



Že iz subih orisov teh par knjig — niti četrtina vse Oss. tvorbe — vidimo, kaj tega pisatelja predvsem zanima in kakšen cilj ima njegovo pripovedovanje: hoče namreč doumeti romantiko zemlje in ljudi in prečesto sebe kot epičnega junaka sredi njih, kar daje njegovim povestim značaj eksotičnosti in avantur. Ni turist, je avanturist: ne vidi zemlje v njeni impresionistični ali realistični bitnosti, hiti preko nje za interesantnostjo, folkloristično, etnografsko-legendarno ali prirodoslovno. Bolj kot prirodne realnosti ga zanima romantično filozofska baza pojavov, oziroma političen razvoj razmer. Je tipičen racionalist, eklekticist, ki ne more preko človekove zunanosti v njegovo srce. Kjer bi moralo zapeti pristno srce, zazveni umetna konstruiranost. Zato po vsej svoji zunanji oblikovni naivnosti vendarle ni preprost, je konstruiran in vpliva utrujajoče na možgane. Zanimivo je zato, da se poteguje za priznanje znanstvenosti, dasi mu prav to večina odreka. Ker ne pozna intuicije, notranjih skrivnosti sreča, tudi umetniška vrednost njegove produkcije ni tako velika, da bi bil upravičen nositi tako svetovno ime, kot ga ima v resnici. Na površju ga vzdržujeta interesantnost suovi in lahkost pripovedovanja. Pa tudi interesantnost je precej cena. Kot smo videli pri Leninu, se mu posrečijo manjše scene, ki že po naturi človeka ne puste brezčutnega (razkošje javnih zabavišč na orientu, vzhodu itd.). Tudi poljski romantični sentiment pomaga do popularnosti, kajti skoraj v vseh povestih se omenjajo srečanja Poljakov v tujini. Kjer gradi na legendi, je njegova moč silnejša kot tam, kjer

se drži dokumentov: zato je postava barona Ungerna resničnejša kot Lenin. Oss. je pisatelj statičnih opisov, sicer konkretnen, ni pa plastičen in njegov pisateljski izraz je žurnalistično predmeten (tehnični izrazi) in ne umetniško do dna izčrpan. Zato se z lahkoto čita. Tako je Oss. pisatelj za tiste, ki hočejo knjigo prečitati in ne morda kritično premisliti in estetsko uživati. Poljaki sami gledajo na Oss. precej kritično. Krakovski kritik K. Czachowski je pred kratkim na nekem javnem predavanju, pri katerem sem bil navzoč, imenoval vso njegovo pisateljsko produkcijo kot tvorbo, ki ne spada v resno literaturo razen »Lenina«: docent za moderno literaturo v Krakovu S. Kołackowski v »Desetletju Poljske« samo previdno konstatira, da je dosegel svetoven sloves; prof. J. St. Bystron pa je nekoč napisal dobro analizo njegovega sloga in končal: »Trebja imeti zelo ustaljen literatski ukus, da bi se ne udal čaru tega primitivizma. Sploh se pa nam eksotična primitivnost vsiljuje od vsepovsod: v literaturi, upodabljajoči umetnosti, v muziki. Domače-eksotični jazz Ossendowskega je brezdvomno za naše čase zelo interesanten pojav... in pri pomanjkanju naivne preprostosti danes tudi privlačen.« (Prz. Wspl., 1927, 542.) Ker so tako različne sodbe o njem v svetovni kritični literaturi in so najčeseje le odmev trgovskih spekulacij, sem se hotel sam prepričati o njega umetniški ceni. Zlasti pa, ker me zanima drugi podoben pojav v današnji poljski moderni, F. Goetel, ki ob kontrastu z F. A. Ossendowskim dobi vse pravilnejšo oceno.

Tine Debetjak

NOVE KNJIGE

SLOVENSKO SLOVSTVO

Lojz Kraigher: Na fronti sestre Žive. Drama v treh dejanjih. V Ljubljani 1929. Založila Tiskovna zadruga. Str. 128.

Ako Kraigherjevo dramo razčlenimo, razpade v dva značilna, a ne nujno in organsko spojena dela. Prva taka značilnost je vojno obeležje, ki je podano z naturalistično spretnostjo in z drobnimi dogodki daje dramo posebno vzdušje. V tem vojnem, pravzaprav vojaškem okolju, polnem ponižane človečnosti in moralistične hinavščine, se nam odkriva tudi človeška značilnost črnovojnega zdravnika dr. Rojnika, glavne osebe v drami. To vojni in vojaško okolje za dramo samo nima bistvenega pomena, je samo slučajno, bolj plod pisateljeve svobodnosti glede časa in okoliščin, v katere postavi svoje dejanje. Toda če si dramo še natančneje ogledamo, opazimo celo, da so bile te okoliščine pisatelju toliko nujne, da bi se bila njegova drama težko brez njih zaostрила v usodni konflikt, še teže pa v končno katastrofo. Vojno obeležje je bilo tedaj pisatelju potrebno radi kompozicijskih nujnosti, ni pa mu to obeležje bila tudi tista snov, iz katere bi nastale etične nujnosti drame ali pa, da bi bil vanjo položil več tiste bolečinee, ki jo je vrezala v ljudi vojna sama. Ta, vojaški del drame, epsko dramatično slikanje, je Kraigher izdelal mojstrsko. Ko bi bil namen umetnosti samo v tem, bi dejali, da je pisatelj popolnoma dosegel svoj namen, dasi ne

morem pomagati, da se mi tudi v vojaškem okolju še prav posebno upira ime »dohtar Konj«, kakor vse osebe pravijo Rojniku.

Druga značilnost drame, njeno bistvo, je spor med zakonsko zvezo in svobodno ljubeznijo. Rojnik je oče treh otrok, toda že davno ga z ženo ne veže ljubezenska skupnost: žena mu je tuja, rad bi se je osvobodil in živel, kakor to zahteva njegova psihofizična narava. Preko predsodkov in ovir, ki so jih postavile država, cerkev in družba, bi bil rad resničen, delil in užival bi ljubezen zvest samemu sebi, pokoren samo sebi — topot vdan sestri Živi, strežnici v vojaški bolnici. Žena Pavla ga ovira in mu je za petami ob vsakem koraku: tako v obeh raste odporin do najvišje napetosti. Tu, v središču drame se vname besedni dvoboj med možem in ženo, četrtino knjige dolg, sami očitki in pojasnjevanja, ki dramo preokrenejo v zakonsko debato, dokazovanja, s katerimi bi se moral pomeniti predvsem ideolog, sociolog pa bi skomižgal z rameni. Pavli gre za načelo zakonske zveze, pozna samo človeka volje in dolžnosti, Rojniku pa gre za življenjska razočaranja, za svobodo, kakršno potrebuje njegovo notranje teženje. Sila, realnost in obči človeški red stojita nasproti pisarnemu hrepenenju in prosti individualnosti. Rojnik rešuje ta spor s čutom osebne pravičnosti: mož hoče prevzeti nase vse posledice, ki jih zahtevajo družabni in človeški oziri: »Ni treba ne ločitve, ne razporoke, ne novega zakona, ničesar ne, — samo ljubezni, samo ljubezni je treba, Pavla, samo ljubezni!... Dovolj mi to ljubezen, Pavla!« (str. 90). Ta besedni dvoboj med razumom in čuv-



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 kazniščno 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 dramati bolj pereč, socialno tehtnejši in etično pomembnejši, saj sega v organizem družine. Kraigher je šel mimo njega in ga je neprosto voljno 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 bravca, 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 mogostransko in detajlno izčrpavanje grotesknih