

# Heterogenost Kosovelovih, Mrakovih in Delakovih dramskih poskusov

TOMAŽ TOPORIŠIČ

*Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,  
SI 1000 Ljubljana, tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si*

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.16.1.110-127.2023>

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Razprava se ukvarja s poskusi Srečka Kosovela, Ferda Delaka in Ivana Mraka formirati sodobno, modernistično ali avantgardno dramo. Njihove pisave in koncepti so bili raznorodni, kar lahko delno razložimo z anomalijami v distribuciji in recepciji njihovih konceptov, predstav in tekstov, hkrati pa jih lahko (tako kot Marko Juvan ob Kosovelu) razumemo »kot eminenten simptom modernizma kot sistema divergentnih sociolektov, ki se odzivajo na skupen problemski kompleks«. Vsi trije avantgardisti so razumeli nove forme in novo, avantgardno umetnost tako kot Kosovel, ko je zapisal: »Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega neposrednega življenja.« Umetnost je tudi v Sloveniji z dramskimi hibridi Kosovela, Mraka in Delaka uveljavila posebne vrste napetosti med grotesknim in sublimnim, pesniškim in že skorajda dokumentarnim, ki so bili značilni tako za futuristično kot konstruktivistično in ekspresionistično estetiko časa.

The essay deals with the attempts of Srečko Kosovel, Ferdo Delak and Ivan Mrak to form a contemporary, modernist or avant-garde drama. This diversity of their writings can be partly explained by anomalies in the distribution and reception of their concepts, performances and texts, but at the same time (as Marko Juvan did with Kosovel) they can be understood “as an eminent symptom of modernism as a system of divergent sociolects responding to a common problematic complex.” All three avant-gardists, however, certainly understood new forms and new avant-garde art as follows: “The modern poet breaks down form to come to vivid direct life” (Kosovel). With the dramatic hybrids of Kosovel, Mrak and Delak, the art in Slovenia asserted the particular kinds of tensions between the grotesque and the sublime, the poetic and the almost documentary, which were characteristic Futurist, Constructivist and Expressionist aesthetics of the time.

**Ključne besede:** zgodovinska avantgarda, dramski fragmenti, hibridni modernizem, himnična tragedija, konstruktivizem, ekspresionizem, futurizem

**Key words:** Historical Avant-Gardes, New Drama, Hybrid Modernism, Hymnic Tragedy, Constructivism, Expressionism, Futurism

**Turbina**

*Ekspresionistična simbolistična drama*

Mrtev stroj

»Turbina ne teče več – vode ni«

(Kosovel 2019 1: 858)

**Uvod: zarisati konture avantgardističnih tekstov za gledališče<sup>1</sup>**

Zgodovina slovenske dramatike že od Prešernove neuresničene ideje o zgodovinski tragediji naprej beleži zanimive poizkuse in preizkuse estetskih revolucij, ki so se velikokrat odvijali znotraj drugih zvrsti, npr. poezije ali proze, v polju dramatike in gledališča pa so ostali zgolj kot heterogeni fragmenti, ki dajo slutiti več možnih, hibridnih smeri razvoja in formiranja modernističnih ali avantgardnih poetik, ki bi pomenile korake v druge smeri, kot so jih začrtali Cankar s *Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski* in *Lepo Vido*, Grum z *Dogodkom v mestu Gogi* in Majcen z nekaterimi svojimi ekspresionističnimi igrami.

Razprava, ki jo odpiramo s citatom iz Kosovelove zapuščine, se bo ukvarjala s poskusi Srečka Kosovela, Ferda Delaka in Ivana Mraka formirati sodobno, modernistično ali avantgardno dramo. Janez Vrečko (2006) ugotavlja, da je bil Mrak na svojski način žrtev časa, ki se od Vidmarjeve kritike *Veronike Deseniške* ni zares ukvarjal s tragedijo, hkrati pa je poskušal potisniti v nezavedno vse do osemdesetih let prejšnjega stoletja tudi zgodovinsko avantgardo. Tako »znotraj podrobno raziskane slovenske zgodovinske avantgarde vse od kontroverznega Podbevška, prek Kosovela, ki je danes nesporno ena vodilnih pesniških glav evropskega avantgardizma, Delaka in Černigoja« prav Ivan Mrak ostaja »najmanj raziskana in razumljena osebnost dvajsetih let prejšnjega stoletja« (Vrečko 2006: 611). V času, ki je tudi v slovenskem prostoru dezintegriral »klasično pisanje« in ga postopno nadomeščal z modernimi pisavami, je prav Mrak predstavljal veliko uganko, saj je povezoval na videz nepovezljivo, avantgardistične pristope futurizma in izrazita avtorska branja antične tragedije.

Toda moderne pisave in koncepti, ki so nastajali v tem času in jih utelešajo tudi Delak, Kosovel in Mrak, so bile raznorodne. To raznorodnost lahko delno razložimo z anomalijami v distribuciji in recepciji njihovih konceptov, predstav in tekstov, hkrati pa jih lahko (tako kot Marko Juvan ob Kosovelu) razumemo »kot eminenten simptom modernizma kot sistema divergentnih sociolektov, ki se odzivajo na skupen problemski kompleks« (Juvan 2005: 62). Vsi trije avantgardisti pa so gotovo razumeli nove forme in novo, avantgardno umetnost tako kot Kosovel, ko je zapisal: »Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega neposrednega življenja.« (Kosovel 1977b: 740)

---

<sup>1</sup> Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Umetnost drugega in tretjega desetletja XX. stoletja se je tudi v Sloveniji odpirala v realnost, jo srkala vase. Da bi to realnost odslikala čim bolj neposredno in z vso močjo, se je posluževala različnih metod, perspektiv, ki so slikale sodoben svet križanja kulturni vplivov, prehajanja iz obrobja v središče semiosfere kulture in obratno. Eklekticizem, hibridnost ter zvrstno in stilno vezljivost vseh treh slovenskih avantgardistov tako lahko razumemo kot del kulturne in civilizacijske raznovrstnosti, medsebojnega oplajanja različnih kultur in stilov, hotene ali nehotene slogovne pluralnosti.

Slovenska zgodovinska avantgarda je bila tudi pri Kosovelu, Delaku in Mraku skupek raznorodnih, včasih nasprotujočih si poetik in hkrati tudi etičnih pozicij, ki so omogočale včasih na videz celo naivna preskakovanja od neoromantičnega lirskega sentimenta v avantgardne, futuristično-cinične citate novodobnega, velikokrat manifestativnega žargona pravšnjosti. Janez Vrečko je tako leta 2019 na *Besedni postaji* v Knjigarni FF: *Vsem naj bom neznan*, posvečenem Srečku Kosovelu, poudaril, da je bil ta »sposoben hkrati ustvarjati v različnih stilnih usmeritvah in je bil pri njem konstruktivizem več kot stil: pravi način življenja.«<sup>2</sup> Pri tem ni imel v mislih samo futurizma, konstruktivizma, impresionizma in ekspresionizma, ampak tudi dadaizem, ki mu je bil Kosovel naklonjen, o čemer pričajo njegovi zapiski iz dnevnikov.<sup>3</sup>

Podobno kot za Kosovelovo poezijo, v kateri se je – kot opozarja Marko Juvan – »selil iz govorice v govorico, predvsem pa jih je hibridno prepletal« ter tako »v slovensko literaturo med prvimi vtisnil izrazit pečat modernosti« (Juvan 2005: 66), velja tudi za njegove hibridne dramske poskuse in fragmente. Tako npr. njegovo *Tragedijo na oceanu* lahko beremo bodisi kot pesem bodisi kot ekspresionistično dramsko pesnitev ali novodobno tragedijo.

## V

Joj, rešite me, jaz sem poet,  
 joj, rešite me, jaz nisem bankir!  
 Mrzla voda pljuska po ladji.  
 Rešitelj je kapitan, on je zver.  
 V črnem čolnu sam sedi,  
 z lučjo rdečo sveti v temò,  
 kdor ni dobro dovolj potopljen,  
 z veslom razkolje mu glavó.  
 (Kosovel 1964: 407)

Marko Juvan opozarja na to, da so Kosovelova modernistična besedila »že dialogizirana, ambivalentna, večglasna, predvsem pa medbesedilna« (Juvan 2005: 66). Avtor, ki ga (tako kot Alojzija Zupan Sosič) razumemo v smislu proizvajalca »pomena besedila, ki je povezan z drugimi besedili istega avtorja ali z zgodovinskim kontekstom« (Zupan Sosič 2022: 145), v njih »humanistično

<sup>2</sup> Prim. posnetek na <https://www.youtube.com/watch?v=rBJk8CMbkpo>.

<sup>3</sup> Navedimo nekaj primerov. 5. VII. 1925 Kosovel zapiše »kralj Dada« (ZD III/1, 701), na nekem drugem mestu poveže Impres. /dadaizem /konstruktivizem (ZD III/1, 741).

zavzetost, politično pozivanje in subjektivistično liričnost združuje z ironijo, cinizmom in grotesko« ter se hkrati »aluzivno navezuje na druge avantgarde ali z njimi polemizira (na primer z dadaizmom in futurizmom)« (Juvan 2005: 66).

Pesmi in dramske fragmente ter drobce, npr. »dramo v enem dejanju« *Jutro*, gradi Kosovel po principu montaže fragmentov, tableaujev, ki priključijo v spomin Eisensteinovo montažo atrakcij. Stilna struktura besedila je pogosto hibridna. Pesemska govorica se »odpira za sodobne diskurze, tudi tiste, ki ne sodijo v domeno tradicionalnih literarnih zvrsti: od tod v Kosovelovih konskih filozofski, teološki, psihološki pojmi, matematični simboli, besedišče sodobne tehnike, fizike, naravoslovnih znanosti, politične fraze, publicizmi, od tod mešanje vznesenega in prozaičnega registra« (Juvan 2005: 66).

Miklavž Komelj v spremni besedi k prvi knjigi *Kosovel, vsem naj bom neznan* izpostavi dejstvo, da tudi pri očitno dokončanih rokopisih le s težavo lahko uporabimo opis drama: »z izjemo scensko dinamične drobne enodejanke Brez izhoda gre za dramske pesmi v verzih in v prozi (*Smrt, Lepa Vida, pesnik in bankir, Mrtvi genij*)« (Komelj 2019a: 46). Ne glede na to, ali gre res za dramske pesmi v verzih in v prozi ali za hibrid med različnimi zvrstmi in vrstami (ki ga najdemo v avantgardni in modernistični literaturi v prvih desetletjih XX. stoletja, še bolj očitno pa npr. pri pozni prozi in dramatik Samuelu Becketta več kot pol stoletja kasneje), nedvomno drži, da gre za to, kar je Szondi označil kot odtujevanje absolutni drami, lirizacijo in epizacijo, včasih celo esejizacijo dramske pisave in hkraten proces dramatizacije lirske in epske pisave.

Kot zanimiv primer tovrstne hibridne in žanrsko prehodne pisave bomo vzeli najprej »scenično pesem« *Smrt* s tremi dramskimi osebami, dvema realističnima, 65-letno materjo in 24-letnim sinom, ki je hkrati tudi filozof, in pa simbolistično-ekspresionističnim likom Duha.

### **Smrt**

(scenična pesem)

Mati 65

Sin, filozof 25 let

Duh

(Kosovel 2019 1: 748)

Fragment je strukturiran kot hibrid pesmi in drame, z izmenjavo pesniških dialogov med protagonisti v včasih konkretnem, včasih simbolistično ali ekspresionistično zabrisanem prostoru-času. Scenično pesem odpira simbolistično-ekspresionistična slika matere ob cesti z glavo svojega sina v naročju kot pieta.

Mati (ob cesti, sedi na kamnu in drži v glavo sina v naročju Pietaj)

(Kosovel 2019 1: 748)

Nadaljuje pa se v dialogizirano simbolistično-pesniških dialogih, ki so bolj kot dramske manifestativne narave, bolj kot dramatični pa so pesniški, poetični. Dialog, ki je nabit s simbolističnimi in včasih že skoraj patetičnimi čustvi, se transformira v dialog med materjo in duhom umrlega sina ter se izteče v

dialoško manifestacijo sveta brez ljubezni, ki je svet brez smisla in v katerem je tudi Bog krivičen:

*Duh sina:*

Mati, umiri se  
Smrt je tiha in dobra  
Pravična je, mati.

*Mati*

Če si to ti, moj sin  
Mi delaš krivico. Vse  
Kar ubija ljubezen je  
Krivica in če jo ubija  
Bog je krivičen. Ljubila  
Sem te –  
(Kosovel 2019 1: 752)

V dramskem fragmentu *Smrt* je tako kot v nekaterih drugih Kosovelovih pesmih zaznati možen vpliv Mallarméjeve *Herodiade*, nedokončane dramske pesnitve, ki razvija podobno temačnost podob, hkrati pa je tako Kosovelu kot Mallarméju v pesniških dramah skupna potreba iznajti lastno poetiko. In pa vpliv Maeterlinckovega simbolizma, njegovega 'statičnega gledališča', trpne dramske osebe, obsesivna tema smrti, dialog druge stopnje in simbolični paralelizem, lastnosti, ki so brez dvoma močno zaznamovale tudi literaturo Kosovelovih sodobnikov, npr. Slavka Gruma.

Kot ugotavlja v spremni besedi k dvema knjigama na novo odkrite Kosovelove zapuščine *Vsem naj bom neznan*, v kateri najdemo tudi večinoma fragmente ali zasnutke pesnikove dramatike, Miklavž Komelj, bistveni del tega materiala predstavljajo »zamisli za nenapisana dela – stotine hlastno zapisanih zamisli«, ki niso osnutki v klasičnem smislu besede: »Večinoma ni videti, da bi šlo za to, da bi bile to predstopnje tekstov, ki jih ni uspel dokončati, ampak je videti, da jih je pisal, kot da bi markiral tekste, ki nekje obstajajo, a so preveč oddaljeni, da bi bili zajeti v njegove liste ...« (Kosovel 2019 2: 906–907)

Ne glede na to, ali sledimo ali ne Komeljevi hipotezi o markiranih tekstih, ki nekje obstajajo, a so oddaljeni, lahko postavimo hipotezo, da je Kosovel dejansko pisal dramske fragmente kot nekakšne manifestativne hibridne forme, svojevrstne sinteze, ki so izhajale iz različnih avtorjevih branj, idej in nas hkrati spominjajo na nekatere najbolj metagledališke ali metaumetniške futuristične sinteze, hkrati pa tudi esejistične komentarje ali izrazito zgoščene priklice možnih poetik, ki so vse blizu Kosovelovi specifikiki. Vzemimo nekaj primerov.

»Drama razkroja«, kot označi igro *Gezir* Kosovel sam, uvaja v Prologu metagledališki dialog med Avtorjem in Režiserjem, ki ga beremo kot manifestativno zasnovan disput ali odrski esej (ne čisto brez aluzij na Diderotov *Paradoks o igralcu*) o boju za prevlado med dvema avtorjema, ki sta zapisana v gledališko komunikacijo, (dramskim ali literarnim) avtorjem in (gledališkim) režiserjem. Njun dialog je burna in intenzivna razprava o tem, o kom in kako

naj piše literatura in uprizarja gledališče, ki se ne izteče v kakršen koli enovit odgovor, ampak pušča paradoks odprt v vsej njegovi kompleksnosti. Ta meta-gledališki dialog o smislu in nesmislu dramske in odrske pisave se nadaljuje v fragmentu »Poveličanje«, podnaslovljenem kot »odlomek iz drame«, dialogu med Ruinom in Filozofom v sobi profesorja in filozofa, v bistvu simbolistični razpravi o transcendenci, Kristusu, zgodovini, Bogu, mrtvih, junakih in nejunakih, ki se na hitro konča z didaskalijo: »Zavesa naglo pade«. Tudi *Gejzir* v nekaterih pasusih še najbolj asociira na futuristične sinteze, hkrati pa estetsko spominja tudi na ekspresionistično dramatiko, npr. tisto Georga Kaiserja, in pa na slovensko dramatiko in poezijo moderne, ki sta za Kosovela okvir celo v njegovi konstruktivistični poeziji.

*Na mostu*, podnaslovljena kot »poslednja slika«, uveljavlja poetiko tableauja, hkrati pa njen protagonist Študent Ruin, ki bi lahko bil povezan z likom iz *Gejzirja*, hkrati pa je po več pričevanjih tudi ime, ki si ga je Kosovel nadel kot psevdonim še kot študent, uveljavi prvoosebno izjavljanje, ki je manifestativno, ubesedi »stoletje nervoznih« (Kosovel, cit. v Ocvirk 1967: 62–63) skozi ironično avtorefleksivno izpoved, nagovor publikli:

Junak hočem biti, ker se  
vržem v reko in nimam  
pred kom igrati. Nazadnje  
pride še kak psihijater  
in bo preiskoval mojo lo-  
banjo kot simptom dobe:  
Psihoza, psihoza ...  
Pa je tako: če je v člove-  
ku čut za igralca in  
to je globok naraven in-  
stinkt mu pravijo postavljaj.  
Ljudje ne razumejo,  
da je igralec pravzaprav  
vsak človek in da če  
ne more igrati pred ljudmi  
Igra pred seboj.  
Tako i jaz.  
(Kosovel 2019 1: 795)

Tudi *Na mostu* uvaja močno avtobiografsko noto, junak je kar avtor-pesnik-rapsod sam, hkrati pa uveljavlja tudi za zgodovinsko avantgardo značilno samonanašalnost. Izjave se gradijo v svoji dramatičnosti, hkrati pa se hitro avtoironično tudi podirajo: *junak hočem biti ... pred kom igrati ... potem pride še kak psihijater ...* Kosovelu ne gre za enoznačne izjave in interpretacijo realnosti. Zanima ga paradoks, neulovljivost človeške eksistence, ki pa kljub vsemu poskuša uveljaviti akcijo, a se ta vedno znova izkaže kot nezmožna ali absurdna. Namesto razberljive zgodbe proizvede Kosovel dramske tableauje kot paradokse, eseje o smislu in nesmislu človeške eksistence, hkrati pa tudi umetnosti in civilizacije nasploh.

Zdi se, da tudi dramski fragmenti Srečka Kosovela ubesedujejo »stoletje nervoznih« in iskanja novega, kot ga je neposredno in s paradoksi vred ubesedil v pismu Fanici Obid, mladi pesnici, 12. 7. 1925:

V meni se vrši velik prevrat. Ali v korist ali v škodo, ne vem. Vem pa, da je v mojem razvoju nujen [...] Človek mora preko mostu nihilizma na pozitivno stran. [...] Dva fakta sta v življenju: življenje in smrt. Več jih ni. Kaj pravim: piše se o tem težko. Jaz čutim v sebi veliko silo, ravno vsled tega, ker mi smrt ne more ničesar vzeti. ABSOLUTNO NIČESAR. [...] Vem, da čutite, da sem malo nervozen. Nič ne dé. Danes je stoletje nervoznih. Kako ne bi bil nervozen? [...] Zdaj iščem novih poti. Novih, novih, novih. Ta nemir, ki je v meni, to nervoznost, to hočem izraziti. In to hočem povedati, da sem tako miren, kadar mislim na Vas, tako miren kakor gorsko jezero. Da sem onkraj smrti  
(Kosovel, cit. v Ocvirk 1967: 62–63).

Kosovel tako kot v poeziji tudi v dramatiki (če lahko sploh govorimo o ločenih vrstah ali zvrsteh) išče nove poti, to, kar je Samuel Beckett pol stoletja kasneje označil s stavkom »Najti formo, ki bo oskrbela zmešnjavo, to je naloga umetnika« (Pilling 1994: 74). Njegovi dramski fragmenti so bolj kot izpeljave poskusi najti »nove poti« za dramsko in gledališko pisavo novega stoletja. To pisavo je Beckett označil kot »novo formo, ki bo »takšna, da bo dopuščala kaos in ne bo skušala reči, da je kaos v bistvu nekaj drugega« (Pilling 1994: 74). Kosovelova pisava je mestoma celo nekoliko mesijanska, drugič spet beleži samokritiko, ki je ne najdemo pri futuristih in njihovih sintezah, a je bistvena za Kosovela, tako kot je bistvena zanj specifična kritika novodobnega subjekta in vsakršnih ideologij.

Kosovel tudi v dramskih fragmentih išče pot »preko nihilizma na pozitivno stran«, ta pozitivna stran pa je nekakšna personalizirana estetska in hkrati etična revolucija. Njegovi dramsko-pesniški tableauji so v bistvu »ekspresionistično simbolične drame« (kot sam označi svojo igro-fragment, ki so včasih zelo blizu futurističnim sintezam, drugič fragmentom ekspresionističnih dram, npr. Kaiserjev *Gas*, tretjič dadaističnim igram, npr. *Le coeur a gaz* Tristana Tzare; četrtič ruskim avantgardističnim igram, npr. tragediji *Vladimir Majakovski* istoimenskega pesnika.

Podobno kot nemški ekspresionisti je Kosovel pisal o razkroju evropskega sveta in izkoreninjenosti evropskega človeka, a se je pri tem odločil za spopad s tem svetom. Zato je bil za Kosovela (kar je tudi znana teza Janeza Vrečka) futurizem in ekspresionizem nekaj, kar je stvar preteklosti, je destruktivno, sam pa se je odločil za aktivno, konstruktivno evropsko avantgardo. Toda ta boj s svetom in za svobodo je bil poln paradoksov, ki jih ubesedi tudi pesem *Rdeča raketa*:

In čim bolj bežim, tem bolj gorim.  
In čim bolj gorim, tem bolj trpim.  
In čim bolj trpim, hitreje ugašam.  
O jaz, ki bi živel rad večno. In

grem, človek rdeči, čez polje zeleno,  
nad mana po sinjem jezeru tišine  
železni oblaki, o, jaz pa grem,  
grem, človek rdeči!

Povsod je tišina: na polju, na nebu,  
v oblakih, le jaz bežim, gorim  
s svojim ognjem pekočim in  
ne morem tišine doseči.

(Kosovel 1964: 125)

Spekter Kosovelove avtorske konstruktivistične in modernistične pisave je tudi v dramskih fragmentih širok, zajema vse od neomoderne in njenega simbolizma ter dekadence z nekaj sekularizirane krščanske motivike, predvsem pa še vedno cankarjanskega motiva matere, do dekonstrukcije tradicionalnih form, od simbolistične aluzivnost do samonanašalnosti in metadramskosti ter končno tudi družbene ali bolj civilizacijske kritike, povezane s posebnim personaliziranim angažmajem, ki je razviden tudi iz pesmi Rdeča raketa in sintagem, kot je »človek rdeči«.

Njegova fragmentarna drama se, kot natančno ugotavlja Marko Juvan ob njegovi poeziji, giblje znotraj »modernistične pluralnosti in sočasnosti razno-terih umetniških govoric«, v »vmesnem prostoru, med različnimi literarnimi diskurzi 20. let: poznim impresionizmom in simbolizmom, ekspresionizmom, avantgardizmom, proletkultom, novo stvarnostjo in eksistencialnim modernizmom.« (Juvan 2005: 64)

Tudi Kosovel (podobno kot ekspresionisti) velikokrat niha med tradicionalno izpovedjo in avantgardistično držo, kar velikokrat zmede bralca, saj mu je na eni strani blizu nietzschejevska kritika meščanske novodobne in hkrati katoliške civilizacije, mami ga možnost »uničiti staro« (Badiou), a se tega uničenja hkrati boji, oznanja novega človeka, ki pa je kljub vsemu negotov v samem sebi in zaznamovan s specifično metaforiko smrti. Sintagme, kot so »nič«, »ničičše«, »nihil«, »nihilomelanholija«, se povezujejo z »gorim«, »oganj pekoči«, »železni oblaki«, »čim bolj gorim, tem bolj trpim«, »sem onkraj smrti«.

Kosovelove igre –fragmenti (podobno kot njegove »delavske pesmi«, npr. sonetni cikel Rdeči atom) oznanjajo destrukcija stare družbe in utopična konstrukcija nove. Pot od pesmi do igre ni dolga, še posebej zaradi dejstva, na katerega opozarja Juvan in smo ga izpostavili na začetku našega razmišljanja, da je namreč »izjavna struktura Kosovelovih modernističnih besedil že dialogizirana, ambivalentna, večglasna, predvsem pa medbesedilna« (Juvan 2005: 66).

Komelj opozarja, da gre pri Kosovelu v dramskih fragmentih za »specifično dramsko poetiko, za katero je bistveno, da se nastopajoče osebe v toku igre nenadoma razkrijejo kot simboli, na kar Kosovel večinoma sam eksplicitno opozori v didaskalijah« (Komelj 2019a: 47). To kaže na specifično obliko odtujevanja absolutni drami in primatu dialoga, ki velikokrat postane bodisi dialog druge stopnje (Kralj) kot pri Maeterlincku ali pa kvazialog kot v dramatikih druge polovice XX. stoletja. Pri Kosovelu je v dramskih fragmentih na delu



‘dialog druge stopnje’, ki ga Maeterlinck opisuje v eseju *Le tragique quotidien* (Vsakdanja tragika). Tako kot simbolistična drama tudi Kosovel prvemu, običajnemu dialogu, ki ga »tvorijo besede, ki spremljajo ali izražajo dogajanje, vendar te besede nikakor ne ustrezajo resničnosti«, obstaja tudi dialog druge stopnje, »višji, pomembnejši dialog, ki ga tvorijo 1) navidez odvečne in 2) neizgovorjene besede« (Kralj 1999: 16). Toda to je samo ena od lastnosti tega, kar Juvan natančno poimenuje s pojmom »hibridni modernizem«, ki uporablja široko paleto raznolikih, včasih celo nasprotujočih si literarnih, dramskih in gledaliških taktik.

### **Mrakova *Obločnica*, ki se rojeva kot avantgardna drama**

Tudi prva in hkrati najbolj avantgardistična igra Ivana Mraka *Obločnica, ki se rojeva* ima veliko značilnosti t. i. hibridnega modernizma in uporablja široko paleto včasih že kar nasprotujočih si literarnih in dramskih taktik. S to nenavadno igro in njeno enako nenavadno uprizoritvijo je Mrak vstopil na kulturno sceno in doživel buren odziv javnosti. Igra je bila uprizorjena leta 1925, vendar je bilo izvajanje prekinjeno zaradi burnega nasprotovanja dela občinstva. Taras Kermauner poudarja, da »so se po predstavi pred Mestnim domom vneli pravi pretepi med tistimi, ki so stvar zagovarjali, in tistimi, ki so jo šteli za nesmiselno ekshibicijo« (Mrak 1987: 19).

Štirideset let je veljala za izgubljeno; našli so jo šele pozimi leta 1985 v zapuščini slikarke Dane Pajničeve. Taras Kermauner je tri leta kasneje zapisal, da je ta igra »krik; je usoglašanje in razglasje krikov; je obnova ritualne drame« (Kermauner 1988: 5). Njena oblika je pravi primer odtujevanja absolutni drami. Je brez razvidne zgodbe. Okrog osrednje osebe – Salome – se gibljejo štirje moški. Trije (Arheolog, Kavalir, Pesnik) so ji podrejeni, jo malikujejo kot kraljico ali boginjo. Nad njo je le Krist. Salome proti koncu drame odkrije, da je prav ona Janez Evangelist in ne Salome. Premaga svojo telesnost, spolnost, hrepenenje. V prijateljstvu z Možem (Njim) započne novo človeštvo. Zunanjega dogajanja tako rekoč ni, prevladujejo pogovori med petimi figurami, ki so siloviti. Dinamika konfliktov je prenesena na raven besed, dvo- in mnogogovori, ki so himnično ritualni in prevajajo čustva v skrajna stališča. Igra oznanja rojstvo novega sveta, vzporedno s to revolucijo človeštva pa tudi prevoje spola. Ko Salome kot ženska premaga podložnost čutnosti, postane moški, torej Mož, ki napoveduje prihod pravega Boga. Tudi tematsko Mrak kot nasprotje tradicionalni slovenski literaturi in dramatici, ki se osredotoča na slovenstvo in podeželje, postavi v središče mesto, urbanost in industrijski svet. Revolucija, ki jo oznanjata Mož in Salome, je duhovna in ne razredna. V delu se kažejo še značilnosti futurizma in avantgardizma (Kralj 1999: 13–14).

Goran Schmidt je tako poudaril, da se je »zapisal v gledališko zgodovino bolj kot čudaški eksces in manj kot umetniško dejanje« (Schmidt 1998: 273). Najprej je za nekaj časa izginil na Dunaj, po vrnitvi pa je nadaljeval s

samouprizoritvami. Ta temeljni tekst slovenske avantgardistične drame je bil, kot opozarja Janez Vrečko, »znova odkrit šele sredi osemdesetih let (prejšnjega stoletja, op. avt.) prav ob priliki prve natančnejše opredelitve pojma avantgarde in avantgarde na Slovenskem na mednarodnem simpoziju v Cankarjevem domu« (Vrečko 2006: 611). Takoj po tem prelomnem simpoziju za zgodovinjeno in teoretizacijo slovenskih zgodovinskih avantgard je Taras Kermauner zapisal, da je prav *Obločnica* »paradigmatičen tekst slovenskega avantgardizma« (Kermavner 1987: 133), ki je bistveno določil tudi usodo tega pisca do konca njegovega ustvarjalnega življenja (Kermavner 1987: 136). Kermauner je, ko ga je primerjal s Kosovelom in drugimi avantgardisti, zapisal o Mraku naslednji stavek, ki priča o njegovi prelomnosti in nekonformizmu: »Mrak poudarja meč, vojno, prelom s preteklostjo; nič tradicije. Muzej je nasprotje življenja. Muzej mu je metaforo za smrt. Nobene škode ni, če smrt ubijemo« (Kermavner 1987: 126).

*Obločnica*, ki se rojeva je podnaslovljena kot »Himna o početku slovenskega Olimpa«, v sebi že nosi sintagmo himničnosti, ki pa ji Mrak še ne doda tragedije, čeprav poskuša združiti nezdružljivo: avantgardno igro in ritualno tragedijo, Wildovo *Salomo* in *Ojdipa na Kolonu*. Pri tem negira tradicionalni slovenski dramski realizem in išče nove forme drame ali teksta za (ritualno) gledališče. Izhaja iz Cankarja, a ne njegove realistično-naturalistične matrice *Hlapcev*, ampak iz *Pohujšanja* in *Lepe Vide*, ki potujujeta absolutno dramo. Njegova *Saloma* je *Jacinta*, ki je hkrati *Lepa Vida* in se ves čas transformira, ni statična v svojih stanjih, hkrati pa je *Obločnica* nietzschejanska, polna volje do moči.

*Obločnica* udejanja tudi nekaj, kar izvrstno in slikovito označi Kermauner v spremni besedi k prvi izdaji leta 1987: »Umetniško dramaturška oblika *Obločnice* je delovala kot tank v galeriji, med rožicami ...« (Kermauner 1987: 127). Metaforika, ki jo uporablja *Saloma* v dialogu s Pesnikom, je futuristična, delno tudi Kosovelova:

SALOME: »Proč s tvojo harfo – pojdi in poslušaj, kako kriče lokomotive ...«

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 – –!

(Mrak 1987: 96)

V dialogu s Kavalirjem s futuristično dinamiko, ki je hkrati ekspresionistična metafora, *Salome* izjavi: »moj tek skozi življenje je tek granate skozi temo« (Mrak 1987: 104). In nekoliko kasneje, nič manj profetsko manifestativno in avantgardistično: »Mi smo silna električna sila – veletok, ki mu ni enakega v vsemirju« (Mrak 1987: 111). Še očitneje se futuristična in avantgardistična strast iz Wildovega obnebja k avantgardni gesti stopnjuječe se *Salome* manifestira v dialogu z Arheologom kot zavetnikom in zaveznikom tradicije, ki jo avantgardist Mrak skupaj z Marinettijem zavrača kot pasatistično:

SALOME: Jaz sem skrivnostni tank, ki drvi, ne oziraj se na desno in ne na levo, proti cilju —. (Mrak 1987: 99)

SALOME: A ti si muzejski Človek, ti si preteklost —! [...] Mar ne padajo nebotičniki smeha preveti vase, ko zagledajo tvoje veličastvo sredi bruhajočega vulkana moderne ceste. [...] Pojdi na sever, in ko boš videl goreče muzeje — pridi, pa jih požgi pri nas. (Mrak 1987: 100–101)

A Mrakove futuristične metafore se (nekoliko podobno kot Kosovelove v dramskih fragmentih) povezujejo z ekspresionističnimi sintagmami, podobami in razpoloženji, hkrati pa tudi že s himničnim, simbolistično-dekadencijskim podobjem, ki ironično priklicuje preteklo, povezano tudi s sekulariziranimi in personaliziranimi krščanskimi podobami in številnimi neologizmi, ki že nakazujejo postopno formiranje tipične Mrakove himnične tragedije.

PESNIK: Ti si Kanaan — ti si sveti Nil in tvoji  
lasje so nalik Rdeči reki — —

SALOMA: [...]   
Hotela bi, da si kakor citrona, ves  
nežen, mehak, pa bi se zlila s tabo  
v eno na gorečem neboderu, ki bi naju  
privedel k nebeškemu očetu!  
(Mrak 1987: 97)

Kot opozarja v svoji diplomski nalogi režiser Diego de Brea, *Obločnica* nima zunanjšega dogajanja, posledično tudi zgodbe ne, konflikti se odvijajo znotraj posameznika, komunikacija pa pomeni iskanje lastnega drugega. Mrak se je v njej, kot opozarja Lado Kralj, »odprl nekaterim ekspresionističnim in futurističnim tematskim in idejnim spodbudam, ki se pozneje ne pojavljajo več« (Kralj 1999b: 13). Analiza *Obločnice* torej nakazuje, da gre pri njegovi zgodnji igri za zvrstni in stilistični hibrid, ki je precej blizu Kosovelovim fragmentom. Je hkrati simbolističen, dekadencijski, futurističen, ekspresionističen in tudi že himničen v smislu Mrakovih kasnejših tragedij, npr. Biblični cikel (*Apostol Peter, Evangelist Janez, Herodes Magnus, Proces*). Hkrati s premenami spola, ko se Mož spremeni v Kristusa, Saloma pa spremeni spol, se »razžensči« in postane Janez Evangelist, s katerim se strneta »v gigantsko luč – v obločnico, da vzžari v najini genialni enoti ves svet!« (Mrak 1987: 116), nakazuje na krizo in kritiko spola, ki je poglavje zase in si na nekem drugem mestu vsekakor zasluži podrobnejšo analizo.

### **Delakova hibridna avantgardistična sinteza**

Ko je Tea Štoka v goriškem pokrajinskem muzeju med korespondenco Sofronija Pocarinja konec 90-ih let 20. stoletja našla rokopisno dramo Ferda Delaka, zapisano v italijanskem jeziku, datirano julija z letnico 1928 in pod naslovom *Serpente sulla volta del cielo*, se je z najdbo te pozabljene avantgardistične

drame, namenjene za natis v goriškem mesečniku *Squille isontine*, ki ga je urejal vodja semifuturističnega gibanja in tesen sodelavec Ferda Delaka Sofronio Pocarini, a zaradi prenehanja izdajanja mesečnika nikoli objavljene, našel še eden izmed redkih kamenčkov »nove drame« za »novo gledališče«. <sup>4</sup>

Drama, ki jo je po vsej verjetnosti zasnoval predvsem pod vplivom futurističnih sintez, hkrati pa ima kar nekaj formalnih in slogovnih lastnosti ekspresionistične enodejanke, je grajena kot fabula o dveh tipiziranih glavnih osebah (On in Ona) ter stranski osebi Sobarice. On (Milan) po enoletni odsotnosti obišče Njo, ki je medtem postala znana operna pevka in ljubica prijateljičinega moža. Delak kontrastira neproblematično preteklost simbioze dveh likov in novo situacijo razbitja tega para, ki ga je povzročilo primarno okolje. Medtem ko je ON ostal usodno zaljubljen v NJO, se je ONA od njega odtujila v aferi z bogatim možem svoje najboljše prijateljice. Ko Milan do konca posluša njeno zgodbo, ji naroči, naj ustrelj s pištolo v zrak. Hitro se poslovijo od nje in stopi na pot beraštva.

Igro uvaja zvrstna označitev »nedolžno-patetična groteska«, ki kaže na italijanske vzore od futurističnih sintez do Luigija Pirandella in njegove izpeljave zvrsti groteske. Tem je dodan spet zvrstni, a tokrat bolj uprizoritveni model »s kinematografskimi in koreografskimi vložki v ameriškem ritmu« (Delak 1999: 19), ki kaže na možne uprizoritvene in žanrske odločitve avtorja. Prizor, s katerim se začne igra, je ekspresionistično prostorsko zasnovan, konča pa se s komentarjem sodobnega sveta, ki ga v prvoosebni izpovedi – pesmi poda Mož: »Ali si je stroj povrgel tudi življenje? [...] Aj, življenje je zdaj postalo melodija stroja.« (Delak 1999: 19) Prizor Nje in ljubimca, ki sledi, prekine »Tango spominov«, ki se prelevi v Kinematografski vložek s polfantazijskimi slikami, ki ga prekinejo dialoške izmenjave med Milanom in Njo v sedanjosti, te pa Kinematografski vložek zgodbe o zlatem teletu ...

Igra se konča s hibridno povezavo dveh prizorov. Najprej Finala, ki ga Delak označi kot filmski, z dogajanjem, postavljenim v rahlo harmsovsko klavstrofobično študentsko sobico s svečo:

Atmosfera je svinčena. On sedi nekje zunaj in igra inštrument. Film traja kratek čas, prizorišče pokriva bel zastor, na katerem je videti senco golih baletkinih nog. Razbesnjeni jazz-band. Na drugi strani nevidna publika skandira:

Življenje! Življenje! Življenje!

Za nas je ljubezen denar,  
kdor hoče, naj plača.

Bankirji, magnati, razbojniki,  
gospodje z umazanimi rokami,  
za nas je ljubezen denar.

Življenje! Življenje! Življenje!  
(Delak 1999: 23)

---

<sup>4</sup> V spodnjem delu rokopisa je Delak zapisal: »Per la rivista goriziana 'Squille isontine' ompose nel luglio 1928 Ferdinando Delak«.

In potem sledi končen, klasičen, rahlo sanjski dialog med Milanom, Njo in sobarico in napovedjo maščevanja, strelom in Beračem, ki igra na lajno ter pripoveduje žalostno zgodbo mladega para. Delakova »sinteza« ima precej melodramskih zapletov in nians, v obtožbi pobjagovljenega, kapitalističnega sveta je blizu nekaterim Kosovelovim fragmentom (npr. *pesnik in bankir*), tudi z Mrakovo *Obločnico* jo družijo subjektivizirana kritika sodobnega sveta, predanega kapitalu. Hkrati pa se ta melodramska osnova s primesmi ekspresionizma poveže z (verjetno piscatorjevsko navdahnjenimi) kinematografskimi vložki, ki ilustrirajo in hkrati komentirajo dramsko dogajanje. Te vložke, ki so tudi nekoliko brechtovski, si je Delak zamislil kot spominski tango, bohemsko bivališče, prizor z mesom, prizor zlatega teleta, prizor moža z opico in prizor v revni študentski sobici.

Tudi nekaj stranskih oseb, npr. berača z lajno, lahko povežemo z ekspresionistično dramo. Kinematografski vložki vzpostavijo posebno strukturo prekinitiv in stopnjevanj, hkrati pa poudarjajo avtorjevo etično obsodbo meščanskega sprenevedanja ... Delujejo analitično, kot nekakšne rekonstrukcije junakovega življenja od ločitve z ljubljeno. Ob objektivnem času dialogov vzpostavlja Delak tudi nekoliko sanjski in irealni svet junakove notranjosti, nekakšnega toka zavesti. Zgoščena in kratka struktura nas napotita na ekspresionistično dramatiko postaj, hkrati pa tudi na nekatere taktike futurističnih sintez. Tea Štoka posebnost te Delakove dramske konstrukcije označi takole:

Možno je, da je Delak futuristično sintezo razumel po svoje. Tako iz publikacije *Novi oder* kot tudi iz slovenskega kulturnega prostora je dobil dovolj informacij, da si je lahko ustvaril mnenje o futurizmu, še posebej pa o futuristični dramatiki in gledališču, kar ga je še posebej zanimalo, saj je avgusta 1926 v Gorici priredil futurističen večer. Ker je vedel, da je Pocarini 'semifuturist', mu je poslal v objavo svoj primer futuristične sinteze. (Štoka 1999: 100)

Svoje razmišljanje Štoka konča s tezo, da je Delak od futurističnih sintez prevzel kratko, zgoščeno obliko, »ne da bi se pretirano ukvarjal s sporočilnimi posledicami takšnega ravnanja«, in da tako ne preseneča, da »si je Delak zvrst futuristične sinteze predstavljal po svoje, kot nekakšen spoj med futuristično kratkostjo in zgoščenostjo ter ekspresionistično etično kritiko družbe, kulture in umetnosti.« (Štoka 1999: 100)

Tako tudi *Kača na nebesnem svodu* predstavlja hibridno obliko dramske pisave za avantgardistično gledališče, ki podobno kot Kosovel in Mrak ter kasneje Grum z *Dogodkom v mestu Gogi* poskuša ustvariti dramsko pisavo onstran absolutne drame. A Delak je pri tem precej neodločen, ne uspe mu to, kar uspe Grumu: napisati igro, ki bo primerna za novi čas in novega, obubožanega človeka. Tudi pri njem je šlo za zanimiv poskus napisati igro s specifično novatorsko obliko, ki bi bila v skladu z novo dramaturško formo in novim odrom, ki ga je snoval. Odrom, v katerem bo »moderni režiser« postal »pesnik, slikar, arhitekt in gledalec« (Delak 1999: 9), kot je zapisal v programskem spisu *Moderni oder*. Nastala je igra, ki jo Štoka natančno

označi kot »hibrid med futuristično sintezo in ekspresionistično 'dramo oznanjevanja'« (Štoka 1999: 10).

Tako kot njegova *Serata artistica giovanile* (Umetniški dogodek za mlade) v Gorici tudi *Kača na nebesnem svodu* ni vsebovala radikalnih elementov, značilnih za futuristične, dadaistične in nadrealistične ter konstruktivistične (ne več) dramske tekste za uprizoritvene prakse z začetka stoletja. Delak je tudi tokrat uporabil predvsem klasičen repertoar dramskih elementov, za katerega pa je predvidel umetniško drzne scenske rešitve po zgledu Erwina Piscatorja in italijanskih futuristov ter ruskih konstruktivistov. Tako kot *serata*, ki mu je omogočila tesnejši stik s Pocarinijem ter objavo več del avantgardnih umetnikov s področja Julijske krajine (Pocarini, Carmelich, Špacapan, Pilon, De Finetti, Angioletta) v reviji *Tank*, je bila tudi njegova sinteza namenjena nadaljevanju sodelovanja s semifuturisti. Toda do uprizoritve ali objave na žalost ni prišlo, zato se zgodba tega zanimivega in hipotetično mogoče v povezavi z uprizoritvijo tudi gledališko prelomnega dejanja konča pri rokopisu, ki je izginil vse do časa postavantgard ob koncu 20. stoletja.

### **Zaključek: Sintetične drame za novi oder**

Modernizem, ki ga proizvedejo trije obravnavani avtorji, bi lahko interpretirali podobno kot romaneskni opus Franca Kafke, na katerega recepcijo opozarja Mlačnik v razpravi o vplivu književnosti Franza Kafke na nekatere vidike kritične kulturne teorije, namreč kot »proizvod in kritiko modernosti, kot napoved holokavsta« (Mlačnik 2021: 258). Vsi trije obravnavani avtorji slovenske zgodovinske avantgarde udejanjajo lastnosti, ki jih Marko Juvan v razpravi *Kosovel in hibridnost modernizma* označi s pojmom hibridnosti modernizma:

Stilna struktura besedila je pogosto hibridna. Pesemska govorica se slogovno ne naslanja zgolj na istorodne vzorce iz preteklosti, torej na tradicijo t. i. pesniškega stila, ampak se odpira za sodobne diskurze, tudi tiste, ki ne sodijo v domeno tradicionalnih literarnih zvrsti: od tod v Kosovelovih konsih filozofski, teološki, psihološki pojmi, matematični simboli, besedišče sodobne tehnike, fizike, naravoslovnih znanosti, politične fraze, publicizmi, od tod mešanje vznesenega in prozaičnega registra. (Juvan 2005: 66)

Dramski hibridi Kosovela, Mraka in Delaka v veliki meri izhajajo iz simbolično-dekadence podstati, hkrati pa uveljavljajo posebne vrste napetosti med grotesknim in sublimnim, pesniškim in že skorajda dokumentarnim, ki so bili značilni tako za futuristično kot ekspresionistično estetiko časa. Vse te drame so praviloma nastale že po vrhuncu futurističnih sintez, ki so tako rekoč prenehale nastajati po letu 1921 in pred večino ruske ali sovjetske absurdistične dramatike. Prav sinteze so, kot opozarja Lado Kralj, »kljub relativno kratki življenjski dobi vplivale na poznejšo dramo absurda /.../ pri Slovencih pa že zelo zgodaj na Pregelja in Delaka« (Kralj 2003: 312). Tako kot za futuriste je bila tudi za tri slovenske avantgardiste značilna potreba po tem, da na nov,

neklasičen način spregovorijo o paradoksih sodobnega sveta ter novega, modernega doživljanja le-tega. Pri tem zgoj pri Mraku najdemo sledi futurističnega ekstatičnega vitalizma, pri Kosovelu in Delaku pa gre za akutno krizo subjekta in civilizacije. Pri Delaku ob tem tudi pri sintezi *Kača na nebesnem svodu* zaznavamo potrebo po sintetičnem gledališču, ki bo povezovalo različne medije, gledališče, glasbo in film ter v nekakšni svojski »montaži atrakcij« ustvarjalo novo gledališče, ki ga je skupaj s Černigojem poskušal definirati v revijah *Novi Oder* in *Tank*. Zato je Delak zapisal: »Moderni teater je dinamičen«. Hkrati pa mora po njegovem prepričanju iz mojstrov, kot so Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold, Tairov ali Eisenstein, izvleči elemente, za katere se mu je zdelo, da so primerni za slovensko umetnost. Dramski tekst je pri tem že nekakšen scenarij ali režijska knjiga za tovrstne uprizoritve. V tem smislu je zanimiva Delakova opazka o futurističnih sintezah, ki niso dovolj resne, so preveč klovnske. Tako je zapisal:

V primeru gledališča kratkosti moramo brez dvoma dati prednost Waldnu. Kar nas pri njem zares zanima, je resnost njegovega dramskega pristopa. Prav ta resnost se nam zdi še posebej pomembna, saj se italijansko *gledališče kratkosti* nikoli ni zares uspešno otresti klovnovstva. (*Tank I*: 29)

Tudi drugače je bil Delak zelo kritičen do nosilcev sodobne umetnosti v gledališču in je (spet v *Tanku*) zapisal: »Reinhardt ne tlakuje poti za novo umetnost, ampak restavrira staro« (*Tank I*: 63). Toda hkrati sam vse do uprizoritev v okviru kasnejšega Delavskega odra ni uspel proizvesti nove matrice na novo dramo in gledališče nove dobe.

Brez dvoma je najdlje v uprizoritvenem smislu med trojico prišel Ivan Mrak, ki je v svojem lastnem gledališču uprizoril svojo *Obločnico* ter s tem nakazal možne poti za avantgardne sodobne uprizoritvene prakse, izhajajoče iz nove drame. Toda svoj koncept drame je kmalu za tem (najbrž tudi zaradi izrazito slabega kritiškega odziva in škandala ob krstni uprizoritvi) dokončno usmeril v stran od avantgarde h konceptu himnične tragedije. Kot je zapisal Vrečko, je bila *Obločnica* tako kot igra kot kot predstava »okrušek, ki je deloval provokativno, revolucionarno, neakademsko, prevratno in prelomno« (Vrečko 2006: 612). Taras Kermauner je celo zapisal, da je šlo za fenomen, ki je »nasproti pobožanstvenemu slovenstvu, vezanemu na podeželje, na rože in naturo,« postavljal »v skladu s svojo revolucionarno generacijo, urbano stališče, tehniko; nasproti sanjam – dejanje« (Kermavner 1987: 129).

Formiranje nove avantgardistične dramatike se je tako zaradi več razlogov, med katerimi je gotovo pomanjkanje ustreznih pogojev za gledališke realizacije bodisi konstruktivistične bodisi futuristične drame in drugih modelov avantgardistične dramske pisave, v Slovenskem prostoru končalo na začetku poti. To je prekinila Kosovelova zgodnja smrt, burni in škandalozni odzivi na praizvedbo Mrakove *Obločnice* in pa spremenjene okoliščine za razvoj futurističnih in drugih avantgard v času porasta in triumfa fašizma v Julijski krajini, ki so botrovale neizidu in neuprizoritvi Delakove sinteze *Kača na nebesnem svodu*. Leta 1930

je sicer uspel veliki met Slavku Grumu z *Dogodkom v mestu Gogi*, ki je samo še poudaril dejstvo, da se je znotraj avantgarde najbolj kompleksno ugnezdil v slovenskem prostoru prav ekspresionizem, ki je bil tudi najlažje uprizorljiv v takratnem gledališkem prostoru Slovenije kot dela prve Jugoslavije. Tako se je kot najbolj produktivna izkazala ekspresionistična dramska matrica, ki je (tako kot pri Grumovih sodobnikih) Ivanu Preglju, Stanku Majcnu, Francetu Bevku, Miranu Jarcu ekspresionistične tehnike združevala s tehnikami socialnega realizma in gibanja Neue Sachlichkeit. Hkrati pa se je ekspresionizem v slovenskem prostoru združeval s poetično dramo (Miran Jarc), pri Ivanu Mraku pa je relativno hitro prešel v zvrst himnične tragedije.

#### VIRI IN LITERATURA

Alain BADIOU, 2004: *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Silvija BOROVNIK, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Diego DE BREA, 2003: *Ivan Mrak: Obločnica, ki se rojeva: Nikoli me ne vidiš tam, kjer te vidim ali potovanje v neznano*. Gledališka produkcija AGRFT v šolskem letu 1998/1999. Diplomsko delo. Ljubljana: AGRFT.

Ferdo DELAK, 1926/27: Moderni oder. *Mladina* 1, 83. (Ponatis v *Ferdo Delak*, 1999: *Avantgardist*. Ljubljana: Delak – Center za raziskave scenskih umetnosti. 9.)

*Ferdo Delak, Avantgardist. Izbrani spisi. = Ferdo Delak: Avantgarde Artist. Selected Writings*. Ljubljana: Delak – Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999.

Marko JUVAN, 2005: Kosovel in hibridnost modernizma. *Primerjalna književnost* 28/posebna št., 57–71, 189–204. Dostop 12. 9. 2020 na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-0AD36LJO>.

Taras KERMAUNER, 1975: Religija človeka. *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

—, 1976: *Od igre do telesa*. (Knjižnica MGL, 70). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

—, 1987: Obločnica, ki se rojeva. Ivan Mrak: *Obločnica, ki se rojeva*. (Znamenja, 93). Maribor. 117–142.

—, 1988: *Slovenska dramatika dvajsetih let*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

—, 2006: *Začetki (in konci) slovenske dramatike. 3. Raj, pastorala, mir, vojna*. Avber [etc.]: samozal. GorKerKavč. Dostop 12. 9. 2020 na <https://slov.si/doc/rrsd113.pdf>.

Miklavž KOMELJ, 2019: Predgovor. *Vsem naj bom neznan*. 1. knjiga. Novo mesto: Založba Goga. 13–54.

—, 2019: Spremna eseja. *Vsem naj bom neznan*. 2. knjiga. Novo mesto: Založba Goga. 758–934.

Srečko KOSOVEL, 1964: *Zbrano delo I*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS.



- , 1977: *Zbrano delo 2*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- , 1977: *Zbrano delo 3*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- , 2011: *Srečko Kosovel: Monografija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- , 2019: *Vsem naj bom neznan*. Neobjavljeni del zapuščine. Knjiga 1. Knjiga 2. Izbral in uredil Miklavž Komelj. Novo mesto: Založba Goga.
- Lado KRALJ, 1998: Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2, 75–96.
- , 1999a: Maeterlinckov model moderne drame. *Primerjalna književnost* 22/2, 13–33.
- , 1999b: Od Preglja do Gruma (slovenska ekspresionistična dramatika). *Slavistična revija* 47/1, 1–22.
- , 2003: Sinteze: Kratke drame italijanskega futurizma. *Dramatikon* 4, 307–314.
- , 2007: *Afterward to Grum: An Event in Town of Goga*. Ljubljana: Litterae Slovenicae.
- Primož MLAČNIK, 2021: The influence of Franz Kafka's literature on aspects of critical cultural theory. *Slavia Centralis* 14/1, 249–259.
- Ivan MRAK, 1987: *Obločnica, ki se rojeva*. Spremná beseda Taras Kermauner. Maribor: Založba Obzorja.
- Ivan Mrak (1906–1986): simpozij ob dvajsetletnici smrti slovenskega trageda Ivana Mraka v Slovenskem gledališkem muzeju leta 2006*, 2007. Ur. Mojca Kreft, Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Friedrich NIETZSCHE, 1988: *Onstran dobrega in zlega: predigra k filozofiji prihodnosti. H genealogiji morale: polemični spis*. Prevedel Janko Moder. Spremná beseda Ivan Urbančič. Ljubljana: Slovenska matica.
- Anton OCVRK, 1938: Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938. *Ljubljanski zvon* 58/11, 459–463, 593–599.
- , Srečko Kosovel in konstruktivizem. *Kosovel: Integrali '26*. Ljubljana, Trst: Cankarjeva založba, Založništvo tržaškega tiska. 5–112.
- John PILLING (ur.), 1994: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denis PONIŽ, 2001: Dramatika. *Slovenska književnost III*. Ur. Jože Pogačnik idr. Ljubljana: DZS. 203–349.
- , 2004: Dramatika Ivana Mraka. *Ivan Mrak: Blaženi in pogubljeni*. Celje: Mohorjeva družba. 131–160.
- Goran SCHMIDT, 1998: Bibliografija Ivana Mraka. *Ivan MRAK: Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 280–304.
- , 1998: Sub specie mortis. *Ivan Mrak: Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 243–279.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2022: Avtobiografskost in Cankarjev roman *Novo življenje*. *Slavia Centralis* 15/2, 143–160.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*, 1992. Ekumenska izdaja z novim prevodom nove zaveze (Raz 20, 12). Ljubljana: Združene biblične družbe.

Peter SZONDI, 1975: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt (am Main): Suhrkamp.

Tea ŠTOKA, 1998: Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča. *Tank! Slovenska gledališka avantgarda, katalog razstave*. Ljubljana: Moderna galerija. 66–86.

—, 1999: *Avantgardistična dejavnost Ferda Delaka in njen evropski kontekst*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.

*Tank*. [1927].

Josip VIDMAR, 1930: Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi; Igra v dveh dejanjih. *Ljubljanski zvon* 50/9, 562–565.

—, 1968: *Gledališke kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Janez VREČKO, 2006: Problem (himnične) tragedije pri Slovencih. *Slavistična revija* 54/4, 609–618.

#### THE HETEROGENEITY OF KOSOVEL'S, MRAK'S AND DELAK'S DRAMATIC EXPERIMENTS

The essay deals with the attempts of Srečko Kosovel, Ferdo Delak and Ivan Mrak to form a contemporary, modernist or avant-garde drama. The modern writings and concepts they used were diverse. This diversity can partly be explained by anomalies in the distribution and reception of their concepts, performances and texts, but at the same time (as Marko Juvan did with Kosovel), they can be understood “as an eminent symptom of modernism as a system of divergent sociolects responding to a common problematic complex.” All three avant-gardists, however, certainly understood new forms and new avant-garde art as follows: “The modern poet breaks down form to come to vivid direct life” (Kosovel). The art of the second and third decades of the twentieth century in Slovenia, with the dramatic hybrids of Kosovel, Mrak and Delak, also asserted particular kinds of tensions between the grotesque and the sublime, the poetic and the almost documentary, which were characteristic Futurist, Constructivist and Expressionist aesthetics of the time. All of these plays were, as a rule, written after the peak of Futurist syntheses, which virtually ceased to be produced after 2021, and before most Russian or Soviet absurdist drama. Like the Futurists, the three Slovenian avant-gardists were characterised by the need to speak in a new, non-classical way about the paradoxes of the contemporary world and the new, modern experience of it. In this respect, only in Mrak can we find traces of futuristic ecstatic vitalism, while in Kosovel and Delak it is an acute crisis of the subject and of civilisation. Undoubtedly, the furthest in terms of performance among the trio was Ivan Mrak, who staged his own *Obločnica* with his avant-garde group, thus pointing out possible paths for avant-garde contemporary performance practices stemming from the new drama. Soon afterwards (probably also because of the scandal of the first performance), he turned his concept of drama away from the avant-garde and towards the concept of hymnic tragedy. Thus, the new texts by the three artists can be considered as “a pebble that acted provocatively, revolutionarily, non-academically, subversively and groundbreakingly.” (Vrečko)