

DR. BRODAR: Hedo. — Cvetijo orlice res v juniju?

JAKOB: Ne vem.

DR. BRODAR: Jih ne poznate? Cvetovi ... kot bi se pet orlic ravnokar spustilo z neba, staknilo glave in si šepetalo, kaj so videle tam —

JAKOB (*ki ne ve, kaj naj si misli o njem*): Kje?

DR. BRODAR: Tam zgoraj, kjer je še lepše kot tu —

JAKOB (*Privzdigne obrvi*): Še lepše? (*Potem*): Mislim, da imate potezo vi.

DR. BRODAR (*vstane*): Ne — jaz nimam nobene poteze več.

JAKOB: Torej se vdaste?

DR. BRODAR: Da, jaz se vdam.

ANA (*vstopi*): Gospod doktor, greste zdaj v svojo sobo?

DR. BRODAR: Grem.

ANA (*obzirno za njim*): Samo, prosim vas, da ponoči ne bi kričali ...

DR. BRODAR (*stopajoč skoz vrata*): Mislim, da ne bom. (*Odide.*)

K o n e c

## RAZMIŠLJANJA O GRUMOVİ PROZI

Jože Koruza

Slavko Grum (1901—1949) je literarno ustvarjal v dvajsetih letih našega stoletja in je bil v tem času ena najizrazitejših in najzrelejših pisateljskih osebnosti na Slovenskem. Uveljavil se je predvsem kot dramatik, pisal pa je tudi krajše novele in črtice. Čeprav ima njegovo delo po svojem značaju in obliki dokaj izjemen položaj v tedanji slovenski literaturi, je kritika Gruma uvrstila med ekspresioniste, kar nikakor ni neutemeljeno.

Za življenja ni Grum našel zaželenega odziva v slovenski javnosti, niti ni prodril med širše plasti bralcev. Temu je največ vzrok, da so njegove novele in črtice ostale raztresene po časopisju. Do izida zbirke, ki jo je pripravljaj in v intervjujih že tudi napovedoval, ni prišlo. Tudi dram ni mogel spraviti na oder, če izvzamemo Dogodek v mestu Gogi. Le-ta, ki je njegovo zadnje in najpomembnejše dramsko delo, je izšel v Ljubljanskem Zvonu in v posebnem ponatisu ter bil v sezoni 1931/32 uprizorjen na odru ljubljanske Drame. Kritika je delo različno ocenila, deloma precej ugodno, ni si pa bila o njem docela na jasnem, še manj občinstvo. Uprizoritev s šestimi predstavami ne more veljati ne za uspeh ne za polom. Druga uprizoritev Dogodka v mestu Gogi

leta 1954 v ljubljanskem Mestnem gledališču je spet oživila zanimanje za Gruma in ostalo njegovo delo. Dogodku v mestu Gogi je bilo priznано prvenstvo med dramskimi deli slovenskega ekspresionizma in pomembno mesto v razvoju naše dramatike. Pred dvema letoma je izšel še obsežen izbor Grumovega leposlovja, ki je vkljub marsikaterim pomanjkljivostim izpolnil važno kulturno nalogo (prim. Naša sodobnost leta 1959, str. 1050—4).

Kritike ob izidu in ob uprizoritvi Dogodka v mestu Gogi so skoro edino, kar je bilo napisanega o delu Slavka Gruma. Čeprav osvetljujejo pomemben del njegovega pisateljskega opusa, je izven njihovega območja ostala poleg manj pomembnih dram Grumova proza (s tem izrazom označujem njegove kratke novele in črtice); Grum-črtičar pa ne zaostaja za Grumom-dramatikom. Vkljub temu, da je bila zapisana ta ali ona opomba o posameznih Grumovih proznih delcih v časopisnih ocenah in slovstvenih pregledih in da sta urednika izbranih spisov Herbert Grün in Milan Pritekelj načela v uvodu in opombah nekaj tozadevnih problemov, je ostala Grumova proza do danes neopredeljena in neocenjena. Zanimivo je, da slovenski literarnozgodovinski pregledi Gruma sploh ne upoštevajo ali pa mu odmerjajo zelo skromno mesto. Po tem dejstvu pa ne smemo sklepati o literarni vrednosti njegovega dela. Podobnih pomanjkljivosti in nepretehtanosti je v pisanju o novejši slovenski literaturi precej, saj 20. stoletje še ni bilo sistematično pregledano in ovrednoteno v slovenski literarni zgodovini. Vzrok temu je relativno majhna časovna oddaljenost, še bolj pa neustrezne literarnozgodovinske metode in merila.

Metodo pričujočega razpravljanja o Grumovi prozi mi je narekovalo predvsem dejstvo, da mi ni bilo dostopno rokopisno gradivo; zlasti bi bili važni zapiski o prebranih knjigah in pisma. Tega gradiva Narodna in univerzitetna knjižnica ne poseduje, urednika izbranih spisov pa v opombah nista točneje označila njegovega nahajališča, oziroma nahajališč, kar bi bila vsekakor njuna dolžnost. Še vedno je precej neznano Grumovo zasebno življenje, ki bi sicer utegnilo razjasniti marsikatero potezo njegovega ustvarjanja. Izhodišče mojih razmišljanj so bila lahko le objavljena dela. Oprl sem se predvsem na tekste v že večkrat omenjeni knjigi izbranih spisov, ki je izšla v Mariboru leta 1957 pod naslovom Goga, proza in drame.

Moje razpravljanje poteka v nekakšnem krogu: najprej skušam določiti nekatere oblikovne značilnosti Grumove proze, od njih prehajam na opredelitev snovnih prvin in idejnega sveta ter se končno spet povrnem k označitvi oblike. Ta način je sicer v slovenski publi-

cistiki malce nenavaden. Odločil pa sem se zanj po tehtnem premisleku in se mi zdi glede na nedostopnost dokumentarnega gradiva popolnoma upravičen.

## I.

V Pregledu za leto 1929 je zapisal Josip Vidmar o Grumovi črtici *Zločin v predmestju*: »Tu gre za eksperiment, ki pa vnaša revolucijo v globlje prijeme pisateljske tehnike. Življenje se ne predstavlja več v enem samem toku ali v enem samem činu, marveč predvsem v učinkih na okolico. Kamen je padel v mirno vodo. Grum ne popisuje njegovega padca in poti na dno, marveč predvsem valovanje zraka in vodne površine, udarec ob dno in tako dalje« (Josip Vidmar, *Literarne kritike*, Ljubljana 1951, str. 550).

Oglejmo si nekoliko podrobneje strukturo te črtice, ki jo je kritik označil z dognano prisposodbo. *Zločin v predmestju* je že grafično razdeljen v dva dela, katerih prvi riše »čin«, drugi »učinek«, prvi »padec kamna«, drugi pa »valovanje zraka in vodne površine«. Pri pozornejšem razmotrivanju pa se izkaže, da prvi del črtice ni enovit, marveč spet razpada v dvojce. Potemtakem je črtica trodelna.

Preden si podrobneje ogledamo posamezne dele, se nekoliko pomudimo ob naslovu. V njem je izraženo dvojce: neko dejanje (zločin) in kraj tega dejanja (predmestje). Vprašamo se, ali je to dejanje isto-vetno s »činom«, opisanim v prvem, oziroma drugem delu črtice, ki je namreč tale: v nočni tišini gre po samotni predmestni ulici šepavec, se za hip ustavi in gre zopet dalje. Samo po sebi povsem brezpomembno dejanje nima na prvi pogled nobene zveze z zločinom. Toda tu so prebivalci predmestja, ljudje, ki jih tlači enolična vsakdanjost in ki željno čakajo kake senzacije. Ti niti ponoči ne spe popolnoma: neprestano so na preži. In v njihovo čakanje vdre nenadoma odmev šepavčevih korakov. Ta nevsakdanji zvok učinkuje strašno: nekaj se bo zgodilo, nekaj se mora zgoditi. Nedvomno je tu posrednik tradicionalna predstava zlodeja, ki šepa. Njihovo čakanje ne sme ostati nepoplačano. Že ob prvem svitu so na lovu za novicami. Res se je te noči zgodil zločin — francosko Marijo so našli z dvakrat preklano glavo. Toda ta dogodek je premalo pomemben, da bi mogel zadovoljiti pričakovanja predmestnih prebivalcev. Gotovo se obeta kaj važnejšega: »Odvetnikova služkinja je čitala v gospodovem jutranjiku, da bo kmalu vojska.«

Že iz te skromne interpretacije Grumove črtice je razvidno, da ni bila pisateljeva pozornost osredotočena na zločin. (Ali je kaka zveza med šepavcem, ki je vznemiril predmestje, in med zločinom, ki se je dogodil iste noči, je povsem postranskega pomena.) Osrednji problem

je predmestno vzdušje, preplah in odmev, ki ga vzbudi nepričakovan dogodek v duševnosti senzacij željnega prebivalstva. Ta tema je bila za slovensko književnost onega časa nekaj povsem novega. Še bolj je bila izredna tehnika, ki se je je poslužil Grum v tej črtici.

V prvem odstavku nam pripovedovalec v skopih potezah oriše okolje: noč je, dežuje, vsi mestni stanovalci spiyo. Vtis imamo, da nam o teh stvareh poroča nekdo, ki gre slučajno po ulici, ali pa nekdo, ki se ozira po mestu skozi okno svoje sobe. Opisuje le zunanje pojave; o spanju prebivalcev sodi po temnih oknih. Ko smo si tako po prvih stvarkih ustvarili pripovedovalčevo podobo, nas le-ta nenadoma postavi pred novo uganko: »Sicer tu in tam bleskne okno, sede kdo na posteljni rob...« Kaj delajo ljudje po sobah, ni dostopno očem opazovalca z ulice. Pripovedovalec je nenadoma dobil vpogled v notranjost hiš: zdi se, kakor bi se pred njegovim pogledom porušile stene ali vsaj postale prozorne.

Drugi odstavek nas spet preseneti. Nenadoma je situacija prvega odstavka postavljena na glavo: ljudje ne spe, »samo na tem so, da bi morali spati«. Neka slutnja jih mori. »V zraku je. Dušeč in soparen je vzduh.« Vsi čakajo na nekaj. Pripovedovalec nam poroča o stvareh, ki se gode v duševnosti prebivalstva in za katere običajen opazovalec ne more vedeti. Tu je napravil še korak dalje: kakor je v prvem odstavku od pogleda slučajnega pasanta dobil vpogled za zidove hiš, je v drugem odstavku prodril za zunanjo pojavnost, poglobil se je v duševnost mestnih prebivalcev. Ne v duševnost posameznika. Dojel je vzdušje celote. Vsi prebivalci so nekaj začutili, nekaj zaslutili in to občutje jih je združilo: zlili so se v skupno »dušo«. In pripovedovalec je dojel utrip te duše.

V tretjem odstavku nam najprej poroča o pretečih šumih, ki vznemirjajo prebivalce. Nato pa splošno občutje podkrepí s konkretnima primeroma. Izbral si je predstavnici tistega sloja prebivalstva, ki po predmestjih ustvarja javno mnenje. Tako smo s pripovedovalcem postopoma prodrli od predmestnega sveta v skrajno subjektivni svet predmestnega prebivalstva: v svet nemira, slutenj in boleznega čakanja. Sami po sebi brezpomembni pojavi se nam prično kazati v drugih, grozljivih razsežnostih. Vrhunec subjektivizacije pa je konkretiziranje tega, skozi prizmo predmestne duševnosti dojetega sveta, na predmetnem svetu: »Hiše so popolnoma pošev nagnjene nad cesto.« Bolestno čakanje je preneseno tudi na hiše. S tem je zaključena prva zaokrožena enota Zločina v predmestju, ki ima značaj uvoda.

Z drugim delom se začne šele pravo dejanje: šepavčev pohod skozi predmestje. Pripovedovalec se tu popolnoma vtopi v psihozo predmest-

nih prebivalcev. Samo tako je dokaj navadno dejanje lahko dobilo svojo grozotnost in tudi napetost. Le-ta se začne, ko meščani zaznajo, da korak, ki odmeva po ulici, ni običajen, marveč šepavčev. Pričakovanje in groza se stopnjujeta ob slutnji: kaj bo, če se ustavi. Izpeljava te misli nekoliko zavre napetost, ki se takoj za tem, ko se šepavec res ustavi, stopnjuje do viška. Neposredno nato pa nastopi odrešujoči trenutek: »Prestopil je, zaklesal se je dalje v cesto.« Tedad tudi pripovedovalec počasi zapusti subjektivno stališče in se umakne nazaj v predmetnost. To mojstrsko dopolni ponovitev motiva iz prvega odstavka: »Dež šumi z neba. ... tok-trrtok se premetavajo kaplje po žlebovih.« — »Dež, tok-trrtok.« Kakor se tu podoba celotnega stavka zreducira na značilen onomatopoejski izraz, tako se tudi celoten povratek v predmetni svet izvrši v zreducirani obliki; celotnemu prvemu delu ustreza v obratnem smislu zaključni odstavek drugega dela.

Tretji del je časovno odmaknjen od prvih dveh: jutro je. Spet se pojavijo tisti predstavniki javnega mnenja, od katerih smo dva že srečali v tretjem odstavku prvega dela. Zdaj že vedo, da je ponoči nekdo ubil francosko Marijo. Ugibajo in postavljajo različne domneve, v zvezo z zločinom spravljajo vse mogoče dogodke. Pripovedovalec nam le v skopih potezah poroča o njihovem vrvežu. Ne pogloblja se več v te bolne, razvnete, senzacij željne duševnosti. Nekje ob strani stoji in s prikrito ironijo opazuje njih direndaj. Nenadoma so se mu odtujili ali pa se jim je odtujil on.

Bistvo eksperimenta, ki je o njem govoril Josip Vidmar, je v tem, da je Grum, oziroma njegov pripovedovalec v toku pripovedi spretno izpreminjal način opazovanja dogodkov, da je zrl nanje z različnih gledišč, da je menjal perspektivo. S tem je tudi dosegel napetost, ki je snov sama ni vsebovala. Obenem mu je ta postopek, podkrepjen z jedrnatim slogom, omogočil, da je podal v drobni črtici vzdušje predmestja, kakor ga ne bi mogel bolje v zajetnem romanu.

Perspektiva je v zadnjih desetletjih postala pomemben problem v literarni teoriji in praksi. Moderni roman je dosegel dokajšnje uspehe z raznimi načini perspektivističnega pisanja, pa tudi s spretnim menjavanjem perspektive, z osvetljevanjem nekega dejanja z različnih gledišč, s tako imenovano point-de-vue-tehniko. Tudi manjše oblike, kakor novela in črtica, niso ostale brez tovrstnega iskanja in Grum se nam je pravkar pokazal kot drzen eksperimentator na tem polju. Vendar imajo manjše oblike pri variacijah perspektive omejene možnosti, ker eksperimentiranje v tem smislu lahko povzroči vtis skonstruiranosti. V romanu se kompozicijske sheme neopazneje zlijejo z bogato snovjo, pri malih oblikah lahko ostanejo le skelet. V črtici Zločin v predmestju

je zunanja zgradba tako povezana in izpolnjena s snovjo, da ne zapušča vtisa skonstruiranosti; nasprotno: delo se nam kaže kot prava umetnina.

Poznamo dva osnovna načina epskega pripovedovanja: pripoved v tretji in pripoved v prvi osebi. Ta dva načina sta obenem tudi temeljni perspektivi. Seveda ima vsak izmed njiju glede na perspektivo še vrsto nadaljnjih možnosti. Pri pripovedi v tretji osebi lahko avtor nastopi kot vsevedni pripovedovalec, ki so mu znana vsa dejanja in nehanja oseb, o katerih pripoveduje; more pa si izbrati katero izmed svojih oseb in skozi prizmo njene duševnosti opisovati in tolmačiti dogodke. Pripovedovalec v prvi osebi je lahko hkrati osrednja oseba v pripovedi, često pa je le opazovalec, ki je v neznatni meri udeležen v dogajanju ali pa stoji povsem ob strani. S tem da smo našli osnovne oblike perspektive, nikakor nismo izčrpali bogatih možnosti perspektivističnega pisanja, ki se skrivajo v raznih kombinacijah. Enega takih poskusov smo spoznali ob razčlenitvi Grumovega Zločina v predmestju.

Je morda Zločin v predmestju tipičen primer Grumove črtice? Nosi mar v sebi vse bistvene značilnosti njegovega proznega ustvarjanja? Se kaže tudi drugje tako močna pisateljska volja? Ali je ta črtica morda izjemen primer v Grumovem pisateljevanju? Končni odgovor na ta vprašanja bo možen šele po analizi širšega izbora njegove proze. Na zadnje vprašanje pa lahko delno odgovorimo že po bežnem pregledu. Takega eksperimenta v menjavanju zorne točke ne najdemo več med Grumovimi deli. Vse ostale črtice in novele so pisane bolj ali manj z enotne perspektive.

Že pri črtici Aloisius Ignatius Singbein, ki je v nekem smislu najbližja Zločinu v predmestju, komaj še lahko govorimo o izmenjavi perspektive. Pripovedovalec se je postavil na podobno stališče kakor v tretjem delu Zločina v predmestju. Stoji na neki odtujeni, vzvišeni poziciji, s katere se mu dejanja oseb kažejo malenkostna. Ironija je očita. Označitev oseb prehaja v karikaturu. Značilna je ponovitev začetnega stavka na koncu: »Vsak mesec, točno o mlaju, ste videli plavati čez trg častitljivo družbo.« Vsebina tega stavka, s ponovitvijo močno poudarjena, izraža omejenost, brezupnost, nesmiselnost dejanja. Figure so vklenjene v začaran krog, obsojene na vedno ponavljanje istega, nesmiselnega početja. Kakor marionete so, na nevidnih nitih usodnosti. Ta odtujena perspektiva je enotna skozi vse delce. Menja se le prostorski položaj glediščne točke. Sprva je pripovedovalec nekje na trgu, kaj se dogaja v hišah, mu ni znano, samo sluti: »In morda se je kdo za kakim oknom hihital, morda se je kdo prav potihho hihital.« Ko se ob koncu črtice pripovedovalec preseli v notranjost neke hiše, spoznamo, da se je dekle, ki ji je bila podoknica namenjena, v resnici smejalo



za zavesami. Zakaj je prej pripovedovalec to samo domneval? Vsekakor zaradi enotnosti perspektive.

Črtice in novele, pisane v tretji osebi, so pri Grumu razmeroma redek pojav. Njegova priljubljena oblika je pripoved v prvi osebi. Tu očitno nastopa pripovedovalec, sicer često zelo skopo predstavljen, toda močan osebni posrednik, ki dogodke doživlja in posreduje v močno osebno obarvani obliki. Tak medij je očit že v črtici Solza, ki je sicer pisana v tretji osebi. To je impresija dokaj navadnega dogodka v nekem varietetu, ki se povsem nepričakovano zaključí: »V disonanci jekne godba in vse je smrtno tiho. In vsi pijani fraki, vse gole vlačuge padejo kot psi na kolena. On pa stoji velik nad njimi.« To je doživetje nekega prisotnega opazovalca, ki se mu zazde nenadoma gosti v nočnem zabavišču majhni in umazani, oklofutani klovn pa visoko vzvišen nad njimi — trpljenje ga je poveličalo. Ta osebna vizija zadobi v citiranih stavkih konkretno podobo, ki se organsko zliva z realno sliko.

Pri prej interpretiranih črticah smo slutili nekega posrednika le v zorni točki pripovedovanja. Imel je svoj stalni odnos do snovi (ironija pri Aloisiusu Ignatiusu Singbeinu) ali pa se je poglobil v duševnost orisanega kolektiva (prva dva dela Zločina v predmestju), ni pa posegel v pripoved z osebnim tolmačenjem. Pri Solzi pa se pojavi poanta, ki ni izražena v tradicionalni obliki neke misli, marveč je izražena v podobi. Zaradi te subjektivne podobe zadobiva črtica druge dimenzije, dimenzije osebne doživetja.

Od tu ni več daleč do prave osebne pripovedi, kakršna je na primer v črtici Pivnica »Pri deseti Mariji«. Tudi tu dobiva dogodek nerealistično podobo s posredovanjem osebne doživetja. Vendar se nam posrednik že ob začetku predstavi: »Ob oknu sedim in čakam, kdaj se bo zrak tam zunaj razgibal v snežinkah...« Prizorišče slika v močno subjektivnih podobah: »Cigaretni dim mi je razrahljal misli v vijoličaste trakove, ... zvenenje vrčkov pljuska obme.« »Nad ulico je v razcefranih cunjah obvisela noč.«... Važno je, da je v tej kakor tudi v prejšnji črtici osrednji motiv neki dogodek. Če gledamo na črtico kot na poročilo o tem dogodku, ne moremo dvomiti o njenem epskem značaju. Pripovedovalec je pri tem stranska, za dogajanje nevažna oseba, ki nam poroča o tem, kar vidi in sliši. Pa ne le o tem. Iz prejšnje analize vemo, da pripovedovalec ni zgolj poročevalec, marveč zelo subjektivni komentator opazovanega dogajanja. Njegov komentar pa ne sestoji iz vrinjenih misli in čustvenega barvanja poročila; bistveno zanj je interno poseganje v pripovedovano snov na tak način, da le-ta zadobi drugačno, subjektivno podobo. S tem poseganjem v snov samo

pa pomen pripovedovalca izredno naraste. Obenem pa se redči prvotni, epski značaj črtice in se bliža območju lirike.

Še bolj je očitni subjektivni odnos pripovedovalca do snovi v drugi vrsti Grumovih črtic, pisanih v prvi osebi. Tu gre za meditacijo nekega človeka v določenem okolju o tem okolju. V Materah je to na primer mlad zdravnik, ginekolog. Predmet njegovih razmišljanj je porodnišnica, oziroma ljudje v nji: matere, ki so se zatele tja po pomoč v odločilnem trenutku svojega življenja, in strežnice, ki so prvim posvetile svoje življenje in se s tem odrekle sreči, da bi same kdaj postale matere. Meditativni stržen pripovedi osvetljujeata dve zgodbi, ki sta se odigrali v preteklosti, ki pa sta pomembno zvezani s časom razmišljanja. Junakinji teh zgodb sta zastopnici označenih polov: strežnica in mati. Nista pa to tipični zgodbi. Izbrana sta dva redka, morda celo izjemna primera. Ta izjemnost podčrtava tragičnost slučajev. Tipična pa sta izbrana lika in prav ta lika se vežeta na zdravnikovo meditacijo. Pri Materah pripovedovalec ne poseza interno v zgodbe, kakor je to storil na primer pripovedovalec v Pivnici »Pri deseti Mariji«. Za to sta v glavnem dva vzroka. Prvič: zgodbi sta namenjeni kot ilustracija razmišljanju, ki je posvečeno občin pojavom in ne enkratnemu dogodku. Prav zato pa skuša biti poročilo o dveh usodah čimbolj verno, čimbolj blizu resničnemu življenju, da tragika posameznih primerov podčrtuje osnovno misel. Drugi vzrok pa leži v pisateljskem razvoju, ki ga je napravil Grum od tipičnega ekspresionizma k bolj realističnemu odnosu do sveta.

Naslednji pojav v Grumovem pripovedništvu je dnevnik. Pisec tega dnevnika ni več zgolj komentator nekega dogajanja. Poroča nam o stvareh, ob katerih je sam osebno prizadet. Dogodki, kolikor tu sploh še lahko govorimo o dogodkih, so še subjektivneje tolmačeni. Dnevniška struktura je zaznavna šele po podrobnejšem opazovanju; nanjo ne opozarjajo niti naslovi, niti datacija posameznih zapiskov. Pri zadnji redakciji Podgan je Grum prvotni podnaslov Zadnji listi iz samomirilčevega dnevnika opustil. Posamezni zapiski so ločeni grafično z večjimi odstavki, interno pa z odnosom na kak zunanji pojav (dan, noč, vzporedno dogajanje itd.), pri Kaznjencih tudi po oddaljenosti do božiča. Zakaj se je Grum izognil jasni dataciji in zabilisal dnevniško obliko? Nedvomno je hotel dati opisanemu dogajanju in doživljanju višji, neenkratni značaj. Za na videz enkratnim pojavom se skriva globlji, simbolični pomen. Po drugi strani pa spet ostane vprašanje, čemu se je vkljub temu v osnovi poslužil dnevniške oblike. Verjetno je želel postaviti dogajanje neposredno pred bralca in s tem močneje delovati na njegov domišljjski in čustveni svet.



Po stilu in ideji zelo blizu tem dnevniškim zapiskom je najpogostejša oblika Grumove črtice. To so nekaki samogovori osamelega človeka. Nekaterim je osnova kak dogodek v pripovedovalčevem življenju (n. pr. prejem nepričakovane pošiljke v Sveti noči, ljubavni sestanek v Sestanku). Često pa so brez dogodka. Njihova tema je razmišljanje in čustvovanje ob nekem predmetu ali v določeni situaciji. Ta meditacija je sorodna okvirnemu razmišljanju v Materah in podobnih črticah. Tu skoro ne moremo več govoriti o epiki. Namen teh črtic je vzbujanje nekega razpoloženja, ustvarjanje nekega vzdušja. Lirski elementi očitno prevladujejo. Fabulo je zamenjala kompozicija, grajena z muzikalnimi sredstvi jezikovne narave in na miselni osredotočenosti na neko temo. Ti lirski elementi, ki so v omejenem obsegu zaznavni skoro v vsem Grumovem delu, so ena bistvenih potez ekspresionističnega literarnega ustvarjanja. Ekspresionizem je nadomestil dogodek z doživetjem, poročilo z izrazom. Zato je njegovo osnovno pisateljsko področje lirika; tudi drama in proza sta prežeti z njo. Ni slučaj, da najdemo med Grumovimi zgodnjimi deli tudi prave pesmi v prozi, kakršna je na primer Rdeči greh. V značilnem naštevanju je tu očit vpliv Walta Whitmana.

## II.

V gornjih razmišljanjih smo pogosto rabili izraz pripovedovalec pa tudi posrednik in medij. S tem izrazom nismo mislili avtorja, marveč neko fiktivno osebo, ki sodi k literarnemu delu. Lastnost vsakega pripovednega dela je, da ga nekdo pripoveduje. Ta pripovedovalec je često popolnoma skrit za pripovedjo, njegov odnos do snovi je brezoseben; le poroča o nekih dogodkih. V takih primerih je zaznaven le v dejstvu, da je zgodba pripovedovana. Včasih se predstavi z načinom pripovedovanja, z osebnim odnosom do pripovedovane snovi. Pogosto pa nastopa v pripovedi kot soudeleženelec ali očividec opisanih dogodkov; tedaj ga bolj ali manj spoznamo tudi po njegovi zunanosti, seznanimo se z njegovim življenjem, z njegovimi nazori in pa z njegovim odnosom do oseb in dogodkov, ki o njih pripoveduje. Ta oseba pa ni nič manj in nič več plod pisateljeve domišljije kakor druge opisane osebe: lahko nosi bistvene poteze avtorjevega značaja, lahko pa je tudi povsem izmišljena. Ponazoriti si jo moremo s krinko, z neko vlogo, ki jo izbere pisatelj in z njenega stališča opazuje in tolmači dogodke. Pri prvem opisanem slučaju ne moremo govoriti o kaki vlogi; tu pisatelj zavzame neko, v književni praksi ustaljeno stališče, ki mu omogoča suverenost nad pripovedovano snovjo. O teh pojavih so v zadnjem času literarni teoretiki po svetu dosti razmišljali in pisali. Zlasti je zanimivo preda-

vanje nemškega teoretika in literarnega zgodovinarja Wolfganga Kayserja z naslovom *Wer erzählt den Roman?* (*Die Vortragsreise*, Bern 1958, str. 82—101), ki smo ga slišali tudi v Ljubljani. Pomembna so njegova izhodiščna razmišljanja, medtem ko se na koncu izgubi v metafizičnih izpeljavah, ki so le delno sprejemljive.

Vloga pripovedovalca v Grumovih črticah in novelah, pisanih v tretji osebi, je v bistvu razvidna že iz naših začetnih interpretacij. Bolj zapleteno pa postane vprašanje pri črticah, pisanih v prvi osebi. V njih je pripovedovalec očitno prisoten in često tudi predstavljen, po drugi strani pa zaradi lirskega značaja teh črtic ne moremo več govoriti o pravem pripovedovalcu. Tu gre za nekega subjektivnega tolmača dogodkov, za izpovedovalca misli in doživetij. V analizah smo ga nekajkrat nazvali posrednika in medija, ker nam posreduje svoj odnos do sveta. Točna oznaka je težko določljiva in morda celo nepotrebna. Bolj zanimiv je pojav kot tak.

Pisec intimnega grozljivega dnevnika v Podganah se nam mimogrede predstavi kot »činovnik Jakob Sabajev« (Goga, str. 115). Če pritegnemo že citirani in opuščeni podnaslov, izvemo, da je samomorilec, oziroma dopolnjeno z vsebino črtice, človek, ki hoče napraviti samomor, pa za to nima poguma. Neprestano ga zasledujejo in nadlegujejo podgane. Nikjer nima miru pred njimi, na cesti se ga ljudje izogibljejo, ker smrdi po teh ostudnih živalih. Ob koncu celo našro njegovo živo telo. Toda pisec navaja gospodinjinjo izjavo, »da jih prej ni bilo nikdar tu in tudi v prejšnjem stanovanju jih ni bilo iz početka. Vso okolico sem že na skrivaj pretaknil, poizvedoval po vseh sosednjih stanovanjih, pa nikjer nisem odkril nikakega skladišča živinskih kož, loja ali česa sličnega. Popolnoma enostavno: tu so« (Goga, str. 114). Torej so podgane le pripovedovalčeva utvara, halucinacija. Za to misel priča tudi skrivnostna večerna obiskovalka, ki tudi ni njegova prijateljica Marija, marveč utelešenje njegovega spomina nanjo. Činovnik Jakob Sabajev je očitno duševno bolan človek, ki ga mučijo prividi, izvirajoči iz zasledovalne manije.

V Portretu dečka s cvetlico v roki pripovedovalec tudi mimogrede izda svoje ime: »Marija me je po vseh pravilih tona predstavila: Oberst Sand, je rekla.« (Goga, str. 127). In dopolnilo v vprašanju: »Ali ste hudi, Tom?« (Goga, str. 150.) Večkrat poudarja svojo starost: »Star sem že, pa rad čitam« (Goga, str. 121). — »Ta stari gospod mi je všeč, je dejal in pokazal name« (Goga, str. 127). Končno tudi določno pove, koliko je star: »Šest in petdeset« (Goga, str. 129). Te zunanje podatke nam dopolnjuje podoba značaja, ki si jo ustvarimo ob branju novele: Tom

Sand je star samec, malce samoljuben, nagnjen k melanholiji, ki skriva svoja čustva, a jih ne more zatajiti.

Pripovedovalci ostalih črtic niso tako podrobno določljivi. Ne poznamo njihovih imen, razberemo pa lahko značaje. Nепrestano se ponavljajo nekatere značilnosti z majhnimi variacijami. Lahko trdimo, da predstavljata oberst Tom Sand in činovnik Jakob Sabajev dva osnovna tipa Grumovih pripovedovalcev, ki so bolj ali manj tudi osrednje osebe svojih zgodb: postarnega melanholika in psihopata. Prvi tip je izrazit še na primer v Sestanku in Mansardi, drugi pa pri Tju. Značilno je tudi neprestano poudarjanje starosti: »V letih sem že...« (Goga, str. 80). — »Res je sicer, da sem že nekoliko v letih...« (Goga, str. 99). — »Star sem že, nagnjen k filozofiji« (Goga, str. 108). — »Toda to so starčevske neumnosti...« (Goga, str. 134) itd.

Na prvi pogled bi človek sodil, da so te osebe povsem plod Grumove pisateljske domišljije; namenjene da so za posrednike med bralcem in orisano snovjo. Tak postopek bi bil povsem umljiv pri pisatelju realistične smeri. Zgoraj pa smo napravili že prvi poskus, uvrstiti Gruma med ekspresioniste, in obenem naglasili izpovedni značaj ekspresionistične književnosti. Torej mora biti le neka zveza med Grumom in njegovimi pripovedovalci, oziroma junaki. O tem nas prepriča tudi črtica *Lastni portret*. Tu se nam pisatelj predstavi z enakimi lastnostmi, kakor smo jih našli pri njegovih junakih: »Zelo star sem in izsušen, domala povsem obrabljen...« (Goga, str. 94). Tudi spomin ga zapušča: »Ne priključem več zadnjih let, mladosti pa se spominjam vsekar potanko« (Goga, str. 93). Tudi drugače kaže znake duševne nenormalnosti. Ta portret pa je v popolnem nasprotju z realno sliko Gruma, ki je bil tedaj sedemindvajsetleten zdravnik-pripravnik. Kot tak je pač lahko istoveten z mladim ginekologom v Materah in psihiatrom v Čakajočih, ne pa z grozljivo sliko v *Lastnem portretu*. In vendar je črtico naslovil *Lastni portret*. Zastavlja se nam vprašanje: ali gre tu zgolj za subjektivno doživljanje lastne osebe ali je morda po sredi kak bolj zapleten problem?

V letih 1919 do 1926 je Grum študiral na Dunaju medicino. Njegovo posebno zanimanje je nedvomno veljalo psihiatriji, saj se je kasneje s ponosom spominjal svojega učitelja, »slovitega psihiatra, profesorja Wagner-Jauregga« (Kaj delajo in snujejo naši umetniki, SN 1928, št. 159). Gotovo se je že na Dunaju seznanil z deli Sigmunda Freuda in morda celo z njim samim. Dobro poznavanje psihoanalize se kaže tako v Grumovem strokovnem delu kakor tudi v njegovem leposlovju. Razen tega je tudi večkrat izjavil, da sprejema in uporablja nekatere Freudove teze. Na tem mestu se nam ni mogoče podrobneje ukvarjati

z Grumovim odnosom do Freuda in z vplivom psihoanalize na Grumovo pisateljsko snovanje. V ta namen bi bila potrebna posebna študija, ki bi kolikor mogoče natanko dognala, katera Freudova dela je Grum poznal, koliko se je seznanil s psihoanalizo iz del drugih avtorjev, predvsem pa, kakšen je bil Wagner-Jaureggov odnos do psihoanalize. Nam za sedaj zadostuje ugotovitev, da se je Grum zanimal za psihiatrijo in da ga je pritegnila psihoanaliza.

Daljšje službovanje v ljubljanski umobolnici je mlademu stažistu nedvomno razširilo in praktično obogatilo znanje o duševnih boleznih. Seznanil se je z vrsto zanimivih duševnih bolnikov, ki jih je predstavil javnosti v reportaži Jubilej šefa v domu živih-mrtvih (Jutro 1928, št. 67) in v črtici Čakajoči. Sam je izjavil, da ga je na Studenec zvalil tudi pisateljski nagon: »Nekaj fascinirujočega to, grebsti po bolnih možganih, strmeti v oči, zamaknjene v tuje svetove... Če ne poznate za bolezen svojevrstnih izrazov, ne razumete ničesar, če pa ste uvežbani, živite v njegovem svetu, kakor v svojem« (Kaj delajo in snujejo naši umetniki, SN 1928, št. 159).

Iz teh besed jasno razberemo, da se Grum ni le temeljito poglobil v študij psihiatrije in psihoanalize, da se ni le kot zdravnik seznanil s svojimi umobolnimi pacienti, ampak da se je tudi iz pisateljskega zanimanja poglobljal v te bolne duševnosti ter skušal v njihovem svetu živeti kakor v svojem. Šel je celo dalje in si v izgubljeni noveli Lutke dr. Droste zastavil izviren problem: »Mikal me je problem, ali more duševno oboleli zdravnik, ugotoviti na sebi svojo bolezen in izvajati iz tega posledice, kot bi jih izvajal zdrav človek. Odgovor ni tako enostaven, kot je v naših psihiatričnih knjigah, ki to možnost principijalno zanikujejo« (ibid.). Grum je torej razmišljal o zelo zapletenih psihiatričnih vprašanjih in nemara se v citiranem problemu skriva lastna bojazen pred duševno boleznijo. To ni nič izrednega pri zdravniku, ki živi med psihopati in se celo vživlja v njihov duševni svet. Poleg tega je po Freudovih naukih, če jih posplošimo, zelo težko ali pa celo nemogoče potegniti mejo med »normalnim« in »nenormalnim« človekom. Grum sam je o tem zapisal naslednje: »Standardni («normalni») človek... je le abstraktni, fiktivni tvor znanosti, kolektivni človeški obraz vseh milijonov človeških obrazov... Konkreten poedinec ni nikdar v vseh svojih funkcijah idealno normalen, tako tudi ne v svoji čustveni sferi, njegov duševni ustroj očituje le v poedinih, ne preveč številnih primerih, tako stopnjo abnormalnosti, da se dotičnega izolira v zavodu, pač pa se v neštevilnih inačicah bornejše simptomatologije kreta v družbi in se težje ali lažje privleče do svojega naravnega življenjskega konca« (Samomor; Zdravniški vestnik 1929, str. 24). Zanima-

nje za psihopatološke pojave se pri Grumu ni omejevalo na vživiljanje v bolne duševnosti, temveč je postajalo do neke mere njegov osebni problem.

Praden poskušamo odgovoriti na vprašanje o odnosu med Grumom in njegovimi pripovedovalci, se moramo še na kratko ustaviti ob njegovem pojmovanju umetniškega ustvarjanja. Že v zgoraj nekajkrat citiranem intervjuju je podal tudi naslednjo izjavo: »Nesrečni smo, nesrečni vsi zaznamovanci, oni poleg na hodniku (duševni bolniki) in jaz (kot pisatelj) tu v sobi: narava nam ni dala, da bi se znašli v tem istinitem svetu, v tem svetu trgovin, politike, plakatov, begati moramo venomer v onstran, v privide in domišljijo, da se moremo privleči do konca. Nisem slep pristaš Freuda... vendar sem na žalost dovolj pozkusil na sebi, da je umetnik ubežnik življenja, polubrat psihopata: nekateri dobijo histeričen napad, če se jim stopnjuje življenje v neznosnost, drugi pišemo, pišemo svoje želje, hrepenenja, gradimo v bel marmor okameneli sen.« To, na podlagi Freudovih teorij zgrajeno tolmačenje umetniškega ustvarjanja, po katerem je umetnik »polbrat psihopata«, se v bistvu neizpremenjeno ponavlja v več Grumovih izjavah in intervjujih. Najpopolneje pa je razloženo v intervjuju Človeštvo oropano iluzij in božanstva (SN 1929, št. 117).

Izhodišče mu je po Freudu povzeta misel: »Doslej je človeštvo preživelo dve najbolj sirovi žalitvi in sicer Kopernikov heliocentrični sistem, ki je ponižal človekov planet na mali drobec vseмирja, da je njegova zemlja atomček v vesoljstvu in ne morda glava stvarstva in pa Darwinova teorija, ki pravi, da človek ni kako posebno bitje, temveč vrsta, kakor so druge živalske vrste, ki se je razvila iz nižjega bitja. Tretja žalitev prihaja s psihoanalizo, ki dokazuje, da je človek samo igračka svoje podzavesti in nikakor ne svobodno bitje« (SN 1929, št. 117). Ta misel, ki se često ponavlja v psihoanalitični literaturi, ni zato za Gruma nič manj pomembna. Že v njegovih zgodnjih delih se kaže pesimističen odnos do sveta. Študij psihoanalize ga je oropal poslednje naivnosti in mladostnih iluzij. V literaturi je našel možnost bega iz neznosnega življenja, bega v podzavest. Tudi pri drugih ljudeh je odkril podobne težnje, ubežati vsakdanjosti: »Ko se človekova zavestna dejavnost stopnjuje do neznosnosti, skuša človek pobegniti v podzavest, kar se more zgoditi na razne načine« (ibid.). Take možnosti so: spanje, ko se v sanjah izpolnijo želje in hrepenenja, bdeče sanjarjenje, ki s prividi korigira neznosno realnost, religija, ki »je tudi sistem sanj, v katere se zatečejo zemljani, kjer dobe tolažbo«, živčna dražila, ki nam v omami napravijo življenje znosno, nevroza, ki se vanjo zateka

živčno degeneriran človek, in končno samomor kot »najradikalnejši beg v nezavest«.

Kakšne naj bodo sanje, kakšna naj bo iluzija v literaturi, kamor se bo zatekel nad življenjsko resničnostjo razočarani pisatelj? Kakšne svetove naj ustvarja; naj se mar zateče v mitološko preteklost ali naj ustvarja fantastične privide bodočnosti? Trezni Grum, zdravnik in pristaš psihoanalize, ni mogel verjeti starim izročilom, ki jih je znanost postavila na laž, niti ni z optimizmom zrl v prihodnost; prazno fantaziranje mu je bilo tuje. Kakšne sanje je torej imel v mislih in kje naj bi iskali ljudje življenjskih pobud in smisel življenja? V neki razpravi je Grum zapisal naslednje: »V čem obstoja človekovo življenje? V veselju. Če pomislimo svoj dan, vidimo, da je sestavljen iz samih veselj in obetanj — vse mogoče žalosti in težave so v njem, toda končno je le še kje skrito kako malenkostno veselje, v katerega je uprto oko« (Samomor; Zdravniški vestnik 1929, str. 25). Ista misel je izražena tudi v črtici Matere: »Vedno mislim, da mora imeti človek nekaj, česar se veseli, da vztraja pri življenju. Prepričan sem, da mora imeti nekaj, na kar čaka in kar mu pripravlja radost« (Goga, str. 144). Iz teh citatov lahko posnamemo, da je po Grumovem mišljenju edina možnost, vztrajati v življenju, v iskanju drobnih veselj. Smisel življenja pa vidi v neki utvari, v čakanju stvari, ki smo si jo omislili in ki nam napravljajo veselje.

Preden sklepamo dalje, si nekoliko oglejmo Grumovo sliko iz umobolnice, ki nosi naslov Čakajoči (Goga, str. 175—85). Že naslov nam kaže zvezo z gornjim citatom. Tema črtice je nasprotje: zdravnik — bolniki. Zdravnik, ki je obenem pripovedovalec, je človek brez vsakršnih iluzij in brez vere v prihodnost. Ob njem pa žive bolniki, brezupni slučajji, ki so za vedno obsojeni med zidove bolnišnice, pa se še vedno nadejajo rešitve, ozdravljenja. »Ti ljudje venomer upajo, da se bo kaj zgodilo, čakajo!« Zdravnik jim zavida njihovo neuničljivo upanje. »Zdrav in svoboden hodim med njimi, pa nimam niti malenkosti, ki bi se je veselil, oni pa čakajo s tako živalsko vztrajnostjo!« Ker jih opazuje s stališča zdravega človeka, ki je razen tega še pregloboko prodril v skrivnosti življenja in se razočaral nad njim, ne more razumeti vztrajnosti teh nesrečnežev, njihovega upanja in veselja do življenja. Toda, če ste uvežbani, živite v njihovem svetu kakor v svojem. Je izjavil Grum v že prej citiranem intervjuju. Če se torej vživimo v svet psihopata, nam življenje z njegove perspektive postane bolj smiselno; svet zadobi drugo podobo in drug pomen.

Po vsem, kar smo povedali, nam je laže razumljivo, zakaj si je Grum izbral za posrednike med bralcem in pesniško snovjo duševno



nenormalne ljudi (melanholike, nevrotike, manijake itd.). Grum ni le polbrat psihopata v tem, da se kakor on zateka v sanje, v utvaro, marveč so tudi njegove sanje bolj ali manj podobne sanjam duševnega bolnika. V ustvarjalnem procesu se je vživljal v patološki način do-  
jemanja sveta. Koliko je bil sam k temu nagnjen (očiten melanholični temperament) in koliko mu je pri tem služilo uživanje opojnih sred-  
stev, je vprašanje, ki bo nanj lahko odgovorila šele temeljita, psiho-  
loško utemeljena Grumova biografija.

Ugotoviti, od kod poudarjanje starosti pri večini Grumovih posred-  
nikov, oziroma od kod Grumu občutek starosti, kakor ga je izrazil  
v Lastnem portretu, po prejšnjih dognanjih ne bo več težko. Grum je  
izredno zgodaj prišel do spoznanja o ničnosti življenja, študij medicine  
in seznanjenje s psihoanalizo ga je oropalo poslednjih mladostnih ilu-  
zij. Zgodaj se je otresel religije, trdne filozofske opore pa ni našel ali  
pa je ni bil sposoben sprejeti. Poleg tega pa je bil, kakor pričajo  
njegovi znanci, še bolj samotarske narave in vase zaprtega značaja.  
Tak človek je mlad brez mladosti. Občutek starosti pa je nujna po-  
sledica takega duševnega razpoloženja.

(Konec prihodnjič.)

## V DREVOREDU AKACIJ

Milena Merlak

Ustaviva se v belem drevoredu akacij:  
akacije dišijo kot strast,  
ki se izpoje v trenutku.

Ustaviva se,  
da v sebi potešim popotnika,  
ki so mu vse poti prekratke.  
Beli cvetovi akacij  
naj se mu usipljejo na prsi.

Ustaviva se v belem drevoredu akacij.  
Tu me obzorje ne muči kakor skrivnost,  
tu je vse belo in sinje  
in ti si vse, kar pričakujem.

## RAZMIŠLJANJA O GRUMOVIM PROZAM

Jože Koruza

(Nadaljevanje)

### III

V naših dosedanjih razmišljanjih smo nekajkrat mimogrede poudarili subjektivnost Grumovih črtic in novel. Nekaj dlje smo se ob tej lastnosti pomudili pri analizi črtice Solza. Tu smo pokazali, kako zadobi močno osebno tolmačenje nekega dogodka konkretno, a nerealno podobo. Tudi pri pregledu črtic, napisanih v prvi osebi, smo poudarjali izredno subjektivno dojetje predmetnosti in vnašanje pripovedovalčevih nenormalnih predstav v realni svet. Nismo pa tega točneje osvetlili in razložili. Za uvod v nadaljnja razmišljanja o Grumovi pesniški snovi se nekoliko pomudimo ob odstavku iz meditativne črtice Vožnja. Grum tu ni le značilno oblikoval nekaterih vtisov iz realnega sveta, ampak je izrekel tudi nekaj pomembnih misli. Pripovedovalec v tej črtici ni jasneje orisan; vsekakor tu nimamo opraviti z bolno duševnostjo. Tako nam bodo tem lažje razumljive značilnosti njegovega pripovedovanja. Odlomek slove:

»Vzpetja gričev se prevešajo ob progi, prekladajo se ploskve njiv. Brzjavni drogovski skačejo čez šipe. V mični globeli v hosti ob potoku se zasučje hišica, za majhen hip se zavrti pred našimi očmi in izgine. Tako za malo se je prikazala, da bi bilo tudi mogoče, da je sploh ni bilo. In vendar, kljub tej svoji neznatni pojavnosti morajo živeti v kočici ljudje, ki so trdno preverjeni, da so središče vsega, da bi bil brez njih svet najbrž nemogoč in bi sploh prestal biti, če bi njih ne bilo. O, čisto gotovo živi tam notri kako dekle, ki se sklanja čez ročno delo in je navezana na vse mogoče. Tudi sovraži kaj in je sploh svet nastal pravzaprav šele z njo ter se potem razvijal, kakor je rastla ona — in vendar, le za hip se je zasukala vsa dolinica pred našimi očmi, tu sedimo mi ter mislimo, da je hišica naključje in da to neznatno dekle sploh ne pride v poštev v svetskem dogajanju. Odvisno je pravzaprav od naše milosti, da sploh je, vsa usoda dolinice je odvisna od nas, ki tu nihamo v sunkih vožnje, če izvolimo odpreti oči ter jo sprejeti v krog naše pojavnosti.« (Goga, str. 172.)

V tem odstavku ne zasledimo kakega preoblikovanja realnosti. Pač pa je popis vtisov, ki jih dojema potnik skozi okno vlaka, zelo značilen. Ti vtisi niso zgolj statične impresije tega, kar pripovedovalec od časa do časa vidi skozi okno. Vrsta sorodnih zaznav se je v njegovi zavesti

strnila v sintetično predstavo, ki ji je gibanje vlaka posredovalo še iluzijo dinamičnosti. Pripovedovalcu se zdi, da se griči, ki jih videva skozi okno, »prevešajo ob progi«, da se ploskve njiv *prekladajo*, da »brzobjavni drogovi *skačejo čez šipe*« itd. Tu ne gre toliko za slikovito, metaforično izražanje, kolikor za poseben način gledanja. Pisatelja ne zanima realno stanje narave, marveč predstava potnika v vlaku, ki to naravo opazuje skozi okno in ki se mu dozdeva, da se giblje narava in ne vlak: ne zanima ga torej zunanji svet, temveč odsev tega sveta v človekovi duševnosti.

Še bolj jasno nas privede do istega zaključka analiza vsebine citiranega odstavka. Pripovedovalcu se ob bežnem pogledu na hišico ob gozdu utrne misel, da nedvomno v njej žive ljudje, na primer mlado dekle, ki je vsa zaverovana v svoj svet, v svoje čustvovanje. Zanja je »svet nastal pravzaprav šele ž njo ter se potem razvijal, kakor je rastla ona«. Ta misel se ne nanaša na neko določeno dekle, marveč na neko umišljeno, le za primer postavljeno osebo; potemtakem lahko velja za kogar koli. Torej živi vsak človek v svojem predstavnem svetu, ki raste in se razvija z njim in ki je zanj edina resničnost. Da pa je ta svet pri vsakem človeku drugačen in do neke meje odvisen od njegove volje, je razvidno iz nadaljnjih Grumovih misli. Potnikom, ki sede v vlaku, je to dekle lahko resnično ali umišljeno, lahko pa zanje sploh ne obstoji. »Odvisno je pravzaprav od naše milosti, ... če izvolimo odpreti oči ter jo sprejeti v krog naše pojavnosti,« se glasi konec citiranega odstavka. Potemtakem Grumu svet sestoji iz neštetihih duševnih svetov, ki se smatrajo za središče in izhodišče vse pojavnosti in ki so med seboj povezani le toliko, kolikor to sami dopuste. Mar s tem Grum sploh zanika obstoj neke objektivne realnosti? Tega nikakor ne moremo trditi, saj je v citiranem razmišljanju često prisotna. Vendar Gruma le toliko zanima, kolikor odseva v duševnem svetu posameznika, kolikor jo torej »izvolimo ... sprejeti v krog naše pojavnosti«. Določen pojav v zunanjem svetu postane šele tedaj resničen, kadar prodre v človekovo zavest.

Odsev zunanjega sveta v človekovi duševnosti je bolj ali manj adekvaten, dokler imamo opraviti z duševno zdravim človekom. Subjektivna primes v tem slučaju sveta ne maliči, niti ne ruši kavzalnosti v njem. Drugače pa je pri duševno nenormalnem ali celo bolnem človeku. Njegove omejene predstavnosti in neuravnovešena zavest globlje posežejo v dojeti zunanji svet, ga bolj ali manj preoblikujejo ali celo izmaličijo. Pri opredelitvi Grumovih junakov oziroma pripovedovalcev pa smo ugotovili, da sta poudarjena melanholija in duševna nenormalnost njihovi glavni značilnosti. Duševno uravnovešen

pripovedovalec je pri Grumu redek pojav. Zato nas zanima, kakšne spremembe je doživela objektivna realnost v duševnosti njegovih patoloških pripovedovalcev. Zanimajo nas značilnosti njihovega subjektivnega sveta.

Preden pa skušamo rešiti zastavljeni problem, se moramo še nekoliko pomuditi ob Grumovih junakih oziroma pripovedovalcih. Kot njihova najvažnejša skupna znaka smo poudarjali duševno nenormalnost in starost. Tema lastnostima moramo dodati še tretjo — osamljenost, ki nam bo služila kot izhodišče za nadaljnja izvajanja. »Res da sem morebiti nekoliko sam, ali tega sem vajen...« (Goga, str. 73). »Zadnje čase sem sicer rajši bolj sam«; »Ne ljubim več hrupne družbe, bolj sam zase sem rad«; »Pravzaprav sem nekoliko sam, nekoliko sam sem, rečem« (Goga, str. 74). »Naenkrat čutim, kako sem zapuščen« (Goga, str. 105). »Ali to je vse tako žalostno, take misli, in je zaradi tega, ker sem preveč sam«; »Sedaj sem sam« (Goga, str. 107). »Ne, nisem bolan, samo zadnje čase sem bil mnogo sam« (Goga, str. 155). »Tako zapuščen sem zadnje čase. Popolnoma sam« (Goga, str. 212). Ta neprestano ponavljajoči se občutek samote pa tudi dejanska osamljenost junakov se ne izraža le v citiranih izjavah, ampak je tudi razvidna iz vzdušja številnih Grumovih črtic. Osamljenost nam sicer ne dopolnjuje podobe o značaju Grumovih pripovedovalcev, označuje nam pa okolje, v katerem žive. Zaprti v svoje sobe, navadno podstrešnice, odmaknjeni od življenja, so obdani le od neživega sveta. Tako vzdušje še potencira njihove bolesterne duševne znake in hkrati pospešuje projekcijo lastne duševnosti v predmetni svet, ki jih obdaja. Ker ne občujejo z ljudmi, prenašajo svoje misli in čustva na obdajajoče jih predmete.

V črtici Sveta noč je junak prejel po pošti paket, ki leži zdaj pred njim na mizi. Ta paket nenadoma zaživi in pravi: »Tu sem.« »Nisem ga pričakoval, bog mi je priča, da ga nisem čakal, vendar pravi: Tu sem« (Goga, str. 73). Grum seveda ne piše pravljic, kjer bi predmeti zadobili človeške lastnosti. Ta paket tudi dejansko ne zaživi. Le osamljenemu junaku se dozdeva, kakor da bi govoril. Ker paket priteza njegovo pozornost, išče temu vzrok v paketu in ne v sebi. Svoja čustva prenaša nanj in tako dobiva zavoj lastnosti drobnega, navihanega bitja: »Dobrika se mi, na vsak način se mi hoče prikupiti. Zelo odvažnega se dela, skrivnostnega. Ker se ne zmenim zanj, odvrže čez čas to svojo imenitnost in — da, usmiljenja prosi. Popolnoma enostavno, usmiljenja prosi« (Goga, str. 73).

Predmeti pa ne oživljajo samo v odnosu do človeka. Tudi med seboj so v čustvenih odnosih. Seveda je spet človek tisti, ki išče vzroka svojemu razpoloženju v predmetnem svetu. Junak črtice Mansarda

občuti svojo zapuščenost izraženo v obdajajočih ga predmetih: »Stare so knjige, ob zidu se luščijo tapete. Nad predmeti visi tiha sovražnost, kakor se upostavi med ljudmi, ki so prisiljeni biti vsled kake slučajnosti dolgo skupaj. Sovražnost železniške čakalnice je nad predmeti« (Goga, str. 105).

Odnos človeka do predmetov pa v Grumovih črticah ni vedno enak, kar se po zgoraj označenem prenašanju človeških lastnosti na predmete kaže tudi v ponašanju predmetov do človeka in med seboj. Že citirana odstavka sta v tem značilna. Prvi kaže izredno pozitiven odnos predmeta do človeka, drugi negativnega, sovražnega. Ta odnos se pa često nenadoma in brez vzroka menja, kar je seveda spet odsev izpremenjenega človekovega čustvenega odnosa do predmetov. Gornji citat iz Svete noči se nadaljuje takole: »Kakor zvezane, izmučene roke leži tu pred menoj, kakor — Ali to so že zopet take moje fantazije, niti govora ni vreden ta zavoj. Sploh ga ne maram in ga bom vrgel proč« (Goga, str. 73). Ta dvojni čustveni odnos med človekom in predmetom se potem prepleta še skozi vso črtico.

Dvojnost čustvovanja ali, s tujim izrazom, ambivalenca je ena izmed bistvenih značilnosti pripovedništva v našem stoletju, zlasti modernega romana (prim. Hermann Pongs, *Im Umbruch der Zeit*; Göttingen 1952). V književnost je prodrla s poglobljenim zanimanjem za človeško duševnost. Že od druge polovice preteklega stoletja so pisatelji odkrivali nove poteze človeške duševnosti in s tem daleč razširili meje znanstvene psihologije, ji pripomogli do novih dognanj, ki so spet vplivala nazaj na literaturo. Kompliciranost in nedoganljivost človeške duševnosti je, v nasprotju z determiniranim človeškim značajem klasične književnosti, značilna za moderne pisatelje. Tudi Grum je, ne kot zdravnik in freudist, marveč kot temeljit opazovalec človeške duševnosti in nedvomno tudi pod literarnimi vzpodbudami tujih književnosti, slikal zapletene duševne preokrete. Dvojno čustvovanje se često pojavlja v njegovih črticah, vendar ni bistvena poteza Grumovih junakov. Značilno je na primer v Vagabundu Petru: »Težko je zahropel, potem se mu je pa zlomilo iz prsi: — Hvala ti, ženska! — Potem se mu je spačil obraz in v satanskem smehu je bruhnil iz sebe: — Capin sem, potepuh...« (Goga, str. 207). Prav tako se menja čustveni odnos med možem in ženo v črtici Adam in Eva. Manj diferenciran je učiteljičin odnos do ženina v Materah: »Doktor ji ni bil všeč, kljub svojemu prijetnemu vedenju... Vendar pa ji je prijalo, da jo poželi« (Goga, str. 150).

Kako odseva menjavanje pripovedovalčevega odnosa do obdajajočih ga predmetov na predmetih samih, nam bo najlepše ilustriral že

citirani zgled iz Mansarde. Sovražnost med predmeti izgine s spremembo junakovega odnosa do njih. »Marija je rekla, da je mnogo stvari, ki so dobre in se nam smehljajo; da smo samo malo sestrašeni in nimamo pravega zaupanja do njih« (Goga, str. 107). In junak vzame s police knjigo, ki se mu je prej dozdevala stara in sovražna. Tako pod vplivom izpremenjenega človekovega razpoloženja tudi predmeti spremenijo svoje ponašanje.

V Grumovih črticah se pojavljajo tudi nenadni spomini na že pozabljene dogodke iz preteklosti, ki jih obudi neki predmet ali neka stvar. Tak predmet je v neposredni zvezi z dogodkom in ob ponovnem srečanju z istim predmetom se dogodek obnovi v junakovi zavesti. Pri tem sta pomembna zlasti vonj in okus. Psihološki pojav po nekem predmetu vzbujenega spomina na dogodek iz preteklosti je v literaturi uveljavil Marcel Proust in ga poimenoval »*mémoires involontaires*« (nehoteni spomini). Na tem pojavu je utemeljena kompozicija njegovega velikega dela *V iskanju izgubljenega časa*. Vendar so nehotene spomine uporabljali že nekateri starejši francoski pisatelji. s filozofskega stališča pa ga je obravnaval Henri Bergson (pri. Melvin Friedman, *Stream of Consciousness*; New Haven 1955, str. 95 ss).

Grum uporablja nehotene spomine v drugačni meri in tudi drugače kakor Proust. Razlika je že v tem, da je Proust pisal romane, kjer nehoteni spomin obudi celo vrsto asociacij, ki nam vedno jasneje razkrivajo pripovedovalčevo preteklo življenje, Grum pa je mojster drobne črtice. Zato ima tudi nehoteni spomin pri Grumu drugačno funkcijo. V brezupno, mračno sedanost pričara droben spomin na svetla mladostna leta. Služi za nekak razpoloženski kontrast. Bolnika v črtici Maj v vazi spomni vonj šmarnic na otroška leta, ko je klečal v kapelici in so mu roke dišale po šmarnicah (Goga, str. 160). V Melanholiji glas črička obudi v junaku spomin na večere iz detinstva, ko ga je »včasi mati dajala spat« (Goga, str. 154). V Tju je posrednik vonj po razgretih pečnicah: »Zelo dobro mi de ta vonj, spominja me prijaznih let. Beruš je še ležal takrat na zofi in kadil, na steni je visel *„Mélancolique“*. Tudi pajčevine nad vrati se domislim in kitare« (Goga, str. 81).

Soroden, a nekoliko drugačen pojav zasledimo v Lastnem portretu. Pisatelj se je upodobil kot duševni bolnik, ki ga je skoro povsem zapustil spomin. Le kdaj pa kdaj se mu ob lepem vremenu povrnejo v zavest nekateri dogodki iz preteklosti, ki so imeli poseben pomen za njegovo življenje. Tudi ti spomini so do neke mere nehoteni. Odvisni pa so od junakovega duševnega razpoloženja. Ne posreduje jih določen predmet, marveč posebno vzdušje: lepo vreme, svetloba. Ob takih pri-



likah dobi »v usta čudne besede: troprsti lenivec, jabolčni rilčkar, fata morgana, čezme se skloni blag obraz in krog sebe zagledam celico patra Spiridiona z vso čudaško ropotijo« (Goga, str. 96). Preko te asociacije se mu povrne spomin tudi na posamezne dogodke.

Osamljenemu junaku se spomini iz preteklosti včasih utelesijo in ga v svoji pojavnosti obiskujejo v samotnem bivališču. Tudi tu so po sredi duševni procesi in imamo pravzaprav opraviti s halucinacijami. Gre za osebe, ki so junaku mnogo pomenile v življenju, a se je zaradi življenjske nujnosti z njimi razšel. Te osebe se prikazujejo junaku v podobi, kakršne se spominja iz preteklosti. Njihovo sedanjost življenje ga ne zanima, le včasih za hip pomisli nanj, pa se takoj spet povrne k prividu. Kot primera bi navedli Tju in mladostno prijateljico Marijo v Podganah. Halucinacije Grumovih junakov pa niso vedno spominsko pogojene. Predstava podgan je na primer utelešenje strahu pred preganjalci in je povsem bolezenskega značaja.

Doslej smo se ukvarjali z vizualnimi predstavami zunanjega sveta in njihovo deformacijo v človekovi zavesti. Enako funkcijo pa imajo pri Grumu tudi slušne zaznave, vendar v omejenem obsegu. Slušni vtisi vplivajo slično kakor vidni na duševnost Grumovih junakov in v njej prestanejo slične izpremembe. V črtici Sveta noč beremo: »Sicer pa čujem vedno mnoge glasove, jasen krik otroka čujem, loput vrat, hiteče korake po koridoru. Zelo tenkoslušen sem in živim s temi glasovi, kakor bi vsi veljali meni. Ljubkujem jih in ogovarjam. Nekateri so tudi, ki sem ž njimi v sovraštvu« (Goga, str. 73). Iz tega citata jasno vidimo, da pripovedovalec tudi glasove deli v dobre in slabe ter stopa z njimi v človeške odnose. Doživlja jih kot živa bitja, ki jih ljubkuje ali sovraži.

Tudi slušne zaznave so lahko nerealne, plod junakove bolne domišljije. Celotna črtica Vrata je zgrajena na takih slušnih halucinacijah. Junak dojemata skozi vrata razne glasove iz sosednje sobe in po njih sklepa o življenju v njej. Nekega dne ga preseneti, da ni sosede pri oknu. »Prvič se spomnim, da premotrim pročelje naše hiše in opazim, da poleg mene ni nobenega okna. Zbegam se: njena soba nima okna! V takem prostoru vendar ni mogoče stanovati! Tudi se domislim, da še nikdar nisem vprašal gospodinje, kdo stanuje poleg mene« (Goga, str. 62). A takoj prežene vse dvome. Boji se spoznati resnico, hoče ohraniti ustvarjeno iluzijo. Toda drugič ga dogodki v sosednji sobi tako prevzamejo, da hoče poseči vmes. V afektu vdre vrata in pred njim zazija temno in prazno podstrešje.

Črtica Vrata ni zanimiva le zaradi pojava slušne halucinacije kot take, ampak predvsem zato, ker je beg iz realnega življenja v utvaro

osrednji motiv te črtice. V drugem poglavju našega razpravljanja smo na kratko opisali Grumovo pojmovanje umetniškega ustvarjanja kot bega iz neznosnega življenja v sanje in obenem nakazali njegovo teorijo o različnih pobegih iz resničnosti, ki se jih poslužuje razočarani človek. Ta Grumov odnos do življenja ni le izhodišče njegovega pisateljskega snovanja, ampak se izraža tudi v motiviki njegovih črtic. V vratih je motiv bega v utvaro najjasneje izpeljan. Junak se boji zvedeti resnico, ker bo potem konec iluzije. Vedeti — to se pravi biti pahnjen nazaj v brezupno vsakdanjost. In konec črtice izzveni v skrajnem obup: »Tu sedim in strmim v votlino vrat. Vem« (Goga, str. 64).

Tudi druge vrste bega iz resničnosti se pojavljajo kot glavni ali stranski motivi Grumovih črtic in novel. Begu v sanje je pri Grumu najbolj soroden beg v duševno bolezen, ki je bil z drugih aspektov že predmet naše obravnave. Poleg njega je zelo pomemben beg v nič — samomor. Grum mu je posvetil dva strokovna članka (Samomor, Zdravniški vestnik 1929, str. 23—26; Beg iz življenja, Življenje in svet 1930, knj. 7, str. 119—123) in veliko pozornost v literarnih delih. Bistvo svoje teorije o samomoru je izrazil v Vratih: »Samomorom ni vzrok nesrečna ljubezen, brezposelnost in tako dalje, temveč... nastopi želja po smrti v večini slučajev primarno iz človeka samega, iz bolezn, če hočete« (Goga, str. 59). Grum pojmuje samomor torej kot dejanje brez zunanje vzroka. Edini vzrok je bolezen, ki združena s primernim vzdušjem, kakor je pusto jutro ali deževno vreme, povzroči, da si človek vzame življenje. Dejanje brez vzroka je tudi značilen pojav v moderni literaturi, ki ruši klasično psihološko determiniranost človeškega značaja. Pri Grumu se pojavlja ne le kot samomor, ampak tudi v drugih oblikah. V Lastnem portretu na primer beremo: »Par dni zatem... sem sredi igre brez vzroka podrl na tla sosedovo Jano in jo do krvi ugriznil v nogo« (Goga, str. 97).

#### IV

V dosedanjih izvajanjih smo pokazali, da je v Grumovih delih zunanji svet prikazan vedno skozi prizmo osebnega opazovalca, da je ta opazovalec po večini duševno nenormalen, da vnaša v dojeto realnost lastna razpoloženja, da često sam ustvarja osebno realnost halucinatorične narave in to realnost prepleta z dojeto stvarnostjo. Razumljivo je, da v takem subjektivnem svetu ne velja več zunanja kavzalnost. Predstave in dogodki se nizajo po redu, kakor prodirajo v pripovedovalčevo zavest. Preteklost, ki v obliki spomina vdira v sedanjost, ruši zunanjo časovno zaporednost. Ta iracionalni svet je

predvsem plod Grumove ustvarjalne domišljije. V njem nam niti Freudove teorije, ki so bile Grumu često plodna pobuda pri ustvarjanju, ne morejo nuditi zanesljive orientacije. To je povsem razumljivo, saj je Grum kot resnični umetnik ustvarjal predvsem iz lastnih doživetij. Psihoanaliza mu je služila za razumsko opredelitev nekaterih spoznanj in mu posredovala tudi marsikatero novo. Bila pa mu je slej ko prej le pomagalo pri umetniškem snovanju.

Vse kaže, da je Grum vkljub poznanju in priznanju psihoanalize zanikal možnost dojetja in doumetja sočlovekovega duševnega sveta. Spomnimo se citata iz začetka prejšnjega poglavja, iz katerega se dá jasno razbrati misel, da je doživljajski in miselni krog slehernega človeka svet zase, bolj ali manj neodvisen od drugega. Izjavil je tudi, da se lahko po svoji volji zamišljamo v duševni svet sočloveka, ni pa govoril o tem, če more taka predstava ustrezati resničnosti. Pri reševanju tega vprašanja pa ne smemo pozabiti, da je Grum že zgodaj bral in zelo cenil Knuta Hamsuna (prim. B. Borko, Razgovor z dr. Slavkom Grumom, Jutro 1931, št. 215). Hamsun je bil v svoji prvi fazi izrazit iracionalist, ki je zanikal možnost spoznanja sočlovekovih misli in čustev. Spomnimo se samo romana Pan in Viktorija, ki ju imamo prevedena tudi v slovenščino. Tu imajo napačne predstave o čustvih bližnjega usodne posledice.

Slično iracionalno vzdušje je osnova Grumove novele Deklica v pledu, pa tudi drame Trudni zastori, ki ima isti osrednji motiv. Slikar se zaljubi v dekle, ki mu je bila model in ga je nato stregla v bolzni. Pravzaprav ljubi iluzijo, ki si jo je o njej ustvaril in ki jo je vnesel v naslikano podobo. V njej je izražena lepota, nedolžnost in dobrota ženske. Nenadoma pa ga začne mučiti vprašanje, kakšno je dekle v resnici, kakšna je njena preteklost. Tega problema pa ne more razrešiti, ker presega človeške zmogljivosti.

Sledi mar iz tega, da je popolnoma nemogoče spoznati sočloveka, prodreti v njegov miselni in predstavní svet? Ali se ne bije to z izjavo, ki smo jo citirali v drugem poglavju našega razpravljanja? Tam Grum govori, da se moremo vživeti v duševni svet psihopata in živeti v njem kakor v svojem. To navidezno nasprotje homo poskusilj na kratko razložiti. Duševni bolnik izdaja svojo bolezen z vidnimi znaki, v besedah in dejanjih. Po takih simptomih, kakor so nelogično govorjenje, obsedenost od neke nerealne ideje, neutemeljen strah pred preganjalci itd., lahko strokovnjak-psihiater ugotovi bolnikovo bolezen. In Grum postavlja kot predpogoj za vživetje v bolnikov miselni svet, da poznamo ime bolzni. Važna je torej neka strokovna uvežbanost. Pri tem pa še ni nujno, da smo spoznali določenega duševnega bolnika in da

sedaj lahko živimo v njegovem individualnem miselnem svetu. Spoznali smo bolnika kot tip po znakih, ki ga družijo z vrsto sorodnih bolnikov. Na podlagi izkušenj celih generacij zdravnikov pa poznamo tipične znake deformacije sveta v doživljanju istovrstnih psihopatov. S te zorne točke lahko razumemo ponašanje in izjave posameznega belnika ter si celo rekonstruiramo način njegovega doživljanja s tem, da doživljamo svet na njemu soroden način. S tem pa še ni rečeno, da dojemamo svet prav tako kakor določeni psihopat. Enake so naše možnosti spoznanja duševnega sveta pri »normalnem« človeku. le da tu ni posrednik psihiatrija, marveč naše psihološke izkušnje.

Iz dosedanjih razmišljanj smo videli, da je zunanji svet pri Grumu za človeka pomemben le toliko, kolikor ga doživi, kolikor ga »izvoli sprejeti v krog svoje pojavnosti«. Važen ni svet kot tak, važna je njegova podoba v človeški duševnosti. Do kake stopnje pa človeka dogodki v okolici čustveno ali razumsko zadevajo, je odvisno od njegove čustvene dojemljivosti, pa tudi od stopnje njegove normalnosti oziroma nenormalnosti. V meditaciji Pogreb, kjer govori Grum s perspektive normalnega človeka, pravi o umrlem: »Mnogo je premišljeval o življenju in smrti, pretuhtal žensko, vso usodno človekovo pot je razmislil. Vse to pa se je izvršilo izven njega, gradivo za njegove možgane je bilo, ni ga zadevalo« (Goga, str. 135—136). Normalnega človeka dogodki izven njega čustveno ne prizadevajo, pretresa jih razumsko, ker je prost iluzij in ne veruje v boga. Psihopatov odnos do sveta pa je, kakor smo videli na primer v črtici Podgane, bistveno drugačen. Okolica globoko posega v njegovo notranjost. Doživlja jo kot nekaj sovražnega in groznega, kar ga preganja. Njegova reakcija nanjo je globok obup. Melanholik pa doživlja svet okrog sebe kot nekaj žalostnega, včasih mu je za hip tudi veselejši, vsekakor pa je vedno z njim v čustvenem odnosu.

Zaradi globoko osebnega, čustvenega in nerazumskega odnosa do stvarnosti pri Grumovih patoloških pripovedovalcih in junakih so često zabrisane meje med živim in mrtvim. Kako predmeti oživljajo v pripovedovalčevi zavesti, smo pokazali na primerih že v prejšnjem poglavju naših razmišljanj. Ostane nam še prikaz, kako živa bitja prehajajo v mrtvo stanje in iz njega nazaj. V tem okviru je Grum razvil bogato motiviko.

Najpoprej bi se ustavili ob doživljanju človeka kot mehanizma. Junaku črtice Ljubezen v podstrešju se ob pogledu na gospodinjo porodi čudna misel: »V sebo pride gospodinja in se prestopa krog mene. Na glavi ima narobe lasuljo. Vsa se dá razstaviti, pravim, zvečer se malone vsa razloži in porazdene po stolih... Zelo lična je vsa, po-

škrobljen ovratniček nosi. Nehote se moram vprašati, kako neki se ji ljubi, da se vsako jutro zopet tako skrbno zloži« (Goga, str. 217). Ta misel o mehانيčni razstavljalivosti in sestavljalivosti človeka v sestavne dele se sicer v Grumovem delu nikjer ne ponovi v taki ali slični obliki. Vsebuje pa doživetje človeka kot nečesa, kar ni v skladu z našim pojmovanjem o živem organizmu kot nerazdružljivi celoti, ki deluje po nekaterih naravnih zakonih. Na tak način pa učinkujejo na nas prenekatere Grumovi liki. Kot tak skrbno sestavljen avtomat se nam zdi starček v Vožnji. Že popis njegove pojave se nas čudno dojmi: »Droben, čudaško oblečen možiček: žirardi, bel telovnik, rumene čevlje. Z narajeno prožnostjo pristopica v voz in je sploh zelo mladosten. In vse tako znano mu je s temile rečmi potovanja« (Goga, str. 175). Ob nenadni ugotovitvi, da je izgubil vozovnico, pa ta skrbno sestavljeni starček nenadoma odpove. Prej urejen in samozavesten, je nenadoma zmeden in brezpomočen. Njegova dejanja se pokažejo kot neskladna z njegovim resničnim bistvom. Na sličen način učinkujeta na nas še čudni fant v Portretu dečka s cvetlico v roki (Goga, str. 128—130) in zagonetni potepuh v Belem azilu (Goga, str. 54—56).

Človek in smrt bi lahko poimenovali drugo skupino motivov. Najprej bi tu omenili ljudi, ki so v nekem prehodnem stanju med življenjem in smrtjo. Sostanovalec v Sveti noči ždi po cele dneve negibno in ne kaže skoraj nobenega znaka življenja več: »Tu sedi sredi jarko razsvetljene sobe in strmi v nič. V prostoru skoraj ni drugega kot postelja in stol, stene, same stene. Med temi belimi ploskvami sedi sključen in gluha ter se ne zmeni za mojo prisotnost« (Goga, str. 75). Tudi dirigent v Nadvojvodi »je že hotel opustiti življenje... Nekoč je najbrž že obsedel v sobi in sklenil, da ne pojde več ven, pustiti je hotel, da ga pokrije prah. sklenil je, da tako polagoma obustavi vse govorjenje, prestopanje in predvsem — misli« (Melanholija, Goga, str. 153). Za mater v Vratih ne vemo točno, ali je živa ali mrtva: »Mati je v črnem in nikdar nič ne premakne. Prastara mora biti. Mogoče je celo umrla in se je le pritajila, kakor da spi. Prav potihoma je umrla, da mlada ne ve in jo more še dalje mučiti s svojo navzočnostjo« (Goga, str. 57). Pripovedovalec v Mansardi pa si zamišlja v podstrešnem prizidku sosednje hiše sebi podobnega samotarja: »Brezbarvni se spenjajo čez njega dnevi, mu na večer ugašajo pri nogah. Mogoče — da, mogoče je celo že mrtev. Prav potihoma je umrl, da ni zbehal stvari krog sebe in predmeti so ga sprejeli medse. Prah ga je pokril, leta že mora sedeti tako. In ves majhen je ter zgrbljen, kakor da se je še po smrti staral naprej« (Goga, str. 105, 107). Poleg misli o izenačenosti mrliča s predmeti stalno spremljata ta motiv groza nepremičnosti in prah.

Poseben problem pa so mrličiči v Belem azilu, ki v pripovedovalčevi domišljiji oživljajo ter pripovedujejo o svojem življenju in smrti. Smrt jih je odmaknila od dogodkov, zato so njihove izpovedi stvarne in hladne, kakor da bi tega, o čemer pripovedujejo, ne doživeli sami. To neprizadetost pripovedovalec tudi posebej poudari, ko govori o enem izmed njih: »Popolnoma brezgibno je sedel na mizi in pripovedoval svojo povest. Nobene besede ni poudaril, nikjer se ni ogrel, enakomerno kakor voda je tekel njegov glas« (Goga, str. 51). Njihovo reagiranje na okolico je nelogično, tuje in grozljivo. Ko prinese pripovedovalec mrtvi deklici rože v znak ljubezni, mu ona odvrne: »Zakaj nisi napulil trave ali svojih las?« (Goga, str. 54.) Podobe teh mrličičev vplivajo grozotno na dva načina: že mrličiči kot taki vzbujajo nena- vadno, mračno vzdušje, avtomatičen način njihovih izpovedi in njihovo ponašanje pa še stopnjujeta pretresljivost njihovih zgodb.

Omenili bi še nekatere, pravkar obravnavanim po izvoru in funkciji sorodne predstave. Na pripovedovalca črtice Tju vplivajo grozotno tesne stene njegove sobe: »Imela je tako bele in strme stene, da se je vsaka misel zadela ob nje in se mi zažrla nazaj v dušo. Bil sem bolan neusmiljenih sten. Da, če bi hotel označiti svoje tedanje misli, bi moral reči, da so se prepravile okrog mene bele ploskve in mi grozile, da me stisnejo v blaznost« (Goga, str. 82). Slični po funkciji sta halucinatorični predstavi sene temnih žen v isti črtici in podgan v Podganah. Vse to so podobe, v katerih se izraža nezavedna groza in strah pred svetom, osamelost junakov in strah pred nevidnimi preganjalci. Ta strah in bolno doživetje sveta pa patološkim junakom ni dano razumsko opredeliti; vse ostane na stopnji predstav in slutenj. Čim bolj se pa bližamo stopnji normalnosti, tem bolj človek zavestno doživlja svet, vendar mu slej ko prej ostane v njem marsikaj nedoumljivega.

Predvsem je smrt tista, ki je Grum ne more spraviti v sklad z razumom. Zlasti če gre za smrt mladega človeka, ki je imel še polno načrtov v življenju, ni pa verjel v posmrtno življenje. »Taki ljudje morajo živeti zelo dolgo, ne verjamejo prav, da bodo kdaj umrli, v trudnosti let si morajo poiskati sprave. Gledajo sicer okrog sebe umiranje — lahko je umirati takole ljudem okrog človeka, ko odhajajo mirno v lepo pripravljeno večnost, toda oni — ne, ne, surovost je pahnti takega človeka v smrt!« (Goga, str. 135.) Tako razmišlja Grum v črtici Pogreb in zaključek tega razmišljanja je sklep, da je taka smrt brezsmiselna, absurdna. Tudi pripovedovalec v Vožnji razmišlja o smrti in groza ga obhaja ob misli nanjo: »Z vso surovostjo občutim, kako bo vsega konec in me bodo zasuli z blatom. Neznosna mi je misel, da bodo gnili moji prsti, moje ustnice, vse moje telo je zapisano gnusnemu



razkroju« (Goga, str. 171). Ta brezupni občutek ga privede do jasnega spoznanja: »Z vso neznosno grozo vznikne sredi noči v meni zavest človekove umrljivosti in tedaj bi kričal, norel, besnel, da bi prevpil v sebi zavestnost tega dejstva. To je hudo. In življenje občutim tedaj kot najsurejši nesmisel« (ibid., podč. J. K.).

Če smo pri Grumu odkrili pogled na življenje kot na nesmisel, ga še nismo upravičeni povezovati in razlagati s filozofijo absurdnega, kakor jo je razvil letos umrli francoski književnik Albert Camus v knjigi Mit o Sizifu (*Le Mythe de Sisyphe*, 1943). To pa iz dveh razlogov. Prvi je dejstvo, da je Grum ustvarjal svoja dela skoro dvajset let pred izidom Camusove knjige. Drugega pa je navedel že Herbert Grün in sicer, da je med Grumovim in Camusovim pojmovanjem absurda zelo malo stičnih točk (*Čarodej brez moči*, Goga, str. 46). Misel o absurdnosti življenja se namreč pogosto pojavlja v moderni književnosti in filozofiji, a dobiva pri različnih avtorjih često zelo različen smisel in obliko. »Tako je osnovno doživetje absurdnega danes skupno vsem filozofom ter zavestno modernim esejistom in pesnikom. In vendar je to, kakor se bo izkazalo, često le enakozveneča beseda pri popolnoma različnih izhodiščnih točkah in pomenskih vsebinah. Treba je spoznati življenjsko okolje posameznega avtorja, sicer ostanemo pri golih analogijah in homologijah,« je zapisala Liselotte Richter v spremni besedi k nemškemu prevodu Camusove knjige (*Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos*; Hamburg 1959, str. 113). Njeno sodbo bi omejili le na zapadnoevropske filozofe. Res pa je potrebno raziskati in opredeliti pojav pri posameznem mislecu ali pesniku v zvezi z njegovim življenjem in svetovnim nazorom. Za točno označitev Grumovega pojmovanja absurdnega nam primanjkuje potrebnega gradiva. Zato ga bomo poskusili le na kratko skicirati.

Predvsem nam pomanjkanje dokazov preprečuje, da bi Grumovo misel o absurdnosti življenja razširili na vse življenjske pojave. Marsikatero stvari so, ki se mu zde razumljive. Zgoraj navedeni citati navezujejo občutek absurda na smrt pod določenimi pogoji, predvsem pa na misel o lastnem koncu. Pritegnili bi lahko še izjave o sodobni znanosti, ki je uničila človeku sleherno iluzijo. In kakšen smisel naj najdemo v takem deziluzioniranem svetu? Vsekakor pa gre pri Grumu bolj za občutek kakor za zavestno spoznanje. Izhod iz tako usodno doživljene stvarnosti je iskal v raznih utvarah in boleznih in tu smo tudi našli jedro njegovega ustvarjanja. Nikakor pa ne moremo pri njem najti kekega Camusu sličnega upora proti absurdnosti v smislu zavestnega in intenzivnega življenja.

Sedaj šele lahko razumemo, od kod v Grumovih črticah, pisanih v tretji osebi, svojevrstna odmaknjenost pripovedovalca od dogajanja. Zasedili smo jo v zadnjem delu Zločina v predmestju in v Aloisiusu Ignatiusu Singbeinu. Tu se je Grum kot zavesten ustvarjalec najtesneje izenačil s pripovedovalcem. Odtujena perspektiva je plod Grumovih življenjskih razočaranj, hladnega opazovanja sveta in zdravniškega proučevanja ljudi, ki se pehajo za cilji, ki jih življenje samo negira. Ljudje se s take perspektive izkažejo kot sužnji svojih nagonov in utvar. Dokler smo gledali na svet in dogodke z njihove perspektive, doživljali življenje na njihov način, smo ga doživljali kot nekaj veselega in žalostnega, često groznega, a bili smo vedno povezani z njim, včasih celo usodno. Ko pa je prevzel besedo nekdo, ki ni iz njihovega sveta, ki mu je njihov način življenja tuj, so njihova dejanja izgubila vso resnost in pomembnost. Zde se nam malenkostna, nelogična, pa tudi smešna. Ljudje so postali s te perspektive avtomati, ki jih vodijo lastni nagoni. Njihova dejanja učinkujejo na bralca kot polsanjski privid.

Za označitev tega Grumovega odnosa do orisane snovi in motivike, ki smo jo obravnavali v tem poglavju naših razmišljanj, bi bil najprimernejši pojem grotesknega. Wolfgang Kayser je v svoji monografiji o grotesknem (Wolfgang Kayser, *Das Groteske: Oldenburg-Hamburg* 1957) zasledoval pojem in pojav v njunem zgodovinskem razvoju, v zaključnem poglavju pa je poskušal strniti rezultate svojih dognanj in opredeliti groteskno kot estetsko kategorijo. Pri Grumu smo ugotovili nekaj po Kayserju bistvenih značilnosti grotesknega: oživljena predmetnost, doživetje človeka kot mehanizma, odtujeni svet s sanjskimi potezami. Vendar je oblikovanje grotesknega v Grumovi prozi ostalo nedodelano, često se pojavlja le v posameznih znakih. Tipične poteze grotesknega nosijo le črtice *Beli azil*, *Zločin v predmestju* in *Aloisius Ignatius Singbein*. Zaključeno podoba in smiselno dovršenost pa je groteska pri Grumu doživela v drami *Dogodek v mestu Gogi*, ki pa ne sodi več v okvir našega razpravljanja.

(Konec prihodnjič)

## RAZMIŠLJANJA O GRUMOVİ PROZI

Jože Koruza

(Konec)

### V

V prvem poglavju našega razpravljanja smo označili najpogostejšo obliko Grumovih črtic kot samogovor osamelega človeka. Pri njej smo opazili, da zgodba skoro povsem izgine in da je vsebina teh črtic doživljanje in razmišljanje neke osebe v določenem okolju ali o določenem predmetu. Potek takega razmišljanja je pogojen po zapovrstnosti predstav in misli, kakor prodirajo v pripovedovalčevo zavest. Vse te značilnosti nas zavajajo k primerjavi tovrstnih črtic z notranjim monologom, kakršnega je izoblikoval moderni evropski roman. Grum je izjavil: »V zadnjem času sem z velikim zanimanjem prečital Joyceovega Ulyssesa« (B. Borko, Razgovor z dr. Slavkom Grumom, Jutro 1931, št. 215). To izjavo je dal Grum v času, ko je že opuščal leposlovje, vendar je »zadnji čas« tako nedoločen pojem, da ne moremo točno določiti, kdaj se je seznanil z Joyceom. Morda bi še utegnil vplivati na Grumova zadnja dela. Vendar je bistvena razlika med Joyceovim notranjim monologom in sličnim pojavom pri Grumu. Ne gre le za razliko zvrsti (pri Joyceu roman, pri Grumu črtica), od katerih ima vsaka lastne kompozicijske zakone. Različen je predvsem odnos do jezika. Joycea ni zanimala le junakova zavest, ampak tudi njegova podzavest. Podzavestne zaznave in predstave pa imajo posebno obliko, zato jih ne moremo izraziti v običajnem knjižnem jeziku, če jih hočemo predstaviti v čim ustrežnejši podobi. Joyce pa je hotel ravno to in je v ta namen razbijal ne le logično zvezo med besedami, ampak tudi besede same ali pa koval nove. Gruma je zanimala predvsem junakova zavest; podzavest se pri njem pojavlja le redko v obliki prakrika, kakor je to sam nazval. To je poljezikovna tvorba v trenutku globoke čustvene prizadetosti, ko junak ne more izraziti svojega občutka v besedah. Tako v Deklici v pledu izrazi junakinja svojo bolečino v tekle obliki: »Su sur tou ru jala, su touh jarmi viršnu jun — —« (Goga, str. 70). Ker Gruma v glavnem zanimajo le zavestne predstave, je njegov jezik dokaj tradicionalen. Razbitost predstav ponazori s kratkimi samostalnimi stavki, na primer: »V širokih trakovih muzika, tihi, onemeli ljudje ob mizah« (Goga, str. 110). Ali: »Lože, sekt, fraki« (Goga, str. 158).

Druga bistvena razlika med obema pisateljema se kaže v odnosu do časa. Dogodki, ki jih opisuje Joyce v Ulyssesu, trajajo prav toliko

časa, kolikor ga porabi bralec za čitanje romana. O tem, ali se je pisatelju ta težnja povsem posrečila ali ne, na tem mestu ne bomo razpravljali. Ker naj bi torej čas branja ustrezal času dogajanja, je Joyce nizal predstavo za predstavo, kakor se porajajo v junakovi zavesti oziroma podzavesti. Grumu pa so važne le tiste pripovedovalčeve zaznave in predstave, ki so pomembne za ustvarjenje nekega vzdušja ali za osvetlitev osrednjega problema. Zato čas dogajanja še zdaleč ni enak času branja. V črtici Sestanek je čas točno določen. Kmalu po začetku črtice izvemo: »Tri je. Ob kakih štirih, je rekla, bo mogoče pogledala noter« (Goga str. 108). Komaj stran za tem pa beremo: »Pravzaprav je že pozno, tu bi že morala biti« (str. 109). Čeprav ni naveden točen čas, je vendar čas sestanka že prekoračen, ura je torej več kakor štiri. Slabi dve strani za tem pa je spet označena ura: »Pozno je že. Pet menda. Ne gledam več na uro« (str. 111). Za dve uri dogajanja (od treh do petih) porabimo pri branju največ štiri minute. Pa še nekaj je pomembno: med prvo in drugo časovno opredelitvijo mine dobra ura, za katero je porabil pisatelj eno stran, med drugo in tretjo časovno označitvijo pa nekaj manj kakor ura, popis tega dogajanja pa obsega skoro dve strani. Torej ni le realni čas močno skrčen, ampak tudi ni pravega sorazmerja med opisom posameznih časovnih razdobj.

Precej stičnih točk pa bi našli med Grumovimi črticami in Krotkim dekletom Dostojevskega. Tudi o Grumovem poznavanju Dostojevskega imamo dokaze. V že citiranem intervjuju pravi Grum, ko govori o Freudovih naukih: »Tako n. pr. je že Dostojevski intuitivno operiral z vsemi elementi podtalne psihologije, ko znanost še davno ni zabeležila nobenega psihoanalitičnega izsledka« (Jutro 1931, št. 215). Herbert Grün pa navaja v svoji študiji Čarodej brez moči, ko govori o Grumovih gimnazijskih letih v Novem mestu: »Prijateljevanje z bistrim, modroslovju naklonjenim vrstnikom je razgibavalo fantičevega duha. Spoznavala sta knjige, brala Cankarja in Dostojevskega...« (Goga, str. 12). S tem še nimamo dokazov, da je Grum poznal tudi omenjeno povest iz Dnevnika pisatelja. Vendar je primerjava med njo in Grumovimi črticami v marsičem zanimiva. Krotko dekle, ki je pravzaprav monolog moža ob mrtvi ženi, uvrščajo raziskovalci med pomembne predhodnike modernega notranjega monologa. Z Grumovimi črticami je ne družijo le logična sintaksa (čeprav je Grum v izrazu drznejši) in sličen odnos do časa (pri Dostojevskem »proces povesti traja nekaj ur«, delce pa preberemo prej kakor v dveh urah). Oba zanimajo le tiste junakove misli, ki so bolj ali manj osredotočene na obravnavano temo. Najzanimivejše pa je dejstvo, da je pri obeh monolog naslovljen na nekoga.

Dostojevski pravi v predgovoru k svoji povesti: »Mož govori deloma sam s seboj, deloma pa se obrača nekako k nekemu nevidnemu poslušalcu, k nekakšnemu sodniku« (F. M. Dostojevski, *Krotko deklet*: Ljubljana 1950, str. 4). Grumovi pripovedovalci se sicer ne obračajo k nikakršnemu sodniku, ker ni namen njegovih črtic opravičevanje krivde, pač pa tudi pri Grumu zasledimo neke vrste nagovor. Blesteči kamni so na primer direkten nagovor pripovedovalčeve izvoljenke in imajo obliko nekakšnega pisma. Bolj zapleten pa je problem na primer v Belem azilu. Tu pravi pripovedovalec: »Ali kljub temu vem mogoče za kako reč, morebiti bi mogel kaj povedati. Toda pst, nikakih raztrganih oči, nikakih krikov! Spe« (Goga, str. 51). Če bi po prvem stavku sodili, da se nagovor nanaša na bralca, nas preseneti nadaljevanje. V njem je obseženo svarilo neki prisotni osebi, katere glasno govorjenje bi utegnulo zbuditi mrliča. Lahko bi tudi tolmačili, da je svarilo naslovil pripovedovalec nase, vendar izjava, da »bi mogel kaj povedati«, priča o občevanju z nekom. Očitno se pripovedovalec obrača k umišljenemu prisotnemu poslušalcu. V nekaterih drugih črticah pa je bolj ali manj opazno, da se obrača pripovedovalec k bralcu, kar priča, da je pripovedovalec obenem tudi zapisovalec. Dokaz za to so nam črtice, ki imajo prikrito obliko dnevnika.

Pri takšnih primerjavah, kakršne so gornje, pa ne smemo prezreti dejstva, da imamo pri Grumu opraviti s črtico, to je specifično drobno obliko s posebnimi značilnostmi, ki jo ločijo od drugih literarnih zvrsti. Pravzaprav je črtica posebna slovenska oblika, ki je pri Trdini imela komaj polliterarni značaj in je šele pri Cankarju dobila pravo umetniško podobo. Sorodna je oblikama, ki ju Nemci imenujejo *die Kurzgeschichte* in *die Skizze*. Prvo smatra nemški literarni zgodovinar Fritz Martini za najznačilnejšo obliko ekspresionizma v prozi. »Kratka zgodba s svojim osredotočenjem na ekstatični trenutek je osnovna oblika ekspresionističnega pripovedništva« (Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*; Stuttgart 1956<sup>2</sup>, str. 261). Zato bi bila plodna primerjava med deli nemških ekspresionistov in Grumovimi črticami. To delo pa je zelo otežavljeno, ker nimamo stvarnih podatkov o tem, katere sodobne nemške pisatelje je Grum bral. Zategadelj se tu ne bomo spuščali v takšne primerjave. Prejkone je na Gruma vplival tudi Charles Baudelaire s svojimi Pesmimi v prozi (*Spleen de Paris*). Grum jih je lahko poznal iz slovenskega prevoda, ki je izšel leta 1925 v Ljubljani.

Nikakor ne smemo prezreti pomembnega pojava, na katerem sloni kompozicija prenekatero Grumove črtice. Zato si ga bomo nekoliko podrobneje ogledali. Imenovali bi ga ponavljajoče se predstave in misli. Pravzaprav sodi v sklop tega, kar nemški teoretiki označujejo z

der Leitmotiv (prim. pogl. Leitmotiv in Dichtungen v Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, str. 152—81). Vendar se nam zdi ta pojem, ki pomeni v glasbi nekaj povsem določnega, v literaturi preveč obsežen in premalo bistveno opredeljen. Zato ga ne bomo uporabljali. V našem primeru gre za tri različne, a v bistvu slične uporabe ponavljajočih se predstav in misli v kompozicijske namene.

V prvem primeru imamo opraviti s predstavo nekega predmeta oziroma s predmetom samim, ki se večkrat pojavi v isti črtici in se sploh vsa črtica suče okrog njega. Tako vlogo ima na primer prejeti paket v Sveti noči. Že takoj v začetku izvemo zanj: »In potem ta stvarca, ta poštni zavitek tu pred menoj...« (Goga, str. 73). Kmalu za tem sledi daljše razmišljanje o njem, pravzaprav pogovor z njim, ki ga uvaja stavek: »Ta zavoj! Ves ličen leži pred menoj in pravi: Tu sem« (ibid.). Po daljšem razmišljanju o drugih stvareh se pripovedovalec spet povrne k zavitku: »Zavitek mi pade zopet v oči« (Goga, str. 74). Sledi popis krajšega sprehoda, in ko se vrne v sobo z nekim dekletom, ji mimogrede pove o paketu: »Sicer pa imam tukaj neki zavoj, kaj pravite k temu? Iz Danske je. Poslala mi ga je neka oseba« (Goga, str. 78). Po daljšem razgovoru z dekletom, ki mu zaupa drobne skrivnosti iz svojega življenja, se spet spomni zavoja: »Ne bi li pogledala, kaj je v zavoju?« (Goga, str. 79.) Izkaže se, da je v zavoju ponošena deklška obleka in tuberoze. Oboje je spomin na nekdanjo prijateljico. Že od početka vedno pojavljajoči se zavoj vzbuja bralečvo pozornost: Vemo, da se v njem skriva nekaj pomembnega. Zato tem pazljiveje sledimo drugim pripovedovalčevim razmišljanjem, ki se končno izkažejo za tesno povezana z vsebino pošiljke. Ponavljajoča se predstava paketa je bila tisto, kar je osredotočilo našo pozornost na povezovanje pripovedovalčevih misli, ki se končno strnejo v sicer zelo nejasno zgodbo. Slično funkcijo imajo knjige v Mansardi. Tudi dež v Zločinu v predmestju s tem, da je dvakrat vstavljen v opis, podkrepi povrnitev v isto situacijo; o tem pa smo govorili mimogrede že na začetku naših razmišljanj.

Pri analizi Aloisiusa Ignatiusa Singbeina smo poudarili, kako na koncu ponovljeni začetni stavek podkrepi občutek brezcilnosti dejanja. Še več, ponovljeni stavek naznačuje nenehno ponavljanje istega nesmiselnega početja. Sličen pojav zasledimo tudi v Lastnem portretu. Začetni oris situacije (»Tu sedim v tej veliki, prazni dvorani...«), skopa oznaka lastne podobe (»Zelo star sem že in suh...«), klicanje žene (»Josipina, Josipina!«), prihod starke Marije in njena izjava, »da okoli hiše dežuje«, vse to se v le delno spremenjeni obliki ponovi ob koncu črtice. Tudi ta ponovitev podkrepljuje usodnost in brezizhodnost situacije, ki izzveni



v žalostni zaključni ugotovitvi: »Takole potihlo nas zasipa dež« (Goga, str. 98). Pri tem je dež simbol žalosti, brezcilnosti in obupa.

Posebno vlogo imajo ponovljeni stavki v črticah, ki smo jih imenovali meditacije človeka v določenem okolju o tem okolju. To so Matere, Čakajoči in Beli azil. V ponovljenih stavkih, ki so nekoliko niansirani, je izražena osnovna misel oziroma tema meditacije. V Materah sta to dve misli. Prva: »Mnogo se zgodi pri nas, včasih tudi kake žalostne stvari; tudi kake zelo žalostne stvari se včasih pripetijo« (Goga, str. 141). Ponovi se dobesedno na zaključku (str. 154) in poudarja tragiko opisanih primerov. Druga misel je optimistična in poudarja potrebo iluzije za vztrajanje v življenju: »Vedno mislim, da mora imeti človek nekaj, česar se veseli, da vztraja pri življenju« (Goga, str. 144). Isto misel navezuje na primer učiteljice, ki pričakuje nezakonskega otroka: »Najbrž je postalo polagoma v teh letih zelo prazno okrog nje in ni imela ničesar več, na kar bi se veselila« (Goga, str. 148). In še nekoliko izpremenjeno, ko nakazuje, da se bo učiteljica, ki ni mogla roditi živega otroka, utolažila: »Človek mora skoraj res imeti kaj, česar se veseli, posebno če je tako zelo sam. Kako malenkost mora imeti, da čez dan čaka nanjo« (Goga, str. 154). Vendar je značilno, da meditacijo zaključuje prva, pesimistična misel. V Čakajočih je osnovna misel izražena na koncu uvoda. To je kontrast med duševnimi bolniki, ki »venomer upajo, da se bo kaj zgodilo, čakajo!«, in zdravnikom, ki nima nobenega upa več: »Ta čas se mi živi tako čudno, malone se mi je docela ustavilo življenje. Ničesar nimam pred seboj. Vso večnost polegam v tej visoki, neznosno belo prepleskani sobi in prisluškujem šumom onkraj zidov« (Goga, str. 177). Isti misli se v strnjeni obliki kontrasta in skoro dobesedno ponovita na zaključku (str. 185). V Belem azilu se predstava obraza v zrcalu kot bele dlani (Goga, str. 51) ponovi in hkrati veže na občutek samote in premišljevanja (str. 54), ob zaključku pa se ponovi le misel o premišljevanju v samoti: »Ne doživljam mnogo, ali vendar vem to in ono reč, ki jo lahko povem. Na večer sedim takole v mraku in premišljudem« (str. 56).

Vse te ponavljajoče se predstave in misli pa nimajo le vsebinskega in idejnega pomena, ampak imajo tudi lirsko-muzikalno funkcijo. Ustvarjajo ali podkrepljujejo neko občutje. Učinkujejo predvsem čustveno in so med najmočnejšimi lirskimi prvini v Grumovi prozi.

Naša razmišljanja so poskušala opredeliti in deloma razrešiti nekaj osrednjih problemov Grumove proze. V celotnem sklopu naj bi predstavljala nekakšen uvod v razumevanje Grumovega pisateljskega sveta. Izhodišče je bilo bolj literarnoteoretično kakor literarnozgodovinsko; zato sta ostala izven območja našega razpravljanja bistvena

literarnozgodovinska problema, in sicer določitev Grumovega mesta v slovenski slovstveni zgodovini in razvoj njegove pisateljske osebnosti. Grumovo prozno delo smo pretresali v celoti ne glede na posamezne razvojne faze v njegovem ustvarjanju. Naš postopek opravičuje predvsem dejstvo, da Grumova proza, kakor je zbrana v knjigi *Goga, proza in drame*, predstavlja neko zaključeno celoto, v kateri niso opazni veliki razvojni preskoki.

Če bi poskušali kratko in shematično označiti razvoj Gruma kot pisateljske osebnosti, bi se najprej ustavili ob črtici Vagabund Peter, ki poleg drame *Pierrot in Pierrette* izpričuje močan Cankarjev vpliv. Le-ta je najočitnejši v stilu in kompoziciji, medtem ko motivika že teži v ekspresionizmu. Sledi cela vrsta drobnih črtic oziroma pesmi v prozi, kakor na primer *Solza*, *Pismo črnega marmorja*, *Adam in Eva*, *Rdeči greh*. Tu je vidno oblikovanje mladega Gruma pod vplivom sodobne literarne struje — ekspresionizma. Z njim se je Grum očitno seznanil na Dunaju, ko je študiral tam medicino. V tedanjih delih Grum še ni mogel povsem osvojiti nove miselnosti in novega izraza. Črtice iz te dobe še niso toliko izraz Grumove pisateljske osebnosti kolikor njegovega literarnega iskanja. Zato jih, razen redkih izjem, nismo pritegnili v naše razpravljanje. Predmet naših razmišljanj so bile črtice in novelice, nastale po letu 1924, ko je bil Grum že dograjena umetniška osebnost. Čeprav so dela te dobe često zelo raznolika, ne moremo govoriti več o kakih razvojnih fazah, marveč o iskanju najustrežnejšega izraza različnim novim temam. V kakšnih smereh je potekalo to iskanje, je menda iz naših razmišljanj dovolj razvidno.

V naša razpravljanja tudi nismo vključili novele *Deček in blaznik*, ker se po obliki in delno po vsebini močno loči od ostalih Grumovih del. Nastala je proti koncu njegovega pisateljstva. Značilna zanjo je mirna, objektivna pripoved, brez sledi kake grotesknosti. Snov je zajeta iz življenja v umobolnici, tema pa je nasprotje med zdravim in duševno bolnim človekom. Pisateljska tehnika je v tem delu povsem drugačna, kakor smo je vajeni iz ostalih Grumovih del. Kaže, da je Grum iskal novih poti, vendar ne dovolj uspešno. Novela je skoro brez poetičnega čara, ki je tako značilen za njegove črtice. Globoka in pretresljiva vsebina ni našla ustreznega izraza. Verjetno je Grum sam spoznal, da mu manjka moči za objektivnejše ustvarjanje in je nemara to vzrok njegovega umika iz literarnega življenja. Da pa bi šla njegova pot v realistično smer, pričajo naslovi zasnovanih del: roman o Novem mestu, večji tekst o zagorski glažuti, večje delo o rudarskem življenju iz zagorskega revirja (*Goga*, str. 425), še bolj pa besede, ki jih je zapisal ob Prežihovem romanu *Požganica* (gl. *Goga*, str. 30).

Večkrat smo v naših razmišljanjih povezovali Gruma z ekspresionistično literarno strujo in skušali iskati v njegovem delu tipičnih ekspresionističnih prvin. Vendar teh bežnih ugotavljanj nismo povežali v sistematično celoto in smo se vzdržali dokončne sodbe. Temu je vzrok sorazmerna neraziskanost ekspresionizma sploh in slovenskega ekspresionizma posebej. O nemškem ekspresionizmu obstoji že vrsta monografij in disertacij, vendar so nekateri problemi še vedno zelo protislovno tolmačeni. Zlasti je sporno področje ekspresionistična proza. Nekateri jo omejujejo zgolj na nekaj manj pomembnih imen, drugi pritezajo zraven tudi tako samonikle pojave, kakor je na primer Franz Kafka. Neprimerno dosti manj raziskan pa je ekspresionizem na Slovenskem. O njem obstoji le nekaj študij, iz katerih še zdaleč ni mogoče opredeliti celotne dobe. Čeprav je bil slovenski ekspresionizem pod močnim vplivom nemškega, še ne smemo slepo prenašati dognanj o le-tem na naše pojave. Upoštevati moramo tudi vplive futurizma in pa raznih francoskih in ruskih modernističnih struj. To pa je šele komaj načeto področje. Zato Gruma za sedaj nismo točneje literarnozgodovinsko opredelili, niti določili njegovega razmerja do domačih sodobnikov.

Ko smo uvodoma (str. 128) poudarjali Grumov izjemni položaj v sodobni slovenski literaturi in z nekim zadržkom označili njegovo ekspresionistično usmerjenost, smo imeli v mislih predvsem usmerjenost njegovega pisanja. Za ekspresionizem je namreč značilno bojevito zavračanje vsega tradicionalnega, vztrajno iskanje novega človeka in hrupno uveljavljanje novih vrednot. Grumu je bil tuj zunanji hrup, čeprav so nemara pri njem najgloblje odjeknili novi literarni tokovi in je morda šel med Slovenci najdlje v prelomu s tradicijo. Svoje literature ni nikjer reklamiral, nasprotno, objavljal jo je pretežno v dnevniku Jutro, kjer se je skoro izgubila med drugovrstnimi spisi. Grumovo literarno delo je predvsem iskrena izpoved človeka in resničnega umetnika, ki je tudi tuje pobude sprejel in podoživel kot zrela umetniška osebnost. Žal le, da sta njegova idejnost in motivika vklejnjeni v ozek individualni krog.