



Katja Mihurko

MAETERLINCK IN CANKAR V »GOZDU SIMBOLOV«

»Natakar je prinesel kup časopisov. Brati se nam ni hotelo, ali čisto po naključju sem odprl znano moderno revijo. Ogledal sem na prvi strani Maeterlinckovo ime. Niti besede nisem prebral, toda ob imenu Maeterlinckovem je vztrepetalo moje srce.«

Flamski pisec, ki se mu Ivan Cankar v svoji črtici Ob zori tako spoštljivo priklanja, je pustil v delu našega umetnika tako globoke sledi, da jih je zabeležila tudi literarna zgodovina. Dušan Pirjevec je zapisal, da je bil prvi resnično moderni avtor, za katerega se je Cankar navdušil, Maurice Maeterlinck, »čigar zbirko esejev *Le trésor des humbles* si je Cankar kupil v prvi polovici maja 1897 in jo nato prebiral »s slastjo in razkošjem«. (Ivan Cankar in evropska literatura). Pirjevec je raziskoval predvsem Maeterlinckov odsev v Cankarjevem proznem ustvarjanju, čeprav ga ni zanikal tudi v njegovi zadnji drami *Lepa Vida*.

Ko prebiramo to dramo, o kateri je Župančič zapisal, da je »ritmična ekstaza našega jezika, slovesna velika maša slovenske besede«, pred nami oživijo Maeterlinckove simbolistične igre. Vidino hrepenenje se nam nenadoma zazdi tako blizu Melisandinemu, vlažna cukrarna tako podobna temnemu gradu, v katerem se iščeta Peleas in njegova ljubezen, da se nam zdi, kot da bi po Baudelairovem gozdu simbolov hodila Maeterlinck in Cankar skupaj.

Poiščimo v obeh že omenjenih dramah, torej v Cankarjevi *Lepi Vidi* (1911) in Maeterlinckovem *Peleasu in Melisandi* (*Peléas et Melisande* 1892), prevedel Janko Moder, tisto, kar nespregledljivo povezuje našega umetnika s flamskim. Stopimo torej najprej v gozd simbolov, ki so si pri obeh piscih tako podobni.

Cankar je decembra 1905. leta pisal Francetu Zbašniku:

»Vida je simbol našega hrepenenja.«

Kot simbol hrepenenja je Vida torej objekt hrepenenja. Glede vprašanja, ali je Vida samo objekt ali tudi subjekt hrepenenja, si slovenski literarni zgodovinarji niso nikoli bili povsem enotni. V našem razmišljanju se pridružujemo mnenju Tineta Hribarja, ki je v svojem delu *Drama hrepenenja* označil Vido kot objekt in subjekt hrepenenja. V podobno situacijo so postavljene tudi osebe Maeterlinckove drame. Golodu, Peleasu in Arklju je Melisanda nekakšen objekt hrepenenja, saj vsak po svoje hrepenijo po njej, a tudi Melisanda sama nosi v sebi hrepenenje, kar jo seveda določa tudi kot subjekt hrepenenja. Po Vidi v Cankarjevi drami hrepenijo Dioniz, Mrva in Poljanec.

Dioniz in Peleas se že zaradi svoje starosti, sta namreč mlajša od vseh, razlikujeta od drugih oseb v dramah. Njuno hrepenenje je še čisto, neokuženo z grenkimi življenjskimi spoznanji. Vida oziroma Melisanda jima predstavljata

lepoto, sanje, ki so preveč lepe, da bi se lahko uresničile. Zato je njuna ljubezen posebne vrste. Prej jima predstavljata sestro kot žensko. V drugačni luči vidita objekt hrepenenja Mrva in Golod. Zanju sta Vida in Melisanda predvsem ženski, njuni nevesti. Poljanec in Arkel pa opazujeta dogajanje z neke druge perspektive. Čeprav je Poljanec mlad, bolan študent, Arkel pa star alemondski kralj, gledata na življenje podobno. Tudi Poljanec se zaveda, da je njegova mladost pravzaprav že minila, zato mu Vida in Dioniz simbolizirata prav zaradi svoje mladosti pomlad in veselje. Podobno gleda na Peleasa in Melisando Arkel. Različen pa je njun konec. Poljanec ob Vidini vrnitvi pomirjen umre, medtem ko Arkel ostane v svetu, ki ga ne razume: »Moj bog! ... Nikoli ne bom nobene reči razumel ...«.

Enako močno pa je v obeh dramah prisoten simbol luči in večno nasprotje med temo in svetlobo. Že na začetku obeh dram se srečamo s podobno situacijo, saj se obe pravzaprav začeta s spoznanjem, da je nekdo odšel in se več ni vrnil, čemur sledi čakanje. Čakajoč na Vido oziroma Goloda, osebe v dramah podobno ravnaajo. S svetlobo, lučjo hočejo pomagati izgubljenim, da bi našli pot domov. DIONIZ: Noč je zunaj ... Daj svetilko, da bo videla najino ljubezen!

*

GENOVEFA: Glej, da bo že nocoj prižgana luč, Peleas!

V obeh dramah je torej luč simbol varnosti, zatočišča, vendar oba dramatika to iluzijo hitro razbijeta.

POLJANEC: Postavil je svetilko na okno, da bi ne zgrešila poti. Luč nad morjem, da se ladja ne izgubi.

*

PELEAS: Mora biti kakšna velika ladja ... Luči so zelo visoko, takoj jo bomo zagledali, ko pripelje na pas svetlobe.

Toda posadka ladje, ki jo omenja Peleas, zaradi megle luči ni videla, v Vidi pa na Poljančev stavek odgovori Damjan:

»Mnogo se jih je izgubilo prav pod lučjo.«

Luč je torej bolj tolažnica v urah samote, saj je izgubljeni ponavadi ne ugledajo. Toda tolažilna je že misel, da nekje vztrajno gori, kakor svetijo na večernem nebu, četudi le za oblaki, zvezde stalnice.

Tudi v nadaljevanju dram se pola svetloba – tema nenehno ponavljata. Osebe v dramah živijo v hladnih, temnih prostorih, iz katerih hrepenijo po soncu in svetlobi. Pa najsi je to mračna, vlažna cukrarna ali pa temen, hladen grad.

GOLOD: Ta grad je res zelo star in zelo mračen ... zelo mrzel in zelo globok.

MRVA: Kaj je resnica? Resnica so te črne, vlažne stene, resnica je ta ječa, ki nam ni uklenila samo telesa, temveč tudi srce in misel, resnica je naša čisto živinska lakota po kosu belega kruha in po žarku belega sonca ...

Cankar je postavil svoje osebe tudi na sonce, v luč, vendar se vztrajno vračajo v temo, od koder se zdi, da ima življenje svoj cilj.

V tem večnem iskanju svetlobe pa imajo seveda pomembno vlogo oči. Maeterlinck je zapisal: »Rien n'est visible et cependant nous voyons tout«.¹ Pomembno je

¹ Nič ni vidno, a vendar vidimo vse.

torej tisto dojemanje, ki ga naše oči ne zaznavajo, ki je znotraj nas. Svoje oči odpiramo stvarjem, ki so brez pravega pomena, a s temi očmi ne moremo nikdar ugledati duše. To spoznavajo tudi osebe obeh dram.

ARKEL: Zelo star sem, pa še nikdar nisem videl vase... Človek se zmeraj zmoti, če ne zapre oči, da odpusti ali bolj pogleda vase.

*

MRVA: Kako si vprašal prej, ti mali: kaj da ostane, kaj da je storiti? Slišal si: oči zatisni! Ali gorje: devetkrat več vidi človek s slepimi očmi nego z bdečimi! Oko se obrne v dušo in vidi vse, kar je dnevu skrito.

Navedimo še primer, na katerega je opozoril že Pirjevec! Pri Maeterlincku se dve usodi ne spoznavata z besedami, ampak z očmi.

MELISANDA: Mislim, da me nima rad; prebrala sem mu iz oči...

Dušan Pirjevec pa govori tudi o posebni značilnosti simbolizma, o t. i. simboličnem paralelizmu.

»Maeterlinckov paralelizem je utemeljen v njegovih splošnih zakonih o človeku in človekovi usodi. To je razvidno zlasti iz njegove dramatike, kjer tiste skrivnostne sile ali zakoni, ki urejajo svet in človekovo usodo, ne nastopajo kot nekaj ali nekdo, marveč tudi mnogo bolj določno, in sicer zlasti preko najrazličnejših naravnih pojavov.«

S primerom takega paralelizma se srečamo seveda tudi v Peleasu, v četrtem prizoru prvega dejanja, ko pravi Peleas:

»Nocoj bo nevihta. Tu so pogosto... pa vendar je morje tako mirno... Nič hudega sluteč bi se lahko vkrcal pa te ne bi bilo več nazaj...« Nevihta torej nima samo vloge naravnega pojava, ampak, kakor pravi Pirjevec, ko razmišlja o Maeterlinckovem paralelizmu »po svoje naznanja približevanje, prisotnost ali delovanje mističnih sil človekove usode«. In res se slutnja, ki jo izražajo Peleasove besede, uresniči. Na mirnem Arklovem dvoru se začne odvijati drama, v kateri so udeleženi igralci, ki so v to igro nič hudega sluteč vstopili in ne morejo več nazaj...

Zanimivo je, da tudi Cankar tisto »mistično silo« upodablja v naravnem pojavu, zelo sorodnem nevihti – v viharju. Saj Mrva v prvem dejanju pravi:

»To noč je zunaj v viharju prišla pomlad. Pojdem se z njo pogovarjat na polje.«

Tudi ta stavek po svoje naznanja »prisotnost ali delovanje človekove usode«, saj v tretjem dejanju, ko Poljanec umira, Mrva odgovori na njegovo vprašanje, kaj prepeva zunaj:

»Veter je spomladni pozdrav onkraj morja.«

Pomladni vihar se je torej preselil s polja »onkraj morja«, onkraj življenja.

Pri Maeterlincku moramo pojem naravnega pojava razširiti še na živali, rože, šumenje vode... Preko naravnih pojavov govori usoda človeku svoje slutnje. Melisanda doživi tako tajno znamenje v prizoru z golobi.

MELISANDA: Kdo je, Peleas? Kdo leta okoli mene?

PELEAS: Golobi se zaletavajo iz stolpa... Jaz sem jih prestrašil; odletavajo...

MELISANDA: To so moji golobi, Peleas. Tak daj, pusti me, ne pridejo več...

PELEAS: Zakaj ne pridejo več?

MELISANDA: Zgubili se bodo v temi...

Kakor je razvidno iz citiranega prizora, je za simbolistično dramatiko značilna tudi posebna forma dramskega govora.

Tako piše Albert-Marie Schmidt v knjigi *La littérature symboliste* (Paris 1969) o značilnosti dramskega govora pri Maeterlincku: »Des personnages enetrent en scène, balbutient, se répètent, comment avec impropreté ou lassitude des gestes.«²

Pri Maeterlincku torej ni dolgih, poetičnih monologov, kakršne srečamo v Lepi Vidi, ampak se njegove osebe izražajo v kratkih, pogosto nedokončanih stavkih.

Ko razmišljamo o dramskem govoru v simbolistični dramatiki, pa ne moremo mimo načela dialoga druge stopnje, ki ga je vpeljal prav Maurice Maeterlinck. Dušan Pirjevec tako opisuje tehniko Maeterlinckovega dialoga druge stopnje:

»Na začetku je vzdih, njemu pa sledijo tri pike, se pravi pavza oziroma molk in šele nato se besedilo nadaljuje, zaključujejo pa ga spet pomenljive tri pike, ki imajo v celem navedenem odlomku sploh izredno važno vlogo.«

Pirjevec za primer Maeterlinckovega dialoga druge stopnje navaja naslednjo sceno iz *Peleasa in Melisande*:

PELEAS: Slišiš morje? ... Veter se oglašja ... Pojdiva tukaj dol.

Mi daš roko?

MELISANDA: Poglej, poglej, v rokah imam vse polno rož in listja.

PELEAS: Opiral te bom za roko, pot je strma in zelo je temno ... Jutri mogoče odpotujem ...

MELISANDA: O! ... Zakaj?

Pirjevec piše, da Jean Marie Carré razlaga v svoji razpravi, da prav ta stavek, ki se je tako nenadoma iztrgal Melisandinim ustnicam, ponazarja vso intenzivno ljubezen, ki jo čuti do svojega spremljevalca.

Poiščimo še primer dialoga druge stopnje v Lepi Vidi.

Dioniz (zamišljen): Jaz sem si izmislil konec tej zgodbi ...

Lepa Vida je stala ob oknu in gledala na morje in njene solze so kapale v morje. Takrat je potrkal na njeno srce, reklo je pred durmi njenega srca: »Kadar bo tvoja žalost največja, pobegni iz zlate ječe, vrata bodo odprta in ladja bo pripravljena!« In ko je bila njena žalost največja, je pobegnila ob tihi polnoči in je stopila na ladjo ... (Po odmoru, tišje.) Da ... stopila je na ladjo ...

Seveda v tem primeru ne moremo govoriti o pravem dialogu druge stopnje, saj smo navedli le Dionizove besede. Vendar menimo, da ima zadnji Dionizov stavek enako funkcijo kot Melisandin. Ta stavek izraža nekaj, kar bo povzročilo preobrat dejanja, prav tako kot bo to povzročilo Melisandino razkritje ljubezni do Peleasa. Če si Dionizov stavek ogledamo še z druge strani, ugotovimo, da so v njem vse zakonitosti, ki jih mora vsebovati takšen stavek. Vzkliku »da« sledi molk, nato se besedilo nadaljuje in spet zaključí z molkom.

Pisali smo že, da je pravo spoznanje, spoznanje duše. Tako spoznanje, ki se dovršuje v duši, omenja Dušan Pirjevec in v že omenjeni knjigi o njem piše.:

»Intuitivno spoznanje nima značaja in vsebine precizne misli, zanesljive percepcije in dognane predstave, zato je nekaj nedoločnega, nejasnega, česar ni mogoče ustrezno izraziti oziroma povedati.«

Kot vidimo, ima intuitivno spoznanje pomembno vlogo v dramskem govoru. Navedimo primer, na katerega opozarja že Pirjevec! To so naslednje Melisandine

² Maeterlinckove osebe stopajo na sceno, jecljajo, se ponavljajo, neustrezno ali utrujeno komentirajo dejanja.

besede: »Še sama ne vem, kaj je... Če bi mogla, bi ti povedala... To je nekaj močnejšega od mene...« Tudi Dolinar v Lepi Vidi ugotavlja, da je spoznanje duše neizgovorljivo: »Komaj za vsako deveto stvar je beseda! Za najglobljo, najbolestnejšo je ni!...«

Dušan Pirjevec opisuje še eno značilnost simbolistične dramatike, to je dvosmiselnost. Dvosmiselnost pomeni, da ima beseda poleg navadnega smisla še kak drug pomen. Tako stavek, ki ga izreče mali Injold, Golodov sin iz prvega zakona: »Il fait clair«, ko se razsvetli okno v Melisandini sobi in ga za njim ponovi tudi Golod, ne pomeni samo, da se je prižgala luč, ampak tudi, da se Golodu začenja jasni odnos med Peleasom in Melisando. Luč v Melisandini sobi se namreč prižge prav tedaj, ko pripoveduje Injold očetu, da sta se Peleas in Melisanda nekoč celo poljubila. Kar zadeva dvosmiselnost pri Cankarju, smo izbrali naslednji prizor iz *Lepe Vide*. Po dolgi, težki noči pravi Vida Dolinarju: »Jutro je... Glej, tam je sonce, v parku, na beli cesti... tam, glej tam... pokliči jo!«

Vida torej govori o jutru, ki je prišlo za neprespano nočjo, o soncu. Toda sonce ni blizu Vidi, ki se vrača v temo, ampak sončni Mileni, zato imajo njene besede tudi drug pomen. Dolinarjevo jutro je Milena, ki ga bo ozdravila, tako kot je Vidino jutro Dioniz, saj pravi, ko zasliši njegov glas: »Čuj – moje jutro, moje zlato jutro!«

Zaključimo naše razmišljanje z mislijo, da je bilo zasledovanje umetnikov skozi Baudelairov gozd le poskus prisluhniti govorici »živih stebrov« v njunih dramah, četudi je jasno, da nam je verjetno kakšna njihova beseda ostala »polzastarta« ali pa smo jo celo spregledali.