrezepten distanzierte, die der Expressionismus in die Dramatik hineingebracht hatte, außer von

einem einzigen, vom Unbewußten. Als Arzt-Psychiater glaubte er einige Zeit, daß die negativen Energien, die sich im Unbewußten anhäufen, die Ursache dafür seien, daß der Mensch dramatisch existiert. Deshalb umgrenzte er die Personen seiner Dramen mit einem geistig-biologischen Rahmen. Innere Verwirrungen und Besessenheiten, Zusammenbrüche und Stürze in Wahnsinn und Verbrechen werden bei ihnen durch unterdrückte oder verfrüht aufgepeitschte sexuelle Motive hervorgerufen. Grum hat das Theater nicht in eine Tribüne gewandelt, wo der emotionale und der rationale Mensch, Ethos und Zivilisation, Ethiker und Militarist, Dichter und Polizist um die Herrschaft ringen, sondern in einen Ort, wo ohne Barmherzigkeit das Unbewußte waltet. Dabei hilft ihm nur noch eine negative Macht, d.i. die überzivilisierte urbanistische Gemeinschaft. Dort, wo die irrationalen Mächte so herrschen, daß sich die Beherrschten dieser metalogischen Peitsche nicht bewußt werden, schrumpfen die Helden der Dramen zu grotesken Geschöpfen und halbwahnsinnigen Mechanismen zusammen. Von solcher Art ist ein großer Teil der Personen im Zweiakter *Dogodek v mestu Gogi* (Das Ereignis in der Stadt Goga). Dort aber, wo es der Person bewußt wird, mit was für unerbittlicher Schärfe das Unbewußte herrschen will, kommt es zu psychoanalytischer Entspannung oder »Katharsis« in Grums Sinn. Die Person wählt in solchen Fällen die gewaltsame Liquidation des Verfolgungsmotivs, den Mord. Demzufolge erkennt Grum den Sinn des Widerstandes an. Doch finden die Widerstände seiner Personen, außer bei Hana im *Dogodek v mestu Gogi*, ein pathologisches Ende.

Auch für den äußeren Aufbau und die Anordnung des Stoffes suchte Grum nicht um jeden Preis seine Vorbilder in den Neuerungen der Expressionisten. Statt der Passions — »Stationen« behielt er wenigstens nach außen hin die charakteristischen Merkmale der realistischen Dramaturgie bei. Die Dramenfabeln gliederte er in Akte und Szenen auf: im *Dogodek v mestu Gogi* gibt es jedoch keine »Szenen«, beide Akte sind jeder für sich eine geschlossene Masse von Worten. Auch dem expressiven Dramenmonolog wurde von Grum kein sonderlicher Wert zuerkannt, außer im Einakter *Upornik* (Der Rebell), wo die ganze Zeit bis zur »Entspannung« hauptsächlich nur der betreffende Künstler spricht. Wegen der Vorstöße aus dem Unbewußten, die die Seelen der Personen erschüttern, enthalten Grums Dramen Szenen, die jetzt symbolistisch poetisch sind, einen Augenblick darauf aber schon ins Groteske übergehen. Vor allem in den *Trudni zastori* (Die müden Vorhänge) und im *Dogodek v mestu Gogi* ist in der slowenischen Dramatik nach Cankar gerade Grum am weitesten in die Groteske und zum modernen Antidrama gelangt. Der mosaikhafte Aufbau der Stadt Goga, die im Querschnitt und simultan eine räumlich sehr atomisierte Gemeinschaft wiedergibt, ist ein dramaturgisch origineller und funktioneller Einfall, der sich von den bis damals bekannten Strukturen in der slowenischen Literatur sichtlich unterscheidet.

In seiner Generation hat Grum als Dramatiker einen sehr sichtbaren Platz inne. Das Drama *Dogodek v mestu Gogi* aber ist ein anthologischer Text nicht nur der slowenischen, sondern auch der europäischen Dramatik des XX. Jahrhunderts.