

Študija¹ primerja dve ekspresionistični drami, ki opisujeta prvo svetovno vojno, tj. Pomorsko bitko Reinharda Goeringa in V globini Franceta Bevka. Ekspresionistični drami so nasploh očitali, da se vojne ni lotila na dovolj neposreden način, vendar ima drama kot vrsta že od Aristotela naprej težave s prikazovanjem vojne zaradi svojega posebnega načina posnemanja, ki zahteva, da akterji dejansko nastopajo pred gledalčevimi očmi; odtod sledita zahtevi po verjetnosti in prepričljivosti, ki ju je v zvezi z vojnimi dogodki težko izpolniti. Goeringova in Bevkova drama pa dosemeta močno iluzijo vojnih grozot z neko drugo dramsko tehniko, tj. z nenavadno izbiro odrskega prostora, ki na poseben način usmerja potek drame, tako da se ta konča v maniri *deus ex machina*.

Lado Kralj

**DVE DRAMI
O PRVI
SVETOVNI
VOJNI**

**Reinhard Goering,
Pomorska bitka;
France Bevk,
V globini**

Ko je Reinhard Goering (1887-1936) napisal to dramo, je bil študent medicine, France Bevk (1890-1970) pa učitelj in novinar. Pisala sta pod neposrednim vtisom prve svetovne vojne. Goeringova *Pomorska bitka* je bila prvič uprizorjena v Königliches Schauspielhaus v Dresdenu 10. februarja 1918, ko je vojna še trajala. Lokalna vojaška uprava je bila mnenja, da je tema te drame, tj. vojna, nevarna sama po sebi, zato je dovolila eno samo predstavo in še to samo za preverjeno občinstvo. Sledil je škandal, saj je kritik postavil vprašanje o politični primernosti dramskega teksta. Druga premiera *Pomorske bitke* je bila samo en mesec pozneje v Deutsches Theater v Berlinu (3. marca 1918) in berlinska vojaška uprava jo je obravnavala podobno kot dresdenska. Vendar je to predstavo režiral legendarni Max Reinhardt in v zasedbi so bili zvezdniki nemškega igralstva, npr. Conrad Veidt, Emil Jannings, Paul Wegener itd. In časopisi niso več kazali domoljubnih dvomov, temveč samo še spoštovanje. Bilo pa je še prezgodaj, da bi se pojem *pacifizem* pojavil v kritikah v pozitivnem kontekstu, in šele po koncu prve svetovne vojne se je o *Pomorski bitki* začelo uveljavljati mnenje, da gre za enega glavnih in najbolj prepričljivih primerov pacifizma v takratni nemški dramatik. Goering je dobil Kleistovo nagrado.

Bevkova enodejanka *V globini*² ni bila uprizorjena. Slovenske razmere so bile med prvo svetovno vojno in po njej še ostrejšje in bolj kaotične od nemških, saj je dežela zapuščala en imperij in vstopala v drugega, precej manjšega. Vendar je tudi Bevkova drama dobila svoj sorazmerni delež slave. L. 1922 je bila objavljena v "Ljubljanskem zvonu" in l. 1936 je izšla v ugledni reviji "The Slavonic and East European Review",³ ki jo je izdajala Univerza v Londonu. To je prva objava kakšne slovenske drame v angleškem jeziku. Prevedel jo je Anthony J. Klančar, ameriški Slovenec iz Clevelanda, Ohio, novinar in kulturni delavec, ki se je ukvarjal z ohranjanjem in propagiranjem slovenske kulturne dediščine.⁴

Pisatelj sta bila podobne starosti, ko sta napisala svoji vojni drami: nekaj čez trideset. Pred tem je Goering objavil knjigo pesmi in dnevniško novelo in Bevk prav tako dve knjigi, lirsko in prozno. To njuno zgodnje delo pa je bilo bolj ali manj neznano in posebej

Goeringa je šele njegova drama potisnila v središče pozornosti. Od tod naprej sta šli življenjski poti pisateljev zelo narazen. Goering se je držal dramatike in objavil še dve drami, za zadnjo je celo dobil še eno Kleistovo nagrado (*Die Südpolexpedition des Kapitän Scott*, uprizorjena 1930). Vendar se je zmeraj teže bojeval s svojimi depresijami, imel je težave z zdravniško prakso v Berlinu in Freiburgu in l. 1936 je napravil samomor na nekem polju blizu Jene; vzel je strup in si obenem prerezal žile. France Bevk pa je objavil samo še eno dramo, sicer pa se je v celoti posvetil pripovedništvu, posebej kmečki povesti in v poznejših letih mladinski književnosti. Bevk je imel neverjetno energijo: v svojem dolgem in razburljivem življenju socialno angažiranega novinarja in organizatorja je še zmeraj našel čas, da je objavil osupljivo množico čez 140 (sto štirideset) leposlovnih knjig, da sploh ne govorimo o številnih pripovednih prispevkih, ki so nezbrani ostali v periodiki.

Najpomembnejša skupna značilnost teh dveh dram je njun pacifizem. Ta izhaja iz trdnega in nepopustljivega prepričanja, da vojna nima ničesar skupnega z domoljubjem ali junaštvom, ker je po svojem bistvu nečloveška in degradira vsako predstavo o humanosti, pa naj se še tako trudimo, da bi vanjo projicirali kaj višjega. Pacifizem je splošna značilnost literarnega ekspresionizma v Nemčiji in srednji Evropi in člani ekspresionističnega gibanja so bili, kot vemo, večinoma mladi intelektualci, pravzaprav študentje. Zato bi lahko kdo napravil napačen sklep, da so ekspresionisti zavračali vojno že od začetka gibanja (1910) ali pa, da je bil evropskim pisateljem ali intelektualcem, posebno mlajšim, odpor do vojne samoumeven. Vendar ni bilo čisto tako. Mnogi evropski intelektualci so hrepeneli po vojni, še več, pričakovali so jo, večinoma z radostjo. V letih po obratu stoletja so mnogi gojili zelo nenavadna občutja in sicer ne glede na svojo politično pripadnost. Imeli so občutek, da je evropska civilizacija popolnoma in neozdravljivo bolna in gnila in da je možna ena sama rešitev: vojna. Ideje socialnega darvinizma – preživijo naj najsposobnejši – so krožile po Evropi in imele močan vpliv, podpirale so jih Nietzschejeve ideje o nadčloveku in Spenglerjeve prerokbe o *Propadu zahoda*. Avantgardistična literatura je nastala prav kot odgovor na občutek o splošnem socialnem in kulturnem mrtvilu. Mnogi evropski intelektualci so oznanjali vojno ves čas po obratu stoletja in ko je končno prišla, so bili prepričani, da izpolnjuje njihove želje.

Kar zadeva ekspresioniste, se je veliki protivojni obrat zgodil šele takrat, ko so dejansko občutili življenje v strelskih jarkih, anonimno umiranje tisočev, izrazito neherojsko atmosfero moderne vojne, bojne pline in podobne nedostojanstvene načine umiranja. Navdušenje za vojno je začelo plahneti, spreminjalo se je v gnus in od tod v pacifizem. Drama Ernsta Tollerja *Die Wandlung* (Preobrazba, upr. 1919) prikazuje prav to: preobrazbo glavnega karakterja, ki je dramatikov *alter ego*, iz domoljubja v pacifizem. V Nemčiji se je splošni preobrat v pacifizem zgodil okrog l. 1917. K temu je precej pripomogla berlinska revija "Die Aktion" oz. njen urednik Franz Pfemfert, ki je že od

začetka vojne objavljali tako imenovana *pisma s fronte*; teh niso pošiljali samo poklicni pisatelji, temveč tudi navadni vojaki in v njih opisovali anonimno grozo modernega bojevanja.

Pred letom 1917 pa so se nemški pisatelji, vključno z ekspresionisti, predajali povsem pozitivnim fantazijam o vojni. Rudolf Leonhard je pisal l. 1914: "Hočemo vojno, hočemo zlo!"⁵ Georg Heym, genialni pesnik o demonih Berlina, je dobesedno hrepenel po vojni, kot dokazujejo njegovi dnevniki iz let 1910-1911: "Zdaj upam, da bo vsaj vojna (...) Ko bi se vsaj začela vojna, čeprav nepravilna. Ta mir je tako gnil in lepljiv kot loščilna pasta na starem pohištvu."⁶ Podobne predstave o miru kot nečem nedostojnem lahko najdemo pri Ernstu Tollerju, Ernstu Wilhelmu Lotzu in mnogih drugih. In takšne predstave najdemo tudi v slovenski literaturi, pravzaprav jih je izrazil pisatelj, na katerega bi človek nazadnje pomislil. Stanko Majcen se je pozneje razvil v dramatika, prozaista in pesnika, ki se je bližal krščanski mistiki; l. 1915 pa se je navduševal za vojno, kot je razvidno iz njegovega pisma z balkanske fronte, ki ga je njegov prijatelj Izidor Cankar objavil v "Domu in svetu":

Ej, koliko sem izkusil in kako strašno lepo je bilo vse to!
Vojska je velik ventil, skozi katerega se izlije smrad in gniloba
stoletja (...) Ne morem ti dopovedati, kako mene vojna krepi.
Daje mi zavest, da se veselo prenavljajo vrednote (...) Kako je
vse to tolažilno!⁷

Italijanski pisatelji tega časa so bili pod zmagoslavnim vplivom futurizma, ta pa je, kot vemo, ljubil vojno bolj od kateregakoli drugega avantgardističnega gibanja. Njegov utemeljitelj F. T. Marinetti je bil v tej zadevi zelo določen že v prvem manifestu, točka 9: "Hočemo slaviti vojno – edino higieno tega sveta."⁸ Vojno je razumel v smislu socialnega darvinizma, vojna očisti vse, kar je šibko. Od svojih pripadnikov je Marinetti zahteval moško zaničevanje vsake šibkosti (vključno s pacifizmom), futurist naj ljubi nevarnost in smrt. V mnogih svojih literarnih delih je z nekrofilno vneto opisoval smrt na bojišču. Marinetti se je dejansko udeležil vseh vojn v svojem življenju razen ene: italijanskih vojn v Afriki (Abesinija, Tunizija), dveh balkanskih in prve svetovne vojne. V drugi svetovni vojni se je hotel pridružiti italijanskemu korpusu, ki je odhajal na rusko fronto, vendar mu Mussolini ni dovolil, češ da je prestar. Skoraj vsa Marinettijeva literarna dela, ki jih je napisal v svoji novi tehniki *svobodnih besed*, opisujejo bojišče, strelske jarke, kakšni so videti, kako v njih smrdi, kakšen hrup je v njih. Izumil je poseben literarni postopek, *kakofonično onomatopoijo*, da je z njim opisal pokanje pušk, mitraljezov in topov. Neko njegovo literarno delo kaže takšno kakofonično onomatopoijo že kar v naslovu, *Zang Tumb Tumb* (1912).

Veliki vojvoda tedanje italijanske tradicionalne, tj. simbolistične literature je bil Gabrielle D'Annunzio; Marinetti mu je zavidal njegov naslov največjega živega italijanskega pesnika in mu ga skušal prevzeti. Tudi D'Annunzio je ljubil vojno, razumel jo je kot dejavnost, ki

jo določata domoljubje in moškost. Naučil se je pilotirati in l. 1917 je poletel čez sovražnikovo glavno mesto Dunaj in ga zasipal s protivavstrijskimi letaki. Sestrelili so ga, vendar je ostal živ, samo oko je zgubil; navsezadnje so ga Avstrijci vrnili Italijanom, ki so ga po tej avanturi še bolj oboževali.

V Rusiji sta dva znana pesnika, Aleksander Blok in Vladimir Majakovski, šla zelo daleč v svoji ljubezni do vojne in, kar je bila njuna posebna posledica, sovraštvu do zahodne Evrope. Blok je napisal svojo pesnitev *Skiti*, kot je sam dokumentiral v motu, v noči od 29. do 30. januarja 1918, tj. tik po začetku mirovnih pogovorov med Nemci in Rusi v Brest-Litovsku. Blok preprosto ni želel miru. Razširil je svoje domoljubno sovraštvo od Nemcev na vso Evropo, vključno s Francozi in Italijani, ki so takrat bili ruski zavezniki. Za model si je vzel sovraštvo med naravo in civilizacijo; Ruse je štel za naravno ljudstvo, zato jih je identificiral s Skiti, izumrlim barbarskim plemenom, ki je živelo na obalah Črnega morja, kot poroča že Herodot. Rusi, užaljeni zaradi večne evropske arogance, bodo z Evropo ravnali barbarsko, prišli bodo, pobijali in ropali. Vladimir Majakovski v pesnitvi *Vojna in mir* na podoben način enači Ruse z barbari, tokrat v Mongoli, na podoben način gre za užaljeno in izdano ljubezen, ki se hoče maščevati vsej Evropi, ne glede na to, kdo je sovražnik in kdo zaveznik. Lirski ego te pesnitve se vdaja fantazijam o masakrih na francoskih bulvarjih: "Slišiš, nežna moja? Lepo je / požigati in posiljevati ob glasbi mitraljeza!"

Zožimo zdaj to panoramo pozitivnih odnosov do vojne med intelektualci po obratu stoletja in se vrnimo k drami kot vrsti. Dramatik, ki je v času po prvi svetovni vojni hotel prikazati to vojno v drami, se je moral spoprijeti z dvema vrstama problemov. Prvič: zaradi svoje množičnosti in široke uporabe tehnologije je bila temeljno drugačna od vseh prejšnjih in kdor jo je hotel prikazati v drami, ni več mogel npr. slediti vzoru Shakespearjevega *Kralja Leara* ali Schillerjevega *Wallensteina*. Holger Klein zelo izčrpno predstavlja dejavnike, ki so to vojno naredili drugačno:

... število udeleženih držav, obseg in razsežnost bitk, ki so jih v istem času bojevali na številnih kopnih frontah, pa tudi na morju in v zraku, trajanje neprekinjenega bojevanja, razvita tehnika, ki so jo uporabljali in je imela za posledico dotlej nedosegljivo mehanizacijo ubijanja in nedosegljivo število mrtvih in ranjenih, pomanjkanje in muke, ki so bile naložene civilnemu prebivalstvu, predvsem pa "mobilizacija", ki ni več zajemala razmeroma majhnega števila predvsem poklicnih vojakov, temveč cela ljudstva.⁹

Drugič: pravzaprav so se povojni avtorji morali soočiti s temi novimi dejavniki v vseh treh vrstah, ne samo v drami. Vendar je bila naloga v drami še težja zaradi dejstva, da je drama že sama po sebi od zmeraj imela resne težave pri prikazovanju vojne ali bitke. Te težave izvirajo iz preprostega dejstva, ki ga navaja že Aristotel v *Poetiki*, da

se namreč drama temeljno razlikuje od pripovedne vrste zaradi načina posnemanja. V pripovedni vrsti smo soočeni s poročilom fiktivnega pripovedovalca, npr. o tem, kaj so Homerjevi junaki počeli ali govorili, v drami pa "osebe nastopajo in se neposredno udeležujejo" ali, v starejšem prevodu, "osebe nastopajo in delujejo kot žive."¹⁰ Dokler pesnik samo poroča o Ahilovih neverjetnih dejanjih, si lahko poslušalec/bralac zelo uspešno in slikovito zgradi zgodbo v svoji domišljiji; ko pa morajo biti Ahilovi boji prikazani tako, kot da se dejansko dogajajo pred gledalčevimi očmi, pokažeta drama in gledališče svojo nezadostnost. Aristotel je to vrzel med pripovedno in dramsko vrsto še razširil, ko je v 9. poglavju zahteval *verjetnost* prikazovanega. Verjetnost je razumel kot umetniško posplošitev, s katero se pesnik izogne epskim zastranitvam; njegovi nasledniki, posebej v renesansi, pa so verjetnost stopnjevali v *prepričljivost* (verisimilitudo), tj. v zahtevo, da mora biti prikazovano čim bolj podobno resničnosti. Torej: ne opisuj v drami oz. ne prikazuj na odru boja, pokola, skrajnega nasilja itd., če tega ne moreš napraviti prepričljivo – izjema je subverzivni preobrat v komedijo. To pa pomeni: od dramatika pravzaprav pričakujemo, da nam prikaže *psihologijo* nasilnega dogodka, ne pa fizičnega udarca mesa ob meso. Če pa to izrecno želi, mora uporabiti razne zvijače; ena od njih je *tejhoskopija* (pogled z obzidja), ki je dobila ime po pasaži iz Homerjeve *Iliade*, kjer Helena stoji na obzidju Troje in opisuje Priamu grške junake, ki jih vidi tam spodaj na bojišču. Podoben postopek je ustno poročilo sla, ki je pravkar prihitel z bojišča; ali kompletni zvočni efekt vroče bitke, ki je ne moremo videti, ker se dogaja zunaj odra; ali redukcija odrskih dogodkov na napeto atmosfero pred bitko; ali na katastrofalne posledice po njej, če je zgubljena. Podoben normativni napotek kot prepričljivost, čeprav izvira iz drugega premisleka, je *spodobnost* (decorum), ki jo omenja že Horac v *Ars poetica*: drama naj ne prikazuje ničesar, kar je moralno neprimerno, ničesar, kar žali dobre navade. In nasilen fizični konflikt je gotovo nezdružljiv z dobrimi navadami.

Takšne so žanrske ovire, ki so med drugimi povzročile, da je prva svetovna vojna vstopila v ekspresionistično dramo na način, ki ni izpolnil pričakovanih sodobnikov. Med tistimi, ki so pričakovali več, je bil tudi Albert Soergel, avtor prve izčrpne monografije o nemškem literarnem ekspresionizmu (1925), v kateri je definiral in klasificiral to literarno smer, njene pisatelje in dela prav v času, ko se je končala. Po njegovem mnenju je še posebej obžalovanja vreden način, kako je vojna obravnavana v drami. Nenavadno je, ugotavlja Soergel, da se "vojna ne odraža v literarni vrsti, ki že po svoji obliki pomeni boj in vojno, vzpon in padec, spopad dveh sil, antagonizem dveh ciljev." Skoraj nič od tega se ni zgodilo. Seveda lahko naštejemo nekatere dramatike tedanjega časa, ki so si za temo vzeli prvo svetovno vojno (René Schickele, Walter Hasenclever ali Fritz von Unruh, če ostanemo pri najbolj znanih); vendar so se izogibali dejanski vojni, njene- mu dejanskemu gradivu. Vojna je tako grozovita izkušnja, se jim je zdelo, da je ne moremo doživljati neposredno, zato so iskali distanco,

umikali so se v simbolične forme, v formalno ali tematsko preobleko. To pa pomeni: vojno tematiko so prikazovali na mitski ali kakšen drug nadčasoven način. Med vsemi temi deli je Goeringova *Pomorska bitka* še "najbolj uspešen način, kako neposredno izraziti vojno," poudarja Soergel.¹¹

V čem se Goeringova drama razlikuje od drugih nemških vojnih dram, napisanih do 1925, kot meni Soergel? In kaj jo povezuje z Bevkovo dramo *V globini*, kot meni avtor pričujočega spisa? Oglejmo si najprej, odkod sta dramatika jemala vire. Oba sta poznala vojno iz lastne izkušnje, vendar je imel vsak svojo usodo. Goering, študent medicine, se je takoj ob izbruhu vojne prijavil kot prostovoljec, bil je imenovan za vojaškega zdravnika, vendar je že po nekaj tednih dobil napad jetike in poslali so ga v Davos na zdravljenje. Tam je napisal svojo dramo, spodbudil pa ga je vznemirjeni odziv nemške javnosti na pomorsko bitko v Skagerraku, enem od žepov Severnega morja na meji med Norveško in Dansko. Bitka pri Skagerraku je trajala od 31. maja do 1. junija 1916; spopadli sta se nemška in angleška flota in izid je bil neodločen, vendar sta obe strani utrpeli zelo težke izgube in nemška flota se je morala pod zaščito noči umakniti. Nekateri sodobniki so bili mnenja, da je to bila največja pomorska bitka vseh časov.

France Bevk je bil človek drugačnega kova. Ker je kar naprej prestopal avstrijsko-italijansko mejo (hodil je od Slovencev na eni strani k Slovincem na drugi), je zbujal sum policije na obeh straneh, posebej ker se je živahno ukvarjal s pacifističnimi in nacionalističnimi aktivnostmi. Policija mu je pogosto zaplenila pošto in cenzorji so mu v zadnjem trenutku odstranjali že postavljene članke iz časopisov, tako da so se na njihovem mestu pojavljali prazni stolpci. Bil je uradno označen kot *politično sumljiv* in ko je bil torej l. 1917 mobiliziran, so ga poslali naravnost na fronto v poljsko Galicijo, brez vsake predhodne priprave. Tam je ostal do konca vojne in preživel.

Oba dramatika sta uvedla neko zelo domiselno novost, ki zadeva *sceno*, kot imenujemo fiktivno prizorišče dramskega dejanja. Scena, kot sta si jo zamislila, je zelo ozek, nizek, nagneten in moreč prostor, ki vzbuja klavstrofobijo, nekakšna komora. V Goeringovi drami je to jekleni stolp bojne ladje v času pred bitko in med njo; v Bevkovi drami 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 drami *V globini* pa preprosto zato, da preživijo, dokler jih sovražnik ne neha obstreljevati s topovi. Pogradi, nahrbtniki itd. nam kažejo, da ti ljudje dejansko živijo tukaj, da je to edini dom, ki ga imajo.

Na ta način sta dramatika pridobila zelo učinkovito sredstvo, s katerim povzročata in večata dramsko napetost. Scena sama po sebi je tako rekoč polna zgoščene dramske energije. Vsak gib na takšni sceni, naj bo še tako majhen in omejen, dobi poseben pomen. Življenje, ego, smisel obstajajo samo znotraj teh dveh komor, pa čeprav na najbolj reduciran način; zunaj, na prostem, je samo smrtonosno bombardiranje, je smrt sama. Mornarji/vojaki pravzaprav ne komuni-

cirajo z zunanjim svetom; in če kdo izjemoma zapusti komoro, stori to samo pod ostro prisilo povelja in pri tem odhaja v zanesljivo smrt (kot pri Bevku) ali pa ga porinejo ven zato, ker je že mrtev in torej brez potrebe zavzema prostor (kot pri Goeringu). In kar utegne vstopiti skozi edina vrata, je povsem monstruozno, čista groza in blaznost; in pride čas, ko se to tudi zgodi.

Stolp in zaklonišče sta dva evidentna primera številnih dejavnikov, ki jih navaja Holger Klein in ki so povzročili, da je bila prva svetovna vojna tako zelo drugačna od vseh prejšnjih. Izumljena je bila oklepna bojna ladja, izumljen je bil sistem bodeče žice, strelskih jarkov in zaklonišč. Osebnostno junaštvo včerajšnjega vojaka je bilo odrinjeno v pozabo in zamenjala ga je siva dejavnost tekočega traku, anonimna, metodična, učinkovita, dolgočasna in brez čustev; in vse to v množičnem obsegu. Mornarji so postali nekakšni industrijski delavci; opravljati morajo svoje dnevne in/ali nočne izmene, vmes jim je zapovedano spati. Mornarju/vojaku je znotraj že tako in tako majhne komore odkazan njegov osebni, še manjši prostor, tam mora čakati na začetek morske bitke ali na konec kopenske ofenzive. V *Pomorski bitki* se mornarjem zdi, da je njihova eksistenca v topovskem stolpu ločena od sveta z zidovi: "Škoda, da smo tako zazidani. / Nič ne vemo, nič ne vidimo, / dokler ne crknemo."¹² Streči morajo velikemu topu, sprožiti ga morajo vsakič, kadar zazvoni zvonec, presledki med zvonjenjem so vse krajši in to je vse. Potapljati znajo sovražnikove ladje in to tudi počnejo; pa vendar, enkrat bo zadet tudi njihov stolp in takrat jih bo grozovita eksplozija pobila vse naenkrat. In mornarji to vejo in seveda se na koncu igre to tudi zgodi.

V Bevkovi drami *V globini* najdemo situacijo, ki je sicer oblikovana drugače, vendar je v opisani osnovni značilnosti paralelna *Pomorski bitki*. Strelski jarki nudijo nekaj zaščite pred streli iz pušk, ne pa pred topovskim obstreljevanjem, saj granate padajo izpod neba. Ko se torej začne topovsko obstreljevanje, se morajo vojaki kar najbolj hitro umakniti v zaklonišča, ki so izkopana zelo globoko v tleh, v *globini*, da jim topovski izstrelki ne prebijejo stropa. Pa vendar, medtem ko vojaki popolnoma odrezani od zunanjega sveta prenašajo "silno bobnenje", ki "potresa okolico"¹³ ure in ure in dneve in dneve, se utegne pripravljati nekaj še groznejšega: mogoče sovražnik uporablja topovsko obstreljevanje samo zato, da bi z njim prikril napad svojih jurišnikov. Zato je treba zelo skrbno prisluškovati in brž ko obstreljevanje preneha, morajo vsi na vrat na nos pohiteti na površino. Sicer se sovražnikovi jurišniki utegnejo zelo tiho priplaziti do vrat zaklonišča in jih razstreliti s svežnjem ročnih granat. Z drugim svežnjem pa bodo razmesarili brezmočne prebivalce zaklonišča "z enim zamahom vse kakor zajce".¹⁴ In prebivalci zaklonišča to vejo in seveda se to tudi zgodi ob koncu Bevkove drame.

Ker obe drami sledita ekspresionistični poetiki, najdemo v njiju nekaj značilnih ekspresionističnih postopkov, npr. himnično naivni, včasih vzneseni, prenapeti in patetični dialog. Med sabo pa se razlikujeta po tem, da se *Pomorska bitka* nagiba bolj k spiritualni, drama *V globini* pa bolj k naturalistični atmosferi; *Pomorska bitka* je celo

napisana v verzih. Obe uporabljata neki značilen ekspresionistični postopek, ki v njenem primeru sijajno ponazarja anonimno eksistenco modernega vojaka, eksistenco tekočega traku. Gre za postopek, v katerem *dramatis personae* nimajo več individualnih imen, temveč so ta posplošena na način tipiziranja, tj. osebe so označene glede na svojo pripadnost nekemu razredu ali skupini. V *Pomorski bitki* se osebe imenujejo Prvi mornar, Drugi mornar in tako naprej, vse do Sedmega mornarja. Bevk je manj dosleden. V njegovi drami srečamo osebe, ki se imenujejo Prvi, Drugi, Eden izmed njih, Nekdo, Nekdo iz kota, nadalje dve nekoliko bolj individualizirani imeni, to sta Narednik in Korporal; ena od oseb, ki bi ji lahko zelo pogojno rekli glavna, pa ima celo ime, Anton. Osebe skratka izgublajo individualnosti in se spreminjajo v robote; ta proces doseže svoj najučinkovitejši višek v trenutku tik pred koncem *Pomorske bitke*, ko se odprejo vrata v jekleni stolp in nekdo od zunaj vrže noter plinske maske. Mornarji si jih nataknejo in ko potem umirajo, nimajo več niti svojih obrazov.

Stolp in zaklonišče torej ne simbolizirata samo moderne vojne tehnologije, temveč tudi past, smrtno past. In mornarji/vojaki se ne morejo otresti občutka, da bodo morali dati življenje na krut in poniževalen način, kot živina v klavnici; njihova žrtev bo nekoristna, brez smisla in pokazalo se bo, kako prazne so bile vse velike besede o domoljubju in junaštvu. "Še mesar govori o teletih, pa bi mi ne o smrti. Po pasje nas dajejo,"¹⁵ pravi eden od vojakov v Bevkovi drami. V *Pomorski bitki* mornar razmišlja o istem, vendar z bogatejšo in bolj divjo domišljijo:

Domovina, draga domovina.
 Mi smo svinje,
 ki čakajo na mesarja.
 Mi smo teleta za zakol.
 Naša kri barva ribe!
 Domovina, poglej, poglej, poglej!
 Svinje za mesarja,
 teleta za zakol!
 Čreda, ki jo pobije strela.
 Udarec, udarec, kdaj bo prišel?
 Domovina, Domovina!
 Kaj nam še pripravljaš?¹⁶

Motiv domoljubja je mnogo bolj žgoč in depresiven v Goeringovi drami kot v Bevkovi. To je razumljivo, saj so vsi vojaki v zaklonišču očitno 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 krivdo, zato se odrečejo 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, samogoltni, ki ljubimo puške, parado, ki hočemo, naj pol sveta joče zaradi nas, da se nasiti pohlep in poželenje!¹⁷

Zanimivo je, da najdemo zelo podobno spoznanje v *Pomorski bitki*, tudi tukaj v trenutku tik pred smrtjo mornarjev. Podobnost med replikama dokazuje, da je dejansko moral obstajati nekakšen skupni ekspresionistični duh dobe, nekakšen *Zeitgeist*, iz katerega sta črpala oba dramatika:

Mi si nismo izbrali poti,
mi nismo vodili svojih rok.
Pač, pač, pa smo,
vodili smo svoje roke.
Krivda je naša.¹⁸

Poleg domoljubja in krivde obseda mornarje/vojake v teh dveh dramah še ena misel: upor. Ta motiv pa dramatika obravnavata zelo različno. V *Pomorski bitki* tako rekoč vsa eksistenca Petega mornarja, ki je verjetno avtorjev *alter ego*, temelji na skepsi, nepokorščini, upor: "Naša duša se upira pokorščini, / ker je obsedena od nečesa drugega."¹⁹ V njem je tako malo domoljubja, da ga tovariši hočejo prijaviti komandi. Ko pa se bitka navsezadnje začne, ko zagleda sovražne ladje, kako se približujejo, se v njem zgodi nenavaden, pravzaprav paradoksalen preobrat: zgrabi ga neznanjska radost, iz njega izbruhne energija, neobvladano zapleše in naenkrat na nekakšen senzualen način vzljubi vojno. Spremeni se v prvovrstnega bojnika. Ob koncu drame je Peti mornar eden od dveh, ki sta še ostala živa, vendar oba umirata. Takšne so njegove zadnje besede, ki so obenem zadnje besede v drami:

Bitka se nadaljuje, me slišiš?
Nikar še ne zapiraj oči.
Dobro sem streljal, kajne?
Tudi upreti bi se znal dobro. Kajne?
Ampak streljanje nam je bolj ležalo. Kajne? –
Nam je že moralo bolj ležati!²⁰

Nekateri raziskovalci menijo, da v tej nenavadni izjavi odseva razpoloženje nekaterih nemških ekspresionistov, ki se niso mogli odločiti v dilemi med uporom in državljansko pokorščino: oboje se jim je zdelo enako absurdno. Tudi vojaki v Bevkovi igri kar naprej razmišljajo o uporu; vendar se oni tudi zares uprejo, ko pride čas. Ubijejo slovenskega narednika, brž ko jim ta ne more več zagotoviti vsaj minimalne varnosti:

NAREDNIK: Po-zor!

VSI: Hahaha! Reši nas smrti in ostali bomo v pozoru. Dokaži, da boš živel le eno minuto delj kot mi. Ubijmo ga! On naj umre! (...) Ti satan! Hulja! Grdoba! Ti si kriv... Ti... Ti... Ti... *(Navale nanj, mrtvo truplo pade po tleh. Vse je tiho, le grom topov se sliši kot poprej.)*

Če je glavno sredstvo teh dveh dram njuna scena in ne njuni karakterji ali dramsko dejanje, moramo pričakovati, da bo tudi konec narejen s pomočjo tega nenavadnega gledališkega prostora, posebej zato, ker so mornarji/vojaki ves čas drame napovedovali, da se bo vse skupaj končalo s fizično katastrofo. To je neobičajen način gradnje drame, ki nikakor ne sledi Freytagovi piramidi, pravzaprav je tako blizu postopku *deus ex machina*, kot le more biti. Vendar je ta konec učinkovit, ima vizualno moč in zbuja zelo gledališki občutek nečesa dokončnega, nepovratnega. Stolp eksplodira, potem ko je večkrat zaporedoma zadet, zaklonišče eksplodira, potem ko sovražniki vržejo vanj sveženj ročnih granat. Bevkova drama se konča z močno poudarjenim vizualnim in nekrofilnim estetskim ugodjem:

NEKDO *(zavpije)*: Ogenj je ponehal.

EDEN IZMED NJIH: Štejmo minute...

VSI: Ogenj? *(Molče prenehajo in poslušnejo. Grozna tišina je v prostoru. Čuje se pok ročne granate. Začuje se bolesten krohot. Vsi se skoraj zrušijo na tla.)*

NEKDO *(zavpije z visokom glasom)*: Še pet sekund...

VSI *(se zgrudijo, glave poskrijejo v roke, stisnejo telo k telesu, nekateri se objamejo in zagrižejo drug v drugega. 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.)*²¹

Ta zaključek Bevkove drame ne ustreza niti tradicionalni zahtevi po verjetnosti niti tisti po prepričljivosti. "Silene pok razžene vrata", "telesa, kopajoča se v gorki krvi": to je mogoče prepričljivo narediti samo na filmu, ne pa v gledališču, zato bi si dramatik še v 19. stoletju izbral metodo npr. zgolj zvočne kulise, ki nas obvešča o grozovitih dogajanjih tik za odrom, ne bi torej prikazoval eksplozije in predvsem ne krvave morije neposredno pred gledalčevimi očmi. Enako važna pa je še ena okoliščina: konec drame, torej najbolj privilegirani del, v Bevkovi drami ni realiziran s pomočjo dramske besede, tj. dialoga oz. monologa, temveč predvsem s pomočjo didaskalije. Tej pripade ključna funkcija. Tudi tu gre za temeljni prestop meja tehnike tradicionalne drame, saj so npr. še pri Ibsenu didaskalije omejene na opis scene, opis premikov dramskih oseb in na kratke adverbialne opise njihovega razpoloženja ob izgovarjanju dialoga ("veselo", "zgroženo", "zamišljeno" itd.), Shakespeare pa didaskalij sploh ni pisal, dodali so mu jih poznejši uredniki. Skratka, v Bevkovi drami dobi didaskalija dodatno nalogo, da namreč sugerira *spektakel*, tj. nekaj povsem vizualnega, optičnega (Aristotel je spektaklu rekel *opsis*) in ta vizualna,

tj. živa in čutna realizacija katastrofe naj nadomesti verbalno. Zdi se, kot da Bevk zaupa vizualnemu bolj kot verbalnemu, kadar je treba prikazati "neznano in nevidno", tj. smrt, nasilno, anonimno in množično smrt.

Podobno je v *Pomorski bitki*, s to razliko, da Goering ni strnil vizualnih opisov katastrofe v en sam končni blok, temveč je ob koncu ustvaril nekakšno manično zaporedje vizualnih in dialoških pasaž. Vsaka nadaljnja vizualna, tj. didaskalična pasaža se s peklensko vztrajnostjo začne z eksplozijo, ki razmeče ljudi po tleh in jih nekaj pobije in to traja toliko časa, dokler ni nihče več živ. V tem se seveda poleg drugega kaže tudi temeljni premik dramske tehnike, ki se je zgodil po obratu stoletja in ki sta ga teoretsko utemeljevala E. G. Craig in Adolphe Appia: gre za zmanjšano zaupanje v besedo in za usmeritev k vizualnemu in gestičnemu. Povedano natančneje: uprizoritvena praksa se je začela osamosvajati, se ločevati od dramske besede in se ukvarjati predvsem z vizualnostjo in gibom, češ da sta primarno gledališka, beseda pa ne (npr. Aleksander Tairov). In to dejstvo se je začelo v povratnem učinku pojavljati tudi v *dramski skripciji*, kot temu pravi Mirjana Miočinović. Sodobnikom je to postalo zelo jasno že ob izidu Strindbergove *Sonate strahov* I. 1907, ki se konča takole:

*Soba izgine. V ozadju se pokaže Böcklinov "Otok mrtvih".
Od otoka prihaja tiha, prijetno zveneča glasba.*²²

OPOMBE

¹ Avtor je s tem prispevkom sodeloval na konferenci *Modern War on Stage and Screen*, ki jo je od 26. do 29. oktobra 1995 pripravil Inštitut za anglistiko in amerikanistiko Univerze v Salzburgu. V pričujočem slovenskem zapisu je dodana opomba o spreminjanju naslova Bevkove drame v slovenski literarni zgodovini in informacija o prevajalcu Anthonyju J. Klančarju.

² Glede naslova Bevkove drame vlada precejšnja zmeda. Prvi natis v "Ljubljanskem zvonu" 1922 je izšel pod naslovom *V globini* in tega upošteva tudi Helga Glušič v svoji predstavitvi Bevka v *Enciklopediji Slovenije*, 1987. Urednik Bevkovih *Izbranih spisov*, France Koblar, pa je l. 1951 brez kakšnega posebnega komentarja predstavil dramo z novim naslovom, *V kaverni*, in tako jo pozneje dosledno navaja Franc Zadravec. Lino Legiša notira spremembo naslova s svojo običajno lapidarnostjo v *Matičini Zgodovini slovenskega slovstva*, VI, 268: "Enodejanka s fronte *V globini* (...) kasneje preimenovana *V kaverni*." Nerodno je, da je bil v času preimenovanja novi naslov že zaseden, Angelo Cerkvenik je namreč l. 1924 v "Ameriškem družinskem koledarju" v Chicagu izdal dramo, ki podobno kot Bevkova obravnava vojake na fronti v prvi svetovni vojni in se imenuje *V kaverni*. Zato je Koblar v *Slovenski dramatiki*, II, 1973, predstavil dramo s tretjim naslovom, *V kritju*. Po vsem tem se zdi primerno, da za dramo uporabljamo Bevkov prvotni naslov.

- ³ France Bevk: *In the Depths*, "The Slavonic and East European Review", 15, 1936, str. 14-29.
- ⁴ Prim. Božidar Borko: *Anthony Klančar*, "Jutro", 9. junija 1935, št. 133.
- ⁵ Citirano po Güntherju Rühleju, *Kommentar*, v: Günther Rühle (ur.), *Zeit und Theater 1913-1925*, II, str. 833-945 (Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein, 1973), str. 878.
- ⁶ Citirano po Gerhartu P. Knappu, *Die Literatur des deutschen Expressionismus* (München: Beck, 1979), str. 30, 35.
- ⁷ Stanko Majcen: *Književnik v vojski*, "Dom in svet", 28, 1915, str. 36.
- ⁸ F. T. Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, v: F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (Milano: Mondadori, 1968), str. 7-45 (str. 11).
- ⁹ Holger Klein: *Introduction*, v: *The First World War in Fiction*, ur. Holger Klein (London: Macmillan, 1978), str. 1-9 (str. 1).
- ¹⁰ Aristotel: *Poetika*, prev. Kajetan Gantar, 3. pogl. (Ljubljana: Cankarjeva zal., 1982²), str. 64, (1959¹), str. 37.
- ¹¹ Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus* (Leipzig: Voigtländer, 1927⁵, 1925¹), str. 747.
- ¹² Reinhard Goering: *Seeschlacht*, v: Günther Rühle (ur.), *Zeit und Theater 1913-1925*, n. d., I, str. 341-408 (str. 393).
- ¹³ France Bevk: *V globini*, "Ljubljanski zvon" 42, 1922, str. 678-685, 734-740 (str. 682).
- ¹⁴ France Bevk, n. d., str. 684.
- ¹⁵ France Bevk, n. d., str. 679.
- ¹⁶ Reinhard Goering, n. d., str. 407.
- ¹⁷ France Bevk, n. d., str. 737.
- ¹⁸ Reinhard Goering, n. d., str. 406.
- ¹⁹ Reinhard Goering, n. d., str. 367.
- ²⁰ Reinhard Goering, n. d., str. 408.
- ²¹ France Bevk, n. d., str. 739-740.
- ²² Avgust Strindberg: *Sonata strahov*, prev. Borut Trekman, v: Avgust Strindberg, *Tri drame*, str. 101-133 (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977; Kondor 168), str. 133.