

# MAETERLINCKOV MODEL MODERNE DRAME

## Simbolistična dramska tehnika

---

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Glavni namen simbolistične dramske tehnike je pošiljanje sporočil, ki so dostopna predvsem intuitivnemu zaznavanju, največja nevarnost pa tem sporočilom grozi s strani materialnega. Še bolj določno: dramo utegne uničiti igralec in sicer zaradi svoje materialne in naključne subjektivitete. Odtod sledijo trije obrambni ukrepi: 'statično gledališče' (Maeterlinck), bralna drama (Mallarmé) in 'nadmarioneta' (E. G. Craig). Primarni značilnosti 'statičnega gledališča' sta trpna dramska oseba in vseobsežna, obsesivna téma smrti; sekundarni pa 'dialog druge stopnje' (navidez odvečne besede in neizgovorjene besede) in 'tretja oseba' (artikulirana z nedoločnima zaimkoma 'nekdo', 'nekaj' ali kot simbolični paralelizem).*

**Maeterlinck's Model of Modern Drama** *Symbolist Dramatic Techniques.* The main purpose of symbolist dramatic techniques is to send messages which are **symbolist** <correct:> Symbolist accessible above all to intuitive perception; these messages are mostly endangered by materiality. More specifically, a play can be destroyed by an actor because of his or her physical and coincidental subjectivity. Three defensive measures arise from this: the 'static physical and coincidental <correct:> accidental theatre' (Maeterlinck), the 'reading drama' (Mallarmé) and the 'super-marionette' (E.G. Craig). '**super-marionette**' <correct:> 'über-marionette' The primary characteristics of 'static theatre' are passive characters and the all-inclusive obsessive theme of death; the secondary characteristics are the 'second degree dialogue' (seemingly superfluous words and words unsaid), and the 'third person' (articulated with the indefinite pronouns 'someone', 'something' or as symbolic parallelism).

### 1. Vprašanje o simbolizmu Cankarjeve dramatične

Če pojem 'simbolistična dramska tehnika' nanesemo na področje slovenske literature, bomo zelo kmalu prišli do Ivana Cankarja, saj je bil

Cankar prvi, ki je v slovensko literaturo sistematično uvajal simbolistične prvine, obenem se je uveljavil kot največji slovenski dramatik. Če pa področje raziskave razširimo, tj. slovensko literaturo zamenjamo s svetovno, bomo najprej prišli do Mauricea Maeterlincka, saj je bil po splošnem konsenzu utemeljitelj simbolistične dramatike; prvo simbolistično dramo, *Princeso Maleine*, je l. 1889 napisal in objavil prav on, poleg tega je v nekaterih svojih esejih in člankih začrtal osnove simbolistične dramske tehnike. Tako torej tudi na način logičnega sklepanja pridemo do zveze Cankar-Maeterlinck, ki sicer v primerjalni zgodovini slovenske literature velja za empirično dokazano dejstvo, analiza in izpeljava tega dejstva pa dosežeta vrh v epohalni Pirjevčevi monografiji *Ivan Cankar in evropska literatura*. Kot dokazuje Pirjevec, zavzema Maeterlinck prevladujoče in bistveno mesto med simbolističnimi imeni Cankarjevega literarnega obzorja, torej je Cankarju Maeterlinck tako rekoč sinonim za simbolizem; Cankar je »prišel [...] preko Maeterlincka v neposreden stik s tistimi idejnimi in estetskimi prvinami in značilnostmi, ki tvorijo tako rekoč bistvo evropskega simbolizma v prvi fazi njegovega razvoja« (Pirjevec 1964: 108). Vsa pravkar navedena sklepanja, tako logična kot empirična, močno podpira Cankar sam. Svojo privrženost Maeterlincku ali kar navdušenje zanj oznanja na raznih mestih svoje bibliografije in korespondence, najbolj poudarjeno pa z znanim in pogosto citiranim stavkom iz članka *Dve izvorni drami*, ki je izšel v *Slovenskem narodu* l. 1898: »V krasnih esejih, polnih svetega pričakovanja, priča Maeterlinck svoj evangelij« (ZD XXIV: 52).

In vendar zveza Cankar-Maeterlinck ni tako samoumevna in neoporečna, kot bi se lahko zdelo po doslej navedenem. Na to nas drastično opozarja neka druga Cankarjeva izjava o Maeterlincku, ki zadeva njegovo uporabnost v dramatiki; izjava je povzeta iz pisma Župančiču 21. avgusta 1898: »Oči, ki vidijo 'dušo' in tragedijo v vsakem, navidez najneznatnejšem prizoru, utrudijo se naposled ali pa pridejo do tega, da od trepetajočih nians ne vidijo surove celote. Zato Maeterlinckove drame niso drame – in če bi jih čital človek dalj časa ali če bi jih gledal več večerov zapored – postal bi nervozen« (ZD XXVIII: 6). »Maeterlinckove drame niso drame,« pribije Cankar. To je močno odklonilna izjava, zelo drugačna od one o Maeterlinckovih esejih, ki jih Cankar primerja z evangelijem in jim torej dá tako visoko in vzneseno oceno, da bolj ne bi mogla biti. Ugotoviti moramo, da Cankar svojo privrženost Maeterlincku omejuje oz. žanrsko diferencira. Njegove eseje ljubi, njegove drame pa zavrača – in ko sam piše drame, se ne zgleduje po Maeterlinckovi, temveč po Ibsenovi dramski tehniki. Skratka, tiste na moč cenjene Maeterlinckove pobude, ki jih primerja z evangelijem, si prihrani za pisanje svoje pripovedne proze. To ugotavlja že Pirjevec, saj pravi, da se je »Cankar verjetno še najbolj opiral na dramsko tehniko Henrika Ibsena« (Pirjevec 1964: 372). Vendar Pirjevec te svoje ugotovitve ni naprej razdelal in tako se njen odmev nekako izgubi med obsežnim gradivom drugačne vrste, tj. med gradivom o Maeterlinckovih formalnih in idejnih pobudah, ki se kažejo v Cankarjevi literaturi. Opozorilo o Cankarjevi ibsenovski, tj. načelno naturalistični dramski tehniki se izgubi tudi zato,

ker Pirjevec ne odkriva simbolističnih značilnosti samo v Cankarjevi pripovedni prozi, temveč, čeprav v manjši meri, tudi v njegovi dramatiki. Tako npr. ugotavlja intuitivne drobce v *Jakobu Rudi*, *Kralju na Betajnovi*, drami *Za narodov blagor*, v *Romantičnih dušah* in *Hlapcih* (Pirjevec 1964: 235–248), dualizem telesnosti in spiritualnosti pa v *Romantičnih dušah* (289–291); pri tem pa ne opozarja posebej, da te značilnosti v navedenih dramah niso temeljne, temveč se pojavljajo kot dodatna informacija, kot ena od sekundarnih prvin deskripcije.

Naša teza je, da se simbolistična dramska tehnika pojavlja v eni sami Cankarjevi drami in sicer v *Lepi Vidi*. Takšno gledanje podpira tudi J. Kos: »V *Lepi Vidi* [...] 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« (Kos 1987: 189). Namen pričujoče razprave je opredeliti simbolistično dramsko tehniko, kot se kaže v Maeterlinckovih zgodnjih dramah in v nekaterih njegovih esejih in člankih, posvečenih dramatiki; in ko bo takšna opredelitev opravljena, ugotoviti, v kolikšni meri se simbolistični dramski model udejani v Cankarjevi *Lepi Vidi* in mogoče tudi v dramah nekaterih drugih slovenskih avtorjev.

Maeterlinck je pisal tri žanre: l. 1889 je objavil prvo lirsko zbirko *Serres chaudes (Rastlinjaki)* in istega leta prvo dramo *Princesa Maleine*, l. 1896 pa prvo zbirko esejev *Le Trésor des humbles (Zaklad ponižnih)*. Francoska literarna veda ceni predvsem njegovo dramatiko, precej manj eseje in liriko. V mednarodni recepciji je ta hierarhija nekoliko drugačna: na prvo mesto stopijo eseji, šele za njimi je dramatika, lirika pa ostane manj znana. Maeterlinckovi vzneseni eseji, ki imajo spiritualistično filozofsko in tudi psihološko tendenco, obenem pa metaforiko, kot jo pozna poezija, razlagajo idejne, estetske in tudi formalne značilnosti simbolizma – zunaj Francije pa so bili povišani v položaj vodiča po pokrajini nove spiritualnosti ob koncu stoletja. Evropski prostor je torej Maeterlinckove eseje sprejemal kot najbolj zavezujočo informacijo o francoskem simbolizmu. Prevodi knjižnih izdaj njegovih esejev, tudi nadaljnjih (*Modrost in usoda*, *Življenje čebel*, *Potopljeni tempelj*, *Dvojni vrt*, *Smrt* itd. itd.) so v Evropi izhajali v visokih nakladah, za nemško govorno področje je npr. Maeterlinck imel pooblaščenega prevajalca, Friedricha von Oppeln-Bronikowskega, ki ga je prevajal tako rekoč sproti. Tudi ta navdušeni sprejem v nemškem govornem prostoru je bil eden od razlogov, zakaj se je Cankar bolj kot za Maeterlinckove drame ogreval za njegove eseje, zakaj je prav spodbude iz tega žanra prenašal v svojo pripovedno prozo, ki, priznajmo si, pogosto iz pripovedništva zdrkne v esej. Glavni razlog pa je verjetno vendarle ta, da so Maeterlinckove drame hermetične, Ibsenove pa komunikativne, saj sledijo Zolajevi zahtevi, da mora drama streči želji gledalcev po čutnih užitkih čutno prikazane zgodbe, obenem pa vpreči to njihovo željo v propagandne namene, tj. v razkrivanje družbene laži in na ta način nagovarjati gledalce k družbenemu reformizmu.

Žanrsko razlikovanje v odnosu do Maeterlincka, ki smo ga omenili zgoraj (Cankar je Maeterlinckove eseje ljubil, njegove drame pa zavračal), dobi analogijo, ko ga z Maeterlinckove literature prenesemo na Can-

karjevo: Cankar svoje drame ni podrejal istemu kanonu kot pripovedno prozo. V pripovedni prozi je dana svoboda pisateljevemu subjektivizmu, v dramatiki pa se mora udejaniti pisatelj socialno reformistični projekt. Kot da je dramatika pragmatična literarna vrsta, kjer bi subjektivizem samo škodil. Če bi Maeterlinckove drame »čital človek dalj časa ali če bi jih gledal več večerov zapored – postal bi nervozen,« pravi Cankar v zgoraj navedenem citatu. Simbolistična drama gre torej tako rekoč na živce, utruja potencialnega bralca in gledalca, to pa pomeni, da ima malo možnosti, da bi bila uprizorjena. Osnovni namen drame pa je uprizoritev, v tej zadevi se je Cankar podrejal večinskemu konsenzu, kot je lepo razvidno iz korespondence ob njegovih uprizoritvah. Na svoje lastno literarno ustvarjanje je torej Cankar verjetno gledal takole: za pripovedno prozo je primerna spodbuda Maeterlinck, za dramo pa Ibsen.

## 2. Umik pred materialnostjo

Kakšna je torej simbolistična dramska tehnika? Njen glavni namen je vzbujanje subliminalnih podob, ugotavlja C. Innes (1993: 20). Z običajnejšo terminologijo bomo temu rekli pošiljanje sporočil, dostopnih predvsem intuitivnemu zaznavanju. Takšna sporočila se realizirajo na različne načine, v dramskem žanru je najvažnejši 'dialog druge stopnje', ki ga Maeterlinck opisuje v eseju *Le tragique quotidien (Vsakdanja tragika)*, uvrščenem v zbirko *Zaklad ponižnih*. V simbolistični drami potekata po Maeterlincku dva dialoga; prvega, običajnega, tvorijo besede, ki spremljajo ali izražajo dogajanje, vendar te besede nikakor ne ustrezajo resničnosti. To je samo »na zunaj potrební dialog« in potreben je zato, da ima drama sploh lahko neko čutno zaznavno podobo. Brez njega bi dialog druge stopnje ne bil možen. Vzporedno s tem neizogibnim dialogom pa mora potekati višji, pomembnejši dialog in tvorijo ga 1) navidez odvečne in 2) neizgovorjene besede.

Ad 1) Navidez odvečne besede so nejasne in nelogične, ob pozornem opazovanju pa bomo uvideli, da so edine, ki jih duša globoko v sebi razume, in le na ta način je mogoče z njo govoriti (Maet. 1927: 173 isl.). Pogosto so reducirane na medmete, značilen je npr. tesnobni ali osupli vzklík: »Ah! Oh!« Nejasnost, nedoločnost povedanega je lahko tudi uvedena z značilno klavzulo »Zdi se mi, da... Zdelo se mi je, da...« Med navidez odvečne besede spada tudi ponavljanje, včasih besed, včasih celih stavkov. In ne nazadnje spadajo sem tudi monološke lirske pasaže, ki se pojavijo nepričakovano, brez logične zveze z dosedanjim dialogom; ta postopek je pri Maeterlincku razmeroma redek in se bolj razvije pozneje, v času diseminacije. Tudi verzna oblika drame se pojavi pozneje: Maeterlinck piše dramo v prozi.

Ad 2) Neizgovorjene besede pa nakazuje didaskalija 'molk', ki je v Maeterlinckovih dramah zelo pogosta, včasih se pojavlja tudi po večkrat na stran: kadar se približamo resnici, meni Maeterlinck, moramo umolkneti.

Te subliminalne podobe ali samo intuiciji zaznavna sporočila je treba zavarovati, kolikor se le da, glavna nevarnost pa jim grozi s strani ma-

terialnega. Bolj ko v dramo vdira materialno, bolj zamira njeno bistvo. In kaj je lahko bolj materialno od odra in uprizoritve? Prav oder in uprizoritev sta materializacija dramske besede, Hegel ju imenuje »zunanja eksekucija dramske umetnine« (Hegel 1970: 504 isl.). V eseju *Menus propos: le théâtre (Kramljanje o gledališču)*, ki ga Deak šteje za enega prvih manifestov dramskega simbolizma (Deak 1993: 23), Maeterlinck opozarja, da dramski poeziji najbolj škoduje prav uprizarjanje. Dramsko delo je nosilec skrivnih, čudežnih znamenj, »uprizoritev pa jih uničuje. Uprizoritev odganja labode z jezera, dragulje meče v brezno; stvari dela spet takšne, kot so bile pred prihodom dramskega pesnika,« ugotavlja Maeterlinck v svojem značilnem poetičnem slogu (Maet. 1890: 331). Največjih dram vseh časov, kot je po njegovem mnenju npr. Hamlet, ne smemo uprizarjati, saj se za njimi zaprejo slonokoščena vrata, brž ko jih vidimo na odru in za zmeraj bomo izgubili pristen stik z njimi. Pri branju zaznavamo skoraj izključno duha in gibanje duha, na odru pa le telesa in fizično dogajanje in odtod tista zlovoljnost in razočaranje, ki nas skoraj zmeraj navdajata, kadar gledamo uprizoritev velikega dramskega dela.

Od vseh prvin teatarskega aparata je za dramo najbolj poguben igralec. Ta govori stvari, ki jih ne misli zares, zato ves čas uprizoritve pravzaprav laže. »Seveda sem videl, da zasleduje neke cilje in da ima neko usodo, vendar so to bili njegovi zasebni cilji, zasebna usoda; in vse je bilo videti neizrekljivo drugačno od tistega, kar je želel prikazati,« poroča Maeterlinck o nekem interpretu Hamleta (Maet. 1890: 332). Igralec posreduje dramo prek svoje postranske, naključne subjektivitete, zato uprizoritev postane notranje protislovna in oder se spremeni v kraj, na katerem drama umira. Dramska poezija nas skuša iztrgati iz vladavine naših čutov in dati večjo težo preteklosti in prihodnosti, igralec pa učinkuje izključno na naše čute, vse drugo skuša odplaviti ali zatreti. Tega problema so se zavedali že stari Grki, ugotavlja Maeterlinck, zato so v gledališče uvedli masko: z njo so skušali ukrotiti samovoljni učinek živega človeka na odru. Podobno funkcijo je v elizabetinskem gledališču imela takratna konvencija odrskega govora, igralci so namreč izgovarjali tekst slovesno in obredno, kot nekakšne monotone litanije, skoraj brez vsake čustvene interpretacije. V sodobnem gledališču pa teh obrambnih mehanizmov, teh stilizacij človeške pojavnosti ni več, ugotavlja Maeterlinck, in bolj ko se v njem osamosvaja živ človek, bolj se dramska poezija umika. V sodobnem gledališču stopi igralec na oder, kot bi ves prost zakoračil v gozd, kjer je dovoljeno vsakršno vedenje – s to primero Maeterlinck polemizira z Zolajevo doktrino o igralčevi naravni, sproščeni odrski prisotnosti. Zaradi vsega povedanega je po njegovem mnenju treba uvesti posebne 'ukrepe', ki bodo ukrotili igralčev glas, geste in vedenje (Maet. 1890: 335). Zahteva po obrambnih ukrepih je vrh in sklep razmišljanja, s katerim je Maeterlinck opredelil temeljni problem simbolistične dramatike – odpor do materialnega. Znotraj simbolizma se ti ukrepi udejanijo na tri načine: Maeterlinck uvede koncept 'statičnega gledališča', njegov sodobnik Stéphane Mallarmé artikulira zahtevo po bralni drami, Edward Gordon Craig pa nekaj pozneje, že po obratu stoletja, formulira koncept 'nadmarionete'. Ker je v žarišču našega razpravljanja Maeterlinck, bomo

te tri modele obravnavali v nekoliko drugačnem zaporedju: 1) bralna drama, 2) nadmarioneta, 3) statično gledališče.

Bralna drama je najbolj radikalna rešitev problema, saj se v aktu recepcije kratkomalo odreče gledališkemu aparatu in priznava samo še posameznikovo branje. Začne se že v antiki (Seneka), doseže razmah v romantiki in ponovno v simbolizmu. Stéphane Mallarmé je razumel bralno dramo kot ideal, ki ga je v moderni dobi težko doseči, vendar je vredno poskušati. Mallarmé se je spočetka ukvarjal s poskusi v obratno smer, da bi namreč pisal drame za gledališče; hotel je biti uspešen, hotel je, da ga sprejme široko občinstvo in to je bilo v ostrem nasprotju z njegovim siceršnjim hermetizmom. Potem je te poskuse opustil, njegovi pesnitvi *Herodiada* in *Favnovo popoldne* pa sta pravzaprav predelavi dramskih zasnutkov. Iz te poznejše faze so tudi gledališki eseji, ki jih je v lirski zbirki *Divagations (Blodenja)* zbral v razdelku z naslovom *Crayonné au Théâtre (Gledališke skice)*; tu se postopoma izoblikuje njegova misel, da drama ni neizogibno povezana z gledališčem. Za vrhunski vzor drame si je izbral *Hamleta*, tako kot nekaj let pozneje Maeterlinck in dve desetletji pozneje E. G. Craig. V zapisu o tej Shakespearjevi drami Mallarmé ugotavlja, da je izoblikovana v kar največji bližini 'samega gledališča duha', ki je prototip vsakršnega drugega gledališča. V nadaljnjem eseju z naslovom *Le genre ou des modernes* zvemo nekaj več o tem gledališču duha, tu namreč Mallarmé ugotovi, da le ples in mim potrebujeta realni prostor, tj. sceno, ne potrebuje pa ga dramska beseda, saj je načeloma samozadostna. 'Papir', tj. knjiga, utegne biti povsem zadostno sredstvo tako objave kot tudi recepcije dramskega teksta. »Pravzaprav papir povsem zadošča, da si priključimo dramo. Vsakdo si bo pomagal s svojo mnogostransko osebnostjo in dramo odigral znotraj sebe« (Mallarmé 1945: 300, 315). Gledališče duha je torej skrajno nasprotje vsakdanjega gledališča, ki je prašno, znojno in bučno, skratka banalno. Vsakdanje gledališče je povsem pozunanjeno, »prikazuje same zunanosti, eno za drugo, ne da bi za trenutek postalo realno in navsezadnje se v njem ne zgodi nič.« Po vsem tem šteje Mallarmé gledališče za nižjo vrsto umetnosti. »Kar gledališče kaže, je golo predstavljanje, namenjeno tistim, ki ne znajo sami videti« (Mallarmé 1945: 294, 296).

Navedene Mallarméjeve ugotovitve, ki artikulirajo nekatere že obstoječe težnje v simbolističnem gibanju, je treba šteti za apologijo bralne drame. Ta podžanr, bralna drama, z obžalovanjem registrira že Hegel: v njegovem času so se pri Nemcih kot nekaj običajnega razvili nazori, poroča Hegel, češ da je uprizoritev nebitven dodatek drame, zato drame ni treba pisati z mislijo na gledališče, potreben ni noben ozir na kompozicijo, temveč je dovolj, če pišemo za 'osamljenega bralca'. Takšno stališče je po Heglu napačno: drama ima sicer res neko svojo 'notranjo dramsko vrednost', vendar bo ta zares prišla do izraza šele ob uprizoritvi (Hegel 1970: 506–508). Vidi pa se, da Hegel pripisuje igralcu podobno nevarnost kot pozneje Maeterlinck, zato skuša dramski tekst pred njim zavarovati in igralca čim bolj omejiti na zgolj reproduktivno funkcijo, tj. vnaprej hoče preprečiti morebitne interpretativne ambicije igralčeve samovoljne subjektivitete: »Igralec naj bo kot instrument, na katerega avtor igra, kot goba, ki vpija vse barve in jih vrača nespremenjene« (Hegel 1970: 513).

Nadmarioneta je obrambni ukrep pred materialnostjo uprizoritve, ki ga je uvedel Edward Gordon Craig v članku *The Actor and the Übermarionette (Igralec in nadmarioneta)*, prvič ga je objavil l. 1908 v svoji reviji *The Mask*. Craig je, drugače kot Mallarmé, ohranil zvezo drama-uprizoritev, čeprav si moramo priznati, da je pomen teksta precej zmanjšal; problem igralca pa je reševal izključno na ravni uprizoritve, drugače kot Maeterlinck, ki je iskal rešitev pretežno na ravni teksta. Ko Craig ugotavlja škodljivi vpliv igralca na gledališko umetnost, navaja argumente, ki so precej podobni Maeterlinckovim osemnajst let pred njim in ta podobnost spodbudi A. Ryknerja k izjavi, da je Maeterlinck pravzaprav napovedal že vse Craigove spise, čeprav to dejstvo »ne zmanjša Craigove revolucionarnosti« (Rykner 1996: 291). Craig očita igralcu njegovo neobvladanost, prepuščenost čustvom ali tudi obsedenost od njih:

Gibanje igralčevega telesa, izraz njegovega obraza, ton njegovega glasu – vse to je na milost in nemilost prepuščeno viharjem njegovih čustev [...] Čustva ga obsedejo; polastijo se njegovih rok in nog in jih po mili volji premikajo. Igralec mora čustvom izpolniti vsak ukaz, premika se kot v hudih sanjah ali kot da ni več pri sebi, opoteka se [...] Hitro kot blisk, še preden duh utegne zavpiti in ugovarjati, se vroča strast polasti igralčevega izraza [...] Vidimo torej, da ima igralčev duh manj moči od njegovih čustev, saj čustva lahko prisilijo duha, da pomaga pri uničevanju tistega, kar ustvarja. In ko duh postane suženj čustev, nujno sledijo sama naključja, eno za drugim [...] Kar nam torej igralec daje, ni umetnina, temveč samo niz naključnih izpovedi (Craig 1995: 55–56).

Craig diagnosticira problem podobno kot Maeterlinck, z igralčevo naključno subjektiviteto. Pri obeh, Craigu in Maeterlincku, gre seveda tudi za polemiko z naturalistično igralsko doktrino. Ta je po Craigovem mnenju nekaj prostaškega, treba jo je preseči s poduhovljenostjo, »saj ni ničesar ostudnejšega od moških in žensk, ki so jih spustili na oder, da bi razgaljali nekaj, česar pravi umetnik ne pokaže drugače kot pod tančico, v duhovni podobi« (Craig 1995: 56). Tančica v tej izjavi ni samo metaforična, saj so v simbolističnih gledališčih Théâtre d'Art in Théâtre de l'Oevre prav zares imeli navado, da so čez celotno odrsko odprtino napeli prozorno gazo, ki naj bi ublažila, filtrirala grobost odrske materialnosti.

Craigov predlog rešitve je radikalen: »Igralec mora proč in nadomestila ga bo neživa figura – lahko jo imenujemo nadmarioneta, dokler si sama ne bo našla boljšega imena« (Craig 1995: 70). Pobudo zanjo je našel v starem indijskem gledališču. Craig je prepustil nadaljnjim interpretacijam, kako je nadmarioneto treba razumeti: ali kot nekakšno metaforo, ki naj nakazuje igralčev vzor, ali pa kot dejansko odrsko napravo, tj. marioneto nadčloveške velikosti in veličastnosti. Ta se načelno sicer lahko premika, a ima popolnoma togo telo in fiksiran, negibno dostojanstven izraz obraza, kar je večinoma doseženo s pomočjo maske; njen glas je mehaničen oz. kovinsko popačen. Takšno nadmarioneto, ki nakazuje pot k avantgardizmu, lahko še zmeraj premika človek, ki se nahaja v njej, lahko pa je tudi povsem avtomatizirana, spremenjena v samodejen stroj. Nadmarioneta s svojo veličastno brezizraznostjo asociira na nekaj božan-

skega in je kar najbolj oddaljena od prikazovanja čustev. To je v skladu s Craigovo doktrino, ki že prehaja v avantgardizem oz. abstrakcijo, da namreč čustev ne posnemamo in »razgaljamo« na odru, kot to počnejo naturalisti, pač pa jih vzbujamo pri gledalcih, vendar na kontroliran, načrtovan način. Craigova ideja o nadmarioneti torej z enim svojih učinkov podpira tudi neko njegovo drugo zahtevo, ki je že zunaj Maeterlinckovega horizonta: režiser naj postane popolni in tudi despotski avtor uprizoritve, ki se mu morajo podrediti vsi drugi sodelavci, tudi dramatik in igralec; Craig zanj rad uporablja prisposodbo o kapitanu na ladji (Craig 1995: 124 isl.).

### 3. Dramska oseba pri Maeterlincku

'Statično gledališče' (le théâtre statique) pa je poseben ukrep za obrambo simbolistične drame pred igralčevo materialnostjo, ki ga je uvedel Maeterlinck; ekspliciral ga je v eseju *Vsakdanja tragika* (Maet. 1927: 169 isl.), uporablja pa ga, ne da bi ga posebej imenoval, v vseh tistih esejih, člankih in intervjujih, kjer razmišlja o drami. To je dramska tehnika, ki na poseben, neobičajen način oblikuje dramsko osebo in sicer z namenom že vnaprej onemogočiti gledališču, da bi prek igralca, interpreta dramske osebe, preveč materializiralo dramski tekst. Maeterlinck se namreč noče povsem odpovedati gledališču, kot to predlaga Mallarmé; ker pa je in ostaja pisatelj, tudi noče intervenirati na uprizoritveni oz. režiserski ravni, kot to počne Craig, čeprav se temu v neki točki močno približa. Dramska oseba, kot jo torej na ravni dramske pisave vzpostavlja Maeterlinckov koncept 'statičnega gledališča', v temelju zavrača tradicionalna pravila gradnje drame oz. natančneje 'konfliktno doktrino', ki se začne pri Aristotelu in v oslabljeni obliki še zmeraj vztraja v 20. stoletju, čeprav posebej od avantgardizma naprej doživlja močne protisunke. Konfliktna doktrina zahteva, naj bo dramska oseba dejavna in naj z močjo svoje volje žene *mythos*, tj. dramsko obdelano zgodbo naprej, do neizbežnega konca; ta dejavnost se v renesansi zaostri v konflikt in pri Heglu v kolizijo, tj. trčenje nasprotujočih si subjektov (gl. L. Kralj 1998: 13 isl.). S konfliktom in kolizijo pa na oder kar najbolj silovito vdre materialnost; in Maeterlinck se ji upre tako, da svojim dramskim osebam, če je le mogoče, odvzame vsako voljo in z njo aktivno odločanje in vsako strast, vključno s seksualno. Tega seveda ne počne samo v dramah, temveč tudi v esejih, kjer priporoča fatalizem, pesimizem in meditativnost kot najbolj ustrezne posameznikove drže v novi spiritualni dobi, kjer torej mimo drugega vzpostavlja svoj psihološki sistem, ki ga imenuje transcendentalna psihologija. In Cankar je te drže prenašal iz Maeterlinckove esejistike v svojo pripovedno prozo, kot smo že povedali. Vendar je treba spet opozoriti na žanrsko razlikovanje: odsotnost volje in strasti učinkuje povsem drugače v eseju ali pripovedni prozi kot pa v drami, vsaj tradicionalni, kjer se volja in strast zdita neodtujljivi značilnosti dramske osebe. Maeterlinck na raznih mestih svojega opusa na različne načine definira to redukcijo dramske osebe. V eseju *Vsakdanja tragika* npr.



ugotavlja, da je sodobno gledališče zastarelo, saj nam kaže prevaranega soproga, ki ubije svojo ženo, ali pa ženo, ki zastrupi ljubimca, sina, ki maščuje očeta, očeta, ki žrtvuje otroke, otroke, ki strežejo očetu po življenju, umorjene kralje, posiljene device, v ječo vržene meščane itd., vse to pa je, »o joj!«, tako zelo površno, materialno in zunanje (Maet. 1927: 164, 166–167). Ponudi nam povsem nasproten model dramske osebe, v katerem brez večjih težav prepoznamo podobnost s Starim očetom, slepim protagonistom drame *L'Intruse (Vsiljenka)*:

Prepričal sem se, da starec, ki sedi v svojem naslanjaču in kar tako čaka pod lučjo in posluša, ne da bi vedel, vse večne zakone, ki vladajo okrog njegove hiše in ki si tolmači, ne da bi razumel, kar je v molku vrat in oken in v drobnem glasu svetlobe in ki s sklonjeno glavo posluša prisotnost svoje duše in usode, pa pri tem ne sluti, da vse sile tega sveta posegajo v njegovo sobo in prežijo kot čuječe služabnice in ki ne ve, da sonce samo drži nad breznom mizico, na katero se naslanja in ki ne ve, da ni nobena zvezda neba in nobena sila duše ravnodušna, kadar se zapre katerakoli veka ali porodi katerakoli misel – prepričal sem se, da ta negibni starec živi v resnici globlje, bolj človeško in bolj splošno življenje kot pa ljubimec, ki zadavi ljubico, kot zmagoviti kapitan ali kot »zakonski mož, ki maščuje svojo čast« (Maet. 1927: 168–169).

V predgovoru k zbranim zgodnjim dramam opisuje Maeterlinck svoje dramske osebe nekoliko drugače, vendar je njihova skupna značilnost prav gotovo spet odsotnost volje in strasti. Podobne so »naglušnim mesečnikom, ki se skušajo iztrgati iz mučnih sanj«; ne znajo hitro razumeti in odgovoriti; malce zbegano pojmujejo svet; so žrtve neznanih sil; drobna, krhka in drgetajoča bitja so, nedejavno zamišljena; in značilna zanje je neka neznanska in nekoristna šibkost (Maet. 1925 I: VII–VIII, X–XI). To je model dramske osebe, ki ga prepoznamo npr. v naslovni vlogi *Princese Maleine* in *Tintagilesove smrti* ali v ženski naslovni vlogi *Peleasa in Melisande*. V eseju *Kramljanje o gledališču* pa najdemo precej radikalnejši predlog, kako dematerializirati tradicionalno dramsko osebo:

Mogoče bi bilo treba odstraniti z odra vse, kar je živo [...] Kaj bo nadomestilo človeka? Senca, odsev, projekcija simboličnih oblik ali pa mogoče bitje, ki se vede kot živo, vendar ne živi? Ne vem; odsotnost človeka pa se mi zdi neizogibna [...] Težko je predvideti, s kakšnim bitjem brez življenja bo treba na odru nadomestiti človeka, vendar bi nas nenavadni občutki, ki jih imamo ob obisku kabineta voščenenih figur, lahko že zdavnaj pripeljali na sled neke nove umetnosti. In potem bi imeli na odru bitje brez usode, bitje, ki ne bi spodrivalo junakove identitete (Maet. 1890: 335–336).

Tu Maeterlinck razširi raven dramske pisave na raven uprizoritve: ne govori več samo o tem, kako tekstno oblikovati dramsko osebo, temveč tudi, kaj storiti na odru z njenim interpretom. In tu je prav zares Craigov predhodnik: živega igralca je treba odstraniti in ga nadomestiti z nečim, kar je človeku samo podobno in še to na način skrajne formalizacije in sublimacije, čim dlje od verizma. Voščena lutka in »bitje, ki se vede kot živo, vendar ne živi« sta močno podobna Craigovi nadmarioneti. Še bliže

Craigu pa pridemo, če upoštevamo podatek, da ima neobjavljena rokopisna verzija citiranega Maeterlinckovega eseja *Menus propos: le théâtre* mnogo povednejši naslov *Un théâtre d'androïdes* (gl. Maet. 1977), torej *Androidno gledališče*. Android pa je po definiciji človeku podoben avtomat; in takšni naj bi bili interpreti Maeterlinckovih dram. Maeterlinck tega koncepta nikdar ni skušal udejaniti v praksi, razumeti ga moramo torej kot metaforo, ki naj opozarja, kako zelo resno misli s svojo zahtevo po predrugačenju dramske osebe. Z drugo besedo: utopični ekstremizem zahteve po zamenjavi živega igralca z androidom naj opozarja, kako močno, brezprizivno in vizionarsko si Maeterlinck prizadeva iztrgati dramsko osebo iz dušičnega objema volje in strasti. Ta utopični vidik, ki se ne meni za možnost realizacije, temveč hoče predvsem opozarjati na brezprizivnost svoje vizije, je značilen za poznejši literarni avantgardizem in res je kar nekaj raziskovalcev, ki Maeterlincka zaradi njegovih radikalnih posegov v dramsko osebo štejejo za predhodnika ali tudi začetnika dramskega avantgardizma (Deak 1993; Innes 1993; Rose 1989; Rykner 1996). Tudi V. Kralj meni, da je bil Maeterlinckov simbolistični teater nekaj avantgardnega: »Živ samo kot kratkotrajna avantgardna epizoda, ki pa je s svojimi elementi plodno vplivala na nadaljnji razvoj evropske drame« (V. Kralj 1963: 137).

Dramsko osebo, ki jo je narekoval Maeterlinckov koncept 'statičnega gledališča', bomo zdaj opredelili v strnjeni in dopolnjeni obliki. Zaradi odpora do materialnosti jo je Maeterlinck očistil volje in strasti in na ta način razveljavil konfliktno doktrino, ki je obvladovala dramsko pisavo od Aristotela naprej. Dramska oseba izgubi svojo glavno značilnost, tj. dejavnost in postane trpna, refleksivna in meditativna, obenem tudi šibka, krhka, zbegana in preplašena, naivna in preprostega ali odsotnega duha, ne povsem od tega sveta. Ob takšni osebi dramsko dogajanje postane statično ali celo zamre, nadomesti ga atmosfera fatalizma, pesimizma in vdanega prisluškovanja neznanemu. Takšna 'statična drama' pravzaprav ni popolna novost, zagotavlja Maeterlinck, v drami *Daritev na grobu (Choe-phoroi)* jo je že na začetku svetovne dramatike ustvaril Aishil (Maet. 1927: 169). Njen namen je prikazati človekovo soočenje z neznanim.

V tem procesu Maeterlinckova dramska oseba izgubi svojo individualnost, ugotavlja Rykner, postane breztelesna, brez jaza, njene besede niso več njene, samo izgovarja jih, prihajajo pa od drugod, od daleč (Rykner 1996: 293–294). To daje osebi videz marionete in v to smer naj bi se trudil tudi igralec. V prvi uprizoritvi *Vsiljenke* v osrednjem simbolističnem gledališču Théâtre d'Art so igralci govorili »mediumistično« (Knapp 1975: 41), kar pomeni, da je bil njihov glas avtomatiziran in odtujen od njihove osebnosti na način, kot govorijo spiritistični 'mediji', tj. človeški posredniki, prek katerih pošiljajo sporočila duhovi umrlih. V skrajni, utopični konsekvenci bi se igralec tako in tako moral umakniti z odra v prid avtomatu, ki je podoben človeku. Tri svoje drame je Maeterlinck v nekaterih izdajah izrecno označeval s podnaslovom 'drama za marionete', to so *Aladina in Palomides*, *Notranjost* in *Tintagilesova smrt*.

Tako izdelana Maeterlinckova dramska oseba vzpostavlja 'statično gledališče', kar pomeni, da preprečuje vdor materialnosti. Na ta način

omogoča pošiljanje intuitivnih sporočil, ki potekajo med dramskimi osebami, pa tudi na relaciji tekst-bralec oz. uprizoritev-gledalec. Pomembno obliko teh intuitivnih sporočil smo že omenili, to je 'dialog druge stopnje'. Zdaj ko smo opisali dramsko osebo, lahko vpeljemo tudi nadaljnjo obliko intuitivnega sporočila in to je 'tretja oseba', ki jo Maeterlinck navaja v predgovoru k zgodnjim dramam (Maet. 1925 I: XXI). Na prizorišču je poleg empirično zaznavnih dramskih oseb vseskozi prisotna še ena, tretja oseba, ki je nevidna in skrivnostna – pravzaprav se skozi na dvoumen način kaže glavna metafizična prvina simbolistične drame in to je 'neznano'. Akterji, ki so obdarjeni z večjo intuitivno dojemljivostjo od drugih, t. i. nosilci intuicije, bodo zaznali prihod in prisotnost tretje osebe, ostale dramske osebe pa ne in te bodo njihovim zaznavam celo ugovarjale ali jih omalovaževale. Ker je tretja oseba nevidna, jo nosilci intuicije označujejo z nedoločnima zaimkoma 'nekdo', 'nekaj'. Slepí Stari oče v drami *Vsiljenka* zaznava tretjo osebo najmočneje v vsem Maeterlinckovem dramskem opusu. »Mislim, da je *nekdo* tukaj. Ni nihče prišel? [...] Nočete mi povedati! Saj vidim, da je *nekaj*! [...] *Nekoga* ste spustili v sobo, kajne?« (Maet. 1925 I: 246, 256, 259). Stari oče je celo prepričan, da je ta 'nekdo' prisedel k mizi, kjer sedi vsa družina in sicer prav poleg njega, ostali pa ugovarjajo in mu očitajo, da se mu sanja oz. da je znorel. Prek tretje osebe Stari oče celo zmore predvideti potek dramskega dejanja, saj tik pred katastrofo vzklikne: »*Nekdo* pri tej mizi je vstal!« Princesa Maleine zaznava tretjo osebo na podoben, čeprav manj izdelan način: »*Nekdo* mora biti v moji sobi! [...] *Nekaj* je v moji sobi! [...] Ah! *Nekdo* je na klečalniku!« (Maet. 1925 I: 124–125). V *Sedmih princesah* pa prisotnost tretje osebe v zaprtem prostoru precej bolj določno ugotovita kar dva akterja naenkrat in zdaj okolica te zaznave ne more več interpretirati kot izmislek:

PRINC: Še *nekaj* vidim, pa ne morem jasno spoznati...

KRALJICA: Jaz tudi, jaz tudi. *Nekaj* je, kar zmeraj bolj vidim...  
K vratom gre...

PRINC: *Nekaj* je na ploščicah... Ni senca... Ne more biti senca...  
Ne morem si razložiti, kaj bi to bilo... (Maet. 1904: 20–21).

Drug, globalnejši način, kako akterji zaznajo prisotnost tretje osebe, imenuje Maeterlinck 'napoved' (présage), Pirjevec pa 'simbolični paralelizem' (Pirjevec 1964: 191). Napovedi bi lahko rekli tudi znamenje. V drami *Princesa Maleine* vzklikne Hjalmar v večernem prizoru v parku: »Ta gozd ni bil še nikoli tako čuden kot nocoj! Še nikoli nisem videl toliko *napovedi* kot nocoj!« (Maet. 1925 I: 64). Gozd je mračnejši kot ponavadi, v njem so se zbrale številne sove, veter piha, oblaki hitijo čez mesec in po Hjalmarju pada listje z vrbe žalujke. Hjalmar vzpostavlja skrivnostno zvezo med dogodki v naravi in doslej neznanim, vendar zdaj zaslutenim tragičnim zapletom in razpletom dramskega dejanja. Tretja oseba pa je tista, ki v primernem trenutku aranžira dogodka v naravi tako, da so paralelni junakovi usodi. Pa ne samo v naravi, sem spadajo tudi drobni in navidez nepomembni dogodki iz vsakdanjega življenja: vrata se nočejo zapreti, svetilka vzplapola in ugasne, posteljna zavesa zaniha, prstan se izmuzne iz rok in pade v vodnjak.

#### 4. Téma smrti

Uveljavila in obdržala se je Compèrova delitev Maeterlinckove dramatike na 'premier théâtre' in 'second théâtre', tj. na drame prvega in drugega ustvarjalnega obdobja (Compère 1955: 7 isl.; Szondi 1963; Postic 1970; Rykner 1996). Drame prvega obdobja oz. zgodnje drame je mladi Maeterlinck napisal v kratkem, vendar plodnem obdobju 1890–1894 in prav te so odločilno oblikovale dramski simbolizem; poznejše drame so manj pomembne. Gre za dva povsem različna opusa, ločuje ju Maeterlinckov odklon od prvotnega pesimizma in fatalizma. Zgodnje drame se ravna po njegovem prepričanju, da »se nahajamo na robu novega, skrivnostnega in mogoče nadvse čistega pesimizma« (Maet. 1927: 186), h kateremu nas navaja brezupna nemoč človeškega bitja pred obličjem smrti; v poznejših dramah pa se mu je, kot sam pravi, zdelo potrebno vreči smrt s prestola oz. jo prisiliti, da del svoje moči prepusti ljubezni, modrosti in sreči (Maet. 1925 I: XXII). Guy Michaud spravlja pesimizem Maeterlinckovega zgodnjega ustvarjanja v zvezo s pojemajočimi odmevi dekadence, saj prišteva Maeterlincka v tisto generacijo, ki se je v literaturi pojavila okrog l. 1885 in v kateri je moral na začetku vsak premagati dekadenco krizo, tj. občutja žalosti, utrujenosti in nihilizma; podobno Compère, ki meni, da se Maeterlinckov razvoj od pesimizma k vse večjemu optimizmu oz. stoicizmu posebej kaže v dramatiki (Michaud 1961: 273 isl.; Compère 1955: 199 isl.).

Pristaviti je treba, da so Maeterlinckove zgodnje drame hermetične, poznejše pa se nagibajo k popularnosti, njihov vrh je *Sinja ptica*, in da ob vrednotenju težko zdržijo primerjavo z zgodnjimi; Szondi npr. o poznih sploh ne želi razpravljati (Szondi 1963: 57). Ko smo tako zamejili tisti del Maeterlinckovega dramskega opusa, h kateremu se obrača naša pozornost, dobimo korpus osmih dram, ki jih lahko še nadalje razdelimo in sicer tematsko. Večji del sledi modelu prve simbolistične drame, tj. *Princese Maleine*: čas dogajanja je mitsko pravljичni srednji vek, osebe so torej princese in principi, kraljice in kralji in drugi plemiči, kraj dogajanja so gradovi. Drame te vrste so poleg *Princese Maleine* še *Šest princes*, *Peleas in Melisanda*, *Aladina in Palomides* in *Tintagilesova smrt*. Ostale tri drame pa se dogajajo v Maeterlinckovi sodobnosti in v njih osebe ne sledijo več stanovski klavzuli, temveč so vsakdanje osebe pretežno kmečkenga stanu; te drame so *Vsiljenka*, *Slepci* in *Intérieur (Notranjost)*.

Osrednji metafizični pojem Maeterlinckove drame in misli o drami je 'neznano', včasih ga razlaga tudi z izrazi skrivnost, nepojmljivo, nadčloveško, neskončno ali višje sile. Neznano je tisto, kar je višje in močnejše od človeka, kar na nerazumljiv in včasih tudi krut način posega v človeško življenje. Maeterlinck hoče pisati moderno tragedijo, zato tudi gleda na zgodovino drame samo v tej perspektivi. In tako ugotavlja tri vidike neznanega v treh zgodovinskih dobah: antično usodnost, krščanskega Boga in, v moderni dobi, smrt. Razvoj znanosti v zadnjih treh četrtinah 19. stoletja je detroniziral novoveško obliko neznanega, tj. krščanskega Boga, ugotavlja Maeterlinck, in na ta način močno zmanjšal ali tudi izbrisal nekatera področja človekove negotovosti. Besedni umet-

nosti pa s tem ni koristil, saj je pisatelj prav na temelju človekove negotovosti pred obličjem neznanega gradil višji, nad banalnost vsakdanjega življenja dvignjeni smisel umetniškega ustvarjanja. Ta negativni razvoj je manj škodoval liriki kot dramatiki, meni Maeterlinck, saj lirik lahko ostane 'teoretik neznanega', tj. drži se splošnih, odmaknjenih tem in motivov. »Dramatik pa je dolžan prenesti svojo predstavo o neznanem v resnično, vsakdanje življenje. Pokazati nam mora, na kakšen način, v kakšni obliki, v kakšnih okoliščinah, po kakšnih zakonih in s kakšnim ciljem učinkujejo na našo usodo višje sile« (Maet. 1925 I: XVI–XVII). Od dram, ki so pristale na scientistični racionalizem, je to nalogo izpolnila ena sama in to so Ibsenovi *Strahovi*, kjer je vlogo neznanega prevzela dednost – vsi drugi Ibsenovi poskusi so se ponesrečili, neprepričljivi so. Torej modernemu dramatiku preostane ena sama oblika neznanega in to je smrt. Ta se pojavlja, odkar ne priznavamo več živega Boga, odkar se ga ne bojimo več in ga ne spoštujemo – zato smrt, ki je neizogibno biološko dejstvo, nastopa kot njegov surogat, pridobi pa tudi njegove mistične lastnosti. Smrt postane človekova metafizična determinanta in obenem edini važni dogodek, ki se človeku lahko zgodi. »Neskončna, temačna, hinavsko dejavna prisotnost smrti prežema vse moje drame,« ugotavlja Maeterlinck ob zaključku zgodnjega obdobja in nadaljuje:

Smrt odgovarja na problem bivanja le z uganko izničenja. Sicer pa je ravnodušna, neusmiljena in slepa, saj so njeni udarci naključni, in najrajši odnaša najmlajše ali najmanj nesrečne, preprosto zato, ker niso tako mirni kot drugi in ker vsak njihov hitri premik v noči pritegne njeno pozornost (Maet. 1925 I: X). Naša smrt nam uravnava življenje in edini cilj našega življenja je smrt. Naša smrt je kalup, v katerega je vlito naše življenje in naša smrt nam je izoblikovala obraz (Maet. 1927: 53).

Smrt se je zdela Maeterlincku tako pomemben dejavnik ne samo njegove zgodnje dramatike, temveč modernega življenja nasploh, da je napisal posebno poljudnoznanstveno, deloma filozofsko deloma psihološko knjigo, posvečeno tej temi in njen naslov je preprosto *La mort (Smrt)*. V njej analizira dosežke teozofske in spiritistične dejavnosti, ki sta se ukvarjali z življenjem po smrti in na svojih seansah organizirali pogovor z mrtvimi prek živih človeških posrednikov, 'medijev', ki so v transu uporabljali tehniko avtomatskih odgovorov in avtomatske pisave. Presenetljivo je, da Maeterlinck to dejavnost opisuje kot nekaj povsem znanstvenega, kot empirično preverljivo metodo natančnega opazovanja in eksperimentiranja ter kar najbolj objektivnega pisanja protokolov – in da takšen pozitivistično raziskovalen pristop do življenja po smrti tudi odobrava. Ta detajl kaže, kako je razlika med naturalizmom in simbolizmom lahko v nekaterih vidikih prav majhna. Maeterlinck ponudi tudi alternativo teozofskim in spiritističnim stališčem: »Smrt je oblika življenja, ki je še ne razumemo.« To je življenje brez 'jaza', brez zavesti o sebi oz. to je »spremenjena zavest«, zlitje z »univerzalno zavestjo« (Maet. 1933: 88, 117).

Dve Maeterlinckovi zgodnji drami, *Vsiljenka* in *Tintagilesova smrt*, imata smrt že v naslovu. Smrt zadene protagonista ali pa tudi bitje, ki je

temu najdražje. Pogosto se pojavlja v komplementarnem paru z ljubeznijo, ki je breztelesna, platonška – ljubezen priključuje smrt ali tudi: ljubezen je že vnaprej obsojena na smrt. In ker so osebe statične, ker se odrekajo vsakemu dejanju, je smrt edini pomembni dogodek v njihovem življenju in vsa drama poteka v protagonistovem nemočnem pričakovanju smrti. Zato se smrt v simbolistični dramatikki močno razlikuje od tiste v klasični, npr. pri Shakespearju, kjer se sicer vsaka tragedija konča s številnimi mrliči. V klasični drami je smrt protagonistov zastavek, posledica njegovega zavestnega tveganja ali celo čezmernosti, je kazen, ki ga zadene zaradi njegovega aktivnega upora usodi ali kot pravi G. Freytag: tragedija se mora končati s popolnim uničenjem dramskega junaka in popolno uničenje je smrt (Freytag 1976: 117). V simbolistični drami pa je stvar povsem drugačna: protagonist se ne upira ničemu, temveč je za smrt že vnaprej določen, zaznamovan je od nje ali kot pravi Zdravnik o naslovni junakinji v *Peleasu in Melisandi*: »Ni mogla živeti... Prišla je na svet brez vzroka... samo umret... in umira brez vzroka« (Maet. 1981: 100). Brez materialnega vzroka seveda. Simbolistični protagonist povsem trpno vztraja v svojem položaju, prisluškuje skrivnim znamenjem, 'napovedim' in se pri tem vse bolj zaveda bližajoče se smrti; njegov dialog je poskus artikulirati to spoznanje, in ko je smrt povsem blizu, je prišel na cilj. Z vidika teorije drame je dramsko dejanje zamenjala situacija oz. atmosfera. Ta atmosfera pa običajno že od vsega začetka namiguje, z 'napovedmi', pa tudi z manj sofisticiranimi postopki v didaskalijah ali dialoških omembah, da se nahajamo v kraljestvu smrti in v tej zvezi je zgodnji Maeterlinck v dekadenci maniri razvil visoko stopnjo estetizacije: grajski parki s cipresami so v svoji hladni, otrpli lepoti podobni pokopališčem, obsežne in somračne marmorne grajske dvorane mavzolejem, ogromne in razvejane podzemne votline katakombam, konfiguracije dramskih oseb pogrebni sprevedom, omenja se vonj po mrličih. V *Slepčih* že od vsega začetka nepremično sedi na prizorišču mrlič, ostale dramske osebe in bralci/gledalci pa to spoznajo šele ob koncu. Podobno je v *Sedmih princesah*, ena od sedmerice leži ves čas mrtva na marmornih stopnicah, vendar si akterji tega nočejo priznati vse do konca drame in tako tudi bralci/gledalci menijo, da le spi.

## 5. Diseminacija

Iz doslej povedanega sledi, da sta primarni značilnosti dramskega simbolizma predvsem dve: 1) trpni junak, ki ima za posledico 'statično gledališče' – namesto dramskega dejanja dobimo situacijo oz. atmosfero tesnobe pričačovanja in 2) téma smrti, ki prežema vso dramo. Sekundarne značilnosti pa niso vezane samo na dramatikko, saj jih v podobni obliki, čeprav včasih z drugačno terminologijo, lahko najdemo tudi v drugih simbolističnih žanrih. Taka sekundarna značilnost je npr. 'dialog druge stopnje' (intuitivno sporočanje), ki se realizira bodisi z navidez odvečnimi bodisi z neizgovorjenimi besedami, tj. molkom; ali pa 'tretja oseba' (prietnost nadmaterialnega), ki jo dramske osebe artikulirajo z nedoločnimi

zaimkoma nekdo, nekaj ali pa se pojavlja kot 'napoved', znamenje (simbolični paralelizem). Korpus simbolistične dramatike v svetovni literaturi se precej spreminja od enega literarnega zgodovinarja do drugega, pač z ozirom na to, s kolikšno strogostjo oz. popustljivostjo uveljavljajo zgornja merila. Osrednji, skoraj nezamenljivi del tega korpusa so verjetno dramatiki in dela, kot npr. Leonid Andrejev (*Človeško življenje, Črne maske*), Paul Claudel (*Zlata glava, Počitek sedmega dne*), Gabriele d'Annunzio (*Sanje pomladnega jutra, Mrtvo mesto*), Gerhart Hauptmann (*Hannele gre v nebesa, Potopljeni zvon*), Hugo von Hofmannsthal (*Malo svetovno gledališče, Cesar in čarovnica*), August Strindberg (*Sanjska igra, Sonata strahov*), John Millington Synge (*Jezdeci proti morju*), Oscar Wilde (*Saloma*) in William Butler Yeats (*Dežela srčne želje*). Andrejev, Hauptmann in Strindberg so spreobrnjenci iz naturalizma v simbolizem, kar je značilno za tedanji čas nihanja iz ene nazorske skrajnosti v drugo.

Nekaj podobnega je napravil Ibsen, vendar je pri njem težje govoriti o spreobrnitvi. V poznem ustvarjalnem obdobju je začel svoji značilni veristični dramski tehniki dodajati nekatere simbolistične prvine. To se je prvič zgodilo v drami *Divja račka*, ki je bila uprizorjena l. 1885, štiri leta pred Maeterlinckovo *Princeso Maleine*; Ibsen je torej začutil spremembo v duhu časa, še preden je Maeterlinck vzpostavil model simbolistične drame. *Divja račka* je na Ibsenov običajni način zgrajena kot analitična drama, saj v njej ena od dramskih oseb, 'zboljševalec sveta', razkriva pokvarjenost družbe, tj. grehe preteklosti. V to dogajanje pa je vrinjen motiv, ki ga je mogoče označiti za 'napoved' (simbolični paralelizem): na nekem podstrešju hira divja račka, ki je obstreljena v perut in ne bo nikdar več vzletela. Dramske osebe jo omenjajo precej pogosto in na ta način aludirajo na ujetost, zlomljenost, neresničnost življenja, ki ga živi družina Hjalmarja Ekdala. Na nekaterih evropskih premierah se je zgodilo, da občinstvo ni hotelo sprejeti nove konvencije in je ob vsakokratni omembi divje račke glasno gagalo. Kakorkoli že, Ibsenov poskus vnašanja simbolističnih prvin se omejuje na en sam motiv, podobno je v drami *Rosmersholm* (1886), tu gre za privid belega konja, ki naznanja bližnjo smrt. Nima pa Ibsen v tej svoji fazi, v katero spadata še *Gospa z morja* in *Hedda Gabler*, statične dramske osebe in zato tudi ne tehnike situacij in atmosfere, temveč nadvse živahno dramsko dejanje; prav tako nima smrt pri njem tiste metafizične, vseobvladujoče dimenzije, ki jo vzpostavlja Maeterlinck, pa tudi npr. Hauptmann ali Andrejev. Zato literarna zgodovina še ni dokončno rešila vprašanja, ali velja poznega Ibsena uvrstiti v dramski simbolizem ali pa gre, kar se zdi verjetnejše, samo za simbolistične vrinke, ki ne spreminjajo bistveno temeljne veristične strukture.

O Cankarjevi *Lepi Vidi* meni D. Moravec, da skoraj vse njene prvine poznamo že od prej, iz njegovih pripovednih del, in da to ne velja samo za okolje in temeljno razpoloženje, temveč celo za dramske osebe: »Tudi ljudje v tej drami [...] so dobri stari znanci slehernemu poznavalcu Cankarjevega pripovedništva« (ZD V: 203–204). Temu ni mogoče oporekati, vendar je važno predvsem to, kako so te prvine spojene in sestavljene v povsem drugačnem žanru, v drami. Kako je Cankar iz njih naredil dramo. Na prvi pogled je očitno, da sta izpolnjeni dve Maeterlinckovi temeljni

zahtevi: trpna dramska oseba in téma smrti. Dramske osebe v *Lepi Vidi* na noben način ne poganjajo dejanja naprej, temveč se jim stvari kar dogajajo in tako drsijo iz ene statične situacije v drugo. Ker njihov dialog ni izmenjava stališč in zahtev, temveč samo artikulacija stanja, atmosfere, je učinek zborovski, podobno kot v Maeterlinckovih *Slepcih*. Včasih se pojavi tudi postopek, da oseba govori z glasom, ki ni več njen, ki prihaja od drugod, od daleč, kot npr. nakazuje didaskalija o dialogu Dolinarja in Milene: »Stojita čisto blizu drug ob drugem, govorita mehko, mirno, kakor iz sanj« (ZD V: 94). Atmosfera, ki jo ustvarjajo takšne osebe, je atmosfera tesnobnega pričakovanja; in kar pričakujejo, je smrt. Omemba smrti se pojavi že takoj na prvi strani drame in potem se ponavlja z nenavadno vztrajnostjo vse do konca, večinoma neposredno, včasih tudi z aluzijo (grob, vrv, onkraj zvezd, korak čez črni most).

V komplementarni povezavi s témo smrti je Cankarjev osrednji metafizični pojem, 'hrepenenje', ki ga prav tako poznamo že iz njegovega pripovedništva, v tej drami pa ga osebe izrekajo še posebej pogosto, kot da bi ga Cankar hotel dokončno definirati. Tudi Maeterlinck pozna v svojih esejih ta pojem v nekoliko nižji dikciji, kot 'željo', vendar pri njem nima tako osrednjega položaja, v dramah pa ni izrečen neposredno, na način gesla, temveč dobimo le napol določne izjave o neizpoljenosti želje. »Jaz tukaj nisem srečna,« na več mestih drame ponovi junakinja iz *Peleasa in Melisande*. »One niso srečne! One niso srečne!«,« ponavlja Kraljica v *Sedmih princesah*. V *Lepi Vidi* imajo dramske osebe na prvi pogled različne tipe hrepenenja, vendar jih lahko vse spravimo na skupni imenovalce, ki ga izreče Dolinar:

Nekje je drugo življenje, kjerkoli; plemenitejše, večje, spoznanja polno življenje, nič podobno temu trudnemu, slepemu, zehajočemu umiranju, ki je zdaj naš delež! Jaz verujem v to drugo življenje – odkod drugače hrepenenje po njem, hrepenenje po smrti, po osvobojenju iz te žalostne ječe! (ZD V: 86).

Hrepenenje je hrepenenje po smrti; T. Hribar ugotavlja, da Dolinar z gornjo izjavo »izreka resnico hrepenenja« (Hribar 1983: 18). To velja po Hribarju za vse osebe v drami razen protagonistke; pri njej gre za »hrepenenje, katerega subjekt ne ve ne kod ne kam, vsekakor pa drugam« (1983: 62). Skratka, Vido hrepenenje žene, da je zmeraj na poti. Pa je res samo to? V drugem dejanju zvedemo o njej, da je Dolinarju, svojemu ženinu, naredila tako, da je »svatovski hram kakor grob«. Ukazala je zagrniti vsa okna, da so ljudje v tem domu »kakor blede sence, napol ljudje, napol duhovi« (ZD V: 84). Okna morajo biti zagrnjena, »dokler sonce ne zajde... sonce ji pije kri...« In sreča z Vido je »kakor groznica, kakor klic smrti«. In ko je voz že pripravljen za Vidin odhod in ko jo Dolinar skuša poslednjič zadržati, ga Vida zelo nedvoumno posvari: »Ne kliči smrti!« (ZD V: 85, 97). Lepa Vida je angel smrti, bitje intenzivne breztelesne erotike, ki vleče nase in na svojo okolico smrt, podobno kot Princesa Maleine, Melisanda ali Aladina.

'Dialog druge stopnje' se v *Lepi Vidi* večinoma realizira s postopkom navidez odvečnih besed, redko s postopkom molka. Navidez odvečne besede se zelo pogosto pojavljajo kot monološke lirske pasaže, dialoško



pa se vrivajo v tekst povsod tam, kjer dialoški partner zavrne govorca z vzklikom: »Sanjaš, otrok!« »Sanjalo se ti je!« »Sanje so bile!« itd. Tak dialog druge stopnje poteka npr. med Dionizom, Mrvo in Poljancem:

DIONIZ: Kje je ona?

MRVA: Nisem je našel.

DAMJAN: Saj sem vedel, da ne pojde ponjo... da pojde v krčmo.

MRVA: Tudi iskal je nisem... Kaj je ona meni? Kaj sem jaz nji? To se pravi: iskal je nisem, našel sem jo [...] spoznal sem jo, čeprav je imela črno masko [...]

POLJANEC: Sanjalo se ti je, ko si v krčmi sedel in zadremal!

'Tretjo osebo' bomo, presenetljivo, v *Lepi Vidi* zasledili dokaj redko, čeprav Cankar v svojem pripovedništvu ta postopek dobro pozna in uporablja, kot izčrpno dokumentira Pirjevec (1964: 186–201), pa naj gre za izvedbo s pomočjo nedoločnega zaimka 'nekdo', 'nekaj' ali pa s pomočjo simboličnega paralelizma. Poljančeva predsmrtna vizija, ki tvori tako učinkovit konec drame, ta svečana in nekoliko resnobna svatovščina v onstranstvu, onkraj 'črnega mostu', pa je že prijem, ki ga Maeterlinck nima, Cankar je dobil pobudo zanj v Hauptmannovi drami *Hannele gre v nebesa*, ki daje zgled, kako je mogoče simbolistično dramsko tehniko kombinirati s socialnim sočutjem.

Simbolistične dramske tehnike pa v slovenski literaturi ne najdemo samo v Cankarjevi *Lepi Vidi*, temveč se približno eno desetletje pozneje pojavi tudi v dveh zgodnjih dramah Slavka Gruma, tj. v *Pierrotu in Pierretti* (1921) in *Trudnih zastorih* (1924). V teh dveh dramah so seveda na sinkretičen način zbrani odmevi marsikaterih literarnih smeri, npr. tudi rezka ekspresionistična retorika po eni strani in substrat postromantike ali zgodnjega realizma po drugi. Vendar je prevladujoči delež prav Maeterlinckov model dramskega simbolizma in sicer v zelo razvidni, nezamenljivi obliki, posebej v *Trudnih zastorih*. Podobno kot Cankar se tudi Grum izrecno sklicuje na Maeterlincka. V *Trudnih zastorih* mu je izkazal *homage* tako, da ena od dramskih oseb citira repliko iz *Slepcev* in potem še posebej opozori na avtorja: »Maeterlinck! Maeterlinck, *Slepci!*« (ZD I: 340); v intervjuju v *Slovenskem narodu* l. 1929 pa daje Grum o Maeterlincku načelno izjavo, ki kaže, da je poznal tudi nekatere njegove načelne spise o problemih moderne drame:

Danes pisati dobro dramo je res težko, ker nimamo božanstva, ker smo izgubili Boga, ki je v starih dramah razreševal življenjske konflikte [...] Moderne drame končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu, ga ne odrešijo. Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili Boga (ZD I: 427).

V omenjenih dveh Grumovih zgodnjih dramah je vse tu, včasih celo v ostreje izrisani obliki kot pri Cankarju: trpna dramska oseba, téma smrti, dialog druge stopnje, tretja oseba. Trpnost dramske osebe je posebej poudarjena v uvodni didaskaliji *Trudnih zastorov*: »Ljudje trudni, kakor zaprašeni« in prav v tej drami osebe pogosto učinkujejo razosebljeno, zborovsko, kot v *Slepcih*. Téma smrti se v obeh dramah pojavi kmalu na začetku in *Trudni zastori* so prav prežeti z njo, ena od oseb se celo

ukvarja z mislijo, da bi ustanovila 'klub mrtvih'. Za Pierreto vemo že od vsega začetka, da je smrti zapisana, posebej odkar se zaljubljenca v razburjenih trenutkih poslavljanja zgodi simbolični paralelizem s pohojenimi rožami: »Pierrot, glej, vse rožice sva poteptala. (Rože, ki jih je nabrala zanj in stresla iz naročja, sta pohodila) [...] Vse rožice sva umorila« (ZD I: 292). Tudi Larsen, protagonist *Trudnih zastorov*, vseskoz prisluškuje prihodu svoje pogube, vendar končna katastrofa nastopi v nekoliko spremenjeni obliki: Larsen zblazni, kataleptičen je in verjetno umira. Motiv je značilno simbolističen: eros – thanatos, Larsen je pogubljen zaradi ljubezni do čutne ženske z otroško dušo, ki vzbuja bolešno ljubosumnost in torej kliče smrt. Kar zadeva dialog druge stopnje, je najpogosteje realiziran s postopkom molka, ki se *Trudnih zastorih* pojavi tudi po petkrat na stran; zelo pogost je tudi postopek nejasne in nelogične dialoške menjave, kakršen je naslednji med Larsenom in Bachelinom, ki ga kličejo z vzdevkom Žalostna Madona:

MADONA: Mračni se.

LARSEN (vzdrgeta, čez hrbet se mu vlije mráz).

MADONA: Nisi nekaj rekel?

LARSEN: Ne. (Molk).

MADONA: Jutri bo dež.

LARSEN (ga pogleda s čudnim strahom): Saj je popolnoma vedro!

MADONA: Čeprav. (Molk). Ti, ali si že kdaj mislil – da bi koga ubil?  
(ZD I: 352).

Posebej prepričljiv pa je Grum z uvajanjem tretje osebe. V I. dejanju *Trudnih zastorov* nam protagonist Larsen najprej poda koncept prisotnosti 'nekoga' oz. 'nečesa' na načelni ravni, poleg tega monološko in v obliki poročila o preteklem dogodku. V sobi je bilo 'nekaj drugega' in to je zaznal, čeprav se je to 'nekaj' nahajalo za njegovim hrbtom: »Naenkrat – – zazdelo se mi je – da nisem več sam v sobi, se mi je zdelo. Ne, še *nekaj* drugega je moralo biti. Premaknilo se je, tam, v kotu, za mojim hrbtom se je zganilo. Nisem se upal ozreti, vendar sem razložil« (ZD I: 336). Pozneje, v IV. dejanju, pa se to 'nekaj' pojavi prav pred nami, v odrski prisotnosti in tri ženske med petimi akterji to zaznajo, dva moška pa zaznavo zanikata oz. jo tolmačita racionalistično:

AMARA (ves čas brezgibna na divanu, prisluhne): Se ni *nekaj* zganilo?

BLANCHARD: Nič ni.

JEANNINE: Meni se je tudi zdelo.

FLEURETTE: Tudi meni.

BLANCHARD: Nič ni, nič.

OGGETI: Kaka deska se je napela.

AMARA (zopet omrtvi. Molk). (ZD I: 358).

Drugi način prikazovanja 'tretje osebe', s postopkom simboličnega paralelizma, pa je zelo nazorno realiziran v *Pierrotu in Pierretti*. Med dogodki v naravi in akterjevo usodo potekajo skrivne zveze, korespondence, napovedi, znamenja in to, kar na svoj nedoločni način napovedujejo, zbuja strah, saj lahko pomeni samo smrt:

(V istem hipu umrje luna za oblaki in sence se zgrnejo na zemljo. V veje butne veter, ki se pripogibajo in ječe.)

PIERRETTE: Pierrot, kaj se ni nekaj utrgalo v tvoji duši?

PIERROT: Ljubica, kaj drgetaš?

PIERRETTE: Strah me je.

PIERROT: Oblaki so zagnili nebo in veter buta v veje.

PIERRETTE: Kako, oblaki butajo v drevje?

PIERROT: Ne, luna se je skrila, veter se igra.

PIERRETTE: Mene je strah, ne hodi, Pierrot! (ZD I: 291).

Mimo Cankarja in Gruma lahko v slovenski dramatiki najdemo predvsem delne oz. fragmentarne sledove simbolistične dramske tehnike, npr. v Pregljeh *Beračih*, Majcnovih *Dedičih nebeškega kraljestva* in *Prekopu*, Leskovčevi *Kraljični Haris*, Jarčevem *Izgonu iz raja*, mogoče tudi v Župančičevi *Veroniki Deseniški* in še kje. Stapljanje dramskega simbolizma s substratom slovenske literarne tradicije bo prav gotovo treba še nadalje raziskovati. In pri tem delu bo važno upoštevati, da dramski simbolizem ni zadnja postaja starega, kot meni starejša literarna zgodovina pod travmatičnim vplivom prve svetovne vojne, ki se je zdela definitiven periodizacijski mejnik, temveč že prva postaja novega: rušenje Freytagove piramide se ne začne z dramskim avantgardizmom, temveč že s simbolizmom.

## BIBLIOGRAFIJA

- COMPÈRE, Gaston (1955). *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Palais des Academies.
- CRAIG, Edward Gordon (1995). *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 120. Izvirnik *On the Art of the Theatre*, 1911.
- DEAK, Frantisek (1993). *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- FREYTAG, Gustav (1976). *Tehnika drame*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 71. Izvirnik *Die Technik des Dramas*, 1863.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik, III*, v G. W. F. Hegel. *Werke in zwanzig Bänden, 15*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HRIBAR, Tine (1983). *Drama hrepenenja. Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- INNES, Christopher (1993). *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London, New York: Routledge.
- KNAPP, Betina (1975). *Maurice Maeterlinck*. Boston: Twayne Publishers.
- KOS, Janko (1987). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: ZIFF in Partizanska knjiga.
- KRALJ, Lado (1998). *Teorija drame*. Ljubljana: ZRC SAZU in DZS.
- KRALJ, Vladimir (1963). *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MAETERLINCK, Maurice (1890). »Menus propos: le théâtre«. *La jeune Belgique*, let. 9, september.
- (1904). »Die sieben Prinzessinen«, v Maurice Maeterlinck. *Drei mystische Spiele*. Leipzig: Diederichs. Izvirnik *Les sept princesses*, 1891.
- (1925). *Théâtre I-II*. Paris: Bibliothèque-Charpentier. Izvirnik 1901–1902.
- (1927). *Le trésor des humbles*. Paris: Mercure de France. Izvirnik 1896.

- (1933). *La mort*. Paris: Le livre de demain. Izvirnik 1913.
- (1977). »Un théâtre d'androïdes«, ur. Evelyne Capiou-Caureys, v *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Bruxelles, 23. zvezek.
- (1981). *Slepici. Peleas in Melisanda. Monna Vanna. Sinja ptica. Modrost in usoda*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Nobelovci, 67).
- MALLARMÉ, Stéphane. (1945). »Crayonné au Théâtre«, v Stéphane Mallarmé. *Oevres complètes*. Paris: Gallimard. Izvirnik 1897.
- MICHAUD, Guy (1961). *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet. Izvirnik 1947–1951.
- POSTIC, Marcel (1970). *Maeterlinck et le symbolisme*. Paris: Nizet.
- PIRJEVEC, Dušan (1964). *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ROSE, Margaret (1989). *The Symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*. Milano: Edizioni Unicopli.
- RYKNER, Arnaud (1996). *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corti.
- SZONDI, Peter (1963). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp. Izvirnik 1956.

## ■ MAETERLINCK'S MODEL OF MODERN DRAMA Symbolist Dramatic Techniques

---

The main purpose of symbolist dramatic techniques is to send messages accessible above all **symbolist** <correct:> Symbolist to intuitive perception; these messages are mostly endangered by materiality. And what can be more material than the stage and staging? To be more precise: according to symbolistic **symbolistic** <correct:> Symbolist doctrine, the most destructive element of the theatrical machine is the actor, because of his or her physical and coincidental subjectivity. This was already well known to the Ancient Greeks, **physical and coincidental** <correct:> accidental Ancient <correct:> ancient who therefore introduced masks, and with them tried to bring the arbitrary effect of a live person on stage under control. In the Elizabethan theatre, the ceremonial and ritual conventions of stage speech, like monotonous litanies, had a comparable function. With the advent of naturalism, simplifications of the human figure disappeared, and as the living **simplifications** <correct:> such stylizations human being is liberated in the theatre, drama dies. In symbolist doctrine, three defensive **dies** <correct:> is dying **symbolist** <correct:> Symbolist measures arise from this: the 'static theatre' (Maeterlinck), the 'reading drama' (Mallarmé) and the 'super-marionette' (E.G. Craig). The primary characteristic of 'static theatre' is the '**super-marionette**' <correct:> 'über-marionette' reduction of character: the character is to be passive, meditative, fragile, confused and afraid, absent in spirit, even bodiless and marionette-like. In this way, Maeterlinck annulled the conflicting doctrine which had controlled dramatic writing since Aristotle; the dramatic action **conflicting doctrine** <correct:> doctrine of conflict becomes static or even dies, replaced by an atmosphere of fatalism. Mallarmé's striving for a **dies** <correct:> disappears reading drama, which was already known in Antiquity, is the most radical solution to the **Antiquity** <correct:> antiquity problem, since it completely abandons the theatrical machine in the act of reception and recognises only an individual's reading, which produces the

'theatre of the spirit'. Craig, on the other hand, maintains the connection between drama and staging, but wishes to replace the actor with a super-marionette to provoke associations with the divine through its glorious **super-marionette** <correct:> 'über-marionette' lack of expressiveness. Ivan Cankar followed Maeterlinck's model in his narrative prose, and Ibsen's model in his dramatic works, since he believed drama had a role in social reform, which could not be realised in the 'static theatre'. His only symbolist play is probably *Beautiful* **symbolist** <correct:> Symbolist *Vida* (*Lepa Vida*). Slavko Grum wrote of two symbolist plays, *Pierrot and Pierrette* (*Pierrot in wrote of two symbolist* <correct:> wrote two Symbolist *Pierrette*) and *The Tired Curtains* (*Trudni zastori*). Among others, Pregelj's *The Beggars* (*Berači*), Majcen's *The Heirs to the Kingdom of God* (*Dediči nebeškega kraljestva*) and *The Channel* (*Prekop*), Leskovec's *Princess Haris* (*Kraljičina Haris*), Jarc's *The Expulsion from Paradise* (*Izgon iz raja*) and perhaps Župančič's *Veronika of Desenice* (*Veronika Deseniška*) should be mentioned.

September 1999