

**ELEMENTI
MAETER-
LINCKOVE
DRAMSKE
TEHNIKE
V CANKARJEVI
DRAMATIKI**

Obravnava dramske tehnike v dveh Cankarjevih dramah je pokazala tehnični vpliv belgijskega dramatika Mauricea Maeterlincka. Doslej je veljalo prepričanje, da je Maeterlinck na Cankarjevo dramatiko vplival predvsem s svojimi idejami in jezikovnimi stilnimi posebnostmi, toda ob obravnavi *Jakoba Rude*, Cankarjeve zgodnje drame, za katero je značilen močan Ibsenov vpliv, se je izkazalo, da je Cankar kombiniral dramske tehnike obeh avtorjev in tako dosegel kontrastno predstavitev sprijene družbe, ki jo posreduje prevladujoča Ibsenova analitična tehnika, in hinavskih posameznikov, ki so prikazani s pomočjo Maeterlinckove "tehnike reagentov", s katero je Cankar lahko sugeriral resnico, skrito za lažmi družbe. Obravnava *Lepe Vide*, ki je Cankarjevo najbolj simbolistično dramsko delo, je pokazala, da je struktura drame, kakor jo lahko določimo s pomočjo aktantskih modelov Anne Ubersfeld, izredno podobna strukturi Maeterlinckovih zgodnjih dram, čeprav se po dramski gradnji in strukturi govora od njih močno razlikuje, ker se Cankarjeve osebe zavedajo svojega stanja in lahko o njem svobodno govorijo, medtem ko je moral Maeterlinck uporabljati sugestivne tehnike.

Že sodobniki so ugotavljali, da je v Cankarjevih dramah najti mnoge tuje spodbude, med njimi tudi spodbude Maeterlinckovega "statičnega gledališča". Kasneje so literarni zgodovinarji te ugotovitve potrdili, Anton Ocvirk in Dušan Pirjevec pa sta podrobno analizirala Maeterlinckov idejni, svetovnonazorski in slogovni vpliv na Cankarjevo delo. Nista pa se ukvarjala z Maeterlinckovim vplivom na Cankarjevo dramsko tehniko. Tudi sicer vprašanje Cankarjeve dramske tehnike še ni postalo predmet resnejših raziskav, ker so se raziskovalci posvečali predvsem interpretaciji in idejni analizi njegovih dram, pri tehničnih analizah pa je bilo v ospredju vedno vprašanje stila.

Raziskovanje tujih vplivov na Cankarjevo dramsko tehniko, raziskovanje posebnosti te tehnike in raziskovanje učinka, ki so ga njegova dela imela na razvoj slovenske drame, so široka področja, zato se bom omejil in skušal osvetliti Cankarjevo povzemanje in preoblikovanje nekaterih posebnosti dramske tehnike, ki jo je Maurice Maeterlinck z deli iz svojega prvega ustvarjalnega obdobja (sam ga je imenoval 'prvo gledališče') uveljavil kot tehniko simbolističnega gledališča. Omejil se bom na dve Cankarjevi drami, ki sta najbolj zanimivi za raziskavo Maeterlinckovega tehničnega vpliva: na *Jakoba Rudo* in *Lepo Vido*. *Jakob Ruda* je prva Cankarjeva zrela drama, v kateri je mogoče opazovati nenavaden spoj prevladujoče Ibsenove analitične tehnike s posebnostmi Maeterlinckovega gledališča, *Lepa Vida* pa je Cankarjevo najbolj simbolistično odrsko delo, v katerem je avtor oblikoval izvorno in estetsko zelo učinkovito dramsko tehniko. Pokazal bom, katere tehnične zahteve so Cankarja privedle do tega, da je v obeh dramah uporabljal elemente Maeterlinckove tehnike, in na kakšen način jih je združeval z drugimi tehnikami.

Tehnika reagentov v Jakobu Rudi

Cankar je svojo drugo dramo načrtoval že spomladi l. 1898, pisati pa jo je začel najverjetneje šele avgusta pri prijateljih v Pulju. Zaradi težav s tretjim dejanjem jo je končal šele spomladi l. 1899, uprizorili pa so jo 16. marca 1900 (Moravec 1967: 297–304). Kompozicija se nedvomno močno opira na Ibsena, zlasti na *Strahove* in *Rosmersholm*, kar so opazili in poudarjali sodobniki, npr. F. S. Finžgar, Engelbert Gangl (Moravec 1967: 316–322) in Fran Zbašnik (Moravec 1967: 329). Kot bomo prikazali v nadaljevanju, so za gradnjo drame pomembni tudi tehnični prijemi Maeterlinckovega simbolističnega gledališča, ki se navezujejo na tipične Maeterlinckove motive, vendar jih nobeden od tedanjih kritikov ni povezal s simbolističnimi vzori, temveč so jih pripisovali Cankarjevimi lastnim idejam (prim. Ribidovo kritiko knjižne izdaje, ki govori o izključitvi Rude iz dogajanja, Moravec 1967: 332.)

Tudi kasnejši raziskovalci (npr. Koblar 1972–73/II: 46, Sajko 1966: 23, Kos 1987: 185–186) so v *Jakobu Rudi* videli predvsem dramo, s katero se je Cankar najbolj približal Ibsenovemu vzoru. Kljub temu v navedenem Koblarjevem delu najdemo tudi omembe slogovnih posebnosti, "ki merijo na simbolizem in impresionizem", Kos pa opozarja, da Cankar ob analitični tehniki, ki je značilna za Ibsena, ne vključuje tudi historičnega, biološkega in psihološkega determinizma, motivi, ki so odmev Ibsenovega *Rosmersholma*, pa so obdelani "izrazito novoromantično". Za našo raziskavo je zelo pomembno, da Pirjevec ob raziskovanju idejnih vplivov simbolizma na Cankarja navaja številne odlomke iz *Jakoba Rude* (Pirjevec 1964), to pa jasno opozarja, da je v trdni strukturi analitično grajene drame, ki je pritegnila pozornost raziskovalcev, prisotna vrsta pomembnih simbolističnih motivov, te pa gotovo spremljajo tudi dramsko-tehnične posebnosti. Te bomo našli v notranjem komunikacijskem sistemu drame, ki je osnova za gradnjo dejanja analitične drame. Pokazali bomo, da je ta sistem oblikovan po vzoru Maeterlinckovega modela, ki so mu raziskovalci nadeli ime "sistem reagentov".

Maeterlinckov dramski model. Maeterlinck izhaja iz nazorov in idej, ki jih je oblikoval na osnovi idealističnih filozofskih vzornikov in sočasnih simbolističnih teorij ter jih presnoval v tezo o svetu in usodi, ki jo je želel posredovati v obliki dramskih besedil, kasneje pa je svoje umetniške in filozofske nazore obrazložil tudi v esejističnih delih. Osrednja teza je misel o nepomembnosti materialne resničnosti v primerjavi s transcendenco, zato je za človeka resnično pomemben le odnos s transcendenco, ki se izmika racionalnemu umu in jeziku. Maeterlinckov človek je izgubljen v zankah razuma in besede, ki ne vodita k spoznanju in mu zastirata molk. Lastno dušo in dušo sočloveka pa je mogoče začutiti le v molku in le v molku lahko spregovorijo skrivnostna, na videz nepomembna znamenja, s katerimi

transcendencija človeka obvešča o transcendentnem dogajanju in ki človeku omogočajo, da prisluhne svoji duši. Ta znamenja po Maeterlinckovem mnenju omogočajo stik med človekom in transcendenco in človeku odpirajo pot k resničnemu spoznanju. To je lahko le intuitivno in hipno, podobno razodetju ali razsvetljenju.

Ta teza je v njegovih esejih zelo razvita in enovito oblikovana; močno poudarja tudi pomen ljubezni, ki je stik med dušami in torej del transcendence, ter pozitivno vrednost transcendence. V esejih skorajda ne izraža pesimistične misli o neizogibni usodi in smrti, ki je sicer tako značilna za njegovo dramatiko.

V Maeterlinckovih dramah je odnos med človekom in transcendenco drugačen. Transcendencija postane iracionalna, nedoumljiva sila, ki vodi človekovo življenje in se mu kaže kot strašna, nesmiselna usoda, ki zadene njega ali njegove bližnje in ima največkrat podobo Smrti. Proti tej strašni sili se ne da boriti, zato so Maeterlinckovi junaki vedno neaktivni in imajo v drami le vlogo medijev spoznanja transcendentne resnice. Avtor torej ne skuša prikazati njihovega neuspešnega boja z usodo, ampak le njihovo zaznavanje približevanja usode ali Smrti. Zato je Maeterlinck to gledališče imenoval "statično gledališče", "le théâtre statique".

Osnovna shema njegovih statičnih iger je pravzaprav vedno enaka. Igra predstavlja vrsto ljudi, ki se ne zavedajo, da se jim približuje izpolnitev strašne usode. Skrivnostna znamenja, ki jim jih pošilja transcendencija, sicer v njih prebujajo tesnobo, a ljudje so zaradi svojega razuma zaslepljeni in z izjemo redkih nosilcev intuicije (po Maeterlinckovi tezi so to zlasti slepi ali kako drugače prizadeti, pa tudi otroci in ženske) ne spoznajo resnice, dokler se usoda ne uresniči. To se lahko zgodi s smrtjo glavne osebe (gradnja je podobna tradicionalni sintetični dramski tehniki) ali s spoznanjem o smrti pomembne ali ljubljene osebe (gradnja je deloma podobna analitični tehniki). Iz te sheme je razvidno, da so osebe pravzaprav nebogljene, saj ne razumejo resničnega dogajanja, ki se odvija na transcendentni ravni, zato nikakor ne morejo biti dejavne ali pa je njihovo početje nično. Njihovo nedejavnost poudarja čakanje: osebe pogosto čakajo na določen dogodek, ne zavedajo pa se, da v resnici čakajo na izpolnitev svoje usode. Ob nebogljenih in nedejavnih osebah se odvija edina dejavnost, dejavnost usode ali Smrti, ki jo Maeterlinck imenuje "skrivnostna" ali "tretja oseba" ("le personnage sublime", Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*) in jo moramo imeti za osrednjega akterja Maeterlinckovega gledališča.

Toda Maeterlinck "tretje osebe" in njene dejavnosti ne more prikazati neposredno na odru, ne da bi jo posebej in predstavil z dramskim karakterjem ali jo posredoval v govoru. Obe rešitvi bi bili v nasprotju z njegovimi načelnimi stališči. Toda, kot poudarja Ubersfeldova, avtonomen subjekt v besedilu nikoli ne more obstajati, vedno obstaja le odnos med subjektom in objektom (Ubersfeld 1996: 58), zato je Maeterlinckov problem manjši, kot se zdi na prvi pogled, saj

mu ni treba prikazati subjekta – nevidne “tretje osebe” –, ampak le njeno delovanje na objekt, na dramske karakterje. (Prim. Compère 1955: 131, Postic 1970: 113–114, Konrad 1986: 7). To pomeni, da “tretja oseba” ni predstavljena niti neposredno (z osebo) niti posredno (skozi govor), temveč le implicitno s celotno strukturo notranjega komunikacijskega sistema drame. Zato se Maeterlinckove drame osredotočajo na vprašanje prenosa informacije od transcendence do zavesti oseb, hkrati pa tudi v zunanji informacijski sistem drame, do gledalca. Ta informacija se še vedno izmika običajnim izraznim sredstvom, zlasti govoru, in zahteva drugačne pristope. Sredstvo, ki omogoča izražanje in prenos takšne informacije, je osrednje sredstvo teorije simbolističnega pesništva: sugestija (prim. Compère 1955: 72, 79).

Sugestija je po svojem izvoru jezikovno stilno sredstvo, njena raba v simbolizmu pa se močno navezuje na simbolistično teorijo simbola. Zato je Maeterlinckova dramatika kljub odporu do jezika močno zakoreninjena v besedilu. Toda sugestivna tehnika sega dlje in obvladuje tudi strukturo dejanja, karakterjev, dramskega prostora in časa. Na prvi pogled je sicer najočitnejša oblika sugestivnega načela do skrajnosti dodelana in z doktrino utemeljena raba simboličnega paralelizma (postopek, pri katerem zunanji dogodki ali opisi okolja in narave simbolično podajajo psihološke procese v osebi; prim. Compère 1955: 72), toda v resnici je simbolični paralelizem le eden od elementov širše strukture, na osnovi katere je zgrajen notranji in zunanji komunikacijski sistem Maeterlinckovih dram. Dogodke, predmete in osebe, ki v tem sistemu služijo kot člani informacijske verige, je Gaston Compère imenoval *reagenti* (*les réactifs*, Compère 1955: 124–137), ker nezavedno reagirajo na transcendentne dogodke. Zato to tehniko imenujemo *tehnika reagentov*.

Compère deli reagente na dve vrsti. Posredni reagenti so predmeti, živali in drobni pripetljaji, ki imajo vlogo znamenj in dajejo slutiti prisotnost “tretje osebe”, nosilci intuicije (in gledalci) pa si jih tako tudi razlagajo. Vsi dogodki, tudi napete in slikovite prigode, ki so tako značilne za nekatere njegove zgodnje drame, imajo torej le vlogo znamenj in so sami po sebi brez smisla. Stvari in živali, ki služijo za znamenja, imajo pogosto simbolno vrednost (npr. ciprese, labodi, jagnje, voda), ki se običajno sklada s splošnim ali specifično simbolističnim pomenom simbola. Tudi posamezna prizorišča (votlina, gozd, morje, vrt, palača, hodniki) imajo v Maeterlinckovih delih simboličen pomen in z jasnimi medsebojnimi odnosi (npr. razmerje med zaprtim in odprtim, zgornjim in spodnjim, svetlim in temnim, vodo in kopnim) opozarjajo gledalca na resnični pomen dogajanja. (V zvezi s simbolno vrednostjo prostora prim. Compère 1955: 94–104, 108–118, Konrad 1986: 15, 71–75, Postic 1970: 120–125; tudi Ubersfeld ²1996: 126, ki predlaga psihoanalitično interpretacijo Maeterlinckovih prizorišč, v kateri postanejo Freudovo ‘drugo prizorišče’, osebe pa postanejo psihične instance.)

Druga Compèrova vrsta, neposredni reagenti, so dramske osebe, ki

imajo intuitivno sposobnost in so zato sposobne zaznavati in doumeti znamenja ter iz njih spoznati resnično naravo sveta. Tako se dejavnost transcendentne "tretje osebe" in informacija o približevanju katastrofe prenaša med ljudi. Toda ne pozabimo, da so dramske osebe predvsem govorniki, Maeterlinck pa jeziku ne priznava izrazne sposobnosti, s katero bi lahko izrazil transcendentno resnico. Neposredno izražanje transcendentne resnice je torej nemogoče, saj se je govorniki niti sami ne zavedajo. Zato so osebe omejene na *čakanje*, pričakovanje neznanega udarca usode, in, če so nosilke intuicije, na *intuitivno spoznavanje*. Ker je predmet intuitivnega spoznavanja vedno strašna usoda, se intuicija kaže kot *zle slutnje*, ki jih za intuicijo slepe osebe ne morejo razumeti, dokler jih usoda ne doseže. Slutnje se v dramskem besedilu uresničujejo kot pogledi naprej, ki imajo osrednjo vlogo v gradnji napetosti in stopnjevanju dejanja.

Proces prenašanja transcendentnega sporočila, prikazan s tehniko reagentov, je dejansko edino dogajanje v Maeterlinckovem 'prvem gledališču'. Pomembno je vedeti, da je celo psihološka introspekcija iz Maeterlinckovega gledališča izključena, saj je mogoče le intuitivno, torej ne-psihološko spoznanje, ki ga glavnim osebam prinese šele očiščenje z bolečino in trpljenjem ob koncu drame. (Compère 1955: 14, tudi Maeterlinckova teza o statičnem gledališču in transcendentni psihologiji v *Le Tragique quotidien*, Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*: 161). Pričakovanje in spoznavanje sta torej res edini vlogi, ki ju Maeterlinckova tehnika reagentov zaupa osebam, in ker je zunanje akcije le malo (izjema so praviloma na zunaj nepomembna in nerazložljiva dejanja reagentov pod pritiskom znamenj ali usode), se izražata predvsem v jeziku.

Ker so nosilci intuicije nesposobni dejanja, dokončno izgine tudi razmerje med igro in protiigro. V dramah, ki so podobne analitični gradnji (npr. *Vsiljenka*, *Notranjost*, *Slepici*), doseže Maeterlinck skrajno obliko pasivnosti glavnega junaka, ki nima več niti vloge tragične žrtve usode, temveč je res le še naslovljenec transcendentnega sporočila. Ta različica Maeterlinckove zasnove omogoča tudi jasnejšo in bolj zgoščeno gradnjo, ki analogno ustreza Ibsenovi analitični tehniki in nas zato ob analizi *Jakoba Rude* še posebej zanima. Zavedati pa se moramo, da Maeterlinck ni nikoli razvil resnične analitične gradnje dejanja: deloma zato, ker ni vpeljal značilne psihološke introspekcije, predvsem pa zato, ker v tej vrsti iger vedno že v ekspoziaciji gledalcu predstavi udarec usode, da lahko v drami spremlja, kako se osebe približujejo neogibnemu spoznanju resnice. Da lahko avtor doseže ta učinek, mora ločiti spoznavne svetove gledalcev, oseb in žrtve ter vzpostaviti različne spoznavne ravni. V *Vsiljenki*, ki je najmanj izrazit primer, z zaprtimi vrati loči spoznavno raven družinskih članov od ravni bolnice, v *Slepih* uporabi slepoto oseb, v *Notranjosti* pa vzpostavi kar tri spoznavne ravni, saj sorodnike umrle deklice in osebe, ki vedo za njeno smrt, ločita vidna in slušna pregrada, gledalci pa imajo popoln vpogled v dramsko dogajanje in tako predstavljajo tretjo spoznavno raven (Compère 1955: 13, 38).

Maeterlinckove dramske osebe imajo še vedno predvsem vlogo govorcev, zato Maeterlinckova tehnika reagentov, ki naj bi se izognila govoru, pravzaprav doseže končni cilj ravno v govornih tehnikah, kjer se uresniči v največji širini; govor namreč spremlja in ponavlja predmetna, prostorska in dogajalna znamenja ter simbole, tako da se v resnici celotna informacijska veriga reagentov odslikava v govoru. Te nove naloge, ki jih Maeterlinckova dramska gradnja nalaga govoru, nastopajo hkrati z ločitvijo spoznavnih ravni govorcev in uvajanjem komunikacijskih preprek, ki jih predvideva Maeterlinckova teorija o nezmožnosti govora, ter povzročajo rušenje dialoga, odsotnost govornih dejanj, uporabo brezosebni oblik (v francoščini zlasti brezosebna zaimka "il" in "on"), uvajanje 'govorjenja mimo' (to je postopek, pri katerem dve osebi izmenično govorita, ne da bi si odgovarjali) in podobnih posebnosti. Ker so te posebnosti odvisne od rabe tehnike reagentov, jih lahko pričakujemo tudi v Cankarjevi drami. Odslikava prostora v govoru s tehniko "govorjenja prostora" je še posebej zanimiva zato, ker je sicer podobna tradicionalni tehniki, ki je npr. pri Shakespearju nadomeščala sceno, vendar se pri Maeterlincku navezuje na jezikovno tehniko simboličnega paralelizma, ki se iz prostora prenaša nazaj na jezik.

Maeterlinck torej celo obogati govor, ki ga je hotel degradirati, zato mora vpeljati novo tehniko, s katero v govoru pokaže nemoč besede pred iracionalno resnico. Ta tehnika je 'dialog druge stopnje', v katerem eden od govorcev skuša izraziti svojo intuicijo, ki pa je ne more preliti v besede, zato dialog ostane na videz nesmiseln nespozrazum (prim. Pirjevec 1964: 269, Compère 1955: 166-169; Compère pod tem terminom razume celotno jezikovno realizacijo tehnike reagentov). Za razumevanje uporabe te tehnike pri Cankarju moramo vedeti, da jo je že Maeterlinck uporabil tudi za prikazovanje hinavščine in strahu pred resnico (npr. v *Princesi Maleine* in *Peleasu in Melisandi*, Konrad 1986: 45, 51.) Maeterlinck uporablja še dve sredstvi za prikazovanje nezadostnosti govora: nesmiselni vzkliki rušijo govor, dramski molk pa ga prekinja in tudi stopnjuje napetost drame (Compère 1955: 151-158).

Jakob Ruda. Na prvi pogled se zdi, da je Maeterlinckov model izrazito drugačen od Cankarjevega modela v *Jakobu Rudi*, ki temelji na psihološki introspekciji in svobodni volji glavnega junaka, načelih, ki sta Maeterlincku tuji. Toda Cankar je v svojo dramo vnesel tehniko reagentov, ki ima sicer drugačno vlogo, kot jo je imela v Maeterlinckovi dramatik, čeprav se tudi pri Cankarju kaže v dramskem govoru, prostoru in celo v gradnji dramskega dejanja.

Zgradba *Jakoba Rude* je v temeljnih značilnostih vsekakor oblikovana po zgledih Ibsenove analitične tehnike. Uvodni akord je sicer bolj informativen, kakor ga predpostavlja Ibsenov model, zato so tudi nadaljnja presenečenja manj izrazita (Sajko 1966: 28). Toda predzgodba, ki sicer govori o smrti, je vezana na psihološki oris glavnega

junaka in oris njegove preteklosti, ta pa bo odločilna za prihodnost vseh oseb. Zato tudi dejanje nikakor ni statično, temveč je v skladu z Ibsenovim zgledom zgrajeno okrog notranjega konflikta v glavnem junaku. Od Ibsenovega zgleda Cankar odstopi tudi s tem, da Ruda priključne nesrečo šele tedaj, ko stori nov greh, namesto da bi se avtor omejil na bolj ekonomično tehniko, ki temelji le na razkrivanju predzgodbe. Zato pa je gradnja posameznih dejanj tehnično zelo dovršena s stopnjevanjem na način Freytagove piramide, kar je zlasti opazno v II. in III. dejanju, ki sta simetrično sestavljeni iz treh delov in imata vsako svoj vrhunec in iztek. Toda stopnjevanje dramskega dejanja ni odvisno le od razkrivanja resnice v pogovoru, temveč se v Cankarjevi drami pojavi razsežnost, ki je Ibsen ne pozna: teža se prenese k vprašanju soočanja z resnico, vprašanju spoznanja, ne razkrivanja. S tem pa se približamo Maeterlinckovemu zgledu in poskusili bomo razložiti, s kakšnim namenom Cankar uporablja njegove tehnike.

Že v prvem dejanju je razkrita resnica preteklosti; Ruda pa zagreši nov greh, ki dramskim osebam, celo samemu Rudi, ostane prikrit, saj ga bodo odkrivale in ga spoznavale skozi dramo. Pride torej do delitve spoznavnih ravni oseb, ki ima isto vlogo kot podoben Maeterlinckov poseg v dramah, bližjih analitični gradnji. Poglavitna razlika med obema postopkoma je, da sicer oba uporabljata intuicijo kot spoznavno metodo, ki omogoča preseganje mej med spoznavnimi svetovi, vendar se pri Cankarju intuicija ne nanaša na transcendentno resničnost, temveč na razliko med resničnim grehom in grehom, kakršnega priznava meščanska družba. Maeterlinckovi junaki so slepi za resnico zaradi vezanosti na razum, ki jim zapira pot do intuicije, Cankarjevi junaki pa resnice ne sprevidijo zato, ker jim hinavščina in strah preprečujeta, da bi mimo meščanskih običajev poslušali svoje srce: nič jim ni skrito, vendar ne vidijo, česar nočejo videti. Tega stanja osebe seveda ne morejo prikazati z neposredno karakterizacijo, ne morejo se obtoževati, temveč zaradi psihološkega procesa potlačitve prenesejo svoje občutke v irealno in jih sprejemajo kot slutnje, tako da nastane spoznavno razmerje, ki je enakovredno razmerju v Maeterlinckovem modelu, čeprav je racionalno in psihološko razložljivo. Na tak način lahko Cankar spoji Maeterlinckovo tehniko reagentov z etično in moralno zasnovano analitično dramo, s procesom potlačitve pa vpelje iracionalno dimenzijo in transcendenco v okvir tradicionalne psihologije. Tehnika reagentov opravlja svojo običajno vlogo stopnjevanja dejanja s stopnjevanjem tesnobe in strahu, vendar so za gradnjo dramskega dejanja pomembnejše bolj učinkovite tehnike analitične drame. Zato pa ponuja tehnika reagentov izredno učinkovito sredstvo za prikaz psiholoških procesov oseb, pri čemer se opira zlasti na tehnike govora.

Glavni karakterji *Jakoba Rude* imajo vrsto skupnih značilnosti, ki opredeljujejo celotno dramsko zgradbo. Osrednja lastnost je svobodna volja, ki jo imajo vsi, vendar jim manjka odločnosti, da bi jo uveljavili. Zato je osrednji problem drame vprašanje sprejemanja odločitve,

ki velja za Rudo, Ano, Marto, Dobnika in Dolinarja. Konformizem jim ponuja možnost, da se odpovedo dejanju, kar bi pomenilo materialno srečo, a hkrati tudi "smrt za njihovo dušo", zavest o grehu pa se kaže kot intuitivna slutnja, ki jih sili k dejanju. To je milejša oblika nasprotja med dobrim in zlim, ki je značilno za Cankarjevo dramo *Romantične duše* in se v njegovem delu običajno kaže kot nasprotje med materijo in duhom (Pirjevec 1964), v *Jakobu Rudi* pa se kaže kot nasprotje med družbo in posameznikom. Zanimivo je, da je za družbeno plat oseb Cankar uporabil analitični dialog Ibsenove dramske tehnike, za posameznikovo iskanje intuitivnega spoznanja o grehu pa Maeterlinckovo tehniko reagentov, tako da se to nasprotje kaže tudi v rabi različnih dramskih tehnik. To dvojnost spremlja sočasna možnost psihološke in transcendentne razlage dogajanja, zaradi česar lahko Cankar vzporedno uporablja obe tehniki. Tako lahko iskanje intuitivnega spoznanja o grehu (ki izhaja iz Maeterlinckove transcendentalne psihologije) razumemo tudi kot hinavsko zatiskanje oči pred resnico ali prikaz postopka potlačitve resnice (v skladu z Ibsenovo analitično psihologijo). Na to dvojnost nas posebej opozarja Pirjevec, ki sicer navaja odlomke iz *Jakoba Rude* v potrditev, da je Cankar uvajal Emersonove in Maeterlinckove ideje, toda s teorijo o Cankarjevem dvojnem življenju ponuja tudi že dvojno interpretacijo teh tém v *Jakobu Rudi* (Pirjevec 1964).

Problematika dvojne zasnove dramskih karakterjev je najočitnejša pri glavnem junaku. V monologu v II. dejanju Ruda ugotavlja, da je greh storil pri polni zavesti, kar lahko pomeni, da je šlo za racionalno, premišljeno dejanje, ki ga ni mogoče opravičiti, ali pa ga razumemo kot zagotovilo, da je bila v dejanje vpletena njegova duša, ki zato nosi neizbrisljiv greh. Podobnost med Rudovim monologom, v katerem se primerja z morilcem, ki je moril iz hipne blaznosti (Cankar: *Zbrano delo III*: 125), in znanim Maeterlinckovim odlomkom, ki razpravlja o tem, da se greh ne dotakne duše (Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*: 55–57), nam potrjuje, da je Cankar resnično neposredno črpal iz Maeterlinckovih esejev in del, čeprav je dosledno dopuščal možnost obeh razlag.

Toda zavezanost analitični psihologiji je predvsem vsebinska in idejna, saj hoče Cankar v drami izraziti kritiko sočasne slovenske družbe, kar je z Maeterlinckovih splošnih stališč nemogoče. Na področju tehnike karakterizacije povsem prevladuje Maeterlinckov model. Zato je Rudova zmedenost in vrsta nasprotujočih si izjav, ki spremljajo njegov drugi greh, oblikovana kot monolog druge stopnje, v katerem Ruda zapira oči pred lastnim intuitivnim spoznanjem (Cankar: *Zbrano delo III*: 106, 107). V teh primerih Cankar dialog nadomesti z monologom, ker je primernejši za prikaz tega, kar lahko razumemo kot proces potlačitve ali dogajanje v Rudi, ki sicer je nosilec intuicije, a pred njo zapira oči. Podobno tudi Ana, potem ko se odloči, da se bo žrtvovala, in si zato nadene masko hinavščine, s svojimi besedami na skrivaj izraža resnico, kar se kaže z nespo-

razumi, vzdih in dramskim molkom. Takšne so tudi Dolinarjeve in Dobnikove replike, zato pa Marta, ki se je odločila slediti Rudovemu grehu, govori jasno, da bi se izognila skriti resnici, in le nekajkrat tudi sama zaide v dvoumnosti, značilne za posebno obliko dialoga. Broš, ki poseeblja družbene konvencije, je edini, ki vedno govori neposredno.

Posebna vrednost dialoga, katerega besede se ne skladajo z njegovim resničnim pomenom, je razvidna tudi iz režijskih napotkov, med katerimi so zelo pogosti prislovi in opisi čustvenih stanj ter načinov govora, ki se ne skladajo z vsebino replike, npr.: "*S spremenjenim glasom. Nenadno. Ani, mehko. Zelo uslužno. Skrivnostno. Hlastno.*" Včasih stranski tekst določi občutje osebe celo za daljše obdobje, kot na primer ob Dolinarjevem prihodu, ko je Ruda "*med vsem pričetkom tega prizora v zadregi in raztresen*". Te opombe so potrebne, da izrazijo neskladja med vsebino replik in njihovim namenom ali resničnim stanjem govorca, kar je jasno razvidno v vrsti primerov (Cankar: *Zbrano delo III*: 129, 133, 137). Tako ključ za razumevanje leži v načinu govora in se izmakne neposredni verbalizaciji. (Podobne postopke lahko zasledimo tudi v Cankarjevi prozi, kjer izrazi kot "na tihem", "na dnu srca", "hipoma" itd. opozarjajo na nasprotje med čutno-razumskim in intuitivnim spoznanjem; Pirjevec 1964: 234).

Poskusimo razumeti, zakaj se morajo vse Cankarjeve osebe podvreči nenavadni psihologiji, ki jo izraža Maeterlinckova tehnika reagentov. Družina in družba sta nekoč tolerirali dejanja, ki sicer niso bila v nasprotju z meščansko moralo in običaji, a so bila očitno greh, zaradi katerega si je Rudova žena vzela življenje. Zdaj je Ruda greh ponovil, toda tokrat je posledice greha še mogoče preprečiti. Ker pa bi ukrepanje izpostavilo prejšnji molk kot hinavščino in hkrati pomenilo odkrito zmago zakona srca nad zakonom družbe, ostaja Rudov prvi greh ključ dramske situacije in priznanje tega greha bi pomenilo razkritje pokvarjenosti družbenih norm. V tej situaciji dobi sleherno dejanje etične razsežnosti, zato so vsi junaki vpleteni v Rudov notranji konflikt, ki se odlikava v vsakem med njimi. Za to simetrijo je pomembno, da tudi Ruda sam ne ravna iz hladne preračunljivosti, tudi njegova krivda je v hinavščini, v zapiranju oči pred resnico in pred grešnostjo družbenih norm.

Šele v tem okviru se lahko isti notranji konflikt odlikava v vseh dramskih osebah razen v Brošu, ki uteleša nemoralnost družbe. V tem okviru tudi dejanje, ki ima v Cankarjevem literarnem svetu običajno močno negativno vrednost, dobi pozitivno vrednost odrešitve. Toda dejanje mora biti uničujoče, saj lahko le uničenje in smrt očiščujeta in odrešujeta. Kakor smo v Maeterlinckovih dramah opazovali približevanje spoznanja, tako lahko stopnjevanje dramskega dejanja v *Jakobu Rudi* razumemo le kot postopno očiščenje glavnega junaka, ki se v I. dejanju drame sicer odloči za odpoved dejanju, v II. se poskusi rešiti z govornim dejanjem, ki pa ne zadošča več, zato se mora v III. odločiti za fizično, dokončno dejanje in smrt.

Le s smrtjo lahko Ruda dokončno sprejme odgovornost za svojo usodo in le v smrti se lahko dokončno očisti hinavščine in dvoiličnosti, ki ju prinaša materialno življenje.

Smrt je stična točka materialnega in idejnega, točka, v kateri je ideja močnejša od materije, v kateri je srce močnejše od družbe. Smrt v drami ni le Rudovo očiščujoče končno zavetišče, zaradi ženinega samomora je smrt tudi očitajoča sila, ki se kaže z Maeterlinckovimi tehnikami nedoločnega zaimka ter slutenj in Rudi ne da mirnega zavetja v materialnem.

Zdaj lahko izluščimo tudi elemente tehnike posrednih reagentov, ki simbolično izražajo junakovo očiščenje in približevanje konca. Ker se Cankar noče dosledno odločiti za transcendentno interpretacijo dogajanja, se mora seveda izogniti tehniki 'nenavadnih dogodkov', ki so sicer sposobni stopnjevati tesnobo, a vsebinsko ne ustrezajo njegovi zasnovi. Zato dobi toliko večji pomen dramski prostor, ki se sicer ne spreminja, vendar z besedilom in oknom vključuje vrsto sosednjih prostorov. To tehniko, ki jo je po zgledu naturalistične dramatike uporabljal tudi Ibsen, pa avtor uporabi za to, da namišljenim prostorom priredi simbolično vlogo. Najizrazitejši simbolični naboj ima Anina soba, ki je slika njene usode, saj Ana pravi: "Glej tedaj! Moj obraz je dolgočasen samo v moji sobi; tam je namreč umrla moja mati. Pojdiva od tod." (Cankar: *Zbrano delo III*: 125). Podobno vlogo dobi tudi vrt, ki ga slutimo skozi okno in ki z občutjem noči in mraza ob koncu veselice podaja občutje prihajajoče Rudove smrti, slednjič pa postane tudi prizorišče njegove končne odločitve in vodi proti tolmunu, v katerem si vzame življenje.

Poleg uporabe simboličnega prostora in govornih posebnosti tehnike reagentov je Cankar kot izvirno sredstvo za stopnjevanje tesnobe in napetosti uporabil verbalne tehnike prikazovanja časa, ki poudarjajo, da se nezadržno približuje razplet in usodni Rudov konec. Tako Broš pravi: "Gospoda, zadnji ples na vrtu. Potem se preselimo v hišo. Tam doli postaja hladno. [...]" Podobna zveza pozne ure in mraza daje misliti, da gre za mraz v duši, za napoved nesreče, tudi v Dobnikovih besedah: "Ali ne pridete, Dolinar? – Steklenice prihajajo na mizo. Družba se je preselila, zakaj na vrtu je mraz." Dolinar odgovori: "Meni je mraz tudi tu notri." (Cankar: *Zbrano delo III*: 138.) Večer je torej večer življenja in mraz je mraz smrti, ki so ga napovedovale slutnje skozi vso dramo.

Ugotovili smo torej, da je gradnja dejanja v *Jakobu Rudi* sicer res osnovana na Ibsenovi analitični tehniki, vendar je Cankar v uvodnem akordu in s podvojitvijo Rudovega greha Ibsenov model prilagodil in ga združil z Maeterlinckovo tehniko reagentov, ki jo je uporabil za upodobitev družbene hinavščine in predstavitev psihološkega postopka potlačitve. Dialog druge stopnje, dramski molk in simbolični paralelizmi imajo v drami dvojno vlogo, saj jih je mogoče razumeti kot psihološki proces in intuitivno zaznavanje, to pa v drami izraža dualistično nasprotje med materijo in idejo, družbo in posameznikom.

Cankar ustvari nasprotje med analitičnim govorom in Maeterlinckovimi postopki, ki ustrezajo razmerju med družbo in posameznikom, zato v nasprotju z Maeterlinckovimi in Ibsenovimi zgledi uvede monolog. Maeterlinckovo tehniko reagentov razširi z uvajanjem režijskih napotkov, ki opozarjajo na neskladje med vsebino govora in resničnostjo, ter s posebno uporabo verbalnih sredstev za označevanje časa, s katerimi poudarja stopnjevanje dejanja in približevanje Rudovega konca, ki ima podobo Maeterlinckove strašne, a očiščujoče smrti.

Čeprav je dramska gradnja predvsem analitična, torej ne moremo Cankarjeve dramske tehnike v *Jakobu Rudi* enačiti z Ibsenovimi zgledi, saj gre za poseben spoj različnih tehnik, ki si zaslužijo podrobnejšo obravnavo.

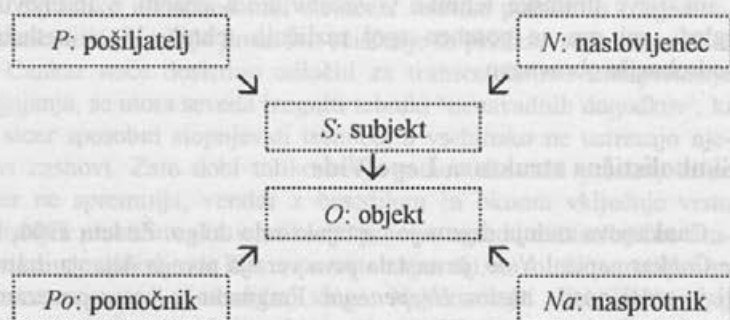
Simbolistična struktura *Lepe Vide*

Cankarjeva zadnja drama je nastajala zelo dolgo. Že leta 1906, ko je Cankar napisal *Nino*, je nastala prva verzija prvega dejanja drame, ki je tedaj nosila naslov *Hrepenenje*. Fragment je tesno povezan z drugimi Cankarjevimi deli iz tistega časa, zlasti z *Življenjem in smrtjo Petra Novljana* ter *Nino* (Moravec 1968b: 389, Moravec 1969: 203–207). Dela povezuje tematika hrepenenja, motiv Cukrarne in vrsta oseb (zlasti Novljan in Nina ali Olga, ki sta kasneje postala Dioniz in Vida). Končna verzija drame je nastajala v letih 1910 in 1911 na Rožniku in v Slovenskih goricah in je močno drugačna od *Hrepenenja*: poetična funkcija prevladuje, okolje in liki so abstraktnjši, tema hrepenenja je izostrena in pogojuje strukturo drame. Prve kritike so bile besedilu zelo naklonjene in so močno poudarjale, da gre za simbolistično delo s formalnimi posebnostmi (Moravec 1969: 224). Pač pa so kasnejši kritiki spodbijali izrecno zvezo s simbolizmom in opozarjali na druge zglede in vplive. Tako navaja Kos Hauptmannovo igro *Haničina pot v nebesa*, a tudi dramo *Na dnu*, s katero je Maksim Gorki uvedel 'miljejski vzorec'. Čeprav priznava nedvomen Maeterlinckov vpliv na stil v *Lepi Vidi*, ugotavlja, da je drama po strukturi prej dekadentna kot simbolistična, kar potrjuje z odsotnostjo 'korespondenc', znamenj, ki bi navajala k resničnosti transcendence, ter opozarja, da so Cankarjevi simboli usmerjeni zgolj na človeško stvarnost in so torej prispodobe ali alegorije (Kos 1987: 189–190). Vsi viri opozarjajo na pomen hrepenenja, ki je osrednji motiv drame, toda kljub študijam, ki se posvečajo prav vprašanju hrepenenja, je njegova vloga v dramski tehniki ostala neraziskana.

Priznati moramo, da je kljub očitni navezavi na Maeterlinckovo simbolistično gledališče Cankar tokrat njegove vzore sprejemal zavestno in jih pri tem v veliki meri odločilno preoblikoval ter tako oblikoval nov, drugačen model simbolistične drame. Da bi lahko pokazali zvezo med dramsko tehniko *Lepe Vide* in Maeterlinckovimi vzori, si bomo pomagali z aktantskim modelom drame, ki ga je

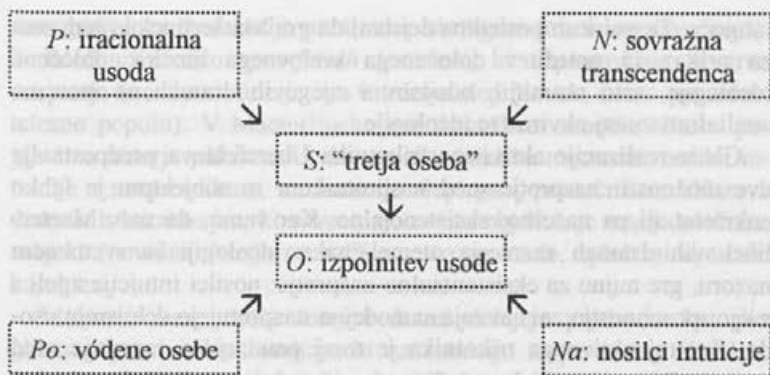
predlagala Anne Ubersfeld in nam bo omogočil primerjavo med strukturo Maeterlinckovih dram in *Lepe Vide*.

Aktantski model Anne Ubersfeld. Anne Ubersfeld izhaja iz Greimasove predpostavke, da je sintaktično strukturo nekega dela (v tem primeru torej drame) moč zvesti na minimalni imenovalec – slovnični stavek (Greimas 1966: 184, navedeno po Ubersfeld ²1996). Takšen stavek je sestavljen iz šestih elementov – aktantov, njihove odnose pa predstavlja sledeča shema:

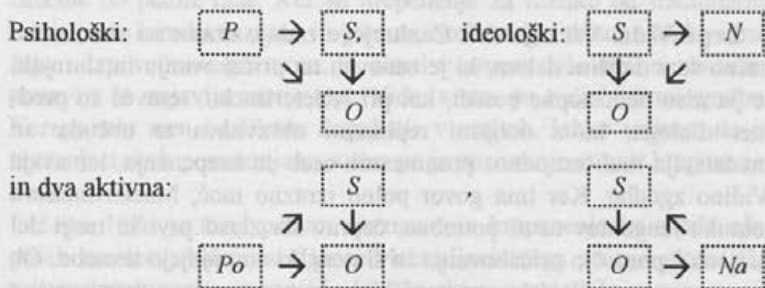


Stavek, ki ga implicira ta shema, pravi: "Subjekt *S*, ki ga vodi sila ali bitje *P*, skuša v korist (konkretnega ali abstraktnega) bitja *N* doseči objekt *O*, pri čemer mu pomočnik *Po* pomaga, nasprotnik *Na* pa ga ovira." Pri tem se moramo zavedati, da posamezen element drame lahko nastopa na različnih aktantskih mestih hkrati, na posameznem mestu pa je lahko več elementov. Shema velja za celotno delo, vendar že Ubersfeldova opozarja, da je takšna analiza uporabna tudi za posamezne časovne izseke zgodbe in da posamezno delo torej lahko razdelimo na zaporedje različnih aktantskih shem, ki prikazujejo razvoj dramskega dejanja skozi posamezne situacije. V našem primeru se bomo omejili na analizo celotnega dela, da bomo lahko oblikovali splošno veljaven aktantski model Maeterlinckovega 'prvega gledališča' in ga primerjali z modelom *Lepe Vide*.

Kot že vemo, so Maeterlinckove dramske osebe nedejavne, trpne, zato ne morejo biti subjekt dramskega stavka. (Lahko bi torej trdili, da so Maeterlinckove drame pisane v trpnem načinu.) Pravi subjekt *S* je torej lahko le edini dejavni element, to pa je skrivnostna "tretja oseba", usoda ali Smrt. Objekt *O* "tretje osebe" je izvršitev usode, zato moramo postaviti tudi transcendentnega pošiljatelja *P*: iracionalno usodo, in transcendentnega naslovljenca *N*: sovražno transcendenco. Za pomočnika *Po* imamo lahko za usodo slepe osebe ali osebe, ki jih usoda (npr. v podobi ljubosumja ali ljubezni) vodi, nasprotniki *Na* pa so nosilci intuicije (prim. Ubersfeld ²1996: 50). Dobimo sledeči dramski stavek: "Tretja oseba skuša pod vplivom iracionalne usode doseči izpolnitev usode v korist sovražne transcendence, pri čemer ji vódene osebe pomagajo, nosilci intuicije pa jo ovirajo." Ta stavek lahko predstavimo s sledečo shemo:



Osrednje mesto aktantskega modela je zasedla transcendentna "tretja oseba", zato se je večina odnosov v modelu prenesla na transcendentno raven. To postane še bolj razvidno ob podrobnejši analizi z "aktantskimi trikotniki" (Ubersfeld²1996: 62–66), pri kateri omejimo analizo aktantskega modela na le tri od šestih mest, da se lahko osredotočimo na posamezne tesneje povezane sisteme medsebojnih razmerij. Ubersfeldova opozarja na to, da v 'klasičnih' gledaliških prizorih, v katerih nastopajo do tri osebe, običajno delujejo prav razmerja, ki jih ponazarja eden teh trikotnikov (npr.: subjekt in nasprotnik se bojujeta za odsotni objekt), zato je ta metoda primerna tudi za analizo posameznih odlomkov drame. Ubersfeldova uporablja 'psihološki trikotnik', 'ideološki trikotnik' in dva 'aktivna trikotnika', ponazarja pa jih s sledečimi shemami:



Iz shematičnih prikazov je razvidno, da vsi trikotniki vsebujejo transcendentno komponento, ker je subjekt, ki ga vsebuje vsak trikotnik, transcendenten. To potrjuje našo ugotovitev, da Maeterlinckove drame uporabljajo tehniko reagentov za osnovno izrazno sredstvo, saj lahko le ta tehnika predstavi odnose s transcendentnim subjektom. Znotraj 'psihološkega' in 'ideološkega' trikotnika transcendentni odnosi prevladajo, kar močno oteži psihološko in idejno analizo dramske strukture. Iracionalna usoda (pošiljatelj), ki določi žrtev (objekt) in "tretjo osebo" pošlje, da bi izpolnila usodo, je že po predpostavki iracionalnosti zunaj dosega analize, zato motivacije subjekta ne moremo analizirati. Tudi naslovljenec, sovražna transcendenca, je nedosegljiv, tako da tudi analiza idejne motivacije ni

mogoča. Te ovire so posledica dejstva, da gre Maeterlincku predvsem za prikaz in potrditev določenega svetovnega nazora, določene ideologije, zato notranjih odnosov v njegovih dramah ne moremo analizirati zunaj okvirov te ideologije.

Glede realizacije aktivnega trikotnika Ubersfeldova predpostavlja dve možnosti: nasprotje med nasprotnikom in subjektom je lahko enkratno ali pa načelno, eksistencialno. Ker vemo, da so v Maeterlinckovih dramah razmerja utemeljena v ideologiji in svetovnem nazoru, gre nujno za eksistencialno nasprotje: nosilci intuicije zgolj s svojo sposobnostjo zaznavanja samodejno nasprotujejo delovanju usode. Znotraj aktivnega trikotnika je torej poudarjeno razmerje med nasprotnikom in subjektom, čeprav se izvršuje zgolj preko objekta (nosilci intuicije opozarjajo žrtev na dejavnost "tretje osebe"). Tudi pomočnik deluje preko objekta: razveljavlja nasprotnikova opozorila in s tem zmanjšuje objektovo pozornost. Ker na "tretjo osebo" že po predpostavki ni mogoče delovati neposredno, je ves kompleks $Po \rightarrow O \leftarrow Na$ onemogočen in zato statičen. Objekt, nasprotnik in pomočnik so v posameznih dramah seveda lahko različne osebe, ena sama oseba pa je lahko hkrati objekt in pomočnik (žrtev brez intuicije) ali objekt in nasprotnik (intuitivna žrtev). Osebe, ki v toku drame pridobijo intuicijo, lahko prestopijo z mesta Po na Na . Objekt, ki je od vseh oseb najbliže jedru dejanja, je običajno tudi glavna oseba drame. S shemo $P \rightarrow S \rightarrow Po \rightarrow O$ lahko označimo tudi postopek prenosa transcendentne resnice, ki je osnova vsake Maeterlinckove drame.

Lepa Vida. Vsi trije deli Cankarjeve zadnje drame so simetrični: začno se z daljšim delom, ki je osnovan na pričakovanju in slutnjah, te pa niso nedostopne besedi, kot pri Maeterlincku, temveč so predmet dialoga, ki z dolgimi replikami obravnava te občutke in predstavlja različen odnos posameznih oseb do hrepenenja, ter uvaja Vidino zgodbo. Ker ima govor polno izrazno moč, Maeterlinckova tehnika reagentov tu ni potrebna, čeprav sta zlasti prvi in tretji del grajena s pomočjo pričakovanja in slutenj, ki stopnjujejo tesnobo. Ob koncu posameznih delov nastopi Vida in z uresničevanjem svojega hrepenenja nadaljuje svojo zgodbo. Čeprav imajo slutnje, tesnoba in pričakovanje še vedno osrednjo vlogo v gradnji dejanja, je dejanje očitno grajeno drugače kot v Maeterlinckovem 'prvem gledališču'. Če hočemo razumeti strukturo *Lepe Vide*, moramo analizirati vlogo dramskih karakterjev, ki je močno drugačna od vloge v Maeterlinckovem modelu.

Maeterlinckove osebe so na poseben način tipizirane, delijo se na nosilce intuicije in za intuicijo nesposobne ljudi. Tu seveda ne gre za dramske tipe, temveč za karakterje, ki so reducirani na svojo funkcijo v dramski strukturi, so zgolj tisto, čemur Ubersfeldova pravi "akter" (Ubersfeld ²1996: 79–84). Po njeni teoriji akterja določata dve značilnosti: 1. *proces*, ki mu pripada; pri tem ob določeni verbalni

sintagmi akter predstavlja nominalno sintagmo (otrok zaznava smrt); 2. določeno število *specifičnih lastnosti*, ki vzpostavljajo binarna nasprotja (nosilec intuicije : za intuicijo slep človek, čutno prizadet : telesno popoln). V Maeterlinckovem dramskem modelu se oba po- glavitna akterja pokrivata z dvema aktantskima mestoma: nosilci in- tuicije z nasprotnikom, za intuicijo slepi pa s pomočnikom. Narava dramskih karakterjev, ki zavzemajo mesto objekta, je manj določena, subjekt (nevidna "tretja oseba") pa, strogo vzeto, sploh ni dramski karakter.

Maeterlinckove osebe torej v drami delujejo predvsem kot dva glavna tipa: nosilec intuicije in za intuicijo slepa oseba. Podobno delitev pa lahko zaznamo tudi v *Lepi Vidi*, saj so osebe v drami ostro opredeljene kot hrepenече osebe in osebe, zavezane materialnemu svetu. Ta delitev je tudi močno izpostavljena z do skrajnosti izpo- polnjenim simboličnim paralelizmom, ki v dramskem prostoru in govoru označuje prizorišče drugega dela s steklenimi vrati, svetlobo, soncem in cvetjem, prizorišče prvega in tretjega dela pa kot hišo hrepenenja z vsemi pripadajočimi simboli upanja (svetilka, visoko okno), ki očitno izhajajo iz simbolističnega repertoarja simbolov, ter simboli revščine, ki so tipično Cankarjevi (ozka postelja, kletna vlaga, črne stene). Nejasne časovne opredelitve in poudarjena raba verbalnih časovnih oznak dodatno izpostavljajo simbolično vlogo prostora in pomen pričakovanja. Prav zaradi tako simbolično poudar- jene vloge hrepenenja postane neodvisnost posameznih oseb vpraš- ljiva, saj jih moramo imeti za prikaz variacij tipa hrepenече osebe od začetne do pozne faze. Ker se hrepenenje za razliko od iracionalne intuicije ne izmika razumu in govoru, osebe svoje občutke lahko izra- žajo z izpovednim govorom, ki zlasti v prvem delu tudi simbolično ponavlja in najavlja motiv lepe Vide, s tem pa tudi Vidino zgodbo. Ker prostor sam odslikava dogajanje v osebah, lahko trdimo, da je notranjost oseb pozunanjena, s tem pa je pozunanjeno tudi hrepenenje samo.

Lepa Vida je torej prikaz spoznavanja hrepenenja in usode nje- govih nosilcev, kakor so drame Maeterlinckovega prvega gledališča prikaz intuitivnega spoznanja in človekove usode. Za razumevanje drame je torej nujno treba razumeti pojem "hrepenenje". Izraz je že star, vendar sprva ni bil jasno ločen od "želje". Tako Pleteršnik (1895) navaja: hrepenenje – die Sehnsucht (hlepenje, močna želja, silno poželenje), das Verlangen (pohlep, poželenje); hrepeneti – sich sehnen, verlangen (hlepeti, poželenje čutiti). Cankar je izraz pre- snoval in mu dal nov pomen, ki je postal last slovenskega idejnega sveta in jezika. Današnja definicija je: "močna in neuresničljiva želja po nečem, običajno po sreči" (SSKJ). V raziskovanje idejne vloge in filozofske osnove se v tem besedilu ne moremo poglobiti, lahko pa izhajamo iz ugotovitve, da je Cankarjevo hrepenenje želja, ki ima poseben vir, posebno naravo in poseben cilj. V Cankarjevi literaturi je hrepenenje vedno znamenje pozitivitete in dobrega, v dualističnem

pogledu na svet vedno nastopa pri nosilcih ideje in jim je vedno dano, usojeno. Očitno je hrepenenje torej tesno zvezano z dobrim, idejo, transcendenco in usodo. Toda hrepenenje je želja, ki je tako močna, da je ni mogoče utajiti in potlačiti; je želja, ki je močnejša od nagona po samoohranitvi in torej lahko vodi v smrt. Hrepenenje pa dobi tragično razsežnost prav zato, ker je cilj hrepenenja sicer lahko različen, a je vedno nedosegljiv: hrepenenje je silna želja po nedosegljivem (Hribar 1983), ki je lahko ideja, spiritualna sreča, ljubljena oseba ali celo nekaj neznanega. V *Lepi Vidi* se hrepenenje kaže kot želja po sreči, po Vidi ali kar po uresničitvi hrepenenja. Ker je Vido v vlogi objekta hrepenenja mogoče razumeti kot simbol hrepenenja, je tudi želja po Vidi abstraktna želja in ne Freudova želja po drugem, tako da v *Lepi Vidi* hrepenenje prehaja v čisto abstrakcijo.

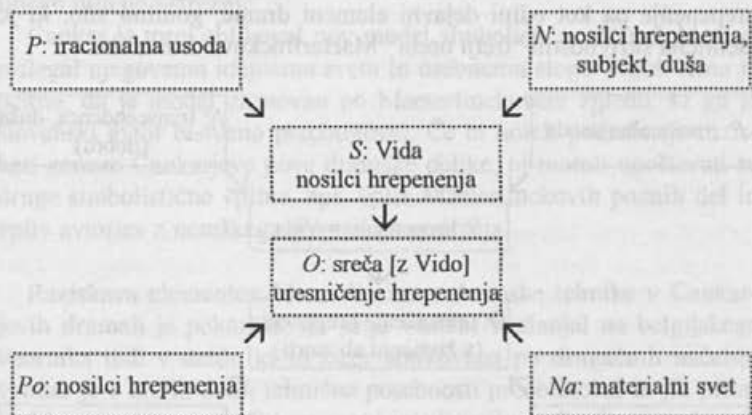
Osebe, ki jih vodi takšno hrepenenje, so močno drugačne od Maeterlinckovih intuitivnih oseb, čeprav v drami delujejo podobno kot tiste Maeterlinckove osebe, ki jih vodi ljubezen (ljubezen, ki deluje kakor napoj ali *pharmakon*; prim. Konrad 1986: 62, 63–70) ali nenadni nagib, s katerim jih usoda usmeri proti neizbežnemu koncu. Drugačne so zato, ker so vse slutnje, strahovi in upi vezani na edino silo, ki jih vodi, to silo pa čutijo, razumejo, o njej lahko razmišljajo, govorijo in se povsem zavedajo zakonitosti, po katerih njih sila hrepenenja vodi skozi življenje in v smrt. Hrepenenje, ki je nenehno, čeprav varljivo upanje, bi bilo le obup, če bi ne bilo tudi čarobni napoj, prav kakor Maeterlinckova ljubezen. Že Etbin Kristan je ob prvi uprizoritvi zapisal, da je tema drame hrepenenje, "opojna pijača, ki uspava čute in poživlja fantazijo; hašiš, ki draži in vara, pa slabi, mehkuži in mori" (Moravec 1969: 228). Zato lahko osebe dosegajo resničnost hrepenenja in jo izražajo s simboli in z neposrednimi besedami, tako da v *Lepi Vidi* namesto postopkov tehnike reagentov avtor lahko uporablja tradicionalne psihološke tehnike, ki s pomočjo uporabe simbolov opišejo hrepenenje. Njegove osebe hrepenenje sicer lahko spoznajo, vendar se mu ne morejo izviti, saj je prav tako usodno kakor Maeterlinckova usoda, zato je tudi pri Cankarju dokončno spoznanje hrepenenja mogoče le v smrti. Tako je zgodba hrepenenja, ki je tudi tema drame, prav spoznavanje hrepenenja, in vse osebe so mu pasivno podrejene.

Vida je edina izjema tega pravila, le ona lahko poskusi uresničiti svoje hrepenenje v materialnem svetu, čeprav se mora tudi ona umakniti in skupaj z drugimi stopiti v onstranstvo, ko se izkaže, da v materialnem svetu ni prostora za hrepenenje. Hkrati je Vida tudi cilj hrepenenja vseh nosilcev hrepenenja, njena zgodba pa je z zgodbo o lepi Vidi simbol hrepenenja samega. Zato so interpreti pri razumevanju Vide omahovali: imeli so jo za utelešenje, simbol ali alegorijo hrepenenja (Hribar 1983: 101–107; toda Hribar obravnava Vido tudi kot psihološki značaj in jo podvrže psihoanalizi), nekateri so jo imeli predvsem za cilj, drugi za nosilko hrepenenja. Nedvomno moramo upoštevati obe možnosti, saj ima Vida v drami dvojno vlogo: njen

nastop ob koncu vsakega od treh delov predstavlja razplet hrepenečega pričakovanja, njen vedri način hrepenenja pa je kontrapunkt hrepenenju drugih.

Če skušamo izraziti strukturo drame z aktantskim modelom Ubersfeldove, bomo zaradi te dvojnosti le s težavo določili subjekt. Čeprav Vida nastopi le trikrat, ima v drami osrednji položaj: je ključ hrepenenja vsakega drugega posameznika, tudi sama je hrepeneča oseba. Toda Vida ne nastopi z vsemi osebami (alternativno nastopa z Mileno in Zdravnikom, saj zaradi svoje simbolne vloge ne more nastopiti z osebama, ki sta povsem zavezani materialnemu). Ker pa je dialog drugega dela posvečen Dolinarjevemu odnosu do Vide, lahko trdimo, da Vida v njem posredno nastopa skozi govor in je torej njena vloga subjekta drame nesporna (prim. Ubersfeld²1996: 57–58).

Zdaj moramo določiti 'glagol' sintaktičnega dramskega stavka, ki bo v aktantskem modelu izražal pomen in naravo dejavnosti 'hrepenenja', ki dejavno in trpno določa Vido. Ugotovili smo, da je hrepenenje podeljeno od iracionalne usode in nosilca zaznamuje. (Iracionalno usodo bi lahko nadomestili z nedoumljivo božjo voljo, toda idejno manj določna interpretacija je primernejša za primerjavo z Maeterlinckovim modelom.) Uresničenje hrepenenja je skupni cilj vseh nosilcev hrepenenja, ki ga skušajo doseči v življenju, vendar se izkaže, da ga je mogoče doseči le v smrti. Hrepenenje je uresničljivo torej le za dušo, ki preživi smrt, kakor je duša tudi pravi nosilec hrepenenja. Zato je naslovnik hrepenenja skupnost hrepenečih, predvsem pa duša in s tem spiritualno. Hkrati moramo upoštevati še Vido, ki je hkrati hrepeneči, a tudi cilj hrepenenja, zato mora nastopati ne le kot subjekt, temveč tudi kot objekt. Na tej osnovi lahko postavimo takšen aktantski model:



Shemo lahko preberemo kot stavek: "Iracionalna usoda želi, da nosilci hrepenenja iščejo uresničenje hrepenenja in srečo [z Vido] v korist samih sebe in svoje duše, pri čemer jih ovira materialni svet, drugi nosilci hrepenenja pa jim pomagajo." V tem modelu sta pošiljatelj in eden od naslovnikov transcendentna, vendar pa je

naslovnik "nosilci hrepenenja" materialen in tudi objekt "uresničitev hrepenenja" ni povsem zavezan transcendentni. Ta dvojnost kaže na dvojno idejno ozadje drame, saj je po eni strani iskanje uresničitve hrepenenja individualno in usmerjeno v spiritualnost (v dušo), po drugi strani pa je namenjeno vsem nosilcem hrepenenja, kolektivu hrepenječih ljudi v družbi, to pa opozarja na prikrito družbeno razsežnost drame. Če ta model primerjamo z modelom Maeterlinckovega 'prvega gledališča', lahko ugotovimo, da je psihološka motivacija *P* tudi v *Lepi Vidi* transcendentna, ideološka motivacija *N* je podvojena z materialnim elementom, sovražno transcendentno pa je nadomestila duša; objekt *O* ostaja transcendenten, ker ni uresničljiv v materialnem svetu, čeprav je dostopen razumu in besedi. Usoda in transcendentna sta še vedno vodilni sili, toda dramski stavek se je osredotočil na človeka in z intimnim razumevanjem duše dobil individualno razsežnost. Transcendentna je popolna pozitiviteta, nosilci materialnega pa vnašajo boj med dobrim in zlim, ki je značilen za Cankarjev dualizem. Transcendentna (ali ideja) je obdržala premoč, ki jo je imela pri Maeterlincku, saj še vedno obvladuje vrh aktantskega modela, vendar je materija zasedla vrsto mest in razdelila aktantski model. Pri Cankarju ta delitev dobi etične razsežnosti, saj zlo ni več del transcendentnega, temveč je vezano le še na materialno, tako da je vertikalna delitev tudi delitev na sile zla in sile dobrega.

Toda v razmerju med idejo in materijo so hrepenječi nemočni, so le opazovalci lastnega hrepenenja in v drami niso resnično aktivni. Resnično aktivna je le Vida, ki edina uresničuje svoje hrepenenje in ki edina lahko uresniči hrepenenje drugih hrepenječih, pa čeprav le v sanjskem prizoru v onstranstvu. Če hočemo tako prilagojen dramski stavek, ki ustreza globlji strukturi in idejni osnovi drame, izraziti kot aktantski model, moramo Vido razumeti kot simbol hrepenenja, hrepenenje pa kot edini dejavni element drame, gonilno silo, ki je identična skrivnostni "tretji osebi" Maeterlinckove dramatike:



Novi model je someren z modelom Maeterlinckovega 'prvega gledališča' in odlikava poudarjeni pomen idejnega in transcendentnega, vloga materialnega pa je zmanjšana v skladu s predpostavkami Cankarjevega idejnega sveta. Tudi v tem modelu je individualna usoda

dramskih oseb izražena z objektom *O* in pomočnikom *Po* in zato manj razvidna kot v prvem modelu. Kljub temu je drugi model ustrežnejši, ker bolje izraža navezavo na Cankarjev idejni svet ter poudarja resnični konflikt med idejo in materijo, to pa je Cankarjev osrednji namen. Zato se ta shema sklada z oblikovnimi posebnostmi, s katerimi Cankar ukinja strah pred smrtjo in negativno vlogo smrti, da bi poudaril svojo shemo, in mora zato zmanjšati tudi aktivnost in verističnost subjekta. Prav zato mora biti konflikt med dobrim in zlim omejen na aktivna trikotnika, saj je na višji (ideološki in psihološki) ravni že odločen. Oblikovno se *Lepa Vida* nedvomno nagiba proti temu modelu, ki kaže sorodnost z Maeterlinckovo dramatikom, vendar naš prejšnji model vestneje odraža dejansko realizacijo v dramskem besedilu.

Izkazalo se je, da je Cankarjeva *Lepa Vida* le na videz povsem drugačna od Maeterlinckovih dram, saj smo z aktantskimi modeli Ubersfeldove pokazali, da je gradnja dejanja v obeh primerih zelo podobna, podobna pa so tudi notranja razmerja. V obeh primerih gre za prikaz spoznavnega dogajanja, razlike med dramami pa izvirajo iz globoke razlike med spoznavnima metodama: prikaz spoznanja narave hrepenenja je nujno drugačen od prikaza intuitivnega spoznanja usode. Zato Cankarjeve osebe v *Lepi Vidi* ohranjajo psihološko razsežnost in introspekcijo, tako da postopki reagentov niso več potrebni za stopnjevanje dejanja. Ker je hrepenenje še vedno usodno in podeljeno od transcendence, slutnje in intuicija sicer ohranjajo svojo vlogo, toda dualistična napetost med materijo in idejo, neposrednost Vidine zgodbe, poosebljenje hrepenenja v *Vidi* ter potrojitev motivov z zgodbo lepe *Vide*, slutnjami hrepenečih in resnično Vidino zgodbo dajejo Cankarjevi drami vrsto novih izraznih sredstev, ki pri Maeterlincku nimajo ustreznice.

Cankar je torej oblikoval nov model simbolistične drame, ki se je prilegal njegovemu idejnemu svetu in osebnemu slogu. Kljub temu je očitno, da je model zasnovan po Maeterlinckovem zgledu, ki ga je slovenski avtor bistveno preoblikoval. Če bi hoteli podrobneje raziskati genezo Cankarjeve nove dramske oblike, bi morali upoštevati še druge simbolistične vplive, npr. vpliv Maeterlinckovih poznih del in vpliv avtorjev z nemškega govornega področja.

Raziskava elementov Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevih dramah je pokazala, da se je Cankar naslanjal na belgijskega vzornika tudi v delih, ki so sicer oblikovana po drugačnih načelih, vendar je v zrelih delih tehnične posebnosti preoblikoval in jih prilagodil lastnemu umetniškemu svetu in njegovim zakonitostim. V pričujočem besedilu smo se posvetili *Jakobu Rudi* in *Lepi Vidi*, ki sta najzanimivejša primera tehnične dvojnosti. V *Jakobu Rudi* se Maeterlinckove tehnične posebnosti spajajo s prevladujočo Ibsenovo tehniko. Cankar je s tehnično dvojnostjo uspešno ponazoril razmerje med posameznikom in družbo, s tem pa je povečal estetski učinek

svoje zgodnje drame. V *Lepi Vidi*, ki je tehnično in estetsko dovršena, je avtor uporabil številne elemente Maeterlinckove tehnike in tudi posebnosti njegove dramske zasnove, vendar jih je odločilno preoblikoval in prilagodil témi hrepenenja, kakor je razvidno tudi iz aktantskih modelov Ubersfeldove, tako da je nastal nov, čeprav soroden model simbolistične drame.

S to kratko obravnavo nekaterih značilnosti Cankarjeve dramske tehnike sem skušal pokazati, da lahko že omejena raziskava dramsko-tehničnih posebnosti pripelje do zaključkov, ki so zanimivi za raziskovanje geneze del in njihovo interpretacijo. Čeprav so Cankarjeva dela z Ocvirkovimi, Pirjevčevimi in kasnejšimi deli drugih avtorjev doživela podrobno obravnavo, so se raziskovalci omejevali na vprašanja geneze, idejnega ozadja, stilnih posebnosti in interpretacije. S tem so pripravili odlično osnovo tudi za raziskovanje dramske tehnike. Prepričan sem, da bi širša raziskava, ki bi vključevala analizo celotnega Cankarjevega dramskega opusa in upoštevala takó tedanjo tradicijo v slovenski dramatikí kot tudi različne tuje vzornike, pripeljala do zanimivih novih zaključkov ter na novo osvetlila Cankarjev pomen za razvoj slovenske drame.

LITERATURA

1

- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo III–V*. DZS, Ljubljana 1966–72.
MAETERLINCK, Maurice: *Le Trésor des humbles*. Mercure de France, Paris 1896.
MAETERLINCK, Maurice: *Préface*. V: Maurice Maeterlinck: *Théâtre I*. Deman, Bruxelles 1901–1902.

2

- ABASTADO 1984: Claude Abastado, *The Language of Symbolism*. V: Balakian 1984.
BALAKIAN 1984: Anna Balakian (ur.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Akadémiai Kiadó, Budimpešta.
BERNIK 1987: France Bernik, *Ivan Cankar: monografska študija*. DZS, Ljubljana.
CARLSON 1994: Marvin Carlson, *Teorije gledališča: zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes*. Knjižnica MGL, Ljubljana. (Izvirnik: *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Dopolnjena izdaja, Ithaca in London 1993.)
COMPÈRE 1955: Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, Bruxelles.
COMPÈRE 1990: Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*. La Manufacture, Paris.
DOBROVOLJC 1960: France Dobrovoljc, *Bibliografija literature o Cankarjevi dramatikí*. Mestno gledališče v Ljubljani, Ljubljana (Knjižnica Mestnega gledališča 8).
FORESTIER 1984: Louis Forestier, *Symbolist Imagery*. V: Balakian 1984.

- GREIMAS 1966: Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.
- HRIBAR 1983: Tine Hribar, *Drama hrepenenja (od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide)*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KERMAUNER 1978: Taras Kermauner, *Dialektika ideje od skrivnosti do jezika*. Založba Obzorja, Maribor.
- KERMAUNER 1979: Taras Kermauner, *Cankarjeva dramatika*. [Samozaložba], Ljubljana.
- KERMAUNER 1986: Taras Kermauner, *Med hlapčevstvom in samobitnostjo. (Slovenstvo v slovenski dramatiki)*. Založništvo tržaškega tiska, Trst; Ljubljana.
- KLOTZ 1969: Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München.
- KÖHLER 1984: Hartmund Köhler, *Symbolist Theater*. V: Balakian 1984.
- KONRAD 1986: Linn Bratteteig Konrad, *Modern Drama as Crisis: the case of Maurice Maeterlinck*. Peter Lang, New York (Romance Languages and Literature 25).
- KOBLAR 1964–65: France Koblar, *Dvajset let slovenske drame I, II*. Slovenska matica, Ljubljana.
- KOBLAR 1972–73: France Koblar, *Slovenska dramatika I, II*. Slovenska matica, Ljubljana.
- KOS 1956: Janko Kos, *Idejni izvori Cankarjeve literature*. "Beseda" V., str. 345–515.
- KOS 1987: Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, Ljubljana.
- KOZAK 1980: Primož Kozak, *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- KRALJ 1963: Vladimir Kralj, *Pogledi na dramo*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- KRALJ ²1984: Vladimir Kralj, *Gledališki vademekum*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KRALJ 1986: Lado Kralj, *Ekspressionizem*. DZS, Ljubljana (Literarni leksikon 30).
- KRALJ 1995: Lado Kralj, *Sedem vprašanj o Dogodku v mestu Gogi*. V: Marjan Štrancar idr.: *Šolska ura z Grumovim Dogodkom v mestu Gogi*. Zavod Republike Slovenije za šolstvo in Ljubljana, 1995, str. 31–41.
- LUKÁCS 1978: György Lukács, *Istorija razvoja moderne drame*. Nolit, Beograd. (Izvirnik: A modern drama fejlődésének története, Budimpešta 1911.)
- MICHAUD 1947: Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*. A.-G. Nizet, Paris.
- MITROVIĆ 1976: Marija Mitrović, *Cankar in kritika*. (Prevod Majda Križaj.) Založba Lipa, Koper.
- MORAVEC 1967: Dušan Moravec, *Opombe: Jakob Ruda*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo III*. DZS, Ljubljana, str. 296–352.
- MORAVEC 1968: Dušan Moravec, *Dodatek: Prvo dejanje drame Hrepenenje*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo IV*. DZS, Ljubljana, str. 389–394.
- MORAVEC 1969: Dušan Moravec, *Opombe: Lepa Vida*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo V*. DZS, Ljubljana, str. 203–243.
- MORAVEC 1978: Dušan Moravec, *Ivan Cankar*. Partizanska knjiga, Ljubljana (Znameniti Slovenci).

- OBDOBJA 4/1: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu.)* Mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 4. julija 1982. Znanstveni tisk Filozofske fakultete, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1983.
- OCVIRK 1967: Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo VI*. DZS, Ljubljana, str. 371–406.
- OCVIRK 1970: Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo VII*. DZS, Ljubljana, str. 49–315.
- PATERNU ²1974: Boris Paternu, *Ivan Cankar in slovenska literarna tradicija*. V: Boris Paternu: *Pogledi na slovensko književnost II, Študije in razprave*. Partizanska knjiga, Znanstveni tisk, Ljubljana, str. 139–155.
- PATERNU 1983: Boris Paternu, *Problem simbolizma v slovenski književnosti*. V: *Obdobja 4/1*, str. 39–76.
- PIRJEVEC 1964: Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- PIRJEVEC 1968: Dušan Pirjevec, *Hlapci, heroji, ljudje*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- POSTIC 1970: Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*. A.-G. Nizet, Paris.
- POTOČNIK 1995: Amna Potočnik, *Matematična analiza Cankarjevih dram (Aplikacija metod Salomona Marcusa)*. "Primerjalna književnost" XVIII/1, str. 43–68.
- SAJKO 1966: Rosanda Sajko, *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja*. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana (Knjižnica Mestnega gledališča 37.).
- UBERSFELD ²1996: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*. Berlin, Paris.
- ZADRAVEC 1970: Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva V: Nova romantika in mejni obliki realizma*. Obzorja, Maribor.
- ZADRAVEC ²1971: Franc Zadavec, *Cankarjeva simbolistična lirski drama Lepa Vida*. V: Helga Glušič in dr. (ur.) *Lirika, epika, dramatika*. Pomurska založba, Murska Sobota.
- ZADRAVEC 1983: Franc Zadavec, *Nekatere posebnosti slovenskega simbolizma*. V: *Obdobja 4/1*, str. 9–38.
- ZUPANČIČ 1979: Mirko Zupančič, *Pogled v dramatiko*. Obzorja, Maribor.