

ZAPRTA IN ODPRTA DRAMSKA FORMA PRI CANKARJU*

Jana Zemljarič Miklavčič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

V razpravi smo si postavili za cilj narediti formalnoestetsko analizo treh Cankarjevih dram, Kralja na Betajnovi (1901), Pohujšanja v dolini šentflorjanski (1907) in Lepe Vide (1911). S pomočjo Klotzeve teorije o zaprti in odprti dramski formi smo analizirali dramske kategorije prostor, čas, osebe, dejanje, kompozicijo in jezik, in tako dobili vpogled v temeljno strukturo Cankarjeve drame. Rezultate posamične analize smo razlagali spet s stališča celotnega dramskega besedila, vpetega v historični kontekst. Dramsko formo kot edino v celoti oprijemljivo sestavino umetniškega dela smo torej vzeli za osnovo, na kateri smo gradili interpretacijo posameznega besedila ali le njegovega dela. Odkrili smo precej natančna posnetka obeh idealnih modelov: Kralja na Betajnovi lahko označimo kot pretežno zaprto dramsko formo, Lepo Vido pa kot odprto. Še posebej pa so nas zanimale modifikacije obeh idealnih tipov, saj smo ravno v njih prepoznali avtorjevo ustvarjalnost in izvirnost.

Closed and Open Dramatic Form in Cankar. The main objective of this essay is a thorough formal-aesthetic analysis of three plays by Ivan Cankar, Kralj na Betajnovi (1901), Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1907) and Lepa Vida (1911). Applying Klotzu's theory on closed and open dramatic form I have analysed the dramatic categories of place, time, character, act, composition and language, and gained an insight into the basic structure of Cankar's drama. The results of an individual analysis of each play were explained from the position of the entire dramatic text in its historical context. Dramatic form, as the only entirely tangible constituent part of the work of art, was taken as the basis on which to build an interpretation of an individual text, or an extract. Fairly detailed examples of both ideal types were discovered: Kralj na Betajnovi can be labelled as having a predominantly closed dramatic form, and Lepa Vida as mainly open. I was particularly interested in the

* Razprava je nekoliko prirejen izsek iz diplomske naloge z enakim naslovom. Mentor naloge je bil prof. dr. Lado Kralj.

modifications of both ideal types, in which the author's creativity and originality was recognised.

Letos mineva sto let od prvih javnih kritičnih ocen umetniškega dela Ivana Cankarja. Od prvih zaznamkov je pot vodila preko polemičnih spisov do obsežnih znanstvenih razprav in knjig. V tem času so literarni in gledališki kritiki nanizali nepregledno množico teoretičnih študij, ki imajo Cankarja in njegovo delo za predmet svoje obravnave. Seznam se iz leta v leto podaljšuje, saj je umetnik očitno še danes izziv za vse, ki se ukvarjajo s književnostjo ali z gledališčem. Nov čas prinese nove perspektive, nove teorije, nove možnosti za analize in nove interpretacije. Poleg tega pa se želijo raziskovalci književnosti vedno znova sami spopasti z Ivanom Cankarjem in ob študiju njegove literature strokovno in človeško zoreti.

Kljub temu, da štejemo Ivana Cankarja med največje slovenske dramatičarje, je formalnoestetska podoba njegovih dramskih del slabo raziskana, tem bolj seveda njihova psihološka in sociološka plat. Pri obravnavi zgradbe Cankarjeve drame v teoriji najpogosteje naletimo na pojme iz tradicionalne dramaturgije, poleg te pa kritiki Cankarjevo dramsko tehniko pogosto povezujejo tudi z Ibsenovo in Maeterlinckovo dramaturgijo ter z nekaterimi velikimi dramskimi teksti svetovne književnosti, npr. Gogoljevimi *Revizorjem*. Študij pa, ki bi se posvečale izključno Cankarjevi dramski tehniki, raziskavi njegovega načina in smisla za gradnjo dramskega dejanja ter za vzpostavljanje in povezovanje preostalih dramskih kategorij (časa, prostora, kompozicije, oseb in jezika), v literarni in gledališki teoriji ni veliko. Zato smo si postavili za cilj narediti tako formalno analizo in dobiti vpogled v temeljno strukturo Cankarjeve dramatičarje, nato pa v konstrukcijskem detajlu poiskati smisel in pomen. Z drugimi besedami, dramska forma (v najširšem pomenu besede) nam bo osnova za interpretacijo posameznega dramskega besedila ali njegovega dela.

Za analitično orodje smo si izbrali metodo nemškega literarnega in gledališkega teoretika Volkerja Klotza, imenovano teorija o zaprti in odprti dramski formi. Gre za metodo, ki jo je Klotz le dokončno oblikoval in formuliral, sicer pa se je že nekaj desetletij prej postopno oblikovala v nemški teoriji drame. Takoj po Klotzevi objavi leta 1960 je teorija prešla v splošno šolsko in pragmatično rabo, nato pa v treh desetletjih samo v Nemčijo doživela trinajst ponatisov, na ugoden odmev pa je naletela tudi pri najvidnejših sodobnih dramskih oz. gledaliških teoretikih, npr. pri Pfisterju in Carlsonu, tako da zagotovo sodi med odmevnejše moderne dramske teorije.

Teorija sloni na dveh umetno skonstruiranih idealnih modelih: modelu zaprte in modelu odprte dramske forme; z analizo konkretnega dramskega besedila išče podobnosti oz. odstopanja od obeh vzorčnih modelov. Dramsko besedilo najprej razstavi in zvede na šestih osnovnih dramskih kategorij: dramsko dejanje, kompozicijo, prostor, čas, osebe in

jezik, ga nato analizira po kategorijah, rezultate posamične analize pa razlaga in pojmuje spet s stališča celotnega dramskega besedila, vpetega v historični kontekst. V predstavitvi Klotzeve teorije se bomo omejili le na oris glavnih kriterijev. Za zaprto dramo je značilno, da je v središču dramskega dejanja konflikt, dejanje pa poteka linearno, vzročno-posledično, in je usmerjeno h koncu; v kompoziciji izkazuje jasno konstrukcijsko shemo, ki se v bistvenih točkah ujema s Freytagovo piramido; odrski prostor je prazen, nepoveden, hkrati pa jasen in razsvetljen; fiktivni časovni obseg je kratek, brez nihanj v tempu; osebe so iz višjega družbenega sloja, med seboj so v konfliktnem ali korespondenčnem razmerju, v vsakem primeru pa komunicirajo med seboj, pri čemer jih vodijo razum, intelekt in gotovost; to se odraža tudi v dramskem govoru, kjer je dialog trdno zgrajen, nadzorovan in finalno usmerjen. Prepoznavne značilnosti odprte forme pa so naslednje: dramsko dejanje poteka afinalno, ciklično, lahko brez jasne povezave med delom in celoto; kompozicijska sredstva, ki preprečujejo razpad dramskega dejanja, so komplementarne linije, metaforične verige in/ali centralni jaz, ki je brez istovrstnega protigralca, nadalje pa še kontrast, variacija, repeticija; v kategoriji odrskega prostora je možen razpon od najbolj zaprtega (npr. grobnica) do popolnoma odprtega prostora (npr. polje), prostor je napolnjen z različnimi stvarmi in običajno karakterizira vse, kar se v njem godi; fiktivni časovni obseg je daljši, možna so velika nihanja v tempu, prizori so v sebi zaokroženi in iztrgani iz celote; za osebe odprte drame je značilno, da so nestabilne, primanjkuje jim zrelosti in samozavesti, njihovo delovanje je pogojeno s slutnjami, občutki in emocijami, medsebojna komunikacija med osebami pa je omejena; to se odraža tudi v dramskem govoru, kjer govorne partije pogosto potekajo druga mimo druge, dialog razpada, jezik pa je izrazito večplasten in heterogen.

Tako skonstruirana idealna modela sta uporabna na širokem spektru dramskih besedil, pri čemer se moramo seveda zavedati možnih razlik med sistematično generalizacijo (idealni tip) in historično realizacijo (konkretno dramsko besedilo); klasični primeri zaprtih dram so npr. antične tragedije, dramatika francoskega klasicizma, nekatere Goethejeve in Schillerjeve tragedije, drame psihološkega realizma po Ibsenovem vzoru itd., za drame odprte forme pa lahko imamo srednjeveško moraliteto in pasijon, Shakespearejeve historije, dramatiko viharništva, Zolajevo naturalistično dramo, simbolistično dramatiko, epsko gledališče, dramatiko avantgarde in absurda itd. Na prvi pogled je očitno, da imajo razline zvrsti dramatike, ki jih uvrščamo pod skupno ime odprta forma, kaj malo skupnega. Sistem odprte forme je zgrajen kot negacija sistema zaprte forme, zato je manj sklenjen, poleg tega pa vse lastnosti idealnega modela odprte drame ne veljajo za vse posamezne drame odprte forme. Zato Pfister, ki je sicer v svojem delu povzel Klotzevo teorijo, uvede množinski termin 'odprte oblike' (Pfister 1977: 319), kar dopušča večjo heterogenost znotraj skupnega poimenovanja. Pomanjkljivost Klotzeve teorije, ki bo prišla do izraza tudi pri analizi Cankarjevih besedil, je njena neuporabnost za besedila komedijskega tipa; teh namreč običajno

ni mogoče zvesti na eno ali drugo idealno obliko. Vendar je tudi ob besedilu takega tipa poznavanje Klotzeve teorije raziskovalcu v veliko pomoč, saj mu Klotzevi kriteriji omogočajo analitično branje dramskega besedila. Če torej razumemo Klotzevo teorijo v smislu "torbe z orodjem za temeljito razčlenitev dramskega besedila" (Klotz 1996: 16), je njena uporabnost praktično neomejena.

Po metodi in s kriteriji teorije odprte in zaprte dramske forme smo analizirali vseh sedem Cankarjevih dram, v razpravi pa bomo zaradi omejenega prostora prikazali izsledke analize na treh dramah: *Kralju na Betajnovi* (1901), *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* (1907) in *Lepi Vidi* (1911). Te tri drame po našem mnenju po svoji dramski tehniki in po svoji izvirnosti predstavljajo vrh Cankarjeve dramatike (poleg *Hlapcev*), s stališča Klotzeve teorije pa predstavljajo tri popolnoma različne tipe drame: *Kralj na Betajnovi* je med vsemi Cankarjevimi dramami še najbližje idealnemu modelu zaprte forme, *Lepa Vida* idealnemu modelu odprte forme, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* pa je predvsem zaradi svojega komedijskega značaja v eno ali drugo formo neulovljivo, dokazali pa bomo, da se da tudi pri takem dramskem besedilu uspešno uporabiti Klotzev aparat za analizo. V vsaki drami posebej bomo s kriteriji, ki jih ponuja Klotzeva teorija, analizirali dramski prostor, čas, osebe, dejanje, kompozicijo in jezik. Ugotavljali bomo lahko, ali je avtor bolj naklonjen eni ali drugi formi, ali se da literarne smeri in tokove, ki so vplivali na Cankarja, povezati z eno ali drugo formo, in nenazadnje, v kolikšni meri, zakaj in s kakšnimi posledicami avtor modificira idealni tip ene ali druge forme. Na podlagi izsledkov analize pa bomo gradili interpretacijo.

Kralj na Betajnovi

Drama *Kralj na Betajnovi* je za uporabo Klotzeve formalne analize izrazito primerna. Prvi dve kategoriji, dramski prostor in čas, sta pri Cankarju nasploh precej nespremenljivi in neizraziti: drame se dogajajo v zaprtih prostorih, običajno stanovanjih, v *Kralju na Betajnovi* pri Kantorju, vendar vsako dejanje v drugem prostoru. Pri ustvarjanju atmosfere sodeluje igra luči in teme (privijanje in odvijanje žarnice), povezana s strahom dramskih oseb. Pred začetkom II. dejanja nas didaskalije opozorijo, da so barve v sobi temne, luč pa zamolkla, kar je prav tako povezano z vsebino drame, ni pa v skladu s klasičnimi zaprtimi dramami, kjer je prostor vseskozi jasen in razsvetljen. Dramski čas poteka linearno, finalno, znotraj dejanj enakomerno in neprekinjeno, med posameznimi dejanji pa so nekajdnevni razmiki, v katerih se nič posebnega ne zgodi. Pogledi oz. misli dramskih oseb so posebej v prvem dejanju pogosto uprte v dogodek iz preteklosti, smrt Nininega očeta, kar je tudi vzpodbuda za nastop Kantorjeve protiigre.

Mnogo bolj zapletena kategorija je kategorija dramskih oseb oz. njihova konfiguracija. Osrednji karakter je zelo izrazit. Nobena oseba pri

Cankarju tako v celoti ne obvladuje celotne drame, njenega dejanja in kompozicije. Kantor je v svojem okolju na družbeno privzdignjenem položaju, njegovo stremenje pa je še višje, k mestu deželnega poslanca. Po intelektualnih zmožnostih ga lahko nekatere osebe dosežajo, nobena pa ga ne prekaša. Kantor se odloča razumsko, kar je po Klotzu značilno za osebe zaprte forme. V nasprotju z njimi pa ima tudi slutnje, poleg tega se v drami dvakrat zlomi, obakrat pod težo vesti, a se obakrat tudi pobere. V dialogu z župnikom izreče svojo slutnjo: "Nekaj ostudnega, strašnega je med mano in med zadnjim ciljem ... Kakor velika senca hodi pred mano" (Cankar 1968, 22). Na ta način Kantor že napove umor, ki se bo zgodil kasneje. Prvič se Kantor zlomi po Maksovi intervenciji, ko ga ta s hamletovsko zvijačo prisili, da še enkrat odigra umor Nininega očeta. Vendar lahko Kantorjeve zadnje besede v I. dejanju (namenjene bolj samemu sebi kot otroku) razumemo kot ponovno pripravljenost na totalni boj: "Midva se ne dava kar tako! ... Rajši sto drugih, midva ne!" (Cankar 1968, str. 32). Do drugega zloma pride na pritisk družine – žene, ki je videla umor, hčere in sinov, ki ga slutijo. Kantorja prisilijo v priznanje, vendar mu, kot vemo, nihče ne verjame.

Oglejmo si nekoliko podrobneje, za kakšne zlome pri Kantorju pravzaprav gre, saj vemo, da mu v trenutkih, ko se odloča, da bo vse priznal, pravzaprav odleže, za kratek hip ga preplavi pravo olajšanje. To ni povezano le s Kantorjevo slabo vestjo, ampak predvsem z vlogo, ki jo igra, s katero se večinoma popolnoma identificira, za katero pa na trenutke priznava, da je težka, zanj skoraj pretežka. Kantorjeva vloga je povezana z vodilno metaforo drame, Kantor je kralj na Betajnovi. Njegovi zlomi so trenutki, ko vloga postane zanj pretežka, ko ji ni več kos in je pripravljen vreči krono zglave za ceno mirne vesti in mirnega življenja brez nenehne boja (za premoč, oblast). Boja, ki ga Kantor pač pojmuje po svoje, boja na vse ali nič, tudi preko trupel.

Oglejmo si najbolj značilne replike, ko se Kantor postavlja v svojo vlogo in svoje delovanje utemeljuje z njo:

Župnik: "Oprostite, jaz sem le mislil ... da ste bili ves čas tako blizu našim nasprotnikom in da ..."

Kantor: "Tudi danes sem jim še blizu, kakor pač občuje človek kakor jaz z ljudmi različne sorte." (Cankar 1968, 18)

Kantor: "V svoji fari sem kralj, ali moje kraljestvo je tako tesno omejeno; onkraj plota ne vedo o meni ničesar." (Cankar 1968, 21)

Kantor: "Kar sem napravil dobrega v svoji fari, mi preseda; rad bi bil dobrotnik svojega naroda, vsega naroda." (Cankar 1968, 21)

Kantor: "Ali veste, kdo sem jaz? Kantor, kralj na Betajnovi!" (Cankar 1968, 46)

Kantor: "Jaz m o r a m po svoji poti dalje, ni greha tako velikega, da bi se mogel spotakniti obenj." (Cankar 1968, 61)

Kako težka pa je včasih vloga, ki si jo je nadel, dokazuje naslednje priznanje župniku:

Kantor: "Jaz ne vem, da je meni vsaka stvar tako strahovito težka, pot do najbližjega cilja tako dolga! Kar se drugim ljudem, ki so slabši in bojazljivejši od mene, kar tako posreči, je zame skoro nedosežno:

razmakniti moram prej devetero zidov ... /.../ Jaz ne morem svobodno, brezskrbno poseči po stvari, ki bi jo rad; pravijo, da kradem, da sem brutalen ... In tako je naposled res treba, da je človek okruten, ko mu je potlej žal; ali česar zlepa ne doseže, to je pač treba, da doseže zgrda. Jaz vem, da nisem bil zmerom blag in oblišan in obziren - ali kakšni so drugi? Kdor kaj pridobi, oškoduje svojega soseda. Na cesti ne leži bogastvo, ne oblast, vse to je v suknjah drugih ljudi. Pravijo, da sem se bil obogatil na brutalen način, - rad bi vedel, kako bogate drugi!" (Cankar 1968, 22)

V tem monologu, ki ga Kantor govori znotraj dialoga z župnikom, je skrita njegova celotna filozofija, izhodiščna ideja drame. Ravno dejstvo, da je sposoben svoj položaj oceniti in opazovati nekako od zunaj in ga - znotraj svoje filozofije seveda - celo opravičiti ter ob tem pokazati tudi nekaj obžalovanja, mu daje ob vsej negativnosti njegove pojave tudi določen pozitivni naboj, kar dela strukturo karakterja toliko bolj zapleteno. Ravno zaradi tega imamo v literarni zgodovini toliko različnih interpretacij Kantorja; ob izidu so ga najpogosteje razumeli kot pozitivnega junaka in to očitali Cankarju, namreč voljo do moči, ničejanstvo itd; kasneje so v Kantorju videli predvsem njegovo negativno plat. Tudi s tem, da je sam proti vsem, seveda nehote vzbuja nekaj simpatije. Verjetno pa moramo Kantorja razumeti predvsem kot odlično postavljen dramski karakter, ki sam vodi igro in stoji nasproti celotne protiigre. Po Klotzu je Kantor v tem pogledu prava oseba za dramo zaprte forme; tudi to, da se postavlja v svojo vlogo in sam sebe vidi predvsem v tej vlogi je značilnost oseb zaprte drame.

Kantorjev glavni oponent v drami je Maks. Maks še zdaleč ni tako izrazit karakter kot Kantor, saj v drami za takega niti ne bi bilo prostora. Sam sebe imenuje vagabund in berač, ki ga žene maščevalnost. Kljub temu, da je Kantor neposredno prizadel tudi njegovo družino - gospodarsko je uničil očeta - je za Maksa glavni motiv za maščevanje etično-moralne narave: ustaviti človeka, ki v želji po moči in oblasti hodi preko trupel. Maks kot na površju najbolj izrazit Kantorjev protiigralec bi ob predpostavki, da je Kantor nosilec negativnega naboja, moral imeti pozitivni naboj, vendar tudi njegov karakter ni enoplasten. Maks je borec proti nemorali, a je hkrati tudi šibek, mlačen, samosvoj, nestanovit, morda celo brezdelnež in pijanec. Svoje ravnanje do Frančke nekako nedoločno pojasnjuje z dejstvom, da se ne strinja z načeli njenega očeta in da torej ne more živeti z njo, čeprav jo ljubi. Kljub temu je pripravljen v nekem trenutku zbežati z njo. Še bolj nedoločen je do Nine, ki ga prav tako ljubi. Do nje je najmanj neodkrit, vzbuja ji lažno upanje. Nenazadnje je tudi nespoštljiv do svojega očeta, za vse tiste, ki drugih njegovih slabih lastnosti ne želijo videti. Prešibek je, da bi zrušil Kantorja, čeprav mu ta prizna prvi umor in čeprav se mu tako rekoč nastavi za drugo truplo; tudi to ni dovolj. Oglejmo si značilno Maksovo samokarakterizacijo:

Maks: "Zdaj, ko je prišel čas, se bojim. Storili ste mi veliko škodo, oče, da ste me napravili tako majhnega in slabega ... tako jih zdajle zmerom dobivam po hrbtu, sam pa ne morem udariti ..." *Vzame kozarec.* "Do dna, da pojde do nog!" *Izpije.* (Cankar 1968, 30)

S stališča zaprte oz. odprte forme drame bi Maks bolj sodil v slednjo. Njegovo delovanje je pogojeno s slutnjami, hipnimi čustvi in odločitvami; nikakor ni premišljeno in načrtovano. Oglejmo si nekaj Maksovih slutenj:

Maks očetu: "Stari, ta denar /Kantorjev/ smrdi po vislicah!" (Cankar 1968, 28)

Maks: "In pa, Francka, nič mi ne zameri, če se bo kaj zgodilo ... kaj hudega in grdega... Žal mi je tebe ..." (Cankar 1968, 29)

Maks: "Oče, v moji glavi kljuje tako strašna misel, da jo moram izgovoriti. Prišla mi je, sam bog vedi kako in zdaj vem, da je resnična. Tod je zapisana na stenah, na vseh obrazih." (Cankar 1968, 29)

Vidimo, da Maks izraža svoje slabe slutnje tako rekoč drugo za drugo. Kasneje se bomo še enkrat vrnili k njim, saj funkcionirajo celo kot kompozicijsko sredstvo predvsem znotraj drugega dejanja.

Še eno osebo želimo na kratko analizirati, in sicer Nino. Imajo jo za bolno; boji se teme, boji se vsega. Njeni strahovi so očitno posledica dejstva, da je bila priča Kantorjevemu umoru njenega očeta. Je brez možnosti vplivanja na razvoj dogodkov, nestabilna, mlada, nezrela (npr. v ocenah Maksove naklonjenosti), popolnoma podvržena slutnjam in emocijam. Njena sposobnost artikuliranja je omejena:

Nina: "Ali ne povejte nikomur, gospod Maks, da sem bolna ... stric bi bil strašno hud ... In tudi z mano ne smete govoriti, zato ker vas imam rada ... Stric je rekel ... Pst ... Francka! ..." (Cankar 1968, 11)

Z vsemi temi lastnostmi je Nina izrazita oseba, kakršne so po Klotzu značilne za drame odprte forme. V drami zaprte forme verjetno taka oseba funkcionira kot tujek, v *Kralju na Betajnovi* kot izraziti protipol Kantorja. V pahljači karakterjev, ki bi jo oblikovali po principu volje do moči in delovanja oseb, bi postavili Kantorja in Nino vsakega na svojo stran, Maksa pa nekam med njiju.

Potem ko smo si ogledali nekaj dramskih karakterjev, skušajmo določiti konfiguracijo oseb *Kralja na Betajnovi*. To je kategorija, ki je vsaj v klasično grajeni drami v neposredni zvezi z dramskim dejanjem oz. njegovim središčem – konfliktom. Če nekoliko posplošimo in poenostavimo: kadar je v izhodišču dejanja konflikt, se osebe razdelijo na dva nasprotujoča si pola, glede na svoje stališče do nastale situacije. Tudi v *Kralju na Betajnovi* je v središču konflikt. Še več: v drami skorajda ni situacije oz. prizora, ki ne bi bil konflikt. Če gledamo s stališča osrednjega karakterja: Kantor je v konfliktu z Maksom, z Nino, s svojo družino in tudi z župnikom; odnos z župnikom je sicer nekoliko bolj zapleten: v osnovi prav gotovo nista zaveznika, ampak nasprotnika, in to precej enakovredna. Vendar v I. dejanju skleneta kontrakt, ki ga bosta nedvomno oba spoštovala. Samo na tem nivoju navzven delujeta kot zaveznika, navznoter pa se prav tako bojujeta, vsak za svoje koristi, kar je popolnoma in v celoti razvidno iz njenega pogovora ob sklepanju pogodbe. Tudi druge osebe so v konfliktu med seboj: Maks z Bernotom, Maks s Francko (čeprav slutimo ljubezen, je zveza razdrta), Bernot s

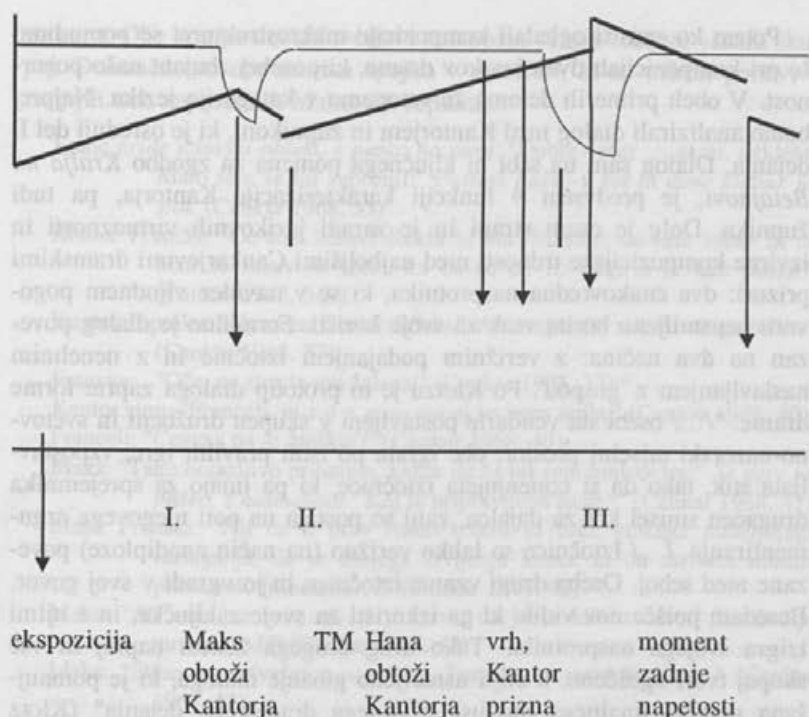
Francko (zveza se razdira). Vendar – ali lahko glede na te konflikte razdelimo osebe? Kantorja moremo in moramo postaviti na eno stran, a kdo je na drugi strani? Pravzaprav so vse osebe na drugi strani, vsaj vsi tisti, ki trkajo na njegovo vest; vendar: vsaka oseba bije proti Kantorju svoj individualni boj. To je eden izmed razlogov, da je lahko Kantor na koncu zmagovalec: ker so posamezniki s svojimi individualnimi boji prešibki zanj, za njegovo moč. Kantor je brez dvoma dovolj močan, da v boju mož na moža vsakogar premaga. Prozaično je izreči, da bi ga njegovi nasprotniki združeni z lahkoto uklonili.

Pri razpravljanju o problemu konfiguracije dramskih oseb *Kralja na Betajnovi* si lahko pomagamo s Kraljevo opredelitvijo značilne ibsenovske konfiguracije: "Osebe se delijo na igro in protiigro po naslednjem principu: na eni strani so moralni pritlikavci, naivneži in lažnivci, na drugi strani pa stremeljive individualne osebnosti, ki so lahko tudi negativne" (Kralj 1963, 123). Tak je značilen Ibsenov tip individualističnega tirana, potomec Nietzschejeve ideologije (npr. Bernick v Ibsenovih *Stebrih družbe*), ki ga mnogi literarni in gledališki kritiki najdejo tudi pri Cankarju: Mlakar v *Romantičnih dušah*, Ruda v *Jakobu Rudi* in seveda Kantor (Pirjevec 1963: 103).

Kantor proti vsem, vsi proti Kantorju, pa vendar nima enakovrednega protiigralca. To ne more biti obubožani in zapiti Maks, človek brez sedanjosti in prihodnosti; prav tako ne župnik, ki svojo naklonjenost prodaja ne glede na moralne in etične pomisleke; tudi Bernot, ki se zanima v resnici samo za Francko, ne; celo Kantorjeva družina, združena proti njemu, ni dovolj močna, da bi ga do konca porazila. Zato Kantor ostane tudi na koncu to, kar je bil na začetku, ali še bolj močan – kralj na Betajnovi.

Ugotovitev, da je končno stanje enako začetnemu, nas pelje v obravnavo kompozicije in že nakazuje nove izvirnosti: kljub nenehni napetosti dramskega dejanja je v začetku in koncu implicirana cikličnost, značilnost odprte forme. Klasično grajena drama, ki je v svojem začetku in koncu svoje lastno nasprotje, ravno s tem tako zelo poudari svojo idejo; če bi Kantor na koncu doživel svoj padeč (kar se je npr. zgodilo Pankatorju Jakobu Rudi), bi s formalnega stališča to ustrezalo zaprti formi, vendar se zdi glavna ideja, čar, izvirnost, sploh bistvo te drame ravno to, da Kantor ne pade, to pa je tisto, kar s formalnega stališča prepoznamo kot značilnost odprte forme.

Olejmo si sedaj nekatere elemente gradnje dramskega dejanja. Prvih nekaj prizorov je v funkciji klasične ekspozicije. Ko Maks z 'mišnico' izsili iz Kantorja priznanje, da je ubil Nininega očeta, postane Kantorju res nevaren; zato imamo to za preobrat drame. Pred koncem drugega dejanja (na spodnji skici v točki TM, tragični moment) Kantor predlaga Maksu kupčijo, ki jo ta zavrne in s tem odloči svojo usodo, kar je s formalnega stališča tragični moment drame, saj bi bil ob drugačnem razpletu pogovora tudi razplet zgodbe drugačen, vsaj za Maksa, morda tudi za Kantorja, če bi Maks uspel proti njemu.



Slika 1: Shematični prikaz vzponov in padcev dramskega dejanja

Takoj za tem Kantor Maksa ubije. Hana je priča umoru in Kantorja obtoži, da je morilec. Kantor se pod pritiskom cele družine odloči, da bo umor priznal. V perspektivi celotne igre lahko imamo ta trenutek za vrh drame, saj se pravzaprav v tem trenutku odloča Kantorjeva usoda in ne morda takrat, ko dejansko ubije Maksa. Moment zadnje napetosti je trenutek, ko Kantor zaradi besedne igre oz. nesporazuma spet izreče: "Da sem morivec - " (Cankar 1968, 65), vendar le za trenutek osupne prisotne, dejanje gre nato spet svojo pot.

Za Kantorja se dogodki razpletejo dvakrat na enak način in nekako na sredini drame tak razplet tudi napove; vse to seveda ni brez pomena za idejo drame. S formalnega stališča gre za učinkovito potezo, saj je dramsko dejanje – sicer nevsiljivo – dvakrat stopnjevano na enak način. S tem je spet implicirana cikličnost, ponovljivost, nespremenljivost. Avtor je v sicer pretežno klasično grajeni drami uporabil cikličnost, element odprte forme, da je poudaril idejo drame.

V *Kralju na Betajnovi* imamo tudi nekaj zakritega dejanja. Deloma so gledalci z dogodki seznanjeni iz poročila sla (oskrbnik poročja Kantorju o zaključku štrajka), nekaj množičnih prizorov se godi 'pod oknom', tako da glasovi prodirajo v notranjost, imamo pa celo zametek teihoskopije, in sicer na koncu, ko ženejo domnevnega morilca Bernota mimo Kantorjeve hiše, neki kmet pa, ki stoji ob oknu, poročja prisotnim, kaj se zunaj dogaja.

Potem ko smo si ogledali kompozicijo makrostrukture, se pomudimo še pri kompozicijah dveh izsekov drame, ki posebej zbujata našo pozornost. V obeh primerih deloma že vstopamo v kategorijo jezika. Najprej bomo analizirali dialog med Kantorjem in župnikom, ki je osrednji del I. dejanja. Dialog sam na sebi ni ključnega pomena za zgodbo *Kralja na Betajnovi*; je predvsem v funkciji karakterizacije Kantorja, pa tudi župnika. Dolg je osem strani in je zaradi jezikovnih virtuoznosti in izvirne kompozicijske trdnosti med najboljšimi Cankarjevimi dramskimi prizori: dva enakovredna nasprotnika, ki se v navidez vljudnem pogovoru neusmiljeno borita vsak za svoje koristi. Formalno je dialog povezan na dva načina: z verižnim podajanjem iztočnic in z nenehnim naslavljanjem z 'gospod'. Po Klotzu je to prototip dialoga zaprte forme drame: "/.../ osebi sta vendarle postavljeni v skupen družbeni in svetovno-nazorski miselni prostor, obe igrata po istih pravilih igre, vzpostavljata stik, tako da si izmenjujeta iztočnice, ki pa imajo za sprejemnika drugačen smisel kot za dajalca, zanj so postaja na poti njegovega argumentiranja. /.../ Iztočnice so lahko verižno (na način anadiploze) povezane med seboj. Oseba drugi vzame iztočnico in jo vgradi v svoj govor. Besedam poišče nov vidik, ki ga izkoristi za svoje zaključke, in z njimi izigra svojega nasprotnika. Tako drug drugega ženeta naprej in vse skupaj tvori zgoščeno, k cilju usmerjeno gibanje dialoga, ki je pomanjšana podoba finalnega duktusa celotnega dramskega dejanja" (Klotz 1996: 70, 71).¹ Drugo formalno sredstvo za vezavo dialoga je nenehno in pretirano naslavljanje z 'gospod Kantor' in 'gospod župnik'; to storita znotraj dialoga, katerega relativna in absolutna dolžina je nekaj minut, več kot tridesetkrat. Gledalci razberejo to kot znak za ironijo, opozorilo, da prisluhnejo podtonom dialoga. Medsebojni ogovori so glede na vsebino posameznega dela dialoga primerno zgoščeni in intenzivirani z dodanimi (povzdigovalnimi) pridevniki in eksklamacijami. Bolj ko govorec nekaj hoče od sogovorca, bolj intenzivno ga uradno naslavlja, in nasprotno, bolj ko je v danem trenutku govorec suveren nad sogovorcem, manj ga uradno naslavlja. Pri tem je zanimivo, da o "naslavljaljočem vrinjenem delu" (Klotz 1996: 164) beremo pri Klotzu v zvezi z jezikom oseb odprte forme drame; vendar gre tam za popolnoma nekaj drugega: osebe z nerodnim in neumestnim naslavljanjem kažejo svojo nezmožnost učinkovite rabe jezika; pri Cankarju pa gre za stilno (znak za ironično distanco) in formalno sredstvo (veče dialog).

Druga mikrokompozicija, ki nas zanima, je drugo dejanje v celoti. Znotraj drame je to del, v katerem napetost dramskega dejanja nenehno narašča (prim. skico vzponov in padcev dramskega dejanja). Na kakšen način in s kakšnimi sredstvi avtor v tehnično-formalnem smislu doseže stopnjevanje napetosti? Spet s prepletom dveh sredstev; prvo sredstvo je rekvizit, puška, ki bo kasneje postala morilsko orožje in dokazni material. Puška pride na oder v tem pogledu popolnoma nedolžna, kot Bernotova lovska puška, nato pa ji osebe na odru – s tem, da jo opažajo in se o njej izrekajo – postopoma dodajajo drugačne konotacije. Drugo formalno sredstvo za stopnjevanje napetosti je verbalno, in sicer namigi na Makso-

vo smrt. Obe kompozicijski sredstvi nastopata včasih ločeno, včasih skupaj. Dokončno se oba motiva spojita v metafori, ki se trikrat ponovi v zadnjih treh zaporednih Maksovih replikah:

Franc *pride v lovski obleki, s puško na rami*: "Dober večer ... sami, dekleta? Malo sem se bil zapoznil!" *Postavi puško v kot in dene klobuk na stol.* (Cankar 1968, 33)

Kantor Francki: "Če sem zdrav? Rekla bi mu /Maksu/, da sem zdrav in da bom še zdrav in vesel, ko bo že on ... Čegava je tale puška?" (Cankar 1968, 349)

Kantor župniku: "Nevaren človek /Maks! Ali verjemite mi, da se ga rešim." (Cankar 1968, 37)

Francka: "Oče, ne storite mu žalega!" (Cankar 1968, 37)

Kantor sinu: "Francelj, m i d v a se nocoj ne bova tepla." (Cankar 1968, 40)

Francelj: "Čegava pa je /puška?/" (Cankar 1968, 40)

Maks: "Tako bojazljivo prihajam, kakor da bi bil sam hudodelec." *Se ozre na puško, z nasmehom*: "Kaj je pripravljena zame?" (Cankar 1968, 41)

Maks Francki: "Ali če ti prav resno rečem in brez vsakega nadaljnega razlaganja, da je mojega življenja konec in da mrtveci nimajo pravice do ljubezni /.../" (Cankar 1968, 42)

Maks: "Ali sem jaz kriv, ali si ti kriva, da je ta hiša zakleta? Da hodijo mrtveci tod?" (Cankar 1968, 42)

Maks: "Stran iz mrtvašnice – s tabo, Francka, v novo življenje." (Cankar 1968, 42)

Kot vemo, se to ne zgodi, pač pa se metafora še pred koncem dejanja izteče v konkretizacijo. To pa bi s stališča teorije, ki nam služi kot osnova za analizo, pomenilo, da avtor stopnjuje napetost dejanja (kar je samo na sebi značilnost zaprte forme) s sredstvi odprte forme. Ker se je to do zdaj že nekajkrat ponovilo, si upamo zapisati, da mešanje obeh slogov prinese učinkovite in izvirne rezultate, naša analiza pa nas vodi po sledi Janka Kosa, ki je o *Kralju na Betajnovi* zapisal: "Med vsemi Cankarjevimi dramami je ta najbolj dramatična, odrsko efektivna, zgrajena v napetem zapletu in razpletu ter zato najbližja idealu dobro napisanega gledališkega teksta" (Kos 1968:223).

Z zadnjimi citati in ugotovitvami smo prešli k zadnji dramski kategoriji, jeziku. Vodilna metafora celotnega besedila je zapisana v naslovu: Kantor je kralj. Metafora je prisotna v besedilu od začetka do konca, v njeno semantično polje pa sodi tudi večkrat uporabljena "pot do trona" ali samo "pot". Za ponazoritev metaforičnih verig vodilne metafore si oglejmo dialog med Maksom in Kantorjem. Dialog stoji nekako na polovici drame in je za zgodbo ključnega pomena; Kantor ponuja Maksu denar, če bi za večno izginil iz njegovega življenja. V tradicionalnem pomenovanju je to tragični moment drame. Pomembnost dialoga je zaznamovana s trojnim prepletom metafor: Maks govori o plotu (ogradi), ki jo je postavil Kantorju, ko je vzbudil njegovo vest; drugi sklop metafor je povezan z vodilno metaforo in njenimi atributi – kraljestvo, krona, žezlo, tron; tretja metafora je pot, torej Kantorjeva pot naprej. Oglejmo si dialog z nekoliko skrajšanimi pasażami:

Maks: "Kar sem nameraval, sem dosegel. Zdaj imate plot, ki ne morete preko njega. Imate vest, ki vam trka na okno. Imate noge vkovane. To sem nameraval."

Kantor: "/.../ Glejte, jaz nočem, nočem plota, nočem vesti, nočem nog vkovanih! Jaz nočem! /.../ Jaz m o r a m naprej, zatorej s poti, prijatelj!"

Maks: "Ne pojdete naprej, ne za ped dalje. /.../"

Kantor: "/.../ Rekel sem, da ne maram plota in ne vesti, če mi je kamen na poti, ga brcnem stran. No, ukazujte, poskusite!"

Maks: "/.../Vaše kraljestvo je ukradeno, kolikor je v njem beračev, ste jih vi okradli, ste jih slekli, ste jih vrgli na cesto. – Krono z glave, žezlo z roke!

Kantor: "Dalje!"

Maks: "In dali boste krono z glave, žezlo z roke! Niti koraka ne dalje, ne za palec ne boste razširili kraljestva. Ali ste čutili, da se že giblje tam doli, da se že upirajo vaši sužnji? To je moje delo, kralj veličastni, to je plot, to je vest!"

Kantor: "Kdo mi sname krono z glave?"

Maks: "Jaz."

Kantor: "Kaj še, prijatelj, kaj še! Ali se vam sanja? /.../ Ali veste, kdo sem jaz? Kantor, kralj na Betajnovi!" /.../

Kantor: "/.../ tiste govornice bi mi pač ne zastavile niti pedi mojega pota, – ali bile bi mi zoprne, kakor slabo vreme. /.../"

Maks: "/.../ Pravite, da vam ne morem zastaviti pota – no, poskusiti je vendarle treba, pa naj že bo, kakor je božja volja. /.../"

Kantor: "/.../ Jaz nisem kriv, premislite, če mi je pot zastavljena in verjemite mi, prosim vas, da bi lažje hodil po gladki poti. No, če polena ne prelomim, moram pač vzeti sekiro. Premislite, prosim vas!"

Maks: "Natanko vas razumem, ali naj bo kakor je božja volja." (Cankar 1968, 45-46)

Isto metaforo uporabi Kantor tudi v svojih zadnjih dveh replikah v drami:

Kantor: "/.../ Pot do trona je nerodna – gaziti mora človek do kolen v krvi in solzah /.../" (Cankar 1968, 66)

Kantor: "Prijatelji, to je pot, po kateri hodim. Ni me strah in ni me sram /.../" (Cankar 1968, 66).

Za trenutek se pomudimo še pri drugih metaforah. Kantor v dialogu z župnikom kar dvakrat uporabi isto metaforo, da pove tisto, kar je ključnega pomena za njun pogovor:

Kantor: "Kaj bi vam bil mogel dati prej? Zdaj lahko dajem z obema rokama ..." (Cankar 1968, 19)

Kantor: "Rekel sem, da bom dajal z obema rokama." (Cankar 1968, 20)

Še ena metafora, ki kaže Kantorjevo suvereno rabo jezika je s konca drame:

Kantor svojim obiskovalcem, kmetom: "/.../ Sovražite me kakor točo in bojite se me kakor toče: vaš strah je moj varuh." (Cankar 1968, 64)

Še zdaleč nismo izčrpali vsega bogastva jezika *Kralja na Betajnovi*. Kot smo zapisali že v uvodu, ponuja drama neštete možnosti za analizo po metodi Klotzeve zaprte in odprte forme; nakazali smo samo nekatere izmed njih.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski

Farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* se v mnogih pogledih razlikuje od preostalih Cankarjevih dram. Medtem ko je kategorija časa še vedno v okviru klasičnega – časovni obseg je kratek (od prihoda Petra in Jacinte v dolino do njunega odhoda, morda nekaj tednov), tok enekomeren in neprekinjen, nihanja v tempu ni – pa odrski prostor zaživi v popolnoma novi podobi. Do *Pohujšanja* je Cankar le redko uporabljal odrski prostor kot sredstvo za učinkovitost situacije, če pa že, je bila to zmeraj mračnost, tema, ki je vzpodbujala tesnobo. Scena v prvem dejanju *Pohujšanja* še spominja na neživo in neizrazito domovanje ali gostilniško sobo, v drugem dejanju pa dobi odrski prostor drugačno podobo: "*.../ drugače je v izbi vse polno in natlačeno bogatega pohištva, kakor da se je bil zvrnil vanjo tovoren voz: velik divan, mehki stoli, ogledala, preproge, pisane odeje, celo bleščeč lesteneč – vse prevrnjeno in nakopičeno l.../* (Cankar 1968, 88). Stvari, ki so na odru, dopolnjujejo zgodbo, saj nam 'pripovedujejo', koliko vsega je Peter že izsilil od rodoljubov, v tem pa je skrito tudi premikanje relativnega dramskega časa. V prostor lije mesečina v širokem potoku, kasneje ga osvetljuje sveča. Prostor in osvetlitev sodelujeta pri vzpostavitvi dejanja, pomagata k učinkovitosti situacije: mesečina in sveča sta atributa ljubezni, romantike, kar sodi k odnosu Petra in Jacinte, ki sta nosilca II. dejanja; prav tako ju karakterizira bogata in razmetana oprema, saj – sicer revna popotnika in ubežnika – ne vesta prav, kaj bi z njo. Igro svetlobe in teme igrajo tudi sence rodoljubov, ki se prikazujejo na oknu. V pravi bleščavi pa zaživi III. dejanje, ko sta Peter in Jacinta že na gradu: "*Velika dvorana, tako bogata in gosposko opremljena, kakor zmore ljubljansko gledališče. Oprema je kričeča, naravnost groteskna, kakor na kup znešena iz vseh neverjetnih krajev in izb. Zadaj velika okna in steklena vrata na vrtno verando. l.../ Dvorana je pripravljena kakor za imenitno pojedino; polna je pisanih rož, vse luči so prižgane. Dvoje služabnikov še ravna po mizah l.../*" (Cankar 1968, 104). Odrski prostor, koncipiran na tak način, je v nasprotju z značilnim odrskim prostorom zaprte forme, ki je prazen in nepoveden; v tem pogledu imamo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* lahko za odprto dramsko formo.

Odrska dinamika pa ni odvisna samo od odrskega prostora, ampak tudi od gibanja oseb po prostoru in njihovega vedenja na odru. Tudi v tem pogledu prinaša *Pohujšanje* bistvene novosti. Osebe med seboj ne komunicirajo več samo na verbalni ravni, ampak so pogosto tudi v fizičnem stiku: Peter objema in poljublja svoje 'spet najdene' očete in mame, rodoljubi poljublja Jacinti nogo, objemata se tudi Peter in Jacinta.

Fiziološko-biološko področje oseb je nasploh poudarjeno, kar je v skladu z vsebino zgodbe (spolnost, prešuštvo): tako pri Jacinti, njeni goloti, njenem plesu, kot pri rodoljubih; pri slednjih imamo celo še več neposrednih namigov na spolnost: tako pri županji in županu, ko se odpravljata spat, med Zlodejem in županjo pa je celo nakazan začetek spolnega akta. Skorajda neverjetno se zdi, da se ob tako poudarjeni čutnosti in senzualnosti in ob tako kričečih barvah na odru v zvezi s *Pohujšanjem* nikoli ne pojavlja beseda dekadenca; nenazadnje sta Peter in Jacinta s svojo pojavnostjo za 'čednostne' šentflorjance prava dekadenta; po drugi strani pa preseneča nenehno etiketiranje farse s simbolizmom: kdor želi, lahko vidi v dolini šentflorjanski simbol za kakšno deželo, v Petru pa za kakšnega človeka itd., vendar na vidimo zveze med *Pohujšanjem* in historično smerjo simbolizmom. Kot smo že nakazali, vse zgoraj naštetu ne sodi v domeno dramatike zaprte forme, toliko bolj pa v njeno nasprotje oz. zanikanje.

Vpogled v zasnovo kompozicije *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* nas privede do spoznanja, da imamo pravzaprav pred seboj kriminalno zgodbo mehkejšega tipa. V dolini se pojavi Peter, nezakonska sirota dveh neznanih šentflorjancev. Od šentflorjancev, možnih kandidatov za starše, izsiljuje denar in druge predmete, da bi ne razkril resnice in jih s tem osramotil. Na ta način vidijo potek zgodbe sami šentflorjanci, ne pa gledalci. Gledalci so informirani bolje kot šentflorjanci: vedo, da je Konkordat s Francoskega pravzaprav zlodej, Peter pa je tat in razbojnik Krištof Kobar. Krištof/Peter in zlodej imata pogodbo, a tudi v tem primeru je zlodej deficitno informiran: ne ve (sluti pa), da Peter ni pravi Peter in da je ukanil tudi njega. Gledalec ima torej pred sabo dvojno prevaro in ga zanima, kako se bo razpletlo – bo prevara odkrita ali ne, njegov horizont pričakovanja je drugačen od pričakovanja dramskih oseb, ki napetost zgodbe pojmujejo drugače: namreč – ali bo razkrit njihov lastni greh ali ne. Napetost pri gledalcih se še poveča, ko se pojavi pravi Peter, sirota; za šentflorjance je ta moment brez pomena, saj zanj niti ne vedo. Osebe v *Pohujšanju* prevzemajo vloge in skrivajo svoj pravi jaz. To velja tudi za šentflorjance, ki, vključeni v 'družbo različnih čednosti', skrivajo svojo nemoralnost, zaradi česar so predmet avtorjevega posmeha, pa tudi predmet Kobarjevega maščevanja.

Na farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je možna tudi aplikacija klasičnih dramskih kategorij, vendar ne prinaša obetavnih zaključkov. O pravi ekspoziaciji ne moremo govoriti. Kljub temu, da župan na začetku rodoljube seznanj s prihodom Petra in Jacinte v dolino, da njun prihod obsodijo in napovejo vojno nečistosti, se kmalu izkaže, da to ni pravi vzgib za vzpostavitev dramskega dejanja. Za pravo predzgodbo, vzroke in pogojenost dramske akcije izvemo kasneje. Kljub temu zgodbe ne moremo označiti kot analitične, saj ne izvemo, kaj se je pred 25 leti v resnici zgodilo. Boj med rodoljubi na eni in Petrom na drugi strani ostane zgolj pri besedah, čeprav na koncu, ko oba Petra, pravi in lažni, pobegneta iz doline, rodoljubi slavijo zmago. Do preobrata (rodoljubi se nehajo bojevati) pride v trenutku, ko Peter sam začne boj proti njim,

proti njihovi dvojnosti, z izsiljevanjem. Če bi želeli pokazati na konflikt, bi ga morali iskati tam, kjer se križata moralnost in nemoralnost: nosilci pravega razkola med tema dvema etičnima kategorijama so prav šentflorjanci, zaradi česar je zgodba sploh lahko nastala. Ta dvojnost jim daje znotraj farse negativni predznak, razbojniku Petru in njegovi ljubici Jacinti, ki se ne pretvarjata, pa pozitivnega. Etični vidik torej pogojuje polarizacijo oseb, kar se samo v teoriji zdi nekoliko zahtevnejša ali zapletenejša konstrukcija; v farsu je taka razporeditev postavljena in izpeljana preprosto in učinkovito in se zdi sama po sebi umevna.

Kompozicija in konfiguracija oseb v *Pohujšanju* sta torej razmeroma nezapleteni. Kriminalna zgodba po svoje poudarja odrsko dinamiko, prav tako smešnje rodoljubov, ki ga spet puščamo nekoliko ob strani, ker komedijskost ni v domeni Klotzeve teorije. Posamezni karakterji so psihološko nekoliko manj izdelni kot v drugih Cankarjevih dramah, vendar narava obravnavanega dramskega besedila tega ne zahteva. Le v nekem zelo kratkem delu Petrovega dialoga, ko govori o dolini kot o svoji domovini, lahko odkrijemo nekaj patetike, na kar opozarja tudi Cankar v opisu oseb, vendar tudi temu delu ni treba pripisovati preveč simbolike. Lahko ga razumemo preprosto kot motivacijo za Petrovo maščevanje. Kje se torej skriva zapletenost *Pohujšanja*, o kateri razglablja npr. Moravec² in na katero opozarja (in se je celo nekoliko boji) sam Cankar?³ Odgovor bomo iskali v naslednjem razdelku.

Dramski govor oz. jezik *Pohujšanja* sestavlja nekaj različnih slogovnih variant. Rodoljubi uporabljajo fraze, katerih vsebina tokrat ni narodov blagor, ampak narodova čednost. Ponazorimo njihov slog z uvodnim in zaključnim županovim govorom:

Župan: "Zdaj pa nastane vprašanje, ljubi moji: kako bi se dolina šentflorjanska uprla pohujšanju? Sovražnik je blizu, je že za plotom! Nečistost se je spečala z umetnostjo in obadva sta napovedala hudo vojsko našim rodoljubnim in drugim čednostim. Kaj je zdaj naša dolžnost, ljubi moji? Zidajmo in popravimo trdnjavo, dokler je še čas, zastražimo okope, nabrusimo bridke sablje! Ne – o, ne! – duh tujinstva ne bo skrunil naših svetinj! Podajmo si roke, prisezimo!" (Cankar 1968, 72)

Župan: "Zvesta in neoskrunjena je naša rodoljubnost in taka ostane na vekomaj. S sramoto oblita in z zasmehom našim sta pobegnili zlodej in razbojnik, je pobegnil z njima tudi tisti repek, sirota imenovan! Mi pa ostanemo – zmagovalci na bojnem polju, čisto vihra nad nami bandero doline šentflorjanske. In pod tem banderom zapojmo, pohujšanju vkljub!" (Cankar 1968, 120)

Fraze imajo dokaj zapleteno skladenjsko strukturo in pridvignjen jezik:

a) namesto običajnega besednega reda osebek-povedek-določilo imamo določilo na začetku:

- zvesta in neoskrunjena je naša rodoljubnost
- s sramoto oblita in z zasmehom našim sta pobegnili zlodej in razbojnik

- je pobegnil z njima tudi tisti repek
- čisto vihra nad nami bandero
- b) pridevnik desno od samostalnika
 - dolina šentflorjanska
 - duh tujinstva
 - z zasmehom našim
- c) biblijska in liturgična metaforika in izrazje: pohujšanje, nečistost, čednost, skruniti, svetinje, vekomaj;
- č) vojaška, bojna metaforika in izrazje: sovražnik, napovedati vojsko, dolžnost, zidati in popravljati trdnjavo, priseči, zmagovalci, bojno polje, vihrati bandero (zastavo);
- d) okrasni pridevki: ljubi moji, bridka sablja, huda vojska
- e) ogovori, pozivi: Ljubi moji! Podajmo si roke, prisezimo! Zapojmo!

Na dveh relativno kratkih replikah smo želeli pokazati vso večplastnost in zapletenost jezika, ki ga govorijo šentflorjanci. Njihov jezik je tako obložen z vsem mogočim, da zahteva veliko koncentracijo sprejemnika, da pod vsem tem nanosom sploh razbere pomen.

Drugačen slogovni postopek zaznamuje dialog med Petrom in Zlodejem. Je še bolj zapleten, saj posebej Zlodej ves čas govori v metaforah, ki se izlivajo ena v drugo, preden jih lahko razvozlamo. Tako daje njegov govor vtis nekakšne intelektualistične zapletenosti. Vrhunec takega govorjenja pa predstavlja Zlodejev monolog na začetku III. dejanja; tudi tak dramski govor seveda nadvse otežuje spremljanje zgodbe:

Zlodej: "Zdaj bi le rad vedel – ali je to, kar pravi, da je; ali je več, ali je manj? In ali je sploh? In če on ni, kar je, – kdo je, kar on ni? In če je storil, kar bi ne smel storiti, če ni, kar bi bil – kaj bi porekel tisti, ki bi bil, kar pravi tisti, ki ni, da je! In če bi tisti, ki je, dasi ni, nenedoma nastopil in bi rekel tistemu, ki ni, dasi je: ti, ki si, dasi nisi ... o, zavozlana logika! Bog z njo!" (Cankar 1968, 104)

Tretji slogovni način predstavlja dialog med Petrom in Jacinto. Njun medsebojni pogovor je zapisan v obliki verzov, ki niso rimani, a po svoji skladenjski strukturi nedvomno ustrezajo pesniškemu jeziku. Kljub temu je ta tretji slogovni način v primerjavi s prejšnjima dvema mnogo jasnejši, enostavnejši, umljivejši: Peter in Jacinta ničesar ne skrivata drug pred drugim, zato se pogovarjata odkrito, neposredno; tudi kadar uporabljata metafore, so enopovedne, lahko razumljive, npr.:

Peter: "Otrok si ti: zagledaš jabolko,
odtrgaš ga, poduhaš ga, poješ,
in ne pomisliš nič! /.../

Jacinta: Obljubil si Jacinti paradiž -
pokaži zdaj, odpri ji paradiž! (Cankar 1968, 88)

Skupna in najbolj očitna lastnost metaforike vseh treh slogovnih postopkov *Pohujšanja* je, da izhaja iz biblijskega nauka oz. njegove transformacije v javno, cerkveno rabo. Razlikuje pa se v tem, da je pri Petru in Jacinti, kot smo že omenili, enoplastna, pri Zlodeju in rodoljubih pa nadvse zapletena in razvejana. Ponazorimo to le na enem primeru, in sicer na zključnem akordu I. dejanja:

Zlodej objame županjo, sede na klop, posadi si jo na kolena, kakor je debela:
"Daj, da te spoštujem, prečudno bitje!"

Županja sramežljivo: "O gospod, saj nisem vredna!..." (Cankar 1968, 86)

Že način, kako Zlodej nagovori županjo, je nadvse nenavaden in fantastično duhovit. Glede na to, da je iz konteksta popolnoma jasno, kaj se dogaja, je zveza med izjavo "Daj, da te spoštujem" in dogajanjem izrazito komična, pravi pomen izjave pa diametralno nasproten izrečenemu. Še bolj zarezče njen odgovor, ki ga lahko razumemo na več načinov, in vsak jo osmeši:

- a) Zlodeja imenuje gospod (v pomenu 'moški, ki vzbuja spoštovanje');
- b) Zlodeja imenuje Gospod (v pomenu 'bog');
- c) s svojo izjavo se obrača k bogu, med tem ko seda hudiču na kolena;
- č) sama o sebi se izreče, da niti Zlodeja/hudiča ni vredna.

Seveda bralec/gledalec ne razčlenjuje vsake izjave na tak način, vendar besede nosijo toliko skritih pomenov in konotacij, da spremljanje predstave zahteva od gledalca intelektualni napor. Kot kaže, je ravno v tem glavna zapletenost *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*.

Očitno je, da se farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* izmika analizi po Klotzevi metodi. Zaprti forma farsa zagotovo ni; ali je torej odprta, če je odprta forma vse, kar ni zaprta? Ima nekaj atributov, značilnih za eno in drugo obliko, npr. dramski čas ustreza bolj zaprti, dramski prostor pa odprti formi. Vendar je dramsko besedilo kot celota v eno ali drugo formo neujemljivo. Predvidevamo, da je razlog v pretežno komedijski naravi besedila. In vendar lahko rečemo, da smo si tudi v tem primeru pri analizi pomagali s Klotzevimi prijemi za razčlemba; tako počasi začnemo ločevati Klotzevo teorijo o odprti in zaprti dramski formi in Klotzev aparat za razčlemba dramskega besedila, ki je uporaben tudi v primerih, ko teorija kot celota odpove, npr. pri besedilih komedijske narave.

Lepa Vida

Cankarjeva zadnja drama in zadnja iz naše obravnave se spet zelo razlikuje od prejšnjih dveh. Označimo jo lahko kot dramo pretežno odprte forme, v nekaterih kategorijah pa je celo blizu Klotzevemu idealnemu modelu odprte drame. Ta trditev v veliki meri velja za dramski prostor. V *Lepi Vidi* imamo razpon od najbolj zaprtega, mračnega, slabo razsvetljenega prostora, ki človeka utesnjuje in je skoraj kot grobnica (vsaj v metaforah je domovanje Poljanca, Mrve in drugih večkrat tako poimenovano) do najbolj odprtega prostora, kjer narava aktivno deluje: polje, vse v cvetju, obsijano s soncem. Po eni strani služi prostor označevanje oseb, saj v prvem in zadnjem dejanju izkazuje revščino družbenih marginalcev, v drugem pa salonsko uglajenost posestnikov (kontrast), po drugi strani pa prostor sodeluje pri vzpostavljanju dejanja oz. učinkovitosti situacije: v I. in III. dejanju, kjer dogajanje poteka na isti sceni (cikličnost), sta to mrak in temačnost; v II. dejanju pa večerna svetloba,

ki lije v prostor in se razliva po vrtu in ribniku. Tudi Poljančev privid je v kontrastu z njegovo dejanskostjo – že prej omenjeno cvetoče polje simbolizira nebesa. Princip kontrasta in cikličnosti ustreza Klotzevemu modelu odprte drame, od idealnega modela pa *Lepo Vido* loči pomanjkanje predmetov na odru, rekvizitov, ki bi bili projekcija dramskih oseb. Vendar je to v kontekstu obravnavane drame razumljivo, saj posamezne dramske osebe niso izoblikovani karakterji, ampak so le personifikacije hrepenjenja, vsakič v drugi preobleki. Ta praznost prostora jih karakterizira v smislu, da so idealisti, ki jim predmetni svet nič ne pomeni. Karakterizaciji služi samo Vidina plesna obleka, ki je za Vido most v paradiž, njenim prijateljem se zdi v njej (lepa) kot španska kraljična, Dolinarjev zdravnik pa jo označi z besedami "španska kraljična, našemljena kakor je bila ...", kar je verjetno še najbližje resnici. Dramski prostor sam na sebi v *Lepi Vidi* torej ni posebej dinamičen, vendar s svojimi menjavami in kontrasti ustvarja svojevrstno dinamiko in poudarja dogajanje na odru.

Pri analizi dramskega časa lahko opazujemo kar tri različne časovne kategorije. Prva je absolutna dolžina drame (s katero je impliciran uprizoritveni čas): ta je nekoliko krajša od preostalih dram Cankarjevega zrelega obdobja. Druga kategorija je fiktivni, predstavljeni čas; ta je ugotovljiv iz glavnega teksta: vsako dejanje predstavlja čas ene do dveh ur, med prvim in drugim dejanjem je minilo štirinajst dni, med drugim in tretjim pa tri dni in tri noči. Še tretja kategorija, manj običajna, pa je subjektivno doživljanje časa oseb na odru; zanje je čas večinoma nekaj relativnega, trenutek je enak stotim tisočem let. Oglejmo si relativizacijo subjektivnega časa dramskih oseb v nekaterih replikah:

Milena: "Le eno kratko noč, le en kratek dan /14 dni/ se ti je sanjalo, da nisi moj ..." (Cankar 1969, 98)

Zdravnik: "Pozabiti je treba, da je bil človek eno noč /14 dni/ med blodnimi sencami!" (Cankar 1969, 98)

Poljanec: "Jaz pa mislim, da je pred menoj še tisoč let življenja in da ga je bilo že tisoč let." (Cankar 1969, 100)

Poljanec: "Koliko je, da se je napolil?"

Mrva: "Tri dni in tri noči."

Poljanec: "Mislim sem, da je tisoč let ..." (Cankar 1969, 102)

Mrva: "Zbogom, brat, za eno kratko uro!" /Odpravlja se obesit./

Poljanec: "Zbogom, za kratko minuto." /Bolan, umira./ (Cankar 1969, 106)

Poljanec: "O brat, o sestra, čakal sem vaju v trpljenju in veri ... o, pač sto in tisoč let!" (Cankar 1969, 107)

Mrva: "Sanjalo se mi je namreč, da je v moji izbi visela od stropa dolga vrv, na vrvi pa je bila zanka ... čudne sanje; pred tisoč leti je bilo!" (Cankar 1969, 108)

O subjektivnem dramskem času Klotz sicer ne govori, vendar je za odprto obliko drame značilno, da je gibanje časa pozabljeno, da odpadejo pogledi naprej in nazaj. Ravno to pa je doseženo z relativizacijo subjektivnega časa oseb iz *Lepo Vido*: preteklost je lahko nekaj, kar se je zgodilo pred tisoč leti ali pred štirinajstimi dnevi – oddaljenost zato ni nič manjša; meja med resnično in sanjsko preteklostjo je zabrisana, prav tako med pravo prihodnostjo, prividi in pričakovanji; prihodnosti ni ali

pa se šele začenja (za tiste, ki gredo smrti naproti), lahko se dogodek zgodi dvakrat (prihod Vide in Dioniza). Kategorija časa v Lepi Vidi ne ustreza pravilom, značilnim za zaprto formo; je prej njihova negacija.

Lepa Vida izkazuje zanimivo in samosvojo konfiguracijo oseb. Pred seboj imamo – posebej v cukrarniškem delu – serijo fragmentov oseb, ki so po Klotzu značilne za odprto dramo: otrok, bolnik, starec, pijanec, starka in mladoletnica, osebe, ki svojih zmožnosti nimajo v celoti v oblasti, podvržene so emocijam, občutkom, tudi slutnjam. Na družbeni lestvici so popolnoma na dnu; v kontrastnem razmerju do njih so osebe iz drugega dejanja, ki so z vrha družbene lestvice – Dolinar, zdravnik, Milena, ali v skladu s Klotzem: "/Odprta/ drama se odpira vsem stanovom, vendar stan še ni porok za določeno vrednoto, pa tudi tragičnost ni rezervirana za privilegirani razred" (Klotz 1996, 131). V skladu z družbenim položajem sta tudi dva referenčna sistema oseb na odru, ki nista združljiva, znotraj posameznega sistema pa osebe nemoteno komunicirajo. Družbeni položaj oseb v *Lepi Vidi* nima funkcije, značilne za zaprto dramo. Tukaj je družbeni položaj osnova za dožemanje smisla življenja; rečemo lahko, da je za osebe z družbenega dna smisel življenja hrepenenje (sploh ne nujno po bogastvu), za tiste z vrha pa nekakšno neobremenjeno bonvivanstvo. Ko se ta dva tokova začneta mešati, ko se oseba z vrha odloči za hrepenenje, se s tem hkrati odloči tudi za trpljenje. V tem moramo videti tudi vsaj eno izmed idejnih komponent *Lepa Vida*: hrepenenje sicer ni rezervirano izključno za nižji sloj, je pa nujno povezano s trpljenjem, ali kakor pravi Dolinarjeva ljubica Milena – hrepenenje je starost, bolezen, smrt. Zato se mu Dolinar raje odreče.

Osrednja oseba, ki je imenovana v naslovu drame, je v svoji pojavnosti smisel bitja preostalih oseb. Fizična prisotnost Vide na odru je omejena na vstopo ob koncu vsakega dejanja. Njena aktivnost je zanemarljiva; vsi njeni premiki gredo v smeri njenega hrepenenja. Ne moremo je imeti za nosilko dejanja. Pa kljub temu osmišlja in napolnjuje življenje vseh ostalih oseb na odru, zato Vido moramo imeti za glavno osebo. Zanimivo pa je, da Vida nima na vse osebe enakega vpliva: za tiste iz prvega in tretjega dejanja je Vida posebitev svetle plati življenja, simbol za pozitivno, za Dolinarja (in zdravnika in Mileno) pa nasprotno, posebitev temne plati življenja, simbol za negativno. Tu je nosilka pozitivnega Milena, ki jo Dolinar in zdravnik imenujeta otrok pomladi, otrok svetlobe, luč iz nebes. Osebe med sabo niso v konfliktnem razmerju, vsaj ne v običajnem pomenu besede; konflikt je zakrito vzpostavljen v njihovem različnem dožemanju sveta in smisla življenja, ki je, kakor smo videli, povezan tudi z njihovim družbenim izvorom. Tako torej tudi v konfiguraciji oseb lahko razberemo vse polno kontrastov in cikličnih elementov, kar spet ustreza odprti formi drame.

V nadaljevanju nas bosta zanimala dramsko dejanje in kompozicija *Lepa Vida*. Omenili smo že odsotnost konflikta v klasičnem smislu razumevanja, prav tako zaman iščemo druge elemente, značilne za klasično grajeno dramsko dejanje, npr. ekspozicijo, preobrat itd. Mnogi prizori (ne vsi!) iz tretjega dejanja, gre za pogovore med sostanovalci v revni

hiši, so zamenljivi s prizori iz prvega dejanja; to je reprezentativna značilnost dramatike odprte forme in tokrat nanjo pri Cankarju naletimo prvič. Prav tako lahko rečemo, da je centralna tema – hrepenenje – dogodek vsakega prizora. Cikličnost kompozicije pa še posebej poudarjajo Vidini vstopi ob koncu vsakega dejanja.

Čeprav so osebe na odru nedejavne, pa se napetost vendarle stopnjuje, kakor se stopnjuje njihovo pričakovanje. Zato se lahko strinjamo z ugotovitvijo Jone Javorška, da ima *Lepa Vida* "tri vrhove" (Javoršek 1996: 103). Cikličnosti v *Lepi Vidi* opazi tudi Debevec, ki se sicer trudi to dramo opisati s pojmi klasične dramaturgije: ".../ konflikti so v bistvu sicer povsod enaki, v posameznih osebah pa po različnosti značajev dovolj razločno in močno podani" (Debevec 1967, 225) – torej obilica medsebojno dopolnjujočih se in kontrastnih vidikov centralne teme – hrepenenja. S centralno temo je povezana tudi v dramo vložena pesem. Glede na vsebino pesmi in strukturo in vsebino drame imamo lahko vloženo pesem za integracijsko točko, to je po Klotzu "v drami odprte forme zelo razširjen način, kako izrečno osvetliti latentno smiselno povezanost in zakrito osnovno zamisel /.../, jedrnato označen pomenski facit (Klotz 1996: 106). Za ponazoritev si oglejmo odlomek iz pesmi:

Ali je minilo eno leto,
ali je minilo tisočletje -
oslepele so oči, noge so
ob kantonih že omahovale;
ne trpljenja več in ne bridkosti,
hrepenenje samo je ostalo,
božji plamen šel je skozi noč.
/.../ (Cankar 1969, 101)

Kljub vsem tem očitnim kazalcem na odprto dramsko formo – cikličnosti, kontrastom in variaciji centralne teme – pa to ni dokončna podoba dramskega dejanja in kompozicije *Lepa Vida*. Ne smemo namreč spregledati, da se na odru vendarle nekaj zgodi. Res je po Klotzu: "dejanje se je začelo, preden se je dvignila zavesa, in se večinoma nadaljuje, tudi ko pade" (Klotz 1966:144), kar velja posebej za prebivalce sirotišnice in je povezano z idejo drame, namreč nezmožnost pobega iz dane situacije; pa vendar jih nekaj tudi umre, in zanje konec drame ni enak začetku. Vida je preizkusila živeti svoje sanje, tudi zanjo se je nekaj spremenilo, čeprav se vrne na prvotno pozicijo; z določeno mero aktivnosti ji uspeva vplivati na dogodke, spreminjati svoj položaj. To pa je značilnost, ki Vido vsaj malo približa junakom zaprte forme, dramo pa oddalji od idealnega modela odprte forme.

Na prehodu med analizo kompozicije in jezika stojijo metaforične ve-rige. Poleg naslovne metafore je v drami najbolj izrazit kontrastni metaforični preplet, ki mu lahko sledimo od prvega do zadnjega prizora. Gre za ponazoritev razkola med stvarnostjo in idealom, ali če se izrazimo bolj v duhu *Lepa Vida*, med življenjem in hrepenenjem. Atributi, ki pripadajo stvarnosti, so: črni dom, črna hiša, pusti kraj, mrtvašnica, črne stene, vlažne stene, črni zidovi, grobovi, žalostna ječa, noč, kolovoz, pot,

smrt, bolezen, starost, solze in trpljenje. Objekt hrepenenja je lahko sončni hram, svatovski hram, svetla hiša, španski dvor, Španija, Amerika, radost, bajka, luč, sonce, življenje v soncu, vrt prostran, paradiž, nebesa, zvezde in sanje. Oba nasprotna pola pa povezujejo pojmi morje, ladja (barka, jadro) ali most.

Vsa ta poimenovanja se v drami neprestano in izmenično ponavljajo in se na ta način vežejo v trdno kompozicijsko sredstvo. Enako velja tudi na metaforično polje, vezano na motiv lepe Vide (kraljična, španska kraljična, golobica, tudi morje, ladja, barka, jadro). Besedilo je tako rekoč preplavljeno s poimenovanji iz zgornjih treh metaforičnih polj, zato je v primerjavi z ostalimi Cankarjevimi dramami nekoliko bolj poetično; druge, sprotne metaforike, vezane npr. na posamezne dialoge, praktično ni. Sicer pa je jezik tista kategorija *Lepe Vide*, ki dramo najbolj oddaljuje od modela odprte forme. Za slednjo je, kot vemo, značilno, da osebe slabše obvladujejo jezik, da pogosto niso sposobne artikulirati tistega, kar se jim godi, da govorijo druga mimo druge, brez trdnega dialoga. Jezik *Lepe Vide* dokazuje ravno nasprotno: osebe (iz istih referenčnih sistemov) se odlično razumejo med seboj, njihova komunikacija poteka nemoteno, še več, njihovo medsebojno ujemanje gre včasih celo tako daleč, da ne vedo, ali bi določen niz besed pripisale sebi ali svojemu sogovorncu:

Poljanec: "Ali si ti govoril?"

Mrva: "Jaz."

Poljanec: "Zdelo se mi je, da sem govoril sam ..." (Cankar 1969, 99)

V skladenjskem smislu so to lahko zelo zapletene in dolge strukture, celo nekakakšni monologi znotraj dialogov (Dolinar, zdravnik). Dialogi so logično strukturirani, čeprav jih je pogosto potrebno razumeti v prenesenem pomenu (npr. ko se Poljanec, Mrva in Damijan pripravljajo vsak na svojo smrt). Res pa je seveda, da v nasprotju z dialogi zaprte drame to niso besedni dvoboji, ampak neke vrste dopolnjujoče se govorjenje.

Na koncu analize *Lepe Vide* bomo na kratko primerjali Cankarjevo dramsko tehniko z Maeterlinckovo. Skupno obema avtorjema je, da osebe nekaj nedejavno pričakujejo, to pričakovanje jih v celoti napolnjuje in s tem tudi tipizira; tradicionalnega psihološko zgrajenega in motiviranega karakterja ni več. Ob pričakovanju je z različnimi sredstvi (verbalno, z lučjo itd.) stopnjevana napetost na odru; ravno to oba avtorja ločuje od npr. pričakovanja v dramatiki absurda, kjer napetosti praktično ni (spomnimo se *Godoja*). Vendar je med Cankarjem in Maeterlinckom tudi velika razlika idejne narave; nekoliko splošeno lahko rečemo, da Maeterlinckove dramske osebe (npr. *Slepci*) pričakujejo katastrofo, ki se jim bliža skozi intuitivno spoznanje, Cankarjeve osebe iz *Lepe Vide* pa pričakujejo uresničitev svojega hrepenenja. Zato lahko zapišemo sklep, da je Cankarjeva dramaturgija v *Lepi Vidi* po tehnični plati blizu Maeterlinckovi, in sicer v naslednjih komponentah: odsotnost dejanja, odsotnost konflikta, odsotnost razmerja med igro in protiigro, odsotnost kavzalnosti v zgodbi in zgradbi ter redukcija, determiniranost in neaktivnost

karakterjev; deloma so v njej prisotne tudi slutnje kot spoznavno načelo in simbolični paralelizmi. Da pa bi *Lepo Vido* lahko označili kot pravo simbolistično dramo, ji manjkajo nekatere bistvene sestavine, kot jih navaja npr. J. Javoršek (1996, 24), to pa so predvsem intuitivna spoznavna metoda, težave v komunikaciji med karakterji, nezadostnost govora, ki se kaže kot molk, razpad dialoga in dialog druge stopnje ter vzpostavljanje dramskega prostora na način dramskega govora. Z Maeterlinckom se Cankar torej precej ujema v tehničnem, formalnem smislu, manj pa v idejnem. Zgornje primerjave se v veliki meri skladajo z ugotovitvami s stališča zaprte in odprte forme: v *Lepi Vidi* so spoznavne značilnosti odprte forme na dramskih kategorijah prostora, oseb, dejanja, kompozicije in deloma časa, nasprotno pa dramski govor v celoti ustreza zaprti dramski formi, vsaj malo pa tudi narava glavne junakinje. *Lepa Vida* je med vsemi Cankarjevimi dramami najbližje modelu odprte forme, vendar ima tudi ta svoja odstopanja, ki so seveda ključ do izvirnosti.

Z analizo Cankarjevih dram smo dokazali, da Cankar pozna oba idealna modela v dovolj reprezentativni obliki. Tako npr. drama *Kralj na Betajnovi* izkazuje pretežno zaprto dramsko formo, *Lepa Vida* pa pretežno odprto. Kljub temu se Cankar v svojem delu nikoli v celoti (to je v vseh kategorijah hkrati) ne podredi enemu ali drugemu modelu; ravno v odstopih od idealnih modelov pa prepoznavamo avtorjevo ustvarjalnost in izvirnost. Za zaključek skušajmo strnjeno povzeti Cankarjeve odstopne od idealnih modelov znotraj posameznih dramskih kategorij in njihove pomena.

Dramski prostor in čas sta pri Cankarju praviloma kategoriji brez posebnosti, ki po svojih značilnostih ustrezata zaprti dramski formi. Od tega odstopata le *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepa Vida*, kjer dramski prostor, v katerem prepoznavamo značilnosti odprte forme (bogati, posebni prostor, kontrastnost, cikličnost), izrazito sodeluje pri učinkovitosti dramske situacije in pri vzpostavljanju dramskega dejanja. Dramski čas edino v *Lepi Vidi* ne ustreza zahtevam zaprte forme: relativizacija časovnega dožemanja je njihovo zanikanje.

Cankar pozna vse vrste **dramskih oseb**, od psihološko zapletenih karakterjev, ki ustrezajo osebam zaprte drame (najbolj izrazito Kantor), do oseb brez prave psihološke podlage in tipiziranih oseb, ki v marsičem bolj ustrezajo osebam odprte drame (Nina iz *Kralja na Betajnovi*, osebe iz hiralnice ter deloma naslovna junakinja v *Lepi Vidi*). V tej zvezi omenimo še za Cankarja značilno zapleteno konfiguracijo, ki je v zvezi s psihološko zapletenimi karakterji. To še prav posebej velja za *Kralja na Betajnovi*, kjer delitev na igro in protiigro ni črno-bela, pač pa smo v njeni osnovi našli sledi ibsenovske delitve na stremeljive (lahko negativne) osebnosti in moralne pritlikavce. **Dramsko dejanje** Cankarjevih dram je pretežno klasično zasnovano: ekspozicija, tragični moment, vrh, preobrat, moment zadnje napetosti in iztek so enkrat manj, drugič bolj izraziti, še najbolj ravno v *Kralju na Betajnovi*. O odsotnosti dramskega

dejanja lahko govorimo samo v zvezi z *Lepo Vido*. Zdi se, da je imel Cankar dramsko dejanje za kategorijo, ki je določena z naravo dramskega besedila in jo je kot tako bolj ali manj posrečeno tudi vkomponiral v svoja besedila. Zato pa je pustil prosto pot svoji ustvarjalnosti in geniju v kategorijah dramske kompozicije in jezika. Cankarjeve drame se ponašajo z izvorno **kompozicijo**. Kot kompozicijsko sredstvo pogosto deluje preplet semantičnih polj, realiziranih neposredno ali skozi metafore in povezanih med seboj, kar naj bi bila po Klotzu značilnost odprte drame; pri Cankarju lahko metaforični spoj uspešno podpira pretežno klasično grajeno dejanje (*Kralj na Betajnovi*), lahko pa preprečuje razpad dramskega dejanja odprte drame (*Lepa Vida*). Kot kompozicijsko sredstvo lahko deluje tudi rekvizit (puška v *Kralju na Betajnovi*), kontrastnost dramskega prostora (*Lepa Vida*), odrska konfiguracija oseb (Vidini vstopi ob koncu vsakega akta) in drugo. V *Kralju na Betajnovi* se izrazito klasično grajena drama, zaprta forma torej, izteče v svoje lastno nasprotje, saj Kantorjev položaj na začetku in na koncu ter ponavljanje verige dogodkov znotraj drame implicirajo cikličnost. Ugotovili smo, da je avtor s to presenetljivo in izvorno potezo poudaril idejo drame.

Med analizo smo opazili, da se kategoriji kompozicije in jezika (pri Cankarju) pogosto prekrivata, saj sredstva, ki izvirajo iz jezika, pogosto delujejo tudi kot kompozicijska sredstva. Tudi sicer ima jezik v Cankarjevi dramatikii superioren položaj nad ostalimi kategorijami, saj poleg tega, da služi svojemu prvotnemu namenu, funkcionira tudi kot sredstvo indirektno karakterizacije, sredstvo za doseganje komičnih učinkov ali ironije, sredstvo za stopnjevanje napetosti dramskega dejanja, kompozicijsko sredstvo in celo kot scenski element, saj imamo besedičenje rodoljubov lahko za zvočne kulise na relativno praznem odrskem prostoru. Cankar torej jezik pogosto uporabi takrat, ko bi enake učinke lahko dosegel z lučjo, zvokom, mimiko, gestiko, kostumografijo ali scenografijo. Jezikovna sredstva, ki prestopajo meje svoje kategorije in učinkujejo znotraj preostalih dramskih kategorij, zmanjšujejo spektakelsko funkcijo dramskega besedila, kar je Cankarju ustrezalo, saj mu je bilo več do "lepega psihološkega konflikta" kot do "šundra, zunanega efekta in škandala na odru" (Moravec 1969: 259). Kljub superiornosti jezika nad ostalimi kategorijami pa bi bili v veliki zmoti, če bi imeli Cankarjeve drame za bralne drame, saj je znana njegova izjava iz časa, ko je pisal *Lepo Vido*: "Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi" (prav tam: 267).

Pri farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* smo ugotavljali, da ta zaradi svojih žanrskih značilnosti s Klotzevo metodologijo ni zadostno opredeljiva. Razlog za to je v teoriji sami in je povezan z žanrsko problematiko. Že Klotz je v uvodu v popravljeno izdajo tri desetletja po prvem natisu opozoril na pomanjkljivost, da vprašanje odnosa med tragedijo in komedijo sploh ni načeto (Klotz 1996: 20). Kljub temu, da teorija kot celota za določitev besedil komedijskega tipa ni uporabna, pa smo lahko farso analizirati s kriteriji, ki jih kot teoretično orodje ponuja Klotz. Zato lahko pritrdimo avtorju teorije in njegovemu kritiku Pfisterju, da so kriteriji, na katerih je zgrajena teorija, raziskovalcu v veliko

pomoč pri analiziranju dramskega besedila. So jasno formulirani, obenem pa dovolj splošni, da so uporabni za vsako dramsko besedilo – ne vedno vsi hkrati, zagotovo pa vsaj nekateri izmed njih. Čeprav smo ugotovili, da notranjega ustroja farse ne bomo zadovoljujoče opisali samo z linijo in momenti klasično grajenega dramskega dejanja, prav tako pa v njej ni kompozicijskih sredstev, značilnih za odprto dramo, smo z analizo lahko nadaljevali. V farsii smo odkrili elemente, značilne za eno in drugo obliko, npr. dramski prostor izrazito ustreza odprti, dramski čas in kompozicija pa zaprti formi. Poznavanje Klotzeve teorije raziskovalcu dramskih besedil omogoča analitično branje dramskega besedila; pove mu, kaj naj išče, na kaj naj bo pozoren. Tako smo v *Pohujšanju* zlahka opazili dinamiko odrskega prostora, ki jo ustvarjajo stvari na odru, svetloba in gibanje oseb. Če torej razumemo Klotzevo teorijo v smislu "torbe z orodjem za temeljito razčlenitev dramskega besedila" (Klotz 1996: 16), je njena uporabnost v resnici praktično neomejena.

Razpravljanje o povezavi med določenim zgodovinskim obdobjem in obema temeljnima tendencama v našem primeru zadeva (psihološki) realizem in simbolizem. Med analizo smo ugotavljali, da je Cankar od M. A. terlincka prevzel predvsem dramaturgijo, tehniko simbolistične drame, manj pa idejne komponente, zato lahko simbolizem v Cankarjevi dramatiiki brez posebnih zadržkov povezujemo z odprto obliko. Nasprotno pa drame, ki so pisane v maniri realizma, povezujemo pretežno z zaprto formo; še posebej to velja za drame psihološkega realizma, kjer lahko zasledujemo vpliv Ibsena (njegova dramaturgija nasploh velja za zaprto), nekoliko manj izrazito pa v (komedijskem) realizmu Gogoljevega tipa.

Klotzev aparat za analizo po metodi zaprte in odprte dramske forme nam je omogočil temeljit vpogled v formalno strukturo Cankarjeve dramatike in nam nakazal nove možnosti raziskovanja in interpretacij.

OPOMBE

¹ Klotz ponazori tak dialog z izsekem iz Goethejeve Marije Stuart.

² "Kadar razmišljamo ali pišemo o tej Cankarjevi farsii, se ustavimo ponavadi že ob najbolj osnovnem, pa tudi najbolj nasprotujočem vprašanju: ali gre za zelo zapleteno, v meglene simbole zavito, hote zastrto ali le za nas nerazumljivo pisanje, ali pa je to delo v svojem jedru vendarle zelo preprosto, čisto, ljudsko v najboljšem pomenu te besede?" (Moravec 1958: 88).

³ Cankar je v zvezi s pripravami na uprizoritev *Pohujšanja* 9. novembra 1907 pisal Adi Kristanovi: "Ta farsa je namreč nekoliko težka in bojim se, da igralci ne bodo vsega tako razumeli, kakor je treba" (Moravec 1968: 354).

BIBLIOGRAFIJA

CARLSON, Marvin: *Teorije gledališča: Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes. 3. knjiga*. Iz angleščine prevedla Alja Predan. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 1994.

- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo, 4. Kralj na Betajnovi, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Ljubljana: DZS, 1968 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo, 5. Hlapci, Lepa Vida*. Ljubljana: DZS, 1969 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- DEBEVEC, Ciril: *Izbrani gledališki članki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1967 (Knjižnica MGL, zvezek 39).
- JAVORŠEK, Jan Jona: *Cankarjeva dramska tehnika in Maurice Maeterlinck*. Diplomaska naloga. Ljubljana, 1996.
- KLOTZ, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1960.
- KLOTZ, Volker: *Zaprta in odprta forma v drami: Geschlossene und offene Form im Drama*. Iz nemščine prevedla Mojca Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996 (Knjižnica MGL, zv. 121).
- KORUN, Mile: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997 (Knjižnica MGL, zvezek 125).
- KOS, Janko: "Idejna in formalna tipologija Cankarjeve dramatike". IV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1968, 213-227.
- KRALJ, Vladimir: "O Cankarjevem odrskem slogu". *Novi svet*, 1949, 1173-1178.
- KRALJ, Vladimir: "Ibsenova dramaturgija in njegova Hedda Gabler". *Pogledi na dramo*, Ljubljana, CZ, 1963, 123.
- KRALJ, Vladimir: *Pogledi na dramo*. Ljubljana, CZ, 1963.
- KRALJ, Vladimir: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1964.
- MORAVEC, Dušan: *Pomenki o sodobnih dramah*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 1985 (Knjižnica MGL, zvezek 2).
- MORAVEC, Dušan: *Ivan Cankar: Zbrano delo, 4. Opombe*. Ljubljana, DZS, 1968 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- MORAVEC, Dušan — — 1969: *Ivan Cankar: Zbrano delo, 5. Opombe*. Ljubljana, DZS, 1969 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1977 (Uni-Taschenbucher 580).
- PIRJEVEC, Dušan: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- PIRJEVEC, Dušan: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1968.
- SAJKO, Rosanda: *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja*. Ljubljana, Mestno gledališča ljubljansko, 1966 (Knjižnica MGL, zvezek 37).
- SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956¹, 1963³ (Edition Suhrkamp 27).

Closed and Open Dramatic Form in Cankar

■ CLOSED AND OPEN DRAMATIC FORM IN CANKAR

The essay is a formal-aesthetic analysis of three plays by Ivan Cankar, *Kralj na Betajnovi* (1901), *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907) and *Lepa Vida* (1911). Through the application of Klotz's theory on closed and open dramatic forms, the dramatic categories of place, time, character, action,

composition and language were analysed in individual plays. The results of individual analyses were explained from the position of the entire dramatic text in its historical context. Through the analysis I show that Cankar knew both ideal types in a sufficiently representative form; *Kralj na Betajnovi* is an example of a predominantly closed dramatic form, while *Lepa Vida* has a mainly open form. We were particularly interested in the modifications of both ideal types, since Cankar never entirely submits to either. It was in divergence that the author's creativity and originality were recognised. These deviations from the types were traced through individual dramatic categories. As a rule, dramatic place and time have no special features which immediately place them in a closed dramatic form. Only in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* and *Lepa Vida* does dramatic place, which exemplifies features typical of open form, explicitly play a part in the effectiveness of the dramatic situation and the establishment of dramatic action. In the category of dramatic characters we can find psychologically complex and typical characters that in many respects better suit the category of characters in an open form; in this connection we might mention the complex configuration of dramatic characters, typical of Cankar, who are linked to psychologically complex characters. The dramatic action of Cankar's plays is mainly classical in structure, though he allowed his creativity and genius freedom in the categories of dramatic composition and language. As a compositional medium we find, among other features, the intertwining of semantic and metaphorical fields (*Kralj na Betajnovi*, *Lepa Vida*), a prop (a gun in *Kralj na Betajnovi*), a contrast of dramatic stage (*Lepa Vida*), the onstage configuration of characters. In Cankar's plays, language has a particularly superior position compared to other categories because, in addition to its primary purpose, it functions as a means of indirect characterisation, a means to achieve comical effects and irony, a means of intensifying the tension of dramatic action, a compositional means, and even as a stage element. Discussing the correlation between a certain historical period and both fundamental tendencies in this case entails a consideration of (psychological) realism and symbolism. During the analysis I established that the symbolism in Cankar's *Lepa Vida* can, without any special reservations, be linked to open form; on the other hand, plays which were written in a realistic style (*Kralj na Betajnovi*), are related mainly to closed form.

Januar 1998