

Slavko Grum je svoje drame označeval za katarzične in hkrati izpovedoval vpliv psihoanalize. Tudi interpreti so povezovali psihoanalizo in katarzičnost v njegovem delu. Toda zgodovina psihoanalize kaže, da gre za različni načeli: psihoanalitična tehnika se je razvila prav s Freudovo zavrnitvijo katarzičnega zdravljenja psihične motnje. Katarzična razrešitev v osrednjih Grumovih dramah *Trudni zastori*, *Upornik* in *Dogodek v mestu Gogi* se na videz uresniči skozi dejanski ali simbolni uboj, ki ga izvrši glavni lik. Vendar razčlemba dram pokaže, da uboj ne prinese razrešitve dramskega konflikta in da se lik skozenj ne osvobodi, temveč le poglobi svojo ujetost v fantazijo (Larsen), otroštvo (Madona) ali preteklo travmo (Hana). Toda drame vsebujejo tudi druge načine reševanja konflikta, ki presežejo katarzično logiko: izpovedovanje (Madona, Hana), predelava (Hana), spopad z realnostjo skozi umetniško ustvarjanje (Klikot). Nekateri liki spreminjajo svojo usodo z majhnimi dogodki, ne da bi čakali na veliki prelomni Dogodek. Ta struktura pa je podobna psihoanalitični terapevtski metodi.

---

**Ključne besede:** Slavko Grum, katarza, psihoanaliza, ujetost, uboj, terapevtski dogodek

---

**Miha Marek** piše in prevaja s statusom samozaposlenega v kulturi. Diplomiral je iz francoščine, filozofije in biologije na Univerzi v Ljubljani. Prevedel je več temeljnih družboslovnih in humanističnih del (Durkheim, Kofman, Jacob). Kot prevajalec in soavtor je sodeloval pri izdajah klasičnih besedil francoskega razsvetljenstva (Diderot). Je član Društva slovenskih književnih prevajalcev. V letih 2006–14 je deloval v umetniški skupini preglej. V literarni periodiki objavlja prozo in poezijo. Izdal je pesniško zbirko *Homunkulus* (2016).

mihamarek@yahoo.com

# Uboj ali terapija

## Neuspela katarza in psihoanalitični principi v dramatiki Slavka Gruma

### Uvod

Slavko Grum je izrecno izpostavil osrednjo vlogo katarze v svoji dramatiki in to katarzo utemeljil v psihoanalizi. Tudi Grumovi preučevalci katarzo podajajo kot temeljni princip njegove dramske zgradbe in jo pogosto povezujejo z Grumovo »psihoanalitično« naravnostjo v znanosti in literaturi (npr. Koblar, *Dvajset let* 54; Koruza, *Slovenska dramatika* 137 in nasl.). Po Jožetu Koruzi je prva izmed treh konstant Grumove dramatike »iskanje nove oblike katarze v psihoanalitični sprostivki« (*Slovenska* 143). Grum naj bi gradil dramske zgodbe, ustvarjal dramsko napetost in razreševal dramske konflikte s »psihoanalitičnimi principi« (138 in nasl.). V rubriki psihoanalitičnih principov raziskovalci v ospredje postavljajo katarzo. Princip katarze naj bi temeljno zaznamoval Grumovo dramaturgijo. Simbolno pomemben, a nedokazan je podatek, da naj bi Grum leta 1923 celo napisal dramo z naslovom *Katarza* (tako Milan Pritekelj, nav. po Zadavec, *Elementi* 356; o tem dvomi Koruza 138). Kljub očitni pomembnosti tako katarze kakor psihoanalize v Grumovem ustvarjanju pa njuna dramaturška vloga pri Grumu ni bila izrecno in dosledno raziskana.

V tej razpravi bom najprej orisal dva pojma katarze: psihoterapevtskega, iz katerega Grum izhaja, ter dramskogledališkega, kakor ga Grum razume in uresničuje. S pregledom zgodovinskega razvoja psihoanalize bom za začetek pokazal, da princip terapevtske katarze nima veliko opraviti s freudovsko psihoanalizo in ji deloma celo nasprotuje. V nadaljevanju bom na podlagi Grumovih izjav splošno opredelil njegovo razumevanje dramske in gledališke katarze. Nato bom na treh Grumovih dramah, *Trudni zastori*, *Upornik* in *Dogodek v mestu Gogi*, pokazal, kako deluje katarzični dogodek, ki naj bi razrešil dramsko dejanje: ta dogodek je *dejanski ali simbolni uboj*, ki ga izvede glavni lik. Pokazalo se bo, da veliki dogodek v nobenem primeru ne prinese želene razrešitve in je torej zrelativiziran že znotraj dramskega dejanja. Toda vzporedno bom nakazal, da v dramah najdemo tudi elemente, ki nadomeščajo zrelativizirani katarzični princip. Te elemente bom razumel kot resnične sledove psihoanalitičnih principov v Grumovi dramatiki.

## »Psihoanalitična katarza«: oksimoron

Grumov teoretični interes za psihoanalizo je nesporen, saj ga izpričujejo številne njegove izjave, predavanja in članki (za seznam gl. Grum, *Goga, čudovito mesto* 230–31, op. 3). V reminiscencah na svoja študijska leta je Grum nedvoumno zapisal: »Na moje psihološko gledanje je mogočno vplivala Freudova psihoanaliza, ki je imela svoje izhodišče na Dunaju in je bila prav v tistih povojnih letih v največjem razmahu. Moja razdvojenost, nad življenjem razočarana duša je bila prav pripravna njiva za sprejem teh nauk« (Grum, *Zbrano delo: druga knjiga* [ZD 2] 420).

Grumovo poznavanje in razumevanje psihoanalize je v širšem okviru obravnaval Miran Božovič (*Slavko Grum in psihoanaliza*), najbolj tehtno in kritično pa je to vprašanje pretresel Lado Kralj (»Kje stoji mesto Goga?« 229–39). Kraljeve ugotovitve osvetljujejo marsikatero nenavadnost ali protislovje v Grumovih omembah psihoanalize in sklicevanjih nanjo ter so neobhodno izhodišče vsake obravnave psihoanalitične tematike pri Grumu. Kralj na podlagi Grumove biografije, materialnih dokazov in Grumovih besedil o psihoanalizi – njihove kronologije in vsebine – zaključí, da Grum psihoanalize nikoli ni spoznal prav poglobljeno ali iz širše palete primarnih virov. Večino informacij naj bi dobil sprva iz druge roke, kasneje pa skoraj samo iz Freudovih *Predavanj za uvod v psihoanalizo* (Kralj, »Kje stoji« 231; toda prim. Božovič, op. 39). Poleg tega naj ne bi imel nobenega praktičnega ali tudi le informativnega poznavanja analitične terapevtske tehnike (Kralj, prav tam).

A vendar, ni mogoče zanikati, da je vrhunec Grumovega ustvarjalnega obdobja sovpadal z vrhuncem njegovega izrekanja za psihoanalizo: leto 1928, denimo, je leto objave *Dogodka v mestu Gogi* in hkrati Grumovega pomembnega predavanja o »seksualni vzgoji mladine« v ljubljanskem Kinu Matica, kjer je razlagal freudovsko teorijo (gl. ZD 2 290–96). Takšna sovpadanja upravičujejo poskus kritične razčlembे vloge psihoanalize v njegovi dramatikí.

Interpreti, ki govorijo o psihoanalizi v Grumovi dramatikí, to navadno povezujejo z njegovim izrekanjem za katarzo (npr. Koruza 138 in nasl., Zadavec, »Dramatik Slavko Grum« 60–61). Iz Grumove usvojitve psihoanalitične teorije izpeljujejo njegovo opredeljevanje za katarzično dramatikó. Kakor da (domnevni) terapevtski princip psihoanalize – katarzična razrešitev psihičnega konflikta – preide v Grumovo dramaturško prakso. Tudi Grum sam izrecno govori prav o »*psihoanalitičnem sproščanju*« kot principu razrešitve dramskega dejanja (Grum, *Zbrano delo: prva knjiga* [ZD 1] 426; poudarek moj).

O sproščanju, očiščenju ali katarzi kot dramaturškem principu bom natančneje spregovoril kasneje. Že takoj na začetku pa je treba opozoriti na pomanjkljivost navezave katarzičnega principa na freudovsko psihoanalizo. Takšna navezava je

namreč v neskladju z osnovnimi dejstvi zgodovinskega razvoja psihoanalize. V zreli Freudovi analizi ni govora o katarzi kot principu ozdravljenja od psihične motnje. Pojem katarze res ima mesto v Freudovem razvoju, vendar ne v psihoanalizi.

Pojem terapevtske katarze sodi v predanalitično fazo Freudove psihoterapevtske kariere, v obdobje sodelovanja z Josefom Breuerjem (ca. 1882–95). V tem obdobju je Freud, odkar je leta 1886 odprl zasebno zdravniško prakso, preskušal različne psihoterapevtske tehnike: elektroterapijo, kopeli, masaže, hipnozo, polaganje rok in sugestijo (Bohak, »Psihoanaliza« 156). Z Breuerjem sta delala predvsem na histerični motnji in razvila elegantno shemo etiologije in terapije histeričnih pojavov. Ta teoretski razvoj je temeljil na Breuerjevi predhodni izkušnji zdravljenja pacientke Berthe Pappenheim (Anna O.) v letih 1880–82. Breuer je Anno O. zdravil zaradi vrste histeričnih simptomov (somatizacije ali konverzije), kot so slepota, krči, paraliza, govorne motnje itn. (Breuer in Freud, *Študije o histeriji* 55–81). Breuer je odkril, da posamezen simptom izgine, če Anna O. v hipnotičnem stanju obudi spomin na situacijo ali dogodek, ko se je simptom prvič pojavil. Ob spominjanju travmatičnega dogodka Anna O. čustveno »odreagira« in se tako »očisti« čustvenega naboja (afekta), vezanega na ta spomin. To *odreagiranje afekta* odpravi simptom. Zdravljenje poteka skozi ubeseditev spomina in afekta, zato je Anna O. to vrsto terapije poimenovala »*talking cure*« (govorno zdravljenje).<sup>1</sup> »V govorici človek najde nadomestek za dejanje« (Breuer in Freud 42). Ker je ključni dogodek zdravljenja očiščenje ali *katarza* patogenega afekta, sta Breuer in Freud tehniko poimenovala »katarzična metoda« (303 in nasl.).

Freud je odkritje katarzične tehnike in pobudo za njeno rabo kasneje vedno pripisoval Breuerju (gl. npr. Freud, *Spisi o psihoanalitični tehniki* 34). Po Breuerjevi spodbudi je katarzično tehniko, kombinirano z drugimi zgoraj omenjenimi tehnikami, uporabil pri drugih svojih pacientkah (gl. Breuer in Freud 83–140, 173–220). Vzporedno s terapevtskim delom sta Breuer in Freud izoblikovala nevrološko-psihološko teorijo histerije. Oba vidika, praktičnega in teoretičnega, združujejo njune *Študije o histeriji* (1895).

V »Preliminarnem prikazu« k *Študijam* sta podala teoretično utemeljitev terapevtskih izkustev, torej vzročno razlago nastanka histeričnih motenj, ki jo je mogoče povzeti takole:

[Č]e neko doživetje spremlja močan »afekt«, se ta v normalnih primerih bodisi »sprosti« s celo vrsto samovoljnih refleksov, ali pa na poti asociacije z drugim zavestnim psihičnim gradivom podleže obrambi. V primerih histeričnih pacientov pa se [...] ni zgodilo niti eno niti drugo. Afekt ostane »vklešččen« in spomin na doživetje, na kater[o] je vezan, je odrezan od zavesti. Spomin, ki je zaseden z afektom, se potem manifestira v histeričnih simptomih ... (19)

<sup>1</sup> Anna O. je v amneziji pozabila materni jezik in se je lahko sporazumevala samo v angleščini. Svoje zdravljenje je humorno označevala tudi kot »chimney-sweeping« (ometanje dimnika) (Breuer in Freud 65).

Dva mogoča razloga za patološki iztek sta, da se je sprožilni dogodek pripetil v posebnem stanju omejene zavesti – »hipnoidnem stanju« – ali da je šlo za doživetje, ki ga je jaz spoznal za nezdržljivega s samim seboj in ga je zavrnil (prav tam 19–20). Terapevtski učinek »katarzičnega« postopka torej deluje po principu, da »če lahko sprožilno doživetje, skupaj z afektom, ki ga spremlja, dvignemo v zavest, s tem ravno dosežemo, da se afekt sprosti ali 'odreagira'; sila simptoma preneha delovati in simptom izgine« (prav tam).

Bistven del katarzične metode je *podoživetje* izvornega travmatičnega dogodka, to je čustveno odreagiranje nanj, saj je »golo spominjanje travmatskega dogodka brez ustrezne čustvene spremljave malo učinkovito. Nujno je travmatski dogodek še enkrat v polni meri podoživeti« (Bohak 154). Kakor je Freud dejal kasneje, »nikogar ni mogoče pokončati *in absentia* ali *in effigie*« (*Spisi* 102). Vendar se je zapletlo pri načinu, kako izvor motnje spraviti v zavest, kako se ga spomniti: pogosto namreč vir motnje ni tako preprost, ni en sam dogodek. Freud je kasneje zapisal, da »se je zaradi preproste sheme terapevtski postopek tako rekoč vsakič zapletel, saj se je pokazalo, da pri nastanku simptoma ne sodeluje le en sam ('travmatični') vtis, temveč cel niz večinoma težko preglednih vtisov« (*Spisi* 34–35).

Nekaterih kliničnih pojavov z Breuer-Freudovo razlago ni bilo mogoče zajeti. Odločilno je bilo zlasti Freudovo odkritje odpora kot glavnega nasprotnika terapije. *Odpor* je psihični dejavnik, »s katerim se bolniki oklepajo svoje bolezni, s katerim se torej upirajo tudi lastnemu okrevanju« (Freud, *Spisi* 46). Hipnoza, ki sta jo Breuer in Freud uporabljala pri katarzični metodi, odpor obide, ne da bi ga obravnavala, in torej onemogoča vpogled vanj. In ker je Freud ugotovil, da je prav analiza odporov bistvena za uspešno analizo motenj, je začel opuščati hipnozo. Odpovedal se je tudi polaganju rok in očesnemu stiku. V obdobju 1892–96 je tako prešel od »hipnokatarzične« metode, ki sta jo uporabljala z Breuerjem, k metodi prostih asociacij (Bohak 153–54, 156).<sup>2</sup>

Vzporedno s temi spremembami v klinični obravnavi je Freudov koncept nevrotičnih motenj in njihovih vzrokov postal kompleksnejši. Freud je sčasoma zavrnil Breuerjeva »hipnoidna stanja«, poudaril seksualno etiologijo nevroz ter razširil terapijo na druge nevrose (prim. Uredniški uvod, Breuer in Freud 29; Freudov predgovor, prav tam 33; gl. tudi Freud, »Pet predavanj« 119 in nasl. ter Freud, »K zgodovini psihoanalitičnega gibanja«). Vsi ti premiki so ga vodili v reformulacijo terapevtske naloge: »[N]i šlo več za odkrivanje vkljenjenih afektov, marveč za odkrivanje potlačitev. V skladu s spremenjenim ciljem svojega novega postopka zdravljenja ni imenoval več katarza, marveč psihoanaliza« (Bohak 157).

Freud je med metodama včasih izrecno razlikoval, saj je govoril o »razvoju katarze

<sup>2</sup> Pomenljivo je, da je hipnozo pri svoji zdravniški praksi morda uporabljal Grum. Med njegovimi ohranjenimi gradivi so tudi navodila za tehniko hipnotiziranja (gl. *ZD* 2 414). Pri Grumu torej najdemo kar dva pojma iz Freudovega predanalitičnega obdobja: hipnozo in katarzo.

v psihoanalizo« (Breuer in Freud 33) in si prizadeval pokazati na razlike med njima (npr. *Spisi* 34). Toda spet drugič ju je družil v kontinuiteto in opozarjal na identičnost njunega pristopa: »Katarzična metoda je neposredna predhodnica psihoanalize, in kljub vsem razširitvam izkustva ter modifikacijam teorije je v njej še vedno ohranjena kot njeno jedro« (Freud, 1924, nav. po Uredniški uvod, Breuer in Freud 30; prim. tudi Freud, *Spisi* 45). Kljub spremembi terapevtske naloge naj bi metodi celo ohranili isti splošni cilj. V katarzični metodi je poglobitno odreagiranje, v psihoanalizi pa delo analiziranca/-ke ob premagovanju kritičnosti do asociacij. Toda cilj obravnave je isti: zapolnitev vrzeli v spominu in premostitev odporov (Freud, *Spisi* 140).

Ne glede na Freudovo nihanje med bližino in distanco do »Breuerjeve« katarze je treba opozoriti na bistveno razliko v samem jedru metod, kar zadeva terapevtsko učinkovanje. Po katarzični metodi je terapevtski princip odreagiranje afekta. To se zgodi v trenutku, ko je dosežen problematični spomin. Ko je afekt enkrat in edinkrat odreagiran, je simptom dokončno odstranjen. V psihoanalizi pa se pokaže, da odstranitev vira motnje ni izvedljiva v eni potezi. Sam uvid v motnjo ni dovolj; potrebna je *predelava*. Predelava je »miselno delo, ki ga mora opraviti analizand, da bi integriral izkušnjo analize v svoje ravnanje in se osvobodil prisile ponavljanja« (Lešnik, *Temelji psihoanalize* 165). Predelava je po Freudu potrebna zaradi »odpora nezavednega« ali »odpora onega«, ki vztraja pri utečenem (*Inhibicija, simptom in tesnoba* 78–79). Zgolj uvid v simptom pacientu/-ki še ne prinese moči za predružačenje psihičnega delovanja. Uvid je treba ustaliti: se k njemu vedno znova vračati v terapiji in zunaj nje.

Kakor med katarzo in analizo je Freud tudi med odreagiranjem in predelavo včasih videl kontinuiteto. Leta 1914 ju v tehničnem članku še vzporeja:

[I]z samega imenovanja odpora ne more slediti njegovo takojšnje prenehanje. Bolniku moramo dati čas, da se poglobi v odpor, ki ga sedaj pozna, mu dati čas, da ga *predela* in da ga s tem, ko njemu navkljub nadaljuje delo po temeljnem analitičnem pravilu, tudi premaga. [...] Ta predelava odporov utegne v praksi postati naporna naloga za analiziranca in preizkus potrpežljivosti za zdravnika. Vendar je to tisti segment dela, ki pri pacientu povzroči največje spremembe in po katerem se analitična obravnava razlikuje od sleherne metode, ki uporablja sugestivni vpliv. Teoretsko ga lahko izenačimo z »odreagiranjem« določene količine afektov, ki je bila ukleščena zaradi potlačitve; brez tega odreagiranja hipnotična obravnava ne bi imela vpliva (*Spisi* 148–49).

Leta 1926 pa v spisu *Inhibicija, simptom in tesnoba* nedvoumno zavrne odreagiranje in s tem tudi katarzično metodo: »Ne vemo prav dobro, kaj je mišljeno z odreagiranjem travme. Če to razumemo dobesedno, pridemo do nevzdržnega sklepa, da je nevrotik toliko bližje ozdravitvi, kolikor pogosteje in intenzivneje reproducira afekt tesnobe. Zaradi tega razhajanja z resničnostjo sem svoj čas opustil teorijo odreagiranja, ki je igrala tako veliko vlogo v katarzi« (71; gl. tudi Lešnik 138–39).

Z zgodovinskega vidika je torej razvidno, da je katarza kot terapevtski princip z razvojem zrele psihoanalize, vsaj pri Freudu, zatonila. Grumovo samoumevno povezovanje katarze in psihoanalitične metode zato priča o njegovem zmotnem razumevanju freudovske psihoanalize. Govor o »psihoanalitični katarzi« daje vtis, da psihoanaliza pomeni iskanje in čiščenje travmatičnega momenta, od koder vre patološki učinek. Toda Freuda je k *psihoanalizi* vodilo prav odkritje, da tak moment pogosto ni razviden ali dosegljiv in da posledično etiologija in terapija nevroz nista tako enoznačni. Ker nevroza raste iz številnih nezavednih virov in temelji na nekaterih nujnih potlačitvah, ni premočrtno odpravljiva (prim. Lešnik, geslo »Travma«, 229–32).

Toda kako »psihoanalitično sproščanje« deluje v Grumovih dramah? Ali Grumove razrešitve dramskega dejanja res lahko interpretiramo kot katarzične? Kako je Grum razumel katarzo v dramatiki?

## Pomen in oblika dramske katarze pri Grumu

V dramski umetnosti katarzični učinek opredeli Aristotel, ko v *Poetiki* govori o tragediji. Tragična katarza pomeni, da se gledalec/-ka (morda pa tudi igralec/-ka) skozi dramsko dejanje, ki prikazuje dogodke, ki vzbujajo grozo in sočutje, očisti teh čustev (Aristotel, *Poetika* 81; Pavis, *Gledališki slovar* 371). Pogoj za katarzo gledalca/-ke je identifikacija s tragičnim likom (Pavis 371). Katarzo so skozi zgodovino razumeli z različnih vidikov: z moralno-didaktičnega, medicinskega pa tudi intelektualnega. Po moralni razlagi gledalec/-ka z doživljanjem sočutja in groze ob trpljenju lika dobi moč za prenašanje lastnih življenjskih tegob, kot zapiše Kajetan Gantar (Aristoteles, »Uvod« 44). Po medicinski razlagi naj bi imel Aristotel v mislih analogijo s čiščenjem telesa po hipokratski medicini: kakor zdravnik izloči škodljive snovi iz telesa, tako tragik izloči škodljiva (socialno moteča) čustva iz gledalca/-ke, s čimer ga/jo ozdravi življenjske potrnosti, ki po Josipu Stritarju »v posebnih okolnostih lahko naraste do nevarne višine, do prave duševne bolezni« (nav. po Aristoteles 46). Katarzo so interpretirali tudi v intelektualnem smislu, kot osveščanje gledalca/-ke, njegov/njen prehod iz nevednosti v vednost (prav tam).

V Grumovem razumevanju dramskogledališke katarze je prisoten predvsem medicinski, morda pa tudi moralni in spoznavni vidik, apliciran na posameznika/-co (gledalca/-ko) in posledično na družbo. Gledališko delo mora po Grumu spet postati »očiščenje, kopel, v kateri se človek skoplje. Drama brez tega očiščenja, katarze je slaba, kar sledi že iz njenega razvoja iz verskih obredov ...« (»Človeštvo oropano iluzij in božanstva«, *ZD 1* 426). »In samo tista drama je dobra, od katere gre človek tako dobrohoten in sproščen[,] kot hodi veren človek iz cerkve, kjer je prisostvoval darovanju Jezusovega telesa« (*ZD 2* 435). Vendar moderne drame težko vključijo ta očiščujoči moment, ker

ni več transcendentne instance, od katere bi prihajal: »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 odrešujoči 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 končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu, ga ne odrešijo« (426).

Po Zdravcu Grum v navedenem intervjuju izrazi svoje nasprotovanje dramatiki, ki končuje dramske zgodbe brez zaključka, z zevom ali »hiatom« (Zdravec, *Elementi* 363). Takšna drama gledalca/-ke ne zadovolji in ga/jo pusti z občutjem nesmisla. Torej ravno nasprotno od aristotelске čustvene zadovoljitve ob očiščenju strasti.

Za takšno dramatiko »odprtega« tipa po Grumu obstajajo zgodovinski in družbeni razlogi. Ni brez razloga to, da takšne drame nastajajo ravno v modernem času. Modernost je za Gruma opredeljena z izgubljanjem iluzij, kot izpostavlja že naslov navedenega intervjuja (*ZD 1 423* in nasl.). Znanost, ki simbolizira moderno naravnost k podiranju iluzij, je po Grumu psihoanaliza. Psihoanaliza kot moderna znanost naj bi bila »izraz miselnosti celokupne družbe, miselnosti, ki leži tako rekoč v zraku in je našla v nadarjenem poedincu le svoje utelešenje« (*ZD 2 309*). »Oznaka našega vsezanikujočega duha je: smrt poslednji človekovi iluziji. Tega se globoko zaveda Freud sam [...] Kopernik, Darwin, Freud – trojica največjih žaljivcev človeštva« (prav tam). Toda kot opozori Kralj (»Kje stoji« 238–89), je med Freudovo in Grumovo perspektivo bistvena razlika. Medtem ko je Freud v naštetih »žalivitvah« videl triumf znanosti (prim. Freud, *Predavanja za uvod* 273–74), jih Grum predstavlja kot tragično metafizično izgubo: »Sodobni človek se je znašel iznenada brez Boga, groza ga je in pobega v onkraj« (*ZD 2 309*; gl. tudi *ZD 1 425* in *ZD 2 420*).

Moderni dramatiki so po Grumu »zavrgli aristotelovsko katarzo, v zameno zanj pa niso našli nove« (Zdravec, *Elementi* 363). Medtem ko Grum uvidi razloge za moderno »nekatarzično dramatiko«, ji po Zdravčevem mnenju nasprotuje. Smisel gledališča je zanj drugje: v ponovnem osmišljenju izkustva modernega človeka, celo v oblikovanju nove transcendence. Po številnih preučevalcih Grum vir novega smisla išče v psihoanalitičnem pojmovanju človeka. Kakor pravi Zdravec, je po Grumu »treba božanstvo znova iskati in najti, četudi najti v okvirih teorije podzavesti. [...] Iskati red brez iluzij, pa vendar nov etični red« (364).

Grum v dramski gradnji išče formulo, s katero bi v modernosti nadomestil izgubljeni transcendentni odrešujoči princip, ki je omogočil razrešitve konfliktov in zaprte konce v »starih dramah«. Grumov ideal, splošno rečeno, bi bil konec, ki »po neki nujnosti ali udomačeni zakonitosti nastane iz nečesa, čemur pa nič več ne sledi« (Aristoteles 85, poudarek moj). S stališča razvoja lika bi bil to zaključek dejanja, s katerim lik doseže končno točko svojega razvoja in razreši svoje konflikte. A *moderna* razrešitev se, po



zgledu Ibsena ali Tolstoja, lahko zgodi le »z naravnimi zakoni, s fizikalno formulo« (ZD 1 426). Tak princip razrešitve Grum vidi v psihoanalizi. O *Dogodku v mestu Gogi* reče: »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« (prav tam). Po Grumu bi psihoanaliza morala »nujno iskati nov etični red brez spolnih in drugih iluzij« (ZD 2 309). Načelo psihičnega in moralnega očiščenja človeka in družbe je odprava individualne in družbene patologije s psihoanalitično katarzo. Zadravec je prepričan, da je Grum »za 'očiščevalno kopel' in katarzično načelo končno res izbral psihoanalitično sproščanje« (*Elementi* 364).

Individualna in družbena katarza se lahko dogajata tudi skozi gledališče kot socialni dogodek. Vendar »današnji človek nima svojega teatra« (ZD 1 425–26). Da bi moderni ljudje hodili v gledališče, se mora to prilagoditi modernosti. »Današnji človek je že toliko kultiviran, da se za vse zanima. Zato bi bilo paradokсно, da bi ne šel v teater, ki bi ga zanimal« (426). Grum se zavzema za moderno gledališče, ki bo delovalo kot družbeni ali religiozni obred z globokimi individualnimi in socialnimi učinki, podobno kot »religijozni plesi primitivistov, srednjeveški pasijoni« (prav tam).

Čeprav Grum tega izrecno ne omenja, lahko predpostavimo, da katarzo v gledališču razume kot katarzo gledalca/-ke, ki jo ta doživi skozi identifikacijo z dramskim likom (za več o identifikaciji gl. Pavis 331–33 in Šeligo, *Identifikacija in katarza* 19 in nasl.). Lik zaključí svoj dramski lok s prelomnim, očiščujočim dogodkom, onkraj katerega ni ničesar več. Dramsko dejanje se razreši z velikim sproščanjem dramske napetosti: napetosti lika, napetosti gledalca/-ke.

Po Herbertu Grünu takšna logika opredeljuje slog kar vseh Grumovih dram od *Trudnih zastorov* do *Dogodka v mestu Gogi* (Grün, »Čarodej brez moči« 41). Kot izpostavi Koruza, katarza kot princip sprostitev dramatične napetosti za Gruma postane osrednji problem (Koruza 138). To v zametku kaže njegov nedokončani »dramatični finale«, »Neusmiljeni odrešenik« (1924), ki naj bi predstavljal »začetek [Grumovih] prizadevanj za psihoanalitično gradnjo dramskega teksta«, zlasti pa vsi trije poznejši dramski teksti (prav tam).

Če dopustimo, da je Grum svojstveno razumljeno načelo katarze uporabljal kot dramaturški princip pri gradnji dram, se moramo vprašati, kakšen je mehanizem katarze v dramah, kako se lahko katarza realizira, kakšni so njeni viri, in predvsem, kakšen je učinek katarzičnega dogodka. Grum v vseh svojih dokončanih dramskih besedilih uporabi *uboj* kot tisto dejanje, ki naj bi privedlo k razrešitvi dramskega dejanja ali usode osrednjega lika.<sup>3</sup> Kot pravi Zadravec, Grumove »osebe za 'očiščevalno

<sup>3</sup> Dramskega torza »Neusmiljeni odrešenik« (ZD 1 392–96) ne štejem v ta niz, čeprav je profil lika jetnice podoben: tudi njena zgodba se zaključí z ubojem, ki jo pahne v psihozo. Vendar je ta nedokončani prizor drugačen od ostalih Grumovih dram, saj je zgodba v celoti analitično pripovedovana. Zato besedilo zahteva drugačen pristop (npr. skozi razčlenbo potrebe po odrešitvi skozi

kopel' najraje izberejo nasilno likvidacijo preganjalskega motiva in človeka, tj. umor. Kadar pa ne zmorejo likvidatorskega dejanja, se ali zakrknejo ali zakrnijo, ali pa zblaznijo« (*Elementi* 400). Zgodnjo dramo *Pierrot in Pierrette* (1921) bom pustil ob strani, ker je katarzična struktura v njej specifična in drugačna od preostalih treh dram.<sup>4</sup> Obravnaval bom tri Grumova besedila, ki vključujejo katarzični uboj: *Trudni zastori* (1924), kjer Larsen simbolno ubije Amaro; *Upornik* (1927), kjer slikar Madona ubije naključno mater z otrokom, torej simbolno mater; *Dogodek v mestu Gogi* (1928), kjer Hana simbolno ubije Preliha.

## Uboj kot vrhunec mizoginije: *Trudni zastori*

Grumova druga drama *Trudni zastori* (1924, prvotni naslov *Amara*) je bogat amalgam elementov simbolizma, ekspresionizma, fin de siècle in dekadence, s strindbergovskimi motivi boja med spoloma, hkrati pa ponuja možnosti konkretnejše psihološke interpretacije, torej analize psihološke geneze likov in njihovih konfliktov. Sinkretistični značaj drame povzame France Koblar, ko jo opredeli kot plod novoromantičnega nazora, »spoj skrajno pretanjenih maeterlinckovskih občutij s strindbergovsko zagrenjenostjo zaradi ženske in pa freudovsko teženje po odrešitvi bolezenskega stanja posameznih oseb« (*Slovenska dramatika* 183).

Osrednji lik drame je slikar Knut Larsen, ki ga obseda njegov model Amara. Larsen obsesivno slika podobo Amare kot poosebljene čistosti in nedolžnosti, z belimi rokami (*ZD* 1 337–39). Ta dejavnost mu služi za odrivanje realnosti Amarine življenjske in seksualne izkušnosti. Svojo sliko hoče oživiti in z njo nadomestiti realnost (336–37). Larsen ne more sprejeti Amare kot realne ljubimke, ki je imela druge moške, saj bi to zanj pomenilo, da je onečaščena, kot je bila njegova mati, ali kot pravi njegov tovariš Garelli: »Opljuvanega telesa te je strah, zato si hotel oživiti sliko. Skrivljenih prstov te je groza, ki grabijo za njo iz preteklosti« (339). Vendar Larsenu s slikarsko iluzijo ne uspe nadomestiti realnosti. Zato je njegovo upanje v rešitev notranjega konflikta z umetnostjo jalovo, čeprav prav s tem bodri prijatelja Madono (342).

*Trudni zastori* že pred *Dogodkom v mestu Gogi* prikazujejo kolektivno miselnost, ki hrepeni po prekinitvi statusa quo, po velikem Dogodku. Kolektiv so tu moški boemski umetniki. Skozi njihove izjave in dejanja se izkristalizira miselnost, ki temelji na predstavi o prelomu med neznosno sedanjostjo in utopično prihodnostjo. Sedanjost je mreža, v katero so vsi zapleteni: »Pajek, pajek, ostuden rižasti pajek! [...] Pregibal

izpoved, vloge poslušalca-terapevta-odrešitelja, ki se hkrati kaže kot »neusmiljen« sodnik ipd.).

<sup>4</sup> Glavna razlika v drami *Pierrot in Pierrette* je dvojnost katarze, ki je podana v tragičnem načinu: stari Umetnik spozna svojo tragično zaslepljenost, se žrtvuje in se pomiri z usodo; na drugi strani pa Pierrot zavrne spoznanje svoje zmote, ki ga je vodila do uboja Pierrette, in se potopi v absurd. Pierrot torej zavrne tragično katarzo. Larsen v *Trudnih zastorih* je zgrajen po Pierrotovem vzoru, le da je bolj psihološko izdelan.

se je, naporno zaposljeval z nečem. Niti je predel, debele, nabrekle niti, razpenjal jih med stene. Že je zamrežil vso sobo, vrvi so mi vezala prsi, rezala vrat« (336). »Ali se vam ne zdi, da smo zaprejeni v pajčevino? Ne vidite niti? Glejte jih, iz kota v kot, krog rok in nog in glav, vratov« (342). Larsenova vizija pajka predstavlja zlohотно transcendenco, zaslužnjúčega Boga.

V prihodnosti pa je »novo življenje«, ki ga simbolizirajo beli pavi. To »novo življenje« ob koncu prvega dejanja mesijansko razglasi Larsenov tovariš, slikar Louis Bachelin ali Źalostna Madona, ki se bori z lastno preteklostjo: »[K]malu vstane dan! Kmalu! Jutri! Jutri začnemo novo življenje, jutri! Jutri, jutri, jutri, jutri« (339). Madona, ki si zaradi notranjih inhibicij ni ustvaril družine, kar obžaluje vse življenje, polaga v Larsena upanje, da bo s svojo umetniško vizijo Amare raztrgal usodno mrežo in odpravil oblast zlohотnega Boga-pajka: »Razbremeniti hoče pleča izvirnega greha, izbrisati prokletstvo Kajna s čela, vstvariti nov človeški par. Knut in Amara, novi Adam in Eva! Bratje, paradíž se vrača zopet na zemljo! Med njima ne bo ne prokletstva mesa, ne laži in ne ljubosumja. Drevo sredi vrta – vpepelila ga bosta, zažgala v kres, Njemu v posmeh. Samo pavi, beli pavi bodo krog« (343).

Madonovo utopično vizijo o Larsenu ponazarjajo »beli pavi nove bodočnosti, ki bodo spremljali njegovo kraljično Amaro, iz bodočnosti očiščeni nagon in pomirjenje obremenjene človekove narave« (Koblar, *Slovenska* 185). Tu je na delu fantazija povrnitve čistosti, telesne in duševne nedolžnosti, moralne brezgrajnosti, ki naj bi šele omogočila harmonično razmerje med moškim in žensko. Larsen hoče biti z Amaro v razmerju popolne brezmadežnosti: drugačnega razmerja z žensko si ne more zamisliti. Ta podoba pa je tudi ironizirana, saj so moški v svojem fantaziranju upodobljeni kot Maeterlinckovi »okameneli slepci« (*ZD* 1 346) – ker gledajo samo fantazijske predstave in mitizirajo svoje izkustvo z ženskami (346–47).

V drugem dejanju v beznici zbrana moška družba vse svoje življenjsko razočaranje in frustracije pripisuje odnosom z ženskami: »Zakaj vsakega ženske?« (341). Njihova frustracija je predvsem v nesprejemanju ženske seksualnosti kot avtonomne stvarnosti, ki je ne morejo nadzorovati ali si je prisvojiti (gl. npr. razgovor na 345). To neznosno stvarnost hočejo presekat:

GARELLI: [...] Ali nekaj je treba storiti, nekaj je treba že sedaj storiti.

OGGETTI: Nekaj je treba storiti!

VSI DRUGI – *odmev*: Nekaj je treba storiti!

LARSEN: Nekaj je treba storiti; iti preko vsega ter nekaj storiti! (342)

Kaj je treba storiti? Storiti je treba nasilno dejanje: ponižati in ubiti žensko, vir njihove frustracije (344–45; prim. Koblar, *Slovenska* 183). O uboju ženske odkrito

fantazirajo Garelli (ZD 1 344), Madona (352) in Larsen (353). Madona prav to dejanje postavi za svojo utopično prihodnost in željno pričakuje dan, ko ga bo sposoben storiti: »Jutri, jutri, jutri« (356). Ena od spremljevalk slikarjev, Jeannine, vpraša Garellija: »Kdaj te bo vendar minilo to sovrašтво do žensk?« (358). V Grumovem strindbergovskem univerzumu je odgovor: nikoli. Edini iztek sovražnosti je lahko zločin (gl. tudi dialog študentov in mladega para 348–49, kjer odmeva Madonova strindbergovska dilema).

Ob koncu drugega dejanja se v Larsenu prelomi in tovarišem izkriči vprašanje, ali je Amara »kurba« (347). To je trenutek, ko začne izgublјati stik z realnostjo in živeti v neobvladanih fantazijah. Od takrat ga Amara obseda v obliki »kurbe« (353). V tretjem dejanju z Madono čakata Amaro v parku in Larsen prizna, da jo je postavil v vlogo prostitutke, ki naj gre k stranki in mu prinese denar (354). S to fatalistično odločenostjo hoče zapečatiti svojo usodo: ker Amare ni mogel uresničiti kot utelešene čistosti, jo mora videti kot »kurbo«. Amara se ne podredi njegovi fantaziji: »Ubij me! Nisem mogla« (355). Larsen se zato vrne k svojemu prejšnjemu morilskemu nagibu.

Larsenovo nasilno dejanje je manj drastično, kot se napoveduje. Ko družba v četrtem dejanju v usodnem simbolističnem vzdušju čaka Larsena, da ga pozdravi v slovo, ta naposled prispe pijan in razrvan. Amara mu hoče pokazati naklonjenost z odvezovanjem čevljev, Larsen pa jo z nogo sune po tleh. Larsen je razpet med zavračanjem in navezanostjo: potem ko jo sune, leže k njej in v zadnjem poskusu od nje zahteva resnico o njej sami: »Ne morem več – ne morem – povej! Povej!« (362). Ko mu Amara ne da te resnice in se umakne, Larsen »zblazni« (Koruza 140) in ugleda halucinatorične figure, ki simbolizirajo psihično pohabo njega samega in njegovega miljeja.

Konec drame izzveni grenko in brezizhodno. Ujetost ostaja. Kot reče Zaccone v zadnjem dejanju: »Nikdar ga ne bo konec. Pajčevina iz sob se je razmrežila v svetovje« (ZD 1 361). Konec ne odzvanja nekje med tragično spravo in brezizhodnostjo, kot Grumov dramski prvenec *Pierrot in Pierrette*, še manj pa očiščujoče ali pomirjajoče, čeprav se je Larsenu zgodila nekakšna katarza: razkritje resnice o Amari. Ta resnica, ki je nikoli ni res hotel, ga je pogubila. Ob zaključku do katatoničnega Larsena prihiti njegov prijatelj Madona z zmagoslavno novico, da je tudi njemu uspelo »dejanje«, ki naj bi vse spremenilo: ubil je naključno mater z otrokom. Je ta Madonov poskus katarzičnega dejanja bolj uspel?

## Uboj kot pobeg iz večnega otroštva: *Upornik*

Lik slikarja Žalostne Madone, ki je obseden z risanjem mladih mater, je v *Trudnih zastorih* v ozadju, Grum pa ga postavi v ospredje v prizoru *Upornik* (1927), kjer lik nastopa samostojno. Po Koblarju (*Slovenska* 186) je *Upornik* »psihološka drama slikarja Žalostne Madone«. Po Zadravcu (*Elementi* 380) gre za »priljubljeni motiv nemške ekspresionistične dramatike na freudistični osnovi, namreč sinovsko materinski kompleks«. Ker je Madonova usoda v *Uporniku* bolj izčiščena kot v *Trudnih zastorih*, so elementi, povezani z njegovim katarzičnim dejanjem, jasnejše prikazani. In ker je Madonova zgodba v obeh realizacijah ista, bom obe verziji lika obravnaval skupaj v tem razdelku.

V *Uporniku* se čudaški slikar v krčmi izpoveduje naključnemu študentu. Slikarjeva navada je iskati »žrtve«, da jim pove svojo življenjsko zgodbo in demonstrira svojo prisilo risanja enega in istega motiva: mlade gospe z otrokom (*ZD* 1 164). Za razliko do Madone v *Trudnih zastorih*, ki se izpoveduje predvsem Larsenu, slikar v *Uporniku* išče naključnega/-o sogovornika/-co. Zdi se, da je tu prikazan en (toda samo en) vidik strukture analitične psihoterapije, kjer terapevt/-ka zastopa prazno mesto, ki ga napolni analiziranec/-ka s svojimi vsebinami: mesto molčeče/-ga, ki ga analiziranec/-ka potrebuje za govorjenje.

Medtem ko slikarjevo prisilo risanja lahko vidimo – s psihoanalitičnega vidika – kot »prisilo ponavljanja« travme, pa njegovo izpovedovanje naključnim sogovornikom, nekakšnim ad hoc terapevtom, lahko interpretiramo kot konstruktivno dejanje. To mu omogoča živeti z nepredelano travmo, z nesrečo preteklosti. In to tudi pomeni, da drugim vsaj deloma zaupa in stremi k temu, da bi ga postavili pred preizkušnjo realnosti. Po Zadravcu slikar s pripovedovanjem skuša odložiti breme obsesije (»Ekspresionizem v dramatiki« 192). V *Uporniku* ta »terapevtski« pogovor tvori glavno dramsko dejanje – analitično razkritje slikarjeve preteklosti.

Medtem ko Larsen slika Amaro kot fantazijo čistosti, s katero iz zavesti odvrta realnost Amare kot spolnega bitja, Madona z risanjem mater obnavlja travmo izgube neveste in matere (več o Madonovi zgodbi: *ZD* 1 345, 353, 165–66; prim. odmev pri Garelliju, ki kritizira Amaro, ker je zapeljala Larsena, prav tam 360). Oba dojemata svoje ustvarjanje kot izganjanje nečesa iz sebe. Larsen o Amarinih rokah pravi: »Mislite, da jih ljubim? Znebiti sem se jih hotel, zato sem jih slikal« (326). Madona pa o motivu matere z otrokom reče: »Risati ga moram, moram, prisiljen sem« (164). V obeh primerih je prisila ustvarjanja zanju psihična ujetost, ki jima ne dopušča svobode za spremembo življenja. (Čisto drugačna od te prisile je Klikotova ustvarjalnost v *Dogodku v mestu Gogi*, kot bom pokazal spodaj.)

Hrepenenje po osvoboditvi iz ujetosti v preteklost Madona izraža s skoraj religioznim

upanjem. V *Trudnih zastorih* ekstatično vpije: »Kmalu vstane dan! Kmalu! Jutri! Jutri začnemo novo življenje, jutri! Jutri jutri, jutri, jutri« (339). V *Uporniku* je že malo bolj samoironičen: »Tovariši pravijo, da začenjam vsak dan novo življenje, toda jutri ga začnem zares. Novo, popolnoma novo! [...] popolnoma izpremenjeno, svetlo novo življenje. Jutri, jutri!« (163). Novo življenje se mu kaže kot osvoboditev od prisile. »Tedaj jim pokažem, da znam slikati še kaj lepšega od Žalostnih Madon« (335). Fantazira o zločinu kot prelomnem dejanju: »[R]ecimo da bi storil kakršenkoli grd, ogaben zločin. Kakega otroka da bi umoril – ne, ne, kaj otroka! Bodimo naravnost! Nekoč sediš v sončnem parku, tebi nasproti gospa ... Tako sediš in gledaš. ... Naenkrat vstaneš, potegneš revolver in – vstreliš. Gospa krikne in se zgrudi. Otrok v pesku ...« (352). To dejanje naj bi ga očistilo neznosne ujetosti v obsesivni mehanizem obžalovanja. Čeprav bodo zločin in njegove posledice strašni, bodo vendar osvobodilni. »Venomer mi je, da se mora vsak hip nekaj zgoditi, da bo tisto zelo grozno, ali potem – potem bo že slednjič konec« (353). Iz prisilnega obnavljanja travme se bo izvil z izbrisom vira travme oziroma njegovega simbola. Ta zločin bo katarzična osvoboditev od travme, od spone preteklosti.

Zločin Madoni naposled uspe: v *Trudnih zastorih* se zgodi izza odra, v *Uporniku* je prikazan. Dejanje nima vidnega povoda: videti je čisto naključno, kot posledica le ene kaplje napetosti preveč. Kakor da je k dejanju težilo vse Madonovo bitje. Ob zaključku *Trudnih zastorov* Madona prihiti k Larsenu, kot k sotrpinu, z novico o svojem katarzičnem dejanju: »Bratec, Knut, prišlo je, danes je prišlo, glej! *Iztegne okrvavljeno roko*« (364). Dogodek uboja je Madoni le »prišel«: ni ga svobodno storil. Uboj ni bil njegova odločitev, temveč avtomatizem. Že tu težko govorimo o katarzičnem dejanju, če »dejanja« sploh ni bilo. Tudi rezultat ni spodbuden. Madonov konflikt se ne razreši, ampak se ohrani, le da v še skrajnejši obliki: iz nevrotične prisile Madona preide v psihotični razpad osebnosti. To je v *Trudnih zastorih* manj vidno, očitno pa je v *Uporniku*, kjer slikar onemi, se sprosti v blaženosti: »Človek – mora – zadihati – slednjič že nekoč zadihati!« nato pa pade v katatonično stanje (169). Napetost sicer popusti, vendar ne pride do pomiritve. Pokaže se, da odstranitev vira travme (tu simbolna) ni zadostna za osvoboditev od njene moči. Ni pomiritve v zločinu, ni odprave konflikta: le izguba stika z realnostjo, »norost«, torej še večja oddaljitev od možnosti rešitve. Sprostitev nevrotične napetosti z dejanjem pripelje v psihozo (prim. Koruza 140–41).

Če na *Upornika* s Koblarjem gledamo kot na »psihoanalitično dramo«, lahko terapevtski neuspeh slikarjevega dejanja razlagamo s tem, da je to dejanje le drastično udejanjenje enega pola njegove ambivalentnosti do materinske figure, še zdaleč pa ne korak iz nje. Razlog za padec v psihozo bi bila lahko razcepitev med njegovo vestjo, ki se zaveda moralne pošastnosti dejanja, in prisilnim kosom njegove osebnosti, ki je bil v dejanje notranje primoran.

Kljub temu da slikar na koncu podleže prisili k destruktivnemu dejanju, to ne vzame vrednosti njegovemu govoru, izpovedovanju naključnim sogovornikom, s katerim si hoče narediti življenje znosno. Njegov poskus je častivreden, vendar spodleti. Videti je, da slikar ne najde pravega sogovornika, ustreznega »terapevta«, in da le zato na koncu podleže in sprejme izbris meje med psihično in zunanjo realnostjo. Toda ta izbris, kot rečeno, ne reši njegove težave. Medtem ko slikar v realnosti postane morilec, v svoji psihični strukturi ni spremenil ničesar. Madonova »katarza« drastično pokaže na nesmiselnost katarzičnega dejanja. Ni mogoče nobeno *zunanje dejanje*, ki bi prelomilo ujetost v psihični determinizem. Vsako tako dejanje je le udejanjanje konflikta, ne pa njegova razrešitev. V tem razkritju je *Upornik*, kot pravi Malina Schmidt Snoj, »freudistično absurden« (*Tokovi* 284). Slikar ni dosegel ozdravitve, svobode od preteklosti; še slabše, iz nevrotika je postal psihotik in zločinec. Zaključek *Upornika* izzveni absurdno, hkrati pa tragikomično. Tak je pravzaprav ton celotnega prizora, ki je v primerjavi s patetiko *Trudnih zastorov* tudi ironičen in humoren. Kaže, da je Grum med predelavo lika Madone iz *Trudnih zastorov* do *Upornika* našel ironično distanco in humor, ki že kažeta na *Dogodek v mestu Gogi*.

## Uboj kot izbris travme: *Dogodek v mestu Gogi*

Medtem ko je v *Trudnih zastorih* v paralizo ujeta moška družba umetnikov, je v *Dogodku v mestu Gogi* takšni ujetosti prepuščen velik del likov, moškega in ženskega spola. Obe drami sta si podobni po kolektivnem prikazu psihične ujetosti in kolektivni viziji izhoda iz nje. Gogovska skupnost deluje kot en sam organizem: prebivalci so med seboj »v nekem čudnem podzavestnem kontaktu, vsakdo pravzaprav vse ve, in tako se izoblikuje to malo, provincialno mestece [...] v živ, svojevrsten organizem, poln notranjih napetosti, groze in 'strašnih stvari', ki se gode med štirimi stenami« (Bartol, »Slavko Grum: Dogodek« 180–81).

Nekateri Gogovci (ne pa vsi) živijo v »osebnem peklu« (Golc, »Devet krogov« 14). Ujeti so v patološke vzorce, ki jih življenjsko omejujejo. Ta ekstremni življenjski zastoj ali duševno paralizo lahko razumemo kot Grumov slikoviti prikaz nevroze kot ujetosti v preteklost. Takšne ujetosti se kažejo bodisi pri posameznih likih bodisi globalno, v Gogi kot celoti. Če gledamo Gogovce posamezno, imajo različne usode. Gapit je v psihozi sploh odrezan od realnosti. Hana prehaja med različnimi depersonaliziranimi stanji (več o tem spodaj). Klikot niti ni nevrotik, ampak le sanjav romantik, ki se težko spopada z realnostjo. Teobald je le globoko nesrečen. Nekateri meščani so neobremenjeni: Juta, Kvirin, Kaps, Konrad (prim. Zdravec, *Elementi* 390). V splošnem pa je cela atmosfera Goge prikazana kot ujetost, iz katere nemara ni izhoda. Po Tarasu Kermaunerju Goga »kaže nemoč in nemožnost, nesmiselnost in zamanskost tudi sleherne svobode, življenjskosti, akcije, prihodnosti, ustvarjalnosti«



(Kermauner, »Nerazločljivost in omrtvelost« 187). Vladimir Kralj v svoji recenziji krstne mariborske uprizoritve (1931) pravi: »Kaj je prav za prav mesto Goga? Ono je naše zatrto, zadušeno življenje, ki mu ni in ni dano, da bi se bočilo prosto pod nebes, ki se zadržano v svobodnem razmahu habi v malomestnem okolju« (nav. po *ZD 1 443*).

Velika želja Goge je osvoboditev od te ujetosti. Preskok v življenje brez omejitev. Novo življenje, celostna sprememba, ki bo vse postavila na glavo, ki bo mesto iz pekla postavila v nebo. Ta mesijanska želja se kristalizira v pričakovanju Dogodka, katerega možnost meščani vidijo povsod, čeprav je skozi dramo to upanje velikokrat razočarano.<sup>5</sup>

Po nekaterih razlagalcih naj bi v drami doživel bistveno spremembo – lahko bi rekli: svoj lastni Dogodek – en sam lik: Hana, ki naj bi edina prekinila gogovsko eksistenco. »Biološka sila deluje v Gogi kot mistični bog in ljudje so njena igrača. Samo Hana preraste tega biološko mističnega boga« (Zadavec, *Elementi* 392). Hanin položaj se od začetka do konca drame res spremeni. Hana na začetku izrazi močan odpor do spolnosti, ki je posledica travmatičnega dogodka v najstniških letih. Njeno zgodbo Grum povzame takole: »Neka ženska je postala frigidna zaradi dogodka v zgodnji mladosti. Neki moški jo je kot deklico spolno zlorabil. Posledica je bila, da se je tej ženi pozneje moški gnusil. Gre v svet in se vrne zopet v domači kraj, kjer jo začne nadlegovati moški, ki je nad njo izvršil zločin. Žena ubije tega moškega in se tako zavestno oprusti in reši« (*ZD 1 426*). Ob vrnitvi v Gogo ima Hana dovolj moči, da se zaupa Terezi, ki jo opogumi, ko z njo deli lastni odpor do spolnosti. Podobno kot slikar v *Uporniku* se tudi Hana izpove: pove svojo zgodbo in prikaže vir svoje inhibicije – le da s Terezo, ki jo pozna, in z govorom v tretji osebi, s čimer se distancira od boleče vsebine. Toda videti je, da poskus »*talking cure*«, upovedovanja travme, tudi tu spodleti, saj Hani ne uspe izhod iz ujetosti. To se pokaže v njenih prizorih s Prelihom.

Hano je v zgodnjih najstniških letih posilil hlapec Prelih. Tega ni nikomur povedala, ker se je bala in sramovala. Če bi o posilstvu govorila, bi postalo nekaj realnega (prim. Schmidt Snoj 279). Dokler pa sta zanj vedela samo ona in Prelih, si je lahko neznosno realnost dogodka tajila: »Imel je tako zabrekle oči, tako vse gnusno je bilo, da ni smelo biti res, to ni moglo biti res! In – in – snival jo je brezsmiselno, lahko se reče naravnost blazen up, da se nekega jutra prebudi in ne bo res, ne bo več grozotnega v njenem spominu. Vidite – in če bi komu povedala – če bi že vedeli drugi ljudje – potem – potem ne bi bilo več možno, da bi se nekega jutra zbudila – potem bi bilo za vedno res!« (186).

Ker je travmo prikriila, je ta obdržala vso oblast nad njo. Ker je dogodek izrinila iz zavesti, se ni mogla spopasti z bolečino, tako pa tudi ne s Prelihom, ki je obdržal oblast nad njo. Ko se Hana iz velemesta vrne v Gogo, je njeno srečanje s Prelihom takšno, kot

<sup>5</sup> To pričakovanje pogubnega dogodka Kralj prepričljivo interpretira kot odmev simbolističnega fatalizma, kjer liki pričakujejo udarec zle usode, kot pri zgodnjem Maeterlincku. Gl. Kralj, *Literatura Slavka Gruma* 28.



da ne bi nikoli odšla: v trenutku, ko se Prelih prikaže, se Hana vrne v vlogo nemočne žrtve (ZD 1 187–89). Prelih ji zapove novo spolno občevanje in jo ponoči pričaka. Hana kot »zasvojenka« (208) sledi njegovim ukazom. Vendar nastopi trenutek, ko smešna pojava Preliha med sezuvanjem prekine njegovo hipnotično moč: Hana ga zvabi k sebi in ga pobije s svečnikom (208–209). To dejanje napolni Gogo z zloveščimi znaki in prebudi pozornost meščanov: »Kaj se je zgodilo? [...] Nekaj se je zgodilo. [...] Nekaj se je moralo zgoditi v mestu« (209–10). V Gogi Hanin udarec odzvanja kot Dogodek. In ko Afra ob koncu drame obžaluje, da v Gogi ni dogodka, ji Hana resnobno oporeka: »Pač, pač, in vendar se je zgodilo: *umorjen je bil nekdo to noč!*« (234).

Po številnih interpretih Hanina zgodba uteleša zadnjo stopnjo Grumovega pojmovanja in dramskega udejanjanja katarze. Hanina situacija ujetosti v preteklost in inhibicija v sedanosti sta podobni kot pri Larsenu in Madoni. Njena preteklost omejuje njeno sedanost. Iz te preteklosti se z lastnimi močmi ne more izviti, zato ima potrebo po izpovedovanju Terezi. Toda Grumova dramaturgija terja dejanje. Skrajna situacija terja skrajno rešitev, kakor že v *Trudnih zastorih* in *Uporniku*. »Med Grumovimi umetniki v prejšnjih dramah in med Hano je le ta razloček, da nje preganja motiv neizpolnjene spolnosti oz. hrepenenje po nedoživetem, Hano pa preganja motiv prezgodaj doživete, prenačljene spolnosti. In še druga sorodnost: Hani dodeli Grum za katarzo 'umor' kakor ga oddeljuje umetnikom« (Zadravec, *Slovenska* 188). Kot Hana pozneje reče Terezi, je bila to edina rešitev: »Treba se ga je bilo vendar osvoboditi, za vedno je bila njegova! Če jo je že nekoč imel – prvega ženska nikdar ne pozabi! Ubiti ga je treba!« (ZD 1 216).

Hanino dejanje in njegov učinek interpreti pogosto vidijo v svetli luči (najizraziteje Moravec, *Pomenki* 54–55). Številni, na primer Vladimir Bartol, so Hanin udarec dojeli kot njen »trenutek duševne osvoboditve« (Bartol 181). Hanin primer naj bi bil edini pri Grumu, ko katarzi sledi ozdravitev, ne umik v blaznost (prim. Koruza 141). Njen udarec naj bi bil vpad svobodne volje v gogovski psihični determinizem in tako znak osvoboditve od te determiniranosti: »Njen udarec je osvobodilno dejanje, je 'sproščanje' ali katarza, kot jo je izbral Grum, ko ni več maral pisati brezizhodne dramatike« (Zadravec, *Satira in groteska* 104). Udarec naj bi predstavljal upor proti določujoči sili preteklosti, znamenje prebujenja iz gogovskega blodnjaka. To dejanje naj bi kazalo, da Goga ni nepremagljiva.

V tem, da Grum pokaže na možnost preseganja Goge s svobodnim dejanjem, naj bi se kazala njegova etična resnoba. Prav etični naboj je v svoji kritiki *Dogodka* pogršel Koblar, po katerem Grumovi drami »manjka prave odrske resnobe in prodirnosti do etičnih zakonov« (nav. po ZD 1 453). Četudi Koblar v drami vidi »precej posrečeno prizadevanje, kako bi se pesniška intuicija spojila z analitičnim eksperimentom« (nav. po prav tam 452), po njegovem umetniška intuicija tu ne zmaga, zato končna

katarza ni etično prepričljiva, temveč pusti vtis intelektualnega eksperimenta, utemeljenega na Grumovem »materialistično mehanističnem pojmovanju življenja« (prav tam). Nasprotno pa Zadavec etično naravnost drame vidi nadvse jasno: »Niti iz podzavesti niti iz zadušne Goge Grum ni naredil absolutnega, nepremagljivega božanstva. Hanin udarec je pomembna etična ideja drame« (*Elementi* 392).

Ker ima Hanina »katarza« po splošni sodbi največ znakov uspelega terapevtskega dejanja, je bistveno vprašanje, ali je Hanino dejanje res delovalo katarzično in jo ozdravilo njenega odpora pred spolnostjo, jo osvobodilo, kot to predstavi Zadavec: »Hanin udarec je signal človekove svobodne volje, dostojanstva, etosa – pa četudi se potrdijo le za en sam hip. Hana se z udarcem, se v očiščevalnem hipu osvobodi, je svobodni subjekt, preneha begati« (*Slovenska* 191). Se je Hana s svojim dejanjem res rešila svoje inhibicije? Od tega odgovora je pravzaprav odvisno vse, kajti če je dvomljiva Hanina katarza, ki je med vsemi predstavljena najbolj spodbudno, potem je pri Grumu dvomljiva sploh vsaka katarza.

Hanina usoda omogoča različne interpretacije, saj so dokazi na obeh straneh: tako v podporo Hanini osvoboditvi kakor proti njej. Prva in najočitnejša podpora uspešnosti Hanine katarze je Grumovo lastno razumevanje. V svojem izvodu *Dogodka* je Grum ob prizoru Haninega udarca ob robu komentiral: »Hana edina od vseh prebivalcev mesta Goge se aktivno sprosti. Bistven moment: preobrat od njene zasužnjenosti k aktivnosti, ker jenja biti Prelih – velik, silen. Poudarjena igra Preliha od gospoda do sužnja strasti: nori, trese se, se slini – postane gnusen in smešen in to da Hani moč do aktivnosti sprostivte!« (*ZD* 1 470–71). Torej se Hana, ko iz pasivne poslušnosti Prelihu preide k aktivnemu uporju proti njemu, »zavestno oprusti in reši« (426).

Za Hanino osvoboditev govori še dejstvo, da se je Hana, se zdi, v Gogo vrnila prostovoljno, da bi obračunala s preteklostjo. Ko Terezi govori o svoji »prijateljici«, pravi: »Boji se domov, z grozo pričakuje vsakih počitnic, vedno mora iskati novih pretvez, da ostane zdoma« (217). Torej se je Hana od mladosti vedno bala vrniti v Gogo, tudi tokrat. In vendar je videti, da se je tokrat vrnila kljub strahu: nemara prav zato, da se s svojo travmo sooči, saj je spoznala, da brez tega soočenja ne bo mogla zaživeti. Hana ni vedela, kaj se bo zgodilo, ko se vrne v Gogo. Pričakovala je najhujše in to najhujše se je tudi zgodilo: njen posiljevalec je ni pozabil, hotel jo je nazaj. In vendar se mu je postavila po robu in ga pobila.

Hana šele polagoma dojame svoj spremenjeni položaj. Najprej poskuša pripraviti Terezo, da bi odstranila Prelihovo »truplo«, tako da nadaljuje prejšnjo tretjeosebno izpoved (214–16). Toda Tereza Hano razočara: Hanino dejanje v njej vzbudi srh in odklanjanje; nazadnje jo zavrne. Hano torej njena edina terapevtska poslušalka pusti samo. Hana nato izkoristi Klikotovo naklonjenost; pritegne njegovo pozornost, mu razloži položaj in mu obljubi spolnost v zameno za odstranitev trupla (218–20).

Klikot z velikim samozatajevanjem in razočaranjem odnese truplo. Ko je Prelih odstranjen, Hana potone v spanec. Ko se prebudi, se vede kot osvobodjena: hlastno začne pakirati, da bi zapustila Gogo: »Moje jutro! Moje jutro! *Nič več ni res, nikdar ni bilo ničesar!*« (230). Za trenutek se prestraši, ko od Tereze sliši, da Prelih ni mrtev. Toda Prelihova simbolna smrt, prekinitev njegove moči nad njo, je enako učinkovita kot prava, pravzaprav še boljša, saj Hana za razliko od slikarja Madone ni obremenjena z zločinom: »Naj živi, naj živi – *samo da je mrtev!*« (232).

Po uboju in preden se znebi trupla, Hana Terezi še pesimistično govori, da se k zaročencu ne bo več vrnila: »Nikdar ne morem poročiti Franka! [...] Pobegnila sem od njega, da sem mu prihranila razočaranje. [...] Hudo je bilo, hudo, rekla sem mu, da za nekaj dni – z nasmehom je stal ob vlaku – vedela sem, da ga ne bom videla nikdar več« (217). Kakor da se je vrnila v Gogo za vedno – umret med svojimi. A ko Klikot zanjo odstrani dokaz zločina, jo doseže spoznanje, da se je vendar zgodil premik, na kakršnega je upala, in se jadrno odloči za vrnitev v velemesto: »Odpotovati nameravam [...] tri dni že ne ve ničesar o meni, niti črkice mu nisem sporočila še. Skrbel bo. Moram nekoliko pogledat k njemu! [...] Veš, možiti se nameravam!« (230–31). Iz pasivnosti se požene v frenetično aktivnost; nenadoma se povzpne, da bi obvladala svoje življenje. Prepričana je, da je njena preteklost – mesto Goga – na poti v uničenje. Hana odhaja sočasno z novico o požaru, nad katerim je navdušena: »Že od nekdanj sem si želela videti goreti Gogo!« (231). Ob koncu drame je sproščena, vesela, norčava. Skupaj z drugimi meščani se neobremenjeno norčuje iz zmedenega Preliha. Razsnova drame je trpka, toda vedra.

Do tu navedeni razlogi podpirajo tezo, da je Hanino dejanje resnično osvobodilno. Dejstvo, da se Hana iz »zasvojenosti« s Prelihom, torej ujetosti v preteklo travmo, osvobaja po korakih, je mogoče interpretirati tudi kot metaforo za potrebo po predelavi terapevtskega uvida, na katero je opozoril Freud. Hana Preliha najprej ugleda kot smešnega in nemočnega, zato ga lahko simbolno ubije. Nato v več korakih predela svoje dejanje in njegov pomen ter se na koncu, kot je videti, res osvobodi iz spon preteklosti. Podoben proces, pri katerem si sledijo uvid znotraj terapije, spremenjeno delovanje v življenju in postopna predelava obojega, je potreben tudi v psihoanalitični terapiji. »Predelava dopolnjuje interpretacijo; brez nje je interpretacija neučinkovita in ostane neintegrirana v mišljenje, tudi če jo analizand 'razumsko' sprejme« (Lešnik 165).

Vendar drugi, morda tehtnejši znaki kažejo, da simbolni uboj Preliha Hani v resnici ne prinese spremembe in je ne reši njene patologije. Prvič, njeno dejanje ni izvršeno pri jasni zavesti, temveč v nekakšni depersonalizaciji. Na prvi pogled se zdi, da Hana med Prelihovim sezuvanjem doživi prebujenje, ki jo iztrga iz podrejenosti: »V *poslednjem revnem odporu se obotavlja okrene: ugleda starega hotneža, ki s smešno*

*tresočo se roko trga čevelj z noge. V hipu jo mine vsa zasvojenost, čez ustnice prezirljiv nasmeh*« (ZD 1 208–9). Ob Prelihovi bedni pojavi Hano nenadoma »mine« strah pred njim. Toda to še ne pomeni, da se je izvila iz hipnotičnega stanja: Hana le preide v drugačen, a enako omračen modus zavesti, v nekakšno manipulativno izzivalnost, ki ni nič bolj podobna njeni budni osebnosti kakor njena prejšnja podredljivost. V tej novi naravnosti zvabi Preliha k sebi in ga s privošljivo ihto udari po glavi. Ko ga vidi mrtvega, pade v šok, ki se ohrani do srečanja s Terezo. Ko ta Hano zavrne in odide, se Hani povrne manipulativnost in za svoj namen hoče pridobiti Klikota. V vseh teh premenah Hana nikoli ni pri jasni zavesti; vse od prvega trenutka, ko stopi v sobo s čakajočim Prelihom (208), prehaja iz ene omračenosti – depersonalizacije – v drugo.

Torej ne drži, da se Hana »zavestno oprusti in reši«, kot to razlaga Grum. Njeno dejanje nasilnega upora ni »zavestno«, ni njena odločitev, ampak dogodek pod podobno hipnotično nujnostjo, s katero se je trenutek prej podrejela in s katero kasneje vabi Klikota. Ta depersonalizirana stanja pa nikakor niso rešitev iz nevrotične podreditve; so kvečjemu alternativni patološki načini bega. Koblarjeva kritika etične praznosti dramskega dejanja je v psihološkem smislu torej umestna: tudi Hanino domnevno svobodno dejanje je le del psihičnega determinizma Goge, v katerem »postane ves oder kakor avtomat s skrito godbo« (Koblar, nav. po ZD 1 453).

Drugič, Hanina nova manipulativna osebnost, ki se dvigne po uboju, kaže, da se je njena travmatično determinirana osebnostna struktura ohranila, le da je prevzela drugo dinamiko. Ko Hana dobi zamisel, da bi izkoristila Klikota, se do njega začne vesti natanko tako, kot se je do Preliha po svojem »prebujenju«: vabi ga, se mu ponuja, manipulira z njim, da bi ji ustregel: »Ljubite me, oprostite, da moram zlorabiti vašo ljubezen. [...] Vdam se vam. Popolnoma hočem biti vaša. Po storjenem opraviilu se vrnite, ljubiti me smete, kakor se vam zahoče« (218). Hana, ki je v prvem dejanju Terezi govorila, kako se ji gnusi »tisto«, se zdaj ponuja neznanemu moškemu. Nanj se pripravlja kot na težko pričakovanega ljubimca: »[P]reobleče se zopet v jutranjko in stopi pred ogledalo, da se olepoti. Se liči sedaj skrbno in z radostno vnemo. Gre nato k postelji, široma odgrne zastor in uredi blazine. Pripravlja kot za sprejem ženina. Ko konča opravilo, si še enkrat uredi lase pred ogledalom, potem primakne stol k oknu in čaka ljubimca« (220–21).

Ko Klikota ni od nikoder, ga začne provokativno vabiti, in ne samo njega: »Pridi, pridi, kaj se mudiš, plahi ljubimec? Se bojiš? Boj se, boj, moje roke so gole, moja usta ti bodo storila hudo! [...] Ne kasni, ne kasni, ljubimec, veliko se imava ljubiti! – Kaj je? Ne izzivaj žene, ki poželi, ne pusti je čakati željne! Kdorkoli prideš po cesti, pridi gor, žena čaka službe! Pridi, pridi« (221).

Vabi ga z isto besedico »Pridi«, s katero je prej zvabila k sebi Preliha. Njen grozeči ton (»Boj se«) pa namiguje, da je njeno vabilo ponovitev vabila Prelihu, ki je bilo zanj usodno.

Hana iz nekdanje »frigidnosti« preide v zapeljevanje, kar je psihološko prav neverjeten preobrat, ki bi ga težko razumeli kot »ozdravljenje« od travme spolne zlorabe. Fantazijsko se Hana celo postavi v vlogo prostitutke, kar je še jasneje razvidno iz črtanega dela replike iz Grumovega rokopisa: »Novce, novce hočem imeti, zveneči denar, hranila jih bom v šatulji! [...] Vse, vse moram imeti, in plačati morajo zveneči denar. Pijanemu delavcu se dam za tedensko mezdo, bančnemu uradniku za vsoto, ki jo bo moral ukrasti« (466). Klikotu Hana ne ponudi le spolne usluge, ampak tudi možnost, da z njo dela, »kakor se [mu] zahoče«. Kakor da se zdaj, ko je ubila Preliha, prostovoljno postavi v položaj pasivnosti in nemoči, v katerega jo je prej silil Prelih. Zdaj ko nima več Preliha, da bi jo podredil, se podredi drugemu moškemu. Od Klikota izrecno zahteva, da se vrne (219), saj jo notranja nujnost sili k ponovitvi travmatičnega izkustva, v slogu »prisile ponavljanja« (Freud, *Spisi* 144). Ta prisila ponavljanja kaže, da Prelih, četudi »mrtev«, nič manj ne živi v njej kakor prej.

Tretji, najodločilnejši znak terapevtske ničnosti Haninega dejanja pa je njena prva misel, ko se po nočnih dogodkih prebudi: »Moje jutro! Moje jutro! Nič več ni res, nikdar ni bilo ničesar!« (230). Ta misel natanko uresničuje njen »blazni up« iz prvega pogovora s Terezo, »da se nekega jutra prebudi in ne bo res, ne bo več grozotnega v njenem spominu« (186). Hani je uspelo izbrisati preteklost, storiti, da ta ni več realna. Pretekle travme torej ni sprejela, ni je premagala, ampak jo je izbrisala. Hanina inhibicija ni razrešena, ampak le predrugačena. Njena rešitev pride v obliki nove obrambe: izbrisa bolečega delčka realnosti. A to ne more biti rešitev nevrotične inhibicije. Prav nič ne zagotavlja, da bo Hana odslej spolno neobremenjena, kot ustrezno ugotavlja Krištof Dovjak: »Njen umor Preliha se izkaže za prazno simulacijo, za nikakršno osvoboditev ne gre. Z vero, da ga je pobila do smrti, Hana resnici (nikakor) ne pride do dna. S podzavestnimi posledicami izkušnje posiljenega dekleta, ki jo odvrčajo od poroke s Frankom, ne more opraviti tako na hitro. S stavkom: 'Naj živi, naj živi – samo da je mrtev!' prav ničesar ne razreši ne v sebi, ne v svetu« (»Dogodek pred mestom Goga?« 198). Grum v *Dogodku* torej vseskozi ironizira Hanino »rešitev« in napeljuje na misel, da ta ne more biti tako preprosta, kot se površno kaže. S tem le nadaljuje distanciranje od »katarze«, o kateri je podvomil že v *Trudnih zastorih* in se iz nje grenko ponorčeval v *Uporniku*: v Haninem primeru jo postavi na najkočljivejšo preizkušnjo.

Za kontrast si oglejmo usodo lika, ki je tangencialen Hanini zgodbi: gre za pisarja Klikota. Klikot je najprej brezupno, od daleč zaljubljen v Hano in ji pisari pretanjena pisma, ki jih ne odpošilja (*ZD 1* 193–94). Strašno je osramočen, ko Kvirin in Kaps obesita njegovo ljubezen na veliki zvon (196). Ko ga Hana pokliče na pomoč, ne

more verjeti, da je v njegovo fantazijo vstopila realnost (218). Ko to realnost spozna – vulgarno zapeljujočo Hano – se mu podre fantazija. Hana »ubije v njem ideal, o katerem je sanjal dneve in noči« (Koblar, *Dvajset let* 56). Klikotova »idealna ljubezen« je hipoma uničena (Koblar, *Slovenska* 188). Ker ne prenese te nove realnosti, se hoče obesiti, kar mu ne uspe (*ZD* 1 221–22). Zdrami ga ironični klic slikarja, njegovega »brata v umetnostih«: »Ustvarjaj, ustvarjaj, domovina smrči in čaka!« (225). Ta klic mu zlagoma postavi stvari na pravo mesto: »Obide ga neka misel, ves oživi. Z živahnostjo si pripravi papir za pisanje, sede za mizo nasproti zanke in začne hlastno pisati, dvigajoč od časa do časa pogled k mrtvaški vrvi. Dobil je snov za novelo« (226).

Ko se Klikotu poruši fantazija, si zna pomagati. Ima namreč terapevtsko sredstvo, ki mu je služilo že prej, le da v drugačen namen: pisanje. Prej je v pisanju gojil fantazijski »paradiž«, kjer je bil varen pred realnostjo: »Privid je edini paradiž, iz katerega ne moremo biti pregnani« (194). Ko je realnost, razočaranje s Hano, posegla v njegovo življenje, ga je travmatizirala, toda ne onesposobila. Po trenutku obupa si opomore in se loti dela. Svojo bolečino bo prekrasil v novelo (prim. Zadavec, *Elementi* 387). Urok fantazije, vsaj te ene, je prelomljen. Klikot s pisanjem ne bo več gradil fantazije, temveč realnost: pisanje mu bo pomagalo preboleti razočaranje porušene predstave o Hani. Morda bo v tej pretvorbi bolečega izkustva v umetniško obliko celo užival, saj poln življenja sede za mizo (*ZD* 1 226). Tu ni prišlo do nobenega katarzičnega uvida: zgodil se je le klavrn umik iluzije, travmatično spoznanje o nesmislu fantaziranja. In ta nesmisel in umanjkanje bo Klikot lahko ubesedil, torej predelal. Hanin negativni izid je torej tangencialno Klikotova rešitev: Klikotov iztek je pozitiven (prim. Legiša, *Zgodovina* 242). Če upoštevamo njegovo začetno in končno situacijo, lahko rečemo, da Klikotu uspe izhod iz gogovske ujetosti: naredi korak iz življenja skozi fantazije do izražanja teh fantazij, torej distance do njih. Klikot ponazarja uspešno zdravljenje skozi umetnost, kot si ga je idealno zamišljal Grum.

Zadnje vprašanje pri *Dogodku v mestu Gogi* je dodatek, t. i. »epilog«, ki sledi spustu zastora, »če poziva občinstvo igralce pred rampo« (*ZD* 1 235). Ta dodatni prizorček sledi klicu slikarja po novem življenju in na videz postavi na laž upe, da se je v Gogi karkoli spremenilo. V fragmentarni obliki obudi ključne momente štirih likov: Klikota, Afre, Gapita in Hane. Hana je tu prikazana v stanju hipnotične podreditve Prelihu, v trenutku, ko ta spregovori svojo krilatico: »Prvega ženska ne pozabi nikoli« (236). Številni interpreti so prav ta prizorček navajali kot kronski dokaz, da se Hanina stiska ne razreši: tu se Hanin »kompleks« prikaže kot nedotaknjen, kljub domnevni katarzi, ki se je zgodila na odru. Tudi Klikotov dosežek je morda v epilogu razvrednoten.

O zaključku drame ni bil prepričan že sam Grum, saj je kolebal med vključitvijo ali izključitvijo dodatka (*ZD* 1 450). Prav tako so se nekateri režiserji odločili za vključitev prizorčka, drugi pa so ga izpustili. Osip Šest, na primer, je pri ljubljanski krstni

uprizoritvi (1931) epilog črtal (ZD 1 446). Da je epilog idejno pomemben element drame, je očitno menil tudi Grum, saj po Kralju na podlagi rokopisnih virov »ni nobenega dvoma o tem, da se je Grum še ob zadnjem pregledovanju rokopisa ukvarjal z mislijo, da bi [...] izločil epilog« (ZD 1 467). Tudi večina Grumovih interpretov ima dodatni prizor za idejno pomenljiv. Pritekelj ga komentira z mislijo, da »v drami *mora* biti podčrtana brezizhodnost v Gogi [...] Goga se *ne more* spremeniti« (Grum, *Goga* 449). Po Kralju Grum v tem prizoru »poudarja načelno nemožnost sprostitev v mestu Gogi« (ZD 1 467). Kralj tudi meni, da naj bi režiser Šest s črtanjem epiloga »bistveno spremenil idejo drame, saj Grum prav v epilogu pokaže nespremenljivost dramskih usod v Gogi, tudi Hanine« (ZD 1 446; gl. tudi Kralj, *Literatura* 28). Tudi M. Schmidt Snaj meni, da Grumova varianta konca kaže, da »[k]atarze ni, vsi so še vedno ujetniki Goge« (*Tokovi* 281). Po Igorju Grdini pogojna in konvencionalna narava dodatnega prizora ne ukine njegove idejne teže: »Gogovci nimajo kam uiti. Prav tako ne gledalci« (»Grumov Dogodek« 195).

Koruza je tako rekoč edini, ki prizorčku odreka idejni pomen. Po Koruzi ni smiselno, da bi dodatek imenovali »epilog« in mu s tem dajati posebno težo, ker je kot dostavek pogojno formuliran in ker je Grum drugje izrecno poudarjal, da v drami pride do razrešitve (*Slovenska* 142–43). A vendar, na Grumove izjave o sporočilu drame se ni mogoče preveč zanašati, saj si pogosto nasprotujejo. V že navedeni izjavi v intervjuju za *Slovenski narod* leta 1929, po prejemu beograjske nagrade, je Grum dejal: »Ljudi sem pokazal kot lutke podzavestnih sil, katerih se rešijo z izživetjem, kakor se nevrotik ozdravi z izpovedjo zdravniku« (ZD 1 426). Torej se (nekateri) gogovci rešijo svoje ujetosti. Dve leti kasneje (1931), tik pred ljubljansko uprizoritvijo *Dogodka*, pa v intervjuju za *Jutro* odobrava recenzijo drame izpod peresa Ludvika Mrzela, v kateri ta pravi, da »tu ne more nihče več nikomur pomagati«, torej da so usode gogovcev nespremenljive (ZD 1 449). Se je Grumovo dojemanje *Dogodka* v dveh letih iz optimizma prevesilo v fatalizem ali pa Grum nikoli ni bil res prepričan o možnosti rešitve iz Goge?

A vendar, na podlagi zgornje analize Hanine in Klikotove usode menim, da je že v samem dramskem dejanju dovolj dokazov za utemeljeno sodbo. Tudi če epilog čisto zanemarimo, če se na odru ne izvede, je že v drami dovolj znakov, da se Hanino stanje ni razrešilo, medtem ko je Klikot naredil korak k realnosti. V idejnem smislu, kar zadeva Hanino in Klikotovo zgodbo, epilog ni ključnega pomena.

Na koncu se lahko vrnemo h globalnemu upanju Goge kot skupnosti: k pričakovanju *Dogodka*, ki bo spremenil celotno skupnost in jo ponesel v sfero »svetlega novega življenja«. To upanje je na koncu drame razočarano, saj celo slikar, ki na vse pretege navija za dogodek, povese glavo v vdaji (ZD 1 235). Veliki Dogodek se ne zgodi: to je sporočilo drame kot celote. Skupnost Goge se ni spremenila, ni vse postalo novo.



Isto lahko rečemo, če vzamemo Hanino zgodbo kot osrednjo. Pokazal sem, da Hana ni doživela svojega odrešilnega Dogodka. A vendar, namesto velikega Dogodka se v drami zgodi več manjših dogodkov, zlasti Hani in Klikotu. Hana se izpove Terezi, se sooči s Prelihom, ki pooseblja njeno travmo, in to poskuša odpraviti (četudi ji, kot sem pokazal, to ne uspe). Klikot je prisiljen v preizkušnjo realnosti najprej s podoknico Kvirina in Kapsa, nato s Haninim zapeljevanjem. Tem preizkušnjam ne podleže, ampak pride iz njih zrelejši.<sup>6</sup>

Lado Kralj v svoji zgodnji interpretaciji, kjer Gruma bere skozi simbolizem, položaj Gogovcev vidi v še temnejši luči kot Maeterlinckove like, predane zli usodi. Kakor slednji tudi Gogovci pričakujejo očiščujočo katastrofo, le da ta nikoli ne pride, ampak izzveni v smešne bagatele: »Grum je torej svojim literarnim junakom odvzel zadnjo milost, milost tiste pomiritve, olajšanja ali sprostitev, ki bi jim bila dana v trenutku dokončne pogube. Po tej milosti implicitno ali eksplicitno hlepijo vse žrtve grozljive usode, ta pa jim jo spet in spet odreka, jih posmehljivo navdaja z lažnim upanjem in jih goljufa zanj« (Kralj, *Literatura* 28).

Gogovcem je vzeto celó tragično dostojanstvo pasivnih žrtev usode, kar bi jim vsaj prineslo neko moralno zadoščenje in pomirjenje. »[K]atastrofa jim ni dana,« reče Kralj (prav tam). Toda če zgornje analize držijo, lahko to sodbo beremo kot ugodno. Usodo Gogovcev lahko dojamemo ne kot Grumov fatalistični pesimizem, absurdnejši od maeterlinckovskega, temveč kot premik iz simbolistične paradigme: proč od pričakovanja katarzične katastrofe, velikega Dogodka, k uresničevanju manjših dogodkov z negotovim izidom, ki utegnejo počasi kaj spremeniti. Od katastrofe se Grum premakne k procesu.

Tu se lahko spomnimo začetnega oksimorona, besedne zveze »psihoanalitična katarza« in dejstva, da je Freud katarzično zdravljenje zavrnil, ko je začel odkrivati kompleksnost analitične metode. Perspektiva odsotnosti ali celo nemožnosti velikega Dogodka, ki vse ozdravi, s psihoanalitičnega vidika ni nič strašnega, temveč je del freudovskega terapevtskega realizma. V freudovski perspektivi ozdravljenje ni trenutni dogodek, ki bi z eno potezo ukinil središče patologije, ampak je potrebna postopna predelava uvidov o celi mreži duševnih pojavov in mehanizmov. Ta predelava nikoli ni dokončna in njena učinkovitost ni zagotovljena. Mesijanski Dogodek, ki bi vse spremenil, ki bi uvedel »popolnoma izpremenjeno, svetlo novo življenje«, se ne zgodi niti v Gogi niti v psihoanalitični terapiji. Vsak dogodek, ki se tako predstavlja, je lažno upanje. V tem smislu ima Vladimir Bartol prav, ko *Dogodek v mestu Gogi* imenuje »psihoanalitična drama« (180; prim. *ZD* 1 429).

<sup>6</sup> Omembe vredna je tudi Kraljeva zgodnja interpretacija, po kateri je pričakovani Dogodek pohod šepavca skozi mesto. »[P]rav s to demonstracijo zlih moči, nerazumljivih, neizrekljivih in vsemogočnih, je dal Grum čutno dojemljivo, pa vendar nedoločeno in dvomiselnost [sic] podobo tistemu osrednjemu zlemu principu, ki uravnava usode dramskih oseb« (Kralj, *Literatura* 25–26; gl. tudi 28). Šepavčev korak naj bi bil sicer Grumov začetni motiv za Gogo (gl. *ZD* 1 448–49).



## Sklep

Razčlemba treh primerov domnevne katarzične razrešitve v Grumovih dramah je pokazala, da je katarza v vseh primerih dvomljive vrednosti, saj ne vodi v pomiritev lika ali razrešitev dramskega dejanja. Larsen ob zavrnitvi Amare pade v katatonično psihozo. Tudi slikar Madona po uboju »matere« izgubi stik z realnostjo. Niti Hanin »uboj« Preliha, ki obljublja največ, se ne izkaže za odrešitvenega. Te usode likov gledalca/-ko gotovo pustijo »z dvomom in trpljenjem v srcu« (ZD 1 426). Grumove drame so prav takšne »moderne drame« z nerešenimi konflikti, kakršne sicer kritizira.

Grum torej ne uveljavi katarze kot dramaturškega principa. Katarzičnost, ki bi lik v trenutku odrešila nevrotične aporije, je v vseh njegovih dramah ironizirana. Liki si za takšno rešitev prizadevajo, vendar jo iztek dramskega dejanja razvrednoti. Grumove drame torej vsebujejo dvom o učinkovitosti katarzične razrešitve, podoben Freudovemu dvomu o katarzi kot terapevtskem principu. Na drugi strani pa pri istih ali drugih Grumovih likih najdemo elemente drugačnega reševanja konfliktov. Od *Trudnih zastorov* prek *Upornika* do *Dogodka v mestu Gogi* se prizadevanje po katarzični gradnji dejanja rahlja, načini reševanja konfliktov postajajo gibkejši. Pri Slikarju in Hani se morda kaže sled »nevrotikove izpovedi zdravniku«, stremljenje k terapevtskemu pogovoru (prim. Grumovo vzporednico, prav tam). Hana kaže tudi potrebo po predelovanju uvidov in dejanj. Klikot opusti fantazijo in travmatično izkustvo pretvori v umetnost, ki ni več zgolj »privid« kot beg iz realnosti, kot je pri Larsenu in Madoni, temveč privid kot spopad z realnostjo. Ti Grumovi dramaturški elementi ustrezajo Freudovemu prehodu iz katarzične v psihoanalitično psihoterapijo. Seveda bi bilo treba te katarzi nasprotujoče elemente Grumove dramatike podrobneje obdelati v luči principov psihoanalitične terapije in teorije. Vključiti bi bilo mogoče tudi nova razumevanja dramske in gledališke katarze, ki so se razvila po Grumovem času (gl. npr. Pavis 373).

Prav nedosegljivost katarze torej Gruma šele približa psihoanalitičnemu pristopu. Grumove drame je mogoče interpretirati v psihoanalitičnem duhu prav zato, ker v njih, kot sem skušal pokazati, ni resnično katarzičnega dogodka. Grumova dramatika se torej dotakne ene temeljnih tehničnih potez psihoanalize: nemožnosti terapevtskega Dogodka – z velikim D. Toda Grum nasproti hrepenenju Goge kot skupnosti po velikem Dogodku, ki bo spremenil vse, v dramsko dejanje vtihotapi vrsto majhnih, omejenih, nekatarzičnih, a resnično terapevtskih dogodkov, ki lahko Gogovce kot posameznike popeljejo korak iz njihove ujetosti.

- Aristoteles. *Poetika*. Študentska založba, 2012. Knjižna zbirka Koda.
- Bartol, Vladimir. »Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi.« *Modra ptica*, letn. 1, št. 7, 1930, str. 180–81.
- Bohak, Janko. »Psihoanaliza in psihoanalitična psihoterapija.« *Psihoterapija*, ur. Maša Žvelc, Miran Možina, Janko Bohak, IPSA, 2011, str. 119–202.
- Božovič, Miran. *Slavko Grum in psihoanaliza: diplomska naloga*. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1979.
- Breuer, Josef, in Sigmund Freud. *Študije o histeriji*. Delta, 2003.
- Dovjak, Krištof. »Dogodek pred mestom Goga?« *Dogodek v mestu Gogi: faksimile rokopisa z vzporednim diplomatičnim prepisom in študijami*, napisal Slavko Grum, Knjižnica Mirana Jarca, 2001, str. 196–98.
- Freud, Sigmund. *Predavanja za uvod v psihoanalizo*. Državna založba Slovenije, 1977.
- . »Inhibicija, simptom in tesnoba.« *Problemi*, letn. 39, št. 1/2, 2001, str. 7–90.
- . »K zgodovini psihoanalitičnega gibanja.« *Problemi*, letn. 40, št. 5/6, 2002, str. 5–71.
- . *Spisi o psihoanalitični tehniki*. Analecta, 2005.
- . »Pet predavanj o psihoanalizi.« *Problemi*, letn. 50, št. 5/6, 2012, 119–69.
- Golc, Andraž. »Devet krogov Goge.« *Goga, čudovito mesto*, Gledališki list Drame SNG, sezona 88, št. 3, 2010/2011, str. 13–16.
- Grdina, Igor. »Grumov *Dogodek* je igra.« *Dogodek v mestu Gogi: faksimile rokopisa z vzporednim diplomatičnim prepisom in študijami*, napisal Slavko Grum, Knjižnica Mirana Jarca, 2001, str. 194–95.
- Grum, Slavko. *Goga: proza in drame*. Založba Obzorja Maribor, 1957.
- . *Zbrano delo: prva knjiga: pripovedni spisi, dve drami, dodatek*. Državna založba Slovenije, 1976.
- . *Zbrano delo: druga knjiga: pisma, dnevniki, dodatek: članki*. Državna založba Slovenije, 1976.
- . *Goga, čudovito mesto: Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma*. Mladinska knjiga, 1987.
- . *Dogodek v mestu Gogi: faksimile rokopisa z vzporednim diplomatičnim prepisom in študijami*. Knjižnica Mirana Jarca, 2001.
- Grün, Herbert. »Čarodej brez moči: oris pisateljske fiziognomije Slavka Gruma.« *Goga: proza in drame*, napisal Slavko Grum, Založba Obzorja Maribor, 1957, str. 7–46.
- Kermauner, Taras. »Nerazločljivost in omrtvelost (ob Grumovem *Dogodku* v mestu Gogi).« *Dogodek v mestu Gogi: faksimile rokopisa z vzporednim diplomatičnim*

- prepisom in študijami*, napisal Slavko Grum, Knjižnica Mirana Jarca, 2001, str. 187–88.
- Koblar, France. *Dvajset let slovenske drame II: 1930–1939*. Slovenska matica, 1965.
- . *Slovenska dramatika: druga knjiga*. Slovenska matica, 1973.
- Koruza, Jože. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Mihelač, 1997.
- Kralj, Lado. *Literatura Slavka Gruma*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970.
- . *Ekspresionizem*. Državna založba Slovenije, 1986. Literarni leksikon, 30.
- . »Kje stoji mesto Goga?« *Goga, čudovito mesto: Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma*, Mladinska knjiga, 1987, str. 189–241.
- . *Od Preglja do Gruma: slovenska ekspresionistična dramatika*. Slavistično društvo Slovenije, 1999.
- Legiša, Lino. *Zgodovina slovenskega slovstva VI: v ekspresionizmu in novi realizem*. Slovenska matica, 1969.
- Lešnik, Bogdan. *Temelji psihoanalize: opombe h konceptom*. Založba \*cf., 2009.
- Moravec, Dušan. *Pomenki o sodobnih dramah*. Mestno gledališče, 1958. Knjižnica MG, 2.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Knjižnica MGL, 124.
- Schmidt Snój, Malina. *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti: prvi del*. Slovenski gledališki muzej, 2010.
- Šeligo, Rudi. *Identifikacija in katarza: v nekaterih poetikah drame*. Mestno gledališče ljubljansko, 1988. Knjižnica MG, 106.
- Zadravec, Franc. »Ekspresionizem v dramatici.« *Upornik: slovenska ekspresionistična enodejanka*, ur. Franc Zadravec, Mladinska knjiga, 1966, str. 161–208.
- . »Dramatik Slavko Grum.« *Dogodek v mestu Gogi: igra v dveh dejanjih*, napisal Slavko Grum, Mladinska knjiga, 1968, str. 53–76.
- . *Zgodovina slovenskega slovstva 7: ekspresionizem in socialni realizem, drugi del*. Obzorja, 1972.
- . *Elementi slovenske moderne književnosti*. Pomurska založba, 1980.
- . *Slovenska ekspresionistična literatura*. Pomurska založba/Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993.
- . *Satira in groteska v slovenski literaturi: študije o slovenski književnosti*. Franc-Franc, 2010.