

UDK 821.163.6-2.09Cankar I.
Mateja Pezdirc Bartol
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

PROSTORI CANKARJEVE DRAMATIKE

V prispevku analiziramo različne koncepte prostora v Cankarjevi dramatiki: prostor nastanka in njegove odmeve v dramskih besedilih, prostor uprizoritve in s tem povezane konvencije dramskega pisanja ter strukturo dramskega prostora z vidika interpretacije dramskih besedil. Cankar je zavračal bralne drame, pred očmi je imel tudi vizualno, odrsko, prostorsko dimenzijo gledališča.

Ključne besede: Ivan Cankar, struktura dramskega prostora, Deželno gledališče, didaskalije, scenografija

The article analyzes the various concepts of space in Cankar's drama: the place of writing and its echoes in dramatic texts, theatrical space and the conventions of dramatic writing connected with it, and the structure of dramatic space as regards the interpretation of individual dramatic texts. Cankar rejected closet dramas intended only to be read; an analysis of dramatic texts shows he envisioned theatre's visual, spatial dimension.

Keywords: Ivan Cankar, dramatic space, Regional Theatre, stage directions, scenography

1 Uvod

Članek pričenjamo z mislijo slovenske režiserke in scenografke Mete Hočevar: »Nič se ne more zgoditi, ne da bi se zgodilo nekje.« (Hočevar 1998: 9) To še posebej velja za dramatiko, ki je umetnost prostora, saj uprizoritev besedila zahteva prenos v prostor, pri čemer verbalno postane videno in slišano na odru (McAuley 1999: 214). Kadar govorimo o Cankarjevi dramatiki, pri prostorskih oznakah najprej pomislimo na dolino šentflorjansko, Betajnovno, Goličavo, krčmo, izbo, salon, domovino, Deželno gledališče ipd. Ker gre za zelo različne koncepte prostora, v naslovu prispevka uporabljamo množinsko obliko. Zanimala nas bo geografija Cankarjevih dram, najprej kje so nastale in bile krstno uprizorjene, v nadaljevanju pa struktura dramskega prostora, razmerje med javnim in zasebnim, notranjim in zunanjim ter značilnosti meščanskega, trškega in proletarskega okolja. Pozorni bomo na dramske osebe, ki v prostor prihajajo oziroma iz njega odhajajo. Opazovali bomo razmerje med dramskim in odrskim prostorom, kot se kaže v avtorjevih didaskalijah, pri čemer bomo razločevali odrsko prikazane prostore od prostorov zunaj odra. Teorija drame namreč loči med pojmi dramski prostor, tudi prizorišče oziroma kraj dogajanja, in na drugi strani gledališki prostor oziroma odrski prostor. Patrice Pavis (1997: 174–75, 602–03) opozarja, da dramski prostor pripada besedilu, je abstrakten prostor, ki ga mora bralec zgraditi s pomočjo domišljije: bralec prebere in si ustvari prostorsko podobo dramskega univerzuma. Dramski prostor je tako prostor fikcije. Njegova gradnja je odvisna od avtorjevih napotkov in bralčevega

domišljjskega napa. Dramski prostor si ustvarimo s pomočjo didaskalij (krajevne oznake, prostorske oznake) in prostorsko-časovnih napotkov v dialogih, to je notranjih didaskalij, pomemben pa je tudi kod predmetov, zlasti reprezentacije telesa in oblačilna kultura (Ubersfeld 2002: 131). V skladu s tem ima vsak bralec svojo lastno, subjektivno podobo dramskega prostora in tudi vsak režiser si izbere zgolj eno od možnosti konkretizacije odrskega prostora. Gledališki prostor pa je viden, oprijemljiv, materialen in se konkretizira v režiji. Gledališki prostor ni nikoli prazen prostor, zapolnjujejo ga telesa igralcev, elementi scenografije in kostumografije ter rekviziti. Prostorskost dramskega besedila je zato funkcionalna, usmerjena v praktično uprizoritev, torej v postavitev v prostor. Teorija drame danes poudarja, da prizorišče ni le posnetek resničnega prostora, temveč so zanj značilne simbolne reprezentacije: »Zato pa v gledališču vedno nastanejo prostorske strukture, ki ne določajo toliko konkretnega sveta kot podobo, ki si jo ljudje ustvarijo o prostorskih odnosih v družbi, v kateri živijo, in o konfliktih, ki so podstat teh odnosov. Tako oder vedno predstavlja simbolizacijo družbeno-kulturnih prostorov.« (Ubersfeld 2002: 120) V članek bomo primerjalno vključili vseh sedem Cankarjevih dramskih besedil, pri čemer se bomo pri posameznem vprašanju osredotočili na najbolj izrazite primere. Izhajali bomo iz analize dramskega besedila in se torej posvetili dramskemu prostoru, a hkrati bomo pozorni na tista mesta, ki kažejo na Cankarjeva razmišljanja o odrski postavitvi.

2 Prostor nastanka

Prostorski obrat, ki je zajel humanistične in družbene znanosti konec osemdesetih let 20. stoletja, je pokazal na sovisnosti med geoprostorskimi, družbenimi in besedilnimi dejavniki, ki obvladujejo zgodovinsko dinamiko literarnega polja (Juvan 2013: 19).¹ Če se je tematizacija prostora v slovenski literarni vedi dogajala v okviru naratologije, žanrskih raziskav kmečke in pokrajinske povesti ter zgodovinskega romana, tematoloških in interkulturnih literarnozgodovinskih študij (Hladnik 2012: 271), je bilo prostorskih raziskav dramatike in gledališča bistveno manj, zato nas bodo v prispevku zanimali njeni različni prostorski vidiki. Najprej pa navedimo, kje so Cankarjeve drame nastale in kako zrcalijo svet, v katerem je Cankar živel. Cankarjevo življenje je potekalo med tremi osrednjimi kraji, to so Vrhnika, Ljubljana in Dunaj (Kocijan 1999: 269–71), pri čemer sta Ljubljana in Dunaj kraja, v katerih je službovalo največ slovenskih književnikov med letoma 1780–1940, ti so najpogosteje opravljali profesorski poklic, lahko tudi v povezavi z bibliotekarskim, nekateri so bili politiki, Cankar pa je v tem okviru izjema, saj je ves čas med desetletnim bivanjem na Dunaju deloval kot pisatelj (Perenič 2016: 77, 82).

Cankar je prvo dramo *Romantične duše* napisal pri 21 letih na Vrhniki v času od 29. julija do 2. septembra 1897, ko se je vrnil z večmesečnega študijskega bivanja na Dunaju. Brat Karl je o nastajanju dela poročal: »Kljub največji revščini je mama tista

¹ Znotraj slovenske literarne vede so tovrstne raziskave doživele preboj zlasti v okviru projekta *Prostor slovenske literarne kulture*, katerega rezultati so bili predstavljeni v monografiji *Prostori slovenske književnosti* (ur. M. Juvan, 2016) ter tematski številki *Slavistične revije* (ur. U. Perenič, 2012) in *Primerjalne književnosti* (ur. M. Juvan, M. Dovič, J. Habjan, 2013).

dva meseca preskrbljevala Ivana s cigaretami in mu nosila v podstrežje črno kavo. Bila je prepričana, da se bo s svojim delom proslavil in da bo potem vse drugače ...« (Cankar 1967: 268). Poletje od julija do sredine oktobra 1898 je Cankar preživel pri sorodnikih v Pulju, kjer je »v pustem, vročem istrskem gnezdu« (Cankar 1967: 298), zlasti ponoči, ko se je vse umirilo, pisal svojo drugo dramo *Jakob Ruda*. O nastajanju drame so ohranjena številna dejstva, saj je domov pošiljal pisma bratu Karlu, prijatelju Otonu Župančiču ter takratni ljubezni Ani Lušinovi. *Za narodov blagor, Kralj na Betajnovi* ter *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* so nastale na Dunaju, pri Löfflerjevih v delavskem okraju Ottakring. Na Dunaju je dozorela že tudi ideja *Hlapcev*, ki pa jih je Cankar napisal v Sarajevu: v času od 9. 9. 1909 do 10. 11. 1909 je bil namreč gost sarajevskega nadškofa Stadlerja, pri katerem je služboval njegov brat Karl. Cankar je že drugi dan pisal založniku Schwentnerju, da pripravlja novo dramo, prav iz njune korespondence lahko sledimo nastajanju drame kot tudi Cankarjevemu takratnemu življenju, predvsem pa nam Cankar poda namige, ki so pomembni tudi za interpretacijo dela. Tako je v pismu z dne 26. 10. 1909 pisal Schwentnerju: »Ta drama je faktično moje največje delo. Delal sem na nji intenzivno cele tri mesece, zato pa je zgrajena od kamna. V prvih dveh aktih prevladuje satira, v tretjem se pričinja tragika.« (Cankar 1971: 228) Misel na dramo *Lepa Vida* se prične jeseni 1910, ko je Cankar živel na Rožniku, dramo pa je pisal in dokončal pri prijatelju Alojzu Kraigherju v Slovenskih goricah, kjer je bival od novembra 1910 do konca maja 1911. Svoji gospodinjji Štefaniji Bergmanovi je že prvi dan, to je 9. 11. 1910, pisal: »Precej danes začnem pisati Lepo Vido. Upam, da bo v treh tednih že v kraju. Boš videla, da boš zadovoljna z njo! Če bo stvar taka, kakor si jo zdaj mislim, nikakor ne bo slaba. Saj me sveti Duh še ni čisto zapustil!« (Debeljak 2018: 86) Vendar pa je pisanje trajalo bistveno dlje, kot je Cankar sprva načrtoval, drama mu namreč ni šla od rok, veliko je črtal in predeloval, se mučil s pisanjem, tako da je končno verzijo poslal založniku Schwentnerju šele konec aprila 1911.

Shematični pregled pokaže, da je Cankar dramska besedila napisal na Vrhniki, Pulju, Dunaju, Sarajevu in Slovenskih goricah. Če analiziramo prostor v tekstu, tj. dogajališča oziroma dogajalni prostor, in prostor zunaj teksta (rojstni kraji, prebivališča avtorjev) ter povezave med njima (Hladnik 2012: 274), ugotovimo, da so razen prve in zadnje vse drame nastale v tujini, po drugi strani pa je presenetljivo, da je prikazano dramsko dogajanje celotnega opusa postavljeno v domovino, v slovensko okolje. Še posebej zanimivo je dejstvo, da v dramatikim nimamo nobenega prizora, ki bi se dogajal na Dunaju, kjer so nastala njegova osrednja dramska dela in je pomembno dogajališče njegovih prozskih del. Na podlagi pismem in Cankarjevega odnosa do domačega gledališča lahko le sklepamo, da je Cankar na odru zavestno želel prikazati slovensko stvarnost, po drugi strani pa je njegova dramatika še vedno vezana, čeprav ne več v svoji normativnosti, na koncept gradnje drame, ki vsaj ohlapno sledi enotnosti kraja, časa in dejanja. To pa ne pomeni, da tujina ni prisotna v njegovih dramah, na kakšen način, bomo prikazali v nadaljevanju članka. Čeprav dramska besedila v geografiji prostora v ničemer ne odslikujejo krajev nastanka, v njih lahko opazimo sledi krajev, ki so zaznamovali Cankarjevo življenje. Vrhnika z okolico je prizorišče Cankarjevih dram, v katerih so v središču predstavniki gospodarstva in kapitala, t. i.

trški veljaki, npr. *Jakob Ruda se vrši na Drénovem*, Jožef Kantor kraljuje v *malem trgu Betajnovi*, prav tako je dolina šentflorjanska prikaz samozadostne province in njenih karikiranih prebivalcev, trško okolje z učiteljsko inteligenco pa zaznamuje *Hlapce*. Meščanski svet Ljubljane s predstavniki slovenske politične in intelektualne elite je prikazan v *Romantičnih dušah* in komediji *Za narodov blagor*, medtem ko proletarsko okolje Cukrarne odmeva v *Lepi Vidi*. Cankar je pri krajevnih oznakah v didaskalijah zelo skop, izogiba se konkretnim krajem in pogosteje uporablja splošne oznake *dežela, mesto, dolina, kraj*.

3 Prostor uprizoritve in odrski prostor

Gledališče je družbena praksa, ki vključuje številne akterje, od igralskega ansambla in režiserjev, gledališke hiše, repertoarja, financerjev do publike in gledališke kritike, vse naštetu pa je bilo v 19. stoletju na Slovenskem še v povojih. Veliki premiki se v razvoju zgodijo z ustanovitvijo Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867, ki pomeni začetke profesionalizacije slovenskega gledališča. (Vevar 2017: 16–17, Pezdirc Bartol 2018: 143–44). Poleg programskih usmeritev pa je zagon slovenski dramatik dalo tudi odprtje novega Deželnega gledališča leta 1892. Stalni prostor za uprizorjanje je bil še toliko pomembnejši, saj je prejšnje Stanovsko gledališče leta 1887 popolnoma pogorelo.² Za Cankarja ni bilo pomembno le dramsko pisanje, temveč tudi gledališka dejavnost, saj je ves čas pisal z mislijo na gledališko uprizoritev in z mislijo na slovensko publiko. »Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi«, je zapisal v pismu prijatelju Alojzu Kraigherju (Cankar 1972: 72). Cankar je pogosto naletel na nerazumevanje in nenaklonjenost gledališkega vodstva, v spor o repertoarni politiki je prišel z gledališkim ravnateljem Franom Govekarjem, ki je dajal prednost t. i. narodnim igram in igram zabavnega tipa, medtem ko so Cankarjeva besedila pogosto prihajala na odre s časovno zamudo, kar prikazuje tudi primerjava letnic nastanka dramskega besedila in krstne uprizoritve.³ Tako je *Romantične duše*, napisane že leta 1897, zavrnilo gledališče in tisk kot nezrel poskus prikazovanja meščanske stvarnosti, uprizorjene so bile šele po Cankarjevi smrti leta 1922 v režiji Milana Skrbinška na odru Narodnega gledališča v Ljubljani. *Jakob Ruda*, napisan 1898, je bil krstno uprizorjen leta 1900 v Deželnem gledališču, po zaslugi Ignacija Borštnika, ki je bil takrat član zagrebškega ansambla, je bila drama 22. 12. 1900 uprizorjena tudi v Zagrebu, pri čemer je Boršnik prispeval prevod, zbral ob sebi ugledno ekipo igralcev in odigral naslovno vlogo ter uprizoritev tudi režiral. Komedijo *Za narodov blagor* je gledališče zavrnilo, češ da je pretežka za slovensko občinstvo, s čimer se pričinja Cankarjev spor z Govekarjem, ki doživi epilog v Cankarjevih polemičnih spisih *Krpanova kobila*, *Govekar in Govekarji* ter doseže vrh v spisu *Izjava*, kjer Cankar zapiše, da dokler bo Govekar povezan z gledališčem, ne pride na ljubljanski oder »nobena moja dosedanja in nobena prihodnja drama« (Cankar

² Slavnostno odprtje gledališča so počastili z uprizoritvijo Jurčičeve *Veronike Deseniške*, v namensko zgrajeni stavbi pa je delovalo slovensko gledališče z opero in dramo ter do leta 1911 tudi nemško gledališče. Kot ugotavlja Dušan Moravec, je bilo Deželno gledališče do leta 1907 edini poklicni oder na Slovenskem, 1907 se mu pridruži še Narodni dom v Trstu (Cankar 1968: 318).

³ Podatki o uprizoritvah v nadaljevanju odstavka so povzeti iz uredniških opomb Dušana Moravca k *Zbranemu delu Ivana Cankarja* (ZD 3, 4 in 5).

1967: 400). Igra je doživela premiero v Pragi po posredovanju Zofke Kveder leta 1905, v Deželnem gledališču pa šele po zamenjavi gledališkega vodstva 13. 12. 1906, šest let po svojem nastanku. Praizvedba *Kralja na Betajnovi*, napisanega 1901, je bila 9. 1. 1904 v Deželnem gledališču, drama pa je še za časa Cankarjevega življenja in neposredno po njegovi smrti doživela nove uprizoritve, in sicer v Ljubljani (1913, 1918), Trstu (1908, 1919), Pragi (1910, 1916 in 1918) ter Mariboru (1920), kar vsekakor govori o njeni odrski prepričljivosti in notranji napetosti. *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je nastalo v dveh tednih leta 1907 po šestletnem dramskem molku, za katerega del krivde nosijo že opisane domače gledališke razmere, ter postalo njegova edina drama, ki je bila še v istem letu objavljena in uprizorjena v Deželnem gledališču. Igra je doživela osem ponovitev, pet od njih na gostovanjih po Sloveniji, in bila za časa Cankarjevega življenja njegovo največkrat uprizarjano delo na domačih odrih. Čeprav je Cankar *Hlapce* napisal že 1909, se je premiera zgodila šele po Cankarjevi smrti, deželna vlada je namreč zaradi protesta učiteljev dramo izročila cenzurnemu svetu, ki je uprizoritev prepovedalo z utemeljivtvi, da je v besedilu kar 62 odstavkov, ki so nevarni za javni red in mir. Premiera je bila maja 1919 najprej v Trstu, septembra v Zagrebu (v prevodu Zofke Kveder) in decembra, ob prvi obletnici avtorjeve smrti, še v Ljubljani. Zadnja drama *Lepa Vida* je nastala leta 1911, natis in priprave na uprizoritev so potekale brez zapletov, premiera je bila 27. 1. 1912 v Deželnem gledališču.

Če povzamemo, je Deželno gledališče v Ljubljani tisto, kjer je bilo krstno uprizorjenih največ Cankarjevih dram, in sicer *Jakob Ruda*, *Kralj na Betajnovi*, *Za narodov blagor*, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepa Vida*, že za časa Cankarjevega življenja pa so drame uprizarjali tudi na tujem, in sicer v Pragi, Zagrebu in Trstu.

Za naše razpravljanje je poleg kraja uprizoritve pomembna tudi sama gledališka arhitektura, ki v temelju zaznamuje odnos med odrom in publiko. Sodobne teorije poudarjajo, da prostor niso le oder in kulise, prostor zajema tako občinstvo kot igralce, gledalec je del prostorske ureditve, kako sta avditorij in igralna površina razporejeni, pa je historično spremenljivo in različno organizira poglede, usmerja perspektivo (Roselt 2014: 89–90, Aston, Savona 1991: 91–92). Cankarjeva doba izhaja iz italijanskega baročnega odra v obliki škatle brez četrte stene, ki se je ohranil kot najpogostejši arhitekturni model gledališča vse do danes (Pezdirc Bartol 2007: 194). »Ta tip odra organizira prostor v skladu z načelom distance, simetrije in redukcije univerzuma na kocko, ki v kombinaciji igre, neposrednega predstavljanja in iluzije označuje celotno stvarstvo.« (Pavis 1997: 499) Zanj je značilna fiksiranost gledalca, točka gledanja oziroma pogled skozi okno, ki omogoča razne vrste gledališkega iluzionizma.

Cankar je zavračal bralne drame, pisal je z mislijo na uprizoritev, z mislijo na postavitev v prostor. Prav prostor pa dramatika tudi omejuje pri pisanju, saj je dramsko pisanje odvisno od prostorskih in tehničnih zmožnosti odra, zato so se dramska besedila skozi različna obdobja prilagajala izvedbenim možnostim: »dramatik piše drame med drugim tudi pod močnim vplivom koncepta prostora, kot ga vidi v sočasnem gledališču« (Kralj 1998: 76). Koncept prostora, ki ga je Cankar spoznal v sočasnem gledališču, sledi naturalističnemu konceptu iluzionističnega odra, kot ga je opredelil

Émile Zola. Zanj je gledališče prostor, ki razkriva resnico oziroma razkriva družbene laži, da pa bi dramatik dosegel ta cilj, je potrebno prikazovati izseke iz življenja, in sicer na tako pristen način, da bo občinstvo verjelo (Kralj 1998: 79–80). V ta koncept sodi tudi odrski prostor, ki naj ponuja iluzijo resničnosti in hkrati determinira dramsko osebo, zato naslikane kulise zamenjajo realni predmeti na odru. Vendar pa, kot opozarja že Lado Kralj, Cankar, kar zadeva dramsko gradnjo, ni sledil neposredno Zolajevim napotkom, temveč se je zgledoval po Ibsenu, zato v njegovih dramah najdemo »umirjen model naturalističnega fiktivnega prizorišča« (Kralj 1998: 82). Če primerjamo uvodne didaskalije in didaskalije pred posameznimi dejanji Cankarjevih in Ibsenovih dram, opazimo velike podobnosti v opisu prostora in elementih, ki ta prostor napolnjujejo. Cankar upodablja prostore, kot so soba, izba, krčma, salon, veranda, obednic..., predmete, ki imajo funkcionalno rabo, to so najpogostejše: vrata, vhod, okno, stoli, miza, zofa, kredenca, tapete, kozarci, knjiga ... ter ob tem prostorske koordinate levo, desno, spredaj, zadaj.⁴ Cankar z oznakami *bolj gosposko* ali *bolj podeželsko opremljena* nakazuje socialni in družbeni status oseb, v nekaterih primerih pa oznake prostora dramske osebe tudi karakterizirajo.⁵

Imamo pa tudi v Cankarjevi dramatiki primere preseganja realističnega koncepta prostora, ki je posnetek resničnosti, kot ga je predvidel E. Zola, kar je še posebej značilno za *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* ter *Lepo Vido*, dramati, ki po svoji formi znotraj Cankarjevega opusa najbolj izstopata, saj sta prelomnici s prevladujočo realistično dramatiko 19. stoletja, kar se zrcali tudi v konceptu prostora, zato ga bomo podrobneje predstavili.

Čeprav je Cankar dramatiko vedno pisal z mislijo na uprizoritev, nikjer drugje ni 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.⁶ Cankar je veliko pozornost namenjal kostumom (npr. natančen opis Jacintine obleke), zunanjemu fizičnemu izgledu igralcev (npr. Peter ima

⁴ Zanimivo bi bilo primerjati Cankarjeve opise dramskih prostorov s konkretnimi odrskimi rešitvami v krstnih postavitvah, vendar razen lepakov in kritičkih zapisov praktično ni ohranjenega ustreznega gradiva. Cankarjeve drame so bile od prve uprizoritve leta 1900 do jubilejne sezone 2018 v institucionalnih gledaliških uprizorjenih 166-krat (Pezdirč Bartol 2018: 147), v skladu z gledališko estetiko in vsakokratno režiserjevo zamisljivo, ki je vedno že tudi interpretacija in aktualizacija izbranega dramskega besedila, so se spreminjale tudi scenografije in posledično oblikovanje odrskega prostora. Novejše uprizoritve po letu 2000 tako nakazujejo pogosto rabo stiliziranih multifunkcijskih prostorov, ki ostajajo skozi celotno uprizoritev nespremenjeni. Analiza konkretnih odrskih rešitev bi tako zahtevala samostojno interdisciplinarno študijo, pri kateri bi sodelovali tako literarnovedni znanstveniki kot strokovnjaki s področja uprizoritvenih študijev.

⁵ To je najbolj izrazito v komediji *Za narodov blagor*, kjer opis dogajalnega prostora odslkava svojega lastnika: tako je salon pri Grozdovih opisan kot *dostojno opravljen*, pri Grudnovih je *intimno, okusno opravljen*, z modernimi svetlimi tapetami, klavirjem, mizico in zofo, ogledalom, cvetlicami, pri Gorniku pa je soba *elegantno opravljena*, a je ta eleganca *jako kričeva, malo okusna*.

⁶ 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 zaključijo 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!« (Cankar 1968: 352)

kuštravo frizuro in se debeli iz prizora v prizor, pri Jacinti je poudarjena njena senzualnost, čutnost in lepota), karikiranemu igranju, načinu govora, mimiki in kretnjam, še posebej pa Jacintinemu plesu, ki mora zapeljati šentflorjance, a hkrati z umetniško močjo prevzeti tudi publiko. Cankar je natančno predvidel tudi scenografijo prostora, kar kažeta spodnja primera.

- *Pri Petru v kolibi. Izba je velika, ampak zelo nizka in strahovito razmetana; strop je lesen in začrnel; tla so prstena; v kotu napol podrta peč; ob stenah vegaste klopi; na levi, tik pod pečjo, velika blazina na tleh. Ampak drugače je v izbi vse polno in natlačeno bogatega pohištva, kakor da se je bil zvrnil vanjo tovoren voz; velik divan, mehki stoli, ogledala, preproge, pisane odeje, celo bleščeč lestenec, vse prevrnjeno in nakopičeno, tako da so duri na desni napol zastražene. Sredi ozadja je nizko okno* (Cankar 1968: 88)
- *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 levi* (Cankar 1968: 104)

Cankarjev opis prostora drugega dejanja presega praktične napotke, saj se oddaljuje od prikaza resničnosti, v ospredje stopi atmosfera dekadentnega in senzualnega vzdušja, ki ga v nadaljevanju še poudari svetloba (mesečina, sveče) in telesnost (razgaljena Jacinta). Našteti predmeti, ki zapolnjujejo prostor, vzbujajo pravljična občutja, v katerih se v blankverzih odvije pogovor o umetnosti, lepoti, hrepenenju, sanjah, pa tudi večnemu razočaranju in resignaciji ter zlobnem maščevanju. Tudi opis velike dvorane v tretjem dejanju kaže na Cankarjeva prizadevanja po spektakelskem učinku prostora, za naše razpravljanja pa sta še posebej pomembna pridevnika *kričeča* in *groteskna*, ki prav tako poudarjata nerealistične prvine, kar izhaja tudi iz pomenske opredelitve besede groteskno: »kar je komično zaradi svojega karikiranega, burlesknega ali bizarnega učinka. Groteskno občutimo kot pomensko izmaličenost oblik, ki nam je znana ali velja kot splošno sprejeta norma.« (Pavis 1997: 321)

Cankarju ni šlo za stvaren, realističen portret doline in njenih prebivalcev, temveč se s *Pohujšanjem* oddaljuje od realističnosti predhodnih štirih dramskih besedil kot tudi od psihološkega realizma ibsenovske dramatike. Cankarju ne gre za verjetnost, psihologijo likov, objektivno realnost, temveč v ospredje stopijo fantazijsko, iracionalno, pravljično, groteskno odslikavanje realnosti, kar je preneseno tudi na raven gradnje dramskega prostora. Cankar je besedilo označil za »največjo hudobijo« in da je pisal z »razposajeno zlobnostjo«, v njegovih izjavah lahko prepoznamo, da je šlo pri nastajanju *Pohujšanja* za užitek ustvarjanja in pesniško svobodo, ki se ne izražata samo skozi vsebino, temveč tudi skozi njeno formo in slog (Pezdirc Bartol 2018: 176). Kritika družbe je v *Pohujšanju* prikazana na nov, radoživ, razigran, duhovit, posmehljiv, dionizičen način, kjer se »spajajo pesnikova grenkoba, jeza, posmeh in maščevalni krohot« (Koblar 1973: 56). Besedilo ima izrazito odprto formo, ki deluje kot scenarij za gledališko uprizoritev: »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)

Drugo dramsko besedilo, ki je še posebej zanimivo z vidika prostora, pa je *Lepa Vida*. Drama pomeni spremembo pogleda na življenje, v ospredju ni več spopad z drugim in posledično spreminjanje sveta, temveč se dogajanje preseli v človekovo notranjost, novo občutenje sveta pa zahteva tudi drugačno formo, saj ni več v ospredju konflikt, temveč stanje intimne. »Ker je simbolistom prava resničnost samo tista, ki je del nadčutnega, realno neotipljivega in nedosegljivega sveta (sanje, prividi, spomini, blodnje, vizije, zamaknjenja, otroške predstave o svetu, času), jim govorica, oprta na realnost, ne ustreza.« (Poniž 2006: 61) Notranji ustroj drame tako ne sledi več klasičnim dramaturškim pravilom, temveč smo priča razpadu sklenjene fabule, fragmentarizaciji, lirizaciji, v dramo sta vkomponirani tudi dve pesmi, vse to nakazuje izrazito subjektivno doživljanje. Dramska oseba ni več dejavna, temveč trpna in meditativna, posledica je statično gledališče, kjer namesto dejanja prevladuje atmosfera tesnobe pričakovanja, prisluškovanja neznanemu in čakanja na smrt (Kralj 1999: 27–29). Kljub slogovnim premikom pa koncept prostora ostaja zavezan realizmu, kot je opozoril že Janko Kos (2001: 267). Prvo in tretje dejanje sta tako postavljeni v proletarsko okolje Cukrarne z zatohlimi hodniki, kjer je vse kot pogreznjeno, drugo dejanje pa kontrastno v meščansko vilo ob jezeru. Vendar pa poleg fizičnega prostora obstaja tudi notranji prostor dramskih oseb, te si želijo, da bi bile nekje drugje, na poti, kar je najtesneje povezano tudi s Cankarjevem osrednjim pojmom hrepenenja. Tako stari delavec Damjan ves čas ponavlja, kako se bo že tretjič opravil na pot v Ameriko, Vida je spoznala paradiž, a »Paradiž ni moj dom, pot je moj dom ...« (Cankar 1969: 96), na *najlepšo pot* pa je šel tudi Poljanec, saj je smrt v skladu s simbolistično poetiko prikazana kot trenutek, ko se končata bridkost in trpljenje, zato Cankar prehod iz življenja v smrt, ki oblikuje celotno tretje dejanje, prikaže kot svečan svatovski trenutek, kjer se pojavi Dioniz in Vida kot ženin in nevesta. Cankar je veliko pozornosti namenil odrskim efektom, kar dokazuje tudi sklepni prizor:

Vse ozadje se počasi razmakne, žarka luč zasveti, prikaže se sončno polje, čudovita spomladanska pokrajina, vsa v cvetju

Vida: Sonce sije, svate pozdravlja!

Dioniz: Ni okamenelo!

Poljanec: Iz noči je porojeno!

Dioniz: Ne mudite se, svatje, hitimo v pomlad! ...

Vsi odhajajo na polje; od daleč se oglasi vesela svatovska godba; izba se polagoma temni, ozadje se strne, črni zidovi se zožijo; glasba utihne; noč (Cankar 1969: 109)

Opisi prostora se močno odmaknejo od Zolajeve želje po odkrivanju družbenih laži ter v celoti podpirajo Cankarjev pojem hrepenenja, ki se navzven kaže kot želja po svetlobi, luči, soncu, pomladi, zeleni barvi, cvetju ipd. Sprememba prostora, ki je lahko fizična ali le del sanjskih blodenj in prividov, pa nakazuje temeljno željo oseb po preseganju danosti, ki je tako vedno tudi preseganje prostora: prav v tem se hrepenče osebe ločijo od oseb, zavezanih materialnim svetu, saj te pristajajo na dani svet.

V prikazanih odlomkih iz *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* in *Lepi Vidi* didaskalije preraščajo praktične opise prostora, ne gre več za funkcionalnost prostora in iluzijo resničnosti, temveč prostor postane dejavna kategorija. Oblikovanje prostora sledi

slogovnim premikom in postane del kompozicijske strukture. V obeh dramah je poudarjena spektakelska funkcija gledališča, ki dokazuje, da je imel Cankar ves čas pred očmi tudi vizualno, odrsko dimenzijo gledališča, da gledališče ne zapeljuje gledalca samo z besedo, temveč tudi s kostumom, mimiko in kretnjami, svetlobo, plesom, glasbo in scenografijo.

4 Struktura dramskega prostora

4.1 Javno – zasebno, družbeno – intimno

Ena od temeljnih delitev dramskega prostora je delitev na javne, družbene prostore ter na drugi strani zasebne oziroma intimne. Že površen pregled Cankarjevega dramskega opusa pokaže, da so zasebni prostori, ki pripadajo dramski osebi, pri Cankarju redki, saj Cankarja zanima prostorska struktura, ki omogoča prikaz družbe kot sistema. Najpogostejši javni prostor je tako krčma, v katero so postavljeni množični prizori (npr. pogovor rodoljubov na začetku *Pohujšanja* ali Jermanovo zborovanje v *Hlapcih*). Cankar tudi kadar gre za družinska domovanja, dogajanje postavi v t. i. prehodne prostore, ki združujejo javno in zasebno. Tako Kantorja spoznamo v sobi, ki je *pol domača, pol gostilniška*, Rudo v sobi z glavnim vhodom in obednico, pri Dolinarjevih soba vodi na verando itd. Podobno funkcijo ima tudi meščanski salon v *Romantičnih dušah* in *Za narodov blagor*: meščanski salon kot tipičen prostor evropske dramatike 19. stoletja je osrednji prostor bivanja, v katerem se zrcalijo družinski odnosi, hkrati pa je to tudi prostor sprejemov in srečevanj, prostor pogovorov in družabnih dogodkov, s čimer se razpira v javno sfero, v njem pa se poleg prepoznavnih kosov pohištva (zofa, fotelji, mala mizica, klavir, ogledalo ...) zrcalijo tudi meščanske vrednote in kodeks obnašanja (Pezdirc Bartol 2016: 109–11).

Razmerje med družbenim in intimnim je najbolj izrazito v *Hlapcih*, kar se kaže tudi na ravni prostorske ureditve, saj se ta izmenjuje iz dejanja v dejanje. Javnim prostorom *na vrtu pred županovo krčmo, šolska knjižnica in krčma* je kot protiutež postavljena *Jermanova izba* v 3. in 5. dejanju. Prostorska ureditev tako podpira po eni strani Jermanovo javno delovanje, to je spopad z drugim (oblast, župnik, ljudstvo), po drugi strani pa boj znotraj Jermana samega (boj med dolžnostjo in ljubeznijo do matere ter lastnimi vzgibi). Jermanovo intimno doživljanje v večji meri kot ljubezenski zaplet z Anko in prebujajoča se čustva do Lojzke zaznamuje prav odnos z materjo ter notranji zlom ob spoznanju, da imajo njegova družbena prizadevanja tudi negativne posledice. Ob tem naj opozorimo, da je mati dramska oseba, ki v *Hlapcih* nastopa samo v zasebnih prostorih, a je ves čas navzoča kot temeljno ozadje Jermanove notranje razpetosti.

4.2 Interior – eksterier

Dramski prostor lahko predstavlja zaprt, notranji prostor ali pa odprt, zunanji prostor. Cankar je dramatik, ki uporablja izrazito notranje prostore, saj se praktično celoten dramski opus odvije v zaprtih prostorih. Med vsemi sedmimi dramami je

izjema le eno dejanje, in sicer prvo dejanje Hlapcev, katerega uvodne didaskalije zato navajamo v celoti:

Na vrtu pred županovo krčmo. Na desni prijazna, bela hiša z malo verando. V ozadju zeleno pobarvan nizek plot, za plotom cesta. Na levi v ospredju mala lopa. Mize pod drevjem in na verandi (Cankar 1969: 9)

Na to, kakšna je funkcija eksterierja in zakaj se zdi Cankarju potrebno, da se *Hlapci* pričenjajo na vrtu pod drevesi, nam odgovori že konec prvega dejanja, ko poštar prispe z novico o izidu volitev. Besede *vse črno* pomenijo zmago klerikalne struje in posledično prevrednotenje prepričanja slovenske inteligence, vzporedno pa se dogajanje v naslednjih štirih dejanjih premakne v notranje prostore. Sprememba prostora tako podpira idejo drame, zunanji prostor pa občutimo kot kontrast zaprtosti prostorov in mišljenja dramskih oseb v nadaljevanju drame.

Zunanji prostor je zgolj nakazan še v treh primerih. Osebna drama propadlega kapitalističnega mogotca Jakoba Rude, ki se vse bolj zaveda grešne preteklosti in doživlja občutek etične krivde, se dogaja v notranjem prostoru, katerega okna gledajo na vrt, kjer se kot opomin odvija vrtna veselica v čast hčerki Ani in snubcu Brošu. Mesečina posije v kolibo Petra in Jacinte in tako osvetli in podkrepi pogovor o ljubezni, umetnosti in svobodi popotnika. Drugo dejanje *Lepe Vide* pa se dogaja pri Dolinarjevih, kjer prijatelj zdravnik ne more doumeti, zakaj hrepeneti po nečem neobstoječem, kot kontrast prikaže drugačno življenje:

Zdravnik: [...] Odgrne zastor in odpre duri; v sobo se žarko izlije večer; pod verando park z jezerom; v daljavi se prikažejo rdeče obrobljene gore. Glej svet, glej življenje, sama radost in luč! Zaklenil si se v mrtvašnico, zunaj pa te kličejo vsi zvonovi! Ali ne bi bil greh, če bi izgubil človek le en sam trenotek te lepote? (Cankar 1969: 88)

V celotnem Cankarjevem dramskem opusu prav v tem prizoru narava najbolj intenzivno poseže v dogajanje, zdravnik pa njeno lepoto uporabi kot dokaz za drugačen bivanjski princip, da je hrepenenje škodljivo zapravljanje življenja, saj obstoječi svet ponuja dovolj veselja in užitkov.

Z zunanjimi prostori je povezana moč narave, ki pa je pri Cankarju le redko prisotna. Kot kažejo navedeni primeri, narava pri Cankarju nima lastne moči, temveč je njena vloga v poudarjanju neke ideje oziroma v funkciji kontrasta.⁷

4.3 Odrsko prikazani prostori – prostori zunaj odra

Anne Ubersfeld (2002: 131) je opozorila, da pri analizi prostora ne smemo upoštevati samo tistega, kar bo prikazano na odru, temveč tudi prostore izven polja odrskega prizorišča. V Cankarjevih dramah se dogajanje pogosto prične s prihodom osebe od drugod in zaključí z odhodom oseb drugam. Prostori zunaj odra imajo tako v prvem dejanju funkcijo prologa, torej nekakšne predzgodbe, v zadnjem dejanju pa funkcijo epiloga,

⁷ Za primerjavo naj dodamo, da ima povsem drugačno vlogo narava pri Čehovu, kjer se dramske osebe kažejo kot neločljiv del narave, pa naj gre za jezero, gozd, vrt, park, igrišče (Bašović 2013: 47–49).

torej zaključka, ki pa je običajno odprt. Zato je za interpretacijo Cankarjeve dramatike pomembno, da analiziramo, kdo so osebe, ki v prostor prihajajo, in katere odhajajo.

Romantična duša Pavla si želi stran iz zatohlega sveta, zato pobegne s Strnenom v Trst. Jakob Ruda je veseljačil in zapravljajal denar po svetu, ob vrnitvi je soočen s propadom, v isti drami se vrne tudi slikar Ivan Dolinar, ki si je v Italiji ustvaril ime, na koncu pa se z Ano odpravita v negotovo prihodnost. Gornikov prihod povzroči razdor med političnima veljakoma, ob koncu odide, prav tako se iz družbe izloči Ščuka, Kadivec in Matilda pa se odpravita študirat na Dunaj. Falirani študent Maks se vrne domov, da bo maščeval usodo svojega očeta, Kantor ga odstrani kot moteč element na svoji vzpenjajoči se poti. Peter in Jacinta vstopita v dolino, se okoristita in zakraljujeta, vendar ju to notranje ne izpolni, zato sledita svojim sanjam in odideta. V dolino vstopi tudi zlodej, sprva predstavljen kot Konkordat s *Francoskega*, ob koncu pa se vrne še popotnik, sirota doline šentflorjanske. Jerman bo po neuspelem zborovanju premeščen na Goličavo. Hrepeneče osebe v *Lepi Vidi* pa ves čas razmišljajo o odhodu v drug kraj.

Prihod dramske osebe v odrsko prikazan prostor je tako kar najtesneje povezan s samo strukturo dogajanja, je neke vrste sprožilni moment, ki povzroči zaplet. Hkrati pa prihod od drugod nekaterim dramskim osebam omogoča pogled na dogajanje od zunaj, pogled z distance omogoča kritičen premislek družbenih razmer in je značilen tudi za Cankarjevo pozicijo v odnosu do slovenske stvarnosti. Izstop iz prostora pa je tesneje povezan s samim sporočilom oziroma idejo dramskega besedila, saj iz dramskega dogajanja najpogosteje odidejo nosilci vrednot, razmišljujoči posamezniki, etično motivirane dramske osebe oziroma tipični Cankarjevi junaki. Ti so lahko odstranjeni na silo oziroma izločeni iz družbe proti svoji volji (Maks, Jerman), ali pa se iz družbe, v kateri ne morejo uresničiti svojih potencialov, izločijo sami (Pavla, Mlakar, Ruda, Ana in Dolinar, Ščuka, Matilda in Kadivec, Peter in Jacinta, Vida). Kot smo omenili že na začetku pričujočega članka, je na odru ves čas prikazana slovenska stvarnost, medtem ko je, kot smo ugotovili iz prikazanih primerov, tujina v Cankarjevi dramatiki vedno prisotna izven polja odrskega prizorišča. Tujina dramskim osebam predstavlja rešitev oziroma drugačno življenje, med vsemi kraji pa sta z lastnim imenom navedena Trst in Dunaj ter Italija in s *Francoskega*, ostale prostorske oznake so splošne.

Izjemo predstavljajo *Hlapci*, saj gre za dramsko besedilo, kjer nihče ne vstopi v prostor od drugod, besedilo s svojo sintetično dramsko tehniko ne ponudi nobenih informacij o preteklosti oseb, vse se namreč odvije pred bralčevimi/gledalčevimi očmi. Drugačno funkcijo ima tudi Jermanova premestitev, za katero Komar pravi: »Kdor pride na Goličavo, se nikoli več ne vrne, vsaj doslej se ni. Pozabijo nanj, to je!« (Cankar 1969: 49) Goličava ni rešitev, zato Lojzka Jermanu še pravočasno svetuje: »Pojdi odtod! Ogrni suktnjo in pojdi! Pusti vse, kakor je...« (Cankar 1966: 47) Vprašanje, ki se nam pojavi na tem mestu, pa je, zakaj Jerman ne odide, kot to storijo dramske osebe v drugih dramah. Jerman, nekonformistična dramska oseba, zvesta sebi in svoji resnici, doživi poraz na dveh ravneh: čeprav Jerman dela v dobro ljudstva in iskreno verjame v spremembe, doživi družbeni poraz – ljudje njegovega napredka ne potrebujejo, njegov projekt iz *hlapcev napraviti ljudi* povzroči kamenjanje in izobčenje; Jerman pa je poražen tudi na zasebni ravni, saj kljub dobrim namenom s svojim dejanjem prizadene najdražjo

mu osebo. Jermanu se tako razkriva spoznanje, da sama akcija, torej aktivni princip delovanja, ni zadosten smisel človekovega bivanja. V *Hlapcih* imamo dramsko osebo, ki spozna nezadostnost akcije in lastno nezadostnost ter kljub življenjskim porazom in misli na samomor vztraja (Pirjevec 1986: 117). V *Hlapcih* je viden zasuk od družbene satire in kritike k bistvenim vprašanjem človekovega vztrajanja v življenju (Bernik 2006: 375). »Cankar je spoznal, da svet brez usmiljenja – milosti – in ljubezni ni mogoč: da ostane le še zmaga nasilnega zla in poraz nemočne etike.« (Kermauner 1979: 193) Od tod tudi spremenjen odnos do tujine, ki Jermanu več ne predstavlja rešitve, Jerman ne odide, temveč pristaja na danost, vztraja v življenju, ki postane vrednota samo po sebi.

5 Sklep

V prispevku smo analizirali geografijo Cankarjevih dram: prostor nastanka, prostor uprizoritve ter dramski prostor. Cankar je sedem dramskih besedil napisal na Vrhniki, Pulju, Dunaju, Sarajevu in Slovenskih goricah, a ta v ničemer ne odlikavajo krajev nastanka, lahko pa v njih opazimo sledi krajev, ki so zaznamovali Cankarjevo življenje. Pet dramskih besedil je bilo uprizorjenih na odru Deželnega gledališča, pri čemer je Cankar izhajal iz koncepta iluzionističnega odra, vendar ga je z igrama *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepa Vida* že tudi presegel, saj koncept prostora sledi slogovnim premikom. Cankarja je zanimala prostorska struktura, ki omogoča prikaz družbe kot sistema, zato je dajal prednost javnim prostorom, ti so najpogosteje zaprti, elementi narave se pojavijo zelo redko in so v funkciji poudarjanje ideje drame oziroma kontrasta. Za analizo Cankarjeve dramatik so pomembni tudi prostori izven polja odrskega prizorišča, tako se dogajanje pogosto prične s prihodom osebe od drugod in konča z odhodom drugam. Izstop iz prostora je tesno povezan s sporočilom dramskega besedila, saj iz dramskega dogajanja najpogosteje odidejo nosilci vrednot in etično motivirani posamezniki. Na odru je ves čas prikazana slovenska stvarnost, medtem ko je tujina v Cankarjevi dramatici vedno prisotna izven polja odrskega prizorišča in dramskim osebam predstavlja rešitev oziroma drugačno življenje. Izjema je Jerman, ki ne odide, temveč pristaja na danost in vztraja v življenju, ki postane vrednota samo po sebi.

Za konec pa le še špekulativna misel: so *Hlapci* že napoved Cankarjevih življenjskih odločitev, so spoznanja Jermana iz dramskega besedila Cankarjeva lastna življenjska spoznanja, se Cankarju tako kot Jermanu pokaže odhod oziroma tujina kot nezadostna? Cankar je, kot smo zapisali uvodoma, napisal *Hlapce* v Sarajevu leta 1909, potem se na Dunaj ne vrne več, njegova nadaljnja življenjska pot je usmerjena v domovino.⁸

VIRI IN LITERATURA

Elaine ASTON, George SAVONA, 1991: *Theatre as sign-system: a semiotics of text and performance*. London: Routledge.

⁸ Članek je nastal v sklopu raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

- Almir BAŠOVIĆ, 2013: *Čehov in prostor*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 160).
- France BERNIK, 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Študentska založba Litera.
- Ivan CANKAR, 1967: *Zbrano delo* 3. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 1968: *Zbrano delo* 4. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 1969: *Zbrano delo* 5. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 1971: *Zbrano delo* 27. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 1972: *Zbrano delo* 28. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.
- Tine DEBELJAK, Mihael GLAVAN, 2018: *Šopek Cankarjevih pisem iz Slovenskih gorica na Rožnik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Miran HLADNIK, 2012: Prostor v slovenskih literarnovednih študijah: kritične izdaje klasikov. *Slavistična revija* 60/3. 271–82.
- Meta HOČEVAR, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 127).
- Marko JUVAN, 2013: Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: uvodni zaris. *Primerjalna književnost* 36/2. 5–26.
- Taras KERMAUNER, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: razmnožil Rupert Klampfer.
- France KOBLAR, 1973: *Slovenska dramatika, druga knjiga*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Gregor KOČIJAN, 1999: Cankarjev prostorski trikotnik. *Jezik in slovstvo* 44/7–8. 269–71.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lado KRALJ, 1998: Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2. 75–96.
- Lado KRALJ, 1999: Maeterlinckov model moderne drame. Simbolistična dramska tehnika. *Primerjalna književnost* 22/2. 13–33.
- Gay MCAULEY, 1999: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Urška PERENIČ, 2016: Prostor književnikov: kraji bivanja in službovanja in središča nacionalne literarne kulture. *Prostori slovenske književnosti*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC (Studia litteraria, 20). 67–97.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2007: Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1. 191–201.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2016: *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2018: *Dramatika. Ivan Cankar: literarni revolucionar*. Ur. Aljoša Harlamov. Ljubljana: Cankarjeva založba. 142–99.
- Dušan PIRJEVEC, 1986: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Denis PONIŽ, 2006: *Ivan Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Jens ROSELT, 2014: *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 162).
- Patrice PAVIS, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 124).
- Tomaz TOPORIŠIČ, 2018: Cankar, naš pohujšljivi sodobnik. *Gledališki list*. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, MGL, Cankarjev dom. 22–31.

Anne ÜBERSFELD, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 135).

Štefan VEVAR, 2017: *Mejniki v razvoju Dramatičnega društva v Ljubljani (1867–1918). Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*. Ur. Štefan Vevar, Barbara Orel. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 12–33.

SUMMARY

The article analyzes the geography of Cankar's dramas: the place of writing, staging, and the dramatic space. Cankar wrote seven dramatic texts in Vrhnika, Pulj, Vienna, Sarajevo, and Slovenske gorice, but they in no way reflect the places they were written, although we can find in them the traces of places that marked Cankar's life. Five of his dramas saw their first night on the stage of the Regional Theatre, where Cankar departed from the concept of illusionist theatre that is a reflection of reality. However, with the plays *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* and *Lepa Vida* he already went beyond it, for the concept of space follows stylistic changes. Cankar was interested in spatial structure, one that enables the depiction of society as a system, which is why he gave preference to public places, which are for the most part enclosed. Elements of nature appear very rarely and function to emphasize the idea of a play or contrasting. Places outside of the field of the stage are likewise important in an analysis of Cankar's drama: the action often begins with the arrival of a character from somewhere else and ends with their departure to another place. Their exit is closely connected with the message of the dramatic text, since it is mostly the bearers of values and ethically motivated individuals that depart the action on stage. They can either be removed by force or excommunicated from society against their will (Maks, Jerman), or they themselves leave a society in which they cannot develop their potential (Pavla, Mlakar, Ana and Dolinar, Ščuka, Matilda and Kadivec, Peter and Jacinta, Vida ...). Slovenian reality is constantly shown on stage, while foreign countries are, in Cankar's drama, always present outside of the field of stage and represent a solution or a different kind of life for the dramatis personae. Jerman is an exception, he does not leave, but rather accepts the given situation and persists in life which becomes a value in itself.