

Jožica Čeh Steger



Ivan Cankar in prva svetovna vojna: Med resničnostjo in podobo iz sanj

Ivan Cankar (1876–1918) je protivojna in protidržavna stališča izražal že pred vojno. S predavanjem *Slovenci in Jugoslovani*, ki ga je imel 12. aprila 1913 v Mestnem domu v Ljubljani, si je zaradi jugoslovanske ideje oziroma nepatriotskega govora prislužil celo policijsko ovadbo, zaslišanje in od 12. do 20. septembra 1913 tudi bivanje v preiskovalnem zaporu ljubljanskega deželnega sodišča (ZD 25, 397). Kot vemo, je bil že takoj v prvih dneh vojne, tj. 10. 8. 1914, na Vrhniki na podlagi neke ovadbe širjenja protidržavne propagande aretiran, takoj izpuščen, nato čez nekaj dni (23. 8. 1914) znova aretiran in po nalogu vojaškega sodišča šest tednov zaprt na Ljubljanskem gradu v celici št. 4, in sicer od 23. avgusta do 9. oktobra 1914.¹

Naslednje leto je od srede novembra do božiča 1915 v Judenburgu preizkusil tudi vojaško suknjo. Njegove vojaške dogodivščine so znane, popisane in likovno upodobljene. Nekatere od teh je v precej humorni obliki v svoj vojni dnevnik zapisal tudi Fran Milčinski. Cankar naj bi mu jih pripovedoval dobra dva meseca pred smrtjo, 5. oktobra 1918, na vlaku med naključno skupno vožnjo v Gorico. Po zapisih Milčinskega je Cankar v Judenburgu kršil vojaško disciplino na različne načine, bajoneta se menda ni hotel niti dotakniti, ignoriral je vojaška povelja in med vojaškim urjenjem ostajal v sobi s konjakom in Goethejem v roki. Zaradi Goetheja mu je bilo menda pri nadporočniku Vincencu Seunigu, poveljniku četrte stotnije nadomestnega bataljona 17. pešpolka, tudi marsikaj odpuščeno. Milčinski (2000: 370) med drugim navaja Cankarjev teatralični nastop pri vojaškem zdravniku ("Niti slekel se ni, ampak rekel: *"Machen Sie mit mir, was Sie wollen. In 14 Tagen bin ich tot."*).

¹ Dogodke ob svojih aretacijah iz leta 1914 je Cankar pojasnil v sestavku *Ministerialna komisija*, napisanem po zaslišanju preiskovalne komisije 14. marca 1918.

Cankarjeve vojaške dogodivščine kakor tudi nekateri njegovi ironični opisi grofa Berchtolda, tistega avstrijskega zunanjega ministra, ki mu je skupaj z diplomacijo uspelo sestaviti ultimat Srbiji in popeljati Avstro-Ogrsko v “sveto domovinsko” vojno, lahko prikličejo v spomin nekatere tragikomične prizore iz Krausove tragedije *Poslednji dnevi človeštva*. Cankar je o avstrijski diplomaciji na Ballplatzu, ki jo je obsodil za nastanek balkanske vojne, ironično in kritično govoril že leta 1913 v predavanju *Slovenci in Jugoslovani*:

“Kakor vam je znano iz dnevnih časopisov, ni bila taka rešitev balkanskega problema kar nič po volji evropski diplomaciji, posebno pa ne avstrijski. Diplomacija živi od problemov, in če se problemi kar tako in brez nje rešujejo, kaj naj potem počno naši zelo dragi Berchtoldi? Videli smo in še gledamo, kako se je besno razpenilo vse, kar leze in gre po dunajskem Ballplatzu in njegovi okolici. Kdor bi gledal to reč iz daljave, bi se mu zdelo odurna in smešna obenem. Avstrijska diplomacija je bila doslej podobna stari, brezzobni, godrnjavi babnici, ki sedi v zapečku in drži rožni venec v rokah. Naenkrat pa je ta babnica pobesnela, planila je iz zapečka ter maha s svojim rožnim vencem naokoli, v začudenje in v zasmeh vsem sosedam. Za nas Slovence pa to nikakor ni odurna in smešna komedija; preveč krvavo smo udeleženi, da bi se mogli smejati” (ZD 25, 229)

Če je Cankar o svojem vojaškem življenju in avstrijski diplomaciji zmožeg govoriti tudi ironično, imamo v njegovih “podobah iz sanj”, tudi v tistih, ki dogajalno posegajo v judenburški čas (*Leda, Gospod stotnik, Sanje infanterista Blaža*) opraviti s prestrašenim, nemalokrat od groze obnemelim pripovedovalcem.

Med letoma 1915 in 1917, ko je Cankar pisal svoje “podobe”, so na Dunaju izpod peresa Karla Krausa, ostrega in neprizanesljivega kritika vojne in monarhije, nastajali dramski prizori iz življenja prve svetovne vojne. Objavljal jih je v svoji reviji *Die Fackel* in jih predstavljal tudi na številnih in odmevnih javnih nastopih. V knjižni izdaji so izšli pod naslovom *Die letzten Tage der Menschheit* kot tragedija v petih dejanjih s predigro in epilogom, vendar je avtor ni namenil za konkretno odrsko uprizoritev. Med razlogi je v uvodu h knjižni izdaji iz leta 1926 med drugim navedel, da ima pravico do ubesedenega humorja s pridržkom le sam, kajti od ljudi, ki so dopustili, da so se zgodila grozodejstva prve svetovne vojne, pričakuje najprej obžalovanje oziroma kesanje (Kraus 1986: 9). Leta 1928 je nato Kraus vendarle dovolil prvo odrsko izvedbo na Dunaju, pozneje so bili *Poslednji dnevi človeštva* še večkrat uprizorjeni in so izhajali v različnih avtorjevih ali uredniških priredbah (Früh 1994: 344).

V dneh, ko je Avstro-Ogrska napovedala Srbiji vojno, je Cankar v črtici *Pogled iz škatlice*, ki je izšla v Slovenskem narodu 1. avgusta 1914, klical umetnike, tudi ali predvsem sebe, k večji angažiranosti in zapisal prvo apokaliptično vizijo vojne, ki jo je občutil kot vesoljno grozo, krivico in strašno ponižanje človeštva:

“/.../ glej tam, tisočkrat tisočero jih leži poteptanih! Velikih življenj, ki so s silnimi rokami segala do nebes; tihih življenj, ki so s silnimi rokami segala do Boga. Na teh! Pod konjskimi kopiti! Pod železnimi kolesi! Tako gredo narodi svojo pot” (ZD 22, 258).

Človek je v vojni, piše Cankar, zgolj “bilka v viharju”, nemočen, osramočen in neskončno ponižan. V njegovih vojnih črticah, ki so bile v večini objavljene med letoma 1915 in 1917 v *Domu in svetu*, nato pa izdane v zbirki *Podobe iz sanj* konec 1917,² so v prevladujočih simbolno-alegoričnih, metaforičnih in paraboličnih pripovednih postopkih in v vizijah ubesedene grozljive in vizualno učinkovite podobe, iz katerih se razbirajo apokaliptične razsežnosti vojne, individualne in arhetipske podobe groze, strahu, moralne izmaličenosti, podobe številnih smrti, nadčloveško trpljenje, skupaj z vojno apokalipso pa je, kakor je za zgodnji ekspresionizem značilno, v njih mogoče razbrati tudi upanje in odrešitev. Metabesedilni vložki v posameznih črticah (*Gospod stotnik*, *Iz dna*, *Tretja ura*, *Ogledalo*) opozarjajo, da je Cankarjeva že tako zapletena semantika sanj dobila v “podobah” še nove razsežnosti. Čeprav se semantika lepega v njih po drobcih še zmeraj ohranja, se prvoosebni od nje na več mestih poslavlja, na primer v *Tretji uri* zelo določno tudi od lepih sanj, ki da sodijo le še v daljno preteklost (“Pred zdavnim zdavnim časom, kakor da je že daleč onstran življenja, sem sanjal vsako jutro lepe sanje. /.../ Tako je bilo pred zdavnim, zdavnim časom. Zdaj ni več; komaj da je še ostal spomin. Zdaj se bojim jutra, bojim dneva in večera”; 1975: 90).

Naslov Cankarjeve zbirke *Podobe iz sanj* opozarja na pripovedno-strukturni model sanj, kakor ga je že leta 1901 uporabil Strindberg v *Sanjski igri* (*Ein Traumspiel*). V tej igri je, kakor je zapisal v uvodu (1917: 9), poskušal posnemati nepovezano, vendar na videz logično formo sanj. Sanje so po Strindbergu nekakšna kristalizacija duha oziroma sanjske zavesti. Dogajajo se zunaj časa in prostora, v njih se lahko zgodi prav vse, v izhodišču so lahko pripete še na drobec resničnosti, iz tega se nato

² V zbirki *Podobe iz sanj* je zbranih enaintrideset črtic. Pripovedi *Bebec Martin*, *Četrta postaja*, *Med zvezdami* so bile natisnjene v Slovanu leta 1917, *Tisto vprašanje* istega leta v Ljubljanskem zvonu, *Nedelja* in *Konec prvič* šele v zbirki (Bernik 1975: 333–350).

razmahne domišljija in plete nove modele, sestavljene iz spominov, dogodkov, svobodnih domislic, fantazije itd. Prebuditev iz temnih sanj se zgodi največkrat v trenutku najhujše more, zato je za sanjajočega vrnitev v resničnost v nekem smislu tudi odrešitev (Strindberg 1917: 9).

Strindbergov model sanj je mnogo pozneje Walter H. Sokel v monografiji *Literarischer Expressionismus* (1970) razglasil za temeljni model ekspresionizma oziroma ekspresionistične drame. Ekspresionistični jezik, piše Sokel, uporablja model sanj za vizualno izražanje polzavednih ali nezavednih plasti duše. Ekspresionist ubesedi temne, nezavedne plasti duševnosti skozi podobe in dramatične scene, pri katerih meja med notranjostjo in zunanjim svetom pade kakor v sanjah, nemogoče se zgodi samo po sebi umevno. Za izražanje notranjega jaza posnema ekspresionist obliko sanj kot svobodno kompozicijo izraznih sredstev. Ob zabrisani meji med notranjim in zunanjim svetom se temna podzavest, veliki strahovi in grozljive slutnje zvrstijo kot v sanjah ter oblikujejo v izrazito vizualne podobe. Temne sanjske podobe so razširjene metafore oziroma metaforične vizualizacije med seboj nepovezanih emocionalnih stanj.

Cankarjevo uvodno pojasnilo, zapisano v zbirki, opozarja na zabrisanost in zastrtost besed kakor tudi na nejasno mejo med zunanjo in notranjo resničnostjo, med vidnim in nevidnim:

“Te *Podobe iz sanj* so bile napisane v letih strahote 1914–1917. Zato je razumljivo, da marsikatera beseda ni tako postavljena, kakor bi po vsej pravici morala biti, in da je marsikatera zastrta in zabrisana. Vendarle pa naj ostane vse, kakor je bilo; za ogledalo teh težkih dni in za spomin. Jeseni 1917. Ivan Cankar.”

Obširneje so sanjske podobe razložene v *Gospodu stotniku* (“Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš zdaj ti, so senca prave resnice; pač so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno”; Cankar 1975: 18). Cankarjeve “podobe” posnemajo model sanj, nastajajo iz prestrašene zavesti in pogosto v ne povsem budnem stanju. Prvoosebni pripovedovalec se večkrat prebudi iz sanj, navaja, da je na meji med spanjem in budnostjo, sanja pri odprtih očeh (“Sanjalo se mi je zadnjič, ko so bdele oči, pa niso videle dneva”; ZD 23, 46), zapiše, da se mu je sanjalo (*Obnemelost*), v *Ranjencih* pravi, da vidi kot v sanjah, čeprav ne sanja (“Ali ko sem se oziral, se je pripetilo mojim očem nekaj čudnega, kar se pripeti časih edinole v sanjah, sanjalo pa se mi ni, bdeč sem stal ob svetlem in jasnem večeru na pragu tega prostranega vrta in kar sem videl, je bilo tako resnično in telesno, da bi lahko s prstom otipal”; ZD 23, 58).

Posebna pozornost je namenjena očem, pripovedovalčeve oči so utrujene, razbolele, motne, obnemele od strahu in groze, ponekod se obračajo stran, da bi ne videle grozote, spet drugje stoji prvoosebnik pred temnim zagrinjalom (*Pobratimi*), gleda skozi umazano šipo (*Gospod stotnik*) itd. V *Kadetu Milavcu* si zaželi, da bi “zatisnil oči za dolgo spanje brez sanj; in iztaknil bi si jih brez strahu in bolečine, če bi zares ne videl ničesar več” (ZD 23, 105). V navedenih položajih in v nenehni bližini smrti se zdi, da je pripovedovalec, kot zatrjuje tudi Bojana Stojanović Pantović (2003: 133), v oblasti Hipnosa, personifikacije spanca, brata oziroma dvojčka Smrti, ki ga slednjič v sklepni pripovedi *Konec* tudi oba sprejmeta k sebi (“Obšla me je strašna utrujenost, spustila se je temna in težka na mojo dušo, kakor pokrov na rakev”; ZD 23, 118).

Cankarjeve “podobe” pa niso le motne in zabrisane, temveč tudi “strašno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene” (ZD 23, 18). V velikem konkavnem ogledalu (*Ogledalo*) se zarisujejo grozote vojne in moralna popačenost ljudi. Ogledalo je strašno samo po sebi, vanj pa gledajo tudi utrujene in prestrašene pripovedovalčeve oči ter snujejo povečane, skrivenčene in grozljive podobe. Metafore z izhodišči grdega ponazarjajo razčlovečenje, spreminjajo notranjo lepoto v nasprotje, jo razjedajo, polnijo z umazanijo. Nosilci teh metafor so pljunki, gnojnica, madeži, pege, gnojne rane itd. V črtici *Ogledalo* (ZD 23: 16) med drugim beremo:

“Kolikor sem jih kdaj poznal obrazov, milih in nemilih, so vsi nezaslišano, grozotno pretvorjeni v svoje spake; in komaj časih, kakor samotna vešča nad močvirjem, se zasveti tiha lučka, trepetajoča, belo lice, ki ni bilo oškropljeno, čisto srce, ki je šlo skozi medeno goro greha in ga ni okusilo. V božjem ogledalu je laž z zobmi šklepetaje slekla ukradeno oblačilo resnice in gleda sama svojo nagoto.”

Takšni so tudi Kurentovi romarji, svetu kažejo umazana in z grehom oškropljena srca:

“In videl sem dolge procesije ljudstev, predpustne procesije, kjer ni bilo s pisanimi capami našemljenih, pijanih teles, temveč so bili Kurentovi romarji brez cunj in trakov, brez krink in zvončkov, vsi goli, našemljeni edinole z iz prs visečimi, vsej cesti v izgledovanje odprtimi srci, v katerih so bili pljunki namesto krvi” (ZD 23: 17).

Prvoosebnik se giblje med ranjenci, pohabljenimi, umirajočimi ljudmi, sredi smrti, trpljenja, bolečine, strahu in groze (*Ranjenci*). Vanj se zajeda personificirana groza, ga oklepa, sesa, njene razsežnosti so brezmejne. V vizijah se pojavljajo ogromni prostorski simboli smrti (grob, polje, njiva mrtvih). Že v uvodni pripovedi beremo:

“To noč sem videl velik grob, segal je od planin do morja. Mrtvec je ležal v njem, tako svetel in lep, da so nebeške zvezde zamaknjeno strmele nanj. Na obrazu njega, ki je ležal v grobu, je bilo okamenelo brezmejno trpljenje” (ZD 23: 13).

Podobno tudi v *Edini besedi*: (“Od vznožja pa do vrha je bilo brdo posuto s trupli ljudi, ki so ležala vsepočez in vsekriž, kakor razmetano snopje na žitnem polju; in kolikor je bilo še trave, je bila povaljana in krvava (ZD 23: 47).

Poslednji dnevi človeštva

V Krausovi tragediji *Poslednji dnevi človeštva* srečujemo različne dogajalne prostore, s Sirkovega vogala dunajske Ringstrasse, priljubljenega zbirališča oficirjev, generalov, vojakov, prostitutk, reporterjev, vojnih fanatikov, oglaševalcev časopisov idr., se selijo v visoke urade, notranje prostore zunanjega ministrstva, generalnega štaba, na cesarjev dvor, v hotelsko sobo, restavracijo, šolo, bolnišnico, cerkev, v nočne lokale, stranske ulice idr., z Dunaja pa tudi v druga mesta, na podeželje ter na odprta bojišča prve svetovne vojne, večkrat tudi na soško fronto. Pred bralcem se v več kot dvesto prizorih postopoma zvrstijo predstavniki vseh družbenih slojev, od ministrov, generalov, visokih uradnikov, vojakov, meščanskih dam, prostitutk, vojnih fanatikov, reporterjev, vojnih ranjencev, otrok do nemškega in avstrijskega cesarja. Nepregledna množica dogajalnih prostorov in številnih, pogosto zgolj lokalno znanih oseb se počasi sestavlja v totalno sliko družbe in prve svetovne vojne, zrelo za poslednjo obsodbo.

V že omenjenem uvodu v knjižno izdajo tragedije je Kraus med drugim zapisal, da so bili v prizorih zapisani “najbolj neverjetni pogovori v resnici tudi dobesedno izrečeni in da so najbolj kričeče iznajdbe citati” (1986: 9). Pisateljeve izjave seveda ne gre jemati povsem dobesedno, na kar opozarja, denimo, tudi lik vojne poročevalke Alice Schalek, ki je med prvo svetovno vojno v živo in z dokumentarnim gradivom poročala tudi s soške fronte, toda pri Krausu, ostrem kritiku tiska in časnikarjev, je dobila vlogo naivne novinarke, ki zastavlja vojakom na fronti le banalna vprašanja o njihovih občutkih in čustvenih stanjih med in po streljanju. Posebej izstopajo v različnih oblikah dunajskega dialekta govoreči avstrijski oficirji, ki se na korzu zapletajo v najbolj neumna kramljanja, ne vedo ničesar o vojnem in političnem dogajanju, drug drugemu izrekajo samo puhle fraze, se nastavljajo mimoidočim, še posebno fotografom in so v svoji omejenosti predvsem tragikomične podobe avstro-ogrške monarhije.

Poslednji dnevi človeštva se začnejo z oglaševalcem posebne izdaje časopisa, s senzacionalno novico o umoru avstrijskega prestolonaslednika v Sarajevu. Pa tudi sicer so v posamezne prizore po načelu montaže vgrajeni časopisni naslovi, citati, dokumenti, monologi fanatičnih vojakov, ironične in tragikomične sekvence, pregovori, zvočne domisljice (npr. "Serbien muss sterbien") kakor tudi verzificirana besedila ali celo notni zapisi melodij posameznih pesmi.

Poslednji dnevi človeštva so izšli v različnih avtorjevih, pozneje tudi založniških priredbah. V knjižni izdaji iz leta 1926 sta bili besedilu dodani le dve sliki, na začetku podoba avstrijskega obličja, lagodnega rablja, ki kraljuje nad truplom, k njemu pa se drenjajo vojaki in civilni ljudje, ob sklepnem prizoru pa slika od granate razbitega križa na odprtem polju.³

Tragikomični prizori najbolj neumnih in banalnih pogovorov vseh plasti družbe iz prvih štirih dejanj se v petem dejanju prevesijo v simultano izpodrivajoče se alegorične podobe vojnih grozot, ki so razumljene v smislu apokaliptične sodbe človeštva. Pred bralcem oziroma gledalcem se v temi in na goreči steni izpodrivajo grozljive slike: vojni begunci na ozki stezi v Mitrovico, drveči Balkanski vlak skozi pokrajino, premraženi begunci na poledenelih kamnih, zdrs konja v prepad, ki mu sledi konjenik, blede obrazi in kriki ljudi, človek z razbito glavo itd. Govoreče prikazni izrekajo poslednjo obtožbo in prekletstvo nad svetom, med njimi se pojavi avstrijsko obličje, podoba lagodnega rablja, ki kraljuje nad žrtvijo. Vrani, obkrožajoči na pol razpadla trupla vojakov, sporočajo, da so prav oni pravi generali vojne in da se jim v svetu človeške morije ni bati za hrano. Krausova koncepcija apokaliptičnega konca ne dopušča odrešilne ideje niti za prihodnost. Nepregledna množica bledih žena, spolno okuženih vojaških prostitutk, koraka v odročne kraje umirat, toda v krvi jim kakor njihovim vojakom cveti sifilis za poznejše rodove. In čisto na koncu se na goreči steni oglasi še nerojeni sin, ki v imenu poznejših rodov prosi, da ne želijo biti rojeni na ta svet.

Sklep

Nesmiselnost in obsodbo prve svetovne vojne sta Cankar in Kraus ubesedila z različnih perspektiv in v različnih stilnih legah. Sklepne alegorične podobe in prizori iz Krausove tragedije *Poslednji dnevi človeštva* nakazujejo dokončen propad človeštva brez sleherne odrešilne ideje. Cankarjeve *Podobe iz sanj* dopuščajo različna branja, morda še zmeraj tudi v smislu

³ Izdaji iz leta 1986, nastali v uredništvu Eckarta Früha po pisateljevi gledališki priredbi, so dodane risbe Georga Eislerja, ki vsebinsko dopolnjujejo posamezne odrske prizore.

umetnikovega naporenega iskanja in ustvarjanja simbolistične lepote sredi vojne in razčlovečenega človeka, vendar tudi v smislu za ekspresionizem značilne dvojne ideje apokaliptičnega konca in novega začetka hkrati. Na slednje opozarja ne nazadnje tudi sklepna alegorija Smrti, ki nenehno spreminja svoj obraz, nastopi kot stroga in nepopustljiva črna sodnica, vendar tudi kot žanjica za novo rast, tesarica, ki teše krsto in zibelko hkrati, ter celo kot mati Smrt.

Viri in literatura

Ivan Cankar, 1975: *Zbrano delo*, 22. Ljubljana: DZS.

Ivan Cankar, 1975: *Zbrano delo*, 23. Ljubljana: DZS.

Ivan Cankar, 1976: *Zbrano delo*, 25. Ljubljana: DZS.

Eric Hobsbawm, 1994: *Die letzten Tage der Menschheit – Ein Essay*.
In: Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main.
7–19.

Karl Kraus, 1986: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Fran Milčinski, 2000: *Dnevnik 1914–1920*. Ur. Goran Schmidt. Ljubljana: Slovenska matica.

Walter H. Sokel, 1970: *Der literarische Expressionismus*. München.

Bojana Stojanović Pantović, 2003: *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.

August Strindberg, 1917: *Märchenspiele. Ein Traumspiel*. Prev. Emil Schering. München, Leipzig.