

## SIMBOLIZEM V ŽUPANČIČEVI DRAMI *NOČ NA VERNE DUŠE*

Alenka Jensterle Doležal

Filozofska fakulteta, Praga

UDK 821.163.6–2.09Župančič O.:82.02"18/19"

V prispevku analiziramo prvo Župančičevo dramo *Noč na verne duše* (1904) v kontekstu evropskega modernizma, predvsem v navezavi na Mauricea Maeterlincka. Enodejanka ima tipične simbolistične značilnosti: večpomenskost, simbole, ki izhajajo iz ljudskega imaginarija in mitologije, in kratko, koncentrirano dogajanje, v katerem se osebe približujejo iracionalnemu prostoru smrti. V slovenski tradiciji se Župančič navezuje na Trdinovo fantastiko, saj povezuje ljudske fantastične motive s krščansko eshatološko perspektivo. Kljub simboličnemu dogajanju je za igro značilna tudi socialna motivika, ki spominja na Finžgarjeve ljudske igre.

dramsko delo Otona Župančiča, slovenska dramatika v moderni, slovenska moderna, simbolizem v dramatiki, slovanska dramatika v 20. stoletju

In this paper we analyse *Noč na verne duše* (Night of All Saints, 1904), the first play by the Slovene modernist Oton Župančič, in the context of European Modernism, in particular the influence of the symbolic plays of Maurice Maeterlinck. This one-act play has typical symbolist characteristics: polysemy, symbols taken from the folk imagination and mythology, and brief concentrated events in which the protagonists come close to the irrational space of death. In the Slovene tradition Župančič refers to the tales of Trdina, connecting folk fantasy themes and a Christian eschatological perspective, and in spite of the symbolic nature of events there are also social themes which remind us of Finžgar's village plays.

plays of Oton Župančič, »Slovene moderna«, Slovene drama in »moderna«, symbolism in Slovene drama, Slavic drama in the 20. century

*Noč na verne duše* je Župančičeva prva drama iz l. 1904,<sup>1</sup> v kateri dramatik že začenja s simbolističnim stilom. V prispevku poizkušamo analizirati elemente simbolizma, ki sestavljajo tako strukturo drame kot tudi njen stil. Dramska enodejanka niti v svojem času niti pozneje ni pritegnila zanimanja kritikov. Z njo so se ukvarjali samo redki literarni zgodovinarji.<sup>2</sup> Franc Zadavec v članku o simbolizmu pri Župančiču podrobno analizira simbolizem v njegovi poeziji, medtem ko *Noč na verne duše* nasprotno opredeli kot impresionistično dramo, za katero je značilno predvsem razpoloženje (Zadavec 1980: 136), čeprav na koncu tudi za to dramo ugotavlja simbolistično poetiko in estetiko.<sup>3</sup> Tudi France Bernik v članku o začetkih slovenskega

<sup>1</sup> Župančič je igro v letu izida objavil tudi v *Ljubljanskem zvonu*.

<sup>2</sup> Jože Mahnič meni, da je *Noč na verne duše* Župančičevo najbolj uspelo dramsko delo (Mahnič 1964: 189).

simbolizma iz l. 1987 analizira predvsem prvo Župančičevo zbirko *Čašo opojnosti* kot impresionistično, dekadentno in simbolistično (Bernik 1987: 75–77).

Župančič je poizkušal slediti valovom simbolizma tudi v dramatiki. V drugi polovici 19. stol. je v zahodni Evropi nastopila kriza gledališča. Razvoj modernega gledališča je v tem času v Evropi po Deákovih besedah označevala tesnoba, ki sta jo pogojevali tako stagnacija gledališča kot teatralizacija drugih umetniških žanrov (Deák 1996: 29–32). Simbolizem je na koncu 19. stol. odpiral prostor za težko dostopen irealen svet s pomočjo simbolov. Povezoval se je tudi z dekadenco. Na slovenskih tleh je bil v čistem nasprotju s prevladujočim realizmom in naturalizmom v času, ko sta slovenska drama in gledališče šele nastajala.

V Franciji so l. 1888 simbolizem uveljavili časopisi *Le symbolisme* in *Le decadence*. Jean Moréas je l. 1886 objavil manifest francoskega simbolizma,<sup>4</sup> l. 1889 pa je izšel še Kahnov manifest gledališkega simbolizma.<sup>5</sup> Eden od najbolj vplivnih simbolistov je bil belgijski avtor Maurice Maeterlinck (1862–1941). Konec 19. in na začetku 20. stol. so se po Evropi že razširile Maeterlinckove drame in nekatere so uprizarjali tudi na Dunaju. Posebno usoden je bil Maeterlinckov vpliv na slovanski svet, predvsem na ruski simbolizem.<sup>6</sup> Flamski dramatik, ki je pisal v francoščini, je v prvih dramah, večinoma enodejankah, tematiziral smrt<sup>7</sup> in tudi v Župančičevi enodejanki *Noč na verne duše* zasledimo osredinjen pogled na smrt kot kazen za pretekle grehe – smrt je prikazana kot posebno usodna metafizična kategorija.<sup>8</sup> Župančič se je z Maeterlinckovim delom srečal na Dunaju, nanj ga je dvakrat v pismu opozoril Cankar. V dunajskem časopisju so pred koncem 19. stol. poleg pesmi in esejev objavljali tudi Maeterlinckove drame v prevodu: in sicer enodejanki *Les aveugles*, *L'intruse*, dramo *Pelles et Mélisande* in enodejanko *La mort de Tintagiles*, enodejanko *L'interier* in dramo *Aglavaine et Selysette* (Pirjevec 1964: 104). Slovenskih prevodov v tem času še ni bilo, nastali so veliko kasneje.<sup>9</sup>

Župančičeva drama *Noč na verne duše* je analitična enodejanka,<sup>10</sup> katere tragičen razplet je posledica dogajanja iz preteklosti, nekaznovanega umora vaškega mogotca

<sup>3</sup> »Toda če opazujemo *Noč na verne duše* nekoliko natančneje, ne moremo preslišati, da govori iz nje tudi simbolistična poetika in estetika, poleg glasovne simbolike tudi nekakšen iracionalizem, ki ga človek ne more ukrotiti s treznimi, racionalnimi argumenti.« (Zadravec 1980: 140.)

<sup>4</sup> Jean Moreas, Un manifeste littéraire, *Figaro littéraire*, Paris, 18. 9. 1886.

<sup>5</sup> Gustav Kahn, *Un Theatre de l'avenir: profession de foi d'un moderniste*, september 1889.

<sup>6</sup> Svetovna premiera Maeterlinckovega dela *L'Oiseau Bleu* (Modri ptič), ki ga je l. 1908 v Moskvi režiral Stanislavski, je imela do konca 60. let v Rusiji 3000 repriz, zelo intenzivno je Maeterlinck vplival tudi na češko kulturo, saj so njegove drame prevajali skoraj sočasno z originalom. Že l. 1910 je Václav Tille o njem napisal monografijo.

<sup>7</sup> Maeterlinck se osredinja na temo smrti predvsem v delih *L'Intruse* (1890, Vsiljivka), *Les Aveugles* (1890, Slepci), in *L'Interier* (1984, Notranjost).

<sup>8</sup> Povezavo igre *Noč na verne duše* z zgodnjimi Maeterlinckovimi dramami zagovarja že Jože Mahnič (1964: 190): »V njej morda lahko začutiš maeterlinckovsko mračno navzočnost negibno ždeče smrti ...«

<sup>9</sup> *Življenje termitov* je prevedel Božidar Borko l. 1952, *Slepce* Janko Moder l. 1981.

<sup>10</sup> Razpoznamo lahko vpliv Cankarjeve dramatike na Župančičevo. V analitični drami *Jakob Ruda* (1900) se dramsko dogajanje sproži in bliža neizogibnemu koncu zaradi usodne krivde v preteklosti. Tudi Cankar – kot Župančič – že od začetka sugerira nujnost smrti. Analitičnega poteka drame sta se oba lahko učila pri

Bahorja. Socialni motivi so prikazani v simbolistični atmosferi, za motive je značilna dvoznačnost in semantična odprtost.<sup>11</sup> Igro samo lahko razumemo tudi kot svojevrsten dramatikov konflikt v razumevanju realnosti, v njegovi perspektivi: v realistični prikaz realnosti vdirajo predstave irealnega sveta, ki je hkrati prostor smrti. V dramskem dogajanju najdemo tipično Župančičevo vizionarnost, znano iz njegove poezije, ki bogati prikaz gole realnosti s slutnjami drugačnih svetov, ki presegajo otipljivo realnost. Tudi ta drama predvsem sugerira: po mnenju Františka Deáka je prvotno načelo simbolistične drame nasploh sugeriranje dejstva, da vidni ter nevidni svet soobstajata (Deák 1993: 375).

Dogajanje je minimalno – še končni zločin se zgodi izven vidnega polja gledalca. Poglavitni je dialog oseb in izmenjava idej, v katerih se razkriva preteklost. Situacije v »lirični drami podob« se gradijo na simboličnih motivih, slutnjah in namigovanjih.

V zvoniku v vaškem okolju Bele krajine<sup>12</sup> je pred dnevom mrtvih zbrana majhna družba vaščanov. V nevezanem dialogu, ki spominja na nehoteni tok asociacij (v katerem naključnost »zori« v usodnost), Mate razkriva prisotnim zločin. Nakaže ga samo v obrisih: Madronič, Ključar in drugi naj bi nekoč v preteklosti preoblečeni v maskare ubili nepravničnega mogotca Bahorja, ki je izkoriščal in uničeval vaščane. V sceno se tako med vaščane vnese osnovna negotovost o preteklosti: ali so Bahorja res ubile »krvave mačkore«<sup>13</sup> in ali je po zločinu Madronič res izkoriščal denar krvavega porekla, ki mu ga v resnici ni pošiljal zet iz Amerike. Madronič se napije in začne sam razkrivati zločin: »Hu – črni smo bili – in vsi krvavi – / sosedje, veste, črni, črni vsi« (Župančič 1967: 24), potem pa razkrije še Ključarja: »Kaj – pusti me! Vsi črni smo bili – / in vsi krvavi – – – roke in sekire – – / o, vse krvavo – – – tudi ti, Ključar – – / O bože moj – – – o kakšen si, Ključar, / ves črn si, črn – in ves krvav...« (Župančič 1967: 25.) To pa je tudi zaključna scena: Ključar pijanega Madroniča odvede po stopnicah in na koncu je ta mrtev. Mate in Stariha sta prepričana, da ga je ubil Ključar, saj naj bi ga v bralcu nevidni sceni potisnil po stopnicah. Mike bo končno cimbelikal in to – ironija usode – svojemu dedu.<sup>14</sup>

Tragično dogajanje sproži usoda. *Noč na verne duše* je v tem podobna Maeterlinckovim dramam, v katerih se dramsko dogajanje koncentrira okrog smrti. Tudi ta to tragično fresko je značilna – podobno kot je Tille (1910: 126) zapisal za Maeter-

Ibsenu – za ta primer je značilna drama *Strahovi*, v kateri je tragičen razplet v sedanosti posledica preteklih grehov. Lik ubitega Bahorja je podoben Cankarjevemu Kantorju iz *Kralja na Betajnovi*, neusmiljenemu mogotcu, ki gre v vaškem okolju preko trupel za dosego svojih ciljev. Župančičeve osebe nadaljujejo tam, kjer je končal psihično ne dovolj močen študent Maks: Madronič se upre Bahorju in ga skupaj z drugimi ubije.

<sup>11</sup> Dušan Pirjevec ugotavlja, da tudi v Cankarjeva dela prav pod vplivom simbolizma vdira močan element dvosmiselnosti in večsmiselnosti (Pirjevec 1964: 266).

<sup>12</sup> Bela krajina je za Župančiča mitičen prostor osebnega in kolektivnega spomina – podobno kot to nakaže tudi v tretjem poglavju satiričnega epa *Jerala*. V ta del epa pesnik samo površno uvede kovača Madroniča, brezbožnika in pomagača hudiča.

<sup>13</sup> Vnašanje motivov cirkusa, povečane teatralizacije in karnevalizacije v gledališče je bilo značilno že za simbolizem. Motiv ljudskih maskar je tu lahko prvina karnevalizacije dramskega sveta.

<sup>14</sup> Konec je dvoznačen. Wolman (1994: 224) ga interpretira kot Madroničev samomor. Bolj logična in spremenljiva – glede na moralno strukturo drame – se zdi interpretacija smrti kot umor.

linckove drame: »[...] neznana usoda, proti kateri so ljudje slepi.« Smrt je pri Maeterlincku bolj abstraktna kategorija, v *Vsiljivki* je celo prikazana v personificirani podobi, v Župančičevi drami *Noč na verne duše* imajo zločini in smrti socialno motivacijo. Psihologizacija ljudi je zaradi koncentracije dogajanja minimalna. Mrtvaški ples se v sanjskem, a nujnem ritmu odvija zelo hitro. Dogajanje, ki se osredotoča na razplet, spominja na lutkovno dogajanje: kot da vse osebe gibljejo skrite nitke.<sup>15</sup>

Osnovna pomenska kategorija, ki se pripravlja že od vsega začetka, je smrt. Smrt je na predzačetku drame: zaplet dogajanja sproži Bahorjeva smrt v preteklosti. Drama se tudi konča s smrtjo: Ključar na koncu res umori Madroniča. V dogajanju razkriva dramatik skoraj baročno fascinacijo nad smrtjo. Zmagoslavje smrti sugerirajo že prvi motivi v prvi sceni (motiv lovca in lova). Situacija se dogaja na pokopališču 2. novembra. S smrtjo so povezani tudi glasbeni motivi,<sup>16</sup> ki naglašujejo kompozicijo smrti, ujetosti v konec: motiv zvonov, cimbelikanje in tuljenje volkodlaka. V zvoniku so trije večji zvonovi in eden manjši za zadnjo uro. Že na začetku se iz oddaljene cerkve sliši zvonjenje, ki implicira možno prisotnost smrti. Na sredi dogajanja začne zvoniti iz cerkve svete Barbare, kar spet lahko sugerira pričakovano, bližajočo se smrt.<sup>17</sup> Petletni vnuk Mike hoče »cimbelikati«, zato ga vzame Madronič s sabo v zvonik. Zvonjenje mrtvemu, kot želja petletnega otroka, se potem oglašja v ozadju kot spremljevalen akord za prihod smrti, kot njena napoved in spremni motiv dogajanja. Mike lahko »cimbelika« na koncu. V dialogu je značilno glasovno slikanje, ki ga doseže dramatik ne samo z izbiro glasov, ampak tudi z eliptičnimi povedmi in dovršnimi glagoli. (Zadravec 1980: 138.)

Število oseb je minimalizirano in tudi psihologija oseb je minimalna. Glavni protagonist Madronič ni izpostavljen, podobno je tudi opis mizanscene zelo kratek. Značilen je sedanjik dogajanja: drama se dogaja »v noči od vseh svetih na verne duše«, v noči, v kateri se vračajo mrtvi.<sup>18</sup> Čas in prostor oblikujeta temačno, grozljivo, tesnobno atmosfero, ki je tukaj zelo poudarjena, hkrati pa imata tudi simbolično vrednost. Vse ima dvojni pomen in dvojno vrednost, oblikovanje pomenov je dvoznačno. Gotska dekoracija in romantično kulise zožujeta prostor dogajanja: v stisnjem prostoru zvonika farne cerkve nič ne ostane skrito; izrazijo se strasti, razkrijejo se nekaznovani umori in kot da prostor sam sili ljudi v nov zločin. V dialogu nastopi usoden preobrat iz zunanosti v globine človekove notranosti, ki ima skoraj psihoanalitično moč in katarzičen učinek. Izbira stisnjene prostora spominja tudi na romantične kulise, ponekod že alegorični prostor v Maeterlinckovih dramah, posebno v *Slepcih*, ki se dogajajo na otoku, obdanim z morjem, na katerem se izgubijo slepci. Podobno lahko tudi zvonik jemljemo kot otok ali svetilnik v morju noči, v katerem so osebe eksistenencialno in moralno izgubljene, brez pravega vodstva.

<sup>15</sup> Kritiki so Maeterlinckove drame primerjali z lutkovnim gledališčem, nekatere je avtor tudi napisal za lutkovno gledališče, celo sam je izrazil željo, da naj bi se osebe v sanjskih prizorih gibale po načelu lutkovnega gledališča, osebe v njegovih dramah so neosebne in tipizirane.

<sup>16</sup> Simbolisti so vnesli princip glasbe v dramo in gledališče (Deák 1996: 349).

<sup>17</sup> Sveta Barbara je po etimološkem izročilu varovala pred naglo, nepričakovano smrtjo, hkrati pa je bila priprošnjica za srečno zadnjo uro (Baš idr. 2004: 590).

<sup>18</sup> Kronotop dogajanja spominja na romantično izročilo.

Simbol razkritja sugerira tudi antimonija svetlobe in teme, poigravanje in mešanje teh dveh atributov: noč je svetla ali kot pravi bodoči izvrševalec smrti Ključar: »Je. Mesec – baš kot polna latvica / in čez ves svet je pljusnilo iz nje / nebeško mleko. – Kaj si hočemo.« (Župančič 1967: 11.)

Tudi osebe so minimalizirane: dramsko dogajanje se razvije med šestimi osebami, ki so tipizirane, podobno kot v Maeterlinckovih dramah o smrti.<sup>19</sup> Moški predstavniki so zelo stari in zelo mladi. Starci so Ključar,<sup>20</sup> Kajfež in Madronič, na drugi strani je mladina: Stariha, Mate in Mike – Madroničev vnuk. Tudi v tem je igro mogoče primerjati z Maeterlinckovimi dramami: starci in otroci imajo v že omenjenih dramah posebno funkcijo, saj slutijo prihod smrti: v *Vsiljivki* novorojeni otrok začne jokati pred prihodom smrti, saj jo sluti, tudi v *Slepkih* slepi starec sluti smrt in otrok, ki edini vidi smrt, začne kričati. Starec Madronič v Župančičevi igri najbolj intenzivno sluti svojo smrt. Posebno funkcijo naznanjanja smrti nosi njegov vnuk Mike s cimbelkanjem. Starost se ponekod nakaže le v poimenovanju: Stariha je mlajši kmet.

Minimalno dogajanje v statični drami ima skoraj obreden, ritualen značaj: samo na koncu se razvije v končni obračun. Madroničeva smrt je nujna, saj njegova žrtev pomeni spravo s preteklostjo in pravično kazen, ki naj pomiri neravnovesje in porušeno ekonomijo sil v svetu. Drugi zločin lahko jemljemo kot kazen za prvega: Madroniča kaznuje sokrivec.

Dramatik obogati motiviko s krščansko fantastiko, ki jo je v narativno zgodbo uspešno vključil že Janez Trdina. Že noč na verne duše postavlja igro v krščanski eshatološki prostor: sama Madroničeva smrt se lahko jemlje kot kazen za pretekle grehe za osebe, ki blodijo po smrti in še niso čiste.<sup>21</sup>

Drama izhaja tudi iz motivike ljudske igre,<sup>22</sup> saj razkriva socialni red na vasi: cankarjanskega Kantorja Bahorja, ki je neupravičeno bogatel na račun drugih (uničil je Ključarja), so ubili zaradi njegove krutosti in zato »mu kolnejo celo še grob« (Župančič 1967: 15). Nasproti temu dramatik uvede motiv dobrega Uskoka Udmaniča, ki je bogatim jemal, revnim dajal in so ga na koncu obesili v Zagrebu. V dialog prodirajo tudi drugi socialni motivi, npr. izseljevanje v Ameriko (Madronečev sin je v Ameriki). Socialni motiv je tudi pijanost oseb kot znak socialne in drugačne neizpolnjenosti. Deluje tudi kot sprožilni element: Madronič v pijanosti začne razkrivati pretekli zločin in s tem pospeši svojo smrt, zaradi pijanosti se na stopnicah ne more

<sup>19</sup> Po besedah Václava Tilleja (1910: 126) v Maeterlinckovih dramah o smrti nastopajo tipi, ki zastopajo določene pojme in se menjajo v alegorije.

<sup>20</sup> Značilna je tudi simbolika imen nekaterih oseb: Ključar je tisti, ki ima resnico pod ključem, Kajfež je priprava za ugašanje sveč, ki se po navadi uporablja v cerkvah, zlasti pri svečah, ki so zelo visoke in jih ni mogoče upihiniti. Simbolika imena se razkrije na koncu: Kajfež v Župančičevi igri na koncu zaspi, tako da ni udeležen pri dogajanju – se izogiba svetlobi resnice.

<sup>21</sup> 2. november je po katoliškem verovanju čas spomina na vse rajne, ki še ne živijo v nebesih, ampak so še na poti očiščevanja, saj se jih še drži breme greha.

<sup>22</sup> Župančič je lahko dobil navdih pri klasični ljudski igri, ki jo je v naturalističnem duhu tedaj in pozneje razvijal Fran Saleški Finžgar (*Divji lovec*, 1902, *Veriga*, 1914, *Razvalina življenja*, 1920): za njegove drame je značilna specifična, že skoraj stilizirana atmosfera vaške skupnosti, protagonisti so tudi divji lovci in tatovi.

braniti pred Ključarjem. Pijanost pomeni tudi simbolno »rahljanje« realnosti – pijansko stanje oseb je v skladu s sanjsko atmosfero drame, v kateri se meje resničnosti brišejo.

Dialog oseb je prostor slutenj in sugestij, ki se nalagajo v dialogu. V »dialogu druge stopnje«, znanem iz Maeterlinckovih dram, imajo izjave protagonistov vedno še drug pomen. Končna scena nas prepriča, da je realnost mističnih slutenj še kako resnična.

Simbolni motivi izhajajo iz folklornega imaginarija: fantastično atmosfero začenjata dva motiva: na začetku pogled na Klek, kot ga vidita Stariha in Mate, na goro, kjer se zbirajo čarovnice, in iskanje trave samovice – čudežnega zelišča, ki prinaša zdravje in mladost. Najbolj značilen in poudarjen je motiv lova in lovca na jelena,<sup>23</sup> ki ga je treba uloviti. V Župančičevem delu odzvanja zgodba o zlatorogu: lovec mora čudežno žival ubiti v gorah, dramatik vkomponira tudi motiv čudežne rastline, podobne triglavski roži, ki zraste iz krvi in ozdravi vsakogar, ki jo použije. O tem govori prav Ključar, »prihodnji lovec na ljudi: 'V takihle nočeh / ostani lovec vse do vida zunaj, / ne bo mu žal; ker v mesečini jelen / tako zamišljen se po gori pase: / za rep ga zgrabi – on te ne zapazi.'« Jelena v sanjski sceni ne ubije Ključar, ampak sam Bahor v mitični podobi: »Brate, ne bi! / Preveč bi te prevzelo – gleda te, gre proti tebi, gre – in te ne vidi. – / potem se je okrenil – proti križu / je šel počasi – mesečni sanjač – kot čudo božje, pravim vam, sosedje. / A tam od križa – blisk in pok – in jelen / baš sredi jase planil je visoko / in zgrudil se na mestu. Izza križa / pa prikrohoče se v svetlobo Bahor.« (Župančič 1967: 13.)<sup>24</sup> Motiv kaže na ambivalentnost lovca in žrtev: mitični Bahor je lovec, on ubija, hkrati pa postane žrtev, podobno je tudi Madronič najprej lovec, potem žrtev. Ključar noče, a mora biti lovec, on mora utišati Madroniča, ne more se izogniti usodni nujnosti dejanja. Podoba smrti se povezuje s križem, ki še razširi pomensko polje motiva v krščansko eshatološko dejanje. Približevanje smrti se stopnjuje: Madronič proti koncu dogajanja zasliši volkodlaka<sup>25</sup> – nemrtvega Bahorja kot glas vesti zaradi preteklega zločina. Dramatik ponovi ta motiv tik pred koncem: Madronič spet – že drugič – sliši mrtvega Bahorja tuliti in žvižgati okrog hiše. Vsi ti motivi poudarjajo eksistenco drugega sveta, iracionalnost in usodnost dogajanja ter prihod in zmago smrti in druge realnosti.

Sinteza poezije in gledaliških žanrov se je poudarjala od prvih simbolističnih dram v Franciji. Župančič je prav z dramo *Noč na verne duše* kot prvi v slovenskem

<sup>23</sup> Motiv jelena se lahko povezuje z znanim slovenskim motivom o zlatorogu. Podlaga je še starejši, indoevropski mit o živali zlate ali bele barve z zlatimi rogovi ali z enim rogom (Baš idr. 2004: 710). Zgodbo je l. 1868 zapisal v poznoromantični prvi verziji o zlatorogu Karel Deschmann (Karel Dežman) v *Laibacher Zeitung*. Ista pripovedka je bila prav l. 1903 ponovno natisnjena in komentirana v *Slovenskem narodu* (št. 293), kar je spodbudilo Aškerca k novi obdelavi.

<sup>24</sup> V legendah o sv. Hubertu, sv. Evstahiju, sv. Feliksu Valeškem in sv. Julijanu Hospitalitu ti zasledujejo jelena, dokler se ne obrne, med njegovimi rogovi se prikaže križ, s katerega spregovori Kristus. Čudežna žival posebejla sončno božanstvo, prinaša življenje in varujejo ga vile (Baš idr. 2004: 710).

<sup>25</sup> Verovanje v volkodlake, ki so jih dostikrat istovetili z vampirji, je bilo zelo živo med slovenskim ljudstvom in sploh med južnimi Slovani ter izvira iz predstav o povratnikih in zakletih dušah. Župančič je motiv nemrtvih večkrat uporabil tudi v svoji poeziji: na primer v motivu pesnika, ki ne more umreti v ciklu *Manom Josipa Murna Aleksandrova*.

kulturnem prostoru začel z lirično dramo in v dramskih rešitvah premislil vprašanje poezije na odru predvsem v govoru podob. V igri je tematiziral smrt in v tragičnem dogajanju razkril usodnost človeškega življenja ter se pri tem zgledoval pri zgodnjih dramah Maeterlincka. Podobno, kot velja za Maeterlinckove drame, je lahko tudi ta igra »mistična, negibna slika človeškega življenja« (Tille 1910: 126). Smrt je v igri prikazana kot mistična kategorija, kot primarna usodnost, čeprav so Maeterlinckove drame o smrti bolj abstraktne.

Dramatik je simbolistični stil pozneje izpilil v zgodovinski drami, njegovem najobsežnejšem odrskem delu *Veronika Deseniška* (1924), v katerem se je naslonil na slovenski zgodovinski mit in s tem tudi na začetke slovenske tragedije na koncu 19. stol. Wollman prav za to dramo napiše, da je simbolistična v miselnosti in izrazu in jo povezuje z Maeterlinckovim in Claudelovim misticizmom.<sup>26</sup> Tudi v *Veroniki Deseniški* odzvanja poetični stil dogajanja v navezavi na krščanski mit. Prav poetična drama je postala tudi kasneje tako pomembna v ekspresionizmu in v 60. letih 20. stol. Na Župančičevo poetično dramo *Noč na verne duše* se z motiviko ljudske igre in z izpostavljenostjo motiva lova, lovca in žrtve še najbolj navezuje Dane Zajc z drama *Voranc in Grmače*.

Podobno kot Maeterlinck v prvih dramah je Župančič v enodejanki *Noč na verne duše* tematiziral usodnost smrti. Vemo, kako skrbno je Cankar prebiral Maeterlinckovo teoretično knjigo *Le Trésor des Humbles* (1896, Zaklad ubogih),<sup>27</sup> zato prav ta knjiga pomeni eno od osnov za razumevanje njegovega simbolizma, malo pa se poudarja prav vpliv Maeterlinckovih enodejank (ki so v svoji filozofski osnovi izhajale tudi iz knjige *Zaklad ubogih*) na Župančičevo prvo dramo *Noč na verne duše*. Dramatik je motive zgradil sicer na socialni osnovi, hkrati pa je z vzdušjem, s fantastičnimi motivi in z grozljivo, tesnobno atmosfero oblikoval tipično simbolistično dramo.

## Literatura

- ALBREHT, Fran, 1928: *Jubilejni zbornik za petdesetletnico Otona Župančiča*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- BAŠ, Angelos idr., 2004: *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- BERNIK, France, 1979: *Zbornik Oton Župančič, Simpozij 1978*. Ljubljana: Slovenska matica.
- BERNIK, France, 1987: Konstituiranje slovenskega simbolizma. Alenka Šivic Dular (ur.): *23. SSJLK*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike Filozofske fakultete. 73–84.
- DÉAK, František, 1996/1993: *Symbolistické divadlo*. Prevedla Danuše Brenčičevá. Bratislava: Tália-Press.
- KŠICOVÁ, Danuše, KLEIN, Pavel, 2001: *Dramatika ruského symbolismu*. Brno: Ústav slavistiky.
- TILLE, Václav, 1910: *Maurice Maeterlinck, analytická studie*. Praha: Ottovo nakladatelství.
- MAETERLINCK, Maurice, 1902: *Theatre I, 2*. Bruxelles: Lacomblez.

<sup>26</sup> »A tudi trgajoči vrtinec Claudelovega in Maeterlinckovega misticizma in veliko tragičnost njunih oseb ob ozadju Neznanege, bodisi versko ali skeptično pojmovanega, je znal priklicati v svojih besedah ...« (Wollman 2004: 233.)

<sup>27</sup> Cankar naj bi jo kupil januarja 1897 in jo prebiral s »slastjo in razkošjem« (Pirjevec 1964: 103).

- MAHNIČ, Jože, 1964: *Zgodovina slovenskega slovstva, Obdobje moderne V*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIRJEVEC, Dušan, 1959: Oton Župančič in Ivan Cankar. *Slavistična revija* 12/50. 1–94.
- PIRJEVEC, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SLODNJAK, Anton, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva, II. del*. Celovec.
- ZADRAVEC, Franc, 1978: Oton Župančič in impresionizem ter simbolizem. *Slavistična revija* 26/1–4. 321–363.
- ZADRAVEC, Franc, 1980: Impresionizem in simbolizem ter Župančičeva lirika in dramatika. *Elementi slovenske književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba. 117–162.
- WOLLMAN, Frank, 2004: *Slovenska dramatika*. Prevedel Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- ŽUPANČIČ, Oton, 1967: *Noč na verne duše. Veronika Deseniška. Iz nenapisane komedije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.