Cankarjevo gledališče dramskih podob

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Trubarjeva 3, SI 1000 Ljubljana, tomaz.toporisic@agrft.uni-lj.si

DOI: https://doi.org/10.18690/scn.19.2.131-147.2026

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Članek ob 150-letnici rojstva Ivana Cankarja obravnava njegovo dramatiko kot pomemben dejavnik modernizacije slovenske književnosti in gledališča. Na podlagi korespondence in gledališko-zgodovinskih virov prikazuje njegovo prizadevanje za estetsko in idejno zahtevno dramatiko evropskega formata. Posebej osvetljuje njegovo razumevanje gledališča kot ustvarjalnega in institucionalnega prostora ter njegovo zanimanje za dramaturgijo, režijo in gledališko upravo. Cankar je aktivno sodeloval pri uprizarjanju svojih del in bil pomemben soustvarjalec gledališkega preporoda na Slovenskem. Prispevek ugotavlja, da je slovenska dramatika tedaj razvojno prehitevala domače gledališče, kar je zaznaval tudi sam avtor. Njegova pisma razkrivajo ambivalenten odnos do slovenskega gledališkega okolja: med težnjo po evropski prepoznavnosti in omejitvami domačega prostora. Kot primer je predstavljena geneza drame *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, ki kaže na dolgotrajen proces nastajanja ter avtorjevo skrb za odrski učinek. Prispevek zato Cankarjevo dramatiko razume kot pomemben kulturni in umetniški projekt, ki je mislil samega sebe, dramatiko in gledališče ter tako odločilno vplival na razvoj moderne slovenske gledališke identitete.

The article marking the 150th anniversary of Ivan Cankar's birth examines Cankar's drama works as a driving force in the modernization of Slovenian literature and theatre. Using his correspondence and theatre-historical sources, it highlights his ambition to create intellectually demanding drama aligned with European cultural trends. Cankar viewed theatre not only as an artistic medium but also as an institutional and creative space. His letters show a strong interest in dramaturgy, directing, and theatre management. He was actively involved in the preparation and staging of his plays and was one of the more important participants in the renewal of Slovenian theatre in the early twentieth century. The article notes that Slovene drama literature often advanced faster than Slovene theatres here which was something Cankar, too, was aware of. His letters reveal an ambivalent attitude towards the Slovene theatre environment. On the one hand, there is a desire for international recognition which is on the other hand suppressed by the limitations of the domestic space. The genesis of the drama *Scandal in the St. Florian Valley* (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*) is presented as a case study, demonstrating the long process of its being created, and the author's concern for its effect on the stage. The article thus acknowledges Cankar's drama works to be an important cultural and artistic project, understanding oneself, drama and theatre. Consequently, Cankar's works had a significant impact on the development of the identity of modern Slovenian theatre.

Ključne besede: Ivan Cankar, slovenska moderna drama, moderna, Maurice Maeterlinck, slovensko gledališče

Keywords: Ivan Cankar, Slovenian modern Drama, modernist movement, Maurice Maeterlinck, Slovenian theatre

Uvod: oder pred dramatikovimi očmi[1]

»*Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi*«
(pismo Alojzu Kraigherju; Cankar 1972: 72)

Ob sto petdesetletnici Cankarjevega rojstva, ko so številna ugledališčenja in interpretativna branja pokazala, da je njegova dramatika ostro zarezala v tradicijo slovenske literature in omogočila njen izjemni nadaljnji razcvet, hkrati pa je postala eden temeljnih kamnov za razvoj oziroma evropeizacijo in profesionalizacijo slovenskega gledališča v dvajsetem stoletju, se bomo posvetili njegovi dramatiki in razumevanju njene funkcije kot pomembnega stimulatorja slovenske kulture in predvsem gledališča zadnjih sto let. Iz uvodnega citata je razvidno, da je Cankar v veliki meri znotraj svojih snovanj dejavno stavil prav na dramatiko, za katero se mu je zdelo, da je talentiran. Pri tem se ni oziral na kulturni kapital povprečnega slovenskega gledališkega občinstva, ampak je ciljal višje. V času, ko je imel za seboj že *Romantične duše* (1897) in *Jakoba Rudo* (1998) in je že snoval *Za narodov blagor* (1900), je v pismu bratu Karlu dne 24. 11. 1899 zapisal, da se je »zopet z vso navdušenostjo prijel dramatike«; prav na področju dramatike se mu je zdelo, da mora »napraviti nekaj mojstrskega« (Cankar 1970: 65).

Da ga je ob dramatiki zanimalo tudi gledališče ali celo mesto tajnika ali ravnatelja v ljubljanski Drami, priča kar nekaj zanimivih dejstev, tudi pismo, ki ga je napisal Govekarju leta 1905 in v katerem mu je zatrdil, da za razliko od njunega skupnega znanca, ki mu je Govekar ponudil službo tajnika, ta pa jo je odklonil, tega sam nikakor ne bi storil: »*Službo, ki bi bila zame (in ta bi bila zame) bi jaz nikoli ne bil odklonil*« (Cankar 1970: 166).

Tudi ko se je leta 1908 prijavil na mesto ravnatelja ljubljanske Drame, je zapisal, da ob dejstvu, da je avtor več uprizorjenih izvirnih dram, ne smejo zanemariti tudi njegovih »gledaliških« izkušenj z Dunaja, ko se je imel priliko seznaniti z moderno dramatiko ter dramaturško tehniko, in Ljubljane, kjer je »vodil izkušnje za dramo *Kralj na Betajnovi* in farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*« (po Moravec 1974: 203).

Da je bil Cankar tesno povezan z gledališkim preporodom prvih desetletij dvajsetega stoletja na Slovenskem, pričajo tudi biografije režiserskih imen tistega časa, npr. Ignacija Borštnika, ki je prišel v goste v Ljubljano, ko so se odločili za krst *Jakoba Rude*, ter je poskrbel tudi za uprizoritev te drame v Zagrebu. Toda to ne spremeni dejstva, ki ga je Moravec

[1] Članek je nastal v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

izpostavil v knjigi *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*, namreč, »da je šla slovenska dramatika v tem obdobju pred slovenskim gledališčem« (Moravec 1974: 82). Tako je tudi Cankar v pismu Zofki Kvedrovi ob premieri *Jakoba Rude* zapisal:

> Ako mi aplavdira celo tako zabit publikum, kakor je ljubljanski, potem vendar še nisem čisto pri koncu s svojo 'dostojnostjo'. Vendar me je ta uspeh tudi nekoliko ženiral, ker pravzaprav nisem pisal svoje drame za ljubljanske kuharice. In bojim se, da se mi je res ponesrečila. Kako bi ji sicer aplavdirali? (Cankar 1957: 453)

O čem priča ta odlomek iz pisma prijateljici, za katero je upal, da bo njegovo dramatiko katapultirala v Pragi, Zagrebu in drugje. O tem, da se pri pisanju ni »omejeval« s slovenskim gledališkim kontekstom; da je namerno ciljal drugam, da je bil ambicioznejši, hkrati pa ga je ta kontekst skrbel, tako da je do neke mere proizvedel avtorjevo samoomejevanje.

Kot primer Cankarjeve izjemne skrbi za odrske realizacije njegovih dram si poglejmo nekaj elementov iz geneze *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, igre, o povezanosti katere z gledališčem je Mateja Pezdirc Bartol zapisala:

> Čeprav je Cankar dramatiko vedno pisal z mislijo na uprizoritev, ni nikjer drugje vidna tolikšna misel na izrazito gledališke elemente, kot ravno v *Pohujšanju*, kar je zabeleženo že na ravni besedila v didaskalijah kot tudi v korespondenci z založnikom in gledališkim vodstvom. (Pezdirc Bartol 2018: 51)

Ta »hudobna farsa«, kot jo je označil sam, je nastala leta 1907 po šestletnem dramskem molku, snoval jo je v svoji glavi kar sedem let, zapisal pa izjemno hitro, v samo štirinajstih dneh. Svojemu založniku Schwentnerju jo je napovedal z besedami:

> Stvar je največja hudobija, kar sem jih doslej napisal. /…/ Ko ti pošljem, preberi takoj prvi akt, in stavim, da se boš smejal! Nató seveda boš naredil kisel obraz, ker boš moral odpreti denarnico nastežaj! (Cankar 1971: 204–205)

In dodal: »*Zamudil sem se dalj, nego sem mislil; zato pa sem prepričan, da je stvar res dovršena in da bo napravila na odru čisto poseben efekt*.« (Cankar 1971: 204–205) Zato je takoj ob oddaji rokopisa Schwentnerju naročil, naj igro ponudi takratnemu upravniku ljubljanskega gledališča Juvančiču. In ta jo je res takoj sprejel v program, hkrati s pripravami za tisk so potekale priprave oziroma vaje za krstno izvedbo.

Seveda pa farsa ni nastala v tako kratkem času, njena geneza nas napoti na celo serijo njegovih proznih del, katerih večji del je izdal leta 1908 v knjižici pod naslovom *Zgodbe iz doline Šentflorjanske*. Še več, lahko bi rekli, da je prav dolina šentflorjanska postala eden od simbolov Cankarjeve domovine. Prvič se je pojavila v noveli *Iz življenja odličnega rodoljuba* (1900), kjer se prvič pojavi tudi učitelj Šviligoj. Tudi kasnejša

novela *V mesečini* (1905) je bila natisnjena pod oznako »zgodba iz doline šentflorjanske«, v njej pa najdemo tudi že umetnika Dioniza in njegovo ljubico Hiacinto.

Cankarjeva izjemna skrb za uprizoritev je razvidna tudi iz biografskih podrobnosti in korespondence pred premiero. Če je bila misel na uprizoritev »še pred zimo« pri njem živa že med pisanjem, se je vse skupaj stopnjevalo, ko je oddal rokopisi zapisal založniku:

> Juvančiču moram pisati, da ne sme biti prej ne razdelitve vlog ne bralne izkušnje, preden mu je pošljem za režiserja opis oseb. To je za uprizoritev važno, v knjigi pa je bolje, da izostane, ker nekaj fantazije mora bralec vendarle imeti. (Cankar 1968: 353)

Ne moremo si kaj, da je ne bi opazili tudi v njegovih didaskalijah k igri:

> Velika dvorana, tako bogato in gosposko opremljena, kakor zmore ljubljansko gledališče. Oprema je kričeča, naravnost groteskna, kakor na kup znešena iz vseh neverjetnih krajev in izb. Zadaj velika okna in steklena vrata na vrtno verando. Duri na desni in na levi. (Cankar 1968: 104)

Cankar se je ves čas bal, da ljubljanska drama ne bo kos uprizoritvi te kompleksne igre, zato je vztrajno spremljal vaje in je igralcem ter drugim ustvarjalcem v pomoč pripravil natančno oznako nastopajočih oseb z navodili za igro.

In res se je v času intendantstva Friderika Juvančiča prav ob *Pohujšanju* zgodil – kot zapiše Moravec – prvi primer v domači gledališki zgodovini, ko je »imela intendanca na voljo ne le zgledno besedilo, temveč tudi v podrobnosti izdelan uprizoritveni načrt, saj ni skrbel avtor samo za igralske profile, temveč celo za kostume« (Moravec 1974: 174). Tako je v pismu Juvančiču natanko opisan tudi profil igralke, ki lahko igra Jacinto ter bil pri tem neizprosen:

> Schwentner pravi, da bo Kreisova igrala Jacinto. – Jaz sem mislil Jacinto večjo. Sicer se ne spominjam na Kreisovo, ali toliko vem, da bi bila velika. Ampak – ali je lepa? To je glavno vprašanje! In prosim Vas, da mi na to vprašanje odgovorite. Že v opisu oseb sem rekel, naj se farsa rajši ne igra, če ni lepe *Jacinte*. (Cankar 1968: 354)

Hkrati pa je šlo tudi za prvi primer, »ko je intendanca brez pomislekov ravnala v vsem tako, kakor je želel pisatelj« (Moravec 1974: 174). In res si je Cankar razprodano premiero ogledal skupaj z intendantom v njegovi loži. O tem, kako zares je vzel uprizoritev, pričajo dejstva pred premiero, njegovo skrbno spremljanje zadnjih vaj, pohvala, zgroženost ob generalki, ki jo je zapusti, in končno hvala ob premieri, pri kateri pa je večino zaslug pripisal sebi in glede uprizoritvenih »kvalitet« zapisal, da so razen Jacinte in Petra vsi igralci igrali »strašno slabo«, kar je povezal s slabimi standardi gledališča, zaradi katerih si je morala »glavna igralka sama

šivati kostum pozno v noč, za poglobljeni študij pa ji je zmanjkalo časa« (Moravec 1974: 175).

Cankar pred režiserjevimi očmi (Skrbinšek, Korun, Kušej, Miler)

Cankar je ves čas bedel nad samo uprizoritvijo, v pomoč igralcem in režiserju je pripravil podrobno oznako nastopajočih oseb z navodili za igro, ki se zaključi z besedami: »*Moja želja je, da igralke in igralci vse moje besede in vse označene geste karikirajo. Da se torej, kadar spoznajo besedilo in idejo moje komedije, prav nič ne ženirajo, temveč da igrajo z isto razposajeno zlobnostjo, kakor sem jaz besede pisal!*« (Moravec 1968: 352) Igra je doživela osem ponovitev, pet od njih na gostovanju po Sloveniji, in tako postala v času Cankarjevega življenja njegovo največkrat uprizarjano delo. Po drugi strani pa je bila kritika tako s klerikalne kot liberalne strani večinoma odklonilna. Fran Kobal je že pred premiero v Slovenskem narodu zapisal: »*tri dejanja ironije in humorja, en koš kopriv. Logiška pravila, možnost, verjetnost – postranska stvar. Cankarja je nekaj strašno razjezilo in zato si je urezal novo brezovko. Zdaj jo pa vihti, švrk, švrk, kamor je, nič zato če tupatam preveč na debelo zamahne, poglavitno je, da se maha*.« (Moravec 1968: 358)

Še posebej pa je bil po premieri kritičen v *Slovencu* Fran Terseglav: »*Umetniške vrednosti to najnovejše delo Cankarjevo nima nobene, kar bo sicer priznal vsakdo, pa tudi vodilna misel je pogrešena, kajti ljudje niso tako neumni, kakor si jih predstavlja Cankar, on pa ne tako vzvišenopameten, kakor samega sebe slika v svojih proizvodih*.« (Moravec 1968: 362) Kratek pregled kritik in reakcij po premieri pokaže, da je Cankarjeva farsa sprožila serijo kritiških zapisov, pri branju katerih pa ne moremo mimo dejstva, da so opozarjali na problematično, nejasno, nepregledno dramsko tehniko, neenotnost motivov, nelogičnost in celo pomanjkanje zapleta, zato se bomo v nadaljevanju osredotočili na formalne značilnosti *Pohujšanja*. S tem je nastal paradoks, opisan v knjigi *Dramske pisave stoletja*:

> Cankarjevo *Pohujšanje* je že v času gledališke avantgarde Skrbinška in Šesta, še očitneje pa gledališča absurda in študentskih revolucij sprožalo branja, ki jih Korun označuje kot »smer modernega gledališča«. To gledališče tudi danes, v času prevlade vizualne kulture, poskuša govoriti gledalcu brez vmesnih členov, brez literature, psihologije – zgodovine in tako naprej. (Toporišič 2024: 15)

Za Cankarja je torej bil namen njegovih iger, da pri bralcih proizvedejo to, kar je avtor sam opisal kot »čisto poseben efekt« (Cankar 1971: 204–205), ki je opozoril na latentno ali inherentno gledališkost njegovih iger, razvidno iz poudarjanja tistega, kar je okoli besede. Tako je v gledališkem listu ob

uprizoritvi *Pohujšanja* v dramaturgiji Žanine Mirčevske in režiji Eduarda Milerja na velikem odru Cankarjevega doma zapisano:

> Cankar je s strukturo *Pohujšanja* blizu senzibilitete začetka enaindvajsetega stoletja, ki se zaveda, da obstaja veliko več jezikov dejanja predstave, kot jih lahko priskrbi dramsko besedilo. Da lahko tudi telo izvajalca, prostor, zvok, predmete in podobno razumemo kot neke vrste jezik ali tekst, ki razpolaga s svojo lastno retoriko. (Toporišič 2018: 23–24)

Se pravi, da je ena temeljnih lastnosti njegove dramske pisave dovzetna za senzibilitete različnih dob[2] in geografskih prostorov. Zato »Cankarjevo dramsko besedilo omogoča povsem različna branja in uprizoritvene koncepte« (Pezdirc Bartol 2018: 52). Na to dejstvo je že leta 1928, ob Skrbinškovi uprizoritvi, v *Ljubljanskem zvonu* opozoril mladi materialistični kritik Bratko Kreft, ko je zapisal:

> Režiser je delo izluščil iz strogo slovenskega miljeja, tako da je 'Pohujšanje dobilo nekako splošno, kozmopolitsko obeležje. Problem slovenskega umetnika in slovenskega občinstva se je po tej režiji posplošil in atribut »slovenski« je izpadel. Tako nam je Skrbinšek prav gotovo podčrtal tisto, kar je v delu obče umetniškega in obče človeškega. Kajti problem […] ni izrazito slovenski ampak je doma povsod … (Kreft 1928: 749)

Skrbinšek se je v svoji radikalni uprizoritvi, ki je prvič v zgodovini uveljavila režijsko konsekventno branje *Pohujšanja* in jo je takratna kritika zaradi svoje konservativnosti na žalost večinsko zavrnila, odpovedal kakršni koli čustvenosti in dobesedno seciral malomestni svet ter, kot je vzhičeno zapisal Kreft, dosegel, da je »naše gledališče to pot prvič stopilo iz okvirov tradicionalnosti in epigonstva«. (Kreft 1928: 754)

Usmerimo se sedaj k *doyenu* slovenskega režijskega modernizma in enemu najbolj temeljitih režijskih interpretov Cankarja Miletu Korunu, ko govori o Cankarjevem *Pohujšanju*, na režijo katerega se je v Parizu pripravljal leta 1965, in zapiše nekaj, kar je bistveno za naše branje Cankarja dramatika-gledališčnika:

> Oblika je obenem tudi gledališče, še več: že kar teatralna je. Spektakularna. Pohujšanje je idejni spektakel. /…/ Moram ostati pri Cankarjevem pohujšanju (prek tega torej ne gre), moram ga preseči. Povedati z njim več. Opozoriti na nesvobodo. Torej ne na psihološko pomanjkljivost, ne na psihopatologijo, marveč na nesvobodo kot problem doline šentflorjanske, problem sveta. /…/ Oblast je skrita nekje drugje. Toda kje? (Korun 1997: 13)

Korun s svojimi besedami nakaže, da je stanje sveta, kot ga je na začetku prejšnjega stoletja videl Cankar, povzročilo pri njem kršitve norme absolutne drame ali ibsenovske dramaturgije, posledično pa tudi kreacijo

[2] Več o tem v Toporišič (2020).

odprte forme, ki je vedno bolj začela delovati tudi kot scenarij za gledališko uprizoritev ali kreativno branje.

O *Pohujšanju* kot formalno verjetno najbolj radikalnem Cankarjem delu, ki je bilo prav zaradi svoje modernosti in nenavadne gledališkosti najprej najmanj razumljeno, z nastopom neomodernizma in neoavantgarde šestdesetih in sedemdesetih let pa delo, ki je bilo najbolj intrigantno in je kar klicalo po novih uprizoritvah, je izjemno zanimivo spregovoril tudi Taras Kermauner, ki je izpostavil prav dejstvo, da jo gledališča »najrajše uprizarjajo«, režiserjem se zdi, da daje največ možnosti za odrsko domišljijo, za različnost interpretacij:

> Zakaj? Odgovor je nedvoumen, vzrok je njena forma: oblika farse, groteska, lahkotne komedije z izrazito nerealističnimi ovirami (…) Njegova forma je v marsičem zelo blizu današnjim modernim prizadevanjem (…) Vendar *Pohujšanje* ni le poskus s formo, larpurlartistično delo. (Kermauner 1979: 221)

O tem, da Cankar dramatike ni razumel kot igranje s formo, ampak ga je globoko zanimala njega družbenost, ki se je lahko realizirala prav z uprizoritvami, priča tudi korespondenca pred uprizoritvijo njegove igre *Za narodov blagor* (1901), ko je dramatik v pismu bratu Karlu zapisal: »*Kaj tako rezkega in resničnega nisem napisal še nikoli. Vso gnilo ljubljansko družbo z njenimi gnilimi nazori sem spravil na oder.*« (Cankar 1957: 452–3) S tem ni pokomentiral samo svoje nove igre, ampak je hkrati izpostavil pomembno družbeno, celo politično funkcijo svoje dramatike in predvsem moči njenih ugledališčenj. Ko je igro končal, je prijatelju Alojzu Kraigherju 19. avgusta 1900 sporočil:

> Čutim, da sem napísal nekaj vrednega. Pisal sem rezko in takó razločno kakor še nikoli. Naperjena je stvar proti tistim veljakom slovenskim, ki imajo v svojih rokah ‘narodov’ blagor, diktirajo temu imaginarnemu ‘narodu’ različne ideale in svetínje, ki so nedotakljive, a za katere se prav za prav žíva duša ne meni, – proti tistim ljudém namreč, ki mislijo, da so narod, a niso drugega nego svinje. (Cankar 1972: 65–66)

Na družbeno kritičnost in hkratno dramsko inovativnost opozarja tudi Mateja Pezdirc Bartol, ko v razpravi *Dramatika Ivana Cankarja med inovativnostjo in družbeno stvarnostjo* zapiše, da je Cankar »konkretne domače razmere preoblikoval v inovativno dramsko formo in čeprav je napisal le sedem dram, je dramska forma vsakič drugačna, prav tako tudi dramska vrsta oziroma žanr, ki ji pripada« (Pezdirc Bartol 2020: 86–87).

Temeljni kamen slovenskega gledališkega modernizma Mile Korun v izvrstni knjigi *Režiser in Cankar* kot verjetno najbolj vnet in zavzet, tudi prodoren interpret Cankarja in *Hlapcev* v slovenskem prostoru, ko zapisuje režijske opombe ob pripravi slovite uprizoritve iz leta 1980, opozori samega sebe kot režiserja na serijo vprašanj, ki jih odpirajo *Hlapci*:

> Provincialno. Farško. Ves folk je zapit. Tudi ženske. Ali se nekje dva onegavita? Izhod iz tega je revolucija. Drugačen, poseben način življenja. Drugačno gledanje. In Jerman je pravzaprav kljub vsemu vendarle revolucionar. Kako naj mu rečem drugače? Mesija?
>
> Kaj pa današnji anarhisti?
>
> Kakor da sta samo dve poti, ena vodi naravnost v bebavo, vase zagledano potrošništvo, alienacijo, druga pa v nekakšno spremembo, prevrat. (Korun 1997: 145)

In potem nadaljuje z razmislekom o položaju intelektualca v sodobnem svetu ob pogovoru z Ladom Kraljem, takratnim direktorjem ljubljanske Drame:

> Pogovor z Ladotom. V Drami. Jermanova pozicija: zavest intelektualca, da ima pravico učiti oblast, kako naj vlada, čeprav sam nima nobenih političnih izkušenj. Leto 1968: vesela množica izniči osamljenega intelektualca. Jerman ni pozitivna figura, danes je odpihnjena. Sindrom, ki odmira. Župnik: današnja partija, ki snubi intelektualce. Razumevajoči bog potrošništva. Oblast je vedno štabna.
>
> Okrogla miza dramaturške grupe. Nastopajo Rupel, Kermauner, Kos, Bregant, Kozak, Štih. In Kralj in jaz. /…/ Razprave so res zelo zanimive. Osvetlitve so silno različne. Raznorodne. Tehtne. / Premišljene. Včasih pa le več povedo o tistem, ki jih govori, kot o tem, kar govori. Nihče ne more iz svoje kože. Obilo gradiva za razmišljanje. In odločanje pri režiji. Vendar bo treba stvari najprej urediti in uskladiti, morda tudi prirediti. (Korun 1997: 148–149)

Leta 1990, na samem prehodu iz poznega socializma v postsocializem, ob svoji novi uprizoritvi v Celju pa doda:

> HLAPCI 1990 PREHOD SUBJEKTA V INDIVIDUUM /…/ prikazati temeljne reference filozofske in sociološke analize našega sveta in časa. Seveda z obilno pomočjo Baudrillardovega intervjuja Subjekt in njegov dvojnik, ki je izšel v Novi reviji, pa Hribarjevih razprav o svetem v isti reviji, ki so me navdušile in prevzele. (Korun 1997: 180)

»[N]esramno odkrit teater« onstran klasične reprezentacije

Prav badioujevska sintagma, »teater, ki misli«, ki jo uporabi Korun, ne da bi se zares skliceval na Badiouja in njegovo inestetiko, je zelo povedna in kaže na dejstvo, da Ivan Cankar s svojim proznim in v enaki meri tudi dramskim opusom proizvaja vedno nove interpretacije, ki jih vedno znova goreče zagovarjajo njihovi zagovorniki in jim oporekajo njihovi oporečniki. To priča o dejstvu, da Cankar skozi dramske strukture in razmisleke o drami piše gledališče svoje dobe in dob, ki so mu sledile do danes. V tem smislu je Cankar dramatik vedno točka oziroma teritorij, h kateremu se slovensko gledališče vrača vedno znova in ga vedno znova skuša odkriti na novo, mu vtisniti svoj pečat. In s tem (samo)osvoboditi samega sebe in občinstvo. Korunova sintagma »*[N]esramno odkrit teater. / Teater, ki*

misli.« (Korun 1997: 181) tako izjemno natančno opiše Cankarja dramatika in umetnika kot nesramno odkrito umetnost, ki misli samo sebe, dramatiko in gledališče obenem in v povezavi.

In sprožilni moment za to novo gledališče nove, avantgardne dobe je dal prav Ivan Cankar v svoji »hudobni farsi«. S številnimi dramskimi invencijami in kršitvami dramske forme, s postopkom, ki ga je Dušan Pirjevec (v svoji temeljni študiji *Ivan Cankar in evropska literatura*) ob Maeterlincku označil kot dvo- ali večsmiselnost besed, značilna uporaba dialogov druge stopnje, ki jih simbolizem poimenuje kot pogovor dveh duš. Elemente te posebne dramske tehnike, ki jo je tudi v navezavi na Maeterlincka inventivno uporabljal Cankar, sta preiskala Lado Kralj in Jan Jona Javoršek. Slednji je v razpravi *Elementi Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevi dramatiki* zapisal, da je »v notranjem komunikacijskem sistemu drame, ki je osnova za gradnjo dejanja analitične drame, Cankar oblikoval sistem 'po vzoru Maeterlinckovega modela', ki so mu raziskovalci nadeli ime sistem reagentov« (Javoršek 1997: 64).

Tako je prav *Pohujšanje* njegovo (ob *Lepi Vidi*) najbolj ne več dramsko delo, ki odslikava »pol stvarnost, pol fantastičnost«, pripoveduje in hkrati »daje čutiti veliko več« (Korun 1997: 12). Je avtorjev izjemen izskok iz ibsenovskega realizma v popolno prepustitev »subjektivizmu, iracionalnosti in neomejeni fantaziji« (Kralj 1991: 12) in ga moramo razumeti v tradiciji dekadenčne dramatike in njenega oddaljevanja od absolutne drame. Hkrati pa je tudi očitno, da je bila ta Cankarjeva nova drama, ki je segala izven polja klasične aristotelovske dramaturgije, nekakšen predzametek »krajinskih iger« Gertrude Stein ali gledaliških iger kot konstrukcij, ki popačijo realnost Ignacyja Witkiewicza kot tudi Grumove ekspresionistične predhodnice dramatike absurda. In kot taka je zahtevala novo gledališče. Podobno kot so v drugi polovici dvajsetega stoletja zahtevale novo, drugačno gledališče drame oziroma igre absurda, ki so v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja (spomnimo se Mirjane Miočinović in njene lucidne analize gledališča absurda) generirala novo gledališče.

Kot v izjemno zanimivem govoru s pomenljivim naslovom *Cankar in gledališče*, s katerim je odprl festival Sterijino pozorje, zapiše Bratko Kreft, se je leta 1900 z *Jakobom Rudo*

> začela Cankarjeva pot iz literature v gledališče. Ta pot ni bila nič manj burna, kakor je bila v literaturi, kajti tako močno angažiranega pisatelja, ki bi bil kot pisatelj umetnik in progresivni publicist vse življenje v boju z vladajočo družbo, bil njen ostri kritik in tudi politični nasprotnik, ni bilo tja do njegove smrti leta 1918, v tistem času v nobeni južnoslovanski književnosti. (Kreft 1968: 176)

Kreft pa je opozoril na še eno, velikokrat spregledano dejstvo – podoba sveta in družbe, ki jo je prinašal Cankar v svoji dramatiki, ni bila nova le

za takrat vladajočo politično, kulturno in literarno družbo, marveč tudi za njeno gledališče, za igralce in občinstvo:

> Čeprav ni mogoče trditi, da si takratno naše igralstvo in režija, kakršna je že bila, ne bi prizadevalo dati čim boljše odrske manifestacije Cankarjeve dramatike, je potrebno na drugi strani ponovno opozoriti, da se za vsemi temi fotografijami in slikami, ki so tu razstavljene, skriva tja do leta Cankarjeve smrti tudi buren in težak boj med Cankarjem dramatikom na eni strani in gledališko kritiko ter konservativnim delom občinstva na drugi strani. Kljub vsem priznanjem, ki jih je dobila Cankarjeva dramatika od manjšega dela kritike za časa njegovega življenja, kljub uspehom nekaterih uprizoritev do leta 1918, se začne v gledališču pravo obdobje njegove dramatike, tako rekoč njena renesansa šele po tem letu. (Kreft 1968: 177–178)

Svoj govor na Sterijinem pozorju, ki je takrat predstavljal vrhunsko paradigmo in privilegirano mesto jugoslovanskih kultur na področju uprizoritvenih umetnosti, je Bratko Kreft umetelno zaključil s primerjavami Cankarjeve čudežne Jacinte v farsi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* kot simbola »najčistejše umetnosti za vse čase«, s Shakespearovo Kordelijo v *Kralju Learu* kot nasprotjem Goneril, Regan in Edmondu, v kateri je prepoznal »poosebljeni humanizem za vselej« (Kreft 1968: 177–178), ter zaključil:

> To so nepremakljiva, absolutna umetniška in etična bistva, ki morajo biti tudi nespremenljivo izhodišče vsakega pravega avantgardističnega gledališkega prizadevanja v našem času. Cankar ni veroval v človeka in človeštvo nič manj kakor v svoje ljudstvo, kljub vsemu absurdnemu, ki ga ljudje zakrivijo, veroval tako goreče kakor vsi veliki dramatiki vseh časov od Ajshila dalje. (Kreft 1968: 178–179)

Kot opozarja Jan Jona Javoršek v razpravi *Elementi Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevi dramatiki*, že v *Jakobu Rudi* »Cankar ustvari nasprotje med analitičnim govorom in Maeterlinckovimi postopki« ter »v nasprotju z Maeterlinckovimi in Ibsenovimi zgledi uvede monolog« ter s posebnimi postopki »Maeterlinckovo tehniko reagentov razširi z uvajanjem režijskih napotkov, ki opozarjajo na neskladje med vsebino govora in resničnostjo, ter s posebno uporabo verbalnih sredstev za označevanje časa, s katerimi poudarja stopnjevanje dejanja in približevanje Rudovega konca, ki ima podobo Maeterlinckove strašne, a očiščujoče smrti« (Javoršek 1997: 73).

Pa vendar ostaja veliko vprašanje, do katere meje je Maeterlinckova statična drama, če izvzamemo njegovo pozno igro *Lepa Vida*, sploh zanimiva za Cankarja. Lado Kralj v temeljni razpravi *Maeterlinckov model moderne drame: Simbolistična dramska tehnika* tako zapiše:

> 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). (Kralj 1999: 15)

Kraljeva teza, da je Cankar za pripovedno prozo našel primerno spodbudo pri Maeterlincku, za dramo pa pri Ibsenu, nas pripelje do dejstva, da gre »simbolistična drama 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« (Kralj 1999: 16). To je lepo razvidno iz korespondence ob njegovih uprizoritvah, ki smo se je dotaknili v začetku naše razprave, predvsem ob *Pohujšanju*, *Hlapcih* in *Jakobu Rudi*.

V tem smislu je Cankarjeva doktrina o razmerju med dramskimi besedili in uprizoritvami prav nasprotna Maeterlincku, ki je trdil, da dramski poeziji najbolj škoduje prav uprizarjanje, saj je dramatika nosilec skrivnih, čudežnih znamenj, ki jih »uprizoritev 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 (Maeterlinck 1890: 331). Če je Maeterlinck zapisal bojazen, da je prav igralec lahko najbolj poguben za dramo, saj »govori stvari, ki jih ne misli zares, zato ves čas uprizoritve pravzaprav laže« (Kralj 1999: 17), Cankar veliko stavi prav na igralca kot interpreta njegovih dram. Zato vsa, včasih na prvi pogled celo pretirana bojazen, ali bodo igralci kos nalogam, ki jih postavljajo njegove igre. Ali je bilo slovensko gledališče njegovega časa dovolj zrelo za odslikavo kompleksnosti njegove dramatike?

Tudi Cankar se sicer (podobno kot Maeterlinck, Mallarmé in za njima Craig) boji, da igra in gledališka uprizoritev ne bosta izpolnili svoje naloge. A pri tem ima (npr. ob *Pohujšanju*) čisto drugačne skrbi, povezane s pogoji gledališke kreacije v ljubljanskem gledališču v času, ko so postavljali *Pohujšanje*. Ne boji pa se, da bi igralci po svoji naravi zasenčili, zastranili cilje njegovih iger, da bosta prikazala samo zasebne cilje, zasebne usode in ne tisto, kar je bistvo drame: neizrekljivo.

Dilema, ki je bila pred Cankarjem, torej ni mallarmejevska ali maeterlinckovska in se ni utelesila v statični ali bralni drami. Dramska beseda se mu ne zdi samozadostna in v tem smislu razmišlja bolj kot Ibsen ali Strindberg ter manj kot simbolistični in dekadenčni avtorji.

Mogoče je najbolj natančno zadel specifiko Cankarjevega razumevanja razmerja med dramo in gledališčem prav njegov najvztrajnejši interpret Mile Korun, ko je v svoj pariški dnevnik avgusta 1965 zapisal razmišljanja o *Pohujšanju*, ki ga je režiral v ljubljanski Drami in je postalo prelomna predstava modernističnega gledališča šestdesetih let. Pri tem si pomaga z vpeljavo primerjave med slikarstvom in dramatiko, podobo in besedo. Tako odkrije nove dimenzije tega takrat že klasičnega teksta ter izpostavi eno bistvenih značilnosti in kvalitet Cankarjeve »farse«.

Ugotovi, da je *Pohujšanje* možno brati s pomočjo režijskih pristopov, ki bodo »napolnili prazen prostor (literarne situacije) z gledališkim

doživetjem (sveta kot celote)« (Korun 1997: 14). Cankar je namreč, če je hotel »življenje, zaspano in smrdeče kot crknjena riba« (Korun 1997: 13), ki ga utelešajo Šentflorjanci, transformirati v dramski diskurz, moral uporabiti obliko oziroma literarni okvir, ki krši večino zahtev t. i. klasične dramaturgije oziroma dobro napisane drame. Z namenom, da bi kar najbolj primerno uokviril stanje sveta, kot ga je na začetku prejšnjega stoletja videl sam, je hkrati kršil norme absolutne drame ali ibsenovske dramaturgije ter sodobnega gledališča časa, v katerem je živel. Izumil je odprto formo, ki je očitneje kot npr. *Hlapci* ali *Za narodov blagor* delovala kot pravcati scenarij za gledališko uprizoritev ali kreativno branje.

Cankarjevo *Pohujšanje* je tako v sebi nosilo matrico gledališča absurda, to pa je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, v času uprizoritvenih revolucij, sprožilo gledališka in teoretska branja, ki jih je Korun označil kot »smer modernega gledališča« (filma: Fellini, Bergman). In v tem gledališču je, spet povedano z besedami Koruna, »na prvem mestu atmosfera neke scene. (…) Več kot beseda pomenijo situacija, gesta, barva, luč, mizanscena, prostor … Beseda je izgubila svojo moč: povedati vse. Več pove tisto, kar je okoli nje« (Korun 1997: 14).

Cankar kot da bi se zavedal, da »obstaja veliko več jezikov dejanja predstave, kot jih lahko priskrbi dramsko besedilo, da lahko tudi telo izvajalca, prostor, zvok, predmete in podobe razumemo kot neke vrste jezik ali tekst, da tudi vizualna podoba razpolaga s svojo lastno retoriko …« (Marranca 1995: 163–164).

Tako je lahko v *Pohujšanju* in *Lepi Vidi* ustvaril gledališče onstran klasične reprezentacije, (ne več) dramsko delo. Izvedel je izskok iz ibsenovskega realizma v popolno prepustitev »subjektivizmu, iracionalnosti in neomejeni fantaziji« (Kralj 1991: 12). Pač v smislu sledenja več tradicijam, od Ibsena, Strindberga preko Maeterlincka in Mallarmeja, njihovih oddaljevanj od absolutne drame. Tako je Cankar posegel onstran polja klasične aristotelovske dramaturgije in ustvaril tudi predzametka »krajinskih iger« Gertrude Stein.

Podobno kot Maeterlinck je uporabljal heterogene dramske taktike, velikokrat celo v isti igri, npr. v treh dejanjih *Pohujšanja*, v katerem je razvil tri dramske taktike in stilne formacije: v prvem in tretjem (realistično) prozno (z očitnimi, zavestnimi kršitvami), v drugem (v formi simbolistično, v atmosferi dekadenčno) dramo v verzih. In ne smemo pozabiti, da ne bilo to dejstvo glede na stanje slovenskega gledališča v tistem času, ki ga je dobro poznal in ki ga je pred premiero *Pohujšanja* zelo skrbelo, izjemno drzno dejanje, saj ni mogel upati na uprizoritev, ki bi lahko dosledno gledališko izrabljala te nastavke v tekstu. Tako je v korespondenci pred premiero med drugim zapisal: »Ali imajo po Tvojih mislih zdaj sploh kakšno žensko tam, ki bi bila sposobna igrati ‘čudežno’ Jacinto? – Nekoliko nervozen bom ob

tej uprizoritvi …« Takoj po premieri pa: »Pri glavni skušnji sem bil tako besen, da sem odšel: besen ne na igralce, ampak na ta narod, ki si hoče privoščiti veliko gledališče in ga ne more plačati.« (Cankar 1957: 523)

Zato nikakor ni bilo nenavadno, da te kompleksne proto postdramske strukture številnih označevalcev, katerih veriga ustvarja mnoštvo označencev, ob ljubljanski premieri in še kar nekaj desetletij, vse do povojnega neomodernizma, ni zares razumela leva, še manj pa desna kritika, za katero je bila daljnosežnost Cankarjeve drame nedoumljiva in si je njegove inovacije in renovacije ter invencije razlagala kot dramske in gledališke napake. Tako je za *Pohujšanje* in *Lepo Vido* značilno uporabo dialogov druge stopnje dojela bodisi kot napake v realističnem tkivu drame, bodisi kot nekakšne nedodelane fragmente drame. Nekaj odvečnega, kar zamegljuje sporočilo igre in (po Govekarju) priča o dejstvu, da je »farsa sama po sebi slabo, konfuzno delo brez dramatskega zapletka (…), v naglici zmašeno in na hitro skrpano delo, ki beletristu ne dela nove časti ter iznova dokazuje, da Cankar ni dramatik. (…) S tehničnega stališča je 'Pohujšanje' nasilna karikatura drame …« (Cankar 1968: 377). Po Govekarjevem mnenju »simbolne strani farse ni pojmovala niti večina gledaliških inteligentnih posetnikov tako da ni dosegel avtor svojega namena niti pri masi, niti pri inteligenci …« (Cankar 1968: 376).

Toda, kot je izpostavljeno v knjigi *Dramske pisave stoletja*:

> Paradoks zgodovine je pokazal, da je prav to, kar je Cankarjev dramski tekmec Govekar v kritiki po premieri razlagal kot »nasilno karikaturo drame«, v nizu uprizarjanj Cankarjeve dramatike druge polovice 20. stoletja predstavljalo izjemen izziv, zaradi katerega je Korunova uprizoritev *Pohujšanja* lahko postala prelomni kamen za uveljavitev novega, modernističnega gledališča šestdesetih let. (Toporišič 2024: 19)

Danes, na začetku druge četrtine novega stoletja, ko obhajamo sto petdesetletnico njegovega rojstva, avtor vznemirja gledališče zaradi svoje odprte forme, v kateri – kot v eseju *Pohujšanje 1991* lucidno opaža Lado Kralj – »subjektivizem, iracionalnost in fantastičnost« /…/ »seveda popolnoma razmajejo dramsko zgradbo« ter »ustvarjajo po drugi strani neko splošno atmosfero, ki je vsekakor eminentno teatrska in očarljiva«, tako da smo priča atmosferi, »v kateri so na presenetljiv in duhovit način odprte vse možnosti« (Kralj 1991: 12). Prav vse te možnosti lahko v gledališču proizvedejo obraten učinek, o katerem je leta 1965, ko se je v Parizu pripravljal na režijo Cankarjevega *Pohujšanja*, v svojih dnevnikih pisal Korun, za njim pa vedno znova snovalci novih uprizoritev.

Ta »čisto poseben efekt« lahko – tako kot Martin Kušej, ki se je kot avstrijski režiser Cankarja leta 1991 loteval kot neznanke – označimo s pojmom posebnega zvena in zvoka, ki ga proizvaja *Pohujšanje*. Tako »s pomočjo Cankarjeve poetične fikcije pokažemo lastno podobo sveta« ter

»s tem skorajda militantnim subjektivizmom« reagiramo »na trenutne mode in trende v teatru /…/ in v nadaljevanju, na družbo« (Kušej 1991: 6). Lahko ga, tako kot Vito Taufer in Diego de Brea v svojih interpretacijah, razpoznamo kot novo zgodbo gestičnega-besednega in vizualnega.[3] Poti do Cankarjeve dramatike je veliko. V Sloveniji novega tisočletja in novo--stare Evrope, ki kosovelovsko še vedno umira, lahko gledališče vedno znova oživi, da bi spregovorilo o svojem osebnem uokvirjanju spopada s sanjami in morami civilizacije, ki jih skozi Cankarja prebira v samem sebi, zase in za gledalce.

Zaključek: Cankar naš sodobnik

> Za politiko se nisem menil. Kolikor sem od daleč slišal o nji, mi je bila ogabna kakor tista spolzka, črnožolta žival, ki se lena in smrdeča plazi po tleh in ki ji pravimo močerad. Takrat (1890–1894) se je prelivalo po Slovenskem tisto vzdihujoče slogaštvo, ki je pogasilo v našem malomeščanstvu še ono malo samozavesti, kar je je kdaj bilo, in ki je že tako jetični slovenski liberalizem spravilo čisto na bergle. Bil sem mlad. Omeleto pa obrajta mlad človek samo na krožniku, v politiki nikakor ne. Demokratične klerikalne stranke v tistih časih še ni bilo; doktor Krek je šele vzgajal njene apostole. O socializmu nisem vedel ničesar. (Cankar 1976: 114)

Cankarjev dramski opus se vedno znova upira ugledališčenju. Zato je kot material, ki se upira režiji (če parafraziramo Heinerja Müllerja), šele zares zanimiv za sodobno gledališče. Toda tako kot je zanimiv, je Cankarjev dramski opus tudi predmet spotike. In če bodo novodobni Govekarji kot varuh konservativnega gledališča in domačijske ideologije slovenstva še vedno obsojali tako avtorja samega kot njegove interprete, se njegova dramatika, za katero je prav ob *Pohujšanju* pravilno napovedoval, da bo »raztrgana […] od obeh strani, od klerikalne in liberalne«, vedno znova izkaže kot osvobajajoča. Tudi za sodobno gledališče v različnih sodobnostih dvajsetega in enaindvajsetega stoletja. Tako Cankarjev dramski opus začenja serijo »zanimivih poizkusov in preizkusov estetskih revolucij, ki so se velikokrat odvijali znotraj drugih zvrsti, npr. poezije ali proze, v polju dramatike in gledališča pa so ostali zgolj kot heterogeni fragmenti, ki dajo slutiti več možnih, hibridnih smeri razvoja in formiranja modernističnih ali avantgardnih poetik, ki bi pomenile korake v druge smeri« (Toporišič 2023: 111), ki so jih po njem začrtala še Slavko Grum z *Dogodkom v mestu Gogi* in Majcen z nekaterimi svojimi ekspresionističnimi igrami.

Cankar v dramatiki, ki zelo jasno misli tako družbo kot gledališče, izpostavlja dramsko in hkrati gledališko pisavo kot zavestno družbenokritično

[3] Podrobneje o tem v Toporišič (2018).

in kot tako namenjeno uprizoritvam v gledališču in množinski recepciji gledališke publike. Cankar je torej načrtno pisal za oder in zanimal ga poseben učinek iger na odru, ki je bil seveda nujno hkrati političen in estetski.

Cankarjeva dramska pisava zato lahko vedno znova oživi gledališče, da bi lahko spregovorilo o svojem osebnem uokvirjanju spopada s sanjami in morami civilizacije, ki jih skozi Cankarja prebira v samem sebi, zase in za gledalce.

Izjava o dostopnosti raziskovalnih podatkov

Članek temelji na raziskovalnih podatkih iz že obstoječih in javno dostopnih virov (besedilni viri, podatkovne baze), ki so navedeni v seznamu virov ali literature.

LITERATURA

Ivan CANKAR, 1957: *Izbrana dela* IX. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Ivan CANKAR, 1968: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Zbrano delo 4. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 67–121.

Ivan CANKAR, 1970: *Pisma I. Zbrano delo 26*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan CANKAR, 1971: *Pisma II. Zbrano delo 27*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan CANKAR, 1972: *Pisma III. Zbrano delo 28*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan CANKAR, 1976: *Kako sem postal socialist. Zbrano delo 25*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan CANKAR, 1994: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Uredil in spremne besede napisal Tomaž Toporišič. Ljubljana: DZS. (Zbirka Klasje).

Jan Jona JAVORŠEK, 1997: Elementi Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevi dramatiki. *Primerjalna književnost* 20/1, 63–84.

Taras KERMAUNER, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: [samozaložba].

Janko KOS, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: ZIFF in Partizanska knjiga.

Mile KORUN, 1997: *Režiser in Cankar*. Knjižnica MGL.

Lado KRALJ, 1999: Maeterlinckov model moderne drame. Simbolistična dramska tehnika. *Primerjalna književnost* 22/2, 13–35.

Lado KRALJ, 1991: Pohujšanje 1991. *Pohujšanje po Cankarju*. Gledališki list. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče. 12–14.

Bratko KREFT, 1968: Cankar in gledališče. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 4/12, 173–180.

Bratko KREFT, 1928: Gledališka kronika. Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski. *Ljubljanski zvon* 48/12, 747–754.

Martin KUŠEJ, 1991: O poskusu uprizoritve Cankarjevega Pohujšanja v dolini šentflorjanski. *Pohujšanje po Cankarju*. Gledališki list. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče. 6–10.

Maurice MAETERLINCK, 1890: »Menus propos: le théâtre«. *La jeune Belgique* 9.

Stéphane MALLARMÉ, 1945: »Crayonné au Théâtre«, v Stéphane Mallarmé. *Oevres complétes*. Paris: Gallimard. (Izvirnik iz leta 1897).

Bonnie MARRANCA, 1996: *The Theatre of Images*. New York: PAY Books.

Dušan MORAVEC, 1968: Opombe. *Pohujšanje v dolini šentflorjanski. Zbrano delo 4*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 340–389.

Dušan MORAVEC, 1969: Borštnik in Cankar. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5/13, 45–53.

Dušan MORAVEC, 1974: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Mateja PEZDIRC BARTOL, 2018: Cankarjevo Pohujšanje in vprašanje formalnih inovacij. *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. (Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 54). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 47–54

Mateja PEZDIRC BARTOL, 2020: Dramatika Ivana Cankarja med inovativnostjo in družbeno stvarnostjo. *Jezik in slovstvo* 65/2, 75–88.

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

Tomaž TOPORIŠIČ, 2018: Cankar, naš pohujšljivi sodobnik. *Gledališki list*. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, MGL, CD. 22–31.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2020: Pohujšanje v družbi spektakla, matura 2020: Cankarjeva dramatika v odrskih utelešenjih XX. in XXI. stoletja, prvi del: Pohujšanje v dolini šentflorjanski. *LUD Literatura* (25. 5. 2020). http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/pohujsanje-v-druzbi-spektakla/ (17. 9. 2026).

Tomaž TOPORIŠIČ, 2023: Heterogenost Kosovelovih, Mrakovih in Delakovih dramskih poskusov. *Slavia Centralis* 16/1, 110–127.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2024: *Dramske pisave stoletja*. Ljubljana: Lud Literatura.

CANKAR'S THEATRE OF DRAMA IMAGES

This paper, prepared on the occasion of the 150th anniversary of Ivan Cankar's birth, examines his dramatic works as one of the key forces behind the modernization of Slovenian literature and the professionalization and Europeanization of the Slovenian theatre in the twentieth century. Drawing on Cankar's correspondence and relevant theatre-historical sources, the study analyses his conscious efforts to create aesthetically and intellectually demanding drama that would transcend the expectations of domestic audiences and engage with broader European cultural developments. Special attention is paid to Cankar's understanding of theatre not only as an artistic medium but also as

an institutional and creative space. His letters reveal a strong interest in the practical dimensions of theatrical production, including dramaturgy, directing, and theatre management. He actively sought involvement in theatre management and participated closely in the preparation and staging of his own plays, demonstrating a comprehensive vision of dramatic art that extended beyond literary authorship. The paper further explores Cankar's role in the process of theatrical renewal in Slovenia during the first decades of the twentieth century. It highlights a significant observation: Slovenian dramatic literature of the period often developed more rapidly than the domestic theatre institutions capable of staging it. Cankar himself was acutely aware of this discrepancy. His correspondence reveals an ambivalent attitude toward the Slovenian theatrical environment. On the one hand, he aspired to achieve the highest artistic standards and to reach a wider European audience. On the other hand, he was continually confronted by the limitations of the local theatrical context, which shaped both his artistic ambitions and his self-reflection as a playwright. As a case study, this article presents a detailed examination of the genesis of Cankar's play *Scandal in the St. Florian Valley* (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), which the author described as a "malicious farce." The analysis demonstrates that the play emerged through a lengthy and carefully considered creative process. It reveals Cankar's sustained attention to dramatic structure, stage effects, and performance-related aspects of the text. The development of the play illustrates his awareness of the theatre practice and his commitment to creating works that functioned successfully both as literature and as stage productions. Based on these findings, the paper argues that Cankar's drama opus should not be understood solely as a literary phenomenon. Rather, it should be viewed as a major cultural and artistic project that played a decisive role in shaping the development of Slovenian theatre and its modern artistic identity. Through his innovative drama writing, engagement in theatrical institutions, and ambition to position Slovenian culture within a wider European framework, Cankar contributed significantly to the transformation of Slovenian theatre into a modern and professionally oriented artistic field.