

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2013

KRISTINA DOBRAVC

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

KRISTINA DOBRAVC

Lik ženske v Cankarjevi dramatiki

Diplomsko delo

Mentorica: doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Ljubljana, 2013

IZVLEČEK

V diplomskem delu smo prikazali zgodovinsko ozadje Cankarjevega ustvarjanja ter preučili pojem in vlogo ženske, kot jo je videla družba na prehodu 20. stoletja. Skozi analizo Cankarjevih dramskih del smo ugotovili, da je avtor prevzel stereotipe o ubogljivi in poslušni ženski, popolnoma odvisni od moškega. Čeprav se ženski liki v Cankarjevi dramatik nenehno prepletajo in dopolnjujejo, smo z interpretacijo del izluščili šest glavnih tipov žensk: matere, hčere, žene, hrepeneče in stvarne ženske ter izobraženke.

Ključne besede: Ivan Cankar, dramatika, ženska, spolni stereotipi, moderna

ABSTRACT

In this study we presented the historical background of Cankar's creative work and explored the concept and the role of women, as seen by the society at the turn of the 20th century. Through analysis of Cankar's plays we found out that the author took on stereotypes of submissive and obedient woman, who is completely dependent on a man. Although the female characters in Cankar's drama work are constantly intertwined and complemented, we extracted six major types of women with interpretation: mothers, daughters, wives, yearning, realistic and educated women.

Keywords: Ivan Cankar, drama, woman, sexual stereotype, modern

Kazalo

1 Uvod.....	1
2 Obdobje moderne in Ivan Cankar	3
2.1 Obdobje moderne	3
2.2 Dramatika in gledališče v obdobju moderne.....	4
2.3 Ivan Cankar	5
2.4 Cankarjeva dramatika.....	6
3 Lik ženske v literaturi	9
3.1 Ženska na prelomu stoletja	9
3.1.1 Emancipirana ženska	10
3.1.2 Mati	11
3.1.3 Žena in gospodinja	12
3.1.4 Delavka	13
3.2 Feministična literarna veda	14
3.3 Spolni stereotipi v sodobni slovenski književnosti	16
3.4 Ženski liki v slovenski literaturi.....	17
4 Ženska v očeh Cankarja	20
4.1 Mati	20
4.2 Ženska ljubezen	22
4.3 Nesrečna in zapuščena ženska	24
4.4 Nezvesta ženska	26
4.4 Žensko hrepenenje.....	27
5 Analiza ženskih likov v Cankarjevi dramatici	30
5.1 Romantične duše.....	30
5.2 Jakob Ruda	32
5.3 Za narodov blagor	34
5.4 Kralj na Betajnovi	35
5.5 Pohujšanje v dolini Šentflorjanski	37
5.6 Hlapci.....	39
5.7 Lepa Vida	41

5.8 Pregled ženskih likov v Cankarjevi dramatiki	44
5.8.1 Matere.....	44
5.8.2 Hčere	46
5.8.3 Žene.....	48
5.8.4 Hrepeneča ženska	48
5.8.5 Stvarna ženska.....	50
5.8.6 Izobražene ženske	51
6 Sklep.....	53
7 Viri in literatura	57

1 Uvod

Ob omembi ženske v povezavi s Cankarjem zvečine najprej pomislimo na podobo trpeče matere, ki brezpogojno ljubi svoje otroke in se žrtvuje za njih, ter na podobo ženske kot ljubice, ki svoje telo uporablja za zapeljevanje moških. Tretji in hkrati tudi najbolj nejasen lik ženske v Cankarjevi dramatikii predstavljajo hrepeneče, eterične ženske, ki jih utemeljuje njihova duša in ne telo (Poniž 2006: 96).

V diplomski nalogi bomo skušali predstaviti in analizirati različne podobe žensk skozi sedem dramskih besedil v Cankarjevem opusu: *Romantične duše*, *Jakob Ruda*, *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, *Hlapci* ter *Lepa Vida*.

Med drugim me bodo v diplomski nalogi zanimali tudi zgodovinski okvir in splošna podoba oz. družbena vloga ženske v času moderne, kot se kaže v evropski in slovenski literaturi, ter lik ženske kot jo vidi feministična literarna veda. Le z vpetostjo Cankarjevih ženskih dramskih oseb v duhovno-zgodovinski okvir bom lahko v celoti raziskala kdo so ženske v Cankarjevi dramatikii in njihovo vlogo ter prispevek k avtorjevemu dramskemu opusu.

Končni cilj diplomske naloge je potrditi hipotezo, da je življenje Ivana Cankarja in obdobje, v katerem je ustvarjal, vplivalo na podobo ženske v njegovih dramah. Duh moderne je, kot bomo videli v nadaljevanju, narekoval podrejenost žensk in njihovo odvisnost od moških predstavnikov. Zanimalo me bo, ali se ta duh kaže v Cankarjevih dramah in na kakšen način.

Diplomska naloga je po uvodnem delu sestavljena iz štirih vsebinskih poglavij: najprej bom preučila obdobje moderne in življenje Ivana Cankarja, ki je ključno za razumevanje širšega okvira same diplomske. V naslednjem poglavju bom predstavila lik ženske in spolne stereotipe v literaturi ter Cankarjev pogled na žensko, kot se kaže v njegovem življenju in delu. Na koncu bom analizirala ženske like v posameznih Cankarjevih dramah in sistematično predstavila tipe žensk, ki prevladujejo v Cankarjevem opusu.

Za celotno preučevanje zastavljene teme bom uporabila analizo posameznih virov domače in tuje literature, v okviru katere bosta uporabljeni metodi deskripcije (opazovanje in predstavitev dejstev) ter interpretacije.

2 Obdobje moderne in Ivan Cankar

2.1 Obdobje moderne

Pojem moderna se po letu 1890 najprej pojavi v Nemčiji in Avstriji za označevanje nemškega naturalizma, kasneje pa še za dekadenco in simbolizem, in je v slovstvo vnesla sestavine nove romantike ter moderno življenje. Friedrich Michael Fels, predstavnik in eden izmed utemeljiteljev novega gibanja na Dunaju, je moderno označil za skupek različnih smeri, saj »ni enostranska posamična smer, v njej najdejo mesto najrazličnejši in protislovni nazori in prizadevanja.« (Bernik 1999: 116).

Slovenska literarna zgodovina obdobje med letoma 1899 in 1918, ki je zraslo na tem raznovrstnem evropskem ozadju, imenuje slovenska moderna. Kos (1983: 217) označuje moderno kot »reakcija in upor zoper epigonsko romantiko, realizem in naturalizem v slovenskem slovstvu, kar pa ne pomeni, da je odklonila romantiko, realizem in naturalizem v celoti in v njihovi pristni podobi.«

Leta 1899 sta izšli dve deli, ki zaznamujeta začetek slovenske moderne, in sicer Cankarjeva pesniška zbirka *Erotika* in Župančičeva *Čaša opojnosti*. Kot sklepno poglavje moderne pa literarna zgodovina postavlja letnico 1918, ki je hkrati tudi leto Cankarjeve smrti in konec prve svetovne vojne (Bernik 1999).

Slovenska moderna predstavlja križišče več smeri. Prvi tok je bila tradicija romantike (Heine, Lermontov, Prešeren), ki je vplivala predvsem na Ketteja. Vpliv dekadence in simbolizma se je kazal predvsem pri Cankarju, dotaknil pa se je tudi Murna in Župančiča. Ob teh smereh sta na ustvarjalce moderne vplivala tudi realizem in naturalizem; prvi je viden v Cankarjevi dramatiki, znake naturalizma pa zasledimo predvsem v njegovi prozi (Kos 1983).

Središčno vlogo v slovenski moderni pa je imel simbolizem in predstavlja prvo gibanje, ki je Slovence uvrstilo v evropsko literarno sočasnost. Za idejno podlago je simbolizem sprejel temeljne postavke idealističnega monizma, krščanstva ter mistike. Kot reakcija na realizem, naturalizem in determinizem je videl v svetu konkretnih in čutnih pojavov le

simbole večnih idej. Simbolizem pomeni nezadovoljstvo z realističnim jezikom in si prizadeva preseči njegovo nezadostnost (Bernik 2006: 68).

Po Kosu (1983) je moderna prvo obdobje v slovenski literarni zgodovini, kjer so se enakomerno razvile tri literarne vrste – lirika, pripovedništvo in dramatika. Lirika je dosegla vrh v ustvarjanju Ketteja, Murna in Župančiča, medtem ko sta pripovedništvo in dramatika popolno zaživela v delih Ivana Cankarja.

Na teh temeljih je ustvarjal tudi Cankar, ki po Mahničevi (1964: 21) postane najostrejši kritik meščanske morale in njenih socialnih krivic ter postane glasnik pravičnejše prihodnosti, hkrati pa v njegovem opusu zasledimo tudi neoromantični motiv hrepenenja človekove duše po ljubezni, absolutni lepoti in sreči.

2. 2 Dramatika in gledališče v obdobju moderne

Slovenska dramatika se je kot umetniška zvrst uveljavila šele v obdobju moderne, zasluga za to pa gre predvsem Ivanu Cankarju. Po Kosu (1983: 252) je Cankar »...prvi in doslej največji slovenski dramatik.« Njegova dramatika predstavlja izjemno pomemben, če ne celo najvidnejši del v njegovem literarnem opusu.

Dramatika pa za razliko od drugih literarnih vrst ni odvisna samo od ustvarjalnosti posameznika, ampak je globoko povezana s kulturnimi institucijami oz. z gledališčem v najširšem pomenu besede. Za slovenski narod je ta povezava še posebej pomembna, saj zaradi življenja pod tujo oblastjo dolgo časa nismo imeli svojega gledališča (Koruza 1972: 9–10).

Prvi mejnik za profesionalizacijo gledališča je ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867. Dramatično društvo je bilo ustanovljeno z namenom, da bi osnovalo strokovno knjižnico in dramsko šolo ter prirejalo predstave z lastno gledališko opremo. Ena izmed nalog društva pa je bila tudi izdajanje iger, hkrati s tem pa tudi pospeševanje slovenske dramske književnosti (Schmidt Snoj 2010: 58).

Slovensko gledališče je v tem času izražalo stanje amaterizma in diletantizma, improvizacij in glumaštva, hkrati pa je bilo to obdobje boja za stalno občinstvo, ki je takrat v gledališču videlo predvsem zabavo. Čeprav je bil repertoar prilagojen okusu množice, pa so gledališčniki poskusili tudi vzgajati občinstvo in mu postreči z zahtevnejšo dramatiko. Repertoar slovenskega gledališča je moderniziral češki režiser in igralec Rudolf Inemann, ki je leta 1900 prvič postavil na oder Cankarjevo dramo *Jakob Ruda* (Vekar 1998: 27–29).

2.3 Ivan Cankar

Ivan Cankar se je rodil 10. maja 1876 na Vrhniki (na Klancu), kot osmi od dvanajstih otrok v družini krojača Jožeta Cankarja in njegove žene Neže. Mladost je preživel na Vrhniki, kjer je tudi obiskoval osnovno šolo, leta 1888 pa se je vpisal na ljubljansko realko. Že v dijaških letih se je navduševal nad literaturo in spisal prve pesmi ter jih objavil v glasilih *Vrtec* in *Ljubljanski zvonik*. Od Cankarjevih profesorjev na realki velja omeniti Frana Levca, pesnika, pisatelja in literarnega urednika, ki je mlademu Cankarju razkazal lepote slovenske besede in v njem prepoznal literarni talent.

Po opravljeni maturi leta 1896 se je vpisal na gradbeni oddelek dunajske tehniške visoke šole, a ga študij ni zanimal in ga je kmalu povsem opustil in se popolnoma posvetil literarnemu delu. Novo okolje in večmesečno bivanje na Dunaju sta bila pomembna dejavnika pri razvoju Cankarjeve literature in njegovem prizadevanju po moderni slovenski prozi in slogu pisanja.

Cankar je med svojim prvim bivanjem na Dunaju, ko je bil pod močnim vplivom evropskih literarnih smeri, prevzel stališče, ki ga je kasneje moral zanikati. Prepričan je bil, da se slovenska literatura do sedaj v nobenem pogledu ni razvijala samostojno in da tudi poslej ne bo mogla rasti iz sebe. Nova literatura se lahko po pisateljevem mnenju poraja zgolj v večjih evropskih kulturah. To pa je bil tudi eden bistvenih razlogov, da se je Cankar začel spoznavati z deli naturalistov, dekadenci in simbolističnih pesnikov, pisateljev in dramatikov ter njihovih idejnih sodobnikov (Bernik 2006: 42).

Zaradi finančnih težav se je že naslednje leto vrnil domov in bival na Vrhniki in v Ljubljani. 23. septembra istega leta mu je umrla mati, kar je bil zanj zelo hud udarec. Mati

je imela v Cankarjevem življenju in delu posebno mesto. Čeprav ji v mladostni literaturi ni posvetil veliko del, lahko v poznejših delih zasledimo izrazito samoobtoževanje, sram in krivdo v odnosu z lirično podobo matere.

V drugi polovici leta 1898 se je Cankar vrnil na Dunaj in tam s presledki živel do leta 1909. Nastanil se je pri družini Löffler, ki je močno zaznamovala njegovo življenje. V nekaj letih se je zapletel v razmerje z najstarejšo hčerko Štefko, lik njene sestre Amalije pa je opisal v romanu *Hiša Marije Pomočnice*. Njegovo življenje na Dunaju je bilo zelo plodovito, saj so v tem času nastala skoraj vsa njegova najpomembnejša dela, z izjemo drame *Lepa Vida* in zbirke črtic *Podobe iz sanj*.

V Ljubljano se je Cankar vrnil leta 1909 in se najprej nastanil v hotelu Tivoli, a se kmalu preselil na Rožnik. Tu je Cankar našel svoj mir, zadovoljstvo in pa spodbudo za novo pisanje, predvsem kratke pripovedne proze oz. črtice.

Cankar je zadnji javno nastopil v Mestnem domu v Ljubljani 1. Junija 1918. Umrli je 18. Decembra istega leta. Danes počiva v skupni grobnici "moderne" na ljubljanskih Žalah, ob njem so pokopani še Dragotin Kette, Josip Murn in Oton Župančič.

2.4 Cankarjeva dramatika

Cankar se je z dramatiko v presledkih ukvarjal vse svoje ustvarjalno obdobje. Poleg sedmih objavljenih del (*Romantične duše*, *Jakob Ruda*, *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, *Hlapci*, *Lepa Vida*) dramskega opusa velja omeniti še enajst nedokončanih osnutkov (*Nioba*, *Starec*, *Hamlet iz Cukrarne* idr.). Kozak (1980: 7) pravi, da Cankarjeva dramska dela predstavljajo generično sklenjen organizem, kjer vsak posamezen tekst predstavlja novo etapo v rasti osnovnih vprašanj.

Bernik (2006: 236) trdi, da je razvoj Cankarjeve dramatike podoben razvoju pisateljeve proze od kratkih in fragmentarnih začetkov do širše zasnovanega modernega romana, od pripovedi z likom umetnika v središču ter od hrepenenjske tematike pa do satiričnega pripovedništva.

V notranjemu ustroju vseh iger se pojavlja manjše število za Cankarja tipičnih idej, katere se med seboj prepletajo na poseben način, se med seboj spajajo ali pa izginejo in se čez čas vrnejo v novih kombinacijah. V tem smislu je izjemno pomembno Cankarjevo prvo dramsko delo *Romantične duše*, v katerih se prepleta vrsta idej, ki so tudi v drugih dramah ohranile pomembno mesto: satirična ideja o meščanski družbi, ideja močne osebnosti in njene volje do moči, ideja duhovnega hrepenenja ter ideja nekonformizma. Njena največja zanimivost pa je v tem, da vse našteje ideje živijo hkrati v enem samem junaku, se v njem prepletajo in spopadajo. Mlakar, glavni junak prve Cankarjeve drame, je tako močna in cinična osebnost, ki z lahkoto obvladuje meščansko okolje, hkrati pa teži v višji svet duše in duhovnega hrepenenja. Ko to hrepenenje najde cilj v bolehnem dekletu, se junak odpove volji do moči in resničnosti meščanskega življenja (Kos 1969: 11).

Cankar kot predstavnik moderne, v svojih dramah ni več toliko posnemal naturalizma in racionalnih metod opazovanja življenja, ampak je opisoval individualna in s tem različna ter subjektivna videnja vsakdanjosti (Schmidt Snoj 2010). Zanimala ga je pot duše in srca ter pravičnejša bodočnost 'malega človeka', ki bo prišla s socializmom (Mahnič 1964: 21).

Iz navedenega je izhajal Cankarjev tip socialno revolucionarnih dramskih likov, ki izhajajo iz temeljnih človekovih etičnih postulatov, npr. intelektualni prosvetljenec Jerman v Hlapcih. Cankar je dvignil slovensko dramatiko na raven obravnavanja psiholoških, socialnih in moralnih vprašanj obdobja (Kos 1983: 266).

Za dramski opus Cankarja je značilen tudi ustaljen situacijski motiv trikotnika med očetom, hčerjo in dvema snubcema oz. ženitovanjska problematika, ki jo je uporabil v svojih prvih štirih dramah, v katerih je izpostavil tudi problem družbenih in oblastniških razmerij. Čeprav absolutno negativnih dramskih oseb v njegovih delih ni, avtor velikokrat uporabi motiv vaškega ali mestnega oblastnika, poistovetenega z patriarhalnim očetom, družinskim nasilnežem (npr. Jakob Ruda, Jožef Kantor).

Nikoli pa Cankarja niso pritegnile uveljavljene dramske sheme in priljubljene teme naturalističnega časa. Tako v njegovih dramah ne zasledimo težav med zakoncema ali ljubimcema, med katerima se razkriva sovraštvo, nakopičeno v skupnih letih. Tudi bolezensko ali dedno otrok, ki bi bili negativno nastrojeni do svojih staršev, avtor ni uporabil (Schmidt Snoj 2010: 186).

Zanimivo je, da njegovi bolj negativni junaki niso bili le tujci, ampak tudi Slovenci, ki so poleg vsega nastopali tudi kot narodni in idejni veljaki (Schmidt Snoj 2010: 187–188). Omeniti moramo tudi, da se vse dramske igre dogajajo na slovenskih tleh in v zaporednih dneh, pri Cankarju torej ne zasledimo dogajanja v tujih deželah.

Kot smo že povedali, Cankar ni opisoval zlobnih ljudi, še manj pa je opisoval destruktivne ženske like, kot nekateri njegovi sodobniki (npr. Robida in Gangl). Hkrati nikjer ni prikazal problema ženske emancipacije in lika močne ženske (Schmidt Snoj 2010: 186).

Schmidt Snojeva (2010: 264) je Cankarjev dramski opus s perspektive tematike in predvsem konca drame razdelila v tri sklope, ki se med seboj prepletajo:

- Socialna in družbeno zavzeta perspektiva, ki jo nosi ena od dramskih oseb (*Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Hlapci*, delno tudi v *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski*)
- Hrepenenjska perspektiva (*Romantične duše*, *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* ter *Lepa Vida*)
- (Novo) življenje: kot srečni konec (*Jakob Ruda*) in sožitje prebujenih duš (*Hlapci*).

Cankar se je zavedal ambivalentnosti sveta in človeka, zato svojih junakov ni prikazoval enoznačno. »Njegova dramatika zato ni polarizacija enostavnih nasprotij ne v osebah, ne v dejanjih in sama po sebi tudi ne more postati ideološko pristranska ali kakor koli črno-bela, čeprav so jo v določenih obdobjih in ob njegovih določenih osebah in dejanjih skušali tako predstaviti.« (Schmidt Snoj 2010: 188).

3 Lik ženske v literaturi

3.1 Ženska na prelomu stoletja

Na pragu 20. stoletja so slovenske ženske, podobno kot ženske po svetu, postopoma vedno bolj gradile svojo vlogo izven domačega ognjišča, postavljale pod vprašaj mnenje o ženski kot šibkejšem spolu ter se vedno bolj organizirano zavzemale za svoje pravice. (Matić 2003: 135). Upreti so se hotele svoji odvisnosti od moškega ter ostalim negativnim razmeram, kot so brezpravnost žensk, povečevanje materinstva in izredno slabe razmere mater ter nezmožnost načrtovanja materinstva.

Po mnenju moških je prevladalo prepričanje, da ženske potrebujejo izobrazbo, ki naj bi jih usposobila za dobre matere in gospodinje, o poklicnem usposabljanju žensk pa se skorajda ni govorilo. Konec 19. stoletja pa so se v razpravo o ženskem vprašanju vključile tudi ženske same. Bolj drzne, kot na primer Franja Robidovec, so izpostavile, da ženska izobrazbe ne potrebuje zato, da bi zmogla preživeti v primeru nepredvidenih okoliščin ter da bo o nekaterih razlikah med spoloma mogoče govoriti šele, ko bodo moški in ženske obiskovali iste šole in opravljali iste poklice (Matić 2003: 135).

Po ustanovitvi Dramatičnega društva se je povečalo tudi število žensk, ki so bile dejavne na kulturnem področju, sprva predvsem na področju umetnosti petja in igre. Počasneje je naraščalo število slovenskih slikark, pesnic in pisateljic (Matić 2003: 136). Prepoznavnejša vloga žensk v javnosti pa je postopoma vodila tudi k spremembam na področju institucij. Leta 1896 je bila v Ljubljani ustanovljena prva dekliška šola, leto kasneje pa so ženske dobile prvi ženski list Slovenka. Leta 1901 je bilo ustanovljeno prvo slovensko žensko društvo z imenom Splošno slovensko žensko društvo, ki je bilo namenjeno vsem Slovenkam (Budna Kodrič 2003: 74). Naloge društva so bile številne, med najpomembnejšimi pa je bilo izobraževanje žensk. V ta namen je društvo prirejalo učne kroge in javna predavanja, razširjalo literarne proizvode, ustanavljalo čitalnice in knjižnice itd. Cilj je bil pripraviti žensko na aktivno vključitev v družbo in boj za bolj prepoznavno vlogo žensk v njej ter pridobitev političnih pravic (Budna Kodrič 2003: 78).

Do prve svetovne vojne je izhajalo že pet slovenskih ženskih listov: Slovenka, Slovenska gospodinja, Naša gospodinja, Slovenska žena in Ženski list. V nadaljevanju bomo predstavili podobo ženske, ki jo je ponujal prvi slovenski ženski tisk in je bila hkrati odraz ženske vloge v družbi.

3.1.1 Emancipirana ženska

Ženske so se na prelomu stoletja zavzemale za enakopravnost, možnost izobraževanja, zaposlovanja izven doma in za politične pravice. Na Slovenskem so si ženske postavljale ista vprašanja kot druge ženske po svetu: če so v Ameriki prepovedali suženjstvo, v Evropi fevdalni sistem in so si ti, nekoč zatirani sloji pridobili nekaj pravic, zakaj jih ženske še vedno nimajo? Zakaj bi morale ravno ženski ostati 'suženjske verige'? (Žgavc 2007: 39).

Zagovorniki ženskega gibanja pa so poudarjali tudi, da bo emancipacija žensk pozitivno vplivala na razvoj naroda, saj lahko le izobražene in samostojne matere vzgojijo izobražen rod. Neizobražene in neplemenite matere naj bi bile ovira vsakemu napredku naroda, zato se mora ženska dvigniti na enako družbeno stopnjo vrednosti, kot jo ima moški (Žgavc 2007: 40).

Emancipirana ženska je kot mati, gospodinja in žena delavna in zgledna, če pa se ne poroči pa ni nič podobna 'starim devicam'. Stremi za lepim in dobrim, ampak tega ne išče več v možu, ampak v sebi. Njena glavna skrb je izobraženost in stremljenje k duševni popolnosti (Žgavc 2007: 42).

Eno prvih gesel ženske emancipacije je bila 'svobodna ljubezen' in se je neposredno dotikalo njihovega intimnega življenja, telesa ter spolnosti. Glede na izkušnje, ki so jih ženske imele, so menile, da bo šele materialna, eksistenčna osamosvojitev omogočila tudi tisto pravo svobodo ter enakost žensk (Žnidaršič Žagar 2009: 151).

Ženske niso hotele več žrtvovati svojega srca in telesa za svoj obstanek. Spoznanje, da ženska v zameno za preskrbo in eksistenco ter za to, da ima lahko po vseh pravilih družbe otroke, na tako imenovani ženitveni sejmi prinaša nič drugega kot svoje lastno telo, je bilo za ženske naravnost šokantno. To ni bil javni poziv k ženski promiskuiteti, kot so ideje

videli konservativni moški, ampak moč, da lahko ženska sama razpolaga s svojim telesom. (Žnidaršič Žagar 2009: 152).

3.1.2 Mati

Kljub klicu k družbenim spremembam tradicionalnih vlog, je materinstvo ostalo osrednja skrb žensk. Tudi avtorice mnogih prispevkov v ženskih revijah so bile prepričane, da je materinstvo ženi od narave dan poklic, s katerim naj bi dosegla življenjsko izpolnitev (Leskošek 2002: 207). Kljub temu, da je bilo materinstvo 'naravni poklic', pa ženska ni imela nobenih materinskih pravic. Mati se je lahko ukvarjala le z vzgojo, nego in zdravjem otrok, drugače pa so bili pod očetovo oblastjo (Žgavc 2007: 50).

Na prelomu stoletja se je izoblikoval stereotipni vzorec za dobro, požrtvovalno in potrpežljivo, ponižno mater. Uspešnost ženske oz. matere pa se je merila po tem, kakšen je bil njen otrok in za kaj je bil vzgojen. Pomembni pa so bili tudi načini, kako so otroke navajale na dnevno higieno, kako so se z njimi pogovarjale in katere vrednote so otroku vcepljale (Žnidaršič Žagar 2009: 20).

Materinske dolžnosti in veselje, ki naj bi ju ponotranjila idealna mati, so odlično povzete v naslednjem prispevku, objavljenem leta 1898 v ženskem listu Slovenka: *»Mati, krepostna, skrbna mati, ki si je v svesti svojih dolžnosti in ki ima tudi trdno voljo je izpolniti, kako popolno bitje mora pač ona biti! Težka, neizmerno težka je tvoja naloga, mati; stane te neizrecnega truda. A blažena ti, ako si rešila svojo zadačo. Tvoje plačilo bode tudi neizmerno. Kako blaženi čuti polnijo materi srce! S tiho gorko ljubeznijo ljubi bitje, koje niti še rojeno ni, kojega še ne pozna. Skrbno odvrča vsak vnanji vpliv, ki bi znal škoditi že v kali nežni stvarici. Ona kroti svojo zlovoljo, svojo naglo jezo, svoje strasti ter si vsaja v srce samo nežna, blaga čustva. Tiho, mirno opravlja svoj vsakdanji posel, željno čakajoča dneva, ko bode smela pritisniti prvič ljubljeno dete na kipeče srce. Pogled v deteta nedolžne oči, kojega pritiska na svoje prsi, ji je dosti odškodnine za ves trud, za prečute noči in prestane bolečine.«* (Žnidaršič Žagar 2009: 20).

Žena, ki si je želela otroka in hkrati izobrazbe ter zaposlitve, je bila nenehno razpeta med obveznostmi, ki ji jih je nalagal dom, in stremljenjem po neodvisnosti ter lastnem razvoju.

Povečevanje materinstva v takratni družbi pa je žensko še dodatno vezalo k domu ter služenju možu in družini (Žgavc 2007: 52).

3.1.3 Žena in gospodinja

Gospodinje so bile neplačana in nevidna delovna sila, od katere je bil odvisen njihov zakon in priznanje družbe. Prva emancipirana ženska ni bila tista, ki je zanemarjala hišne dolžnosti, ampak tista, ki je požrtvovalno opravljala delo tako doma kot v službi. Tudi v prvem ženskem tisku lahko beremo, kako pomembno je bilo delo gospodinje ali kot je ironično zapisala Vesna Leskovšek (2002: 222): »Na gospodinjstvu in materinstvu temeljita vsa ideologija in ekonomija podreditve.«

Znanje gospodinjstva je seveda imelo prednost pred izobraževanjem za kakšen poklic. Žene, ki niso bile izurjene v gospodinjstvu in so se bolj posvečale izobraževanju, so bile kritizirane, ker si niso pravilno postavile prioritet. Predvsem moški so menili, da znanje škoduje zakonski zvezi, saj si žena želi več svobode in ni pripravljena vseh svojih moči vlagati le v odnos z možem in skrbi za hišna opravila (Žgavc 2007: 55).

Vsaka mati je želela svojo hčer videti kot odlično gospodinjjo, dobro ženo in popolno mater, za kar pa so bile potrebne različne spretnosti in določena teoretična znanja. Za izobrazbo bodočih gospodinj, mater in žena so skrbele posebne dekleške šole, vendar namen teh šol ni bil izobraziti dekleta za kak pridobiten poklic (Žnidaršič Žagar 2009: 77). Gospodinjstvo je tako postal poklic, ki je zahteval ustrezno izobrazbo in izšolanost.

En izmed razlogov za ustanovitev šol za bodoče gospodinje je bila tudi vse večja nujnost po 'pametnem' gospodinjstvu. Poznavanje nevarnosti, ki se skrivajo v umazaniji, je zahtevalo dvig sanitarnih standardov, zdravstveni nauk je zahteval povečano skrb za osebno higieno in zdravje vseh družinskih članov, povečal se ju tudi pomen pravilne in zdrave prehrane. Vse to pa je seveda padlo na pleča žensk, saj so bila vsa dela, ki so se dotikala zasebnega, družinskega in neplačanega dela pripisana ženskam. O skrivnostih dobrega oz. 'pametnega' gospodinjstva, so se hčere lahko poučile prav v za to namenjenih šolah (Žnidaršič Žagar 2009: 80–81).

3.1.4 Delavka

Na prelomu stoletja so bile ženske zaposlene v različnih poklicih in so predstavljale rastočo delovno silo. Nekatere so se zaposlile zaradi ekonomskih razlogov, druge zaradi dosežene izobrazbe. Ker je gospodarstvo potrebovalo žensko delovno silo, saj bi se posredno s tem izboljšalo tudi gospodarsko stanje v državi, jih ženski tisk ni odvrčal od namena, ampak je objavljajl prispevke o poklicno uspelih ženskah, hkrati pa je tudi opozarjal na slabe delovne razmere (Žgavc 2007: 60).

Marsikatera ženska se je v tistem obdobju poročila zaradi preživetja, delo in s tem finančna neodvisnost pa je za žensko pomenila rešitev iz podrejenega položaja in življenjske neodvisnosti od moža (Žgavc 2007: 60).

Mnogo poklicev ženskam še ni bilo dostopnih, najpogostejši intelektualen poklic pa je bil učiteljica in vzgojiteljica. V ženskem tisku so velikokrat izpostavili njihov težek položaj. Kot prvo so bile za enako delo kot moški učitelj plačane veliko manj, poleg tega jim je bil zaukazan celibat. Če so se želele poročiti in imeti svoje otroke, so svojo zaposlitev morale preprosto zapustiti. V bistvu sploh niso imele pravic kot ženska v polnem pomenu besede, ampak so imele samo svoje učiteljske dolžnosti (Žgavc 2007: 62).

Učiteljice so praviloma izobraževale oz. skrbele za vzgojo mlajših otrok, saj naj bi bili ženskam vzgoja in ljubezen do otrok že prirojena. Ženske naj bi v razred vstopale kot nekakšen nadomestek matere otroka (Peček 1992: 77). Poleg ljubezni do otrok so ženskam pripisovali tudi potrpežljivost, vztrajnost in močno čustveno doživljanje, kar je še dodatno utrdilo splošno uveljavljeno mnenje, da mora ženska učiti otroke v prvih razredih.

Poleg učiteljskega poklica so si ženske zaposlitev iskale tudi v gospodinjstvu ter v tekstilni industriji in obrti, saj so potrebno znanje šivanja, tkanja in gospodinjstva osvojile že kot majhne deklince doma in v šoli.

Ženske so bile kljub vsem oviram prepričane, da se bodo z vztrajnostjo dokazale kot prizadevne in sposobne delavke. Moški naj bodo pravični in naj dovolijo ženskam, da se izkažejo, opravljeno delo pa bo nato pokazalo ali ga ženske zmorejo ali ne. Trditve o ženski nesposobnosti naj bi bile le odraz strahu pred žensko (Žgavc 2007: 64).

3.2 Feministična literarna veda

Že skozi vso zgodovino se v večini kultur moškost in ženskost definirata kot nasprotujoča se pola, pri čemer se ženska prikazuje ne samo kot drugačna od moškega, ampak tudi kot drugorazredna oseba, tako na spoznavni, kot na vrednostni lestvici. Omenjeni dualizem se je že v antičnem svetu pojavil kot nasprotje med Naravo (ženska) in Kulturo (moški) ter zreduciral žensko na reproduktivno funkcijo (Kristan 2005: 13).

Primer ženske drugačnosti in podrejenosti se je vedno znova ponavljal v različnih oblikah. V židovsko-krščanski tradiciji so žensko naravo dojemali kot šibko, ranljivo in ponižno. Na evropskih tleh se je od 14. stoletja naprej pojavil pojem Ženske v hudičevih oblačilih, kot utelešenje vseh nesreč in tragedij, ki so doletele družbo (Kristan 2005: 14). Kot nasprotje hudičeve pomočnice se v krščanski mitologiji pojavi Devica Marija, kar se, kot bomo videli kasneje, prenese tudi na spolne stereotipe v slovenski književnosti.

Poudariti moramo, da kulturne in literarne reprezentacije ženskosti niso nujno tudi odraz resničnega stanja, ampak »pokazatelj zaželenih pogledov na vlogo žensk v družbi« (Kristan 2005: 13). Ženske študije oz. feministična literarna veda se intenzivno pojavi šele v sedemdesetih letih 20. stoletja in predstavlja usmerjenost izključno na »ženski vidik« (Virk 1999: 239).

Predmet preučevanja feministične literarne vede se je spreminjal, znanstvenice so se osredotočale na žensko podrejenost, zlorabo, izključitev žensk iz področja literarnega, na analizo zgradbe, predstavitev družbenega spola v literarnem diskurzu itd (Showalter 1995: 178).

Mary Ellmann je v okviru ženskih študij in feministične vede med prvimi opozorila na problematiko spolnih stereotipov, ki se pojavljajo skozi celotno literarno zgodovino, večinoma pa so povezani s položajem ženske in moškega v družbi ter njunega medsebojnega odnosa. Ellmannova se osredotoča na študije ženskih podob z namenom, da razišče ženske stereotipe v delih moških piscev in v kritiških kategorijah, ki jih moški kritiki uporabljajo pri presojanju žensk (Moi 1999: 45).

Ellmannova prikaže enajst pglavitnih stereotipov ženstvenosti, z vidika moških pisateljev in teoretikov¹:

- Brezobličnost: žensko telo in razum sta v primerjavi z moškim brez »trdne oblike«. Žensko telo je manj odporno in mišičasto kot moško, enako pa je tudi z ženskimi čustvi, ki jih le-ta ne more razumno obvladovati. Ženska velikokrat deluje nagonsko, iz nje govorijo čustva, ne razum, ima »nežno telo in nežno dušo«.
- Pasivnost: tudi ta stereotip je rezultat fizioloških značilnosti. Žensko zaznamuje horizontalni položaj, žalost, otopelost.
- Nestabilnost: Obstajata dve vrsti ženske, in sicer pasivne in histerične. Poleg tega vsaka ženska združuje še dve vrsti razpoloženja oz. odziva, mirnega in eksplozivnega. Ker je za moškega značilna odsotnost od doma, ženska depresivno poseda doma in ob moževem prihodu izbruhne.
- Omejenost: Ženska svobode gibanje ne uživa, le-ta je moška prioriteta. Ta naravni zakon je kljub njegovi razveljavitvi v 19. stoletju postal splošno družbeno načelo.
- Pobožnost: za ta stereotip si bomo sposodili primer iz religije: moški so jo ustvarili, ženske pa sledijo njihovim zapovedim. Ustvariti religijo je iznajdljivo, obdržati jo pa pobožno. Ellmannova žensko pobožnost primerja z živalskim pogumom: živali izražajo svoj pogum zelo strastno, vendar pa je ta v resnici le navidezen.
- Telesnost: odrasle ženske so popolnoma absorbirane v nepremišljene čutne zaznave, vidijo samo objekt, kakršen je, in nič več. To razloži tudi njihovo željo po sladkarijah, parfumu, rožah, ukvarjanje s hišnim dekorjem, s katerim zbujajo pozornost; kar pa je neznailno za moškega.
- Duhovnost: tu je ženska v prednosti, saj je zaslužna za oplemenitenje moškega, ki jo ljubi. Vendar je ta edina pozitivna lastnost ženske le začasna, saj se po poroki ta značilnost spremeni v materinski čut in skrb za druge.
- Iracionalnost: za žensko je značilen 'idiotizem', za moškega pa 'blaznost'. Prvi predstavlja žensko nesposobnost, da bi razumela neosebne stvari in področji kot sta politika in zgodovina. 'Blaznost' pa se enači z moško nesposobnostjo za hitre in osebne odločitve.
- Voljnost: Ellmannova ločuje različne tipe žensk glede na njihovo voljo ubogati in podrediti se: vdana učenka (od moža se uči, kaj je značilno za ženske pred in izven

¹ Poimenovanje in značilnosti stereotipov ženstvenosti Mary Ellmannove povzeto po Žuntar (2009: 23–25).

zakona); vlačuga (čutna ženska, ki se razdaja moškim); služabnica (najbolj zadovoljiva ženska na vseh ravneh zveze) ter mati (požrtvovalna).

- Nepopravljiva lika Furijske in čarovnice: Furijo zaznamuje duševna zmeda, ki jo skuša moški ukrotiti, vendar mora biti ta potrpežljiv in ljubeč. Čarovnica pa je demonska ženska z nadnaravnimi sposobnostmi, s katerimi začara moškega.

Opozoriti moramo, da se model Mary Ellmannove sicer »kaže kot zastarel in za sodobno literaturo povečini neuporaben, saj ne vključuje zgledov iz sodobne književnosti, kljub temu pa predstavlja pomemben prispevek k problematiki stereotipnosti in ženskih študij.« (Žuntar 2009: 25)

Feministična literarna veda na Slovenskem se je razvila dokaj pozno, razlog pa lahko iščemo v nezainteresiranosti in nezaželenosti tematike v okviru akademskega diskurza. V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je nastalo nekaj raziskav, ki so se posvečale tako pisateljicam kot tudi ženskim likom v njihovih delih in delih pisateljev (Mihurko Poniž 2005: 89)

3.3 Spolni stereotipi v sodobni slovenski književnosti

Predstave o ženskosti in moškosti temeljijo na splošnih in vprašljivih stereotipnih predstavah, o katerih se, kot smo videli, največkrat presoja glede na biološki spol. Rezultat omejevanja na biološki spol pa je predstava, da sta ženski in moški spol dve popolnoma nasprotujoči si življenjski načeli, moški kot glava, ženska kot srce. Tako pri »opisovanju ženskih lastnosti še vedno prevladujejo atributi kot so: nežna, čustvena, občutljiva, topla, dovzetna za potrebe drugih, erotična, zgovorna, itd.; pri moških lastnostih pa razumski, vpliven, dominanten, hladen, pogumen, bojevit ...« (Zupan Sosič 2006: 279).

V članku *Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman* (2007) Alojzija Zupan Sosič opredeli štiri najpogostejše ženske stereotipe, in sicer:

- Temni kontinent: po Freudu izraz za doživljanje ženske kot neraziskane skrivnosti. Moški žensko doživlja kot drugorazredno bitje, hkrati pa se zanjo zanima in jo obožuje toliko časa, dokler zanj ostaja uganka (Zupan Sosič 2007: 112). Zaradi ločenosti moškega

in ženskega principa kot različnih nasprotij in hierarhične soodvisnosti (moško kot vladajoče načelo), je moški doživljal žensko kot sebi podrejeno in divinizirano bitje (Zupan Sosič 2007: 113). V sodobni slovenski literaturi je stereotip temni kontinent globoko povezan s stereotipom hišni angel.

- Hišni angel: avtorica izraza je Virginia Woolf, z njim pa je poskusila prikazati problem prisilne domestifikacije ženske. Stereotip predstavlja podobo ustrežljive, dobre, usmiljene in razdajajoče ženske, ki neslišno obvladuje celotno hišo (Zupan Sosič 2006: 290). Po Kristanovi (2005: 13) je domestifikacijo utrjevalo prepričanje, da je ženska 'naravna vloga' materinstvo. Poudarjena materinska vloga pa je značilna predvsem za stereotip žrtvujoče matere, ki ga Hladnik (1997: 116) poimenuje »kult matere«, ki je v slovenskem prostoru nastal na podlagi Cankarjevih del (cankarjanska mati).

- Femme fatale: stereotip žensko potisne v skrajnost, v popolnoma nagonsko sfero. Femme fatale ali usodnostna ženska svojo demoničnost črpa iz telesne privlačnosti, ki draži čute, in je »muhasta zapeljivka, ki z neverjetno močjo omreži in uniči 'čistega' moškega« (Zupan Sosič 2007: 113).

- Femme fragile: nasprotni pol je femme fatale, ženska kot ženska-otrok, ki je neizkušena, nevedna in nedorasla. Ta stereotip žensko potisne v popolnoma duhovno sfero. S strahom pred seksualnostjo se osredotoči le na en pol svoje osebnosti: duhovnost v idealizirani deviškosti (Zupan Sosič 2007: 113).

Ti zadnji dve skrajni fantazmi se pojavita že v biblijskih zgodbah: Eva kot femme fatale, ki je kriva vsega hudega, in Devica Marija kot femme fragile (Kristan 2005).

3.4 Ženski liki v slovenski literaturi

Ženska je bila v začetku slovenske književnosti problem drugega, najprej je pozabljena in neimenovana kot subjekt, kasneje pa jo uporabljajo v stereotipni vlogi. Ženski liki so bili pod vplivom krščanstva in oblikovanjem narodne identitete zelo shematično prikazani in pozitivno naravnani, na primer lik idealne matere (Jensterle-Doležal 2008: 8).

V slovenski literaturi se je v očeh avtorjev izoblikoval pogled na žensko v razpetosti dveh protipolov – mati in prostitutka. Ti dve podobi ženske sta izhajali iz sistema slovenske

nacionalne kulture, zaznamovanega s krščansko kulturo (Devica Marija in Marija Magdalena).

Mit o idealni materi/ženski je imel veliko večjo moč kot lik grešne ženske in se je povezoval s kategorijo hrepenenja (Jensterle-Doležal 2008: 123). Vendar pa je privilegirano mesto v slovenski književnosti zasedel le en protipol, in sicer mati mučenica, kateri lahko ob bok postavimo podobo lepe Vide (Hladnik 1997: 115).

Mitologizacija ženske v pravem pomenu pa se je začela v delih predstavnikov moderne, ko so na lik ženske vplivale kulturne značilnosti in filozofske ideje s konca 19. stoletja. Erotika, in z njo povezana ženska, je bila tedaj področje izjemno zapletenih frustracij, zato pa je bilo tudi vprašanje spolne identitete in sprejetja ženske skorajda obsesivna tema tega časa. Dvopolno podobo ženske so tematizirali predvsem trije veliki avtorji moderne: Dragotin Kette, Oton Župančič in seveda Ivan Cankar. Slednji je v slovenski književnosti zasidral prav največ kulturnih likov ženske (Jensterle-Doležal 2008: 9).

Lik ženske kot matere se v slovenski prozi ni prav pogosto pojavljal pred moderno, saj so pred 20. stoletjem dominirale zanimivejše hudobne ženske. Pogost motiv zlobne mačehe ali tašče je bil celo zanimivejši od zlih moških glavnih oseb (Hladnik 1997: 115). Nasprotno od ustaljene prakse je Ivan Cankar prevzel krščansko kulturo in motiv matere razširil v socialni in nacionalni simbol (Jensterle-Doležal 2008: 70–71).

Mit slovenske matere, obarvan s krščanskimi vrednotami žrtvovanja, se je s političnimi konotacijami postaral, saj bolj moderne avtorje zanima predvsem problematična ženska, tudi problematična mater, z različnimi psihološkimi spektri doživljanja (Jensterle-Doležal 2008: 78).

Ženska kot grešnica pa je že v 19. stoletju predstavljala področje zla, erotike, nevarnih čustev in čutne telesnosti. Kot lik matere je tudi podobo 'prostitutke' opredeljevala katoliška miselnost, a se je ženska v tem liku hitro demitologizirala, saj že pri Grumu prostitutka postane tudi mati (Jensterle-Doležal 2008: 9).

V slovensko kulturo in književnost se je močno zasidral tudi mit hrepeneče, idealne ženske z motivom Lepe Vide. V folklornem izročilu širšega sredozemskega prostora je slovenski

motiv Lepe Vide »pravi dragulj ne le v evropskem merilu, temveč celo širše. Četudi so podobne ljudske pesmi o ugrabljeni ženi in materi znane tudi na Siciliji, v Kalabriji in drugod, je ta motiv iz ljudskega izročila samo v slovenskih deželah doživel tako številne in bogate umetniške transformacije in interpretacije.« (Avsenik Nabergoj 2010: 10).

Tudi Denis Poniž (2005: 82) postavi motiv Lepe Vide na poseben piedestal, ne samo na literarnem področju, ampak tudi kot močan vpliv na celoten narod. »Prav množica slovenskih literarnih del, v katerih je ta mit prikazan, predelan in dopolnjen v celoti ali po delih ter njegovi vplivi, ne samo na literarne ustvarjalce, marveč na narod kot celoto, naj bi govorila o posebnem pomenu tega mita, nemara kar o njegovi usojenosti.«

Lepa Vida je odlična figura za prikazovanje usode šibkih, nezaščitenih posameznikov in narodov, kajti lepa ženska uteleša hrepenenje po vsem, kar spominja na dobroto, nežnost in zvestobo. Toda ravno njena lepota ter hrepenenje privlači sebične moške, ki znajo to izrabiti. Ko se Lepa Vida naenkrat znajde ujeta med dolžnostjo in osebnimi željami, se konflikt med šibkostjo in močjo razreši v njeno korist in na koncu se izkaže, da je pravzaprav pravična in močna ženska (Avsenik Nabergoj 2010: 295–296).

Slovenska pesnitev o Lepi Vidi naj bi nastala v visokem srednjem veku in predstavlja mitsko pripoved o mladi ženi, ki je zapustila moža in svojega otroka ter odšla služiti kot dojlja na mavrski dvor.

Motiv Lepe Vide se je v slovenski umetnosti razmahnil predvsem po zaslugi Franceta Prešerna, z umetniškim videnjem Ivana Cankarja pa je postala simbol človeškega hrepenenja, ki se ne more uresničiti (Avsenik Nabergoj 2010: 11).

4 Ženska v očeh Cankarja

Cankarjev odnos do žensk in hkrati do spolne ljubezni se nenehoma ponavlja v njegovem delu. Cankar kot čustvena osebnost, ki je pisal iz svoje duše, je močno čutil in hrepenel po kakršnikoli ljubezni, po drugi strani pa ga je že materina ljubezen obremenjevala (Košiček 2001). Za boljše razumevanje ženskih likov v njegovi dramatik, se moramo nujno posvetiti tudi osebnemu odnosu pisatelja do nekaterih žensk v njegovem življenju ter predvsem podobam žensk v celotnem opusu Cankarjevega ustvarjanja.

4.1 Mati

Svoji materi je Cankar posvetil veliko daljših in krajših besedil, med njimi so tudi *Spomini na mojo mater*, *Materina slika*, *Njena podoba* in *Sveto obhajilo*, v katerih pogosto obravnava motiv materine smrti, seveda pa tudi čas pred njeno smrtjo in po njej. Materin delež v celotnem Cankarjevem opusu je precej velik, saj se je mati s svojim življenjskim nazorom in osebnostjo vpletla v sam temelj avtorjevega ustvarjanja.

Mati je ženska, katero Cankar vedno opisuje z brezmejnimi spoštovanjem, vedno »občuduje življenjski pogum te ženske, njen trdovraten in neomajen boj z grenkobo in gnusom revnega življenja.« (Košiček 2001: 11) Poveljevanje matere v njegovem delu izhaja neposredno iz Cankarjevega življenja in njegovega odnosa do svoje matere, ki je kljubovala življenjskim težavam in se žrtvovala za svoje otroke.

Pisatelj opisuje mater s pojmi krščanske ikonografije, mati je zgled svetnice mučenice. Ta mit vsemogočne in trpeče matere zasledimo že v slovenski patriarhalni kulturi, ki je bila posebej močna v srednjem veku in kasneje v številnih baročnih pesmih (Jensterle-Doležal 2003, 111). Cankarjeva močna navezanost na mater se kaže že v njegovih mladostniških delih, z romanom *Na Klancu* pa ji je postavil spomenik in njeno idealizirano podobo povzdignil v mit (Pezdirč Bartol 2007: 56).

Cankar v romanu predstavi 'njeno življenje', vsako poglavje predstavlja posebno postavbo v Franckinem trpljenju. Francka v začetku podpira svojega neuspešnega moža, vendar ko od njega zahteva naj se zaposli pri konkurenci, ga odbije. Sledi ločitev in odhod moža v svet.

Francka ga zvesto čaka, se žrtvuje za otroke in moževega očeta, ki nekaj let umira, ter skrbi za umirajočo mater, ki ji nikoli ni bila pri srcu. Nazadnje jo vsi, za katere se je žrtvovala, zapustijo in odidejo v svet in se vrnejo bolni na pragu smrti. Ko Francka umira, je ob njeni postelji samo Lojze (Jenstrle-Doležal 2003: 111).

Francka je hrepenenjska ženska, lik trpeče matere. Njena identiteta je negotova in krhka. V ženskem svetu Ivana Cankarja ni očetovske figure. Francka je nezakonski otrok, ki ga je oče zapustil še pred rojstvom, mati jo zaničuje, njen mož pa je slabič, ki jo zapusti s tremi otroki (Jenstrle-Doležal 2003: 111).

Veliko Cankarjevih pozitivnih ženskih likov v prozi in dramatiki nosi lastnosti njegove matere. Te like avtor določa z lastnostmi kot so sočutje, krščanska ponižnost, dobrotu in zvestoba (Avsenik Nabergoj 2005: 167). Ženske s tiho in dostojanstveno ljubeznijo nevsiljivo dajejo duhovno oporo svojim otrokom in možem.

Od več kot petdesetih proznih tekstov, ki se snovno ali motivno dotikajo matere, pa Cankar v skoraj polovici opisuje ali vsaj emocionalno podoživlja materino smrt. (Kamenik 1962: 233). Materina smrt sicer ni prišla nepričakovano, vendar jo je Cankar izkusil izjemno boleče. Ob tem dogodku se je zavedel njene človeške vrednosti in koliko mu je pravzaprav pomenila.

Ob njeni smrti Cankar najprej odreagira podobno kot ob prvi ločitvi od nje, počuti se osamljenega, že v naslednjem trenutku pa se zavest osamljenosti in nemoči prelevi v željo po materini ljubezni. Ta želja se v naslednjih letih vse bolj stopnjuje in postane skoraj dominanten čustveni refleks v vseh njegovih tekstih z materino podobo (Kamenik 1962: 236–237).

Cankar se v večini pripovedi o materi obtožuje hude krivde zaradi ostrih in nepravilnih besed, ki ji jih je kdaj izrekel, obtožuje pa se tudi zaradi vseh svojih neizrečenih prošelj za odpuščanje ter nehvaležnosti. Poleg krivde pa se v besedilih kaže tudi velika materina sposobnost odpuščanja ter po drugi strani sinovo hrepenenje po tem, da bi si materino odpuščanje tudi zaslužil (Avsenik Nabergoj 2004: 306).

Intenzivnost pisateljevega občutka krivde se najbolj čuti v pripovedi *Spomini na mojo mater*. Eden od spominov se nanaša na materin obisk v Ljubljani, ko je sredi zime prišla peš z Vrhnike in se istega dneva tudi vrnila. Cankar se z žalostjo spominja tega dneva ne samo zato, ker se je mati tako namučila, da bi lahko obiskala sina, ampak tudi zato, ker ji ni z ničemer pokazal hvaležnosti za njeno žrtev. Ko se je vračala domov, jo je spremljal del poti in nameraval biti pozoren do nje ter jo povprašati o njenem življenju in skrbih. Hotel je pokazati razumevanje za njene težave, a mu ni uspelo (Košiček 2001: 34).

Cankarjeva zadržanost do matere pa je bila stalen pojav v njegovem življenju in zato je čutil nekakšne neporavnane obveznosti do nje. Čeprav jo je ubogal, spoštoval in ji bil hvaležen, se je zavedal, da od njega ni prejela vsega, kar si je s svojo ljubeznijo zaslužila. V stiku z njo ni bil popolnoma sproščen, ni znal biti prijazen do nje in ji vračati čustev z enako močjo, torej materi ni znal podariti ljubezni, ki ji je pripadala (Košiček 2001: 35).

4.2 Ženska ljubezen

Cankar je v svojih delih pokazal, da pozna vrline ženske, še zlasti pa ceni tisto, kar lahko ženska naredi za moškega. Ženska ljubezen je vir močnega zadovoljstva za moškega, lahko mu prinese tolažbo in duševni mir ter ga reši skrbi, bojazni in žalosti. Predvsem pa je Cankar spoštoval sposobnost, da lahko ženska ljubi moškega z materinsko ljubeznijo. Že v mladostniškem delu *Dve družini* je ponazoril tovrstno ljubezen v liku Vejanove Marijce, ki svojemu možu ne pusti, da bi obupal in popolnoma propadel. V času pisanja je zagotovo imel pred očmi svojo mater, ki je vedno vse razumela, našla rešitev in trpečemu človeku znala vliti pogum (Košiček 2001: 79–80).

Cankar je izjemno občudoval materino vztrajno prilagajanje življenju, kakršno je ter njeno bojevitost pri premagovanju težav, zato je zelo spoštoval tudi ženske, pri katerih je našel podobne lastnosti. Veliko junakinj njegovih del so ženske, ki trdno stojijo na tleh, so realistične in se ne bojijo življenja (Košiček 2001: 80).

Cankar si torej kot ideal ženske postavi osebo, ki je po lastnostih podobna njegovi materi, hkrati pa ga takšna ženska ne privlači, saj jo dojema kot izključno duhovno bitje. Ker pa v nobeni ženski ne najde idealne kombinacije duhovne miline in telesne privlačnosti, ves čas

išče nove ljubezenske dogodivščine, hkrati pa se v njem kopičijo občutki krivde, ker zapusti vse ženske, ki jim je obljubil večno ljubezen in zvestobo. Vendar je ideal ženske, ki ni samo telesno privlačna, ampak bi ga potešila tudi v tistem, kar ga navezuje na mater, popolna iluzija (Avsenik Nabergoj 2005: 167).

Žensko z materinskim odnosom je Cankar nazorno prikazal v romanu *Križ na gori*. Hanca, mlado kmečko dekle, ljubi umetniško nadarjenega mladeniča Mateja, ki je neiznajdljiv in duševno šibek. Hanca uživa v svoji vlogi Matejevega angela varuha, v občutku žrtvovanja za njega. Tudi ko jo Matej zapusti in se zaplete z drugo žensko, ga Hanca potrpežljivo čaka in sprejme odprtih rok (Košiček 2001: 91). Hanca nesrečnega in obupanega Mateja ponovno vzame pod svoje okrilje ter mu ponudi vso svojo pomoč, razumevanje ter brezpogojno ljubezen.

Čeprav ima Hanca še drugega snubca, poštenega Toneta, le tega ne more sprejeti, saj lahko ljubi le šibkega moškega. Mladenka čuti, da si Toneta ne bi mogla podrediti, ga narediti odvisnega od sebe in spraviti pod svoj vpliv, zato ga tudi ne more vzljubiti. Čustveno se tako lahko naveže le na Mateja, saj je nesposobna za popolno ljubezen. Pomanjkanje čustvenih lastnosti in prave ljubezni Hanca poskuša nadomestiti s svojo neskončno dobroto do Mateja. Matej pa po drugi strani skuša pomanjkanje spolne ljubezni nadomestiti z otroško vdanostjo dekletu, saj je nemogoče, da bi resnično ljubil žensko, od katere je tako odvisen (Košiček 2001: 93).

Močno žensko osebnost in njeno ljubezen pa je Cankar najbolj natančno opisal v nedokončanem romanu *Marta*, ki je hkrati tudi glavna oseba tega dela. Mlado kmečko dekle Marta, ki služi v mestu, se spusti v ljubezensko razmerje s pesnikom Lojzetom, slabičem z negotovo osebnostjo. Marta pa je njegovo popolno nasprotje, saj pogumno gleda na življenje, se ne boji spoprijeti s težavami in ima zaupanje vase (Košiček 2001: 83).

Marta je drugačna od tipičnih Cankarjevih ženskih oseb prav zaradi njene močne osebnosti. Ko odide v mesto, ne zapade v sentimentalno čustvenost, ampak se s situacijo spopade s pogumom in brez bridkosti. Marta zavrača trpno in čustveno upanje in podvomi o verodostojnosti hrepenenja, ki po njenem prepričanju ne prihaja iz srca. V tem delu je

ženska povzdignjena kot simbol moči nad moškega, zato ni čudno, da Marta na poeta gleda kot na otroka (Bernik 2006: 195).

Skoraj v vseh delih se pokaže, da je ženska v ljubezni močnejša od moškega. Medtem ko moški žensko vedno potrebuje, bolj samostojna ženska od njega zbeži in zaradi tega tudi ne občuti kakršnekoli krivde, tudi če je z njim poročena (Avsenik Nabergoj 2005: 261).

4.3 Nesrečna in zapuščena ženska

V vrsti Cankarjevih del zasledimo opis nesrečnega življenja določenih žensk, pri čemer kaže veliko razumevanja in iskrenega sočutja. Te ženske so nesrečne predvsem zaradi napačnega ljubezenskega razmerja. Vedno gre za mlada dekleta, lačna ljubezni, ki pa so spolno komaj dozorela. Živijo ali v revni kmečki družini, kjer jih nihče ne mara, ali pa gre za meščanska dekleta v togi družini, ki ne poznajo toplih čustev (Košiček 2001: 99).

Vsa dekleta se po navadi zaljubijo v prvega mladeniča, ki je do njih prijazen, in v njem vidijo uresničitev svojega hrepenenja po ljubezni, čeprav ga pravzaprav ne poznajo. Mladeničem pripisujejo enake želje in čustvene potrebe kot jih imajo same, enako hrepenenje in sanje po resničnem in srečnem ljubezenskem življenju. V tem pa je tudi tragična napaka teh deklet, saj je izbranec v bistvu izjemno daleč od tega, kar mladenka vidi v njem (Košiček 2001: 100).

Primer izigranega dekleta zasledimo v pripovedi *Judežev poljub*. Nina se je poročila iz ljubezni, vendar pa ni vedela, da ji njen mož občutkov ne vrača, njega je namreč v zakon pripeljalo zgolj močno spolno poželenje. Čez nekaj časa se je žene naveličal, zakon pa je začel dojemati kot breme, žene se je začel izogibati, bil je grob do nje in cele dneve je preživel stran od nje, v kavarni. Cankar je Nino na koncu poslal v smrt ter s tem povedal, da možnosti za pravo ljubezen ni in četudi se rodi, je obsojena na skorajšnjo smrt (Košiček 2001: 123).

Občutek zavrženosti, izdaje in sramu je pri Cankarjevih ženskih likih tako boleč in globok, da se ženske same razumsko nočejo osredotočati nanj. Raje si izmislijo sanjske svetove in

gojijo nerealna hrepenenja ter se iz življenja umikajo v iluzije lepih pravljic (Avsenik Nabergoj 2005: 197).

Izjemno močan motiv hrepenenja in obupa zavržene ženske lahko najdemo v črtici *V čakalnici*. Cankar opisuje postarano žensko, ki že trideset let čaka na svojega ljubljeneega moškega, ki jo je kot mladenko finančno izkoristil in zapustil. Trikrat na dan in enkrat ponoči se ženska odpravi v čakalnico na kolodvor, kjer nestrpno opazuje vsak vlak in vselej upa, da bo na enem izmed vlakov njen moški. Seveda se njena želja nikoli ne uresniči in tako vse svoje življenje preživi v iluziji. Njeno ljubezensko vznemirjenje in blaženo stanje zaljubljenosti deluje tragično in smešno hkrati, njen čut za resničnost in jasnost duha pa Cankar išče v branju šund literature v njeni mladosti (Avsenik Nabergoj 2005: 198).

Podoben motiv najdemo tudi v pripovedi *Sveta noč Damijana Gavriča*, kjer bolešno Pavlo, lepo hčerko vdovca Damijana, telesno in čustveno izkoristi povzpeticnik, ki pa jo nato zapusti blede in prevarano. Pavla verjame njegovim besedam in svojemu hrepenenju, tako da po njegovem odhodu živi samo še v pričakovanju njegove vrnitve. Na sveti večer zaradi svoje iluzije umre, ko v hudem mrazu slabo oblečena ure in ure stoji na pragu in pričakuje vrnitev svojega moškega (Avsenik Nabergoj 2005: 200).

Pomilovanje nesrečnih mladih deklet je Cankarja spodbudilo tudi k pisanju pretresljivega romana *Hiša Marije Pomočnice*. Dogajanje je usmerjeno predvsem v ženski svet, kamor moški nimajo vstopa. Roman predstavi življenje in smrt štirinajstih deklic, ki bolehalo za sifilisom. Njihovo življenje poteka za zidovi bolnišnice Hiša Marije Pomočnice, kjer si pripovedujejo zgodbe o različnih oblikah spolnega občevanja, ki so se mu predajali njihovi starši. Zaradi različnih oblik zlorab in nadlegovanja so izjemno trpele, zato so se v pričakovanju smrti umaknile v svoj svet.

Cankar je roman napisal po smrti Malči Löffler, neozdravljivo bolne deklice, katero je v letih svojega bivanja pri Löfflerjevih spremljal v njeni bolezni. Dekličino bolezen je spremljal vse do njene smrti, obiskoval pa jo je tudi v bolnišnici, kjer je spoznal še druge mlade bolnice in ozračje njihovega zadnjega prebivališča (Avsenik Nabergoj 2005: 372).

Življenje brez ljubezni ter neprestana grožnja spolnega nadlegovanja in čustvene zlorabe v domačem okolju so vse deklice obremenili s tihim, a hudim trpljenjem. Svet spolnosti, ki se je v njih šele prebujal, jih je že ob prvem stiku globoko prizadel in razočaral (Avsenik Nabergoj 2005: 375). Lojzka je na primer tako zasovražila starše, da tudi ob praznikih noče domov, čeprav je stanovanje staršev mnogo prijetnejše od bolniške sobe. To močno čustvo se je v njej prebudilo prav zaradi odkrite sovražnosti, nezvestobe in vulgarnega spolnega življenja, ki mu je bila priča doma (Košček 2001: 112).

4.4 Nezvesta ženska

Nezanesljivost ženskih čustev in ženina nezmožnost, da bi bila zvesta svojemu partnerju, Cankar prikaže v celi vrsti svojih del. S tem opravičuje nezaupanje, čustveno zadržanost svojih moških junakov do ženske ter njihovo izogibanje, da bi se globlje navezali na izbranko in si z njo ustvarili skupno življenje (Košček 2001: 206).

Primer ženske nezvestobe najdemo v noveli *Izpoved*. Žena učitelja Gričarja možu že drugič prizna prešuštvo, na kar se Gričar odzove z bolešno ljubosumnostjo. Hoče izvedeti vse o ženini zvezi, vseskozi jo zaslišuje ter sprašuje o podrobnostih, in na koncu njuno življenje spremeni v pekel. Medtem ko žena skok čez plot dojema kot kratkotrajno in davno pozabljeno zgodbo, Gričar popolnoma izgubi psihično ravnovesje, je nezaupljiv do njene ljubezni in pogosto napadalen, ne samo do žene, ampak tudi do sebe. Hkrati pa se zaveda, da svoji partnerici v čustvenem smislu ne daje dovolj, kar pa je tudi razlog, zakaj se je žena zaljubila v drugega (Košček 2001: 209–210).

Gričar pa s trpinčenjem žene skuša zmanjšati tudi bojazen pred tem, da ga bo nekoč zapustila, z agresivnostjo hoče sam sebi dokazati, da ni tako malo vreden, kot se počuti. Skupaj s soprogo kaznuje tudi svojo nesposobnost za resnično ljubezen in namesto da bi razmišljal o vzrokih svojega neuspelega zakona, svojo energijo porabi za maščevanje (Košček 2001: 211).

Lik nezveste ženske najdemo tudi v pripovedi *Nespodobna ljubezen*. Tu spoznamo mladega pravnika Detala, ki se naveže na Matildo, žensko, ki se je prej zabavala z moškimi

po gostilnah. Pravnik se tako močno zaljubi v Matildo, da se je pripravljen poročiti z njo, kar bi se tudi zgodilo, če je ne bi zalotil z drugim moškim.

Matilda predstavlja tako erotično moč, da lahko zaslužni moškega, čeprav ji ni po ničemer enak. Pravzaprav mladi pravnik sam pove, da Matilda nima nobenih vrlin, ne telesnih ne duševnih. Vendar pa se kljub temu brezglavo zaljubi vanjo. V Detalovi nenavadni ljubezenski zvezi avtor prikaže, kako si je ženska sposobna podvreči moškega in mu uničiti življenje, kljub temu, da sploh ni mikavna (Košiček 2001: 220).

Posledice ženske nezvestobe pa Cankar izjemno zaostri v črtici *Pismo*. To je pravzaprav poslovilno pismo, ki ga Lužar napiše za svojega prijatelja, preden si bo vzel življenje. Opisuje globoko potrto in obup, ker ga je zapustila ljubica Amalija, ki se je navezala na drugega moškega. Izgubo ljubljene osebe doživlja kot izgubo lastne osebnosti in smisla življenja. Vendar pa prizna, da dekleta ni sprejel z vsemi čustvi, ljubezen je sprejemal, ni pa je vračal v isti meri (Košiček 2001: 206). Kot smo videli že v primeru učitelja Gričarja, je ravno ta moška čustvena nezadostnost razlog za žensko nezvestobo. Ženska moškega prevara oz. zapusti ne zaradi naravne nagnjenosti k nezvestobi, ampak ker ne čuti ljubimčeve ljubezni.

4.4 Žensko hrepenenje

Hrepenenje se pojavlja pri velikem številu junakov v Cankarjevem opusu, njegov razpon pa sega od konkretnih predstav do preseganja teh predstav ali celo njihovega zanikanja. Čista vsebina hrepenenja je toliko močnejša, kolikor manj je samo hrepenenje pogojeno z zunanjim svetom pojavov. Različne oblike hrepenenja niso samo pojavne oblike istega duševnega procesa, ampak hrepenenje vpliva tudi nazaj na človeka in njegov odnos do sveta (Bernik 2006: 159).

Hrepenenje ženske duše Cankar lepo predstavi v kratkem romanu *Nina*, kjer je hrepenenje, zlasti na začetku dela, prikazano v tesni povezavi z življenjem in ga ni mogoče odtrgati od konkretne stvarnosti.

Pri junakinji Olgi se hrepenenje po udobnem in meščanskem življenju porodi zaradi trpljenja, surovosti in pohotnosti, s katero se sreča v otroški dobi (Bernik 2006: 174). Sanje in hrepenenje sta tako neposredno povezana z realnimi življenjskimi izkušnjami.

V romanu *Hiša Marije Pomočnice* pa nam avtor predstavi »svet hrepenenja in sanj, ki največkrat niti časovno niti prostorsko ni določen. Usodno bolne deklice sanjajo o domu, zdaj o lepšem življenju zunaj doma, hrepenijo po ljubezenski sreči, po odrešitvi od trpljenja, ne nazadnje po smrti.« (Bernik 2006: 161). Hrepenenjske predstave mladih deklet se prepletajo, vendar pa je vsaka predstava drugače motivirana in usmerjena k različnemu cilju.

V noveli *Na pragu* Cankar za glavno osebo postavi Metko, štirinajstletno siroto, ki prebiva pri neprijazni teti, v mračnem kletnem stanovanju, ki ga avtor imenuje mrtvašnica. Metka, telesno šibka in duševno načeta mladoletnica, živi in sanja. Njene ljubezenske sanje se prepletajo z etično občutljivostjo in zavestjo krivde. Cankar hrepenenje mlade dame ponovno razloži kot odziv človekove notranje narave na določen način življenja. Čeprav Metka hrepeni po drugačnem svetu, se hkrati v njej utrjuje prepričanje, da je obsojena na trpljenje in temo. Zaradi vnaprej določene usode so njene sanje brezpredmetne in nesmiselne. S tem ko jo vodijo v nerealno iluzijo, ji pravzaprav samo otežujejo življenje, dokler je ne izdajo in prepustijo kruti resničnosti (Bernik 2006: 172–173).

Povsem drugačno predstavo in vlogo hrepenenja pa Cankar ponazori v romanu *Gospa Judit*. Junakinja romana, ki jo je Cankar označil kot 'zares ženska', je zavrgla hinavsko moralo družbe in se je napotila po lastni poti brez nepotrebnih predsodkov, še posebej v ljubezenskem življenju (Košiček 2001: 95). Judit je odkrita, vesela, dobrohotna in družabna oseba, ki z lahkoto naveže stike z ljudmi.

Judit hrepeni po erotični ljubezni, po pravi spolni ljubezni, ki je ne more spoznati. Izkoristi vsako priložnost, da bi doživela pravo spolno ljubezen, zato z moškim, ki ji je všeč in ga ima za vrednega svoje ljubezni, brez ovir stopi v ljubezensko razmerje. Vendar pa jo vsak ljubimec razočara, ker kmalu v njem začne spoznavati lastnosti, ki jo odbijajo. Tako kljub temu, da ima priložnost spoznati veliko vsaj na videz zanimivih in privlačnih ljudi, ne more najti primerne partnerja. Preostane ji edino hrepenenje po nečem zanjo nedosegljivem (Košiček 2001: 96).

Pri motivu hrepenenja pri Cankarju seveda ne smemo pozabiti omeniti tudi njegovega dramskega opusa, predvsem deli *Romantične duše* in *Lepa Vida*, kjer je hrepenenje temeljni del biti obeh predstavnic hrepenečega ženskega lika. Podrobnejši analizi omenjenih dram pa se bomo posvetili v zadnjem poglavju diplomskega dela.

5 Analiza ženskih likov v Cankarjevi dramatiki

Pezdirc Bartol (2012: 1245) ugotavlja, da je Cankar v svojih dramskih delih uprizoril 74 moških oseb in več kot dvakrat manj (33) ženskih dramskih oseb, ki skupaj predstavljajo 31 odstotkov vseh nastopajočih v njegovem dramskem opusu. Večina ženskih oseb je predstavljena kot sorodnica moške osebe, kar kaže na nesamostojnost in odvisnost žensk od moških v takratnem času.

Hudobnih, maščevalnih žensk v Cankarjevih delih praviloma ni, prav tako pa tudi ni emancipiranih intelektualek, izobražene ženske predstavljajo samo učiteljice v Hlapcih (Pezdirc Bartol 2010).

5.1 Romantične duše

Prva Cankarjeva igra *Romantične duše* z osrednjo idejo romantičnega nasprotja med nizko stvarnostjo in duhovnim svetom oblikuje vrsto idej (volja do moči, močna osebnost, satirična kritika meščanske družbe in ideja hrepenenja), ki so pomembne za nadaljnje Cankarjeve drame (Kos 1983). Izrazit motiv v prvencu je ideja o prebujenju duše oz. ljudje »z izrazito pozitivno funkcijo, v katerih se je prebudila duša, oziroma tisti, ki so sami utelešenje duše in njenega hrepenenja po nedoseženem.« (Schmidt Snoj 2010: 189)

Cankar v drami opisuje volilni boj med Mlakarjem in Delakom ter razkriva vse umazane igrice, ki jih uporabljata obe strani, da bi onemogočili nasprotnika. Glavni junak Mlakar, meščanski politik in uspešni advokat, pa na vrhuncu svoje moči zapade v krizo. Družčina se mu upira, njegova lepa in v ljubezenskih rečeh izvedena ljubica Olga pa ga odbija. Mlakar ljubezen posveti bolehnemu dekletu Pavli, ki živi le v sanjah in ji je ta svet tuj. Pavla v njem prebudi hrepenenje po višjem svetu resnice, lepote in čiste ljubezni.

Mlakarju Pavla pomeni stik z nesebičnostjo, neambicioznostjo in neagresivnostjo, kar pa nanj vpliva tako, da je moralno trdnejši, vendar hkrati tudi manj dejaven in bolj sanjav (Avsenik Nabergoj 2005: 522).

V drami nastopa pet ženskih (Pavla Zarnikova, Makovka, Olga, Vrančičevka, Ivanka) in 14 moških dramskih oseb, s tem pa so *Romantične duše* delo, kjer je delež moških oseb v razmerju proti ženskim največji (Pezdirč Bartol 2010). Že v prvem Cankarjevem dramskem besedilu lahko najdemo dva tipa žensk: hrepeneča in romantična duša in stvarna ženska.

Hrepeneči ženski lik predstavlja Pavla Zarnikova, sanjavo, bolešno in krhko dekle, ki »želi daleč stran proti soncu, stran od zatohlega zraka. »Verjame, da jo v takšen svet vodi pot s Strnenom, a v Trstu propade, tone v blatu, a spet upa na idealni svet.« (Pezdirč Bartol 2010: 1246). Njeno hrepenenje in želja po nekem drugem življenju ni nekaj razumskega, temveč prihaja kot iz sanj oz. iz globin duše (Schmidt Snoj 2010: 190).

Pavla Zarnikova, rejenka pri malomeščanski družini, je bolna mladenka, ki ji nihče ne povzroča pozornosti, vsi pa od nje pa pričakujejo hvaležnost 'staršem' in poslušnost družbenim normam. S svojim pobegom v Trst povzroči škandal, kjer pa kmalu doživi razočaranje. Spozna nezadostnost telesne ljubezni in realnega življenja, ki se ji pokaže kot lažnivo, površno in brez vrednot. Ugotovi, da je življenje samo le življenje duš, bivajočih v vsezajemajoči vesoljni duši (Schmidt Snoj 2010: 193).

Pavla je predhodnica lepe Vide, obe namreč hrepenita brez določenega vzroka in namena. Moških ne ljubita zaradi njih samih, ampak zaradi ljubezni same oz. preprosto zato, ker ne moreta, da ne bi ljubili.

Bernik (2006: 238) trdi, da je Cankar Pavlo napravil celo za predstavnico spiritualistične filozofije. Njeno telo je samo posoda za čudovito in nenavadno dušo. Na svetu je zgolj po pomoti in je apriorno nezadovoljna z vsakršno resničnostjo, zato vedno sanjari o nekem drugem, neobstojnem življenju.

Makovka v drami skrbi za rejenko Pavlo Zarnikovo in nastopa v funkciji matere. Do svoje rejenke vzpostavi odnos matere, ki se navidezno žrtvuje za hčerino srečo, v zameno pa pričakuje hvaležnost. Ker je ne prejme v takšni obliki, kot jo je pričakovala, dela iz sebe žrtev. Pavli ne izkazuje prave materinske ljubezni, ampak jo izkorišča za kompenzacijo lastnih neizpolnjenih želja. Ne razume resničnih potreb in želja Pavle, zanjo je le

nezanimivo dekle, katero najpogosteje označuje z besedami sramota in nehvaležnica. Makovski je pomemben le njen ugled (Pezdirč Bartol 2007: 57).

Olga predstavlja žensko erotiko in telesnost, hkrati pa je moralna, poštena in nepreračunljiva. Svojega ljubimca Mlakarja iskreno ljubi in podpira, zato se mu je tudi pripravljena odpovedati ko spozna, da ne more zadovoljiti vseh njegovih potreb. Olga je realna ženska, zavezana materialnemu svetu in predstavlja nasprotje hrepeneči ženski oz. Pavli Zarnikovi (Pezdirč Bartol 2010: 1246).

Vrančičevka je notarjeva žena in mati Ivanke, katero vzgaja za lutko, za »vlogo,« ki jo je ženski namenila takratna družba, način vzgoje pa ji onemogoča, da bi se borila za kakršne koli spremembe (Pezdirč Bartol 2010: 1249). Ivanko veže nase z nekakšno svobodno, moderno vzgojo, ki hčeri daje vtis enakovrednosti, v bistvu pa ji ne pušča nobene možnosti izbire.

Ivanka je Pavlina vrstnica in bližnja prijateljica in v drami nastopi kot stranska oseba s tragičnim življenjem. Ivankina edina naloga na tem svetu, ki ji jo predpisuje in tudi zapoveduje njena mati, je vključitev v družbo.

5.2 Jakob Ruda

Drama *Jakob Ruda*, izšla 1900 in bila istega leta tudi uprizorjena, prikazuje podeželskega mogotca, ki z lahkoživim življenjem uniči svojo ženo in zapravi premoženje. Skoraj pogubi tudi hčerko Ano, ki se želi žrtvovati za očeta in privoli v poroko z bogatim, a postaranim trgovcem. Krivda je za Rudo pretežka, zato stori samomor in osvobodi hčer, da lahko odide novemu življenju naproti s slikarjem Dolinarjem.

Osnovni motiv drame je prebujenje duše, ki Rudo doleti že pred začetkom drame ob 'soočenju' z mrtvo ženo, ko se zave, da je s svojim dolgoletnim nemoralnim življenjem zanemarjal ženo, ki ga je ljubila in čakala, zato je kriv njenega hiranja in smrti. Iste oči, kot jih je imela žena, ima tudi njuna hči Ana. Prav zaradi njih se Ruda odvrne od življenja, saj ga nenehno opominjajo na bolečo resnico greha, ki ga je zagrešil nad svojo družino (Schmidt Snoj 2010: 201). V drami nastopajo tri ženke osebe, in sicer Ana, Marta in Alma.

Dejanje v drami poteka na dveh ločenih nivojih. Okvirno dogajanje realno poteka na propadlem posestvu, etično-simbolno dejanje pa se vrši v očiščujoči Jakobovi duši. Tako v smislu realnega dogajanja k Rudi prihajajo delavci s svojimi življenjskimi in finančnimi težavami, Ruda pa jim odgovarja na povsem drugem, duhovnem nivoju. Pravi, da ima on še manj, saj nima niti zraka, da bi dihal (Schmidt Snoj 2010: 201).

Ana, ob kateri Cankar izpostavi motiv poroke kot kupčije, se je pripravljena na željo očeta poročiti s starim, vendar premožnim Brošem in s tem rešiti posestvo propada, čeprav s tem izgubi ljubljenega slikarja Dolinarja (Pezdirč Bartol 2010: 1247). Ana je vseskozi močno in odločno dekle, ki se sprva odloči pomagati očetu, nato pa spozna, da mora biti predvsem zvesta sebi, ne glede na očeta ali teto (Schmidt Snoj 2010: 202).

Ana se v svoji žalostni situaciji ne more zanašati na druge, saj jo obkrožajo materialistično naravnane in negativne osebe. Tak je že njen lastni oče kot zemeljski ničvrednež, izredno negativna pa je njena teta Marta, brezčutna in edina skoraj zlobna ženska v Cankarjevem opusu (Schmidt Snoj 2010: 203).

Marta je samska sestra vdovca Jakoba Rude, ki svojemu bratu brezobzirno pomaga pri njegovih spletkah, saj si na vso moč želi razkošnega in brezskrbnega življenja in nima za dekletovo življenje niti najmanjšega posluha (Schmidt Snoj 2010: 202). Ano celo izsiljuje s tarnanjem po usmiljenju, z grozljivimi izjavami, da bo očeta umorila s svojo neposlušnostjo in z brezobzirnim zagotovitvijo, da ima Ana pri odločitvi svobodno voljo. »Poslušaj, Ana... Ali moreš pogledati svojega očeta, da bi te v srce ne zabolelo? Vsi moramo poginiti... kako gremo zmerom bolj navzdol. In vse je zdaj v tvojih rokah.« (Cankar 1957: 17)

Marta vodi zgolj njena lastna sebičnost. Tudi ko se v Rudi prebudi zavest krivde in prevzame odgovornost za svoja dejanja, poskuša Marta razvrednotiti etično prebujenost brata in jo prikazati kot duševno bolezen.

Alma spada med 'navadna dekleta', ki realistično išče primernega moža. Zaradi njene odločne samozvesti pa tudi najde primerno partijo. Njen ženin ni zasanjan umetnik, ampak inženir (Schmidt Snoj 2010: 203). Ana jo zaradi koristoljubne poroke označi za grozno žensko: »A oprosti, Alma, ti si grozovita ženska.« (Cankar 1957: 25)

5.3 Za narodov blagor

Komedija v štirih dejanjih *Za narodov blagor* sodi v najbolj plodno obdobje pisateljevega dramskega ustvarjanja. Drama se začne sredi političnega dogajanja, ki slovenski narod deli na dva dela. Temna plat tega boja se kaže v boju za prevlado med dvema, Grozdom in Grudnom. (Schmidt Snoj 2010: 210). V ospredje je tako postavljeno družbenopolitično dogajanje na Slovenskem, medtem ko ne moremo prezreti, da Cankar v komedijo ni vnesel dekadencega občutja življenja, moralne perspektive v prikazovanju človeških usod ali teme hrepenenja (Bernik 2006: 244–245).

Satira konkretno moralno obsodi obe vodilni slovenski politični stranki ob začetku 20. stoletja ter napoveduje preobrat v razvoju naše zgodovine. V višjem pomenu pa zavrača privatizacijo politike, osebno prilaščanje javnih zadev ter samovoljno manipuliranje z njimi (Bernik 2006: 249).

Oba glavna veljaka v drami sta spletkarska, častihlepna in lažna veljaka, ki sta za svoj cilj pripravljena prodati vse, eden svojo nečakinjo in drugi lastno ženo. Ponujata ju bogatemu prišleku Gorniku, ki pa ga vsi napačno presodijo, saj brez vsakršne podlage računajo na njegovo finančno pomoč. Vendar pa Gornik noče ničesar, saj je poštenjak. Pritegneta ga samo dve osebi, in sicer novinar Ščuka na razumskem in moralnem nivoju ter Grudnova žena Helena na čustvenem in seksualnem področju (Schmidt Snoj 2010: 211).

Ženske dramske osebe, ki nastopajo v delu *Za narodov blagor*, so Katarina, Matilda, Helena, Mrmoljevka ter Hišna pri Grudnovih.

Helena Gruden je ena izmed bolj opaznih ženski likov v Cankarjevi dramatiki in nastopa v največ prizorih v komediji *Za narodov blagor*. Helena je enakovreden tekmeček moškemu. Medtem ko njen mož Gruden nasprotnike odstrani s silo, jih Helena omreži z erotičnim pristopom. Je inteligentna, hladna, odločna in preračunljiva, z vzvišeno držo do sveta in brez sramu ter predsodkov (Pezdirč Bartol 2010: 1246).

Helena v drami nastopi kot gospodovalna ženska, ki si hoče s čutnostjo podrediti moškega in ga izrabiti za svoje cilje. Najprej poskuša ukazovati Ščuki, vendar spregleda njene namene in odkloni sodelovanje v njenih spletkah. Več sreče ima pri mlademu Gorniku, od katerega zaradi nezanimanja za politiko nima veliko koristi, zato se preneha ukvarjati z

njim. Popoln uspeh pa doživi pri svojem možu Grudnu, kateremu ukazuje, kako naj govori, kako naj se vede v javnosti in katere laži naj uporabi za dosego položaja, ki si ga želi sama.

Taktika Grudnove žene je iskanje šibkosti in grehov pri ljudeh, da jih lahko potem izrabi in pridobi na svojo stran. Medtem ko se sama izjemno trudi za priljubljenost in pridobivanje moči, jo izredno jezi nerodnost njenega moža, prepričana je namreč, da bi sama zmogla doseči več (Avsenik Nabergoj 2005: 542).

Matilda ima vlogo Grozdove hčere, čeprav je v drami ženina nečakinja, katero hoče Grozd v svojo korist poročiti z Gornikom. Matilda pa stričeve zahteve vedno presliši in s svojim izvoljencem, mladim pravnikom Franom odpotuje v novo življenje na Dunaj. Podpira jo tudi Grozdova žena Katarina, cankarjanska pozitivna ženska, ki potrpežljivo prenaša svojega gospodovalnega in ambicioznega moža, ki se žene za posvetno slavo.

Za Grozda Matilda ni samostojna in svobodna ženska, temveč predmet manipulacije oz. sredstvo za uresničenje njegovega političnega cilja. Njena vloga v očeh strica je le v tem, da kot ženska pridobi Gornika za Grozdovo stranko in svoja ljubezenska čustva podredi višjim, političnim ciljem (Bernik 2006: 246).

5.4 Kralj na Betajnovi

V prvi slovenski socialni drami *Kralj na Betajnovi* se je Cankar osredotočil na »sodobno tragedijo slovenskega kmetstva, za katero je snov črpal v največji meri iz avtobiografskih življenjskih izkušenj« (Bernik 1987).

Cankar je s Kantorjem in Maksom prikazal par gospodarja in hlapca, veljaka in njegovega razkrinkovalca. Kantor je nasilen, brezobziren in uspešen poslovnež ter politik brez moralnih zadržkov. Svoje premoženje si nabira na račun preminulega bratranca in Maksovega očeta, nekdanjega krčmarja, katerega je spravil ob posel. Svojo hčer Francko zaroči z bogatim posestnikom, čeprav njeno srce pripada tenkočutnemu in etično zavestnemu mladeniču Maksu. Situacija se tragično razplete. Ne le, da Kantor hladnokrvno

ustreli motečega snubca, tudi lastnoročno izbranega ženina žrtvuje, da prikrije svoj zločin. Cena njegovega uspeha in moči je uničena družina (Schmidt Snoj 2010: 221–222).

V tej drami je Cankar radikalno izpeljal misel o nemoralnem nadčloveku, zato se s problemom volje do moči in vzpona na oblast v poznejših dramah, na ta način ni več ukvarjal. Pokazal je samo še, kako se posamezniki vedejo do oblasti: jo skušajo podkupiti, se ji prilagajajo ali drzno upirajo, se pred njo skrivajo (Schmidt Snoj 2010: 231).

V drami *Kralj na Betajnovi* najdemo štiri ženske dramske osebe: Hana, Francka, Nina in Lužarica.

Francka ljubi Maksa in je pripravljena pobegniti z njim, saj se zaveda, da bo mladeniča izgubila, če ostane doma pri očetu. Noče se odpovedati ljubezni in je pripravljena sprejeti težko in tvegano življenje z upornikom zoper krivične družbene odnose. Toda Maks na drugi strani nima poguma, da bi sprejel odgovornost za skupno življenje s Francko, saj očitno njegova ljubezen do Francke ni dovolj močna. Tu je Cankar prikazal nasprotje med ženskim pogumom in moško šibkostjo (Košiček 2001: 82).

Hana je Kantorjeva žena in mati Francke, Pepčka in Franceljna, skrbi pa tudi za sorodnico Nino, kateri oče je umrl prav pod roko Kantorja. Hana predstavlja nemočno ženo, ki ves čas živi v strahu in je predstavljena v vlogi poslušne in ponižne ženske. V mladosti je bila dekla in vloga jo spremlja tudi v zakonskem življenju. Kljub njeni pasivnosti in ubogljivosti pa ob spoznanju, koliko ljudi ima Kantor na vesti, pokaže določeno odločnost in možu zagrozi, da bo z otroki odšla od doma (Pezdirč Bartol 2007: 57–58). »Pojdi v cerkev in se spovej in potem razodeni greh. Če bo treba, pojdem z otroci od hiše do hiše. Bolj lahko mi bo pri srcu kakor danes. Tako stori in Bog ti bo odpustil.« (Cankar 1968: 56) Vendar se ponovno vrne v svojo tradicionalno podrejeno vlogo, takoj ko se situacija razreši.

Nina, hčerka Kantorjevega umorjenega bratranca, je nemočna žrtev stričeve samovolje in pohlepa. Kantor jo želi razdediniti in se polastiti njenega premoženja, zato jo pošlje v samostan, stran od ljudi. Nina se ne more upreti volji Kantorja, ampak se vda v usodo. Vendar pa se Kantor kljub Ninini zasanjanosti in bolehnosti boji, kar se jasno kaže v njegovem pogovoru z župnikom: »Bolehna je, tišči se v kotu in premišljuje, čisto kakor

njen oče. In če jo vidijo tako blede, suhotno, plašljivo – precej kažejo name, jeroba: 'Okradel jo je in zdaj jo sovraži!' Povem vam naravnost, da se je skoro bojim.« (Cankar 1986: 24).

Lužarica, še en lik matere v drami je delavka in mati šestih otrok. V imenu otrok se poniža in prosi Kantorja, naj vzame moža nazaj v službo, vendar ničesar ne doseže. Na koncu ugotovimo, da je pravzaprav izjemno ponosna ženska, saj noče 'ukradenega kruha'. Njena beda in njen nastop sta le še dodaten odraz Kantorjeve neusmiljenosti (Pezdirč Bartol 2007: 58).

5.5 Pohujšanje v dolini Šentflorjanski

Delo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* se razlikuje od prejšnjih, večidel realističnih dram, saj gre tu za simbolistično in groteskno farso (Kos 1983). Farsa je nastala po daljšem premoru v Cankarjevem dramskem ustvarjanju, pisatelj jo je končal nekaj manj kot šest let po *Kralju na Betajnovi*, leta 1907.

S to igro so se pojavili številni novi motivi, kot je motiv nezakonskega očetovstva, izginil pa je tradicionalni motiv prisiljenih ženitev. Ohranil pa se je motiv močne osebnosti, ki zagospodari nad drhaljo ponižnih sužnjev (Schmidt Snoj 2010: 238). Realistično-domišljajska zgodba *Pohujšanja v dolini Šentflorjanski* je polna nenavadnih preobratov in nepričakovanih obratov. V njej poleg življenjskih nastopajo tudi povsem izmišljeni liki, ki so skoraj pravljичni. Uveljavi se travestija nastopajočih, ko osebe na zunaj niso tisto, kar so v resnici, ko se vloga dramskih oseb brez razloga spremeni in ko se zgodba, s katero je pisatelj namerno zavajal, šele na koncu razjasni (Bernik 2006: 259).

Cankar je ustvaril posmehljivo kritiko svetohlinskega okolja doline šentflorjanske, še zlasti njenih redoljubov od župana in župnika do učitelja, štacunarja in notarja, pri katerih povzroči prihod razbojnika in umetnika Petra ter lepe Jacinte pohujšanje in vznemirjenost. Šentflorjanski motiv med vsemi Cankarjevimi motivi velja za najbolj prvotnega, pogostega in razvejanega (Schmidt Snoj 2010: 232).

Farsa je sestavljena iz treh dejanj, kjer spoznamo na eni strani tipične predstavnike malomeščanske družbe, na drugi strani pa tujce, ki pridejo v dolino Šentflorjansko. Po Berniku (2006: 256) se drama navezuje na konkretno gradivo, 'dolino šentflorjansko', ki Cankarju pomeni slovensko domovino v vseh njenih razsežnostih. Pogoj za nastanek dela je bilo presojanje stvarne resničnosti z idejnimi in etičnimi merili ter obsodba realnosti.

Za harmonično oblikovano delo pa tri dejanja v drami oklepata še krajši besedili, obe z naslovom Pesem. Tudi Schmidt Snojeva (2010: 323) se pridružuje zgoraj opisanemu Bernikovemu stališču, saj trdi, da sta uvodno in zaključno besedilo hkrati hvalnica in kritika avtorjeve ljubljene in občudovane domovine, zajete v prispodobi lepe, zelene, nepozabne, v soncu žareče doline šentflorjanske, ki Cankarju pomeni vir vse moči, vseh sanj in trpljenja.

Prelepa Jacinta, za Šentflorjance utelešenje pohujšanja, za Petra predstavlja ljubljeno dekle in simbol umetnosti. V svetli luči jo vidi le še nedolžni učitelj Šviligoj. Ko kot Salome odpleše za večino prebivalcev doline očitno pohujšljiv ples, se Šviligoju razodene njena lepota. Učitelj tudi ni plen pohujšanja in edini razbojnika Petra vidi kot razodetega redoljuba in vodnika (Schmidt Snoj 2010: 235).

Vsi preostali prebivalci doline par dojemajo kot nevarnost za njihovo moralno življenje in napovejo pravi boj proti pohujšanju. V ta namen se združijo celo v 'družbo različnih čednosti', čeprav si v resnici pohujšanja pravzaprav želijo. Hrepenenje po grehu, z izjemo učitelja Šviligoja, prevzema prav vsakega in vsi so grešniki tudi v resnici (Bernik 2006: 256).

Farsa *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* nam predstavi pet ženskih oseb, to so Jacinta, Županja, Dacarka, Ekspeditorica in Štacunarka. Z izjemo Jacinte so vse ženske dramske osebe označene le s poimenovanji svojih oz. moževih poklicev in funkcij v igri.

Jacinta je umetniška muza, saj s svojo lepoto in hrepenenjem po višjem ter svobodnem svetu umetnosti navdihuje Petra. Hkrati pa Jacinta izraža iz dekadentnega sveta telesnosti, saj s svojo senzualnostjo vznemirja čute šentflorjancev in v njih prebuja erotične fantazije (Pezdirč Bartol 2010: 1247).

Županja predstavlja rejeno, gospodovalno in nečimrno žensko, še vedno vredno greha, medtem ko sta Dacarka in Ekspeditorica le suhi, jezikavi babnici, Štacunarka pa je 'debela mati'. Vse ženske prebivalke doline šentflorjanske Cankar vrže v isti koš kot ostalo srenjo, so pripadnice malodušne in neiskrene drhali.

5.6 Hlapci

Hlapci, ki jih je Cankar ustvaril v letu 1909, imajo pet dejanj. Osrednji problem drame je njen glavni junak, učitelj Jerman, ki ni navaden pozitiven junak, ampak se sam v sebi prelomi v pasivnega junaka. Nekateri so Cankarju očitali, da Jerman v svojem delovanju ni dosleden, redki pa so prav zaradi neidealizirane osebnosti Jermana hvalili in ga označili za polnega junaka (Schmidt Snoj 2010: 242).

Cankar je dramo napisal iz ogorčenja nad domačimi razmerami, natančneje v času po klerikalni zmagi v deželni zboru, ko je bila nova oblast do naprednega učiteljstva izjemno negativno nastrojena (Avsenik Nabergoj 2005: 559).

Že med pisanjem drame je Cankar sam slutil, da bo njegovo delo močno odmevalo med slovenskim narodom. Že v Pohujšanju v dolini Šentflorjanski je narod prikazal kot prestrašene ponižne hlapce (Schmidt Snoj 2010: 241). Še ostreje pa je Jerman v *Hlapcih* označil slovenski narod za popolne hlapce v še danes znamenitem govoru: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!« (Cankar 1957: 368).

Drama *Hlapci* je bila prav zaradi svojega kritičnega in satiričnega realizma za časa Cankarja cenzurirana. Igro so za uprizoritev prepovedali, deželna vlada pa jo je izročila celo cenzurnemu svetu na Dunaju. Drame Cankar ni nikoli videl na odru, prvič je bila uprizorjena šele leta 1919 v Trstu (Schmidt Snoj 2010: 254).

Sama drama se dogaja v času volitev in v prvih treh dejanjih prikazuje neznačajnost učiteljev, ki po zmagi klerikalne stranke spremenijo svoje prepričanje ter se podredijo novi

oblasti. Jermanovo delovanje je povezano z željo po drugačnem, boljšem svetu. Poveže se z delavstvom, kateremu kasneje zaradi etične krivde ob materini bolezni prepusti boj.

V drami se srečamo z dvojnostjo v idejni vsebini, saj v prvih dveh dejanjih prevladuje satira, v tretjem dejanju pa se srečamo s tragiko. Bernik (2006: 367) razlog za to dvojno naravo najde v različnih vplivih oz. obdobjih v Cankarjevem ustvarjanju. *Hlapce* je namreč začel pisati že v svojem izjemno plodovitem dunajskem obdobju, vendar pa je pisatelj drami končno obliko dal šele v Sarajevu.

V drami nastopa 7 ženskih in 12 moških oseb, s tem pa so *Hlapci* drama, kjer se razmerje moških in ženskih dramskih oseb najbolj nagiba v korist žensk (Pezdirč Bartol 2007: 55). V drami nastopajo Lojzka, Geni, Minka, Anka, Jermanova mati, Kalandrova žena in Kmetica.

Jermanova mati je ena izmed najpomembnejših ženskih oseb v Cankarjevem dramskem opusu. Mati je oseba, ki sproži dejanje, ko se Jerman zlomi sam v sebi ob spoznanju, da ima njegov boj tudi negativne posledice in se mora spopasti z vprašanjem odgovornosti za svoja dejanja. Čeprav je mati izrazito stranski lik, je ves čas navzoča pri Jermanovi notranji razpetosti (Pezdirč Bartol 2007: 58).

Mati je prikazana kot izrazito pobožen in krščanski lik, saj bolna in umirajoča Jermana prosi, naj ne zavrže Boga, ampak uboga župnika. Mati istoveti Boga s cerkvijo oz. natančneje z župnikom.

Jermanova mati ima v drami pravzaprav dve osebnosti, prva je vidna, neškodljiva, ranljiva in pristno krščanska, druga pa se pokaže le na trenutke, vedno nepričakovano in za sina grozljivo. Pokaže se v njeni zavrnitvi sina z molkom in brezprizivnih naročil sinu, naj veruje in moli. Mati se v tej luči prikaže kot neizprosna sodnica, kot nadzornica sinove vesti (Avsenik Nabergoj 2005: 70).

Učiteljica Lojzka je stranski lik v tej drami in je nosilka Cankarjeve čustvene ter pozitivne osebe. Z Jermanom ju zbliža telesna in čustvena osamljenost, popolna samota, v katero ju je pahnila povolilna vznemirjenost na podeželju (Bernik 2006: 370). Lojzka v kritičnem

trenutku, pred odločilnim spopadom s političnimi nasprotniki Jermanu utrjuje samozavest in mu stoji ob strani.

Mirna in zadržano ironična Lojzka pripada sloju izobražencev in je skeptična do volitev zaradi prepričanja, da pravzaprav izid ni bistven za spremembo, saj si bo narod sam pisal usodo.

Povsem materialistična oseba pa je učiteljica Minka, ki predstavlja tipične 'neizobražence' brez vsakega dvoma in brez distance do sebe in dogodkov (Schmidt Snoj 2010: 243). Vedno ponavlja splošno govorjene narodnjaške puhlice o narodu in o prelomnem zgodovinskem trenutku. To opredeljevanje do volitev izraža tudi lik učiteljice Gene.

Anka je županova hčer in sprva Jermanova izvoljenka, ki ga v prvem dejanju nagajivo odklanja in v tretjem dokončno zavrne, kasneje pa močno prizadene z žalitvijo njegovega prosvetljenega poslanstva. Ana ima o Jermanu isto mnenje kot vsi ostali, namreč da se družijo zgolj s pijanci in pretepači.

Kmetica v drami nastopi v vlogi bogaboječe matere, za katero je značilna velika skrb za otroke. Njeni potomci so tudi razlog za njeno aktivnost oz. dejanje, ko pride Jermanu sporočiti, da njeni otroci ne bodo hodili v šolo k brezbožnežu. Glavna avtoriteta v njenem življenju je Bog.

5.7 Lepa Vida

V drami, ki jo je tudi Cankar sam poimenoval 'drama hrepenenja', je avtor na najrazličnejše načine preigraval pojem hrepenenja, ki pa ima dvojno naravo: Vida je istočasno subjekt lastnega hrepenenja in objekt hrepenenja drugih. Vida na plesu spozna mladega in bogatega posestnika Dolinarja, s katerim začne skupno življenje, a ne za dolgo. Isto hrepenenje jo požene na pot z zaljubljenim Dionizom, a tudi to hrepenenje se utruji, zato se par kmalu vrne v prvotno temačno domovanje. Tu ju pričakajo le zapuščeni in umirajoči, ki na koncu edini dočakajo svojo hrepenenjsko izpolnitev v obliki smrti. Ne izpolni pa se ne Vidino hrepenenje, ne hrepenenje drugih po njej (Schmidt Snoj 2010: 256).

Hrepenenje pa v drami o lepi Vidi ni vsebinsko izključujoče, ne moremo ga označiti kot zgolj erotično hrepenenje, kot hrepenenje po mladosti ali domovini, hrepenenje se namreč tukaj razodene v vsej svoji raznolikosti (Bernik 2006: 375).

Cankar v drami hrepenenje postavlja kot svetovni nazor in poudarja pomen človekovega popolnega odmika iz zemeljskega življenja, njegovega pomirjenja s krivdo kot neizogibnim dejstvom tuzemskega bivanja in usmiljenja do vseh, ki so še navezani na zemljo. Globok pomen pripisuje tudi hrepeneči želji po smrti, ki je za človeško bitje odrešenje oz. začetek resničnega kraljestva (Avsenik Nabergoj 2005: 279).

Prizorišče, v katerem se dogaja drama, je razpadajoča hiša za brezdomce – cukrarna, v kateri njeni prebivalci ugotavljajo o usodi Lepe Vide. Po mnenju Irene Avsenik Nabergoj (2010: 499) je Cankar v Lepi Vidi želel izoblikoval lik, ki pooseblja objekt hrepenenja brezdomcev, obsojenih na smrt. Razočaranost in potrtnost zaradi izginotja Vide razkrivajo prav besede bolnega študenta Poljanca, zapitega pisarja Mrve ter starega delavca Damjana, poleg tega pa je še v tišini čutiti njihovo zaskrbljenost in bolečino.

V zadnji izmed Cankarjevih dram *Lepa Vida* nastopajo štiri ženske dramske osebe: Vida, njena mati, Milena in Služabnica.

Cankarjeva Lepa Vida je mlada ženska, ki želi pobegniti iz mračnega in zatohlega sveta v novo in boljše življenje. Njeno tveganje je brez racionalnih izhodišč, njen svet je svet hrepenenja, saj ga v resnici ni, obstaja le v njej sami. Vendar pa Vida prav zato hrepeni, to čustvo jo vodi stran od vsega zemeljskega in snovnega (Poniž 2006: 97).

Čutnost je za Vido le hipen preblisk, hrepenenje pa je človeku lastno in ga vodi od rojstva do smrti, je etična norma in gibalno človeškega življenja. Lepa Vida se po kratki izkušnji čutnega z Dolinarjem, vedno bolj umika v skrivnosten in čutom nedostopen svet (Avsenik Nabergoj 2010: 502).

Milena je upodobljena kot vedro in brezskrbno dekle, čisto nasprotje resne in zasanjane Vide. Ne hrepeni po neuresničljivem, ampak ljubi življenje in ne mara globokih filozofskih tem, hrepenenje celo omalovažuje, saj zanjo predstavlja le nesmiseln beg od lepote tega sveta. Dolinarja ne obtožuje, ker se je zatreskal v drugo žensko, ampak ga sprejme nazaj

brez zamer ter ga poskuša 'ozdraviti' s poljubi, nasmehom in pesmijo, kar izraža njeno radost nad vsemi človeškimi čuti (Avsenik Nabergoj 2010: 501).

A Mileno je kljub veselju nad življenjem in otroško vedrino strah misli na večnost in hrepenenje, v katerem vidi starost, bolezen in smrt. Hrepenenje dojema kot greh nad življenjem in človekove očaranosti od čutnega (Avsenik Nabergoj 2010: 502).

Po Ponižu (2006: 99–100) sta Vida in Milena bipolarna ženska tipa in nosilki dveh principov, kjer Vida simbolizira življenje, ki se razpre v svoji polnosti šele skozi umetniško dožemanje in preoblikovanje, pa četudi je ta polnost smrtonosna. Nasprotno pa Milena predstavlja življenje, ki se ne obremenjuje s sanjarjenjem in ki išče predvsem tisto, kar ga napolnjuje z novo močjo in novim telesnim zagonom. Milena je stvarna ženska, ki v vsakem trenutku ve, kaj hoče.

Različne osebnosti Vide in Milene se kažeta tudi kot nasprotje noči in dneva. Poniž (2006: 101) ugotavlja, da je Vida »bitje, ki se oblikuje v svoje hrepenenje ponoči; takrat, na plesu, je tudi spoznala Dolinarja, ponoči se vrača v mračno domovanje, ponoči se poslovijo od mrtvega Poljanca.« Na drugi strani pa Milena zaživi v svetu smeha in pesmi, v žarkih večernega sonca, je otrok svetlobe in luči.

Mati lepe Vide je stranski lik v dramskem besedilu, brez pomembnejše funkcije. Najprej se pojavi v prvem dejanju, ko se skupaj z drugimi razveseli Vidine vrnitve, a le za trenutek, saj Vida hiti naprej, ker ji hrepenenje ne da miru. Spet nastopi v tretjem dejanju, ko skuša olajšati trpljenje Poljanca (Pezdirč Bartol 2007: 60).

5.8 Pregled ženskih likov v Cankarjevi dramatiki

Preko analize Cankarjevih dramskih del smo izluščili šest poglavitnih tipov žensk, in sicer mater, hči, žena, hrepeneča in stvarna ženska ter izobraženka. Tu moramo opozoriti, da se ženski liki v dramskem opusu dopolnjujejo in posamezne ženske dramske osebe ne moremo zreducirati zgolj na en sam tip. V vsaki ženski zasledimo značilnosti različnih tipov, uvrstitev v posamezni sklop zgolj nakazuje, karete značilnosti so pri njej prevladujoče.

5.8.1 Matere

Kot je prikazala že Pezdirc Bartolova (2007: 56–57), sta med vsemi dramskimi osebami le dve ženski označeni z besedo mati, in sicer Jermanova mati iz *Hlapcev* ter mati lepe Vide. Ostale matere, ki se pojavijo v Cankarjevem dramskem opusu so še Hana in Lužarica v *Kralju na Betajnovi*, Vrančičevka in Makovka v *Romantičnih dušah* ter Kmetica v *Hlapcih*. Matere predstavljajo 21 odstotkov ženskih dramskih oseb oz. 6,5 odstotka vseh oseb v dramskih delih. Njihov vpliv na dramsko dogajanje je različen, vse pa nastopajo v funkciji stranskih oseb, ki jih med branjem komaj opazimo.

Po Pezdirc Bartolovi (2007: 60) Cankarja ne zanima problem materinstva oz. težave ženske v vlogi matere. Matere so prikazane z vidika moških, so njihove matere, matere njihovih otrok ali žene. So stranske dramske osebe, postavljene v ozadje in v dogajanju manj opazne. Izjema sta Makovka, ki s pomanjkanjem ljubezni in razumevanja vpliva na Pavlino odločitev za odhod v Trst, in Jermanova mati, ob kateri vidimo nezadostnost junaka, ki se ne more izviti njenemu čustvenemu vplivu. Cankar v dramatiki pokaže raznolikost lika matere, ki pa v besedilih ni idealiziran v podobi žrtvujoče se matere in ne ustreza značilni podobi cankarjanske matere.

Najbolj se tej cankarjanski vlogi trpeče matere v dramskem opusu približa Jermanova mati. Le ta je vpeta v pojme krščanske tradicije, zanjo je značilna izjemna pobožnost in vera, ne samo v Boga, ampak tudi tuzemsko cerkveno oblast. Skozi dramo občutimo materino ljubezen in skrb za sina, vendar pa jo od idealne matere loči nerazumevanje sinovih dejanj in njen molk. Zvestoba, ki je tako značilna za cankarjansko mati, je v *Hlapcih* postavljena

na preizkušnjo, saj Jermanova mati ne more sprejeti sinovega pogleda na Boga, hkrati pa tudi ne more sprejeti njega samega kot osebo, ki je zvesta svojim načelom.

Zelo nazorno Cankar materino zavrnitev pokaže v tretjem dejanju, ko z molkom pokaže svoje neodobravanje obiska: »Mati prinese čaja, kruha in mrzlega mesa ter postavi na mizo na levi; Jerman je bil vstal in stopi k nji; mati se molče okrene in odide.« (Cankar 1957: 346).

Poseben tip matere nam Cankar prikaže na primeru Makovke in Vrančičevke. Obe sta »zdolgočaseni ženi in materi, ki nimata nobenih pravih obveznosti, zato si čas krajšata z opravljenostmi, listanjem modnih revij in drugim razvedrilom, njuna ključna vrednota pa je javni ugled.« (Pezdirč Bartol 2010: 1249).

Ženski poskušata ustrezati videzu tradicionalne vloge matere in zadovoljiti družbo z zunanjim izgledom celotne družine. V času Cankarja se je uspešnost ženske kot matere namreč merila s tem, kako dobro je vzgojila svoje otroke in jih pripravila na življenje v družbi. Tako Makovka kot Vrančičevka hočeta vzgojiti mladenki v ponižni, ubogljivi in popolni hčeri, ki ju bosta lahko razkazovali v salonih. S tem bi v družbi poželi odobravanje in občudovanje za dobro opravljeno delo.

Makovka in Vrančičevka spadata v kategorijo preračunljive in materialistične matere, ki jo vodi le njena egoistična želja po priznanju. Čustva njunih hčera so zanj postranskega pomena.

Hana, Lužarica in Kmetica predstavljajo ženske, katere definira edino njihova vloga matere ali z besedami Pezdirč Bartolove (2010: 1249): »Za vse tri matere je tako značilna velika skrb za otroke, otroci so razlog za njihovo pasivno vztrajanje, spet drugič edini razlog za dejanje.« Vse tri ženske so dober primer prepričanja, ki je prevladovalo na prehodu stoletja, in sicer, da je ženski naravni poklic prav materinstvo. Otroci so edini vzrok za njihov obstoj, v materinstvu so našle svojo življenjsko izpolnitev.

5.8.2 Hčere

V Cankarjevi dramatiki je 5 dramskih oseb, ki nastopajo v vlogi hčera: Pavla Zarnikova in Ivanka (*Romantične duše*), Ana (*Jakob Ruda*), Matilda (*Za narodov blagor*) ter Francka in Nina (*Kralj na Betajnovi*). Matilda in Nina sta pravzaprav nečakinji, vendar imata v drami izrazit položaj hčera. Čeprav tudi Vida v drami *Lepa Vida* nastopi kot hčera, pa njeno celotno bit prežema hrepenenje, njega vloga hčere nima nikakršnega vpliva na značaj ali dejanja mladenke, zato jo v kontekstu preučevanja lika hčere ne bomo vključili v analizo.

Rebol Kotnikova (2007: 23–24) tip hčere razdeli na tri različne podtipe, vse tri pa najdemo tudi v Cankarjevi dramatiki:

- Strahopetna, bogaboječa in ubogljiva hči (se podreja svojim staršem ali skrbnikom in ravna v skladu z njihovimi željami). Iz njenih dejanj ni razvidne nikakršne aktivnosti in se ne pojavlja kot upornica. Takšen primer je lik Nine v *Kralju na Betajnovi*, dekle je popolnoma vdano v usodo.
- Samosvoja in odločna hči (neubogljivo, uporniško dekle, ki se upira zahtevam svojih staršev). Ženska se pojavi kot upornica predvsem kar se tiče želja svojih staršev glede poroke oz. ljubezni do ženina ali katerega drugega izbranca. Takšna je Matilda, ki že od vsega začetka namerno kljubuje stričevim željam.
- Le na videz ubogljiva hči (na začetku se podreja svojim staršem in okolici, tekom dela pa se spreobrne in s svojo voljo ter tudi preko raznih zvijač doseže svoj cilj). Spreobrnitev iz poslušne, ustrezljive hčere doživi Ana, ki se namesto za očetovega kandidata odloči za svojega izbranca.

Hčere v Cankarjevih besedilih so vpete v družinsko življenje in pogosto pokorne svojim očetom. Večina je vpetih v ljubezenski trikotnik: na očetovo željo so se pripravljene poročiti s premožnim snubcem, čeprav ljubijo družbeno manj uspešne mladeniče, po navadi umetnike, ki se vrnejo domov ravno ob pravem času (Pezdirč Bartol 2010: 1247).

Ana je v drami *Jakob Ruda* razpeta med očetovim izborom v postavi postaranega trgovca Broša in svojim srčnim izvoljencem Dolinarjem. Matildo hoče Grozd poročiti z Gornikom, vendar dekle izbere svoje srce, mladega pravnika Frana. Francko Kantor zaroči z bogatim veleposestnikom, vendar se hči noče odpovedati svoji ljubezni do rahločutnega Maksa.

Medtem ko se sprva zdi, da se bosta Ana in Francka uklonili volji moške avtoritativne osebe, pa Matilda že na začetku zavrača vsakršno možnost na poroko iz koristi in preprosto presliši vse zahteve svojega strica. Le en izmed treh zgoraj omenjenih trikotnikov pa se konča tragično za mlado dekle. Francka na koncu ni združena s svojim ljubljnim Maksom, saj je le ta umorjen izpod roke njenega lastnega očeta. Vendar pa se tu postavi vprašanje, kakšen bi bil ljubezenski razplet med odločno Francko in zasanjanim Maksom, če bi Kantor pustil mladeniča pri življenju. Skozi dramo vidimo Maksovo neodločnost v njegovi ljubezni do Francke, saj po eni strani zatrjuje, da jo ljubi, vendar pa ne zbere dovolj poguma, da bi z njo pobegnil in začel skupno življenje.

Tudi Pavla Zarnikova je vpeta v ljubezenski trikotnik, ki pa je svojevrsten in ga ne moremo enačiti s trikotnikom: hčer – očetov izvoljenec – izvoljenec srca. Pavla ljubi mladega Strnena, predvsem zaradi njenega hrepenenja po neznanem in boljšem svetu, v katerega jo bo po njenem mnenju odpeljal mladenič. Na drugi strani je Mlakar, ki ga Pavline oči popolnoma prevzamejo, in čeprav se Pavla sprva ne zaveda Mlakarjeve ljubezni in ga vidi kot navadnega človeka brez idealov, na koncu vendarle pristane v njegovem objemu.

Bolna Pavla zaradi hrepenenja po osvoboditvi nesrečnega bivanja pobegne s ciničnim Strnenom v Trst, a kmalu doživi razočaranje nad spolno ljubeznijo in realnim življenjem. Domov se vrne melanholična in brez prave volje do življenja, kar pa nas privede do Nine, pasivne deklice iz *Kralja na Betajnovi*.

Obe mladenki sta nedejavni in večinoma mirujoči, vendar v določenih trenutkih usodno vplivata na ostale osebe. »Te mladenke, še skoraj otroci, ki nosijo v sebi še kal smrtne bolezni, imajo lahko obenem funkcijo katalizatorja, saj se pogosto spremenijo tudi tisti, ki se z njimi srečajo.« (Schmidt Snoj 2010: 197). Vendar je v nasprotju z Nino, ki vseskozi ne pokaže nikakršnega delovanja, Pavla vsaj na začetku še aktivna oseba, ki pa jo neuresničitev njenega hrepenenja potegne v stagnacijo in polblazno stanje. Pavla se kljub svoji telesni izkušnji spremeni v femme fragile, v čisto duhovno bitje, za katero je značilna občutljivost, nežna in bleda polt in melanholičen pogled. Njeno bivanje na tem svetu je hkrati tudi že poslavljanje od tuzemskega in tujega, saj je za ta svet s svojim hrepenenjem preveč lepa in popolna, da bi bila lahko njegov del.

5.8.3 Žene

V Cankarjevi dramatiki najdemo tako ubogljivo in v podrejen položaj postavljeno žensko, kot tudi ukazujočo ženo, ki ureja moževo delovanje in samo življenje. Prvo predstavlja Hana (*Kralj na Betajnovi*), drugo pa Helena Gruden (*Za narodov Blagor*).

Podrejena Hana je v odnosu do Kantorja v manjvrednem položaju, njen mož »ji ne omogoča lastnega delovanja, in nima nikakršnega vpliva na potek in razplet lastnega življenja ter življenja svojih otrok ali okolice.« (Rebol Kotnik 2007: 27) Čeprav med potekom dogajanja v drami že kaže, da bo Hana izstopila iz svoje vloge ter se uprla možu, pa na koncu ponovno zasede mesto ubogljive žene.

Njeno popolno nasprotje je Helena, dominantna in oblastna ženska, ki s svojo erotično čutnostjo svojega moža spremeni v lutko, ki dela in govori po njenih zapovedih. Helena je poveljujoča žena, ki je prikazana v nadrejenem položaju v odnosu do svojega moža, v drami ona 'nosi hlače v hiši'.

Helena predstavlja tudi žensko nezvestobo in tako kot preostale ženske v Cankarjevih delih, kot smo pokazali v četrtem poglavju, tudi Helena ne vara zaradi naravne nagnjenosti k nezvestobi. Tu pa se podobnost konča, saj je za razliko od preostalih ženskih likov, ki jih v objem drugega moškega potisne moževa oz. ljubimčeva nesposobnost, da bi ji izkazal ljubezen, Helena nezvesta samo zaradi svojega častihlepja. Moževe ljubezni pravzaprav ne potrebuje, saj tudi sama moža ne ljubi in ne spoštuje.

5.8.4 Hrepeneča ženska

Najbolj izrazita hrepeneča ženska lika najdemo v prvi in zadnji Cankarjevi drami, in sicer Pavla Zarnikova (*Romantične duše*) ter Vida (*Lepa Vida*). Obe ženski sta določeni s hrepenenjem, ki je stalno prisoten v njuni duši.

Obe ženski pobegneta z moškim, vendar ne zaradi močne in neusahljive ljubezni, ki bi jo čutile do njiju, ampak zaradi vizije o boljšem življenju. Pavla v Strnenu in Vida v Dolinarju vidita realizacijo svojega hrepenenja, materialna varnost in posedovanje stvari

jima nista pomembni, želita si le vstopiti v višje življenje. Podobnost pa lahko zasledimo tudi v njunem razočaranju. Obe se z neizpolnjenimi sanjami vrneta domov, saj noben izmed izvoljence ni bil zmožen takšnega hrepenenja kot prežema njuni duši.

Tako Pavla kot Vida spoznata nezadostnost telesne ljubezni in ugotovita, da je pravo življenje le »življenje duš, bivajočih v vsezajemajoči vesoljni duši.« (Schmidt Snoj 2010: 193)

Veliko karakterističnih značilnosti Vide najdemo že v liku Pavle Zarnikove, ki jo v tem smislu lahko imenujemo kot njeno predhodnico, Avsenik Nabergojeva (2010: 495) pa pravi, da se zametki Lepe Vide skrivajo tudi v Cankarjevem romanu Nina. Vanj je pisatelj vključil epsko pripoved o mladem in vitkem dekletu Lepi Vidi, ki je skupaj z drugimi prebivalci živela v ljubljanski cukrarni, nato pa pobegnila zaradi hrepenenja v njenem srcu. Njeno hrepenenje pa je isto kot pri Vidi v drami, ostalo neizpolnjeno.

Pri analizi Cankarjevega dramskega lika Vide se moramo za trenutek ustaviti tudi pri mitu o Lepi Vidi v ljudski književnosti, ki je močno zakoreninjen slovenski literaturi in kulturi. Osnovna razlika med ljudsko in Cankarjevo Vido je v tem, da je prva predvsem mati, druga pa še skoraj otrok in ljubica obenem. Prva prihaja iz urejenega sveta, katerega pravila prekrši in je zato kaznovana, druga pa vznikne iz dna družbe, ki je znamenje nereda, nepredvidljivosti in izgubljenih ter ambivalentnih vrednot (Poniž 2006: 97).

Cankar je Vidino hrepenenje zaostрил do skrajne točke, kot popolno odsotnost iz stvarnega sveta, živi le v sanjah in svojih iluzijah. »Zanima jo le tisto drugo, paradiž, ki se je odprl pred njo v velikem svetu. Paradiž je odsotnost, preseganje in zanikanje majhnosti, utesnjenosti, brezperspektivnosti, je pozabljen spomin na prestane muke v črni, vlažni čumnati, med umirajočimi ljudmi in sencami preteklosti.« (Poniž 2006: 119).

Tudi Jacinta predstavlja manj realno žensko, saj s svojim hrepenenjem po višjem ter svobodnem svetu umetnosti navdihuje svojega ljubimca Petra in ima vlogo umetniške muze. Kljub temu pa je ne moremo popolnoma uvrstiti v isti sklop kot Pavlo in Vido, ker izrašča iz dekadentnega sveta senzualnosti in telesnosti. S svojo čutnostjo vznemirja šenflorjance, v njih prebuja erotične fantazije (Pezdirč Bartol 2010: 1247).

5.8.5 Stvarna ženska

Realni ženski, zavezani materialnemu svetu, najboljše predstavljata Mlakarjeva ljubica Olga (*Romantične duše*) in stvarna Milena (*Lepa Vida*). Obe ženski sta popolno nasprotje svojih tako imenovanih zasanjanih tekmič v dramskem delu, v katerem nastopata. Olga je protipol Pavli, je stvarna ženska brez iluzij o življenju in ljubezni. Zaradi njenega realističnega pogleda na razmerje se celo odpove svojemu moškemu in da prosto pot njegovi ljubezni do Pavle. Ugotovi namreč, da njena osebnost ne more izpolniti vseh želja in duševnih potreb Mlakarja.

V Olgi se prepletata lik ljubice in matere. Je erotična in odrasla, greha vredna ženska in polaščajoča se ljubica, po drugi strani pa se v trenutku ko izpusti Mlakarja in mu omogoči, da odide po poti svojega hrepenenja, spremeni v vlogo žrtvujoče matere. Odpove se svojim željam, zato da bi lahko njen moški našel srečo drugje.

Milena, mlado in stvarno dekle, ki igra vlogo zavržene ljubice v ljubezenskem trikotniku dveh žensk in enega moškega, ne bi mogla biti bolj drugačna od hrepenenja polne Vide. Poniž (2006: 101) ugotavlja: »Med obema svetovoma, Mileninim in Vidinim, ni prostora za tretjega, ki bi bil kompromis med obema skrajnostma, celo njuna nadgradnja; Dolinar se torej mora odločiti za enega proti drugemu, za Mileno proti Vidi.«

Kot smo že omenili, Milena nastopa tudi v vlogi zavržene ženske in zaročenke, ki jo je Dolinar zapustil zaradi druge ženske. Vendar se za razliko od tipične Cankarjeve zavržene ženske, ki se vda občutku bolečine in sramu, ne zateče v sanjski svet iluzij in hrepenenja. Zaradi njene realistične narave in trezne presoje takoj ugotovi, kje tičijo vzroki za Dolinarjeva dejanja in ljubezensko slepoto, ki se po njenem mnenju ne bo obdržala, ampak bo ugasnila.

Kot smo že prikazali v četrtem poglavju, je Cankar spoštoval ženske, ki moške ljubijo z materinsko ljubeznijo. To lastnost najdemo tudi pri Mileni oz. v njenem zaščitniškem odnosu do Dolinarja. »V njej prevladuje materinski, zaščitniški duh: Dolinarju bo najprej mati in šele nato ljubica, če bo to drugo funkcijo sploh potrebno aktualizirati, oživiti telesno ljubezen.« (Poniž 2006: 98). Kot se izkaže, je Dolinarja potrebno obvarovati pred vsemi skušnjavami tega sveta in pred nepremišljenimi dejanji, ki so posledica omame in

ljubezenske slepote. Milena je tista oseba, ki bo Dolinarju pomagala skleniti njegovo tavanje po svetu.

Tudi Helena Gruden (*Za narodov blagor*) je realistična ženska in je idealni primer femme fatale, usodne ženske, ki si s svojo erotičnostjo podreja moške. Prikazana je v zgolj nagonski sferi. Je pretkana in zvita, njeno najboljše orožje v boju za moč in vpliv pa je seveda njena čutna telesnost.

Helena je ženska v vsej svoji telesno-duhovni moči in živosti. Zna se vesti tako uglajeno, kot tudi sočutno in všečno. Včasih je bila tudi Ščukova ljubica in v boju za oblast, novinarja brez zadržkov spomni na njuno skupno zgodovino, skuša se okoristiti z njegovo naklonjenostjo (Avsenik Nabergoj 2005: 541).

5.8.6 Izobražene ženske

Emancipiranih intelektualk, ki so se začele pojavljati v javnem življenju na pragu 20. stoletja, v Cankarjevih dramah ne zasledimo. Najboljši približek izobraženim ženskam najdemo v Hlapcih v obliki učiteljic Lojzke, Geni in Minke.

Učiteljice oz. izobraženke so predstavnice liberalnega in socialnodemokratskega učiteljstva, ki pa je ob zmagi katoliške stranke na volitvah zatajilo svoje prepričanje in se podredilo novi oblasti. Za razliko od ostalih učiteljev, pa ženske predstavnice tega poklica politiki in političnemu prepričanju ne pripisujejo velike vrednosti. Bolj pomembno in tudi bližje jim je vsakdanje življenje.

Lojzka ni razdvojen človek in ni odtujena človeški naravi, ampak dosledno izraža interes za človeka kot osebo. V svoji osamljenosti najde v Jermanu prijatelja in ljubezen ter ga ljubi kot ženska, iskreno, vdano in brezpogojno. Tudi Lojzka pa ima, podobno kot Milena, do svojega izbranca na trenutke materinsko držo. Jermanu v trenutkih dvomljivosti predstavlja njegov edini steber, v kritičnih momentih mu dviguje samozavest in mu v njuni osamljenosti stoji ob strani ter nudi tolažbo.

Tudi ob Ankini zavrnitvi se Jerman obrne na Lojzko in kot pravi Košiček (2001: 25), je njeno ljubezen sprejel »ker je začutil v dekletu zameno za mater. Ni dojel, da je brez spolne ljubezni ne bo zmožen doživljati kot ljubico oziroma ženo tako, da bi bil srečen z njo. Lojzka pa ni dojela, da ne bo mogla biti Jermanu dobra žena in hkrati dobra mati. Da bi to lahko bila, bi morala čutiti njegovo spolno ljubezen, in sicer pravo, popolno.«

6 Sklep

Namen diplomskega dela je bil natančneje predstaviti ženske like v Cankarjevi dramatiki. Izhajali smo iz teze, da je tako življenje Ivana Cankarja, kot tudi obdobje, v katerem je ustvarjal, vplivalo na podobo ženske v njegovih dramah. V tem smislu smo najprej prikazali zgodovinsko ozadje Cankarjevega pisanja ter podrobno analizirali pojem ženske, kot jo je videla tedanja kultura, in spolne stereotipe ter vlogo ženske, ki jo je predpisovala tedanja družba.

Ženske na pragu 20. stoletja so bile kljub vse močnejšemu zavzemanju za svoje pravice še vedno v večini odvisne od moškega, zreducirane predvsem na vlogo matere in žene. Prevladovalo je prepričanje, da je materinstvo naravni poklic ženske, ki ga je dopolnjevalo odlično vodenje gospodinjstva in seveda skrb za moža. Takšna idealna ženska je v vlogi matere in žene morala pozabiti na svoje želje in cilje, odlikovali pa sta jo požrtvovalnost in ponižnost.

Po preučitvi Cankarjevega osebnega pogleda na ženske in kako se je le ta kazal v njegovih delih, lahko zaključimo, da je pisatelj v nekaterih vidikih prevzel duha svojega časa. Predvsem se to kaže v njegovem povečevanju matere in njenega žrtvujočega lika, ki sovpada z miselnostjo obdobja na prehodu 20. stoletja. Mati kot hišni angel tako v vsakdanjem življenju žensk, kot v Cankarjevih delih, predstavlja dobro, usmiljeno in razdajajočo žensko. Pogum matere, njen boj z revščino in nenehno žrtvovanje za svoje otroke v Cankarjevih delih, je avtor črpal iz svojega lastnega življenja in svojega odnosa do matere.

Opazili pa smo, da podoba matere v dramskih besedilih ne sovpada več popolnoma s podobo tako imenovane cankarjanske matere, ki jo lahko zasledimo v romanu *Na klancu*. Lik matere je prikazan v vsej svoji raznolikosti: od pobožne in ljubeče matere, ki hkrati obsoja otrokova dejanja, prek materialistično usmerjenih in egoističnih mater, do matere, ki pravzaprav nima nobene prave vloge v besedilu in življenju svojega otroka.

Najbolj se pojmu cankarjanske matere v avtorjevem dramskem opusu približa Jermanova mati v delu *Hlapci*. Kljub njeni očitni ljubezni do sina, jo od popolne požrtvovalne matere

loči nerazumevanje sinovih dejanj ter nedvoumna zavrnitev Jermanovega stališča in moralnih načel s svojim molkom. Materinska naklonjenost je bila tako za Cankarja kot za obdobje na prehodu 20. stoletja idealna in najpomembnejša ženska vrlina. Cankar je predvsem spoštoval sposobnost ženske, da lahko moškega ljubi z materinsko ljubeznijo, kar se izrazito kaže v liku materinske in zaščitniške Milene. Popolni odklon od žrtvujoče matere in ideala brezpogojne materinske ljubezni pa v Cankarjevi dramatiki predstavljata Vrančičevka in Makovka, katerih edini cilj je lastni užitek in želja po priznanju.

Prav tako je Cankar v nekaterih dramah prevzel stereotipe o ubogljivi in poslušni ženi, ki je popolnoma podrejena svojemu možu. Položaj Hane v drami *Kralj na Betajnovi* odseva mišljenje takratne družbe, predvsem njenih moških predstavnikov, o manjvrednostni vlogi ženske kot šibkejšega spola. Hani ni bilo dovoljeno imeti svojega mišljenja, hkrati pa ni imela nobenega vpliva na svoje življenje ali življenje svojih otrok.

Tudi v liku hčera, katere predstavi v svojem opusu, lahko najdemo vzporednice z družbenimi normami v obdobju moderne. Hči naj bi delovala po željah svojih staršev, predvsem po željah očeta, njena vloga je pridobiti si bogatega snubca in si zagotoviti udobno vlogo kot žena in mati. V ta položaj je Cankar postavil več svojih ženskih dramskih likov: Ano, Matildo in Francko. Čeprav se vsa tri dekleta na koncu ne uklonijo volji avtoritativnega moškega, pa njihova situacija jasno kaže na pričakovanja takratne družbe o ubogljivi hčeri, katere edini cilj je zadovoljiti očeta ter postati mati in gospodinja.

V Matildi, ki že od vsega začetka jasno zavrača vse možnosti na poroko iz koristoljubja, lahko opazimo nekaj značilnosti emancipirane ženske v obdobju moderne. Matilda, tako kot emancipirana ženska, ni bila pripravljena žrtvovati svojega telesa in srca v zameno za preskrbo in moško odobravanje.

Na prehodu stoletja se je ženska šele začela emancipirati in je bila še vedno podvržena svoji vlogi matere ter gospodinje, v mnogih primerih priklenjena na dom in svojega moža. Ta odvisnost od moškega že takoj opazimo tudi pri Cankarjevem poimenovanju žensk v njegovih dramah, kot samostojne ženske nastopajo samo učiteljice, vse ostale so definirane v svoji odvisnosti od enega izmed moških junakov.

Ženski liki se v Cankarjevi dramatiki nenehno prepletajo in dopolnjujejo, preko analize pa smo izluščili šest glavnih tipov: matere, hčere, žene, hrepeneče in stvarne ženske ter izobraženke, ki pa pravzaprav nimajo tako pomembne vloge, saj so edini tip ženske, ki je prikazan samo v eni drami. Ženske v drami pa seveda ne moremo zreducirati zgolj na en tip, v vsaki se namreč spajajo značilnosti različnih tipov.

V vseh Cankarjevih ženskih likih se kažejo tudi spolni stereotipi, ki smo jih opisali v tretjem poglavju. Stereotip usodnostne ženske oz. femme fatale se odlično izrazi v liku Helene Gruden, ki s svojo telesno privlačnostjo spravi moškega na kolena in mu odvzame moč razsodnega razmišljanja. Njeno popolno nasprotje je Pavla Zarnikova, ki se po negativni ljubezenski izkušnji spremeni v femme fragile. Ta spolni stereotip žensko potisne v popolnoma čisto bitje, ki ga zaznamuje duhovnost, melanholija in izguba stika s stvarnim svetom.

V stereotipih femme fatale in femme fragile lahko vidimo tudi vpliv takrat prevladujoče krščanske vere. Dvopolna podoba oz. vloga ženske je zagotovo imela svoje zametke v liku Device Marije (mati) in Marije Magdalene (grešna ženska). Devica Marija ponazarja femme fragile, mati mučenico, ki deluje v popolnoma duhovni sferi, medtem ko je Marija Magdalena utelešenje demonične ženske in grešnice.

Stereotip hišnega angela, ki predstavlja usmiljeno in razdajajočo žensko s poudarjeno materinsko vlogo, najdemo v likih mater. Materinstvo kot 'naravna vloga' žensk se kaže predvsem pri Lužarici, Hani in Kmetici, katerih edina skrb je vzgajanje otrok. Njihovi potomci so prvi in edini vzrok za njihov obstoj. Hišni angel je, kot smo že nakazali v tretjem poglavju, močno povezan s stereotipom temnega kontinenta. Zanj je značilno dožemanje ženske kot drugorazrednega in podrejenega bitja, kar se popolnoma sklada z duhom obdobja na prehodu 20. stoletja.

Temni kontinent hkrati predstavlja tudi žensko kot skrivnostno bitje, katero moški obožujejo, vsaj dokler se ne odstrejo tančice te skrivnostnosti. Oboževanje ženske in hrepenenje po njej se lepo kaže v liku lepe Vide, za katero se močno zanimajo umirajoči moški liki v drami.

Cankar je vse ženske vloge predstavil z vidika moške perspektive, nikjer se ni poglobil v probleme same ženskosti, v težave ženske v vlogi matere in žene. Ženska aktivnost in dejanja v dramah so vedno povezana z drugimi, na primer z njihovimi otroki, srčnim izbrancem, željami staršev. Tudi v primeru hrepeneče ženske, ki se na pot poda zaradi hrepenenja samega, ne moremo mimo njene povezave hrepenenja z moškim likom. Ženska v Cankarjevem dramskem opusu svoje življenjske poti nikoli ne prehodi sama, kot emancipirana, izpopolnjena in samozadostna ženska.

7 Viri in literatura

Avsenik Nabergoj, I. (2004). *Hrepenenje po odpuščanju pri Ivanu Cankarju*. V: Bogoslovni vestnik, letnik 64, št. 2, 297-315.

Avsenik Nabergoj, I. (2005). *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Avsenik Nabergoj, I. (2010). *Hrepenenje in skušnjava v svetu literature. Motiv Lepe Vide*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Bernik, F. (1987). *Ivan Cankar*. Ljubljana: DZS.

Bernik, F. (1999). *Obzorja slovenske književnosti*. Ljubljana: Slovenska matica.

Bernik, F. (2006). *Ivan Cankar. Monografija*. Maribor: Litera.

Budna Kodrič, N. (2003). *(Slovensko) Splošno žensko društvo*. V: Splošno žensko društvo (1901-1945: od dobrih deklet do feministk. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 74-96.

Cankar, I. (1957). *Izbrana dela IX*. Ur. Boris Merhar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Cankar, I. (1968). *Zbrano delo 4*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS.

Ellman, M. (1968). *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Hladnik, M. (1997). »Bodi svojemu možu pokorna!« (*Ženska v minuli slovenski prozi*). V: 33. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 111-122.

Jensterle-Doležal, A. (2008): *V krogu mitov : o ženski in smrti v slovenski književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

Jensterle-Doležal, A. (2003). *Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi*. V: Slovenski roman. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 109-118.

Kamenik, I. (1962). Materin delež v Cankarjevem literarnem opusu. V: Jezik in slovstvo, letnik 7, št. 8, 233-242.

Koruza, J. (1972). *Pregled slovenske dramatike*. V: Jezik in slovstvo, letnik 18, št. 1 / 2, 9-20.

Kos, J. (1969). *Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike*. V: Jezik in slovstvo, letnik 14, št. 1, 10-16.

Kos, J. (1983). *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.

Košiček, M. (2001). *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*. Ljubljana: Tangram.

Kozak, P. (1980). *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kristan, Z. (2005). *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta.

Leskošek, V. (2002). *Zavrnjena tradicija: ženske in ženskost v slovenski zgodovini od 1890 do 1940*. Ljubljana: Založba /*cf.

Mahnič, J. (1964). *Zgodovina slovenskega slovstva V. Obdobje moderne*. Ljubljana: Slovenska moderna.

Matić, D. (2003). *Vstopanje žensk v javnost*. V Slovenska kronika XIX. stoletja. Ljubljana: Nova revija, 135-136.

Mihurko Poniž, K. (2005). *Feministične literarnovedne raziskave – tukaj in zdaj*. V Jezik in slovstvo, letnik 50, št. 3 / 4, 87-95.

Moi, T. (1999). *Politika spola / teksta*. Ljubljana: Literarno umetniško društvo Literatura.

Peček, M. (1992). »Čednosti dobrega učitelja«. V Šolska kronika: zbornik za zgodovino šolstva in vzgoje, 71-79.

Pezdirč Bartol, M. (2007). *Ženski liki v Cankarjevi dramatik* (s posebnim ozirom na lik matere). V: 43. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 54-61.

Pezdirč Bartol, M. (2010). *Ženska v Cankarjevi dramatik*. V: Sodobnost, letnik 74, št. 10, 1244-1253.

Polajnar, J. (2008). »Pfuj! To je Gerdo!« K zgodovini morale na Slovenskem v dobi meščanstva. Celje: Zgodovinsko društvo.

Poniž, D. (2005). *Problem Cankarjeve Lepe Vide*. V: Jezik in slovstvo, letnik 50, št. 2, 79-87.

Poniž, D. (2006). *Ivan Cankar. Lepa Vida*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Rebol Kotnik, A. (2007). *Tipologija ženskih oseb v pripovedni prozi avtorjev druge polovice 19. stoletja*. V Jezik in slovstvo, letnik 52, št. 2, 17-33.

Schmidt Snoj, M. (2010). *Tokovi slovenske dramatike. Od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Showalter, E. (1995). *Feminizem in literatura*. V Sodobna literarna teorija. Ljubljana: Krtina.

Vevar, Š. (1998). *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS.

Virk, T. (1999). *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Zupan Sosič, A. (2006). *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Zupan Sosič, A. (2007). *Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman*. V: Primerjalna književnost, št. 1, 109-119.

Žgavc, I. (2007). *Zametki ženskega tiska na Slovenskem na prelomu 19. in 20. stoletja: podoba ženske. Diplomsko delo*. Ljubljana: [I. Žgavc].

Žnidaršič Žagar, S. (2009). *Ženski so pa vrasle svetlejši dolžnosti nego kuhati in prati...Podoba in pojavnost žensk na Slovenskem: Slovenke, od sredine 19. stoletja do 2. svetovne vojne*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.

Žuntar, J. (2009). *Ženski liki v komedijah Vinka Möderndorferja : diplomsko delo*. Ljubljana: [J. Žuntar].