



stvom odkriva sicer velik nered v pojmovanju življenja, to kar navadno imenujemo pisano in človeško postavo, v globine življenja pa ne sega daleč, vsa moč umetnosti ostane pri besedah. Kraigher je preko tega teoretičnega razglabljanja razvil katastrofo. Rojnik se kljub oviram in slutnjam sestane zadnjo noč pred odhodom na fronto z Živo in žena, ki ga zasleduje tudi v bolnico, pade mrtva pod njegovo pestjo. Tako sta mož in žena žrtvi na »fronti sestre Žive«; žena je mrtva in Rojnika odvedejo v ječo. Čutim, da Kraigher luči in sence, kakor jo je razdelil v debati med možem in ženo, ne krije s svojim lastnim pogledom na svet, sicer bi bila drama še bolj neharmonična, katastrofa še manj upravičena. Ogreti nas ne moreta ne Rojnik ne Pavla, sočuvstvovati ni mogoče z nobenim, še najmanj z Rojnikom, ki se je nekdo za vse življenje ustavil pri mladi Pavli, mimogrede potem pri Pepci, zdaj in najbrž ne za večne čase vzplamtel za Živo; mogoče pa bi se mu kdaj pripetilo še globlje razodetje ljubezni, in vsak tak slučaj zase bi kazniško razrešil, da bo njegovo življenje moglo biti resnično, do zadnjega resnično. Kraigher je v svet moža in žene pogledal le napol, položil je vanj ideologijo, ki izziva nasprotnega ideologa. Toda drama mora biti občutje sveta kot celote in njene niti morajo iti če že ne skozi sredo sveta, vsaj blizu središča. Ne samo katastrofa, tudi konflikt mora biti usodno resničen, splošno veljaven in upravičen v človeku, drugačen kot je Rojnik. Pri Kraigherju pa vidimo samo zunanji nered na svetu; ne čutimo bolečine in trpljenja pod njem, kljub otrokom, ki so ostali tam zadaj ob dramati nekje. S podrobnejšo analizo oseb, ki so zvezane z erotično eruptivno Rajnikovo naravo, bi našli, da so vse te osebe shematični stvori iz zunanjih dejstev in slučajev življenja, zunanje afere in njih psihofizične analize, in da so nedramatični; najmanj pa so se pisatelju posrečile nekatere simbolične slučajnosti, ki se omenjajo v razgovoru med Rojnikom in Pepco in tisto skrivnostno napovedovanje usode, ki ni v ničemer utemeljeno.

Pred dvajsetimi leti je Kraigher napisal »školjko«, ki je bila za tedanje še precej visoko zapeto slovo prava senzacija. Duhovno je bil tedaj globlji, čeprav v dramatičnem oziru mnogo preširok. Bil je svobodnejši kot je danes, jasnejši, kljub temu, da je problem v novi drami bolj pereč, socialno tehtnejši in etično pomembnejši, saj sega v organizem družine. Kraigher je šel mimo njega in ga je neprostoovoljno prepustil spet družbi, državi in cerkvi. F. K.

Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*. Igra v dveh dejanjih. Samozaložba.

»Dogodek v mestu Gogi« je igra v doslovnem pomenu besede, radi tega se bo s pričujočim delom moglo okoristiti predvsem naše gledališče. Dramatično oblikovanje sicer po naravi stremi po dopolnitvi, kakršno more doseči z gledališko interpretacijo, vendarle pa z gorenjo ugotovitvijo noče biti izraženo zgolj to dejstvo, marveč sem hotel z njo poudariti predvsem neki prav posebni značaj Grumove igre. Zato bom skušal stvar obrazložiti in podpreti s kratko analizo.

Prvi vtis, ki ga delo napravi na bralca, je resda ugoden, vendar pa v ostalem vpliva nekoliko tuje zaradi nenavadnega načina prikazovanja, a tudi zaradi nejasnosti vsebinskega ogrodja. Uvrstiti ta spis brez pridržka v katerokoli izmed literarnih

vist lirike, epike ali dramatike, se mi zdi skoraj da nemogoče. In sicer sodim tako ne samo zaradi tega, ker je avtor iz svojega fantastičnega koncepta takorekoč izključil vso vsebinsko določeno življenjsko problematiko in s tem literarno oblikovanje zlasti v dramatičnem zmislu prav za prav onemogočil, marveč predvsem tudi zato, ker kot literarni oblikovavec ni uporabljal samo literarnih sredstev besede. Beseda se je pri njem umaknila viziji in literarno pojmovanje se je pomešalo s teatralnim in sicer na škodo delu, če ga gledamo z literarnega vidika, a tudi sicer kot estetskemu organizmu, ker nam je prav v tem iskati vzrok umetniške neenotnosti in neizkristaliziranosti, ki ju delo kljub izrednim vrlinam razodeva.

Radi omenjene osnovne neenotnosti ne moremo pričujočega dela v celoti niti razumeti niti opravičiti, če ga sodimo edinole z literarnega vidika. Po svojem osnovnem pojmovanju življenja, ki ga pojmuje zgolj kot akcijo in igro in ga vsebinsko in osebnostno ne vrednoti, se je avtor tudi v oblikovanju približal iluziji gledališča — čisti igri. Resničnost pisateljevega dela je v njegovi neresničnosti. Zato se mi zdi zanj še najbolj odgovarjajoč izraz fantazijski privid ali vizija. Poudarka tukaj ne moremo iskati v vsebini in borbi, ker je avtor človečnost v zmislu osebnosti izključil iz svojega dela, marveč v naporu čistega umetništva in v principu čiste forme, kar je razumljivo in opravičljivo samo v skladu z že omenjenim oddaljevanjem od izključno literarnih osnov estetičnega oblikovanja. Dramatični zakonodajavec in pesnik besedne lepote se v tem delu od vsega začetka umika scenografu in literarni koncept prehaja v — pantomimo. To prehajanje, v katerem vidim izraženo labilnost pisateljeve umetniške osebnosti, ima svoj vzrok v snovi prikazane življenja, iz nje pa je kot nujen razumljiv tudi način prikazovanja.

Naslov utegue marsikoga zapeljati na napačno pot. Iluzija igre je privid, »vse pozorišče dojm groteskno in neistinito«, pravi avtor sam v eni izmed pripomb, a te njegove besede veljajo v celoti ne samo za kraj, marveč prav tako tudi za dejanje, osebe in prizore, celo pojem časa je odvisen od osnovne nerealne perspektive, v kateri nam vse tone v brezčasje privida. Pisatelj nam ne prikazuje resničnega življenja in v nastopajočih prebivalcih nerealnega mesta Goge ne moremo prepoznati živih, resničnih ljudi. Prav tako pa ne smemo v njih videti simbolov. Pisateljevi ljudje so lutke. To pa je bilo za avtorja nujnost njegovega umetniškega sloga, kar ima svoj vzrok v dejstvu, da nam ne prikazuje ljudi v igri življenja, marveč nasprotno igro življenja v ljudeh. Ta skrajni psihologizem, ki skuša ujeti podobo življenja »v njem samem«, onstran osebnosti, ki postane le igrača prazakona normativne prirodnosti, je umetniško prav za prav nemogoče, če bi šel do skrajnosti. Razen tega je na prvi pogled jasno, da to psihanalitično prisluskovanje nad skrivnostnim dogajanjem življenja ne poteka iz doživetja, marveč je posledica teorije in sicer dokaj plitvega materialističnega naziranja panseksualizma. Na tej aprioristični in mehanistični osnovi pisatelj ni mogel niti postaviti niti razvozlati dramatičnega konflikta. Ali je »dogodek« vsebinski poudarek pričujočega dela? Ni mogoče, zakaj najprej bi sedaj ostalo nerazumljivo in brez prave zveze vse mnogostransko in detajlno izčrpavanje grotesknih



prizorov, a tudi sicer je dogodek — ki vrhu vsega ni nič drugega nego gola senzacija in potegavščina — vsebinsko bliže epskemu kot dramskemu pojmovanju. Bolj stopa v ospredje postava Hane in njena notranja stiska. Tukaj bi dramatik lahko zajel iz polnega, če bi namreč postavil problem na ravni in v okvir človeške osebnosti. A tudi Hana je lutka in avtor je problem rešil v zmislu svoje psihoanalitične teorije. Delo zato po svoji vsebinski strani ne prepričuje in napravlja vtis literarnega videza. In tu smo sedaj pri jedru. Literarno delo kot igra ni možno in brez vsebinskih podlag ostane tudi pesniški izraz brez pravega umetniškega poudarka. Sedaj nam bo tudi postalo jasno, zakaj sem zgoraj imenoval pričujoče delo igro in ga skušal tolmačiti v zvezi z gledališčem.

Pravi subjekt vsega dogajanja je Goga, čudovito mesto, fantastični privid človeške podzavesti in v podobo transformirano življenje samo na sebi. Življenje ne kot vsebinski kozmos, marveč življenje kot akcija in proces. Radi tega je zmotno govoriti v tej zvezi o kakršnikoli kolektivnosti, zakaj le-ta predpostavlja individualno pojmovanje. Tu pa gre zgolj za prikazovanje zakonitosti in razmerij biološkega življenja. In ta svet nagonske podzavesti je mogel avtor kot estetični oblikovavec pokazati le v prividu kot projekcijo notranjosti navzven. Tu nam je iskati kali, iz katerih je pognal pisatelj groteskni slog. Naravne oblike so tu z nujnostjo izginile, vsi ljudje, vsi predmeti, vsi prizori in vsa dejanja so zadobila za normalen pogled izkrivljen, fantastičen, grotesken videz. Vse je izgubilo svojo individualno podobo, vse je deformirano in postavljeno v atmosfero in perspektivo privida. Groteska je bila tu kot umetniški slog nujna posledica dejstva, da je vse, kar se godi pred nami, le v zunanjih kretanjih vidna prisodobna notranjih metamorfoz. Zamislil se n. pr. samo v nereali alegorični, psihoanalitični zmisel Haninega »umora« mladostnega zapeljivca! Lutka in njene kretnje so le zunanji izraz notranje življenjske dinamike, ki se sicer razodeva tudi v občutju atmosfere kot izrazu iracionalnosti.

Toda samo s tem moja osnovna teza še ni popolnoma pojasnjena. Rekel sem že, da avtor pojmuje življenje zgolj kot akcijo in igro in da je zato izključil iz svojega dela svet človeške osebnosti. Akcija pa s pomočjo besed, na katero je literarno oblikovanje kot izraz osebnega doživljanja izključno navezано, ne more biti izražena do kraja. Zato pesniško prikazovanje prehaja v sceno, življenjski spor v igro, element žive govornice odstopi mesto vizuelnemu in akcijskemu principu pantomime. In tako je avtor na najodločilnejših poudarkih močnejši v gesti, nego v besedi, tako da so ti poudarki v sceni, a ne v vsebinski strani dogodkov, ki neredko izven igre nimajo nobenega zmisla. V sceni imajo vzročnost tudi novi nastopi in prizori, v vsebini zanje pogosto ne najdemo zveze in opravičila. Največji čar razodeva delo v fantastiki scenične kompozicije, ki je le izraz za irealnost vsebine. Pričujoči tekst bolj vidiš, nego ga pa moreš razumeti, zato težišče dela ni v besedi, marveč v sceni, podobe prevladujejo nad vsebino. Zato bo to delo zaživelo šele na odru, ker je njegovo bistvo ne toliko v pesniškem delu, kolikor v čisti formi, v podobah in likih, v gibanju in kretnjah. Avtor je v obširnih opombah neredko mogel podati več vsebine nego

v tekstu, ki je deloma le nujen prehod, dočim je težišče v igri sami. V tej zvezi moremo tudi razumeti, da je avtor tolikokrat resigniral na oblikovanje s pomočjo besede.

Sicer pa v ostalem besede, položene kot človeški govor v usta lutk, občutimo kot neskladnost. To ima svoj izvor v križanju zgoraj omenjenih estetskih principov, v čemer nam je videti glavno, umetniško usodno napako pričujočega dela.

Francé Vodnik.

Tavčarjevih zbranih spisov II. zvezek. Uredil dr. Ivan Prijatelj. V Ljubljani, 1929. Izdala in založila Tiskovna zadruga. Str. XI + 480. Za starejšim Tavčarjem, ki je že zbran v III.—VI. zvezku teh spisov, prihaja mlajši, mnogo zanimivejši Tavčar. Sele, ko bomo imeli še prvi zvezek, nam bo morda bolj jasna osnovna črta Tavčarjevega romantičnega pisanja, namreč zavestna ali pa samo iz literature privzeta želja, da bi dobila domača snov čim širše, nadprovincialno obsežje. Vsi manjši spisi II. zvezka (In vendar, Soror Pia, V Karlovcu, Čez osem let, Tat, Gospod Ciril) so spoj domačega sveta in romantične domišljije, ki v naše življenje privaja osebe iz daljnjih krajev, ali pa iz tistih višjih slojev, ki so v prejšnjih časih gospodovali na naši zemlji. Ta dvojni svet se vidno prelomi v »Mrtvih srcih«, ko se pisatelj dvigne nad samo pripovedno in čustveno romantičnost do obrisov socialnega, pa še veliko bolj do narodnega vprašanja. Pa to delo ima še vrsto drugih zanimivosti.

Ivan Prijatelj nam je v uvodu tega zvezka duhovito zarisal notranji in zunanji razvoj našega tedanjega slovstva in nam je podal mladega Tavčarja iz Levstikovih programnih osnov ter ga postavil poleg Jurčiča in pod Stritarjev vpliv. V splošnem pa preseneča Tavčar radi svoje bujne ncenotnosti, ki utegne biti predvsem vpliv zunanje poznomorantične literature, dasi je našel tudi v slovenskem slovstvu neposrednih pobud. Jurčič in Stritar sta vplivala nanj snovno in duhovno. Zorin, kozmopolitični slovenski popotnik, zagrenjeni doktor Zober sta v Tavčarjevih ljudeh te dobe pustila mnogo podobnosti in če dodamo še romantično težnjo po nenavadnih dogodkih, je to leposlovje prvotno izraz odmirajočega časa, ki kaže bolj v preteklost in za enkrat še nikamor naprej. Čudno se nam tedaj mora zdeti, da je demokratični Mladoslavenc Tavčar pisal zgodbe samih družinskih in osebnih katastrof, v katerih je ženska sladka poguba in še bolj čudno je, da isti kmečki Mladoslavenc piše sentimentalne aristokratske zgodbe in da aristokratske motive zanaša v idilično-robustni svet svoje domačije. To vprašanje bi bilo zanimivo rešiti iz Tavčarjeve osebnosti same. Pri Jurčiču nam je ta stran jasna in kmalu poneha; tudi pri Tavčarju se pozneje, a mnogo pozneje spremeni v demokratično ironijo, a brez visokega sveta ni mogel v svojih spisih prav nikdar opravičiti, še bolj čudno pa je, da je ta poznejši življenjski realist v spisih pustil toliko pesimizma in da je tako vitalen človek, kakor je bil Tavčar na zunaj, ostal v svojih spisih brez humorja. »Mrtva srca« so bolečina človeka in bolečina naroda, ki šele nastaja in govor Filipa Tekstorja (344—51) pred škofom je skoraj dokumentarčno narodno politično pričevanje. Življenjski pesimizem, ki preveva to delo, budi v čitatelju še novo misel, da namreč naš nekdanji realizem ni bil tako trdno postavljen na reali-