
NASILJE V CANKARJEVI DRAMI *KRALJ NA BETAJNOVI* IN MEDBESEDILNI STIKI Z EVROPSKO LITERATURO

Tragične podobe in usode nasilnežev ter žrtev nasilja kažejo na aktualnost teme nasilja v slovenski in svetovni literaturi ter v številnih vedah, kot so psihologija, filozofija, teologija, sociologija, pravo, politične vede idr. Ta prispevek obravnava stvarne in simbolne predstavitve nasilja v Cankarjevi drami *Kralj na Betajnovi* (Ottakring 1901) ter v delih nekaterih drugih evropskih klasikov, pri tem pa se osredotoča predvsem na psihološke in etične vidike. Like nasilneža (Kantor) in njegovih žrtev (Maks, Nina, Francka idr.) z vidikov medbesedilnosti vzporeja s podobami nasilja, nasilnežev in žrtev pri izbranih evropskih avtorjih, ki jih je Cankar bral (*Hamlet* W. Shakespearja, *Stebri družbe* in *Divja račka* H. Ibsena, *Moč teme* L. N. Tolstoja, *Zločin in kazen* F. M. Dostojevskega). Primerjava pokaže več motivno-tematskih sorodnosti, obenem pa usmerja pozornost na posebnosti Cankarjeve ustvarjalne recepcije. Ob upoštevanju kolektivnih razsežnosti nasilja se Cankar osredotoča zlasti na subjektivne vidike in poudarja etično razsežnost, posledice nasilja za človekovo vest. V obravnavi nasilja v *Kralju na Betajnovi* se kažejo njegove tesne zveze in obenem prelom z Nietzschejevo filozofijo o nadčloveku.

Uvod

Cankar je v svoji literaturi veliko pisal o nasilju. Agresivnost se v njegovih delih kaže zdaj kot nagonška želja po ubijanju, ko na primer mož hoče ubiti svojo spečo ženo v romanu *Novo življenje*, drugič kot zavist reveža, ki se stopnjuje vse do njegovega uboja bogataša, kot na primer v povesti *Kovač Damjan*, tretjič kot prisila k pokorščini in kot kazen, če se človek močnejšemu ne podredi (lik učitelja v *Hlapcih*, v *Martinu Kačurju* idr.), četrtič kot človekova reakcija na frustracijo zaradi revščine, pohabljenosti, nepriznanja (na primer hlapec Jernej je užaljen, ker mu novi gospodar noče priznati večje vloge na kmetiji, zato postane agresiven – požge njegovo domačijo) in podobno.

V drami *Kralj na Betajnovi* se nasilnost kaže v številnih očitnih in prikritih oblikah, zato je to delo zelo primerno za tovrstno tematsko obravnavo. Cankar je dramo napisal jeseni 1901 v svojem ottakrinškem kabinetu v revnem predmestju

Dunaja.¹ K pisanju ga je spodbudila prizadetost nad siromašenjem ljudi po slovenskih vaseh in v pismu Lojzu Kraigherju z dne 19. avgusta 1901 je zapisal:

./.../ tisti žalostni vsesplošni bankrot našega ljudstva, posebno po dolenskih vaseh je nekaj tragičnega; vrši se počasi in komaj vidno, ali zato je še pretresljiveje. In malokdo vidi, koliko dramatičnega je v tem propadanju; ta strašna pasivnost je nekaj velikanskega ./.../ Pomisli n. pr. – ali nismo mi vsi, – ti, Župančič in jaz sinovi bankrotiranih ljudi? Polovica slovenskih študentov na Dunaju je na istem kakor mi! (Ivan Cankar 1968: 279.)

Pričujoči prispevek v drami prepoznava več oblik psihičnega in fizičnega, prikritega in očitnega nasilja, ki spremljajo Kantorjev boj za oblast in vpliv v družbi, karak-terizira Cankarjev lik nasilneža in podobe žrtev ter odkriva Cankarjev kritični odnos do nasilja, do oblastnikov in oblasti. Ob tematski analizi in sintezi Cankarjeve drame z vidikov nasilnosti analizira tudi nekaj literarnih del evropskih klasikov, ki jih je Cankar bral (Shakespeare, Tolstoj, Dostojevski, Ibsen, Nietzsche) ter v zvezi s Cankarjevo dramo ugotavlja medbesedilne navezave, predvsem podobnosti in razlike v opisih nasilnežev in žrtev. Ker v dramskih dialogih Cankar ne daje svoje psihološke interpretacije oseb, niti ne poskuša psihološko utemeljevati njihovih dejanj, kakor to na primer delajo avtorji psiholoških romanov ali novel, tematološka analiza nasilja in nasilnosti ter karakterizacija nasilnežev in žrtev, njihovega delovanja in odzivanja pomeni interpretativni izziv.

1 Nasilje v Cankarjevi drami *Kralj na Betajnovi*

V ospredju Cankarjeve drame je antijunak Kantor, kralj na Betajnovi, povzpetnik, ki ga motivira oblast, da je za dosego le-te pripravljen napraviti vse. Zaradi njegovega brezmejnega častihlepja v družbi na Betajnovi zavladata napetost očitnega in prikritega nasilja – Kantor najprej z zvijačami povzroči obubožanje kmetov, umori bratranca in se polasti njegovega premoženja, njegovo hčer Nino pošlje v samostan, končno pa ubije še vagabundskega študenta Maksa, ker se mu ne podredi. Čeprav vsi ljudje vedo za njegove zločine, ga povzdignejo v gospodarskega in političnega voditelja, kralja na Betajnovi.²

¹ To delo je Cankar izdal kot svojo tretjo natisnjeno dramo in obenem kot svojo peto knjigo pri založniku Schwentnerju. Na gledališki oder je prišla šele 9. januarja 1904 in tam doživela mnogo večji odmev kot knjižna izdaja. Tudi kritika je bila bolj naklonjena gledališki predstavi kot pa knjižni izdaji; občinstvo jo je pozdravljalo z »burnim ploskanjem«, četrti dan po premieri pa je drama doživela ponovitev. Kritiki so poudarjali »mogočen vtis«, pa tudi »strupeno tendenco« drame, veliko kritikov pa je delo tudi napačno razumelo in ga celo označilo kot »utopično vagabunsko dramo« (Moravec 1994: 290–291).

² Klasični primeri antijunakov, protagonistov, ki ne premorejo kvalitet tradicionalnega junaka, kot so pogum, odkritosrčnost in nesebičnost, so med drugim tudi Manfred v Byronovi drami *Manfred*, Willy Loman v delu *Smrt trgovskega potnika* Arthurja Millerja idr. (Mobleby 1992: 8).

1.1 Junak in antijunak – nasilnež in žrtev z vidika bralca

Cankar se v drami identificira s študentom Maksom, ki je v tujini opustil študij (tako kot tudi Cankar) in ki po vrnitvi v domovino zaradi svojega idealizma in »jezne« resnicoljubnosti postane žrtev nasilneža.³ Ko uvidi, da je Kantorjeva oblast neomajna in da tega ne bo mogel spremeniti, je njegov edini ponos moralna zmaga – pred njim se ne bo ponižal, ne bo sodeloval z njim. Tako se pride poslovit od Nine, s Francko, Kantorjevo hčerko, pa se odločita, da bosta zbežala in se na skrivaj poročila. Njun naklep prepreči Kantor; ko Maksa skuša pridobiti zase in mu v zameno obljublja »lepo življenje« in svojo hčer, ga Maks zavrne, to pa Kantor razume kot ponižanje, ki kliče po maščevanju.

Ko Maks v hipnotičnem prizoru (prim. s prizorom mišnice iz Shakespearjevega *Hamleta*) razkrije Kantorjeve zločine, se ta zmede in preplaši; na tej točki napetost doseže svoj vrh in drama doseže vrhunec. Razmerje moči med protagonistoma se za hip obrne; namesto socialne moči Kantorja za trenutek premaga Maksov dokaz o njegovi večji moralni moči. V Kantorju se sproži tudi psihološki konflikt; zaveda se krivde, toda njegova volja do oblasti je močnejša in ta končno mora prevladati. Zato Kantor Maksa ne pusti oditi, preden se z njim ne pogodi.

Dialog med Kantorjem in Maksom v kočljivi situaciji ponuja nazorno karakterizacijo osrednjih dramskih oseb. Kantorjeve besede »... jaz nisem tiholazec, sramežljiv, bojazljiv, omoraljen tiholazec. Jaz moram naprej, zato je s poti, prijatelj« (Ivan Cankar 1968: 45–47) razkrivajo Kantorjevo neustavljivo voljo in vitalno življenjsko silo, celo nekakšen pogum. Pomenljivo je, da »pogum«, ki se na področju etike in morale marsikdaj šteje za vrlino in je v vseh časih in civilizacijah bolj cenjen kot strahopetnost ali bojazljivost (Comte-Sponville 2002: 61–81), lahko služi tako dobremu kot tudi zlu. Prav iz tega razloga na primer Voltaire poguma ni označeval za vrlino, temveč je zapisal, da je pogum »lastnost, skupna barabam in velikim ljudem« (Comte-Sponville 2002: 62). Že površni večinski bralec lahko karakter Kantorja oceni kot živ in silovit, čeprav z etičnega vidika skrajno sebičen in nasilen. S čim prepriča bralca, da ga obsoja manj, kot bi si zaslužil? Morda prav s »pogumom« v smislu »psihološke lastnosti majhne občutljivosti za strah«, ki je kljub vsemu pri ljudeh v vseh časih bolj občudovana kot strahopetnost, pesimizem in beg« (Comte-Sponville 2002: 66). Diametralno nasproten značaj v konfliktni situaciji pokaže Maks – upade mu pogum, odmakne se od ljudi, goji pesimizem in fatalistično napoveduje svojo neizbežno smrt.

Priče smo paradoksu, da ob Maksovi nesrečni smrti ne moremo scela podoživljati njegove stiske, temveč smo do njegovega odzivanja na krivico nekoliko rezervirani.

³ Ivan Cankar je že kot otrok postal revež, potem ko jim je leta 1879 pogorela hiša, v osemdesetih letih pa je temu sledil še propad očetovega krojaškega posla zaradi zvičajnega tekmeča. To je močno vplivalo na njegovo občutljivo duševnost in njegovo življenjsko in poklicno pot. Več o tem v knjigi Frana Petreća *Rod in mladost Ivana Cankarja*.

Drami tudi manjka katarzični učinek konca, ki je sicer značilen za klasične tragedije. Bralec ali gledalec namreč ob koncu ne čuti duševne razbremenitve, ker se ne more povsem identificirati z žrtvijo. Čeprav lahko podoživlja Maksovo trpljenje, pa ga doživlja brez globljega patosa, ki sicer značilno spremlja klasične tragedije. V nasprotju z nekaterimi izmed njih namreč v Cankarjevi drami junak že računa s tem, da bo v svojem prizadevanju za pravičnejšo družbo poražen. Zdi se, da ga bolj kot altruistično prizadevanje za poravnavo krivic, za povrnitev premoženja prevaranim kmetom, vodi želja po moralnem zadoščenju, po maščevalnem kaznovanju Kantorja z najhujšo možno kaznijo, ki je po njegovem prepričanju kaznovanje vesti.⁴

1.2 Kantorjevo nasilje nad Maksom

Kakšno nasilje izvaja Kantor nad Maksom? Z vidika psihologije Ericha Fromma gre za kombinacijo *obrambne* in *instrumentalne agresivnosti*. Kantor Maksa umori zaradi strahu pred izgubo načrtovanega položaja in vpliva (obrambno nasilje), obenem pa je njegova odločitev za uboj razumska – z nasiljem hoče uveljaviti čisto določen interes, to je odstraniti še zadnjo oviro do gospodarske in politične oblasti (instrumentalna agresivnost).

Potem ko Kantor ob razkritju krivde še pokaže svojo šibkost in čustva (obrambna drža), se kmalu zatem prelevi v hladnokrvnega ubijalca, maščevalca. Ker Maks z njim noče sodelovati, se odloči, da bo z njim dokončno obračunal. Preden se razideta, mu zagrozi: »/.../ No, če polena ne prelomim, moram vzeti pač sekiro. Premislite, prosim vas! /.../ ne veste še, kdo sem jaz«. Sledi tragični razplet – Kantor ponoči sledi Maksu in ga hladnokrvno ubije.

1.3 Nasilje v Kantorjevi družini

Kantorjeva družina, ki jo sestavljajo Kantor, njegova žena Hana, hčerka Francka in nečakinja Nina, živi v ozračju nasilja. Kantorjeva nasilnost rušilno vpliva na vse domače in vsakdo se nanjo po svoje odziva, v razponu med strahom in uporom.

Nina, hčerka Kantorjevega bratranca, je nemočna žrtev Kantorjevega pohlepa in samovolje – Kantor jo odmakne od ljudi in življenja ter pošlje v samostan, da bi jo razdedinil in se polastil njenega premoženja. V zavesti svoje krivde se otroško čiste, sanjave deklice celo boji, kot prizna župniku:

Bolehna je, tišči se v kotu in premišljuje, čisto kakor njen oče. In če jo vidijo tako blede, suhotno, plašljivo – precej kažejo name, jeroba: 'Okradel jo je in zdaj jo sovraži!' Povem vam naravnost, da se je skoro bojim. (Ivan Cankar 1968: 24.)

⁴ Nasprotno držo srečamo na primer v Ajshilovem *Uklenjenem Prometeju*; Prometej je kaznovan zato, ker je želel ljudem pomagati in jim prinesiti ogenj; bralec je do njega iskreno sočuten in ob koncu doživi katarzo (Ajshil 1982).

Ko jo župnik vpraša: »Gospod Kantor mi je dejal, da mislite v klošter, Ninica?«, Nina po nekaj trenutkih molka pritrdi: »Da, gospod župnik!« (Ivan Cankar 1868: 26.) Vdana v usodo pravi, da je njeno »srce pripravljeno« za življenje v samostanu, o katerem župnik pravi, da je »najlepše življenje, življenje v Kristusu ...« V resnici pa gre za njeno nehoteno odpoved življenju (prim. deklice iz *Hiše Marije Pomočnice*). Ko se skloni, da bi v slovo poljubila župnikovo roko, ji tečejo solze po licu, Kantor pa reče župniku: »Kakor sem rekel: bolehava je in neumne misli ji gledajo iz oči. Najboljše bo za njeno telo in za njeno dušo, da jo odtegnem življenju«, nakar župnik odvrne: »Tudi jaz tako mislim ...« (Ivan Cankar 1968: 26.) Nina se ne more upirati volji Kantorja, še posebej ker ta na svojo stran spravi tudi župnika. Edino upanje je zanj Maks, pri katerem išče zaščito (pravi mu, da ga je »imela takoj rada«, in da si želi, »da bi bili zmerom pri meni«, ker jo je strah strica (Ivan Cankar 1968: 12, 13); a tudi Maks ne more preprečiti njene usode, ona pa še manj njegove, čeprav jo v sanjah slutiti, kot razkrije Francki: »Ne morem moliti, Francka; če zatisnem oči, je Maks pred mano in ima obraz ves, kakor mrliči ... o Francka!« (Ivan Cankar 1968: 49.)

Francka se svojega očeta boji. Njen strah se kaže najprej v tem, da se je na očetovo željo pripravljena omožiti s Francem Bernotom, čeprav ga ne ljubi. V primerjavi z Nino je Francka že omadeževana, kot ji pravi Maks: »Fej, kako te je že vso zastropil ta nečisti zrak« (Ivan Cankar 1968: 12), saj iz strahu do očeta, ki »je velik in strašen in jaz bi se tresla zate« želi, da tudi Maks požre svoj ponos. Tako Maks po več letih bivanja v tujini spozna, da je izgubil tisto Francko, ki jo je vedno ljubil in ji zaupal. Toda še vedno upa, da je v sebi čista in da bo zato njuna ljubezen premagala vse ovire. S svojo ljubeznijo nanjo vse bolj vpliva in Francka se svojega očeta kmalu začne izogibati, Kantor pa se tega prestraši in ji prigovarja:

Ne smelo bi te biti strah, Francka. Če bi bila moja roka krvava, bi jo morala poljubiti, Francka! ... Nič se me ne boj, nič se mi ne umikaj – sedi, Francka, *prime jo za roke* – tukaj k meni, glej ... *jo posadi na stol* – in bova malo pila – *odpira steklenico* – in se bova pogovorila ... (Ivan Cankar 1968: 53.)

A Francka »si zakrije obraz« in očetu pravi: »Oče, jaz pojdem stran, za zmerom ...« (Ivan Cankar 1968: 53). Kantor »glasno, strahoma in obenem zapovedujoče«, a obenem »tiše, skoro proseče« pravi Francki, naj ostane pri njem, češ:

Glej, koliko sem delal in koliko sem trpel in koliko sem se ponižaval pred sabo! Vse zase in za svojo oblast! A jaz hočem, da se ti, Francka, veseliš naše oblasti in našega bogastva. Jaz hočem, da me ljubiš, gledaš v obraz ... Oh ne, Francka, nisem delal in trpel sam zase ... kaj mi bo zdaj oblast, ko nimam nikogar, da bi ljubil mene in mojo oblast? /.../ Zdaj, Francka, me moraš ljubiti, zdaj se me morate okleniti vsi, tako da bomo vsi skupaj, roko v roki – veseli bogastva in življenja. (Ivan Cankar 1968: 54.)

Končno se Francka odtegne očetovemu vplivu in sklene z Maksom pobegniti od doma ter se z njim skrivaj poročiti. S tem, ko to svojo željo zaupa očetu, pa napravi usodno napako – podžge očetovo jezo do Maksa. Njena naivna zaupljivost je izraz njenega hrepenenja po očetovi ljubezni, ki pa je ni – oče je le preračunljivi egoist,

ki ne ljubi nikogar. Maksa hladnokrvno ubije, ko pa za njegov zločin obtožijo Bernota, krivdo sicer prizna, a se tega ne kesa. Ko se sodniki kljub temu odločijo, da bodo usmrtili nedolžnega, ga to ne gane. Takrat se Francka odloči, da za vedno pretrga z očetom in odide od doma, oče pa ji na njeno odločitev odgovarja:

Če ne moreš ostati pri meni, – pojdi in Bog s tabo. Zdaj mi ni več težko; obšla me je bila plahost in zdaj sem se je otesel za zmerom ... Pojdite vsi in vzemite s sabo ljubezen; če vzamete s sabo vse moje srce – jaz ostanem ... Ne rabim več ljubezni od nikogar /.../ Če nočete z mano, ostanite zadaj, jaz pojdem po svoji poti – moram. (Ivan Cankar 1968: 61.)

Kantorjeva žena *Hana* ob moževem početju trpi, a moža se ne boji in mu ne prizanaša z očitki. Na svoj način se skuša oddolžiti ljudem za krivice, ki jim jih povzroča njen mož. Sočutna in darežljiva je do delavke, ki pred Kantorja pripelje svoje tri razcapano otroke, rekoč:

Tukaj jih imate, oblecite jih, nasitite jih, od včeraj niso še nič jedli, danes je nedelja in ne bodo nič kosili! /.../ Nisi se usmilil, tudi Bog se te ne bo usmilil! Vse si okradel in oropal in nikogar se nisi usmilil, ne nedolžnih otrok, ki ti niso storili nič žalega – pa kadar bo zadosti, te bo Bog udaril in takrat proklet ti in vsa tvoja hiša! (Ivan Cankar 1968: 55.)

Hana čuti, da je zaradi moža umazana vsa družina, zato mu ne dovoli nobenih telesnih stikov:

Ne dotakni se me z roko! Samo zaradi otrok prenašam greh in sramoto in Bog mi odpusti, da prenašam. Greh je med tabo in med mano, nič več se me ne dotikaj in ne ogovarjaj me, ne poglej me več. Ne dotikaj se otrok, da jih ne omažeš, da ne bodo prokleti. (Ivan Cankar 1968: 56.)

Hana od moža odločno zahteva, naj prizna svoje grehe, četudi družino zaradi tega zadene revščina. Kantor začuti, da ima žena prav. Svoj zločin res prizna in doživi trenutek katarze, ko na vprašanje, kdo je ubil Maksa, sodniku odločno pravi: »J a z s e m g a u b i l.« (Ivan Cankar 1968: 58.) A sodnik priznanja noče slišati, češ: »ne imejte me za norca«, s tem pa se konča tudi vse Kantorjevo kesanje.

1.4 Individualne in kolektivne okoliščine nasilja

Cankar v drami ni želel pokazati le portreta nasilnega človeka, temveč tudi družbo, ki nasilja ne le ne preganja, temveč ga celo podpira, na tihem »uzakonja« in ustvarja okoliščine, v katerih se agresivnost spleča, če ni naperjena zoper sam sistem. Družba na Betajnovi, kot je Cankar poimenoval slovensko domovino na prehodu iz 19. v 20. stoletje, je v njegovih očeh nemoralna, še več – ponuja ugodne okoliščine za razraščanje nasilja. To nasilje se izraža v družinah (najljubša Kantorjeva zabava je pretepanje s sinčkom; Kantor je nasilen do hčerke, hladen do svoje žene in nasilen do Nine), v subkulturi (Cankar slika nasilje v revnih slojih), predvsem pa tudi v hierarhični družbeni strukturi, ki dovoljuje agresivnost v smeri

od zgoraj navzdol in ponuja vzornike, ki ustvarjajo naravnost in pripravljenost za agresivno vedenje (Kantor). V pisateljevih očeh je slovenska družba bolna, razdeljena med dvoje ljudi in dvoje moral – eno so hlapci, reveži, sužnji; drugo pa objestni in samovšečni nasilni oblastniki, ki izkoriščajo prve.

Celotno dogajanje Cankarjeve drame poteka v ozračju nasilja. Najbolj nasilen je Kantor; v svojem delovanju uporablja prisilo (hčer Francko sili v neiskren zakon, nečakinjo Nino zapre v samostan idr.), uboje (ubije Nininega očeta in Maksa), zvijačno si prilašča tuje premoženje; je tudi besedno agresiven – od vseh zahteva brezpogojno pokorščino – in razdražljiv, kadar ne gre vse po njegovih načrtih (grožnje Maksu, kaj ga bo doletelo, če se mu ne podredi, idr.). Nasilnost Kantorja se s psihološkega vidika kaže kot reakcija na frustracijo, ki jo je povzročila revščina, iz katere je izšel in se iz nje ni mogel izkupati drugače kot z nemo-ralnimi sredstvi; z racionalnim načrtom, kako obogateti in doseči politični vpliv. Z onemogočanjem in zlorabo tekmecev (instrumentalna agresivnost) dobiva vse večjo moč in oblast. Njegova nasilnost doseže svoj vrh v uboju Maksa, dejanju, ki v drami ni neposredno ubesedeno. Kantor ubije Maksa v stanju skrajne zagledanosti vase (narcisoidnosti), ko doživlja kot edino stvarnost samega sebe, svoje potrebe, čustva, misli in lastnino, vse drugo pa je zanj čustveno brez pomena. Uboj je torej zanj le sredstvo za doseg gospodarske in politične moči in ga ne spremljajo močnejša čustva (umor iz *koristoljubja*).

Kantorjeva nasilnost se kot virus prenaša v celotno družbo, ki izraža množično pripadnost svojemu *zločinskemu voditelju*. Pri tem se zdi, da adjunkt, sodnik in župnik ne čutijo teže odgovornosti za svojo podporo zločincu, temveč da podtalni strah pred nasilnežem v njih premaga etične in druge pomisleke. V nasilju so pripravljene sodelovati, čeprav jim na videz ne grozijo nikakršne posledice, če bi se odločili drugače (potem ko se Kantor sam obtoži, sodnik njegovega priznanja noče sprejeti), in čeprav njihovo ravnanje nasprotuje prepričanjem, ki jih sicer pred ljudmi zagovarjajo. Pri njih v razmerju do Kantorja ne gre za ubogljivost in pokorščino (kot v primeru Francke ali Nine), temveč za *konformizem*. Potem ko sta se Francka in Nina prisiljeni odpovedati svoji volji v korist Kantorju, ker ju je v to prisilila hierarhična struktura, pa imajo sodnik, župnik in adjunkt enak, celo vplivnejši položaj kot Kantor. Kljub temu se odločijo, da ga podprejo – bodisi zaradi lastne enake stopnje nemoralnosti bodisi zato, ker se Kantorja bojijo. Odklonitev sodelovanja ali pokorščine s človekom tako nasilne narave bi prej ali slej lahko zanje imela pogubne posledice, ta bojazen pa v drami vse ljudi z izjemo Maksa odvrne od tega, da bi ravnali skladno s svojim prepričanjem. Tako vsa družba na Betajnovi sodeluje v *kolektivni agresiji*.

2 Kralj na Betajnovi in medbesedilni stiki z evropsko literaturo

Vzporejanje Cankarjeve drame *Kralj na Betajnovi* z izbranimi deli evropskih klasikov, ki jih je Cankar bral, si ne prizadeva dokazovati stopnje vpliva teh

avtorjev na Cankarjevo dramo, niti pri tem ne gre za vrednotenje del na umetniško močnejša ali šibkejša. Primerjava izbranih literarnih del, ki govorijo o nasilnosti in nasilju, s Cankarjevo dramo, kaže na univerzalnost in aktualnost tematike v najširšem časovnem in prostorskem okviru, odkriva razmerja med izbranimi besedili, ob ugotavljanju tematskih podobnosti v slikanju univerzalnih značilnosti nasilnežev in žrtev ter njihovega delovanja pa v zgodbah ugotavlja tudi vsebinske in strukturne razlike. Primerjava z izbranimi deli evropskih avtorjev, v katerih odkrivamo še več različnih oblik fizičnega in psihičnega nasilja, še jasneje izpostavi Cankarjeve individualne, kritične, socialne, etične in psihološke poudarke v vsebinskem in strukturnem prikazovanju te teme.⁵

2.1 Nasilje v Shakespearjevem *Hamletu*

Cankarjeva drama *Kralj na Betajnovi* je nastala iz spodbud Shakespearjevega *Hamleta* (London 1602), ki ga je Cankar dve leti pred tem (1899) prevedel v slovenščino, in sicer po nemškem prevodu, s souporabo prvega prevoda *Hamleta* iz leta 1865, ki ga je objavil Dragotin Šauperl, kaplan v Laškem.⁶

Primerjava med dramama razkriva več motivnih podobnosti. Podobno kot danski kraljevič Hamlet hoče maščevati smrt svojega očeta ter razkrinka zločin strica Klavdija in svoje matere (le-ta sta njegovega očeta v boju za prestol zastrupila), Cankarjev Maks hoče maščevati obubožanje svojega očeta in razkrije Kantorjev zločin – uboj bratranca. Podoben je motiv »mišnice«: ko Hamlet izve, da bo na grad prišla igralska skupina, se odloči, da bo Klavdija postavil na preizkušnjo; igralci odigrajo igro, podobno temu, kar se je pred kratkim zgodilo na danskem dvoru, pri tem pa Klavdij zbežan pobegne. Podoben prizor, v katerem Maks postavi Kantorja na preizkušnjo, v kateri se razkrije njegova krivda, se pri Cankarju pojavi konec prvega dejanja. Na povezavo med Cankarjevo in Shakespearjevo dramo kaže tudi to, da v obeh dramah nasilnež žrtvi prepreči uspeh v ljubezenski zvezi: Polonij svoji hčerki Ofeliji prepove poroko s Hamletom, prav tako tudi Kantor svojo hčer Francko, Maksovo zaročenko, sili v možitev z Bernotom. Konfliktni odnos med Maksom in Bernotom spominja na konflik-

⁵ Kot ugotavlja Marko Juvan, je intertekstualnost »razpustila meje med teksti in med znotrajbesedilnim in zunajbesedilnim svetom. Namesto dvočlenega, hierarhičnega in sosledično-kavzalnega razmerja med vplivajočim in vplivanim avtorjem je uveljavila pluralnost /.../, predvsem pa interakcijo. Na položaj avtorja, ki je prej veljal za izvor, lastnika pomena in za kriterij njegovega pravega razumevanja, je v teoriji intertekstualnosti stopil bralec; ker je avtor B vedno tudi bralec dela A, se v produkcijo njegovega besedila neločljivo vpleta interpretacija A-ja, recepcijski odziv nanj.« (Juvan 2000: 72.)

⁶ O nedvomnem vplivu *Hamleta* na Cankarjevo dramo piše Janko Kos (Kos 2001: 263). Sloves Cankarjevega prevoda – bil je precej uprizarjan – je zbledel šele ob novem, sijajnem prevodu, ki ga je leta 1933 pripravil Oton Župančič. Pod izrazom »vpliv« v tem kontekstu razumemo »nepregleden psihični proces, ki (v nasprotju s posnemanjem) sicer formira substanco za literarni izraz, vendar ne vodi v predvidljive besedilne strukture« (Juvan 2000: 69). Mlajši pojem intertekstualnost se zdi vplivu »na prvi pogled soroden« (Juvan 2000: 69–70). Pri tem pa naj bi termin medbesedilnost »lahko natančneje od vpliva opredeli(l) strukture navezovanja med raznojezičnimi literarnimi deli« (Juvan 2000: 70).

ten odnos med Hamletom in Laertom.⁷ Ob podobnostih pa opazamo tudi nekatere razlike med Cankarjevo in Shakespearjevo dramo. Medtem ko Cankarjev Maks ne razmišlja o nasilnem kaznovanju Kantorja, temveč si predstavlja, da bo zbudil njegovo vest in s tem izzval njegov umik s položaja, pa Shakespearjev Hamlet hoče dejansko likvidirati zločinskega kralja. Cankarjev Maks v drami vse stavi na delovanje vesti, ki samodejno deluje, Shakespearjev Hamlet pa hoče nasprotnika onemogočiti »s svojo roko«, zato se zapleta v dvome in številna proti-slovja. Končni rezultat različnega delovanja žrtev v njunem uporu proti nasilju pa je v obeh primerih enak – če se še tako trudita in upirata, obe tragično končata, umreta. Na ta način obe deli ostro kažeta realistično podobo družbe, v kateri v dvoboju med oblastjo in etiko najpogosteje zmaguje prva.

2.2 Nasilje pri Tolstoju in Dostojevskem

Tema nasilja je močno zastopana tudi v Tolstojevi drami v petih dejanjih *Moč teme* ali *Le prst mu pokaži, pa te za vso roko zagrabi* (St. Petersburg 1886), v romanu F. M. Dostojevskega *Zločin in kazen* (1866) ter v Ibsenovih dramah *Stebri družbe* (Oslo 1878) in *Divja račka* (Beigen 1885).

Podobno kot Cankarjev *Kralj na Betajnovi* tudi Tolstojeva drama *Moč teme* govori o povzpeticu, hlapcu Nikiti, ki se z lažmi in ubojem hoče dokopati do bogastva. Pri zastrupitvi bogatega starca Pjotra ga vodi in mu pomaga tudi njegova pohlepna mati. Tolstojev Nikita se za dosego bogastva zaplete v prešuštvo s Pjotrovo ženo iz koristoljubja in zatem še v nadaljnja sprevržena ljubezenska razmerja, dokler končno po zapovedi svoje matere in žene ne stori najhujšega zločina – detomora svojega nezakonskega otroka. Tega končno duševno ne more prenesti – zmeša se mu in pred pretresenimi ljudmi prizna svoje grehe. Nikita ne mara več nobene oblasti, temveč hoče biti kaznovan. Kesa se pred pravoslavno množico in jo prosi odpuščanja, še posebej pa roti odpuščanja svojega poštenega očeta:

NIKITA: ... Ljubi moj oče, odpusti tudi ti spokorniku! Dejal si mi od vsega začetka, ko sem zašel v to blatno gnusobo, dejal si: »Pokaži hudiču en prst, pa te zgrabi vsega«. Nisem poslušal, jaz pes, tvojih besed, in zgodilo se je po tvojem. Odpusti mi, zavoljo Kristusa! (Tolstoj 1907: 118.)

Namen Tolstojeve drame je pokazati na primitivizem v kmečki Rusiji tri desetletja po reformi, in obenem razglasiti krščansko sporočilo o bliskoviti nalezljivosti zlega ravnanja. V Cankarjevi drami ni ne prešuštva in spolnih sprevrženosti ne detomora ne nagovarjanja k zločinu ne pristnega kesanja, kar vse ta Tolstojeva drama vsebuje. Zanj sta značilna močan zgodbeni lok in energična akcija, kar vse ustvarja grozljivo atmosfero – lakomnost in nenadzorovana seksualna poželenja človeka vodijo do neizprosnega napredovanja v prepade zla, egoizma in nasilja.

⁷ O tem Kos 2001: 263.

Struktura drame je neusmiljeno logična, kot v klasični drami, in zaporedje osebnih dram se ves čas stopnjuje ter drži občinstvo v napetosti. V Cankarjevi drami pogostni izpovedni deli delujejo bolj lirsko in bralec zločinov ne dojame v tako mračnih in brutalnih razsežnostih kot pri Tolstoju. Po drugi strani pa obe drami razkrivata pošastne posledice nasilja za nasilneža in žrtve, ujete v peklensko igro nizkih strasti.

Podoben razplet prinaša tudi roman *Zločin in kazen* F. M. Dostojevskega, psihološka pripoved o zločinu. O Dostojevskem je Cankar sam zapisal, »da ga je omamilo do pijanosti«. ⁸ Tudi v romanu Dostojevskega je umor za reveža sredstvo, da se dokoplje do denarja; pri tem zagovarja etično teorijo, ki korenini na načelih racionalnega egoizma in utilitarizma ter zanika koncept absolutne moralnosti, ki bi izhajala iz duhovnih virov (naslon na ideje N. G. Černiševskega). Čeprav je motiv Razkolnikova za uboj stare oderuhinje popolnoma drugačen kot v Cankarjevi drami, z ukradenim denarjem namreč želi pomagati svoji sestri Dunji in svoji revni materi ter storiti večje dobro za večje število ljudi, pa se njegov umor vendarle pokaže kot zločin pred sodbo vesti. Dogodki v romanu mu razkrijejo nezadostnost utilitaristične moralnosti in pod vplivom prostitutke Sonje se sooči z nepričakovanimi čustvi, ki izhajajo iz globin njegove duše ter ga vodijo v izpoved in osvoboditev.

Nasilje v dveh Ibsenovih dramah

Motiv povzpeticnika, ki napravi vse, da bi ohranil svoj položaj in vpliv, čeprav je ta zgrajen na laži, vsebujeta tudi Ibsenovi drami *Stebri družbe* (Oslo 1877) in *Divja račka* (Beigen 1884). Prva s stališča kritičnega humanizma ostro analizira takratno meščansko družbo in njeno dvomljivo moralo, druga pa odraža že dramatikovo drugo fazo, v kateri življenje postane misteriozno in sproža več vprašanj kot odgovorov. ⁹

Drama *Stebri družbe* podobno kot Cankarjeva drama *Kralj na Betajnovi* postavlja v središče meščanskega veljaka, bogatega ladjarja, konzula Karstena Bernicka. Ta kot najuglednejši in najbogatejši človek v mestu, »steber družbe«, napravi vse, da bi zavaroval družinsko bogastvo in ugled, ko grozi, da se bo zaradi materinega slabega poslovanja to skrhalo. V prizadevanju, da bi prišel do denarja, zapusti Lono in se zaroči z njeno bogato polsestro, vzporedno ljubimka z igralko Dino; ko ta z njim zanosi, pa ga pred škandalom reši njegov prijatelj. Bernick se zaplete v mrežo svojih spletk, podtikanj in izpraznjene retorike, s katerimi »ureja« osebne in poslovne zagate. Končno se zave posledic svoje dvoličnosti in javno spregovori o svoji krivdi, čeprav ve, da bo zaradi svojih špekulacij izgubil ugled

⁸ Prim. Iz. Cankar 1920. Navaja tudi Pirjevec 1964: 94.

⁹ Medtem ko Ibsen »postavlja v središče svojega dramskega realizma postromantične subjektivitete in njene problematične 'ideje', pri Cankarju ugotavljamo premik k uveljavljanju moralne 'resnice', katere nosilec je v Cankarjevi drami novoromantični subjekt« (Kos 2001: 264).

in premoženje (Ibsen 1966: 7–87; prim. tudi Zupančič 1979: 67–72). Podobnost s Cankarjevo dramo se kaže v ideji o trhlosti oblasti, ki je zgrajena na prevarah; o izgubljeni identiteti in praznem življenju človeka, ki si vse življenje laže in manipulira, prepričan, da na ta način lahko vzdržuje svoj položaj v družbi, ki je v bistvu ne spoštuje in se ji posmehuje. Podobno kakor Kantor trdi, da dela za blagor družbe, o kateri ve, da je dvolična, tudi konzul Bernick priznava svojo moralno ukleščenosť v pokvarjeno družbo (prim. Ibsen 1966: 75). Končno si pod vplivom Lone prizna, da je bilo njegovo življenje zlagano, da je bil »klavni človeček« (Ibsen 1966: 86) in se v govoru pred meščani hoče »rešiti iz neresnice«, ki ga je, kot pravi, zastrepila že skoro »do zadnjega vlakenca« (Ibsen 1966: 85) in si prizna:

KONZUL BERNICK: ... Kam sem sploh zašel! Vsi skupaj bi se zgrozili, če bi to vedeli. Zdaj mi je, kakor da sem se po zastrepitvi pozdravil in prišel k pameti. In dobro čutim – da sem lahko še enkrat mlad in zdrav ... (Ibsen 1966: 87.)

Motiv priznanja krivde pod vplivom ženske srečamo tudi v Cankarjevem *Kralju na Betajnovi*, a tam ne prebudi prave želje po etičnem očiščenju.

Nemorálnost oblastnika in njegovega boja za dosego visokega družbenega statusa določa tudi Ibsenovo dramo *Divja račka*. V nasprotju s *Stebri družbe*, kise osredotočajo na splošna moralna in socialna načela, so v *Divji rački* bolj poudarjene individualne usode. Podobno kot pri Cankarju in Shakespearju je tudi v tej drami pomemben motiv razkritje oblastnikove krivde, povezano z željo po poravnavi krivic. V Ibsenovi drami se Gregers Werle po petnajstih letih s podeželja vrne domov k svojemu bogatemu očetu in postopno razkrije njegovo zločinsko preteklost. Očetu zameri, da je grdo ravnal z njegovo pokojno materjo in imel razmerje z družinsko služkinjo Gino. Gregersovo odklanjanje očeta stop-njuje odkritje, da je njegov oče s služkinjo imel celo nezakonskega otroka in ga »podtaknil« svojemu družabniku Ekdalu (služkinjo mu je predstavil, ta pa jo je, ne vedoč, da je noseča, oženil). Greges čuti do Ekdala prijateljstvo, zato meni, da je njegova moralna dolžnost, da mu razkrije vso resnico o neiskrenosti njegove žene Gine in o tem, da njegova hči Hedvig sploh ni njegova, temveč očetova hči. Toda Gregesova sla po razkritju popolne resnice se pokaže kot zgrešena. Ekdal resnice ne more prenesti, ravno tako kot je ne more prenesti štirinajstletna Hedvig. Ekdal se zapije, nesrečna Hedvig pa ne more gledati obupa svojega »očeta« in se odloči, da bo v znamenje svoje ljubezni do njega žrtvovala svojo divjo račko. A namesto račke po nesreči ustrelji sebe. Zlom družine ob razkritju resnice razkriva Ibsenovo misel, da za »idealne zahteve« v svetu ni prostora, ker ljudje ne morejo živeti brez laži in samoprevar.

Ibsenov Gregers in Cankarjev Maks sta si podobna po »načelnosti« svojega delovanja, oba zavržeta mikavne ponudbe oblastnikov, pomembne pa so tudi razlike med dramama – medtem ko Maks hoče le moralno razkrinkati in onemogočiti Kantorja, Gregers usodno rani in dokončno zlomi predvsem žrtve nasilja.

2.4 Odmik od Nietzschejeve misli

Cankarjeva drama kaže navezavo in obenem Cankarjevo negativno stališče do Nietzschejeve ideje o nadčloveku.¹⁰ Po mnenju Janka Kosa je Nietzschejev vpliv »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 sli v smislu 'amor fati'. 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 ...« (Kos 2001: 264).

Cankarjeva drama se konča v napetem psihološkem ozračju eksistencialne krize, v katerem so na hladno postavljeni vsi etični ideali, na katere je skušal oblastnika spomniti Maks. Zanikano je njegovo utemeljevanje moralne vrednote vesti, s tem pa je zanikana tudi vsa morala. Dobro postane moč v Nietzschejevem smislu: »Moč je ta nova krepost; gospodujoča misel je in okoli nje pametna duša: zlato sonce in okoli njega kača spoznanja.«¹¹ Ideja drame postane misel, da človeška moč v svojem bistvu temelji na nasilju. Kantorju se namreč na koncu potrdi njegova povzpetniška filozofija, to pa mu da neverjetno samozavest, ki zbuja vtis bolestne grandomanije:

/.../ Jaz moram po svoji poti dalje, ni greha tako velikega, da bi se mogel spotakniti obenj /.../ Kdor hoče naprej, mora naprej, mora brcniti v stran vsak kamen, ki mu je na poti, mora, če je treba, preko trupel, mora preko gorkih človeških trupel. Kdor mi očita neusmiljenost, je sam preslaboten, da bi bil neusmiljen, in njegova čednost je hinavstvo. (Ivan Cankar 1968: 61, 66.)

Do te Nietzschejeve ideje Cankar vzpostavi ironičen odnos, ko s končnim prizorom naslika samozadostnega Kantorja, »ozdravljenega« in »rešenega« tistih vrednot, ki veljajo za šibke, na vrhuncu gospodarske in politične oblasti ..., a obenem čustveno osamljenega, odtujenega od vseh njegovih najbližjih.¹²

Sklep

Tematološka predstavitev nasilja v *Kralju na Betajnovi* in medbesedilna primerjava te Cankarjeve drame z nekaterimi klasičnimi deli iz evropske književnosti, v katerih je tema nasilja v ospredju (*Hamlet* W. Shakespearja, *Stebri družbe* in *Divja račka* H. Ibsena, *Moč teme* L. N. Tolstoja, *Zločin in kazen* F. M. Dostojevskega), kažeta na univerzalne značilnosti nasilnežev in žrtev in na aktualnost te teme v

¹⁰ O Nietzschejem vplivu na to Cankarjevo dramo prim. tudi Kos 2001: 263–264.

¹¹ Tako zapiše Nietzsche v zadnjem govoru prvega dela knjige *Tako je govoril Zaratustra*, kjer govori *O darujoči čednosti*.

¹² France Bernik ugotavlja, da se drama sicer konča z zmagošnjem »negativnega junaka, predstavnika Nietzschejeve ideje o volji do moči«, a da »junak ni prikazan tako, da bi se poistovetili z njim« (Bernik 2005: 451).

svetovni in slovenski književnosti. Primerjava med obravnavanimi deli pokaže več motivno-tematskih sorodnosti, obenem pa kaže na posebnost Cankarjevega literarnega sloga in ustvarjalne recepcije. Ob upoštevanju kolektivnih moralnih in socialnih razsežnosti nasilja se Cankar osredotoča zlasti na subjektivne vidike in poudarja etično razsežnost, posledice nasilja za človekovo vest.

Cankar z dramo kaže, kako lakomnost človeka vodi v zlo, egoizem in nasilje, ter slika posledice nasilja za nasilneža in žrtve. Z dramo ostro zanikuje načeli egoizma in utilitarizma ter se zavzema za koncept absolutne moralnosti, ki bi izhajala iz duhovnih virov.

Medbesedilna primerjava Cankarjeve drame z deli navedenih evropskih avtorjev utrjuje vtis, da Cankar bralca postavlja pred temeljno etično dilemo: ali slepa sla po moči in uničenju slabotnejših in končno samega sebe ali solidarnost v doslednem spoštovanju etičnega zakona, ki ga razglašava vest. Žrtve nasilja končajo tragično, ker onemijo zaradi nemoči pred grozotami nasilja, toda še bolj tragična je usoda nasilnežev, ker izgubljajo svojo identiteto in širijo bolezen zla po vseh porah družbe. Tragedija, ki je neizbežna posledica nasilnih dejanj, je klic k dostojanstvu priznanja zmote in volje po spremembi miselnosti, da osebna tragedija ne postane slepa kolektivna usoda. Nemočni doživljajo tragedijo, ker jim plemenit značaj ne dopušča, da bi nasilje poskusili ustaviti z nasiljem, zato izginejo s prizorišča in vsaj na videz »utonejo«. Ker nasilneža nihče ne ustavi, ga v pogubo žene njegova vest, ki povzroča negotovost, strah in razkroj osebnosti. Ravnotežje ustvarja vzporejanje zla, ki mu je gledalec ali bralec priča, in slutnje dobrega kot edine možnosti za rešitev, ki pa v danem trenutku ne more priti do veljave.

Viri in literatura

Ajshil, 1982: *Peržani // Vklenjeni Prometej*. Ljubljana: Mladinska knjiga (knjižnica Kondor, zv. 203).

Bernik, France, 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Litera.

Cankar, Ivan, 1968: *Zbrano delo. Četrta knjiga*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1973: *Zbrano delo. Trinajsta knjiga*. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Cankar, Izidor, 1920: *Obiski*. Ljubljana: Nova založba.

Cavendish, Richard, in Ling, Trevor Oswald, 1988: *Mitologija: Ilustrirana enciklopedija*. Prev. Nataša Golob idr. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Comte-Sponville, André, 2002: *Mala razprava o velikih vrlinah*. Prev. Matej Leskovar. Ljubljana: Vale Novak. 61–81.

Cuddon, John Anthony, 1987: *A Dictionary of Literary Terms. Revised Edition*. London in New York.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1997: *Zločin in kazen*. Prev. Marjan Poljanec. Ljubljana: DZS.

Eco, Umberto, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Labirinti).

Fromm, Erich, 1975: *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Zagreb: Naprijed.

Fromm, Erich, 1980: *Aggressionstheorie*. Band VII. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gantar, Kajetan, 1982: Spremna beseda. Ajshil: *Peržani // Vklenjeni Prometej*. Ljubljana: Mladinska knjiga (knjižnica Kondor, zv. 203). 119–177.

Ibsen, Henrik, 1966: *Stebri družbe/Nora/Strahovi*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor, zv. 93).

Ibsen, Henrik, 1976: *Divja račka/Rosmersholm*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor, št. 160).

Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon. Študije; zv. 45).

Juvan, Marko, 2000a: *Vezi besedila. Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Kos, Matevž, 2003: *Poskusi z Nietzschejem: Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi*. Ljubljana: Slovenska matica (Razprave in eseji 51).

Lamovec, Tanja, in Rojnik, Ana, 1978: *Agresivnost*. Ljubljana: DDU Univerzum.

Mobley, Jonnie Patricia, 1992: *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Chicago: National Textbook Company.

Moravec, Dušan, 1995: Cankarjevo dramsko delo. Ivan Cankar: *Za narodov blagor // Kralj na Betajnovi // Pohujšanje v dolini šentflorjanski // Hlapci*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Nietzsche, Friderich, 1999: *Tako je govoril Zaratustra*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica.

Nietzsche, Friderich, 2004: *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot*. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica, zv. 34).

Petrè, Fran, 1947: *Rod in mladost Ivana Cankarja*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.

Pirjevec, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Roth, John K. (ur.), 1995: *International Encyclopedia of Ethics*. London in Chicago. 907–911 (geslo Violence).

Shakespeare, William, 1996: *Hamlet*. Prev. Milan Jesih. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Tolstoj, Lev Nikolajevič, 1907: *Moč teme. Narodna drama v 5 dejanjih*. Prev. Minka Govekar. Ljubljana: Slovenska matica.

Virk, Tomo, 2003: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Zupančič, Mirko (ur.), 1979: *Pogled v dramatiko: Bližanje Ibsenu/Poglavja iz Shakespeara*. Maribor: Založba Obzorja.

