



*Mateja Pezdirc Bartol*

## Ženska v Cankarjevi dramatiki

Slovenska literarna veda se je vseskozi intenzivno ukvarjala z analizo moških dramskih oseb, zlasti tistih, ki skušajo svet popraviti na bolje in se borijo proti duhovni zaostalosti, medtem ko so ženske dramske osebe slabo raziskane. V prispevku bomo analizirali delež in vlogo žensk v Cankarjevem dramskem opusu, pri čemer jih bomo opazovali v razvojnem lo-ku od *Romantičnih duš* do *Lepe Vide*. Čeprav Cankar sledi tradicionalnim reprezentacijam ženskosti in so te prikazane z vidika moških, temeljno spoznanje, ki uokvirja Cankarjev dramski opus, poteka ob ženskih dramskih osebah, saj se Cankarju družbena, socialna oziroma politična akcija pokažejo kot nezadosten smisel bivanja.

### Uvodna izhodišča

Slovenska literarna veda se je intenzivno ukvarjala z moškimi dramskimi osebami, predvsem tistimi, ki so nosilci Cankarjevih socialnih idej in političnih ciljev, torej z aktivističnimi osebami, ki skušajo svet popraviti na bolje in se borijo proti duhovni zaostalosti. Takšni so zlasti Ščuka, Maks in Jerman, dramske osebe, ki imajo vest, svoje prepričanje in jih zanima resnica, torej tri kategorije, ki so del Cankarjevega etičnega sistema. Bistveno manj pozornosti se posveča ženskim dramskim osebam, za katere na splošno velja, da so v Cankarjevem opusu zlasti žrtvujoče se matere, torej podoba, ki je mitična, na drugi strani so erotične zapeljivke, nekje vmes pa hrepeneče, eterične ženske, ki jih utemeljuje njihova duša in ne telo.<sup>1</sup> Ker nimamo natančnejše analize ženskih oseb v Cankarjevi

<sup>1</sup> Podobno navaja tudi Denis Poniž v svoji knjigi o Lepi Vidi, da je bilo o ženskih likih v Cankarjevi literaturi in posebej dramatiki malo povedanega. "Vendar pa v njegovi literaturi najdemo množico tako različnih ženskih likov, da je skoraj absurdno, ko literarna zgodovina vse te like reducira na dva ali tri arhetipe: enega, verjetno primarnega, predstavlja *mati*, drugega *ljubica*, tretjega, a ta je že nejasen, pravzaprav razpršen, večkrat le skiciran, kot pa do kraja izdelan, *skrivnostna*, *fatalna*, *eterična ženska*, ki je hkrati utelešenje lastnosti matere in ljubice, a jo označujejo predvsem njene 'dekadenčne' poteze" (2006: 96).

dramatiki, naj bo ta prispevek uvod v takšno raziskavo, zato najprej pogledjmo, kdo so ženske, ki nastopajo v Cankarjevi dramatik, kakšen je njihov delež in vloga v dramskem dogajanju.

Cankar je v svojem dramskem opusu, ki obsega sedem dramskih besedil, upodobil 33 ženskih oseb, to so: Pavla Zarnikova, Makovka, Olga, Vrančičevka, Ivanka (*Romantične duše*), Ana, Marta, Alma (*Jakob Ruda*), Katarina, Matilda, Helena, Mrmoljevka, Hišna pri Grudnovih (*Za narodov blagor*), Hana, Francka, Nina, Lužarica (*Kralj na Betajnovi*), Jacinta, Županja, Dacarka, Ekspeditorica, Štacunarka (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), Lojzka, Geni, Minka, Anka, Jermanova mati, Kalandrova žena, Kmetica (*Hlapci*) in Vida, njena mati, Milena, Služabnica (*Lepa Vida*).<sup>2</sup> Naštete ženske osebe predstavljajo 31 odstotkov vseh nastopajočih, moških je namreč več kot dvakrat toliko, to je 74, kar predstavlja 69 odstotkov. Razmerje med moškimi in ženskimi osebami je približno v vseh dramskih besedilih ena proti dve, delež moških je največji v *Romantičnih dušah*, kjer je razmerje pet ženskih oseb proti 14 moškim, razmerje se najbolj v korist žensk nagiba v *Hlapcih*, kjer nastopa sedem ženskih oseb in 12 moških. Iz oznake v seznamu dramskih oseb lahko ugotovimo, da so ženske osebe večinoma predstavljene kot sorodnice moške osebe, in sicer so najpogosteje njihove žene (označene z lastnim imenom, kot npr. Katarina, Helena, Hana, ali pa so le izpeljava moškega priimka oziroma moške funkcije, npr. Makovka, Vrančičevka, Županja, Dacarka), hčere (npr. Ana, Alma, Francka, Anka), rejenka (Pavla), nečakinja (Matilda), sorodnica (Nina), sestra (Marta) in mati (Jermanova mati). Edine, ki so navedene brez navezave na moško osebo, so učiteljice v *Hlapcih*, to so Lojzka, Geni in Minka, ter Vida in Milena iz *Lepa Vida*. Takšna shema odraža strukturo družbe, kjer ženske niso samostojne, ampak so npr. v zakonu odvisne od moža. Na splošno pa v Cankarjevih dramskih besedilih ni hudobnih, zlobnih, maščevalnih, demoničnih žensk, prav tako ni emancipiranih intelektualk, izobražene ženske zastopajo kvečjemu učiteljice v *Hlapcih*.

Strinjamo se s Primožem Kozakom, ki v *Uvodu* v svojo knjigo *Temeljni konflikt Cankarjevih dram* zapiše, da je Cankarjev dramski opus genetično sklenjen organizem, vsak posamezni tekst pomeni novo etapo v rasti osnovnih vprašanj (Kozak, 1980: 7), zato menimo, da tudi proučevanje ženskih dramskih oseb zahteva obravnavo skozi celoten dramski opus, saj izražajo druga iz druge, se dopolnjujejo, prepletajo, nadgrajujejo, kar bomo na kratko skicirali v nadaljevanju.

<sup>2</sup> Upoštevani so vsi ženski liki, ki so v seznamu oseb individualno navedeni in niso del kolektivne dramske osebe, na primer svatje, kmetice, gostje ipd.

## Od Pavle in Olge prek Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene

Prvi takšen sklenjen lok v razvoju ženskih dramskih oseb bi lahko opazovali od Pavle in Olge prek Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene. Če želimo nakazati, kako se ženski liki razvijajo, vzemimo za primer skrajni točki, prvo in zadnje dramsko besedilo, *Romantične duše* in *Lepo Vido*. Cankar je že v svojem prvem dramskem besedilu upodobil dva tipa ženskih oseb: hrepeneče romantične duše in na drugi strani ženske, zavezane stvarnemu svetu. Hrepeneči ženski lik predstavlja Pavla Zarnikova, bolehná, krhka, sanjava, breztelesna, ki želi daleč stran proti soncu, stran od zatohlega zraka. Verjame, da jo v takšen svet vodi pot s Strnenom, a v Trstu propade, tone v blatu, a spet upa na idealni svet. Drugačna je Vidina pozicija in posledično tudi hrepenenje, Vida je namreč spoznala lepši svet, bila je v paradížu, a je spoznala, da "paradiž ni moj dom, pot je moj dom ... Če bi hrepenenja ne bilo v mojem srcu, bi umrlo to srce, v paradížu samem bi umrlo" (Cankar, 1969: 96). Hrepenenje je konstitutivni del njene biti, zato tega, kar išče, v realnosti nikjer ni, je le v njej sami. Njima nasproti sta postavljeni ženski, zavezani realnemu, materialnemu svetu, pa vendarle je tudi med njima bistvena razlika. Olgo opredeljuje telesnost, ženska erotika, a hkrati je poštena, moralna, nepreračunljiva. Mlakarja, čigar ljubica je, iskreno ljubi in razume, zato se mu je pripravljena tudi odpovedati ob spoznanju, da ne more zadovoljiti vseh njegovih duševnih plasti. Prav zato je njena podoba še močno zakoreninjena v dualistični predstavi o ženski prostitutki in madoni v eni osebi. Milena takšne predstave prerašča, trdno je zasidrana v stvarni svet, ne obremenjuje se s sanjami, ki so zanjo znamenje bolezenskega stanja, temveč v realnem svetu uživa v svetlobi in smehu: "Povsod je luč, povsod samo živo življenje, kamor se ozrem; ali pa so moje oči tako ustvarjene" (Cankar, 1969: 93), zato Denis Poniž upravičeno opaža: "Milena je oseba, ki še ni do konca oblikovana, vendar se napoveduje kot realna oseba in literarni lik 'novega sveta'. /.../ Milena je, čeprav zarisana fragmentarno, ena najbolj modernih ženskih oseb v vsej Cankarjevi literaturi" (2006: 101). Med najbolj izrazite Cankarjeve ženske osebe sodi Helena Gruden, saj je najbolj opazna na odru in nastopa v največ prizorih v komediji *Za narodov blagor*. Zanjó je značilno, da je enakovreden tekmeč moškemu – če Grozd nasprotnike odstranjuje s silo, jih Grudnovka omreži z erotiko. Pregovorno moški svet politike ji ni tuj, je inteligentna, odločna, tudi hladna in preračunljiva, brez sramu in predsodkov, ves čas z neko vzvišeno držó do sveta. Pri njej težko ločimo, kdaj so njene izjave iskrene, kdaj pa del skrbno preračunane taktike, kar pride do izraza v antologijskem prizoru zapeljevanja Gornika,

v katerem je Cankar pokazal veliko spretnost pri oblikovanju komičnega ljubezenskega prizora. Manj realna ženska oseba je Jacinta, ki ima status umetniške muze, saj s svojo lepoto, hrepenenjem po višjem in svobodnem svetu umetnosti navdihuje Petra, hkrati pa izraža iz dekadentnega sveta senzualnosti in telesnosti, saj s svojo čutnostjo vznemirja šentflorjance in v njih prebujata erotične fantazije.

### **Ana, Matilda, Francka, Anka, Lojzka in ljubezenski trikotniki**

Za dramske osebe v drugi skupini je značilno, da so predvsem hčere, vpete v družinsko življenje in pogosto pokorne željam svojih očetov. Drugi lok v razvoju ženskih dramskih oseb bi lahko poimenovali od Ane, Matilde, Francke in Anke do Lojzke in njihovi ljubezenski trikotniki, ki so deloma oblikovani po enotni shemi. Ana, Francka in deloma Matilda so se namreč na očetovo željo pripravljene poročiti s premožnim snubcem, čeprav ljubijo družbeno manj uspešne fante, po navadi umetnike oziroma vagabunde, ki se vrnejo domov ravno ob pravem času. Ana, ob kateri Cankar izpostavi motiv poroke kot kupčije, se je pripravljena na željo očeta Jakoba Rude poročiti s starim, a premožnim Brošem in tako rešiti posestvo propada, čeprav ljubi slikarja Dolinarja. Tudi Francki je ljubši falirani študent Maks kot posestnik Franc Bernot, Matilda pa ljubi Kadivca, čeprav bi jo stric za dosego političnih ciljev dal v zakon Gorniku. Drugačno pozicijo ima Anka, županova hči, ki zapusti Jermana in se tako odvrne od družbeno spornega fanta, čeprav je bila njuna zveza že prej v težavah. Poseben status znotraj Cankarjevega sveta ženskih dramskih oseb ima Lojzka, v kateri Jerman najde sorodno dušo in tolažnico: "Prinesla si mi tolažbe. Zahvaljena! *Spremi jo do duri*. Zdi se mi, da si mi za sto korakov bližja, nego prej ... da ti šele zdaj vidim v oči ... rad te imam, ker sva takó samá ... samá med mrtvimi ljudmi" (Cankar, 1969: 40). Lojzka je bila deležna različnih interpretacij, vprašanje, ki vznemirja slovensko literarno zgodovino, pa je, koliko Jerman v njej vidi tudi žensko in ali bi imela njuna zveza prihodnost. Psihoanalitik Marijan Košiček odgovarja, da je Jerman Lojzko sprejel, ker je v njej našel zameno za mater (2001: 25).

### **Matere**

Tretji razvojni lok ženskih dramskih oseb predstavljajo matere. Z romanom *Na klanecu* je Cankar postavil spomenik svoji materi, Cankarjeva stilizirana podoba matere pa je postala del slovenske nacionalne ikonografije (Jensterle Doležal, 2003: 110). Cankar povečuje njeno

dobroto, požrtvovalnost, brezmejno ljubezen do otrok, njeno svetniškost in pobožnost, vztrajnost, notranjo moč in pogum. Idealizirana podoba matere prerašča v mit, v katerega je vgrajen Marijin kult, ki je pomembno vplival na oblikovanje podobe matere v zahodnoevropski literarni tradiciji. Mati velja za osrednji ženski lik Cankarjevega literarnega ustvarjanja nasploh, zato bomo skušali določiti, kakšna je njena podoba in vloga v dramskih besedilih. Analiza pokaže, da sta med vsemi dramskimi osebami v seznamih oseb le dve označeni z besedo mati, in sicer Jermanova mati iz *Hlapcev* in mati lepe Vide v istoimenski drami, matere pa so še Hana in Lužarica v *Kralju na Betajnovi*, Vrančičevka in Makovka v *Romantičnih dušah* ter Kmetica v *Hlapcih*. Lik matere v dramatiki je torej med redkimi, vsega skupaj je takšnih oseb sedem, kar predstavlja 21 odstotkov vseh ženskih oseb oziroma 6,5 odstotka vseh dramskih oseb v celotnem dramskem opusu. Delež dramskega besedila, ki ga izrekajo matere, je minimalen, nastopajo v funkciji stranskih oseb (Lužarica in Kmetica imata zgolj epizodni vlogi), ki jih na odru in med branjem komaj opazimo, kljub temu pa je njihov vpliv na dramsko dogajanje različen.<sup>3</sup> Oglejmo si jih natančneje.

Makovka do svoje rejenke Pavle Zarnikove vzpostavi tipičen odnos matere, ki se na videz žrtvuje za hčerino srečo in v zameno pričakuje hvaležnost. Ker je ne dobi v takšni obliki, kot si sama predstavlja, dela iz sebe žrtev: "Samo pomisli, kaj bi bila ti brez mene; delavka v tovarni mor-da, ali še kaj slabšega. Toda jaz sem se te usmilila, ker sem bila predobrega srca" (Cankar, 1967: 35). Pavli ne izkazuje nikakršne ljubezni, temveč jo uporablja za kompenzacijo lastnih neizpolnjenih želja. Ne razume njenih resničnih potreb, odriva jo od sebe, zanjo je le nezanimiva "bolna stvar", ki je najpogosteje povezana z besedicami nehvaležnica, sramota in škandal. Takšen je njen odziv ob ugotovitvi, da je Pavla skrivaj odpotovala v Trst, enak je njen odziv ob Pavlini vrnitvi, saj ob njeni smrtni postelji izjavi: "Ti me boš ubila! Bog ti odpusti, kako me sramotiš pred svetom ..." (Cankar, 1967: 81). Samo na videz drugačna je Vrančičevka, mati Ivanke, Pavline vrstnice in zaupne prijateljice. "Makovka Pavlo naganja, odriva od

<sup>3</sup>Ne smemo pozabiti, da je imel Cankar v načrtu kmečko dramo v treh dejanjih z naslovom *Nioba*, v kateri je nameraval antično zgodbo o Tantalovi hčeri, ki je izgubila sedem sinov in sedem hčera, prenesti na slovensko zemljo, ki je Nioba oziroma mati, ki izgublja sinove. Drama naj bi bila po prvotni zasnovi torej tragedija zapuščene slovenske zemlje, pozneje pa je v Cankarjevih mislih vedno bolj preraščala v poveličevanje materine podobe. Izidorju Cankarju je januarja 1907 napisal: "Tako še nikoli nisem risal matere, niti ne v *Na klanču*." Januarja 1908 poroča: "Z Niobo gre počasi. Čudno je, da človek najtežje dela, kadar bi delal rad najbolje. Nekaj posebno lepega bi rad napravil, pa sem prepričan, da se mi bo vse skupaj ponesrečilo. Prvotna impulzivna ideja bo polagoma izgubila in ostala bo samo pusta doktrina." V zapuščini so štiri strani napovedanega dramskega teksta, od februarja 1908 pa ga Cankar ni več omenjal. (Cankar, 1969: 115–117, 247–251.)

sebe, Vrančičevka Ivanko veže nase s kvazi-tolerantno, liberalno 'vzgojo'. Ivanki daje vtis enakovrednosti, a posesivno pije njeno kri. Ivanka je stranska tragična žrtev. Zaprli jo bodo med štiri stene in spustili v salone le za razkazovanje." (Dovjak 2006/07: 9) Vrančičevka vzgaja svojo hčer za lutko, za vlogo, ki jo je ženski namenila takratna družba, način vzgoje ji onemogoča, da bi se borila za kakršne koli spremembe. Konceptu družbe tako ustrezata Makovka in Vrančičevka: z dolgočasni ženi in materi, ki nimata nobenih pravih obveznosti, zato si čas krajšata z opravljalnostmi, listanjem modnih revij in drugim razvedrilom, njuna ključna vrednota pa je javni ugled. V ta koncept se morata vključiti tudi hčerki, Ivanka se bo, Pavla pa zaradi svoje fizične in psihične drugačnosti odstopa. Dejstvo pa je, da bi tudi Makovka rada imela Pavlo za razkazovanje, le tako bi ji lahko zadovoljivo poplačala njeno "dobroto".

Tradicionalni patriarhalni strukturi družine najbolj ustreza *Kralj na Betajnovi*. Kantor je močan moški, nasilnež in diktator, šibki in nemočni pa so otroci in žena, ki ves čas živijo v strahu. Hana je mati Francke, Pepčka in Franceljna, skrbi pa tudi za sorodnico Nino, katere očeta je umoril prav Kantor. Hana je predstavljena v vlogi poslušne in ponižne žene, nekoč je bila dekla in ta vloga jo spremlja tudi po moževem vzponu, ko bi lahko postala gospa. Čeprav mož njeno držo dekle pred župnikom ne odobrava, jo v bistvu s svojimi dejanji in ravnanji ves čas zahteva. Čeprav deluje pasivno, uboga moževe ukaze, pa ob spoznanju, da se daljša spisek ljudi, ki jih ima Kantor na vesti (bratranec, Maks, usoda Lužarjeve družina), pokaže določeno odločnost: "Pojdi v cerkev in se spovej in potem razodeni greh. Če bo treba, pojdem z otroci od hiše do hiše. Bolj lahko mi bo pri srcu kakor danes. Tako stori in Bog ti bo odpustile" (Cankar, 1968: 55–56). Čeprav Hana nakaže upor zoper možovo nasilje in zagrozi z odhodom, se ob koncu nevarnosti in Kantorjevem nadaljevanju kraljevanja vloge spet vrnejo v tradicionalne okvire. Epizodna je vloga Lužarice, delavke in matere šestih otrok, ki se poniža in prosi Kantorja, naj vzame moža nazaj v službo. V imenu otrok prosi usmiljenja, ne pri Kantorju ne pri župniku ničesar ne doseže, ob koncu pa je ponosna in noče "ukradenega kruha". Cankarja ne zanima njena beda, ampak je njen nastop dodaten dokaz Kantorjevega neusmiljenega ravnanja z ljudmi. Podobno epizodno vlogo ima Kmetica v *Hlapcih*, ko pride povedat Jermanu, da svojih otrok ne bo pošiljala v šolo brezbožnežu. Za vse tri matere, Hano, Lužarico in Kmetico, je tako značilna velika skrb za otroke, otroci so razlog za njihovo pasivno vztrajanje, spet drugič edini razlog za dejanje. Prikazane so realistično, v vsakdanjem stvarnem življenju, vse se sklicujejo na avtoriteto Boga.



Jermanova mati sodi med najpomembnejše ženske osebe v Cankarjevi dramatik. Mati je tista dramska oseba, zaradi katere Cankar sploh potrebuje peto dejanje, saj je Jermanov upor proti novi oblasti in duhovni zaostalosti naroda končan že s četrtem dejanjem, takrat je znan razplet zborovanja in nadaljnja usoda, to je premestitev na Goličavo. Mati je namreč tista, ki povzroči spornost samega dejanja, ko se junak zlomi sam v sebi ob spoznanju, da ima njegov boj tudi negativne posledice in se mora spopasti z vprašanjem odgovornosti za svoja dejanja. "Nikjer ni tako viden pisatelj zasuk iz družbene kritike in satire k esencialnim vprašanjem človekovega vztrajanja v življenju" (Bernik 2006: 375), in ta zasuk poteka ob liku matere, ob katerem Jerman razrešuje osebne konflikte.

Materina vloga v *Hlapcih* obsega tri replike, dva nastopa brez besed in njen glas na koncu. Ves čas je v ozadju, je izrazito stranski lik, a nenehno navzoča kot temeljno ozadje Jermanove notranje razpetosti, njena prisotna odsotnost je značilna za celotno tretje in peto dejanje. Prvič se pojavi v tretjem dejanju, ko postreže Kalandru in Jermanu ter svoje neodobravanje obiskovalca pokaže z molkom in tako zavrne Jermana. Kontrasten prizor je prihod župnika: mati mu poljubi roko, počisti mizo, pogrne bel prt ter mu postreže z vso vdanostjo. Ob koncu tretjega dejanja pride prvič do govorne komunikacije med materjo in sinom, ko ga ta kleče prosi, naj ne zavrže Boga. Na prvi pogled gre torej zgolj za različne poglede na Boga. Mati v svoji pobožnosti istoveti Boga s cerkvijo in župnikom, zato ne more sprejeti sina kot nekoga, ki je zvest sebi in zastavljenim ciljen. Če bi ga skušala razumeti, bi videla, da ni zavrzel Boga, zavrzel je cerkveno oblast. Boj z drugim (župnik, oblast) se prevesi v boj znotraj Jermana samega, to pa je boj med dolžnostjo in ljubeznijo do matere ter lastnimi vzgibi, ki doseže vrh v petem dejanju ob spoznanju, da je s svojim ravnanjem skrajšal materino življenje, čeprav samo za trenutek. Jermanova mati ima v literarni zgodovini različne interpretacije, od poveličevanja njene ljubezni do opozarjanja na problematičnost njunega medsebojnega odnosa. Opazna je materina ljubezen, skrb za sina in njuna medsebojna navezanost<sup>4</sup>, po drugi strani pa njun odnos opredeljuje tudi nerazumevanje in molk, torej nekomunikacija, ter dejstvo, da ima mati še vedno pretirano čustveno moč nad odraslim sinom, ki ga duši in s tem priklepa nase.<sup>5</sup> Negativno podobo matere najdemo na primer v interpretacijskem

<sup>4</sup> Samo ugibamo lahko, ali je njuna pretirana navezanost posledica dejstva, da Cankar v *Hlapcih* nikjer ne omenja očeta – je umrl, ju zapustil, ima Jerman še brate in sestre, vse to so vprašanja, na katera besedilo s svojo sintetično tehniko pisanja ne odgovarja. Odsotnost očeta je značilnost tudi nekaterih drugih Cankarjevih besedil.

<sup>5</sup> Da imajo lahko brezmejn materina ljubezen, njena skrbnost, vdanost, nenehen strah za otroka tudi negativne posledice za otrokov razvoj, opozarjajo številni psihologi in psihoanalitiki, tako na primer M. Košiček piše v knjigi *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*, da dobra mati otroka spodbuja, da bi se osamosvojil in ga ne ovira pri samostojni poti (Košiček, 2001: 13–14).

razmišljanju Mileta Koruna iz leta 1995, ko je *Hlapce* režiral na odru ljubljanske Drame: “Mati je Jermanova bolezen. Kajti vsa ta pretirana čustvena veriga, na katero ga je mati priklenila, sproža v njem neznosen občutek krivde. Kakor da ji ne bo mogel nikoli povrniti vsega, kar je zanj storila, prestala in pretrpela. Mati je zanj pravzaprav huda nadloga. Ne more svobodno poleteti, prosto zaživeti. Ves čas ga omejuje v njegovem notranjem svetu. Onemogoča njegovo sproščenost, odraslost, zrelost” (Korun 1997: 348–349). Materina vloga pa ni vezana zgolj na prikaz spornosti dejanja in s tem razcepljenosti Jermanove osebnosti, temveč je njena vloga še dodaten in odločilen moment pri razkrivanju spoznanja, da sama akcija, torej aktivni princip delovanja, ni zadosten smisel človekovega bivanja in da pravičnost ne more nadomestiti ljubezni in odpuščanja.

Mati lepe Vide je stranski lik brez pomembnejše funkcije v dramskem besedilu. V prvem dejanju se skupaj z drugimi razveseli Vidine vrnitve, ki pa je zgolj trenutek, saj Vida hiti naprej, je ves čas na poti, hrepenenje ji ne da obstanka in miru. Mati spet nastopi v tretjem dejanju, ko Poljancu prinese čaj, prižge svečo, mu skuša lajšati trpljenje in ob smrti reče: “Najlepšo pot je šel!” (Cankar, 1969: 110). Njena vloga podpira koncept simbolistične dramatike, kjer osebe čakajo, dogajanje je predstavljeno na raven vzgibov duše, končni cilj in uresničitev hrepenenja pa je v smrti.

Poglavje o materah lahko sklenemo z ugotovitvijo, da Cankarja v vseh sedmih dramskih besedilih nikjer ne zanima problem materinstva, torej težave ženske v vlogi matere, materini glasovi v dramatiki umanjajo, prikazane so z vidika moških, so njihove matere ali matere njihovih otrok ter žene. Materinski liki so raznoliki in niso narejeni po shematičnem vzorcu, prav tako so postavljeni v različna okolja (meščansko, trško, intelektualno, proletarsko), a v ozadje, so stranske dramske osebe in malo opazne za dogajanje. Izjema je Makovka, ki s svojo vzgojo brez ljubezni in razumevanja še dodatno vpliva na Pavlino odločitev za beg v Trst, ter Jermanova mati, ob kateri se pokaže nezadostnost junaka, ki se ni zmožen izviti njenemu čustvenemu vplivu, ter po drugi strani spornost dejanja, torej akcije, ki se izkaže kot nezadosten smisel bivanja. Jermanova mati je zanimiva tudi v dramaturškem smislu, saj je primer skrajno ekonomičnega lika z daljnosežnimi posledicami za dramsko dogajanje in interpretacijo besedila. Skozi besedila Cankar pokaže raznolikost lika matere, ki pa v dramskih besedilih ni idealiziran oziroma mitologiziran in ne podpira materinskega kulta žrtvujoče se matere ter tako v celoti ne ustreza neki vnaprejšnji, splošno sprejeti podobi cankarjanske matere.



## Sklep

Če Cankarjevo dramatiko opazujemo v razvojnem loku od *Romantičnih duš* do *Lepo Vido*, ugotovimo, da končno spoznanje in smisel Cankarjevih dramskih oseb ni v družbeni, socialni oziroma politični akciji, ni v delovanju, ampak hrepenenju. "Človek se polno lahko uresniči kot človeško bitje ne z 'delovanjem', ampak šele, ko se ves preda hrepenenju, ki mu kaže 'samo večno, neizmerno razkošje', v katerem se kopa njegova duša" (Svetina 2006/07: 22). Prav v hrepenenju pa so si moške in ženske dramske osebe enakopravne, med njimi ni razlike. Cankar je v Hlapcih spoznal, da "svet brez usmiljenja – milosti – ljubezni ni mogoč: da ostane le še zmaga nasilnega zla in poraz nemočne etike" (Kermauner, 1979: 193). To pa je spoznanje, ki začenja Cankarjev dramski opus z Mlakarjem, ki se je pripravljen odpovedati politiki, moči, oblasti, ko zagleda sanjave oči krhke in bolne Pavle, ter se prav prek Jermanovega odnosa do matere in spoznanja o nezadostnosti delovanja prevesi v *Lepo Vido*. Spoznanje, ki uokvirja Cankarjev dramski opus, poteka ob ženskih dramskih osebah.

## Viri in literatura

- Bernik, France, 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Študentska založba Littera.
- Cankar, Ivan, 1967: *Zbrano delo III*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1968: *Zbrano delo IV*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1969: *Zbrano delo V*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Dovjak, Krištof, 2006/07: Razkošje svetov. *Gledališki list 16*. Ivan Cankar: *Romantične duše*. SNG Drama Ljubljana. 8–13.
- Jenstrle Doležal, Alenka, 2003: Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi. Obdobja 21. *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik, G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 109–118.
- Kermauner, Taras, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: razmnožil Rupert Klampfer.
- Koron, Mile, 1997: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 125).

- Košiček, Marijan, 2001: *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*. Ljubljana: Tangram.
- Kozak, Primož, 1980: *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pirjevec, Dušan, 1986: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Poniž, Denis, 2006: *Ivan Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Svetina, Ivo, 2006/07: "Delovati" ali hrepeneti. *Gledališki list 16*. Ivan Cankar: *Romantične duše*. SNG Drama Ljubljana. 17–22.