

UNIVERZA V LJUBLJANI
FLOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

DANIJELA SITAR

**Interpretacija *Trudnih zastorov* Slavka Gruma z ozirom na
pisemsko korespondenco z Jožo Debelak**

Diplomsko delo

Šmartno pri Litiji, 2020

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

DANIJELA SITAR

**Interpretacija *Trudnih zastorov* Slavka Gruma z ozirom na
pisemsko korespondenco z Jožo Debelak**

Diplomsko delo

Mentor: doc. dr. Gašper Troha

Univerzitetni dvopredmetni študijski program
prve stopnje: Primerjalna književnost in literarna
teorija

Šmartno pri Litiji, 2020

ZAHVALA

Hvala vsem.

IZVLEČEK

Interpretacija *Trudnih zastorov* Slavka Gruma z ozirom na pisemsko korespondenco z Jožo Debelak

Diplomsko delo se ukvarja z interpretacijo *Trudnih zastorov* in preko analize pisem poskuša s primerjalno metodo ugotoviti, v kolikšni meri je življenjski zgled Slavka Gruma in Joži Debelak, kakor se odkriva v pismih, vplival na oblikovanje lika Knuta Larsena in Amare. Primerja in analizira še druge elemente, kot so naslov dela, tema ljubezni in konec drame, z namenom odgovoriti na vprašanje, ali gre za simbolistično delo ter v kolikšni meri. Prišli smo do ugotovitev, da je realen odnos med Slavkom Grumom in Jožo Debelak v veliki meri vplival na dramo, ki je simbolistična drama z dekadencijskimi primesmi, ki pa jih je zaradi tesnega prepletanja narave dekadence ter simbolizma težko enoznačno zamejiti. Opredelili bi jo lahko kot simbolistično dramo z rahlim pridržkom, ki zadeva predvsem dekadencijsko podobo glavne ženske dramske osebe.

Ključne besede: slovenska dramatika, simbolizem, dekadenca, Slavko Grum: *Trudni zastori*, pisemska korespondenca, Joža Debelak

ABSTRACT

The interpretation of a play *Trudni zastori* by Slavko Grum with regards to the written correspondence with Joža Debelak.

The thesis deals with the interpretation of the drama *Trudni zastori* and uses the comparative method to determine to what extent the real life examples of Slavko Grum and Joži Debelak, the way they are presented in the letters, helped create the characters of Knut Larsen and Amara. The paper compares and analyses other elements of the drama, such as its title, its ending and the theme of love, with the purpose of answering the question whether and to what extent it is a work of symbolism. The conclusion is that the real relationship between Slavko Grum and Joži Debelak largely influenced the play which is a work of symbolism with hints of the Decadent movement. It is hard to clearly distinguish between the two stylistic formations, as their nature is largely intertwined. Thus we can define the play *Trudni zastori* as a symbolist drama that deals primarily with the decadent role of a lead female character.

Key words: Slovenian drama, symbolism, the Decadent movement, Slavko Grum: *Trudni zastori*, written correspondence, Joža Debelak

KAZALO

1	UVOD	1
2	PISMA IN KNJIŽEVNOST.....	3
2.1	Razmerje med fiktivnim in dejanskim.....	3
2.2	Pismo kot gradivo	3
3	LITERARNI SIMBOLIZEM.....	4
3.1	Simbolizem in postromantika ter nova romantika.....	4
3.2	Simbolizem in dekadenca.....	5
3.3	Simbolistična dramska tehnika.....	5
3.4	Maeterlinckov model moderne drame.....	6
4	ANALIZA	9
4.1	Maeterlinck v literarnem obzorju Slavka Gruma	9
4.2	Geneza dela glede na pisemsko korespondenco.....	11
4.3	Naslov.....	12
4.4	Karakterizacija osrednjih dveh likov	13
4.4.1	Amara	13
4.4.2	Knut Larsen	19
4.5	Tema ljubezni	21
4.5.1	Nevesta	21
4.5.2	Platonska ljubezen.....	22
4.5.3	Ljubosumje.....	23
4.6	Napoved konca	25
4.7	Preostali motivi, ki se pojavijo tako v drami kot tudi v pismih.....	27
4.7.1	Meniti se šepetaje	27
4.7.2	Pajek.....	28
4.7.3	Za spoznanje drobnejša	29
5	ZAKLJUČEK.....	31
6	VIRI.....	33

KAZALO SLIK

Slika 1: Lidija Kozlovič kot Amara v študijski produkciji AGRFT leta 1963, avtor fotografije: Marjan Ravnikar, vir: kumba.agrft.uni-lj.si

Slika 2: Joža Debelak, vir: kamra.si

1 UVOD

O Slavku Grumu in njegovem delu je bilo napisanih že ogromno razprav, a večinoma v navezavi z njegovo dramo *Dogodek v mestu Gogi*. Lado Kralj jo natančno obravnava v spremni besedi knjige *Goga, prečudovito mesto*, pomenljiva pa je tudi primerjava, da v »Opombah« *Zbranih del* Lado Kralj posveti *Dogodku v mestu Gogi* 54 strani, *Trudnim zastorom* pa komaj eno stran. Podobno se zgodi v članku Franca Zadravca »Grumova dramatika« in drugih strokovnih obravnavah.

Med branjem Grumovih *Zbranih del* so mojo pozornost pritegnila predvsem pisma Joži Debelak, kateri je v pismu 8. maja 1924 zaupal, da jo je izbral za model Amare, osrednjega lika v *Trudnih zastorih*. Odločila sem se, da dramo, ki je nastala leta 1924, sprva kot različica, poimenovana *Amara*, potem pa še kot končna verzija, poimenovana *Trudni zastori*, bolje raziščem in interpretacijo naslonim na pisma, ki nam lahko podajajo odgovore na genezo literarnih del, kar pomeni, da nam s tem podajo tudi referenčni okvir za sklepanje o avtorjevi literaturi (Kralj, »Pisma Joži« 171).

Postavlja se torej vprašanje, ali je Slavko Grum *Trudne zastore* napisal pod vplivom odnosa z Joži Debelak in ali gre za simbolistično dramo.

V teoretičnem delu bom povzela teorijo pisma, ki služi kot gradivo za raziskovanje literarnih del, nato se bom osredotočila na teoretična izhodišča simbolizma, v katerega dramo uvrščamo. Lado Kralj, verjetno najpomembnejši Grumov raziskovalec, je trdil, da je ta drama šolski primer simbolizma v slovenski dramatiki (Kralj, »Od Preglja« 17). Ker trdimo, da je na Slavka Gruma vplivala Maeterlinckova dramatika, bomo najprej preverili, ali je slednji v literarnem obzorju Slavka Gruma.

Nato bomo orisali kratko genezo dela, kot jo lahko prepoznamo iz pisem Joži. Z analizo posameznih elementov: karakterizacija Knuta Larsena in Amare, obravnava teme ljubezni ter konca, bomo v ospredje postavili tiste značilnosti, s katerimi lahko s pomočjo pisem utemeljimo, da sta lika nastala po življenjskem zgledu Slavka Gruma in Joži Debelak in v kolikšni meri je ta vpliv viden. Kot najbolj uporabna se bodo bržkone izkazala pisma Joži pred nastankom *Trudnih zastorov*, teh je 13, saj v 14. pismu Grum že naznani pisanje dela. Metoda dela bo natančno branje in primerjava drame in pisem. Sproti pa bomo z oporo na teorijo simbolistične gledališke tehnike interpretirali obravnavane elemente v luči simbolizma

in se spraševali, ali gre res za simbolistično dramo, v katerih elementih je simbolizem prisoten in v katerih odstopa od simbolizma. Na ta način bomo odgovorili na vprašanje, ali je delo simbolistično in če je, v kolikšni meri.

2 PISMA IN KNJIŽEVNOST

2.1 Razmerje med fiktivnim in dejanskim

Pismo v literaturi se pogosto razume v povezavi z dnevniško formo, saj v obeh prevladujeta prvoosebni pripovedovalec, oziroma pripovedujoči jaz, loči pa ju naslovljenec, ki pri pismu obstaja, pri dnevniku pa ne (Kralj, »Ob prebiranju« 238). Zaradi podobnosti sta formi včasih težko ločljivi, celo pri avtorjih. Združuje ju še možnost, da sta dejanska ali fiktivna. »Fiktivno je nekaj, kar ni dejansko (realno). Fikcijsko pa nekaj, kar spada v fikcijo, in fikcija je predsoba literarnosti.« (Kralj, »Ob prebiranju« 238). Fiktivno želi stimulirati pisemsko/dnevniško obliko, na tem posnemanju temelji pripovedna strategija, prepoznamo pa jo tako, da »je izjave v tem tekstu zasnovala oseba, ki ni dejanska, temveč spada v fikcijo.« (Kralj, »Ob prebiranju« 237).

Ugotovili smo torej, da med fiktivnim in dejanskim v pisemskem žanru vlada le tanka meja, »jaz se nahaja blizu meje med fiktivnim in dejanskim (realnim), pogosteje kot na realno pa je pomaknjen na fikcijsko stran, včasih precej globoko na fikcijsko stran.« (Kralj, »Ob prebiranju« 239). Prihaja do dilem, ali je gradivo, vključeno v pismo ali dnevnik, biografsko, se pravi dejansko, ali literarno, fiktivno. Iz Grumovih objavljenih pisem razberemo, da je pisal dvanajstim naslovljencem, od tega kar 98 pisem Joži Debelak, za fiktivna pa veljajo 3 pisma (Kralj, »Ob prebiranju« 238).

2.2 Pismo kot gradivo

Pismo, pa četudi prepleteno s fiktivno snovjo, ima realnega naslovnika in realne, zgodovinsko-biografske okoliščine. Pred začetkom ukvarjanja s preučevanjem dejanskih pisem, še posebej ljubezenskih, vseeno velja pomislek, ali je prav, da prebiramo in preučujemo nekaj, kar prihaja iz tako intimne sfere. Literarna zgodovina se brani z argumentom, da nam »pisateljeva zasebna pisma odgovarjajo na vprašanja o genezi njegovih literarnih del, pa tudi o okoliščinah njegovega življenja, te pa nam bojo spet dajale referenčni okvir za sklepanje o njegovi literaturi.« (Kralj, »Ob prebiranju« 225).

Sodobnejši odnos do pisem je razmerje predrugačil, saj so nove težnje povzročile, da pisma niso le v pomoč pri rekonstrukciji (literarne) zgodovine, pač pa se začnejo literarne prvine iskati v pismih, na ta način »dokument nima več podredne vloge pomožnega sredstva, saj je meja med dokumentom in literarnim postala fluidna.« (Kralj, »Ob prebiranju« 226).

3 LITERARNI SIMBOLIZEM

Po najbolj osnovni definiciji je simbolizem umetniško gibanje, ki je okrog leta 1890, po svojih začetkih v Franciji, doživel razmah po vsej Evropi (Kmecl 77). Nastal naj bi kot odgovor na realizem, naturalizem, pozitivizem, oziroma na kakršno koli pretirano mimetično upodabljanje v literaturi. V simbolizmu se umakne utilitarističen namen in povzdigne estetskega. Poezija postane sama sebi namen, je čista, larpurlartistična (Kmecl 77). Materialno na ta način postane odvečno, uporabi se le za slutnjo skritih pomenov, skrivnostnih in nedojemljivih vrednot. Kmecl v *Mali literarni teoriji* našteje umetnike, za katere meni, da spadajo v simbolizem: iz Francije prihajajo Moréasov manifest (1886) in Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud ter Valéry, iz Belgije Maeterlinck, Nemčije Rilke in Dehmel, Skandinavijo zastopata deloma Strindberg in Ibsen, Anglijo Wilde, Rusijo Brjusov in Blok, pri nas pa omeni Cankarja (Kmecl 77).

V Franciji sta l. 1888 simbolizem uveljavila časopisa *Le symbolisme* in *Le decadence*. Jean Moréas je l. 1886 objavil manifest francoskega simbolizma, l. 1889 pa je izšel še Kahnov manifest gledališkega simbolizma (Jensterle Doležal 112).

Vanesa Matajč v članku *Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: Revizija in nekaj predlogov* (2004), ki med drugim obravnava tudi pojme, kot so gibanje, tok itd., ob simbolizmu ugotavlja, da je gibanje v širšem pomenu enotno skupinsko stališče o literaturi. »Simbolistično gibanje v tem širšem smislu očitno deluje kot idejnostrukturni tok, tj. kot sorodno razumevanje strukture in funkcije simbolizacije v splošnejšem idejno-strukturnem toku 'metafizične krize'« (70) in s tem opozori na nevarnost posploševanja pojma, ki iniciacijo dobiva v posploševanju subjekta in simbola. Skrb ni neutemeljena, saj je zaradi netočnih definicij in terminološke gneče v povezavi s simbolizmom kar nekaj nejasnosti. Za namen razjasnitve bomo simbolizem pogledali v primerjavi s postromantiko, novo romantiko in dekadenco.

3.1 Simbolizem in postromantika ter nova romantika

Tako za simbolizem kot tudi za dva tokova, ki izvirata iz romantike, postromantiko in novo romantiko, je značilen »konflikt med subjektom, ki gradi metafizični svet na temelju lastne notranjosti, in sovražnim svetom.« (A. Novak 27). Postromantični subjekt krizo rešuje s

popolnim obupom ali resignacijo, saj je razmerje med subjektom in svetom že porušeno, kar subjektu odvzame trdnost, ki jo je še imel romantični (27).

Nova romantika pa se utemeljuje predvsem v prevalenci subjekta nad zunanjo, objektivno stvarnostjo. Čeprav je velik del moderne lirike druge polovice 19. stoletja mogoče umestiti v novo romantiko, pa zaradi primesi popolnoma neromantične poetike, lahko ta zajame »le del [...] poetološkega in duhovnozgodovinskega spektra,« (28) medtem ko v preostalem delu krize subjekta zaradi nasprotja med notranjostjo in zunanostjo ni zaznati.

3.2 Simbolizem in dekadenca

Največje vprašanje o povezavi simbolizma z dekadenco je, ali gre za prekrivna pojma, se pravi, ali gre za dve različni razsežnosti istega gibanja, ali pa gre za dve različni gibanji. Dekadenco v ožjem pomenu označuje umetniški fenomen v drugi polovici 19. stoletja, kot ključno potezo pa se poleg subjektivizma navaja poudarjeno čutnost (A. Novak 33). Točne ločnice med njima pa ne moremo začrtati. Kot največjo razliko bi lahko izpostavili prisotnost duhovne vertikale v simbolizmu in odsotnost v dekadenci, pri tem pa gre izpostaviti tudi, da prisotnost čutnosti sama po sebi ne izključuje duhovnosti (33). Smeri nova romantika, dekadenco in simbolizem se tesno prepletajo, večina umetnikov, ki je ustvarjala dekadenco umetnost, je kasneje prešla v simbolizem in »pogosto sta dekadenco in simbolizem tako tesno povezana, da ju ni mogoče zmeraj ločiti.« (Kos, »Pregled« 235). Boris A. Novak v knjigi *Pogledi na francoski simbolizem* predlaga, da se definicije simbolizma in kriterije razlikovanja postavlja glede na specifično rabo pesniškega jezika, ki v ospredje postavlja simbol kot najpomembnejše in najboljše sredstvo sugestije.

3.3 Simbolistična dramska tehnika

V drugi polovici 19. stoletja se je začela kriza gledališča, ki naj bi jo povzročili stagnacija gledališča in teatralizacija drugih umetniških žanrov (Jensterle Doležal 112), v skladu s splošnim vzdušjem dekadence, pa je simbolizem »odprl prostor za težko dostopen irealen svet s pomočjo simbolov. [...] Na slovenskih tleh je bil v čistem nasprotju s prevladujočim realizmom in naturalizmom v času, ko sta slovenska drama in gledališče šele nastajala.« (112).

V svetovni literaturi Maurice Maeterlinck velja za utemeljitelja simbolistične dramatike, zlasti njegova prva dramska dela pa za najznačilnejši primer simbolistične dramatike (Kos,

»Pregled« 244). Prav tako ga štejemo za avtorja prve simbolistične drame, za katero velja *Princesa Maleine* iz leta 1889, »poleg tega je v nekaterih svojih esejih in člankih načrtno osnove simbolistične dramske tehnike.« (Kralj, »Maeterlinckov model« 13).

3.4 Maeterlinckov model moderne drame

Glavni namen simbolistične dramske tehnike je pošiljanje sporočil, dostopnih intuitivnem zaznavanju (Kralj, »Maeterlinckov model« 16), kar se dogaja na več načinov: kot dialog druge stopnje iz navidezno odvečnih besed ali molka, vzpostavitev statičnega gledališča z odstranitvijo aktivnega lika (t.i. trpni junak), vpeljava tretje osebe in fokusiranje na vseprisotno temo smrti.

Pri Maeterlincku potekata dva dialoga. Običajen, oziroma prvi, sestoji iz besed, ki komentirajo, spremljajo dogajanje, vendar niso bistvo, »potreben je zato, da ima drama sploh lahko neko čutno zaznavno podobo.« (Kralj, »Maeterlinckov model« 16). Bistvo je v dialogu druge stopnje, ki je prvemu vzporeden, se dogaja istočasno, a je pomembnejši. Ta sestoji iz navidez odvečnih besed in neizgovorjenih besed.

Navidezno odvečne besede so običajno medmeti, od tega najpogosteje vzkliki osuplosti, začudenja, tesnobe, lahko tudi dvoma.

Pogosta je tudi klavzula, ki povzema nejasnost: »Zdi se mi ...«, prav tako ponavljanje, ki se dogaja na ravni besed ali stavkov in nepričakovane monološke lirske pasaže, običajno nepovezane z ostalim besedilom. Ta postopek se pojavi pozneje, v času diseminacije Maeterlinckove teorije simbolistične drame, sam piše dramo v prozi (16). Poleg navidez odvečnih besed pa dialog druge stopnje predstavljajo še neizgovorjene besede, te so označene že v didaskalijah z »molkom« ali »tišino«. Maeterlinck meni, da kadar se približamo resnici, moramo umolkniti.

Dialog iz besed, ki so že materialno, je pravzaprav le del uprizarjanja dramskega dela. Če je do sedaj uprizarjanje veljalo za edini pravi namen dramskega dela, njegova zadnja in dokončna forma, se simbolizem temu upre. Pri uprizoritvi namreč v ospredje stopi prav fizično, govor in igralci, medtem ko pri branju zaznavamo gibanje duha in se torej izognemo materialnemu. Materialno pa svoj vrh doseže v igralcu, ki z igranjem poustvarja, se pravi dela, kot da je resnično, pristno in s tem laže. »Igralec posreduje dramo preko svoje postranske, naključne subjektivitete, zato uprizoritev postane notranje protislovna in oder se

spremeni v kraj, na katerem drama umira.« (Kralj, »Maeterlinckov model« 17). In če so že Grki skušali problem subjektivitete rešiti z maskami, kakor ugotavlja tudi Maeterlinck, ter v elizabetinskem gledališče kot monotono podajanje dialoga, tudi simbolizem poda odgovor, ki bi lahko preprečil osvobajanje subjektivnega igralca in omogočil dramo, ki se materialnemu umika. Ta poziv k umiku je »vrh in sklep razmišljanja, s katerim je Maeterlinck opredelil temeljni problem simbolistične dramatike – odpor do materialnega.« (17).

Obstaja več modelov simbolističnega gledališča, za naše potrebe pa bo relevantno predvsem statično gledališče. V eseju *Vsakdanja tragika* ga uvede Maeterlinck, čeprav eksplicitno samega izraza ne uporablja, in funkcionira na način, ki z dramsko tehniko vnaprej onemogoči interpretu, da bi s svojo subjektiviteto materializiral dramski tekst (Kralj, »Maeterlinckov model« 20). Če je bila do sedaj gonilo drame volja dramske osebe, oziroma konflikt, pa simbolizem to odstrani s tem, da dramskim osebam »odvzame vsako voljo in z njo aktivno odločanje in vsako strast, vključno s seksualno.« (20). Maeterlinck to imenuje drža, kjer prevladujejo fatalizem, pesimizem in meditativnost, transcendentalna psihologija, v odgovor tradicionalnim dramskim modelom, kjer se kažejo prevarani ženomorilski soprogi, žene, ki zastrupljajo ljubimce itd., pa ponudi »nasproten model dramske osebe, v katerem brez večjih težav prepoznamo podobnost s Starim očetom, slepim protagonistom drame *L'Intruse (Vsiljenka)*« (21). Dramska oseba na ta način postane pasivna, s tem pa tudi šibka, brezvoljna, zbegana, prestrašena, nemočna, tudi naivna. S tem pa dramska oseba izgubi svojo individualnost, je kakor posrednik besed, ki jih le izgovarja, kar daje vtis marionete. S tem omogoča »pošiljanje intuitivnih sporočil, ki potekajo med dramskimi osebami, pa tudi na relaciji tekst-bralec oz. uprizoritev-gledalec.« (23). Pri tem prihaja do nesorazmernosti – nekatere dramske osebe so bolj in nekatere manj intuitivne, to pa kažejo predvsem preko dialoga druge stopnje. Predvsem tiste, ki so bolj, t.i. nosilci intuicije (23), začnejo dojemati, napovedovati in govoriti o prihodu tretje osebe. Ta oseba je vseskozi prisotna, a ni materializirana, ni empirično zaznavna, je torej nevidna in skrivnostna, nagovarjajo pa jo običajno z nedoločnima zaimkoma 'nekdo' ali 'nekaj'. Tisti, ki niso nosilci intuicije, temu ne verjamejo ali mu celo oporekajo.

Poleg tega lahko zaznavo tretje osebe akterji izpostavijo z 'napovedjo'. Gre za to, da tretja oseba povzroči vzporednost dogajanja v naravi ali vsakdanjem življenju z usodo junaka. Napoved v sanjah, deževno ali mračno vreme, zavese zanihajo itd.

Najpomembnejša tema, ki jo simbolizem obravnava, je tema smrti in je poleg trpnega junaka tudi najpomembnejši element simbolistične drame. Omenili smo že, da je metafizični pojem v osredju simbolistične drame nagovarjan kot »neznano,« ali z drugimi imeni: skrivnost, nepojmljivo, nadčloveško, neskončno, višja sila (Kralj, »Maeterlinckov model« 24). Maeterlinck odkrije »tri vidike neznanega v zgodovinskih dobah: antično usodnost, krščanskega Boga in, v moderni dobi, smrt.« (24). Maeterlincku se je smrt zdela tako pomembna, da je o njej napisal filozofsko-psihološko knjigo *Smrt*, kar kaže, da ne gre za dejavnik, ki uravnava le dramatiko v simbolističnih okvirjih, pač pa gre za smrt kot splošno čutenje modernega življenja. »Ta se pojavlja, odkar ne priznavamo več živega Boga, odkar se ga ne bojimo več in ga ne spoštujemo – zato smrt, ki je neizogibno biološko dejstvo, nastopa kot njegov surogat, pridobi pa tudi njegove mistične lastnosti. Smrt postane človekova metafizična determinanta in obenem edini važni dogodek, ki se človeku lahko zgodi.« (25).

V simbolistični drami, kjer tradicionalno dejanje zamenja atmosfera, saj so junaki pasivni, to atmosfero z napovedmi in temačnim, zatohlim, negibnim ozračjem prežema misel smrti, ta pa je že vnaprej določena, je cilj junakovega življenja. Nastopi brez materialnega razloga, se pravi, gre za umiranje brez vzroka. Kakor tudi v dekadenci, je smrt estetizirana, npr. mrličiči so videti, kot da mirno spijo, njihova smrt pa ne prinaša vznemirjenja.

4 ANALIZA

4.1 Maeterlinck v literarnem obzorju Slavka Gruma

Če trdimo, da je Maeterlinck kot vodilni simbolistični dramatik vplival na delo Slavka Gruma, moramo preveriti, ali obstajajo dokazi, da je Grum Maeterlincka sploh poznal. Kralj po krajšem shematičnem prikazu recepcije Maeterlincka na Slovenskem v *Literaturi Slavka Gruma* ugotavlja, da se je ta zgodila na dvojen način: če Maeterlincka v splošni kulturni zavesti niso prepoznali kot pomembnega akterja, ga niso razumeli in ne sprejeli, je prav to doživel v slovenski moderni, ki je obveljala za najbolj intenziven, eminenten in poseben del te kulturne zavesti, kjer je bil odmev Maeterlincka tako velik, da je šlo celo za odvisnost. (Kralj, »Literatura« 43).

Ohranjena so štiri Maeterlinckova dela, ki jih je Grum hranil v svoji knjižnici, vsa so nemški prevodi. Prav tako ni nobenih podatkov, da bi Grum znal francosko, zaradi česar je legitimno sklepanje, da je bil Grum o Maeterlincku seznanjen posredno, preko prevodov.

Drobce omemb Maeterlincka lahko najdemo tudi v pismih Niku Berusu, Grumovemu prijatelju: »Zaželel sem si, da bi bil v takem vrtu, kjer bi bilo polno rož [...] atmosfera popolnoma mirna in prepojena z naravnim parfomom in zraven bi čital skrivnostnega Maeterlincka« (Grum 330) in »Tak vrt sem si predočil, ko sem čital mistika Maeterlincka. Čudežen mir okoli naju, le misli ga motijo, ki letajo kakor plave ptice v deželo spomina ...« (Grum 329).

Naj navedem še odlomek iz intervjuja, ki ga je za *Slovenski narod* dal Slavko Grum, za to izjavo pa Kralj meni, da je načelna izjava in naj bi dokončno določala Grumovo opredelitev do svetove književnosti in umetniškega ustvarjanja, ta načelna opredelitev pa ne le, da povzema tudi Maeterlinckovo, pač pa jo Grum nadgrajuje in pogloblja.

Moderni dramatik bi moral vpoštevati današnjega človeka, kakršen je. S tem ni rečeno, da naj ustvarja dela brez umetniške vrednosti. Nasprotno, ravno umetniške kvalitete njegovemu delu ne sme zmanjkati. [...] Odersko delo mora zato danes biti zanimivo in umetniško vredno in kar je glavno, postati mora zopet očiščenje, kopel, v kateri se človek skoplje. Drama brez tega očiščenja, katarze, je slaba, kar sledi že iz njenega razvoja iz verskih obredov (religijozni plesi primitivistov, srednjeveški pasijoni!). Danes pisati dobro dramo je res težko, ker nimamo božanstva, ker smo izgubili boga, ki je v starih dramah razreševal življenjske konflikte in bil nekak odrešujoči princip, ki je poplačeval dobro in zlo kaznoval in se je drama tako lepo izšla ter zadovoljila in odrešila ter očistila tudi gledalca. Moderne drame končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu,

ga ne odrešijo. Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili boga. On smatra samo dve sodobni drami za dobri in to Ibsenove Strahove in Tolstega Moč Teme, kjer sta umetnika nadomestila izgubljeni princip boga z naravnimi zakoni, s fizikalno formulo: dednost, milje itd. (Kralj, »Opombe« 426).

V obzir pa je vseeno potrebno vzeti tudi to, da je intervju iz leta 1929, v času konca najbolj plodnega Grumovega ustvarjanja (in edinega). Glede na predmet analize te diplomske naloge, kar so *Trudni zastori*, je potrebno pojasniti tudi, da je v tem istem intervjuju Grum izjavil, da je pred *Dogodkom v mestu Gogi* napisal »še dve, s katerima tudi nisem nikamor silil, ker sta bili slabi.« (Grum 425). Ti dve sta verjetno mladostni drami *Pierrot in Pierrette* (1921) in *Trudni zastori* (1924), saj je *Upornik* (1927), ki je prav tako napisan pred *Dogodkom*, krajši, označen kot dramski prizor, in gre pravzaprav za razširitev motiva iz *Trudnih zastorov*. Kljub tej negativno nastrojeni izjavi pa dramo *Trudni zastori* 4. septembra 1924 zaman ponudi Slovenskemu gledališču v Ljubljani. Prvi natis doživi šele l. 1957 (Kralj, »Literatura« 53).

Najbolj zgovoren, ekspliciten in pomenljiv pa je dokaz, ki izvira iz same drame *Trudni zastori*, kjer Grum eksplicitno omeni Maeterlincka in njegovo delo *Slepci*:

ZACCONE *napravi obraz slepca*: »Čas je, da se vrnemo v hospic.«

MADONA *se dvigne in globoko prikloni*: Pozdravljeni, kralj Lear!

ZACCONE *ogorčen vsled njegove literarne neizobrazbe*: Maeterlinck! Maeterlinck, Slepci! *Izbulji oči in tiplje v zrak*. »Pazite, sedaj grem k vam. – – – Kje – – – kje ste?« Ne gre mi, premalo sem še spil. *Sede* (Grum 340).

Sklepamo torej lahko, da je Grum poznal Maeterlincka, ga preučeval in se po njem zgledoval ter njegovo misel v svojem življenjskem opusu dopolnil, ali kot pravi Kralj: »najmočnejšo in odločilno sled v Grumovem literarnem delu in odnosu do sveta je začrtal flamski simbolist Maurice MAETERLINCK, eden najpomembnejših ustvarjalcev prve faze evropskega simbolizma.« (Kralj, »Literatura« 41).

O povezavi med njima spregovori tudi Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*, kjer trdi, da sta *Pierrot in Pierrette* ter *Trudni zastori* izhajajoči deloma iz Cankarjeve *Lepe Vide*, a na način, da se novoromantična subjektiviteta razkraja pod pritiskom dekadence poetičnosti in vdanosti v naturalistično pojmovani determinizem telesnosti, psihe, podzavesti. Ta determinizem pa je v skladu z Maeterlinckovo simbolistično metafiziko, ki smo jo zgoraj naslovili kot »neznano«. Kos pod druge podobnosti našteje še pasivnost junakov in statično negibnost, kot razliko pa, da se subjektiviteta junakov ne dvigne nad zavest neposredne odvisnosti od materialnega. Kljub temu da Maeterlinckovi dramaturgiji

sledijo predvsem *Trudni zastori*, pa Kos pravi, da pri Grumu ne gre za pravi dramski simbolizem, izpostavi zasnovno motivov, tem in tudi formo, ki naj bi bili dekadenco-naturalistični, ker v novoromantično subjektivnost vdirajo plasti dekadence in biopsihološkega naturalizma, ki pa še ne vodi v modernizem (217-218).

Prav to pa je tudi naše izhodišče raziskave, ki nas bo vodila preko Grumove dramske pisave in upoštevajoč tako nastanek, pojasnjen s pomočjo primerjalne analize pisem in drame, kot tudi premislek, ali je drama res tako enoznačno simbolistična, oziroma do katere mere lahko v njej odkrijemo elemente simbolistične dramatike.

4.2 Geneza dela glede na pisemsko korespondenco

Drama je nastala iz osnutka, ki je prvotno nosil naslov *Amara* in je nastal po februarju 1924 (Grum I 479), v rokopisu je namreč zabeležen pod *Neusmiljenim odrešenikom*, ki nosi zapis »Wien febr. 24«. Drama je ostala nedokončana, Grum je napisal samo prvo in začetek drugega dejanja, ki bi ustrezal začetku četrtega dejanja *Trudnih zastorov* (479).

Največ o časovnici pisanja lahko izvemo ravno iz pisem Joži Debelak. Prvič svoje pisanje omeni v pismu 8. maja 1924, ko pravi: »Sedaj vas zopet pišem.« (29). Sklepamo lahko, da z »zopet« misli na dramski osnutek *Amare*, ki jo je nadgradil v *Trudnih zastorih*.

V naslednjem pismu, 18. maja 1924 pa pravi: »Končujem četrti akt.« (30). Četrto je tudi zadnje dejanje drame, o dokončanju drame pa poroča v pismu 16. junija 1924: »Dramo sem že končal, čaka samo še tebe, da jo posvetiš.« (32). Iz tega lahko torej v grobem sklepamo, da je pisanje potekalo od začetka maja do sredine junija 1924. Verjetno pa je trajalo še nekaj dlje, v pismih pa naletimo še na en dokaz. V pismu 18. maja 1924 Grum zapiše: »Mesec in devet dni vam nisem pisal, ker mesec in devet dni pišem dramo.« (31). To zatrdilo se zdi sprva malce nenavadno, saj je bilo prejšnje pismo datirano 8. maja 1924, se pravi 10 dni pred tem. Iz tega lahko sklepamo, da gre verjetno za odgovor na Jožino pismo, ki je bilo vmesna replika med pismom 8. maja in 18. maja 1924, česar pa zaradi neobjave Jožinih pisem ne moremo vedeti. Če po tej logiki pogledamo še nazaj, potem je bilo pismo pred 8. majem datirano z 2. april 1924, kar se pravzaprav ne poklopi z »mesec in devet dni«, ampak gre za mesec in šest dni, če pa bi v poštev vzeli še 3 dni poštnega prenosa, bi lahko to bil odgovor. Trdimo lahko, da je Grum dramo pričel pisati že prej, enkrat po 2. aprilu 1924, ko je v pismu

Joži še tožil nad pomanjkanjem časa, saj je Grum takrat opravljal študentsko prakso v bolnišnici.

Da je dokončano dramo *Trudni zastori* poslal Narodnemu gledališču v Ljubljani, izvemo iz pisma, ki ga je poslal iz Šmartnega, 4. septembra 1924, se pravi kar tri mesece kasneje, a mu drame niso uprizorili, tako kot že prej ne *Pierrota in Pierrette* (Grum II: 480). *Trudni zastori* so, tako kot že prva nedokončana različica *Amara*, ostali v rokopisu, oziroma tipkopisu, datiranemu 16. junij 1924 (487).

4.3 Naslov

Naslov, ki je verjetno ena najpomembnejših informacij o katerem koli delu, označuje neko trudnost, se pravi utrujenost, betežnost, počasnost. Zastori namigujejo na skrivnostnost, ne moremo videti skozi, nam zastirajo pogled onkraj. V kontekstu simbolizma je to karseda pomenljivo, saj omogočajo interpretacijo pasivnosti, negibnosti atmosfere, ki jo pričarajo.

V pismih najdemo besedno zvezo, ki je karseda neobičajna in deležna bralčeve pozornosti v opisu v 2. pismu Joži: »Dež je za šipami, topel in truden bije ob okna. [...] Človek bi položil kam glavo in božal kaj mehkega, žametnega. Čisto mirno bi ležal in srkal kake tihe besede, od katerih bi srce bolelo. Pa bi zaspal, v prsih bi nalahno zvenela žalost, čisto nalahno. In zganile bi se temne zavese, težki zastori bi se dvignili in iz mrakov bi zablestele žalostne roke objokanih princes in sklonjene glave zamišljenih princov ...« (Grum II: 17). Grum, ki v nadaljevanju sprašuje Joži, če se tudi ona kdaj tako počuti, sam sebi odgovori, da se verjetno počuti bolj zeleno in sončno, a ko je ob mraku sama in »ste sami z rokami v naročju, tedaj vam je tako.« (17). Pisma tudi razkrijejo, kaj je onkraj trudnih zastorov – tam je pravljичni svet, kjer živijo princeze in principi, a so žalostni in objokani, tam je »onostranstvo«.

Naslov torej ustreza pasivnosti, ki jo prinaša simbolizem, hkrati pa z zakrivanjem pogleda v »onostranstvo« sledi temeljnim potezam metafizičnih smernic simbolizma, a nam pisma namignejo, da bi lahko bila ta »objokana princesa« pravzaprav Joža, »zamišljeni princ« pa Grum, kar začrta bolj čutno podobo, ki daje občutek po dekadencnemu.

4.4 Karakterizacija osrednjih dveh likov

4.4.1 Amara

Z dramskim likom Amare začenjam zaradi izjave, kjer gre za nedvoumno povezavo, ki jo je Grum ustvaril med pismi in dramo *Trudni zastori*: »Amara vam je sedaj ime in ste zelo trpki.« (Grum II: 29). Kaj je torej Grum s tem mislil, na kakšen način se torej Joži in Amara prelivata, razlikujeta ali dopolnjujeta?

4.4.1.1 Zunanost

a) Plavi lasje in črn pajčolan

Kar lahko razberemo o Amarinem zunanjem videzu iz dramskega besedila je, da ima »plave lase ter je ogrnjena v črno ruto.« (Grum I: 325), spet na drugem mestu jo didaskalije opišejo kot »belo postavo« (Grum I: 355). Pomenljiv je tudi konec, ko Madona prihiti s poročilom, da »danes je prišlo ... V črnem je bila, žalostna je prišla – da ne pozabim, za roko je vodila otroka. Dete – plavo dete –« (364).

Podobno je v pismih opisana tudi Joža. Črna je izpostavljena na način pajčolana: »Vedno pa ste zastrti s težkim pajčolanom [...] preplah obraz imate še za to črnino« (Grum II: 16) in plašča: »Kakor noč ste, kakor noč s težkim, nagubanim plaščem. O hvala temna kraljica, da si me zagrnila s tem čudežnim plaščem!« (16) Kot plavolasa je omenjena v dialogu med Grumom in kolegom, ki igra violino. Vpraša ga, komu piše pismo, Grum mu pojasni, da Joži, potem pa mu kolega zaigra, nato ga vpraša: »Ich werde versuchen ihnen ihre blonde Frau zu spielen (Poskusil vam bom zaigrati vašo plavo gospo).« (24). Na drugem mestu so opisani tudi kot zlati: » ... in zagledam v loži šop zlatih las. To je Joža, sem rekel.« (40). Plavi lasje pa niso omenjeni kot opis, pač pa tudi kot primerjava spomina na Joži z njimi: »Spomin na vas mi je kot reka težkih, plavih las, ki me obliva.« (17).

Obe, Amara in Joži sta torej svetlolasi, oblečeni v črno ruto ali plašč, kar s kontrastom še bolj poudari barvo las.

b) Roke

V dramskem besedilu opazimo prav poseben fokus na Amarinih rokah. Komentirajo jih Verneuil, ki se načudi temu, da je Knut odkril Amarine roke, ki jih še niso opazili drugi

slikarji, ki so jo slikali, in Beaumont, ki pravi, da si mora roke ogledati, Larsen pa odvrne, da jih ne bo videl, nato Beaumont sarkastično odvrne, da se zdi, da jih pokaže le Larsenu (Grum I: 331). Roke družčina torej pozna s slike, ne iz realnosti, pri tem pa naslikane Beaumont opiše kot »Ti tanki, beli prsti,« (331) ki jih je Larsen na sliki kombiniral s črnim trnjem. Izvemo tudi, da je bil Larsen prvi, ki je slikal njene roke (337). Glede na to, da se Amarine roke večkrat pojavijo, tudi npr. v navezavi s Kristusovimi rokami (340), vedno pa z neko skrivnostnostjo, prav tako jih očitno lahko uzre samo izbranec, ki vidi nekaj več od ostalih, neintuitivnih oseb, lahko trdimo, da imajo vsekakor globlji, simboličen pomen. V navezavi z rokami pa ni samo Amara, ampak tudi podoba, ki jo je naslikal: »Kako hladen je soj tvojih rok! Ali tako blesti večnost?« (363), prav tako so zadnje besede, ki jih Larsen izreče, prav v povezavi z Amarinimi rokami: »Tvoja roka je na mojem čelu – tvoja roka na mojem čelu –« (364). Očitno roke preraščajo v pomemben simbol, ki nakazuje presežno in skrivnostno in se dajo uzreti le izbrancu, umetniku. Simbolizirale bi lahko vse, od nedolžnosti, čistoti, pa do ljubezni do Amare, ki je platonska, neumazana. Prav tako je pomenljivo, da roke zagleda le Knut, v tem smislu so roke kot simbol navdiha pa tudi intuitivnosti, saj pokaže, da sta očitno Amara in Knut nosilca intuicije.

Lepe, bele roke pa poznamo že iz pisem Joži. Te so omenjene na več mestih, iz pisem pred nastankom drame so te omembe naslednje: že v prvem pismu, ko govori o tem, da se ne spomni več Jožinega obraza, spomni pa se njenega parfuma in »tedaj se mi zdi, da ste zganili roko, belo roko v pozdrav nekje za mano.« (Grum II: 15) V istem pismu zapiše še: »Kadar skušam zajeti vašo podobo, ste pred menoj z iztegnjeno roko in ribiško palico ob potoku.« (16). V navezavi s spominom je tudi omemba, kjer Jožine roke metonimično predstavljajo Joži: »Sedel sem na samotno klop, kjer je bilo vseokrog le mrtvo listje. Da sem sam s teboj. [...] Jaz pa sem bil tako blaženo sam s tvojimi žametnimi rokami.« (19). Tudi v pismu, kjer pove, kako je kolegu razlagal o Joži, zapiše: »Pripovedujem mu o vas, kako govorite, kako jemljete rože v roke,« (24) nenazadnje pa imajo poleg spomina tudi dejavno funkcijo: »O, vaše roke niti ne slutijo, kaj so napravile iz mene!« (22). Tudi v poznejših pismih, po nastanku drame, lahko zasledimo omembo rok, na enem mestu Joži pripoveduje, kako je pohvalno o njej govoril svojemu prijatelju, ki mu ni verjel in je rekel, da takega dekleta ni na svetu, Grum pa odgovori: »In sem mu samo povedal, da ste nekoč z mano celo uro gledali oblake. O vaših rokah mu niti nisem pisal.« (69).

Vzporednica s tankimi prsti iz drame bi lahko bila omemba majhnih Jožinih rok iz pisem: »Če se spomnim tvojih božajočih rok, si moram seči na čelo in zapreti oči. Kako bolijo te male, igrajoče se roke!« (Grum II: 18). Zanimivo je tudi, da ponovno srečamo povezavo rok, ki so ženske, se pravi Amarine ali Jožine in čela, Grumovega ali Larsenovega, ki ga te roke božajo, kar poznamo že iz konca drame.

Omenili smo že, da se v drami pojavi motiv rok s trnji:

BEAUMONT: Odkod li ta misel: ti tanki, beli prsti in to črno trnje?

LARSEN: Prišla je sama po sebi, ko sem gledal te roke (Grum I: 331).

Tudi v pismih srečamo podobno navezavo na trnje:

Mrak, zastori v težkih gubah. Le za hip jih vzgiblje iz neizmerne dalje smeh, razmakne krik štrlečih rok. Daj mi glavo, v naročje glavo, da ti opnem čelo z dlanmi: poslušati hočem školjko. Pusti, da ti grem s prsti čez obraz, že dolgo nisem slišal tvoje kože. Za spoznanje drobnejša si, odkar sem bil pri tebi in v čelu je več skrbi. In roke, razbolele so, kakor jih imajo pastorki, take so, ki morajo ves dan spletati trnje (Grum II: 27).

Spet torej spoznamo skoraj identičen motiv, povezave rok in trnje, ki se pojavi tako v dramskem besedilu, kot tudi v pismih Joži in poveže naslikane Amarine roke in Jožine, kakor jih Grum vidi v svojih prividih spomina na Jožo. Simbol belih rok postavi v kontrast s trni – z bolečino, z grenkobo, tudi s težkim, bolečim delom spletnja trnje. Bolečina in nedolžnost ter milina bivata v sožitju in ne moreta obstajati drug brez drugega.

V pismih pa najdemo še eno pomenljivo omembo rok, tokrat v navezavi z Grumovimi rokami: »Hitro ti moram povedati, da sem slišal jokati Moissija. Škoda, škoda, da je bilo v gledališču. Da bi ga slišal kje v hosti, tako krčevito bi jokal ž njim, da bi bil potem ves dober in bi me bila vedno vesela, ti moja ljuba, ljuba punčka. In ne bi imel več grdih rok in ne tistih mislih v razbrzdanem čelu.« (ZD II: 25). S povezavo med gledališčem, krčevitim jokom igralca in spremembo na bolje, ni treba dolgo, da pridemo do pojma katarze. Že prej smo omenili, da je Grum sam izjavil, da je katarza najpomembnejša pri pisanju dramatike, da je glavni cilj in namen gledališča. V pismu torej poveže pojem katarze, očiščenja, s tem, da bi si pravzaprav umil roke, da ne bi imel več umazanih rok. Tako pomen rok, ki v dramatiki prerastejo v pomemben simbol, še globlje poveže z njegovim umetniškim delom in tudi z ustvarjanjem.

c) Navezava na Kristusa

Ostane nam še povezava s Kristusom, ki je v dramskem besedilu realizirana v pogovoru med Oggettijem in Knutom, ko Knut trdi, da misli Amaro v belem:

LARSEN: Daj! Poskusi! Premišlja. Ne, ne. Čakaj –! Zopet premišlja. Res, težko je misliti v belem.

GARELLI: Težko.

LARSEN se naenkrat domisli: Si li že videl Kristovo roko v beli tuniki? In njo, spokornico si videl? Vsa izmučena je razlita pred njim čez kamen – – Prozorna roka – čela se ji dotakne – – (Grum I 340).

V pismih pa srečamo naslednji zapis:

Joža, ti dobra, sveta, daj mi v roke objokani obraz, pusti, da sem Kristus in ti objokana svetnica. Ali si že videla njegovo fino, mrzlo roko iz rokava bele tunike? S tako roko ti hočem iti nekoč čez lice (Grum II 20).

V vzporednici med pismi in dramo srečamo naslikan prizor Jezusa v beli tuniki, njegove roke, ki gledajo iz tunike, ob nogah pa kleči ženska. Ta je v drami označena kot spokornica, v pismih pa svetnica. Razlika je, da je v drami mnogo bolj rabljen postopek potujitve, prizor je manj mimetično opisan, bolj prepuščen interpretaciji in molku, posamezni simboli (Jezus, spokornica, roke, tunika) pa tako bolj izstopijo. Vzporednica z Jezusom je pomenljiva, sploh v kontekstu, kjer drama brez boga ne mora obstajati, kakor je Grum povzel Maeterlincka. Jezus je uporabljen simbolično, kot rešitelj, a v simbolizmu je rešitev lahko le smrt. V drami je nakazano, da bi lahko bil Jezus Knut, v pismu pa je eksplicitno izrečeno »pusti, da sem Kristus.« (20). Grum, oziroma ljubezen do njega je torej rešiteljica, ki vodi v rešitev-smrt. Spokora in svetništvo, ki se izmenjujeta med dramo in pismi, sta si pomensko blizu, le da je v drami z izrazom spokornica izpostavljeno, da je Amara očitno imela grehe, ki so potrebovali spokoro.

Vprašanje, ki se pri tem poraja je, ali gre pri zunanosti Amare in deloma tudi Amari kot liku, za stvar simbola ali čuten prikaz? In še: ali bi lahko bilo oboje? Konec nam da slutiti, da je prišla smrt, kar pričakujemo celotno dramo, če jo beremo v kontekstu simbolizma, a plavo deto nakazuje na možnost drugačne interpretacije: gre lahko za Amaro, izrisano po zgledu Joži, ki za seboj vodi svoje dete, ki je po njej podedovalo svetle lase? Še močnejši simbol bi lahko bile roke, ki prav tako lahko učinkujejo dvojno: kot simbol mnogoterih interpretacij: stvarjenje, nasprotje dejanja in mirovanja, tudi slikarstva in s tem umetnosti itd., hkrati pa bi lahko bile prikaz senzualističnega, sploh iz pisem dobimo vtis skrajne intime, roke, ki »božajo« in se »igrajo«, nam rišejo čutno, skorajda seksualno podobo Jože in Amare.



*Slika 1: Lidija Kozlovič kot Amara v študijski produkciji
AGRFT leta 1963, avtor fotografije: Marjan Ravnikar, vir:
kumba.agrft.uni-lj.si*



Slika 2: Joža Debelak, vir: kamra.si.

4.4.1.2 Muza

Že iz načelne izjave, kako je celotna drama posvečena Joži, slutimo, da je Joža vir navdiha Slavka Gruma. V SSKJ-ju je pod kvalifikatorjem ekspresivnosti naveden pomen muze kot »ženska kot vir umetniškega navdiha, zlasti pesniškega.« Bi lahko trdili, da je Joža muza Grumu in potemtakem tudi Amara muza Knutu?

V drami vlada najintimnejši trenutek pravzaprav prvi prizor, kjer srečamo Knuta in Amaro, za katera se zdi, da sta ljubimca, saj se stiskata v temi. Ko Amara razgrne zaveso, pa se pokaže, da je Knut še v pižami, iz česar lahko sklepamo, da sta noč preživela skupaj. Nadalje se razkrije, da je Amara Knutov model. Knut, ki je umetnik, slikar, riše Amarin portret, ki pa ga nikakor ne more dokončati: »Nečesa manjka, nečesa – mogoče malenkosti, ali tisto je vse. Tako mi je, da sploh ni mogoče vstvariti popolne umetnine.« (Grum I: 325). Da je zveza skrivnost, se razkrije ob prihodu gostov, ko Amara pravi, da jo je sram, da bi jo dobili, Knut pa jo pomiri: »Sram? Zakaj? Saj ste moj model!« (Grum I: 329).

Izvemo tudi, da je Amara »že leta vsakemu akademiku znan model, toda teh njenih rok ni zapazil še nihče« (Grum I: 331) in pa: »Dobro mi je v spominu, da jo poznam že iz prvih let akademije. Saj jo poznajo vsi, na vsakem drugem aktu vidiš linijo njenega vratu in spodnjo partijo obraza. Zadnje čase je prišlo že čisto v maniro, da rišejo vsi žene z dvignjeno glavo. To vse radi nje. Roke – te sem pač prvi risal jaz.« (337). Iz tega lahko razberemo, da je Amara, čeprav je model, ki so jo že večkrat slikali umetniki, postala muza, vir pravega navdiha, vrhunske umetnosti, šele Knutu. Iz tega lahko tudi potegnemo že ničkolikokrat videno vzporednico med muzo kot navdihom, ki izhaja iz ljubezni, iz ljubljene ženske.

V pismih Grum Joži priznava navdih takrat, ko natanko poudari genezo kakega dela: »Mislil sem tvoje krvavobeke roke in napisal dramatičen tekst: 'Neusmiljeni odrešenik'.« (Grum II: 26) in »Sedaj vas zopet pišem. Vse dni sem nad papirjem in če sem truden, mi pritisnete lice ob roko. Amara vam je sedaj ime in ste zelo zelo trpki.« (29) Tudi pozneje naletimo na take trditve: »Te dni sem vas pisal. Napisal sem povest o tem, kakor bo mogoče čez leta.« (Grum II: 64). S tem, kljub temu da se izogne direktnemu poimenovanju Jože kot muze, poda nek splošen občutek o tem, da vse, kar napiše, izhaja iz navdiha, ki je Joža.

Muza, katere navdih izhaja iz vizualne podobe, saj je Knutov model, pa zagotovo reprezentira (tudi) čutno podobo navdiha, kar bi lahko označili kot dekadentno, prav tako simbolizmu ne ustreza interpretacija, da sta Knut in Amara ljubimca, saj je v simbolizmu odstranjena vsa strast, tudi seksualna. Pomenljivo je tudi, da ko začne Knut risati Amaro drugače od drugih, postaja inovativen umetnik, se upira tradiciji, kar je prav tako značilno za dekadenco: ta hrepeni po novostih in uporu tradiciji, medtem ko se simbolizem v kontekstu upora tradiciji upira predvsem mimetičnosti.

4.4.2 Knut Larsen

4.4.2.1 Izvor

Knut Larsen, osrednji lik drame *Trudni zastori*, ima nenavadno ime, kar je nasploh Grumov zaščitni znak, in je severnjaškega izvora. Da prihaja s severa v dramo izvemo iz sanj, kjer se v dvogovoru med Amaro in Knutom potopimo v Knutove otroške spomine. Spominja se očeta, ki prihaja domov z mrežo čez rame, ima gosto in dolgo brado ter Knutu pripoveduje o tem, kako je umrla njegova mama – utopila se je, oče pa ji je smrt zameril do konca življenja. Da se ne dogaja ob katerem koli morju, pa izvemo ob omembi fjorda: » ... v nebes so zaštrlele stene in pljusknile čez okna. Za zid sem se oprijel, z vsemi kitami sem se privezal, da me ni odplavilo, odplavilo, Amara, tja med fjorde, razgrizene čeri.« (Grum I 328).

Grum potrdi domnevo v pismu, kjer pravi Joži o Amari in Knutu: »On je nordijec in je tam morje. In zelo boli, če pokliče koga morje,« (Grum II: 30) nato pa ji zapiše odlomek iz drame, iz katerega sem zajela tudi zgornji citat.

Knut Larsen pa je tudi blizuzvočnica Knuta Hamsona, sodobnika Slavka Gruma, ki je svojo pripovedništvo in dramatiko nove romantike, dekadence ter simbolizma oprl na realistične zasnove (Kos, »Primerjalna zgodovina« 251).

Izvor imena glavnega lika z eksotičnega severa bi lahko nakazoval na simbolistično odprto razlago, sever simbolizira hlad, v povezavi z morjem, ki »kliče« pa lahko nakazuje tudi smrt. Severnjaški, eksotični izvor pa bi lahko nakazoval tudi zanimanje za drugačno in zato zanimivo, kar ustreza bolj dekadenci misli. A v kontekstu Grumove dramatike je to presplošna trditve: tujosti imen se ne odpove tudi pozneje, ko stopa na področje ekspresionizma in drugih literarnih smeri.

4.4.2.2 Umetnik

Izvor Knuta pa ne more legitimirati trditve, da gre pri vzporednici Amara-Knut za zgled Joži-Slavko. Je torej osrednja oseba alter ego Slavka Gruma? Najbolj izstopajoča lastnost, poleg ljubezenskega para z Amaro, je povezava dveh umetnikov. Knut Larsen, slikar, in Slavko Grum, pisatelj in dramatik.

Knut Larsen je akademski slikar, saj trdi, da se spomni Amare še iz časov akademije. Gospodje, ki pridejo na ogled slike in so očitno nekakšni poznavalci umetnosti, Knuta zelo

hvalijo, Vikont pa želi sliko Amare kupiti. Garellija, čigar mnenje Knut ceni, saj »vse življenje misli v barvah«, vpraša, če se da naslikati »tisto,« pri čemer mu Garelli odvrne, da se ne da in da bi moral umetnik umreti, če (ali da) bi naslikal »tisto«. Zato Knut ni zadovoljen s sliko in je ne želi prodati. V nadaljevanju izvemo, da si Knut želi naslikati sliko, ki bi oživila in stopila iz okvirja. Splošen vtis je, da vsi zelo cenijo Knuta Larsena kot slikarja, vrh tega doživi vzklik Verneuilu o Larsenovi umetnini: »V razstavo ž njo, v Salon! Ob mesecu bo v Parizu samo eno ime: Larsen.« (Grum I: 331). Oris velikega umetnika še posebej oživi v nasprotju z zapitimi Madono, ki slika vedno iste slike, medtem ko Knut ni zadovoljen s svojim delom, saj mu nikakor ne uspe naslikati »tistega«, ne glede na to, kako močno se približa. Na tem mestu se vrine misel Maeterlincka o resnici, kako moramo utihniti, ko se ji približamo – in na podoben način se Knut ustavi, ko se približuje temu, da bi naslikal končno, resnično podobo. Vidimo lahko, da se tu Grum zelo jasno drži simbolistične tehnike: realizira dialog druge stopnje, v Knutu prepoznamo nosilca intuicije, ki ves čas ostale osebe opominja z napovedmi konca in s »tistim« označi prisotnost tretje osebe.

Slavko Grum o sebi kot umetniku v pismih Joži ne razglablja na ekspliciten način, kar pa ne pomeni, da Grum-umetnik ni prisoten. Svojo umetniškost namreč izraža v slogu, v dejanski umetniški vrednosti besedila, ki stopa na področje visoke liričnosti in zabrisuje meje med pismom kot umetniško formo in pismom kot koristnim načinom (zasebne) komunikacije. V času pisanja *Trudnih zastorov* je bil Grum v zamahu svojega umetniškega izražanja. Grumovo ustvarjalno obdobje v grobem zamejujeta letnici 1917 (*Dobro mleko*) in 1935 (*Deček in blaznik*), kar se pokriva s pisemsko korespondenco na naslednji način: l. 1923 prvo objavljeno pismo, l. 1930 zadnje objavljeno pismo Joži Debelak. Slavo Grum je bil, predvsem v mladosti, v neki temeljni dilemi med umetnostjo in medicino. V pismu Jožetu Glonarju najdemo naslednji zapis: »Jaz živim namreč v veliki razdvojenosti ali bi študiral še nadalje medicino, ali naj se poprimem filozofije. In če bi videl natisnjeno svojo stvar v 'Zvonu', bi to zelo vplivalo na mojo odločitev glede poklica.« (Grum II 10). Odločil se je za medicino, jo doštudiral in začel delati kot zdravnik. Odločitev je verjetno temeljila na praktičnosti, saj mu je zdravniški poklic zagotavljal tako materialno preživetje kot tudi ugled, hkrati pa ni nič pomagalo, da je bil Slavko Grum večkrat zavržen kot uslišan pri založnikih in urednikih slovenskih literarnih revij. Slavko Grum do danes velja za umetniškega samotarja, nerazumljenega v svojem času, hkrati pa modernega in inovativnega pisatelja, ki je življenje preživel v senci slovenske literarne scene, kjer ni imel niti objav niti prijateljev, ki bi zagotovili mreženje, ki pripomore k objavam in prepoznavnosti, poleg izjeme *Dogodka v*

mestu Gogi, pa tako rekoč ničelni odziv na njegovo življenjsko delo v času njegovega življenja.

Tako pridemo do diametralnega nasprotja med Knutom in Grumom. Če je prvi občudovan in prepoznan, je Grum prav nasprotno: spregledan umetnik, ki za nadaljnje pisanje rabi samopotrditev. Za to imamo dokaz v pismu Joži, kjer docela napihne njegovo omembo in zapiše: »Ali ste čitali kritiko o mojem 'I.S.' Jutro je pisalo: 'Talentirani Grum – –', Narodni dnevnik: Brez dvoma je najboljšo delo te številke prispevek medicince Gruma, ki je že s svojimi feljtoni v Jutru vzbudil zasluženo pozornost.'« (Grum II 63-64). Del te potrditve pa mu je (verjetno) dajala tudi Joža Debelak, kljub temu da zaradi neobjave njenih pisem ne moremo zagotovo vedeti, lahko vseeno prepoznamo, da ne gre le za ljubezensko dopisovanje, ampak tudi zaupnico na literarnem področju, ki prva vidi osnutke Grumovega dela in prvo kritičarko, ki ji Grum prišteva veliko veljavo ter spoštuje njeno mnenje: »Veste, da vas imam za inteligentnejšo od sebe.« (Grum II 71). Grum skozi pisma daje občutek, da sta z Jožo ne le intimna zaupnika, pač pa skorajda sodelavca: »Sedaj imam krasen motiv za roman [...] Potem bova dala tiskati knjigo, Joža.« (67).

Kult umetnika bi vsekakor ustrezal larpurlartističnim umetnostim, kar simbolizem zagotovo je, a bi bilo hkrati preveč drzno trditi, da pripada izključno simbolizmu. Bržkone gre za splošen pojav v umetnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje.

4.5 Tema ljubezni

Značilen simbolističen motiv povezave eros-thanatos povzroči Larsenovo pogubljenje, natančneje, vzrok tiči predvsem v »ljubezni do čutne ženske z otroško dušo, ki vzbuja bolešno ljubosumje in torej kliče smrt.« (Kralj, »Maeterlinckov model« 30). Ljubezen je v simbolizmu tesno povezana s pogubljenjem, pa tudi s *femme fatale*, verjetno najbolj znan primer pa imamo ravno iz dela, ki velja za dekadenco, v *Salomi* Oscarja Wilda.

4.5.1 Nevesta

V dialogu na začetku drame Amara stoji ob oknu, Larsen jo gleda in reče: »Pred kratkim ste se me zaobljubili v belem. Nikdar vas še nisem videl bele.« (Grum I 325). S povezavo »bele« in »zaobljube« se v evropskem kulturnem prostoru ne moremo izogniti interpretaciji, da gre za nekakšno zaobljubo zvestobe, mogoče celo za zaroko. Po tem Amara doda: »Rečeno je bilo, kadar končate podobo.« (325). Kaj je bilo rečeno, dramsko delo ne pojasni, kar seveda

izpolni simbolistične zahteve po večplastni interpretaciji pričakovanja »nečesa«. Če bi logični, mogoče celo materialni svet, sledil domnevi, da govorita o poroki, bi lahko simbolistično presežno pomenilo smrt, pogubljenje. Na ta način potihlo, neizgovorjeno – kakor je za simbolistično dramo pač najbolj značilno – prehaja Amara v nevesto smrti.

Tudi v pismih najdemo te povezave: »Mi boš šla s prsti čez lase, rekla, Slavko, vstani, dopolnjeno je. Hvala za bolečine. Tvoja nevesta sem.« (Grum II 108) in oznake kot so »bela nevesta,« (26) čeprav se v resničnosti to nikdar ne izpolni, zveza med Grumom in Debelakovo pa nikoli ni formalno opredeljena kot zakonska.

Tema pogubne ženske je pravzaprav najbolj izražena dekadencijska prvina do sedaj – medtem ko se simbolizem v svojem nemirnem, a pasivnem pričakovanju smrti ne podredi čutnemu in je za pogubljenje lahko kriva le smrt, je pogubljaljoča, padla ženska izredno dekadencijska prvina. In ali je res ženska z otroško dušo, kot trdi Lado Kralj? Če se spomnimo interpretacije, da sta Knut in Amara ljubimca, potem bi kaj takega le stežka trdili, hkrati pa stoji v paradoksu z artikulirano platonsko ljubeznijo.

4.5.2 Platonska ljubezen

V maniri simbolistične odstranitve strasti, tudi seksualne, je platonska ljubezen, ki jo lahko zaznamo tudi v oznakah ljubljene ženske kot sestrice in mati. Da je bila potencialno platonska ljubezen med Amaro in Knutom v kontekstu simbolizma, je razumljivo, zanimiva pa je tudi zasebna Grumova izjava: »Kadar vas zadnje čase sanjam, vedno bolj čutim, da je med nama nekaj temnega in grozotnega. [...] Vi boste to poimenovali laž, kar leži med nama. Zame ni laž, je več, je strah, groza. Izzivala sva Boga. Zidala sva babilonski stolp. In veste, kdaj se je to pričelo, da sem začel to čutiti? Takrat, ko sem se odpovedal vašemu telesu.« (Grum II 22).

4.5.2.1 Sestrica in mati

Običajno je mati v vlogi negovalke, skrbnice: »Ubogi, bogi! Še vedno si bolan, zelo si bolan. Glej – tako: ti mali, vročičen otrok – jaz – pri tebi sem – vedno sem pri tebi – usmiljenka – mati. (Grum I 326). Poimenovanje sestrice ali matere večkrat srečamo, tako v dramih, kot v pismih. »Nikdar. – Amaro rad! *Se še trudnejše razsmeji.* Sestra mi je, mati. Veš, jaz nisem imel nikdar sestre, ne matere.« (Grum I 338). Ta izjava je nenavadna, saj ima vsakdo mater, res pa je, da smo izvedeli, da je Knutova mati umrla. A podobne izjave najdemo tako v zgodnejših pismih: »Nikogar nimam, Joža. Mati, sestra, vse si mi ti. Tudi žena bi mi lahko

bila, ali iztrgali so ti živo srce in ga vrgli psom na cesto,« (Grum II 18) kot tudi v pismih, ko razmerje med Grumom in Jožo že doživlja krizo:

Glej, ravnokar, ko nisem mogel spati, sem bral Cankarjevo »Skodelico kave«. Piše o materi, kako je imela velike, zbegane oči in kako je bila vsa dobra v tisti ruti. Spomnil sem se nate. Vedno se spomnim nate. Ne vem, zakaj se mi zdiš podobna Cankarjevi materi, oziroma, kar je isto, moji materi, ki je nimam. Joža, večkrat mi je bilo že na jeziku, da te občutim kot svojo mater, pa si nisem upal reči, da se ne bi norčevala iz mene, pa, da ne bi bila užaljena, češ, da vidim »sinovsko« proti tebi. Toda sedaj ti povem. Vidiš ta občutek je sličen onemu, kot ti rečeš vedno, da se ti dopadejo prav mlade matere, šestnajstletne z otrokom ob roki. Tako nekako te gledam jaz. In Joža, če te ljubim tako, ali potem verjameš, da te bom imel za vedno rad? Ali se kdaj jenja ljubiti svojo mater? Joža, verjemi, verjemi.« (Grum II 94).

Iz tega razberemo, da tudi Grum v pismih zanika obstoj svoje matere, kar pa ni res. V času pisma, leta 1928, je Grumova prava mati živa, kar lahko nakazuje na odtujenost od matere. Slavko Grum je imel z materjo prav zares težaven odnos, Lado Kralj v »Očrtu biografije« takole povzame njun odnos: »Bila je zelo skrbna, vendar je bila njena ljubezen nekoliko pretirana, sebična in gospodovalna, tako da je pogosto prihajalo do močnih napetostih in Grum teh odnosov ni znal urediti.« (Kralj, »Očrt« 495).

Odstranitev spolnosti v platonski ljubezni je izredno simbolističen element, saj odstranjuje strast, katere se drži še dekadencijska konotacija. Zanimiva pa je dinamika, podobna tisti, ki jo razberemo iz pisem, kljub že prej omenjenemu izredno čutnemu upodabljanju npr. rok – a na tem mestu potrebo po raziskovanju zasenči poseg v intimnost realnih oseb, ki se nas ne tiče, niti ni relevantna. Pootročenje Amare bi lahko podprlo interpretacijo »pogubna ženska z otroško dušo«, a se nam vedno znova pojavlja vprašanje, ali ni v odnosu med Amaro in Knutom vseeno nekaj seksualnega: način, kako roke božajo; sum, da sta ljubimca; že samo to, da je Amara Knutov model in da ju prijatelji »zasačijo«. Je torej dvig zavesti nad materialno izveden ali pravzaprav samo nakazan?

4.5.3 Ljubosumje

Ljubosumje v literaturi je zagotovo pomembno povezano z ljubeznijo, mogoče bi ga lahko označili kar kot podkategorijo. V simbolističnem kontekstu bi lahko povezali tudi s prej omenjeno *femme fatale*, v drami *Trudni zastori* pa ima ljubosumje tudi pomenljivo povezavo s koncem, ki ga bomo analizirali v nadaljevanju. Kje in na kak način se le-to izraža v drami in v kak kontekst ga postavljajo pisma?

Odnos Larsena do Amarine preteklosti se skozi dramo spreminja in stopnjuje v negativni nastrojenosti. Prvič ko omeni Amarino zgodovino, pravi: »Jaz je nisem videl nikdar z moškimi in bila je že nekdam tako žalostna. Da je bogatega očeta in jo je njena strast pokopala tako globoko, sem slišal praviti. Ne vem, ne zanima me.« (Grum I 337). Če začne pripoved z ignoriranjem Amarine preteklosti, pa se ljubosumje nadaljuje v prizoru, kjer ga izziva Garelli:

GARELLI *je odšel v najtemnejši kot*: Govori naravnost: trpiš, ker je imela druge pred tabo; njenega opljuvanega telesa te je strah!

LARSEN zakriči: Ni res! Ni res! Ne, ne, ne. Ne, ne! Kaj mi je do nje! *Hiti k omari in vzame iz predala pest bankovcev*. Model mi je bila, model, ki se plača in odslovi. – Na, prosim te! Nesi, ker mi je stala. [...]

GARELLI: Se sramuješ, da bi plačal sam? No dobro. *Spravi denar*. Opljuvanega telesa te je strah, zato si hotel oživeti sliko. Skrivljenih prstov te je groza, ki grabijo za njo iz preteklosti –

LARSEN mu z obupno roko uduši besedo, pade vase.

MADONA zatava proti Larsenu: Nikar, Knut! Ti norci se vedno reže, če napraviš kaj takega, česar ne razumejo. Tudi moji prostitutki so se smejali. (Grum I 338-339).

Larsenova reakcija je še vedno v znamenju zanikanja, noče in ne more sprejeti, da je imela Amara druge moške, ob direktnem soočenju pa odreagira skrajno silovito, zanikanje preide v presenečenje, šok, vrh pa doseže s primerjavo Madone z Amaro, se pravi Larsenove ljubezni in »bele neveste« s prostitutko.

Nadalje moška družina razglablja o svojih ljubezenskih zvezah, skupno jim je, da so pogubljene ženske moške odpeljale v tesnobo ali celo zagrenjenost, same pa zbežale k drugim moškim:

OGGETII: ... Žena, ki se je kopala v slasti družega – ki ki ki je ječala v družih rokah – ta – ta ni več tista, kot je bila preje!

LARSEN: Seveda ni! Zrelejša je, bogatejša je postala, ali tudi revnejša; da, velikokrat tudi revnejša. Pomisli, kako si rasel sam! Nisi bil že takrat, ko si se rodil, dotik sveta te je šele vstvaril. Zaprt klavir, molčeča harfa je človek, dotik prstov šele ga razzveni v pesem! (Grum I 345).

Nasprotje revnejša-bogatejša se nekako pokriva z Larsenovo dilemo, tokrat je reakcija mirnejša, bolj preišljena, skoraj moralistična. Na koncu tretjega dejanja pa se razkrije Larsenov preizkus. Madoni pripoveduje, kako je šel prejšnjo noč k Amari in ji rekel: »Jutri v mraku boš šla na cesto in se dala prvemu, ki te bo hotel. Potem pridi v park, čakal te bom na naši klopi, in prinesi tisti denar.« (Grum I 354). Ko ji je sam naročil, naj proda svoje telo, je nekako utišal svoje dvome, ki jih je gojil, se odpovedal vsemu, kar je hotel verjeti in se vdal v usodo, kar se tudi sklada s pasivnostjo simbolističnih dramskih likov. Svoje dejanje

opravičuje z besedami: » - - že slednjič nekaj storiti. Nikdar se mi ne bi izpovedala, preponosna je. In tudi če bi se, še hujše bi bilo. Roke, ki so slinile po njej, bi me zadavile. Ne, nikdar je ne bi vprašal.« (354). Larsen, ki ni bil zmožen slišati resnice, je torej ubral manj boleč način: skreiral si je svojo resnico, ki bi končno potrdila vse dvome. Ampak tudi to ne uspe. Amara namreč pride nazaj in pove, da ni mogla narediti tega, ker je »grdo«. (Grum I 355). A to vseeno ne prepreči, da se ne bi zgodilo to, kar Larsen in Amara kot intuitivni osebi ves čas čutita: njuno pogubljenje.

V pismih, ki so nastala pred dramo, sledi o ljubosumju, razen v omembi, da bo Grum ljubosumen za Vse svete (Grum II 20), ni. Se pa le-to razvema kasneje, posebej na koncu njune zveze, ko zaideta v krizo. Na primer: »Joža, saj ne koketiraš z nobenim? Zadnjič, ko smo bili v Sevnici, si tako gledala gospoda Winkeja, ko si plesala ž njim, da bi se najraje jokala.« (97). Grumovo skorajda bolešno ljubosumje je pravzaprav sokrivec za nekaj, kar si je že sam zapisal v zgodnji drami: za konec.

Ljubosumje se zelo tesno povezuje že s prej obravnavanim elementom pogubne ženske, zatorej bi tudi tu lahko trdili, da je le-to izrazito dekadentno. Vseeno pa je zanimiv preizkus, ki ga je Knut pripravil Amari. Knut pokaže obupanost nad usodo, ki je blizu novoromantični subjektiviteti, hkrati pa je Amarino zanikanje, ker je »grdo«, pomenljivo: kljub čutnemu tonu Knutovega ljubosumja, Amara »grdo« zanika. V dekadenci maniri je estetika grdega v ospredju, zanikanje le-te pa je bližje simbolizmu, nakazuje pa tudi lastnost, ki jo je Kralj poimenoval kot »pogubna ženska z otroško dušo« (Kralj, »Maeterlinckov model« 30). Amara »grdega« ni zmožna napraviti, saj kljub temu da je usodna ženska, je njena duša nedolžna, otroška. A vseeno se Amara ne more otresti dekadence strasti, s trditvijo, da jo je njena strast pokopala tako nizko, daje slutiti, da dvig nad zavest neposredne odvisnosti od materialnega le ni bil izveden v celoti – nenazadnje je tudi Knutovo ljubosumje strast, ki ne spada v kontekst pasivnega, simbolističnega lika.

4.6 Napoved konca

V *Trudnih zastorih* sta tema ljubezni in tema smrti močno povezani, kakor je tudi značilno za simbolistično dramatiko. Konec, ki mora v simbolistični drami prinesiti neke vrste katastrofo, običajno smrt, se v drami *Trudni zastori* realizira tako, da »Larsen zblazni, kataleptičen je in verjetno umira. Motiv je značilno simbolističen: eros-thanatos, Larsen je pogubljen zaradi ljubezni do čutne ženske z otroško dušo, ki vzbuja bolešno ljubosumnost in torej kliče smrt.«

(Kralj, »Maeterlinckov model« 30). Za pogubo je torej kriva ženska in vprašali bi lahko isto vprašanje, kot si ga zastavi Zaccone: »Zakaj vsakega ženske?« (Grum I 341). V drami Zaccone ostane brez odgovora. Napoved konca lahko zaslutimo že v Knutovih sanjah o svoji mrtvi materi, z vsemi zamolki, subtilnimi namigi, vzporednimi zgodbami z dekletom in fantom ter otrokom in materjo, vremenska napoved dežja. Popolnoma vse služi kot napoved konca.

Pogubljenje Amari pa ne očita Larsen, ampak kar družčina. Garelli ji očitke vrže zelo slikovito direktno: »Kaj sploh hočete od njega? Saj vendar veste, da vsaka ljubezen umre! Ali naj se zaplodi, naj ima otroka? Čemu bi zidali srečo v otroka, če veste, da se bo moral ta otrok ravno tako prebiti z ranjenimi rokami do groba? Ne, ne, tako naj žive drugi, drugi naj letajo pod rdečim bičem v kolobarju. On pa, ki stoji zraven, on je Bog. On vzame barvo, dihne vanjo in reče: bodi! Vzel vas je, da je našel barvo za svoj sen. Vzel in – plačal« (Grum I 360). Amara kot odgovor na to provokacijo in na vprašanje, kaj želi od Knuta, odgovori, da ne ve.

Ko končno pride spoznanje, da je Larsen zblaznel, Madona pravi: »Bratec, Knut, prišlo je, danes je prišlo, glej! Iztegne okrvavljeno roko. V črnem je bila, žalostna je prišla – da ne pozabim, za roko je vodila otroka. Dete – plavo dete – –,« (Grum I 364) kar nam da še končen dokaz o tem, da je za pogubljenje kriva ženska – žalostna, črna ženska z otrokom, kar je kot napoved vseskozi risal Madona, žensko z otrokom.

Konca na podoben način v pismih seveda ne moremo odkriti. Vseeno pa bi na tem mestu priložili zapis, ki v ljubezenskih pismih ustvarja karseda nenavaden, silovit in agresiven ton: »Zadavil bi te rad. Ne misli, da te ljubim vsled tega! Popolnoma indiferentna si mi. Umoriti bi te želel le zato, da bi se mi prikazala! Če bi prišel nazaj tvoj spomin, bi vsaj verjel v nekaj čezgrobnega in bi končal to svinjsko življenje.« (Grum II 20). Da bi si lahko razložili tak zapis v pismu (in obdržali ljubečo zvezo), pravzaprav ni drugega konteksta, kot simbolistični: ko bi Grum umoril svojo ljubljeno, bi nazaj k njemu prišel njen spomin in to bi bilo zadoščenje, bilo bi napolnitev praznega, zapolnitev. Ko je zapolnitev dosežena, bi lahko pogledal v onostranstvo, v »čezgrobnost«, znebil bi se materialnega. Od materialnega potem ne bi bilo več koristi, namen bi bil izpolnjen, edina prava odločitev pa bi bila samomor, ki bi končala to umazano, materialno življenje, zapredeno v pajčevino. Naj na tem mestu opomnim tudi, da je fraza »svinjsko življenje« že poznana iz drame, izreče jo namreč Garelli: »Pravzaprav je naše življenje zelo svinjsko!« (Grum I 347), čemur sledi molk, ki naznanja, da se je Garelli zelo močno približal resnici, zato je bolje, da obmolčijo. Razlika med pismom in

dramo pa je vseeno pomenljiva: samomor je aktivno dejanje, ki ne sodi v simbolističen model.

Prav tako ne moremo enoznačno trditi, da je konec drame simbolističen, saj je podrejen pogubni ljubezni do ženske. Res je, da nastopi pričakovana katastrofa, a to pogubljenje ni smrt, pač pa norost. V simbolizmu smrt nastopi brez materialnega razloga, v *Trudnih zastorih* pa je jasno izpostavljeno, da je krivec Amara. Je pa popis konca izredno simbolističen: estetizirana poguba v didaskalijah opisuje Knuta, ki »sije v čeznaravno blaženost. V absolutni sreči.« (Grum II 364). Spet pridemo do nekakšnega tesnega prepleta: s simbolističnimi elementi, kot so dialog druge stopnje, vzporednicami med dogajanjem in naravo ter z napovedmi smrti vseeno pridemo do konca, ki bi ga lahko označili kot dekadentnega, predvsem zaradi Amare, v kateri smo že prepoznali dekadentne poteze usodne ženske. Kraljeva trditev, da konec popolnoma ustreza simbolističnemu delu, saj je kriva ljubezen do čutne ženske z otroško dušo, zato je vseeno ni tako zelo enoznačna.

4.7 Preostali motivi, ki se pojavijo tako v drami kot tudi v pismih

Ob poznavanju drame *Trudni zastori* pa nam ob branju pisem izstopi še nekaj besednih zvez, ki z obdelavo v umetniško snov v drami preraščajo v motive in celo simbole in jih nismo umestili v nobeno od zgornjih tem analize.

4.7.1 Meniti se šepetaje

Besedno zvezo najdemo na začetku drame, ko Amara začne pripovedovati o Knutovih sanjah, svojo pripoved začne s: »Tam je zelo tiho, vsi se menijo le šepetaje. Nebo je zelo visoko in zelo molči.« (Grum II 326). Molk je, kakor smo že odkrili, izredno pomemben element simbolistične drame, ki bolj razkriva resnico kot besede ali dogajanje, zato je ni čudno, da tudi v drami zastopa pomemben del, a je kljub temu nenavadno, da to isto frazo najdemo tudi v pismih, kjer Grum Joži zatrdi: »Da bi midva kedaj živela sama skupaj, menila bi se le šepetaje.« (Grum II 16). Meniti se šepetaje je najbližje, kar se da, še vedno z materialnim (besedami) ubesediti neubesedljivo: molk. Kljub temu pa šepet še ne more biti dialog druge stopnje, zaradi materialnega bi prej nakazoval na zaupanje skrivnosti, ki so poznana samo šepetajočimi. Trdili bi lahko, da gre pravzaprav za neko življenjsko držo, lastnost, ki Jožo in Gruma dela drugačna od ostalih. Grum je uvedel pojem 'zaznamovanci', ki »jim je usoda dodelila posebno, višje spoznanje, jim odprla oči ter jih tako bistveno ločila od ostalih

smrtnikov. Duša zaznamovancev je čistejša, nežnejša, občutljivejša in resnici dojemljivejša od navadnih, vsakdanjih duš.« (Kralj, »Literatura« 77). Tem zaznamovancem je torej dana sposobnost videnja resnice v čistejši luči, a ravno zaradi tega toliko bolj trpijo, o tem pa bi se lahko Grum in Debelakova pogovarjala šepetaje, saj ne samo, da je skrivnost, preostali ju niti ne bi razumeli.

V kontekstu simbolizma bi morda temu rekli, da sta osebi nosilca intuicije, kar Knut in Amara dokazujeta ves čas, ko razumeta napovedi, da prihaja »nekaj«, a posplošitev lahko zavaja: medtem ko se lahko nosilci intuicije sporazumevajo brez besed, intuitivno, se Joži Debelak in Slavko Grum menita *šepetaje*.

4.7.2 Pajek

Da je pajek pomemben simbol v *Trudnih zastorih*, je ugotovil Lado Kralj, ki pravi, da pajek vzpostavlja novo realiteto, ki kljub navidezni prisotnosti ni čutno dojemljiva. Grum je torej pajku dal čutno podobo za delovanje tajnih, sovražnih sil, ki jih ves čas lahko le slutimo, »Larsenu se je torej v intuitivnem razodetju razkrilo delovanje sovražnih tajnih sil v podobi rižastega pajka, ki se pripravlja, da ga bo zapredel v svoje niti.« (Kralj, »Literatura« 53).

Pajek je namreč omenjen že takoj na začetku, ko Larsen Amaro brez konteksta pogovora vpraša, če ve, koliko nog ima pajek, odgovori si sam: »Mnogo jih mora imeti. Jaz bi jih cenil. – Niste nekaj rekli?« (Grum I 324). Že tu imamo povezavo s pajkom, ki mora imeti veliko nog in pa z »nečim«, kar je omenila Amara, ki pogloblja slutnjo po intuitivnem dojemanju nadčutnega. Vnaprej se pogovarjata o sliki, ki jo je Larsen naslikal, a mu ni všeč: »Nečesa manjka, nečesa – mogoče malenkosti, ali tisto je vse. Tako mi je, da sploh ni mogoče ustvariti popolne umetnine. Veste take, ki jo človek pogleda in bi potem rad umrl. Grozno bi bilo tako delo! Njegova dela so taka, božja. – Saj se zgodi, da jih kdo zasluti sicer – – Veste, kaj bi bilo sicer? *Obstane, šepne*: Ljudje bi vedeli oni stran. Da, večnost bi vedeli. On pa ne mara tega, ne pusti. Ob strani sedi in si mane noge. – Pomislite, kaj bi bilo! Nič več nas ne bi mogel –« (Grum I 325) in ko ga Amara vpraša, kdo je on, odgovori, da pajek, nakar se Amara začudi, kakšen pajek. Direktno torej poveže motiv pajka z božjim delom, pozna onostranstvo – a ni bog, boga ni več, pajek pa je zloben, ne pusti, da bi ljudje videli onkraj, jih sili v trpljenje, v gnus materialnega življenja. Skrajno nadčutno dobi v pajku čutno podobo, nekakšno poosebitev. Ta pajek pa nas zapleta v pajčevino, pajčevina dela svet moten, negiben, siv, truden: »Nekaj je treba storiti; iti preko vsega tega ter nekaj storiti! Ali se vam ne zdi, da smo

zapredeni v pajčevino?» (Grum I 342) se sprašuje Larsen, a ne more preko svoje pasivnosti, pajek mu to onemogoča, saj je Larsen ujet v materialno in lahko le čaka na prihod neizbežnega konca.

Zato je mogoče še toliko bolj presenetljivo, ko podobo pajka najdemo tudi v pismih. Grum obuja spomine na skupen čas z Joži in ustvarja nove podobe njunega druženja:

»Bog ve, če še živi tisti pajek? – Zelo lepa mora biti sedaj hosta! Kako ste srečni, ko morete brodit listje! O Božiču jo morava iti pogledati, hosto. Poiskala bova kak panj in se zavila v pled. Nič ne bova govorila, vsa trudna bova snežene smrti. Vaša roka bo zaspala v moji – z veje bo spolznil sneg – vse misli bodo ugasnile –« (Grum II 20).

V parih povedih izstopijo naslednji motivi: pajek, hosta, pled, molk, trudna, snežena smrt, roka, sneg in ugasnjene misli. Presenetljivo je, kako je register pisem tako zelo podoben registru iz dramskega teksta. Hkrati bi si v tem kontekstu vzporednice še vedno lahko razlagali kot genezo: ko sta se z Joži sprehajala po gozdu, sta našla pajka, ki ju je oba zelo fasciniral – Gruma tako zelo, da mu je nadel skrajno simboliko nadčutnega.

Simbol pajka je najbolj nedvoumno simbolističen element, ki zajema vse potrebne sestavine: je izredno pomemben simbol, učinkuje zlovešče, je napoved oziroma simbolistični paralelizem in z zapredanjem v pajčevino povzroča statičnost oseb, ki niso zmožne dejanja osvoboditve.

4.7.3 Za spoznanje drobnejša

Ko nastopi konec, še preden izvemo, kaj točno se je zgodilo s Knutom, ko pride nazaj in vzame Amaro v naročje, reče: »Daj mi glavo, glavo v naročje, daj da ti opnem čelo z dlanmi: slišati hočem bolečino. Za spoznanje drobnejša si postala in v čelu so skrbi.« (ZD I: 362).

Zelo podobno, a malce parafrazirano besedilo srečamo tudi v pismih: »Daj mi glavo, v naročje glavo, da ti opnem čelo z dlanmi: poslušati hočem školjko. Pusti, da ti grem s prsti čez obraz, že dolgo nisem slišal tvoje kože. Za spoznanje drobnejša si, odkar sem bil pri tebi in v čelu je več skrbi. In roke, razbolele so ...« (Grum II 27).

Skorajda identično besedilo, ki naslika prizor, ko ljubljena da v naročje glavo, moški ji na glavo položi roke v obliki školjke in ji s tem »opne« čelo z namenom, da začuti njeno

bolečino. Od njunega zadnjega snidenja je ženska drobnejša in bolj zaskrbljena. Prav zares so pred tem prizorom pričakovali Larsenovo vrnitev, Joža in Grum pa vsakič znova pričakujeta ponovno srečanje, saj se lahko srečata le občasno, ko se oba vrmeta v Šmartno.

Postati drobnejša bi lahko nakazovalo v smer pootročenja, »pogubne ženske z otroško dušo,« ki pa je zaznamovana s trpljenjem in skrbmi.

5 ZAKLJUČEK

V sledenju iskanja odgovorov na raziskovalna vprašanja, ki zajemajo genezo dela, vprašanje, ali je Slavko Grum *Trudne zastore* napisal pod vplivom odnosa z Jožo Debelak in ali gre za simbolistično dramo, smo preko analize, ki je vsebovala primerjavo pisem in drame, interpretacijo v kontekstu simbolizma ter s pomočjo metode natančnega branja prišli do naslednjih ugotovitev:

- Slavko Grum je poznal Maeterlincka in njegova dela.
- Maeterlinckov vpliv je razpoznaven tudi v delu *Trudni zastori*.
- Iz pisem Joži Debelak lahko izvemo časovnico in proces nastanka *Trudnih zastorov*.
- Trdimo lahko, da sta lika Amare in Knuta Larsena oblikovana po življenjskem zgledu Jože Debelak in Slavka Gruma, kar se kaže v njunem ljubezenskem odnosu, odnosu muza-umetnik in z zunanjim izgledom Amare.
- Pomembni simboli, ki jih najdemo v drami, kot so roke, pajčolan, nevesta, pajek, šepetanje itd., se že pred nastankom drame pojavljajo v pismih Joži Debelak.
- Nekaj besednih zvez iz *Trudnih zastorov* prav tako že poznamo iz pisem: za spoznanje drobnejša; meniti se šepetaje; roke, ki božajo čelo ...
- Drama nosi simbolističen naslov.
- Simbolizem se v drami kaže na naslednje načine: realiziran je dialog druge stopnje (prisotne so navidezno odvečne besede, realizirane so napovedi, najizraziteje v simbolu pajka, pomembno dramaturško sredstvo je molk). Prisotna je tretja oseba.
- Simbolistični zamejitvi se najbolj upira lik Amare, ki v vlogi pogubne ženske nosi dekadence poteze in je povod za konec z norostjo.
- Interpretacija, da sta Amara in Knut ljubimca, zanika platonsko ljubezen ter simbolistično odstranitev strasti.

- Konec je le deloma simbolističen: vzrok je Amara kot pogubna ženska, kar ne spada v simbolistično tehniko, kjer konec nastopi brez materialnega razloga, je pa koncilnost estetiziran in prikazan kot odrešitev.

Zaključimo lahko, da je realen odnos med Slavkom Grumom in Jožo Debelak v veliki meri vplival na dramo *Trudni zastori*, ki je simbolistična drama z dekadencijskimi primesmi. Slednje je zaradi tesnega prepletanja narave dekadence ter simbolizma zelo pogosto in je ti dve smeri težko povsem enoznačno ločiti. Opredelili bi jo lahko kot simbolistično dramo z rahlim zadržkom, ki zadeva predvsem dekadencijsko vlogo glavne ženske dramske osebe.

6 VIRI

A. Novak, Boris. »Pogledi na francoski simbolizem.« Ljubljana: Študentska založba, 2007.

Doležal Jensterle, Alenka. »Simbolizem v Župančičevi drami Noč na verne duše.« Obdobja 31: Slovenska dramatika. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. 2012. Str. 111-118.

Gedrih, Igor. "Simpozij o simbolizmu." Jezik in slovstvo letnik 30. številka 3 (1984) str. 91-95.

Grum, Slavko. »Pisma Joži.« Maribor: Založba Obzorja, 2001.

--- »Zbrana dela I.« Ljubljana: DZS, 1976.

--- »Zbrana dela II.« Ljubljana: DZS, 1976.

Kmecl, Matjaž. »Mala literarna teorija.« Ljubljana: DDU Univerzum, 1983.

Kos, Janko. »Pregled svetovne književnosti.« Ljubljana: DZS, 2005.

--- »Primerjalna zgodovina slovenske literature.« Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987.

Kralj, Lado. »Literatura Slavka Gruma.« Razprave. Ljubljana: SAZU, 1970.

--- »Maeterlinckov model moderne drame.« Primerjalna književnost. Letnik 22. številka 2 (1999) str. 13-33.

--- »Ob prebiranju pisem, ki niso namenjena nam.« Pisma Joži. Maribor: Založba Obzorja, 2001

--- »Očrt biografije.« Zbrana dela I. Ljubljana: DZS, 1976.

--- »Od Preglja do Gruma.« Slavistična revija. letnik 47. številka 1 (1999) str. 1-22.

--- »Opombe.« Zbrana dela I. Ljubljana: DZS, 1976.

--- »Primerjalni članki.« Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006.

Matajc, Vanesa. »Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne.« Primerjalna književnost, let. 27, št. 2, 2004, str. 61-81.

Zadavec, F. »Simbolizem v literaturi Ivana Cankarja.« Slavistična revija, let. 25, 1977, str. 195-216.

--- »Dramatika Slavka Gruma.« Slavistična revija, let. 16, 1968, str. 413-468.