
DRAMATIKA IVANA CANKARJA MED INOVATIVNOSTJO IN DRUŽBENO STVARNOSTJO

Cankar je imel izjemen občutek za analizo družbene situacije na Slovenskem kot tudi zmožnost za generalizacijo njenih zakonitosti, pri čemer je vedno izhajal iz svoje neposredne stvarnosti, iz sveta, v katerem je živel. V dramski opus je zaobjel politično situacijo na Slovenskem, gospodarske in socialne razmere kot tudi moralno stanje takratne družbe. V članku bomo v razvojnem loku analizirali vseh sedem dramskih besedil, pri čemer bomo pozorni na razmerje med zunanjo snovjo ter iskanjem oblikovno, jezikovno in slogovno inovativnega načina ubeseditve. Zanimala nas bo dramska forma ter novosti pri uvajanju dramskih vrst oziroma žanrov.

Ključne besede: slovenska dramatika, Ivan Cankar, dramska forma, dramske vrste, zunanja snov

Uvod

Ivan Cankar je v 42 letih življenja pisal poezijo, prozo in dramatiko, ohranjena pa so tudi njegova številna pisma, govori, predavanja, kritike in polemike, eseji, feljtoni, politični članki in satire, kar v elitni zbirki *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* znaša 30 knjižnih enot. Znotraj obsežnega in raznovrstnega pisateljskega opusa posebno mesto pripada dramatici. Čeprav je Cankar napisal le sedem dramskih besedil, kar obsega približno desetino celotnega opusa, predstavlja Cankarjevo dramsko pisanje izjemno pomemben prispevek k razvoju slovenske literature, saj je bila slovenska dramatika pred nastopom Ivana Cankarja med vsemi tremi literarnimi zvrstmi najmanj razvita. Če smo Slovenci v dobi romantike s Francetom Prešernom dobili vrhunsko poezijo in če so Levstik, Jenko, Jurčič, Tavčar, Kersnik idr. ustvarili slovenski roman in kratko prozo v drugi polovici 19. stoletja, je šele Cankar na začetku 20. stoletja tisti, ki postavi temelje moderne slovenske dramatike – ta se

s Cankarjevim nastopom priključi evropskim literarnim tokovom. Jože Koruza v slovenski dramatik 19. stoletja namreč odkriva tri žanre: prvi je komedija, ki sledi Linhartovi tradiciji, pogosto s snovjo iz podeželskega življenja, takšen primer so šaloigre Miroslava Vilharja, kmečka igra *Juntez* Frana Levstika in komedije Josipa Ogrinca; drugi žanr izhaja iz želja ustvariti slovensko tragedijo, ta se kaže v poskusih Josipa Jurčiča in Antona Medveda; tretji žanr slovenske dramatike 19. stoletja pa je meščanska drama (Koruza 1997: 19–20). Cankar pa je v slovensko dramatik uvajal dramske žanre, ki jih slovenska dramatika prej ni poznala, hkrati pa je njegova dramatika tudi inovativna prelomnica s prevladujočo realistično poetiko druge polovice 19. stoletja. Cankarjeva dramatika je nastajala v kratkem obdobju med letoma 1897 in 1911, ki ga zato lahko opredelimo kot obdobje pospešenega razvoja slovenske dramatike.

Cankar si ni prizadeval le za izvorna dramska besedila, temveč je pisal z mislijo na uprizoritev in z mislijo na slovensko občinstvo. »Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi«, je zapisal v pismu prijatelju Alojzu Kraigherju (Cankar 1972: 72). Cankar je zavestno želel ustvariti dramatik, ki bo po estetski senzibilnosti in kritičnosti misli preseгла okvire zanimanja takratnega domačega občinstva. V pismu bratu Karlu je dne 24. 11. 1899 zapisal:

– Dela imam vse polno, – in sicer sem se zopet z vso navdušenostjo prijel dramatike. Na tem polju moram doseči, kar sem se namenil; moram napraviti nekaj mojsterskega. Četudi napredujem ravno v dramatik presneto počasi, – to nič ne dé. Jaz mislim, da je ravno tukaj moj talent in moja moč. (Cankar 1970: 65.)

Cankarjevi pogledi na dramatik in gledališče pa so bili v marsičem v nasprotju z repertoarno politiko takratnega ravnatelja Deželnega gledališča Frana Govekarja, ki je dajal prednost t. i. narodnim igram in igram zabavnega tipa ter komercialnemu uspehu predstave, medtem ko so Cankarjeva besedila pogosto prihajala na odre s časovno zamudo. Cankar je kritiko Govekarjeve gledališke politike podal na več mestih, npr. v spisih *Krpanova kobila*, *Govekar in Govekarji*, *Izjava*, svoj odnos do narodnih iger pa je slikovito predstavil tudi v pismu z Dunaja, dne 1. 7. 1901 takole piše Govekarju:

Takih stvari, kot so tiste takoimenovane »narodne igre« (»narodne« le vtoliko, da so po kmečko kolne v njih) pa jaz ne bom nikoli pisal. Ne le mene, celó mojega peresa bi bilo sram. To se ne pravi, občinstvo zabavati, – pravi se, ljudém okus kvariti, s surovimi špasi in s kodrovsko sentimentalnostjo smešiti in skruniti poezijo in dramatik. Če nameravate potisniti gledališče takó globoko: – jaz vam pri tem delu ne bom pomagal. /.../ In vzemi si k srcu, kar sem Ti bil povedal o gledališču. Tožiti o uboštvu, o nedostatku moči, – to so fraze. Treba je hoteti – in vi vsi skupaj nočete! Honorarji za »narodne igre« so ubili v Tebi poeta in menda celó okus. (Cankar 1970: 154–155.)

Prav nenaklonjenost gledališkega vodstva je bil tudi razlog, da je po pisateljskem zagonu prvih štirih dramskih del, ki so nastala v kratkem časovnem obdobju od leta 1897 do 1901, nastopil šestletni dramski molk, kljub izpričanim številnim načrtom

za nova dramska besedila (Moravec 1968: 33), se Cankar pisanja dramatike ponovno loti šele leta 1907 po zamenjavi gledališkega vodstva.

V nadaljevanju bomo v razvojnem loku analizirali vseh sedem dramskih besedil, pri čemer bomo pozorni na razmerje med zunanjo snovjo ter iskanjem oblikovno, jezikovno in slogovno inovativnega načina ubeseditve, zanimala nas bo dramska forma, novosti pri uvajanju dramskih vrst oziroma žanrov ter organska prepletenost motivov in dramskih oseb.

Romantične duše

Romantične duše so Cankarjev dramski prvenec, napisane na Vrhniki že leta 1897, ko je imel Cankar vsega 21 let, za sabo pa že študijsko bivanje na Dunaju. Besedilo tako prikazuje dva svetova, dva življenjska principa, ki si stojita nasproti in sta značilna za Cankarjevo literarno ustvarjanje ter sta zaobjeta v glavni dramski osebi – to je dr. Mlakar, uspešen politik, advokat in državni poslanec, ki uživa v merjenju politične moči ter se predaja svobodnemu erotičnemu življenju, dokler ne spozna bolehnih in krhkih Pavle, ob kateri se v njem prebudi hrepenenje po višjem svetu lepote, tihi sreči in čisti ljubezni. Mlakar je tako notranje razpet med svoje individualno stremljenje ter na drugi strani javno delovanje. Besedilo je nastalo iz dveh različnih ustvarjalnih nagibov, po eni strani je vidna kritika, satira na račun domačega političnega življenja, ki se kaže zlasti v volilnem boju med političnima tekmečema Mlakarjem in Delakom ter njunimi somišljeniki, ki zaradi lastnih koristi spretno prehajajo iz tabora v tabor, po drugi strani pa je na Cankarja pomembno vplival odhod na Dunaj in srečanje z novimi literarnimi tokovi, novoromantična občutja, ki so bila novost v slovenskem prostoru, ter duh moderne se zrcalijo tudi v samem naslovu besedila. Dvojnost Cankarjevega odnosa do sveta se kaže tudi v različnih slogovnih postopkih, kritika družbe in prikaz malomeščanstva v večji meri sledita realistični poetiki, ta gre v nekaterih primerih v smer karikiranja in groteske, motiv hrepenenja pa je povezan z novoromantičnimi občutji, impresionizmom, dekadenco ter zlasti simbolizmom, v večji meri je opazna muzikalnost jezika, preplet barv in vonjev ter povezanost s pojmi, kot so duša, oči, sanje, svetloba in pot.

Hkrati pa je Mlakar nekakšen prototip kasnejših Cankarjevih dramskih oseb, po eni strani opazimo njegovo moč, uspeh, oblast, sam sebi je najvišji imperativ, naštete lastnosti se stopnjujejo v likih Rude, Grozda in Kantorja, po drugi strani pa je že v Mlakarju prisotna notranja razklanost, zvestoba sebi, svoji vesti in prepričanju ne glede na družbene spremembe in lasten status, kar je značilno za Ščuko, Maksa in Jermana iz poznejših dram, to so dramske osebe, ki so zagovorniki etičnega principa, v središču katerega stoji individualna vest. *Romantične duše* so tako pomembne ne le kot Cankarjev dramski prvenec, temveč so neke vrste izhodiščna matrica, saj vsebujejo ideje, motive, problemska jedra in slogovne značilnosti, ki dobijo izrazitejšo podobo v kasnejših dramskih delih.

Cankar je svoj prvenec označil s splošno oznako *dramatična slika v treh dejanjih*, besedilo pa je meščanska drama, postavljena v svet takratne politične elite. Meščanska drama je nasledila preživelo obliko nekdanje meščanske tragedije in je prišla v slovenski prostor z zgledi francoske predrealistične dramatike iz sredine 19. stoletja, njene začetke predstavljajo kratki dramski prizori *Pismo* in *Kita* Josipa Stritarja ter drame Josipa Vošnjaka, to so *Lepa Vida*, *Doktor Dragan* in *Premogarji* (Kos 2001: 196–197, Pezdirc Bartol 2017: 148–149). Cankar z dramo uveljavi v slovenski dramatiki meščanski salon kot tipičen prostor evropske dramatike 19. stoletja, pri čemer je to osrednji prostor bivanja, v katerem se zrealijo družinski odnosi (družina Mak in rejenka Pavla), hkrati pa je to tudi prostor sprejemov in srečevanj, prostor pogovorov in družabnih dogodkov, s čimer se razpira v javno sfero (Mlakar, Strnen, Mak ...), kar Cankarju omogoča kritičen prikaz takratne družbe in njenih norm.

Jakob Ruda

Ivan Cankar je preživel čas od julija do sredine oktobra 1898 pri sorodnikih v Pulju, kjer je v poletnem času pisal svojo drugo dramo *Jakob Ruda*. O nastajanju drame so ohranjena številna dejstva, saj je domov pošiljal pisma bratu Karlu, prijatelju Otonu Župančiču ter takratni ljubezni Ani Lušinovi. *Jakob Ruda* je drama v treh dejanjih, vrši se na Drénovem v naših dneh, dogajalni prostor je torej rodna Vrhnika z okolico, predstavnike politike in meščanstva *Romantičnih duš* pa zamenjajo predstavniki gospodarstva in kapitala, Jakob Ruda je namreč posestnik in tovarnar. Vendar že v prvem prizoru izvemo, da je Ruda obubožal, a pokaže se rešitev: bogati, ostareli podjetnik Peter Broš se zanima za Rudovo hčerko Ano. Cankar kot stranski motiv vpelje tudi takratne domače gospodarske interese, na Rudovem posestvu se namreč skriva ruda (povezava s priimkom), s čimer bi Broš poleg propadlega posestva pridobil tudi premog, saj bi mimo tekla železnica.

A ključna dilema dramskega besedila je formulirana v vprašanje, ali bo Ruda prodal svojo hčer oziroma, kot je Ano posvaril domači pisar Košuta: »skrbite sami, da ne napravijo bankovca iz vas« (Cankar 1967: 89). Za dodaten konflikt poskrbi še slikar Ivan Dolinar, ki si je ustvaril ime v tujini, zdaj pa se po dveh letih vrne domov, saj sta si z Ano pred odhodom obojestransko izkazovala čustva, zato želi preprečiti nesrečo. Zunanji okvir 2. in 3. dejanja tako predstavlja praznovanje zaroke, zabava v čast Brošu in Ani, ključno dogajanje pa se preseli v Rudovo notranjost, v samoizpraševanje vesti, boj samega s seboj, s svojo preteklostjo in prihodnostjo, konflikt z lastno vestjo. Gre za vprašanje, kako živeti naprej ob spoznanju: »Jaz nimam doma in ne prijateljev; kdor me je ljubil, tega sem uničil s svojo nepoštenostjo. Tako sem pogubil svojo ženo, zapravljal svoj dom in prodal svojo hčer ...« (Cankar 1967: 134) Motiv poroke kot kupčije je pogost motiv v literaturi 19. stoletja, ob njem pa avtorji pogosto postavljajo vprašanje, ali imajo starši pravico zahtevati hčerino srečo v zameno za rešitev doma. Zakonska zveza iz praktičnih, premoženjskih nagibov je bila proti Cankarjevim etičnim načelom, zato se Ruda odloči za prostovoljno smrt kot kazen za grehe iz preteklosti, s čimer

da mladima dvema prosto pot. Ana in Dolinar ob koncu tako svobodno odideta v negotovo prihodnost, ki pa je takšna, kot je napisal Cankar Ani Lušinovi: »In zdí se mi, da je negotova prihodnost ob ljubljeni osebi še zmirom lepša, kakor nesrečno življenje brez ljubezni ...« (Cankar 1971: 289) *Jakob Ruda* je tako osebna drama posameznika in njegovega notranjega zloma na ozadju takratnih gospodarskih in finančnih interesov, ki sledi Ibsenovim analitičnim dramskim tehnikam, kjer preteklost z vso težko pritiska na sedanost.

Za narodov blagor

Cankar je igro označil kot *komedijo v štirih dejanjih*, ki pa je bila novost v slovenskem prostoru. Cankar se namreč odvrne od Linhartovega tipa veseloigre, ki se nadaljuje v slovenski dramatik 19. stoletja, in svojo komedijo oblikuje kot satiro na domače socialne in politične razmere, pri čemer ji doda še elemente groteske, ironije in karikiranih dramskih likov. Zunanja pobuda za nastanek so bile tudi tokrat domače politične razmere, in sicer razdor v stranki, kjer sta se po smrti enega od političnih veljakov za njegovo nasledstvo potegovala dva kandidata. Cankar v komedijo zaobjame tisti trenutek v slovenski zgodovini, ko je znotraj načeloma trdne in enotne slovenske politike, ki je lahko le kot takšna kljubovala nemškemu pritiskom, prišlo do razhajanj in razcepa, ko so posamezniki ali skupine pričele bitko za prevlado oziroma večjo zasebno moč in premoženje. Predvsem pa je Cankar spravil na papir tisto, kar ga je v slovenski družbi najbolj motilo: zlagano naprednjaštvo, patriotično navdušenje in lažno moralo. Zato ni čudno, da je bil Govekar mnenja, da je komedija pretežka za slovensko publiko (Cankar 1967: 389), s čimer se začne njun medsebojni spor. Ko je Cankar igro končal, je prijatelju Alojzu Kraigherju dne 19. avgusta 1900 sporočil:

Čutim, da sem napisal nekaj vrednega. Pisal sem rezko in takó razločno kakor še nikoli. Naperjena je stvar proti tistim veljakom slovenskim, ki imajo v svojih rokah ‚narodov‘ blagor, diktirajo temu imaginarnemu ‚narodu‘ različne ideale in svetinje, ki so nedotakljive, a za katere se prav za prav živa duša ne meni, – proti tistim ljudém namreč, ki mislijo, da so narod, a niso drugega nego svinje. (Cankar 1972: 65–66.) Zato ni čudno, da je bil Govekar mnenja, da je komedija pretežka za slovensko publiko (Cankar 1967: 389), s čimer se začne njun medsebojni spor.

Cankar je svojo satirično ost uperil v prikaz moralne gnilobe družbene elite, ki jo predstavljajo deželni in državni poslanci, občinski svetniki, novinar, profesor, pravnik, literat idr., ti pod krinko splošno veljavnih vrednot (npr. narod, poštenost, resnica, iskrenost ...) skrbijo za zadovoljevanje lastnih potreb in lastno okoriščanje. Cankarjev prikaz zato presega zgolj politično dimenzijo in sega širše v razgaljanje javnega delovanja najvišjih predstavnikov meščanske družbe, zato tudi Grozd, Grudnovka, Gornik in Ščuka kot osrednje dramske osebe niso le politični akterji, temveč predvsem nosilci različnih modelov ravnanja in odločanja v javnem življenju: Gornik je tako model človeka, ki zlaganega sveta ne spreminja, ampak se raje umakne, Ščuka skuša svet popraviti v skladu s svojimi etičnimi nazori in verjame

v spremembe, Grozd in Grudnovka pa predstavljata ljudi, ki se v svetu, kakršen je, vedno dobro znajdejo in uživajo v nenehnem preizkušanju moči (Pezdirc Bartol 2016: 97–98). Cankar je vse štiri ključne osebe oblikoval večplastno, prikazane so iz različnih zornih kotov, v različnih situacijah in tudi nasprotujoče si same v sebi, saj jih zaznamujejo notranji in zunanji konflikti. Tako Grozd ni zgolj predrzen silak, ampak ob nepredvidenih dogodkih tudi nemočna figura; Grudnovka ni le fatalna ženska, temveč tudi politični strateg, med njenimi replikami pa ujamemo tudi podobo ženske, ki hrepeni po drugačnem življenju; Ščuka sprva izraža pesimistična razmišljanja o družbi, a prav on postane skozi igro nosilec idejne in socialne prenove. Dramske osebe so tako psihološko poglobljene, s čimer presegajo za komedijo značilne značajsko poenostavljene in tipizirane dramske osebe. Ščuka je nekomični junak, sprva nesrečen in zagrenjen, nezadovoljen s svetom fraz in namišljenih idealov, dvomeč v svoje ravnanje, kasneje pa upornik in znanilec socialno-političnih sprememb, kot tak je bliže svetu resne drame. Ščuka je edini med dramskimi osebami, ki skozi besedilo doživi osebnosti razvoj, izstopi iz množice politične elite in se odloči za pot posameznika. *Za narodov blagor* je tako ena prvih slovenskih dram, ki se tematizirano ukvarja z vprašanjem intelektualca, njegove usode, njegovega značaja, ciljev, vrednot, mesta v družbi, perspektive in pomena (Kermauner 1979: 111–112).

Komedija je inovativna tudi na ravni rabe jezika, saj Cankar meščansko družbo na začetku 20. stoletja prikaže kot družbo laži in fraz, pri čemer spretno uporablja jezikovno komiko. Osebe ponavljajo besede brez vsebine, govorijo naučeno, nekako v duhu Grozdove replike: »Nič ne dé, programov je veliko, – ta ali oni, je naposled vseeno. Treba je samó, da so besede dolge in lepe.« (Cankar 1967: 218) Osebe igrajo svoje vloge na političnem parketu kot tudi zasebno. Razlika je le v tem, da se nekatere tega zavedajo, primer sta Matilda, ki reče: »Ne bojte se zame, striček; jaz mislim, da imam veliko darú za komedijo in tudi veselja imam zánjo ... Prosim vas, tetka, ne bodite žalostni; kaj ne vidite, da igramo samó komedijo?« (Cankar 1967: 162) ali Grudnovka, ki svoje premišljeno zapeljevanje Gornika zaključí z besedami: »Ko bi bilo vse to jako rafinirana komedija?« (Cankar 1967: 197), medtem ko se druge osebe tega ne zavedajo in popolnoma verjamejo svojim besedam in vlogi, najboljši primer je seveda Mrmoljevka. Cankarjevo besedilo je jezikovno izredno spretno napisano, saj prav s ponavljanjem določenih fraz skozi celotno besedilo ali pa znotraj posameznega prizora doseže komične učinke in pokaže na pomensko praznost jezika. Vrhunec praznega besedičenja je pogovor med Mrmoljevko in Grudnovko v drugem dejanju, saj je v celoti sestavljen iz samih vljudnostnih fraz, jezik pa je zreduciran na govorno-stikovno vlogo.

Kralj na Betajnovi

Z dramo *Kralj na Betajnovi* se Cankar vrača v svet trških mogotcev, naslovna oseba je Jožef Kantor, podeželski kapitalist, ki je obogatel z nečednimi posli: umoril je svojega bratranca in se okoristil z denarjem, prav tako je povzročil propad trgovca

in gostilničarja Krnca. *Kralj na Betajnovi* velja za Cankarjevo odrsko najbolj učinkovito dramo, zgrajeno v napetem zapletu in razpletu, z jasno in zaokroženo zgodbo s primesmi kriminalke.

Cankar je zunanjo snov za nastanek drame črpal iz domačih krajev, gospodarska kriza je namreč na prelomu stoletja povzročila socialno krizo in tudi bankrot ljudi na slovenskem podeželju ter posledično omogočala kopičenje denarja in vzpon provincialnih kapitalistov, ki so kupovali zadolžena posestva in propadle tovarne po nizki ceni. Podobna usoda je doletela tudi Cankarjevo družino, zato v drami lahko prepoznamo nekaj avtobiografskih potez. Cankar je prijatelju Alojzu Kraigherju v pismu 19. 8. 1900 napisal:

In malokdo vidi, koliko dramatičnega je v tem propádanju, tá strašna pasivnost je nekaj velikanskega. Mislil si boš morda, da pretiram; ali meni se zdí, da vidim stvari dobro. Pomisli n. pr. – ali nismo mi vsi, – ti, Zupančič in jaz sinovi bankrotiranih ljudi? Polovica slovenskih študentov na Dunaju je na ístem kakor mi! (Cankar 1972: 67.)

Socialno ozadje je tako zunanji okvir, v katerega je Cankar postavil spopad dveh različnih moralnih principov in prikazal širši ustroj družbe kot take, zato se je v literarni zgodovini za to besedilo uveljavila oznaka socialna drama, Cankar sam pa jo je označil kot *dramo v treh dejanjih*.

Kralj na Betajnovi najbolj ustreza tradicionalni patriarhalni strukturi družbe, kjer imamo močnega očeta, njegova družina mu je podrejena, od njega odvisna in živi v strahu. Tudi širša skupnost Betajnovce sprejema njegovo vedenje in ravnanje kot naravno in družbeno nujno, na pot se mu postavi le falirani študent Maks. Maks in Kantor tako predstavljata dva različna moralna sistema: prvi je zagovornik etičnega principa, v središču katerega stoji individualna vest, drugi sledi ideji volje do moči, ki za ceno lastnega vzpona hodi po truplih. Vendar ne gre za črno-bel prikaz dramskih oseb v smislu binarnih opozicij dober – slab, zločinec – poštenjak, kapitalist – idealist, oblastnik – revolucionar, vsako takšno gledanje je poenostavitev besedila, Cankar namreč princip vsakega od njiju problematizira. Maks je prikazan na razpotju: po eni strani obstaja možnost kompromisa, pristanek na takšno družbo in posledično srečno življenje s Francko ter nadaljevanje študija za Kantorjev denar, vendar je zanj pomembnejša vest, lastno prepričanje, notranji etični imperativi, zato zavrne Francko z besedami: »Čutil bi zmerom, da sem te kupil za svoje poštenje.« (Cankar 1968: 42) Maks se bori zoper krivično družbo, želi razkrinkati Kantorja in posledično onemogočiti njegovo delovanje ter pokazati na zločinski ustroj kapitalističnega sveta. To je njegova etična dolžnost, čeprav se zaveda svoje nemoči v spopadu s sistemom.

Tudi Kantor se podobno kot Maks do konca bori za svojo stvar, le da je ta nasprotna Maksovi. Kantor sledi logiki svojih dejanj, oviro na poti odstrani, drugače ne zna in ne zmore, navzgor se ne da priti drugače kot z brezobzirnostjo, neusmiljenostjo, zločini. Kantor je radikalna figura ne samo znotraj slovenske, ampak tudi evropske dramatike. Že prve kritike so *Kralja na Betajnovi* povezovale z Nietzschejevo

filozofijo nadčloveka ter Ibsenovimi dramami, kasneje so opazili tudi sorodnosti s Shakespearovim *Hamletom*, Tolstojevo dramo *Moč teme* in romanom Dostojevskega *Zločin in kazen*, vendar se večina podobnih junakov zlomi pod težo dejanj ali pa jih razkrinka družba sama ter tako na koncu vzpostavi simbolični moralni red. Kantor se od naštetih del loči, saj zagreši zločin, se zlomi pod pritiskom družine, prizna krivdo, vendar je na koncu še močnejši. Cankar ne sledi evropskim literarnim vzorcem, temveč izhaja iz svoje neposredne življenjske izkušnje, končni zmagovalec je Kantor, Cankar si ne zatiska oči pred dejansko stvarnostjo. Seveda pa ostaja odprto vprašanje, ali je Kantor res tako mogočen, kot je videti, ali pa je to le posledica dejstva, da so drugi šibki in v drami posledično nima resnega nasprotnika.¹

Pohujšanje v dolini šentflorjanski

Dramsko besedilo je nastalo leta 1907 po šestletnem dramskem molku, Cankar je ideje drame sedem let premleval v svoji glavi, na list pa jih je zapisal v 14 dneh in uredniku Schwentnerju napovedal novo dramsko besedilo z besedami: »Stvar je največja hudobija, kar sem jih doslej napisal. /.../ Ko ti pošljem, preberi takoj prvi akt, in stavim, da se boš smejal! Nató seveda boš naredil kisel obraz, ker boš moral odpreti denarnico nastežaj!« (Cankar 1971: 204–205) Besedilo izhaja iz podobnih motivno-tematskih okvirov kot preostale drame, sorodne teme pa je ubesedil že tudi v nekaterih proznih in esejističnih besedilih. Cankar zopet izhaja iz svoje neposredne stvarnosti: šentflorjanci so tako tipizirani predstavniki trškega malomeščanstva, umetnik pa je iz doline izobčen kot moralno pohujšljiv, a hkrati dolini zavlada kot svobodni subjekt, ki živi po lastnih načelih. To, kar razlikuje *Pohujšanje* od preostalih dram, je njegova oblika in slog pisanja, ki sta izrazito drugačna in predstavljata pomembno oblikovno novost v razvoju slovenske dramatike. Cankarju ni šlo za stvaren, realističen portret doline in njenih prebivalcev, temveč se s *Pohujšanjem* oddaljuje od realističnosti predhodnih dramskih besedil kot tudi od psihološkega realizma ibsenovske dramatike. Cankarju ne gre za verjetnost, psihologijo likov, objektivno realnost, temveč v ospredje stopijo fantazijsko, iracionalno, pravljično, groteskno odslikavanje realnosti. Cankar je besedilo označil za »največjo hudobijo« in da je pisal z »razposajeno zlobnostjo«, v njegovih izjavah lahko prepoznamo, da je šlo pri nastajanju *Pohujšanja* za užitek ustvarjanja in pesniško svobodo, ki se ne izražata samo skozi vsebino, temveč tudi skozi njeno formo in slog (Pezdirc Bartol 2018: 176). Kritika družbe je v *Pohujšanju* prikazana na nov, radoživ, razigran, duhovit, posmehljiv, dionizičen način, kjer se »spajajo pesnikova grenkoba, jeza, posmeh in maščevalni krohot« (Koblar 1973: 56). *Pohujšanje* tako v celoti preveva veselje do ustvarjanja, poigravanje z besedami (npr. znameniti

¹ Interpretacije drame so tako odvisne predvsem od razumevanja glavnega protagonista, pri čemer noveše upodobitve iščejo poleg brutalnosti in moči tudi Kantorjevo človeškost. Taras Kermauner ima Kantorja za najmočnejšo figuro slovenske dramatike (1979: 127), Blaž Lukan pa v članku *Kantorjev kompleks* predstavi recepcijo oziroma premike in prelome v razumevanju tega emblematičnega lika skozi čas (2019: 274).

Zlodejev monolog) in identitetami dramskih oseb (najbolj izmuzljiv je zagotovo lik Kristofa Kobarja) kot tudi s slogovnimi postopki (prozni dialog šentflorjancev se tako izmenjuje s poetično govorico Petra in Jacinte v blankverzih). Igra je polna »aluzij na voajerstvo in gledanje, hkrati pa tudi igranje, igro in igro v igri« (Toporišič 2018: 277).

Če so kritiki ob nastanku Cankarju očitali razpršenost dramskega dogajanje brez dramaturške trdnosti, motivno neenotnost, pomanjkanje verjetnosti ter sinkretizem slogov, so prav te značilnosti razlog za uspeh besedila, kar je zapisal že Taras Kermauner: »vzrok je njena forma: oblika farse, groteske, lahkotne komedije z izrazito nerealističnimi prviniami« (1979: 221), pri čemer Kermauner poudarja, da je nerealističnost *Pohujšanja* tipična lastnost moderne umetnosti 20. stoletja, *Pohujšanje* pa ima celo za predhodnika dramskih grotesk 60. in 70. let. Da gre za oblikovno novost, razberemo tudi iz Cankarjeve lastne oznake, saj je besedilo zvrstno označil s terminom *farsa v treh dejanjih*, pri čemer ohranja tako burkaštvo izvorne forme kot tudi »začinjenost« etimološke razlage besede,² a hkrati oboje estetsko nadgradi.

Pohujšanje pa je izjemno zanimivo tudi v uprizoritvenem smislu. Čeprav je Cankar dramatiko vedno pisal z mislijo na uprizoritev, nikjer drugje ni vidna tolikšna misel na izrazito gledališke elemente kot ravno v *Pohujšanju*, kar je zabeleženo že na ravni besedila v didaskalijah kot tudi v korespondenci z založnikom in gledališkim vodstvom.³ Cankar je veliko pozornost namenjal kostumom (npr. natančen opis Jacintine obleke), zunanjemu fizičnemu izgledu igralcev (npr. Peter ima kuštravo frizuro in se debeli iz prizora v prizor, pri Jacinti je poudarjena njena senzualnost, čutnost in lepota), karikiranemu igranju, načinu govora, mimiki in kretnjam, še posebej pa Jacintinemu plesu, ki mora zapeljati šentflorjance, a hkrati z umetniško močjo prevzeti tudi publiko. Cankar je natančno predvidel tudi scenografijo prostora, pri čemer opis prostora drugega dejanja presega praktične napotke, saj se oddaljuje od prikaza resničnosti (Pezdirč Bartol 2020: 131): v ospredje stopi atmosfera dekadentnega in senzualnega vzdušja, ki ga v nadaljevanju še poudari svetloba (mesečina, sveče) in telesnost (razgaljena Jacinta). Cankarjeva prizadevanja za spektakelski učinek prostora pa so vidna tudi v opisu velike dvorane v tretjem dejanju, ki naj bo »tako bogato in gosposko opremljena, kakor zmore ljubljansko gledališče« (Cankar 1968: 104).

² Etimologija besede *farsa* (iz latinščine *farcio*, natlačim) pomeni začinjen nadev za mesne jedi. Nekdaj so med srednjeveške misterije vpletali trenutek sprostivne in smehe: farsa je bila zamišljena kot tisto, kar začini in dopolni »kulturno« in resnobno jed »visoke« literature (Pavis 1997: 215).

³ Cankar je ves čas bedel nad samo uprizoritvijo, v pomoč igralcem in režiserju je pripravil podrobno oznako nastopajočih oseb z navodili za igro, ki se zaključijo z besedami: »Moja želja je, da igralke in igralci vse moje besede in vse označene geste karikirajo. Da se torej, kadar spoznajo besedilo in idejo moje komedije, prav nič ne ženirajo, temveč da igrajo z isto razposajeno zlobnostjo, kakor sem jaz besede pisal!« (Cankar 1968: 352)

Hlapci

Zunanjo snov oziroma pobudo za dramsko dogajanje je Cankar dobil leta 1907, ko so bile na Slovenskem državnozbornske volitve (na katerih je na listi socialnih demokratov kandidiral tudi Cankar, a v parlament ni bil izvoljen): po zmagi klerikalne stranke so se v časopisu *Slovenec* v začetku leta 1908 pojavljale grožnje vsem, ki se ne bodo odrekli svoji misli. Ideja nove drame je v Cankarju dozorela na Dunaju, dramo pa je pisal v Sarajevu: v času od 9. 9. 1909 do 10. 11. 1909 je bil namreč gost sarajevskega nadškofa Stadlerja, pri katerem je služboval brat Karl. Ko je končal četrto dejanje, se je odločil za naslov *Hlapci*. 26. 10. 1909 je napisal Schwentnerju: »Ta drama je faktično moje *največje* delo. Delal sem na nji intenzivno cele tri mesece, zato pa je zgrajena od kamna. V prvih dveh aktih prevladuje satira, v tretjem se pričinja tragika.« (Cankar 1971: 228)

Hlapci imajo klasično zgradbo v petih dejanjih, od tod tudi Cankarjeva oznaka *drama v petih aktih*, Cankar pa se z njimi vrača k realistično-naturalistični dramaturgiji prvih iger, razen konca: ta je mistično iracionalen, dramsko dogajanje nima fabulativne zaokroženosti, saj konec ostaja odprt. V besedilu nastopa veliko dramskih oseb, in sicer 19 poimensko navedenih, ob tem pa še kmetje, kmetice in delavci, ki pripomorejo k ustvarjanju množičnosti posameznih prizorov. Cankar je izjemno natančno oblikoval stranske osebe, nekatere imajo velik učinek na dogajanje in idejo drame kljub majhni količini replik in pojavljanja na odru. Prvi dve dejanji po svoji satirični noti spominjata na *Za narodov blagor*, v tretjem pa se, kot je zapisal Cankar sam, prične tragika. Dramski konflikt je vezan na Jermanovo javno delovanje, to je boj z drugim (župnik, oblast, ljudstvo) kot tudi na Jermanovo zasebnost (boj med dolžnostjo in ljubeznijo do matere ter lastnimi vzgibi). *Hlapci* so družbeno kritična drama, a hkrati tudi intimna drama posameznika. Jerman, nekonformistična dramska oseba, zvesta sebi in svoji resnici, doživi poraz na dveh ravneh: čeprav Jerman dela v dobro ljudstva in iskreno verjame v spremembe (*iz hlapcev napraviti ljudi*), doživi družbeni poraz – ljudje njegovega napredka ne potrebujejo; poražen pa je tudi na zasebni ravni, saj kljub dobrim namenom s svojim dejanjem prizadene najdražjo mu osebo (zavest, da je možno, da je skrajšal materino življenje, *pa čeprav samo za trenutek*). Velika dela evropske literature so prav tista, ki prikazujejo temeljne paradokse življenja, odtod njihova nadčasovnost in večna aktualnost. In čeprav je za *Hlapce* značilna klasična, tradicionalna dramska forma, v njej nastopa netradicionalni junak. Cankar ne ponavlja tradicionalne sheme, kjer imamo junaka, ki propade, njegova ideja pa zmaga. Kot opozarja Dušan Pirjevec, tradicionalni junaki končajo v odpovedi, smrti ali samomoru, čeprav so še tako plemeniti, na koncu propadejo, propad pa je le fizični polom, a v resnici moralna zmaga: za tradicionalnega junaka je ideja tako visoko vredna, da je zanjo pripravljen darovati tudi življenje (1986: 117). Cankarjevi *Hlapci* pa kažejo na razkroj evropskega literarnega junaka, saj je Cankar na strani življenja in ne ideje. V *Hlapcih* imamo dramsko osebo, ki spozna nezadostnost akcije in lastno nezadostnost ter kljub življenjskim porazom in misli na samomor vztraja. Odtod tudi Cankarjeva misel, da na koncu drame stoji novo življenje, ne tragično, temveč resno.

V tem je tudi bistvena razlika med Jermanom ter na drugi strani Ščuko in Maksom, zanju so vest, resnica, prepričanje močnejši kot življenje, zato se v imenu etičnih idej odrečeta ljubezni, Jerman pa ne more brez nje: »Cankar je spoznal, da svet brez usmiljenja – milosti – in ljubezni ni mogoč: da ostane le še zmaga nasilnega zla in poraz nemočne etike.« (Kermauner 1979: 193) Jermanu se vest, delovanje, pokončnost, prepričanje in morala ne kažejo več kot zadosten smisel bivanja. V *Hlapcih* je viden zasuk od družbene satire in kritike k bistvenim vprašanjem človekovega vztrajanja v življenju. Peto dejanje *Hlapcev* tako v slogu in idejah že nakazuje Cankarjevo zadnje dramsko besedilo, to je *Lepo Vido*, kjer smisel bivanja, za razliko od prejšnjih dram, ni več v aktivnem delovanju in spreminjanju sveta, temveč hrepenenju.

Lepa Vida

Lepa Vida je dolgo časa ostala v ozadju, deležna je bila več pomanjkljivih interpretacij, tudi odklanjanja, saj je besedilo v marsičem drugačno od Cankarjevih predhodnih dram, zlasti v njem ni več socialne akcije.⁴ V ospredje stopi nasprotje med stvarnostjo in sanjami o lepšem, resničnejšem, polnejšem svetu ter s tem povezan osrednji motiv hrepenenja in smrti, pri čemer pa je hrepenenje samo več kot njegova uresničitev, hrepenenje je v življenju neuresničljivo, konča se s smrtjo. *Lepa Vida* je tako inovativna oblikovna in vsebinska prelomnica z dramatiko 19. stoletja. Večina kritikov je opazila sorodnosti z Maeterlinckovimi dramami, hkrati so ugotovili, da je forma drame novost, kajti njena glavna moč je v jeziku in občutenju, medtem ko je dejanja malo, zato so jo označili z zelo različnimi oznakami: *nežna, sentimentalna lirski pesem, krasna pesem v prozi, odrski umetnina, ki je v lepe besede odeta izpoved*, slavospev jeziku so tudi besede Otona Župančiča, ki je o *Lepi Vidi* zapisal, da je »ritmična ekstaza našega jezika, slovesna velika maša slovenske besede.« (Cankar 1969: 222) Tudi Cankar sam je Izidorju Cankarju povedal: »dolgo sem jo nosil v srcu, in ko je bila na papirju, sem z začudenjem opazil, da je pesem in ne drama, kar bi imela biti.« (Puhar 2016: 130) Da se je Cankar zavedal drugačnosti besedila, nakazuje tudi dejstvo, da je edino ostalo brez avtorjeve lastne vrstne oznake.

Že iz naštetih zapisov razberemo, da je *Lepa Vida* sestavljena iz heterogenih elementov, je žanrski hibrid, saj je preplet dramskih in lirskih prvin. Drama pomeni spremembo pogleda na življenje, v ospredju ni več spopad z drugim in posledično spreminjanje sveta, temveč se dogajanje preseli v človekovo notranjost, novo občutenje sveta pa zahteva tudi drugačno formo, saj ni več v ospredju konflikt, temveč stanje intime. »Ker je simbolistom prava resničnost samo tista, ki je del nadčutnega, realno neotipljivega in nedosegljivega sveta (sanje, prividi, spomini,

⁴ Izhodišče Cankarjeve drame *Lepa Vida* je slovenska ljudska pesem o ženski, ki je zapustila moža in otroka ter odšla služiti kot dojlja na španski (mavrski) dvor. Ljudsko pesem je priredil že France Prešeren, Josip Jurčič je motiv obdelal v romaneskni formi, Josip Vošnjak pa je zgodbo lepe Vide prvi uporabil v dramatiki, in sicer je ob lepovidskem motivu izpostavil različne vloge ženske, to je hčerka, žena, mati in ljubica, ter ga povezal s problemom meščanskega zakona brez ljubezni.

blodnje, vizije, zamaknjenja, otroške predstave o svetu, času), jim govornica, oprta na realnost, ne ustreza.« (Poniž 2006: 61) Notranji ustroj drame tako ne sledi več klasičnim dramaturškim pravilom, temveč smo priča razpadu sklenjene fabule, fragmentarizaciji, lirizaciji, v dramo sta vkomponirani tudi dve pesmi, vse to nakazuje izrazito subjektivno doživljanje. Dramska oseba ni več dejavna, temveč trpna in meditativna, posledica je statično gledališče, kjer namesto dejanja prevladuje atmosfera tesnobe pričakovanja, prisluškovanja neznanemu in čakanja na smrt (Kralj 1999: 27–29). Lepo Vido zato lahko označimo kot meditativno simbolistično dramo.

V Cankarjevi zadnji drami v središču niso več predstavniki slovenske meščanske elite ali gospodarskega kapitala niti karikirani šentflorjanci, v ospredje stopijo marginalni liki, osebe z roba družbe, zavržene, odvečne sebi in svetu. Bolni študent Poljanec, stari delavec Damjan, zapiti pisar Mrva, 15-letni študent Dioniz bivajo med življenjem in smrtjo, sanjami in resničnostjo ter čakajo Vido in se predajajo večnemu hrepenenju, zaobjetemu v simbolu rože čudotvorne. Vida je cilj hrepenenja naštetih oseb, hkrati pa je tudi sama hrepeneči subjekt, večno na poti, brez obstanka. Cankar kot kontrast postavi drugačen, a enakovreden pogled na življenje, zavezan in uresničljiv znotraj empiričnega, materialnega sveta, katerega zastopnika sta zdravnik in Milena. Zanju je hrepenenje znamenje bolezni in zapravljanje časa.

Cankarjev stvarni svet in s tem povezana družbenopolitična razsežnost pa odmeva tudi v zadnji drami, in sicer v opisu dogajalnega prostora. To je stara ljubljanska Cukrarna, proletarsko okolje, prebivališče brezdomcev in študentov, ki jo je Cankar poimenoval *ogromna mrtvašnica*, saj sta v njej umrla Cankarjeva literarna prijateljka Kette in Murn. Zanj so značilni vlažni, temačni hodniki, trohno in tesnoba, visoka majhna okna, kar je Cankar prenesel v opis dramskega prostora prvega in tretjega dejanja: »Prizorišče je za par pedi nižje od rampe, kakor pogreznjeno. /.../ Na levi se pozorišče poglobi kakor v posebno zelo tesno izbo, z zastorom oddaljeno; tam je visoko tik pod stropom omreženo okno« (Cankar 1969: 71).

Zaključek

Cankar je imel izjemen občutek za analizo družbene situacije na Slovenskem kot tudi zmožnost za generalizacijo njenih zakonitosti, pri čemer je vedno izhajal iz svoje neposredne stvarnosti, iz sveta, v katerem je živel. V dramski opus je zaobjel politično situacijo na Slovenskem, gospodarske in socialne razmere kot tudi moralno stanje takratne družbe. Zunanja snov je v dramskem opusu vedno vzeta iz domačih krajev in prinaša družbenopolitično razsežnost, pa naj gre za volitve, razdor v stranki, bankrot ljudi na podeželju, gradnjo železnice, Cukrarno, meščanske norme ..., kar pa ima znotraj drame različno funkcijo, lahko predstavlja sprožilni moment dramskega dogajanja, glavni ali stranski motiv, oblikuje dramski prostor ipd. Cankar je konkretne domače razmere preoblikoval v inovativno dramsko formo in čeprav je napisal le sedem dram, je dramska forma vsakič drugačna, prav tako tudi dramska

vrsta oziroma žanr, ki ji pripada. Iz razprave je razvidno, da je Cankar lastnim delom dajal zelo splošne oznake, izjema sta farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepa Vida*, ki je brez avtorjeve oznake, kar kaže, da se je Cankar sam zavedal, da sta besedili drugačni in se oddaljujeta od klasične dramske oblike. Obe drami sta po svoji formi najbolj inovativni, saj sta oblikovna in vsebinska prelomnica s prevladujočo realistično poetiko dramatike 19. stoletja: priča smo razpadu sklenjene fabule in rahljanju dramske zgradbe, zgrajeni sta iz heterogenih elementov, brez dramaturške trdnosti in stran od psihološkega realizma ibsenovske dramatike, na slogovni ravni pa prinašata dekadentne in/ali simbolistične prvine in se vseskozi zavedata moči jezika.

Cankar s pomočjo dramskih oseb razrešuje lastne moralne, socialne in družbene dileme, zato so dramske osebe nekakšni generalizirani nosilci različnih življenjskih principov, idej in vrednot, pri čemer imajo poleg glavnih oseb izjemno težo tudi stranske osebe, saj problematizirajo držo in mišljenje glavnih oseb. Ob tem pa je vseskozi vidna »visoka stopnja empatičnosti avtorja« (Zupan Sosič 2020: 229). Cankar presega ustaljene literarne vzorce, v komedijo vključi nekomično osebo, v tradicionalno formo netradicionalnega junaka, spet drugje se poigrava z identitetami dramskih oseb in kaže na njihovo izmuzljivost. Za nekatere dramske osebe je značilen aktivni princip delovanja, želja spremeniti svet na bolje, kar jih žene v akcijo in upor, spet druge hrepenijo po idealnem svetu resnice, lepote in umetnosti, stran od stvarnega in razumskega zaznavanja sveta, bliže intuitivnemu in meditativnemu, kar oblikuje dva temeljna pogleda na življenje.

Cankar je slovensko dramatiko moderniziral in evropeiziral, saj jo je vključil v splošni tok evropskega dogajanja, kljub njegovi široki razgledanosti pa ne moremo govoriti o sledenju evropskim vzorcem, saj ob tem upošteva domačo družbeno stvarnost in literarno tradicijo ter predvsem lastno dožemanje sveta in njegovih protislovij:

njegov miselni, čustveni in estetski svet, ki se je realiziral v njegovem literarnem delu, ni samo bolj ali manj harmonična spojina, niti ne samo bolj ali manj uspešna sinteza splošno evropskih in nekaterih domačih, slovenskih prvin, marveč je nekaj avtentično originalnega. (Pirjevec 1964: 451.)⁵

Viri

Cankar, Ivan, 1967: *Zbrano delo 3*. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1968: *Zbrano delo 4*. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1969: *Zbrano delo 5*. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1970: *Zbrano delo 26*. Ljubljana: DZS.

⁵ Članek je nastal v sklopu raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Cankar, Ivan, 1971: *Zbrano delo 27*. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1972: *Zbrano delo 28*. Ljubljana: DZS.

Literatura

Kermauner, Taras, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: Rupert Klampfer.

Koblar, France 1973: *Slovenska dramatika, druga knjiga*. Ljubljana: Slovenska matica.

Koruza, Jože, 1979: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.

Kos, Janko 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Kralj, Lado, 1999: Maeterlinckov model moderne drame, simbolistična dramska tehnika. *Primerjalna književnost* 22/ 2. 27–29.

Lukan, Blaž, 2019: Kantorjev sindrom. Šekli, Matej, Rezoničnik, Lidija (ur.): *Slovenski jezik in njegovi sosedi*. Zbornik Slavističnega društva Slovenije 29. 272–281.

Moravec, Dušan, 1968: Opombe. *Zbrano delo 4*. Ljubljana: DZS. 275–398.

Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Pezdirc Bartol, Mateja, 2016: *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatici*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Pezdirc Bartol, Mateja, 2017: Razvoj slovenske meščanske drame konec 19. stoletja in *Dama s kamelijami*. Štefan Vevar, Barbara Orel (ur.): *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 148–158.

Pezdirc Bartol, Mateja, 2018: Dramatika. Harlamov, Aljoša (ur.): *Ivan Cankar: literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 142–199.

Pezdirc Bartol, Mateja, 2020 Prostor Cankarjeve dramatique. *Slavistična revija* 68/2. 125–138.

Pirjevec, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Pirjevec, Dušan, 1986: *Hlapci, heroji, ljudje*. Cankarjeva založba.

Poniž, Denis, 2006: *Ivan Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Puhar, Alenka, 2016: *Izidor Cankar: mojster dobro zasukanih stavkov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Toporišič, Tomaž, 2018: Pohujšanje v odrskih utelešenjih 20. in 21. stoletja. Čeh, Jožica idr. (ur.): *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru: ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze. 273–283.

Zupan Sosič, Alojzija, 2020: Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije pomočnice* in *Križ na gori*. *Primerjalna književnost* 43/1. 223–241.