

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MARIJA TOPOLE

**Lik matere v dramatiki slovenske moderne in
ekspresionizma**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MARIJA TOPOLE

**Lik matere v dramatiki slovenske moderne in
ekspresionizma**

Magistrsko delo

mentorica: izr. prof. dr. Mateja Pezdirc
Bartol

študijski program: SLOVENISTIKA – E-PED

Ljubljana, 2015

Zahvala

Na poti do magistrske naloge je bilo veliko ljudi, ki sem jim dolžna preprosto besedo hvala.

Hvala profesorici dr. Mateji Pezdirc Bartol, ker je s svojimi predavanji v meni prebudila željo po raziskovanju slovenske dramatike. Hvala za nasvete in pomoč pri izdelavi magistrskega dela – brez njih naloga ne bi bila taka, kakršna je.

Hvala kolegicam s faksa za lepa študentska leta – postale ste prave prijateljice.

Hvala mami in očiju, ker sta mi pomagala pri študiju, hvala Klemnu in celi družini, ker ste z mano, ko je lepo in težko.

Če uspeti pomeni doseči svoje sanje, potem sem uspela. Sanjala pa bom še naprej.

Marija

Izvleček

Lik matere v dramatiki slovenske moderne in ekspresionizma

Lik matere v slovenski literaturi je predmet številnih raziskav. Vendar pa doslej še ni nastala raziskava, ki bi načrtno primerjala razvoj lika matere v različnih obdobjih. Namen magistrskega dela je raziskati lik matere v slovenski dramatiki v času moderne in ekspresionizma. Analiziranih je bilo 33 dramskih del, ki so bila izbrana na podlagi Koblarjeve *Slovenske dramatike I* in *Slovenske dramatike II*. Pripravila sem kriterije, po katerih so bila dramska dela analizirana, pri tem me je zanimalo predvsem, ali se lik matere pojavlja v stranski ali glavni vlogi, je materinstvo glavna ali obrobna tematika in kakšen je socialni položaj ženske. V analizi sem like mater razvrstila po tipologijah Katje Mihurko Poniž in Alojzije Zupan Sosič. Ugotovila sem, da se lik matere v obeh obdobjih pogosto pojavlja in da so vprašanja, povezana z materinstvom, največkrat obrobni motiv, ki pa pomembno vpliva na dogajanje v drami. Matere imajo največkrat stranske vloge, nikoli niso opredeljene s poklicem. V obeh obdobjih se najpogosteje pojavita hudobna mati in žrtvujoča se mati, kljub temu med obdobjema prihaja do razlik. V ekspresionizmu se v vlogi hudobne mame pojavljajo prave mame, v moderni pa večkrat skrbnice, ki prevzamejo materinsko vlogo. Razlika med obdobjema je tudi v pojavljanju materinske vloge skupaj z očetovsko – v moderni se največkrat vlogi pojavljata v paru, v ekspresionizmu pa smo večkrat priča samostojni pojavitvi materinskega lika.

Ključne besede: slovenska dramatika, moderna, ekspresionizem, lik matere, lik ženske.

Abstract

The portrayal of mothers in Slovene modernist and expressionist drama

The character of mother in Slovene literature has been the subject of numerous studies; however a survey that would systematically compare the development of the mother character in different eras has not been created yet. The purpose of this master's thesis is to research the mother character in Slovene modernist and expressionist drama. I have analysed 33 plays, which were selected from *Slovenska dramatika I* and *Slovenska dramatika II* by F. Koblar. I most notably based my analysis of the plays on whether the mother character was portrayed as a supporting or main character, whether the role of motherhood was a major or a minor theme and what was the social status of those women. In my analysis I arranged the mother characters based on typologies by Katja Mihurko Poniž and Alojzija Zupan Sosič. I have ascertained that the mother character is frequently present in both modernist as well as

expressionist drama and that the issues related to motherhood are a predominantly minor motif but one that has a significant impact on the events in the play. Mothers usually appear as supporting characters and their occupation is never specified. In both modernist and expressionist drama the roles of the evil mother and the self-sacrificing mother are most common; however there are differences between the two dramas. In expressionist drama the role of the evil mother is filled by the biological mother, while in modernist drama that role is filled by a guardian who takes on the maternal role. The difference between the two dramas is also in the occurrence of the maternal role in relation to the paternal role – in modernist drama the two roles principally appear together, while in expressionist drama the maternal role most commonly appears by itself.

Key words: Slovene drama, modernism, expressionism, the mother character, the female character

Kazalo

1 Uvod	6
2 Tipi mater v literaturi	8
3 Moderna	11
3.1 Dramatika v času moderne	12
3.2 Ženska in vloga matere v obdobju moderne	13
3.3 Vloga matere v dramatiki v času moderne	15
3.3.1 Ivan Cankar: <i>Romantične duše</i>	19
3.3.2 Ivan Cankar: <i>Jakob Ruda</i>	21
3.3.3 Ivan Cankar: <i>Za narodov blagor</i>	23
3.3.4 Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i>	24
3.3.5 Ivan Cankar: <i>Hlapci</i>	26
3.3.6 Etbin Kristan: <i>Volja</i>	27
3.3.7 Etbin Kristan: <i>Na rodni grudi</i>	29
3.3.8 Anton Funtek: <i>Za hčer</i>	30
3.3.9 Lojz Kraigher: <i>Školjka</i>	31
3.3.10 Lojz Kraigher: <i>Na fronti sestre Žive</i>	33
3.3.11 Zofka Kveder: <i>Pravica do življenja</i>	34
3.3.12 Zofka Kveder: <i>Ljubezen</i>	36
3.3.13 Zofka Kveder: <i>Tuje oči</i>	37
3.3.14 Zofka Kveder: <i>Amerikanci</i>	39
3.3.15 Fran Saleški Finžgar: <i>Veriga</i>	40
3.3.16 Anton Pesek: <i>Slepa ljubezen</i>	41
3.3.17 Ksaver Meško: <i>Mati</i>	43
3.4 Mati v obdobju moderne (sklepne ugotovitve)	44
4 Ekspresionizem	50

4.1	Dramatika v času ekspresionizma	51
4.2	Ženska in vloga matere v času ekspresionizma	52
4.3	Vloga matere v slovenski ekspresionistični dramatiki	54
4.3.1	Miran Jarc: <i>Vergerij</i>	58
4.3.2	Anton Leskovec: <i>Kraljična Haris</i>	59
4.3.3	Anton Leskovec: <i>Dva bregova</i>	61
4.3.4	Slavko Grum: <i>Dogodek v mestu Gogi</i>	62
4.3.5	Stanko Majcen: <i>Dediči nebeškega kraljestva</i>	63
4.3.6	Stanko Majcen: <i>Zamorka</i>	65
4.3.7	Stanko Majcen: <i>Matere</i>	66
4.3.8	France Bevk: <i>Kajn</i>	67
4.3.9	France Bevk: <i>Krivda</i>	69
4.3.10	Makso Šnuderl: <i>Pravljica o rajski ptici</i>	71
4.3.11	Ivo Sever: <i>Slavica</i>	72
4.3.12	Ivan Mrak: <i>Mona Gabrijela</i>	73
4.3.13	Angelo Cerkenik: <i>Greh</i>	74
4.3.14	Slavko Grum: <i>Pierrot in Pierrette</i>	76
4.3.15	Slavko Grum: <i>Trudni zastori</i>	77
4.3.16	Slavko Grum: <i>Upornik</i>	78
4.4	Mati v obdobju ekspresionizma (sklepne ugotovitve)	79
5	Sklep	85
6	Povzetek	90
7	Literatura	91
8	Viri	94

Kazalo tabel

Tabela 1: Analizirane drame iz obdobja moderna.....	16
Tabela 2: Analizirane slovenske ekspresionistične drame.	54
Tabela 3: Analizirane druge drame iz obdobja ekspresionizem.	56

1 Uvod

Ženske vloge v slovenski literaturi so del znanstvenega raziskovanja že nekaj časa. Med drugim so predmet znanstvene raziskave tudi vloge matere, vendar doslej še ni bila napravljena raziskava, ki bi načrtno primerjala upodobitve likov mater v različnih obdobjih. Ukoreninjen je stereotip, da so matere v slovenski literaturi najbolj podobne tako imenovani cankarjanski materi. Po eni strani žrtvujejo se, po drugi strani pa prikazane kot svetnice in poveljevalke. Med študijem sem se vprašala, če so se tudi dramatikci posluževali takšnih materinskih likov. Katja Mihurko Poniž v svoji monografiji zapiše, da mati kot estetska figura umetnikov ni nikoli posebno zanimala in da problem materinstva največkrat ni v ospredju, pač pa je obrobno dejstvo pri spektakularnem dejanju (Mihurko Poniž 2003: 83). Ravno ti dejstvi sta me spodbudili, da analitično raziščem vlogo matere v slovenski dramatikci v obdobju moderne in ekspresionizma. Zakaj ravno ti dve obdobji? V času moderne je slovenska dramatika stopila v korak z evropsko. Ne samo, da smo se evropski dramatikci približali, po zaslugi Ivana Cankarja so slovenske drame postale konkurenčne evropskim dramam. To je bil glavni razlog za izbor prvega obdobja. Ker moderni sledi ekspresionizem in ker so ga zaznamovale povsem drugačne, grozljivejše družbene razmere, sem za drugo obdobje izbrala ravno slednje. To pomeni, da so predmet raziskovalnega dela drame, ki so nastale od začetka 20. stoletja pa vse do konca tridesetih let 20. stoletja.

Najprej bom izdelala seznam vseh slovenskih dramskih del teh dveh obdobji, v katerih se pojavi lik matere. V ta namen bom uporabila monografiji Franceta Koblarja *Slovenska dramatika I* in *Slovenska dramatika II*. Vsa ta dela bom prebrala in izdelala kriterije, na podlagi katerih bom izbrala dramske tekste, ki jih bom analizirala. Po samem izboru dramskih tekstov bom raziskala položaj žensk in vloge mater v slovenski literaturi. S tem so se ukvarjale številne znanstvenice (dr. Katja Mihurko Poniž, dr. Alojzija Zupan Sosič, dr. Mateja Pezdirc Bartol, dr. Silvija Borovnik idr.), njihove ugotovitve bom povzela in prenesla na področje dramatike (v primerih, kjer se tipi mater navezujejo npr. na prozna dela). Ker me zanima položaj ženske v točno določenem časovnem obdobju, bo predmet raziskave tudi to področje. Literatura je socialni konstrukt, ustvarjena je v določenem obdobju, zato predvidevam, da se bodo kulturne, gospodarske in socialne razmere zrcalile tudi v dramah. Obdobji moderna in ekspresionizem sta se odvili ravno v času največjih socialnih, kulturnih

in gospodarskih sprememb, med katere uvrščamo konec Avstro-Ogrske, začetek, konec in posledice prve svetovne vojne, ustanovitev nove države. Vse to je pustilo posledice tudi na vlogah, ki so jih ženske zavzemale v javnem življenju. Predpostavljam, da bodo realne življenjske razmere določenega obdobja imele vpliv na oblikovanje vlog mater, da bodo liki mater v dramah podobni ženskam in materam takratnega časa. Natančnejše predpostavke so predstavljene znotraj posameznega poglavja.

V magistrski nalogi bom najprej predstavila že obstoječe tipologije materinskih tipov v literaturi. Nato bom opredelila obdobje moderne oziroma ekspresionizma in položaj žensk in mater v tistem obdobju. Izdelala bom tabelo izbranih tekstov za analizo, letnice njihovih izdaj in prvih uprizoritev. Na kratko bom predstavila tudi življenjepise avtorjev izbranih del, predvsem zato, ker so nekateri avtorji bolj poznani, drugi pa manj. Pri tem moram poudariti, da je izbira tekstov in njihova analiza temeljila na knjižni verziji drame, nisem pa se poglobljala v uprizoritve in njihove različice posameznih likov. Znotraj posameznega obdobja bom napravila analizo posameznih tekstov, pri tem se bom osredotočila na like mater, njihov položaj v družini in družbi ter na njihove odnose z otroki in s partnerji. Zanimalo me bo tudi, ali so materinstvo in materinski problemi postavljeni v ospredje drame, ali gre za osrednje ali manj pomembne motive. Analize del v posameznih obdobjih bom naredila ločeno, na koncu posameznega poglavja pa bom na podlagi sistematične analize pripravila sklep o likih mater v posameznem obdobju. V sklopu analize bom predstavila tudi vsebino vsakega posameznega dela.

S pomočjo analize del posameznega obdobja bom pripravila primerjavo ženskih likov v obdobjih moderne in ekspresionizma. Pri tem me bo zanimalo predvsem, kakšno vlogo imajo matere v enem in drugem obdobju, ali podpirajo ali zavračajo silnice posameznega ustvarjalnega obdobja. Natančneje bom prikazala zunanje vplive (gospodarske, kulturne in socialne) na upodobitev lika matere v posameznem obdobju.

2 Tipi mater v literaturi

S tipi žensk in mater v slovenski literaturi so se ukvarjale številne slovenske raziskovalke, med drugimi dr. Katja Mihurko Poniž, dr. Alojzija Zupan Sosič, dr. Mateja Pezdirc Bartol, dr. Silvija Borovnik.¹ Med njimi je posebno pozornost materinski vlogi namenila prav dr. Mihurko Poniž. Na podlagi prebranih člankov bom predpostavila, kateri tipi žensk se pojavljajo v slovenski dramatiki v obdobju moderne.

Katja Mihurko Poniž v svoji disertaciji izpostavi več tipov mater v dramatiki Zofke Kveder. Prvi tip je **trpeča mati**, ki po njenih besedah izhaja iz podobe Matere božje. Avtorica opozarja, da je Marijino materinstvo sicer nekaj posebnega in neprimerljivega, pa vendar predstavlja osrednje mesto v materinskem diskurzu. Marija se večinoma pojavlja v sakralni upodabljalosti umetnosti, pojavlja pa se tudi v leposlovju. Njeno življenje sicer poznamo samo v tistih trenutkih, ki so pomembni za zgodovino krščanstva. Najpogosteje se pojavlja v materinski vlogi, čeprav je sama tudi žena in hči. Njeno materinstvo je nekaj posebnega, saj je povezano z rojstvom božjega sina in devištvom. Lik trpeče matere ima z Devico Marijo skupno le to, da trpi zaradi otrokove smrti (Mihurko Poniž 2003: 102–108).

Katja Mihurko Poniž kot pojavno obliko trpeče matere omenja tudi **žrtvujočo se mater**. Sama pa ta tip dojemam kot poseben tip matere, saj v tem primeru ne gre za prikazovanje trpljenja ob otrokovi smrti. Za žrtvujočo se mater je značilno, da se v otrokovo dobrobit odpove svojim željam, sanjam, ciljem. Žrtvovanje za otroke in njihova osebna sreča ji je tako pomembna, da se odpove vsemu, kar bi ji življenje lahko prineslo lepega. Mihurko Poniž poudarja, da je žrtvujoča se mati v slovenski literaturi od Ivana Cankarja dalje sinonim za dobro mater.² Žrtvujoča se mati je predstavljena kot tista, ki se srečuje s problemi, ki jih prinaša odraščanje otrok. Tako trpljenje kot žrtvovanje naj bi bila neizogibni del materinstva,

¹ Z ženskimi vlogami v dramatiki se ukvarjata samo dr. Katja Mihurko Poniž in dr. Mateja Pezdirc Bartol. Prva se v svoji disertaciji *Proza in dramatika Zofke Kveder: reprezentacija ženskosti v bikulturnem prostoru moderne* in v monografiji *Držno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti* osredotoča predvsem na opus Zofke Kveder in ga v nekaterih člankih primerja z ženskimi avtoricami drugih del. Mateja Pezdirc Bartol pa se je v članku *Ženski liki v Cankarjevi dramatiki* (s posebnim ozirom na lik matere) posvetila ženskim likom v dramatiki Ivana Cankarja. Poleg tega se z materinskimi liki ukvarja tudi v članku *Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki*.

² O stereotipni vlogi cankarjanske matere Mihurko Poniževa ugotavlja, da gre za idealiziran, tipiziran in stiliziran lik (Mihurko Poniž 2003: 111). Mateja Pezdirc Bartol pa v svojem članku navaja, da so materinski liki v Cankarjevi dramatiki raznoliki, niso narejeni po shematičnem vzorcu, poleg tega so postavljeni v raznolika okolja (Pezdirc Bartol 2007: 60).

vendar pa naj ne bi prerasla do te mere, da bi matere to nemo prenašale in ponotranjile (Mihurko Poniž 2003: 108–112). Sama sem na podlagi prebranih dram ugotovila, da se, zlasti v ljudskih igrah, pojavlja še en tip mater, ki ga uvrščam kot podtip žrtvujoče se matere. Gre namreč za **zaščitniško mater**, katere prvotni namen je zaščititi otroka in na ta način poskrbeti za svojo srečo. Razlika med žrtvujočo se in zaščitniško materjo je ta, da se prva za otrokovo srečo žrtvuje in na ta način izkazuje brezpogojno ljubezen, druga pa otroka vidi samo v dobri luči, ga poveljuje in zaščiti.

Žrtvujočo se in trpečo mater razumemo kot neko pozitivno vlogo, nekateri bi takšen tip smatrali kot edino družbeno sprejemljivo podobo. Njima nasprotna je **hudobna mati**. Ta tip izhaja iz razcepljenosti ženskega telesa, ki je hkrati prostor, kjer nastaja novo življenje, po drugi strani pa nekaj grešnega, nečistega in nevarnega. Hudobna mati se naj ne bi sprijaznila s pasivno vlogo, lahko jo poimenujemo tudi **neprilagodljiva, oblastna mati**. Tak tip matere se pojavi tudi v drugi umetnosti, upodobil jo je tudi slikar Giovanni Segantini. Gre za žensko, ki je razdvojena med lastnim erotičnim življenjem in materinstvom. Njena hudobnost se ne kaže v tem, da bi otroke zapustila, pač pa v tem, da otroke maltretira, ponižuje in jim onemogoča osvoboditev, lastno življenje. Lahko gre tudi za ženske, ki svojo materinsko vlogo izrabljajo za to, da bi si v družbi ustvarile ugled. O takšnem tipu mater so se razpisali tudi psihoanalitiki. Ker ocenjujejo, da so takšne mame edini vzrok za moten razvoj posameznika, so v poimenovanju šli še korak dlje. Poimenovali so jih namreč mame ubijalke (»Mother-Killers«) (Mihurko Poniž 2003: 112–118).³ V slovenski dramatiki se nekajkrat pojavi tudi poseben tip matere, ki svoje otroke priveže nase in jim ne omogoča, da bi zaživel svoje življenje. Čeprav s pretirano medsebojno povezanostjo ne mislijo ničesar slabega, se izkaže, da le-ta največkrat dolgoročno ni dobra. Otroku na nek način onemogočajo normalno življenje, zato bi jih označila kot negativen lik. Lahko bi jih poimenovali **posesivne matere**, vendar je njihova posesivnost mogoča samo, kadar vanjo privolijo tudi otroci.

Poleg prej predstavljenih odnosov, kjer se izkazuje predvsem odnos med materjo in otroki, imajo ženske, matere še druge odnose, npr. s svojim možem in okolico, ki pa prav tako kažejo na njihov položaj in hkrati odstirajo njihov značaj, ki se kaže tudi v materinski vlogi. S stereotipi v slovenskem romanu se je ukvarjala dr. Alojzija Zupan Sosič, ki ugotavlja, da so stereotipi o ženskih vlogah zakoreninjeni že dalj časa in se prenašajo tudi na sodobnost.

³ Katja Mihurko Poniž v svoji disertaciji omenja še detomorilko, vendar tega tipa mater v slovenski dramatiki nisem zasledila.

Vprašanje je, ali so ti stereotipi prisotni že od prehoda iz 19. v 20. stoletje ali so to stereotipi, ki jih je ustvarila sodobna družba. Glede na to, da se spolne vloge prenašajo iz roda v rod, da so naučene in ponotranjene, ugotavljam, da so bile vloge, ki jih danes sprejemamo kot stereotipne in z negativno konotacijo, v času moderne in ekspresionizma povsem nevtralne. Vpliv številnih socialnih institucij (cerkev, šola) je namreč močnejše posegal v ženske in moške vloge ter njihov položaj v družini in družbi.⁴

Prvi tip ženske, ki ga dr. Zupan Sosič izpostavlja, je ženska **hišni angel**. Avtorica tega termina je Virginia Woolf, ki je v paradoksalnosti besedne zveze prikazala prisilno domestifikacijo ženske. Čeprav na eni strani povečuje njeno vlogo, jo na drugi strani naredi neenakopravno moškemu spolu. Gre za oznako ženske, katere glavna okupacija je skrb za gospodinjstvo. Opisuje jo kot podobo dobre, ustrežljive, usmiljene in razdajajoče se ženske, ki obvladuje celotno hišo, pri tem pa skrbi, da vse to počne tako, da bi čim manj motila svojega moža (Zupan Sosič 2006: 290). Na prehodu iz 19. v 20. stoletje je veljalo, da moški skrbi za finance in gospodarsko stabilnost družine, žensko opravilo pa je omejeno na skrb za otroke in gospodinjstva opravila. Zastavlja se vprašanje, ali gre v tistem času za stereotipno podobo ali je bila to realna vloga ženske v takratnem družinskem okolju. Namen dramatikov ni bil, da bi opozarjali na neenakopravnost ženske v tistem času in da bi s stereotipno oznako prikazali njen podrejen položaj. To je bila realna slika tistega obdobja.

Velja omeniti še en lik, ki ga morda nekateri ne bi povezovali z materinsko vlogo. Gre namreč za lik **femme fatale**, ki ga lahko opišemo kot demonična, avanturistična in usodnostna ženska. Že v evropskem romantičnem mitu 12. stoletja nastopa, se pojavlja usodnostna ženska, ki ima globlje razsežnosti od muhaste zapeljivke. Njeno delovanje omogoča pasiven moški, s katerim sta v literaturi načeloma par. Femme fatale hrepeni po svobodi, bogastvu in neodvisnosti, hkrati pa njena dejanja ogrožajo individualnost in suverenost njenega pasivnega partnerja (Zupan Sosič 2006: 292–294). Usodnostna ženska z materinstvom morda nima globlje povezave kot to, da je že v samem začetku njeno materinstvo onemogočeno. Njena želja po svobodi in avanturizmu je močnejša od pripravljenosti odreči se na račun kogarkoli drugega, tudi otroka. Gre torej za lik, ki so ga na prehodu iz 19. v 20. stoletje v družbi obsojali, saj ne izpolnjuje pglavitne vloge ženske tistega časa – biti mama in gospodinja.

⁴ Dr. Zupan Sosič ugotavlja, da so stereotipi v sodobnem romanu predstavljeni s humorno, ironično, groteskno in parodično razdaljo. Ravno tu se kaže razlika v literarnih obdobjih. V času pred drugo svetovno vojno so bili enaki vzorci smatrani kot povsem običajni, slikani so bili brez ironije, humorja.

Poudariti je potrebno, da lahko posamezen lik matere v eni drami predstavlja več kot samo en tip. Materinske vloge namreč niso slikane enoznačno, niso predstavljene črno-belo, pač pa imajo več nians, zato jih lahko uvrstimo v več različnih tipov. Zlasti se lahko lik matere skozi dramo spreminja, razvija. V nadaljevanju magistrske naloge bom predstavila like mater in jih poskusila uvrstiti v tipe.

3 Moderna

Obdobje moderne se v slovenskem literarnem prostoru začne s koncem 19. stoletja, natančneje je začetek opredeljen z izidom Cankarjeve *Erotike* (1899) in Župančičeve *Čaše opojnosti* (1899). Konec je postavljen v leto 1918, zaznamujeta ga dva mejnika, in sicer Cankarjeva smrt in konec prve svetovne vojne. Obdobje moderne je zaznamovano z razmahom kapitalizma, ki je povzročil socialno razslojitev, politično diferenciacijo in razvoj literarnega sistema. Avtorji, ki so ustvarjali v tem obdobju, so bili pripadniki prve generacije, ki je vstopala v sorazmerno razvit literarni sistem (Dović 2007: 143–145). Boris Paternu ugotavlja, da je obdobje moderne⁵ v slovenski književnosti prvo obdobje, ki je zajelo vse tri zvrsti slovenske literature: liriko, epiko in dramatiko. Ravno zato je to prvo celoviteje uveljavljeno obdobje v slovenski književnosti (Paternu 1989: 91–93).

Gospodarske, politične in kulturne razmere so ob koncu 19. stoletja prisilile še več Slovencev v odseljevanje v Ameriko in zahodnoevropske države. Na prostor današnje Slovenije se je priseljevalo vse več Nemcev, ki so kupovali kmetijska posestva in imeli v lasti večje industrijske obrate. Nekateri Slovenci, med njimi tudi Ivan Cankar,⁶ so se zavedali problema potujčevanja. Da bi se ta vpliv čim bolj zmanjšal, so ustanavljali zasebne slovenske šole. Imperialističnemu kapitalu pa so se upirali z ustanavljanjem hranilnic, posojilnic in Krekovih zadrug. Vključenost v Avstro-Ogrsko in posledično državna podrejenost ter vplivi potujčevanja so vplivali na uporabo jezika slovenskih izobražencev. Tega se je zavedal tudi Oton Župančič⁷ (Zadravec 1999: 1–13).

⁵ Boris Paternu v monografiji *Obdobja in slogi v slovenski književnosti* obdobje moderne poimenuje simbolizem.

⁶ Cankar je svojo zaskrbljenost nad potujčevanjem izrazil v pismu Zofki Kveder, kjer je zapisal, da če se bo takšno ravnanje nadaljevalo, Slovencev čez 200 let več ne bo (Zadravec 1999: 11).

⁷ Župančič je zapisal, da smo prišli tako daleč, da je sramotno, če kdo ne zna pravilne nemščine, medtem ko celo pri inteligentnih mirno trpimo najhujše napake v slovenščini (Zadravec 1999: 13).

Kljub gospodarski nerazvitosti, jezikovni ogroženosti in neugodnim političnim razmeram je v tem obdobju opazen vzpon v književnosti. K temu so pripomogli tudi številni leposlovni časopisi, v katerih so lahko objavljali, in sicer: *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet* in *Slovan*. Katoliki so svoja nacionalna in socialna vprašanja obravnavali v *Rimskem katoliku*, *Času* in *Katoliškem obzorniku*. Z dekadenco, simbolizmom in impresionizmom, ki so glavne smeri slovenske moderne, so se slovenski avtorji sprva srečevali preko tujih avtorjev, npr. Boudelaira, Verlaina in Mallarmeja. Pozorno so prebirali njihova dela, odmeve tega pa lahko zasledimo v njihovih delih in korespondenci (Zadravec 1999: 13–20).

3.1 Dramatika v času moderne

V dramatiki v času moderne so po besedah Zadravca v ospredju tri smeri. Prva in hkrati najbolj zastopana je smer, v kateri se kritično odslikavajo osebne in družbene razmere. V tem primeru gre za dramaturgijo, ki je v glavnem realistična, vsebuje tudi elemente naturalizma in simbolizma, poleg tega so vanjo vpeta tudi sredstva satire in groteske. Naslednja smer prikazuje zgodovinsko in narodnobudno tematiko, Zadravec njen stil opredeljuje kot klasično romantičen. Tretjo smer predstavljajo narodne igre s petjem (Zadravec 1999: 57).

Drame s perečimi ljubezenskimi, duhovnimi vprašanji in z vprašanji meščanskega življenja so pisali številni avtorji, med njimi estetsko in idejno najbolj izdelane Ivan Cankar.⁸ Teme, ki so jih ti avtorji upodobili v svojih dramah, so teme, ki so bile aktualne v času njihovega življenja. Govorimo o katastrofalnem propadanju vasi in malih ljudi zaradi kapitalističnega individualizma. Hkrati je prikazano tudi, kako so socialne in gospodarske razmere vplivale na razpad družin in na njihovo notranjo psihološko dramo. Elementi naturalizma so se pojavili zlasti v dramah Antona Funtka in Zofke Kveder. Drame vključujejo vprašanja dednostnega načela, vprašanja o tem, ali imajo otroci pravico svobodno izbirati lastno pot v skladu s svojo usodo. Prikazani so tudi erotični naklepi ženske v nezdravem meščanskem okolju, družinski in zakonski spori. Snov takratnih enodejank je zlasti ljubezen in sovraštvo med spoloma (Zadravec 1999: 58–63).

Pojavil pa se je tudi val dramatizacij, v katerih so dramatiki novele, romane in motive ljudskih pesmi vzeli za podlago za novo dramo. Bile so gradivo za ljudski oder, ki je zabaval in

⁸ Zadravec v svoji monografiji zapiše, da so dela Ivana Cankarja: »/.../ še danes nepreseženi vrh slovenske dramatike in dokument tedanjih socialnih, kulturnih in нравnih navzkrižji.« (Zadravec 1999: 58)

vzgajal. Zdravec narodno igro s petjem označi kot hibridno tvorbo, saj je po njegovem sestavljena iz drame in operete, glavni junak pa naj bi bil romantično barvit vaški original. Za to vrsto dramatike so značilni pestra in razgibana zgodba, pevski vložki, narodne noše, ljudski običaji. Giblje se na meji komike in tragike, to pa zato, da je hkrati čustvena in vzgojna. Ključna avtorja takega tipa sta Fran Saleški Finžgar in Anton Pesek. (Zdravec 1999: 64–65).

3.2 Ženska in vloga matere v obdobju moderne

Gospodarski položaj na koncu 19. in v prvih dveh desetletjih 20. stoletja je bil za družine neprijazen. Zato se je vse več žensk vključevalo v javno življenje, ženske so si iskale svoje zaposlitve, da so lahko pomagale preživeti družino, čeprav so bile slabše plačane od moških sodelavcev. Ženske so imele omejeno politično svobodo, saj jim je bila volilna pravica še vedno nedosegljiva. V drugi polovici 19. stoletja je slovensko nacionalno gibanje vse bolj cenilo udeležbo žensk na javnih prireditvah, kot so čitalniški večeri in narodne veselice. Bolj ko se je poglobljajal čut narodne pripadnosti, pomembnejšo vlogo so nosile ženske kot matere in vzgojiteljice. Zlasti pomembna je bila njihova vloga na področjih, kjer se je nacionalna skupnost počutila ogroženo (Verginella 2006: 13–14).

Za srednji, meščanski sloj naj bi bila značilna gospodarska odvisnost žene od moža in posledično tudi njena podložnost moškemu v družini. V delavskih in kmečkih družinah pa naj bi ženska poleg reproduktivne vloge imela tudi ključni pomen pri preživetju celotne družine. V kmečkih družinah, ki jih Verginella opredeljuje kot skupnost proizvajalcev in porabnikov, je bilo delo razporejeno med oba spola. Ker se je moško delo dopolnjevalo z ženskim in ker so tudi ženske doprinesle svoj delež k preživetju družine, so domače gospodarstvo vodili in usmerjali moški s pomočjo žensk (Verginella 2006: 26).

V vzgojo in družinska razmerja se je v ruralnem okolju cerkev začela vključevati ob koncu 19. stoletja. Načrtno so širili vzor možu podložne žene in ljubeznive matere. V družini naj bi bil moški gospodar, tako kot je cesar v državi. Kot najpomembnejšemu članu mu pripada oblast nad poslom, ženo in otroki. Cerkev je od moških pričakovala, da bodo podložni državi in cesarju, do žensk ljubeči, hkrati pa naj bi nasprotovali kakršnikoli obliki samostojnosti ženske. Pričakovali in skoraj zahtevali so, da se kmetje prilagodijo meščanskim vedenjskim vzorcem. Žena naj skrb za materialno blaginjo popolnoma prepusti možu, sama pa se naj

ukvarja z nadzorom gospodinjski del in vzgojo otrok. Tako rekoč so želeli, da ženske postanejo »hišni angeli« (Verginella 2006: 27–28).

V monografiji *Evine hčere* avtorica Katja Mihurko Poniž predstavi različne razprave o položaju žensk in njihove materinske vloge, ki so se pojavljale v tisku konec 19. stoletja. Na podlagi teh razprav lahko sklepamo, kakšen položaj so imele mame v tem obdobju, pa tudi, kakšen je bil njihov položaj v družbi. V razpravah naj bi se pojavljala dva tipa materinstva, ki sta konstrukt katoliške ideologije. V prvem primeru gre za poveličevanje dobre, žrtvujoče se matere, drugi primer pa opredeli mater kot tisto, ki otroka ne zna vzgojiti v dobrega kristjana in državljana.⁹ Prispevki na temo materinstva so izhajali iz krščanske ideologije o materi, ki opravi svoje poslanstvo takrat, kadar predstavlja srce družine. Njena vpetost v družino je močnejša od meščanske matere, ki v javnosti izpolnjuje določeno reprezentativno vlogo, del njenih dolžnosti pa prevzamejo dojilje, vzgojiteljice in učiteljice. Avtorica še navaja, da se podobni zapisi nahajajo v katoliško usmerjenih tiskih, porast liberalizma v osemdesetih letih pa je onemogočil, da bi se okrepili naprednejši pogledi (Mihurko Poniž 2009: 38–40).

V katoliških zapisih se večkrat pojavi tudi trojica cerkev-mati-domovina. Ko otrok zapusti domače ognjišče in mamu zaradi odhoda v tujino, je ta odhod povezan tudi z odtujitvijo od cerkve. Mama naj bi v takem primeru nastopala tudi kot varuhinja otrokovega pozitivnega odnosa do cerkve. O tem, kakšen odnos naj ima mama do svojega naroda in kako naj to prenaša na otroke, je pisal Štefan Kočevar, ki pravi, da je mama tista, ki otroku vcepi narodnozavednega duha in poskrbi, da otroci delujejo v dobrobit domovine. V krščanski ideologiji se izrazi tudi podoba trpeče matere, ki za otroka žrtvuje vse, kar ima, tako v materialnem kot duhovnem smislu (Mihurko Poniž 2009: 42–46).

O materinstvu so pisale tudi ženske. Avtorica prispevka, objavljenega v *Slovenki*, ki se je podpisala z mati, je napisala, da je vzgoja najtežja umetnost, saj moraš biti otroku vzgled, mati pa mora imeti naslednje lastnosti: biti mora blaga, plemenita, značajna, delavna, požrtvovalna, čista in sveta. (Mihurko Poniž 2009: 48–50). V prvih zapisih, objavljenih v *Slovenki*, še ni kritične refleksije o problematičnosti omejevanja ženske vloge na eno samo. Materinstvo je še vedno idealizirano, niso pa upoštevane družbene spremembe, ki so od številnih mater zahtevale, da svoj čas razdelijo med aktivnosti izven doma in skrb za otroke.

⁹ Kot primer razprav v tisku je podan primer iz Slomškovih *Drobtinic*: Slava mati, hudoben sin (Mihurko Poniž 2009: 39).

V istem časopisu so bile prisotne številne kritike meščanskih mater, ki zaradi družbenih obveznosti niso imele časa za vzgojo svojih lastnih otrok. Kritike niso upoštevale dejstva, da marsikatera ženska ni bila zadovoljna s takšnim položajem in si je želela, da bi lahko več časa posvetila svojim otrokom. So se pa ženske kasneje, po letu 1901, povezovale v različna ženska društva, v katerih so začenjale razprave o nezakonskem materinstvu. Zavzemale so se za izenačitev statusa neporočenih in poročenih žensk in tudi za izenačevanje pravic zakonskih in nezakonskih otrok (Mihurko Poniž 2009: 48–56).

Ugotavljam, da so bili položaji žensk na prehodu iz 19. v 20. stoletje različni. Največje razlike so opazne zlasti v položajih glede na družbeni sloj. V kmečkih in delavskih družinah so imele ženske več funkcij, saj so skrbele za reprodukcijo družine in vzgojo otrok, hkrati pa so sodelovale pri gospodarjenju, kar jim je omogočalo enakopravnejši položaj z moškimi. Drugačno nalogo so imele ženske srednjega sloja – njihova primarna naloga je bila skrb za družino, ker pa so moški skrbeli za gospodarstvo in finance družine, so jim bile ženske bolj podrejene. Kako se je družba odzivala na spremembo položaja ženske, je razvidno iz krščanske težnje, naj žena skrbi za otroke in družino in naj bo podložna možu. Različni položaji žensk in mater so prikazani tudi v literarnih delih.

3.3 Vloga matere v dramatiki v času moderne

Kot sem omenila v uvodu, sem na podlagi Koblarjevih monografij *Slovenska dramatika I* in *Slovenska dramatika II* najprej izdelala seznam dramskih tekstov slovenske moderne in ekspresionizma, ki vsebujejo lik matere. Vse drame sem prebrala in ugotovila, da se v določenih pojavljajo liki mater, ki nimajo vpliva na dogajanje. Zato sem izoblikovala kriterije, na podlagi katerih je potekala izbira dramskih tekstov:

1. mama v drami nastopa z vsaj eno repliko ali kako drugače vpliva na dogajanje;¹⁰
2. njena vloga v drami mora imeti razpoznavno težo;¹¹

¹⁰ Pri analizi sem upoštevala mačeha in tete, ki so skrbele za otroke, ker so mame iz različnih razlogov odsotne. Poleg tega se v drami pojavlja zavedanje o obstoju matere, čeprav ta ni več živa. Zato odločilno vpliva na potek dogajanja.

¹¹ V *Lepi Vidi* Ivana Cankarja sem ugotovila, da lik matere nima pomembnejše vloge niti ne izkazuje položaja ženske v tistem času. Zato ta tekst ni bil uvrščen med analizirane drame. Prav tako nisem uvrstila *Apokalipse* Mirana Jarca, čeprav se pojavi ženska z otrokom – njun odnos ni podrobneje prikazan, zato drama ni vključena v analizo.

3. zajeti čim več različnih tipov materinske vloge in s tem reprezentativno prikazati vloge mame v slovenski dramatiki.

Drame, ki jih bom analizirala, so predstavljene v tabeli 1.

Avtor	Naslov drame	Prva izdaja	Premierna uprizoritev
Ivan Cankar	<i>Romantične duše</i>	1922	1922
	<i>Jakob Ruda</i>	1900	1900
	<i>Za narodov blagor</i>	1901	1905; 1906 ¹²
	<i>Kralj na Betajnovi</i>	1902	1904
	<i>Hlapci</i>	1910	1919 ¹³
Etbin Kristan	<i>Volja</i>	1902	Uprizorjena v Chicagu in Clevelandu
	<i>Na rodi grudi</i>	1942 1943 ¹⁴	
Anton Funtek	<i>Za hčer</i>	1919	1898 ¹⁵
Lojz Kraigher	<i>Školjka</i>	1911, 1923 ¹⁶	1917, 1921 ¹⁷
	<i>Na fronti sestre žive</i>	1929	1930
Zofka Kveder	<i>Pravica do življenja</i>	1901	/
	<i>Ljubezen</i>		
	<i>Tuje oči</i>	1901	/
	<i>Amerikanci</i>	1901 1908	/
Fran Saleški Finžgar	<i>Veriga</i>	1919	1919
Anton Pesek	<i>Slepa ljubezen</i>	1908	/
Ksaver Meško	<i>Mati</i>	1908	1908

Tabela 1: Analizirane drame iz obdobja moderna¹⁸.

V nadaljevanju bom predstavila življenjepise avtorjev izbranih dram, pri tem se bom osredotočila na pomembnejše podatke o posameznih avtorjih. Življenjepisi so podani zato, ker

¹² Leta 1905 je drama doživela uprizoritev v Pragi, leto kasneje pa na Slovenskem.

¹³ Prva uprizoritev je bila 1919 v Trstu, druga v Zagrebu in tretja v Ljubljani.

¹⁴ Izšla je v *Cankarjevem glasniku* v letniku 6.

¹⁵ Prva uprizoritev je bila še pred natisom, drama pa je nastala leta 1897.

¹⁶ Leta 1911 je izšla prva različica, vendar jo je avtor sam popravil in priredil za oder. Druga različica je izšla 1923.

¹⁷ 1917 je bila uprizoritev v Zagrebu, 1921 pa na slovenskih tleh.

¹⁸ Letnice prve izdaje in premierne uprizoritve so iz monografij F. Koblar *Slovenska dramatika I* in *Slovenska dramatika II* ter na spletni strani <http://www.veza.sigledal.org/>.

so v raziskovalno delo vključeni literarni teksti bolj in manj poznanih avtorjev. Podatke sem črpala s spletne enciklopedije Wikipedija, kjer ima vsak posamezen avtor svojo stran.

Ivan Cankar se je rodil 1876 na Vrhniki v veliki obrtniško-proletarski družini. Osnovno šolo je obiskoval na Vrhniki, realko v Ljubljani, kjer je v društvu Zadruga spoznal Murna, Ketteja in Župančiča. Na Dunaju je sprva študiral tehniko, nato pa slavistiko. Preizkusil se je tudi v političnih vodah – kandidiral je na listi socialdemokratske stranke, svoje politično življenje je dopolnjeval z razpravami in predavanji. Umrli je 1918 v bolnišnici v Ljubljani, pokopan je na ljubljanskih Žalah v Grobnici moderne skupaj z Murnom, Kettejem in Župančičem. Zlasti pomemben je njegov doprinos k slovenski dramatiki, saj se ravno v času njegovega ustvarjanja slovenska dramatika približa evropski. Ustvarjal je pod vplivom Ibsena (*Kralj na Betajnovi*) in Gogolja. Njegova dela opozarjajo na politične razmere, so družbeno kritična, prikazujejo delavsko, vaško in malomeščansko življenje, napisana pa so tako, da so bila aktualna nekoč, so še danes in bodo takšna tudi ostala.

Etbin Kristan se je rodil 1867 v Ljubljani. Že v mladosti se je začel zanimati za politiko. Kot voditelj Jugoslovanske socialdemokratske stranke se je zavzemal za federativno ureditev Avstro-Ogrske in za kulturno avtonomijo vseh narodov. S Cankarjem sta se zavzemala za ustanovitev umetniškega gledališča, kasneje pa sta se sprla zaradi različnih nazorov o poenotenju jezika, pisave in kulture južnoslovanskih narodov.¹⁹ Preselil se je v ZDA, kjer je bival med prvo svetovno vojno pa do leta 1920 in od 1921 do 1951. Malo pred smrtjo se je vrnil v domovino. Njegova dramatika prikazuje socialno in psihološko tematiko, v njej se kažejo vplivi Ibsenove dramatike. Junaki v njegovih dramah se zaradi krivic in želje po osebni ter družbeni svobodi spreminjajo v upornike. Poleg družbenih problemov prikazuje tudi družinske in ljubezenske. Oblikovno je tradicionalen, zgradba je trdna in jasna, dialog je stvaren.

Anton Funtek se je rodil 30. oktobra 1862 v Ljubljani in je po končanem učiteljišču začel delati kot učitelj. Kasneje, po študiju na Dunaju, je postal strokovni učitelj na obrtni šoli v Ljubljani, tik pred 20. stoletjem pa je postal profesor na ljubljanskem državnem moškem učiteljišču. Bil je urednik *Ljubljanskega zvona*, potem *Laibacher Zeitung*, po letu 1918 pa *Uradnega lista Narodne in Deželne vlade SHS* v Ljubljani. Poleg pesmi, novel in opernih

¹⁹ Kristan se je zavzemal za poenotenje, Cankarju pa se je takšno dejanje zdelo nesmiselno (http://sl.wikipedia.org/wiki/Etbin_Kristan, dostopno: 2. 3. 20015).

besedil je pisal tudi drame. Njegove drame so naturalistično zasnovane, prerastejo pa celo v psihološke drame in socialne utopije. Uveljavil se je tudi kot prevajalec in med drugimi prevedel Baumbachovega *Zlatoroga* ter Shakespearovega *Kralja Leara*. Umrl je leta 1932 v Ljubljani.

Lojz Kraigher se je rodil 1877 v Postojni v trgovski družini, na Dunaju je študiral medicino. Med drugo svetovno vojno so ga ujeli Nemci in internirali v koncentracijsko taborišče Dachau. Po vojni je bil imenovan za častnega profesorja Medicinske fakultete v Ljubljani, saj je imel številne zasluge pri njeni ustanovitvi leta 1919. Njegovo literarno ustvarjanje se dotika družbenih razmer pred prvo svetovno vojno in po njej. Gre za predstavnika psihološko poglobljenega naturalizma. Njegova dramatika obsega motive malomeščanstva, pravico ženske svobode, neodvisne izbire ljubezni. Umrl je leta 1959 v Ljubljani, eno leto pred smrtjo je dobil Prešernovo nagrado za življenjsko delo.

Zofka Kveder se je rodila 1878, šolala se je v ljudski šoli na Blokah in v uršulinski šoli v Ljubljani. Dopisovala si je s številnimi pomembnimi možmi tistega časa: Etbinom Kristanom, švicarskim pisateljem Marquardtom pa tudi z Ivanom Cankarjem. Umrla je leta 1926 zaradi srčne kapi (nekateri viri pa pravijo, da je naredila samomor), pokopana je v Zagrebu. Njen literarni opus je pomemben, kar kaže tudi uvrstitev njenih del v nacionalno zbirko Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. V svojih pripovednih in dramskih delih se je posvečala temam, ki nosijo ženska vprašanja (npr. motivi matere, žene, nosečnosti ...). Ženske nimajo vedno le pozitivnih vlog, saj so prikazane tudi kot matere, žene, ki so izrazito koristoljubne.

Fran Saleški Finžgar se je rodil v Doslovčah na Gorenjskem leta 1871 v revni kajžarski družini. Izšolal se je v Bogoslovnem semenišču v Ljubljani, leta 1894 je bil posvečen, kot duhovnik pa je služboval v Bohinju, Kočevju, Idriji, Želimljah in na Jesenicah. Umrl je leta 1962 v Ljubljani. Pisal je pesmi, pripovedna dela iz kmečkega in meščanskega življenja, lotil se je celo ljudskih iger. Pisal pa je tudi za mladino. Med prvimi je postal redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Anton Pesek se je rodil 1897 v Dražencih na Ptuj, študiral je v učiteljišču v Mariboru in služboval kot učitelj v Narapljah ter kasneje v Ljubljani. Njegova dela so bila izrazito usmerjena v prid učiteljstvu, takšna je tudi njegova ljudska igra s petjem *Slepa ljubezen*.

Kasneje je prevzel nekaj tiskarn po Sloveniji in v Ljubljani ustanovil založništvo. Izvoljen je bil tudi za ljubljanskega župana, umrl pa je leta 1955.

Ksaver Meško se je rodil leta 1874 v občini Ormož. Študiral je bogoslužje, v mašnika je bil posvečen leta 1898 v Celovcu. Kot župnik je služboval po različnih krajih po Koroškem. Zaradi narodne zavednosti sta ga med prvo in drugo svetovno vojno preganjali avstro-ogrski in nemški oblasti, zato je bil begunec. Umrl je januarja leta 1964. Pisal je pesmi, povesti, romane, novele in črtice. V njegovih delih prevladuje katoliška miselnost, prisotni so narodnoprebudni poudarki. Na njegov slog je vplival tudi Cankar.

Sledi analiza literarnih del iz obdobja moderne. Pri analizi se bom posvetila likom matere, zanimalo me bo, kako je lik matere prikazan, kakšen tip matere je, gre za glavno ali stransko osebo, so materinstvo in z njim povezana vprašanja osrednja tematika drame ali gre za obrobni motiv.

3.3.1 Ivan Cankar: *Romantične duše*

Politična satira, ki postane drama romantičnih duš, ima tri dejanja, ki trajajo dva meseca in dva dni. Začne se v domu Mlakarja, političnega vodje, ki sta mu pomembna le lastna dobrobit in zabava. Čeprav je na visoki poziciji, ne deluje v dobrobit naroda, ves čas se zabava in ima razmerje z lepo Olgo. Pred volitvami se oblikuje druga stran okrog Delaka. Mlakar sam pravi, da je prav, da ga nasprotniki napadajo, saj je bil razuzdan in sebičen, dokler ni spoznal Pavle Zarnikove. Od tega trenutka dalje ga Olga več ne zanima, zaradi Pavle pa se želi izboljšati. Mlakar nato zapusti politični boj, spremeni svojo notranjost, saj je njegova duša postala romantična. Ko v drugem dejanju Pavla pobegne z Mlakarjevim sodelavcem Strnenom, se Mlakar razočaran zopet premisli in se vrne v politični boj. V tretjem dejanju izvemo, da se Pavla, razočarana nad novim življenjem in Strnenom, bolna vrne domov, Mlakar pa zmaga na volitvah. Ko izve, da je Pavla v bolnišnici, mu ni mar zmage na volitvah, odide k Pavli, kjer si pred smrtjo izpovesta ljubezen.

Pavla Zarnikova je kot otrok je ostala brez staršev in v rejništvo sta jo vzela zakonca Mak. Morda bralci njuno dejanje doživljajo kot moralno in dobrosrčno, a kmalu spoznamo, da je Makovkin odnos do Pavle vse prej kot ljubeč. V njenih replikah se kaže njen pravi odnos do

nje: »Zakaj te ni vzel kakšen drug sorodnik, — saj jih je bilo veliko! Pa niso bili takó neumni, kakor jaz ... Takrat seveda nisem mogla misliti, kako mi boš plačevala mojo dobrotljivost.« (Cankar 1967: 35) To obžalovanje pa v obliki očitkov prenaša tud na Pavlo: »Samó pomisli, kaj bi bila ti brez mene; delavka v tovarni morda, ali še kaj slabšega. Toda jaz sem se te usmilila, ker sem bila predobrega srca.« (Cankar 1967: 35) Makovka načrtno izvaja psihičen teror nad Pavlo; primerja jo z drugimi dekleti, poudarja njeno bolehnost in jo s tem daje v nič: »Druge so vse vesele in zdrave, ti pa hodiš okoli kakor duh, da se te človek boji.« (Cankar 1967: 35) Kot zapiše Mateja Pezdirc Bartol, Pavli ne izkazuje nikakršne ljubezni, služi ji zgolj kot kompenzacija lastnih neizpolnjenih želja. Pomemben ji je zgolj javni ugled, kar pa bi lahko ogrozila Pavlina bolehnost, čudnost in sanjavost. Jo morda skrbi, da bi si ljudje razlagali, da je njena vzgoja slaba? (Pezdirc Bartol 2007: 57)

Na trenutke se nam zdi, da je prava žrtev v tej drami Makovka sama. Najbolj očitno je to prikazano, ko se razve, da je Pavla pobegnila s Strnenom: »kdo bo še prestopil ta prag, zasmehovali nas bodo in kazali za nami ... Ah, kaj mi je storiti!« (Cankar 1967: 59) Pa je temu res tako? Krištof Dovjak celo napiše, da »Makovka ob pravi žrtvi (Pavli) dela žrtev iz sebe.« (Dovjak, 2007: 8) Ne skrbi je, kaj se ji lahko pripeti, ampak misli samo nase in na svoj ugled. Po njenem bi ji morala biti Pavla hvaležna za vse, kar je storila zanjo: »To je zahvala za moje dobre. Za plačilo mi napravi sramoto in škandal.« (Cankar 1967: 60) Ne spremeni se niti, ko se Pavla umirajoča vrne. Njene besede so polne žaljivk in obtožb.

Pavla se v družini Mak ne počuti zaželeno. Namesto topline občuti hladnost, zadušljivost in zoprnost. Njen pobeg lahko razlagamo ravno z nesprejetostjo s strani domačih. Prijateljici Ivanki takole opiše svoja občutja: »Vsaka črta na obrazu moje tete in vseh drugih, ki so hodili k nam ali ki sem jih slučajno srečavala /.../ vse mi je bilo zoprno, nenaravno in takó nizko. /.../ A zdaj se bo končalo.« (Cankar 1967: 43) To je sprožilni moment, ko Pavla pokaže, da ni samo bolna in sanjajoča, ampak je pripravljena nekaj tudi narediti. Mačeha je tisti sprožilni element, ki jo spodbudi k begu. Se pa na koncu izkaže, da se je v tej potezi opekla, saj se pobeg ni iztekel tako, kot si je sama predstavljala.

V tej drami se pojavita še ena hči in mama – Vrančičevka in Ivanka. Dovjak v svojem članku trdi, da Makovka Pavlo odriva od sebe, Vrančičevka pa počne ravno obratno. Čeprav daje hčeri občutek enakovrednosti, ji s tem pije mladostniško kri in jo veže nase. Trdimo lahko, da je Ivanka stranska žrtev, saj njenega propada sploh ne opazimo. Zaprto jo imajo med štiri

stene, na prosto sme le, kadar jo starši uporabijo za razkazovanje (Dovjak 2007: 9) Največji užitek Vrančičevki predstavlja, ko Makovka Ivanko hvali, se sama ponaša z njo in jo dojema kot lastnino. Mateja Pezdirc Bartol v tej drami obe mami vidi kot ženski, ki ustrezata konceptu družbe. Trdi, da sta zdolgočaseni ženi in materi, ki nimata nobenih pravih obveznosti, njuna ključna vrednota pa je javni ugled (Pezdirc Bartol 2007: 57). Gre za oblastno, morda celo bolj koristoljubno mamo. Vprašanje pa je, ali gre za resnično sliko družbe takratnega časa ali za predimenzioniran lik matere, ki predstavlja protiutež mladi generaciji. Materinstvo v tej drami ni postavljeno v ospredje, je spremljava pestrega političnega dogajanja.

3.3.2 Ivan Cankar: *Jakob Ruda*

Drama je postavljena v trško okolje, glavna oseba je trški mogotec Jakob Ruda. Nekoč mogočen tovarnar je zaradi razuzdanega in lahkomiselnega življenja začel propadati. S svojim lahkomiselnim življenjem je tudi ubil svojo ženo. Edino rešitev za obubožano družino predstavlja poroka Rudove hčere Ane s starejšim in bogatim Petrom Brošem. Ana je pokorna očetu in njegovi sestri Marti, zato kljub Rudovim pomislekom privoli v snubitev. Petra pa ne zanima samo Ana, pač pa tudi celotno posestvo, ki bi ga s poroko pridobil, saj se na njem skriva ruda. Ko se domov vrne Ivan Dolinar, Anina ljubezen, Jakob Ruda vse bolj spoznava svoje krivice in napake in začne blazneti. Drama se konča z njegovim samomorom, Ana pa pove Brošu, da naj jo pusti pri miru, in se zateče v Dolinarjev objem.

Žena Jakoba Rude in Anina mama je umrla zaradi Rudovega pijančevanja in lahkomiselnega življenja. V začetku drame nam o njenem propadu pove Košuta: »To je bil navaden umor. Ali je nisem gledal dolga leta, kako je upadala? Ona je umirala od zapuščenosti, dom se je rušil, – in on je živel veselo po svetu in zapravljaj svoj denar.« (Cankar 1967: 90) Spoznamo, da je Anina mama sanjala o družini in ljubečem možu, ker tega ni imela, je umrla. Kakšen odnos je imela Marija do Ane, iz drame ne moremo razbrati. Morda se lahko vprašamo le, koliko ji je hči pomenila, če je umrla, ker ni prejemale moževe ljubezni. Odgovora v drami ne dobimo, se pa svojih dejanj zave tudi Jakob Ruda in jih začne obžalovati: »Zdaj stojte pred mano jasni dnevi, kakor bi bili včeraj, – in vendar je minilo dvajset let.« (Cankar 1967: 94)

Taras Kermauner zapiše, da mati Marija v drami ne nastopa, ker je že davno mrtva, vseeno pa je pomembna figura. Pozitivna je zato, ker je bila nemočna in je trpela. Čeprav je umrla od žalosti, je svojo usodo sprejela mirno in vdano, Ruda pa je zaradi krivde in zavedanja nemoralnih dejanjih nesrečen in raztrgan od krivde (Kermauner 1979: 56–57). Ravno zavedanje lastne krivde v Rudi vzbudi slabo vest, zato se proti koncu drame odloči, da Ane ne bo prodal. Je zavedanje, da je s svojimi dejanji ugonobil družino, hčeri pa vzel mamó, tisto, zaradi česar se premisli in Ani pusti prosto pot, ali ga preganja slaba vest? Sklepamo lahko, da je mama Marija ravno s svojo vdanostjo v usodo vzbudila slabo vest v možu in na ta način posredno pomagala hčeri, da bo lahko vsaj ona živela svojo pot. Kljub temu da v drami ni prisotna, ima pomembno vlogo. Materinstvo v drami ni osrednja tema, saj spremljamo propad vaškega mogotca, služi pa kot podkrepitev težkih razmer.

Skrb za vzgojo je najverjetneje kot edina ženska prevzela Rudova sestra Marta. Na to namigujejo njeni intimni in osebni nasveti, ki jih daje Ani. Čeprav se sprva zdi, da ji želi samo dobro, lahko opazimo, da je njen cilj drugačen. Poskrbeti želi zase in za svojo udobno prihodnost. Sprva so njeni nasveti bolj podobni namigom: »Ana, jaz ti ne prigovarjam. Ti imaš čisto svobodno voljo. A reci samo eno besedo, reci samo »da« ali »ne«, in vse, kar imamo, je rešeno ali izgubljeno ...« (Cankar 1967: 100) Primož Kozak trdi, da Marta vidi rešitev doma v Broševem denarju, v ugledu med tržani, v udobju in razpolaganju s stvarmi. Vsa njena ravnanja so okrutna, saj z njimi želi doseči le, da bi nečakinja stopila v zakon z Brošem. Zapečatiti želi kupčijo, ki jo je naredil Ruda, in na ta način poskrbeti za svojo varnost. Kozak jo označi za enodimenzionalno bitje, ki je prepričano, da s svojimi ravnanji pomaga bratu in nečakinji, pri tem pa se svojih napak ne zaveda (Kozak 1980: 53–54). Proti koncu drame postane vse bolj nasilna in njeni namigi se sprevržejo v očitke: »Predstavljala sem si tako lepo; naš dom je rešen; pričelo se bo veselo življenje. Imeli bomo goste, vozili se bomo na Drenovo ... /.../ Oh, – ne bilo bi me sram drugih ljudi; doslej sem hodila v staromodnih, obnošenih oblekah; zdelo se mi je, da gleda ves svet za mano ... /.../ In glej, vse bi se izpremenilo; – a ti nečeš misliti; jaz ne vem, kaj je s teboj ...« (Cankar 1967: 129) Marta Ano dojema kot blago, ki jim lahko priskrbi boljše življenje. Očita ji celo, da je kriva za očetovo blaznost, s čimer poskuša v njej vzbuditi slabo vest.

Mateja Pezdirc Bartol v svojem članku zapiše, da Cankar v nobeni od sedmih dram ne prikaže žrtvujoče se cankarjanske matere. Marija sicer v drami ne nastopa, vseeno jo lahko označimo za žrtvujočo se mater, ki je vzor Ani. Kot proti utež je postavljena teta Marta, ki skrbi samo

zase, za svojo dobrobit in prihodnost. Govorili bi lahko o tipu zlobne mame, ki je pripravljena prodati hčer zato, da bo sama dobro živela. Ob tem se postavlja vprašanje, če sta lika načrtno postavljena drug proti drugemu. Marijina dobrota dobi večjo težo, ni pa naključje, da je mati tista, ki se žrtvuje, in teta označena kot hudobna mati.

3.3.3 Ivan Cankar: *Za narodov blagor*

Komedija je kritika družbenih razmer na Slovenskem. Priča smo dvema nasprotnima si političnima opcijama. Tako Grozd kot Gruden želita na svojo stran privabiti bogatega Gornika. Obema opcijama je skupno, da temeljita le na frazah za narodov blagor. Resnično vrednost ima le Gornik, ki si ga podajajo kot žogico. Grozd bi mu bil pripravljen dati svojo nečakinjo Matildo, ki je sicer zaročena s Kadivcem, Gruden pa svojo ženo. Gornik si ne želi nobene od njiju niti si ne želi javnega življenja. Ves občinski svet se obrača po vetru in ves čas govori le v frazah. Kritičen postane žurnalist Ščuka, sicer Grozdov pripadnik. Ko ga Grozd poniža in od njega zahteva, da mu zaveže čevlji, se mu Ščuka upre in mu zaveže čevlji na napačni, levi nogi. Nato odide v politični boj. Združi množico, ki nastopi proti oblastnikom. Na koncu se oblastniki ustrašijo jezne množice, ki je pri Grudnu razbila okna, in nadaljujejo pri Grozdu. Oba tabora pozabita na svoje razlike in se združita proti Ščki. Gornik odide.

Tako kot v prejšnjih dveh dramskih delih tudi v *Za narodov blagor* Cankar ni upodobil matere. Tudi tukaj materinstvo ni osrednja tematika, se pa materinski odnosi dobro vključujejo v ostalo dogajanje. Matilda, Grozdova nečakinja, je kmalu ostala brez staršev, zato sta skrb zanjo prevzela Grozd in njegova žena Katarina. Matilda ima podobno vlogo, kot jo ima Ana v *Jakobu Rudi*. Njen stric si namreč želi pridobiti naklonjenost bogatega Gornika, v zameno za naklonjenost pa je pripravljen prodati tudi nečakinjo, čeprav ima ona že izbranega zaročenca. Grozd je sicer precej bolj odločen, nima pa podpore svoje žene. Katarina namreč drugače dojema Matildo. Če je Marta v *Jakobu Rudi* želela prodati nečakinjo samo zato, da bi imela sama korist, je Katarina drugačna. Svojemu možu je precej podložna, stori točno tako, kot on zahteva, kljub temu pa izrazi skrb za Matildo: »Jaz se bojim zate, Matilda.« (Cankar 1967: 162) Tu se kaže njena materinska ljubezen, čeprav ni Matildina prava mama.

Njen odnos do Matilde je precej prijateljski. Čeprav bi morala prevzeti skrb za njeno vzgojo, lahko v drami zasledimo, da Katarina Matildo razume in z njo čustvuje. Čeprav v sebi ve, da je Matilda zaljubljena v Kadivca, in si želi, da bi njuna zveza uspela, v javnosti posluša svojega soproga. S težko besedo Matildi naroči: »/.../ kedar pride Gornik ... ozri se malo po njem« (Cankar 1967: 169) Želi si, da bi njun načrt o pobegu uspel in bi na ta način zaživela svoje življenje. Pojavlja se nam vprašanje, zakaj Katarina ni postala mama, če pa sama jasno izkazuje naklonjenost nečakinji.

Katarina je poseben tip ženske. Dogajanje je sicer postavljeno v meščansko okolje, kjer naj bi ženske imele tudi reprezentativno vlogo. Katarina se ob svojem možu v javnosti redko pokaže. Ko na dom prihajajo različni občinski svetniki, se ona umakne in jih pusti same. Lahko jo opredelimo kot hišnega angela. Mrmoljevka njun položaj opiše z naslednjimi besedami: »skrita v svojem prijaznem zatišju se tako malo menim za ves svet ...« (Cankar 1967: 164) Katarinina edina skrb je, da skrbi za dom, opravlja gospodinjska opravila, pri tem pa poskuša čim manj motiti svojega soproga. Je kot neslišen angel, ki pospravlja, skrbi za otroke in moža, pri tem pa na glas ne sme ali pa ne upa izraziti svojega mnenja. Grozd jo ima za manj vredno, saj ne spoštuje niti njene odločitve glede izbire Matildine obleke. Gre torej za izrazito patriarhalno družino, kjer ima moški glavno besedo, ženska v javnosti deluje po njegovih navodilih, v zasebni sferi pa uresničuje svoje nazore.

3.3.4 Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*

Drama se dogaja v trškem okolju, kjer je do vplivnega položaja na nepošten način prišel Jožef Kantor. Z goljufijo, krajo in ubojem si je pridobil bogastvo, na svojo stran pa je dobil posvetno in cerkveno oblast. Njegova hči Francka je sicer obljubljena Francu Bernotu, zaljubljena pa je v propadlega študenta Maksa, ki se je vrnil z Dunaja. Študij je opustil, ker je oče po Kantorjevi krivdi obubožal, njegova edina želja pa je, da razkrije Kantorja. Maks ve za Kantorjev zločin, ko je pred leti ubil svojega bratranca, njegova hči Nina je uboj videla, sedaj živi pri Kantorju, ta pa jo zaradi strahu želi poslati v samostan. Maks Kantorju nastavi past, kjer sam razkrije svoj zločin. Kantorju se želi znebiti Maksa in ga ubije z Bernotovo puško. Zločin sicer prizna, vendar mu oblasti zaradi strahu pred njim ne verjamejo. Bernota zaprejo, Kantor pa vlada naprej.

Kantor in Hana imata tri otroke, že odraslo, za snubitev primerno Francko, in dvanajst- ter desetletnega sina Pepčka in Franceljna. Pri njih živi tudi sorodnica Nina, hči umorjenega Kantorjevega bratranca. Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da gre za tradicionalno patriarhalno strukturo družine. Hana je sprva poslušna, ponižna žena, kar od nje zahteva tudi Kantor (Pezdirc Bartol 2007: 58). Spremeni se v tretjem dejanju, ko skozi okno vidi, kako Kantor ubije Maksa. To je sprožilni element, da pomisli na svoje otroke in jih želi zavarovati. Hanina reakcija ob Kantorjevem prihodu je nadvse zaščitniška. Z roko zakrije otroka, stopi pred njiju ter reče: »Pusti otroke – za božjo voljo – pusti otroke!« (Cankar 1968: 50) V tem trenutku se iz hišnega angela spremeni v zaščitnico. Zaveda se, da njena naloga ni več biti pokorna in ustrežljiva možu, pač pa zaščititi svoje otroke. Zaveda se, da tudi sama s svojim podpiranjem Kantorjevih dejanj ni ravnala prav.

Hano bi lahko sprva uvrstili v tip hišni angel, ki skrbi za dom in družino in na tak način pomaga svojemu soprogu, da doseže svoje cilje. V svojih dejanjih ostane neopažena, njeno delo ostane necenjeno in manjvredno od moževega. V nadaljevanju pa se iz tihe, ubogljive ženske spremeni v odločno mamo, ki se zaradi otrok postavi po robu svojemu možu. Otroci so zanj največje bogastvo, zanje je pripravljena prenašati greh, zato lahko rečemo, da gre za tip žrtvujoče se matere: »Ne dotakni se me z roko! Samo zaradi otrok prenašam greh in sramoto in Bog mi odpusti, da prenašam. Greh je med tabo in med mano, nič več se me ne dotikaj, ne ogovarjaj me, ne poglej me več. Ne dotikaj se otrok, da jih ne omažeš, da ne bodo prokleti.« (Cankar 1968: 55–56) Občutek dobimo, da Hana zbere moč za upor. Vprašanje pa je, ali je dovolj močna, da bo tak upor tudi izpeljala. Primož Kozak v svoji monografiji Hano označi kot glas svobode, pripravljeno iti z otroki po svetu in beračiti zato, da bi bil greh opran. Pa vseeno ne premore toliko moči, da bi brez Kantorjeve volje storila ta korak (Kozak 1980: 108).

Njen odnos vpliva na Francko, ki se očeta sprva boji, saj tudi v družini vlada s surovostjo. Ko se mu po robu postavi mama, ji da zanos, da mu tudi sama pove, da ga ne podpira več: »Oče, jaz pojdem stran, za zmerom /.../ Jaz ne maram bogastva ... strah me je tega bogastva.« (Cankar 1968: 53–54) Mamina volja v njej prebudi drobec moči, da se mu upre, mu pove, da se zaveda njegovih surovih dejanj in tudi ona potrka na njegovo vest. Ravno tu se kaže vpliv materinskega problema. Bi bila Francka drugačna, močnejša, če bi se Hana že od začetka borila? Bi dajal Francki drugačen zgled? Vzgojena je bila pod očetovo tiranijo, kar je v njej naselilo toliko strahu, da si vseeno ne upa zapustiti družine in očeta, saj ne ve, kakšna

prihodnost jo čaka. Podobno kot v mami Hani tudi v Francki strah zmaga nad pogumom in svobodo. Tako se vzorec obnašanja prenaša z matere na hči.

3.3.5 Ivan Cankar: *Hlapci*

Drama je postavljena v mestno okolje, kjer učitelji pričakujejo rezultate volitev. Ko pridejo rezultati in izvejo, da je zmagala klerikalna stran, se vsi, zlasti pa Komar, spreobrnejo in poklonijo župniku. Svojemu prepričanju ostane zvest le Jerman, ki se odloči, da bo zboroval in poskušal ljudem odvezati pamet. Njegov somišljenik ostane kovač Kalander. V krčmi, kjer želita zborovati, se zberejo tudi njuni nasprotniki in se fizično lotijo Jermana. Zbirajo podpise, da bi ga predstavili v drug kraj, kjer bo manj škodljiv. Ko Jermanu zdravnik pove, da mu mati umira, se moralno zlomi, saj se počuti krivega, ker je ni ubogal. Ko jo prosi odpuščanja, se mati ne oglasi, Jerman želi storiti samomor, mati pa ga v zadnji sekundi pokliče.

Čeprav ima Jermanova mati v drami malo replik, jo Mateja Pezdirc Bartol opredeli kot eno pomembnejših ženskih likov v Cankarjevi dramatiki. Ob liku matere je prisoten zasuk iz družbene kritike k esencialnim vprašanjem človekovega življenja (Pezdirc Bartol 2007: 58). Jerman je do mame spoštljiv in skrben, kljub temu želi po svoji poti. Mama njegov upor proti župniku in cerkvi enači z uporom proti bogu: »Glej, Franc, otrok moj: ni dolgo več ... do svetega božiča, mislim ... ko mi bodo zvonili na to zadnjo pot ... usmili se mojega srca, in svoje duše se usmili ... Glej, na kolenih klečim pred teboj — *poklekne trudoma* — ne zavrzi Boga!« (Cankar 1969: 44) Je Jerman res zavrzel materino vzgojo in boga? Mateja Pezdirc Bartol izpostavi, da če bi mama poskusila razumeti Jermana, bi videla, da ni zavrzel boga, pač pa cerkveno oblast.

Lahko celo trdimo, da Jermanova mati ustreza opredelitvi trojice cerkev-mati-domovina. Mati kot varuhinja domačega ognjišča in otrokovega pozitivnega odnosa do cerkve in boga se mora potruditi, da v sinu ohrani strahospoštovanje do cerkvene institucije. Mama je za Jermana pomembna oseba, zato mu samo ona potrka na vest. Kermauner zapiše, da se v *Hlapcih* moč in bog poistovetita, celo skozi župnika, ki pa je povezan z materjo. Religiozni nivo (lik matere) premaga etični nivo (Kermauner 1979: 193). Ravno zaradi nje se boj z drugimi prevesi v boj v Jermanu samem, ki doseže vrh v zavedanju, da je skrajšal materino življenje, pa čeprav samo za trenutek (Pezdirc Bartol 2007: 58).

Mati je v svojem prepričanju trdna in ravno to Jermanu odvzame moč: »Mati! Če ukažete, da molim, molil bom; če ukažete, da se postim, postil se bom; ali ne ukažite, da to srce zamenim za kamen ...« (Cankar 1968: 64) Gre v tem primeru za spoštovanje ali za pretirano navezanost odraslega sina na mater? Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da je prisotna medsebojna navezanost, hkrati pa tudi nerazumevanje, molk in dejstvo, »da ima mati še vedno pretirano čustveno moč nad odraslim sinom, ki ga duši in s tem priklepa nase.« (Pezdirc Bartol 2007: 58)

Materinski odnos ima v *Hlapcih* torej pomembno vlogo. Lahko ga celo okrivimo za Jermanovo nezadostnost. Zanimivo, kako je Cankar z minimalnimi in ekonomičnimi sredstvi, kamor lahko vključimo tudi materin molk, orisal zapleten lik matere. Zopet je materinstvo obroben element drame, ki pa aktivno posega v delovanje glavnega junaka in ga s svojo držo omejuje in dela nezadostnega. Gre v tem primeru za poveljevanje materinstva? V literarni zgodovini ima ta lik različne interpretacije: od poveljevanja njene vloge do problematičnosti njunega odnosa in celo negativne podobe, ki jo predstavi Mile Korun. Mater označi kot bolezen, ki sinu ne pusti svobode, odraslosti (Pezdirc Bartol 2007: 59). Ravno ta lik matere kaže, da je včasih težko enoznačno tipizirati lik matere. Lahko jo dojemamo kot dva nasprotna pola: žrtvujočo se mater ali pa hudobno mater, bolje rečeno posesivno mater.

3.3.6 Etbin Kristan: *Volja*

Drama se odvija v Trstu in njegovi okolici v meščanskem salonu postaranega profesorja Ivana Mraka. Iz prvega zakona ima tri otroke: Franja, Marico in Ljubico, v drugo se je poročil s precej mlajšo Margerito, ki ga je vzela zaradi materialne koristi. Franjo je nadvse naveličan življenja, Marica je resnobno dekle, Ljubica pa njima nasproti prekipeva od življenja. Spoznamo, da je Marica nekoč ljubila muzikanta Slavca, vendar je Margerita preprečila njuno ljubezen, od Marice pa zahteva poroko z nadporočnikom Edvardom, s katerim sama ljubimka. Marica se mačehe boji, zato se ne more boriti. Ljubica je tista, ki mačehe razkrinka, poskrbi, da se Marica in Slavec, ki je med tem odšel po svetu, ponovno snideta in da se z Reke vrne njun otrok. Na koncu Ljubica zmaga nad mačeho, oče privoli v poroko Ivana in Marice. Med tem, ko so vsi presunjeni nad številnimi presenečenji, Margerita naredi samomor, ki ga vidi le Ljubica in tega ne pove ostalim.

Margerita je mačeha, ki si želi popolno spoštovanje otrok. Pričakuje, da se bodo do nje obnašali kot do svoje prave mame, čeprav bi jim po letih lahko bila sestra (po didaskalijah sodeč je celo mlajša od Franja). Zaveda se svojega podrejenega položaja, vseeno pa želi s svojo močjo vladati nad pastorko. Čeprav so materinski odnosi osrednji motiv, težko rečemo, da je osrednji namen prikazati težave materinstva. Bolj je prikazana želja po pridobivanju materialnih dobrin. Koblar trdi, da gre za osrednji motiv sebične demonične mačehe, ki gospoduje nad šibko pastorko. Gre za izrazito strindbergovski motiv (Koblar 1973: 17). Samo Margerita ve za Maričino nosečnost, s tem pa drži vse niti v svojih rokah: »Mati hoče, naj vzamem tega gospodarja, ki ga ne ljubim, ki mene ne ljubi, ki mu nikdar ne bodem prava žena – mati hoče in jaz – moram.« (Kristan 1902: 323) Je kriva samo skrivnost ali tudi njena narava? Marico pritisk duši, jo vse bolj postavlja v podrejen položaj, mačeho pa dojema kot železno roko, ki bdi nad njo in jo usmerja. Sama se ne more rešiti iz njenih ukan.

Margerita vpliva tudi na starejšega pastorka Franja. Kot zapiše Koblar, je Margerita kriva Franjevega obupa, saj mu je načrtno pomagala ubijati voljo do življenja (Koblar 1979: 17). Njegova resignacija je tako močna, da sam prizna, da nima niti toliko volje in poguma, da bi storil samomor: »Takrat, ko si mi pomagala ubijati svojo voljo. Ali se spominjaš, kako si pritrdjevala mojim frazam, da je življenje iluzija /.../ ti si mi pritrdjevala toliko časa, dokler nisem začel verjeti. /.../ Postal sem ravnodušen – s tvojo pomočjo.« (Kristan 1902: 463) Počuti se kot lutka v rokah mačehe, ki igra podlo in preračunljivo igro. Koblar Margerito opiše kot sebično in uničujočo voljo, kot negativni individuum, ki si želi uničiti druge, pri tem pa uniči tudi sebe (Koblar 1979: 18).

Če bi ne bilo Ljubice, ki se edina ni ujela v mreže Margeritine igre, bi Margerita zmagala. Nasproti ji stoji mladostna volja do življenja, ljubezen do svojih bližnjih in prebrisan razum. Ljubica se zaveda, da bo Marica samo z njeno pomočjo rešila svoje probleme in se osvobodila mačehine nadoblasti. Njen načrt ni podel, saj želi samo dobro svoji sestri, drugim ne želi škodovati: »O, drugih sredstev imam tudi, ali nočem jih porabiti, Mama, Marico hočem rešiti, to mi je edini namen. Ako bi hotela uničiti tebe, bi se poslužila drugih sredstev.« (Kristan 1902: 529) Lik Ljubice nam vzbuja vprašanje, ali bo mladostna volja in njena idealnost zmogla dovolj moči za zmago. Njena želja je velika, pogum pa še večji, zato se je začne bati tudi Margerita. Zaveda se, da mladostniške volje ne bo zlahka uničiti, kar zaseje v njej strah in nezaupanje v samo sebe: »Vzela mi je zaupanje v samo sebe in zato je močnejša. Tako močna

je, a jaz tako slaba, da bi me utegnila prisiliti, da ji sama vse povem.« (Kristan 1902: 465) V svoji etični podobi je Ljubica čisto nasprotje svoje mačehe – gre za ženski lik, ki je poln moči in dobrih namenov, kar na koncu prinese uspeh.

Marica je sicer žrtev, hkrati pa je prikazana tudi kot mama. Sprva izigrana, ker ji vzamejo otroka, se ob ponovnem pogledu nanj prebudi. Pristna materinska ljubezen sproži željo in pripravljenost priznati svoje napake in zanje odgovarjati – vse to samo v želji, da ji vrnejo otroka: »A koliko časa ga nisem imela! – Moj otrok! ... In to dete mi je vrnilo življenje.« (Kristan 1902: 541)

3.3.7 Etbin Kristan: *Na rodni grudi*

Dogajanje je postavljeno v čas prve svetovne vojne na Krasu, ko se mora družina zaradi svoje varnosti na ukaz vojske izseliti in zapustiti dom. Tone in Marjana, kmeta in gostilničarja, se tej odredbi upirata, ker sta na dom navezana in jima veliko pomeni. Njun sin France, ki je odšel v vojsko, ju ob krajšem obisku želi prepričati, da je za njiju najbolje, da se umakneta in da se bodo ob koncu vojne spet vrnil. Ob premiku črte se France vrne med vojake, Tone in Marjana sprva odideta na zbirališče za odhod, ko pa v vasi zaslišijo strele, se vrneta in branita svoj dom. Marjana umre, vrne se tudi France, ki ne odide nazaj v vojsko.

Družina v tej enodejanki je postavljena v izredne, pošastne socialne razmere, ki so osrednji dogodek same drame. Materin odnos kaže težek položaj družin v vojnem času, ni pa to osrednja tema. Gre za čas vojne, ko je v človeku naseljen strah pred izgubo. Strah, da se sin ne bo vrnil, je v Marjani naseljen od prvega dne. Ko se vrne domov, se ga razveseli: »Skoraj tako je, kakor da si se vrnil iz groba.« (Kristan 1942: 111) Skrb za sina se prepleta z zavedanjem, da je domovina ogrožena. Postavlja Marjana ljubezen do domovine pred materinsko ljubezen? Ne, gre za povezavo otrok in domovina, kjer se mati zaveda, da je borba za domovino borba za lastno preživetje, za vse domače in dom. Zato Francetu ne preprečuje odhoda v vojsko, pač pa to njegovo dejanje sprejme, čeprav se zaveda, v kakšno nevarnost se podaja.

Marjana je hkrati tudi branilka domačega ognjišča. Lahko rečemo, da takšna vloga predstavlja tudi simboliko, da mladi branijo domovino (večjo socialno celico), starejši pa poskrbijo za

dom. Dom ima tu namreč simbolno vrednost – simbolizira družino. Mama kot branilka domače ognjišča bo z vso močjo in s svojim telesom branila dom in družino. »Gospod stotnik, doma se ne zapušča kar meni nič, tebi nič – v petih minutah. Dajte nam čas, da se pripravimo za to dolgo pot.« (Kristan 1942: 131) Čeprav si France prizadeva, da bi starše spravil na varno in poskrbel za njihovo varnost, mu Marjana odgovori: »France, svoje si opravil kot sin. Lepo je od tebe, da nas misliš odpraviti tja, kjer misliš, da je varno. Ampak ti ne moreš čutiti z mojim srcem. /.../ Ampak le ne umreti v tujem svetu, kjer ne poznam nobenega grma, nobenega kamna in nobenega človeka. Le enkrat še videti svoj dom – in potem naj se zgodi, kar hoče.« (Kristan 1942: 134) Braniti dom je zanjo več vredno od tega, da bi ubogala sinovo željo, saj je prepričana, da so v njem shranjeni spomini na vse njihove lepe trenutke. V vrnitev ne verjame, odhod in zapustitev doma pa je zanjo tako, kot da bi zapustila svojo družino. Je predstavnica žrtvujoče se matere? Njeno žrtvovanje se razširi, ne obsega zgolj otrok, pač pa celoten dom.

Drama se konča simbolno. Ko pridejo vojaki, se k domači hiši vrnejo vsi trije – Tone, Marjana in France. Zadnji kot vojak, ki bo branil dom z orožjem, prva dva s svojim telesom. Je dom in domovino res mogoče braniti z orožjem? Je to najmočnejše, kar imamo? Marjana je tista, ki da svoje življenje zato, da bi ubranila dom, družino. Njene zadnje besede: »In rada sem imela ta naš ubogi dom,« (Kristan 1942: 139) pričajo, da je dosegla povezavo družine – zaradi mamine smrti se France odloči, da se ne vrne v vojsko.

3.3.8 Anton Funtek: *Za hčer*

V drami nastopa malo oseb, samo oče, mačeha, hči Helena in soseda. Oče, ki je zaradi dela oslepel, s sosedo čaka, da se iz gledališča vrneta hči in mačeha. Hči, ki sicer dobro poje, je imela nastop, ki naj bi družino rešil revščine. Ko se vrneta, izvemo, da je hči na odru obnemela, publika jo je izžvižgala, mačeha pa opsovala. Mačeha stresa svojo jezo na Heleno in moža, ki se zapreta v sobo, kjer se oče odloči, da bo Heleno osvobodil. Zapre se v svojo sobo in naredi samomor, s tem pa reši Heleno, ker ji omogoči, da gre stran od oblastne mačeha.

Helenina mama je umrla, oče se je ponovno poročil, ne zaradi ljubezni, pač pa zato, ker je bila sprva prijazna do Helene, sam pa je želel zanjo dobro mačeho: »Dobra je bila z Lenico. K sebi

jo je jemala. Na izprehode jo je vodila. Pa me je pridobila s to dobroto.« (Funtek 1954: 10) Kasneje jo je začela sovražiti, v možu in njegovi hčeri je videla denar, v Heleninem delu v gledališču vidi sanje velikega blišča. Ker Heleni spodleti, jo psuje, zmerja in ponižuje. Se zaveda, da se je v neprijetnem položaju znašla Helena? Vidi samo, da je naredila sramoto njej: »V sramoto nas je postavila. To imam od tega, da sem dan na dan, leto za letom poslušala njeno cviljenje.« (Funtek 1954: 13) Ponovno gre za tip hudobne, oblastne matere, ki svoje občutke in svojo sramoto postavlja pred sramoto in občutke otroka, pri tem pa se posluži psihičnega in fizičnega nasilja. Hkrati naj poudarimo, da je Funtek kot osrednjo temo drame upodobil ravno problem materinstva oziroma boljše mačehovstva.

Koblar trdi, da gre v tej drami za primer strindbergovske ženske hudobnosti. S svojimi krutimi dejanji psihično ugonablja moža in pastorko (Koblar 1954: 242). Njene besede so krute in sovražno naperjene proti pastorki: »Saj ni moja hči. In tako ošabna povrhu. Zdaj, seve, jo bo minila ošabnost. Pa še lepo ponižna bo.« (Funtek 1954: 14) Zakaj je lahko gospodarica doma in je njena beseda zakon? Mož svojo ponižnost opravičuje s svojo boleznijo, ji pa s svojim ravnanjem omogoča vladavino. Kljub temu se obdobje njene kraljevine konča, ko želi pastorko napoditi od hiše – takrat oče zbere moči in se ji zoperstavi. Mačehina moč je pogojena s Helenino ponižnostjo in prizadetostjo ter z moževo boleznijo. Z njima lahko tako ravna samo zato, ker ji sama to dovolita.

Helena je do pastorko ponižna in ubogljiva, osebni propad pa predstavlja propad tudi za očeta in družino. Se je dekle zlomilo pod težo bremena, ker je želelo s talentom družino odrešiti revščine? Glas, ki ga je podedovala po svoji mami, je odrešilna bilka, ki se je v ključnem trenutku zlomila. Lahko glas smatramo kot materino zapuščino, povezanost z njo? Tudi ta je ne reši mačehine nadoblasti. V Heleni se moč po uporju prebudi šele, ko pomisli, da bi moral oče ostati sam z mačeho. Takrat se z njo poda v besedni dvoboj: »Ne. Očeta vam ne prepustim. Ne pustim, da bi ga zbadali in mučili vsak dan še bolj. Zato ne grem.« (Funtek 1954: 15) Za njeno svobodo poskrbi oče, ko se ubije.

3.3.9 Lojz Kraigher: *Školjka*

Pepina je bila v mladosti ljubezensko razočarana, nato se je poročila s Toninom, njun zakon ni srečen – on je izredno ljubosumen, ona ga prezira. Hrepeni po pravi ljubezni, zapelje

moževega brata Maksa in se mu odpre. Pove, da je v mladosti zasačila očeta z deklo in se nato tudi sama predajala številnim moškim. Ko pride na obisk Lubin, s katerim je Pepina ljubimkala, je Tonin še bolj ljubosumen. Lubin poskuša ponovno zapeljati Pepino, ona ga zavrne, saj se je zaljubila v Maksa. Maks se zaveda svojega greha, zato želi oditi. Pepina na koncu zboli, pred vsemi prizna, s kom vse je spala. Tonin tega ne prenese, zato se ustrelil. Pepina pa njegovo dejanje sprejme hladno.

Problem materinstva v drami ni obravnavan prednostno, je le spremljava Pepinine zgodbe. Pepinina mačeha ima do pastorka negativen odnos, najbolj jo moti Pepinino prešuštvo. Ne nameni ji prijaznih materinskih nasvetov, pač pa se proti njej obrne s surovim napadom: »Kadar pride čas, da se ugreznejó tla pod teboj ... saj samo čakam tega trenutka. Tako neumen pa vendar ni, da bi mirno trpel, ko se ti z drugimi zabavaš pod njegovo streho.« (Kraigher 1975: 110) Strelovka Pepino obsoja samo zaradi nemorale ali ima njen odnos globlji izvor? Pepinin oče je bil podobnega značaja kot Pepina – kljub zakonu je prešuštoval in varal ženo²⁰ s hišno. Od tod izvirata Strelovkin gnus in obsojanje Pepine.

Strelovka se v zakonskem sporu postavi na Toninovo stran, ne zašči pastorka, pač pa si prizadeva, da bi moralno zmagalo nad nemoralnim. Išče Strelovka potešitev svojega ljubezenskega razočaranja? Sama prizna svoje stare zamere: »Saj Tonin ni slab človek; vsega je kriva Pepina. Ona ni zatajila svojega očeta – Bog mu odpusti grehe!« (Kraigher 1975: 112) Čeprav pokojnemu možu poskuša odpustiti, se zamera prenaša na pastorko, ker ponavlja njegova grešna dejanja. Po eni strani jo lahko uvrstimo med hudobne matere, ker gleda na svojo korist, vendar se moramo zavedati, da stopi na moralnejšo stran, kot jo predstavlja Pepina.

Denis Poniž v svojem članku zapiše, da Pepina odstopa od tipičnih ženskih likov v tedanjem času. Če so ženski liki najpogosteje upodobljeni kot žrtvujoče se matere, ki izpolnjujejo tri zahteve (otroci, kuhinja in cerkev) in ustrezajo narodotvornim ciljem, je lik Pepine popolnoma drugačen. Gre za drugačen tip ženske, ki izžareva svojo ženskost kot erotično ali seksualno slo, njen namen ni materinska reprodukcija rodu, pač pa lasten razvoj (Poniž 2009: 2). Je to tudi razlog, da se Pepina upre mačehi? Do nje ne čuti nobene družinske pripadnosti ali sentimentalne navezanosti. Gre za tako imenovan lik *femme fatale*, uničujočo

²⁰ V tem primeru ni znano, ali gre za varanje Strelovke ali Pepinine prave mame.

žensko, ki je za dosego svojega cilja pripravljena storiti vse. Materinstvo je pri takem liku že v začetku onemogočeno, saj se ni pripravljena žrtvovati in podrežati nekomu drugemu.

Na koncu drame, ko Pepina svojo prej trdno pozo nekako izgubi, se zlomi, Strelovka dobi dodatno moč, saj ravno v tem trenutku vidi priložnost, da jo pokonča. Njeno dejanje lahko kot prej pripisujemo zameram do Pepininega očeta, lahko pa je v ozadju tudi strah. Zaveda se namreč, da je preživetje starosti odvisno od Tonina, pri katerem stanuje. Ker se postavi na njegovo stran in obsodi Pepino, lahko pričakuje, da bo na stara leta uživala, ne pa beračila. V sklepnem dejanju celo pomisli na fizičen obračun s Pepino: »Vzemi ji bič, Tonin, in jo ošvrkaj! Če ne, napravim jaz!« (Kraigher 1975: 162) Strelovka Pepine ne razume, ne razume njenih dejanj in prizadevanj za lastno srečo, saj živi v nasprotju z moralnimi zakoni. Obtožuje njena ravnanja, Tonina pa smatra kot žrtev, saj v njem vidi samo sebe.

3.3.10 Lojz Kraigher: *Na fronti sestre Žive*

Dogajanje je postavljeno v čas prve svetovne vojne. Zdravnik Rojnik je mož in oče treh otrok, poleg tega pa ima ljubezensko razmerje z medicinsko sestro Živo. Sprva se skrivata, vendar je vsem vse bolj jasno, kaj se med njima dogaja. To ugotovi tudi Rojnikova žena Pavla, ki se želi znebiti Žive, zato se poveže z nadzornico. Doktorju Rojniku grozi tudi vpoklic na fronto – razpet je med ljubico ter ženo in otroki. Ne želi se odpovedati ljubezni do sestre Žive niti ne želi razdreti družine. Ko se zadnjo noč, preden ga bodo vpoklicali na fronto, dobi s sestro Živo, ga pričaka žena. On jo s pestjo udari in umori. Namesto na fronto ga odpeljejo v zapor.

Pavla in Rojnik imata tri otroke, njun zakon nikdar ni bil poln ljubezni, saj je imel Rojnik že dlje časa razmerja z različnimi ženskami. Materinstvo v tej drami ni osrednji motiv, je le podkrepitev ljubezenske afere. Zakaj jo ravno razmerje s sestro Živo spodbudi k borbi za zakon? Kot sama pravi, je niso motila bežna srečanja z različnimi ženskami, boji se tega, da bi se Rojnik zaljubil in tako z dušo in telesom pripadal drugi ženski. Odloči se za boj za svojo ljubezen, za svoj dom in družino. Ravno zato se ob njunem prepiru večkrat sklicuje na otroke. Rojnikova družina živi po patriarhalnih standardih, saj Pavla sama prizna: »Možje so gospodarji! Kaj moremo me ženske?« (Kraigher 1978: 19) Pavla ima v zakonu manj vredno in podrejeno vlogo, tudi otroke vzgaja po moževih navodilih.

V besednem spopadu se spremeni, postane napadalna v želji zaščititi sebe, zakon in družino. Možu jasno pove, da zahteva zvestobo. V pogovoru se večkrat obrne na otroke. Jih res želi zaščititi ali so le sredstvo za doseg cilja? Po njenem otroci za zdrav razvoj potrebujejo oba starša in njun zakon: »Kar se tiče otrok, je potrebno in možno samo eno: da ostane zakon nedotaknjen, na znotraj in na zunaj nedotaknjen.« (Kraigher 1978: 46) Si želi resnične ljubezni (na znotraj) ali samo dobrega ugleda (na zunaj)? Vloga ženske, ki hrepeni po moževi ljubezni, in vloga matere, ki želi otrokom omogočiti ustrezen razvoj, brez posmehovanja in šikaniranja, se v tem primeru prekrivata. Gre za enak cilj, in sicer ohraniti zakon. Je Pavla žrtvujoča se mati ali svoje žrtvovanje zlorablja za doseg svojega cilja? To dvojje se prekriva, zato jo lahko označimo za žrtvujočo se mater.

Rojnikovo dožemanje družine in zakona je precej bolj moderno. Materinsko vlogo dojema zgolj kot eno izmed številnih ženskih vlog, ne vidi pa tega kot poslanstvo ali njeno edino vlogo v življenju: »Ali je žena samo mati in nič drugega? Ali ni tudi ženska in gospodinja, družabno bitje, prosvetna in dobrodelna delavka in včasih še kaj več?« (Kraigher 1978: 51) On spoštuje Pavlo kot mamo svojih treh otrok, ne more pa ji vračati ljubezni, ker je zaljubljen v drugo. Tudi sam si želi vse dobro za otroke, pripravljen je ohraniti zakon, vendar si želi ohraniti tudi razmerje s sestro Živo.

Josip Vidmar je v svojem članku zapisal, da se v drami konflikt pojavlja med dvema osebama: Rojnikom in Pavlo. Zatrjuje, da je Rojnik že od začetka odločen, kako bo ravnal, in da njegov zakon sploh nikoli ni bil zakon. Odločitev in boj sta samo v ženi, ki ne ve, ali naj možu dopusti svobodo ali vztraja pri svojih pravicah, ki jih ima kot žena in mati. V Pavli se tako bojujeta načelo zakona kot načelo družbene morale in načelo ljubezni kot stališče nature (Vidmar 1930: 14). Lahko celo rečemo, da se Pavla bojuje za družbeno normo, Rojnik pa se zavzema za stališče nature. Od tod njuno različno dožemanje družine, zakona in starševskih vlog. Konec drame sicer ne pove, kaj se zgodi z otroki. Ostanajo sami, saj Pavla umre, Rojnika pa odpeljejo v zapor. So bila Pavlina prizadevanja zaman, glede na to, da so otroci ostali sami?

3.3.11 Zofka Kveder: *Pravica do življenja*

Drama se dogaja na domu Ivana Zime, propadlega trgovca. Njegov sin Pepi je priklenjen na invalidski voziček, hči Berta dela v domači trgovini, saj zaradi očetove želje ni nadaljevala šolanja. V trgovini dela tudi njihov daljni sorodnik Maks, Ivanova žena Marija pa je gospodinja. Ivan in Marija želita Berto poročiti s Ponikvarjem, bogatim trgovcem, saj jih le poroka reši pred bankrotom. Ko Berta to izve, se upre mami in očetu, Pepi jo podpre. Marija prosi tudi župnika, naj prepriča Berto v poroko s Ponikvarjem, ta pa to nerad stori, saj se spomni na to, da je postal župnik zaradi materinih želja. Ko pride dan odločitve, Berta ne popusti, Ivan se pod pritiski zlomi in Ponikvarju pokaže vrata. Marija se v tem trenutku obesi na Ponikvarja in očita Berti, da bodo zaradi njene odločitve vsi propadli, Berta se obupana izroči Ponikvarju, v tistem trenutku pa se Pepi zabode in vsa družina se zbere ob njem.

Materinski problem je v drami spremljava ljubezenske in družinske tragedije. Mariji je skrb za otroka odveč. Zlasti do invalidnega sina ima ves čas izrazito negativen odnos: »Nehvaležen je. Kaj ga ne nosimo na rokah! Ali mu je kaj hudega?! Oh, kake križe ima človek z otroci.« (Kveder, 1901: 52) To občuti tudi Pepi, ki se počuti odvečnega in nezaželenega. Zaveda se svoje hibe in dejstva, da potrebuje posebno nego, ker občuti, da je v napoto, ima podoben odnos do staršev tudi sam: »Kadar me mama zjutraj oblači in zdihuje, da sem ji v pokoro, takrat zatisnem oči, zamižim, ker je moj pogled prepojen s sovraštvom.« (Kveder 1901: 58)

Bertina poroka s Ponikvarjem bi družino materialno rešila pred propadom, bi pa verjetno pustila posledice na njihovih odnosih. Berta starše ljubi, spoštuje in verjame, da ji želijo samo dobro. Na te note igra Marija, ko želi Berto prisiliti v poroko. Ko prošnje ne zaležejo, poskusi z očitki: »Kaj res hočeš, da bomo vsi nesrečni? Da se bodo dekline iz mene norčevale, da bodo otroci po ulicah za tvojim očetom tekali in kričali, da je berač?« (Kveder 1901: 122) Katja Mihurko Poniž v svoji disertaciji Marijo uvrsti med hudobne mame, saj v hromem sinu vidi samo pokoro za družino, hčerina sreča pa je ne zanima, ker je pod vprašajem njeno udobno in varno življenje (Mihurko Poniž, 2003: 113). Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da je motiv poroke kot kupčije poznan motiv v dramatiki 20. stoletja. Zofka Kveder pa gre tokrat dlje, saj se pojavlja vprašanje, do kam segajo pravice staršev (Pezdirc Bartol 2014: 346).

Marija ima občutek, da se je za otroka žrtvovala, njuna naloga pa je, da se žrtvujeta za srečo in udobje družine, kar občutita tudi otroka: »Ali nas ljubijo radi nas samih, ali zaradi nas samih kaj žrtvujejo? /.../ Ne, oni tirjajo od nas ljubezen, zahtevajo hvaležnosti, naša dolžnost je, povračati jim dobrote, katere smo od njih sprejeli.« (Kveder 1901: 56) Motiv oblastne

matere je prisoten tudi posredno, pa vseeno vpliva na potek dogajanja. Župnik je namreč ta poklic izbral zaradi materine želje: »Imel sem zlato dekle. A mati ni hotela. /.../ na njeni smrtni postelji sem ji moral obljubiti, da postanem duhovnik.« (Kveder 1901: 90) Ko Berta to sliši, se v njej prebudi moč, da bo ravnala po svoji volji. »Tako sem pogumna in jaka. Ne resigniram, ne, ne! Mlada sem in pravico imam do sreče.« (Kveder 1901: 94)

Se Marija resnično žrtvuje za otroke? Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da je zanjo pomemben le položaj v družbi, javni ugled, blagostanje družine in ne hčerina sreča, za svoje namene zlorablja tudi sina Pepija. Materin teror zlomi oba otroka, Pepi ne želi biti ovira na poti do sestrine sreče, zato se zabode (Pezdirc Bartol 2014: 347). Konec ostaja odprt, bralcem pa ostaja vprašanje, kakšna je Bertina pravica do življenja.

3.3.12 Zofka Kveder: *Ljubezen*

Drama se dogaja v Dunajskem predmestju pozimi. Gospod in gospa Koder sta starejši par, ki živi skupaj s svojim sinom. Včasih so bili bolj premožni, sedaj pa se še komaj preživljajo. Dušan, njun edini preživeli sin, je novinar, ki ne zasluži veliko. Dobi ponudbo za delo v Hamburgu, mama in oče ga prepričujeta, naj z zaročenko Jelvo odpotujeta tja, Dušan pa službe ne želi sprejeti, saj noče zapustiti svojih starih in bolnih staršev, ker se boji zanje. Starši se zato določijo, da se bodo Dušanu umaknili, da bo lahko zaživel po svoje. Pustijo odprto peč in ležejo v posteljo, da se bodo zadušili.

Zofka Kveder je avtorica, ki se je v svojem literarnem opusu ukvarjala predvsem z ženskim vprašanjem. Tako je tudi v drami *Ljubezen* v ospredju odnos med starši in otrokom. V preteklosti so gospe Koder umrli štirje sinovi, zato sta ljubezen in predanost zadnjemu še toliko večji. Privošči mu uspeh, poroko in udobno, srečno življenje kot ga ima njegov nekdanji prijatelj Branko: »A danes je gospod, glej. Vsi so tako srečni, vsi, ki niti ne zaslužijo, samo Dušan, revež ...« (Kveder 1901: 138) Po eni strani lahko gospo Koder opišemo kot žrtvujočo se mamo, njena primarna želja je zaščititi otroka in mu nuditi lagodno življenje. Hkrati se zaveda, da je zaradi svoje starosti in bolezni sinu prej v napoto kot v pomoč. Z gospodinjskimi opravili kompenzira stroške zdravljenja, saj meni, da bi sin brez teh izdatkov bolje živel: »In še midva sva mu v nadlogo. Koliko ga bode zopet doktor stal zaradi teh mojnih nog.« (Kveder 1901: 127) Vest o službi in odhodu v Hamburg jo navdaja z upanjem. Se gospa

Koder resnično veseli odhoda edinega sina? Svojo žalost potlači, v sinovi sreči vidi duhovno rešitev tudi zase: »Na nas nikar ne misli. Bo že kako. Lahko nas pustiš tu. Ako nam kaj pošlješ, bomo že živeli.« (Kveder 1901: 133)

V končni odločitvi, da se zakonca Koder umakneta in pustita sinu, da živi brez njiju, je ohranjeno naravno načelo, da se staro umakne in mlado živi naprej. Kot se v naravi menjajo letni časi, se v življenju ljudi menja staro in mlado. Njuna smrt ni naravna, življenje sta si vzela sama. Čeprav se gospa Koder sprašuje, če ne bo njuno dejanje greh, zmaga ljubezen do sina. V tem primeru gre torej za popolno ljubezen do otrok, ki premaga celo ljubezen do najvišje instance – Boga. Svoje dejanje opravičuje z mislijo, da je vse to samo za Dušana.

V drami gre za obojestransko izkazovanje ljubezni in skrbi – staršev do otrok in otrok do staršev. Odnos med Dušanom in mamo natančneje opiše tudi Ljudmila Malinova Dimitrova, ki zapiše, da je gospa Koder Dušana nase privezala s tem, ko je postala od njega finančno odvisna (Malinova Dimitrova 2012: 177). Je Dušan samo skrben ali je podobno kot Jerman nezmožen razpreti krila in odleteti iz gnezda? Gospo Koder lahko opišemo kot dobro, žrtvujočo se mamo ali pa tip matere, ki svojim otrokom s svojimi dejanji onemogoča osvoboditev in osamosvojitve, torej posesivno mater. Kot tak lik jo opredeli tudi Katja Mihurko Poniž v svoji monografiji. S svojo navezanostjo mu onemogoča osamosvojitve v pravo smer. Ko z možem spoznata svoje napake, se odločita za radikalen ukrep – samomor (Mihurko Poniž 2003: 102). Mu s tem podarita krila ali mu zadata končni udarec? Konec ostaja odprt, ne vemo, kako bo na njuno dejanje odreagirala Dušan.

3.3.13 Zofka Kveder: *Tuje oči*

Enodejanka govori o mladi materi Vandi, ki je izgubila svojega otroka Danka. Nanj jo ves čas spominjajo njegove igrače in oblačila. Njen mož Leo jo poskuša potolažiti, kasneje pa ji zaupa še eno skrivnost, pred Vando se je zapletel v ljubezensko razmerje z drugim dekletom, to je zanosilo. Leo ju je poslal na deželo k teti, vendar je dekle pomoč zavrnilo, pustilo dečka pri teti in odšlo v svet. Tako ima Leo še enega fantka, starega pet let. Najprej ga Vanda želi spoznati in vzeti za svojega, ko pa izve, da nima takšnih oči kot Danko, se premisli in zopet začne objokovati Dankovo smrt.

Mama v tej drami je postavljena v položaj, ki ga doslej v slovenski dramatiki še nismo zasledili, saj se Vanda kot mlado dekle, staro komaj 24 let, sreča z dejstvom, da je njen otrok umrl. Drama se dogaja točno pol leta po njegovi smrti. Z izgubo se še ni sprijaznila, na vsakem koraku so prisotni spomini na sina: »V teh cipelicah je pred par meseci še tekal okrog, obhojene so, oblika njegovih malih nogic se še pozna.« (Kveder 1901: 3) Njegova mala zapuščina, kot jo sama imenuje, jo spominja na Danka, s tem pa ji je vse teže in teže. Ves čas se sprašuje, zakaj je moral Danko umreti.

Sinova smrt Vando začne dušiti, z bolečino se spopada sama, kar je izvor zakonskih težav. Je v svojih ravnanjih nekoliko egoistična? Tudi Leo je izgubil otroka, vendar ona tega ne vidi: »Oče, da, da! Ali mati, moj Bog, mati, saj ne veš, kaj je to!« (Kveder 1901: 6) Utoplja se v sinovi izgubi, smrt jo je pretresla, še bolj pa jo duši občutek, da je sama, da je nihče ne razume. So njene reakcije razumljive ali preburne? Ne more namreč dojeti, kako lahko nekdo zapusti svojega otroka. Leovo zapustitev partnerice in otroka obsoja, saj ima občutek, da je bila sama oropana zaklada, on pa bi ta zaklad lahko imel, a ga je sam zapustil.

Materinstvo in njegove težave so osrednji motiv drame. Vprašanje je, kako močna je lahko materinska ljubezen. Bo Vanda lahko sprejela drugega otroka, čeprav svojega še ni prebolela? Sprva v Leovem prvem otroku vidi nadomestilo za svojega Danka in konec bolečine: »Danko bi ga klicala /.../ Naš Danko bo ... Saj je tvoj« (Kveder 1901: 12). Zamisel, da bo spet mama, pa čeprav ne prava, ji za hip nariše nasmeh na obraz in sama celo pravi, da je srečna. Vendar se že v naslednjem hipu zave, da ta deček ni njen pravi sin in da ji noben drug ne more biti tako pri srcu: »Sive oči! ... To ni Danko! ... Ne, ne, samo ti si moj, samo ti! ... Nikogar nečem, nikogar!« (Kveder 1901: 13) Čeprav otrok ni ničesar kriv, njena materinska ljubezen do njega ne more zrasti.

Katja Mihurko Poniž ocenjuje, da materinsko trpljenje ob otrokovi smrti prikazuje, da je bila za materjo ne samo neizmerna bolečina, ampak tudi ovira, ki ji onemogoča zaživeti na novo. V smrti otroka ne vidi nobenega smisla, zato njeno trpljenje ni podobno trpljenju Matere božje (Mihurko Poniž 2003: 94). To trpljenje se v Vandi pokaže še v novi razsežnosti – poleg bolečine občuti tudi jezo, ker imajo druge mame po več otrok, njej pa je edinček umrl. Izvor njenega trpljenja je v otrokovi smrti, zato jo uvrščamo v tip trpeče matere.

3.3.14 Zofka Kveder: *Amerikanci*

Drama se dogaja na vasi, štiri dejanja so razporejena v obdobje enega leta. Začne se pred božičem, ko ženske čakajo može, brate in fante, da se vrnejo z dela na Hrvaškem. Letos se vračajo prej, saj so slabo zaslužili. Med njimi je tudi Pečarica, bogata vdova, ki je sina Lojza pustila na delo na Hrvaško, ker si je izbral dekle, ki ga Pečarica ne mara. Možje so se vrnili brez denarja in jih skrbi, kako bo pozimi. Ker tudi s poletjem nič dobro ne kaže, možem na semanji dan Amerikanec začne prigovarjati, naj gredo v Ameriko, ker se tam bolje zasluži in živi. Možje mu verjamejo in celo jesen načrtujejo, kako bodo odšli na pot, poleg tega se za odhod čez lužo odločijo tudi nekatera dekleta. Med Amerikanci je tudi Pečarjev Lojz, ki mu mama odreka vse bogastvo, ker si želi ostati z Ančko. Ob vseh svetih odidejo na pot, čeprav je zunaj slabo vreme. Ko odidejo, žene začnejo jokati, Ančka jim pove, da bodo vsi umrli, hkrati pa tudi sama začne umirati.

Pečarica je izredno gospodovalna mama, pričakuje Lojzovo ubogljivost, čeprav je sin že dorasel in goden za ženitev. Sicer je to njen edini sin in ravno zato si želi, da bi jo ubogal: »Kako ga ne bi imela rada, ko je moj edini. Ampak poslušati mora.« (Kveder 1908: 7) Je gospodarica velikega posestva, ki ga je podedovala po možu, želi pa imeti nadzor nad sinovo izbiro neveste. Ker ji le-ta ni všeč, mu ne da niti groša, prepričana je, da ga bo s tem privezala nase. Kje so meje želje po gospodovalnosti? Gre Pečarica v svoji želji predaleč? Njene besede in dejanja začno izražati krutost, saj kljub zavedanju o nevarnosti dela v Ameriki sina praktično prisili v to, da odpotuje. Okrutnost se kaže zlasti v privoščljivosti, da slabo zasluži in da gara: »Slabo se živi sinko ob dninah, kaj ne? Ha, ha!« (Kveder 1908: 22) Občutek, da je gospodarica, prevlada nad skrbjo in ljubeznijo do otroka. Gospodovalnosti se je privadila že, ko je bil mož še živ: »Da nisem jaz skrbela za hišo, ne bi imeli nič.« (Kveder 1908: 7) Kako pa se kaže njena gospodovalnost? Njen govor je odrezav, podoben moškemu, kosa se z moškimi, glede na bogastvo je na njihovem področju uspešnejša. Ravno to jo dela še bolj čustveno hladno in nedostopno.

Zopet je odnos med materjo in otrokom uporabljen kot podkrepitev celotnega dogajanja. Katja Mihurko Poniž Pečarico uvršča med hudobne, gospodovalne matere. Zanimivo je, da se pogled Zofke Kveder spremeni, ko sama postane mama. Matere niso več prikazane kot egoistična in hudobna bitja, izjema pa je le Pečarica. Največja krutost Pečarice je ravno v tem, da sina raje spusti v negotovost, kot da bi privolila v poroko z Ančko (Mihurko Poniž 2003:

101–104). Njena podoba se ne spremeni, do konca ostane čustveno hladna, ne pokaže niti kančka čustev, čeprav je sin odšel v Ameriko. Čuti tudi sama, da je drugačna od ostalih mam? V repliki: »Jaz sem vdova in edinec mi je odšel, pa se nisem zajokala. To ste ženske! Za vsako neumnost joka, kakor bi bilo vsega konec,« (Kveder 1908: 64) jasno pokaže, da se ne strinja s čustvenimi odzivi. Hladnost, nečutečnost in gospodovalnost jo delajo še okrutnejšo in hudobnejšo.

3.3.15 Fran Saleški Finžgar: *Veriga*

Drama se dogaja v kmečki vasi pod gorami, kjer v miru živita soseda Marko in Mejač. Dobri sosedski odnosi vladajo, dokler Marko pod Mejačevim kozolcem ne najde svoje dolgo pogrešane verige. Mejač trdi, da je veriga njegova, zato se spreta. Spor se prenese tudi na ženi in otroke, čeprav sta Markova hči Micka in Mejačev Janez zaljubljena. Mejač gre na sodnijo iskat pravico, spor se vse bolj zaostruje in Marko se odloči, da bo hčer dal drugemu fantu. Napetost vse bolj narašča, soseda si vse bolj nagajata, vse dokler Markov oče Primož ne vrže verige v vodnjak in skupaj z njo tudi sam pade vanj in utone. Konec kaže na sklenitev premirja.

Gre za ljudsko igro, kar pomeni, da gre za igro iz ljudstva za ljudstvo. Prikazuje preprostega človeka, ki išče zadoščenja za pravico ter kazni za greh in krivico (Koncilja 2000: 9). V tem duhu je prikazana tudi družina v drami *Veriga*. Mama Mina je gospodinja, skrbi za gospodinjstva opravila in otroke, hkrati pa je opora svojemu možu. Čeprav se z možem včasih ne strinja, mu v javnosti stoji ob strani. Je Mina mama, ki hčeri želi dobro? Sprva se zdi, da se v izbiro partnerja ne bo vtikala, važno je, da bo hči zadovoljna: »Ne bomo nič silili, ne tu ne tam. Pregnano sadje ni nikoli dobro. Če nista za skupaj, pojdita pa vsak sebi.« (Finžgar 1988: 121) Ob sporu se ne strinja, da bi ženin postal sosedov Janez, kar v Micki vzbudi občutek, da jo doma smatrajo kot blago. Ravno tu se kaže Minina sprememba in podrejenost možu – sprva želi, da bi hči bivala v dobri vasi, zdaj spremeni svoje mnenje in privoli v poroko z Boltežarjem, ki je doma z Gozdašnice.²¹

Mina se v drami spremeni, najprej poskuša miriti sprte strani, nato pa pade pod možev vpliv. Je kriva gospodarska odvisnost in miselnost takratnega časa? Gospodinja naj uboga

²¹ V drami izvemo, da se na Gozdašnici sosedge kregajo za malenkosti.

gospodarja in izvršuje njegove ukaze. Ko Marko Micko napodi čez prag, se mama ne potegne zanj, pač pa ji svetuje: »Ko veš, kakšen je oče, koliko trpi. Potrpi, jaz tudi potrpim.« (Finžgar 1988: 156) Gre torej za izrazit prikaz položaja ženske in matere v času tik pred prvo svetovno vojno. Skrbela je za gospodinjstvo in otroke, njeno mnenje pa je bolj malo štel. Morala je ubogati moža in njegove odločitve, tudi če je morala kdaj potrpeti.

Se je Mina za mir pripravljena odpovedati otroku? Ravno ob slovesu spoznamo njeno nežnejšo plat. Micko prosi, naj ne hodi od hiše, saj se zaveda, da ji bo drugje še težje. Prisotna je želja po varovanju otroka, ki je manjša od podložnosti možu: »Micka, pomni to uro: ko ne bo več prahu mojih kosti, jo boš še obžalovala. *Si pokrije obraz in odide v hišo.*« (Finžgar 1988: 157) So v ljudski igri prikazani pristni družinski odnosi? Vidna je hierarhija med starši in otroki, ki je veljala v tistem času. Prvi so za to, da otroke vzgajajo in jim postavljajo pravila, drugi pa za to, da starše in njihova pravila spoštujejo.

Drama torej prikazuje tipično kmečko družino pred prvo svetovno vojno, kjer je bil oče glava družine, tako kot je odločil on, se je ravnala cela družina. Žena je delala po njegovih odločitvah, čeprav je pri tem trpela, saj je vedela, da so otroci zaradi brezglavih odločitev moža prikrajšani za marsikakšen lep trenutek. Ravno zaradi podrejenosti jo uvrščamo v tip hišni angel. Lepo je prikazana tudi hierarhija družinskih odnosov, kjer so odločitve staršev tiste, ki narekujejo, kaj morajo početi otroci.

3.3.16 Anton Pesek: *Slepa ljubezen*

Drama se dogaja na vasi na Slovenskem, čas dogajanja je pozna jesen. Franček, sin bogatih kmetov, na vasi velja za prepirljivega in nagajivega fanta. Mama Franciska in oče Boštjan sta izredno zaščitniška, svojega sina branita, ne verjameta, da drugim nagaja in da je v resnici kriv. Ko Frančka učitelj po pouku zapre, se oče Boštjan odpravi v šolo in se znese nad učiteljem, saj je prepričan, da je Franček zaprt po krivici. Dajeta mu potuho, dokler se v pretepu ne poškoduje. Takrat spoznata svojo napačno vzgojo, učitelja in ostale prosita odpuščanja in skleneta, da ga bosta, ko se Franček pozdravi, vzgajala drugače. Žal je prepozno, saj na koncu Franček umre, Boštjana pa zaradi žalosti zadene kap.

Materinski problemi so v drami prikazani kot svarilo in poduk staršem, naj ne delajo napak. Mama Franciska je do Frančiška izredno zaščitniška. Prepričana je, da je njen sin najlepši in najboljši na tem svetu: »Ah, kako sem vesela in srečna, da imam takega otoka. Tako lepo glavico ima, tako ljubki obrazek in krasne oči; /.../ je kot žlahtna roža med plevelom, kot gospodič med paglavci.« (Pesek 1908: 46) Mama resnično meni, da je njen sin nedolžen, ali si le zatiska oči? Sina zagovarja, prepričana je, da je več vreden kot ostali. Mu z brezpogojnim branjenjem pomaga ali škoduje? Otroku daje le potuho in občutek nedolžnosti: »Ubogi otrok se ne more braniti, a jaz sem njegova mati in torej je moja dolžnost, da ga branim pred svojatjo, ki se zaletava vanj.« (Pesek 1908: 51) Gre sicer za pretirano zaščitniško mamo, ki bi jo lahko uvrstili v podtip žrtvujoče se mame. Ob sinovi nesreči je prisoten tudi tip trepeče mame.

To potuho Franček dobro izkorišča v svojo prid: »Vedno mi pravita, da smo mi prvi, ker smo najbolj bogati, in da mora mene vse spoštovati, in če komu storim kaj zlega, pa me še hvalita in bodrita.« (Pesek 1908: 65) Se Franček res zaveda, da je vzgoja staršev napačna, da sta do njega preveč popustljiva in zaščitniška? Drama je napisala nekoliko naivno, saj prepoznamo nekaj nesmislov: Franček si želi poboljšanja, vendar tega ne naredi zaradi mame in očeta. Avtorjev namen je bil pokazati, kako lahko napačna vzgoja pripelje do otrokovega propada. Pri tem pa je želel poudariti, da otrok ni ničesar kriv.

Družbeno hierarhijo med bogatimi in revnimi mama ves čas podpihuje, saj pričakuje, da se bodo ostali otroci Frančku prilagajati, ker je on doma iz bogatejše družine. Odnos do dekle in hlapca je ponižujoč, saj ju zaradi zaslepljene ljubezni napodi od hiše. Zmerja ju, pri tem pa večkrat poudari razredne razlike, na podoben način se spravi tudi nad učitelja, ki Frančka zapre po pouku: »Tega učitelja moramo spraviti proč, naj stane, kar hoče.« (Pesek 1908: 60)

Zakaj je Frančkova poškodba povod za preobrat? Mama takrat spregleda, da je bila njena vzgoja napačna. Ravno v tem delu drama vsebuje vzgojno komponento, saj jo lahko razumemo kot nekakšno navodilo, kako naj starši vzgajajo svoje otroke. Prisotnih je mnogo citatov, ki povzdigujejo učiteljevo delo in staršem nalagajo, naj bo v njihovi vzgoji prisotna hvala in graja. Slepo ljubezen učitelj poimenuje prevelika zagledanost v otroka, brezpogojna hvala in zaščitništvo. Drama je napisana kot ljudska igra, torej v njej nastopajo preprosti ljudje, da se širša publika lažje poistoveti z dramskimi osebami. Gre za dramo, katere cilj je vplivati na gledalce v smislu, da jih vzgaja. Pesek sam kot učitelj si je želel, da bi starši

sodelovali z učitelji, jim pomagali in otroke doma vzgajali tako kot jih učitelji v šoli. Kakšen učinek ima nesrečen konec? Tragičen konec se publike/bralca čustveno dotakne, zato so fraze o sodelovanju med učitelji in starši razumljene kot edina možna rešitev. Tudi Franciska se na koncu spreobrne, spozna, da je njena vzgoja napačna, in sklene, da bo, ko Franček ozdravi, popravila svoje napake.

3.3.17 Ksaver Meško: *Mati*

Drama se dogaja v večjem slovenskem trgu, razpeta je v obdobje treh let. Gospa Strelčeva, vdova domoljuba, ima tri otroke, ki jih želi vzgajati tako, kot jih je učil oče – s spoštovanjem do domovine. Najmlajša Tinka še sledi mamini vzgoji, najstarejši sin Milan se je vrnil iz tujine in je prepričanja, da domovina umetnikov ne podpira dovolj, zato prideta z župnikom v konflikt. Najdenka Silva ima občutek, da dom Strelčevih ni njen dom, zato obljubi ciganom, da gre z njimi. Ravno takrat pride Milan, ki ji izpove svojo ljubezen, pride do prepira in Milan zabode Cigana. Mama in Tinka ostaneta sami, Milan je v zaporu, Silva pa je odšla po svetu. Tinko zasnubi Milanov prijatelj Križnik, ki meni, da je tujina boljša od domovine, zato ga Tinka zvrne. Poslovit se pride srednji sin Ivan, ker so ga izključili iz šole, odhaja v Ameriko. Mama hudo zboli in se postara, ob strani ji stoji Tinka. Na koncu se domov vrne Silva in Milan, oba na smrt bolna. Milan si pred smrtjo želi videti mamo in jo prositi odpuščanja. Na koncu pred njenimi nogami umre.

Materinstvo je v tej drami osrednji motiv. Gospa Strelčeva je mati trem otrokom, kot svojo obravnava tudi rejenko Silvo. Otroke vzgaja kot bi jih njen pokojni mož, spoštujejo naj domovino in vero: »Trudila sem se, da vzgojim otroke po njegovih nazorih in navodilih – kolikor sem pač, slabotna ženska, mogla in znala.« (Meško 1960: 88) Gre za vpliv krščanske ideologije, saj je mož gospodar tudi po smrti. Ženina naloga je, da otroke vzgaja po moževih navodilih, česar se Strelčeva drži, sama pa ima zaradi otrok in njihovih odločitev celo slabo vest, saj nimajo vsi takega odnosa do domovine.

Je Strelčeva dobro vzgajala svoje otroke? Največji vpliv je imela na Tinko, ki materi ostaja zvesta do konca, njeno prepričanje o domovinski ljubezni pa je tako globoko, da se odpove snubcu, kar mati močno ceni: »Ne smem te pustiti, ti dobri moj otrok. /.../ Res želela bi si v grob. A zaradi tebe naj mi podeli dobrotni Bog še nekaj dni življenja.« (Meško 1960: 112)

Drugačen je Milan, ki kljub vzgoji nima pozitivnega odnosa do domovine. Je za to kriva mati? V krščanskem prepričanju velja, da je ženska tista, ki skrbi za otroke in njihov odnos do domovine, zato Strelčevka poudari, da je Milana pokvarila tujina. Svoj pogled Milan spremeni v zaporu: »Tedaj sem vzljubil dom in vaju, tebe in mater, z ognjem, ki je plamenel do neba.« (Meško 1960: 145) Je Milanov klavrn konec simboličen? Tik pred smrtjo pride domov, da mater prosi odpuščanja. Sporoča, da šele v hudih razmerah spoznamo svojo zmoto. Tretji sin ima podobno mišljenje o domovini kot starši, iz šole pa je izključen, ker je sodeloval pri shodu za domovino. Je njihovo poveličevanje domovine res vedno najboljše? Sram pred neuspehom ga potiska v tujino, kar kaže na njegov propad. Silva je bila kot rejenka obravnavana enako kot ostali otroci, kljub temu tudi ona ni našla miru v družini. Dom je iskala na cesti, kjer je bila najdena, vendar sreče ni odkrila. Kako odhodi otrok vplivajo na Strelčevo? V prvem dejanju jo avtor opiše kot postavno in čilo gospo, v drugem dejanju kot potrto, postarano in osivelo, v tretjem pa kot postarano, shujšano in bolno. Z odhodi otrok prikaže materin propad, zato Strelčevo uvrščam hkrati v tip žrtvujoče se in trpeče matere.

Ker je delo napisano z idejo domovinske ljubezni, bi izpostavila še en vidik matere: domovina. Meško je po mnenju Viktorja Smoleja povzdigoval idejo domovinske ljubezni in idejo zvestobe slovenstvu. V ta namen sta domovina in tujina dobili personifikacijo: »Malokdaj se komu godi dobro ob mačehi. In če se tudi res kdaj komu, pridejo vendar trenutki, ko zahrepeni duša z vso silo po pravi, rodni materi. In tujina, ali ni mačeha? In mačeha brez ljubezni!« (Meško 1960: 131) Je odhod od doma (s trebuhom za kruhom) res nezvestoba domovini in materi? Domovino in domače ideje postavlja visoko v ideale, vse, kar pa je tujega ali je obarvano s tujo barvo, je nevredno in nekritično obsoja vse, kar prihaja od drugod (Smolej 1960: 333). Da imajo tujci mačehovski odnos do slovenstva, prikazuje Ivanova izključitev iz šole. Jasno je razvidna ideja, da drugi narodi branijo vsak svoj interes, samo Slovenci smo do svoje domovine premalo zaščitniški.

3.4 Mati v obdobju moderne (sklepne ugotovitve)

Magistrska naloga vsebuje analizo 17 dramskih del iz obdobja moderne, v katerih nastopajo matere, mačeha in skrbnice. Vseh materinskih likov je 21, kar pomeni, da v nekaterih dramah nastopa po več mater hkrati (Cankar: *Romantične duše* in *Jakob Ruda*, Kristan: *Volja*, Kveder: *Pravica do življenja*). Mednje sta všteta tudi primera, kjer je poleg skrbnice, mačeha ali tete

prisoten vpliv mrtve mame (takšen primer sta Cankar: *Jakob Ruda* in Kveder: *Pravica do življenja*).

Med vsemi ženskimi liki, ki imajo vlogo matere, je večina pravih mam (15 likov, kar je 71,4 %), pogoste so tudi t. i. krušne matere, med katere štejemo tete, mačehe in druge skrbnice (28,6 %). Zanimalo nas je tudi, ali so v posameznih dramah materinski liki v vlogi stranskih ali glavnih oseb. Ugotavljam, da sicer matere bolj pogosto nastopajo kot stranske vloge, vendar se velikokrat pojavljajo tudi v glavnih vlogah – v 10 dramah imajo namreč stranske vloge (59 %) (*Romantične duše*, *Jakob Ruda*, *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Hlapci* (Cankar), *Na rodni grudi* (Kristan), *Školjka*, *Na fronti sestre Žive* (Kraigher), *Amerikanci* (Kveder), *Veriga* (Finžgar)), v 7 dramah pa zavzemajo osrednje vloge (41 %) (*Volja* (Kristan), *Za hčer* (Funtek), *Pravica do življenja*, *Ljubezen*, *Tuje oči* (Kveder), *Slepa ljubezen* (Pesek) in *Mati* (Meško)). Razdelitev med glavne in stranske vloge je povezana tudi s samo osrednjo temo dramskega teksta. Za izhodišče sem vzela trditev Katje Mihurko Poniž, ki trdi, da problem materinstva največkrat ni v ospredju samega dramskega dogajanja. Njena ugotovitev se je v analizi potrdila – čeprav se liki mater pojavljajo v vseh dramah, samo v 5 materinstvo predstavljajo osrednjo temo (29 %) (*Volja* (Kristan), *Ljubezen*, *Tuje oči* (Kveder), *Slepa ljubezen* (Pesek), *Mati* (Meško)). Potrebno je poudariti, da ima tudi v primerih, kjer materinstvo ni osrednja tema, materinstvo pomemben vpliv na celotno dogajanje. Kot primer naj izpostavim Cankarjeve *Romantične duše*, kjer je osrednja tema Mlakarjev politični boj, hkrati pa odnos med Pavlo in Makovko vpliva na Pavlin pobeg, kar pusti posledice tudi na Mlakarju.

V teoretičnem delu sem predstavila tipologijo materinskih likov, ki jo je oblikovala Katja Mihurko Poniž. Ravno njena delitev je bila osnova, da sem matere razdelila gleda na njihove značajske lastnosti. Že na začetku je potrebno poudariti, da so 4 materinski liki kompleksno zasnovani, zato sem jih razvrstila v 2 kategoriji, to so Jermanova mati (Cankar: *Hlapci*), gospa Koder (Kveder: *Ljubezen*), Frančiška (Pesek: *Slepa Ljubezen*) in gospa Strelčeva (Meško: *Mati*). Najpogosteje se pojavi tip hudobne matere, in sicer kar osemkrat (38 %). Čeprav so uvrščene v isti tip, se med seboj razlikujejo. Tako sta Vrančičevka in Makovka v *Romantičnih dušah* (Cankar) hudobni zaradi svoje koristoljubnosti in prepričanosti, da morata dekleti delati tako, kot želita mama oziroma mačeha. Zloba zaradi koristoljubja je prisotna tudi v Kristanovi *Volji*, kjer Margerita zaradi želje po boljšem socialnem položaju pastorki prepove stike z otrokom in srčnim izbrancem. Oblastnost se stopnjuje v Funtkovi drami *Za hčer*, kjer mačeha

izkorišča Heleno in njen glas. Z njo si želi priskrbeti boljše življenje, ko pa Helena pod pritiskom odpove, se mačeha znese nad njo s psihičnim nasiljem. Anina teta Marta (Cankar: *Jakob Ruda*) v strahu pred osebnim propadom ne pomisli na nečakinjo in njeno srečo – za lastno dobro bi jo prodala bogatemu snubcu. Poseben primer je Strelotka (Kraigher: *Školjka*), ki do Pepine goji zamero, ker je podobna svojemu očetu – tako kot on tudi Pepina ni zvesta. Najbolj kruti materi nastopata v dramah Zofke Kveder. Marija v *Pravici do življenja* je gospodovalna mati, ker je prepričana, da morajo biti otroci staršem hvaležni, da se jim morajo podrežati in prodati lastno srečo za dobrobit družine. Pepi ji predstavlja oviro do sreče, Berto pa vidi kot bankovec, ki ga bo unovčila za lastno srečo. Najbolj kruta pa je Pečarica v *Amerikancih*, ki želi na vsak način doseči, da bi sin izbral dekle po njenem izboru – v tej želji gre celo tako daleč, da ga kljub bogastvu pusti na delo v Ameriko, čeprav sluti, da se od tam ne bo več vrnil. So avtorji načrtno izbirali lik mačeha in tete, da so uprizorili hudobno in koristoljubno mamo? Kar 75 % hudobnih mam predstavljajo mačeha, tete in druge skrbnice. Negativni liki mater so pripisani nepravim mamam, ker le-te ne občutijo prave materinske ljubezni, pač pa v otrocih večinoma vidijo priložnost, da se same okoristijo. Je bil pogled na mačeha, tete in skrbnice v času moderne drugačen? Je to vpliv časa? Zanimivo je tudi dejstvo, da vsi ti ženski liki nimajo svojih pravih otrok, pač pa samo posvojene otroke, otroke v reji. So želeli avtorji opozoriti, da ženska, ki nima svojih otrok, ne more postati prava mama? Zlobno mamo je upodobila samo Zofka Kveder. Občutek dobimo, da si je kot ženska avtorica dovolila iti dlje kot njeni moški kolegi, prikazala je okrutnost prave mame, njena morebitna sebična dejanja in dojemanje otrok kot blaga. Materi v teh dveh dramah (*Pravica do življenja* in *Amerikanci*) sta odločni, bojeviti in egoistični. Zanimivo je dejstvo, da je Zofka Kveder spremenila lik matere v svojih delih po tem, ko je sama postala mati.

Drug tip mater, ki je enako pogost, je žrtvujoča se mati; kar 8 je takih mam (38 %). V Cankarjevem *Jakobu Rudi* žrtvujoči se tip matere predstavlja pokojna mama Marija. Čeprav v drami ne nastopa, iz dogajanja izvemo, da se je razdajala za družino, počasi venela in žrtvovala svoje življenje za srečo drugih. Za svoje otroke se žrtvuje tudi Pavla v *Na fronti sestre Žive* (Kraigher), ki si želi ohraniti zakon in na tak način otrokom omogočiti varno otroštvo. Če so Pavli na prvem mestu otroci, pa se Marjana (Kristan: *Na rodni grudi*) žrtvuje za dom in s svojo smrtjo ponovno doseže povezanost družine. Deloma lahko pod tip žrtvujoče se matere uvrstimo tudi Jermanovo mamo (Cankar: *Hlapci*), ki želi s svojimi dejanji sina spraviti na pot, za katero meni, da je edina prava. Za sina se na nek način žrtvuje, hkrati pa ga tudi utesnjuje. Poseben podtip predstavljajo zaščitniške matere, ki se pojavljajo v 4 delih.

Hana v *Kralju na Betajnovi* (Cankar) želi svoje otroke zaščititi takoj, ko se zave, za kakšnimi dejanji stoji njen mož. Zaščitništvo se kaže tudi v drami *Ljubezen* Zofke Kveder, kjer pretirana želja zaščititi otroka meji na posesivnost. Izhaja pa iz dejstva, da je mama izgubila že tri sinove, zadnjega pa želi zaščititi. V *Slepi ljubezni* (Pesek) sta pretirano zaščitniška starša osrednja tema drame, s čimer želi avtor poudariti, da s takšno vrsto skrbi otroku prej škoduješ, kot pa pomagaš. Tudi v drami *Mati* (Meško) je mama zaščitniška – otroke želi zaščititi pred pastmi sveta, sploh pa jo skrbi, kaj jim lahko prinese tujina. Žrtvujoče se matere dojemamo kot pozitiven lik, saj svojo materinsko vlogo dojemajo kot najpomembnejšo. Čeprav včasih v svoji pretirani ljubezni in želji po zaščiti otroku ne nudijo opore, pač pa mu otežujejo položaj in pot do odraslosti. Tip žrtvujoče se matere (skupaj s podtipom zaščitniške matere) predstavljajo samo prave matere. Lahko rečemo, da je to pokazatelj razmer in doživetja matere in materinstva? Gre bolj za izpolnjevanje krščanskih nazorov in pogledov na mater, kjer naj bi se mama žrtvovala za otroke, skrbela za njihovo vzgojo, odnos do domovine in cerkve. Morda so prav takšni liki tisti, ki v slovensko zavest slikajo stereotipno predstavo o liku matere v slovenski literaturi.

V 4 delih (19 %) je prisoten lik trpeče matere. Razlogi za njihovo trpljenje so različni, imajo pa skupno izhodišče – povezano je z otroki in družinskim življenjem. V Kristanovi *Volji* Marica trpi, ker ji je mačeha odvzela otroka, čeprav si je sama želela, da bi ga obdržala. Najbolje je tip trpeče matere predstavila Zofka Kveder v drami *Tuje oči*, kjer se Vanda spopada z bolečino ob izgubi otroka. Tudi Franciska v *Slepi ljubezni* trpi zaradi podobnega razloga – sin se je ponesrečil, mati pa ob dejstvu, da mu ne more pomagati, trpi. Posebno trpljenje je prikazal Ksaver Meško (*Mati*), ki opozarja na dvojnost trpljenja – ker se otroci niso razvijali tako, kot jih je mati vzgajala, in ker so odhajali v svet. Ta tip matere izhaja iz podobe Matere božje, vendar se od nje razlikuje, saj smrt/odhod otrok obžaluje in objokuje, tega dejstva pa vseeno ne sprejema kot odrešitev.

Kot sem omenila v sami razlagi tipologije, se v slovenski dramatiki pojavlja poseben tip matere – posesivna mati. Pojavi se v 3 primerih (14 %), in sicer v Cankarjevih *Hlapcih* ter v dramah Zofke Kveder *Pravica do življenja* in *Ljubezen*. Jermanova mama ima svojega sina rada, njena želja pomagati pa je prerasla v posesivnost, saj ga priklepa nase in mu ne pusti odrasti. Podobno izkušnjo ima duhovnik v *Pravici do življenja*, kjer je zaradi ljubezni do matere ustregel njeni želji in postal duhovnik. Vse življenje pa je obžaloval, da je zapustil dekle, ki jo je ljubil. Tudi v drami *Ljubezen* smo priča medsebojni navezanosti, kjer mama in

oče s svojo ljubeznijo Dušana privežeta nase, on pa se jima ne more upreti. Takšno ravnanje vse tri vodi v propad. Zakaj te matere niso hudobne? Vsem trem je skupno, da v biti otrokom želijo dobro, je pa res, da v tem pretiravajo, preveč uveljavljajo svojo voljo in zato otrokom prej škodujejo.

Nekoliko drugačna je tipologija Alojzije Zupan Sosič, ki ženske, matere postavlja v odnos do moških. Izpostavljeno je stereotipno dojemanje žensk v sodobnosti. Ženska hišni angel, ki je v vsem podložna svojemu možu, njena glavna skrb pa je skrb za gospodinjstvo in otroke, se izrazito pojavlja v 3 delih. Takšna je Katarina v *Za narodov blagor*, ki svojemu možu noče niti ne poskuša oporekati. Podobno se kaže v Cankarjevem *Kralju na Betajnovi*, kjer ima mama Hana sprva podobno vlogo, vendar se možu zaradi njegove krutosti na koncu drame upre. Prva drama je postavljena v meščansko okolje, druga pa v trg. Na podlagi položaja meščanskih žensk v tem času ugotavljam, da je Cankar prikazal njihovo resnično podobo – njihov materialni položaj je bil odvisen od moževega, prav tako je bila njihova glavna naloga skrb za družino in gospodinjstvo. Zanimivo pa je, da se je tip hišni angel pojavil tudi v kmečki družini – v *Verigi* je Mina podložna možu, ne upa mu oporekati, niti ko pošlje hčer od doma. Izpostavila bi še en tip iz tipologije Alojzije Zupan Sosič – tip *femme fatale*. Pojavi se v Kraigherjevi drami *Školjka*. Pepina je tista usodnostna ženska, ki moške zavaja, jih uničuje, pri tem pa nima nobene potrebe po materinstvu, saj se ni pripravljena odrekati za nekoga drugega. Že Denis Poniž je ocenil, da odstopa od tedanjih tipičnih ženskih likov.

Med prebiranjem del se mi je zdel zanimiv še en aspekt. Noben ženski lik namreč ni prikazan, označen s poklicem, ki ga opravlja. Vsi ženski liki so gospodinje ali pa gospe, ki skrbijo izključno za dom, družino in otroke. Izjema je samo Pečarica v *Amerikancih*, ki sama upravlja s kmetijo. To kaže na gospodarsko in kulturno situacijo pred prvo svetovno vojno – ženske so se redko zaposlovale, pogosteje so skrbele za domače ognjišče in živele od moževih zaslužkov. Največ likov je postavljenih v meščansko okolje (15, kar znaša 71,4 %). Upodobljeni so v dramah *Romantične duše*, *Za narodov blagor*, *Hlapci* (Cankar), *Volja* (Kristan), *Za hčer* (Funtek), *Školjka* (Kraigher), *Na fronti sestre Žive* (Kraigher), *Pravica do življenja*, *Ljubezen*, *Tuje oči* (Kveder). Zanimivo je, da so avtorji drame postavljali v mestno okolje, glede na to, da je na slovenskem prevladovalo kmečko prebivalstvo. Meščansko okolje sicer res odpira drugačen način življenja, hkrati pa se moramo zavedati, da so v času pred prvo svetovno vojno v gledališče hodili večinoma meščani – zanje so bile drame tudi pisane. V 4 dramah srečamo vaško okolje *Na rodni grudi* (Kristan), *Amerikanci* (Kveder), *Veriga*

(Finžgar), *Slepa ljubezen* (Pesek). Ravno zadnja dva primera nakazujeta, da so se avtorji zavedali, da je v ljudskih igrah pomembnejše, da upodobijo vaško okolje, saj tako preprostim ljudem lažje približajo dramo. V 3 primerih so drame postavljene v trško okolje: *Jakob Ruda*, *Kralj na Betajnovi* (Cankar) in *Mati* (Meško).

Glede na finančni položaj so ženske v večini dram odvisne od moških, ki opravljajo različne poklice. Samo v *Amerikancih* (Kveder) in *Materi* (Meško) Pečarica in mama sami skrbita tudi za preživetje družine. Ravno zato se v večini dram matere pojavljajo v paru z možem, ki pomaga skrbeti za vzgojo. Samo v 4 primerih srečamo samo mamo brez očeta, in sicer: *Hlapci* (Cankar), *Školjka* (Kraigher), *Amerikanci* (Kveder) in *Mati* (Meško). Ali je oče mrtev ali pa ne izvemo, kaj se je z njim zgodilo. Izpostaviti velja le dramo *Mati*, kjer žena še po moževi smrti uboga njegova navodila o vzgoji otrok. Ugotavljam, da je lik matere v dramatikah slovenske moderne največkrat postavljen ob bok očetovskemu liku, kar materinskemu odvzema suverenost.

Ugotavljam, da so liki mater v odboju moderne pestro zasnovani. Pojavljajo se žrtvujoče se, zaščitniške, trpeče matere, po drugi strani pa so prisotni tudi izrazito negativni liki hudobnih mater. Družbene razmere najbolje upodabljajo žrtvujoče se matere in tip hišni angel, ker uresničujejo katoliško ideologijo. Prve se žrtvujejo za svoje otroke in v tem občutijo zadoščenje in srečo. Položaj v družini, posledično pa tudi v družbi, kažejo tipi hišni angel, kjer beseda žensk ni spoštovana in vredna, primerne so le za gospodinjska opravila in vzgojo otrok.

4 Ekspresionizem

Pojem ekspresionizem ni izviren v literarni vedi, pač pa je prišel s področja likovne umetnosti. Osnovni pomen pojma naj bi bil iztisniti, izžeti, opisati, naslikati, upodobiti, ponazoriti (Kralj 1986: 5). V slovenskem literarnem prostoru se je ekspresionizem prvič pojavil leta 1914, v reviji *Slovan* ga omenja Ogris. Naslanjal se je na nemške revije *Der Sturm*, *Die weissen Blätter*, *Saturn*, antologijo *Der Kondor* in zbirko *Der jüngste Tag*. Ogrisov odnos do nove smeri je bil odklonilen, saj jo je primerjal z novo romantiko (Kralj 1986: 118–119). Kljub temu da so bili prvi opisi ekspresionizma prisotni že pred koncem prve svetovne vojne, to literarno obdobje uvrščamo v čas med obema svetovnima vojnama. Kralj v svoji monografiji izpostavi problem periodizacije tega obdobja. Legiša denimo začetek slovenskega ekspresionizma postavlja v leto 1918, ko je po končani svetovni vojni prišlo do rušenja starih oblik in vrednot. Slodnjak ekspresionizem zameji z letoma 1919 in 1930, vendar nekatere zbirke (Voduškov *Odčarani svet*) še predstavljajo ekspresionizem, čeprav so izšle po letu 1930. Petre, Grafenauer in Koblar so letnico začetka postavili nazaj, pred konec prve svetovne vojne (Kralj 1986: 146–150).

Kralj ugotavlja, da je ekspresionizem nastal kot odgovor na strukturno krizo modernega subjekta. Najbolj so ekspresionizem zaznamovale nagla urbanizacija, industrializacija in razvoj tehnike, kar samo še zaostri krizo subjekta. Pojav modernega načina življenja, ki je bil v neskladju s tradicionalno meščansko družbo, pa je povzročil napetost. Ekspresionizem tako ponudi kritiko obstoječe civilizacije, po drugi strani pa ponuja novo vizijo in oznanja novega človeka (Kralj 1986: 22–23).

Čas ekspresionizma zaznamujejo prelomni političnozgodovinski dogodki in socialne določnice. Avstro-Ogrska je razpadla, Slovenci smo bili deloma vključeni v Kraljevino Jugoslavijo, Primorska pa je padla pod Italijo, kjer se je vse bolj krepil fašizem, kar so občutili tudi Primorci. Slovenci so se notranje delili na tri ideološke tabore, klerikalnega, liberalnega in delavsko proletarskega. Gospodarsko je Slovenija še naprej ostajala predvsem poljedelska dežela, saj se je s kmetijstvom ukvarjalo 61 % prebivalcev, z industrijo in obrtjo pa 21 % (Zadravec 1999: 150).

Kultura in znanost sta po prvi svetovni vojni postali pomembna nacionalna atributa. O tem priča delovanje Univerze, konec tridesetih let pa ustanovitev Akademije znanosti in umetnosti. Ideološka nasprotja so se kazala tudi v slovstvenih revijah. Liberalni *Ljubljanski zvon* je cenzuriral članke z občutljivo nacionalnopolitično vsebino, zato so začeli avtorji objavljati v drugih revijah, kot je *Sodobnost*. Poleg Mohorjeve družbe so nastale še druge knjižne založbe: Kmečka matica, Cankarjev družba, Vodnikova družba in Krekova knjižnica.²²

4.1 Dramatika v času ekspresionizma

Franc Zdravec dramatiko opredeljuje kot tisto umetnost, ki se omeji na govorečega človeka.²³ Ravno v ekspresionistični dramatiki je ta človek postal še izrazitejši, saj njen namen ni bil samo prikazovanje, pač pa preobrazba in obnovitev. Za podobo in zasnitek ekspresionistične dramatike so ključni trije vplivi: prva svetovna vojna, psihološki vplivi freudizma in krščanski mit. Prva svetovna vojna je bila krut zunanji dejavnik, ki je vplival na umetnike. Slovenska ekspresionistična dramatika se nanjo odziva predvsem s pacifistično idejo, saj je ta kruta dejanja zavračala. Freudova psihologija je prikazovala človekova dejanja in odločitve kot posledico biološkega nereda. V povezavi s tem sta vdrla predvsem materinski in očetovski mit, kot da bi srečevali težnjo po krvni renesansi. Tretje žarišče je krščanski mit, da je človek zasnovan mistično, da je njegov začetek razpet nekje v onostranstvu. Avtorji so se trudili, da so človeško usodo povezali z bibličnimi motivi (Zdravec 1966: 161–163).

Ekspresionistična dramatika je človeka postavila v brezizhoden položaj. Prikazana je duševnost, ki jo je razvnel vojni kaos. Človek je postavljen v skrajne položaje, kjer pride na plano vse tisto potlačeno. Zdravec piše celo, da se začne človek smatrati kot gol objekt. Poleg skrajnih položajev, v katerih se znajdejo dramske osebe, je za ekspresionizem značilno tudi, da človeka ukrivlja iracionalni nagon toliko časa, dokler mu ne zmrači razsodnosti. Človek je lahko iztrgan iz harmoničnega bivanja in občuti močne neskladnosti, ko poskuša opredeliti etično vrednost in razumskost. Ker so liki postavljeni v brezizhodne položaje, jim avtorji odvzamejo identiteto in so prikazani kot brezosebni posamezniki (npr. vojak, mama z

²² Cankarjeva družba in Krekova knjižnica sta podpirali socialno literaturo za delavstvo, Vodnikova pa je dajala prednost naravoslovnim vedam (Zdravec 1999: 151).

²³ V nasprotju z dramatiko se lahko proza podaja v območja predmetnega sveta, saj lahko opisuje oblike, barve, zvoke, dramatika pa je omejena na govoreč in dejaven subjekt (Zdravec 1966: 161).

otrokom) ali pa kot kolektivne osebe, množice. V množičnih prizorih je glas posameznika tisti, ki ne predstavlja svoje osebne stiske, pač pa opredeljuje kolektivno stisko. Poleg realnih oseb se pojavljajo tudi mistične (Zadravec 1966: 204–205).

Duševnim položajem so prilagojena tudi prizorišča. Izbrani so predvsem taki položaji, kjer duševna stiska doseže robne meje. Kot prizorišča se na primer pojavljajo oblegana, samotna frontna kolnica, tesno dvorišče jetnišnice, kjer ljudje čakajo na rablja, razviharjena ulica, na kateri vreščijo besne tercialke. Večkrat je prostor dogajanja geometrično, tehnično obremenjena soba, kjer skoprneva pesnikovo čustvo, pojavlja pa se tudi javni prostor, kjer smo priča spopadu za eno ali drugo družbeno idejo. Bistvo prostora je, da je izbran tako, da z njim avtorji podkrepijo grozljivost dogodka (Zadravec 1966: 205).

Kralj v svojem članku opozarja, da ekspresionistična dramatika v središče postavlja človeka, kaže njegovo preobrazbo z željo, da bi s tem pozvali druge ljudi, naj ga posnemajo, s čimer bi se dokopali do harmonije. Poudarja še, da se pogosto pojavlja lik pesnika, vidca, ocenjevalca, preroka ali ljudskega voditelja, kar naj bi kazalo na avtorjev alter ego. Ta naj bi bil nosilec etičnih vrednot, oznanja pa jih na precej abstrakten način (Kralj 1999: 3).

4.2 Ženska in vloga matere v času ekspresionizma

Takoj po prvi svetovni vojni se položaj ženske v novi državi Jugoslaviji ni bistveno spremenil. Na področju današnje Slovenije so še vedno veljali enaki avstrijski zakonski predpisi iz leta 1811. Moški je bil postavljen kot glava družine, njegove naloge so bile vodenje hišnega gospodarstva, dostojno vzdrževanje žene in njeno zastopanje v vseh primerih. Če je ženska sama želela opravljati pravne zadeve, je morala predhodno pridobiti privoljenje moža, lahko pa je bila skrbnica mladoletnih otrok in njihove lastnine. Ker je ženska z zakonom pridobila moževo ime in pravico do uživanja vseh ugodnosti njegovega stanu, je bila njena dolžnost, da ga podpira v gospodarstvu in pri njegovih pravilih, ki jih postavlja doma. Naloga očeta je bila, da otroke preživlja, mama pa mora skrbeti za njihovo zdravje in vzgojo. Podoben nespremenjen položaj so imele matere samohranilke. Otroci in matere niso bili upravičeni do očetovega imena in premoženja, poleg tega so bili zasmehovani s strani družbe (Jeraj 1955: 19–20).

Glavno poslanstvo ženske je bilo tik po prvi svetovni vojni še vedno omejeno na delo v družinskem krogu. Bile so gospodinje, vzgojiteljice in podpornice mož. Je pa že od konca 19. Stoletja naraščalo število tistih žensk, ki so si želele in upale pridobiti višjo izobrazbo in zaposlitev. V primerjavi z ženskami drugih predelov Jugoslavije so bile Slovenke bistveno bolj izobražene.²⁴ K večji izobraženosti deklet in žensk je pripomogla tudi ustanovitev ljubljanske univerze, so bile pa ženske izobraževalne ustanove še vedno drugotnega pomena za oblast – ukinili so jih takoj, ko je začelo primanjkovati finančnih sredstev (Jeraj 1955: 21).

Kljub zakonom je naraščalo število žensk, ki so se zaposlile. Nekatere so si zaposlitev poiskale zato, ker so želele svoje znanje, ki so ga pridobile skozi šolanje, tudi praktično uporabiti. Vse več pa je bilo takih žensk, ki so zaposlitev iskale zaradi finančnih težav. Na ta način so tudi finančno pomagale možu in niso bile več samo varuhinje domačega ognjišča. Največ žensk, ki so se morale zaposliti, je prihajalo iz delavskih družin, vse več pa je bilo tudi podeželskih deklet, ki v svojem kraju niso našle zaposlitve. Večina žensk je bila še vedno slabše izobražena kot moški, zato so se ženske zaposlovale predvsem v gospodinjstvu, tekstilni in oblačilni industriji, torej na področjih, ki so se jih priučile že doma. Poleg tega pa v poklicnem življenju niso bile enakovredne moškim – niso jim bili dostopni vsi poklici, za enako delo so prejemale slabše plačilo. Čeprav so se lastniki tovarn zavedali, da je žensko telo šibkejše in da bo mati z dela izostala zaradi materinskih opravil in poroda, so ženske radi zaposlili. Predvsem zato, ker so bile pripravljene delati tudi za nižje plačilo (Jeraj 1955: 22–23).

Ženske so torej počasi začele pridobivati nove vloge. Poleg hišnih angelov, varuhov domačega ognjišča, so postajale tudi delavke in tako finančna pomoč družini. Glede na nove vloge in naloge, ki so jih začele pridobivati, so postajale vse bolj enakovredne moškim, čeprav družba tega še ni priznala. V času prve svetovne vojne ženske niso bile vpoklicane v vojsko, so pa kljub temu občutile grozo in strah ob teh kritičnih dogodkih naše zgodovine. Po prvi svetovni vojni so bili v najslabšem položaju primorski Slovenci, ki so spadali pod Italijo. Matere kot tiste, ki naj bi skrbele za vzgojo otrok, njihov odnos do domovine in vere, so bile v težkem položaju, saj so bile same – pa tudi njihovi otroci – zaradi slovenstva večkrat deležne zasmehovanja pa tudi psihičnega in fizičnega trpinčenja.

²⁴ Nepismenost se je na Slovenskem zmanjšala z uvedbo osemletne osnovnošolske obveznosti v letu 1869.

Svoje ogroženosti so se zavedale predvsem narodno emancipirane ženske, zato so v Trstu prevzele pobudo na socialnem področju in postale zaščitnice šibkejših žensk in narodne časti. Sprva tak projekt ni naletel na podporo, deležne so bile posmehovanja in namernega povzročanja škode. Zavod je bil novost zato, ker je temeljil na ženski medsebojni pomoči, finančno pa je bil odvisen od miloščin premožnejših žensk in prispevkov institucij, ki so se zanimale za zaščito ženske delovne sile. Ženske so se povezovale tudi v številna društva, ki so se povezala v Splošno žensko društvo, ki se je sčasoma začelo boriti za ženske politične pravice in žensko volilno pravico (Verginella 2006: 86–124).

4.3 Vloga matere v slovenski ekspresionistični dramatiki

Pri dramah, ki jih uvrščamo v ekspresionizem, se je pokazala težava pri samem izboru. France Koblar v svoji monografiji *Slovenska dramatika II* v to obrobje uvršča 49 dramskih tekstov – edino merilo je ustrezna časovna umeščenost. Kralj pa opozarja, da zgolj časovna umeščenost ni zadosten kriterij. Izpostavlja, da nekatere drame kažejo določene ekspresionistične značilnosti (formalne, tematske ali idejne), druge pa so ekspresionistične samo na način občasnega formalnega epigonstva. Ravno zato je Kralj med ekspresionistične drame uvrstil samo 13 dram (8 različnih avtorjev) (Kralj 1999: 4). Pri izboru tekstov sem upoštevala Kraljeve ugotovitve, izbrala drame, v katerih ima lik matere vsaj eno repliko ali kako drugače vpliva na dogajanje. Poleg tega pa mora imeti njena vloga v drami razpoznavno težo. Izbor dram, podatki o avtorjih, izidih in uprizoritvah pa so predstavljeni v tabeli 2.

avtor	naslov drame	prva izdaja	premierna uprizoritev
Miran Jarc	<i>Vergerij</i>	1927, 1929 in 1932 ²⁵	1972
Anton Leskovec	<i>Kraljična Haris</i>	1928	1930
	<i>Dva bregova</i>	1928	1927
Slavko Grum	<i>Dogodek v mestu Gogi</i>	1930	1931

Tabela 2: Analizirane slovenske ekspresionistične drame.²⁶

²⁵ Deli so izhajali sproti, ko so nastajali – prva dva v LZ, tretji pa v DS (Koblar 1973: 271).

V nadaljevanju so s kratkimi življenjepisi predstavljeni avtorji ekspresionističnih dram. Podatki so črpani s spletne enciklopedije Wikipedija, pomagala sem si tudi s knjižnimi viri. Ker so nekateri avtorji bolj poznani kot drugi, sem se odločila, da predstavim življenjepise vseh, s tem pa tudi pokažem njihovo delo na literarnem in drugih področjih.

Miran Jarc se je rodil leta 1900 v Črnomlju, gimnazijo je obiskoval v Novem mestu, v vojsko mu zaradi telesne šibkosti ni bilo treba. Študiral je slavistiko, francoščino in filozofijo, vendar je študij zaradi finančne stiske opustil. Leta 1942 so ga internirali v Gonars, na poti so ga rešili partizani, zato se jim je priključil, padel je med roško ofenzivo leta 1942. Poleg poezije in proze je pisal tudi dramatiko, kjer se dotika moralnih, socialnih in bivanjskih situacij. *Vergerij* uvaja sodobni čas in svet v kozmičnem nasprotju velikega razvrata, uvrščamo ga v vrh slovenske ekspresionistične dramatike.

Anton Leskovec se je rodil 1891 v Škofji Loki, študiral je pravo in diplomiral leta 1920. V prvi svetovni vojni se je vojskoval na soški fronti in v Bosni, padel je v italijansko ujetništvo, potem kot prostovoljec šel v srbsko vojsko, leta 1920 pa bil demobiliziran. Do leta 1927 je služboval kot davčni uradnik, umrl je leta 1930 v Ljubljani. Velja za nadarjenega ekspresionističnega dramatika, njegove drame poudarjajo dobro in slabo v življenju, prikazujejo notranje človekove boje, izpostavlja pa zmedenost družbe v prvi polovici 20. stoletja. Za drame je značilno, da imajo prvine ekspresionizma in realizma, vključujejo pa elemente fantastičnosti in izumetničenosti.

Slavko Grum se je rodil leta 1901 v Šmartnem pri Litiji. Z družino so se preselili v Novo mesto, kjer je obiskoval osnovno šolo in gimnazijo. Študiral je medicino na Dunaju, kot zdravnik se je seznanil s psihoanalizo, kar je pomembno vplivalo na njegovo umetniško delo. Tudi sam je trpel za psihosomatskimi motnjami. V Zagorju ob Savi je v zadnjih letih opravljal službo zdravnika, leta 1946 je poskušal narediti samomor, tri leta kasneje je zaradi raka na jetrih umrl v Zagorju. Njegovo literarno ustvarjanje obsega tako dramatiko kot kratko prozo. Zlasti pomembna je njegova dramatika, saj ga uvrščamo v vrh ekspresionizma. Vse drame odsevajo trpko poetičnost, v njih zaznamo duh brezizhodnega družbenega stanja in zapleteno sedanost.

²⁶ Podatki o prvi izdaji in premierni uprizoritvi v Koblar: *Slovenska dramatika II* in spletni strani <http://www.veza.sigledal.org/>. Enako velja za tabelo 3.

Med izborom tekstov se mi je pojavilo vprašanje, če se v tekstih, ki so nastali v obdobju ekspresionizma, pa niso ekspresionistični, ne kažejo drugačne vloge mater. Zato sem na podlagi Koblarjeve *Slovenske dramatike II* izbrala dela, ki jih Koblar sicer uvršča v ekspresionizem (glede na letnice nastanka spadajo v ta časovni okvir), Kralj pa poudarja, da ne spadajo v ekspresionizem. V tabeli 3 so predstavljene drame, njihovi avtorji, prve izdaje in premierne uprizoritve. Pri izboru so bili upoštevani enaki kriteriji kot pri ekspresionističnih dramah – mama se v drami pojavlja z vsaj eno repliko ali kako drugače vpliva na dogajanje, njena vloga v drami pa ima razpoznavno težo.

avtor	naslov drame	prva izdaja	premierna uprizoritev
Stanko Majcen	<i>Dediči nebeškega kraljestva</i>	1920	1922
	<i>Zamorka</i>	1922	1984 ²⁷
	<i>Matere</i>	1967	1945
France Bevk	<i>Kajn</i>	1925	1924
	<i>Krivda</i>	ni izšla v knjižni obliki ²⁸	1960 ²⁹
Makso Šnuderl	<i>Pravljica o rajski ptici</i>	1930	1930
Ivo Sever	<i>Slavica</i>	1928	/ ³⁰
Ivan Mrak	<i>Mona Gabrijela</i>	1930	/
Angelo Cerkenik	<i>Greh</i>	1928 ³¹	1926
Slavko Grum	<i>Pierrot in Pierrette</i>	1957	2002
	<i>Trudni zastori</i>	1957	1963
	<i>Upornik</i>	1927	1963

Tabela 3: Analizirane druge drame iz obdobja ekspresionizem.

²⁷ Planirana je bila uprizoritev v SNG v Mariboru leta 1971, ki pa je bila zaradi političnih razmer odpovedana. Drama je bila uprizorjena kot radijska igra na Radiu Slovenija.

²⁸ Drama ni izšla v knjižni obliki, kot tipkopis z letnico 1926 jo hrani Slovenski gledališki muzej.

²⁹ Nina Trebovc v diplomu navaja, da je gledališče SNG Nova Gorica dramo odigralo ob 70-letnici pisatelja, navajajo pa jo tudi kot krstno uprizoritev. Ta uprizoritev ni evidentirana, dramo pa naj bi že prej uprizarjali v dvajsetih letih v različnih krajih na Primorskem (Trebovc 2012: 19).

³⁰ Podatkov o uprizoritvi ni.

³¹ Izšlo je v LZ leta 1928.

Predstavila bom življenjepise avtorjev dram, ki niso ekspresionistične (izjema je Slavko Grum, ki je upoštevan že pri ekspresionističnih). Tudi tu so upoštevani bolj in manj poznani avtorji, podatke za zapis kratkih življenjepisov sem črpala s spletne enciklopedije Wikipedija.

Stanko Majcen se je rodil leta 1888 v Mariboru, kjer je obiskoval ljudsko šolo in gimnazijo. Na Dunaju je študiral pravo, kjer je leta 1915 doktoriral. Prvo svetovno vojno je najprej preživel na fronti, kasneje je bil v upravo vojaški službi v okupiranem Beogradu, kjer je služboval do leta 1935. Med drugo svetovno vojno je njegov sin vstopil v vrste jugoslovanske kraljeve vojske in bil ob koncu vojne likvidiran. To je Stanka Majcna zaznamovalo za vse življenje. Po vojni je bil upokojen, od leta 1948 je živel v Mariboru, umaknil se je iz javnosti in do smrti živel v revščini. Umrli je leta 1970 v Mariboru. Osnovna tematika njegovih dram je vojna in njene grozote ter posledice. Njegova dramaturgija je v osnovi realistična, prisotni pa so tudi simbolistični in ekspresionistični elementi. Njegovi dramski junaki so psihološko in zgodovinsko motivirani (Zadravec 1999: 143–144).

France Bevk se je rodil 1890 v Zakojci pri Cerknem kot prvi od osmih otrok. Končal je učiteljske v Kopru in Gorici, pred prvo svetovno vojno bil učitelj, potem pa je bil vpoklican na vzhodno fronto. Po vojni je opustil učiteljski poklic, postal je urednik *Večernega lista* in kulturne rubrike *Slovenca*. Vrnil se je na Goriško, kjer je kljub fašističnim pritiskom, priporom in zaporom vztrajal do druge svetovne vojne, kjer se je pridružil NOB. Po vojni je najprej živel v Trstu, nato v Ljubljani, kjer je leta 1970 umrl. Bevkov literarni opus je obsežen, pisal je novele, kmečke povesti, črtice, mladinska dela, pesmi, drame ... V slednjih se izraža želja po izražanju resničnosti. Njegov dramski opus ima dokumentarno vrednost.

Makso Šnuderl se je rodil leta 1895 v Rimskih Toplicah, študiral pravo in opravljal službo sodnika v Mariboru. Po okupaciji se je preselil v Ljubljano in sodeloval z NOB, po vojni pa postal poslanec Začasne in Zvezne skupščine Jugoslavije. Od leta 1947 do 1969 je bil profesor na pravni fakulteti, vmes pa tudi rektor Univerze v Ljubljani. Leta 1956 je postal redni član SAZU, umrl je 1979 v Ljubljani. Njegov opus literarnih del obsega prozo in dramatiko, kjer se prepletajo prvine realizma, naturalizma in ekspresionizma.

Ivo Sever se je rodil leta 1898 v Ljubljani, kmalu mu je umrl oče, družino je preživljala mama. Leta 1916 je moral k vojakom, po končani prvi svetovni vojni je postal trgovec v Zagrebu, sprva je trgoval s semeni, kasneje s knjigami. Pospeševal je kulturo zagrebških

Slovencev, 1929 je bil med ustanovitelji Slovenskega prosvetnega društva. Osnoval je svojo založbo Naša gruda, kjer je objavil svoja dela. Umrl je leta 1931 v Zagrebu. V njegovih delih prevladuje idealizem »novoborstva«, hkrati pa se pojavlja vprašanje stvarnosti.

Ivan Mrak se je rodil 1906. leta v Ljubljani, kjer je obiskoval klasično gimnazijo, po dveh letih pa je pobegnil v Trst. Že v dijaških letih je bil odločen, da postane svobodni umetnik, leta 1925 je prvič nastopil s samostojnim dramskim delom. Živel je v Münchnu, Parizu in Pragi, kar je vplivalo na njegovo literarno ustvarjanje. Po drugi svetovni vojni so nastajale njegove himnične tragedije, vodil je tudi Mrakovo gledališče. Umrl je leta 1986 v Ljubljani. Njegov literarni opus obsega kratko prozo, pesmi, himnične tragedije in esejistiko. Dramski opus je bogat, šteje preko 30 himničnih tragedij. Njegova dela so igrali predvsem v amaterskih gledališčih, saj so jih profesionalna gledališča največkrat zavračala.

Angelo Cerkvénik se je rodil 1894 v Pazinu na Hrvaškem, mati je bila iz Pazina, oče iz Brkinov, doma pa so govorili slovensko. V prvih letih so se veliko selili, gimnazijo je obiskoval v Pazinu, kjer je postal član literarno-glasbenega kluba. Prvo svetovno vojno je preživel na frontah, po njej pa se je preselil v Ljubljano, kjer se je zaposlil na železnici, delal je na Koroškem in v Trbovljah. Kasneje je delal v Ljubljani in bil družbeno in pisateljsko aktiven. V Beogradu je preživel drugo svetovno vojno, leta 1981 pa je umrl v Ljubljani. Njegovo dramatiko uvrščamo v drugi rod ekspresionistov, osnova dram je naturalistična, deloma pa prehajajo v ekspresionizem. Drame izražajo idejo avtonomne človečnosti, kažejo težnjo k popolni osvoboditvi od družbene laži in odpirajo vprašanja moške in ženske narave.

Sledi analiza dramskih del, pri čemer sem se odločila, da najprej analiziram 4 drame, ki po Kraljevem članku spadajo med ekspresionistične, nato pa sledijo še ostale drame, ki so nastale v obdobju ekspresionizma. V analizi sem se osredotočila na lik matere, zanimalo me je predvsem, kako je mati upodobljena, v kakšno okolje so materinski liki postavljeni, kakšna je njihova vloga v družini, ali imajo matere glavno ali stransko vlogo, kako so predstavljena materinska vprašanja – gre za gibalno drame ali podkrepitev dramskega dogajanja.

4.3.1 Miran Jarc: *Vergerij*

Drama je sicer ostala nedokončana, znani so nam štirje prizori. Vergerij, razmišljujoč človek, si želi, da bi po njegovih dejanjih delovalo vse človeštvo, vendar ni zmožen ustvariti

plemenitih dejanj. Približa se Kernu, ki je človek telesa, poskuša ga opogumiti za boj, zato mu prikaže mimohod ljudi, ki jih uničuje meščan. Med njimi je tudi mati, ki je umrla in poudarja, da je najpomembnejše čustvo ljubezen. Prizorišče se spremeni v tovarno, kjer vlada Altman, prinašalec smrti in zastopnik zla. Iz sanjskega pevca se spremeni v revolucionarja in ubije meščana. V drugem delu najprej vidimo, kako Vergerij živi z ženo Ines, ki je hči Altmana. Ines kot ženski glas pooseblja realistično načelo. Vergerij pa sanja o bivanjski harmoniji na zemlji. Nato se spremeni svetloba, pride mož, ki Vergerija predrami – to je Kern. V zadnjem delu Vergerij v ječi bere Sveto pismo, sprašuje se o moči, smislu in pomenu svojih dejanj. V ječo prideta Kern in učenec Blaj, ki poskušata rešiti Vergerija, ta pa se ne strinja, saj se je spremenil. Vergerijevo spoznanje je, da se problemov ne da rešiti s silo, z bojem.

Mati v tej drami nastopa zgolj kot privid, njej je namenjenih zelo malo replik (5 replik, pojavi se samo v prvem prizoru). Materinstvo in problemi o vzgoji so postranskega pomena, mati se pojavi zgolj kot pokazatelj razmer. Pojavi se v sklopu mimohoda, ki ga Vergeriju prikaže Kern; mama se pokaže v družbi invalida, brezdomskega študenta, rudarjev in otrok. Čeprav se nam zdi, da se Vergerija vsi ti obnemogli in uničeni posamezniki dotaknejo, je mama tista, ki je odločilen moment v tem delu. Pred njega stopi z besedami: »ljubezen je najvišja sila, / in človek v njej se bogu približuje ...« (Jarc 1983: 107) Zadravec v svojem članku ugotavlja, da so materine besede in pesem mističnega zbora tisti dejavnik, ki Vergerija spremeni. Pripravljen je stopiti na revolucionarno pot, se bojevati. Zastavlja pa se nam vprašanje, če bo pesnik zdržal pritisk in postal zgodovinski borec in revolucionar. Zadravec zapiše, da to vprašanje aktualizira materin klic: »Kam te vodi temna pot!« (Jarc 1983: 110) Predvideva, da se pesnik očitno ni strinjal z Vergerijevo odločitvijo (Zadravec 1965: 49). Materin krik kaže na željo, da sin ne bi ubijal, da bi verjel v ljubezen, saj so bile to njene zadnje besede.

Po eni strani materine besede Vergerija aktivirajo, hkrati pa je v njenih besedah moč začititi skrb in olajšanje, ker ve, da je s svojo smrtjo sina odrešila skrbi: »Otrok moj, zdaj se več ni treba bati. / Kako trpel si zame, zdaj si prost. / Vem za vse dneve, ko si štel, ugibal, / vem za noči, ki si jih mrk prečul / v skrbih, kako bi mi pomagal bedni, / kako bi le z ljubeznijo prebudil / molčeče skale.« (Jarc 1983: 107) Materina smrt ima dve plati – je hkrati rešiteljica, saj mu vse odpušča, vedela je za vse njegove skrbi. Po drugi strani pa je tudi sprožilni element, ki v Vergeriju prepodi dolgočasje, v njem prebudi željo po boju. Vergerijevo mater bi lahko uvrstili v tip trpeče matere ali pa celo žrtvujoče se matere – vedela je, da je del sinovih skrbi tudi zaradi nje. S svojo smrtjo ga je odrešila, hkrati pa mu je vse odpustila.

4.3.2 Anton Leskovec: *Kraljična Haris*

Drama se dogaja na vasi, kjer kemik Jošt Osolnik dobi službo ravnatelja v kemični tovarni. Postane prevzeten, njegova nevesta Helena izgubi službo, pomoč ji ponudita Žiga Knez in plemkinja Sabina Isteniška. Odloči se za prvega, Sabina pa spozna, da se ji Knez vse bolj odmika, zato družbo povabi na grad, kjer pripravlja obračun s Knezom. Knez jo prosi, naj odneha, a se ona ne da. Klavir zaigra močnejše, v kotu se prikaže Sabinina invalidna mati, ki bere pesem o kraljični Haris, Sabina, odeta v fantastično obleko, pa pleše. Mati utihne in vidijo, da je umrla. Dan po pogrebu se dobijo pri Knezu v vili, kjer se Knez in Helena pripravljata na odhod, Jošt je izvedel, da je mesto ravnatelja dobil, da bi Knez lažje prišel do Helene. Sabina želi kupiti Knezovo vilo in jo združiti z gradom, kot je zapisano v materini oporoki. Ko Helena privoli v prodajo, Knez vsem pove, da je Sabina bolna. Knez in Helena odideta svobodno v svet, Sabina se odreši s Polajnarjem v bratski ljubezni, Jošt pa izve, da je služkinja Zofija, ki je zanosila z njim, izdihnila v bolnišnici.

Čeprav v drami nastopata dve materi, materinska tema ni v ospredju te drame. Joštova mati, Osojnica, želi svojemu sinu le dobro. Jošt se v prepričanju, da je do novega, družbeno višjega položaja prišel s svojim delom, spremeni, postane ošaben in prevzeten. Njegova mama je glas, ki ga ves čas opominja, naj ostane z nogami trdno na realnih tleh: »Odgovarjaj najprej zase, potem za druge. Ne glej samo nase, da tuje moči ne spregledaš.« (Leskovec 1992: 10) So njene besede zgolj svarilo? Lahko bi rekli, da so te besede napoved dogodkov, ki se še bodo zgodili. Izkaže se namreč, da je Jošt odvisen od drugih, da je njegova moč odvisna od moči drugih. Hkrati pa Osojnica na koncu drame deluje kot moment, ki strezni Jošta – ona je tista, ki je sporočila novico o Zofijini smrti. Lahko bi jo opredelili kot skrbno mater, tako jo vidi tudi Jošt: »Odloži varušstvo – tvoj sin je tvoj gospodar. A vendar sin. (*Ji poljubi roko.*) Ti si me dala in si ubožica osivela in si splahnila, da se je sin razrastel. Vem, kaj je moja dolžnost.« (Leskovec 1992: 10) Spoštovanje izraža le z besedami, kljub materinim svarilom ostaja prevzeten.

Isteniška, Sabinina mati, je plemkinja, ki ima podoben odnos do hčere, kot ga ima Osojnikova do sina. Zanimivo je, da je avtor prikazal obe materi na podoben način – njun socialen položaj je sicer drugačen, vloga matere pa ostaja enaka. Tudi Isteniška želi hčer zaščititi, prekriti njeno bolezen: »Jaz sem njena mati, vozim se za njo in gledam s temi starimi očmi, kje bi jo

zasačila, da pomagam.« (Leskovec 1992: 33) Koblar trdi, da Isteniška želi Sabino odrešiti, vendar tega ne zmore. To je prikazano simbolno: pred koncem pesmi o kraljični Haris stoji smrt, pred tem koncem pa umre pesnik, ki je prvi užil Sabinino ljubezen, umre mati, smrt visi tudi nad knezom. Edino Polajnar konča pesem in s tem odreši Sabino (Koblar 1973: 150). V Sabininem žalovanju za materjo občutimo simboliko – gre namreč za žalovanje za odrešitvijo. »Gregor pravi, da je Sabina na novi poti, da se posvetuje z mrtvo materjo – zato jo mora stražiti. Potem bo on pristopil kot tretji.« (Leskovec 1992: 59) Sabina se mora od matere posloviti, potem bo lahko stopila na novo pot. Ko se sprijazni s smrtjo in spozna, da je Knez izgubljen, jo odreši Gregor – kot nekdo tretji, ki ji pomaga na novo pot.

4.3.3 Anton Leskovec: *Dva bregova*

Drama se dogaja v malem mestu, prikazani pa so najrevnejši ljudje – berači. Rona, njihova pripadnica, je zbežala z dela pri županu nazaj v vas, njena mati Komposarica in poglavar Macafur pa nad njeno vrnitvijo nista navdušena. Vrne se tudi Krištof, ki je izhajal iz beraškega sveta, a ga je nek dobrotnik poslal na drug breg, da se je izšolal. Ker se je zaljubil v Rono, ji želi pomagati pri prehodu, vanjo pa je zaljubljen tudi Flore Briga, najbolj goreč Macafurjev pripadnik. Ko Krištof poskuša berače prepeljati čez most na drug breg, ga poskuša Macafur zaustaviti, ko poskušata Krištof in Rona pobegniti, Krištofa Flore Briga zabode. Takrat izvemo, da je bil Krištof Macafurjev sin, zgrudi se na sinovo truplo in umre, Rona pa se onesvesti.

V drami smo priča socialno najšibkejšim ljudem – beračem, v njihovem svetu vladajo drugačne razmere, drugačna pravila, materinski odnos je postavljen v ozadje. Občutek dobimo, da vladajo ohlajeni čustveni odnosi – ko otroci odrastejo, pač morajo na svoje, doma ni več prostora zanje: »Kaj pa misliš? Tu vendar ni več mesta zate, v tvojih letih. Po ves mili božji dan sami pijanci v hiši – in besede kvante, nič zate.« (Leskovec 1991: 186) Boj za preživetje v tej socialni skupini nadvlada čustva in materinsko ljubezen. Zanimivo je, kako različen odnos do otrok Leskovec prikaže v drami. Komposarica do svoje prave hčere Rone ne čuti pretirane navezanosti. Drugačen odnos ima do Krištofa, ki je bil pri njej v reji, dokler je živel na beraškem bregu: »Tako poslušen otrok in tako pameten. Prav je, da je zgodaj odšel iz te hiše.« (Leskovec 1991: 189) Koblar sicer piše, da je Leskovec v drami želel prikazati dvojnost sveta, kjer je vsakomur namenjeno bivanje na svojem bregu, hrepenenja po boljšem in lepšem življenju pa v posamezniku ni mogoče zatreti (Koblar 1973: 146). To hrepenenje je

vidno ravno v Komposaričinem odnosu do Krištofa, ki mu je uspelo doseči tisto, po čemer drugi hrepenijo. Na koncu drame želi pomagati obema – Krištofu in Roni, da bi prešla na drug breg. Hkrati bi jo lahko označili kot hudobno mater in požrtvovalno mater.

Zanimiv lik je tudi Rona, ki se zaveda, v kakšnem svetu živi, pa se skuša tem zakonitostim upreti. Kermauner jo opiše kot ostro, neponižno, ponosno, spogledljivo in zapeljivo, a nedolžno. Izpostavlja vprašanje, če je ona revolucija, ki se pusti vžgati močnemu, poželjivemu, k zmagi usmerjenemu (Kermauner 1988: 111). Če je Rona res predstavnica revolucije, potem je njen odnos do matere nekaj posebnega. Od nje se pričakuje, da bo mater spoštovala, on pa je tista, ki ji govori o moralnosti: »Ali je greh, da mati v nedeljo zaklene žganjarno in gre v cerkev, Rono pa zapre s par pijanci, da jim toči žganja? – /.../ Da mati ne vidi, kako se Rona skriva na podstrešju, ko jo pijanci iščejo po izbah, medtem ko mati v cerkvi – dremlje?« (Leskovec 1991: 194) Rasla je v svetu, kjer se je naučila, kako se postaviti zase. Krute razmere, Macafurjeva oblast in mamin odnos so jo oblikovali v osebnost, ki ji Koblar pravi, da ni dobra, pač pa brezsrčna. Ali njena želja po prehodu na drug breg izvira tudi iz želje po materinem spoštovanju? Želi si boljše prihodnosti zase, hkrati pa si želi tudi materine potrditve – ker to dobi Krištof, Rona prehod na drugi beg vidi kot možnost pridobitve materine naklonjenosti.

4.3.4 Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*

Drama se dogaja v mestu Goga. Njegovi prebivalci imajo vsak svojo nesrečno zgodbo. Osrednja zgodba je zgodba Hane, trgovčeve hčere, ki se je vrnila domov, v mladosti pa ji je Prelih storil silo. Ko se vrne domov, si jo on ponovno zaželi, ona pa ga pobije na tla s svečnikom. V Gogi živi še grbavec Teobald, ki si želi postati igralec, a ga pri tem ovira grba, ki jo je dobil, ker ga je kot novorojenčka mati pustila na polju. Njegovi materi (Mirni ženi) Afra ne pusti, da bi umrla, ker bi tako odšla na drug svet k njenemu zaročencu. Če bo prej umrla, bo njenemu sinu povedala, kako je dobil grbo. V mestu živi tudi pisar Klikot, ki je nesrečno zaljubljen v Hano, pa oficial Gapit, ki ima skrivno razmerje z gumijasto lutko. Sestri Afra in Tarbula sta stari vaški opravljalnici, ki jima nič ne pobegne. Vsi prebivalci čakajo, da se v mestu kaj zgodi, do dogodka pa ne pride.

Osredinili se bomo na zgodbo grbavca Teobalda in njegove matere Elze, saj se edino pri teh dveh likih prikaže razmerje mati – sin. Oba lika sta tragična. Elza je imela ljubezensko

razmerje z oddanim moškim, z njim je tudi zanosila. Zakaj je sina pustila pod milim nebom, nam ni znano. Dejstvo je, da je kriva sinove fizične iznakaženosti, pohabljenosti. In ravno ta telesna hiba mu onemogoča, da bi dosegel svoje sanje. Kot v *Uporniku* in *Trudnih zastorih* Grum prikaže, kako lahko nespametna dejanja staršev vplivajo na otrokovo življenje. V tej drami mati nastopi kot dramska oseba, ne pa samo kot spomin. Elzi je žal, ker je sinu prizadejala bolečino, saj sama pravi: »/.../ pusti, da se razodenem Teobaldu, pusti, da sem mu mati, ne povej mu, da sem kriva njegovega hrbta. V zameno ti dam njega, prepustim ti umrlega, za vedno se mu odrečem, toda pusti, da božam sina.« (Grum 1976: 213) Sinu ne želi priznati svoje krivde, želi si samo, da bi ga lahko objela. Zadravec zanjo trdi, da v sebi nosi materinsko krivdo. Zaveda se, kaj je zakrivila, sama pa že leta notranje razpada in brezupno hlepi po smrti (Zadravec 1968: 68). Ujeta v past, ki ji jo je nastavila Afra, se ne zna postaviti zase in sinu povedati resnice. Je predstavnica tipičnih Gogovcev, ki so ujeti med stene tega srhljivega mesta in ne storijo ničesar, da bi karkoli spremenili. Lahko bi jo uvrstili v tip hudobne matere, ker je sinu onemogočila normalen razvoj.

Teobald si želi spoznati mater, želi si izvedeti, kaj je vzrok za nastanek grbe. Po eni strani jo prezira, po drugi strani hrepeni po njej: »Kolnem jo, kolnem – in – ne, kaj bi dal, da bi poznal revo! Jaz bi jo pestoval na kolenih.« (Grum 1976: 192) Sluti, da je z izgubo matere povezana njegova telesna hiba, kar ustvarja negotov odnos do matere. Zdi se, da njegova želja po igri v gledališču razkriva željo po drugačnem svetu, poskuša se odtrgati od Goge, od svoje usode. Zadravec ga opiše kot humano utež proti nagonskim zablodam in krizam, ki nastajajo v Gogi. Svoje prazno življenje poskuša napolniti z igranjem in potešitvijo lastnih sanj (Zadravec 1968: 69). Naključen ni niti prizor, ki ga venomer preigrava. Igra namreč zaključni prizor iz Ibsenovih *Strahov*, kjer je prikazano vprašanje starševske krivde. Vprašanje o materi in izvoru grbe je prešlo na nezavedno raven, to vprašanje ga muči in usmerja njegov razvoj.

4.3.5 Stanko Majcen: *Dediči nebeškega kraljestva*³²

Drama je postavljena v reven kužen okraj sredi zasedenega mesta med vojno, kjer so nastanjeni begunski otroci. Med njimi so tudi Dana in njena bratca Božo in Borko, ki so med vojno izgubili mamo. Kraj je močno zastražen, za red naj bi skrbeli polkovnik, sestra Ana in zdravnik, popisovali naj bi otroke in bolnike javljali naprej. Tudi polkovnikova žena bi rada

³² Drama je nastala kot odmev na doživetja v okupiranem Beogradu, kjer je avtor živel v času prve svetovne vojne. Junaštvo je videl v 14-letnem dekletu, ki skrbi za ostale otroke (Schmidt 1997: 408–434).

pomagala, nato pa se okuži njena hči. Ko se zdi, da je zbolel najmlajši Borko, Dana poskuša prikriti njegovo bolezen. Dani uspe pred kontrolo skriti psička Fija, prav tako pa se izkaže, da Borko ni okužen, samo izčrpan zaradi lakote in poti. Dana reši Borka pred vojaško kontrolo, polkovnikova žena pa jim na koncu pošlje hrano.

Danina mama se v drami pojavi kot nekaj iracionalnega, kot privid, njena želja je, da zaščiti otroke: »Daj jim kruha, če so lačni, napoji jih, če so žejni, če zbole, ne gani se od njih!« (Majcen 1997: 135) Se mama vrača kot skrb za otroke ali daje Dani nasvete? Koblar v Daninih sanjskih prividih prepozna simboliko, in sicer poglobljeno trpko občutje dogodkov. Mamin privid pokaže skrb za otroke, poleg tega pa Dani daje nasvete in kazalce za pravo pot (Koblar 1973: 117): »Ne obupaj! Pri tebi bom, kakor je daleč. Zdaj moram iti.« (Majcen 1997: 136) Njena podoba se kaže kot angel varuh, ki bdi nad otroki, zato jo lahko opredelimo kot žrtvujočo se mamo. S tem likom se avtor dotika vprašanja, kako je materi, ko pušča otroke v krutih vojnih razmerah same. Njena iracionalna podoba kaže na skrb za otroke tudi po tem, ko je že umrla.

Materinstvo se kaže tudi v polkovnikovi ženi. Ali jo resnično skrbi za begunske otroke? Kermauner njeno pomoč dojema bolj kot željo po spoznavanju zanimivosti človeškega živalskega vrta. Svojo hčer Gini uči dobrotelčnosti, njene dobrotelčnosti in dobrotelčnosti je konec, ko izve, da so v sosednji hiši okuženi otroci (Kermauner 1992: 84). Hčerina bolezen jo spremeni, ne zanima je več družbena vloga, spozna svojo materinsko vlogo, kar pa ji omogoča trpljenje, zato jo uvrščamo v tip trpeče matere. V zadnjem dejanju pošlje beguncem hrano, Kermauner pa zapiše, da naj bi tak konec simboliziral obljubo pomoči tudi v prihodnje. Polkovnikova žena naj bi po svojih močeh skrbela tudi za tuje otroke (Kermauner 1992: 84).

V materinsko vlogo je prisiljena tudi štirinajstletna Dana, sama skrbi za svoja brata, poleg tega pa ji dodelijo skrb še za številne druge otroke. Dekle je postavljeno v izreden brezizhoden položaj, kar lahko smatramo kot ekspresionistično prvino.³³ Dana tudi sebe dojema kot novo mamo, saj v pogovoru s prividom v sanjah reče: »Odkar si nas zapustila, sem jim majka jaz.« (Majcen 1997: 135) Čeprav za otroke skrbi vzorno, se v njej še vedno skrivajo poteze otroka. Je v prisili, da hitro odraste, ohranila košček otroka? Otroško

³³ Kralj navaja, da so v nekaterih dramah prisotni drobci ekspresionizma, pa jih vseeno ne moremo uvrščati med ekspresionistične drame, saj so besedila močno vezana na tradicijo realizma, naturalizma, nove romantike in simbolizma (Kralj 1999: 4).

razposajenost simbolizira Fijo, ki ga kljub ukazu oblasti ne da od sebe. Kermauner Dano opredeli kot praktično mater otrokom in izjemen lik človeške pretresljivosti in moči. Zlasti poudarja način, kako je lik prikazan – nepristransko in ne preveč ganljivo. Njen kuža Fijo pa je simbol zunajliterarnosti, ljubezni in solidarnosti (Kermauner 1992: 76). Dana je zaradi odrekanj in skrbne vloge uvrščena v tip žrtvujoče se mame.

Materinska vloga v drami ni osrednja, Kermauner pa zapiše, da je odkritje o materinski vlogi pomembno za vse tri like: polkovnikova žena spozna materinsko vlogo, ne samo svoje družbene vloge, o materinskem čutu govori tudi Danina mama. V tej drami je mati pozitiven lik (Kermauner 1992: 87–88).

4.3.6 Stanko Majcen: *Zamorka*

V predmestni delavski okraj je pribežala zamorka z otrokom, ki ga je rodila po poti. V hotelu, kjer je delala, so jo zaradi nosečnosti pregnali, po ulicah pa jo preganjajo ljudje. Zateče se k delavski družini Ferjan, kjer jo sprejmejo, okolica jo še vedno radovedno preganja. Zamorka zaspi, Ferjančevka pa ugotovi, da je otrok mrtev. Ko se zamorka zbudi in spozna, da je njen otrok mrtev, se maščuje nad nedolžno družino: pomori vse tri otroke.

Materinstvo je osrednja tema drame *Zamorka*. Zamorka je postavljena v težek položaj – kot tujko jo vsi preganjajo, nihče ji ne želi pomagati. Tudi sama svoj položaj dojema kot brezizhoden, saj svoj porod opiše: »Od jutra že bežim. Komaj sem utegnila, da sem legla na travo v parku.« (Majcen 1997: 103) Kermauner zanjo pravi, da je tujka, sama na tujem in posledično izpostavljena izkoriščanju, zatiranju in zlorabam, hkrati pa izpostavlja problematiko rasizma (Kermauner 1992: 177). Spremeni se, ko ugotovi, da je njen otrok mrtev. V didaskalijah je opisana z naslednjimi besedami: »Strašna je s sopečimi nosnicami, razdraženimi ustnicami nad odgaljenimi dlesnimi, blestečimi zobmi. Počasi suče glavo kakor kača in s plamenečimi očmi išče žrtve.« (Majcen 1997: 111) Bolečine ob izgubi ne izrazi z besedami, pač pa samo fizično. Njena podoba postane živalska, skozi vrata zbeži, kot bi zbežala žival v nevarnosti. Odreagira nagonsko, njeno trpljenje in strah pa preraste v kruto maščevanje. Čeprav smo zamorkinemu trpljenju priča kratek čas, občutimo grozo in bolečino ob otrokovi smrti. Gre za trpečo mamo, ki pa se v trpljenju ne ustavi, ampak trpljenje preraste

v maščevanje. Kermauner njeno maščevanje opisuje kot posledico celotne dotedanje negativne življenjske izkušnje (Kermauner 1992: 117).

V isti drami imamo še drugo mamo, Ferjančevko, mamu treh otrok. Sprva se zdi, da gre za žensko hišni angel, saj ji mož precej ukazuje, jo ponižuje. Občutek imamo, da so žena in otroci podrejeni glavi družine. Kljub temu ugotovimo, da žena možu ugovarja, se mu vsaj besedno zoperstavlja, kar kaže na njeno pomembno vlogo v družini. Je pa avtor izpostavil še en vidik ženske – njeno opravljljivost, za katero je na koncu kaznovana. Čeprav sama ni največja opravljljivka, zapusti hišo, da bi videla, kaj se bo zgodilo z zamorko. Takrat zamorka izkoristi odsotnost staršev in se maščuje s pobojem vseh njihovih otrok. Nehote se nam zastavlja retorično vprašanje, ali bi otroci preživeli, če bi Ferjančevka ostala doma. Njenemu trpljenju ob smrti otrok nismo priča, saj se drama zaključi z njihovo smrtjo.

4.3.7 Stanko Majcen: *Matere*

Drama se dogaja v času prve svetovne vojne v domačijem okolju, kjer živita Lebar in Lebarka. Njun sin Andrej je odšel v vojno in padel, kot dekla pa služi 17-letna Julka. Ko Julka zanosi, se zboji, da bo morala od hiše, zato se zlaže, da je oče otroka Andrej, da bi zavarovala sebe in otroka. Ko želijo otroka peljati h krstu, prizna svojo laž, pove, da je oče otroka organist. Lebarka se vseeno odloči, da morata Julka in otrok ostati pri hiši, dom tako ne bo propadel, hiša pa bo dobila naslednika.

Lebarka je v vojni izgubila svojega sina, podobno kot v *Zamorki* tudi v tej drami avtor ne prikaže, kako se je mati spoprijela z vestjo o sinovi smrti. Ponovno se nam pojavlja vprašanje, če je za avtorja to preboleča tema, da bi jo lahko uprizoril.³⁴ To nakazuje Lebar, ki pravi: »Smrt je smrt, še najlažja je smrt, povedati materi, da sina nima več, pa je druga.« (Majcen 1999: 21) Njena stiska se po smrti poveča še, ko Julka onečasti njegovo ime. Zadoščenje pa dobi po tem, ko Julka prizna laž in opere Andrejevo ime: »Ne bom prebolela te smrti, živela pa bom do konca svojih let vedra in visoka ... Andrej je bil čist in čist je odšel na oni svet.« (Majcen 1999: 36) Lik trpeče matere dobi novo, širšo razsežnost, ko Lebarka sprejme Julko in pokaže, da razume vse matere: »Me, ki varujemo družino in stražimo dom – me matere.«

³⁴ Drama je nastala po tem, ko je avtor že izgubil svojega sina. Karel Geržan v svojem članku celo polemizira o tem, če je drama *Matere* nastala kot odziv na slab odnos s svojo ženo – krivil naj bi jo za sinovo smrt, saj mu je ona prigovarjala, naj se pridruži slovenskim četnikom, zaradi česar so ga likvidirali v Kočevskem rogu (Geržan 2003: 91).

(Majcen 1999: 54) S sprejetjem Julke in njenega sina se razreši tudi vprašanje nasledstva. Avtor polemizira tudi s tipičnimi ženskimi in moškimi opravili – Lebarka in Lebar v času, ko je sin v vojski, zamenjata vlogi – on gospodinji, ona pa odloča o družini.

Koblar meni, da je vprašanje materinstva eno osrednjih vprašanj – vanj so vpeti Lebarka, Julka pa tudi tepček Nac. Ravno njegova zgodba je pretresljiva in po Koblarjevih besedah dobi novo razsežnost (Koblar 1973: 120). Mamo je srečal tik pred smrtjo: »Prej bi se bila srečala, prej, mnogo bi si bila imela povedati; tako pa sva se videla šele pod kolesi – in Bog nama bodi milostiv obema.« (Majcen 1999: 31) Naceve mame ne moremo uvrstiti v noben tip mater, ker premalo izvemo o njej. Svoje mame ni poznala niti Julka, saj je umrla med porodom. Odsotnost matere v drami lahko smatramo kot razlog za osamljenost. Julka nima nikogar, ki bi mu lahko zaupala svojo stisko: »Matere nimam ... je nisem imela nikoli. Siromak Nac jo je videl vsaj pod kolesi, jaz je nisem videla niti tam.« (Majcen 1999: 38) Je odsotnost matere v otroštvu pustila posledice? Ne samo, da do svojega otroka ne izkazuje pretiranih čustev, opazimo lahko, da ga dojema kot pokoro za svoje lahkomišno življenje, zato v določenem trenutku pomisli na samomor in uboj. Kljub temu ni hudobna mama, saj njeni nameni niso slabi, vendar se, ko jo postavijo pred vrata, znajde v položaju, ki ga ne zna rešiti. Prej je to tip žrtvujoče se matere, ker laže zaradi sebe, pa tudi zaradi otroka, da bo imel dom.

Kermauner drame, ki je postavljena v prvo svetovno vojno, ne dojema kot tipičen prikaz razpada, kaosa, pač pa bolj kot zgodbo, ki bi ustrezala Tavčarjevemu času (podobnost s *Cvetjem v Jeseni*, saj Lebar in Lebarka sprejmeta Julko za svojo). Polemizira o tem, da je avtor sodobnost dal v oklepaj, vrnil pa se je v čas, ko je svet še čvrst in ko socialne spremembe izhajajo iz etičnih odločitev (Kermauner 1992: 92). Najboljši dokaz je ravno Julka, ki z resnico reši svojo slabo vest, popravi svojo napako, za kar je tudi nagrajena – ona in njen otrok, ki bo postal del Lebarjeve družine.

4.3.8 France Bevk: *Kajn*

Drama se odvija v Brdih 1922, v času italijanske okupacije. Kmet Jakob Gravnar ima tri otroke, starejši Angelo ni njegov pravi otrok, saj ga je mati, ki je odšla za doviljo v Aleksandrijo, rodila po 6 mesecih od vrnitve. Angelo stopi med črnosrajčnike, zato se z bratom Jožetom spreta in Jože mu potepta robec z italijanskimi barvami. Fašistična tolpa Gravnarjevim razbije okna, odpeljejo Jožeta in Jakoba, Angelo pa želi hišo prodati tujcem. Ko

želi jo požgati hišo, stara mati zaklene sebe in Angela v hišo, ključ vrže v ogenj in oba umrta v plamenih.

Mama v tej drami je mrtva, ima pa velik vpliv na celotno dogajanje. Prvi otrok ji je umrl, vendar temu v drami ni posvečeno veliko pozornosti. Drugi sin, Angelo, ki je bil spočet v Aleksandriji, je zaradi maminega prešuštvovanja občutil posledice. V drami ne izvemo, zakaj se je mama predala drugemu. Sklepamo lahko, da razmerje ni bilo po njeni volji, saj se je vrnila domov, mož ji je očitno oprostil, imela sta namreč še dva otroka. Aleksandrinke, kot so imenovali mlade ženske, ki so kot dojlje odhajale v Egipt, so doma puščale družine, otroke, može zato, da so finančno pomagale domačim. Tudi Angelova mama je odšla s tem namenom: »Revščina jo je gnala.« (Bevk 1925: 47), čeprav se zdi, da zlasti stara mati to pozablja. Lahko bi jo opredelili kot tip žrtvujoče se matere, ki je odšla po svetu zato, da je družini zagotovila finančni obstoj. Njeno žrtvovanje v družini ni cenjeno, ker je oskrunila zakon.

Kdaj natanko je mama umrla, nam ni znano, vemo pa, da je njeno vlogo prevzela stara mati. Le-ta nikoli ni pozabila greha, zato je svojo jezo stresala na Angela: »Zdaj mi je jasno! Sovražila me je kot modrasa. Tako majhen sem še bil, pa me je tepla.« (Bevk 1925: 22) Z Angelovega stališča je bila stara mama hudobna – on ni bil ničesar kriv, pa ga je vseeno sovražila. V njej se je nabiralo, dokler ni tik pred smrtjo izbruhnilo: »Ko si prišel na svet in prvič zajokal, bi te bila najrajši zadavila. Tuja ženska je prinesla v hišo plod tujega moža.« (Bevk 1925: 61) Oče ga je sicer sprejel, vendar mu je odrekel dediščino, čeprav je bil prvi sin, zato se čuti opeharjenega: »Greh moje in tvoje matere je moj delež.« (Bevk 1925: 41) Vprašanje je, ali je naključje, da je Angelo postal črnosrajčnik. Izobčen iz družine, nikdar ni občutil materinske ljubezni, poleg vsega pa je bil ob svojo dediščino. Je za njegovo drugačnost kriva genetika ali vzgoja? Vsi so vedeli, da ni gospodarjev sin, zato so ga izključevali, ona pa se doma ni čutil sprejetega. Po eni strani je za njegov odklon lahko kriva napačna vzgoja. Po drugi strani pa je avtor želel poudariti, da je bil Angelo tujec že ob rojstvu in kot tujec se je obnašal tudi, ko ga je družina najbolj potrebovala – izdal je brata, družino pa tudi svoj narod. S stališča ostale družine je stara mati zaščitnica, ker je žrtvovala sebe, da je onesposobila napadalca in s tem rešila družino.

Koblar izpostavi, da močno realistično dejanje v sebi nosi simbolne poudarke – stara mati kot poosebljena zemlja ne trpi ničesar tujega, Angelo, ki bi tujcu prodal svoj dom, pa zgori v njem

(Koblar 1973: 134). Že vnaprej je torej opredeljeno, da bo Angelo tisti, ki bo izstopal iz družine. Ker se je on kot črnosrajčnik obrnil proti domu in vzgoji, ga je mama – stara mama – onespособila in pokončala. Materinstvo in problemi vzgoje niso osrednja tema drame, saj so le podkrepitev in odslikava dogajanja v družbi – brat je moril brata – sonarodnjak pa sonarodnjaka. Nina Trebovc v svoji diplomski nalogi piše, da družinski konflikt sprožijo »oni«, stara mama kot simbol varuha doma pa jo konča. Staro mater zaradi njenega sovraštva opredeli kot izrazito strindbergovski lik (Trebovc 2012: 13). Kako materinstvo sovпада z osrednjo temo (nasilje nad Slovenci), priča naslednji citat: »Ti trdiš, da so poštene? Njih si, zato si gluhi in slepi. /.../ Priklanjati se moramo njih obleki – njih zastavi – njih požigom – njih palicam in njih kletvi. Njih si! Oni se pa norčujejo, če po naše govorimo. Njih si, a se imenuješ naš sin.« (Bevk 1925: 16) Tujstvo v družini in v okolju, kjer Slovenci delujejo kot celota, je za Angela odločilno.

4.3.9 France Bevk: *Krivda*³⁵

Drama se dogaja v samotni vasi v hribih po prvi svetovni vojni. Hlapec Ivan želi gospodovati na kmetiji, kar ni všeč Jožetu, sinu gospodarice Ane. Njegov stric Brdar ga opozori na sum, da imata hlapec in mama razmerje in da sta ubila njegovega očeta. Ko se Ivan znese nad Jožetovo sestro Anko, se mu Jože upre. Ana kljub Jožetovemu prigovarjanju ne odžene hlapca, Ivan pa Jožeta celo zaklene pred vrata in vzame harmoniko, kar izbije sodu dno. Jože v opitosti odide domov in umori hlapca ter vzame harmoniko, nato ga zaprejo. Na sodišču Ana priča proti Jožetu, Brdar pa pove, kar ve o smrti svojega brata – zato Ano pridržijo v priporu. Zadnje dejanje ima dve različici – v prvi se s sodišča vrne Ana s svojo mamo, doma jo pričakata Anka in Brdar, sporečejo se, mama Ano sili, naj ostane v hiši, ona pa ne zdrži pritiska in se ubije. V drugi verziji pa mama Ano prepričuje, naj se vrne nazaj k njej in Ana jo uboga.

Vprašanje materinstva je ena od gonilnih sil te drame. Osrednji problem je ta, da je mama Ana razpeta med dve vlogi – kot mlada ženska je še polna ljubezenskih strasti, hkrati pa je tudi mama trem otrokom. Pričakujemo, da se bo kot gospodarica zavzela za svojega sina, vendar se hitro izkaže, da je pravi gospodar hlapec Ivan, ki vodi kmetijo in družino. Ana se z

³⁵ Pri iskanju gradiva sem naletela na težavo glede poimenovanja te drame – na to je opozorila že N. Trebovc. Koblar jo poimenuje *Materin greh* in zapiše, da ima 4 dejanja, kasneje pa naj bi Bevk dramo spremenil v povest z naslovom *Krivda*. V Slovenskem gledališkem muzeju hranijo tipkopis z naslovom *Krivda*, drama pa vsebuje 7 dejanj, pri čemer obstajata dve verziji zadnjega dejanja (Trebovc 2012: 15).

ljubimcem in njegovimi dejanji sicer ne strinja, ne nastopi pa zaščitniško: »Tepsti bi ga ne bil smel. Tako te bo le še huje osovražil.« (Bevk 1926: 22) Njen odnos do otrok je različen. Jožeta po umoru noče več poznati, do Anke nima več odnosa, samo Maričko, ki je plod hlapca Ivana, želi zaščititi: »Ne dam je. Do nje nimate pravice. Ta je moja. Ta je moja in tistega, ki si ga ubil.« (Bevk 1926: 54) Zakaj je naslov drame *Krivda*? Ana nosi krivdo za vse slabo zato, ker se je predala ljubezni, ubila moža, posledično je kriva za Ivanovo smrt in propad otrok, družine. Krivde pa ne občuti, saj kot sama pravi: »Zla nikoli nisem bila. Grešnica sem bila, ako hočeš, nesrečnica sem bila, a hudobna nisem bila.« (Bevk 1926: 68) Zastavlja se nam vprašanje, kako jo opredeliti. Gre za zaščitniško ali hudobno mater? Po eni strani je hudobna, saj umora pred sodiščem ne prizna, čeprav se zaveda, da bi s tem pomagala sinu. Po drugi strani je zaščitniška, ker škoduje sinu z namenom, da bo lahko skrbela za Maričko in še nerojenega otroka, ki pa ga v zaporu izgubi.

Z dvema variantama konca se nam odpira vprašanje dedovanja krivde. V prvi varianti bi se Ana rada umaknila, pa je mama ne more vzeti k sebi. Izvemo tudi, da je bila Ana v poroko prisiljena: »Kdo me je najbolj nagovarjal za možitev? Vi, mati!« (Bevk 1926: 66) Od tod razlog, zakaj Ana do Jožeta in Anke ne čuti take ljubezni – ker nista bila spočeta po njeni volji, ampak je bila v to prisiljena. So ohlajeni odnosi do otrok posledica zavračanja s strani matere? Ker sama nima podpore pri njej, je ne more deliti naprej. V drugi varianti mama Ani nudi oporo, zdi pa se nam vse bolj kruto, da Ana zapusti svoj dom, v mislih ima Maričko, medtem ko Anko brez sramu zapusti, čeprav dekle jasno izraža svoja stisko zaradi dogodkov v družini.

Nina Trebovc je izpostavila, da bistvo razpleta zgodbe ni v materini krivdi in grehu, pač pa je tragično to, da sta Anka in Jože izgubila mater, ki sta jo resnično ljubila. Nista je izgubila z Ivanovo smrtjo, pač pa že daleč v preteklosti, ko sta bila prepričana, da ju ima rada. Ugotavlja še, da je njen lik psihološko zaključen, a etično dvomljiv (Trebovc 2012: 18). Jože bi za mammo naredil vse, čeprav ga misel na očetovo smrt boli, mammo opravičuje in je ne želi izdati pred sodiščem: »V zaporu sem vse premislil in vem, da mati ničesar ni zagrešila.« (Bevk 1926: 50) Njegovi goreči ljubezni naproti je avtor postavil hladno steno, ki bi morala sina ščititi, v resnici pa se mu odpove, kar se kaže na sodišču: »Ana vstopi črno oblečena, gre naravnost pred sodnika, ne da bi se ozrla na sina.« (Bevk 1926: 51) Posledica je, da se tudi Jože obrne od nje, svoje dejanje ocenjuje kot pravilno, saj je maščeval očetov uboj in poplačal prešuštvo.

4.3.10 Makso Šnuderl: *Pravljica o rajski ptici*

Drama se dogaja po prvi svetovni vojni v malomeščanski družini. Ker je bil France v vojni razglašen za mrtvega, se je Breda poročila s Tonetom in ima z njim dva otroke. Ko se France vrne, ugotovi, da je izgubil dom in ženo. Zakon med Bredo in Tonetom je sicer neveljaven, France pa kasneje ugotovi, da se je med njegovo odsotnostjo vse spremenilo. Njegova sestra Ivanka ne more gledati, kako ji propada dom, zato postane učiteljica in odide. Sodniki odločijo, da je hiša Tonetova, France in Breda pa lahko živita v njej. France spozna, da je skupaj z Ivanko odšlo vse, kar ima, saj Breda v resnici ljubi Toneta, zato stori samomor. Tone Brede ne sprejme nazaj, Breda ostane sama.

Breda je v drami mati dveh otrok, vseeno pa ne dobimo občutka, da ima razvit materinski čut. Po smrti prvega moža je hitro našla novega partnerja in se z njim poročila. Lahko rečemo, da je Breda neodločna in nesamostojna ter da zato potrebuje partnerja. V več replikah izkazuje svojo nemoč in čaka na pomoč moškega: »Jaz nisem mož, da bi bila trda in si delala pot! Jaz sem mehka snov, ki jo močnejši oblikujejo!« (Šnuderl 2014: 166) Zastavlja se nam vprašanje, kako bo ženska, ki ne more poskrbeti sama zase, skrbela za otroke. Breda do svojih otrok ne pokaže kančka ljubezni, ne ustreže niti njihovi želji, naj jim pove pravljico. Tudi po tem, ko sodniki odločijo, da mora ostati pri Francetu, ne pomisli, kako bo z otrokoma: »To je edino nerodna stvar. /.../ Otroka sta preskrbljena, Tone bo skrbel, sicer pa mora skrbeti zanju.« (Šnuderl 2014: 163) Že dejstvo, da otroke poimenuje nerodna stvar, da bralcu občutek, da je neskrbna, morda celo hudobna mama. V njenih mislih ni prostora za skrb za otroke, čeprav jih je rodila – je zgolj prostor zanju, njene probleme in njene težave.

Njeno nasprotje je Ivanka – ona je tista, ki otrokom daje občutek varnosti, topline in nežnosti. Ona je tista, ki jim pripoveduje pravljico. Pravljica, ki jo pripoveduje, daje po Koblarjevem mnenju drami ekspresionističen značaj. Vnaša namreč nasprotje dveh časov in njihovih ljudi. Poleg tega so ekspresionistični elementi v drami še ekstatični govor, številni kriki in čustvovanje (Koblar 1973: 193). Vprašanje je, ali ima pravljica kot literarna vrsta, ki je namenjena predvsem otrokom, v sebi simbolni pomen. Menih, ki je sto let poslušal rajsko ptico, ki je pela o večni lepoti, se je star vrnil na svoj dom in vse je bilo drugače, kot je pela ptica, zato je od žalosti umrl. Koblar trdi, da se pravljica simbolično sporedi z dramo (Koblar

1973: 193). Zanimivo je, da je avtor za takšen simbol izbral ravno pravljico, kot bi želel pokazati na otroško čistost, nedolžnost.

Ob prihodu na dom se na svojo mater spomni tudi France. Hiše ne povezuje zgolj s svojo ženo, povezuje jo s svojo prvotno družino, matično celico, iz katere izhaja: »Na tej mizi je rezala naša mati kruh. (Boža mizo.) Dobra miza ...« (Šnuderl 2014: 145) Mati je bila zaščitnica doma, povezala je družino skupaj, v njem je naselila spomin, ki ga ne bo nikoli pozabil. France drugače dojema materinsko vlogo kot Breda. Zdi se, kot bi on občutil krivdo, ker je otrokom vzel mater. Morda takšno občutje izhaja ravno iz dejstva, da je sam občutil toplo družinsko okolje, na mater ima lepe spomine in ne želi kogarkoli prikrajšati za to.

4.3.11 Ivo Sever: *Slavica*

Drama je postavljena v čas po prvi svetovni vojni v Slovensko primorje, natančneje v Italijo. Sedemnajstletna Slava je bila vzgojena brez predsodkov in utvar, želi se posvetiti gledališču, vendar ji nemoralno okolje vzame voljo. Njena mati Nataša je graščino, ki so jo imeli, pripeljala do propada, hkrati pa ima nemoralno razmerje z Amerikancem Mihom, nekoč graščinskim hlapcem. V obstoj ljubezni poskuša Slavo prepričati Pero, vendar mu to ne uspe. Ko se mati poroči z Mihom, se Slava v obupu zastrupi.

Materinstvo in problemi, povezani z njim, so osrednje gonilo drame. Bralci sprva dobimo občutek, da je Nataša, Slavina mama, moralna ženska, da so njena prepričanja trdna. Pretirane materinske ljubezni in želje po skrbi sicer ne opazimo. Slavo kljub njenim 17 letom tretira kot otroka: »Kam si mi zopet zametala torbico! Da se mi je nikdar več en dotakneš! – Kako mi zopet sedi! Vsa sključena! Vsa pljuča si boš pokvarila! Uh, ta otrok! – Bo kaj?« (Sever 1928: 32) Je bila njena morala zlagana? Koblar zapiše, da je hčeri dajala v branje Haeckla, Darwina in Rousseauja, sama pa se predaja nemoralnemu razmerju (Koblar 1973: 175). Zanimivo je, da svoja dejanja pred Slavo opravičuje: »Otrok si in ne razumeš življenja, Ne bori se proti njemu, da si ne polomiš kril, kot sem si jih jaz. Veruj mi, Slavica, ti na mojem mestu ... ne bi drugače.« (Sever 1928: 45) Besede so eno, dejanja pa nakazujejo drugačno sliko. Slava je Natašina lutka, s katero se želi postavljati in ohranjati svoj ugled. »Tu si torej! Tako sramoto mi delaš! Take skrbi! – Kakšno ponašanje je to?« (Sever 1928: 63) Uvrščamo jo v tip zlobne matere – hkrati pa jo lahko označimo tudi kot dvoličnico.

Slava se materinih dejanj sprva sramuje, kasneje pa nanjo globlje vplivajo. Josip Vidmar zapiše, da Slava tragedijo doživi, ker spozna, da je njena mati ničvrednica. To spoznanje jo porazi, posledica poraza pa je zastrupitev (Vidmar 1929: 57). Odraščajoč najstnik, ki v svetu išče, kaj je prav in kaj ni, se opira na svoje starše – na tistega, ki ga je vzgajal. Če se prepričanja, ki jih je dobil skozi odraščanje, ne skladajo z vzorom, se znajde v precepu. Ima pa Slava materinsko zaščito v kuharici Neži. Ne samo, da jo pokliče z besedama »mamica moja«, ona je tista, ki ji daje občutek varnosti. S skrbjo za gospodinjstvo in domače ognjišče je prevzela tudi toplo materinsko vlogo. Neža je tista, ki s Slavo dočaka smrt. Še zadnjič jo pokrije: »Le spančkaj; le sanjaj, sirotica moja mala. Ne bom te budila – – ne bom – –.« (Sever 1928: 70) Neža sluti, da je Slavo materino vedenje porazilo, njena dejanja kažejo, da je prepričana, da je smrt edina rešitev za Slavo.

Josip Vidmar izpostavlja še en vidik drame – simbolni vidik. Slavica naj bi simbolizirala Slovenijo, mati Nataša Evropo, Pero (Slavin častilec in literat) pa naj bi predstavljal Italijo. Izpostavil je sicer vprašanje, katero državo upodablja Neža (Vidmar 1929: 57). Nam pa se pojavi vprašanje, ali je želel avtor z materjo pokazati na nemoralnost in dvoličnost Evrope. Je želel opozoriti na dejstvo, da se besede in dejanja ne prekrivajo? Tak lik je namreč Nataša – dvoličen in mačehovski.

4.3.12 Ivan Mrak: *Mona Gabrijela*

Mati je Gabrijelo oddala neljubemu možu, Gabriela se spogleduje z vsemi moškimi, odbija pa ravnatelja gledališča Cingarellija. Hrepeni po pesniku Romeu in mu izkazuje naklonjenost, kar vzbuja ljubosumje pri soigralcu Juliju. Romeo v sanjah vidi, da se Gabrijela z njim samo poigrava. Ko Gabrijela ugotovi, da Romea ne more dobiti, se odloči, da se bo maščevala, še prej pa bi rada zaužila njegovo ljubezen. V sanjah jo Cingarelli nagovarja, naj ubije Romea, ko se Gabrijela prebudi, spozna, da Romeo grozi smrt. Cingarelli je namreč nagovoril Julija, da je zastrupil Romea, ki umre. Gabrijela odklanja ljubimce, odloči se, da bo odšla v samostan, peklenski zbor se norčuje iz njene odločitve in jo sprejme v pekel.

Že na začetku himnične tragedije izvemo, da je Lucija svojo hčer Gabrijelo prisilila v poroko, ko pa Cingarelli začne hoditi za njo, se z njim ne strinja: »Briga me škandal, / ti stari lisjak, najprej me pregovarja: / poroči svojo hčer, jo oddaj, je dobra partija; / zdaj pa sam škili za njo, / na njen poročni dan, / ti stara svinja!« (Mrak 1930: 1) Pri izbiri moža ni razmišljala, kaj

do njega občuti Gabrijela, pomembno je bilo le, koliko ima pod palcem. Je Lucija želela poskrbeti za svojo hčer ali jo je skrbelo zgolj za svoj lasten obstoj in udobje? Težko rečemo, da jo je skrbelo, kako bo živela hči. Bolj jo je zanimalo, kaj bo hčerina poroka prinesla njej: »Ti nehvaležnost črna, kaj bom pa jaz počela! / Sem te zato redila, šolala, da bom na starost peklala? / Človek upa, v otroke vse zaklada, / si misli to je najboljša hranilna knjižica, / no, potem se mu zabrusi pa ena taka!« (Mrak 1930: 7) Hčer primerja s hranilno knjižico in s tem jasno pokaže, da jo zanimajo zgolj koristi, ki bi jih lahko imela. Gre torej za tip hudobne, oblastne matere – hčeri vsiljuje način življenja, partnerja in vse to z namenom lastne koristi. Prepričana je, da je hčerina usoda njena lastna odločitev: »Te bom že vkrotila, ti že trmo z / glave izbila, gospod Rokfeler, naj no počakajo, tu / imam tudi jaz besedo!« (Mrak 1930: 49)

Katja Mihurko Poniž je v delih Ivana Mraka iskala povezavo z njegovo ženo Karlo Bukovec – našla jo je tudi v liku Gabrijele. Opisuje jo kot fatalko – v moških vzbuja poželenje in grozo, Katja Mihurko Poniž pa njene besede označi kot odmev Wildove Salome. Njena ljubezen do Romea je le navidez katarzična – po njegovi smrti se njena odločnost razblini, poražena pa je v vseh pogledih – kot ženska in kot umetnica. (Mihurko Poniž 2007: 47) Vprašanje, ki se nam poraja, je, ali je Gabrijela postala uničujoča ženska tudi zaradi materine vzgoje. »Ta komedija tu, ni moja volja, / ampak matere moje in tvoja.« (Mrak 1930: 6) Zaveda se, da jo je mati prisilila v poroko in da je ona tista, ki izvršuje materine načrte. Katja Mihurko Poniž Gabrijelo uvršča med tiste Mrakove ženske like, ki imajo zapleteno iskanje lastne identitete, zato so liki tudi bolj motivirani. Gabrijelo opiše kot žensko, ki zatre svojo seksualnost, odloči pa se za moškega, ki ji nudi drugačnost (Mihurko Poniž 2007: 47). Ni naključje, da želi Gabrijela materi kljubovati. Mama jo prepričuje, ona pa ji oporeka: »To si ti vse splela, no, če misliš, da ga bom gladila, / se mu dobrikala, laskala – si se hudo zmotila. /.../ Nikar ne bodi moralna, pa plemenita / veš, se ti nič ne poda.« (Mrak 1930: 6–7) Želi si svobode, svojega lastnega odločanja, kar kažejo njena dejanja. Mama jo pri tem zatira, ne da ji občutka podpore, zaradi česar se tudi sama ne ustali, ampak drugim prinaša le bolečino.

4.3.13 Angelo Cerkenik: *Greh*

Drama je postavljena v čas pred prvo svetovno vojno, žena izve, da je njen mož na smrt bolan, ker pa se je z njim poročila zaradi materine želje, mu pove, da ga je varala in da se z njim ni poročila zaradi ljubezni, kar ga razburi in umre. Žena naslednji dan pove ljubimcu, da

je mož umrl in se lahko ponovno poroči, ta jo zavrne, zato se žena odloči za zdravnika. Laže mu glede svojega zakona in bolezni, zdravnik jo vzame za ženo. Nato pa ljubimec od nje zahteva denar, spremembo oporoke in umor moža, sicer bo drugemu možu razkril njene grehe. Žena poskuša moža ustreliti, ker ji ne uspe, mu sama prizna svoje grehe, nato pa skoči skozi okno. V epilogu, ki se dogaja deset let kasneje, skupaj sedijo žena, njen drugi mož in ljubimec, praznujejo deseto obletnico njene spreobrnitve. Moška jo poskušata usmrtiti, a jima ne uspe.

Na ekspresionizmu v tej drami spominjajo oznake likov – čeprav je ženi ime Sonja, je že v didaskalijah poimenovana zgolj z oznako žena. Zanimivo je tudi, da je zdravnik kasneje poimenovan kot drugi mož. Sonjo bi lahko označili kot zapeljivko, saj je moške osvajala kot za šalo. Prvega moža je zapeljala, on se je resnično zaljubil vanjo, ona pa je to počela zaradi svoje matere. Tudi drugega moža je uspela zapeljati takoj ob prvem srečanju: »ko sem vas prvič uzrl, sem spoznal in zaznal, da nama je usojeno nekoč skupno življenje. Zahrepenel sem po vas že v prvem trenutku ... in to hrepenenje me ni nikdar več zapustilo ...« (Cerkvenik 1928: 616) Težko jo opredelimo kot tipično femme fatale, saj je za uničujočo žensko poleg izrazite seksapilnosti značilno, da nima želje po materinstvu, ker je v ospredju želja po svobodi in avanturizmu. Sonja pa prizna, da si je želela postati mama: »Ti mi pretiš, ti, ki si mi vzel, kar je ženski najčudovitejše: materinstvo ...« (Cerkvenik 1928: 676) Vprašanje je sicer, ali je njena želja po otroku pristna ali pa je s tem očitkom želela pri ljubimcu vzbuditi slabo vest in usmiljenje.

Čeprav Sonjina mama v drami ne nastopa, ima velik vpliv na potek drame. Že na samem začetku izvemo, da je ona kriva za Sonjino poroko: »Moja mati, ki je vse življenje sanjala o bogastvu in udobnem življenju, o brezdelju in prijetnem dolgočasju, meni pa je bilo hudo, ker sem morala zatajiti svoje srce.« (Cerkvenik 1928: 536) Gre torej za lik hudobne, oblastne matere, ponovno je prisoten motiv prodaje otroka. Ker mama v drami ne nastopa, ne poznamo njene plati zgodbe, pri tem pa moramo upoštevati tudi dejstvo, da so Sonjine besede polne laži. Sonja sicer svojo mamo večkrat obtoži, da je kriva njenih dejanj: »Smer mojega debela sta določila vidva: ti in moja mati. Če pa se je deblo dvignilo v isti smeri više, nego sta mislila, da se bo kdaj dvignilo, sta bila pač slaba računarja.« (Cerkvenik 1928: 540) Sonja se zaveda slabih dejanj svoje matere, vendar sama ni nič boljša – po isti poti, kot jo je vzgajala mama, hodi naprej. Za svoja dejanja – umor moža, laži in prevare – krivi mater, ker jo je tako vzgojila.

Sonja o materinstvu večkrat govori. »Še več, materinstva sem se bala! /.../ O, kako bo moglo moje dete, del mene in mojega moža, živeti in misliti, zavedati se, pa ne sovražiti svoje matere?« (Cerkvenik 1928: 676) V ozadju je zavedanje, da bi s svojo boleznijo in naravo otroku škodila. Koblar opozarja, da je za Cerkovnikovo trilogijo značilno, da se kaže razkroj sodobnega meščanskega življenja. Posameznik se ne more dvigniti nad sebe, ne more se rešiti, tudi če to poskuša – zapletel se je v preveč vezi, iz katerih se ne more rešiti (Koblar 1928: 172). Sonja ve, da njen značaj ni moralen, zaveda se svojih grehov, zato pa se boji, da bi s tem škodovala svojemu otroku. Prežeta z izkušnjo svoje mame ve, da z negativnim zgledom daješ svojemu otroku slabo popotnico za življenje.

4.3.14 Slavko Grum: *Pierrot in Pierrette*

Drama se dogaja v sami grozni večnosti, dokler ne izgori človeško hrepenenje. Pierrot in Pierrette sta zaljubljena, Pierrot si kot umetnik želi v tujino. Ko mu študent priskrbi denar, gre v veliko mesto, kjer bi shiral, če se ga ne bi usmilil umetnik. Ta mu je pomagal z nasveti, dokler Pierrot ni padel v roke veliki dami, ki si je pozelela njegovega telesa in ga pahnila nazaj v revščino. Skesan se je Pierrot vrnil k umetniku, ta ga je spomnil na Pierretto in mu svetoval, naj jo poišče in naj zaživita skupaj. V tistem trenutku pride Pierrette, s seboj ima malo Pierretto. On ji ne more odpustiti, da je bila nezvesta. Ko pride zdravnik, ga Pierrette prepozna in pove, da je on oče male Pierrette, Pierrot ga poskuša zabosti, zadene pa Pierretto, ki umre. Umetnik se preda oblastem kot morilec, Pierrot pa mora poskrbeti za malo Pierreto.

Že na začetku drame izvemo, da Pierrette nima staršev, da je odraščala brez njih: »Res je, da sem zrasla kot zvonček. Nikdar nisem poznala ne mamice ne očka. Ubožica sem, zato skrbim za te cvetke, skrbna mamica sem jim. Da niso nebogljene kot jaz.« (Grum 1976: 285) Sama zase reče, da je nebogljenka, kot bi se zavedala, da deluje naivno in otročje lahkomišno. Koblar jo opiše kot majhno pridno deklico, ki stopa med gredicami s kanglico v roki in jo nagiba na žejne cvetice (Koblar 1973: 180). Kot bi Pierrette poosebljala naravo – v naravi je našla svoj dom, hkrati pa skrbi za naravo.

V zadnjem delu drame se spet pojavi Pierrette, tokrat prikazana manj naivno, saj je postala mamica. Punčki je odvzeta naivnost, postala je ženska. Konec je brezskrbnih dni, sedaj bo morala poskrbeti za svojo hčerko. Zaveda se, da se bliža konec njenega življenja, njena

največja želja je, da bi poskrbela za malo Pierretto: »Trpljenje mi je izpilo kri. Nisem več za življenje, kmalu bom zaspala. Prišla sem, da ti izročim otroka – sirota, ki nima očeta. Pierrot, v imenu najine ljubezni, ki sva jo užila tam v mesečini, te prosim. Bodi oče otroku!« (Grum 1976: 317) Pierrette je tokrat prikazana z druge plati – prej je skrbela za naravo, sedaj mora poskrbeti za svojega otroka. Njene naivnosti je konec, gre za odraslo žensko, tip trpeče, žrtvujoče se matere. Izmučena, osnežena in prezeblja je prišla k Pierrotu in ga prosila, naj poskrbi za njeno hčerko. Njen cilj je bil, da poskrbi za prihodnost svoje hčere, da ne bo trpela enake usode, kot jo je sama – da ne bo brez staršev.

Franc Zdravec poudarja, da se je Grum v drami *Pierrot in Pierrette* vračal k teoriji podzavesti. Gre zlasti za to, da človeku ne vlada zavest, ampak da njegove odločitve in dejanja upravlja v največji meri podzavest. Grum sam je večkrat poudaril, da piše, ker pisati mora. Nesrečni so vsi – tisti, ki piše, pa tudi vsi ostali (Zdravec 1968: 54–57). To je želel pokazati tudi v drami *Pierrot in Pierrette*. Pierrot na koncu drame reče: »Kam s teboj, dete, človek? Živelo boš in trpelo. In iz tebe bodo vstali novi Pierroti, nove Pierrette, krvava sled, karavana groze. Čemu? Zakaj?« (Grum 1976: 322) Mala Pierrette je ostala brez staršev, kljub temu bo imela zaščitnika, dopušča pa se možnost, da se ponovi materina zgodba. Materinstvo in vprašanja, povezana z njim, niso osrednja tema te drame, delujejo pa v smeri gibala drame.

4.3.15 Slavko Grum: *Trudni zastori*

Drama prikazuje svet pariških boemov in umetnikov, njihovih prijateljic in modelov. V tesnobnem vzdušju spoznavamo preteklosti različnih oseb ter njihovo doživljanje sedanjosti. V ospredju so Larsen Knut, njegov model Amara in pijanec Madona. Larsen je prebolel hudo bolezen, dokončuje Amarin portret, s katerim ni zadovoljen, prijatelji in strokovnjaki pa ga občudujejo. Ko ga je preganjal spomin na mamo, ki se je predajala užitkom moških, je doživel Amaro – v njeni sestrski in materinski ljubezni. Amara ga ljubi, toda dvom, ki ga ima Larsen, ga uničuje in na koncu zblazni. Madona se zaradi izgubljene ljubezni vdaja pijači, v svoji preganjavici pa riše ženske z otroki. Odrešitev vidi v umoru – odreši se, ko v parku ustrelji mlado mamo z otrokom.

Predmet analize v tej drami bo samo Larsenova zgodba, saj je Grum zgodbo žalostne Madone upodobil še v enodejanki *Upornik*, ki jo bom analizirala kasneje. Grum je v liku Larsena naslikal žalostno podobo propadajočega posameznika, ki se je ujel v lastnih spominih. Ti

spomini na mater, ki se je predajala spolnim užitkom, ga spremljajo vse od otroštva: »Tistega, kar je izdaval v sanjah, ne morete čuti. Med samimi glistami sem ležal, ko sem moral gledati mater nago, plešočo v vrtincu pijanih rok. Štrene las so se ji lepile na čelo, napeta prsa z rdečimi vršički so se zibala po taktu muzike, široki boki so se vili, vabili. Segali so po nji potni prsti – – O!« (Grum 1976: 327) Na svojo mater ne more gledati skozi otroške oči, saj v njej vidi spolni objekt, žensko, ki se je predajala drugim moškim. S tem je izgubil zaupanje vanjo in na sploh v ženske. Že v otroških letih se je vanj naselil gnus, ker ga je mama oropala čiste materinske podobe. Čeprav mama v drami ne nastopa, ima na dogajanje velik vpliv. S svojimi dejanji je zaznamovala Larsena in njegovo zgodbo. Težko jo sodimo, saj ne vemo, zakaj je to počela. Kljub temu pa otroku ni omogočila nemotenega odraščanja, zato jo lahko uvrstimo v lik hudobne matere.

Ta svoj gnus prenaša tudi na Amaro – ona ga ljubi, on njeno ljubezen doživlja kot sestrsko in materinsko. Pomirja ga njen glas – ne zanimajo ga besede, ki prihajajo iz njenih ust: »Velikokrat vas poslušam, da ne vem, kaj govorite. Le tu in tam razločim besedo. /.../ Vaš glas poslušam.« (Grum 1976: 326) Je v Larsenu še prisoten kanček zaupanja? Kaže se ravno v njegovem doživljanju Amare. Koblar piše, da se v dotiku Amarinih rok razodene materinska dobrota. Ta dotik primerja s Strindbergovo podobo ženske, ki naj bi kot žena, sestra ali mati želela moškega zaslužniti in nad njim zagospodovati kot sovražna oblast. V tej drami se doživetje matere spremeni v obupen dvom in blazno ponižanje (Koblar 1973: 184–185). Amara ga dojema kot svojega sina, kot nekoga, za katerega mora poskrbeti. »Glej – tako: ti mali, vročičen otrok – jaz pri tebi sem – vedno sem pri tebi – usmiljenka – mati.« (Grum 1976: 326) Občutek dobimo, da bi se Larsen rad znesel nad njo, saj jo kruto preizkuša in poskuša potisniti nazaj v službo vlačuge. Ona tega ne zmore, saj je stopila na pot Magdalene. Zadravec tudi za to dramo piše, da je podlaga zanjo ravno teorija nezavednega (Zadravec 1968: 54–57). Larsenova mama je vanj zasejala dvom, ki ga oblikuje in preko nezavednega usmerja njegovo življenje. Materinski problemi niso osrednja tema drame.

4.3.16 Slavko Grum: *Upornik*

Ta enodejanka je drama o slikarju, ki se pojavlja že v drami *Trudni zastori*. Zaradi materine želje je v mladosti zapustil svoje dekle. Dekle ga ni čakalo, poročilo se je z drugim in imelo otroka. Slikar jo je v parku srečal z otrokom, od takrat dalje mu ta spomin ne da miru – ves čas riše matere z otroki in se tega ne more rešiti. Odrešenje vidi v nekem grdem dejanju –

uboju matere z majhnim otrokom. To stori, s tem dejanjem pa poskuša prevarati boga, mu napovedati boj.

Tudi v tej enodejanki lik matere fizično ni prisoten, kljub temu pa odločilno vpliva na potek dogajanja. Slikar se je zaradi matere odpovedal svoji ljubezni in na ta način škodoval samemu sebi. Čeprav ne moremo reči, da je materinstvo osrednji motiv drame, je materina volja tista, ki je sprožila potek drame in vplivala na celoten sinov razvoj. Slikar sam o svoji materi pove: »Imel sem mater, ki mi je od vseh ljudi storila največ zlega. Zakaj se čudite? Večina mater je takih! /.../ Uredil je tako, da mučimo drug drugega in da tisti, ki najbolj ljubi, stori največ hudega.« (Grum 1976: 165) Slikar torej ne dvomi o materini ljubezni, vseeno pa njena dejanja obsoja. Vprašamo se lahko, kje je meja med ljubeznijo in pretirano ljubeznijo, ki preraste v obsesijo. V slikarjevem primeru je lik matere prikazan kot tip posesivne matere, ki otroku ne pusti odrasti, saj se boji, da bo ostala sama in zapuščena. V tem kontekstu se moramo vprašati, ali je pravično, da zaradi svojega strahu uničiš življenje svojega otroka in mu pustiš pečat.

Franc Zdravec piše, da se je slikar zaradi materine sebične ljubezni odpovedal svoji ljubljenci in s tem zatajil lastno generično silo. To odtujitev kasneje dojema kot katastrofo, saj je s tem odtujil del lastnega jaza, en del pa je v njem še zelo aktiven – hrepenenje po dekletu, ki se mu je odpovedal. To hrepenenje se je razraslo do take mere, da ni sposoben narisati nobenega motiva, kjer se ne bi kazal obraz mlade ženske in ob njej v igro zatopljen otrok. Ravno zato rešitev vidi v umoru – pokončati podobo, ki ga je vsega oblila, zatreti izvor motiva, ki je sublimacija libidne okvare in zataje (Zdravec 1966: 192). Kljub zločinu se ne počuti bolje. Odstranil je motiv, se maščeval neznani mladi ženski, kljub temu pa ostaja materino dejanje, ki ga ne more izbrisati: »Ona je pač jokala, jokala, brutalno zahtevala moje življenje zase.« (Grum 1976: 166) V svoji želji, da bi sinu izkazala vso ljubezen, je mati prestopila mejo obsesije, s tem pa uničila sinovo življenje, vanj zasejala odpor do lika matere.

4.4 Mati v obdobju ekspresionizma (sklepne ugotovitve)

V magistrski nalogi je analiziranih 16 dramskih del, ki so nastala v obdobju ekspresionizma, vendar je potrebno opozoriti, da vsa dela niso tipično ekspresionistična. Na podlagi ugotovitev Lada Kralja, ki med ekspresionistične drame uvršča 13 dramskih tekstov 8

različnih avtorjev, sem v analizo vključila 4 tekste, in sicer *Vergerija* (Jarc), *Kraljična Haris*, *Dva bregova* (Leskovec) in *Dogodek v mestu Gogi* (Grum). Poleg tega sem analizirala še 12 drugih dramskih del, ki so nastala v tem obdobju, pa nimajo dovolj ekspresionističnih prvin, da bi jih lahko označili za ekspresionistične drame. Vseh likov mater je 23, kar pomeni, da v nekaterih dramah nastopa več mater hkrati: *Kraljična Haris* (Leskovec), *Dediči nebeškega kraljestva*, *Zamorka*, *Matere* (Majcen), *Kajn*, *Krivda* (Bevk).

V vseh 4 ekspresionističnih tekstih se pojavljajo prave matere, nekoliko drugače pa je pri tekstih, ki niso ekspresionistični. Največ je pravih mater, pojavi se jih 15 (83,3 %), v 3 primerih pa vlogo matere prevzamejo druge ženske, in sicer Dana in polkovnikova žena v Majcnovih *Dedičih nebeškega kraljestva* ter stara mama v Bevkovi *Krivdi*. Opozorila bi rada tudi, da se v eni ekspresionistični drami pojavi mati kot privid (Jarc: *Vergerij*) (20 %), v neekspresionističnih dramah pa se pojavi v 4 primerih (22 %), enkrat kot privid (Majcen: *Dediči nebeškega kraljestva*), trikrat pa kot spomin, ki ima vpliv na potek dogajanja (Bevk: *Kajn*, Grum: *Trudni zastori* in *Upornik*). Ugotavljam tudi, da so liki mater pogosteje predstavljeni kot stranske vloge, in sicer v vseh 4 ekspresionističnih dramah (100 %) (*Vergerij* (Jarc), *Kraljična Haris*, *Dva bregova* (Leskovec) in *Dogodek v mestu Gogi* (Grum)) in v 7 neekspresionističnih (58 %) (*Kajn* (Bevk), *Pravljica o rajski ptici* (Šnuderl), *Mona Gabrijela* (Mrak), *Greh* (Cerkvenik), *Pierrot in Pierrette*, *Trudni zastori* in *Upornik* (Grum)). Podobno kot v moderni tudi v obdobju ekspresionizma materinstvo in z njim povezani problemi največkrat niso osrednja tema drame. Kot obrobna, pa vendar pomembna tema se pojavi v vseh 4 ekspresionističnih dramah, prevladuje tudi v neekspresionističnih: v 9 primerih gre za obrobno temo (75 %) (*Dediči nebeškega kraljestva* (Majcen), *Kajn*, *Krivda* (Bevk), *Pravljica o rajski ptici* (Šnuderl), *Mona Gabrijela* (Mrak), *Greh* (Cerkvenik), *Pierrot in Pierrette*, *Trudni zastori*, *Upornik* (Grum)) , v 3 pa za osrednjo (25 %) (Majcen: *Zamorka* in *Matere*, Sever: *Slavica*). Čeprav Zadravec opozarja, da je posledica Freudove psihologije vdor materinskega in očetovskega mita (Zadravec 1966: 204), ugotavljam, da je le-ta sicer prisoten, vendar redko kot osrednja tema drame. Kot primer naj izpostavim Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, kjer odsotnost matere in grba Teobaldu uničujeta življenje. Ta tema ni glavna, kljub temu pa smiselno dopolnjuje celoto.

Na podlagi tipologije Katje Mihurko Poniž, ki sem jo predstavila v teoretičnem uvodu, sem razvrstila tudi like v dramatiki slovenskega ekspresionizma. V 4 ekspresionističnih dramah se dvakrat pojavi zaščitniška mati. To sta Osojnica in Isteniška (Leskovec: *Kraljična Haris*).

Čeprav sta njuna socialna položaja različna (Isteniška je plemkinja, Osojnica pa meščanka), je njun odnos do otrok enak – želita ju zaščititi in jima omogočiti čim boljši razvoj. Dvakrat se pojavi hudobna mama, in sicer v Leskovčevih *Dveh bregovih* in Grumovem *Dogodku v mestu Gogi*. Komposarica do Rone ne čuti nobene čustvene navezanosti, celo pusti jo samo v gostilni, čeprav ve, da jo moški nadlegujejo in spravljajo v neprijeten položaj. Povsem drugačna pa je do pastorka Krištofa, ki mu je uspelo prečkati most in doseči nedosegljivo. Kot hudobno mater sem označila še Elzo, ker je v mladosti zapustila svojega sina Teobalda in je kriva za njegovo pohabljenost. Čeprav ji je žal, ne zbere toliko poguma, da bi sinu priznala svojo napako in se mu opravičila. V enem primeru pa smo priča trpeči materi (Jarc: *Vergerij*), kjer Vergerijeva mati ve, da sin trpi zaradi nje, kar tudi njej predstavlja trpljenje.

Nekoliko drugačna je razporeditev v preostalih dramah tega obdobja. Največkrat se pojavlja tip hudobne matere, in sicer v kar 9 primerih (45 %). Ugotovila sem, da se v vlogi hudobne matere velikokrat pojavi prava mama. V Bevkovi *Krivdi* je takšna mama Ana, ki ubije moža in očeta svojih otrok, na sodišču se zlaže in na ta način škoduje svojemu sinu Jožetu. V eni varianti te drame je hudobna tudi Anina mama, ki hčerke ne zaščiti, pač pa jo pusti v hiši, kjer jo grdo gledajo. Tudi v *Pravljici o rajski ptici* (Šnuderl) nastopa hudobna mama Breda, otroci so zanj postranskega pomena, poimenuje jih celo nerodna stvar, skrbi jo le zase in za svojo dobrobit. Za zlobne matere je značilno, da otroke doživljajo kot svojo last, kar se pokaže v drami *Slavica* (Sever), kjer Nataša Slavo dojema kot majhno deklico, ji pridiga, kako naj bo moralna, sama pa ji je slab zgled. Spoznanje, da je mati ničvrednica Slavo porazi in pošlje v smrt. Podobna je Gabrijelina mati v *Moni Gabrijeli* (Mrak), kjer je hčer prisilila v poroko zato, da je sebi priskrbel boljši socialni položaj. Ponovno se pojavi motiv, kjer starši svoje otroke zamenjajo za bankovec. Prisila v poroko zaradi denarja se pojavi še v eni drami, in sicer v Cerkenikovem *Grehu*. Sonjina mati v drami sicer ne nastopa, Sonja pa sama izda, da jo je mati v poroko prisilila zato, da bi sama lahko živela v bogastvu, udobju in brezdelju. V dveh Grumovih dramah (*Trudni zastori* in *Upornik*) pa nastopa poseben tip hudobne matere. Larsen je v otroštvu videl, kako se je mati predajala moškim, zaradi česar nosi posledice tudi kasneje. Mama sicer v drami ne nastopa, ima pa pomemben vpliv na sina. Njena dejanja so na njegovi nezavedni ravni pustila posledice, zaradi katerih se ne more normalno razvijati in živeti. Tudi v drami *Upornik* lik matere fizično ni prisoten, kljub temu pa vpliva na dogajanje. Zaradi materine želje je slikar zapustil dekle, zaradi česar mu je bilo vedno žal. Mati je s svojo željo zasejala odpor do materinskega lika in mu posledično uničila življenje. Samo v enem primeru se v vlogi hudobne matere pojavi neprava mati, in sicer v Bevkovem *Kajnu*. Stara

mati je tista, ki Angela zavrača že od rojstva, ker je tujec. V želji, da zaščiti družino, se skupaj z njim zaklene v gorečo hišo in poskrbi za njegov konec.

Drugi najpogostejši tip mater je tip žrtvujoče se matere, ki se pojavi v 5 likih (25 %). V Majcnovih *Dedičih nebeškega kraljestva* se tip žrtvujoče se matere pojavi v 2 osebah. Dana ni prava mama, je pa pri štirinajstih letih prevzela skrb za brata, za katera skrbi vzorno tudi na račun svoje mladosti. Žrtvujoča se je tudi Danina mama, ki se v drami pojavlja kot privid – vrača se s skrbjo za otroke in daje Dani nasvete. Med žrtvujoče se matere uvrščamo tudi Julko (Majcen: *Matere*), ki poskuša otroku omogočiti čim boljše življenje, zato se zlaže, da je Andrej njegov oče. Ko se znajde v brezizhodnem položaju, pomisli celo na smrt – žrtvovala bi svoje življenje in življenje svojega otroka, ker ne zna drugače poskrbeti zanj. Tudi v Bevkovem *Kajnu* se pojavi tip žrtvujoče se matere. Najdemo ga v liku mrtve mame, ki je odšla za dojiljo zato, da bi družini finančno pomagala. Žrtvujoč se tip matere nastopa še v Grumovi *Pierrot in Pierrette*, kjer Pierrette za pomoč prosi Pierrota, ker se sama zaveda, da ne bo zmogla poskrbeti za hčerko. Kljub izmučenosti je njena edina želja, da poskrbi za otroka.

V 3 likih (15 %) prepoznamo trpečo mater. Vsi 3 liki trpeče matere imajo skupno točko – trpijo zaradi bolezni ali smrti otroka. V Majcnovih *Dedičih nebeškega kraljestva* najbolj trpi polkovnikova žena, ko ugotovi, da se je njena hči okužila. Sprašuje se, če je kriva sama, ker je želela pokazati svojo dobrotelost, pa je s tem ogrozila zdravje svoje hčere. Na drugačen način je prikazano trpljenje v Majcnovi *Zamorki*. Ob otrokovi smrti zamorka svoje bolečine in trpljenja ne izrazi z besedami, ampak pokaže z dejanji – ubije tri otroke družine Ferjan. Trpeča je tudi Lebarka v Majcnovih *Materah*. V vojni je izgubila sina, njeno trpljenje pa prerase do te mere, da pokaže razumevanje do Julke in ji nudi oporo. Ravno v tej drami v eni od replik izvemo, da je najhujša bolečina, ko mati izve, da je izgubila otroka.

Pojavi se tudi tip zaščitniške matere, vendar je potrebno opozoriti, da gre v teh primerih za večplastnost enega in istega lika. V Bevkovem *Kajnu* je stara mati hkrati hudobna in zaščitniška – do Angela hudobna, do ostale družine pa zaščitniška, saj odstrani tujca, ki ogrozi varnost vse družine. Enako je v drami *Krivda* (Bevk), kjer je Ana na eni strani hudobna, saj sina Jožeta spravi v zapor, po drugi strani pa zaščitniška, saj laže tudi s tem namenom, da bo zaščitila najmlajšo hčer Maričko. Zaveda se namreč, da zanjo ne bo poskrbel nihče drug. Ker obstajata dve različici te drame, lahko Anino mamo opredelimo tudi kot zaščitniško – ko pride

Ana iz zapora, jo odpelje nazaj k sebi domov, da bi jo zaščitila, saj se zaveda, da v hiši pokojnega moža ni več dobrodošla.

Ugotovila sem, da se v analiziranih dramah pojavi samo nekaj ženskih likov, ki jih lahko razvrstimo po tipologiji Alojzije Zupan Sosič, ki ženske postavlja v odnos do moški. V drami *Greh* (Cerkvenik) prepoznamo lik femme fatale, saj je Sonja uničujoča ženska, ki moške zapeljuje in jih uničuje. Svoja dejanja opravičuje z materino prisilo v prvo poroko. Naletimo pa na težavo – za lik femme fatale je značilno, da nima želje po otroku, saj se ni pripravljen žrtvovati in odpovedovati za nekoga drugega. Sonja sama pa v drami prizna, da si je otroka želela, vendar si ga zaradi bolezni ni upala imeti. Prisoten je tudi lik hišni angel, ki ga opazimo v Majcnovi drami *Zamorka*. Ferjančevka je svojemu možu podrejena, kljub temu pa ne gre za tipičen prikaz tipa hišni angel, saj Ferjančevka svojemu možu ugovarja in se mu postavi po robu. Zanimivo pa je, da Majcen v drami *Matere* polemizira s tipičnimi ženskimi in moškimi opravili. Med tem, ko je sin Andrej v vojski, Lebarka in Lebar zamenjata vlogi – on gospodinji, ona pa odloča in vodi družino.

Pri analizi dram me je zanimalo tudi, v kakšno okolje je drama postavljena. V ekspresionističnih dramah prevladuje meščansko okolje (50 %), in sicer v Jarčevem *Vergeriju* in Grumovem *Dogodku v mestu Gogi*, kjer na razkroj kaže že sama podoba mesta – zanikrno, napol porušeno mesto, ki pa prebivalcev s svojo podobo nič ne vznemirja. Leskovčeva *Kraljična Haris* je sicer postavljena v vaško okolje, prikazuje pa ljudi dveh različnih socialnih razredov: gospa Isteniška in Sabina sta plemkinji, Jošt Osolnik in njegova mati pa predstavnika nekoliko nižjega razreda, a vendar nista na dnu socialne lestvice. Zanimivo, da je drama postavljena v vaško okolje, pa ne prikazuje tipičnega vaškega življenja. Najbolj nenavaden kraj dogajanja je v drami *Dva bregova*, kjer smo priča posebni socialni skupini – beračem.

Tudi v ostalih 12 dramah se najpogosteje pojavlja meščansko okolje, in sicer v 6 primerih (50 %): *Pravljica o rajski ptici* (Šnuderl), *Slavica* (Sever), *Mona Gabrijela* (Mrak), *Greh* (Cerkvenik), *Pierrot in Pierrette*, *Upornik* (Grum). V 3 primerih se pojavi vaško okolje (25 %): *Matere* (Majcen), *Krivda*, *Kajn* (Bevk). V nobeni od teh 3 dram ne gre za prikaz idiličnega vaškega življenja, pač pa so prikazani problemi, ki jih družine doživljajo v takem okolju. Kot primer naj izpostavim dramo *Kajn*, kjer je v vasi prikazan spor med pripadniki slovenstva in fašisti. V drami *Zamorka* smo priča delavskemu naselju in delavski družini.

Kljub temu ne moremo reči, da je družina kako drugače organizirana – edina razlika je, da na prvi pogled deluje, da je Ferjančevka možu pokorna, vendar se mu kasneje vsaj verbalno postavi po robu. V dveh primerih smo priča posebnemu življenjskemu prostoru in tipu ljudi. V *Dedičih nebeškega kraljestva* (Majcen) se drama dogaja v okuženem okraju, kjer družino vodi komaj 14-letna Dana, v Grumovih *Trudnih zastorih* pa smo priča boemskim slikarjem, ki popivajo, ustvarjajo in na ta način izkazujejo svojo stisko.

Nobena izmed žensk (tako v ekspresionističnih kot drugih dramah) ni predstavljena s svojim poklicem. Niti za Ferjančevko (*Zamorka*), ki je delavka, ne izvemo, kje dela in kakšno delo opravlja. Na to je v svoji diplomski nalogi opozorila tudi Anica Jakša, ki pravi, da so ženski liki v dramah z meščansko tematiko predvsem v podrejenem položaju. Opisani so moški poklici, ženske pa se pojavljajo kot služkinje, brezposelne matere ali premožne nezaposlene meščanke (Jakša 2010: 70). Sama ugotavljam, da se materinski liki pojavljajo sami, brez moških, ki bi jim narekovali, kako naj vzgajajo. Tako je v vseh 4 ekspresionističnih dramah, kjer se v *Vergeriju* pojavi samo mati, kaj je z očetom sploh ne izvemo, tudi v *Kraljični Haris* srečamo dve materi, očetov pa ni. Florebriga je sicer Krištofov oče (*Dva bregova*), vendar se mu ne razkrije v pravi vlogi. Starševsko vlogo Komposarica opravlja sama. Tudi v *Dogodku v mestu Gogi* je Elza mama, ki je pustila otroka samega, kakšno vlogo je imel oče, ne izvemo. Izmed 12 dram, ki jih Kralj ne vključuje med ekspresionistične, se v 9 pojavi lik matere brez očetovskega lika: *Dediči nebeškega kraljestva*, *Zamorka* (Majcen), *Krivda* (Bevk), *Slavica* (Sever), *Mona Garbijela* (Mrak), *Greh* (Cerkvenik), *Pierrot in Pierrette*, *Trudni zastori* in *Upornik* (Grum). Bodisi je oče mrtev in mati samostojno vzgaja otroke ali pa sploh ne izvemo, kakšen je oče bil. Ugotavljam, da so avtorji materinske like predstavili kot ženske, ki so se sposobne odločati same, brez moške podpore.

5 Sklep

Namen magistrske naloge je na podlagi raziskovalnega dela prikazati primerjavo lika matere v slovenski dramatiki v obdobju moderne in ekspresionizma. V ta namen sem analizirala 17 dram iz obdobja moderne in 16 dram iz obdobja ekspresionizma, pri čemer je potrebno opozoriti, da sem znotraj ekspresionizma razlikovala med dramami, ki jih Lado Kralj šteje med ekspresionistične (4 drame), in tistimi, ki so nastale v obdobju ekspresionizma, pa (v celoti) ne izkazujejo ekspresionističnih značilnosti in so bližje simbolizmu ali realizmu. Besedila so bila analizirana po izbranih kriterijih, in sicer ali gre za glavno ali stransko vlogo, ali je materinstvo glavna ali obrobna tema, like mater sem razdelila po tipologiji Katje Mihurko Poniž in Alojzije Zupan Sosič. Vse to z namenom, da se ugotovi razvoj lika matere.

V moderni se lik matere pojavi enaindvajsetkrat, v obdobju ekspresionizma pa triindvajsetkrat, iz česar lahko sklenemo, da je zanimanje za materinski tip in njegov pojav v obeh obdobjih zelo prisotno. Vprašanje je, ali se dramatiki vprašanju materinstva posvečajo v osrednjem motivu ali le-ta služi bolj kot obroben, stranski motiv, ki pa učinkovito in pomembno vpliva na celotno dogajanje. Ugotovila sem, da so avtorji v obdobju moderne materinsko vprašanje pogosteje upodabljali kot obrobni motiv. Takih dram je namreč 11, medtem ko je tistih, kjer se materinstvo pojavlja kot osrednja tema, 5 (*Volja* (Kristan), *Ljubezen*, *Tuje oči* (Kveder), *Slepa ljubezen* (Pesek), *Mati* (Meško)). V obdobju ekspresionizma je v ekspresionističnih dramah materinstvo vedno obrobna tema, v ostalih 12 dramah pa se materinstvo v 9 pojavi kot obrobna tema in v 3 kot osrednja tema (Majcen: *Zamorka* in *Matere*, Sever: *Slavica*). Potrdili smo ugotovitev Katje Mihurko Poniž, ki pravi, da problem materinstva največkrat ni v ospredju (Mihurko Poniž 2003: 83). To velja za obe analizirani obdobji.

Ker sem v analizo vključevala dela, kjer namesto mam v njihovi vlogi nastopajo tete, sestre, stare mame ali druge skrbnice, me je zanimalo, kolikšen delež takih »nepravih« mater se pojavlja v enem in drugem obdobju. Ugotovila sem, da se v obeh obdobjih pogosteje pojavljajo prave matere, tiste »neprave« so nekoliko pogostejše v obdobju moderne, saj predstavljajo 28,6 % vseh likov, v obdobju ekspresionizma pa je takih 13 % (poudariti je potrebno, da se v vseh 4 delih, ki jih Kralj smatra za ekspresionistična, pojavljajo samo prave

mame). So pa v obdobju ekspresionizma prisotni liki mater v obliki prividov in spominov (21,7 %), kar je v obdobju moderne prisotno samo enkrat (4,5 %). V prividih se prikazujejo umrle matere, ki izražajo skrb za svoje otroke, ki so se znašli v težkih situacijah (Jarc: *Vergerij* in Majcen: *Dediči nebeškega kraljestva*). V obdobju ekspresionizma lahko izpostavimo še vpliv mrtvih staršev na otroke – zlasti Grum je v svojih dramah (*Upornik* in *Trudni zastori*) prikazal, kako so materina ravnanja vplivala na nezavedni ravni in usmerjala otrokovo življenje še dolgo v odrasli dobi.

Na podlagi tipologij, ki sem jih predstavila v uvodu, sem v analizah matere poskušala razporediti v različne tipe. Opozoriti je potrebno, da nekaterih likov ni bilo mogoče enoznačno razporediti v en sam tip, zato sem jim pripisala dve možnosti. Najprej sem se osredotočila na tipologijo Katje Mihurko Poniži, ki matere razvršča glede na njihov odnos do otrok. Hudobne matere se v moderni pojavljajo v 8 primerih (38 %). Največkrat je tip hudobne matere upodobljen v »nepravi« materi (petkrat je hudobna mama uprizorjena v liku neprave mame, trikrat pa v vlogi prave mame). Kot bi avtorji ne želeli ali pa ne smeli upodobiti zlobne mame. Izjema je le Zofka Kveder, ki si je kot ženska predstavica upala korak dlje. V liku Pečarice in Marije je brez zadržkov upodobila lik hudobne mame. Polemizirala je, kaj vse zaobjema starševska pravica. V njeni drami smo priča materam, ki silijo otroke v poroko z neljubo osebo zaradi boljšega materialnega položaja ali pa samo zato, ker je takšna njihova volja. Nekoliko drugače je v ekspresionizmu. Avtorji upodabljajo lik hudobne matere brez prevelikih zadržkov, saj se pojavi v 11 primerih, od tega samo dvakrat ni prava mama. S takšno držo podkrepijo težke razmere, poudarjen je razkroj družbe in tudi najmanjše družbene celice – družine. Če v moderni za največjo zlo razumemo nasprotovanje otrokovi volji in vsiljevanje izbire partnerja, pri čemer ta še ni dokončno določena, se zlo v ekspresionizmu stopnjuje. Matere otroke prisilijo v poroko z neljubim partnerjem, v nekaj primerih so matere tiste, ki so krive za telesne in duševne hibe, ki v posameznikih ostanejo od otroštva in jim onemogočajo zdrav razvoj.

Pogost tip matere v moderni je žrtvujoča se mati, ki je upodobljena osemkrat (38 %), pogosta je tudi v obdobju ekspresionizma, saj se pojavi petkrat (21,7 %). Razlika, ki jo moramo izpostaviti, je v vprašanju, zakaj se žrtvujejo. V moderni se matere žrtvujejo za svoje otroke, saj so one tiste, ki morajo poskrbeti za trojico dom-družina-cerkev. Nakazana je krščanska miselnosti, ki je veljala v času moderne, da naj se mati žrtvuje za srečo svojih otrok. Materinsko žrtvovanje v obdobju ekspresionizma je nekoliko drugačno – matere se žrtvujejo

za svoje otroke, vendar zato, ker jim grozi neka zunanja nevarnost, kot so na primer vojna, bolezen, napad okolice. Pojavljajo se tudi drugi tipi mater, ki jih je v svoji tipologiji predstavila Katja Mihurko Poniž – gre za posesivne in zaščitniške matere. Pojavljajo se v obeh obdobjih, vendar med njimi ni večjih razlik.

Druga tipologija, po kateri sem razvrščala ženske like, je tipologija Alojzije Zupan Sosič, ki žensko postavlja v odnos do moškega. Izhaja iz globalnega stereotipa »moški je glava, ženska srce« (Zupan Sosič 2006: 290). Po njeni tipologiji srečamo motiv ženska hišni angel, ki je v moderni prisoten trikrat, medtem ko smo v obdobju ekspresionizma tak tip ženske zasledili enkrat, pa še v tem primeru ne gre za tipičen primer, saj se Ferjančevka (*Zamorka*) svojemu možu verbalno postavi po robu. Kje se skriva razlog za takšno razliko? Ženska hišni angel naj bi neslišno skrbela za družino, s tem pa moškemu dajala moč, da ima popolno oblast najprej v matični družbeni celici – družini, kasneje pa tudi v javni sferi. Ugotavljam, da je razlog za razliko v gospodarskih in kulturnih razmerah. Po prvi svetovni vojni so ženske vse pogostejše začenjale hoditi v službo, bile so gospodarsko manj odvisne od moških. Niso bile več samo gospodinje, pač pa so postale ključen element pri vzdrževanju hišnega gospodarstva. Alojzija Zupan Sosič navaja, da je takšna podoba ženske stereotipna (Zupan Sosič 2007: 109). Ugotavljam, da je bila ženska hišni angel v dramatiki slovenske moderne res tipičen ženski lik, ki pa se je v obdobju ekspresionizma prenehal pojavljati. V dramah, ki jih Kralj ocenjuje za ekspresionistične, se ženska v stereotipni podobi sploh ne pojavi. Opozorila pa bi tudi na polemiziranje o moških in ženskih vlogah v obdobju ekspresionizma – Majcen v drami *Matere* zamenja moška in ženska opravila.

Gospodarske in socialne spremembe v realnem življenju so vidne tudi v socialni umestitvi družine v drami. Če smo bili v moderni priča samo meščanom, vaščanom in tržanom, se v ekspresionizmu to okolje precej bolj razsloji. Prikazani so najvišji, najbogatejši sloji – plemiči, vodje tovarn, bogataši – na drugi strani pa najnižji, najranljivejši posamezniki – kmetje, delavci in berači. Ekspresionizem postavlja posameznike v težke življenjske situacije, na primer kužno begunsko središče. Ravno prva svetovna vojna je tisti zunanji dejavnik, ki je, kar se tiče tega parametra, najbolj odločilno vplivala na razslojenost. Ljudi je razdelila na bogate in revne, razvil se je tudi nov socialni razred – delavstvo. V obeh obdobjih so ženske večinoma prikazane kot gospodinje, v nobenem dramskem delu namreč ne srečamo ženskega lika, ki bi bil opredeljen s poklicno oznako. V obdobju moderne samo Pečarica v *Amerikancih* (Kveder) in mama v *Mati* (Meško) skrbita za gospodarstvo. V ekspresionizmu pa so ženski

liki predstavljeni samo kot beračice, gospodinje, brezposelne ženske in bogatašnje, ki so do premoženja prišle z dedovanjem.

Med analizo obdobji sem ugotovila še eno pomembno razliko v prikazu ženske v vlogi matere v obeh obdobjih. V moderni je materinski lik največkrat postavljen ob bok moškemu liku očeta. Samo v 4 dramskih delih se mati v družini pojavi sama (23,5 %). Drugače je v ekspresionizmu, kjer se mati brez očetovskega lika pojavi v 13 dramskih delih (81,3 %), poudariti pa je potrebno, da se sama mati pojavi v vseh 4 dramskih delih, ki jih po Kralju uvrščamo med ekspresionistična. Po eni strani ugotavljam, da je bil lik matere v moderni dojeman kot precej manj samostojen kot v obdobju ekspresionizma. Ker se ženski liki pojavljajo brez moških partnerjev jih dojemamo kot bolj samostojne in pomembnejše. Hkrati pa je potrebno opozoriti, da gre v tem primeru lahko tudi samo za umanjkanje moških likov, kot podkrepitev socialne situacije – moških ni bilo doma, so bili v vojni ali pa so umrli.

Predmet raziskave so bili materinski liki. Raziskava je pokazala, da se lik matere v obeh obdobjih v slovenski dramatik pogosto pojavlja, vendar je potrebno poudariti, da največkrat zavzemajo stranske vloge, materinska vprašanja pa so postavljena v ozadje. Kažejo se tudi razlike v upodobitvi ženskih likov – največja je ravno v tipu hudobne matere, kjer ekspresionizem stopnjuje nastavke moderne, matere so prikazane kot bolj krute. Socialne razmere so sprožile razmah v upodobitvi socialnih ravni, saj so v ekspresionizmu postale pestrejšje, prikazujejo realnejšo sliko tedanjega časa. Velik premik je tudi v prikazu matere in očeta – če se je v moderni le redko zgodilo, da so v drami nastopili materinski liki brez očetovskih, se je v ekspresionizmu položaj obrnil.

V vseh 33 analiziranih dramah smo opazili lik matere, vendar je potrebno poudariti, da so liki mater večinoma vpeti v družinsko tematiko. V dramah se ne srečamo s problematiko materinstva, ki bi podrobneje nakazala na primer probleme nosečnosti, poroda, vzgoje, vloge matere ali spremembo položaja ženske po porodu. Največkrat so prikazane v družinskem krogu, kjer skrbijo za družino, le v redkih primerih so prikazani problemi materinstva. Taka je na primer Kvedrina drama *Tuje oči*, kjer srečamo problematiko izgube otroka in soočanje z nastalo situacijo. Problematika izgube otroka je prikazana tudi v ekspresionizmu v Majcnovi *Zamorki*. V obeh dramah je to osrednja tema, potrebno pa je poudariti, da gre za kratko enodejanko. Problematika je sicer zaznana, vendar ji avtorji ne posvečajo prevelike pozornosti, ji ne namenijo veliko prostora. V moderni velja izpostaviti tudi dramo *Mati*

(Meško), kjer je v kratkih odsekih prikazana problematika vzgoje in materinska vloga pri njej, vendar je to edina drama, ki izpostavlja to problematiko. Matere so prikazane kot del celote družinskega življenja, problematike materinstva pa v obeh obdobjih še vedno ostaja tema, ki v dramatiki ni zastopana.

6 Povzetek

V magistrski nalogi sem s primerjalno analizo raziskala lik matere v dramatiki slovenske moderne in slovenskega ekspresionizma. Analiziranih je bilo 33 dramskih del, ki so bila izbrana na podlagi vnaprej pripravljenih kriterijev. Postavila sem si nekaj temeljnih vprašanj, na katera sem skozi analizo del poskušala odgovoriti: ali je materinstvo osrednja ali obrobna tema, ali mati predstavlja stransko ali glavno vlogo, kakšen tip matere glede na dve različni tipologiji posamezna dramska oseba predstavlja, kakšen je socialni položaj posamezne osebe. Raziskava je pokazala, da se lik matere v slovenski dramatiki v obeh odbojih velikokrat pojavlja, vendar največkrat v stranskih vlogah. V obeh obdobjih prevladuje dejstvo, da so vprašanja, povezana z materinstvom, predmet obrobne motiva, kljub temu pa imajo pomemben vpliv na celotno dramsko dogajanje. Po tipologiji Katje Mihurko Poniž se v obeh obdobjih pojavljajo podobni tipi mater, največja razlika pa je v upodobitvi lika hudobne matere. V obdobju moderne ta lik največkrat upodabljajo »neprave« mame (tete, mačehe ali druge ženske v vlogi skrbnice). Njihova dejanja so manj kruta kot v obdobju ekspresionizma, kjer lik hudobne matere upodabljajo prave matere. V stopnji krutosti njihovih dejanj se kažejo smernice ekspresionizma, ki težijo h krutemu, uničujočemu, destruktivnemu. Zanimiv je tudi spremenjen odnos do ženske gospodinje, kjer se v ekspresionizmu vse manjkrat pojavi tip hišni angel (tipologija Zupan Sosič). Opazni so tudi vplivi gospodarskih, kulturnih in socialnih sprememb. Večja socialna razslojenost, ki jo kažejo dramske osebe v ekspresionizmu, kaže na vplive spremenjenega socialnega položaja. V nobeni drami ženska ni opredeljena s svojim poklicem, večinoma so gospodinje, premožne meščanke, kjer za gospodarstvo družine skrbi moški, ali pa so bogastvo podedovale. V moderni se materinski lik najpogosteje pojavlja skupaj z očetovskim likom, v ekspresionizmu pa so materinski liki večkrat sami, kar lahko po eni strani razumemo kot večjo samostojnost, po drugi strani pa lahko izpostavimo umanjkanje moškega lika. Analiza je pokazala, da obe obdobji vključujeta lik matere, vendar nobeno obdobje ne izpostavlja problematike materinstva, saj so matere v večini primerov prikazane kot del družine.

7 Literatura

- Marijan Dovič, 2007: *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Studia litteraria. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 143–145.
- Mateja Jeraj, 2005: Slovenke na prehodu v Socializem. Ljubljana: Arhiv republike Slovenije. (dostopno na: <http://sistory.si/publikacije/prenos/?urn=SISTORY:ID:873>) (dostopno 8. 4. 2015)
- Taras Kermauner, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: samozaložba.
- Taras Kermauner, 1988: Anton Leskovec: Dva bregova. *Slovenska dramatika dvajsetih let*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Taras Kermauner, 1992: *Majcnova dramatika v kontekstu slovenske dramatike*. Ljubljana: Lumi.
- France Koblar, 1954: *Novejša slovenska drama*. Naturalizem – simbolizem. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 231–314.
- France Koblar, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica.
- France Koblar, 1973: *Slovenska dramatika II*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Rebeka Koncilja, 2003: *Motivi Finžgarjevih in Jalnovih ljudskih iger*, diplomska naloga. Ljubljana, Filozofska fakulteta.
- Primož Kozak, 1980: *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lado Kralj, 1986: *Ekspresionizem, literarni leksikon*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 5, 22–23, 118–119, 146–150.
- Lado Kralj, 1999: Od Preglja do Gruma: *Slavistična revija* 47/1. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 1–22.
- Ljudmila Malinova Dimitrova, 2012: Zofka Kveder in Petrov Todorov – srečanje in razhajanje slovenskega in bolgarskega modernizma v dramatiki. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja, 31). 175–180.
- Katja Mihurko Poniž, 2003: *drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- Katja Mihurko Poniž, 2003: *Proza in dramatika Zofke Kveder: reprezentacija ženskosti v bikulturnem prostoru moderne*: doktorska disertacija. Mentorica: dr. Neva Šlibar. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Katja Mihurko Poniž, 2007: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka. *JiS* 52/1. 45–53.

- Katja Mihurko Poniž, 2009: *Evine hčere: konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurz 1848–1902*. Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici. 38–40, 42–46, 48–56.
- Katja Mihurko Poniž, 2010: Skriti prelomi s tradicijo: besedila prvih slovenskih dramatičark. *Amfiteater*, revija za teorijo scenskih umetnosti, 1/2. 48–70.
- Dušan Moravec, 1967: Opombe k dramatskim spisom. *Zbrano delo, tretja knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 267–290.
- Dušan Moravec, 1968: Opombe k dramatskim spisom. *Zbrano delo, četrta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 278–310.
- Dušan Moravec, 1969: Opombe k dramatskim spisom. *Zbrano delo, peta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 198.
- Dušan Moravec, 1975: Opombe k zbranemu delu. *Zbrano delo, prva knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 325–438.
- Dušan Moravec, 1978: Opombe k zbranemu delu. *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 302–332.
- Dušan Moravec, 1991: Opombe k zbranemu delu. *Zbrano delo, prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 344–384.
- Boris Paternu, 1989: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga. 91–93.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2003: Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu. Miran Hladnik (ur.): *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (Obdobja, 21). 139–148.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2007: Ženski liki v Cankarjevi dramatiki: (s posebnim ozirom na lik matere). Irena Novak Popov (ur.): *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (SSJLK, 43). 54–61.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2011: Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh primerov. Vera Smole (ur.): *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (SSJLK, 47). 65–72.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2014: Meščanski salon v dramskem opusu Ivana Cankarja in Zofke Kveder. *Sto let slovenistiki na Univerzitetě Karlově v Praze : pedagogové a vědci ve stínu dějin*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. 340–351.
- Denis Poniž, 2009: Cankarjeva Vida (drama *Lepa Vida*) in Kraigherjeva Pepina (drama *Školjka*) kot primera femme fragile in femme fatale v slovenski dramatiki na prelomu stoletja.

Viktor Smolej, 1960: Opombe k izbranemu delu. *Izbrano delo, peta knjiga*. Celje: Družba sv. Mohorja. 328–334.

Spletna stran o Ivanu Cankarju: http://sl.wikipedia.org/wiki/Ivan_Cankar (dostopno 3. 3. 2015)

Spletna stran o Etbinu Kristanu: http://sl.wikipedia.org/wiki/Etbin_Kristan (dostopno 7. 3. 2015)

Spletna stran o Antonu Funtku: http://sl.wikipedia.org/wiki/Anton_Funtek (dostopno 10. 3. 2015)

Spletna stran o Lojzu Kraigharju: http://sl.wikipedia.org/wiki/Alojz_Kraigher (dostopno 15. 3. 2015)

Spletna stran o Franu Saleškemu Finžgarju: http://sl.wikipedia.org/wiki/Fran_Sale%C5%A1ki_Fin%C5%BEGar (dostopno 15. 3. 2015)

Spletna stran o Antonu Pesku: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi416598/> (dostopno 18. 3. 2015)

Spletna stran o Ksavru Mešku: http://sl.wikipedia.org/wiki/Franc_Ksaver_Me%C5%A1ko (dostopno 8. 4. 2015)

Dostopno na: <file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-EWHTS6PB.pdf> (dostop: 11. 3. 2015)

Spletna stran o Zofki Kveder: http://sl.wikipedia.org/wiki/Zofka_Kveder (dostopno, 5. 5. 2014)

Spletna stran Stanku Majcnu: http://sl.wikipedia.org/wiki/Stanko_Majcen (dostopno 22. 4. 2015)

Spletna stran o Alojziju Remcu: http://sl.wikipedia.org/wiki/Alojzij_Remec (dostopno 25. 5. 2015)

Spletna stran o Francetu Bevku: http://sl.wikipedia.org/wiki/France_Bevk (dostopno 3. 6. 2015)

Spletna stran o Miranu Jarcu: http://sl.wikipedia.org/wiki/Miran_Jarc (dostopno: 9. 6. 2015)

Spletna stran o Maksu Šnuderlu: http://sl.wikipedia.org/wiki/Makso_%C5%A0nuderl (dostopno 15. 6. 2015).

Spletna stran o Ivu Severu: https://sl.wikipedia.org/wiki/Ivo_Sever (dostopno 18. 6. 2015)

Spletna stran o Ivanu Mraku: https://sl.wikipedia.org/wiki/Ivan_Mrak (dostopno 19. 6. 2015)

Jože Šifrer, 1988: Opombe k zbranemu delu. *Zbrano delo, deseta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 507–534.

Nina Trebovc, 2012: *France Bevk – dramatik*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Marta Verginella, 2006: *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta. 13–14, 26–28.

Josip Vidmar, 1929: Dela novoborcev I; Ivo Sever: Slavica. *LZ*. file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-J10RA2M9%20(1).pdf (dostopno 18. 6. 2015)

Josip Vidmar, 1930: Književna poročila, Lojz Kraigher, Na fronti sestre Žive. *Ljubljanski zvon*. 113–117. Dostopno na: file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-IZ8BIU7T.pdf (dostopno 19.3. 2015)

Franc Zdravec, 1965: Dramatika Mirana Jarca: file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-7GR0ADZB%20(1).pdf (dostopno 8. 6. 2015)

Franc Zdravec, 1966: Ekspresionizem v dramatiki. *Upornik, slovenska ekspresionistična enodejanka in prizori*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 161–208.

Franc Zdravec, 1968: Dramatik Slavko Grum. *Dogodek v mestu Gogi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 53–76.

Franc Zdravec, 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS. 1–20, 57–63.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: *Robovi mreže robovi jaza, sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera. 290–305.

Alojzija Zupan Sosič, 2007: Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost*, 30/1. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost. 109–120.

8 Viri

France Bevk, 1925: *Kajn, drama*. Ljubljana: Nova založba.

France Bevk, 1926: *Krivda*. (Tipkopis v arhivu SGM v Ljubljani II, 545).

Ivan Cankar, 1967: *Zbrano delo, tretja knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan Cankar, 1968: *Zbrano delo, četrta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan Cankar, 1969: *Zbrano delo, peta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Angelo Cerkvénik, 192: Greh. *Ljubljanski zvon*. Dostopno: file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-AR93DYST%20(5).pdf (24. 6. 2015)

Anton Funtek, 1954: *Za hčer, Novejša slovenska drama I*. Naturalizem – simbolizem. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Slavko Grum, 1976: *Zbrano delo, prva knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Miran Jarc, 1983: *Vergerij, izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Alojz Kraigher, 1975: *Zbrano delo, prva knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Alojz Kraigher, 1978: *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Etbin Kristan, 1902: Volja, *Ljubljanski zvon*, 22/5. Dostopno: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-0K7KDQI6/?pageSize=25&frelation=Ljubljanski+zvon&fyear=1902&query=%27rele%253dLjubljanski%2bzvon%27> (dostop: 3. 3. 2015)

Etbin Kristan, 1942: Na rodni grudi, *Cankarjev glasnik*, 6/4 in 6/5. Dostopno: [file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-IZUOI9WD%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-IZUOI9WD%20(1).pdf) in [file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-FVH7DZC1%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Marija/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-FVH7DZC1%20(1).pdf) (dostop: 3.3.2015)

Zofka Kveder, 1901: *Ljubezen*. Lastna založba.

Zofka Kveder, 1908: Amerikanci, *Zabavna knjižica, XX. zvezek*. Ljubljana: Slovenska matica. 1–66.

Anton Leskovec, 1991: Dva bregova. *Zbrano delo, prva knjiga*. Ljubljana: DZS.

Anton Leskovec, 1992: Kraljična Haris. *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: DZS.

Stanko Majcen, 1997: *Zbrano delo, peta knjiga*. Ljubljana: DZS.

Stanko Majcen, 1999: *Zbrano delo, sedma knjiga*. Ljubljana: DZS.

Ksaver Meško, 1960: *Izbrano delo, peta knjiga*. Celje: Družba sv. Mohorja.

Ivan Mrak, 1930: *Mona Gabrijela, himna v petih dejanjih z epilogom*. Ljubljana: Slovenski zmaji.

Anton Pesek, 1908: *Slepa ljubezen: ljudska igra s petjem v petih dejanjih*. Ljubljana: Pisatelj.

Alojzij Remec, 1947: *Volkodlaki, drama v treh dejanjih*. Zadržna knjižna izdaja 24. Celje: Tiskarna Družbe sv. Mohorja.

Fran Saleški Finžgar, 1988: Veriga, *Zbrano delo, deseta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivo Sever, 1928: Slavica. *Dela novoborcev I*. Zagreb: Naša Gruda. 29–70.

Makso Šnuderl, 2014: Pravlјica o rajski knjigi. *Vojaki, družine begunci*. Ur. Marjeta Žebovec. Smlednik: Samozaložba M. Žebovec. 130–171.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, september 2015

Marija Topole