

**Franc Zadavec**

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## IMPRESIONIZEM IN DRAMATIKA

Impresionizem v slikarstvu in kiparstvu nam ni nič tujega.\* Poznamo tudi estetske in psihološke značilnosti impresionistične lirike od prvih začetkov sredi devetnajstega stoletja do vrhunskih oblik v poeziji Josipa Murna, Otona Župančiča in Srečka Kosovega. Znana je tudi impresionistična pripovedna proza oziroma impresionistična pripovedna tehnika, ki jo lahko spremljamo od črtice kot novega žanra na prelomu stoletja ter Cankarjeve in Meškove razpoloženske novele prek nekaterih proz Franceta Bevka pa vse do romana *Meglica* Bena Zupančiča, ki s svojo poetsko strukturo in obrisnim upodabljanjem mestnega življenjskega mrgolenja ohranja tipične lastnosti impresionizma.

Arnold Hauser pravi, da je zadnji veliki impresionist Marcel Proust v romanu *Iskanje izgubljenega časa*,<sup>1</sup> Maria Kronegger pa trdi, da je močne sledove impresionistične estetike najti tudi pri mojstrih novega psihološkega romana Wirginii Woolf, D. H. Lawrenceu, Henryju Jamesu, Dos Passosu in Williamu Faulknerju.<sup>2</sup> Njeno in Hauserjevo opozorilo bi lahko razširili tudi na nekatere ruske pripovednike, tudi na simbolista Andreja Belega in njegov roman *Peterburg*.

Do tu smo o literarnem impresionizmu orientirani tudi v slovenski literarni vedi in naši literarni zavesti, saj nekateri klasični impresionisti odmevajo tudi v slovenski povojni poeziji in prozi. Toda impresionizem in dramatika, še posebej impresionizem z načeli eksistencialnega trenutka, totalnega razpoloženja, nazorskega relativizma, izključitvijo tektonike ter slovenska dramatika?

Slovenska literarna veda je o impresionistični dramatici sicer nekaj malega že povedala, vendar premalo, da bi nas zadovoljila. Nemci, Francozi, Skandinavci, Poljaki in Rusi so o problemu pisali že veliko, saj štejejo med impresioniste tudi dramatike, kot so Anton Pavlovič Čehov, v neki fazi Avgust Strindberg, pri Nemcih cela vrsta imen, pri Francozih Henri Lavedan, ki ga je poznal tudi Ivan Cankar, pri Poljakih Stanislav Pzrybiszewski. Nekaj analitično sintetičnega je o evropski, zlasti nemški impresionistični drami povedal Rihard Hamann že leta 1907,<sup>3</sup> prvi veliki razgled po njej pa je opravil György Lukács leta 1911 v knjigi *Zgodovina razvoja moderne drame*.<sup>4</sup>

Začeti pa je treba že pri Strindbergu. Ta je namreč leta 1889 trdil, da je dramatsko umetnost nujno razbremeniti dolgoveznega razmišljanja in razpravljanja, gledališko pa zunanje, teatralične pestrosti ter obema vrniti prvotno prebujevalno in katarzično šokantnost. Drama mora recipienta zgrabiti in pretresti, to pa lahko stori, kadar ga ne dolgočasi in ne utruja kot kakšna filozofska razprava. Poslej naj poda samo vrhunski, sklepni trenutek nekega dogajanja, njegove uvajalne in posledične stopnje pa je naj ne brigajo. Za obliko-

\* Predavanje na zboru slavistov na Ptujju oktobra 1983.

<sup>1</sup> Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature II/383*. Ljubljana 1962.

<sup>2</sup> M. Elisabeth Kronegger, *Literary Impressionism*, 32. New Haven 1973.

<sup>3</sup> Rihard Hamann, *Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln 1907.

<sup>4</sup> György Lukács, *Istorija razvoja moderne drame*. Beograd 1978.

vanje vrhunca pa zadošča enodejanka. Tako Strindberg v teoriji<sup>5</sup> in tako tudi v svoji enodejanki *Zanos*. V njej je dialog urejen tako, da osebe ne vplivajo druga na drugo, saj so njihova medsebojna nasprotja zgolj simbolična. Strindberg zanemarja tudi okolje, ekspozicijski in sklepalni okvir, zanima ga le pulzirajoča trenutnost. Izbere le posamezne prizore, predstavi najvažnejše odseke dialoga, in vse to se mu vrsti brez priprave in brez logičnega povezovanja. V enodejanki *Zanos* bi zaman iskali tektonsko strukturo realistične in klasične drame: ta je razpadla, zamenjalo jo je zaporedje slik in naraščanje atmosfere. Notranja kompozicija je impresionistična, zgodba potrjana, po meri impresionizma sta nagel začetek in prav tako nagel konec.

Da bi opozoril na odločujoči pomen razpoloženja v impresionistični drami, navaja Hamann odlomek iz Maeterlinckove *Vsiljenke* (*L'Intruse*): vrata se odpirajo, zapirajo, starec za njimi sluti nekoga navideznega, ta slutnja pa je njegov impresionistični dialog z vrati, pri čemer ima odpiranje in zapiranje še simbolični pomen. »Vse je razpoloženje«, pravi Hamann, razrešuje pa se v simbolne nadpomene.<sup>6</sup>

Lukács najdeva impresionističnost v francoski, nemški, poljski, ruski in skandinavski dramatik, na njej pa poudarja štiri odločilne znake: razpoloženje, relativizem, dialoško sliko, ki poteka brez načelnega ali karakternega konflikta, ter bližino do novele. Navaja več dramatikov, ki jih je pri nas poznal Ivan Cankar, skoraj gotovo pa tudi Župančič in Lojz Kraigher, med njimi Francoza Doneta in Henrija Lavedana, dalje Čehova, Przybyszewskega, Strindberga, Schnitzlerja (*Anatol*), Hauptmanna (*Einsame Menschen*), Georga Hirschfelda (*Die Mütter*), Maxa Halbeja<sup>7</sup> (*Jugend, Mutter Erbe*) in Johannes Schläfa. Lirsko, razpoložensko, subjektivno naj bi bilo po Lukáčsevih analizah odločilno znamenje in vzrok impresionistične drame. Važna v njej je atmosfera, tudi hrepenenje ali kakšno pričakovanje, lirski dialog, prav malo pa jo zanimajo vizualni detajl, spopad in boj ter konfliktni dialog, ki so tako značilni za klasično in realistično dramo. In relativizem? Njegova posledica je ravno nekonfliktni dialog ali pogovor, med katerim vsi skomigajo z rameni. Zato so v impresionistični drami v ospredju patološki problemi, nervozna bitja v njih trpijo, ker je vse relativno, nedokončano in nedokončno in narobe, ker je vse minljivo in hkrati nedosegljivo.

Poetološka in estetska izhodišča in značilnosti impresionistične dramatike je moč potrditi tudi z dvema slovenskima dramskima besediloma, ki sta nastali v letih, ko so Hamann, Lukács pa Oton Župančič, Ivan Cankar in Izidor Cankar vsak po svoje ugotavljali in opisovali estetske in duhovne značilnosti impresionizma sploh in literarnega še posebej.<sup>8</sup> Ti besedili sta Župančičeva enodejanka *Noč na verne duše* (1904) in enodejanka Lojza Kraigherja *Drama na travniku* (1910). Prvo enodejanko je moč imeti za lirsko impresionistično-simbolistično in z moralno patološkim problemom, drugo za impresionistično-naturalistično in s čutno patološkim problemom, obe pa za drami, ki zaradi svoje razpoloženske zasnove spadata predvsem v impresionistično stilno skupnost.

Ker sem Župančičevo enodejanko podrobneje analiziral na drugem mestu, naj tu povzame le tole: Župančičev impresionizem se ne končuje v liriki, ampak ga je srečati tudi v *Noči na verne duše*. Ta je namreč med drugim tudi izraz in literarizacija občutja in na-

<sup>5</sup> Avgust Strindberg, *Enodejanka*, 1889. Zgodovina slovenskega slovstva V, str. 157. Maribor 1970.

<sup>6</sup> Kot pod 3, poglavje Impressionismus in der Dichtung.

<sup>7</sup> Halbejevo *Jugend – Mladost* je prevedel Ivan Cankar leta 1904 in v pismu Franu Govekarju zapisal: »Pošiljam Ti hkrati prevod 'Mladosti'. Nekoliko sem moral stvar lokalizirati, kako malenkost izpustiti itd. Drugače pa mislim, da tista prekrasna štimunga, ki je v tej drami, ni trpela preveč. Prenarejal sem kolikor le mogoče malo. ...« ZD XXVI, 161. Ljubljana 1970.

<sup>8</sup> Oton Župančič, Iz beležnice Pavla Kuzme. LZ 1902. – Isti, *Moderna črtica pri nas*. Sn 1902/03. – Ivan Cankar, Slovenski umetniki na Dunaju. Sn 1903/04. – Isti, *Naši umetniki*. SN 1910. – Izidor Cankar *Evolucionizem v estetiki*. Čas 1908.

zora, ki ga je pesnik opisal leta 1903 z besedami: *Živimo iz trenutka za trenutek*.<sup>9</sup> Enodejanka v dobri meri estetsko uresničuje načelo trenutka: preteklost zanima dramatika le kot spominski motiv, ki sicer povzroči katastrofo, ki pa ga Župančič ne odpira dialektično, z obliko daljšega analitičnega dialoga; preteklost vstopi v tekoče dogajanje le kot krivda ali notranji lirski motiv, ki ga osebe neposredno ali posredno, vendar dovolj izčrpno izrazijo z majhnim številom verzov. Dramatika nič ne zanimajo tudi posledice ali pokatastrofični, razpletni del dogajanja. Skratka, Župančič je dogajanje omejil časovno in prostorsko, zgostil ga je v naraščajoče razpoloženje, ki se zaganja in zaustavlja, da se nazadnje strmo vzpne in v hipu konča. Župančiča zanima torej usodni razpoloženski hip, dramatična sedanjost. Upravičeno je dejal, da je tekst napisal »kot neke vrste balado«.<sup>10</sup>

*Drama na travniku*. Slovenska literarna veda meni, da je ta enodejanka naturalističen tekst. Joža Mahnič pravi: »Drama na travniku prikazuje razbrzdano erotično igro sredi vročega poletja, ki se konča tragično z dvojno smrtjo; pred samimi dialogi imamo naturalistično izčrpen opis in oznako oseb.«<sup>11</sup> V drugi literarni zgodovini beremo, da gre za primer »naturalistične dramaturgije, kakršnega slovenska dramatika dotlej ni poznala«.<sup>12</sup> France Koblar pravi, da je ta drama »najznačilnejši zgled naše naturalistične dramaturgije« in nadaljuje, da »krvava kmečka balada, ki izhaja iz usodnega erotičnega razpoloženja ter jo sproži dozorelost okolja in časa, ni le izviren zgled za moderno naturalistično zgodbo, temveč je značilna za pisatelja samega; svojo dramatiko gradi na elementarni snovi ter v nji zavestno išče močne zunanje učinkovitosti.«<sup>13</sup> Podobno stališče o njeni naturalističnosti je najti tudi pri Dušanu Moravcu v Kondorjevi izdaji drame Školjka in v Opombah h Kraigherjevemu Zbranemu delu.<sup>14</sup>

Druga misel o *Drami na Travniku* pravi, da pravzaprav niti ne gre za dramo, ampak bolj »za neke vrste 'scenarij' ali 'sinopsis'«. Opira se na Kraigherjev podnaslov v Ljubljanskem Zvonu, na besedo »načrt« in še na dejstvo, da je tekst deloma napisan v pripovedni deloma v dramski obliki. Še bolj pa se opira na Kraigherjevo opombo Cankarju, da je dramo »pisal kot načrt, ker se mi je zdela neizvedljiva. Kakor se mi zdi sedaj, je vendar še dosti dobra in za silo tudi za oder sposobna.«<sup>15</sup> Dramo je sprejel med »Novela« že leta 1930, čeprav je knjiga novel izšla šele leta 1946.

Problematiziram estetsko oceno, da je *Drama na travniku* zgolj naturalistična. Prav tako se vprašujem, ali je potrebno vztrajati pri besedi »načrt« in po njej klasificirati ta tekst, ali pa ga je klasificirati takega, kot je objavljen. Zakaj pripovedni uvod in šele nato dramsko dialogna oblika, o čem govori epski del, o čem dramski, kako daleč segata drug v drugega vsebinsko in stilno?

Kaj pove Lizina novelska zgodba? V zakonu je naveličana, mož znanstvenik je njen »inkvizitor«, »instruktor«, ki ne zna izčrpati njenih »čustvenih, duševnih utripov«. Strnadova zato kar naprej hrepeni po lahkoživi, površni, metuljičarski, zapeljevalni igri, živi iz čutnega trenutka za čutni trenutek brez usodnih posledic, ali kot jo označuje pripovednik: »Hlepi z vsako žilico po razkošju in nasladi . . . poskuša zdaj tu, zdaj tam; samo da se dotakne z ustnicami, da dotiplje s prstom, da se za trenutek privije s telesom«. Tudi v kretnjah je čutna, »se ziblje v krepkih bokih . . . se smeje s celim telesom«. V nekaj hipnih prizorih in s kratkimi dialogi Kraigher dovolj izčrpno upodobi njeno naravo, njeno »celoto«. – Npr.: »Roke

<sup>9</sup> Oton Župančič, *Moderna črtica pri nas*. Sn 1902/03.

<sup>10</sup> Oton Župančič, Veronika Deseniška. Gledališki list.

<sup>11</sup> Joža Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V. Obdobje moderne*, 357. Ljubljana 1964.

<sup>12</sup> Franc Zadravec, *Zgodovina slovenskega slovstva V. Nova romantika in mejni obliki realizma*, 323. Maribor 1970.

<sup>13</sup> France Koblar, *Slovenska drama II/76*. Ljubljana 1973.

<sup>14</sup> Dušan Moravec, O Školjki in njenem avtorju. *Kondor št. 169*, str. 108. – Lojz Kraigher, *Zbrano delo I/429–437*. Ljubljana 1975.

<sup>15</sup> Kot pod 14, str. 430.

sklene za hrbtom in se mu približa z napetim oprsem. Jeziček ji zmigava med ustnicami in izmed mežikajočih trepalnic se ji bliska hudomušen pogled . . . Jejhata, gospa, ali naj vas hitro popèškam? Zacepeta z nogami in razprostre roke . . . pa počaka za hip – ali bi? Čemu bi se obotavljal . . . Ali ga nima med svojimi ustnicami – njenega sladkega jezička?« – Nakar ga Strnadova čisto narahlo oklofuta. Liza torej elektrizira okolje s čutnim razpoloženjem, vendar se razumno obvlada, strasti je ne more odnesti, celo prepričana je, da se ji drobne naslade ne morejo izroditi v »usodo«. Ljubezensko igrico nadaljuje tudi v slovenjegoriškem kmetiskem letovišču. Tukaj je vznemirjena zlasti v nočeh, pod njo na postelji »kriči in ščemi suho koruzno perje in ji polni ušesa s halucinacijami zaljubljenega šepetanja«; razvneta vstaja in se hodi v mesečni noči hladit v bližnji ribnik.

Epski prizori in pripovedovalčev komentar govore potemtakem o ženi, ki svojo »celoto«, kot sama imenuje svojo eksistenco, izživlja v begotnih razpoloženskih trenutkih, ko se iz blagoslovljene družbene ustanove krade v zasebno, enkratno naravo. Kot novelist jo Kraigher predstavi v nekaj kosih, ki pa dobro razkrivajo njeno »celoto« ali beganje s cveta na cvet, ki je z estetskega stališča impresionistično-naturalistično.

Ko novelska zgodba pove, da Liza tava po sivem vsakdanu suhoparnega zakona in dela drobne skoke na stran in čez, v uničujočo pustolovščino pa se ne spusti, saj slutiti, da bi jo neblokirana strast pokopala, pove hkrati tudi, da jo življenjsko ovira nevrastenik, ki bi jo najraje zaprl v karanteno, saj je ljubosumen, pripravljen vsak hip vzkipeti in koga tudi dotolči. Za Strnada je zakon namreč posvečen red, nespreneljiva ustanova, Liza pa ga relativizira, z dejanji zanika. Novelski del koncipira tudi študenta Pavla; vnet je za smeh, za mimobežni ljubezenski užitek, sproščeno se lovi za življenje, ga jemlje še kot igro, je impresionistično estetski hedonist.

Razpoloženska komponenta v novelskem tekstu je tudi slutnja, da se Strnadovki vsak čas vendarle lahko kaj pripeti. Novelska ekspozicija spremlja Strnadovko vse do preobratnega trenutka, na točko, kjer jo zagrabijo »klešče strasti«. Tudi sklepna oznaka nevrastenika napoveduje potencialno katastrofo: da »bi planil kot lev in premikastil svojo žrtev brez usmiljenja in do zadnje srage«. S tem podatkom o sicer čudaškem vasezaprežu in hribošču je nakazana jasna perspektiva za tisto, kar naj bi se zgodilo v dramskem nadaljevanju.

Pripovedna ekspozicija je impresionistična tudi po zunanji podobi oseb in okolja. Ker živi in dela tačas med slovenskimi likovniki impresionisti, še bolj ob Cankarju in Župančiču, sta Kraigherjev človek in pokrajina vsa v svetlobi, barvah, med zvoki. Liza je oblečena v »pisano« obleko, njen obraz je »razzarjen«, mož ima črno brado, »oči mu blešče med napol odprtimi vejicami kot dvoje svetlih bluk iz črnega stekla«, tudi je videti »bele srajce« koscev, »pisane rokavce« grabljic, ki »se slikovito bleskečejo po šimem sončnem travniku«, vmes je slišati pesem, smeh, krik »Hi! Ho! Hi!«, hlapec poka z bičem. In pokrajina: »bujnobarvno polje prehaja v redovite vinske gorice na vrhovih«, na strani »mogočna češnja z zrelim rdečim sadom«.

Svetloba, barva, zvok uvajajo tudi dramsko zgodbo: hrušč, trušč voza, konji kopitajo, hrskajo, »svetlorjava kobila ima še bolj svetlo, skoro predivasto rumeno valovito grivo«.

S pogledom na kobilino blesteče dlako se začne tudi dramski dialog. Študent Pavel jo namreč porabi za sprožilni motiv, za analogijo k Lizi: kobila je »blondinka kakor vi«. Pogovor med ljubimkajočima je poslej premočrten, enotematski, zgolj senzualistično hedonističen. Spremljajoče dogajanje pa je dvojno: deloma spodbuja ali pa ovira osrednje erotično razpoloženje –, domačinka Cilka se spogleduje z Lizinim sinom Milanom, Strnad spod češnje opazuje Lizino norenje in jo opozori, da je njegova »posest«. Druga komponenta so nakladalci sena, Kraigher jih vgrajuje v glavni tok epsko didaskalijsko pa tudi z njihovimi malobesednimi stavki. Tretji dejavnik je razpoloženski zbor, so pesmi grabljic, npr. tudi

z motivom, ki fanta svari, da bo zaman poskušal preplavati Savo in da bo dekletu »počlo srce«. Vmes natresa Kraigher drobne impresije: »beloto« nog, dišeče seno, črno tenko grabljico, razkošno sonce, ljubimkajočima med pogovorom švigajo roke semtertja in podobno. Tako do trenutka, ko se Milan »smrtnobled po bliskovo zasukne«, ker zagleda, da se je osrednje dogajanje, ljubimkanje usmerilo v svoj logični vrh. Ljubimkajoča namreč zajame ekstaza krvi, zdrvita v kolibo, Milan pa pokliče očeta Strnada. Ta pobesni, pograbi vile, plane za njima in študenta zabode do smrti. Kaj in zakaj se je zgodilo? Lizina racionalna obvladanost se je umaknila emocionalni, iracionalni odločitvi. Umska obvladanost se je pokazala za relativno tudi pri znanstveniku, pri obeh jo je odplavilo nepreračunljivo razpoloženje.

Ko se strmi zanos sesuje v prvo katastrofo, se nadaljuje nagli sklepni kaotično razpoloženjski del s prizorom »vsi vprek«, s kolektivnim beganjem, kričanjem, vpraševanjem, prestrašenostjo, »vse drvi kot blazno« sem in tja, vsi izgovarjajo kratke vzklicne in vprašalne povedi. Nato jih prešine »nova groza«, namreč sporočilo, da se je Liza utopila. Vrtinčasti prizor se nadaljuje: ta plane, oni kriči, tretji se križa, besedna, telesna, zvočna kaotika, mrgolenje, trenutek podi trenutek, ostri detajl spodrine ostri detajl, dokler se psihični in telesni vrtinec ne izvrti, ne izprazni. Dramatik premika osebe s kinematografsko tehniko, groza, ki vre iz brezosebnega mnogogovora ali »vse vprek« pogovora, je poslednje razpoloženje in konec drame.

Tema Kraigherjevega novelskega ali ekspozicijskega in dramskega ali dialognega besedila je ista, vsak del jo v sebi variira, novela kot nevarnost, drama kot katastrofičnost. Konflikt je v obeh delih besedila zgolj potencialen, zato ni predmet drame, žena in mož se spadata le mimogrede, epizodično. Zato dramski dialog ni dialektično konflikten, ne izraža dialektike med sovražnima močema, ki se hočeta med seboj izničiti ali vsaj obvladati; dialog se v dramskem besedilu nadaljuje približno takšen, kakršen je v novelskem; kot bolj novelsko lirski razkriva Lizino senzualistično igro oziroma igro dveh brez odgovornosti. V novelskem in še bolj v dramskem segmentu ga spremljajo emocionalno problemski pesemski vložki, dramskega pa še pravljичni motiv o kraljeviču in trnuljčici, vsi pa variirajo osnovno temo, doslikavajo razpoloženjsko črto, jo viharijo in problematizirajo.

Lukács pravi, da je impresionistično-naturalistično dramo zblíževala z novelo psihologija oziroma uporaba tistega, kar je ugodno za izražanje subjektivnih, lirskih ali čutnih razpoloženj.<sup>16</sup> Hamann pa je dejal, da imamo v takšni drami opraviti z razpadajočo obliko. Znano pa je, da je ravno razpadanje, razpršenost, izriv ali podor trdne žanrske tektonike posebna značilnost impresionistične tehnike.

Kompozicijsko strukturo novelskega in dramskega odseka, ki jo sestavljajo koščki Lizine temeljne življenjske orientacije, bi Lukács nemara imenoval »atomizirani naturalizem«. Kraigher seveda ni impresionist, ki bi rad prikazal le atmosfero, detajlov in stvari samih pa ne. Toda detajli in stvari so v obeh žanrih tako naravnani, da ne omogočajo le dejanja, ampak izžarevajo tudi razpoloženje, atmosfero. Kraigher je naturalistično nazorni oblikovalec, hkrati pa razpoloženjski impresionist, ki ljubi hipnost in jo zna tudi oblikovati. Morda bi ga v eni točki bilo zanimivo primerjati s Cankarjem oziroma iskati temeljni razloček med razpoloženjsko podlago v Cankarjevi *Lepi Vidi* in njegovi *Drami na travniku*. Nemara bi ugotovili, da je pri Kraigherju razpoloženjska podlaga sodobna impresionistična tema, medtem je podlaga za *Lepo Vido* minulost in prihodnost, je področje mita. Lizino hrepenenje je čutno, Vidino duhovno ali vsaj poduhovljeno, Cankarjevo je patetično, Kraigher noče patosa, ampak psihologizira in poetizira čisto naravo.

Toda vrnimo se k *Drami na travniku* in dodajmo, da Kraigher natančno riše tudi milje, da v opisih prevladuje trezna naturalistična objektivnost, da je v tretjem osnutku za to dramo

<sup>16</sup> Kot pod 4, str. 385.

prostor celo geografsko lokaliziran: »Čučkova velika senožet se razteza ob vhodu v dolinico in sega na obe strani čisto do Ščavnice«. Konkretni lokus je Kraigher kasneje opustil. Tudi je pripomniti, da sam prav nič ne združuje duše z naravo, ko zapisuje svetlobne, barvne in zvočne pojave, niti se ne predaja lirskemu zanosu niti jih duhovno ne občuti. Toda to še nikakor ne pomeni, da v risanju ni impresionist, celo nasprotno: po teoriji Izidorja Cankarja je celo impresionist par excellence, tj. totalno čutni plenerist,<sup>17</sup> ki postavi svoje osebe v naravo ter v njej zbuja in stopnjuje njihova čutna razpoloženja. Pokrajino in obleko ljudi v njej tako niansira, da ostrmimo nad njihovo podobnostjo s senožeci in pokrajino v črtici Izidorja Cankarja *Spomin*,<sup>18</sup> ki je prav tako iz leta 1910. In reči je mogoče, da tradicionalna dramska kompozicija ni razpadla le zato, ker Kraigher ni prestopil »načrta« in zato, ker je pomešal dva literarna žanra, ampak je razpadla tudi zaradi intenzivno risanelega ogromnega miljeja; naj je ta še tako prostoren in konkreten, je vendarle predvsem razpoloženski okvir za dogodek. Ko je že sam zase atmosfera, je tudi sotovorec celotne novelško-dramske atmosfere.

*Sklep:* Dialog v *Noči na verne duše* in v *Drami na travniku* nima namena razviti, individualizirati dramskih značajev, podati hoče predvsem moralna in čutna razpoloženja oseb. Obakrat je v glavnem nekonflikten oziroma je za konfliktni del dialoga porabljenih le malo besed. Župančičev dialog obuja bolj ozadje za možni neposredni konflikt, je mestoma močno simboličen, Kraigherjev je le za hip tudi intervenenten, a ne zavre glavnega, razpoložensko zblíževalnega dialognega toka. Enotno razpoloženje se obakrat šele bolj proti koncu presukne v katastrofični, baladni iztek. Pri Župančiču raste napetost predvsem iz besed, »objektivnega«, zunanjega dogajanja je sorazmerno malo, pri Kraigherju pa raste napetost hkrati iz besede in dejanja (dogajanja). Ne glede na količino objektivnega dramskega dogajanja se tudi Župančič ne omejuje na seciranje občutja (krivde), in naj pri njem še tako prevladuje ekspresija groze (krivde), pri Kraigherju pa impresija čutnosti, se v obeh tekstih problem dogaja tako, da se izteka v tragiko. Nekaj dejanja ali pa množica hipnih zaporednih dejanj ter tragični izteki razpoloženskih napetosti pa tudi impresionistično dramo ohranjajo kot dramo. V obeh tekstih sta se uveljavili tudi pokrajina in filozofija relativnosti. Župančičevi zvonarji so mestoma očarani od nočne pokrajine, Kraigherjevi senožeci sicer manj čutijo pokrajino, čeprav so v njej, toliko bolj pa jo použiva glavna oseba Liza. Kraigherjeva Liza relativizira ljubezen, Župančičev Ključar pa relativizira hudodelstvo.

Župančičevo moralno lirsko in Kraigherjevo čutno lirsko enodejanko povezujejo z evropsko impresionistično dramatiko potemtakem: močna razpoloženska tema, obrisna razvitost dramskih značajev, v glavnem brezkonfliktni dialog, relativizacija ljubezni in hudodelstva, sožitje dveh žanrov pri Kraigherju ter dvojna stilizacija istega zvočnega motiva pri Župančiču.

<sup>17</sup> »Impresionizmu je umetnost reprodukcija očesnih dojmov, obnova narave, zlasti barvne in svetlobne resničnosti, v kateri se more umetniška individualnost pač izražati v izbiri snovi, a nikoli ne v modificiranju resničnosti na račun osebnih 'izvenslikarskih' tendenc. Impresionizem je zmaga narave kot oblikujočega principa nad subjektivnim, duhovnim preustvarjanjem materije.« Izidor Cankar, Jakopičeve skrivnosti. Jakopičev jubilejni zbornik, 24. Ljubljana 1929.

<sup>18</sup> Izidor Cankar, *Spomin*. DS 1910.