

EVROPSKI VPLIVI V DRAMATIKI SLOVENSKE MODERNE

316310

Razprava raziskuje slovensko dramatiko v obdobju moderne prek evropskih vplivov, ki so opazni v njenih osrednjih delih, da bi jih s tem natančneje določila po literarnosmerni sestavi, pa tudi po zvrstni in stilni orientaciji. S tega stališča analizira najprej Finžgarjeve ljudske igre, razlaga Ibsenov oziroma Strindbergov vpliv na Kristanova, Kraigherjeva in Funtkova dela, nato pa se posveti zapleteni primerjalni problematiki Cankarjevih dram. Ob vsaki igri posebej zarisuje možne vplive Dumasa sina, Ibsena, Gogolja, Shakespeara, Maeterlincka, Hauptmanna, Gorkega, Wilda in drugih, ob tem pa še plasti realizma, naturalizma, nove romantike, dekadence in simbolizma v njihovi vsebinsko-formalni sestavi. Sklene s pretresom vplivov v Župančičevi Veroniki Deseniški (Shakespeare, Hebbel, Maeterlinck), kar ji je izhodišče v problem postromantike, nove romantike in simbolizma v tem delu.

Slovenska dramatika v obdobju moderne nosi na sebi podobne poteze, kot jih odkrivata poezija in pripovedništvo tega časa. To pomeni, da je po svoji literarnosmerni sestavi močno heterogena. V nji se prepleta starejša evropska in domača tradicija z vplivi zgodnjega realizma in postromantike, naturalizma, nove romantike, dekadence in simbolizma. V celoti je ni mogoče zvesti na nobenega teh modelov, posamezna dela so bližja tej ali oni smeri, mnogokrat se njihove prvine združujejo v sinkretične celote. Ta sinteza je od avtorja do avtorja, pa tudi od dela do dela zmeraj drugačna in jo je zato mogoče določati predvsem z upoštevanjem evropskih vplivov, ki se uveljavljajo v njihovi posebni sestavi.

Najlažje določljiva je v dramatici tistih piscev, ki se trdno oklepajo starejše tradicije 19. stoletja, tako da v njihovo dramaturgijo še niso mogli prodreti izraziti elementi nove romantike, dekadence in simbolizma, pa tudi ne naturalizma. To velja zlasti za osrednjega ljudskega dramatika v obdobju moderne, F. Finžgarja. Njegove ljudske igre *Divji lovec* (1902), *Naša kri* (1912), *Veriga* (1914) in *Razvalina življenja* (1921) zlasti na začetku navezujejo še na tradicionalno dramaturgijo z začetka 19. stoletja, kot so jo za popularno gledališče po razsvetljenjskih in predromantičnih vzorcih priredili Iffland, Kotzebue in drugi, a jo je v času postromantike obnovil na primer O. Ludwig, za njim pa L. Anzengruber in številni drugi, ki so vanjo vnašali posamezne prvine zgodnjega realizma, ne da bi jo bistveno spremenili. Tudi v Finžgarjevi dramaturgiji, kot jo v prečiščeni obliki predstavljata *Veriga* in *Razvalina življenja*, je mogoče prepoznati še zmeraj sledove razsvetljenstva, saj izrazito streže poučno-moralničnim učinkom v smislu racionalnega nauka o zdravem, čutno uravnoteženem, socialno funkcionalnem življenju. Svoje odrske zgodbe sestavlja iz motivov, ki jih je v literaturo prinesla vaška zgodba 19. stoletja; na oder jih postavlja v času, ko je ta zvrst postala v pripovedništvu že postranska, toda prav to je Finžgarju omogočilo, da jih je aktualiziral na ravni ljudske dramatike. V izostrenem obravnavanju motivov alkoholizma, družinskih tragedij in socialno-gospodarskega razsula je mogoče videti vsaj delen vpliv naturalistične dramatike, ki je zlasti v Hauptmannovi igri *Vor Sonnenaufgang* dala takšni problematiki pravo dramsko funkcijo. Vendar gre pri Finžgarju samo za posamezne naturalistične prvine, tako da v njegovi dramatici še ni mogoče zaznati pravega odrskega realizma oziroma naturalizma v smislu 19. stoletja.¹

Oboje stopi v slovensko dramatiko že sočasno z nastankom prvih Finžgarjevih ljudskih iger, in sicer s prodorom Ibsenovega vpliva, ki ga spremljajo prvi odmevi njegovih nemških, skandinavskih in ruskih naslednikov. Toda sočasen je že tudi prvi odmev dekadence in simbolistične dramatikarje, kar je razlog za veliko heterogenost slovenske dramatike tega časa. Iz



PD / 2186 / 89

navzkrižnega učinka takó različnih vplivov se v obdobju moderne šele formira novejša slovenska dramska literatura v pravem pomenu besede. To velja zlasti za porajanje realistične in naturalistične drame na Slovenskem. Potem ko se je Vošnjakova dramatika z začetka devetdesetih let zasnovala na dramaturških podlagah francoske postromantične, deloma že tudi predrealistične dramatike iz srede stoletja, se je prehod v dramski realizem in naturalizem izvršil šele z vplivom Ibsena na Cankarjeve, Kristanove, Funtkove in Kraigherjeve drame, ki so jih spremljali teksti stranskih avtorjev. Razmeroma zgodaj se mu je pridružil že tudi odmev Strindbergovih naturalističnih iger, medtem ko je bil vpliv dramatikov nemškega in ruskega naturalizma redkejši ali pa manj opazen.² Po vsem tem se zdi upravičena domneva, da je bil za nastanek slovenske realistično-naturalistične dramatike v obdobju moderne vsekakor odločilen Ibsenov vpliv, saj je učinkoval na vse osrednje avtorje, predvsem pa na Cankarja.

Da je bil okoli leta 1900 že osrednji zgled mlajšim dramatikom, dokazuje ob Cankarjevih igrah prvo pomembnejše Kristanovo odsko delo *Volja* (1902), kjer se Ibsenova analiza meščanske družine in zakona prepleta z motivi Strindbergovega naturalizma, zlasti demonske ženske v boju za moč in premoč.³ Od poznejših Kristanovih iger izkazuje odločilen vpliv Ibsenove realistične ali „družbeno-kritične“ faze predvsem drama *Kato Vrankovič* (1909), ki ji je mogoče najti vzporednice v Ibsenovih dramah *Stebri družbe*, *Nora*, *Strahovi*, *Divja račka*, *Sovražnik ljudstva*, *Rosmersholm*. Ob podobni analitični zgradbi in posameznih motivnih sorodnostih je očitno, da je v središču drame téma, tipična za Ibsenovo realistično-naturalistično dramatiko; na oder jo je sicer postavljaj že v svoji postromantični fazi, a jo je zdaj združil s historično-miljejskimi prikazi realizma, včasih celo s strogim socialno-biološkim determinizmom naturalistov. To je téma spopada med meščansko stvarnostjo in avtonomnim subjektom, ki je nosilec „ideje“, po kateri naj bi se stvarnost spremenila in podredila subjektiviteti postromantičnega subjekta. Ibsenova dramatika na takšno témo se najbolj približa realizmu oziroma naturalizmu z igrami, v katerih „ideja“ in njen nosilec propadeta, tj. v *Strahovih*, *Divji rački* ali *Rosmersholmu*, bodisi zaradi močnejših sil socialne in biološke stvarnosti ali pa tudi zaradi problematičnosti same „ideje“ in s tem subjektivitete, ki naj bi jo „uresničila“. Na tej točki se pokaže razlika med Ibsenovimi zgledi in Kristanovo dramo. V tej nosilec „ideje“ — mladi, idealni Kato — sicer propade, vendar se to ne zgodi zaradi socialno-biološko nadmočne stvarnosti in še manj zaradi neustreznosti same „ideje“, ampak zaradi junakove dvojnosti, saj v sebi družji plemenito ljubezen do svojega krušnega očeta z ljubeznijo do vzvišene „ideje“. Razlog njegovega propada torej ni niti v stvarnosti meščanske družbe kot historične realnosti niti v „ideji“, ki jo poskuša realizirati, ampak v „usodi“, ki jo sestavlja spreplet naključij, osebnih odločitev in njihovih posledic. Téma je oprta na junaka, ki postane žrtev takšne „usode“, kar je deloma postromantična zamisel, toda stopnjevana v smeri nove romantike, na kar kaže junakova skrajna plemenitost in iz te potekajoča „tragičnost“. S tem se je dramski realizem-naturalizem izrazilo cepil na postromantične in novoromantične prvine, ki pa v formalni podobi drame niso primerno predstavljene.

Ustrezneje je sprejel Ibsenove dramske spodbude Kraigher v svoji *Školjki* (1911), ki pa vsebuje verjetno tudi vplive Strindbergovega naturalizma.⁴ Igro je mogoče primerjati z *Noro*, predvsem pa s *Heddo Gabler*, saj gre tako pri Kraigherju kot pri Ibsenu za problem ženske v meščanskem zakonu, zgrajenem na prikritih konvencijah ali pa na erotični „laži“, od tod potreba teh junakinj, da mrtvo formalnost takšne „stvarnosti“ presežejo s

svobodnim uresničenjem svoje subjektivitete in s tem uveljavijo tisto, kar se jim kaže kot „pravica“ avtonomnega subjekta nasproti prazni formi meščanskega sveta. Opazna je zlasti vzporednost med usodo Kraigherjeve junakinje in tragičnostjo Hedde Gabler, saj obe stavita na svojega bivšega oziroma sedanjega ljubimca, da bi v zvezi z njim uresničili tisto, kar čutita kot svojo „idejo“ o svobodnem, polnem, resničnem življenju. Razplet obeh dram opozarja na globlje razlike med Ibsenovim zgledom in Kraigherjevim slovenskim poskusom odrskega realizma-naturalizma. Medtem ko se v Ibsenovi drami na koncu ubije junakinja, kar je v skladu ne samo z neuspešnostjo njenega poskusa, ampak morda celo dokaz za problematičnost njene „ideje“, napravi pri Kraigherju samomor Tonin, prevarani soprog glavne junakinje, ki se je podobno kot ona sama razočaral nad možnostjo uresničitve „ljubezni“, ki jo je nosil v sebi. Delen razlog za takó različen razplet je morda vpliv Strindbergovih naturalističnih dram, kjer je ženska postavljena v vlogo demonske uničevalke moškega principa; vendar pa je v *Školjki* ta vidik upoštevan samo delno in ne v svoji splošni naturalistični veljavnosti. Glavni vzrok za odklik od Ibsena je zato potrebno videti v drugačni postavitvi subjekta — Pepina in Tonin sta „umazana“ samo na zunaj, kolikor sta podložna meščanski stvarnosti, sama v sebi sta čista, ker nosita v svoji subjektivnosti avtonomni princip romantičnega ljubezenskega hrepenenja; njuna tragičnost je v tem, da zaradi spleta življenjskih naključij tega hrepenenja ne moreta ustrezno realizirati, kar seveda pomeni, da je Kraigher Ibsenov zgled premaknil proti novi romantiki. Sicer je pa razlika že v tem, da je Hedde hrepenenje po opojni lepoti „dionizične“ moči demonično in izrazito dekadentno obarvano, medtem ko je hrepenenje Kraigherjevih junakov samó stopnjevana romantična težnja k subjektivni skladnosti estetskega ideala, etosa in socialno-stvarne resnice, in s tem novoromantično. Ker je zasnovano v okviru novoromantičnega vitalizma, se zdi bližje Župančiču kot Cankarju. Kljub temu je dramaturgija igre izrazito posneta po Ibsenovem realističnem modelu, vendar brez njegove trde analitične podlage, zato včasih bližja Strindbergovi različici naturalistične drame, kot jo je razvil v *Očetu*, *Gospodični Juliji* ali *Smrtnem plesu*.

Manj pomemben, vendar časovno značilen primer Ibsenovega vpliva na slovensko dramatiko v obdobju moderne je še Funtkova *Tekma* (1913), ki jo je mogoče primerjati z *Gradbenikom Solnessom*, samo da njegovo motiviko in temo prenaša na preprostejšo raven generacijskega boja „mladih“ in „starih“ v biološko-socialnem smislu, kar seveda bistveno reducira problematiko Ibsenovega avtonomnega subjekta, ki doživlja krizo ne samo v svojih konfliktih z meščansko stvarnostjo, ampak predvsem znotraj svoje zlomljene subjektivitete in njenega neuspešnega poskusa, da bi se realizirala s pomočjo „ideje“.

Pretes Ibsenovega vpliva na dramatiko v obdobju moderne pokaže torej pri avtorjih, ki so ga najočitneje sprejemali, ne samo njegovo ključno vlogo, ampak tudi posebnosti recepcije. Ta večine avtorjev ni pripeljala do formiranja realističnega ali naturalističnega dramskega dela, ki bi bilo zares trdno, dosledno in izrazito, ampak jih je usmerjala k postromantični ali novoromantični predelavi Ibsenovih motivov, tém in tudi oblik.

Ibsenov vpliv se je močno uveljavil tudi v nastanku in razvoju Cankarjeve dramatike, vendar je v nji tudi najteže določljiv.⁵ To pa ne samo zaradi izvirnega sprejetja motivov, tém in dramskih oblik, ki jih je Cankar lahko odkril pri Ibsenu, ampak predvsem zato, ker je v svojih dramah ta vpliv prepletal s spodbudami drugih evropskih dramatikov, ki jih je prav tako podrobno poznal, preučeval, deloma celo prevajal. To so bili predvsem Shakespeare, Gogolj, Dumas sin, Hauptmann, Maeterlinck, morda tudi

Wilde in Gorki. Ibsenov vpliv stopa v ospredje samo v nekaterih Cankarjevih dramah, drugje skoraj izgine in ga nadomestijo drugačni dramski vzorci. Njihovo povezovanje znotraj posameznih Cankarjevih iger pa je povrh vsega še zelo zapleteno, kar ima za posledico, da niti motivno-tematsko niti formalno-stilno te dramatike ni mogoče opredeliti z enotnimi pojmi ali jo zvesti na eno samo raven. S tem se potrjuje literarnosmerna heterogenost Cankarjevih dramskih del, kar pomeni, da se v njih spajajo ali pa menjujejo raznovrstni vzorci od realizma in naturalizma do dekadence, nove romantike, morda tudi simbolizma. Vsaka njegovih iger je sicer pretežno zasnovana v enem od teh možnih modelov, vendar je pa skoraj nikoli ni mogoče zvesti samo nanj.

Prva, za Cankarjevega življenja neobjavljena igra *Romantične duše* (nast. 1897) je sicer začetno delo, vendar že postavljena v značilno razvojno situacijo slovenske dramatike devetdesetih let. Kot je zabeležila poznejša kritika, so v drami opazne nekatere reminiscence iz Dumasove igre *La dame aux camélias*, ki je bila na Slovenskem v tem času več kot znana, saj so jo v Ljubljani igrali v letih 1893 in 1895, tako da jo je mladi Cankar ne samo utegnil videti, ampak je bila skoraj gotovo eno njegovih glavnih mladostnih gledaliških doživetij. Podobnost z *Romantičnimi dušami* je vidna morda že iz podnaslova „dramatska slika“, ki ga *La dame aux camélias* v izvorniku, pa tudi v ljubljanski odrski postavitvi ni imela, pač pa ga je dobila v nemškem prevodu Reclamove knjižnice — „dramatisches Gemälde“; Cankar je prevod morda imel v rokah, tako da je po njem lahko posnel zvrstno oznako svoje prve igre, čeprav je seveda res, da so po isti poti ali od drugod podobno oznako prevzele še nekatere druge drame iz obdobja moderne.⁶ Podobnost z Dumasovim vzorcem je vidna toliko bolj v orisu okolja in ženskih likov — vloga Olge je posnetek pariških grizet iz *Dame s kamelijami*, saj bi si jo komajda lahko zamislili kot snov Cankarjevega neposrednega izkustva in opazovanja. V dramski fabuli so opazne močne usedline iz Dumasove dramske zgodbe — Mlakar se zaljubi v Pavlino podobno kot Armand Duval v Marguerite Gauthier; Pavlina ubeži junaku in njegovemu okolju in tudi Mlakar se nazadnje vrne k nji ob novici o njeni težki boleznii, tako da umre v njegovih rokah. K takšnim motivnim sestavinam je potrebno prišteti še precejšnje podobnosti v dramaturški gradnji, v postavljanju odrskih situacij in oblikovanju dialoga; vse to navezuje *Romantične duše* podobno kot že Vošnjakove igre z začetka devetdesetih let na dramaturgijo francoske comédie de mœurs, pri čemer seveda ni izključeno, da ta vpliv ni prihajal samo neposredno iz Dumasa, ampak tudi posredno prek Vošnjakove *Lepe Vide*, ki je iz *Dame s kamelijami* že prevzela nekaj značilnih prvin in jih združila z motivom lepe Vide; prav ta je tudi v *Romantičnih dušah* že navzoč kot anticipacija Cankarjeve poznejše igre. Seveda obstajajo med *Damo s kamelijami* kot zgledom mlademu Cankarju in *Romantičnimi dušami* precejšnje razlike v motivih in zlasti témi. V motivu Mlakarjeve politične kariere se srečujeta téma moči in nasprotna téma hrepenenja, lik Pavline je celo glavni nosilec takšnega hrepenenja; obe témi sta takšni, da ju Dumas v *Dami s kamelijami* seveda ne pozna. Erotični motiv je v njegovi drami postavljen v okvir postromantične subjektivitete, medtem ko ga Cankar stopnjuje v izrazito novoromantično smer, s tem pa mu postaja primerna podlaga za témo hrepenenja, ki je v vsej Cankarjevi dramatiki znamenje nove romantike. Mladi Cankar jo v svojo prvo igrjo prinaša iz svoje sočasne mladostne poezije, kjer jo je izoblikoval z intenziviranjem nastavkov pri Prešernu, Heineju in drugih vzornikih. Nasprotno je téma moči, predstavljena v Mlakarjevem liku, verjetno že v zvezi z Ibsenovimi dramami ali morda celo z Nietzschejevimi idejami, ki jih je Cankar v tem času

spoznaval če ne drugače vsaj posredno. Pač pa v *Romantičnih dušah* še ni močnejših sledov Ibsenove dramaturgije, saj je celota zasnovana še brez strnjjenosti, ki jo je omogočala nova Ibsenova analitična tehnika; nadomešča jo lagodni pripovedni ritem sintetične dramaturgije, kakršno je poznala francoska predrealistična dramatika iz srede stoletja.⁷

Močnejši Ibsenov vpliv se pojavi v *Jakobu Rudi* (1901), ki kot celota zares od blizu posnema motive, teme in oblike Ibsenovih dram iz obdobja realizma oziroma naturalizma.⁸ Podobnost se zdi precejšnja zlasti z *Johnom Gabrielom Borkmanom*, vzporejati pa je mogoče *Rudo* tudi z *Rosmersholmom*. Motivi starčevske resignacije, krivde zoper ljubezen, prostovoljne smrti in zlagane meščanske morale, ki je ozadje za takšno etično problematiko, so pri Cankarju vdelani v preprostejši okvir; poleg tega jim je v *Jakobu Rudi* nasproti postavljena ljubezen Ane in Dolinarja, ki je sicer odmev podobnega motiva v Ibsenovih *Stebrih družbe*, vendar je pri Cankarju obdelana izrazito novoromantično, tako da pomeni odmik ne samo od postromantične subjektivitete podobnih Ibsenovih junakov, ampak tudi od realistično-naturalističnega zarisa sveta, v katerega so postavljeni. Realizem in naturalizem sta v *Jakobu Rudi* precej šibkejša, saj s svojimi podobami sodobnega življenja ne segata v širšo analizo njegove socialno-moralne ali historične problematike, pač pa se omejujeta na osebne usode, ki se zdijo naključne, ne pa vpete v splošen historični, biološki ali psihološki determinizem. Kljub temu kaže drama mnoge poteze Ibsenove strnjene analitične odrske tehnike. Zato jo je mogoče imeti med vsemi Cankarjevimi igrami za najbolj zvest posnetek Ibsenovih vzorcev; česa takega v poznejših delih ni več najti, saj mimo Ibsena zelo določno segajo še k drugim spodbudam.

S komedijo *Za narodov blagor* (1901) je Cankar segel literarnorazvojno nazaj, še pred Ibsenov obrat k realizmu in naturalizmu in sledil evropski komediografski tradiciji iz prve polovice in srede 19. stoletja. S tem v zvezi sta videti pomembna predvsem vzorca Gogoljevega *Revizorja* in pa francoske npravstvene komedije oziroma vodvila, pri čemer je potrebno misliti zlasti na Scriba in druge sočasne avtorje, ki so bili na slovenskem odru s konca 19. stoletja že dodobra udomačeni.⁹ Na ta zgled opozarja tudi odvisnost Cankarjeve komedije od podobnih prizorov v Vošnjakovem *Doktorju Draganu* — Cankarjev prizor zapeljevanja med Grudnovko in Ščuko je ponovitev podobnega prizora v Vošnjakovi drami, ta pa je bila spet odvisna od zgledov francoske *comédie de mœurs* pri Dumasu sinu, Augieru in ostalih. Iz teh izvirov prihajajo v *Narodov blagor* stranski vodvilski motivi, ki spremljajo glavno satirično dogajanje, med njimi zlasti ljubezen Grozdove nečakinje z mladim Kadivcem. Osrednji zaplet, ki se oblikuje s spletkami, konflikti in nemoralnimi dejanji meščanskih političnih veljakov okoli Gornika, je zelo razvidno oprt na podoben motivni sklop, ki se okoli Hlestakova oblikuje v Gogoljevem *Revizorju*. Na podobnost opozarjajo komično-satirično predstavljeni liki meščanskih veljakov in načini, kako poskušajo ujeti svoj „plen“. Mimo takšne podobnosti ločijo Cankarjevo igro od Gogoljeve seveda številne izrazite motivne sestavine. Toda glavna razlika je tematska. V *Revizorju* gre za igro stvarnih družbeno-slojnih sil, ki strežejo neposredno svojim gmotnim in oblastnim koristim, to pa dosejajo predvsem z najbolj vulgarnimi goljufijami, medtem ko je pri Cankarju postavljena v središče moč ideologije, saj je svet meščanskih veljakov utemeljen na ideološki goljufiji; narodnopolitična ideologija jim je orodje za uveljavitev stvarnih socialno-materialnih koristi, ki so ideološko zastrte in zato nevidne. S tem postaja glavna tema komedije nasprotje med lažjo in resnico v tistem smislu, kot ga *Revizor* še ne pozna; v Cankarjevo komedijo prihaja najbrž iz

Ibsena, ki je ravno to témo vdela v temelje svoje družbenokritične dramatiké iz realistično-naturalistične faze.

Kralj na Betajnovi (1902) je Cankarju nastal nedvomno iz spodbud Shakespearovega *Hamleta*, ki ga je malo pred tem prevajal.¹⁰ Na to tragedijo kaže v Cankarjevi igri temeljni dramski konflikt med Kantorjem in Maksom Krncem, ki je s številnimi sestavinami analogen motivu danskega kraljeviča, ki mora maščevati uboj svojega očeta. Maksovo razmerje do Francke ni brez vzporednic s Hamletovim odnosom do Ofelije. Motiv „mišnice“ je pri Cankarju na koncu prvega dejanja uporabljen s podobno funkcijo kot pri Shakespearu. Celó v konfliktnem razmerju med Maksom in Bernotom je nekaj sledov Hamletovega razmerja do Laerta. V dramskem poteku se *Kralj na Betajnovi* seveda močno oddaljuje od Shakespearovih motivov. Pomemben odmik je zlasti ta, da je maščevanje Cankarjevega junaka zgolj etično, s prebujanjem nasilnikove vesti naj bi bil dosežen tudi njegov umik, nasprotno pa mora Hamlet od vsega začetka misliti na dejansko likvidacijo zločinskega kralja. Ravno zaradi te različnosti Maks Krnc ne pozna moralnih premislekov, zavor in dvomov, ki ovirajo Hamleta in so sestavni del njegove protislovne osebnosti. Razlika opozarja na to, da je Maks zasnovan kot avtonomen, idealen, v sebi popoln subjekt na ravni novoromantične subjektivitete, to pa je bistven odmik Cankarjeve drame od Shakespearovega zgleda.

V konkretni motiviki dogajanja so navzoče predvsem tradicionalne sestavine vaške zgodbe, ki je v repertoar svojih motivov uvrščala že like vaških mogotcev, njihove spore z malimi kmečkimi ljudi, pa tudi nasilne obračune med njimi. S te strani je *Kralj na Betajnovi* blizu ljudskim igram, ki so črpale snov iz takšne tradicije. Od novejših vplivov sta za vsebino in obliko drame odločilna Nietzschejev in Ibsenov. Prvi je neposredno ali posredno prek „ničejanstva“ številnih literarnih del s preloma stoletja, ki jih je Cankar dobro poznal, nedvomno učinkoval na zasnovo Kantorjeve „nadčloveške“ narave, njegove volje do moči in fatalističnega podrejanja svoji urojeni sili v smislu „amor fati“.¹¹ Razlika je seveda ta, da je Kantorjeva volja do moči postavljena v spor z notranjim moralnim glasom „vesti“, ki je po svoji funkciji enaka krščanski; Kantor tega spora sprva ne zdrži, od tod njegova javna spoved in priznanje v zadnjem dejanju. Oboje je v zvezi s podobnimi motivi pri Tolstoju in Dostojevskem, zlasti v drami *Moč teme* in v romanu *Zločin in kazen*, kar pomeni, da je Cankar za nastanek *Kralja na Betajnovi* sprejel pomembne spodbude tudi iz ruskega psiho-moralizma in njegovih krščansko-občestvenih idej. Ibsenov vpliv se to pot uveljavlja predvsem v dramaturškem oblikovanju konflikta, postavljenega v konkretne družbenozgodovinske okoliščine. Vzorec sta bili Cankarju lahko Ibsenovi drami *Stebri družbe* in *Divja račka* — prva zato, ker postavlja v središče meščanskega veljaka, ki mora za zavarovanje svojega gmotno-oblastnega „kraljestva“ nazadnje celo ubijati, druga pa s tem, da ji stoji v dramskem središču prizadevanje idealno moraličnega junaka, ki hoče razkriti nemoralne temelje očetovega početja in s tem odpreti izkoriščanim oči za „resnico“.¹² Na tej ravni je očitna podobnost med Maksom in Gregersom Werlejem, pa tudi med starim Krncem in starim Ekdalom. Vendar je v primerjavi z *Divjo račko* téma Cankarjeve drame bistveno drugačna, saj Maksu ne gre za osvoboditev nasilnikovih žrtev, ampak za moralno razkrinkanje in onemogočenje Kantorjeve oblasti. Gre za premik od postromantične subjektivitete in njenih problematičnih „idej“, kot jih Ibsen postavlja v sredo svojega dramskega realizma, k uveljavljanju moralne „resnice“, katere nosilec je v Cankarjevi drami novoromantični subjekt. S tem v zvezi je tudi dejstvo, da se *Kralj na Betajnovi* sicer opira na Ibsenovo dramaturgijo,

vendar precej manj kot *Jakob Ruda*. Prevladuje sintetično enostavna, slikovita, v dialogu razmeroma skopa dramaturgija, ki združuje v sebi prakso tradicionalnega tipa pièce bien faite, kot jo je poznalo 19. stoletje, in pa emocionalno-razpoloženske odrske impresije, ki potekajo nedvomno iz impresionističnega stila.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1908) vsebuje podobno kot *Kralj na Betajnovi* mnoge prvine ljudske igre, prek tega pa tradicionalne vaške zgodbe. Za opredelitev njegove motivike je potrebno tudi upoštevati, da so bile Cankarju za predlogo snovi njegovih „zgodb iz doline šentflorjanske“, te pa so nastale najbrž tudi po zgledu Gogoljevih „ukrajinskih povesti“. Od tod je mogoče izvesti tezo, da se v Cankarjevi satirični farsii ohranja močna plast tradicije, segajoče v pozno romantiko. K tradiciji bi morali priseti tudi poetičnost drugega dejanja, ki posnema Shakespearovo poetično govornico iz *Romea in Julije*. Toda vsi ti tradicionalni motivni, stilni in pesniški obrazci so v igro povzeti na izrazito novoromantični ravni, ki se pozna zlasti obdelavi glavnega junaka, razbojniškega umetnika Petra, in Jacinte, v kateri je simbolično prikazana lepota romantične subjektivitete oziroma avtonomne umetniške ustvarjalnosti. Z druge strani je več kot verjetno, da je Cankar temeljni motiv farse — izsiljevanje šentflorjanskih filistrov z zahtevami namišljenega najdenčka — povzel po Gogoljevem *Revizorju*.¹³ Temu sledijo zlasti prizori v drugem dejanju, kjer Šentflorjančani prihajajo s svojimi podkupninami; končno je tudi junakov beg, s katerim se burka sklene, podoben begu Hlestakova pred ogoľufanimi mestnimi veljaki. Smisel teh motivnih sestavin pa je v *Pohujšanju* seveda bistveno spremenjen, saj so podložene z osrednjo novoromantično témo umetništva nasproti meščanski stvarnosti. Vanjo je vključenih tudi nekaj dekadencijskih prvin. Takšna je predvsem dekorativno postavljena Jacinta s svojim plesom v tretjem dejanju, ki je analogen plesu Salome v Wildovi enodejanki, čeprav ni nujno, da je posnet po tem zgledu. Po vsem tem je mogoče trditi, da vsebuje *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* tudi nekaj dekadencijskih potez, da pa seveda v njem ni mogoče najti simbolizma, saj nikjer ne uporabi simbolike, ki bi bila v službi dramskega predstavljanja metafizične transcendence, kot je poskušal Maeterlinck v svojih enodejankah ali pa v drami *Pelléas et Mélisande*.¹⁴

S *Hlapci* (1910) se je Cankar povrnil k realistično-naturalistični dramaturgiji prvih iger, vendar spet ne dosledno v smislu stroge Ibsenove analitične dramaturgije, temveč na preprostejši ravni ljudske dramatike, ki v sintetičnem zaporedju, z ne preveč strogim pripovednim nizanem večjih prizorov sledi emocionalno razgibanemu poteku dramske zgodbe in njenim otipljivim moralničnim učinkom. Takšna dramaturgija se v tej drami ujema z dejstvom, da se v njeni vsebini pojavljajo nekatere tipične snovi, motivi, liki vaške zgodbe. V tej so bili že zgodaj znani kot poseben motivni sklop konflikti med naprednim, razsvetljenim ali liberalnim učiteljem in oblastnim duhovništvom. Kljub temu je pa v motiviki in témi drame razvidna tudi zveza z nekaterimi Ibsenovimi vzorci, zlasti z dramo *Sovražnik ljudstva*. Podobno kot se Stockmann spusti v brezkompromisen boj s konformistično večino, tako se tudi Jerman znajde v vlogi nonkonformista, ki mora vztrajati do zadnjega zoper sovražni naval vladajoče večine in zoper ljudsko voljo, ki se v nji manifestira. Med stične točke z Ibsenovo igro je potrebno šteti zlasti Jermanov nastop na sestanku z ljudsko srenjo; njegov potek je podoben shodu v *Sovražniku ljudstva*, predvsem pa se konča z enakimi posledicami. Jermanov lik je seveda nasproten Stockmannovemu, saj namesto trdnega vztrajanja v nonkonformizmu kmalu preide v odpoved vsakršni akciji zaradi krivde, ki jo čuti pred bolno in umirajočo materjo. S tem je bližji Rosmerju v Ibsenovem *Rosmersholmu*, ki se prav tako odpoveduje dejavnosti in celo

življenju zaradi krivde pred mrtvo ženo; hkrati seveda Jerman ponavlja umik iz politike, kot ga je v *Romantičnih dušah* izvedel že Mlakar. Od manjših motivnih in idejnih zvez je mogoče upoštevati podobnost med Cankarjevim župnikom in likom velikega inkvizitorja v *Bratih Karamazovih*, čeprav seveda samo v radikalnem pristajanju obeh na golo oblast kot na najvišje življenjsko načelo. Na splošno so pa *Hlapci* tista Cankarjeva drama, ki jo je najteže določiti s pomočjo evropskih zvez, vplivov in vzorcev, kar je med drugim dokaz za veliko izvirnost besedila. Vendar tudi v tako omejenem primerjalnem okviru nudi dovolj gradiva za tezo, da se njegova dramaturgija giblje v glavnem znotraj realistično-naturalističnih okvirov, vsekakor pa tako, da v nji ni nobenega prostora za dekadence ali simbolistične prvine. Izjema je mistično nejasni konec drame z mrtvo materjo in njenim klicem, ki ga pa je mogoče razlagati tudi realistično kot glas umirajoče matere; vendar ta prizor opozarja, da se v realizmu *Hlapcev* pod površino ves čas ohranja močna novoromantična plast. V liku Jermana je sicer romantična subjektiviteta prikazana predvsem v trenutkih svoje krize, nezadostnosti in zloma, vendar pa se v nji skriva latentna težnja, da bi se iz tega zloma ponovno radikalizirala v smislu čiste, avtonomne, vsemu stvarnemu odmaknjene subjektivnosti, kar samo po sebi vodi v novo romantiko.

V *Lepi Vidi* (1912) je na prvi pogled mogoče videti izrazito simbolistično delo in s tem edini primer Cankarjeve dramatike, v katerem simbolizem prekriva celoto in ni samo stranska prvina. Vendar je po tej strani potrebna previdnost, saj primerjava z možnimi evropskimi zgledi omogoča tudi drugačne razlage. Postavitev dogajanja v proletarski „azil“, kjer se v večidel statičnih položajih pogovarjajo o svojih usodah življenjski izobčenci, zavrženci ali „bolniki“, spominja na miljejski vzorec, ki ga je v evropsko dramatiko prvi uvedel M. Gorki z dramo *Na dnu*, potem ko so prehod v takšno dramsko snov pripravili nemški naturalisti, zlasti Hauptmann. To pomeni, da je motivna zasnova *Lepe Vide* v prvem in tretjem dejanju po svojem bistvu naturalistična, čeprav brez prave naturalistične nadgradnje. Tudi sklepni sanjski prizor, postavljen v predsmrtno vizijo enega od junakov, ohranja motivno zvezo z naturalizmom, saj ima svoj izvir v podobnem končnem prizoru Hauptmannove igre *Hanneles Himmelfahrt*, ki je po svoji temeljni sestavi še zmeraj naturalistična; zato tudi sanjske prizore postavlja določno kot duševno blodnjo, ne pa kot podobo za nadčutno pojavnost v smislu pravega simbolizma. Takšno funkcijo ohranja odrsko ponazarjanje sanjskih prividov tudi v *Lepi Vidi*. Precej drugačni so motivni izvori za srednje dejanje *Lepe Vide*, postavljeno ob Blejsko jezero, oklepajoč ljubezensko idilo in razhod Vide in Dolinarja. Ti prizori s svojo dramaturgijo segajo nazaj v prve Cankarjeve dramske vzore iz časa *Romantičnih duš*, predvsem k Dumasovi *Dami s kamelijami*, ki je s podobnimi motivi oplodila že Vošnjakovo *Lepo Vido*, ta pa je bila Cankarju nedvomno pred očmi kot predhodna obdelava snovi, iz katere je izoblikoval svojo zadnjo dramo. *Lepa Vida* združuje v sebi torej nadvse dispartatno motivno gradivo; povezuje ga edino s temo hrepenenja, ki je spet izrazito novoromantična, kar pomeni, da se v *Lepi Vidi* starejše plasti postromantike, zgodnjega realizma in zlasti naturalizma nadgrajujejo predvsem z novo romantiko. Simbolizma v pravem pomenu besede je v igri dosti manj, kot se kaže na prvi pogled.¹⁵ Zlasti primerjava z Maeterlinckovimi enodejankami ali pa z njegovimi daljšimi dramami, kjer se osebe prav tako srečujejo in pogovarjajo v zelo statičnih odrskih položajih, pokaže, da v Cankarjevem besedilu ni nobenih „korespondenc“, ki bi dejansko, ne samo v domišljiji junakov, nakazovale nadčutno resničnost; njegovi simboli merijo zmeraj na empirično človeško stvarnost in so torej prisposobe ali alegorije. Pač pa je v igri z nekaj

značilnimi prvini navzoča dekadenca; opazne so v boleznem ozračju bolezni, smrti in hrepenenja, ki dobiva s tem dekadenci poteze, čeprav je po svojem temeljnem načelu seveda novoromantično, saj nikjer ne prerašča socialno-moralnih meja estetsko-etične harmonije, da bi seglo v območje čistega esteticizma in amoralizma. Kar zadeva stil *Lepe Vide*, je v njem mogoče videti bolj ali manj enakomerno menjavo impresionizma in ekspresionizma, kot jo je v dramatiki uresničil najprej Maeterlinck s svojimi enodejankami, kjer je bila odrsko razpoloženska impresija zmeraj tudi ekspresivna. S te strani je Maeterlinckov vpliv na *Lepo Vido* nedvomen predvidevati ga je pa mogoče tudi za prejšnje Cankarjeve drame, kolikor se v njih pojavlja dvojnost impresionističnega in ekspresionističnega sloga.¹⁶

Podobno kot Cankarjeva pripovedna proza stoji torej tudi njegova dramatika na križpotju več literarnih smeri, tokov in stilov. V primerjavi s pripovednimi besedili je v igrar sicer razmeroma več sestavin realizma in naturalizma, kar je nedvomno v zvezi s pomembnimi vplivi, ki jih je sprejel vanje iz evropske realistične oziroma naturalistične dramatike 19. stoletja, predvsem iz Ibsena, pa tudi iz Gogolja in francoske *comédie de mœurs* iz srede stoletja. Poglavitna sila, ki v Cankarjevih dramah — podobno kot v njegovi prozi — omejuje realistično-naturalistične prvine, jih spreminja in preoblikuje, je nova romantika. Dekadenci prvini je največ v *Pohujšanju* in *Lepi Vidi*, medtem ko o simbolizmu v pomenu historične literarne smeri fin de siècle skoraj ni mogoče govoriti. S tem se potrjuje, da obdobja slovenske moderne tudi v območju dramatike ni mogoče poistovetiti s simbolizmom, z novo romantiko pa le v omejenem obsegu.

To velja tudi za redka Župančičeva dramska dela, s katerimi se ta dramatika pravzaprav končuje. Začetna enodejanka *Noč na verne duše* (1904) se opira na folklorne motive in je po svojem motivno-tematskem bistvu dramatičnega baladne snovi. Kolikor je v nji Maeterlinckovih spodbud, se omejujejo na impresionistično-ekspresionistični stil, ne segajo pa globlje v vsebinsko sestavo igre.¹⁷ Ta navezuje na tradicijo romantične usodnostne tragedije oziroma na njene usedline v ljudskih igrah 19. stoletja. O dekadenci in simbolizmu v tem okviru ne more biti pravih sledov.¹⁸

Župančičeva pozna tragedija *Veronika Deseniška* (1924) je nastala že v obdobju t. i. ekspresionizma. S to oznako jo sicer povezuje včasih izrazit ekspresionistični slog, ki je bil opazen že v *Noči na verne duše*. To seveda ne pomeni, da gre v *Veroniki Deseniški* za ekspresionizem v smislu posebne literarne smeri, pač pa jo ta pojem lahko opredeli po formalno-stilni sestavi, ki se izmenično z impresionističnim slogom pojavlja v dramatiki moderne že od vsega začetka. Župančičeva drama je nastala sicer na podlagi Jurčičeve historične tragedije *Veronika Deseniška*, ki je po svojem bistvu v historičnost preoblečena meščanska tragedija, zamišljena in napisana do vzorcih 18. stoletja, dopoljenih seveda z liberalno-demokratskimi idejami Jurčičeve dobe. V Župančičevi obdelavi Veronikinega motiva je ta dramska podlaga samo deloma ohranjena, vendar vsaj toliko, da je še zmeraj opaziti podobnosti s Schillerjevo meščansko tragedijo *Kabale und Liebe*. Tudi Župančičeva Friderik in Veronika sta postavljena v situacijo, kakršna zapleta usodo ljubezenskih junakov v Schillerjevi drami. Na takšno zasnovo nalegajo v Župančičevi tragediji še druge plasti, tako da je komaj prepoznavna. Predvsem so vanjo posegle spodbude iz Shakespeara.¹⁹ Poetični slog, patetičnost erotičnih prizorov in podobnost položajev, ki postavljajo ljubimca v sredo sovražnih družinskih razmerij, pripenjajo *Veroniko Deseniško* na *Romeo in Julijo*. Glavna Shakespearova spodbuda je oplodila seveda Župančičev blankverz, medtem ko dolžina in počasi potekajoči ritem prizorov veliko bolj kot na Shakespeara kažeta na vzorce v „klasični“

dramatiki Goetheja in Schillerja, tako da *Veronika Deseniška* s te strani nedvomno navezuje na drame predromantičnega klasicizma.

Teže je presoditi, v kakšnem obsegu se je Župančič z obdelavo splošno razširjenega evropskega motiva o ljubezni prestolonaslednika iz vladarske hiše do nižje plemiške ali celo meščanske ženske vzoroval pri Hebblovi tragediji *Agnes Bernauer*.²⁰ Čeprav je Župančič zvezo zanikal, je skoraj nemogoče, da ne bi Hebblovega besedila spoznal že v dijaških ali študentskih letih. Zato je mogoča teza, da je po spominu napol zavedno sprejel iz Hebbla v svojo tragedijo osrednji motiv, ki ga Jurčič zaradi svoje liberalno-demokratske ideologije ni mogel tematizirati, a ga seveda tudi Shakespeare ne pozna — problem višje veljavnosti države kot nečesa historično razumnega in organsko opravičenega nasproti individualni pravici do zasebne sreče v ljubezni. Župančič je svojo tragedijo postavil prav na to nasprotje, spodbudo pa je utegnil dobiti iz Hebblove drame, kjer je pravica občega nasproti posameznemu v smislu pantragično razumljenega heglovstva postavljena v sredo dogajanja. Pri Hebblu se s tem uveljavlja skrajna postromantična pozicija, oprta na Heglovo historično metafiziko. Župančič resda ne seže tako daleč. Kot enakovredno nasprotje Hermanovi volji do državne moči postavlja ljubezensko čustvo. Oboje se skoz dogajanje sicer ohranja v nekakšnem ravnotežju, toda v sklepu tragedije je vzvišeni ljubezenski tragičnosti vendarle prisojen usodnejši pomen, kar omogoča domnevo, da je v sestavi Župančičeve tragedije močnejša novoromantična plast, ki glavno motiviko in témo iz območja postromantike vrača k neomajni veljavi absolutne romantične subjektivitete. Ob tem je seveda mogoča dodatna domneva, da se v Župančičevem besedilu oboje menjuje brez odločilnega in v dramskem pogledu jasnega izida.

V celotni zasnovi je opaziti tudi prvine Maeterlinckove dramaturgije, zlasti iz drame *Pelléas et Mélisande*.²¹ Pojavljajo se v postavitvi in stilu statičnih, čustveno impresivnih in hkrati ekspresivnih prizorov, v katerih se po načelu simboličnih paralelizmov nakazujejo skrivni obrati usode. Ta plast drame je simbolična, vendar ne sega v območje metafizične transcendence, ki jo prinaša na oder Maeterlinckov simbolizem, ampak služi predvsem odrskem ponazarjanju odločitev, katerih izvir je sólo „življenje“ v smislu novoromantičnega vitalizma. S tem se drama postavlja predvsem v okvir romantike s številnimi postromantičnimi in celo predromantičnimi prvini. Pojem simbolizma ostaja zanjo torej problematičen.²²

OPOMBE

Razprava je nastala na podlagi raziskovalne naloge „Slovenska literatura in Evropa 1770-1970“, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira RSS.

¹ S to primerjalno analizo je potrebno primerjati poglavje o ljudski igri in F. S. Finžgarju v knjigi F. Koblarja *Slovenska dramatika I*, Ljubljana 1972, str. 213-227; ker ne upošteva primerjalnih zvez, prihaja do drugačnih oznak in sklepov.

² Ker se pričujoča raziskava dramatike v času moderne ne ukvarja z manj pomembnimi avtorji ali deli, je samo mimogrede mogoče ugotoviti, da je Strindberg vplival na drame E. Gangla in A. Robide, morda že na Funtkovo igro *Iz osvete* (1896), na Pregljevo *Vito* (1914) in na prve drame F. Kozaka. Njegov vpliv je postal plodnejši šele po prvi svetovni vojni, vendar je tudi zdaj mimo dramatike A. Cerkvénika dosegel enakovreden odmev šele s S. Grumom.

³ Prim.: F. Koblar, *Slovenska dramatika*, II, str. 17. Za Ibsenov vpliv na Kristana prim. omembe pri J. Mahničju (*Zgodovina slovenskega slovstva V*, Ljubljana 1964, str. 299, 300, 302) in F. Koblarju, n. d., str. 27, 28, 101).

⁴ B. Rudolf je v razpravi *Beseda o Cankarjevi oceni Školjke in Kraigherju — dramatik* (Naša sodobnost 1957, str. 401) odkril v Školjki motiv Magdalene in jo primerjal z Ibsenovo *Noro*, pa tudi z Wildovo igro *Lady Windermere's fan*. Kraigherjevo *Školjko* postavlja v zvezo z *Noro* J. Mahnič (n. d., str. 357).

⁵ O Ibsenovem vplivu na Cankarjevo dramatik

⁶ Drugače razlaga pojem „dramatska slika“ v zvezi z *Romantičnimi dušami* T. Kermauner (n. d. str. 7).

⁷ T. Kermauner (n. d., str. 10, 17) povezuje *Romantične duše* že tudi s simbolizmom, sklicujoč se na „znano simbolistično svetovno dušo“ in na „vesoljno dušo, nahajajočo se v posamezniku“, s čimer sledi razlagam D. Pirjevca v knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura* (Ljubljana 1964). Vendar se zdí ta pojem v *Romantičnih dušah* samo motivni drobec ali pa stilizem, tako da teksta ni mogoče povezovati s simbolizmom v pravem pomenu besede.

⁸ Prim.: F. Koblar, *Slovenska dramatika* II, str. 43, 46. Avtor govori tudi o „slogovnih posebnostih simbolizma in impresionizma“, kar je po svoji pojmovni vsebini poseben problem.

⁹ Literarna zgodovina je obravnavala predvsem vpliv Gogoljevega *Revizorja*, npr. A. Slodnjak (*Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 252), V. Kralj (*Pogledi na dramo*, Ljubljana 1959, str. 160), J. Mahnič (*Zgodovina slovenskega slovstva* V, str. 78) in F. Koblar (*Slovenska dramatika* II, str. 47). Kralj (n. d., str. 158) je opozarjal tudi na Scribov vpliv in igro povezoval z Ibsenovima igrama *Zveza mladosti* in *Stebri družbe* (str. 154).

¹⁰ O Shakespearovem vplivu na Cankarjevo dramo sta razpravljala predvsem A. Slodnjak (*Geschichte der slowenischen Literatur*, str. 253, 255) in F. Koblar (*Slovenska dramatika* II, str. 53, 54). Prvi je obširneje pisal o *Kralju na Betajnovi* v zvezi s *Hamletom* B. Calvi (uvod v knjižni prevod *Il re di Betainova*, Torino 1929; sl. prevod v *Modri ptici* 1929-1930).

¹¹ O Nietzschejevem vplivu na dramo glej zlasti Calvijevo razpravo.

¹² Drugače je o Ibsenovem vplivu na zasnovu drame sodil B. Calvi, ki je v nji odkrival zvezo s *Strahovi* (gl. n. d.). D. Šega je v članku *Ivan Cankar — Kralj na Betajnovi* (Naša sodobnost 1962, str. 466) Ibsenov vpliv izvajal iz *Johna Gabriela Borkmana*.

¹³ Vpliv Gogolja na *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je omenjal tudi F. Zadravec v razpravi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski in nekatere tuje komedije* (Slavistična revija 1976, št. 2-3, str. 146, 161).

¹⁴ I. Prijatelj, F. Koblar, V. Kralj in F. Zadravec so *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* povezovali še z igrami Ch. Grabbeja (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*), L. Anzenruberja (*Trije vaški svetniki*), H. Lavedana (*Le nouveau jeu*), R. Lotharja (*Kralj Harlekin*) in G. Hauptmanna (*Und Pippa tanzt*), pa tudi z deli G. Courtelina; največ teh primerjalnih zvez je orisal Zadravec v razpravi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski in nekatere tuje komedije* (n. m., str. 139-162). Možna zveza z Grabbejem postavlja farso v tradicijo pozne romantike in postromantike, povezava z Anzenruberjem pa v območje vaške zgodbe in ljudske igre.

¹⁵ Izrecno zanika zvezo *Lepe Vide* s simbolizmom M. Bobrownicka v simpozijemskem prispevku *Slovenska moderna in kategorije književnih tokov (Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi)*, Ljubljana 1983, str. 169).

¹⁶ O vplivu Maeterlinckove tehnike na *Lepo Vido* gl. med drugim J. Mahnič, n. d., str. 109.

¹⁷ O Maeterlincku v zvezi z Župančičevo enodejanko razpravlja J. Mahnič (n. d., str. 190).

¹⁸ F. Zadavec uporablja za *Noč na verne duše* pojem simbolizem, vendar bolj v smislu stilne oznake (*Impresionizem in simbolizem ter Župančičeva lirika in dramatika*, v: *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota 1980, str. 136).

¹⁹ O vplivu Shakespeara gl.: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, str. 332; J. Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva* V, str. 190-192.

²⁰ O tem vprašanju gl. polemično razpravo Iva Severja *Oton Župančič* iz leta 1928, pa tudi L. Tesnière delo *Oton Joupantchitch, poète slovène, l'homme et l'oeuvre* (Paris 1931, str. 234), predvsem pa razpravo A. Slodnjaka *Nov pogled na Župančičevo tragedijo Veronika Deseniška* (*Oton Župančič, simpozij 1978*, Ljubljana 1979, str. 61-69), ki za primerjavo priteguje še Grillparzerjevo tragedijo *Die Jüdin von Toledo* in igro *Judith de Toledo* Lope de Vege.

²¹ Prim.: L. Tesnière, n. d., str. 239 in sl. Avtor upošteva v primerjavi še druga Maeterlinckova dela.

²² Prim. nasprotno sodbo F. Koblarja, ki mu je *Veronika Deseniška* „vrh našega simbolizma“ (*Slovenska dramatika* II, str. 70).