

## IDEJNA IN OBLIKOVNA TIPOLOGIJA CANKARJEVE DRAMATIKE

V epilogu k svoji prvi prozni knjigi (Vinjete 1899) je Cankar zapisal definicijo, ki lahko velja ne le za estetski program njegove proze, ampak tudi ustvarjanja v območju dramske umetnosti: »Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva...« Definicija v metaforični obliki zanika estetiko objektivnega realizma in naturalizma, na njeno mesto pa postavlja estetski subjektivizem fin de siècle. Ko jo analiziramo natančneje, se pokaže, da je imel Cankar z njo v mislih pravzaprav dvoje: najprej, da mu bo odslej osrednja slovstvena snov subjektivna resničnost njegovih lastnih čustev, afektov in idej; nato pa, da bo resničnost, kolikor si jo bo jemal za snov, upošteval samo skozi prizmo subjektivnosti — ta mu bo v slehernem primeru osrednji slovstveni predmet.

Cankar je tako formuliranemu estetskemu programu sledil v prozi od začetka leta 1897, ko si ga je prisvojil na Dunaju ob srečanju z evropsko dekadenco in simbolizmom, in mu ostal zvest do zadnje prozne knjige, do *Podob iz sanj* (1917). Toda z enako upravičenostjo bomo trdili, da mu je iz estetskega subjektivizma nastala že prva drama, *Romantične duše* (1879), in da je temu ustvarjalnemu izhodišču sledil vse do zadnje drame (*Lepa Vida*, 1912). Tudi njegova dramatika je postavljena na temelje estetskega subjektivizma iz časov fin de siècle; osrednja snov so ji čustvo in ideje pisateljeve poudarjene subjektivnosti in pa njeno idejno-čustvena razmerja do objektivne resničnosti. Zato ta dramatika ni objektivna podoba življenja v smislu realistične in naturalistične estetike, ampak predvsem umetnosti subjektivnih idej.

S tem je potrjena estetska vzporednost Cankarjeve dramatike z njegovo prozo. Vendar ni mogoče prezreti, da je med obojima v uresničenju skupnega estetskega izhodišča precejšen razloček. V območju proze si je Cankar od leta 1897 naprej iz prvin dekadence, impresionistične in simbolistične proze polagoma zgradil modele, ki so dovolj enotno in ustrezno uresničevali temeljne težnje njegovega pisateljskega subjektivizma. V območju drame se je problem zastavljal nekoliko drugače, saj je šlo za slovstveno zvrst, oprto na drugačne strukture in kategorije. Ker je dramatika a priori navezana na razsežnosti časa in prostora, se estetskemu subjektivizmu odpirajo v nji drugačne, pa tudi bolj zapletene rešitve kot v prozi, kjer je prehod v lirsko subjektivnost vsaj v krajših oblikah preprostejši. In s takšnimi problemi se je že od vsega začetka srečeval tudi Cankar, ko je poskušal v dramskem območju uresničiti svoj estetski program.

Da bi doumeli oblike, v katerih je iskal rešitev, je potrebno vsaj v obrisih načrtati tipologijo subjektivnih idej, iz katerih je gradil motiviko svojih dramskih besedil. Gre za nazorski ustroj sedmih iger, ki so si po letnicah objave sledile v tem zaporedju: *Romantične duše* (napisane 1897), *Jakob Ruda* (1900), *Za narodov blagor* (1901), *Kralj na Betajnovi* (1902), *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908), *Hlapci* (1910) in *Lepa Vida* (1912). Že površen pregled kaže,

da se v notranjem ustroju teh iger pojavlja manjše število za Cankarja tipičnih idej; v vsaki od njih se prepletajo na poseben način, se med sabo spajajo ali pa izginejo in se šele čez čas spet vrnejo v novih kombinacijah. S tega vidika močno značilen je že Cankarjev dramski prvenec Romantične duše: dramska zgodba se mu zapleta in razpleta okoli razdvojene duševnosti politika Mlakarja, ki ni le močna in cinična osebnost, z lahkoto obvladujoča meščansko okolje, ampak tudi teži nad vsakdanjost v višji svet duše in duhovnega hrepenenja; in ko temu hrepenenju najde cilj v bolehnem dekletu, se odpove volji do moči, pa tudi resničnosti meščanskega življenja. Čeprav so romantične duše začetniške, so v idejnem pogledu izredno važne, saj se v njihovem ustroju prepleta vrsta idej, ki so v drugih Cankarjevih dramah ohranile pomembno mesto: ideja močne osebnosti in njene volje do moči, satirična ideja o meščanski družbi, ideja nekonformizma in pa ideja duhovnega hrepenenja. Igra je pomembna še zato, ker kaže, da so si te ideje pravzaprav protislovne ali vsaj raznorodne, saj poteka dramsko dogajanje iz spora med idejo volje do moči, idejo nekonformizma in idejo hrepenenja. In nazadnje je njena največja zanimivost ta, da vse te ideje živijo hkrati v enem samem junaku, se v njem prepletajo in spopadajo, prav tako pa kaže na njihov izvir v raznorodni subjektivnosti samega pisatelja.

Drama Jakob Ruda je v primeri z Romantičnimi dušami resda že izgubila sledove začetništva, vendar se zdi med Cankarjevimi igrami najbolj slovstveno konvencionalna in najmanj osebna. O tem ne govori samo primerjalna analiza vplivov, ki vodijo k Ibsenu, ampak predvsem dejstvo, da se v njenem nazorskem ustroju spleta kaj malo idej, ki so postale za Cankarjevo dramatiko značilne že z njegovim prvencem. Le rahli sledovi spominjajo na satiro ali pa na idejo hrepenenja in nekonformizma; glavni junak, ki je s svojo čezmerno, toda neurejeno življenjsko silo zakrivil ženino smrt in skoraj uničil dom in hčer, a si nazadnje poišče izhod v samomoru, samo od daleč spominja na tip močne osebnosti. Pač pa je pomen drame ta, da je v svoje središče pomaknila motiv, ki ga v Romantičnih dušah še ni bilo zaznati — kompleks npravstvene krivde in očiščenja. Ta nova dramska ideja je v Jakobu Rudi sicer prikrojena snovi, prevzeti iz slovstvenih zgledov, ter tu in tam močno razvlečena, vendar anticipira važno motiviko poznejših iger.

Komedija Za narodov blagor je potisnila v ospredje satiro na politične razmere, ki je imela v Romantičnih dušah še podrejeno vlogo. Zdaj se je razrasla v obsežno dramsko zgodbo o sporu med meščanskima politikoma Grozdom in Grudnom, ki spletkarita drug proti drugemu, da bi si pridobila bogatega Gornika — vse to pa v imenu narodovih idealov. Satirični ideji se sredi igre pridruži še ideja nekonformizma, posebljena v novinarju Ščuki, ki se otrese hlapčevanja meščanskim politikom in začne boj zoper nje tako, da jim pripelje pod okna množico razbijat stekla. V zvezi s Ščuko se mimogrede pojavi še ideja npravstvene krivde in očiščenja, medtem ko se ob dr. Grozdu vsaj za trenutek oglasi motiv močne osebnosti, ki s cinično resnicoljubnostjo vlada množici hlapcev in hinavcev. Pač pa bi v igri zaman iskali idejo duhovnega hrepenenja. Zanimivost Narodovega blagra je precejšnje število prizorov, ki nimajo pravega idejnega pomena, saj so s svojimi spletkarskimi, ljubezenskimi in komičnimi zapleti samo davek odrskemu učinku in zunanji pisanosti.

Prav prek teh prvin se komedija Za narodov blagor nadaljuje v drami Kralj na Betajnovi. Njena posebnost je izrazita dramska zgodba z napetimi,

temačno učinkujočimi na kriminalko uglasenimi prizori. Obe igri kažeta, da se je Cankar ta čas trudil, da bi mu drame ne bile samo umetniška izpoved subjektivnih idej, ampak privlačne tudi za okus občinstva. Toda mimo tega je v Kralju na Betajnovi izražen predvsem idejni ustroj, zgrajen iz že znanih idejnih tóпов: v usodi Kantorja, trškega mogotca, ki je ubil bratranca, da bi prišel do denarja, a mora v drami ubiti še mladega Maksa Krnca, da bi se rešil npravstvenih očitkov, je poosebljena ideja močne osebnosti, njene volje do moči, pa tudi cinizma, s katerim se dvigne nad vsakdanje predstave; v Maksu, ki Kantorja razkrinka in pade kot njegova žrtev, se kaže ideja nekonformizma; v prizoru Kantorjevega mešetarjenja z župnikom za oblast in pa v zaključku drame, kjer zbrani tržani nazdravljajo ciničnemu morilcu, se oglašča satira na meščansko družbo; in končno prihaja proti koncu drame v ospredje ideja npravstvene krivde in očiščenja — predstavlja jo Kantor, ki se muči s svojo vestjo in se celo javno izpove zločina. Podobno kot v komediji Za narodov blagor, kjer se pod okni meščanskih politikov zgrne predmestna množica, se tudi zdaj narahlo oglasi politična ideja proletarskega odpora, toda samo v kratkih geslih ali pa v stranskih prizorih s postranskimi osebami. Kot v komediji tudi zdaj ni opaziti ideje duhovnega hrepenenja, ki se je s takšno močjo prikazala v Romantičnih dušah.

Med izidom Kralja na Betajnovi in farso Pohujšanje v dolini šentflorjanski je minilo šest let. Oblikovni razloček je opazen, saj gre za preskok iz učinkovite kriminalne dramaturgije v simbolično grotesko, ki je preprostejšemu občinstvu samo na pol dojemljiva. Vendar pa v idejnem ustroju obeh iger ni opaziti bistvenih premikov, saj tudi farsa raste iz idej, ki so bile snov že prvim Cankarjevim igram. V šentflorjanski dolini, simbolu za malomeščansko Slovenijo Cankarjeve dobe, se na zunaj spodobni malomeščani na skrivaj predajajo vsem znanim pregreham, o čemer priča najdenček, sin nezakonskega očeta, ki so ga našli pred leti pod vrbo, a bi mu bil lahko oče kdorkoli od župana do cerkvnika. S tem skrivnim grehom jih ujame v past razbojnik in umetnik Peter, ki pride v Šentflorjan izsiljevat namišljene nezakonske očete; zapeljuje jih s prelepo ljubico Jacinto in z zlodejevo pomočjo, dokler ne zavlada kot ciničen gospodar hlapcem in hinavcem. Šele na koncu farse se izkaže, da je bil namišljeni najdenček znani razbojnik Krištof Kobar; podobno kot v Gogoljevem Revizorju ostanejo malomeščani preplašeni in osramočeni. Iz takšne dramske zgodbe se kažejo obrisi dveh idej, ki sta za Cankarja že od prvih iger tipični: najprej satirična ideja o npravstveni nevrednosti meščanske in malomeščanske družbe, nato pa še ideja močne osebnosti, ki s svojim brezsravnim cinizmom zavlada šibki množici hlapcev in hinavcev. Vendar se tip močne osebnosti to pot ni utelesil v meščanskem politiku ali trškem mogotcu, ampak v umetniku, ki s svojo domišljijsko spretnostjo kraljuje nad svetom omejenega malomeščanstva; prav to pa kaže na zapletenost vidikov, s katerimi je Cankar oblikoval svoj subjektivni problem volje do moči. Vsaj mimogrede se v farsu pojavi ideja duhovnega hrepenenja, in sicer v dekorativni podobi findesièclovske ženske lepote in nemoralnega esteticizma umetnikov. Pač pa v nji zaman iščemo kompleks npravstvene krivde ali pa politično idejo proletariata; kvečjemu ju lahko slutimo v nejasnih simbolnih namigih.

Vse te ideje se z novo močjo vračajo v Cankarjev dramski svet z dramo Hlapci. Igra se že s svojo zunanjo motiviko deli na dvoje različnih polovic. V prvi se satirično prikazuje vedenje liberalnega učiteljstva na vasi pred volitvami in po zmagi klerikalne stranke, ko se jih večina ukloni novim gospodar-

jem. Že v tem delu se ob satirični ideji, ki to pot ni naperjena zoper meščanske politike, ampak zoper sloj malomeščanskih učiteljev, napoveduje ideja nekonformizma — njen predstavnik je učitelj Jerman, ki mora za svojo upornost na slabše službeno mesto. V drugem delu pa polagoma prevlada ideja nravstvene krivde in očiščenja — ponazarja jo Jermanova muka zaradi materine bolezni in smrti. Stranski, vendar dovolj izrazit pomen imata v Hlapcih ideja volje do moči, ki jo zaslutimo v mračni podobi župnika, in pa politična ideja proletariata, katere zastopnik je kovač Kalander. Tako so se v Hlapcih zares še enkrat združile vse tipične ideje Cankarjevega dramskega sveta — razen ideje duhovnega hrepenenja, ki ji v tej igri ni odmerjeno kaj prida prostora.

Zato pa ji je skoraj v celoti posvečena zadnja Cankarjeva drama, Lepa Vida. Lahko bi jo imenovali najčistejšo, pa tudi najbolj enostransko pisateljevo delo, saj so iz nje popolnoma izginile ideje, ki so bile v ospredju prejšnjih dram: satirična ideja o družbi, ideja močne osebnosti in volje do moči, pa tudi ideja nekonformizma in nravstvene krivde. Ostala je samo še ideja o večnem nasprotju med hrepenenjem, težečim s področja telesnega življenja v čisto duhovno radost, in zdravjem vsakdanjega življenja, ki ne pozna trpljenja, zato pa tudi ne hrepenenja. Ta abstraktna dilema je edina vsebina igre in tej primerna je njen motivno-oblikovni ustroj.

Od tod je ideje Cankarjeve dramatike že mogoče povzeti v idejno tipologijo, ki nakazuje obseg in zgradbo subjektivnosti, zajete v ta dramski svet. Najvažnejša prvina njenega idejnega ustroja je nedvomno satirična ideja o meščanski družbi, saj jo najdemo že v Romantičnih dušah in deloma v Kralju na Betajnovi, izredno močno pa v komediji Za narodov blagor, v Pohujšanju v dolini šentflorjanski in Hlapcih. Glavna značilnost te satire je pač ta, da zmeraj meri na širši, abstraktno posplošeni socialni sloj politikov, malomeščanov, učiteljev, duhovnikov ali trških mogotcev. Njena vsebina je v vseh primerih enaka: skoraj povsod gre za nravstveno kritiko sloja, ki naj razkrije nasprotje med njegovim dejanskim, koristoljubnim in nečednim življenjem v politiki, umetnosti in ljubezni, in med hinavskim ponavljanjem narodnih, moralističnih in stanovskih fraz. Samo v Kralju na Betajnovi seže ta satira globlje v prikaz konkretnih socialnih funkcij kritiziranega sloja, sicer pa ostaja na ravni nravstvene ideje; to pa je razumljivo, saj ji ni do realističnega prikaza socialne stvarnosti, ampak do izpovedi subjektivnega odnosa v imenu nravnosti in estetike, zasidrane v socialnem položaju umetnika. Satiri skoraj enakovredna je v Cankarjevih igrah ideja nekonformizma, ki se v dramaturško važnih položajih in z močnim estetskim poudarkom pojavlja v Romantičnih dušah, Narodovem blagru, Kralju na Betajnovi in Hlapcih. Vsebina tega nekonformizma je povsod enaka: upor zoper hinavstvo, ki se podreja mnenju večine in oblasti, nato pa izpričevanje poguma v imenu nravstvene in estetske resnice. Nekoliko manjši, vendar še zmeraj viden pomen ima ideja močne osebnosti, saj ji iz Romantičnih duš lahko sledimo v Kralju na Betajnovi, od tod pa v Pohujšanju v dolini šentflorjanski in celó v Hlapce. Značilno je, da Cankarjev odnos do volje do moči ni zmeraj enak; v Kralju na Betajnovi jo obsoja, medtem ko mu je v Romantičnih dušah in še bolj v Pohujšanju v precejšnji meri pozitivna. Zdi se, da njena pozitivnost stopi v ospredje, brž ko se izkaže, da predstavlja pravzaprav samo posebno obliko nekonformizma v meščanskem svetu, nestrinjanje s hinavstvom krščanske morale in s ponižnostjo malomeščanstva. Tako se nekonformizem in volja do moči v Cankarjevem dramskem svetu spajata v dvoumne,

toda značilne oblike. Nazadnje je potrebno ugotoviti, da ima v teh igrah ideja o politični vlogi proletariata sicer idejno važen, toda razen v Hlapcih dramaturško omejen pomen; in pa da se ideja duhovnega hrepenenja pojavi sicer samo v Romantičnih dušah in Lepi Vidi, se pravi v Cankarjevi prvi in zadnji igri, toda v obeh tako močno, da o njenem pomenu pač ni dvomiti.

Na podlagi teh dejstev je mogoče govoriti o enotnosti in raznovrstnosti idej v Cankarjevi dramatik. Te ideje so zares prvine pisateljeve subjektivnosti, projicirane v resničnost dramskega predmeta, prav v tem je njihova enotnost, saj vsaka zase in v medsebojni zvezi izpričujejo enoten ustroj Cankarjeve subjektivnosti. Vendar so med sabo pogosto tudi v nasprotju ali vsaj v nepopolnem soglasju, kar kaže, da je bila ta subjektivnost večsmerna in celo protislovna. Idejni svet Cankarjevih iger se zdi npravstveno in estetsko dvoumen tam, kjer prihaja do kolizije idej, ki so sicer del iste subjektivnosti, a vendarle vsaka zase pogojena v drugačnem čustvu, afektu in vrednostni težnji. Takšno dvoumnost je čutiti v Kralju na Betajnovi, kjer dogajanje niha med idejo volje do moči, satiro in kompleksom npravstvene krivde; ali pa v Pohujšanju, kjer se umetnikova volja do moči razrašča v objestno igro s samim sabo in z malo-meščansko množico; in končno v Hlapcih, kjer se celota giblje med satiro na učitelje, župnikovo voljo do moči, Jermanovim nekonformizmom, Kalandrovo politično vlogo in dramo npravstvenega očiščenja, tako da igra razpada na odseke, ki jih je komaj mogoče spraviti na en sam imenovalec. Idejni ustroj Cankarjevih iger je ne samo sestavljen iz čustveno-afektivnih prvin, ampak je hkrati raznorodn in celó večsmeren.

Od tod se odpira razgled na oblikovno tipologijo tega dramskega sveta. Čeprav je Cankar svoje igre zasnoval kot drame subjektivnih idej, ni mogel mimo dejstva, da je dramatiki potrebno odrsko dogajanje v konkretnem času in okolju, z zunanjo snovjo, motivi in oblikami. Svojim subjektivnim idejam je moral najti ustrezno opredmetenje v svetu odrskih motivov in oblik, kot mu jih je odkrivala lastna iznajdba ali pa slovstveno izročilo. Razumljivo je, da se mu takšno uresničenje subjektivnih idej ni zmeraj posrečilo, saj jih je moral spraviti v sklad z zunanjim, iz življenja ali slovstvenih virov povzetim gradivom, slogom in obliko. Predvsem pa je naravno, da je njegova dramatika zaradi raznorodnosti svojih idej morala ostati tudi v območju oblike in sloga raznorodna, in to tako zelo, da se mu je oblika spreminjala od igre do igre, pač v skladu z značajem idej, ki jih je v nji uresničeval.

V dramaturgiji Romantičnih duš bi bilo sicer pretirano iskati izrazitejših vzorcev dramskega oblikovanja, vendar ni mogoče mimo ugotovitve, da se Cankarjev prvenec zgleduje pri meščanski melodrami in npravstveni igri iz srede 19. stoletja. Od tod si sposoja ne le like zapeljivcev, ljubezenske pobege in npravstvene preobrate, ampak tudi ohlapno zgradbo pripovedne igre z melodramskim koncem, brez realističnega orisa okolja in pogovornega jezika. V Jakobu Rudi je Cankar iz meščanskega melodramskega izročila prešel k obliki Ibsenovih dram. Od tod si je sposodil posamezne like, položaje in probleme, predvsem pa ozračje meščanskega doma tik pred polomom. Vendar je ta dramaturgija prevzeta razmeroma blede, analitična tehnika ni izrabljena do kraja, ozračje ni dovolj napeto in potek dogajanja ne dovolj dosleden: oris okolja je v primeri z Ibsenovim premalo stvaren. Posnetek Ibsenove dramaturgije se ni posrečil, saj ni ustrezal subjektivnosti Cankarjevih dramskih idej, deloma jih je celo oslabil; zato se ji je pozneje odpovedal.

Drugačno dramsko obliko uporablja komedija *Za narodov blagor*. Nekateri razlagalci jo spravljajo v zvezo z Ibsenovo *Zvezo mladosti*, vendar so razločki precejšnji. Ibsenova politična komedija je napisana v realističnem slogu, s podrobnim orisom okolja, z realistično težkim potekom in dvogovorom, medtem ko se Cankarjeva giblje vseskozi v lahkotnejšem, tradicionalno stiliziranem slogu starejše komediografije. Od objektivnega realizma in naturalizma jo oddaljuje močno karikiranje, ki prehaja v grotesko. Njen slogovni vzor je Gogoljev *Revizor*. Toda v lahkotni motiviki ljubezenskih in meščanskih spletk, ki se zlasti v zadnjih dveh dejanjih vrstijo brez prave dramaturške nujnosti, prepoznamo tudi sledove meščanske komedije in vodvila iz srede 19. stoletja.

Spet v drugo smer kaže oblika *Kralja na Betajnovi*. Med vsemi Cankarjevimi igrami je ta najbolj dramatična, odrsko učinkovita, zgrajena v napetem zapletu in razpletu ter zato najbližja idealu dobro napisanega gledališkega besedila. Dramaturgija, ki jo Cankar uporablja za ponazoritev kriminalne dramske zgodbe, ima svoj daljni izvir nedvomno v ljudski igri 19. stoletja, utemeljeni še v romantično-realističnem izročilu. Cankar jo je v *Kralju na Betajnovi* obnovil, zboljšano in oplemeniteno s prijemi Ibsenove analitične miljejske drame. Vendar osnova tej dramaturgiji ni Ibsenova socialno-psihološka analiza, ampak dramatično čustveni in zgradbeno napeti ton ljudske igre v pravem pomenu besede, ki ga barva impresionistična barvitost razpoloženja in dvogovorov.

Oblika *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* se zdi presenetljivo daleč od stila *Kralja na Betajnovi*, saj nima skoraj nobene zveze več z realističnim izročilom, zato pa s svojimi bistvenimi lastnostmi kaže v svet stilizirane karikature in simbolne groteske. Bolj kot katerakoli druga Cankarjeva igra se približuje dekadenco simbolistični dramatikini fin de siècle. Vendar bomo njegovo obliko še natančneje opisali s trditvijo, da na dnu te dramaturgije živijo še odsevi ljudske komedije in burke, segajoče v začetek 19. stoletja in dobo romantike. Cankar jo je poplemenitil s poetičnimi prvinami, ki v verzni pasusih spominjajo na Shakespearja in segajo do Wildove *Salome*. Ta slogovno težko opisljivi in določljivi konglomerat se mu je posrečil bolj kot katerakoli prejšnjih dramskih oblik; najbrž zato, ker se je z njim najbolj osvobodil navezanosti na realne kategorije prostora in časa ter se popolnoma prepustil domišljjskemu oblikovanju subjektivnih idej.

Takoj po *Pohujšanju* se je s *Hlapci* še enkrat vrnil k prvinam oblike, ki jo je preizkusil že v *Narodnem blagru* in *Kralju na Betajnovi*. Na prvo igro spominjajo satirični prizori prvega in drugega dejanja, na drugo pa tragični ali melodramski prizori zadnjih dveh dejanj. Oblika *Hlapcev* je zatorej spojitev klasične odrske satire, segajoče nazaj h Gogolju, in pa novejše melodrame, oprte na realistične in celo naturalistične prvine, vendar brez doslednosti Ibsenove ali prave naturalistične dramaturgije, zato pa bližje pripovednemu slogu ljudske igre z njeno čustveno nazornostjo in poljudnostjo. V primeri s *Kraljem na Betajnovi* je iz oblike *Hlapcev* že popolnoma izginila dramaturška strnjenost in učinkovita zgodbena zaokroženost; nadomestili sta jo satirična ponazorovalnost in melodramska pripovednost. — In spet si je komajda mogoče zamisliti večji slogovni preskok od tega, ki loči *Hlapce* od *Lepe Vide*. Oblika zadnje Cankarjeve igre se zdi najbolj tipično in izvorno njegova, obenem se pa najbolj približuje simbolistični lirski dramaturgiji, kot sta jo ustvarila Maeterlinck in Wilde. Vendar moramo upoštevati tudi dejstvo, da je oblika *Lepe Vide* zgrajena na motivih, položajih in okoljih, ki bi jim ustrezal pravzaprav naturalistični

slog — dokaz za to je Gorkega drama Na dnu. Cankarjeva izvirnost je v tem, da je takšno osnovo prestiliziral v lirsko abstraktnost s pomočjo poetiziranega dvogovora, razpoloženj, sanjarij in celo verzov, vendar tako, da stilizacija razen v sanjskem prizoru po vzoru Hauptmannove igre Hannelino vnebovzetje ostaja vseskozi v okviru realno mogočnega dogajanja. Na dnu igre je čutiti sledove melodrame iz naturalistične miljejnosti proletarskega in meščanskega sveta, toda prestilizirane v smislu lirske odrske pesnitve.

Oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike kaže po vsem tem dvoje pomembnih značilnosti. V obliki njegovih sedmih iger je jasno opaziti veliko raznovrstnost. Cankarjeva dramatika se v primeri z Ibsenovo ali pa z dramatiko Čehova in Gorkega nikakor ne more omejiti na en sam slog in tip odrskega prikazovanja; neprestano menjava in spaja različne slogovne možnosti, da bi v različnih smereh uresničila spremenljivi, raznorodni svet svojih subjektivnih idej. In druga značilnost — prvine za takšno stilno menjavo si jemlje iz najrazličnejših stilnih obdobj in izvirov: od Gogoljeve zgodnjerealistične komedije in meščanske igre iz srede 19. stoletja prek Ibsena do dekadenci in simbolistične dramatike; pri tem pa ne smemo prezreti še zelo važnih prvin ljudske igre in burke.

Takšna raznorodnost se zdi na prvi pogled v škodo enotnosti in slogovni dognanosti Cankarjevega dramskega sveta. Vendar ji ni mogoče odreči učinkovitosti, saj je ustrezala menjavi čustev, afektov in idej, iz katerih je nastajal motivni ustroj njegovih iger. Zato je — če odštejemo Romantične duše in Jakoba Rudo — komaj mogoče soditi, katera teh iger je slogovno ustrežnejše uresničila svoj idejni svet. Toda če Narodnemu blagru, Kralju na Betajnovi in Hlapcem priznamo funkcionalnost oblike, zvezane z veliko idejno resonanco, bomo največjo izvirnost, s tem pa tudi največjo ceno Cankarja — ustvarjalca ne le idejnih ustrojov, ampak tudi dramskih oblik — iskali predvsem v Pohujanju v dolini šentflorjanski in pa v Lepi Vidi.

Janko Blažej

Zavod za korekcijo sluha in govora  
Portorož

## OPTIMALE SLOVENSКИH SAMOGLASNIKOV

Slovenska fonetika še ni dovolj raziskala akustične plati govora, tj. tega, kar slišimo, prepoznamo, razločimo ali dekodiramo, kot npr. glas *a* ali *u* v naspirtju npr. z glasom *i* ali pa s polglasnikom.

Zagrebški profesor Petar Guberina je ugotovil, da iz akustičnega telesa vsakega samoglasnika lahko slišimo celotno lestvico samoglasnikov, če kak samoglasnik postopoma prefiltriramo skozi vse frekvenčno področje. Izraz »frekvenčno področje« v širšem pomenu nam označuje vse območje od 20 do 20.000 Hz, ki ga lahko dojamemo človeško uho; v ožjem pomenu pa nam zadošča področje od 50 do 10.000 ali 12.000 Hz, ki ga dejansko uporabljamo pri vsakodnevem govoru oz. poslušanju govora. Glas »filtrirati« pomeni, dušiti zvok