UDK 821.163.6.09-2
Lado Kralj
Filozofska fakulteta v Ljubljani

OD PREGLJA DO GRUMA
(Slovenska ekspresionistična dramatika)

Članek ob upoštevanju temeljnih raziskav o slovenskem literarnem ekspresionizmu, ki so danes večinoma že opravljene, pretrese dramatiko zadevnega obdobja in utemelji izbor tistih dram, ki kažejo nedvomne ekspresionistične značilnosti. Ta izbor je smiseln zato, ker je temeljni substrat tega obdobja pogosto še zmeraj zavezan simbolistični poetiki, čeprav upadajoči in zamirajoči.

The paper deals with expressionist drama with respect to the existing major works of research – which have largely covered the major issues – on Slovene literary expressionism and provides criteria for the selection of those dramatic works that exhibit clear features of expressionism. Such a selection makes sense because the fundamental substratum of this period still frequently complies with symbolist poetics, despite the fact that it was already on the wane.

1. Obdobje slovenskega literarnega ekspresionizma se je po splošnem konsenzu slovenske literarne vede začelo s 1. svetovno vojno in končalo v zgodnjih tridesetih letih. Osrednji pojem, ekspresionizem, na katerega se ta periodizacija sklicuje, označuje literarne pojave, ki so se začeli v Nemčiji okrog l. 1910 in se nato razširili predvsem po literaturah srednje Evrope, tj. po avstrijski, slovenski, hrvaški, češki, madžarski in poljski, v manjši meri tudi po srbski in flamski literaturi (Kralj 1986: 71 isl.; prim. tudi Weisstein 1973: 15 isl.). Upoštevati je treba, da v slovenski literaturi desetih in dvajsetih let ekspresionizem ni prevladoval, temveč je v opusih nekaterih pisateljev zažarel v neki ustvarjalni fazi, potem pa se je spet umaknil simbolizmu, ki je bil v tem času v slovenski literaturi še zmeraj temeljni substrat, čeprav je kazal vse znake upadanja in zamiranja; to se je v začetku tridesetih let končalo z nastopom novega oz. socialnega realizma. Ker pa so bili najbolj značilni dosežki desetih in dvajsetih let vendarle ustvarjeni v poetiki ekspresionizma, je po njem celotno obdobje dobilo ime. Slovenska literarna veda in kritika (A. Ocvirk, F. Koblar, F. Vodnik, V. Pavšič) sta izrecno začutili potrebo po takšnem poimenovanju l. 1938, ko so Slovenci slavili dva jubileja: 20. obletnico konca 1. svetovne vojne in ustanovitve Jugoslavije. Ti ocenjevalci so tudi zamejili ekspresionistično obdobje z mejnikoma, ki veljata še danes: med 1. svetovno vojno, ko se konča moderna, in začetkom tridesetih let, ko nastopi socialni realizem. Spodnji mejnik je bolj psihološki kot dejanski: 1. svetovna vojna je bila takšna grozotna, travmatična in totalna izkušnja, da so bili opazovalci prepričani, da po njej nič več ne more biti, kot je bilo. Zato naj bi se takrat tudi končala moderna. Vendar empirični podatki kažejo, da ni bilo čisto tako: simbolizem in dekadenca se v Cankarju in Župančiču še nista povsem izživela in še naprej sta pronicala v slovensko literaturo, včasih celo v še bolj radikalni, dotlej na Slovenskem neznani obliki.

Obdobje, ki ga slovenska literarna veda označuje za ekspresionistično, je torej sinkretična mešanica dveh spiritualističnih sistemov, tj. simbolistično dekaden-

čnega in ekspresionističnega; konča pa se z nastopom materialističnega sistema, tj. socialnega realizma. To ni bila samo slovenska posebnost, podobno se je dogajalo v hrvaški, češki, poljski literaturi itd. Prehod v socialni realizem ni bil prav nič gladek, posebej v gledališču ne. To kaže teatrski škandal ob uprizoritvi *Veselega vinograda* nemškega avtorja Carla Zuckmayerja, drame, ki je v Nemčiji veljala za »fanal« (ognjeno znamenje) začetka novega realizma v dramatiki. Tudi pri nas je bila prepoznana kot taka in uprizoritev v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani je učinkovala travmatično; zamenjava literarne smeri se je sprevrgla v političen obračun, saj so v ekspresionističnem obdobju močno prevladovali katoliški dramatiki, v obdobju novega realizma pa se je že najavljala prevlada levičarskih (Kralj 1997).

Po Weisgerberjevem zborniku, ki ima kanonsko veljavo, spada ekspresionizem v nadrejeno smer literarne avantgarde. Celotna sestava literarne avantgarde je opredeljena takole: štiri formacije pred 1. svetovno vojno in dve po njej. Pred 1. svetovno vojno se pojavijo futurizem (italijanski in ruski), ekspresionizem, imaginizem (ruski in angleški) in dadaizem; po njej pa nadrealizem in konstruktivizem. Skupni imenovalec teh precej različnih formacij je opredeljen takole: »Z avantgardami imamo v mislih vrsto gibanj, tj. pogosto kolektivnih akcij, ki združujejo omejeno število pisateljev ali umetnikov in ki se zlasti izražajo s pomočjo manifestov, programov in revij in opozarjajo nase z radikalnim nasprotovanjem v odnosu do obstoječe ureditve na področju literature (forma, teme, jezik), pa tudi na politični in družbeni ravni« (Weisgerber 1986: I, 72). Idejne značilnosti avantgarde so razdeljene na negativistične in afirmativne. Negativistične značilnosti so predvsem zavračanje tradicije, konvencije, kulture in civilizacije, nihilizem, ekstremizem, napad na vse obstoječe, iracionalizem, zavračanje kategorije lepega (estetika grdega), zavračanje umetnosti, literature, literatstva, uspeha in ustvarjanja ter zavzemanje za prelom in obrat. Afirmativne značilnosti pa so med drugim zavzemanje za novo, za sedanjost in prihodnost, progresizem, ljubezen do svobode, eksperiment, ludizem, avtonomna kreacija in prvinskost.

Ekspresionisti se se od te skupne baze avantgardizma ločevali v nekaterih bistvenih potezah. Štiri na prvi pogled vidne razlike zadevajo odnos do tradicije, subjekta, forme in tehnike. Do tradicije so ekspresionisti mnogo manj nestrpni od ostalih avantgardistov in marsikdaj se izrecno opirajo na simbolistično ali dekadenčno poetiko, posebej pri obravnavanju toposa sodobnega velemesta. Odtod izhaja tudi odnos do subjekta: ekspresionisti so antropocentrični, v središču njihovega prizadevanja je človek, medtem ko ostali avantgardisti večinoma zavračajo evropsko humanistično tradicijo, češ da ni več produktivna, in se obračajo k intuitivnemu preučevanju materije. Odnos do forme je pri ekspresionistih manj radikalen, manj prelomen kot pri drugih tipih avantgardizma, saj so jim bolj od novih form pomembne nove ideje, te pa se izražajo v tematiki in geslih. Do tehnike kot civilizacijskega pojava pa ekspresionisti čutijo gnus in odpor in v tem se močno ločujejo od ostalih avantgardistov, ki imajo do tehnike pozitiven odnos velikega pričakovanja, pogosto jo naravnost obožujejo. Po ekspresionistični ideologiji je tehnika nekaj, kar dehumanizira; to prepričanje je ostalo iz skušnje naturalizma, tj. literarne

smeri, ki je kritizirala prihajajočo tehniko in industrializacijo kot sredstvo, ki delavca samo izkorišča in ponižuje, ga potiska v bedo, tuberkulozo, prostitucijo in smrt.

Na osnovi teh razlik je ekspresionizem razvil nekatere svoje posebnosti. Glavna posebnost je poudarjen etični naboj, ki je artikuliran na način bodisi krščanske bodisi komunistične utopije. To ima za posledico neko tematsko in idejno značilnost, ki se kristalizira okrog metafizične kategorije »novega«: novi etos, novi človek, novo carstvo. Pričakovanje teh novih vrednot poteka v katastrofičnem občutju sveta. V zvezi s tem je za ekspresionizem značilna velika moralna resnoba, neka vznesenost in pridvignjenost, himničnost, tudi patos, skratka nagnjenje k tragičnemu, kar močno razlikuje ekspresioniste od ostalih avantgardistov, ki pogosto kažejo nagnjenje k burkaškemu, groteskнemu in absurdnemu; iz istega razloga ekspresionisti večinoma zavračajo anarhistične ideje, ki so sicer tako značilne za avantgardizem. Da bi ekspresionistični posameznik dosegel stopnjo novega etosa, mora »stopiti iz sebe«, mora torej postati »ekstatični človek«, tj. zapustiti razum in se predati glasu srca. Geslo, ki v strnjeni obliki ponazarja to ekspresionistično nastrojenost, se imenuje »patos, ekstaza, krik« in pri tem se zadnji člen, krik, nanaša na ekspresionistični jezik, ki je zgoščen, histeričen, emocionalen. Po ugotovitvah B. Paternuja obstajajo štiri temeljne značilnosti, s katerimi je mogoče določiti ekspresionizem kot idejni in poetološki sistem, in te so: intenzivnost, dihotomija, distorzičnost in aktivnost (Paternu 1984: 48 isl.).

Kar zadeva dramo, si je ta, kot ugotavlja H. Denkler, zastavila naslednje cilje: postaviti človeka v središče, pokazati njegovo eksemplarično preobrazbo ali odrešitev in pozvati vse druge ljudi, naj ga posnemajo, le tako se bo namreč mogoče dokopati do zaželene harmonije med človekom in človekom, človekom in svetom in človekom in vesoljem (Denkler 1969: 129). Tem težnjam se v nemški literarni zgodovini običajno pravi »oznanjevanje« in večina nemške ekspresionistične dramatike spada v zvrst »dramatike oznanjevanja«.

V vseh žanrih, posebej pa v dramatiki se pogosto pojavi oseba pesnika, vidca, oznanjevalca, preroka, mesije, ljudskega voditelja, ki je večinoma avtorjev alter ego – nosilec novih etičnih vrednot, ki jih včasih oznanja na precej odmaknjen, abstrakten način. Kot ugotavlja F. Zadravec, pa v slovenski dramatiki »ni toliko filozofsko razpravljalskega ali spekulativnega kakor v nemški« (Zadravec 1993: 198).

Gradivo slovenske ekspresionistične dramatike je najprej zbral in opisal češki slavist F. Wollman v monografiji, ki se druga po vrsti posveča zgodovini slovenske dramatike, prvo je namreč napisal A. Trstenjak (Wollman 1925; Trstenjak 1892). Wollmanovi sledi tretja, Koblarjeva zgodovina slovenske dramatike in tu prvič dobimo sistematičen popis in opis tekstov, ki jih šteje za ekspresionistične (Koblar 1973). Koblarjevo delo z mnogo modernejšo, obenem pa bolj analitično kot sintetično metodologijo nadaljuje F. Zadravec, ki je v vseh treh žanrih slovenskega ekspresionizma opravil številne in izčrpne temeljne raziskave in dve od njih sta posebej posvečeni dramatiki (Zadravec 1966, 1993). Izdelal je tipologijo slovenske ekspresionistične dramatike s šestimi skupinami, ki se glasijo takole: 1) v vojni nravno travmatizirani človek, 2) intelektualec, razdrt na etično/emocionalno in prag-

matično/ racionalno nasprotje, 3) posameznikov jaz proti skupnosti, 4) bogo-človek in človek-bog, 5) boj med spoloma in 6) freudistična zasnova tragične bitnosti (Zadravec 1993: 120).

Ko sem pripravljal predavanja o slovenskem dramskem ekspresionizmu, ki sem jih novembra 1998 imel na Državni univerzi Lomonosova v Moskvi, sem ugotovil, da me ta naloga usmerja v selekcijo. Iz goščave dramskih tekstov – Koblar jih ponuja kar 49 – je bilo treba okrog nespornega Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* zbrati tiste, ki kar najbolj prepričljivo prikazujejo, kar najavlja naslov predavanja, namreč slovenski dramski ekspresionizem. Prvi kriterij selekcije je bil aksiološki in ta je dovolj subjektiven, vendar je prav gotovo treba izločiti drame, ki so prišle v Koblarjev seznam zgolj zaradi svoje letnice nastanka. Nadaljnji kriteriji: katere drame kažejo takšne ali drugačne ekspresionistične značilnosti, bodisi formalne bodisi tematske ali idejne, katere v tem smislu odražajo duha časa in imajo zato vsaj dokumentarno vrednost, če že druge ne, in katere so ekspresionistične samo na način občasnega formalnega epigonstva? In še naprej: katere drame lahko uvrstimo v selekcijo po strpnem kriteriju simbolistično ekspresionističnega sinkretizma in katere tudi ob največji strpnosti ne sodijo vanj, temveč so šolski primer dramskega simbolizma, kot npr. Grumovi *Trudni zastori?* Na ta način sem dobil 13 dram, ki jih je napisala osmerica avtorjev:

Ivan Pregelj (*Katastrofa*, 1917; *Berači*, 1917)

Stanko Majcen (*Kasija*, 1919; *Apokalipsa*, 1923)

France Bevk (*V kaverni*, 1922)

Miran Jarc (*Ognjeni zmaj*, 1923; *Vergerij*, 1927–1932)

Alojzij Remec (*Magda*, 1924)

Ivan Mrak (*Obločnica, ki se rojeva*, 1925)

Anton Leskovec (*Jurij Plevnar*, 1927; *Kraljična Haris*, 1928; *Dva bregova*, 1928)

Slavko Grum (*Dogodek v mestu Gogi*, 1930)

Grumov *Dogodek* je vrh slovenske ekspresionistične dramatike, verjetno pa tudi eden najzanimivejših dramskih tekstov v novejši slovenski literaturi sploh. Čeprav je bila ta selekcija narejena za povsem praktičen namen, tvegam upanje, da utegne biti tudi širše uporabna. Prisilila me je namreč v sintetično in pragmatično obravnavo izbranih dram, in sicer v situaciji, ko so temeljne raziskave v glavnem že opravljene; morda je to korak k večji preglednosti pojma »slovenski dramski ekspresionizem«.

2. V enodejanki *Katastrofa* je Pregelj skušal ujeti tipični ambient in atmosfero modernega urbanega življenja. Ta drama je locirana v kinematografsko dvorano, dramske osebe so obiskovalci kina med ogledom filmske predstave. Avtor nam torej prikazuje dve simultani dogajanji: tisto na platnu in tisto v dvorani. Filmsko dogajanje sestavljajo štirje kratki prizori groteskno komičnega žanra iz časa nemega filma, eden od njih ima npr. naslov *Izgubljeni dojenček* in Pregelj ga v didaskaliji opiše takole:

> Kino predočuje dojiljo v mestnem vrtu, ki izroča vojaku dojenca v vozičku v varstvo, dočim bo ona medtem skočila segret mleka [...] Vojak je pazil otroka. Dojilje ni nazaj. Vojak je vzel jokajočega v naročje in tešil, nosil gori in doli in se izgubil v vrtu. V zadregi je izročil otroka gospodu, ki bega dalje in otroka vsedalje podobno oddaja.

Na sedežih in na prehodih med njimi pa potekajo interakcije med filmskimi gledalci. Protagonist se imenuje Elegantni gospod, stranske osebe so dijaki, zaljubljen študent z dekletom, pijan dobrovoljnež, vojak s služkinjo in starejši par s podeželja. Na ozadju fragmentarnih zgodb, ki se odvijajo med stranskimi osebami, se razvija glavni konflikt med protagonistom Elegantnim gospodom in njegovim dvojnikom, ki se imenuje Nezvanec-Neznanec. Konflikt z dvojnikom je eden pogostih postopkov ekspresionistične dramatike, najbolj izostreno je obdelan npr. v drami Franza Werfla z značilnim naslovom *Zrcalni človek*.

Junak *Katastrofe* se zateče v kino, da bi tam med množico obiskovalcev našel osamo in v miru premislil svoje zavoženo življenje. Po poklicu je bančni direktor, da je njegovo življenje zavoženo, pa vztrajno trdi njegov dvojnik. Ta samega sebe imenuje tudi Véliki detektiv in v odnosu do protagonista nastopa kot tožilec. Elegantni gospod je zapravil svojo dušo zaradi nenasitnega pohlepa po materialnih dobrinah in po individualizmu. Prvi greh je storil že kot mlad uradnik, ko je zapustil svojo ljubezen, modrooko šiviljo Tinčko, in se oženil z drugo žensko, ki je imela bogato doto; šivilja Tinčka pa je v obupu storila samomor, skočila je v vodo. Ženino doto je zašpekuliral, banko, katere direktor je postal, je okradel. Končno dvojnik opozori protagonista, naj pogleda v svoj žep; tam je pištola, »nabit browning«. Poti je konec, pištolo bo treba sprožiti. In tako se natanko ob koncu filmske predstave konča tudi neka človeška predstava, v dvorani zadoni strel in protagonist obleži mrtev. Umreti je moral, ker se je pregrešil proti ekspresionističnemu etosu.

Enodejanka *Berači* pa se dogaja v eksterierju, na ravnici pred romarsko cerkvijo, na križpotju, na dan romanja. Tu se srečujeta dve človeški vrsti: romarji, tj. okoliški kmetje, ki hodijo tod mimo na božjo pot, in berači, ki prav na tej točki prežijo nanje in jih prosijo za miloščino. Romarji so po Pregljevem konceptu navadni ljudje, berači pa so posebni, zaznamovani, ekstatični ljudje. Zaznamovani so tako z materialno kot tudi eksistenčno stisko: strahovito so revni, saj nimajo sredstev niti za golo življenje, mnogi od njih so fizično pohabljeni; obenem pa so prizadeti tudi duševno, to so ljudje z duševnimi motnjami, bebasti ali histerični ali nevrotični ali tudi povsem blazni. Na ta način je Pregelj ustvaril tipično ekspresionistično človeško skupnost, ljudi, ki so stalno »zunaj sebe«, »ekstatične ljudi«. Po ekspresionistični doktrini so prav to ljudje, iz katerih se bo rodil »novi človek«, ki bo ustvaril »novo carstvo«, carstvo ljubezni in bratstva. Tema beračev se v slovenski ekspresionistični dramatiki ponovi v Leskovčevi drami *Dva bregova*, ena od znanih nemških ekspresionističnih dram iz začetnih let gibanja, ki jo je napisal Reinhard Sorge, pa se imenuje *Berač*.

Ko se Pregljevim beračem približamo, opazimo, da so med sabo močno diferencirani. Eni so res nosilci novega etosa, drugi pa kažejo celo negativne značajske značilnosti. Prav tako kot običajne ljudi jih obseda želja po materialnem in odtod

izvirajo goljufivost, skopost, pohlep, izkoriščanje šibkejših in nasilnost nad njimi. Najbolj negativen je berač z imenom Malhar, ki v prisotnosti romarjev simulira božjastnika, kadar pa so berači sami med sabo, je njihov neusmiljeni gospodar, ki jih tudi fizično strahuje. Najhuje je, da grozovito izkorišča in muči mladoletnega otroka. Ko postane otrokovo trpljenje le preveliko, se zanj zavzame berač Luka, sicer skromen in ponižen človek; Malhar pa z njim surovo obračuna, saj je fizično mnogo močnejši od njega. Zdaj v beraču Luki dozori odločitev: otrokovo trpljenje je treba končati in ker ne gre drugače, bo berača Malharja zaklal z nožem, ki ga je na prizorišču zgubil eden od romarjev. Ta zločin napravi iz usmiljenja do otroka. Zdaj se zgodi velika sprememba: zavesa pade, se spet dvigne, prizorišče je zdaj »mistično razsvetljeno« in od tu naprej gledamo oz. beremo Lukovo »vizijo«, ki je podobna viziji ob koncu simbolistične drame *Hannele gre v nebesa* Gerharta Hauptmanna ali ob koncu Cankarjeve simbolistične drame *Lepa Vida*. Na odru se pojavi nova oseba, Véliki berač, ki je, kot ga opisuje Pregelj v didaskaliji, »sladek v oči, silen v neskončni dobroti«. Véliki berač je personifikacija Jezusa Kristusa. Ta zdaj tolaži otroka, češ da bo jedel kruh z njegove mize, še preden bo prvo žganje pil – tj. še preden bo odrasel. Kristus ga bo vzel k sebi. Ta vizija je dodeljena beraču Luki, najbolj zaslužnemu med vsemi berači, čeprav je po zemeljskih zakonih morilec in so ga že prišli iskat orožniki. Prizor je presunljiv. Pristaviti je treba, da je ta drama strukturno sicer ekspresionistična, njen glavni učinek, prizor mistične vizije, pa še pripada simbolizmu.

3. *Kasija*, drama v 3 dejanjih, je zdaleč najbolj znana v Majcnovem dramskem opusu; takoj po koncu 1. svetovne vojne je bila uprizorjena v Ljubljani in l. 1921 v Mariboru. Napisana je pretežno v naturalističnem slogu, nekatera ključna mesta pa kažejo ekspresionistične značilnosti. Dogaja se, kot navaja uvodna scenska opomba, »v Beogradu v času avstrijske zasedbe«, protagonist pa je nadporočnik Adrijan Ivančič, slovenski oficir v avstrijski okupacijski vojski – in tudi Majcen je bil kot oficir poslan v Ukrajino in potem v Beograd; v vojnih dramah *Kasija* in *Apokalipsa* je mogoče zaznati avtorjevo sočutje do okupiranega prebivalstva, pa celo zadrego in mogoče občutek krivde. Sprva se nadporočnik Ivančič zelo dobro počuti na svojem položaju. Napreduje, postane ljubimec lepe, mlade in pametne gospodične Adele, hčere polkovnika Carnerija, ki je šef vojaške policije in se ga boji ves Beograd. Oficirji okupacijske vojske so v Beograd pripeljali svoje družine in razvili razgibano družabno življenje, vendar obenem strogo pazijo, da nimajo nobenih stikov z domačim prebivalstvom razen službenih, tj. represivnih. Druženje z domačini jim je po ukazu guvernerja prepovedano, še posebej pa erotične zveze, saj domačine štejejo za nižjo vrsto. Z vsem tem se nadporočnik Ivančič strinja, do zapleta pa pride, ko se zaljubi v beograjsko lepotico Kasijo. Zdaj naenkrat vidi svojo oficirsko kasto v drugi luči in to izrazi z ekspresionistično retoriko: »Ta družba, veste, je zrela za žetev. Nagnita, naduta, perverzna. Že stoji mož s koso na rami, velika usoda že čaka, da se dopolni, kar se dopolniti mora. To bo žetev!« Zaradi tega spoznanja nadporočnik Adrijan Ivančič izstopi iz družbenega razreda,

ki mu je do zdaj dajal zaščito, tj. iz oficirskega zbora okupacijske armade, in se mu osamljen postavi naproti.

Njegov položaj pa je še bolj otežen zato, ker ima Kasija poseben značaj, ki izhaja iz tipologije simbolizma ali tudi dekadence, Kasija je neke vrste *femme fatale*. Melanholična je, ima »brezdanje skrivnostno dušo«, »preveč duše«. Razcepljena je na dušo in telo; njena duša je bila neznansko daleč, medtem ko se je njeno telo moralo ukvarjati z umazanijo vsakdanjega življenja. Ker se v času vojne ni znala preživljati drugače, se je družila z oficirji okupacijskih armad, najprej francoske, potem avstrijske. Kasija je torej stigmatizirana in tega družbenega pritiska nadporočnik Ivančič kljub svoji ljubezni ne zdrži dolgo; druženje s Kasijo je na vse možne načine ogrozilo njegovo oficirsko »čast« in zdi se mu, da je ta čast največ, kar oficir lahko ima, z njo stoji in pade. Torej zavrže svojo ljubezen, čeprav je Kasija brezmejno zaupala vanj in hotela prav z njim začeti novo, drugačno, bolj smiselno življenje; še več, prisili jo celo, da naredi abortus, saj ne želi, da bi ostal kakršenkoli spomin na zvezo z njo. Nadporočnik Ivančič se torej zaradi svojega šibkega duha, zaradi egoizma in povzpetništva odloči za sumljive meščanske vrednote propadajočega avstroogrskega imperija, čeprav sluti, da prihaja nov čas in čeprav je spoznal pravo ljubezen. V prelomnem trenutku se odloči narobe, proti višjemu etosu novega človeka.

Enodejanka *Apokalipsa* se dogaja na prizorišču, ki ga scenska opomba opisuje takole: »Štirikotno vlažno dvorišče sredi velikega, golega poslopja... Na dvorišču okrog trideset ljudi, ki stoje, sede, poležavajo, hodijo nestrpno sem in tja. Nekateri se še niso zavedeli. Vojaške patrulje so jih polovile, kjer so bili in kakor so bili, in jih segnale na ta kraj, kjer čakajo na zasliševanje.« Enega jetnika za drugim vodijo ven, na zaslišanje, ostali trpijo v neznosnem čakanju, da pridejo na vrsto. Ko bodo vsi zaslišani, bo nekaterim, verjetno štirim, izrečena sodba in ta bo, to se ve že vnaprej, smrt z obešenjem in izvršena bo takoj. Povod aretacijam in zaslišanjem je skrivni telefon, ki ga je vojaška policija našla vzidanega v lokalni cerkvi in s pomočjo katerega je sovražnik dobival informacije.

Jetnikom je dramatik odvzel individualne poteze, po ekspresionistični maniri imajo posplošena ali abstrahirana imena: Pop, Nasilni človek, Profesor, Preprosti človek, Boljša ženska, Človek s ceste, Bleda ženska, Študent, Učitelj, Speča ženska, Otrok, Blazna ženska, Energična ženska, Plahi človek. Vsi so skrajno vznemirjeni, prestrašeni, obupani, bojijo se za golo življenje. To jih združuje v množico. Po drugi strani pa se razlikujejo po svojih tehnikah preživetja. Zaradi bližine smrti je atmosfera patetična in ekstatična, pridvignjena in deloma tudi slovesna in himnična; k temu posebej prispeva Pop, ki v religioznem zanosu ves čas izreka odlomke iz prerokovanj Izaije in Jeremije.

Sčasoma nam avtor razkrije identiteto jetnikov. Smo v Galiciji in jetniki so domačini, Ukrajinci; Galicija je bila ob začetku 1. svetovne vojne že dolgo časa del avstroogrskega imperija. Obtoženi so sodelovanja s »sovražniki« in sovražniki so Rusi. Naglo vojaško sodišče, ki Ukrajince obsoja na smrt, je simbol prisile avstroogrskega imperija. Nobenega od sodnikov tega sodišča ne vidimo, pač pa imamo kot gledalci zelo živo pred očmi lokacijo oz. simbol tega sodišča. Avtor

drame, Majcen, ki je v Galiciji nosil uniformo tega istega imperija, v scenski opombi takole definira ta simbol nasilja in smrti: »V prvem nadstropju zadnje stene dvorana z okni na dvorišče. Tu je začasno nastanjeno vojaško sodišče. Svetilke v dvorani gore, čeprav je še dan. Vhod sredi zadnje stene.« Gledalci, pa tudi dramske osebe, tj. jetniki, vidijo torej samo razsvetljena okna dvorane v prvem nadstropju. Simbol kontrole in moči nad življenjem in smrtjo je izražen samo z žarenjem svetlobe, in sicer zgoraj nad njimi, nad njihovimi glavami. Spodaj, v pritličju, pod razsvetljenimi okni, pa so vrata, skoz katera vodijo jetnike na zaslišanje.

V odnosu do tega simbola moči in smrti se jetniki etično diferencirajo. Dva od njih, Bleda ženska in Profesor, imata status »novega človeka« in nesebično skušata pomagati ostalim in jih bodriti. Najbolj izrazit »novi človek« je Bleda ženska alias Liza Skorina, zanjo je značilna naslednja izjava: »Kar je v teh časih mož, zvestih samim sebi, so krvniku izročeni. Vse jih čaka vrv.« Kdor je zvest samemu sebi, kdor uveljavlja svoje človeške vrednote, je izročen krvniku, avstroogrski imperij ga bo uničil. Vrednost človeka se torej ne določa po merilu, kdo je sodeloval s sovražno armado in kdo ne, temveč jo določajo višja, bolj obvezujoča merila. Nekateri drugi jetniki se v odločilnih trenutkih vedejo bolj poniglavo. Drama se konča s posamičnim odhajanjem obsojencev na morišče; ko pa pride na vrsto Nasilni človek, se ne more več obvladati in v navalu besnila zadavi Popa. To stori iz dveh razlogov: Popu zameri njegovo preteklo lojalnost do avstroogrskega imperija, zaradi katere si je ohranil življenje, obenem pa je razočaran nad njegovo vlogo božjega namestnika na zemlji. Nasilni človek je namreč v zaporu iskreno in vdano prosil Boga za rešitev, vendar očitno zaman. Zaključek na značilen ekspresionistični način kaže apokaliptično divjanje starega sveta, ki napoveduje rojstvo novega.

4. Enodejanka *V kaverni* je Bevkova edina drama, kljub temu pa ima pomembno mesto v slovenski ekspresionistični dramatiki, predvsem zato, ker na zelo prepričljiv način obravnava temo vojne. Mogoče jo je primerjati s temeljnim modelom ekspresionistične vojne drame, tj. z dramo *Pomorska bitka* (1918) nemškega avtorja Reinharda Goeringa (gl. tudi Kralj 1996). Bevkova drama je kot zgled uspešne vojne drame v slovanskih literaturah izšla tudi v londonski reviji The Slavonic and East European Review (1936).

Bevk je vojno dobro poznal, saj se je v avstrijski uniformi bojeval na vzhodni fronti, v Galiciji. Oba dramatika, tako Bevk kot Goering, sta uvedla neko domiselno novost, ki zadeva prizorišče. To je zelo ozek, nizek, nagneten in moreč prostor, ki vzbuja klavstrofobijo, nekakšna komora. V Goeringovi drami je to jekleni stolp vojne ladje, v Bevkovi pa zaklonišče na fronti, izkopano globoko pod strelskimi jarki. Obe komori sta polni mornarjev/vojakov: v *Pomorski bitki* so tu zato, da kar najbolj hitro in učinkovito strežejo težkemu ladijskemu topu, v Bevkovi drami pa preprosto zato, da preživijo, dokler jih sovražnik ne neha obstreljevati s topovi. Stolp in zaklonišče sta dva očitna primera številnih dejavnikov, ki so povzročili, da je bila prva svetovna vojna tako zelo drugačna od vseh prejšnjih. Izumljena je bila oklepna vojna ladja, izumljen je bil sistem bodeče žice, strelskih jarkov in zaklonišč. Osebno

junaštvo včerajšnjega vojaka je bilo odrinjeno v pozabo in zamenjala ga je siva dejavnost anonimne množice, ki je določena za topovsko hrano. Ta anonimnost je še poudarjena zaradi značilnega ekspresionističnega poimenovanja oseb, te so namreč posplošene in abstrahirane, pri Bevku npr. Prvi, Drugi, Eden izmed njih, Nekdo, Nekdo iz kota itd.

Stolp in zaklonišče sta smrtna past. Že je pripravljen izstrelek, ki bo priletel in ju spremenil v klavnico. In mornarji/vojaki se ne morejo otresti občutka, da bodo morali dati življenje na krut in poniževalen način, kot živina pri zakolu; njihova žrtev bo nekoristna, brez smisla in pokazalo se bo, kako prazne so bile vse velike besede o domoljubju in junaštvu. Motiv domoljubja pa je mnogo bolj žgoč in depresiven v Goeringovi drami kot v Bevkovi. To je razumljivo, saj so vsi vojaki v zaklonišču Slovenci, vključno z narednikom; v avstroogrski vojski je bilo običajno, da so manjše enote sestavljali vojaki iste narodnosti, saj se je pokazalo, da jim to dviguje moralo. Medtem ko imajo v Goeringovi drami nemški vojaki občutek, da je bila njihova ljubezen do domovine in cesarja grdo izdana, pa je slovenskim vojakom samo žal, da so tujega, tj. avstrijskega cesarja sploh ubogali. In kar je važnejše: v trenutku pred smrtjo so sposobni prepoznati svojo sokrivdo in odrečejo se bednemu opravičilu, češ da so samo izpolnjevali povelja:

TRETJI: Prekleti cesar je kriv!
ČETRTI: O, mi tepci, mi poslušni, mi ponižni, sinovi pasjega plemena!
PETI: Mi vsi smo krivi, vragi, samogoltneži, ki ljubimo puške, parado, ki hočemo, naj pol sveta joče zaradi nas, da se nasiti pohlep in poželenje!

Drami se končata s pričakovano množično katastrofo, Bevkova z naslednjo scensko opombo: »Silen pok razžene vrata in neznano in nevidno napolni prostor, ki ga izpremeni v mrtvo duplino s telesi, kopajočimi se v gorki krvi. Molk. Konec.«

5. Jarc je pisal »poetične drame«, kar ne pomeni samo dialoga, oblikovanega v verzu, temveč tudi posebno poetiko, ki pogosto zanemarja pravila dramske tehnike in se osredotoča na vizionarsko, intuitivno logiko, saj ji je izpoved o ontoloških vprašanjih važnejša od verjetnosti. Enodejanka *Ognjeni zmaj* se dogaja, kot navajajo uvodne didaskalije, »v noči [...] za vladanja angela brezdna – Abadona«. Kraj dogajanja je ladja, ki plove po »oceanu skrivnosti« in ime ladje je Ognjeni zmaj. Ladja nosi luč, edino luč daleč naokoli, kot zagotavlja njen kapitan. Sčasoma se pokaže, da ta luč simbolizira razum oz. racionalizem; ladja je edini kraj razuma v oceanu noči, teme in poblaznelega vesolja. Še več: na kopnem vladajo katastrofa, kaos in uničenje, zato je ladja Ognjeni zmaj sploh zadnje pribežališče. Tudi protagonist, ki se imenuje Plavač in je verjetno avtorjev alter ego, si je na ladji poiskal rešitev.

Vendar Plavač ni Kapitanu prav nič hvaležen in kadar je na ladji, skuša pobegniti z nje, kadar pa samoten plava po morju, si spet želi nanjo. Na ladji se počuti kot v ječi in Kapitana ne čuti kot rešitelja, temveč kot »črnega poglavarja«, kot »vraga«, kot »kralja teme in razdejanja«. Tretja glavna oseba v tem alegoričnem dogajanju je Starec, nosilec spiritualizma. To je edino bitje, ki se ga Kapitan boji. Ta starec je po Plavačevih besedah »sveti mož«, Plavačev tajni vodnik, njegov najskritejši obraz,

domnevati pa je celo mogoče, da je Bog. Starec ostro graja Plavača, da je sokriv za razdiralne plamene na zemlji, ker je zaradi napuha zapustil kopno. V nadaljevanju se posadka upre Kapitanu, Plavač ga v prizoru za odrom ubije, potem pa ugotovi, da je Kapitan vse dogodke in tudi tega vnaprej predvidel in zasnoval in to ga tako pretrese, da se spet vrže v morje.

Ognjeni zmaj je značilna ekspresionistična poetična drama, kakršna je pri Nemcih npr. drama *Rod*, ki jo je napisal Fritz von Unruh. V njej nastopajo alegorične figure, ki izrekajo disput o ontoloških vprašanjih ekspresionistične ideologije. Gre za protagonistovo razklanost med razumom na eni strani in duhovnostjo, religioznostjo, tudi intuitivnostjo, čustvom ali spontanostjo na drugi. Ne ena ne druga možnost ne more zadovoljiti protagonista Plavača, ki je značilen »drzni iskalec« novih vrednot. Luč razuma in racionalizma pa vsekakor pripada Luciferju, »lučonoscu«, torej je v skrajni konsekvenci nekaj satanskega in življenju sovražnega. Ko Kapitan poziva Plavača, naj mu sledi, govori o sebi tudi kot o krotilcu kač: »Kdaj boš kot jaz / krotilec kač s piščalko vabil / žival in človeka, da jih okameniš / in jim v omotici, otrplim, zlomiš tilnik?« Krotilec kač je oseba, ki jo poznamo iz lirike Antona Podbevška, ki je bil – vsaj nekaj časa – eden glavnih zastopnikov slovenskega literarnega futurizma. Očitno je torej, da Jarc v drami *Ognjeni zmaj* med drugim tudi polemizira s Podbevškom in z literarnim futurizmom, češ da se preveč opirata na spekulativni racionalizem, tj. na abstraktne sheme mišljenja, ki jih šteje za nekaj hipnotično negativnega. V Jarčevi drami torej odmevajo sočasne debate o idejnih usmeritvah sodobne literature: v dilemi med futurizmom in ekspresionizmom so se slovenski pisatelji večinoma odločali za ekspresionizem, predvsem zato, ker je bil ta usmerjen antropocentrično, ker je torej imel v svojem jedru sočutje do človeka, medtem ko je bil glavni interes futurizma, italijanskega futurizma, ki so ga predvsem poznali, usmerjen v tehniko, v življenje materije. Zgodnja lirika Mirana Jarca je še bila pod očitnim vplivom Podbevška, eksperimentiral je npr. z likovnim pesništvom, potem pa je takšne »racionalistične« poskuse opustil, saj ga je predvsem zanimala etična in ne formalna stran nove umetnosti.

Drugo obravnavano dramo z naslovom *Vergerij* pa je Jarc objavljal po posamičnih dejanjih celih pet let. Gre za podoben temeljni problem kot v *Ognjenem zmaju*, le da dogajanje in osebe niso več tako zelo alegorični, dramske situacije torej precej bolj upoštevajo zahteve dramske tehnike. Glavne osebe so tri: protagonist Vergerij, njegova žena Ines in antagonist Kern. Vergerij in Kern v grobem ustrezata Plavaču in Kapitanu iz enodejanke *Ognjeni zmaj*, Ines pa v dramo vnaša ženski princip in prek tega vitalizem in potrjevanja življenja. To svoje načelo Ines preprosto imenuje »srce« in soprogu Vergeriju očita, da je brez srca:

Ti si misel,
in vse je v tebi misel, in še strast
iz misli vre. O, taka črna strast,
ne več človeška! [...]
O, srce ne laže.
Le misel laže. Misel ugonablja
in okamenja. Človek brez srca!

Drama se ukvarja z dilemo med besedo in dejanjem. Kern, glasnik razuma in tehnične civilizacije, razglaša konec humanističnih besed in sanjarjenja, prišel je čas dejanj. V tem geslu odmeva ekspresionistična debata o nujnosti prehoda iz individualistične faze v kolektivistično, od besed k dejanjem, k socialnemu angažmaju. V ekspresionizmu se takšna stališča razvidijo že po naslovih literarnih revij, recimo nemške revije Die Aktion ali slovenske revije Dejanje, ki jo je ustanovil Edvard Kocbek. Ekspresionisti so običajno imeli v mislih takšna dejanja, takšen angažma, ki je temeljil na idejah ruske oktobrske revolucije in je bil usmerjen k »novemu carstvu«, v katerem ne bo več razrednih razlik. Italijanski futuristi pa so si dejanje predstavljali nekoliko drugače, namreč kot anarhistično, teroristično aktivnost, ki ustvarja paniko in kaos in šele iz tega se bo rodil človek prihodnosti, človek tehnike. In prav takšno dejanje ima v mislih Vergerijev antagonist Kern; na ta način Jarc nadaljuje polemiko s Podbevškom, saj je ta v svoji reviji Rdeči pilot med drugim uveljavljal tudi nazore ruskega anarhista Petra Kropotkina. Kernovi anarhisti so sklenili likvidirati Velikega meščana, gospoda Altmanna, ki je predsednik raznih podjetij, poslanec, bivši minister itd. in kot tak utelešenje vsega družbenega zla. »Če pade on, se zruši lažni svet, / rešitelj pa bo rešenik človeštva!« Vlogo likvidatorja so namenili Vergeriju, s tem bo dokazal, da je vreden vstopa v njihove vrste. Vergerij se upira Kernovemu prepričevanju, pri tem si skuša pomagati s stališčem golega, asocialnega esteticizma in larpurlartizma:

En sam lepoten sen, en sam dih zvoka,
ki te zamakne za trenutek v onkraj,
je vreden, da izkrvave milijoni
ogabnih sužnjev!

Vendar nobeno upiranje ne pomaga in na koncu Vergenij popusti in sprejme pištolo, likvidiral bo Velikega meščana Altmanna. Zadnje, četrto dejanje obravnava znano ekspresionistično temo karizmatičnega voditelja in vprašljivosti njegovega manipuliranja z množico. Vergerij je zaradi umora Velikega meščana že pet let zaprt, zdaj pa ga v zaporu obišče delegacija, ki jo vodi Kern in mu predlaga: »Ti ljudstvu boš vodnik!« Postal naj bi vodnik, rešenik, rešitelj ljudstva, ki je medtem dozorelo in čaka samo še nanj. Vergerij pa ponudbo zavrne in pove, da je postal drug človek. Prej je bil Kajn, zdaj je Abel. Po vsem iskanju, tavanju in skrajnostih najde Vergerij na koncu drame rešitev v ekstatični izpovedi, ki je brez vsakega dvoma povratek h krščanstvu:

Tu sem: trpljenje me je priklicalo:
Abel kliče, kliče, kliče [...]
Pretresam srca, da bi vanje prelil
svojo večno molitev:
Pridi, pridi, sveti, novi Jeruzalem!

6. Remec je pisal večinoma realistične ljudske igre z didaktično ali narodnospodbudno noto, največ pozornosti pa je zbudil z dramo *Magda*, ki ima podnaslov »Tragedija ubogega dekleta v dvanajstih scenah«. S tem tekstom se je v slovenski dramatiki prvič pojavila t. i. »postajna tehnika«, ki so jo sicer uvedli nemški eks-

presionisti. Ta tehnika opušča običajni razvoj dejanja, drama poteka kot montaža prizorov, med katerimi ni več kavzalne zveze, pač pa vsak učinkuje kot metonimija celote. Protagonist potuje od prizora do prizora in ti pomenijo bistvene, eksistencialne situacije, v katerih je postavljen na preizkušnjo. Glavna oseba Remčeve drame je Magda, »ubogo dekle, ki pretrpi vse od služkinje do izgubljenke na cesti«. Antagonist je njen ljubimec, ki pa ima v vsakem prizoru drugo pojavno obliko: najprej je študent medicine, potem policijski komisar, trgovski agent, zvodnik, pesnik itd. Vsakič se tudi menja velemestni ambient, drama se začne v elegantni kavarni, zadnji trije prizori pa se dogajajo na mostu (poskus samomora), v bolnišnici (umiranje) in secirnici.

Glavna tema te drame je seksualnost. Ta je v ekspresionizmu zbujala zelo živahno, vendar protislovno debato. Po eni strani so ekspresionisti zagovarjali platonsko erotiko, odnos med spoloma kot med bratom in sestro, saj morajo biti vse druge energije usmerjene v duhovnost. Po drugi strani pa je ekspresionizem podedoval po dekadenci tudi povsem drugačen koncept: seksualnost kot pravico posameznika do neobrzdane nagonskosti, do skrajne svobode in prvinskosti – seksualnost kot popolno nasprotje meščanske morale. Odmeve teh dveh konceptov najdemo tudi v Remčevi drami. Peter, mizarski pomočnik, Magdin nesojeni zaročenec, »ki jo ljubi do konca«, zagovarja platonsko ljubezen in je proti vsaki »nečistosti« pred sklenitvijo zakonske zveze. Pozneje takšno platonsko stališče še zaostri oseba, ki se imenuje Pesnik, z geslom, ki ga projicira v Magdo: »Le devica in mati živim«. Ženska ima torej samo dve funkciji, kot devica in kot mati, seks kot dejanje užitka ji je prepovedan. Na drugi strani pa imamo osebo, ki se iz medicinca spreminja v vse nadaljnje in ta je zagovornik erotike brez ovir in zavor: »Za nas, ki smo mladi, je ljubezen. Ničesar ne misliti, ničesar se ne bati, v hipu nagniti čašo in jo izpiti do dna – to je mladost!« Takšna blago artikulirana permisivnost se pozneje oglasi s precej ostrejšimi toni, ki odražajo že povsem dekadenčno divjanje nagonov: »Prikolovratil sem v tvojo ulico. Zahotelo se mi je razbrzdane ure, divjega smeha, podlosti, nesramnosti, objemov, da bi škripal z zobmi in pozabil na vse lepo in dobro.« Vmes med tema dvema nasprotujočima si načeloma, platonsko in dionizično erotiko, pa stoji Magda in niha sem in tja. Dionizična, čutna stran je močnejša, Magda se odloči zanjo, za pravico do užitka; vendar mora to zelo drago plačati.

Drug vidik problema pa je, da seksualne odnose v tej drami in njihove posledice bistveno določa posameznikov socialni položaj. Prav zato, ker je Magda »samo služkinja, ki služi in gospodi sobe pometa«, se ji zgodi, da mora svojo seksualno svobodo tako drago plačati in da jo vsak nadaljnji seksualni partner potiska vse globlje. Vse je uravnano tako, da ženska seksualna svoboda v kombinaciji z nizkim socialnim položajem lahko konča samo v prostituciji. Ko potem na koncu od vseh zapuščena križari po nočnih ulicah, sreča na mostu čez reko svojega prvega seksualnega partnerja, ki je medtem postal ugleden zdravnik. Zdaj hoče imeti Magda nekaj nemogočega, ravna po logiki človeka, ki so mu vzeli vse, kot Cankarjev Hlapec Jernej: Magda hoče doktorja. »Tebe hočem imeti z dušo in telesom [...] Moja pravica je to!« Zaradi njega je zgubila deset let. Zato hoče z njim, zdaj, takoj. »Nikamor ne grem kakor s teboj!« Doktor ji skuša razumno dopovedati, da je to

nemogoče, saj ima ženo, družino in otroke. Marta mu po svoji obupani logiki odgovarja: »Tam, kjer je tvoja žena, bi morala biti jaz, jaz biti mati tvojim otrokom! S teboj hočem!« Ker se ga obenem tudi vse tesneje oklepa, Doktor začne klicati policijo, z njo pa Magda noče imeti še enkrat opravka in rajši skoči v reko. Drama se z učinkovitim poudarkom konča v secirnici, kjer isti Doktor obducira Magdino truplo.

Remčeva vrednostna perspektiva je včasih nekoliko patriarhalna, kljub temu pa je njegova drama zanimiva in pomembna analiza razpadanja tradicionalnih vrednot na področju erotike, do katerega je prišlo zaradi hitre urbanizacije in oblikovanja množične družbe v času po obratu stoletja – kar je tudi eno bistvenih problemskih področij ekspresionizma.

7. Mrakova dramatika se večinoma ukvarja z usodami izrazitih in tragičnih zgodovinskih osebnosti. Opira se na klasične vzore (Sofokles, Goethe), vendar na poseben način: ne zanima ga dramska tehnika, tudi tradicionalna ne, npr. tista, ki jo Aristotel izrazi z zahtevo, da mora drama biti taka, da se celota zruši ali zrahlja, če v dogajanju »premakneš ali odvzameš en sam del« (Aristotel, *Poetika*, 8. pogl.). Pač pa Mrak prevzame iz tradicionalne drame boj posameznika proti močnejši usodi in pri tem razume oder kot prižnico, s katere se na vznesen, tudi patetičen način izrekajo poslednje resnice o človeku oz. na kateri protagonist kaže svojo visoko in nepopustljivo etično držo. Odsotnost kavzalnosti in finalnosti torej, ki pogosto pripelje do zmanjšane dramatičnosti in celo vsebinske preglednosti, pa naj bodo izpovedane misli še tako pozitivne – in prav to je verjetno vzrok, da slovenski literarnozgodovinski priročniki pogosto obravnavajo Mraka bolj v imenu demokratične tolerance kot pa iz prepričanja o kvaliteti njegove dramske literature.

Obločnica, ki se rojeva, s podnaslovom »Himna o početku slovenskega Olimpa. Privid v treh vozlih s prologom«, se je po eni sami uprizoritvi v Mestnem domu v Ljubljani (1925) izgubila za dolga desetletja, potem pa je bila spet najdena in natisnjena v mariborski zbirki Znamenja l. 1987. Takratno občinstvo je glasno izražalo svoje negodovanje, vendar to še ni razlog, da bi dogodek imenovali »enega prvih dadaističnih škandalov«, kot meni T. Kermauner (Mrak 1987: 117), iz preprostega razloga ne, ker Mrak teh protestov ni niti želel niti načrtoval. Pač pa ima ta drama zveze z avantgardizmom na neki drug način, ki se v poznejši Mrakovi dramatiki ne pojavlja več. Natančneje*: Obločnica, ki se rojeva* ima že vse bistvene značilnosti Mrakove dramatike, ki se pozneje samo še razvijajo in stopnjujejo, po drugi strani pa je posebna zato, ker se je mladi Mrak v njej odprl nekaterim ekspresionističnim in futurističnim tematskim in idejnim spodbudam, ki se pozneje ne pojavljajo več. Protagonistki Salomi, ki izhaja iz senzualne wildovske tradicije in od tod naredi avantgardistični razvoj do revolucije duha, se skušajo približati tri značilne figure iz avantgardistične negativne mitologije in vse tri so zavrnjene. Prva takšna figura je Pesnik, tj. tradicionalni esteticistični literat, kakršnega v imenu nove, dinamične duhovnosti zavrne pri Slovencih na področju lirike npr. že F. Albreht v *Bojnih ritmih*; značilna eks-presionistična podoba v tej zvezi je neplodno brenkanje po strunah, rezke podobe v zvezi s tehniko pa so seveda prevzete iz futurizma:

SALOME: Proč s tvojo harfo – – pojdi in poslušaj, kako kriče lokomotive, kako brne žice v zraku – – kako se zemlja stresa v pomladnem drhtenju – – in ko boš zaslišal tisti glas – pridi – –
PESNIK: Ne grem, Salome – – glej, moja harfa je ubrana, da zapoje tvoji lepoti, da očarovi tvoj sluh, da te nadahne – opoji – –
SALOME: Vrzi proč – – tvoja harfa je črviva – zaženi se na tir, da te povozi mašina, in ko boš slišal bobneči kolos, bo v tvoji duši nov tvor, tedaj pridi, da bodo zapele grmeče strune – –!

Druga figura, ki se skuša približati Salomi, že s svojim imenom – Arheolog – pričuje o provenienci v Marinettijevih manifestih. Arheolog je za Marinettija značilen in zaničevanja vreden primer pasatista, tj. človeka, ki je ves obrnjen v preteklost. Marinettijeva spodbuda se kaže tudi v Mrakovi podobi o muzejih in požiganju muzejev: »A ti si muzejski človek, ti si preteklost – –! [...] Pojdi na sever, in ko boš videl goreče muzeje – pridi, pa jih požgi pri nas.« Ta sever je seveda Sovjetska zveza, ki se v podobnem kontekstu in na podoben polprikrit način pojavi še nekajkrat.

Tretja figura, Kavalir, pa zasleduje en sam cilj: opoj senzualnosti, »pijanstvo dveh wildovskih duš«. Saloma se v stopnjah svojega razvoja otrese vseh negativnih figur: »Slaborečili ste, pridrugi moji. Ljubi mi včeraj, danes prigrustni.« Hrepeni pa po avantgardistični revoluciji duha, po duhovni združitvi z osebo, ki je v didaskalijah označena preprosto kot Mož in ki se predstavlja za titana: »Titan sem – moj dah je večnost. Moje misli so železne peroti.« V procesu duhovnega združevanja se Mož spremeni v Kristusa, Saloma pa spremeni spol, »razženšči« se in postane Janez Evangelist. Drama se konča z zmagoslavjem njune duhovne združitve: »Strniva se v gigantsko luč – v obločnico, da vzžari v najini genialni enoti ves svet!«

Značilni za *Obločnico* so tudi številni neologizmi (npr. kališ, kipovitost, mlamol, natok, potešek, razločba, zaved, žaloba; mladski, norski, pozabilen, prigrusten, skrun; bajiti, nežiti, tantati, usapiti). Presenetljivo pa je, da ti neologizmi ne segajo v smer, ki je v avantgardizmu običajna, tj. v smer nezavednega (A. Stramm), transracionalnega oz. »zaumnega« (A. Kručonih) ali infantilnega (T. Tzara). Zdi se, da je položaj prav obraten: ti neologizmi niso skladni z avantgardizmom, skušajo namreč doseči učinek arhaičnosti in v prav takšni funkciji so prešli tudi v poznejšo Mrakovo dramatiko.

8. V Leskovčevih dramah je ekspresionistična predvsem osnovna ideja, tj. stremljenje po novem etosu, pa tudi dialog zaradi zgoščenosti, rudimentarnosti, občasno tudi ekstatičnosti. Po drugi strani pa Leskovec pri oblikovanju dramskih oseb pogosto kaže tudi nagnjenje do usodnosti, fantastike, ekscentričnosti in bizarnosti, kar opozarja na bližino dekadence. Napisal je pet dram, njegovi poskusi v pripovedni prozi so manj pomembni. Odrsko so bile njegove drame zelo zanimive, večinoma so bile takoj uprizorjene in vzbujale so živahne, tudi polemične odmeve.

Jurij Plevnar je drama o izobražencu, ki postane delavski voditelj. Organizira stavko, vendar mu sredi dogajanja zmanjka moči, podobno kot Jermanu v Cankarjevi drami *Hlapci*. Deloma je temu vzrok njegova zaljubljenost v tovarnarjevo hčer, deloma pa njegov »notranji glas«, ki mu relativizira vsak poskus dejanja, češ da je

v takšni situaciji vsako dejanje enako nasilju. To omahovanje ga pripelje do iskanja kompromisnih rešitev, s tem pa razbesni delavsko množico. Ekstatični zadnji prizor, v katerem se soočita delavski voditelj Jurij Plevnar in množica, ki ga pobije, je značilno ekspresionističen, saj artikulira znano ekspresionistično temo o vprašljivosti karizmatičnega voditelja in njegovega odnosa do množice – to je tema, ki jo je spodbudil Nietzschejev pojem nadčloveka. Sicer pa to dramo odlikuje zelo živ, prepričljiv dialog, še posebej, kadar se ta dogaja v t. i. boljši družbi, tj. v tovarnarjevem salonu – tu ta Leskovčeva drama močno spominja na realistično in naturalistično tradicijo, npr. na Henrika Ibsena.

Kraljična Haris je drama, ki se ukvarja z dvema socialnima razredoma. Na eni strani sta plemkinji, Sabina Isteniška in njena mati, na drugi strani pa meščani, ki se še naprej delijo na nižje meščanstvo, njegov predstavnik je inženir Jošt Osojnik, in visoko meščanstvo, ki ga zastopa Žiga Knez. Ta je predsednik upravnega odbora velikanske kemične tovarne, ki bo, kot se bojijo nekateri, »zastrupila ves svet;« v tem strahu pred rušilno in antihumano močjo tehnike se kaže značilen koncept ekspresionistične ideologije. Interesi vseh treh skupin se vrtijo okrog tovarne, okrog velekapitala, ki ga tovarna pomeni. Protagonistka je plemkinja Sabina Isteniška, antagonist je inženir Jošt Osojnik. Inženir je povzpetnik, na vsak način hoče navzgor, čim bliže moči in kapitalu. Postati hoče direktor tovarne strupov. To bo dosegel z vsemi možnimi sredstvi, v imenu skrajnega individualizma si jemlje pravico do sebičnosti in brezobzirnosti, saj meni, da je vreden več od vseh drugih. V tem njegovem stališču se kažejo Nietzschejeve teze o nadčloveku, ki so med ekspresionisti močne odmevale. Inženir Osojnik nujno potrebuje erotično zvezo s Sabino Isteniško zaradi njenega plemiškega rodu (družbeni ugled), pa tudi zaradi njene materialne moči (Sabina ima delnice tovarne strupov). Temu načrtu na ljubo inženir Osojnik žrtvuje svojo zaročenko Heleno, pa tudi služkinjo Zofijo, ki pričakuje njegovega otroka. Zofija skuša otroka odpraviti in pri tem umre.

Protagonistka, plemkinja Sabina Isteniška, pa živi dvojno življenje. Njen drugi jaz, njena zaželena podoba se imenuje Kraljična Haris. Ta je sestavljena deloma iz sanj, deloma pa iz fragmentov njenih preteklih erotičnih doživetij, ki so večinoma povezana s plesom. Koncept, da se duša izraža v erotični čutnosti, je izrazito dekadenten in v dramatiki je njegov nesporni model *Saloma* Oscarja Wilda, vključno s plesom, v katerem takšna dekadenčna junakinja izraža svoje bistvo in ki zmeraj vodi k smrti. Kadar se Sabina Isteniška spremeni v Kraljično Haris in začne plesati, se popolnoma spremeni tudi njen govor: postane vznesen, metaforično nabit, dekorativen, obložen, himničen, skratka – dekadenčen. Takole npr. govori Kraljična Haris skozi usta Sabine Isteniške:

> Kraljična Haris ima prsi posute s solzami boginj – krog rok se ji ovijajo kače z rubini v očeh – smaragdne in safirne želve ji tko mavrico okrog ledij – a na vratu lep kaplje strnjene krvi golobic. Kdor gleda v noč njenih oči, se zaljubi v smrt [...] Zdaj zbiraj moči, pozabi na svet – zdaj, zadnjič, bo Haris plesala.

Dramsko dogajanje poteka med Sabino Isteniško in tremi moškimi: inženirjem Joštom Osojnikom, industrialcem Žigo Knezom in slikarjem Gregorjem Polajnar-

jem. Osojnik jo skuša osvojiti iz sebičnih razlogov; industrialec Knez jo je ljubil, pa se je ustrašil in jo zapustil; slikar Gregor Polajnar pa ima do nje eterično, platonsko, povsem duhovno razmerje, razmerje med bratom in sestro, ki so mu ekspresionisti dajali prednost. Ker glavni akterji dopuščajo, da se erotika vmešava v kapitalske odnose, pride do silovitega borznega poloma. Dogajanje se konča s smrtjo Sabine Isteniške in z duhovnim porazom inženirja Osojnika in industrialca Kneza. Ta drama je nenavadna mešanica prevladujoče dekadenčne estetike z ekspresionističnimi poudarki in vrinki.

Drama *Dva bregova* pa se ukvarja z najnižjim družbenim slojem, z berači. Življenje beračev je prikazano kot posebna, vzporedna in kontrastna stran običajnega življenja, v svetu beračev vladajo posebni zakoni, običaji in etične norme. Podobno kot v Pregljevi drami Berači imamo opravka z »ekstatičnimi ljudmi«, ki imajo več možnosti za vstop v »novo življenje« od onih, ki živijo po meščanskih normah. Beraškemu svetu neomajno vlada veliki mojster, berač Macafur. Ta opredeljuje razmerje med meščanskim in beraškim svetom takole: »Velika voda, globoka in široka, teče po vsem svetu, pa ga reže na dva bregova. En breg je njihov, drugi je naš.« Macafur zagovarja statično družbeno ureditev – kdor je berač, mora ostati berač; če hoče prebegniti v svet meščanov, ga po beraških zakonih čaka zelo huda, smrtna kazen. Takšni prebegi bi namreč ogrozili družbeno stabilnost in družbeni dogovor z meščani, ki beračem dopušča parazitsko koeksistenco, dokler ostanejo na svojim mestih – in zato bi bil ogrožen tudi Macafurjev položaj beraškega poglavarja. Vendar Macafur ni povsem dosleden. Svojega nezakonskega in nepriznanega sina Krištofa je dal namreč skrivaj vzgojiti za življenje na drugem bregu in že kot otroka ga je poslal tja – in zdaj ta meščan z beraško krvjo v svojih žilah, ki je doštudiral in postal pravnik, prihaja nazaj na beraški breg in to je začetek dramskega zapleta, ki nezadržno vodi do končne katastrofe.

Krištof se zaljubi v lepo Rono, ki je nekakšna Carmen beraškega sveta, polnokrvna, erotična, pa tudi ohola in nestanovitna. Zavrača ga, vendar se njen odnos do Krištofa začne spreminjati in tudi ona ga vzljubi, ko ugotovi, da namerava ukiniti obstoječi družbeni red in vse berače popeljati na drugi breg, v »novo življenje«. Končni prizor drame nam kaže Krištofa v prav tej ekspresionistični vlogi, v vlogi karizmatičnega voditelja: »Ven izpod zemlje, veselite se soncu, ki je ustvarjeno za vse! Proč z malhami, za menoj, ki kažem pot! Nič več prositi – zahtevati!« Sledi kaos, ker se berači začnejo odločati med starim in novim voditeljem, Macafurjem in Krištofom. Macafur skuša preprečiti razsulo in ukaže, naj ubijejo Rono, saj jo upravičeno sumi, da je kriva za Krištofovo vedenje, vendar eksekutor zaradi ljubosumnosti namesto Rone ubije Krištofa, Macafurjevega sina. Beraški poglavar je tako pretresen, da umre tudi on. S tem precej melodramatičnim efektom se konča ta sicer zanimiva in sveže napisana drama, ki niha med naturalizmom, simbolizmom in ekspresionizmom. Kot meni J. Kos, je Leskovec utegnil povzeti beraško okolje in značaje po Maksimu Gorkem, pa ne toliko po drami *Na dnu*, kolikor po njegovih »bosjaških« povestih, npr. *Malva*, *Kajn in Artem* itd. (Kos 1987: 217). Po drugi strani je treba opozoriti, da beraško okolje Leskovčeve drame in nekateri značaji v njej spominjajo na Brechtovo *Beraško opero*, vendar se ni mogel zgledovati po njej,

saj je Brechtova drama doživela premiero 10 mescev pozneje kot Leskovčeva. Kljub temu so podobnosti med dramama prav osupljive. Predvsem gre za značaja obeh beraških poglavarjev, Macafurja pri Leskovcu in Jonathana Peachuma pri Brechtu, ki kažeta mnoge vzporednice. Nadalje: podoben je tudi opis koeksistence med beraškim in meščanskim svetom, ki mora ostati stabilna, sicer lahko pride do kaosa. Očitno gre za paralele, ki kažejo, da sta oba zajemala iz istega duha časa.

9. Grum je napisal dramo *Dogodek v mestu Gogi* na vrhu ustvarjalnih moči, ki mu je sledilo hitro upadanje in potem molk. Podoben položaj kot v Grumovem ustvarjanju ima ta drama v ekspresionističnem obdobju slovenske dramatike: je njegov kvalitativni vrh, pojavi pa se tik pred koncem. Grum je pred *Dogodkom v mestu Gogi* napisal že tri drame, čeprav je objavil samo eno (Upornik, 1927). Mladostna dramska poskusa sta ostala v rokopisu in bila sta objavljena šele po njegovi smrti; to sta *Pierrot in Pierrette* in *Trudni zastori,* teksta sta nastala l. 1921 in 1924. Drama *Upornik* pa je pravzaprav razširjen motiv iz Trudnih zastorov. Že na prvi pogled bomo opazili, da imajo te drame popolnoma drugo dramsko gradnjo (kompozicijo) kot *Dogodek v mestu Gogi*. Nastanek *Dogodka v mestu Gogi* je torej bistveno povezan s spremembo dramske gradnje. Natančneje: mladostne drame pripadajo literarni smeri simbolizma in *Trudni zastori* bi lahko celo veljali za šolski primer simbolizma v slovenski dramatiki. Vse je tu: statičnost, odsotnost dogajanja, simbolični paralelizmi, izbira glagolov, ki izražajo nedoločnost zaznave (npr. glagol »zdeti se«), didaskalija »molk«, ki se kar naprej vriva v tekst, včasih po petkrat na stran. Te prvine ustvarjajo glavno značilnost simbolistične drame, namreč atmosfero tesnobnega pričakovanja. Dramske osebe sedijo v interierju in čakajo na nekoga, ki ga v tem trenutku močno potrebujejo; prisluškujejo vsakemu šumu, da bi zaslišale korak pričakovane osebe, vendar morajo spet in spet ugotoviti, da prestrezajo samo banalne vsakdanje šume predmetnega sveta, »kaka deska se je napela.« Tisti med njimi, ki so nosilci intuicije (predvsem Amara), pa vedo, da ima vsakdanji šum poseben pomen, napoveduje namreč prihod nesreče, blaznosti, smrti; med korakom pričakovane osebe, vsakdanjim šumom predmetov in prihodom nesreče torej poteka simbolični paralelizem. Takšno temeljno situacijo imamo v Maeterlinckovi *Vsiljenki*, pa tudi v Grumovih *Trudnih zastorih*, kot kaže spodnji primer (ZD I: 358).

AMARA (ves čas brezgibna na divanu, prisluhne): Se ni nekaj zgodilo?
BLANCHARD: Nič ni.
JEANNINE: Meni se je tudi zdelo.
FLEURETTE: Tudi meni.
BLANCHARD: Nič ni, nič.
OGGETI: Kaka deska se je napela.
AMARA: (zopet omrtvi).
(Molk).

Dogodek v mestu Gogi pa to obzorje močno presega in je že zavezan ekspresionizmu oz. širše, avantgardizmu. Premik v poetiko avantgardizma se je zgodil ob stiku s poznim Strindbergom, še bolj pa z »avtonomnim gledališčem« ruskega

režiserja Aleksandra Tairova. Grum je videl njegovo znamenito uprizoritev *Salome* Oscarja Wilda, ko je Tairov l. 1925 s svojim Kamernim gledališčem gostoval na Dunaju. Tairov je odrska tla členil navpično (»vertikalna konstrukcija«) in s tem pridobil več prizorišč naenkrat, na katerih je uprizarjal istočasno (simultanost). Grum je od njega prevzel tudi prvine pantomime, marionetnega gibanja in v manjši meri klovnovskega burkaštva, predvsem pa je pod njegovim vplivom uvedel v slovensko dramatiko veliko novost, tj. simultano oz. fragmentarno dramsko tehniko. Grum se je prav dobro zavedal, da se je preobrat v njegovi dramski tehniki zgodil pod vplivom Tairova, saj v intervjuju v Slovenskem narodu l. 1929 pravi takole: »Rus Tairov je na Dunaju prvi uprizoril stare drame s tako moderno scenerijo. Tairov ima torej sceno, ki bi odgovarjala moderni drami, pa nima take drame, jaz imam pa tekst brez režiserja« (ZD I: 427).

Glavna dramska oseba je Hana, hči bogatega trgovca v trškem okolju. V zgodnji mladosti jo je posilil trgovski pomočnik Prelih, zato je zelo kmalu zbežala v tujino, vendar je zaradi travmatičnega doživetja postala frigidna. Še več: kadar obišče domačo hišo, je suženjsko odvisna od posiljevalca, vdati se mu mora, kadarkoli se mu zljubi, kljub neznanskemu gnusu in ponižanju. Vendar Prelih ni antagonist, pravzaprav je dokaj nemočna, nebogljena, klavrna figura, demoničen je samo Hani, pač zato, ker je ta zaslepljena zaradi svoje nevrotične fiksiranosti. Prelihova funkcija je predvsem ta, da ga Hana ubije in se tako končno osvobodi svoje travme, ni pa Prelih nosilec dejanja ali kakršnihkoli pobud. Zato nima bistveno večje funkcije od ostalih prebivalcev mesta Goge, ki pač vsak na svoj način kažejo popačenost, sprevrženost, zadušnost tega kraja bivanja. Tarbula in Afra personificirata nevoščljivost in posesivnost, Umrli naddavkar bolestno samoljubnost, Julio Gapit fetišizem, Grbavec Teobald morbidno željo po kompenzaciji, Mirna žena željo po samomoru itd. Skratka: vse dramske osebe razen protagonistke so tukaj predvsem zato, da tako ali drugače ilustrirajo njo samo, torej jih lahko razumemo tudi kot njene »projekcije«, kot del njene zavesti. V protagonistkinih srečanjih z njimi se kaže postajna tehnika – srečuje se s svojimi različnimi eksistencialnimi možnostmi, utelešenimi v osebe, in vsakič je postavljena na preizkušnjo.

Uveljavili sta se predvsem dve razlagi *Dogodka v mestu Gogi,* sociologistična in psihologistična. Prva vidi mesto Gogo kot izraz tesnih, provincialnih, zadušnih, nemogočih in nesvobodnih razmer na Slovenskem v času med vojnama. Druga razlaga izhaja iz dejstva, da so skoraj vse psihične deformacije prebivalcev mesta Goge v takšni ali drugačni zvezi z erotiko; to dejstvo vodi razlagalce do Freudove psihoanalize. Dramske značaje torej razlagajo kot nevrotike ali histerike, lahko pa tudi celotno mesto Gogo interpretirajo kot kolektivno entiteto, kot nezavedno. Takšno dokazovanje je zelo vabljivo, saj je Grum pogosto opozarjal na Freudovo doktrino in tudi predaval o njej, skratka, predstavljal se je za privržence in propagatorja psihoanalize. Vendar je bolj verjetno, da Grumovi psihopatološki tipi izhajajo iz dekadenčnega idejnega sveta, v psihoanalitični teoriji pa je Grum že post festum našel dokončno in znanstveno preverljivo potrdilo o obstoju »armade seksualnih nevrotikov ter spolno izgubljenih eksistenc«.

V zvezi z dekadenco je videti posebej plodna primerjava s Strindbergovo dramo Sonata strahov. »Vežeta nas zločin in krivda,« pravi Mumija v tej drami iz niza »komornih iger«. Ta zločin in krivda sta tako v Strindbergovi kot tudi v Grumovi drami povezana z erotiko, z erotičnimi dogodki (ali halucinacijami) v preteklosti. V tej optiki nas drama prepričuje, da življenje nima samo objektivne, temveč tudi sanjsko dimenzijo in da med resničnostjo in sanjami tako rekoč ni jasno določljive meje. In da represivnost človeške narave pride v sanjah mnogo bolj do izraza in da je erotika zelo pripravno sredstvo represije. In kaj je torej v tej optiki ideja drame? Življenje je sen, vendar grozljiv, nekrofilen sen, v katerem so ljudje obsojeni, da mučijo drug drugega.

Tudi Grum podpira takšno sanjsko, irealno lokacijo in tolmačenje mesta Goge, in sicer v pismu Franu Albrehtu (1929): »To zaprašeno mestece, ki se godi v njem drama, nikakor ni Kranj ali Mokronog, temveč neko umišljeno, hote malo istinito, napol razpadlo mestece bolj iz srednjega kot novega veka« (ZD II: 145). Torej tudi ne Ljubljana ali Novo mesto, kot so ugibali nekateri razlagalci, skratka, ne gre za noben veristični milje ali metaforično namigovanje nanj. Mesto Goga je kratko in malo »umišljeno«, torej irealno, sanjsko, nalašč je v njem zelo malo resničnega. Gre za značilno Maeterlinckovo irealno prizorišče (ali tudi Strindbergovo v njegovi simbolistični fazi), ki noče imeti ničesar skupnega z verizmom, saj si prizadeva doseči splošno metafizično ali mitično veljavo; prav zato so se Maeterlinckove drame pogosto dogajale v mitičnem srednjem veku (gl. tudi Kralj 1987).

Dogodek v mestu Gogi v času svojega nastanka ni doživel tako visokih ocen, kakor jih ima slovenska literarna veda o njem danes. Priznavali so mu sicer formalno zanimivost in novost, so pa ocenjevalci imeli pridržke glede avtorjeve etične oz. vrednostne perspektive, ki se jim je zdela premalo izrazita ali razvidna. Šlo je v bistvu za to, da Grumova drama ni ustrezala ne liberalnim ali levičarskim ne katoliškim vrednostnim merilom, ni se angažirala ne v smislu nacionalne osvoboditve ne v smislu krščanske etike. Po 2. svetovni vojni pa se je odnos do te drame precej spremenil in mesto Goga je postalo, podobno kot Cankarjeva dolina šentflorjanska, značilen slovenski negativni simbol, pričevanje o avtodestruktivnih možnostih slovenske kolektivne zavesti in na ta način pomemben del nacionalne mitologije.

10. Kot kaže ta pregled, se slovenska ekspresionistična dramatika začne l. 1917 s Pregljevima dramama *Katastrofa* in *Berači*, konča pa se l. 1930 z Grumovim *Dogodkom v mestu Gogi*. Pretežno večino dramatikov sestavljajo katoliški intelektualci, v dramskem žanru je torej njihov delež precej drugačen kot npr. v lirskem, kjer prevladujejo levičarji. Med dvanajstimi obravnavanimi dramami je 5 enodejank, ta podžanr se je uveljavil že v simbolizmu in je bil močno priljubljen tudi med ekspresionisti, navada je bila, da so v enem večeru uprizarjali po dve ali tri enodejanke različnih avtorjev skupaj. V petih dramah so dramske osebe označene s posplošenimi oz. abstrahiranimi imeni, ki so tako značilna za dramski ekspresionizem (*Katastrofa*, *Apokalips*a, *V kaverni*, *Ognjeni zmaj, Magda*). Tri drame se posvečajo vojni tematiki (*Apokalips*a, *Kasij*a, *V kaverni*), dve obravnavata berače kot značilno deprivilegirano človeško skupnost, iz katere se bo rodil ekspresio-

nistični »novi človek« (*Berači, Dva bregova*); »novi človek« se pojavlja tudi v *Apokalips*i, zahteva po njem v *Katastrofi* in *Kasiji*. Dve drami, obe Jarčevi, sta napisani v verzih in spadata v podzvrst poetične drame, za kakršno je mimo drugega značilna tudi alegoričnost dramskih oseb in oznanjanje novih etičnih vrednot na precej odmaknjen, abstraktno spekulativen *način (Ognjeni zmaj, Vergerij)*. Postajno tehniko najdemo v *Magdi* in *Dogodku v mestu Gogi*, odmev debate o vprašljivosti karizmatičnega voditelja v štirih dramah (*Jurij Plevnar, Kraljična Haris*, *Vergerij* in *Dva bregova*), odmev debate o seksualnosti v avantgardizmu spet v *Magdi* in v manjši meri *v Kraljični Haris,* predvsem pa v *Dogodku v mestu Gogi*, odmev Nietzschejevih tez o nadčloveku predvsem v Mrakovi *Obločnici, ki se rojeva*, pa tudi v Majcnovi *Kraljični Haris*. Simultano oz. fragmentarno dramsko tehniko pa najdemo samo v *Dogodku v mestu Gogi*, ki označuje vrh in obenem zaključek slovenskega dramskega ekspresionizma.

VIRI

BEVK, France, 1922: V kaverni. *LZ* (z naslovom V globini). – In the Depths. *The Slavonic and East European Review* 1936. London. – *Izbrani spisi* I, 1951. Ljubljana.

GRUM, Slavko, 1930: Dogodek v mestu Gogi. *LZ.* – *ZD* I, 1976.

JARC, Miran, 1923: Ognjeni zmaj. *DS*. – Tudi M. Jarc: *Človek in noč,* 1960. Ljubljana.

– – 1927: Vergerij. *LZ* (I. dej.). *LZ* 1929 (II. in III. dej.). *DS* 1932 (IV. dej.). – Tudi F. Zadravec, ur., 1966: *Upornik*. Ljubljana.

LESKOVEC, Anton, 1927: Jurij Plevnar. *DS*. – *ZD* I, 1991.

– – 1928: Kraljična Haris. *DS*. – *ZD* II, 1992.

– – 1928: *Dva bregova*. Ljubljana. – *ZD* I, 1991.

MAJCEN, Stanko, 1919: *Kasija*. Ljubljana. – *ZD* V, 1997.

– – 1923: Apokalipsa. *DS*. – *ZD* V, 1997.

MRAK, Ivan, 1987: *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor.

PREGELJ, Ivan, 1917: Katastrofa. *DS*. – *Izbrana dela* V, 1966. Celje (z naslovom Vest).

– – 1917: Berači. *DS*. – *Izbrana dela* V, 1966. Celje.

REMEC, Alojzij, 1924: Magda. *LZ.*

LITERATURA

DENKLER, Horst, 1969: Das Drama des Expressionismus. *Expressionismus als Literatur.* Ur. Wolfgang Rothe. Bern, München: Francke.

KOBLAR, France, 1973: *Slovenska dramatika* II. Ljubljana: Slovenska matica.

KOS, Janko, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature.* Ljubljana: ZIFF, Partizanska knjiga.

KRALJ, Lado, 1986: *Ekspresionizem.* Ljubljana: DZS.

– – 1987: Kje stoji mesto Goga? Slavko Grum, *Goga, čudovito mesto*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

– – 1996: Dve drami o prvi svetovni vojni. Reinhard Goering, Pomorska bitka; France Bevk, V globini. *Primerjalna književnost* 19/1.

– – 1997: Teatrski škandal zaradi Veselega vinograda. *Slovenska trideseta leta.* Ur. Peter Vodopivec in Jože Mahnič. Ljubljana: Slovenska matica.

PATERNU, Boris, 1984: Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela. *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec in dr. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, ZIFF.

TRSTENJAK, Anton, 1892: *Slovensko gledališče. Zgodovina predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana.

WEISGERBER, Jean, ur., 1986: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siecle* I–II. Budapest: Akadémiai kiadó.

WEISSTEIN, Ulrich, ur., 1973: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Paris, Budapest: Akadémiai kiadó.

WOLLMAN, Frank, 1925: *Slovinské drama*. Bratislava: Spisy Filosofické fakulty University Komenského.

ZADRAVEC, Franc, 1966: Ekspresionizem v dramatiki. *Upornik. Slovenska ekspresionistična enodejanka in prizori*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Mladinska knjiga.

– – 1993: Dramatika. Franc Zadravec; *Slovenska ekspresionistična literatura*. Murska Sobota, Ljubljana: Pomurska založba, ZIFF.

SUMMARY

According to the general consensus of literary scholarship, the period of Slovene literary expressionism began witht the First World War and ended in the early 1930s. It is important to note that expressionism was not the dominant literary movement of the time, but rather the creative spark in a specific phase of the life work of certain number of writers. Later this movement gave way to symbolism, which at that time had been the fundamental substratum in Slovene literature, although it was already by all indications moribund. Since the most characteristic achievements of that time were created in the poetics of expressionism, as early as the late 1930s the entire period was named after it.

The present paper concentrates on and examines Slovene drama of this period, selecting those prime examples of dramatic creativity that display unmistakable expressionist or avant-garde features. Thus was obtained a list of thirteen dramatic works, written by eight authors: Ivan Pregelj (*Katastrofa*, 1917; *Berači*, 1917), Stanko Majcen (*Kasija*, 1919; *Apokalipsa*, 1923), France Bevk (*V kaverni*, 1922), Miran Jarc (*Ognjeni zmaj*, 1923; *Vergerij*, 1927–1932), Alojzij Remec (*Magda*, 1924), Ivan Mrak (*Obločnica, ki se rojeva*, 1925), Anton Leskovec (*Jurij Plevnar*, 1927; *Kraljična Haris*, 1928; *Dva bregova*, 1928) and Slavko Grum (*Dogodek v mestu Gogi*, 1930).

In five of the dramas the characters are marked by generalized, abstract names, which are so characteristic of dramatic expressionism (*Katastrofa*, *Apokalipsa*, *V kaverni*, *Ognjeni zmaj*, *Magda*). Three of the dramas treat the theme of war (Apokalipsa, Kasija, V kaverni) and two deal with beggars as the characteristic disenfranchised human community from which the expressionist *new man* was to be born (*Berači*, *Dva bregova*). The *new man* appears also in *Apokalipsa* and *Obločnica, ki se rojeva*, and the call for him is also heard in *Katastrofa* and *Kasija*. Two plays, both by Jarc, are written in verse; Mrak's is in rhythmic prose all three belong to the subgenre of poetic drama which, among other things, is distinguished by the allegorical nature of the characters and the proclamation of new ethical values in a rather distanced, abstractly speculative manner. A station technique is found in *Magda* and *Dogodek v mestu Gogi*; a response to the debate over the questionability of the charismatic leader is found in four of the works (*Jurij Plevnar*, *Kraljična Haris*, *Vergerij* in *Dva bregova*); a response to the debat e on sexuality in the avant-garde is manifested in *Magda*, *Dogodek v mestu Gogi* and, to a lesser extent, in *Kraljična Haris*; the trend tow ards an avant-garde revolution of the spirit is detected in *Obločnica, ki se rojeva*. A simultaneous

or fragmental drama techniqe is found only in *Dogodek v mestu Gogi*, which represents the culmination and conclusion of Slovene expressionist drama.