

1946. Toda zadnjih petnajst let svojega življenja je delal največ na tem področju. Analize praslovanskega izraznega fonda, njegova stratigrafija, onomastika tistega prostora, za katerega smemo z največjo verjetnostjo sklepati, da je bil zibelka Slovanov, nova, poglobljena vrednotenja vsega gradiva, ki prihaja v poštev za praslovanske starožitnosti, slovanske migracije in oblikovanje prvih zarodkov bodočih slovanskih jezikovnih skupin in nato narodov, to so delovna področja novejšje poljske lingvistike, ki ji je bil Lehr-Spławiński duša, prvi delavec in organizator. Obenem pa je pripravljajl ne novo izdajo svoje etnogeneze, ampak globlje in širše zamišljeno delo te vrste. Saj je bilo doslej v zgodovini slavistike redko desetletje, ko bi prišli v teh problemih tako daleč naprej.

Pri vsem tem ogromnem delu pa ni nikoli pozabil na svojo ljubljeno poljščino. Sodeloval je s Klemensiewiczem in Urbańczykom pri veliki poljski historyčni gramatiki. Tudi procesi oblikovanja knjižnega jezika so ga živo zanimali. Vzorne so postale v slavistiki metode, s katerimi je analiziral najstarejšo poljsko pesem o bogorodici. Zanj Poljska ni bila s plotom ograjen svet, dolgo vrsto študij je napisal o medsebojnih vplivanjih in vzporednih razvojnih procesih vseh sosednjih slovanskih narodov, od ukrajinjščine, ruščine, izumrle pomorjanščine in polabščine do češčine. Pred tremi leti je začel izhajati celo njegov etimološki slovar polabskih jezikovnih ostankov.

S tem ogromnim delom, ki ga je na kratko težko celo opisati, kaj šele oceniti, se je uvrstil med največje slaviste stoletja. Treba pa bi bilo spregovoriti o njem tudi kot učitelju, ki je vzgojil generacijo domačih in tujih delavcev, in o velikem organizatorju, dolgoletnem predsedniku poljske Akademije. Na njegovo pobudo se je rodila vrsta inštitutov z delovnimi načrti, ki jih že poznamo iz publikacij poljske slavistike in kulturne zgodovine. Pri vsem tem pa je ostajl prisrčen in zvest prijatelj vseh, ki so delali po njegovem mnenju dobro. Bil je med prvimi, ki so znali preценiti, kaj je pomembnega celo v delu začetnika, bedel je nad vsem, kar se je dogajalo v slavistiki, in tudi Slovenci smo našli v njem iskrenega zaveznika, ki je od prvih Ramovševih objav dalje spremljal, vrednotil in dopiral vse, kar se je v naši slavistiki dogajalo.

F. Bezljaj

Franc Zadavec

DRAMATIKA MIRANA JARCA

Razprave o Miranu Jarcu se omejujejo ponavadi na njegovo poezijo in prozo. Res je, da si je v sestavu slovenske poezije po Moderni pridobil razmeroma zanimiv položaj predvsem kot pesnik in da ima pomembno mesto tudi v vrsti slovenskih generacijskih romanopiscev. V obeh zvrsteh, pesniški in pripovedni, je veljal kot ekspresionist tako dolgo, dokler je intenzivno izpovedoval posebno krizo svoje eksistencialne zavesti. V stilu, za katerega se je boril po svoji ekspresionistični fazi, se še ni povsem izčistil in je zlasti poskus objektivne epske pripovedi, kot ga je izdelal v povesti *Jalov dom* (1941), ostal na razmeroma preprosti stilni in problemski ravni.

Kljub njegovi pesniški in pripovedniški usmeritvi pa vendarle ne moremo prezreti, da se je zatekal v svoji prvi in najdaljši, tedaj v ekspresionistični

ustvarjalni fazi tja do romana *Črna roža* leta 1934 večkrat tudi k dramski obliki. Sklepati smemo celo, da je to obliko uporabljaj vse dotlej, dokler intelektualna bitka v njem za ontološko in družbeno resnico samega sebe ni odjenjala. Morda je meja njegovega ekspresionističnega občutja in opredelitev življenja in sveta postavljena navidez predaleč preko dvajsetih let. Še zlasti predaleč, če ne pozabimo na vrsto njegovih izjav, ki govore od leta 1927 izključno v prid realizmu. Vendar je ravno Jarc lep primer za to, kako sta se v pesnikih dvajsetih let razmeroma dolgo lomili in druga drugo izpodrivali teoretska volja in ustvarjalna praksa. Nasprotje med tem, za kar je vedel, da bi se v književnosti moralo goditi, in med dispozicijami, ki so ga ovirale, da bi se hitro bližal temu idealu, je doživljal in premagoval Jarc skoraj celo desetletje. V spopadih s samim seboj in z družbeno stvarnostjo, ki je vdiral vanj in zahtevala odgovorov, se pesnik nikakor ni mogel odpovedati dramski obliki. Zlasti takrat ne, ko pesem ni več zadoščala, da izpove vso človeško razklanost, bolečino odtujitve in problematiko razmerij med posameznikom in kolektivom, med pesnikom in občanom maleda in razbitega evropskega naroda.

Zai še ni pri roki literarnozgodovinska dokumentacija, zlasti korespondenca, ki bi utegnila povedati kaj več o zgodnjih Jarčevih mislih na dramo kot pesniško zvrst. Da pa je naš pesnik začel razmišljati tudi o tej zvrsti vsaj že l. 1918, tedaj osemnajstleten, dokazuje pismo, ki mu ga je poslal Anton Podbevšek 24. novembra 1918. leta. V tem pismu beremo med drugim tudi tole. »Zanimiva je Tvoja izjava glede drame. Tudi jaz sem govoril, da ne bom nikdar dramatik. Toda premisli, zdaj Te še moti idejna stran, ampak prišel bo čas, ko se boš smejal Nietzscheju in boš plaval nad njim.« — Podbevškov odgovor navaja k sklepanju, da se je Jarcu v tem času upirala idejna prvina v dramatik. Dramatika je namreč tista pesniška zvrst, ki uprizarja idejne spopade neposredno, v dialogni obliki, in je potemtakem tudi najbolj polemična literarna zvrst. In če pritegnemo še Vidmarjevo misel, da je drama »dogodek iz človeka«, in če vemo, da ta dogodek traja v času in prostoru večjih razsežnosti kot dogodek iz človeka v ekspresionističnih pesmih, ki jih je Jarc ta čas objavljaj, potem je pesnikov odpor razumljivejši, četudi je vdiral že v njegovo zgodnjo poezijo nekoliko ostra racionalnost. V kakšnem psihološkem nasprotju v samem sebi je segal mladi Jarc po pesniških zvrsteh, dokazuje še neko drugo dejstvo. Bohorič v romanu *Novo mesto* priča, kako dragocen se je zdel mlademu potencialnemu pesniku zlasti človekov emocionalni prostor in kako je bežal od hladnih »poljan razuma«, kakor je opredelil to psihično silo še v *Vergeriju*. Visoko vrednotenje čustva in strah pred razumsko urejenimi glavami vodita k jedru, ki je mladega Jarca odvrčalo od logične dialektike dokaza in protidokaza v dramskem dvogovoru.

Nasprotje, ki ga je občutil med čustvom in razumom, med vrednostjo emocij in spoznavno vrednostjo, je bila zelo močna vzmet in naravni psihološki pogoj za preraščanje v dramatične spopade in zato tudi za izbiranje dramske oblike. Jarcu se je razbil na ti dve vrednoti takorekoč cel svet, se pravi, da je začel tudi svojo angažiranost v slovenskem kolektivu uravnavati po teh dveh kategorijah. V čustvu je zagledal studenec kulture in etike, pogoj za srečno človeštvo, v razumu izhodišče tehnike in civilizacije ter družbenih spopadov in osebnih nesreč.

Močna dramska ideja pa je začela poganjati tudi iz njegove osebne stiske, iz posebne duševne urejenosti in občutljivosti ter iz ustrezne ontološke ideje. Če deduciram namreč bivanjsko idejo iz njegovih zgodnjih del, je ta ideja

spoznanje, da je človek vržen v svet in je dvakratno ogrožen: zgodovinsko in kozmično.

Jarc ni napisal nobenega dramskega teksta v običajni obliki, v smislu klasično in realistično grajenega dejanja, nobenega ni razčlenil na trdne kompozicijske enote, razen morda nekoliko *Vergerija*. Najprej je pisal »dialoge«, za njimi pa dramske pesnitve in dramske prizore, v katerih prevladuje sedaj intelektualna, drugič pa emocionalna snov. K »dialogom« spadata *Stara zgodba* in *Drugi breg* (DS, 1922), enodejanke so tri, *Izgon iz raja* (LZ 1922), *Ognjeni zmaj* (DS 1923) in *Klic iz grobnice* (DS 1924), v letih 1927, 1929 (LZ) in 1932 (DS) pa je objavil štiri prizore iz dramske pesnitve *Vergerij*. Iz obdobja NOB se je ohranil njegov »dialog« *Gabrenja*.

I

Med važna izhodišča, ki vodijo k filozofskemu jedru Jarčeve poezije in dramatike, lahko štejemo tudi črtico *Iz dnevnika vseмирskega skitalca* (DiS 1922, 195). Tembolj, ker dokazuje ta lirski črtica tedanje pesnikovo doživljanje in vrednotenje človeka, družbe in sveta.

Izhodiščno ontološko vprašanje je zgostil pesnik v tale stavek: »Kam, kam naj izbežim pred grozno tišino, ki preži iz vseh stvari, živali in ljudi kot sfinga na izgubljenega sina? Človek se človeka boji.« Če naj velja navidezna datacija črtice s pojmom »Evropa 1922« več kot samo časovno fiksacijo in beležko in če se polno zavedamo navzoče teze »človek se človeka boji«, potem je dopustno domnevati, da Jarc v črtici nikakor ni hotel opisati samo individualnega, lastnega položaja, marveč je smatral, da si lahko svoj položaj tolmači kot tipičen evropski pojav in svoje bivanjsko občutje razume kot enkratni odvod splošne evropske duševnosti; še več: kot imanenco človekovega življenja sploh.

Mladi Jarc je očitno nagibal k misli, da so osnovni znaki človekovega življenja »skitalstvo«, bivanjski strah in popolna negotovost. Motto »Evropa 1922« si smemo morebiti razlagati tudi kot »grozno tišino« civilizacije, ki ni mogla odgovoriti na eksistencialno vprašanje čiste duše, ko je ta omagovala v provincialni malomeščanski sredini. Za Jarca Evropa tudi še leta 1922 očitno ni razpolagala z idejo, ob kateri bi se pesnik začutil varnejšega in ki bi njegovo bivanje še kako drugače osmišljevala, kakor ga je npr. krščanska ideja. Dokaz za pomanjkanje take ideje je možno videti tudi v dejstvu, da se je pesnik v velikem evropskem molku obrnil k naravi, da bi morebiti tam odkril čarobno zel, ki bi mu utegnila pričarati ključ do vedrejšega življenjskega občutja. V črtici se napoti namreč k prijatelju v gore, k »možu miru in mere«, in se upa pri njem sosrediniti. Pa se разоčara in šele tukaj se mu bivanjsko spoznanje do kraja pomrači. Redka »drevesa, ki strme v pooblačeno nebo,« mu namreč razodenejo splošno, svetovno bivanjsko katastrofo, in oznanijo »vesoljno neurje«. Ker je torej katastrofa, podor sveta, popolna in disharmonija zakon sveta, zadeva pesnik tudi v idilični gorski pokrajini na svoje »znance«, tedaj na ljudi, ki jim zresnjujeta obraze »potrnost in molčečnost«. Tudi ti »znanci« so se »v uri najstrašnejšega molčanja« zatekli v naravo. Še več! Tudi »mož miru in mere« je preplašen, ker obseda ljudi »naraščajoča groza«. Kot raziskovalec začne z vso silo študirati želvo. Študij pa opravlja z vnemo, v kateri se popolnoma odtuji svoji ženi. Ko se poskuša dokopati do pravzroka človeške obstojnostne groze, se odtuji človeku. Na koncu odtujevanja odkrije v želvi »skrivno prisposobo za

strašno brezbriznost usode«, v njenih očeh zapazi otopelost in človekov — nič. »Mož miru in mere« je potemtakem odkril nesmisel človeškega življenja.

Z drugo besedo: pesnik je ta čas bil prepričan, da človeka ogrožata ljudski kolektiv in kozmos, zgodovina in predmetni prostor. Toda kakor da ga ta vednost ni zadovoljila, si je ustvaril v črtici še eno situacijo: med nevihto se prevrne na želvo, ki se plazi po klavirju, star križ. V tem trenutku pesnik pripoveduje: »... to je vzrok — groze... Križ! Križ! smo si v duhu ponavljali in se zavedeli prav vsi strašne veličine tega hipa. In podali smo si roke, kot da stojimo na usodnem razpotju...«

Jarc je tako postavil svojo razklano eksistenco v območje tistega razkola in tiste pogojenosti razkola, v katerem je iskala vzrokov zanj tudi katoliška skupina slovenskih ekspresionistov. Človek je ujet med realne in mitične sile, med zgodovino in nepojasnjivo skrivnost neba.

Morebiti bi delali Jarcu krivico, če bi hoteli omejiti njegovo zavest bivanjske groze zgolj z idealistično, krščansko filozofijo, saj bi tako docela razblinili stvarne družbene korene in razmere, v katerih je pesnik začutil, da je sam in osamljen; vsako zatajevanje prostora in družbene etike bi pesnika nasilno zamegljevalo. Ravno tako pa ni mogoče zatajiti, da se ni docela razšel s krščanskim nazorom in si je v svoji nerazločljivosti krize iskal zadnje razlage ravno v krščanski simboliki.

Pojem »vsemirski skitalec« dokaj natančno izraža tedanje Jarčevo bivanjsko občutje, krizo osamljenega človeka. Priznati moramo, da je tak pogled na življenje, kakor ga spričuje črtica *Iz dnevnika vsemirskega skitalca*, izrazito dramatičen. Hkrati pa je res tudi nekaj drugega. Kakor sta namreč svetovni nazor in občutje popolne osamljenosti lahko tragična, pa se zdi, da nista najprikladnejša za porajanje pomembnih dramskih umetnin. Če je način človeškega bivanja osamljenost, če je to temeljni zakon življenja, potem se lahko že vnaprej odpovemo slehernemu reševanju iz osamljenosti, potem se je nesmiselno spopadati z okoljem, da bi se v njem zmanjšale moči, ki so pravi vzrok odtujenosti in obstojne krize. Jarčevi duševni snovi, ki je sama po sebi dramatična, in bivanju, ki je samo v sebi tragično, manjka potemtakem tisto eksplozivno jedro, iz katerega lahko vstane dramski spopad. Z drugimi besedami: Kdor je prepričan, da je usodno vržen v svet in v njem osamljen, si je odvzel pogoje, da bi lahko doživel katarzo v spopadu s človekom in družbo. In če je to pesnik sam, potem lahko piše zgolj takšne dramske izpovedi, ki se omejujejo na tragično osebo samo, potekajo v njeni notranjosti, tedaj dramo lirskega notranjega dvogovora. Opisana zasnova dramatičnih psihičnih prvin v mladem Miranu Jarcu je pogojila prav takšne oblike dramskega teksta. In povsem logična je stopnja v razvojnem loku njegovih dramskih prizorov in pesnitev, da bosta čisto na vrhu, tedaj v *Vergeriju*, govorila dramski dialog pesnik in njegov dvojnik, da bo torej uprizoril lirski dialog dvopolnega razklanega jaza.

Opisani dramatični položaj človeka je mladi pesnik izpovedoval najprej v pesmih in še v epski obliki. Kolikor pa je poskušal prelit in oživiti notranji spor tudi še v dramski obliki, mu je sprva lirski temperament zakrnel dramske zasnutke. Tembolj, ker je uporabljal najprej obliko objektivnega dialoga. Idejna vsebina teh dialogov potrjuje, da si je pesnik dramsko zvrst sprva resnično predstavljal kot izrazito idejno zvrst in jo tudi uporabljal za filozofsko-ontološka vprašanja, nikar pa za spopade različnih karakterjev. Pa ne samo sprva! Dramsko obliko je tudi poslej uporabljal največ za to, da je uprizarjal lastno naporno iskanje človekovega življenjskega smisla in poslanstva.

Stara zgodba (DS 1922, 330) je dialog med puščavnikom in mladeničem. Mladenič, ki išče odgovor na »večno skrivnost«, prispe na vrh svoje meditacije in obstane pred spoznanjem: »Jaz sem sam, bom večno sam!« Njegova bivanjska tesnoba izvira iz razkola med duhom in telesom; duhovne oči gledajo v brezmejnost, telo pa mu vklepajo štiri stene. Obvisel je med ideali in stvarnostjo. Nemirni iskalec in skitalec iz črtice *Iz dnevnika vsemirskega skitalca*, tedaj nemirni in nepotešeni pesnik se tukaj dosledno ponovi. Razložek glede na zbravnost in disharmonijo, razklanost pa je v obeh tekstih vendarle pomemben. Tam zabrede v pesimizem tudi »mož miru in mere«, tukaj pa si ustvari puščavnik docela sosredinjeni način življenja. Skladnost v sebi je dosegel s tvornim delom. »... delal sem. Šele zdaj na večer premišlujem in sem za vse hvaležen Gospodu... Delaj! To je vsa modrost.«

Stara zgodba je potemtakem pedagoško filozofski dialog, ki predlaga ustvarjalno delo kot sredstvo, s katerim se človek lahko reši iz tesnobe, odklanja pa modrovanje in ugibanje o ontoloških vprašanjih kot jalov posel. Smisel življenja ni iskanje »končnih resnic«, ni ga možno najti v modrovanju o eksistenci, ampak v modri dejavnosti, v kulturni in materialni tvornosti. V tej zgodbi si stojita potemtakem nasproti praktično življenje in potreba po odkrivanju življenjskega smisla. Spor med praktično obliko življenja in med filozofskim potrjevanjem samega sebe postaja poslej vsebolj zanimiv motiv Jarčevega dramskega pisanja.

Dialog *Drugi breg* (DS 1922, 373) potrjuje, da je Jarc že v pisateljskih začetkih poskušal odkriti družbeno osnovo in krivdo za človekovo osamljenost in odtujenost. V tem dialogu ga namreč zaposluje duhovni položaj meščanske mladine in najbrž tudi geneza lastnega duševnega položaja. Zaposluje ga vprašanje iztrganosti iz okolice, iz družbe, in zapredenost v lastni jaz, v samovšečno godbo samozadostnosti. Junak Daniel namreč z zadovoljstvom ugotavlja, da stoji med njegovo dušo in množico šestnajst nadstropij. V slonokoščinem stolpu samote in izolacije z naslodo vzporeja »zavojnice svojih misli... z vijugastimi nitkami dima«. Življenje na ulici dojema le v obliki šumov, vsak bližnji krik pa ga že strašno vznemiri in zmoti. Vrhunec sreče doživlja v tem, da izvablja »strunam vijoline carstva visokih kraljic: gospe Bovaryjeve, Marie Grubbe, Reneé Mauperinove«. Pogreza se torej v esteticizem in uživaštvo meščanske kulturne nasičenosti. Jarc seveda zavrača Daniela, psihološki in sociološki tip esteticista, za katerega ne obstaja »drugi breg«, breg ljudske množice, odklanja v esteticizmu plavajoči jaz, ki vidi v sebi začetek in konec, izhodišče in namen sveta.

Žal lahko samo ugibamo, koliko je hotel Jarc po Danielu brezobzirno pričati tudi o svoji duhovni genezi oziroma položaju in koliko je zgolj kritično meril na družbeno plast, ki ji ni pripadal. Naj je zasledoval prvi ali drugi smoter ali pa oba hkrati, v nečem je vendarle uspel: da je namreč dialektično povezal duhovne posledice in sociološko osnovo, da je opazil tisto krizo zavesti in čustva, ki izvira iz posebnih družbenih pogojev, v katerih se lahko človek osamlja in zožuje na »beli kontinent lepote«, tedaj na dramatični položaj, kot ga je demonstriral Ferdo Kozak v arhitektu Tomu Grantu v drami *Vida Grantova* (1940).

Občutje osamljenosti in vrženosti v svet, ki si ga je Jarc najprej zasnoval in utemeljil kozmično in mistično, je dobilo v tem dialogu še sociološko utemeljitev in razlago. Osamljenost jaza ni zgolj »večno« osamljeni jaz, ampak je posledica preloma z množico. V zamaknjenosti v »lepoto«, v dekadencnem izmi-

kanju pred stvarnostjo in potapljanju v lepoto kot tako, tedaj v položaju, v katerem se človek duševno poškoduje tako, da izgubi smisel za ljudi in konstruktivni humanizem, priglašata svoje nevarne pravice individualizem in romantična anarhičnost. Pesnik pa je zavrnil samovšečna občutja dekadenta Doriana Graya. Preden se je postavljalo z vso neizogibno težo vprašanje, kako si urediti odnos do družbenega in nacionalnega kolektiva. In to odgovorno vprašanje je postajalo vse bolj tudi dramatični motiv njegove lastne eksistence, dokler naposled ni prezorelo v letih 1927-32 v dramatsko obliko.

Staro zgodbo in Drugi breg začena pesnik z dialogom, zaključuje pa ju z epsko pripombo, z lastnim pogledom na posamezno izhodiščno dilemo. Gre tedaj za dialoga z epskim zaključkom, ne pa še za dramska teksta (*Gabrenja*, dialog med Gabrenjo in kovačem, tematsko vezan na NOB, zaključuje Jarčevo obliko dialognih tekstov. Po slogu pa seveda ne spada med njegove ekspresionistično zasnovane dialoge in je realističen).

III

Izgon iz raja je prva Jarčeva enodejanka (LZ 1922, 453). Številne vzporednice zanjo lahko najdemo v nemški ekspresionistični dramatik, zlasti v tistih enodejankah in »dramah krika«, ki so jih objavljali v reviji *Der Sturm*. Gre za enodejanke, pa tudi obsežnejše tekste, v katerih izvirajo osrednji spopadi iz krvnih odnosov (mati-sin, moški-ženska).

V *Izgonu iz raja* igrata mati Klavdija in sin Valerij v napetem, tesnobnem ozračju in okolju. Jarc sestavi za dramski motiv ustrezno vzdušje in dramski prostor. Čas dogajanja je namreč »mesečna noč«, prizorišče pa »soba gorskega gradiča«. Zdaj pa zdaj krikne pav na slemenu sosednje strehe. Enajsta ura bije. Na vnanji tesnobni in romantični dramski prostor in čas naveže besedo sin.

Enajsta ura bije.

Bronasti udarci padajo kakor pesti na mesečinsko tkanino želja,
pavovi kriki pa se režejo vanjo kakor meči hudobnih pogledov.

O!

Vprašanje, ki muči osebi, v začetku še ne privre iz krvnih osnov, krvno ne obtožujeta drug drugega, kakor v formalno sorodni nemški dramatik. Ne mitos krvi, ampak strti Valerij kot poseben duhovni produkt in »greh« dobe je izhodiščni dramski motiv.

Nekam moram, nekaj moram!

Tu stojim pred tabo

jaz, otrok naše grozne dobe.

Že davno bi moral služiti sebi kruh,

drugim pa koristiti s svojim delom.

Nerazvita delovna volja, tedaj duhovna ohromelost je dramatična situacija, od katere se Jarc očitno ne more posloviti. Kakor da gre za tragedijo človeka, ki je vstopil v Evropo z ogromnimi duhovnimi energijami, pa mu jih je okolje ohromilo. Tudi njegov Valerij se boji, da v materinem domu ne bo našel dovolj prostora za delovno moč svojega duha. Valerij hoče biti in do sredine dramske zgodbe tudi je duhovni človek. Zato zatajuje sestro kot izrazito materialistično bitje, ki se bo v njegovo grozo vrnilo iz sveta in začelo vabiti na grad

mogočne bogatine z gladkimi obrazi in z rokami
dišečimi po naropnem denarju.

Valerij pozna tri možnosti za beg »iz takega doma«, tedaj iz aristokratsko meščanskega, po njegovem mnenju protiduhovnega sveta. Prva možnost je rou-sseajevska, pobeg v samotne votline goščav in zamaknjenost v nebo. Druga rešna pot drži med tiste, ki zavzemajo v človeškem rodu mesto svetilnikov; ti že ob rojstvu izstopijo iz kroga zemljanov in se vračajo v človeštvo kot tujci, ki prepevajo onstranske napeve (pesniki, preroki, vseh vrst fantasti in nepraktični ljudje, ki jih smatra pesnik kljub vsej njihovi neuskladljenosti in neuskladljivosti s človeštvom za njegove voditelje). Tretja možnost je umik v zakon, je družina, ki po svoji strukturi ne bo več aristokratska.

Monotoni ritem dolgovoznega dialoga med materjo in sinom pa se po tej filozofski točki pretrga in se zoži v povsem kratke stavke in celo v krike. Mirni dialog se napne. Dramska zgodba se vzporedno z oblikovnim preobratom nenadoma presukne v povsem nepričakovano in skrajno nenavadno smer. Ko se namreč več kot polovica celotne dramske zgodbe izteče, izbruhne iz protagonistov nagona pragoza. Jarc preseneti bralca s popolno metamorfozo matere in sina. Naenkrat to nista več mati in sin, ampak ljubimca. Trčila sta usodno povezana moški in ženska, z vso silo je udaril mednju mitos krvi. Priznati moramo, da tudi na način, kakor so ta mitos uprizarjali nemški pesniki v reviji *Der Sturm*. Pred seboj imamo poslej samo še kultivirano »er — sie« (on — ona) dramsko obliko, samo še govorico erosa od povsem poduhovljene stopnje do seksualnega akta.

Valerij opisuje najprej svoj platonizem.

Hotel sem, da bi ...
moje kosti-piščalke, ki bi v vetru krožečih zvezda
zapele vsemirsko himno mojega hrepenenja,
Ti me ne vidiš, nikoli nisi videla
mene,
ki sem v duhovnem gledanju tebe
opravljal najvišje češčenje vesoljne lepote ...

Iz tega idealizma se vzdigne v ekstazo in »kot v zamaknjenju« nadaljuje:

večerna zarja pa je slika mojega krvavega
koprnenja po morju ...
po rožmarinu in po rožah,
po Tebi, Tebi, Tebi!

Po potoku sentimentalnih krikov in izpovedi se ljubimca objameta, nakar vzkrikne pav in ju iztrga »iz opojnih sanj«. Sanjač Valerij kot tipičen »brat«, kakor so se v ljubezni imenovali nekateri ekspresionisti, sedaj prvič izreče besedo »telo«.

Klavdija (se zdrzne): Moje telo ... telo!
Prvič slišim to besedo iz tvojih ust,
iz tvojih,
ki so doslej pele le zvezdne pesmi ...

Toda v frazi »zvezdne pesmi« nikakor nismo dolžni videti zagovora tistega ekspresionističnega nazora, po katerem so pesniki svet in človeško telo poduhovljali in dematerializirali. Valerij namreč sam preprečuje takšno sklepanje. Po njegovi izjavi »zvezdne pesmi« niso nič drugega kot samo

prispodoba za kipnost tvojega telesa.

Jarc si je tukaj očitno dovolil odklonilno interpretacijo ljubezenskih pojmov »brat«, »sestra«, in podobnih, ki so jih uporabljali zlasti religiozni ekspresionisti. Razbil je poduhovljena obličja teh bratov in sestra in pokazal, da preži za vso razplinjenostjo »kipnost telesa«.

Mehkobni platonizem nato še ironizira. Klavdija namreč ni več srečna, ker je Valerij izrekel besedo »telo«.

Kako sem bila srečna, dokler sem imela tebe — brata.
Brat — sveta beseda!
Dve duši, druga nad drugo sklonjeni in goreči,
osvobajajoči se spon časa in prostora,
prelivajoči se v molitev ...
Joj meni:
nimam več brata!

Ko pa Valerij, tedaj moški v tej igri spolov zakriči:

goriva, goriva, goriva —

se prepusti vrtincu tudi Klavdija. Nato plane in razbije vazo, kar je pač že star literarni simbol za spolno dejanje. Hkrati pa simbolizira tudi dejstvo, da se je radost v Klavdiji porušila. Nenadna »materina« vest, da Valerijeve sestre ne bo več na grad, ob »uničeni« vazi ne more ničesar več popraviti. Zato se dogajanje zaključí s Klavdijinim krikom:

Smrt! —
Tam!

in z Valerijevo dokončno resignacijo:

Ne, ne, ničesar ni.
Le noč,
le gluha in brezmejna noč, prazna kot moja bodočnost.

Vsebinsko je ta Jarčeva enodejanka zanimiva predvsem zato, ker je pesnik v njej razbil eterično »sestro«, ta kult religioznih ekspresionistov, in razkril telo in strast kot osnovo njihovih poetizacij. Navidez je motiv mitičen in simboličen, vendar bolj po naslovu kakor dejansko. Iz navideznega, zlaganega raja je padel človek v telesnost, iz duhovnosti v materialnost. Tega procesa pa Jarc ni pobarval religiozno. Je pa nenadno telesno prebujenje znak, kako je nihal med mitom totalnega, iracionalnega »bistvenega« človeka, kakor so si ga zamišljali nekateri ekspresionisti, in med stvarnostjo, in kako krčevito in patetično se je to omahovanje izražalo v formi.

V *Izgonu iz raja* je vrsta idejnih značilnosti, ki jih lahko srečamo v nemški ekspresionistični dramatiki. Zlasti zanimivo je vprašanje ženske in moške krivde, kult združitve moškega in ženskega bitja, kult, ki sega tudi v drugo slovensko ekspresionistično dramatiko, od Remčeve *Magde* in Majcnove *Kasije* do Grumovih *Trudnih zastorov* in *Dogodka v mestu Gogi*. Poslej se Jarc ni več povrnil k temu dramskemu tipu, ampak je v dramatični obliki uspenjeval kozmično-obstojnostni problem in bolečino modernega dvojnika v sebi, četudi ne zmerom v jaz-obliki.

»Drama v enem dejanju« *Klic iz grobnice* (DS 1924, 235), v kateri se soočita baron Kligenfels in sin Hubert, spada kakor *Izgon iz raja* v območje materinsko-očetovsko-sinovskih kompleksov. Kakor v drami Reinharda Sorgeja *Berač* poskuša tudi v *Klicu iz grobnice* oče uveljaviti in prenesti svoj razum, svoj praktični gon na sina. Ta se mora odločati med načrtom, razumom, in med čustvom, etosom. Odloči se za drugo, proti razumu, ki je po Jarcu individualističen, in za čustvo, ki je socialno in kulturno.

Vsa enodejanka poteka v mračnem vzdušju. Prizorišče je grajski stolp, visoka ozka soba, ki vzbuja tesnobo. Skozi obokano okno pada vanjo težak mrak. Baron starec toži nad strašno osamljenostjo:

Nikogar ni. Vsi so me pozabili ...
 Še ure ni na steni ... laže slišim
 pojočo večnost. Večnost! Ta bolezen
 se me loteva spet ... in spet sanjarim
 osamljen, truden, kot bi čakal smrti.
 Z družino razdvojen, nad svetom, časom
 se sklanjam kakor kip iz davnih dob ...

V globoki osamljenosti in razdvojenosti se ga loteva bivanjska groza. Premagal jo bo samo tedaj, če se bo še naprej ravnal po svojem načrtu in če bo kdo izpolnjeval njegovo človeško zasnovo. Če bi ne imel otroka, ki »ponese besedo, misel, oporoko ... v stoletje novo«, bi bil živ mrtvec. Barona je torej obsedlo tisto očetovstvo, ki hoče ljubosumno živeti naprej v svojem sinu in se hoče smiselno nadaljevati. Sedaj, ko pričakuje smrti, se sprašuje, ali je njegova volja zjeklenila »grad«, ki ga je zgradil, da bo kljuboval bodočnosti. Doživlja torej smisel in nesmisel svoje bitnosti in se hoče zadostno in zanesljivo motivirati. Opravil je veliko delo, sedaj stoji ob prepadu nadaljevanja samega sebe. Pričakuje sina, ki se pravkar vrača iz sveta, in se hoče videti v njem osmišljenega.

Srečata se zvečer v baladično tesnobnem in napetem vzdušju. Jarc takole opisuje atmosfero:

Medtem se je popolnoma stemnilo. Sliši se frfotanje netopirjev, zateglo skovikanje sov in brnenje ure v zvoniku nekje daleč. Naraščajoč veter vrši okrog stolpa. Od hipa do hipa se na obzorju pojavi bliskavica. V dalji ropot voza.

Sina spreletava občutek, da je v ječi.

Kaj ga je nenadoma prineslo iz sveta? Ni se vrnil zato, ker bi ga svet upropastil, kot je upropastil ošabnega sina iz biblije. Jarc ni posnemal biblijskega motiva. Njegov sin se je vrnil zaradi osebnega etičnega ukaza: izvedeti mora, kaj je razločilo očeta in mater in zakaj ga je oče nasilno ločil od matere ter ga poslal v svet, kjer je postal zločinec. Dialog med njima nas kmalu prepriča, da sta se srečala povsem različna človeka, in odkrije tudi vzrok družinskega razkola. Baron je izrazit racionalist in sovraži čustvenjake. Vzdihovalce zasmejuje kot nemočna bitja in zagovarja načelo nasilja, kadar se je zgolj z nasiljem možno povzpeli do cilja. Ženo sovraži kot zmedeno sanjarko in bolešno pridigarko, ki po njegovi oceni bolj hlini dobroto in etos, kakor ju tudi sama živi. Sina je poslal v svet zgolj zato, da bi ga rešil njenega negativnega vpliva, da bi odvrnil od njega čustvenjaški strup, ki ga je nalivala vanj. Ne brezmočnega mehkobnika, marveč realista, praktika, racionalista in, če treba, tudi trdega in neizprosnega človeka je hotel narediti iz sina. Iz sovraštva do mehkejšega,

ženskega življenjskega pola je hotel torej, da nadaljuje sin neokrnjeno njegov moški pol in da hkrati prezira tudi vsako socialno čustvo ter uveljavlja nasilje in oblast.

Toda sin se je vrnil kot čustven in etičen človek. Očeta obtožuje, da ga je naredil za morilca, njegova zločinska kri ga je zavedla v uboj. Rušilni dedni sili pa se je uprl in se očistil z delom in med delavci.

Svoj človek sem, enakovreden vam,
prerojen, nov. Kot delavec sem v mestu
boril se za svoj kruh ... najbednejši ...
poslušal jok obupa, krik upora,
okušal glad, ponižanje, sramoto ...
dokler mi ni izbičalo trpljenje
poslednjo kapljo rdečega napuha ...

Tudi poročil se je z delavko. Tako se je totalno uprl rodovni tradiciji, odvrnil je od sebe aristokratstvo. V trenutku zraste v nepopustljivega tožnika in sodnika svojega neetičnega in nečustvenega predčloveka, očeta. V zavest mu kliče njegova zverinstva in goljufije, obdolžuje ga, ker je ženo in mater zavrnil, sam pa živel razbrzdano.

Pod navalom te nečedne preteklosti baron podivja in se zruši v nezavest. Nato začne blazneti. Toda ta blaznost ni običajna ohromitev zavesti in razsodnosti, pač pa zgolj naval tistega bliskovitega ovedenja in jasnovidnosti, ko se človeku splasti vsa eksistenca od začetkov do »blaznega« trenutka in ko spozna, da se je ogoljufal za življenje, pa se zato požene v smrt.

Pojdi s poti!
Umakni se! Ne čuješ: božji glas
(zamaknjen) me kliče — kliče — daleč,
daleč — skrivno —
(strežaja pahne proč): Satan,
ne drži več me v ječi teh zločinov! —

Vrže se s stolpa v noč.

Idejna fabula enodejanke hoče prepričati, da konča človek, ki se oklepa individualističnega in racionalnega načela, nujno v katastrofalni osamljenosti in se naposled razkolje. Očitno je, da je Jarc v to enodejanko natočil tudi nekaj osebnega problema. Ponovno je dramatisiral namreč nasprotje med čustvom in razumom, med socialnim etosom in individualizmom.

S posebno težo se je zagnal v družbene navade in predstave, ki lahko razrušijo človekov socialni smisel in etiko. Toda obtožba brezčutnega nasilstva in bogataštva zveni iz enodejanke vendarle bolj kot romantična grozotnost, ki preplavi nenadoma nasilnika in ga razbije, kakor pa kot trezna analiza zgodovinske psihologije. Sinova pot med zločince, od tod pa katarza med proletariatom in revolta s proletarskega brega, vse to je pot romantičnega junaka, ki lahko poljubno menja svoja stališča. Prav tako počiva Jarčeva kvalifikacija stvarnih družbenih odnosov v nekoliko zastareli in romantizirani snovi.

Nekaj prvin v enodejanki je takšnih, da jih lahko imamo za posledico ekspresionistične dramske tehnike. Sem sodi nočno srečanje med protagonistoma in ustrezna grozljivost tega srečanja. Tudi podor zavesti in skok iz »nezavesti« v spoznavno blaznost, pa skok s stolpa v noč povečujejo romantično grozljivost celote. Oba, oče in sin, sta zanesenjaka in gorita za svojo življenjsko

idejo. Sin je zanesenjaški junak resnice in pravičnosti, starec pa zanesenjaški junak greha, nasilja in individualizma. Lahko govorimo celo o črno-belem konfliktu med zločinskim razumarstvom in etičnim čustvovanjem. Votlo zategli klic iz grobnice po etičnem človeku in samouničenje zla v podobi barona prisposodabljata Jarčevu stražo za dobrega človeka. Sodeč po prerojenem in očiščenem sinu, bi lahko bili prepričani, da je videl pesnik človeški prerod v delavski množici, pri delavcu, pri tvornem človeku. Toda ali je videl rasti novega človeka zares v delavski množici, o tem je zapisal zadnjo besedo šele v dramski pesnitvi *Vergerij*.

V

Ognjeni zmaj, pesnitev v dramatični obliki (DS 1923, 44) je druga Jarčeva ekspresionistična enodejanka, napisana v verzih. Prizorišče Jarčevih dramskih pesnitev je skoraj vselej tako, da ustvarja okvir za mračna, baladna razpoloženja. *Izgon iz raja* je lokaliziral na stari grad. *Klic iz grobnice* je namestil v stolpu starega gradu, *Vergerija* v ječo in prostor, ki se nagiba iz stvarnosti v sanjskost, *Ognjenega zmaja* pa na ocean. Čas, v katerem potekajo zgodbe, je ponavadi noč. Tudi zgodba *Ognjenega zmaja* poteče v noči, »sredi oceana skrivnosti, za vladanja angela brezdna — Abadona«.

Pojem »ocean skrivnosti« pomakne prizorišče v povsem neotipljiv prostor. Neotipljiva, obča so tudi imena in zato tudi nosilci bivanjskih položajev. V *Ognjenem zmaju* nastopajo namreč Starec, Kapitan, Plavač, Mornarji, Krmar in Zemljani. Ne gre za enkratni jaz in za individualne karakterje, ampak za človekov položaj v svetu, gre za »človeka« sploh.

Motiv jadrnanja po morju se očitno navezuje na staro romantiko. Tudi pri Jarcu ponazarja ta motiv spoznanje, da je človek vržen v življenje in se mora bojevati s sovražnimi silami. Jadranje na ladji *Ognjeni zmaj* je ekspresionistična prisposodba za človekov nemir in boj, ki se v Jarčevi zavesti teh let končuje ponavadi v groteskni statiki in v strmenju v prazno. Vizija, da se osebnost razbije na »oceanu«, je bila med ekspresionisti močno razširjena. Klasično poetsko obliko je dal temu motivu Srečko Kosovel v *Tragediji na oceanu*, ki pa jo genetično lahko povezujemo tudi z Jarčevim *Ognjenim zmajem*.

Starec je v *Ognjenem zmaju* »uravnovežen«, izkušen brodolomec, ki je že vse prestal, gleda nazaj in stoično pripoveduje o tem, kar je prestal na »onem otoku«, tedaj na zemlji. Na kraju vseh preizkušenj lahko nastopa kot odrešenik, se spreminja v pesnika humanista in končno celo v božanstvo. Motiv osamljenosti se v tej »osebi«, ki ni več razdvojena in lahko integrira »vse« v Eno, družji z motivom rešitelja vesoljstva, zemlje in človeškega rodu, tedaj tistega rodu, ki je v prvi svetovni vojni zdrsel iz tečajev.

Vse drugače je urejen Plavač. Tega je obsedel eksistencialni strah. Hoče se iztrgati iz krempljev »črnega poglavarja« Kapitana, iz oblasti »črnega moža«, ki si ga je podredil za jetnika.

Toda kdo je pravzaprav mrki čuvaj, ki je nekoč razbil Plavačeve sanje in njegovo mladost? Kdo je črni mož, ki je v nočeh pesniških občutij nenadoma planil vanj, ga napravil za jetnika in ga naposled pustil »milostno, s krohotom divjim«? Kaj je srlo estetsko zagledanost v svet in mladostne občutke? Črni mož oziroma Kapitan prevzema v nadaljevanju dramskega dogajanja podobo hudiča. Toda v tej, začetni obliki je črni mož nekaj povsem drugega: je namreč

misel, je razum, ki poraja dvom in razbija svet, kakor ga spletajo sanjarije. Črni mož je sila, ki s svojo spoznavno močjo odpira razglede in preprečuje slepo vero v sanjske svetove. In Plavač je potemtakem najprej jetnik boleče lastne skepe in pesimizma, tedaj tistega zla, ki ga vseje v pesniško in sanjarsko dušo analitični razum.

Kapitan se v nadaljevanju uveljavlja kot strast, ki življenje duši, ko ga navidez odrešuje. Starec se zato upre uničevalcu z ugovorom, da se ne more proglasiti za rešitelja »bratov« in »sestra«, kdor jih omamlja kot krotilec kač, žongler in hipnotik, ki zasleplja množico. Takšen kapitan

ne bo priplul iz oceana samote
kot sončni sel k človeku noči.

Iz citiranih verzov je možno sklepati, da je Jarc hotel uprizoriti s svojim Starcem, Kapitanom in Plavačem mnogo več kakor samo poljuben eksistencialni prizor iz vojne ali povojne Evrope. Zdi se namreč, da si je ostro zastavljal vprašanje o pravih in nepravilnih rešitvenih idejah, ki so prešinjale tedanjo mlado pesniško generacijo. Zdi se, da je hotel prečistiti vpogled v ugibanja o tem, kakšna naj bi bila luč, ki naj bi odpravila spopade, ki so rasli iz družbenih spopadov, še zlasti pa iz posameznikovega konflikta s kolektivom.

Kot baklonosec ima Jarčev Kapitan razkrojevalne namene. Njegova luč, tedaj goli razum in iz njega se porajajoča skepsa, ne more biti prava luč.

Jetnik Plavač je ravno ob tej luči zgrešil svojo pot. Odrtnal se je od očeta doma, se napotil za njo, hrepenel višje in v prihodnost, pa je zabredel med zločince, odkoder hrepeni nazaj v vaško in otroško idilo. Nič manj pa si želi tudi

v mesta, ki, orglje ogromne, ubrano buče
pesem dela! —

Kdor bi iskal literarnega ozadja za Plavačevo dvosmerno hrepenenje — vas in mesto —, tedaj za njegov razdvojeni hrepenenjski motiv, bi se prejkone moral ustaviti pri Župančičevi Dumi, a nič manj tudi pri pesniku Murnu. Plavač uteleša spor med civiliziranim svetom in domačijstvom in po svoje izraža tudi Prešernov vrbanjski problem ali spoznanje, da bi bilo bolje ostati pri zemlji »slep«, dober in preprost, kakor pa razklan v svetu najvišjih spoznanj. Plavač zato protestira pred Kapitanom s patetičnimi podobami in hoče nazaj. Ko pa ubežniki z zemlje pripovedujejo mornarjem »z grozo v očeh« o strašnih požarih, vojskah in boleznih na celini«, obupano vzklikne:

Kako? Resnica? Bog, o bog!
Zemljani!
(Ves divji) Ha, in vendar si zmagal, črni kapitan!
O! O!

Zemlja je v krvi in ognju. To je vizija, kot jo je poetu narekovala zgodovinska resnica, prva svetovna vojna. Človek, ki se je odpravil s svojim razumom za resnico, za tem, da premaga materialne zakone sveta in si jih podredi, si je spremenil zemljo v požar. *Ognjeni zmaj* uprizarja potemtakem tudi brodomca sredi moderne civilizacije. Kljub vsej veličini človeškega etosa je nad človeštvom končno vendarle zmagal Abadon, duh skepse in zla. In pesimistično izzveneva priznanje, ki ga daje človek-Odisej »črnemu možu« razumu.

V trenutku, ko zemlja zagori v svoji popolni katastrofi, obrne Jarc dramo zopet navznoter, v človeka, v njegove spore med čustvom in razumom.

Plavač in ... povej mi, kje je rešitev,
povej mi, sveti mož, vodnik moj tajni,
kje, kak je obal, kje jaz pristanem?!

Plavač se vrže za Starcem, »toda zgrabi samo v praznino«
(Sam, divje krikne):

Postoj, postoj, o! Kdo si? Le prikazen? —
Ne, ne! — Ti moj najskritejši — obraz!
Ah, za teboj, ah, za teboj!

Tukaj je končno razodeta tudi ideja dramske pesnitve. Vsemirski skitalec obstane pred svojim obrazom. *Ognjeni zmaj* simbolizira človekovo stremljenje po visokem in popolnem, pesnikovo željo, da bi razpletel ontološka vprašanja, ki sedajo na človeka, opisuje duhovno odisejstvo, hkrati pa opeva tudi poraz duha. To je dramska poema o subjektu, o prepadih v njem samem, drama o tem, kako večno nemirni človek sebe išče v velikih zgodovinskih kataklazmah in kako skuša priti do svoje podobe. Giblje se v območju evangeljskega motiva o upornem sinu-napuhu in ga privede v razcep med satanom in bogom, med zlím in dobrim, med nočjo in lučjo, med razumom in čustvom. Spoznavni rezultat? Vse je praznina. Jarc je tukaj pač še pesimišt.

Oceana Jarc ne opisuje. Kot narurna sila ali kot vir pesniških možnosti ga ocean ne zanima. Ne pomeni mu pokrajine, ampak samo simbolizira življenje, brodolomstvo. Kosovel je v *Tragediji na oceanu* ubral nasprotno metodo. Plastično je ustvaril spopad med realnim človekom in realno naravno silo, poudaril silnost obeh, človeka in nature, ne da bi zanemaril simbolni pomen oceana.

V stilu dramske pesnitve je mogoče opaziti, kako se Jarčev ekspresionizem bje še s klasično poetiko. Na eni strani ostre, energične podobe, kakor jih je »izražal« ekspresionist, na drugi klasično ubrane podobe. Tukaj prevladuje mirna, epsko-lirska beseda, ki sicer teži k ekspresiji, pa bralec ne čuti zanj nikakršne napetosti, tam ekstatični krik. Zdaj izraža harmoničen, sanjski svet, zdaj človekovo raztrganost. Dramska pesnitev je polna kričečih podob. Kar je med njimi ekspresivnih, niso vse estetsko učinkovite. Ta neučinkovitost izvira iz razkola med lirsko-duhovno tendenco pesnika in objektivnimi sredstvi, s katerimi slika. Namesto resničnega lirskega fluida nastaja po tej poti samo vnanja slikovitost. Poleg tega najdemo nekatere podobe, ki jih uporablja Jarc,

roke — kelih
telo — piščal

tudi pri Antonu Vodniku in Alojzu Gradniku, tedaj v splošni metaforiki tedanjega slovenskega pesništva. Nekatere so vezane tudi na cerkveno liturgijo (darovanje z rokami). Takim podobam pogosto manjka ustrezna lirska energija in zato tudi dramatični učinek.

Dramski prizor *Ognjeni zmaj* je arhitektonsko neplastičen, razlit in razbit, ekspresionističen v polnem pomenu besede. Kar pa je s stališča Jarčeve dramatike v njem novega, je lirski dramski forma, ki nima nobene zveze s tradicionalno dramsko arhitektoniko, ekspresionistično napeta metafora, energizem izraza in naravnost naglašena misel o človekovi razklanosti. Starec, Kapitan in Plavač so naposled samo različne komponente, »različne maske« enega samega dramatično razgibanega jaza.

Prispeli smo do točke, ko si je potrebno zastaviti vprašanje, kam je meril Jarc s tistimi dramskimi liki, ki so nosilci delovne ideje, kot npr. stavec v dialogu *Drugi breg* in sin v enodejanki *Klic iz grobnice* in od kod izvirajo. Kdor bi iskal teoretsko iztočnico za Jarčevo idejo dela, bi se prej ko ne moral ustaviti pri Carlylovi knjigi »*Arbeiten und nicht verzweifeln*«. Ta knjiga je bila namreč navzoča v zavesti tedanjih mladih književnikov v Sloveniji. Že v reviji *Kres*, ki jo je urejal od jeseni 1919 do marca 1920 mladi Goričan in Kosovelov prijatelj Branko Jeglič, beremo Carlylov stavek: »Blagoslovljen naj bo, kdor je našel delo, nikdar naj ne vpraša po drugem blagoslovu, ker delo je življenje.« In v pismu, ki ga je Srečko Kosovel poslal Jegliču 19. julija 1920, stoji sporočilo: »Berem tudi Carlyla, ki ga moram pa študirati prav skrbno, da ga razumem.« Brez posebnega rizika smemo domnevati, da je Carlylova filozofija dela kot tiste eksistencialne oblike, s katero se človek najbolj potrjuje in odrešuje, navdihovala tudi Mirana Jarca in da je njegovo knjigo najbrž poznal. Kaj je torej hotel povedati z apoteozo dela? Iz njegove ocene dveh negativnih oseb v *Drugem bregu* in *Klicu iz grobnice* nedvomno izhaja, da je pesnik cenil tvornega, ustvarjalnega človeka, a da ni nič manj sovražil vulgarno materialistično stremušvo in brezdelje oz. dekadenco. Ko pa iz te perspektive hkrati pomislimo na Vergerija, ki se ne more odločiti za družbeno progresivno dejanje in dejavnost in se zapleta v filozofijo o človečanskem mesianizmu emocionalnih dobrih ljudi, razumnik in inženir pa sta pojava, zoper katera se bojuje, potem se ni mogoče izogniti eseju *Umetnost in življenje*, ki ga je objavil leta 1924 v *Domu in svetu* (str. 33). V njem namreč razmišlja med drugim o pasivnem oziroma kontemplativnem in o aktivnem psihološkem tipu ter njuni vlogi v razvoju k popolni človeški družbi. Ker se opredelitve obeh tipov dotikajo tudi smeri njegovega osebnega faustovstva in svetijo globoko v idejno problematiko *Vergerija*, jih moramo na kratko povzeti.

Jarc ni bil prepričan, da je stopil in Evropo v njenem velikem trenutku. Nasprotno! Sodobna »velika doba« Evrope se je po njegovem prepričanju »odlikovala« zgolj po tem, da je potlačila človeka na stopnjo stroja in ga onesposobila, da bi doživeljal ravnotežno vse svoje sile, da bi se doživeljal totalno. Iz te raznihanosti in odtujenosti se je Evropejec sicer reševal, izbiral pa si je tri poti, da bi rešil svoje človečanstvo pred postrojivitvijo: »Pot mistike, pot dela in pot umetnosti.«

Pot mistike je v Evropi dodeljena le izjemnim izbrancem, zakaj evropski človek je izrazit umstvenik in je že »zledenil živ slap vztočnjaštva v abstraktne teoreme«. Zato mu preostaja predvsem delo. Delo pa mu krepi voljo, razširja njegov jaz, a zaslužnjuje duha. Zagnani aktivist je nesposoben, da bi se vživel v vzhodnjaški pasivizem. Jarc je bil prepričan, da je aktivizem tisti zli pojav, ki upropašča zapadnjaka in ga razkraja v mrtvo dušo. Z eno besedo, Jarc je morebiti nekaj časa verjel Spenglerju, da zapadni človek intenzivno divja k svojemu bednemu koncu. Ne bi mogel dokazati, koliko je to ramsodbo resnično sooblikovala teorija, ki jo je zvaril o propadu zahodnega sveta Oswald Spengler in ki je, kakor sporoča zlasti Srečko Kosovel, odmevala v zavesti nekaterih slovenskih intelektualcev.

Toda vse, kar ji je Jarc zoperstavil, je bila tretja pot, tedaj pot, po kateri je hodil sam. Proti Spenglerju je postavil romantično idejo o umetnosti kot »edini rešiteljici zapadnega človeka«. Poudarjajoč dragocene pesniške tvorbe,

ki jih je ohranil orient, pri čemer je, kot je razvidno iz članka, najbrž mislil tudi na svetopisemsko poezijo, je zagledal v umetnosti poslednjo in edino vrednoto človeške tvornosti. Pri tem je naglasil njeno »večno« človeško melodijo ali melodijo totalnosti, hkrati pa odklonil tendenciozno in formalistično »umetnost«. Naposled je visoko nad razum vzdignil »melodijo«, »ki bo zvenela še v srcih poznih rodov . . ., dočim bodo zvoki, ki jih je sestavil razkrajajoči in tuhtajoči razum, čez nekaj let sličili umazanim in bodečim črepinjam«.

Z vsemi temi premisleki si je naravnal pot v osrčje svoje glavne dramske pesnitve, v *Vergerija*.

Dramsko pesnitev *Vergerij*, ki se je Jarc ukvarjal z njo, sodeč po vnanjih datumih, vsaj pet let, smemo smatrati za sintezo vprašanj, ki so pesnika vznemirjala več kot poldrugo desetletje. Med ta vprašanja sodi dilema o pomenu čustva in razuma za človekov humanizem, dalje razmerje med posameznikom in kolektivom v času imperialističnih in socialističnih družbenih nasprotij in razkolov in v tej zvezi položaj Slovencev, slovenske besede ter poslanstvo in obveznosti pesnika v slovenski ter občečloveški skupnosti.

a) Prvi odlomek *Vergerija* je izšel leta 1927.

Osrednja igralka v dramski pesnitvi sta inženir Kern in pesnik Vergerij. Kern in Vergerij nista dve različni osebi, ampak samo dva različna pola iste osebe. Kern je Vergerijev dvojnik. Edina nevergerijevska oseba v tekstu je pravzaprav le Vergerijeva žena Ines. Kern in Ines predstavljata realni, razumski pol življenja, Vergerij pa idealnega in emocionalnega.

Dramsko fabulo in zasnovo človeka osvetljujeata tudi prizorišče in mizanscena: »Soba praznote. Somrak. Na steni v ozadju visita velik trikotnik in šestilo — edini okras tega bivališča. Vse okolje: v sanjskost prelivajoča se resničnost.«

Trikotnik in šestilo sta simbol, Kernov simbol, izražata homo teknikusa, moderno civilizacijo, praznота in somrak pa ustvarjata ugoden pogoj, v katerih se razvija Vergerijeva duševna drama.

Drama se začne v trenutku, ko stopi pesnik Vergerij pred racionalista Kerna in zagotovi, da ne spoštuje šestila in trikotnika. Kern ga zavrne in imenuje »suženj lirskih teorij, častilec Platona in trubadurjev«. Kern ne da nič na besedo in časti samo dejanje. Tembolj, ker je historična usoda izključila slovenski narod iz evropske produkcije in ga omejila na narod pesnikov.

Vergeriju očita, da sanjari skozi življenje, se vdaja v usodo, je zagrenjen in puščavniško osamljen. Ko se pesnik brani s fatalistično mislijo, češ usoda je tajna zakonitost, Kern zavrže oba pojma, usodo in tajno zakonitost in ponovno naglasi kot edini smisel bivanja — dejanje. Ko pa ga Vergerij zavrne, da je inženirska soba polna praznote, somraka, puščobe in tujosti, ugotovi Kern:

To je v Tebi.

Iz sebe gledaš. Temen si in sprt
s seboj in svetom, toda brez moči.

Vergerij prizna, da je razdvojen jetnik in naglašča, da je sodobni človek sploh ujetnik. Predal se je materialnemu opoju, nagonu, telo je postalo »duha grobišče«, zaradi česar stoji človeštvo tik pred svojim poginom. Vergerij pa se hoče vzpeti iz prepada in prinesiti ljudem luč. Vendar je obsojen na katastrofo, ker je »vse že zastrupljeno«.

Kern se v polemiki ne vda. Vedno globlje vrta v sanjarskega človeka, ki je po njegovem mnenju plen čustev, in ga poskuša ohrabriti in pridobiti za

družbeno dejavnost, za živ in tvoren boj, pesnika hoče vključiti v areno življenja.

Najprej noče razumeti, čemu se Vergerij oklepa pojmov večnost, duša, duh, in zakaj doživlja pragrozo dolgočasja v svetu. Vse to mu je meščanska filozofija, zmota, zabloda, bajeslovje, izraz slabosti in človekovega hlapčestva. Ne more razumeti, da povzročajo ti pojmi Vergeriju muke.

Sanjski pevec, ki samotari v »zvezdnem stolpu«, zato ne more in tudi ne sme biti vodnik množice. Da bi bila negacija Vergerijeve zagledanosti v čustvo in etos popolna, Kern ugotovi, da je človek le droben ulomek strašne enote, ki ga trga in melje,

Enota pa je veliki Meščan.

Do tu Vergerij odločno ugovarja Kernu. Noče biti ulomek, ampak celota, zaokroženost, »bistveno« bitje, ki išče »duhovno zdravje«. Človek ni stroj, je Duh, in Duhu se ne more in se ne sme nikoli odreči. Vergerijev cilj je ustvariti na zemlji ubranost, bivanjsko harmonijo. Toda namesto lepote in radosti mu preostajata neutešenost in tujost. Napada ga ledeno dolgočasje, pragroza »kadar človeški duh ne more več oblikovati se v dejanjih«. Tak Vergerij nima moči, da bi zagrabil za samokres, ki mu ga vsiljuje Kern in v revoluciji ubil velikega Meščana, ki razjeda človeški moralni ideal. Kern ga zato pritisne z mimohodom ljudi, ki jih uničuje Meščan.

Že doslej je prizorišče samo povzročalo tesnobo. Sedaj se efekt znatno okrepi z grotesko in vizionarnim gradivom.

— *Od vseh strani zalije sobo modra svetloba. Stene izginjajo. Vse: brez-prostorje. Ozadje v naraščajočem rdečkastem svitu. Sredi vesoljstva Vergerij sam.*

Nenadoma se izloči iz modrine senca, ki pa ni senca, ampak človek Invalid, in se zastrmi v Vergerija. Po njegovi obtožbi se iz modrine »vzpine« druga senca — Student, za njim »se izmota« Ubijalec, »iz modrine vzcnete« Dekle, »se izločijo sence« — Rudarji, »se izločijo sence« — Otroci. Vsi so živi kriki zoper amoralno meščansko družbo, rezultat njenih negativnih življenjskih možnosti, dokument Jarčevega socialnega čustva. Če so socialne slike invalida, rudarjev, otrok in ubijalca splošno človeške, pa zadeva študentova kritika predvsem slovenski liberalizem in klerikalizem. Procesija bede moderne družbe sicer Vergerija pretrese, vendar še vedno verjame, da je svet »odrešen!« Zadnja stopi predenj mati z besedami:

O znaj: ljubezen je najvišja sila,
in človek v njej se bogu približuje...

Ko se iz ozadja iztrga še pesem mističnega zbora, ki kliče boga, da povede človeški rod »iz ječe črne«, se Vergerij iztrga iz hipnotičnega stanja, scena se prelomi v prejšnjo, s Kernom na prizorišču. Kern se postavi predenj kot zmogovalec. Vergerij je po tej vizionarni katarzi pripravljen stopiti na revolucionarno pot. Zlasti še od trenutka, ko mu Kern pokaže utripanje industrijskega mesta in Altmanna, predsednika raznih podjetij, poslanca, bivšega ministra, ki nalik težki senci visi nad dolino pod seboj, je »sel smrti, zlo življenja, duh-gonoba« ter uničuje umetnost, znanost, trgovino, delo, »vsa svetišča naša«.

Toda bo sanjski pevec in filozof-personalist lahko postal zgodovinski borec in revolucionar? To vprašanje aktualizira materin klic: »Kam te vodi temna pot!« Pesnik se očitno ni strinjal z Vergerijevo odločitvijo iz leta 1927.

b) Dramsko pesnitev je nadaljeval Jarc čez dve leti. Medtem je moral razrešiti vprašanje, pred katerim je obstal Vergerij, ko se je odločil za boj proti

kapitalistu Altmannu. V dogajanje vključi sedaj novo silo, Vergerijevo ženo meščanko. S tem bistveno zaplete Vergerijev družbeni položaj in razvije nov pogoj za oblikovanje svojega odnosa do socialnega zla. Iz karakteristike, ki jo podaja o njem žena Ines, pa ni težko spoznati, da govori Jarc o generaciji pesnikov ekspresionistov in o njihovem, v bistvu personalističnem načelu o družbeni obnovi, ko namreč pravi, da naj se uresničita pojma »brat« in »sestra«, nastane naj človeško bratstvo.

Ines pa ne opisuje samo njegove nestvarne duhovnosti, marveč zadene tudi na njegov socialni problem. Opozori ga, da se je odtrgal od svojega brega in si pozelel meščanski svet. Tudi novi dramski lik Mož, ki pa je zgolj alter Kern, vprašuje:

Kaj nisi jih zapustil
prevarane robote in se vselil
za mizo gospodarjem...!

V nadaljevanju zavrača Jarc vse lepoumne estete, vse »lepoumno in blesteče igračkanje z izrazi«. Takšen se mu prikazuje nekaj časa tudi njegov Vergerij, njegov drugi jaz. In kakor ironija do samega sebe zveni Vergerijevo sporočilo, da se zapira vase zato, ker hoče prečiščen začeti veliko revolucijo.

Ines!
Še ti me hočeš odtujiti sebi!
In mar ne veš, da sem se vdal puščavstvu
samo, da še čistejši bi dozorel
za tisto svoje veliko dejanje,
ki duše bo osončilo s svobodo.

Vergerij se je zapredel v meščanstvo in duha-gonobe ne more premagati s svojim pesniškim sanjarstvom. Utopist je, ki ne more ustvariti lepote niti v najmanjši življenjski celici, hoče pa jo ustvariti vsemu človeštvu. Kako naj to stori vsemirski skitalec, iztrganec, izgnanec? Družba ni osamljenost, ampak dejanje in dogajanje, in šele kdor stoji v dogajanju, lahko vpliva nanj. Deklasirani Vergerij pa sovraži meščanstvo očitno zgolj zato, ker se ne more do kraja uskladiti z njim, s svojim »varnim zavetiščem«. Tudi materina misel o ljubezni in »temni poti« sega daleč v Vergerijeve odločitve. On ne bo revolucionar. Meščana je po njegovem nazoru treba premagati v sebi in izven sebe z ljubeznijo, s čustvom, z moralno revolucijo v človeku, ne pa z nasilnim družbenim prevratom. Če razum priganja Vergerija k dejanju, ga čustvo zadržuje pri besednem protestu, pri lirski opoziciji in oznanjanju ljubezni in življenjske lepote. Ker pa je vezan na meščanstvo, je njegov etični protest nepomemben, celo protisloven. Vergerij je potemtakem prebujeni intelektualec, malomeščan, ki se zaveda, da bi moral ustvariti upor, ne stori pa ničesar. Nasprotno! »Robote« celo razoroži, zavaruje kapitalistovo družino pred njihovim uporom. Njegova tragika se poglablja s tem, da eno misli in hoče, drugo pa dela. Kot velik ljubitelj lepote in harmonije se odloči proti razrednosti in proti temu, da bi človekov etos merili po razredni pripadnosti. V imenu svojega esteticizma in subjektivizma pride na posled do poraznega zaključka:

Svobodo njim, ki zversko so prežali,
kdaj si razdele plen gospodarjev?
Sirove črne sile! Tvoji hlapci!
in gospodarji sličijo si v zverstvih!
En sam lepoten sen, en sam dih zvoka,
ki te zamakne za trenutek v onkraj,
je vreden, da izkrvave milijoni
ogabnih sužnjev!

Do tako idealističnega zaključka ni dospel noben slovenski pesnik med dvema vojnama. Blizu je teoriji Razkolnikova o dveh razredih ljudi (Zločin in kazen, 1954, 267). Jarc je tukaj navezal misel na reakcionarno ideologijo, ki je videla v delavcu — proletarcu samo najbolj grobo nadaljevanje njegovega meščanskega gospodarja. To je povsem negativna Vergerijeva beseda o konkretnem zgodovinskem vprašanju. Po tej besedi se, sentimentalen, reši v žensko:

O, Ines! Tvoja topla bela roka!
Angel življenja!
Kličem te, kakor kdor se potaplja v blaznost!
Ines, žena sončna! Vsa moja! Vsa moja!

Ko odkloni, da bi se še ukvarjal s taborom tlačanov in gospodarjev, postavlja druga dva tabora: občestvo živih in grobišča mrtvih. Prvi svetijo v noč kot svetilniki, so v veselstvo odprti ljudje:

Iz njih sijo vseirska hrepenenja
po godbi zvezd, po božjih razodetjih ...

Drugi so ujeti v družbo in v svoj razum:

Ravnina severnih poljan razuma!
O, bornost bledih, mrzlih teorij!

Jarc odkloni tudi znanstveno človekoslovje kot jalovo razumsko ambicijo. Protest zoper razum, zoper »severne poljane razuma« povezuje z odporom do ideje o izenačenem kolektivu, kakor ga predvideva marksizem. Bil se je potemtakem s fantomom, ki so ga ustvarjali v konservativnem tisku o komunizmu kot družbeni razvojni stopnji, kjer so vsi ljudje »izenačeni«, ne da bi dognal, da izenačenost v ekonomskih pravicah še ne pomeni depersonalizacije, in človeku ne odvzema individualnih nagnjenj in sposobnosti (Gre tudi za protest proti diktaturi 1929?).

Vergerijeve lastnosti iz let 1927 in 1929 so potemtakem naslednje. Skuša biti Orfej in odrešiti človeški rod iz vulgarnega materializma, odrešiti človeka, ki je duhovno bitje. Hoče se uresničiti. To samouresničenje pa pomeni premagati odtujenost in ustvariti harmonijo s svetom in človeštvom. Toda iz celotnega dialoga izhaja spoznanje, da odtujenosti ni mogoče odpraviti. Naj bo človek še tako plemenit in ustvarjalen, svojih humanističnih nagibov ne more uresničiti. Vergerij ve, da je človeško bitje dobro, nagiba se k etičnemu in se v to smer tudi uresničuje — stvarni zgodovinski dogodki pa te nagibe izničujejo. Vergerij potrjuje, da se je Jarc intenzivno udeleževal velike bitke ekspresionistov za novega človeka. Ne v pesem, v dramsko obliko je postavil to bitko, kajti drama je oblika za moralne in idejne spopade in razrešitve. Jarčeva misel o »bratstvu« pa je deloma tudi idealistična konstrukcija, ki postavlja »mi« namesto starega »jaza« na irealno osnovo religije in »duha«. Družbena protislovja hoče premagati z zgolj moralno obnovo človeka.

Proti temu idealizmu se oglašča ženska kot realistično načelo. Oglašča pa se tudi kot totaliteta nasproti analitskemu razumu, ki se vanj vedno bolj spreminja iščoč Vergerij. Ines je totalni človek, on postaja vsebolj misel. Potemtakem prihaja v drugo temeljno nasprotje s seboj. Z ene strani zavrača Kerna in ledene poljane razuma, z druge se sam spreminja v misel, kakor Ines pravilno opisuje njegov psihološki položaj.

Ti si misel,
in vse je v tebi misel, in še strast
iz misli vre.
Prebudi se v človeka in prisluhni
svojemu srcu. O, srce ne laže.
Le misel laže. Misel ugonablja
in okamenja. Človek brez srca.

c) Zadnje »fragmente iz dramske pesnitve« je objavil Jarc leta 1932. Vergerij je tokrat v ječi in čita sveto pismo, odlomek iz I. Pavlove poslanice Korinčanom.

Kakšno je miselno nadaljevanje Vergerija? Že iz njegovega beriva je možno sklepati, da je še vedno veliki vernik in fanatik duha, s katerim zatajuje telo in materijo. Človekovo bitnost si razlaga sedaj čisto v duhu katoliškega dualizma. Še vedno je idealistični gnozeolog.

Nosili smo podobo zemeljsko,
telo je iz prsti — telo duševno,
telo duhovno iz nebes.

Naj bo Jarc še tak vsemirski skitalec in navidezni panteist, je v osnovi torej krščanski dualist. Zdi se, da je bil prepričan, da samo dualizem v krščanskem duhu lahko reši človekovo duhovnost pred navalom filozofskega materializma in pred materialno ter tehnično obsedenostjo.

V času ko Vergerij razmišlja o fizičnoduhovni dvojnosti bivanja, ga v ječi obiščeta njegov dvojnik Kern in učenec Blaj. Uklenjencu v »prostorje mrzlih misli« se ponovno približa objektivni svet v obliki obeh »oseb«.

V ječi se Vergerij sprašuje tudi o moči, smislu in pomenu svojih nekdanjih dejanj, ki jih je opravil s tovariši »gnan po neznani sili«. Dognati hoče smisel svojega dela in duhovnega boja v dvajsetih letih. Kern ga tolaži, da je

klesal srca, spreobračal duše,
z neugnano voljo si dramil ogenj v množicah ...

Vendar Jarca in Vergerija v tej točki ne moremo izenačevati, kajti Jarc ni

... desetletje
oral podobo svoji zemlji, rušil
pregraje bojzljivosti privzete,
iz sebe metal ogenj žive vere
v vstajenje naroda v ponižanju.

Kern povečuje Vergerijevo dejavnost in jo »mistificira« iz starih razlogov. Prišel je ponj v teh »črnih letih« in ga ponovno povabi k družbenemu delu:

Ti ljudstvu boš vodnik.

Če si jo razlagamo s stališča zgodovinskega položaja, pomeni ječa kraljevsko diktaturo. Čisto določno meri namreč Kern na nasilje v monarhistični državi in v Evropi, hkrati pa preroško odpira pogled za deset let naprej v slovensko zgodovino, ko pravi:

Med množicami vre ...
Klateži, brezdomci,
brezposelni se zbirajo, gneto se
pognani v eno voljo. A mogotci
že slutijo, da bije zadnja ura ...
Vsi čakajo samo doža, ki stopil
bi k njim kot rešenik! Vergerij — ti!

Mož, voditelj — tega je manjkalo v Sloveniji v času diktature, bodi v nacionalnem bodi v socialnem smislu. Mlada generacija je hlepela po duhu v sredini.

Stotisoči, ki si jih privedel do jasnosti,
te zahtevajo medse!

kliče Kern morda ne več Vergeriju, ampak resnično velikemu, genialnemu umetniku. Prejšnji zanikovalec besede Kern se je očitno spremenil, ni več »šestilo« priznava moč genija, ki je osvetlil pot slovenskega naroda oziroma osvetljuje človeška pota sploh. Toda »oblastniki« so genija ujeli in ga vrgli v ječo. In kje je bila množica, ki jo je prebudil? Vergerij naglaša, da se je potuhnila. In ko jo poskuša Kern obraniti, češ, pomendrali so jo oblastniki, ga Vergerij teološko zavrne:

človek je slab, obremenjen je z grehom.

In kaj bi lahko storil genialni duh ob uri, ko »obup« preti pognati množice? V prvih dveh fragmentih je Jarc preiskusil sebe v odnosu do revolucije in razrednosti. Učenec Dostojevskega in Tolstoja se je odločil zoper revolucijo. Tukaj se preizkuša predvsem v odnosu do svojega ljudstva, nacionalno. Obenem pa odpira vprašanje človekove etične moči nasproti organizirani oblasti, sili, državi in zadene na antigonski konflikt: Človek, ki se vrašča v družbo in zahteva svoj prostor pod soncem, je nevaren, lahko postane zver, ker »vrh piramide ni prostora za dva«. V hlepenju po oblasti se človek dehumanizira. Kakor pa je Jarc blodil v vprašanju človek in družba, tako njegov humanist tudi v nacionalnem vprašanju ni našel trdne in dovolj razumne poti. Kern se moti, ko misli, da bi Vergerij mogel biti resnični ljudski voditelj. To »nalogo« Vergerij ponosno zavrača v ostri obliki:

... jaz nisem tisti, ki ozdravlja z mečem.

Kakor še nikjer poprej služi Jarc v tem fragmentu »svobodnemu duhu« in ne narodu. »Le v sproščenem duhu rodi se svoboda, ki vre brez mej.« »Sproščen« pa je samo v ječi svobodnih misli [glej začetek c)]. Svobodni duh nevezanega intelektualca ukazuje potemtakem tudi Vergeriju. Zato ta prezira množico, prezira pa tudi Kajna, »prvega državnika«. V tej svobodni duhovnosti pa doživi Vergerij najtrši poraz svojih misli, ko skuša najti rešitev za svoj narod. Pade globoko v nacionalno mistiko in pristaja pri pojmovanju »katoliške biti« slovenskega naroda, kakor jo je definiral France Vodnik v uvodu v antologijo slovenske religiozne lirike 1928. Obenem pa asimilira še tisto mesijanistično idejo slovenstva, ki jo je razvijala cirilmetodijska katoliška ideologija v nekaterih revijah, zlasti pa v *Križu*. Vergerij se namreč takole mesijanistično zamisli:

Kedaj bo narod naš vendar spoznal
namig skrivnosti vseh porazov svojih,
ta narod, ki mu vek za vekom krči,
njegovo ozko zemljo! ... Vsi polomi,
ponižanja mu kažejo usodno,
da ni poklican za stavbitelja,
ki si gradi kraljestvo Kajnovno,
ne, ne, za višje sile je izbran najmanjši:
najbednejši gradil bo božje carstvo.

Očitno se je vsaj za prehodni čas tudi Jarc pridružil ruskemu filozofu Solovjevu in njegovim učencem v Sloveniji, njegovi teoriji o združitvi cerkva in božjem kraljestvu, ki so ga slovenski mladi katoliki-pesniki sanjali kot možnost nasproti socialistični in komunistični družbeni ureditvi.

Ko se Vergerij zamakne v »božje carstvo«, nastopi »nevidni zbor«, ki poje k bogu in ga roti, naj ne tepe več sveta, zakaj ves svet je že itak »brez konca noč«. Poje pesimistično, kakor da so popokale že vse medčloveške vezi in je zavladal splošen kaos.

Ne revolucija, ne oblast, ne materialna stremjenja —, samo duhovnost, moralna očiščenost lahko reši človeka in narod. Ta lepi Jarčev idealizem v tistem času ni bil osamljen. Uvršča se v val evropskega personalizma, s katerim so se reševali evropski ekspresionistični poeti v dvajsetih letih pred vizijo »zemlja se maje«. Nad vrednost državnega naroda in osebne varnosti v družbi postavlja prebujenega, humanega človeka. Vergerij je potemtakem dober poet — človek in humanist, a slab poet-državljan. Še bolj kakor v prvem fragmentu naglašata ta poet-človek svoje poslanstvo, svoje orfejstvo. Sedaj hoče odrešiti ves svet. Veliki človek, ki je sam sebi epicenter in hkrati tudi epicenter sveta, hoče »z bliskom besede« preklati zemljo,

z viharjem svojega prebujenja
preplaviti države in narode.

»Puščavo civilizacije« hoče preroditi v življenje. Spada med tiste »svete samotce«, ki oznanjajo »novo smrt, smrt vstajenja!«

V takem hotenju se postavi Vergerij končno »pred veliki sodni zbor« in izpoveduje svoja načela še poslednjič v zelo dolgem monologu. Z njim se dramska pesnitev tudi konča.

Faust je našel smisel svojega življenja v delu za množico, torej v demokratičnem trošenju energij. Vergerij ne. On se hoče približati množici po orfejski poti, on hoče objeti svet, da ga popelje v »božje carstvo«. Faust se realistično dopolni, Vergerij je idealistični utopist, ki ne prihaja problemov reševati z »ognjenim mečem«, ampak z besedo razodetja. V vedno bolj drastičnem zapletanju slovenskega nacionalnega problema Vergerij ne vidi potrebe po konkretnjših odgovorih, v stiski se zateka od »ognjenega meča« k duhu in »čistosti«.

Jarc je moral tukaj prekiniti pesnitev o Vergeriju! Utopični idealizem je bil v resnici pasivizacija nacionalnih in socialnih sil in »božje carstvo« srednjeveški ideal. Seveda je v tem dramskem monologu možno odkriti tudi pozitivne akcente —, zlasti oster napad na meščanski individualizem, načelo XX. stoletja, protest zoper človeka, ki je še vedno gorila, krapinec in ne »sveti samotec«, veliki »oblastnik«, izkoriščevalec in uničevalec množic!

Kar je v Vergeriju humanistično, je nedokončana igra med individualnostjo in kolektivom, borba za jasnost in ontološko vrednost tega razmerja. Jarc ni revolucionaren reševalec tega razmerja, ker je preveč ujet v meščansko življenje in idealistično filozofijo. Ne more soglašati z rešitvami, kakor jih je postavil na oder na primer Ernst Toller z *Masovnim človekom* in *Naskokom na stroje*. Boji se, da bi se pomasovil in izgubil individualnost. Zato se tudi ni mogel pridružiti revolucionarni delavski fronti kakor Kosovel. Sovraži veliki individualizem, Altmanna, na katerem »sloni« sodobna civilizacija, razumski red mehanične dobe, hkrati pa je duhovno aristokrat in individualist, ki sicer sanjari o etičnem bratstvu vseh, je pa to bratstvo nevidno, tedaj samo idejna iluzija, ne pa stvarna družba. Potemtakem je Jarc po psihološko sociološkem čutu en del slovenskega Kafe. Tudi Kafka se je mučil nad negacijo individualistične meščanske mentalitete in stremel po sožitju z njo in po tem, da ga ne bi izobčila. Ni mogel do kraja premagati meščanstva v sebi in okoli sebe, čeprav ga je smrtno

sovražil. Sovražil pa ga je, ker je bil preslab, da bi se v njem zasidral, pa tudi etično ga ni mogel sprejeti — kakor ga ne sprejme Vergerij.

V *Vergeriju* je Jarc najbolj trdno izpričal, da je moderni romantik. Psihološki tip dvojnika je iznajdba romantike. Očitno izvira iz globokega neskladja individualnosti in sveta, iz njenih medsebojnih napetosti. Ena prvina se skuša uskladiti, druga beži od realnosti, kar povzroča globoke psihične pretrese, razdvojenost v samem sebi. Dvojnika je po romantiki poglobil zlasti Dostojevski, ta pa je bil kot pridigar razkroja evropske kulture, psiholog ekstatičnih in zmučenih duš, dalje kot kritik družbe in ideolog čisto spiritualnega in prvinskega krščanstva (A. Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature II*, str. 348-349. Ljubljana 1962) na prvem mestu v slovenski literarni zavesti dvajsetih let. Tudi v Jarčevi.

Scena prvih dveh razdelkov dramske pesnitve je realistična samo v tistih prizorih, kjer nastopa Vergerijeva žena kot edini individualizirani karakter in živa soigralka v njegovi duševni drami. Druge osebe so največ vizijske, Kern je samo drugi Vergerij. Dramski prostor je precej dematerializiran. To pa je tudi lahko in celo mora biti, zakaj dogajanje se večkrat prevesi v notranjost in je zato duševni prostor prav dramski prostor. Prizor z ženo zahteva mizansceno, ki je po detajlih meščanska. Ostala scena pa že sama vzbuja občutje, da je pravi dramski prostor duševnost. Nekoliko ekspresionistično barva sceno izbor svetlobnega stanja na samem začetku dialoga. »Somrak« namreč zabrisuje jasnost predmetnega sveta in povečuje notranjo napetost in tesnobo, duhovnost dogajanja. Ves duhovni spopad se odigrava v mraku. Tako Vergerij še lažje beži pred vnanjostjo v duhovnost.

Zaradi pogostega sanjskega in vizionarnega prizorišča lahko nastopajo tudi vizijske osebe. Dramska snov se tako brez težav razvršča po logiki Vergerijeve dinamične, iščoče zavesti. Scena torej funkcionalno podpira sanjstvo, sanjsko in stvarno v osebi.

Vergerij je pisan v verzu, ritem je kljub nekaterim zasekanim mestom razmeroma enakomeren. Ekspresivna zasnova drame je razvidna zlasti iz nenadnih krikov in ekstaz, v katere pada Vergerij. Razcepljeni monolog ali lirika vlog je to. Tehnično ekspresionistični so tudi nenadni prehodi osebe iz sanjskega, monološkega sveta, iz zagledanosti navznoter v stvarnost, navzven. Ta dinamika menjavanja notranjosti in vnanjosti, sanjskega in stvarnega izvira tudi iz spopadov dveh načel v človeku, čustva in razuma, in iz stalne dialektike med osebnim etosom in zahtevami kolektiva.

Sklep

Ekspresionizem je najbolj dosledno uveljavil Nietzschejevo dionizično-ekstatično načelo lepote. V dramatikii je popolnoma razbil tradicionalno formo, njeno strogo arhitektoniko. Drama je postala oblika izpovedujočega se individuuma, lirski dogodek, lirski krik in ekstaza. Takšna je zlasti dramatika šturmorcev. Toda takšna je tudi Jarčeva dramatika, četudi je nasproti oni mnogo bolj logično urejena in bolj krik duha kot nagona. Ako jo vzporedimo z ostalo slovensko ekspresionistično dramatikoo, se loči od nje ravno po dosledni lirski ekstazi, po tem, da je njen osrednji igralec večkrat pesnik sam s svojim ontološkim in družbenobivanjskim problemom. Jarc je razstavil svojo napetost, svojo dramatično sliko sveta, življenja in sebe v neka figur in dogodkov. Pri tem je »osebe« sprva manj liriziral, v *Ognjenem zmaju* in *Vergeriju* pa je lirski stopnja jasno izražena. Vendar tudi že v prvih, nelirskih »dramskih« izpovedih zvenijo temeljni dramski motivi našega pesnika: spor med čustvom in razumom, med

posameznikom in kolektivom, osamljenost, kritika meščanskega esteticizma, odklon množice in politike.

Jarčeva dramatika, ki jo bremenijo dolgi monologi in ekstaze, pozna neimenovane »osebe« (Ognjeni zmaj), tipe namesto individualnosti. V *Vergeriju* se v prvem prizoru luščijo osebe druga za drugo iz »modrine«. Tako tehniko najdemo tudi v drami *Gas G. Kaiserja*, kjer stopajo osebe po filmskem zaporedju na visok oder in protestirajo zoper inženirja, tehniko in civilizacijo. V Jarčevih dramskih pesnitvah srečujemo mitske prizore in korsko petje. S takšnim petjem krepí pesnik idejno in duševno plast in ga prepleta z mistično simboliko, kakor antična tragedija. Tukaj so nadalje nenadni izbruhi in preskoki iz sanj v stvarnost in obratno, dalje razvlečeni dialog, ki se nenadoma skrči v ekstatične krike. Izpovedi so prenapolnjene s številno in energično metaforiko, česar realistična dramatika ne prenese. Jarc se je razmeroma malo oziral na teatrsko tehniko in svojih lirskih vlog očitno ni pisal za oder. Zato je tudi prizorišče večkrat tudi simbolno, skrivnostno, nerealistično, na njem se lahko zgodi vse, na tem »oceanu skrivnosti«. Jarčeva dramatika tudi lepo dokazuje, kako ekspresionist ni mogel razviti večje sklenjene dramske zgradbe. Ustavljati se je moral pri kratkih enodejankah ali pri fragmentih, katerim je še lahko ohranil enoten lirski zasnutek in sklenjen ekspresivni zamah. Razvidno pa je, zlasti v *Ognjenem zmagju*, kako lirski intenziteta tudi v krajšem okviru raste in pada in kako se izbruh menjuje z »realističnimi« oddihi in pavzami. Tehniko realizma je uporabil zlasti v prizoru, kjer se Vergerij pogovarja z ženo Ines v meščanskem salonu (2. prizor).

Kot lirik in pripovednik je razpolagal Jarc z razmeroma zanimivo dramsko idejo, se pravi z nasprotjem med čustvom in razumom, ki ga je občutil kot globok osebni razkol in še kot nasprotje, iz katerega poganjajo mučni dialogi posameznika s posameznikom in s kolektivom. Svoje lirsko-dramatične poliloge pa je omejil na obliko razmišljujočih in »notranjih dialogov«. Tako je preprečil, da bi njegova dramska ideja postala tudi učinkovita in pomembna teatrska umetnost.

Jože Toporišič

NAGLASNI TIPI SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA

Človek bi mislil, da so naglasne razmere slovenskega knjižnega jezika neproblematične, saj se je pri nas o naglasu vendar že toliko pisalo in bi torej moralo biti vse jasno postavljeno. Ali kdor si hoče to naglaševanje uzavestiti ali pa ga hoče uzavestiti drugim, dobro ve, kaj vse nam na tem področju še ni dognano, ve še posebno dobro, da praktičnih pravil, ki bi učečemu se dejansko mogla koristiti, močno manjka. Po naših znanstvenih ustanovah se je doslej pri obravnavanju zadevne problematike postopalo ali čisto prakticistično ali pa nekoristno »učeno«: v prvem primeru se je pač reklo, da imajo te in te besede tak naglas, one pa drugačnega, v drugem primeru pa je znanstvenik tak ali dru-