

DOGODEK V MESTU GOGI IN MODEL NOVE DRAME¹

V spomin Ladu Kralju

Razprava se ukvarja z eno temeljnih dilem, ki jih vedno znova sproža dramatika Slavka Gruma, še posebej *Dogodek v mestu Gogi*, in je povezana z njeno večplastnostjo, skorajda že parataktičnostjo. Prav zaradi te lastnosti tako literarna kot gledališka zgodovina vedno znova nihata med označitvami, kot so ekspresionizem, dekadenca, simbolizem, moderna ... Pokazati poskuša, kako se specifika te nove drame in novega koncepta gledališča ter umetnosti nasploh razkrijejo prav skozi sopostavitve *Dogodka v mestu Gogi* s pretežno sočasnimi, delno pa tudi predčasnimi ali kasnejšimi estetskimi revolucijami zgodovinskih in delno tudi neoavantgard ter modernizma in neomodernizma dvajsetega stoletja. Na ta način se ob prebiranju in primerjavi s sodobniki in nasledniki izriše (med)mrežni zemljevid tega nadvse zanimivega literarnega dela, ki je podobno kot futuristične, dadaistične, absurdistične, nadrealistične in ekspresionistične sinteze, igre in včasih že antiigre problematiziralo temeljno tematsko preokupacijo dvajsetega stoletja: krizo novodobnega subjekta v z Nietzschejem proklamiranim svetu kot odsotnosti boga. Grumov opus je bil tako, podobno kot tisti ekspresionistov, ob tem pa Kosovelovih dramskih fragmentov in Mrakove *Obločnice* ter Delakove *Kače na nebesnem svodu* heterogen. Različne avantgardne taktike, ki so se predčasno, sočasno ali kasneje razvile v evropski in ameriški modernistični dramatik in prozi prve polovice dvajsetega stoletja, so med seboj stopale v dialog in zanimiva razmerja. Pri tem se znotraj Grumovega opusa najbolj približa nekaterim modernističnim ali avantgardnim postopkom prav *Dogodek v mestu Gogi*.

Ključne besede: nova drama, ekspresionizem, simbolizem, zgodovinska avantgarda, Slavko Grum

¹ Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

V času zgodovinskih avantgard, ki je tudi v slovenskem prostoru dezintegriral »klasično pisanje« in ga postopno nadomeščal z modernimi pisavami, je prav Slavko Grum z *Dogodkom v mestu Gogi* predstavljal veliko uganko, ki so jo sodobniki (predvsem Vidmar, Ocvirk, Borko in Šest) sicer razumeli, aдекватno pa so jo začeli teoretizirati in zgodoviniti šele v času neomodernizma sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes. Najbolj dosleden in pronicljiv je bil pri tem urednik njegovih zbranih del dr. Lado Kralj, ki mu s hvaležnostjo in občudovanjem posvečamo pričujočo razpravo.

Tudi Grum je v svoji dramatikii sledil postulatomi, ki jih je zapisal Srečko Kosovel: »Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega neposrednega življenja« (Kosovel 1977, 3: 740). Tako je tudi najvplivnejši slovenski ekspresionistični in avantgardni dramatik leta 1929 v intervjuju za časopis *Slovenski narod* izrekel pripombo o Aleksandru Tairovu, ki odraža njegovo in avantgardno idejo drame:

Ruski režiser Tairov je bil prvi na Dunaju, ki je stare igre uprizoril s tovrstno moderno scenografijo. Tairova scenografija je takšna, da bi bila primerna za sodobno igro, vendar on takšne igre nima – medtem ko jaz imam igro, a nimam režiserja. (Grum 1976, 1: 427.)

Pri tem je imel v mislih dva pojavi: svojo igro *Dogodek v mestu Gogi*, zelo izvorno ekspresionistično igro, ki je leta 1930 prejela nagrado jugoslovanskega ministrstva za prosveto v Beogradu, eno od največkrat uprizorjenih slovenskih iger dvajsetega stoletja. In režijski koncept in tehniko, ki ju je z navdušenjem opazoval, ko se je udeležil dunajske predstavitve Tairovega Komornega gledališča in njihove znamenite uprizoritve Wildeove *Salomé*.

Zdravnik Grum je igro *Dogodek v mestu Gogi* napisal v letih 1928 in 1929 ali morda celo dve leti prej. Igra je bila objavljena leta 1930 in prvič uprizorjena leta 1931 v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru, kmalu zatem pa tudi v Ljubljani. Spada med avantgardne igre »medvojnega obdobja« (tj. med prvo in drugo svetovno vojno), pri njenem nastanku pa so imele pomembno vlogo avantgardne gledališke in znanstvene revolucije. To je lahko podlaga za začetno razumevanje igre. Igra je bila verjetno najvplivnejša nova drama tega obdobja. Kot je zapisal Lado Kralj: nastala je zaradi nekaterih srednjeevropskih in nekoliko provincialnih avstrijskih in slovenskih odmevov tega obdobja:

/.../ dvajsetih let in charletonske mode, ki se je izražala v glasbi, plesu, oblekah flapper in skodranih laseh pri ženskah; tablica Ouija kot vizitka spiritualističnih, teozofskih in okulturnih sekt z zloglasno Madame Blavatsky na čelu; nova spolna svoboda in ženska emancipacija; psihoanaliza ali, natančneje, svetovanje Sigmunda Freuda v konvencionalnem stanovanju srednjega razreda, vendar še vedno precej utesnjenem, na Bergstrasse 19 blizu dunajskega Donavskega kanala /... / zasvojenost z narkotiki /.../ psihoza samomorov z zadušitvijo s plinom, požiranjem vžigalnih konic in skoki z mostov; ruska oktobrska revolucija in grožnja boljševizma, vzpon fašizma in nacizma ter črne srajce, rjave srajce ... (Kralj 2007: 89–90.)

Grum, študent medicine na Dunaju, je veliko časa posvetil požiranju knjig in umetniških del: Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, August Strindberg, Arthur Schnitzler, Lev Tolstoj. In nemške ekspresionistične dramatike, med njimi Georga Kaiserja, dunajskega slikarja in pisatelja Oskarja Kokoschko (najverjetneje ga je navdušil s svojim natančnim preučevanjem histeričnega in neizprosnega boja med spoloma, pa tudi z zelo inovativnimi novimi dramskimi postopki). Zdi se, da se Grumova kratka proza in igre včasih navezujejo tudi na koncept iger Luigija Pirandella, ki poudarjajo probleme identitete.

Vplivi so torej precej heterogeni, verjetno najbolj očitno pa je na samo zasnovo Grumove poetike v *Dogodku* vplival Strindberg in to celo z nekaterimi naturalističnimi elementi, ob tem pa predvsem s simbolističnimi postopki. Prevezel je predvsem Strindbergovo povezovanje zločina in krivde z erotiko ter z erotičnimi dogodki v preteklosti (resničnimi ali namišljeni), opozarjanje na dejstvo, da tako rekoč ne obstaja jasna meja med resničnostjo in sanjami, in da se represivni vidik človeškega značaja velikokrat izraža v sanjah, prav erotika pa je polje, znotraj katerega se najbolj očitno dogaja represija.

Hkrati pa je bil Grum tipičen predstavnik tretje generacije slovenskih avantgardistov, ki je delovala v času, ki sovпада z ekspresionizmom, začeni s prvo svetovno vojno in z zaključkom v začetku tridesetih let. Ekspresionistične igre njegovih sodobnikov Ivana Preglja, Stanka Majcna, Franceta Bevka, Mirana Jarca so ekspresionistične tehnike združevale s tehnikami socialnega realizma in gibanja Neue Sachlichkeit, nove stvarnosti ali nove objektivnosti, njihova tema pa je bila zelo pogosto vojna, nižji sloji in razosebljena človeška skupnost, iz katere naj bi se rodil ekspresionistični novi človek. Ekspresionizem se je v slovenskem prostoru združeval s poetično dramo (Miran Jarc), pri Ivanu Mraku tudi z drugimi precej radikalnimi postfuturističnimi tehnikami in temo avantgardne revolucije duha.

Slovenske in druge jugoslovanske avantgarde tistega časa so same sebe videle kot del evropske in svetovne kulturne scene ter razvijale specifične sloge in ideologije, ki so kritizirali zahodnoevropsko prevlado, npr. tržaški konstruktivizem in zenitizem. Čeprav lahko Gruma štejemo za naslednika in sodobnika avantgard Micića, Vepoljanskega, Delaka, Černigoja, Marija Kogoja, pa tudi kritičnih levičarskih pisateljev, kot je Miroslav Krleža, čigar prve igre so bile prav tako ekspresionistične, je njegova estetika bolj lastna modernističnemu pristopu k formi, specifični montaži prizorov, izposojenih in predelanih iz različnih virov: od Zolajeve novele *Pour une nuit d'amour* (*Za noč ljubezni*) do Strindbergove *Gospodične Julije* in *Sonate strahov* (ki jo citirata in uprizarjata dva izmed protagonistov Grumovega *Dogodka v mestu Gogi*).

V obdobju, ko je zenitizem Ljubomirja Micića propagiral »balkanizacijo Evrope« ter trdil, da se kulturni napredek ne širi z Zahoda na Vzhod, temveč obratno, z Orienta na Okcident, se je Grum zanimal za modernistične umetniške postopke nove umetnosti na Zahodu in Vzhodu ter za freudovsko psihoanalizo in njene možnosti

uporabe na področjih dramatike in gledališča. Zanimali so ga tudi umetniški postopki filmskih avantgard od Ernsta Lubitscha, Friedricha Wilhelma Murnaua, Fritza Langa do Sergeja Eisensteina. Predvsem pa sta ga zanimala nova oblika in slog, ki ju je označil kot »infantilna«.

Začnimo z genezo in avtorjevimi namerami leta 1928, ko je začel snovati in pisati igro. »Trenutno si delam beležke za neko dramo, ki jo nameravam zgraditi v povsem svojevrstnem, infantilističnem štilu,« (Grum 1976, 1: 419–420) je zaupal Božidarju Borku in nadaljeval:

Drame pa nisem začel pisati iz kake nujnosti, temveč povsem iz enostavnega veselja do teatra. In hotel sem tvegati poizkus, napisati igro, ki more zadržati tudi današnjega trudnega, na sanjah tako zelo obubožanega človeka dve uri v gledališču, pridržati v gledališču človeka, ki sicer rajši pobega v kino in variete. (Grum 1976, 1: 448.)

Grumov namen je bil torej napisati igro, ki bo primerna za novi čas in novega, »trudnega«, »na sanjah obubožanega« človeka. Kaj točno je mislil s svojevrstnim, »infantilističnim štilom«, lahko le ugibamo. Gotovo pa je snoval igro, ki bo imela specifično, novatorsko obliko, s katero bo lahko primerno obdelal tematike, ki jih je obravnaval že v svoji kratki prozi. Na to opozarja tudi Lado Kralj, ko zapiše, da je bil *Dogodek* »verjetno edina slovenska drama v času med obema vojnama, ki se ji je posrečilo na osnovi razpadlega ekspresionizma zgraditi novo dramaturško formo, v skladu s podobnim razvojem sodobnega evropskega gledališča.« (Grum 1976, 1: 461.)

Vzore je iskal znotraj različnih medijev in gledaliških zvrsti, od gledališča, romana toka zavesti do filma. Božidarju Borku je tako tik pred premiero svoje igre, v »Razgovoru z dr. Slavkom Grumom« 19. septembra 1931, izpostavil: »V zadnjem času sem z velikim zanimanjem prečital Joyceovega *Ulyssesa*« (Grum 1976, 1: 450). Toda vzore in vzorce za novo tehniko svoje igre, ki bo črpala iz romanesknih vzorcev, je iskal precej širše od modernistične Joyceove proze, tudi pri Anatolu Francu, Hamsunu, ruski prozi in drugje.

Že njegovi sodobniki so opozarjali, da lahko njegovo literarno tehniko primerjamo z »romani notranjega monologa« (Borko), ob že omenjenem Joycu tudi s Proustom in Virginio Woolf. Vse to pelje v smeri modernistične pisave, kar je zagovarjal predvsem Borko, ki je med drugim tudi zapisal, da »Grum – kakor nekateri moderni pisatelji, n. pr. James Joyce, Virginia Woolf, Italo Svevo itd., izhaja iz trodimenzionalnega prostora in ne loči časa v ostro opredeljene enote ...« (Grum 1976, 1: 430–431). Druga smer, ki jo omenja tokrat znotraj dramske pisave, Borko, je tista Ferdinanda Brucknerja, ki uveljavlja novo pojmovanje odrskega prostora.

Kralj je ob primerjavi s Cankarjem izpostavil tudi nesporen vpliv nemškega ekspresionizma, ki je razviden iz »tehnične izvedbe drame in deloma tudi atmosfere« (Grum 1976, 1: 444). Osip Šest, ki je poskrbel za ljubljansko uprizoritev igre, je

Grumov univerzum v gledališkem listu povezal z grotesko in groteskno fantastiko E. T. A. Hoffmana, Villiers de l'Isle Adama, Gustava Meyrinka in Hannsa Heinza Ewersa (Grum 1976, 1: 446). Slednja dva je Grum kot svoja sodobnika tudi dobro poznal. Zadnji kritik ljubljanske uprizoritve, komparativist Anton Ocvirk, je (sicer kot negativno lastnost) izpostavil še dve temeljni komponenti Grumove poetike: »intelektualizem in psihiatrični scientizem«, ki sta po njegovem mnenju večkrat zasenčila »pesniško silo« (Grum 1976, 1: 459) ter dodal, da dejanja prebivalcev Goge spominjajo »vse bolj na zdravniške ordinacijske sobe, na blaznice in zavode za umobolne, kakor pa na eminentno pesniška spoznanja in oblikovanja.« (Grum 1976, 1: 459.)

Tudi kritični in strogi Josip Vidmar je leta 1930 po izidu knjige v *Ljubljanskem zvonu* podal za svoje standarde zelo pozitivno kritiko, zaključil jo je s skorajda preroškimi besedami ter poudaril novosti in daljnosežnosti Grumove poetike:

Ponavljam: Grumovo delo ni močno in veliko po svoji Človečnosti, ni povsem dognano niti ni resnično osebno. /.../ Toda navzlic tem zelo tehtnim ugovorom je treba delu priznati, da vsebuje dovolj živ privid in da posreduje dovolj smotreno, sodobno – groteskno in izvirno obdelano halucinacijo o demonu Erosu. Artistično je pomemben in zanimiv pojav v našem današnjem slovstvu. Poleg Preglja je Grum v objektivnih oblikah najodločnejši in najizrazitejši iskalec in stvaritelj novega sloga. Delo obeta dramatika, nekateri prizori pa tudi resničnega čarodeja, ki ji zadnji obraz – umetništva. (Vidmar 1930: 565.)

Vsi naštetih poskusi sočasnih literarnih in gledaliških kritikov in zgodovinarjev pričajo o tem, da so tako rekoč brez izjeme opazili posebnost in nenavadnost Grumove igre, da pa so jo estetsko in teatrološko-literarno teoretično le s težavo opisali in brali. To je prispevalo k dejstvu, da sproti ocenjevalci prelomnosti Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* zaradi pomanjkanja metodološkega aparata niso znali najbolje oceniti in tako igra ni bistveno vplivala na neposredni razvoj slovenske dramatike do druge svetovne vojne.

Tudi ko se je leta 1938 Ocvirk v *Ljubljanskem zvonu* pregledno lotil prikaza slovenske literature po prvi svetovni vojni v eseju »Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938«, se mu je zdela dramatika nasploh najbolj šibek člen slovenske literature, ki je tudi znotraj ekspresionizma »neizmerno manj uspel kakor v pesmi in prozi« saj »odrski element zahteva še več realnega vzdušja, še več dogajanja kakor druge pesniške vrste, zato je v njej vsaka abstrakcija neučinkovita« (Ocvirk 1938: 598). Modernistične Grumove prijeme je torej Ocvirk razumel kot napako v dramski strukturi, kot neučinkovito abstrakcijo. Pri tem pa se mu je zdel med vsemi ekspresionističnimi dramskimi deli najbolj učinkovit prav *Dogodek v mestu Gogi*, za katerega je »snov najel iz Zolaja, a jo svojstveno preobličil v slogu modernistične literarne smeri.« (Ocvirk 1938: 598.)

Tako je *Goga* zares močno vplivala šele na sodobno slovensko dramatiko, očitneje šele v času neomodernizma in kasnejšega postmodernizma šestdesetih,

sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja. Njegovo pojmovanje nove drame pa je verjetno še bolj povezano z gledališkimi inovacijami Tairova, njegove odmevne uprizoritve *Salomé*. Metodo Tairova, s katero je vertikalno razdelil oder (»vertikalna konstrukcija«) in s tem pridobil več prizorišč, na katerih je bilo mogoče hkrati predstaviti različne dramske prizore, je videl kot možno načelo za sodobno nearistotelsko dramaturško tehniko, pri kateri je uporabil pomembno scenografsko inovacijo simultanosti ali fragmentarnosti kot primerno tehniko za avantgardne igre. Povezal jo je z lastnim razumevanjem Freudove psihoanalitične tehnike, ki raziskuje področje sodobne dramatike in odpira uprizoritev delovanju nezavednega. Čeprav si je od Tairova izposodil tudi elemente pantomime, marionetnega giba in v manjši meri slapsticka ali klovnijade, se je dobro zavedal, da je prelomnica v njegovi dramski tehniki posledica tako Tairovega kot Freudovega vpliva.

S pomočjo Freudove psihoanalize in ustrezno reinterpretacijo le-te za svoje potrebe je izumil dramski stroj, s katerim bi lahko zajel tudi svet, ki se nahaja onstran vsega, kar ni običajna zavestna dejavnost, se pravi svet fantazije, podzavesti, omake, nič in smrti. Pri tem ni uporabljal konkretnih psihoanalitičnih tehnik, ampak je izhajal primarno iz Freudovih *Predavanj za uvod v psihoanalizo*, sam pa – kot opozarja Lado Kralj – ni imel nobenega praktičnega ali tudi le informativnega poznavanja analitične terapevtske tehnike (Kralj 1987: 231). O reinterpretaciji psihoanalize za svojo dramatiko priča tudi sintagma »psihoanalitično sproščen« kot principu razrešitve dramskega dejanja (Grum 1976, 1: 426). V spominih na svoja študijska leta na Dunaju je tako Grum 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 razdvojena, nad življenjem razočarana duša je bila prav pripravna njiva za sprejem teh nauk. (Grum 1976, 2: 420.)

Drama o psihopatskem življenju v provincialnem mestu Goga je tako postala ena najbolj intrigantnih slovenskih dram. Z njo je Grum ustvaril specifično dramsko strukturo, s katero ni uspel zadostiti moralnim standardom niti liberalcev in levicarjev na eni strani niti katoličanov na drugi. Kot pravi Lado Kralj:

Grum se ni ukvarjal niti s spodbujanjem narodne osvoboditve niti s krščansko etiko. Po drugi svetovni vojni pa se je odnos do igre precej spremenil in *Dogodek v mestu Gogi* je – podobno kot *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja – postal standardna negativna metafora v slovenščini, pričevanje o samouničevalnem potencialu v slovenski kolektivni zavesti in kot tak pomemben del nacionalne mitologije. (Kralj 2007: 67.)

Tako kot futuristične, dadaistične, absurdistične, nadrealistične in ekspresionistične sinteze, igre in včasih tudi antiigre: tudi Grumov *Dogodek v mestu Gogi* problematizira temeljno tematsko preokupacijo dvajsetega stoletja: krizo novega v svetu, ki ga zaznamuje odsotnost boga. V enem od intervjujev (kako značilno za njegov

čas, kar vse prepogosto pozabljamo) je Grum to situacijo opisal z naslednjo mislijo: »Moderne drame končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu, ga ne odrešijo. Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili boga.« (Grum 1976, 1: 426.)

Grum nam v svojem *Dogodku v mestu Gogi* ponuja lastno različico ekspresionistične drame s specifično sinkretično mešanico simbolizma in psihoanalize, in sicer psihoanalitično nadgradnjo, zgrajeno na simbolističnem temelju, ki ga opisuje kot »magični krog poletov iz zavesti«. Lado Kralj trdi:

Ta krog zajema snov iz realnega življenja; znotraj njega je manjši krog – »zavestna resničnost« –, ki prejema žarke ali duhovno energijo od zunaj in daleč visoko, s skrajnega roba sveta onkraj, iz »sevalne točke zavesti«. (Kralj 2007: 94.)

Za njegove like (kot za številne ekspresionistične junake, med drugim Tollerjevega Hinkemanna) realno postane neznosno. Kralj tako govori o »zavestni resničnosti (egu, duši), /ki/ prečka življenjski krog na eni od petih obodnih točk: sanje (sanjarjenje, umetnost, religija); omamljanje (alkohol, droge); bolezen (nevroza, zločin); smrt (samomor) ali spanje. Zavestna resničnost prebije krog in se vrne k svojemu izvoru – v svet onkraj.« (Kralj 2007: 95.)

Kljub temu ne smemo pozabiti, da je bil *Dogodek v mestu Gogi* napisan leta 1929, ko je kralj Aleksander razpusil parlament, ukinil ustavo in se v prizadevanjih za jugoslovansko enotnost postavil za diktatorja. Etnične ali verske stranke in organizacije so bile prepovedane, opozicijski politiki pa aretirani. Grumove ekspresionistične igre ne moremo interpretirati, ne da bi jo povezali s političnimi okoliščinami jugoslovanske politične krize in krize demokracije, nove težnje nekaterih evropskih vlad po močnih izvršilnih organih in avtoritarnih režimih, ki so od Mussolinijevega prihoda na oblast leta 1922 ogrožali parlamentarizem.

Toda najgloblji vpliv je vseeno imel Freud: Grum je dramske taktike in tematike v igri povezal s Freudovo idejo in zapisal, da je v svoji drami postavil kot »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« (Grum 1976, 1: 426). Tako psihoanalitične lastnosti likov v *Dogodku v mestu Gogi* predstavljajo specifično »nadomestitev božanstva s psihoanalitičnim sproščanjem.« Grum je v svoji igri (podobno kot v kratkih zgodbah) ljudi prikazal kot lutke podzavestnih sil, od katerih se osvobodijo tako, da te sile v polnosti doživijo, tako kot se nevrotik ozdravi s svojo izpovedjo zdravniku.

Tairov je obnovil tridimenzionalno prizorišče, da bi ustvaril »nadrealistični«, ne-realistični model in tako statično gledališče simbolizma spremenil v dinamično, včasih skoraj kubistično gledališko sceno. Grum je bil navdušen nad tem izumom, ki ga je opisal z izrazom »vertikalna konstrukcija«. Dramaturgijo svoje nove igre

je namerno zgradil na način, ki je bil podoben Tairovovi delitvi odrskega tlorisa na več enot, ki jih je s pomočjo lesenega ali jeklenega ogrodja ali tudi barvnih platen vertikalno razdelil na različne višine in geometrijske mase. Tako je zasnoval specifično dramaturgijo, pri kateri ni uporabljal osrednjega prostora, temveč večje število različno visokih odrskih prostorov ali igralnih površin, kar mu je omogočilo sočasno razvijanje dejanj različnih likov. Grumovi liki so se kot Tairovovi igralci mehanično premikali po členjenem prizorišču, kar je spominjalo na lutke. Ta princip lepo ponazarja tudi scenski osnutek Ivana Vavpotiča za prvo uprizoritev igre v ljubljanski drami v sezoni 1931/32 (gl. sliko 1).



Slika 1: S. Grum: *Dogodek v mestu Gogi* – scenski osnutek scenografa Ivana Vavpotiča, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani, 1931. Režija Osip Šest. Hrana Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej.

Tako Grum kot Tairov sta uporabljala nekatere simbolistične metode pisanja in uprizarjanja (Maeterlinck, E. G. Craig). Poleg tega je Grum v svojih dramaturških postopkih uporabljal scenska načela ruskega reformatorja režije in gledališča, pri čemer je poudarjal simultano in fragmentarno tehniko pisanja. Scenografija njegove igre kaže na bližino koncepta gledališkega prostora pri Tairovu:

V nekaterih sobah ni prednjih sten in je tako pogled vanje občinstvu popolnoma svoboden.

(...)

V stavbi poleg te prebivalci stlačeni v izbe druga vrh druge (...)

Vse prizorišče dojmi groteskno in neistinito, kakor hišice in figure v sejamski streljarni.

(Grum 1976, 1: 174.)

Vpliv Tairova na Grumovo dramaturgijo lahko primerjamo z vplivom, ki ga je imel Antoinov *Théâtre libre* na Ibsna. V obeh primerih je koncept prostora, ki sta ga avtorja izbrala kot sestavni del svoje nove dramaturgije, predstavljal veliko več kot le formalni postopek ali rešitev: prerasel je v specifično metonimijo sveta. Tako je kraj uprizoritve igre vplival na dramski prostor in njegovo dramaturško strukturo, kot je razvidno iz odrskih navodil prvega dejanja:

Vrata ostanejo odprta – ta prostor ni brez prednje stene, da bi se prosto videlo vanj – v sobi vznikne luč. Kdaj pa kdaj je opaziti v nadaljevanju skozi odprtino vrat, da se prestopita po sobi njuni postavi. (Grum 1976, 1: 181.)

Zanimivo interpretacijo znotraj poskusov razumevanja Grumove dramatike v okviru sočasnega avantgardnega evropskega konteksta je leta 1932 prispeval Frank Wollman, ki je v širšem kontekstu češko-slovenskih in evropskih vplivov poudaril, da ima *Dogodek v mestu Gogi* simultano sceno že zdavnaj pred avstrijskim dramatikom Ferdinandom Brucknerjem, »na njej pa dobro dramo, najbrž boljšo od Brucknerjeve ‚Elizabete Angleške‘, kar zadeva psihoanalizo.«² Lado Kralj sicer opozarja, da je Wollmanova trditev netočna, saj je Bruckner simultano sceno vpeljal že v *Zločincih* leta 1928, kar pa ne negira povezanosti med dramatikama avstrijskega in slovenskega avtorja in bazenom poznega ekspresionizma in postopne geneze nove stvarnosti (Grum 1976, 1: 462).

Če počasi zaokrožimo: Ena temeljnih dilem, ki jih vedno znova sproža dramatika Slavka Gruma, je povezana z njeno večplastnostjo, skorajda že parataktičnostjo, zaradi katere tako literarna kot gledališka zgodovina vedno znova nihata med označitvami, kot so ekspresionizem, dekadenca, simbolizem, moderna ... Zato se specifika njegove nove drame in novega koncepta gledališča ter umetnosti nasploh razkrijejo prav, ko njegovo temeljno dramsko delo *Dogodek v mestu Gogi*, ki različne literarne taktike zvede na hibridno, a izjemno novatorsko poetiko, primerjamo s pretežno sočasnimi, delno pa tudi predčasnimi ali kasnejšimi estetskimi revolucijami od ekspresionizma, ruske avantgarde do modernistične drame.

Na ta način se ob prebiranju in primerjavi s sodobniki in nasledniki izriše (med) mrežni zemljevid tega nadvse zanimivega literarnega dela, ki je podobno kot futuristične, dadaistične, absurdistične, nadrealistične in ekspresionistične sinteze, igre in včasih že antiigre problematiziralo temeljno tematsko preokupacijo dvajsetega stoletja: krizo novodobnega subjekta v z Nietzschejem proklamiranim svetu kot odsotnosti boga, ki ga Slavko Grum v enem svojih intervjujev – kako tipično za njegov čas, na kar prevečkrat pozabljamo – ubesedi takole: »Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili boga.« (Grum 1976, 1: 426.)

² Povzetek Wollmanovega članka O češkoslovaško - jugoslovenskih kulturnih stikih, ki ga je avtor objavil v češkoslovaško-jugoslovenski reviji v Pragi, je izšel v rubriki Kulturni pregled častnika *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* (10. 3. 1932), letnik 13, številka 59. str. 3.

V razpravi »Od Preglja do Gruma (Slovenska ekspresionistična dramatika)« brez dvoma največji poznavalec Grumovega dela Lado Kralj med drugim zapiše trditev, ki je nesporna: »simbolizem in dekadenca se v Cankarju in Župančiču nista povsem izživila in še naprej sta pronicala v slovensko literaturo, včasih celo v še bolj radikalni, dotlej na Slovenskem neznani obliki« (Kralj 1999a: 1). Naš preliminarni zaključek se torej glasi, da je tudi za Grumov opus (podobno kot opus drugih t. i. ekspresionistov Majcna, Preglja, Jarca, Bevka ... kot tudi sopotnikov, npr. Kosovelovih pred kratkim odkritih dramskih poskusih in Mrakove *Obločnice* ter Delakove *Kače na nebesnem svodu*) značilna heterogenost literarnih taktik, ki med seboj stopajo v dialog in zanimiva razmerja: simbolizma, ekspresionizma, dekadence, moderne, zametkov modernizma in pa avantgardnih tehnik, kot so se predčasno, sočasno ali kasneje razvile v evropski in ameriški modernistični dramatik in prozi prve polovice dvajsetega stoletja. Pri tem se znotraj Grumovega opusa najbolj približa nekaterim modernističnim ali avantgardnim postopkom prav *Dogodek v mestu Gogi*.

Da je bil Grum fasciniran z zgodovinsko avantgardo in da je želel na ruševinah starega graditi novo dramsko paradigmo, priča tudi naslednja izjava v intervjuju v *Slovenskem narodu* leta 1929: »Rus Tairov je na Dunaju prvi vprizoril stare drame s tako moderno scenerijo. Tairov ima torej sceno, ki bi odgovarjala moderni drami, pa nima take drame, jaz imam pa tekst brez režiserja« (Grum 1976, 1: 427). Kot opozarja Lado Kralj v razpravi *Drama in prostor*, je Grum koncept prostora, ki ga je videl aprila leta 1925, ko si je na Dunaju ogledal *Salomo* Tairova, videl kot novo, zmagovito gledališko konvencijo, jo sprejel in uporabil na telesu drame: »Učinkovala je na dramatikovo pisavo in brž ko se to zgodi, ne gre več samo za prostor, temveč za dramatikov svet, za metonimijo obstoječega. Grum se je prav dobro zavedal, da se je preobrat v njegovi dramski tehniki zgodil pod vplivom Tairova.« (Kralj 1998: 77.)

Toda hkrati je za svojo dramo skonstruiral novo strukturo, jo zgradil »kot mozaik iz posameznih slik«, kot novo dramo za novega človeka, o katerem je zapisal, da »nima svojega teatra«. Ker je bil prepričan, da pisatelji njegovega časa niso razumeli svojega časa, je sam stremel k temu, da bi izumil novo dramo za novo gledališče. Specifična oblika drame, ki jo je izumil, je sicer izhajala in nam priključila v spomin različne možne heterogene spodbude, npr. avtorje, kot so Witkiewicz, Gombrowicz, Harms, Vvedenski, Pirandello, Bruckner, Brecht ... Toda ta drama ni bila le ekspresionistična, ampak tako rekoč neponovljiv, sicer hibridni model, ki se je izjemno približal dramskemu modernizmu. Toda ta modernizem oziroma avantgardizem je paradoksalno v veliki meri izhajal iz Strindbergove pozne, simbolistične in delno že protoekspresionistične paradigme, na kar opozarja tudi Kralj, ko zapiše:

/Grumove/ mladostne drame pripadajo literarni smeri simbolizma in Trudni zastori bi lahko celo veljali za šolski primer simbolizma v slovenski dramatik. /.../ Dogodek v mestu Gogi pa to obzorje močno presega in je že zavezan ekspresionizmu oz. širše, avantgardizmu. Premik v poetiko avantgardizma se je zgodil ob stiku s poznim Strindbergom ...« (Kralj 1999a: 17.)

Fabula in siže *Dogodka v mestu Gogi* sta bila tako posebna in nenavadna, celo tuja za slovenski prostor, da ta ni zares zaznal njene pomembnosti, zato njegova dramaturgija, ki jo je izumil, na žalost ni bistveno vplivala na sočasno slovensko dramatik in gledališče, vse dokler je niso odkrile kritične generacije modernistov po drugi svetovni vojni. S tem je Grum do neke mere delil usodo ostalih avantgardnih poskusov z dramo, Ivana Mraka, Ferda Delaka in zaenkrat še precej neraziskanih poskusov z dramo Srečka Kosovela.³

Viri

Grum, Slavko, 1976: *Zbrano delo* 1, 2. Uredil Lado Kralj. Ljubljana: DZS.

Grum, Slavko, 2007: *An Event in the Town of Goga*. Translated by Nikolai Jeffs and Rawley Graw. Ljubljana: Litterae Slovenicae.

Literatura

Komelj, Miklavž, 2019: Predgovor. Kosovel, Srečko, 2019: *Vsem naj bom neznan: neobjavljeni del zapuščine*. Knjiga 1. Izbral in uredil Miklavž Komelj. Novo mesto: Goga. 13–54.

Kosovel, Srečko, 1977: *Zbrano delo* 3. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS.

Kosovel, Srečko, 2019: *Vsem naj bom neznan: neobjavljeni del zapuščine*. Knjiga 1 in knjiga 2. Izbral in uredil Miklavž Komelj. Novo mesto: Goga.

Kralj, Lado, 1987: Kje stoji mesto Goga? Slavko Grum: *Goga, čudovito mesto: Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 189–241.

Kralj, Lado, 1998: Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2. 75–96.

Kralj, Lado, 1999a: Od Preglja do Gruma. *Slavistična revija* 47/1. 1–22.

Kralj, Lado, 2007: Afterward. Slavko Grum: *An event in the town of Goga*. Ljubljana: Litterae Slovenicae.

Ocvirk, Anton, 1938: Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938. *Ljubljanski zvon* 58/11. 459–599.

Vidmar, Josip, 1930: Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi; Igra v dveh dejanjih. *Ljubljanski zvon* 50/9. 562–565.

³ Na Kosovelove dramske fragmente je leta 2019 v spremni besedi k prvi knjigi *Kosovel, vsem naj bom neznan*, opozoril Miklavž Komelj. Izpostavil je dejstvo, da tudi pri očitno dokončanih rokopisih le s težavo lahko uporabimo opis drama: »z izjemo scensko dinamične drobne enodejanke Brez izhoda gre za dramske pesmi v verzih in v prozi (Smrt, Lepa Vida, pesnik in bankir, Mrtvi genij)« (Komelj 2019: 46). Nadaljnje analize bodo pokazale, ali gre res za dramske pesmi v verzih in v prozi ali za hibrid med različnimi vrstami in vrstami, ki ga najdemo v avantgardni in modernistični literaturi v prvih desetletjih XX. stoletja.

Seznam slik

Slika 1: Dogodek v mestu Gogi – scenski osnutek scenografa Ivana Vavpotiča. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ivan_Vavpoti%C4%8D_-_Scenski_osnutek_za_Dogodek_v_mestu_Gogi.jpg#/media/Slika:Ivan_Vavpoti%C4%8D_-_Scenski_osnutek_za_Dogodek_v_mestu_Gogi.jpg

An Event in the Town of Goga and the Model for a New Drama

The essay deals with one of the fundamental dilemmas that Slavko Grum's plays, especially *An Event in the Town of Goga*, repeatedly raise, and it is connected with their multi-layered, almost paratactic character. It is precisely because of this characteristic that both literary and theatrical history oscillate between labels such as expressionism, decadence, symbolism, modernism, and so on. It attempts to show how the specifics of this new drama and the new concept of theatre and art in general are revealed precisely through the juxtaposition of *An Event in the Town of Goga* with the aesthetic revolutions of the historical and partly neo-avant-gardes, as well as of the modernism and neo-modernism of the twentieth century. In this way, when read and compared with contemporaries and successors, the (inter)media map of this highly interesting literary work emerges, which, like the Futurist, Dadaist, Absurdist, Surrealist and Expressionist syntheses, problematised the fundamental thematic preoccupation of the twentieth century: the crisis of the new-modern subject in the world proclaimed by Nietzsche with the absence of God. Grum's oeuvre was thus, like that of the Expressionists and, at the same time, of Kosovel's dramatic fragments, Mrak's *Obločnica*, and Delak's *The Serpent in the Sky's Dawn*, heterogeneous. The various avant-garde tactics that developed simultaneously in European and American modernist drama and prose of the first half of the twentieth century entered into dialogue and interesting relationships with each other, and it is *An Event in the Town of Goga* that comes closest to some modernist or avant-garde procedures within Grum's oeuvre.

Keywords: New Drama, Expressionism, Symbolism, historical avant-garde, Slavko Grum