

CANKARJEVA VIDA (DRAMA *LEPA VIDA*) IN KRAIGHERJEVA PEPINA (DRAMA *ŠKOLJKA*) KOT PRIMERA FEMME FRAGILE IN FEMME FATALE V SLOVENSKI DRAMATIKI NA PRELOMU STOLETJA

Denis PONIŽ

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, radio, film in televizijo, SI-1000 Ljubljana, Nazorjeva 3
e-mail: denis.poniz@guest.arnes.si

IZVLEČEK

Srednjeevropska moderna je oblikovala, skladno s premiki v pojmovanju razmerja med spoloma, dva značilna literarna lika, femme fragile (krhko žensko, v nemškem prostoru tudi das Kindfrau) in femme fatale, usodno žensko, ki je njeno nasprotje. Prvi lik deluje s svojo duhovno prisotnostjo, z erotičnostjo, v kateri so samo zametki spolnosti, druga je posebljenje življenjske in seksualne sle. Prva privlačuje moške s svojo eteričnostjo, druga s svojo živalsko strastjo; obe sta zanje usodni, prva budi smrtonosno hrepenenje in melanholijo, druga jih dobesedno použije. Čeprav je slovenska literatura s preloma stoletja povečini daleč stran od modernih vprašanj, s katerimi se ukvarjajo dunajski ustvarjalci, pa Ivan Cankar s Vido iz svoje poslednje drame Lepa Vida in Lojz Kraigher z likom Pepine iz drame Školjka vseeno ustvarita slovenski različici femme fragile in femme fatale. V članku raziskujejo genezo in učinkovanje obeh likov, pri čemer se pojavlja Vida kot različica ženske-otroka z nekaterimi bežnimi potezami femme fatale, medtem ko Pepina zraste v precej izvirno različico femme fatale, z vsemi tistimi lastnostmi, ki karakterizirajo ta tip ženske s preloma stoletja, kakor jo je prikazovala poleg literature tudi likovna umetnost.

Ključne besede: Ivan Cankar, Lojz Kraigher, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, dramatika moderne, femme fragile, femme fatale

LA VIDA DI CANKAR (OPERA *LEPA VIDA*) E LA PEPINA DI KRAIGHER (OPERA *ŠKOLJKA*) COME ESEMPI DI FEMME FRAGILE E FEMME FATALE NELLE DRAMMATURGIA SLOVENA A CAVALLO DEL SECOLO

SINTESI

La letteratura moderna centro-europea ha elaborato, in linea con i cambiamenti nell'interpretazione del rapporto fra i sessi, due figure letterarie caratteristiche, la femme fragile (una donna fragile, nell'ambiente tedesco nota come das Kindfrau) e la femme fatale, una donna fatale che rappresenta il contrario della prima. La prima figura influisce sugli eventi con la sua presenza spirituale, con un erotismo e una sessualità appena accennati, la seconda figura, invece, è la personificazione del desiderio di vita e sessuale. La prima attira gli uomini con il suo carattere etereo, la seconda con la passione animale; entrambe sono fatali per l'uomo, la prima risveglia un desiderio letale e la malinconia, la seconda li fagocita. Nonostante la letteratura slovena a cavallo del secolo sia per la maggior parte abbastanza lontana dalle questioni moderne con cui si scontrano gli artisti a Vienna, Ivan Cankar con Vida, l'eroina della sua ultima opera Lepa Vida, e Lojz Kraigher con la figura di Pepina tratta dall'opera Školjka riescono comunque a creare la variante slovena della femme fragile e della femme fatale. L'articolo analizza la genesi e le influenze delle due figure, per cui Vida rappresenta la donna-bambino con alcuni tratti appena accennati di femme fatale, mentre Pepina si sviluppa in una variante abbastanza originale di femme fatale con tutte quelle caratteristiche che definiscono questo tipo di donna a cavallo del secolo, come veniva rappresentata sia in letteratura, sia nelle arti.

Parole chiave: Ivan Cankar, Lojz Kraigher, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, drammaturgia moderna, femme fragile, femme fatale

Dva ženska lika, Vido iz Cankarjeve drame *Lepa Vida* in Pepino iz Kraigherjeve *Školjke*, lahko primerjamo z ženskimi liki, ki jih je oblikovala in tematizirala sočasna literatura dunajske ali srednjeevropske moderne, posebej še eden osrednjih dramatikov te dobe in stilske formacije, pisatelj in dramatik Arthur Schnitzler.

V srednjeevropski moderni, ki jo danes datiramo med letoma 1880 in 1918 (nekateri raziskovalci obdobja pa jo sklepajo že z letom 1914 ali celo 1910), je ženska igrala izjemno vlogo, ki je posegala na vsa področja življenja, spremenila in poglobila pa se je tudi njena vloga *literarne junakinje*. Ženska in žensko vprašanje ni bilo vezano samo na umetnost, posebej literaturo in slikarstvo, marveč se je oblikovalo v širokem prostoru od seksualnih vprašanj do vprašanj elementarnih človekovih pravic, od vprašanja psihosocialnega statusa in razmerja med spoloma do konkretnih socialnih pravic žensk, statusa materinstva in ženske v zakonu, pa do športa in prostega časa. Vsi ti vidiki ženskega vprašanja in razmerja med spoloma pa so našli svoje odgovore tudi v sočasni literaturi, likovni umetnosti in kiparstvu.

Slovenska literatura tega časa, tudi tista, ki jo tradicionalno uvrščamo v razdelek "moderne", v teh procesih skorajda ni sodelovala, čeprav imamo nekaj avtorjev in avtoric, ki so se zavedali teže in aktualnosti tega vprašanja. V neprijaznih pogojih umetniškega, kulturnega, socialnega in političnega delovanja, kjer je bilo vse prodorno, novo, provokativno in prevratno strnjeno v centru, na Dunaju, deloma so podobni procesi potekali še v drugih dveh velikih mestih cesarstva, v Budimpešti in Pragi, v "provinci" skorajda ni bilo mogoče umetniško oblikovati teh vprašanj in nanje tudi ustrezno odgovoriti. Zato se je vprašanje o položaju sodobne ženske v slovenski kulturi in literaturi pojavljalo le tu in tam ter brez globljih povezav s tem, kar se je dogajalo v "središču", čeprav sta obe drami, Cankarjeva in Kraigherjeva, vseeno pomembni za premike v slovenskem pojmovanju položaja in vloge ženske.

Odmevi radikalnih premikov in obratov so pri pisateljih, ki so dunajsko vrenje doživljali neposredno, kot se je to dogajalo Ivanu Cankarju, Alojzu Kraigherju, Zofki Kveder, v njihovi literarni ustvarjalnosti vendarle pustili sledi. Na vprašanja, ki so pretresala literarno, kulturno, socialno in politično življenje v avstro-ogrski prestolnici, so odgovarjali na svoj način, čeprav ne vedno z osnovno namero, odgovoriti na vprašanja, ki so krožila po dunajskih kavarnah, salonih, gledališčih, a tudi razstavnih prostorih galerij, po časnikih, revijah in knjigah.

V članku se bomo tako omejili na dva ženska (dramska) lika, Cankarjevo Vido in Kraigherjevo Pepino, ki s svojim delovanjem, a tudi s svojo fizično prisotnostjo

ostro odstopata od sicer tipičnih likov žensk v tedanji slovenski literaturi, med katerimi je na prvem mestu žrtvujoča se mati ali prezgodaj ostarelo, razočarano dekle, ki se spet preobrazi v žrtvujočo se mater. Poleg tega lahko opazimo še lik narodnozavedne matere, ki prav s svojim materinstvom podpira narodnoprebudna prizadevanja, ne da bi se pri tem spraševala o lastnem položaju in njegovih omejitvah. Materinska podoba ženske, ki izpolnjuje tri zahteve, združene v znani formuli tistega časa "Kinder, Küche, Kirche", je ustrezala narodotvornim ciljem, ki jih je oblikujoče se slovensko meščanstvo, ne glede na politične usmeritve, pripisovalo nacionalni literaturi. To so pričakovanja (da ne zapišemo zahteve), ki je v veliki meri ustrezala kriterijem tako imenovane Heimatkunst, iz katere so pisatelji, ki so te cilje izpolnjevali, tudi zajemali svoje klišeje. Slovenska literatura tega časa pa je, glede na zahteve in pričakovanja "domačijske umetnosti", premalo raziskana, da bi lahko tvegali podrobnejšo analizo razlik med najpogostejšimi ženskimi liki iz "domačijske" umetnosti in obema likoma vodilnih dramatikov tedanjega časa. Dodamo lahko samo, da drugačen tip (osvobojene) ženske, ženske, ki izžareva svojo ženskost kot erotično ali seksualno slo, katere namen ni materinska reprodukcija rodu (in mora ta sla, če se sploh pojavi, ugasniti takoj, ko je "materinski" smoter dosežen), ni bil zaželen. Šele Cankarjeva *Lepa Vida* je z Vido, ki se povsem izmika takim smotrom, oblikovala značilen tip ženske, kakor jo je oblikovala srednjeevropska moderna (od Arthurja Schnitzlerja do Karla Krausa in od Huga von Hofmannsthal do Petra Altenberga), ženske, ki je zavezana samo svoji erotični in seksualni ženskosti, brez povezav z materinskimi in družinskimi "dolžnostmi".¹ To je tudi lik ženske, ki se v svetu realizira sama, brez pomoči ali zaščitniškega posredništva moškega. Schnitzler jo je najbolj dosledno prikazal v liku, igralke iz drame pravljica (*Das Märchen*), ki na koncu igre izjavi: *Ich kenne meinem Weg (Poznam svojo pot)*, s tem stavkom pa postavi povsem nova merila za položaj ženske v tedaj še močno patriarhalnem moškem svetu.

Najprej je treba seveda povedati, kaj so bili sploh značilni ženski tipi, ki jih je oblikovala dunajska moderna. Moderna je izpostavila in literarno nešteto krat upodobila tri osnovne elementarne sklope: življenje, ženska in narava. Ženska je igrala v tem triadnem pojmovnem, predstavnem, estetskem in tudi etičnem projekcijskem polju literature moderne izjemno vlogo. Tako življenje kot narava sta bila projicirana vanjo.

Pri tem so se oblikovali trije tipi ženskosti kot temeljnega bivanjskega principa, ki je izzival umetnike moderne. Moderna tako oblikuje najprej žensko kot predimenzionirano simbolno podoba užitka, naslade,

1 Morda je prav zato Cankar izbral osebo iz mita, v katerem je vprašanje ženske svobode/osvobojenosti povezano z njeno vsiljeno družinsko in materinsko vlogo, ki jo Vida iz mita tako deklarativno zavrže (prim. Poniž, 2006).

samopozabe in predajanja. Precej prisotna je tudi podoba ženska kot animalno-elementarnega bitja, evulcijske stopnja med rastlino, ribo in sireno. Tako jo v likovni umetnosti upodablja slikar Alfred Kubin (1877–1959) z znano sliko *Zemlja, naša skupna mati* (1901–1902), ki v okrastih barvah prikazuje žensko s predimenzioniranimi boki in trebuhom (kot znamenjem plodnosti) in dolgimi, vihrajočimi lasmi, stopajočo preko človeških lobanj. Tretji, zadnji tip je upodabljal kulturno in socialno ozaveščeno žensko iz ekskluzivne družbe, v erotični aliansi z drugo žensko, v budoarju, opremljenem po japonskem okusu, daleč stran od (grobe) moške poželjivosti, ali žensko, ki v vsem dosega in presega moškega kot misleca in ustvarjalca. Takšna realna pojava je bila Sidonie Nadherny, češko-avstrijska plemkinja, ki je živela na gradu Janowice južno od Prage, bila strastna dopisovalka z Rainerjem Mario Ruilkejem, pri njej pa je Karl Kraus napisal svojo znano dramo *Poslednji dnevi človeštva / Die letzten Tage der Menschheit* (1918/1919). Mogoče so bile tudi kombinacije vseh treh tipov oziroma prehajanje iz ene "oblike" v drugo, posebej, kadar je bila ženska upodobljena v daljši literarni obliki (noveli, romanu ali dramu).

Prevladovala sta dva konkretizirana tipa prve skupine (torej erotično in seksualno izpostavljene ženske), izvedena iz prvega predstavnega polja o ženski kot "predimenzionirani simbolni podobi užitka", kot je pokazala v zadnjem času vrsta razprav (Leitner, 2004; Heindl, 1997; Lorenz, 1998), ki se navezujejo na nekatere starejše raziskave (Janz, Laermann, 1977; Wagner, 1987). Zanju sta v uporabi francoska izraza *femme fragile* (krhka ženska) in *femme fatale* (usodna ženska). Oba pojma zajemata prvine "nove" ženskosti tako iz fizične kot psihične konstitucije: "krhka ženska" je običajno upodobljena kot prezgodaj zreli otrok-ženska, katere telo je še otroško, a psiha že sanjari o drugačnih (erotičnih, seksualnih) izpolnitvah, usodna ženska je v svoji telesni razvitosti podoba ambivalentnosti, ki budi v moškem nasprotujoča si čustva.

Če je *femme fragile* vezana predvsem na impresivistične, simbolistične in novoromantične tokove v stilno sicer heterogeni moderni, potem je *femme fatale* vezana predvsem na dekadence oblike, posebej tiste ekstremne, povezane s spolnimi odkloni, satanizmom in različnimi oblikami homo- ter biseksualnosti.

Prvi tip, *femme fragile*, ima nekaj različic, med katerimi je nekakšno posebno zanimanje, morda ne samo v literaturi, ampak predvsem v slikarstvu (pri slikarju Gustavu Klimtu), doživela tako imenovana ženska otrok (*Kindfrau*), torej tip ženske, ki je otroško krhek, ranljiv, a hkrati že emocionalno zrel in pripravljen na erotične zveze, ki so sicer kratkotrajne, a hkrati silovite in v katerih se, posebej če se vrstijo druga za drugo, to *Kindfrau* spreminjajo v *femme fatale*, žensko, katere erotični in seksualni atributi postajajo vedno bolj izpostavljeni, ženska pa se iz objekta moške naslade in poželjenja

vedno bolj spreminja v subjekt, ki si moškega podreja do neslutnih razsežnosti. Iz ženske, ki naj bi se samo pasivno predajala moškim erotičnim in seksualnim željam, velikokrat, kot v Cankarjevem primeru, nerealiziranim v konkretnem življenju, ampak izpisanim skozi literarno pripoved, ki je zamenjava za "pravo življenje", se *femme fragile* lahko spremeni v avtonomen subjekt, ki začne izražati lastne želje, jih zna oblikovati in konkretizirati, kot to počne v zakonu nesrečna Kraigherjeva Pepina. Radikalen tip ženske junakinje, ki doživi opisan razvoj v dramatiki moderne, je Wedekindova Lulu, ki jo njena senzualnost na koncu celo pokonča.

Nekakšno njeno vzporednico, vendar ne tako radikalno, saj je postavljena v malomestne razmere, pa lahko predstavlja Kraigherjeva Pepina. Pepina, junakinja drame *Školjka*, ni tipična *femme fatale*, saj je njeno prvobitno "stanje" tisto, ki ga predstavlja posebna različica *Kindfrau*, imenovana "sladka deklica" (*Süsses Mädl*), ki jo je v svoji dramah oblikoval vodilni dramatik srednjeevropske moderne, Arthur Schnitzer, in sicer v dveh oblikah: *süsses Mädl* kot mlado dekle iz najnižjih slojev (kar so bile v tistem času šivilje, vezilje, cvetličarke, blagajničarke v kavarnah in restavracijah, članice gledaliških zborov, baletne zborovske plesalke ipd.), ki si želi zaradi erotične zveze z bogatejšimi moškimi doživeti nekaj od tistega bleščečega življenja, ki poteka v "notranjem mestu", ki ga obkrožajo ceste znamenitega dunajskega Ringa. Lahko pa je *süsses Mädl* tudi dekle, ki skuša vzpostaviti resno, trdno zvezo z moškim, ki je socialno nad njo, se skozi to zvezo povzpeta višje, iz igralk-zboristke postati znamenita igralka v enem od dunajskih vodilnih gledališč (kar se je posrečilo eni od Schnitzlerjevih intimnih prijateljic, igralki Adele Sandrock, ki jo je upodobil v liku Fanny Theren iz drame *Das Märchen/Pravljica*), uspeti v plesu, družabnem življenju ipd. Ta *süsses Mädl* se ponavadi mora spremeniti v *femme fatale*, saj je družba, kot spet poroča veliko študij, v osnovi patriarhalno-mačistična, zavrne in sprejme le pogojno. Celotaki duhovi tedanjega Dunaja, kot so Karl Kraus, Hermann Bahr, ne nazadnje tudi pisatelji od Schnitzlerja do Beer-Hofmanna, gledajo na žensko kot na bitje, katerega emocionalni in mentalni status glede na moškega je vsaj vprašljiv (v določenih, izpostavljenih situacijah), če ne celo pod nivojem, ki ga dosega moški. Znano je maksima takrat močno aktualnega Otta Weiningerja, ki je v svoji knjigi *Spol in značaj (Geschlecht und Character, 1903)*, v kateri je skušal pojasniti tako rekoč vse vidike razmerja med Moškim in Žensko, med drugim zapisal, da je "tudi najbolj zavrženi moški še vedno daleč nad najbolj izjemno žensko", vprašanje o ženski kot bitju, ki ne more biti subjekt, pa lahko zasledimo tudi pri Sigmundu Freudu in še mnogih sodobnikih.

Podoba ženske, ki je krhka, nemočna, svojo zaščito (in s tem izpolnitev) pa išče in najde pri moškem ter njeno nasprotje, podoba ženske, ki svoje ženske, torej

erotično-seksualne attribute brezobzirno izrablja za svojo uveljavitev v družbi, tudi in predvsem tako, da je smrtno nevarna moškimi, da si jih podreja in podredi, se v dunajski moderni kar naprej ponavlja v nešteti različicah in z mnogimi odtenki, ki segajo vse od najbolj nežnih, brezmočnih žensk otrok (kakršno je v liku Malči upodobil tudi Ivan Cankar v Hiši Marije Pomočnice) do njihovega nasprotja, ženski, ki s svojo erotičnostjo in seksualnostjo dobesedno uporabljajo moške. Ta dvojnost pa ne zadeva žensk samo kot spolnih bitij, marveč tudi v socialnem pogledu, kot to nakazuje že naslov razprave Thee Leitner (Leitner, 2004), in sicer Vojvodinja, dama, uboga ženska (Fürstin, Dame, Armes Weib). Višje kot je ženska na socialni lestvici, bolj ko se skuša povzpeti, intenzivnejša je njena notranja erotična sla. Če je torej süßes Mädl, revno dekle iz dunajskih predmestij, v svojem bistvu femme fragile, pa se, če se ji to posreči, pri vzpenjanju po socialni lestvici vedno bolj spreminja v femme fatale.

Nekaj teh zakonitosti, ki so se oblikovale, kot nam spet govori vrsta razprav, v okvirih družbe, kakor se je spreminjala v času moderne, sta prevzela tudi oba slovenska dramatika, Ivan Cankar in Alojz Kraigher.

Če je Cankarjeva Vida iz Lepe Vide dekle, ki po svojem socialnem položaju izrazito sodi na socialno dno, je torej hkrati süßes Mädl in, kot jo naslika Cankar, tudi ženska-otrok, potem je Kraigherjeva Pepina na socialni lestvici mnogo višje, saj pripada sloju oblikujočih se kapitalistov, ki svojo moč črpajo iz vedno bolj trdnega kapitala in njegovih neusmiljenih zakonov. Zato je tudi njena samozavest, njena erotična drznost, njeno odmikanje od postavljenih socialnih norm in vedenjskih obrazcev tako drugačno od vseh sočasnih likov v slovenski literaturi. Njeno izrekanje erotične sle je poleg kritike opazila tudi sočasna cenzura, saj je, to povejmo kot zanimivost, prečtala v rokopisu, namenjenemu za uprizoritev, vsa tista mesta, ki so v Kraigherjevem besedilu direktno ali indirektno povezana s spolnostjo kot Pepinino osnovno držo (Kraigher, 1975–1989, 362–363). To so tudi tista mesta v drami, ki besedilo po miselnosti najbolj odmikajo od sočasnih prizadevanj, verjetno povezanih z narodotvornim razumevanjem književnosti, v kateri imata mati in družina prvo in najpomembnejše mesto.

Ni naš namen, da bi v tej primerjavi, ki skuša določiti položaj dveh tipičnih ženskih likov, kakor jih je oblikovala moderna, raziskovali, zakaj se je Cankar pri oblikovanju svoje Vide povsem izognil prikazovanju Vide kot spolnega bitja, njeno erotičnost pa je prikazal kot eterično in senzualno, vendar brez slehernega namiga na telesnost. Odgovorov na to vprašanje je več, pojavljajo se v širokem razponu od pogledov, ki jih je

zapisal Cankarjev prijatelj in zaupnik Lojz Kraigher (Kraigher, 1958), do najnovejših študij, kakršni sta Košičkova in Avsenak-Nabergojeve (Košiček, 2001; Avsenak-Nabergoj, 2005).

Čeprav je Vidino usodo femme fragile,² upodobljeno v *Lepi Vidi*, mogoče razumeti, kot je pokazala naša študija, iz literarnega in svetovnonazorskega obzorja Ivana Cankarja, za katerim je v tem času že bilo obdobje neposrednega doživljanja dunajske moderne, pa je mogoče predzgodovino lika upodobiti z mnogimi konkretnimi podatki. Usoda, kakršno doživlja Cankarjeva junakinja, ki je v času, ko poteka zgodba, stara največ petnajst, šestnajst ali sedemnajst let, je zelo podobna usodi, ki jo popisuje Thea Leitner (Leitner, 2004) v poglavju *Dekle iz tovarne, Adelhend Popp*, v katerem opisuje usodo ene od mnogih tisoč brezimnih deklet, ki so rastle v največjem pomanjkanju, ob materi, izžeti od dela in številnih porodov (njena mati je skupaj rodila petnajst otrok, od katerih so samo štirje preživeli prvo leto), ob očetu, pijancu in delomrznežu, ob starših, ki sta iz revščine in brezupa češke province, kot še mnogi v tem času, poskušala najti boljše življenje v imperialni metropoli. Hrepenenje, pravzaprav več kot hrepenenje, neka trdna sla, prebiti se iz brezupa revščine v človeka spodobnejše življenje, o kateri poroča sama Adelheid Popp oziroma njena biografinja Leitnerjeva, je tako podobno tistim občutjem, ki jih Cankar zapisuje v Vidina dejanja. V besedilu je kar nekaj zelo neposrednih, jasnih in nespregledljivih namigov, ki kažejo, da je v osnovo zgodbe, ki se Cankarju sicer razraste v eno najbolj presunljivih slovenskih variant mitične zgodbe, vendarle položena zelo kruta in natančno oblikovana realnost, ki se v okolju ljubljanske Cukrarne ni prav nič razlikovala od tistega v dunajskih delavskih predmestjih. Adelheid Popp je v nadaljevanju doživela drugačno usodo, vendar je začetni položaj skoraj identičen z brezupom, ki ga zarisuje Cankar v Vido, v njen položaj na robu in dnu življenja, v hrepenenju, ki išče poti iz labirinta temačne, razpadajoče hiše (ki je tudi prisposoba za eksistenčni in psihični položaj, v katerem se znajde mlado, življenja željno dekle). In tudi Vidini tovariši se prav nič ne razlikujejo od neskončno dolge vrste eksistenc, ki so životarile v okolju delavskih predmestij. To okolje, tudi prostor Cankarjeve *Lepe Vide*, je človeka uničevalo tako telesno, z mnogimi boleznimi, ki so bile posledica nečloveškega dela, slabe prehrane, pomanjkanja zdravstvene in vsakršne druge socialne oskrbe, kroničnih bolezni (posebej tuberkuloze, triperja in različnih vnetij) ter alkoholizma.

Ko Cankar z nekaj mojstrskimi potezami nariše mračno, brezupno okolje, v katerem se odvija njegova zgodba z vsemi dramskimi osebami, ki dopolnjujejo

2 Prvič se zasnova femme fragile pojavi v Cankarjevi dramatikii že v prvencu *Romantične duše* (1897) v dramski osebi Pavle Zarnikove, torej še preden se je Cankar na Dunaju seznanil s temi literarnimi novostmi.

Vidino zgodbo, obnavlja realno okolje in realne osebe, ki pa v njegovi simbolistični predstavitvi dobijo podobne razsežnosti, kot jih imajo pri drugih avtorjih dunajske moderne. Vida se v svojem poskusu, da bi se iztrgala okolju in prestopila v svet, kjer bi bila njena eksistenca več vredna, podobno kot Schnitzerjeve "sladke deklice", predaja ljubezni z bogatimi zapeljivci (der noble Verührer), kot te ženske dramske like opisuje avtor študije o tipičnih dramskih junakih pri Schnitzlerju, Jürg Scheuzger (Scheuzger, 1979). Ker pa Cankar ne prikazuje več socialno-aktivističnega dogajanja, Vida v svojem iskanju "novega življenja" zapusti svojega "bogatega zapeljivca" in ostane v okolju, ki ga smemo imenovati absolutno hrepenenjsko. Namesto zunanje akcije, kakršno pozna Cankar še v začetnih dejanjih Hlapcev, je pred nami "dogajanje duše", ki daje dramski osebi, kakršna je Vida, povsem nove razsežnosti.

Da bi lahko razumeli Pepinino drugačnost, kar nam bo, ne nazadnje, pomagalo razumeti, kako je oblikoval Cankar v Vidi izrazito (in spet povsem izvorno) različico slovenske femme fragile oziroma otroka ženske, si moramo približe ogledati, kaj je o Pepini, o njeni podobi in njenem ravnanju napisal Kraigher.

Dramatik Pepine ni posebej označil, vse, kar izvemo, je njena starost. Triindvajset let ima, to je vse, kar izvemo pri oznaki dramskih oseb. A že v prvem prizoru prvega dejanja nam dramatik postreže s tipično Pepinino gesto, ki napoveduje njeno čutnost, ko (tako poroča didaskalija) *vgrizne v hruško, da se ji sok cedi od ustnic*. To použivanje sadeža nakazuje vse kasnejše, na telesnost, čutnost, seksualnost usmerjeno Pepinino bitje, čigar dominanca nasproti možu Toninu se pokaže še večkrat, najprej že v drugem prizoru, nato pa se še večkrat ponovi. Dominantno je tudi telo, ki je za Pepino prostor in sredstvo užitka, uživanja, naslade. Brez telesa, ki je spolno aktivno, ne more biti tudi erotično zadovoljena; njena ljubezen se ne more realizirati samo kot gola seksualnost, "združitev". Ko aktualnemu ljubimcu Maksu, pri katerem išče oboje, erotiko in spolnost, razkriva svojo ljubezensko zvezo s tipičnim moškim likom moderne, *rafiniranim zapeljivcem* Lubinom, med drugim pravi: *Saj niti uživala nisem: moje telo je uživalo*. In ta telesni užitek Pepino osvobodi moralnih dilem, jo spremeni v žensko, ki se približuje podobi femme fatale. Take so njene besede:

Prej sem bila skromna in neumna, zdaj sem postala rafinirana, pretkana in strupena in nisem poznala več namena razen sovraštva strasti in zlobe. Trd je bil moj pogled in moja čustva so bila neizprosna in moja beseda je bila bič, ki se je opletal po zvijajočih moških telesih (Kraigher, 1975, 8).

Dramatik nakaže njeno preobrazbo iz femme fragile v femme fatale z naslednjimi besedami, ki jih govori Pepina, ko obuja spomine na svoje mladostno erotično "prebujenje":

Tako se je zgodilo, da so moje oči zagledale greh... In nič več niso bile širom odprte; kakor megla je bila razlita čeznje. In nikoli več niso sanjale v daljavo – a zasanjala je moja kri in moje telo je zahrepenelo po grehu. Lica so mi bila pekoča, oči motne, prsti mrzli in trepetajoči, kakor Lubinovi, ko me je z njimi objel... (Kraigher, 1875, 8).

Telo je tisto, ki ustvarja strast, in telo je tisto, ki si lahko podredi v užitku drugo telo. Skozi telesnost se oblikuje podoba femme fatale in vsa njena pollaševalska poželjivost se strne v seksualne želje in dejanja. Tudi Maks, ko skuša zaradi moralnih dvomov ubežati erotični zvezi s Pepino, govori o telesu kot prostoru užitka: *MAKS: Ne vem, če te ljubim, Pepina. Moje telo te je ljubilo* (Kraigher, 1975, 42).

Tudi sama Pepina razlikuje med ljubeznijo kot čustvom in ljubeznijo kot (polaševalsko) strastjo, kar je mogoče razbrati iz njenih besed, ki jih namenja prijateljici Olgi:

Ti misliš, da si že stokrat ljubila... in prav zato še nisi nikdar ljubila. Ti poznaš priložnost in ljubimkanje in greh; a ljubezni ne poznaš, kakor je jaz nisem poznala. Poznala sem strast in grehoto. Igrala sem se s čustvi, kakor se s kartami igraš. – A zdaj poznam ljubezen! Vsa duša ti je tako prevzeta in prekipevajoča tega razkošnega čustva sreče in blaženstva in hrepenenja, da gineš od sladkosti. In hrepenenje ne ugasne... ono je kakor žeja, kakor brezkončna žeja, neutušena, večna (Kraigher, 1975, 33).

Dramatik v tej repliki uporabi besedo ljubimkanje, ki nas vodi k prvi zares problemski in v čas moderne neizbrisno zapisani Schnitzlerjevi drami Liebelei (ki so jo prav pod tem naslovom – Ljubimkanje – v prevodu M. Skrbinška in režiji H. Nučiča prvič uprizorili v sezoni 1910/1911 v Deželnem gledališču v Ljubljani). Liebelei je Schnitzler napisal leta 1894 in z njim odprl prav tisti problem, o katerem skozi Pepinina usta govori tudi Kraigher: ali je tisto, kar družni moškega in žensko neobvezno, na telesni strasti počivajoče ljubimkanje,³ kakršnega pozna v Schnitzlerjevi drami Mitzi Schlager, ali pa je prava ljubezen tisto globoko, neizrekljivo erotično čustvo, ki počiva na smrtonosnem hrepenenju, kakršnega pozna druga Schnitzlerjeva junakinja, Christine Weiring. To je pomensko območje, ki ga oblikuje Kraigher, Cankar ostaja pri oblikovanju Vide v območju nesnovnega, eteričnega dožemanja ljubezni, kakršnega pozna Christine.

3 SSKJ (II, 623) glagolnik *ljubimkanje* oz. glagol *ljubimkati* razlaga kot *izkazovati, imeti površen, neresen ljubezenski odnos*. Odnos do ljubimkanja je v moderni povsem drugačen, saj predvsem mladim dekletom iz predmestij (süßes Mädl) pomeni možnost, da z bogatimi ljubimci vsaj za nekaj trenutkov doživijo čar nekega drugega življenja, ki je polnejše in svetlejše od realnosti, v kateri morajo doživeti. Prim. Schnitzlerjeve opazke o tej temi v njegovi avtobiografiji *Jugend im Wien*.

Vidino hrepenenje, kakor ga oblikuje Cankar, je v marsikaterem pogledu zelo blizu Christininemu; obe dekleti iščeta smisel v "duhovnih pokrajinah" preko vsakdanjega in banalnega življenja in vidita njegov smisel v globokem, skoraj poduhovljenem hrepenenju, ki se ne more uresničiti v nobenem objektu, ki ga ne more izpolniti noben moški. Medtem ko Christine ne more prenesti izgube podobe svoje ljubezni, Cankarjeva Vida še naprej, tudi po Poljančevi smrti, hrepeni z enako silovitostjo, kot je hrepenela na začetku drame.

Tu se Cankar in Kraigher najbolj usodno razlikujeta. Kraigher ne samo da odpira vzporednico Schnitzlerjevi drami (ki jo je, če že ni bral besedila, zagotovo videl uprizorjeno na Dunaju v času svojega študija), marveč tudi v Pepinino usodo polaga še drugi, seksualno-erotični pol, ki je dopolnitev hrepenenjskega, tistega pola, ki ga tako celovito prikaže Cankar v dramski osebi Vide. Če je torej Pepina tista, ki s svojo resnično, strastno, v hrepenenju utemeljeno "pravo" ljubeznijo, ki ni več samo in zgolj telesni užitek, povzroči Toninovo smrt in hkrati zakonsko katastrofo, razpad tistih temeljnih vrednot, v katere je še absolutno verjela Kraigherjeva in Schnitzlerjeva generacija,⁴ Cankar govori o drugih in drugačnih razsežnosti življenja, ki niso več vezane na telesnost, erotiko kot spolnost. Hkrati smemo razumeti Kraigherjevo Školjko, podobno kot nekatere Schnitzlerjeve drame, v luči razvoja meščanske žaloigre, ki doživi v moderni svoj nepreklicni finale. V predromantiki in viharništvu je katastrofa posledica spopada dveh socialnih skupin, kjer meščanstvo predstavlja nosilca pozitivnih moralnih vrednot, plemstvo pa razpadajoči svet fevdalnih vrednot, ki so s stališča meščanstva neustrezne in prinašajo povečini zlo, ki se kaže predvsem v (erotičnem) nasilju. Na koncu procesa razvoja meščanske žaloigre, v moderni, niso več "drugi" (kot socialne kategorije) tisti, ki povzročajo družinske in osebne katastrofe, katastrofe so posledica protesta proti "pričakovanim zahtevam", kakor jih še vedno patriarhalna (meščanska) družba postavlja ženskam. Konflikt je konflikt znotraj socialne skupine in neskladja njenih moralnih norm s pričakovanji večine njenih predstavnikov, razdeljenih bodisi po spolni bodisi po moralni različnosti. Tako je sodobna kritika povečini označila, bolje bi bilo zapisati obsodila Kraigherjeva dramo (Kraigher, 1975, 345–357).

Druga možnost, s katero se ukvarja moderna, je oblikovanje sveta na simbolistični in novoromantični ravni dojemanja sveta in človeka kot izrazito duhovnega in senzualnega bitja (če so primešane še dekadencijske prvine). Namesto seksualne poželjivosti, "polaščevalskega telesa", se človek izreka skozi netelesno in nematerialno hrepenenje, ki ga ves čas slutimo in obču-

timo v ravnanju in besedah Cankarjeve Vide.

Hrepenenje, ki tako značilno opredeljuje ne le Vido, marveč vso atmosfero Cankarjeve drame, femme fragile oziroma ženska otrok, saj v Vidi, kot bo pokazala analiza, ne prebiva ničesar od tiste telesne, strastne, kar-nistične sle, ki oblikuje Pepinino ljubezensko čustvo do te mere, da postane smrtonosno za moža Tonina, ki ga ni nikdar ljubila, in vodi v katastrofo, kakršne povzročajo femmes fatales pri Schnitzlerju, Wedekindu, a tudi pri Strindbergu in Ibsenu. Kraigher tako prvič v slovenski dramatik prikazuje junakinjo, ki s svojo telesno prisotnostjo, s svojo poželjivostjo, s svojim iskanjem erotične in seksualne zadovoljitve, ne meneče se za konvencije in prepovedi, predstavlja tip ženske, kakršne je tako rada slikala moderna. Pred nami je tudi podoba sveta, v katerem se seksualnost in morala dokončno postavita druga proti drugi in ne dovoljujeta več nobenega socialnega kompromisa (dvojne morale, ki ni samo na papirju, marveč določa življenjske položaje in situacije). Tako junakinjo pa zanika Cankar s svojo Vido, ki je v vsem diametralno nasprotje Pepine. Njena prva didaskalija (nekako na sredi prvega dejanja) opisuje Vido z naslednjimi besedami:

Na pragu v ozadju stoji Vida. Ogrnjena je v dolg temen plašč, izpod plašča se sveti bleščeča plesna obleka, v laseh nad sencem ima rdečo rožo. Za to opravo je njen obraz preveč otroški: njeno vedenje preveč plaho, smehlja se, kakor da bi milosti prosila.

Brez velikih besed je to, kar nam slika Cankar, ženska otrok; čeprav ne izpostavlja njene krhkosti, pa je leta vključena v opis njenega vedenja. Poudarek na "preveč otroškem obrazu" še dodatno stopnjuje njeno krhkost, tako da lahko Vido razumemo kot značilno femme fragile, in sicer ne tipična süßes Mädl, vendar z nekaterimi njenimi potezami. Med temi je na prvem mestu zagotovo neuspešen poskus zveze (liason) z Dolinarjem. Smisel take zveze vidita Janz in Laemann (Janz, Laemann, 1977, 43) zgolj v poskusu, da se "dekle samo uresniči", in vsaj za hip izstopi iz revnih, omejenih in neperspektivnih razmer. Vidino govorjenje o tem, da je bila, ko je bila z Dolinarjem, "v paradizu", trditev se v kratkem času dvakrat ponovi, govori v prid domnevi, da je tudi Vidino razmerje do samouresničitve podobno tistemu, ki ga prikazuje Schnitzler v svojih zgodnjih dramah (pri Wedekindu, Lulu ali Strindbergu, Oče, je ta uresničitev drugačna in prestop iz femme fragile v femme fatale hiter, opazen in tudi usoden za dogajanje).

Vse, kar govori Vida Dolinarju na koncu drugega dejanja, lahko izpeljemo iz njene otroške podobe in hkrati iz njene krhkosti, ki se more uresničiti v normalnem življenju, kakršnega predstavljajo podobe sončnega dne. Njena samouresničitev je mogoča samo v

4 Tragični potek Schnitzlerjeva zakona s pevko Olgo Gussmann, njegova ločitev in vse travme povezane z njo, kažejo, kako globok pomen je imela zanj zakonska zveza. Prim tudi Weinzierl, U. (1994).

noči, mogoča je samo kot netelesna čutnost. Če je Kraigherjeva junakinja Pepina v vsem svojem delovanju zaznamovana s telesnostjo, ki jo kaže dramatik v usodnem nihanju med erotiko kot "nadgradnjo" seksualnosti in seksualnostjo kot nujno izpolnitvijo "erotike", potem se nam Cankarjeva Vida prikazuje kot netelesno in eterično bitje, čigar erotična in seksualna moč je samo nakazana (v besedah njenih oboževalcev, posebej v predsmrtnih Poljančevih blodnjah):

Poljanec: Oj nevesta, nevestica, daj, da ti čisto v obraz pogledam, da ti pobožam te bele, tanke roke! (Kraigher, 1975, 45)

Kar se dogaja v *Školjki*, posebej s Pepino na ravni čutnonazornega, celo telesno izpostavljenega, poudarjeno erotičnega in seksualnega razmerja do moških, je v Cankarjevi *Lepi Vidi* skozi dramski lik Vide oblikovano kot čista senzualnost, breztelesnost. Zato so sanje, prividi in druge podobe, ki nastajajo v zavesti, nikdar pa se ne realizirajo v snovnem svetu, vodilni motivi in rdeča nit. Nerealizirana – vsaj za prebivalce mračne hiše, v kateri se drama prične in konča – ostaja vsaka druga/drugačna možnost, ki bi Vido kot femme fragile zares spremenila v njeno nasprotje, femme fatale.

CANKAR'S VIDA (PLAY *LEPA VIDA*) AND KRAIGHER'S PEPINA (PLAY *ŠKOLJKA*) AS EXAMPLES OF FEMME FRAGILE AND FEMME FATALE IN SLOVENIAN DRAMA AT THE TURN OF THE CENTURY

Denis PONIŽ

University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television, SI-1000 Ljubljana, Nazorjeva 3
e-mail: denis.poniz@guest.arnes.si

SUMMARY

In addition to poetry and short story, drama is the most important genre in Central-European modernist literature. It was through drama that modernity – in accordance with contemporary philosophical, sociological and aesthetic insights into gender relations – formed two distinctive female literary characters – the fragile woman (femme fragile, das Kindfrau) and her counterpart, the fatal woman (femme fatale). These two characters do not appear only in drama (although drama is where their development culminates, especially in the works of Arthur Schnitzler in Frank Wedekind), but also in poetry and fiction, and at least for a fleeting moment they entered also into contemporary Slovenian drama. Although forming and solving modern questions was not the priority of Slovenian literature of the time, we can still trace certain distinguishing features of a "fragile woman" or "woman-child" in Cankar's last play, 'Lepa Vida', regardless of the fact that Cankar is interested in other and different problems set forth in this lyrical play. However, in 'Lepa Vida' there certainly is a clear conception of a fragile woman and a woman-child, that cannot develop into femme fatale as is frequently characteristic of Schnitzler's drama. Cankar's contemporary and friend Lojz Kraigher brought his protagonist Pepina from the play 'Školjka' closer to the typical features of a fatal woman. Not only in her appearance but also in her actions, Pepina is an explicitly fatal woman, who does not hide her erotic and sexual lust, which proves fatal for all men who come close to her, especially for the young student Maks. In this article the parallels between Schnitzler's fatal women and Pepina are explored, finding that Kraigher must have been familiar with some of Schnitzler's plays (or seen them in theatres of Vienna), for he formed a dramatic character perfectly fitting the "femme fatale" concept of the time.

Key words: Ivan Cankar, Lojz Kraigher, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, modernist drama, femme fragile, femme fatale

LITERATURA

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

Cankar, I. (1967): Zbrano delo, III. Knjiga. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana, Državna založba Slovenije.

Fänders, W. (1998): Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart, Metzler Verlag.

Farese, G. (1999): Arthur Schnitzler, Ein Leben in Wien (1862–1931). München, C. H. Beck Verlag.

Janz, R.-P., Laermann, K. (1977): Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart, Metzler Verlag.

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

Kraigher, L. (1975): Zbrano delo, I. knjiga. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana, Državna založba Slovenije.

Kraigher, A. (1958): Ivan Cankar, študije o njegovem delu in življenju, spomini nanj, II. del. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Leitner, T. (2004): Fürstin, Dame, Armes Weib. Ungewöhnliche Frauen im Wien der Jahrhundertwende. München, Piper Verlag.

Lorenz, D. (1995): Wiener Moderne. Stuttgart, Metzler Verlag.

Poniž, D. (2007): Ivan Cankar, Lepa Vida. Poskus interpretacije. Ljubljana, Slovenski gledališki muzej.

Scheuzger, J., (1975): Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Zürich, Juris Verlag.

Thomalla, A. (1972): "Femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag.

Weinzierl, U. (1994): Arthur Schnitzler, Lieben, Träumen, Sterben. Frankfurt am Main, S. Fischer.