

## **Funkcija ženskih dramskih oseb v etičnem loku Cankarjeve dramatik**

Na podlagi dejstva, da je mogoče vseh sedem Cankarjevih dram razumeti kot zaključeno celoto, ki sledi idiosinkratičnemu vrednostnemu loku, je mogoče določiti ključne avtorjeve vrednote, ki definirajo vsako od besedil posebej. Običajno so nosilci vrednot osrednji protagonisti posamične drame, vendar je mogoče v Cankarjevem primeru ugotoviti, da imajo ženske pomembnejšo vrednostno funkcijo od moških dramskih oseb. Čeprav niso tako poudarjene kot moški in zato vselej nastopajo »v senci«, so ženske praviloma veliko jasneje prepričane in odločneje zagovarjajo vrednote, ki so tudi avtorjeve. S tega stališča je torej mogoče Cankarjeve ženske dramske osebe ugledati kot enakovredne, če ne celo pomenljivejše od moških.<sup>1</sup>

**Ključne besede:** Ivan Cankar, dramatika, ženske dramske osebe, etika, družba

### **The Function of Female Characters in the Ethical Arc of Cankar's Plays**

Based on the fact that all seven of Cankar's plays can be understood as a closed whole that follows an idiosyncratic arc of values, it is possible to determine the key authorial values that define each of the texts separately. The bearers of values are usually the central protagonists of individual plays, but in the case of Cankar's dramas it can be established that female characters have a more important value function than male characters. Although they are not as emphasized as male characters and therefore always appear "in the background", females are generally much more clearly convinced about and more resolutely defend their values, which appear to coincide with those of the author. From this point of view, it is possible to see Cankar's female dramatic characters as equal, if not even more significant than their male counterparts.

**Keywords:** Ivan Cankar, drama, female characters, ethics, society

#### **Uvod**

Ko se je leta 2018 s srečanji, simpoziji in konferencami obeleževalo pomembno Cankarjevo obletnico, smo se posvetili vprašanju etične razsežnosti v Cankarjevi dramatik, ki se, kot se je pokazalo, v enovitem loku pne od prve do zadnje drame in tako celotni dramski korpus zlije v celoto, posvečeno le enemu cilju: opozarjanju na moralno pokvarjenost družbe tistega časa ter, posledično, Cankarjevim literarnim prizadevanjem za vzpostavljanje – preko vrednostnih nosilcev, ki bi bili sposobni

---

<sup>1</sup> Članek/monografija je rezultat dela na raziskovalnem projektu Transformacije intimnosti v literarnem diskurzu slovenske moderne (J6-3134), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. The author acknowledges financial support by the Slovenian Research agency for the research project Transformations of Intimacy in the Literary discourse of Slovene "moderna" (J6-3134).

uresničiti to idealistično podjetje – boljšega, torej bolj moralnega, bolj človeškega sveta (Kozak 2018).

Najvišja Cankarjeva vrednota, ki bi si naj zanjo človek prizadeval, je svet medčloveške enakosti, svobode in bratstva, kjer bi družbenih, ekonomskih in razrednih razlik med ljudmi preprosto ne bilo, ljudje bi se pa naj ravnali po Kristusovih zapovedih o medsebojni ljubezni oziroma Kantovem kategoričnem imperativu (za Cankarja je obveljalo, da je bil enako globoko veren kot tudi predan socialistični misli, oba nazora pa sta se mu stekala na vsebinski ravni v ideji etičnega človeka, prim. Bernik 2006b). Cankarjevo idealistično prepričanje je, da je boljši svet (svet tudi krščanske ljubezni) načeloma možen, zato vreden hrepenenja po njem, da pa njegov nastanek ovirajo in se mu upirajo nemoralni, vplivni ljudje zaradi sebičnih koristi. Cikel Cankarjevih dram, napisanih v razponu 14 let, se tako osredotoča na osrednjo temo: na etično razumevanje tako zasebne kot družbene vloge posameznika v obliki kronološko in logično potekajočega etičnega loka.

Ker je os drame konflikt, vzpostavi Cankar antagonistični poziciji, ki ju je mogoče bolj ali manj zaslediti v vseh sedmih dramah: vlogo aktivnih protagonistov običajno prevzamejo ozaveščeni posamezniki, ki bi jih lahko s Cankarjem poimenovali kar »romantične duše« in ki so večinoma preobčutljivi in prešibki za kakršno koli poseganje v realnost sveta. Gre za večinoma visoko etične posameznike, ki verjamejo v lepši svet, se zavedajo krivične urejenosti sedanjega in si ga prizadevajo spremeniti, obenem pa nimajo ne osebne ne družbene moči, kaj šele vpliva, da bi zamišljeno nalogo tudi izpeljali, zato v svojem boju omagajo. Na njim antagonistični poziciji stoji preostali svet, družba torej, katere del so tudi sami, ki jo pa na vseh ravneh obvladujejo egoistični, pretežno nemoralni ljudje. Njim se nenačelna in izprijena večina, ki se ne ozira na svojo nemoralnost, udinja predvsem zaradi udobnega preživetja. To cinično stanje ubitega, nemoralnega duha ponazori naslednji Cankarjev edinstveni trop: »Nazadnjaštvo je dobro, naprednjaštvo je dobro, najboljšje pa so pečene piške!« (Cankar 1932: 234).

Ta dva etična pola predstavljata intelektualno ogrodje Cankarjeve dramatike in dobesedno vsaki od njegovih dokončanih dram (nedokončani poskus kmečke drame *Nioba* puščam tu ob strani) je mogoče določiti tako bolj ali manj izrazito konfliktno pozicijo.

V zgodnejših besedilih (*Romantične duše*, *Jakob Ruda*) Cankar odkriva realne možnosti vere v lepši svet, ki uspe zasijati in – za grozljivo ceno – vsaj vstopiti v pokvarjeni svet. Etični lok doseže svoj vrh že v drami *Za narodov blagor*, v kateri se optimistična vera v prihodnjo zmago ideala pravega človeka vzpostavi kot realna, a že takoj nato, v začetku stoletja s *Kraljem na Betajnovi*, se Cankarjeva vera v ideale kot da izteče in se začne potapljati v vse temnejši obup in brezizhodnost. Nato se ta lok strmo spušča do zadnje drame (*Lepa Vida*), ki predstavlja dokončno odpoved boju za ideale, saj se izkažejo le še stvar eksistencialno propadlih sanjačev. Cankar zato v svojem zadnjem tekstu hrepenenje in morebitna pričakovanja s svojih preloži na rame prihodnjih rodov.

Predlagani etični lok seveda ni edini možni koncept eksegeze Cankarjevih dram. O sosledju dram in položaju Cankarjevih protagonistov v njih je eno izmed vplivnejših razlag ponudil Dušan Pirjevec, ki se je oprl na Cankarja samega (*Hlapci*) ter prišel do zaključka, da »junak pade, a boj še ni odločen« (Pirjevec 1968: 8). Pirjevec je, razumljivo za okvir časa, v katerem so njegove analize nastajale, zabeležil, da »človek je človek, če je in kolikor je historični subjekt« (prav tam: 70) ter da si lahko le »sam piše svojo sodbo« (prav tam: 77). Tej trditvi ni mogoče ugovarjati z družbenopolitičnega stališča, vprašanje pa je, če drži tudi z občečloveškega. *Lepa Vida* namreč ne dovoli dvoma, da je – za zdaj negativno – odločen tudi boj. S Cankarjevega gledišča je mogoče skleniti, da ga kot dramatika historičnost subjekta ni zanimala na isti način kot po drugi svetovni vojni Pirjevca (že denimo Primož Kozak vidi »temeljni konflikt Cankarjevih dram« bolj individualno). Cankarjev človek namreč ni v vlogi »historičnega subjekta« in nima namena uresničevati določene faze razvoja svetovnega duha, kakor je bilo moderno misliti po drugi svetovni vojni, temveč je bolj »subjekt ideje«, »subjekt za idejo«, čigar idiosinkratična individualnost se ne raztopi v ideji, temveč jo vidi kot izhodišče za svojo individualno pot. Če je Pirjevec trdil (prim. Poniž 2006: 42), da gre pri Cankarju za posameznika v alieniranem svetu, bi bilo to treba pravzaprav obrniti, saj gre pri njem za (močno) alieniranega posameznika v svetu.

### Ženske dramske osebe

Za čas okoli preloma stoletja ter za Cankarjeve drame in precejšnji del njegovega proznega opusa se patriarhalni odnosi v družbi zdijo skoraj samoumevni. V Cankarjevem delu se to zrcali predvsem tako, da je prednostni položaj omogočen predvsem moškemu protagonistom. Če to ne velja v polnosti za njegovo prozo, je za dramatiko mogoče trditi, da je izključno moška – moški so namreč nosilci dogajanja in vodijo akcijo, kolikor je sploh je. Moški so tudi izraziti nosilci vrednot – tako pozitivnih kot negativnih. Njim so se v glavnem posvečale tudi doslejšnje poglobljene literarne analize denimo Dušana Pirjevca, Primoža Kozaka, Franceta Bernika, Janka Kosa idr.

A vendar ti junaki v svoji solipsistični drži niti pri Cankarju ne delujejo sami, temveč so del kompleksnih dramskih razmerij, v katere pa kot ključni element vstopajo ženske dramske osebe. Tem se je literarna analiza začela posvečati predvsem v zadnjem času, ko so raziskovalce začele zanimati ne samo ženske v Cankarjevi literaturi (žensko kot »osrednji lik v večini romanov« dokazuje Alojzija Zupan Sosič (2023: 5), ženskim osebam v dramah pa se posvečajo Alenka Jensterle Doležal, Denis Poniž, Mateja Pezdirc Bartol ter Jožica Čeh Steger, Irena Avsenik Nabergoj in Katja Mihurko Poniž), temveč tudi kot tema Cankarjevega dejanskega življenja (Marijan Košiček, Peter Kolšek). Iz analiz dramskih besedil sledi, da ženske dramske osebe uosebljajo ideale, muze, spremljevalke, tudi nasprotnice itd., torej predvsem tri tipe: mater, ljubico in fatalko (prim. monumentalno študijo Dušana Pirjevca *Ivan Cankar in evropska literatura* ter delo Denisa Poniža o *Lepi Vidi* ali Mateje Pezdirc Bartol in Jožice Čeh Steger). Pričujoča analiza pa jih vidi kot enakovredne nosilke osrednjih vrednot in zato, *mutatis mutandis*, ključne dramske protagonistke. Vprašanje po dramski legi in funkciji ženskih dramskih oseb v Cankarjevih dramah se zato zastavlja samo po sebi.

Čeprav so bile ženske osrednje protagonistke njegovih romanov (Zupan Sosič 2023): *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Milan in Milena* itd., se dogajanje v dramah prav nikjer ne osredišči okoli njih. Tu ženske v glavnem predstavljajo bodisi oblastnim strukturam (Hana Kantor, Šentflorjančanke, Minka) bodisi moškim (Hana Kantor, Nina, Olga, Milena itd.) popolnoma podrejeni element. V družbeno tradicionalnih, patriarhalnih razmerjih so torej razporejene na drugotna, senčna mesta: na primer »vplivnice iz ozadja« (Helena Gruden), tihe podpornice (Lojzka), muze (Pavla Zarnik, Jacinta, Lepa Vida).

Trditev, da nastopanje v javnosti Cankar prepušča moškim, je mogoče dokazati in se z njo strinjati, a ne čisto brez pridržka. Brez nadaljnega velja, da se je Cankar na Dunaju seznanjal s tedanjimi najsodobnejšimi filozofskimi in estetskimi tokovi (Pirjevec opozarja predvsem na Richarda Dehmila in preko njega tudi na Friedricha Nietzscheja in Karla Marxa, ter Gerharda Hauptmanna, Maurica Maeterlincka in Arthurja Schnitzlerja) ter da so bile takrat v modi številne različice pretežno dekadencijskih žensk (*femme fatale*, *femme fragile*, *das süße Mädel*, nova ženska itd., prim. Zupan Sosič, Poniž, Čeh Steger), je vendarle treba ugotoviti, da v svojih dramah teh modelov Cankar ni neposredno kopiral in prenašal v svojo ustvarjalnost, temveč je elemente vsakega izmed njih preoblikoval izrazito po svoje (s tem se strinja na primer tudi Čeh Steger 2023).

Ta analiza se ne posveča omenjenim standardiziranim ženskim likom. Cankarjeve dramske ženske osebe nimajo generičnih vlog, temveč vsaka odkriva popolnoma drugačen koncept ženske na etičnem loku. Njihove lege se zato med seboj bistveno razlikujejo in so ne glede na številne dokazane vplive nenavadno samosvoje. Denimo Pavla Zarnik iz *Romantičnih duš* ni ne prava *femme fatale* ne *süßes Mädel*, saj je za obe veliko preveč nedolžna, nepreračunljiva in naivna. Morda bi bila še najbližje *femme fragile*, krhki ženski (Čeh Steger 2023), a se zdi zanjo vseeno premalo vesela, frivolna, brezskrbna. In čeprav marsikateri komentator vidi v Cankarjevem opusu standardno dekadentno dvojnost »duha in telesa« (Kolšek 2018: 209; Zupan Sosič 2023: 92), torej ženske kot svetnice in grešnice, device in vlačuge, matere in ljubice oziroma fatalke, kar naj bi bil »produkt Cankarjevega neposrednega stika s sočasno moderno (velikomestno) literaturo« (Poniž 2009: 96), ne gre za preprosto kopijo.

Na splošno je mogoče skleniti, da so v nekaterih dramah ženske figure izrazitejše (na primer Pavla Zarnik, Helena Gornik, Jacinta, Minka, Geni, Lojzka, Lepa Vida), drugje spet bolj umaknjene v ozadje (Ana in Marta Ruda, Hana in Francka Kantor idr.), čeprav je njihovo stališče jasno: so (večinoma) utelešenja Cankarjevega idealizma – torej zastopnice in zagovornice (moralnih) vrednot, kar gotovo ni brez povezave z idejo povratka v romantiko (Pirjevec 1964: 139) – ali njegove nasprotnice, posebej še, ko nastopajo kot del naroda oziroma množice. Ključni poudarek pri nadaljnji obravnavi ženskih dramskih oseb je zato zgolj na etičnem sporočilu drame in ne na njihovi morebitni podobnosti z dekadencijskimi in drugimi modernističnimi vzori.

Članek tudi ne obravnava vseh ključnih ženskih dramskih oseb, saj jih je preveč, pač pa se osredotoča na tri osrednje figure, ki so po našem mnenju bistvene pri Cankarjevem

vrednostnem loku. Vse tri, pa čeprav se nahajajo na različnih straneh moralnih vrednot, imajo namreč pomembno vlogo pri Cankarjevem etičnem sporočilu.

### **Pavla**

S kronološko prvim besedilom, *Romantičnimi dušami*, Cankar kasneje ni bil zadovoljen, a ga je glede na etični lok treba razumeti kot popolnoma enakovredno, če ne celo eno ključnih, saj z njim Cankar razpre konfliktni horizont celotne dramatike.

Družbo, že tukaj moralno skvarjeno, obvladujejo cinični izprijenci, ki jim je zgolj do družbene moči, ne pa za bolj človeški svet. Protagonist, advokat dr. Mlakar, je tipični predstavnik nemoralne družbe, ki pa na začetku v sebi še nosi klice etičnega ideala. Slednje v njem oživijo pod posebnimi pogoji: obudi jih lahko le ženska, ki ga opomni na bistvene človeške vrednote.

Najpomembnejša ženska figura Cankarjeve dramatične slike *Romantične duše* je tako Pavla Zarnik (takoj velja opozoriti na fenomen Cankarjevega »razsvetljskega« – morda tudi linhartovskega – poimenovanja oseb: poleg Pavle Zarnik sta tu še dr. Mlakar in politični agitator Vernik). Pavla je kontradiktorna dramska oseba, saj dejanja ne nosi, je pa njen vpliv na dogajanje obratno sorazmeren z njeno željo po vplivanju: manj si ga želi, več ga ima. Ne da bi si tega kakor koli želela – kot bi to na primer počele *femmes fatales* –, Pavla nevede vpliva na dr. Mlakarja, pri čemer njen vpliv ni odvisen od njenega delovanja, temveč predstavlja Pavla le sprožilec, katalizator, ki kot trpna »podoba iz sanj« že samo s svojo prisotnostjo (predvsem na podlagi svojega videza) obudi v Mlakarju romantično dušo, ki se zdi le plitvo pod površjem dremajoči ideal moralne vesti. A bistvo tega spregleda je v eksternem družbenem pretresu, ki je posledica notranje Mlakarjeve spreobrnitve.

Dr. Mlakar si prizadeva za ponovno politično izvolitev. Skladno s pravili politike igra družbeno igro, vse dokler na podlagi srečanja s Pavlo ne spregleda in uvidi sveta, kakršen zares je: kot »Ženijalno blato!« (Cankar 1936: 138). Na podlagi vtisa, ki ga Pavla naredi nanj, sklene vsemu svojemu dotlejšnjemu življenju obrniti hrbet. Mlakarja namreč ne pritegneta Pavlina živahnost in radoživost, tudi njeni koketnost, provokativnost in seksapil ne, pač pa, ravno obratno, njene prestrašenost, bolehnost, zadržanost, odmaknjenost, zasanjanost. Dekle fizično ni nikakršna lepota, temveč »jetično dekle, bolehna stvar« (prav tam: 165), »bela kakor rjuha« (163), ki ima »upala lica in [...] sesušene roke ...« (138).

Mlakarjeva sprememba in posledična radikalna odločitev je presenetljiva in tudi dramsko malo verodostojna, dokler je ne poskusimo razumeti z ozirom na cankarjanski idealizem. Tisto, s čimer Pavla Mlakarja prevzame, je predvsem karakteristični trop ne samo Cankarjevih dram, temveč vse njegove literature (Čeh Steger 2023): »oči, tako svete in nedolžne« (Cankar 1936: 138): kot da bi ga skoznje zadela strela z jasnega in tako tudi spoznanje o praznini in pokvarjenosti lastnega sveta in svoje vloge v njem.

Zato mu »je tako čudno poleg nje; čuti [...] se nizkega in umazanega, in ljubi [...] jo, kakor še ni [...] ljubil nikdar nobene ženske« (138).

Mlakar se zaljubi v Pavlo neoziraje se na nič, pravzaprav še celo na Pavlo ne. Prevzamejo ga njene zasanjane oči (»Drobna postavica; bled, stisnjen obraz; velike oči, nemirne in sanjarske« (160)), ki pa si jih je – seveda le sam pri sebi – razložil kot svoj utelešeni ideal. Naj bo ta sentimentalni ali naiven, vendar dejansko spominja skoraj na lessingovsko vzvišenost in moralno neoporečnost kake Emilie Galotti. In to občutje se Mlakarju ujame z romantičnim idealom nedolžnosti, ki z resničnostjo nima nujno veliko skupnega.

Osrednji princip Pavlinega vpliva na Mlakarja je v njenem delovanju na njegovo notranjost, kar je spet ena osnovnih lastnosti »romantičnih duš«. Za nadaljnji razvoj njegovih občutij njena prisotnost kot da ne bi bila več potrebna. V njegovi solipsistični fantazmagoriji se mu »zdi [...], kakor da bi vstajal pred [njim] drug svet, ves jasen in solnčen, poln nedolžnosti in ljubezni« (138). Zaradi tega spoznanja se mu njegov dejanski položaj zazdi še toliko brezupnejši. V svojem sanjarjenju je Mlakar tako radikalen, da je sposoben celo mazohistične, moralne avtoflagelacije: »Nizko so potisnili zdaj njo, ki niso vredni, da izgovarjajo njeno ime. S svojo ljubeznijo sem jo onečastil« (140).

Bistveno je, da nič v Pavli ne napoveduje njenega vplivanja na Mlakarja – v vlogi njegove fantazme se tako znajde zgolj naključno in ponevedoma (Mlakar »je naletel slučajno na Pavlo,« 176). Da gre za Mlakarjevo povsem platonično in enostransko zatrapanost, idealistično zagledanost v ideal, ki nima nobene zveze z objektom njegove uročenosti, se izkaže s Pavlino reakcijo na insinuacije o zvezi z njim, njeno očaranostjo nad Strnenom in navsezadnje tudi njenim pobegom v Trst. Pavla je Mlakarja ves čas odločno zavračala (»čisto navaden človek, brez vesti in idealov; – samó gospodovalen politik in družega nič« (177)), njegova »fantazma« je postala, ne da bi to sploh hotela, kaj šele si prizadevala. Priznala je celo, da ji »je zoprn« (prav tam) in je ogorčeno zavračala insinuacije o njenem ljubimkanju. Pavla ni ideološka oseba. Edino, kar je nakazovalo kasnejšo Mlakarjevo zanesenost, je bilo njeno občutenje nesrečne umeščenosti v ta svet. Čutila je, da ne spada vanj, in je hrepenela po drugem, svetlejšem, lepšem.

Družba Mlakarjevo omahovanje seveda začuti, »obsodbo« njegovega čustvovanja kot prazne sentimentalnosti pa končno izreče Vrančič, ki politiku s posmehom poočita otročjost ter romantičnost (174): »on je romantična duša, kakor vsi tisti, ki stoje najgloblje v blatu, a gledajo v nebo in sanjajo o lilijah« (175).

Toda ravno na tej točki se razpre razlika, ki je – naj je še tako majhna – dejansko bistvena. Cankar značilnosti običajnih ljudi v vseh dramah brez izjeme predstavlja kot cinično zasmehovanje vrednot in pristajanje na najnižje pogoje običajne eksistence, kot prilizovanje za nekaj drobtin z oblastnikove mize in podpiranje pokvarjenosti dejanskega sveta. Nasprotno pa si romantične duše dovolijo hrepeneti po idealu boljšega sveta. V njih se razpre drugačna občutljivost, s katero presežejo običajni utilitarni cinizem in se naravnajo proti boljšemu svetu. Podobne duše se začutijo med seboj. Medtem ko

»normalni ljudje« vidijo »bledi obrazek, [...] nedolžne oči, [...] bolni, melanholični izraz« (176), vidijo romantične svoje sestrške duše.

A dr. Mlakar ne vzdrži brez kolebanja med svetom in ideali. Njegov romantični ekskurz traja vse dotlej, dokler mu Pavla ne obrne hrbta in zbeži z dr. Strnenom. Mlakar se, ponižan, strezni in naenkrat spozna, da je prepoznal »hinavske duše« (190), katerih »bitje [je] ena sama popolna laž« (prav tam). Prizadeto čast si razloži z zaslepljenostjo in zmoto. Vendar pa razlika med »običajnimi« ljudmi in njim ostane: Mlakar je namreč enkrat zmožek prepoznati sorodno dušo in bil sposoben iskrenega čustva do nje. Njegovi podporniki se zato jasno zavedajo, da Mlakar ni več stari on in da bo treba »le najneznatnejše stvarice, pa se vzbudi v njem stara sentimentalnost« (198), da že naključna omemba Pavle lahko pri Mlakarju povzroči, da spet »pozabi na politiko in na ves svet« (198).

Mlakar torej – ne glede na svoje začasne odločitve – med »normalne« ljudi ne spada več. Prepoznanje romantične duše, že samo občutek, da obstaja in se ji lahko približa, je dovolj, da se spremeni za vselej. To pa razkrije temeljno značilnost Cankarjeve romantičnih duš: te niso za tukajšnji svet, ampak »hrepen[ijo] stran, kam drugam, daleč iz sveta, ki se [jim vidi] prenzek in zaduhel« (201) in »ako čutijo, da niso svobodni, umirajo med svojimi štirimi stenami, čeprav jim ni nič hudega« (201). In kakor so Mlakarjevi priskledniki čutili, se je tudi zgodilo: njegov obrat k zemeljskemu svetu je bil le začasen. Takoj ko izve za umirajočo Pavlo, se mu prejšnje ekstatično občutenje povrne, le da mu Pavla topot čustvo vrne: »ah, kako dolgo sem pričakovala ljubezni ... in ti si mi jo dal ... [...] zdi se mi, da nimam telesa in duša se dviga visoko ... visoko« (212). Romantične duše lahko dostopijo do idealnega sveta, toda že v prvi drami Cankar razkrije svoj etični lok: ideali niso dostopni v tem svetu, kjer jih »resnično življenje[,] zoprno in gnusno« (207), uniči in ubije. Ideali so torej dosegljivi le skozi smrt.

Napetost med romantičnimi dušami (tistimi, ki jih kasneje poimenuje »Človek«) in »navadnimi« ljudmi ostane Cankarjeva etična dramska stalnica. *Lepa Vida* zaključí praktično na istem mestu: v tragičnem izteku upanja in hrepenenja romantičnih duš po boljšem, svetlejšem svetu.

## Helena

Struktura v »komediji« *Za narodov blagor* predstavljene družbe je precej podobna tisti iz *Romantičnih duš*. Svet te drame, ki je zdaj svet (malo)meščanskih salonov dr. Grozda in dr. Grudna, je enako poln od njiju odvisnih ljudi, aparatčikov, klasičnih cankarjanskih podreptnikov, ki jih seveda oba državna poslanca uporabljata za izvajanje enakih politik (medsebojno spotikanje, blatenje in nato spet bratenje), kot Mlakarjev. Če je bil slednji kot politik na zenitu svojega vpliva, ki se mu podrejajo v politični prehranjevalni verigi nižje postavljeni individui, je svet v *Narodovem blagru* »oplemeniten« s tenko glazuro političnemu nadrejenega sveta bogatejše – in s tem družbeno vplivnejše – aristokracije (kot na primer Aleksij pl. Gornik). In če se *Romantične duše* ukvarjajo bolj z Mlakarjevo izlivno čustvenostjo, pri čemer služi njegov glavni nasprotnik

dr. Delak bolj za ilustracijo, te razsežnosti v *Blagru* ni več, temveč je v ospredju le še hladnokrvna politična igra in obračunavanje, politična nasprotnika dr. Anton Grozd in dr. Pavel Gruden pa sta veliko bolj konkretna.

Etično so tu nasprotniki zelo jasno izrisani: nemoralnemu in pokvarjenemu svetu politike postavi Cankar nasproti novinarja Julijana Ščuko, ki na začetku spada sicer med poslušne Grozdove legionarje, v katerem pa, podobno kot v dr. Mlakarju, omožno odzvanja spomin na lepše, moralne čase in življenje za pravo idejo. V stanju moralne letargije se nahaja popolnoma neprisiljeno: zaveda se, da so bili ideali le znamenje nerazsodne mladosti in da šele etična samopozaba priskrbi kruha na mizo. Iz te apatije ga lahko iztrga le osebno ponižanje dr. Grozda. Moralno otopelemu Ščuki oživi »romantična duša«, ki pa je preostali družbi toliko nevarnejša, kolikor manj solipsistična in bolj povezana je s skupnostjo. Ščuka je edini moralni protagonist, ki ne deluje sam, temveč ga Cankar postavi za (kolo)vodjo družbenega (revolucionarnega) upora. Prav zato se v *Narodovem blagru* izmed vseh Cankarjevih dram etični lok dvigne najvišje in se najbolj približa uresničitvi idealov, saj z opeko, ki prileti skozi Grozdovo okno, postanejo ti še najbolj otipljivi, njihovo sporočilo pa najbolj oprijemljivo.

Nobenega dvoma ni, da tudi v *Narodovem blagru* osnovni boj bijejo moški protagonisti. Je pa Cankar v tej drami oblikoval žensko figuro, ki ji v nobenem drugem njegovem delu, kaj šele drami, ni para, to pa tako zaradi njene večplastne strukture kot tudi družbenega vpliva. To je očarljiva Helena Gruden, (skoraj) usodna zapeljivka, predvsem pa političarka in vreteno vsega družbenega dogajanja. Posebej pozornosti vredno je tudi dejstvo, da je Cankar največ vpliva omogočil nemoralni ženski, ki zlorablja ideale in uporablja vso svojo zvijačnost, da bi ohranila družbeni *status quo* in s tem svoj materialni položaj.

Ključno iz etične perspektive je, da je bila Helena nekoč idealistka, ki pa je izdala svojo »vero« in se jo odločila zamenjati za zelo konkretno, materialno udobje ter dejansko politično moč. Tako se spozna na vzvode in nevralgicne točke oblasti kot le redko kdo, kar s pridom izkorišča. Je ena tistih redkih dramskih oseb v cankarjanski dramatiki (morda ji v *Hlapcih* po tej kvaliteti parira lahko edinole župnik), ki so ji jasne vse politične spletke in vsa razmerja med ljudmi, ji je blizu pragmatična »filozofija« naroda in nima niti najmanjših zadržkov, da bi svojih načrtov brez emocij in skrupulov tudi ne izpeljala: »Narod smo mi – zapomni si to! Kar govorimo mi, govori narod ... Treba je denuncirati, obrekovati – kričati je treba; drugače se ne opravi nič ...« (Cankar 1932: 153). Je tudi edina med vsemi politikami, ki zna to zavest tudi praktično uporabiti: »kdor zabavlja, je zmerom čist« (154), zato se zaveda, da »Vsak človek ima toliko grehov, da se mu očita lahko, kar se mu hoče« (153).

Tudi v tem primeru njeno lastno ime seveda ni naključje, saj je Helena izjemna lepotica, ki se svojih čarov ne samo zaveda, temveč jih v svojem »zasedanju ozemlja« tudi s pridom uporablja. Obvladuje vse moške v politiki. Ti so ji, celo njen lastni mož, le orodje, ki ga uporabi za doseg svojih ciljev, a le inteligentnejši med njimi se nje-nega vpliva zavedajo. Vodja nasprotnega političnega tabora, dr. Grozd, goji na primer



(straho)spoštovanje edino do nje: »To je satan!« (192). Edino njej uspe tudi »ulov« velike politične »ribe«, Aleksija pl. Gornika, ki ga s svojo ženskostjo in telesnostjo popolnoma omreži: »če je krvi v njem, stvar ne bo težka. Tepec je sicer, toda v teh rečeh ni ravno treba, da bi bil duhovit« (164). »Lepa Helena« je tudi edina, ki je ob pl. Gorniku na podlagi skupnih spominov oziroma celo nekdanjega razmerja okoli prsta zmožna oviti celo idealističnega Parisa, uporniškega novinarja Ščuko.

Čeprav sta s Ščuko nekoč delila iste etične ideale, se jim je Helena že zdavnaj odrekla v imenu dobrin realnega sveta, saj se od idealov ne da živeti, še posebej pa lepo ne. Prestopila je v družbo, torej svet politike, praznih fraz in manipulacij z ideali, kar brez težav prizna sama: »To naposled ni taka nesreča. Ljudje žive, kakor so živeli in fraze ne škodujejo nikomur« (157). Ker Helena ni za nič na svetu pripravljena popustiti in je vajena, da vse doseže, je Ščuka pravzaprav edini, ki se ji do konca ne pokori in ne klone pred njeno politično spretnostjo ter fizičnimi čari.

A ne glede na svoj vpliv se Helena javno ne izpostavlja, temveč deluje iz ozadja in v prve politične bojne vrste – seveda v svojo korist – pošilja temu namenjene hoplite: najprej svojega moža, nosilca pomembnih družbenih funkcij, nato njegove podrepnike, preko njega pa vpliva celo na njegovega nasprotnika, dr. Grozda. Helena je edina Cankarjeva ženska, ki hladnokrvno igra družbeni šah ter obvlada hkrati bele in črne figure. Slednje se izkaže v enem sklepnih dialogov »komedije«, v katerem se odkrito pogovori z moževim nasprotnikom dr. Grozdom in kjer se izkaže – kot edini ženski lik v celotni Cankarjevi dramatiki – za dejansko izvajalko in oblikovalko politike, »mojstrico (družbeno) lutkarico«, ki ne vleče samo vrvic svoje politične strani, temveč poteze narekuje celo nasprotniku. Helena je ženska, ki deluje kot Kantor, le da brez nasilja, ali kot župnik iz *Hlapcev*, le da mnogo bolj očarljivo. Njena moč je posebej pretresljiva v primerjavi z moškimi: za Kantorjem stoji slepi (laični in cerkveni) politični aparat, župnik se naslanja na strahovito realno moč cerkvene institucije, Helena pa igra svojo politično igro (»tukaj je v prvi vrsti narodov blagor« (170)) pravzaprav sama in brez razvidne institucionalne podpore. Izvajalci njenih načrtov so sicer podporniki njenega moža, vendar je ta prešibek za družbeni boj in se naslanja nanjo. Njeno polje delovanja je neizpostavljeno ozadje, saj ima od tam boljši pregled nad celotno politiko, nad malenkostnimi ravsi, ki se jih gredo politični izbranci, zaradi česar tudi ni predmet njihovih obračunavanj in napadov. Nič nima – kot je dokazala Ščuki – zoper mazanje sebe s političnim blatom, a vseeno v genialni igri cankarjanskega patriarhalnega sveta ostaja varno v ozadju.

Odtod bi lahko obvladovala družbo prav do konca, toda vse svoje politične sposobnosti pokaže, ko je njen svet, svet »narodovih idealov« (in njene materialne komoditete), s strani »poblaznega« Ščuke ogrožen v svoji biti. Edini ji namreč postane kristalno jasno, da ni več časa za prepir in da mora reševati ne samo svoje, temveč tudi »narodovo« kožo, kar preobleče v cankarjanski specifični *raison d'être*: ideal »narodne edinosti«. Preveč se je že trudila, da bi vsi njeni naporji za udobno in lagodno, pa čeprav le malokdaj moralno življenje ne propadli, preveč je torej v igri, da bi jo tokrat prepustila drugim, zato se sama napoti k nasprotniku svojega moža, dr. Grozdu: »Če

se pametno ne okrenemo, pademo vsi skupaj« (219) ter »Če hočemo ostati, kar smo, namreč narod, je treba, da spravimo svoje stvari pod streho« (219). Medsebojna malenkostna prerivanja, kar se pomembnim politikom zdi vprašanje biti ali ne biti, zmage ali poraza, je zanj le videz, igrice za publiko, ravnanje za malenkost boljše politično izhodišče, ki ga nobeden izmed njih niti ne zna prav izpeljati. Vsi prodajani »ideali« so zgolj kosti, ki se mečejo narodu, da ima kaj glodati, da se vrši politična kupčija za moč in vpliv. Nihče ni na boljšem, čeprav se njenemu nasprotniku dr. Grozdu v lastni samozagledanosti tako dozdeva. A prav ima seveda Helena, še posebej ko se zbrana družba sooči z vso neusmiljeno in surovo resničnostjo Ščukove opeke.

Ščukova grožnja predstavlja zanj nekaj povsem drugega. Ščuko pozna od prej in ve, da je »speča celica« idealizma. Da gre za »fanatika« ideje, ki se, enkrat sprovočen, ne bo zlepa ustavil, zaradi česar ni ogrožen le en ali drugi politik, temveč ves sistem, s tem pa tudi njen način življenja, tisto, za kar je prodala ne le nekdanje ideale, ampak je zavrgla tudi svojo čisto (romantično) vest in moralno držo. Gre za ultimat in grožnjo, ki nikoli ne sme zmagati, zaradi česar mora kljub vsemu preseči družbeni razkol, saj edino tako lahko zedinjena politika prepreči razpad svojega sveta.

Helena Gruden v vsej Cankarjevi dramatiki dejansko nima para ne med ženskimi ne med moškimi dramskimi osebami. Po učinkovitosti in vplivu se ji najbolj približata dva moška, Kantor ter župnik, a le zaradi družbene moči. Ostali Cankarjevi protagonisti spadajo pretežno v kategorijo »romantičnih duš«: advokat Mlakar, posestnik Ruda, študent Krnec, rokomavh Kobar in celo učitelj Jerman. Vsi živijo to življenje, a hkrati ginevajo zaradi hrepenenja po človekovih idealih in nezmožnosti njihove uresničitve v svetu. Medtem ko Kantorja varuje videz krajevnega mogočnega in dobrotnika, župnika pa plašč religioznih idealov, čeprav oba zanima le brezobzirno izvajanje oblasti, je Helena Gruden pretkana in nemoralna ustvarjalka politike, ohranjevalka prav tistega družbenega stanja, ki Cankarju predstavlja največjo nočno moro.

### Lojzka

Izbor in odločitve le za eno izmed protagonistk Cankarjevih *Hlapcev* se zdita tako ali drugače krivična do ostalih. V tej drami nastopajo ženske, ki so si po moči izraza med seboj enakovredne. Lojzka na primer – Jermanu je najbližje, zato pa tudi najbolj izrazita zagovornica etičnih vrednot – je zato le prva med enakimi, saj bi si njeni sodelavki zaslužili enakovredno obravnavo. Za *Hlapce* je značilno, da edini predstavljajo več kategorij protagonistk in s tem funkcijskih tipov, pri čemer Cankar vsaki med njimi – kljub temu, da jih riše kot kolektivni subjekt – dodeli idiosinkratično pozicijo (zanimivo je, da edino v tej drami nastopi tudi nezgredljiv cankarjanski lik matere, prim. Pezdirc Bartol 2007).

Ženske se v tej drami zdijo moškimi tako mentalno kot čustveno povsem enakovredne, čeprav imajo v razvijanju osnovnih smernic dogajanja vse niti v rokah še vedno moški (predvsem antagonist župnik in Jerman) in socialna, torej formalna razlika med moškimi in ženskimi osebami subliminalno še vedno o(b)staja. Da je tako, je mogoče

v izhodišču zaslediti – spet na tipičen cankarjanski način – pri imenih. Cankar oblikuje namreč učiteljski kolektiv iz treh ženskih in treh moških oseb, le da ženske poimenuje z osebnimi imeni (Lojzka, Geni in Minka), moške pa s priimki (Jerma, Komar, Hvastja). Mogoče je, da je želel Cankar ženske na tak način gledalcem približati in jih intimneje predstaviti, pa vendar razlika zbode v oči, saj nakazuje izvorno patriarhalni odnos, ki ženske predstavlja bodisi z osebnimi lastnimi imeni bodisi z njihovimi svojimi oblikami (Anka, županova hči, Jermanova mati, Kalandrova žena). Morda ne gre za zavestno Cankarjevo omalovaževanje žensk, a vendarle je razlika pomenljiva in posredno izkazuje njihovo družbeno zapostavljenost (za razliko od žensk Jermanovo osebno ime izvemo šele v dveh predzadnjih replikah drame).

Osrednjo skupino žensk – na prvi pogled delujejo kot skupinski subjekt – sestavlja kolektiv učiteljic, ki je pričakovano kultiviran, politično ozaveščen ter celo nazorsko liberalen: »praviš, da si izobražena ... kadiš cigarete ...« (Cankar 1932: 234). To so suverene ženske, ki sledijo družbenemu dogajanju in se zanimajo za politične razmere (pravkar potekajoče volitve). Ne sramujejo se izražanja svojih političnih pogledov, toda če je zato pričakovati, da vse tudi razmišljajo in delujejo enako, se to predvidevanje ne uresniči. Na tej točki se podobnosti med njimi končajo in vsako med njimi Cankar usmeri po lastni moralni poti.

Etično najbolj vprašljiva se zdi Minka, sicer tipičen primer obračanja po vetru. Pred volitvami zagreto liberalna začne kmalu nato tekati k spovedi. Preživetje je zanjo pomembnejše od načel. Na etično nasprotni strani je Lojzka, za katero je vprašanje ideološke načelnosti, svetovnonazorske čistosti bistveno. Politični izid ne omaje njenega prepričanja, prej nasprotno, zaradi česar ostane Jermanu zvesta. Tretji pristop k etičnim vprašanjem pa Cankar določi Geni, ki ne prej ne kasneje ne prevprašuje *ratia* za družbeno moč. Ne sprašuje se o smislu oblasti, temveč jo jemlje kot danost. Oblast (in z njo moč) je konec koncev nujna, zato tudi dobra, saj ni bistveno, katera je ta oblast. Vseeno pa ji je popolnoma jasno, za katere vrednote gre, zato Geni navsezadnje Jermanu ponudi dlan v pomoč.

Če Minka in Geni predstavljata dva tipa razmerij do politike (konformističnega in relativističnega), utelesi Lojzka tretjega, etično najvišjega, idealističnega. Manj dvoumna je kot Geni, saj o svojih nazorih govori odkrito, zato lahko domnevamo, da Lojzka začne, kjer Geni konča: je razumevajoča do političnih in svetovnonazorskih nasprotnikov ter jih spoštuje kot ljudi. Na ta način dobesedno uteleša cankarjansko maksimo o pravem »Človeku«, saj izpolnjuje novozavezne zapovedi o pravičnem ravnanju. Zato ni nobenega dvoma, da Lojzka zaseda eno najvišjih mest na Cankarjevi etični vrednostni lestvici, kar dokazuje s skoraj vsako repliko, potrjujejo pa to ugotovitev tudi Jermanove misli: »ali tvoje oči so tako jasne ... ni me sram pred njimi ... kakor da bi stopil pred ogledalo ...« (265).

Ne glede na to, da ne sili v prve politične vrste, je Lojzki delovanje sistema oblasti kristalno jasno. Zaveda se, da pogoje za existenco postavlja oblast, ki ima zaradi svoje pozicije moč, da izpelje svoj pragmatični načrt, ki je ne spreobrnitev, temveč pokoritev

ideoloških nasprotnikov, oziroma, spet z znamenitimi župnikovimi besedami: »ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast. Živa je od vekomaj, vseh besed prva in zadnja. Pokôri se, ne upiraj se, je poglavitna zapoved; vse drugo je privesek in olepšava« (269). Zaradi tega so spreobrnjenci oblasti tako dobrodošli: namreč »pravilno«, novo pot kažejo še drugim. Pokončni ljudje oblast ogrožajo in jih je treba zatreti, medtem ko imajo oportunisti precej svobode pri delovanju: »Misliš, da je cunjia in motovilo, pa je modrijan; spoznal je, da zvestemu hlapcu gospodar ne zameri greha ... lahko bi v cerkvi kvante prepeval ...« (266).

A ravno v teh novih okoliščinah, kjer se dejansko oblikuje in tudi ocenjuje javni človekov obraz, Lojzka izkaže svojo edinstveno pokončno in moralno držo. Je edina med ženskami, ki tako kot Jerman umirjeno in globoko ne samo verjame, temveč tudi veruje v ideal boljšega, človeškega sveta in edina scela podpira Jermana v njegovem poslanstvu »iz hlapcev napraviti ljudi« (270). Medtem ko se oblast oziroma župnik dobro zavedata, da je ljudem naravnejše kloniti pod palico kot pa vztrajati pod udarci, je Lojzka drža oblasti toliko nevarnejša, ker gre proti človekovi naravi. Lojzka se neustrašno zaveda svojih vrednot, se z njimi sicer ne baha, jim pa dosledno sledi. Zato je Cankarju mogoče tudi verjeti, ko Lojzko in Jermana ob koncu vsaj za hip intimno zbliža. Ne gre za erotični odnos, temveč za vrednostnega: Jerman Lojzko začuti kot edino bližnjo dušo, kot edinega človeka, ki ga razume: »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 živimi ljudmi ...« (266). Občutje se razvije v dialog dveh duš, obeh sicer globoko verujočih v sporočilo človeške enakosti: »Jaz vérujem, da se duše pogovarjajo in da se misli pozdravljajo« (290) ter »komaj sem te prijazno pozdravil, mi je bilo srce nenadoma vse lahko in veselo. Tako me je ozdravila čista misel nate« (291).

Pravzaprav je Lojzka (podobno Pavli) kot zrcalo, v katerem odseva Jermanova duša in ki ga Jerman nujno potrebuje, da si potrdi pravilnost svoje sizifovske poti. Odseva zaradi enakih vrednot, ki jih oba gojita, zaradi enake vere v Človeka in enake vizije sveta. Je pravzaprav edina ženska dramska oseba v Cankarjevi dramatik, ki po propadu moškega protagonista prevzame njegovo štafetno palico in se je sposobna etično zaobljubiti: »Mi bomo hodili do konca ... še vzdihovanje nam bo trudnim prepovedano« (286). S tem ozdravi njegovo »bolezen na smrt« in dovoli, da upanje še ne umre.

## Epilog

Kljub temu da ženske niso osrednje protagonistke Cankarjevih dramskih del, brez dvoma predstavljajo ključni element pri snovanju etičnega loka. V za patriarhalno družbo značilni drži jih Cankar ohranja v ozadju in jim ne dovoli v areno političnih bojev, kamor pošilja vselej le moške. Dramske junakinje v družbenem oziru nastopajo iz odzadnjih pozicij in se zdijo moškimi operativno, funkcionalno podrejene, pa čeprav so nosilke Cankarjevih etičnih vrednot, prav tistih, ki omogočajo boljši, človeški svet (edini primer, kjer ženska izvaja močan vpliv na družbo in vodi v bistvu vso politiko, zastopa nemoralno stran).

Ženske Cankar nastavlja protagonistom kot ogledalo njihovi duši, da jih spodbujajo in vodijo v njihovih etičnih aspiracijah. Toda pri ženskih osebah ne gre le za moment navdiha (tako je morda le v posamičnih primerih), pač pa za mnogo globlje in bolj bistvene razsežnosti: nobena nikoli ne dvomi o tem, katerim vrednotam je treba slediti. Prav ženske, ki pravzaprav nikoli ne zdvomijo, so dejanske, zveste nosilke vrednot človeškega sveta.

Ker je srž dramatike konfliktna zgostitev nasprotujočih si naziranj, je mogoče ženske v Cankarjevi dramatiki razumeti kot »varuhinje« njegovih vrednot, kot izbranke, ki prenašajo naprej njegovo sporočilo, kljub neuspehom moških pri njihovem družbenem uveljavljanju. To pa jih v Cankarjevih dramah kot osrednje dramske osebe ne samo postavlja ob bok moškim. Z ozirom na za Cankarja najpomembnejše vrednote, torej etično-moralno razsežnost, so ženske skoraj brez izjeme postavljene pred njih. Etično gledano torej o njihovi podrejenosti ne more biti govora.

#### VIRI IN LITERATURA

- Irena AVSENIK NABERGOJ, 2010: *Hrepenenje in skušnjava v svetu literature: motiv Lepe Vide*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- France BERNIK, 2006a: *Ivan Cankar*. Maribor: Litera.
- France BERNIK, 2006b: Ivan Cankar in krščanstvo. *Slavistična revija* 54/4. 561–70. [Na spletu](#).
- Ivan CANKAR, 1926: Za narodov blagor. *Zbrani spisi* III. Ljubljana: Nova založba. 127–227.
- Ivan CANKAR, 1932: Hlapci. *Zbrani spisi* XIV. Ljubljana: Nova založba. 226–94.
- Ivan CANKAR, 1936: Romantične duše. *Zbrani spisi* XX. Ljubljana: Nova založba. 133–214.
- Jožica ČEH STEGER, 2004: Dunajska predmestna deklica pri Ivanu Cankarju in Arthurju Schnitzlerju. *Jezik in slovstvo* 49/2. 63–72. [Tudi na spletu](#).
- Jožica ČEH STEGER, 2023: Femme fragile v slovenski književnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje. *Slavia Centralis* 16/2. 191–206. [Tudi na spletu](#).
- Alenka JENSTERLE-DOLEŽAL, 2003: Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi. *Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik, Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 109–18.
- Peter KOLŠEK, 2018: *Reci tvoji roki, da jo poljubljam: Ivan Cankar in ženske*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Janko KOS, 2010: Aktualnost Ivana Cankarja za 21. stoletje. *Sodobnost* 74/9. 1083–93. [Tudi na spletu](#).
- Marijan KOŠIČEK, 2001: Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja. Ljubljana: Tangram.
- Krištof Jacek KOZAK, 2018: Šentflorjanska tragedija ali o umetnosti in morali. *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru: ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*. Ur. Jožica Čeh Steger, Simona Pulko, Melita Zemljak Jontes. Maribor: Univerzitetna založba Univerze v Mariboru. 262–72.
- Primož KOZAK, 1980: *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Katja MIHURKO PONIŽ, 2009: *Evine hčere: konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848-1902*. Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2007: Ženski liki v Cankarjevi dramatik (s posebnim ozirom na lik matere). *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 54–61. (SSJLK, 43).
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2010: Ženska v Cankarjevi dramatik. *Sodobnost* 74/10. 1244–53. [Tudi na spletu](#).
- Dušan PIRJEVEC, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Dušan PIRJEVEC, 1968: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Denis PONIŽ, 2006: *Ivan Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Denis PONIŽ, 2009: Cankarjeva Vida (drama Lepa Vida) in Kraigherjeva Pepina (drama Školjka) kot primera femme fragile in femme fatale v slovenski dramatik na prelomu stoletja. *Annales* 19/1. 231–38. [Tudi na spletu](#).
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2023: Ženske v Cankarjevih romanih in nedokončani roman Marta. *Slavia Centralis* 16/1. 89–109. [Tudi na spletu](#).

## SUMMARY

The central question of the present discussion deals with the ethical dimension in Cankar's plays, which rises in a single arc from the first to the last. Therefore, the entire dramatic corpus merges into a whole dedicated to a single goal: pointing out the moral corruption of the society of Cankar's time and, consequently, his literary efforts to establish, through value carriers capable of realizing this idealistic enterprise, a better—i.e. a more humane—world.

The specificity of Cankar's plays is that, despite the fact that they all represent social or political conflicts in one way or another, it can be said with certainty that they are all emphatically individual, even personal. The message of the entire arc therefore seems not to be about an individual in an alienated world, but rather about a (strongly) alienated individual in the world. Because of Cankar's individual emphasis, it is necessary to analyze his protagonists more precisely with regard to the values they embody.

Although in Cankar's dramas—unlike in his prose—the key protagonists are never female dramatic characters, under the scrutiny of values their role may be outlined in a different light. From a societal point of view, female heroines always appear in the background and seem operationally (i.e. functionally) subordinate to men, but when we look at them closely with regard to Cankar's most important values—that is, the ethical-moral dimension of his plays—we can almost without exception find women superior to men. For the most part, the women are bearers of ethical values that are closest to Cankar's, ones that are supposed to ensure a better, more humane world. The female figures seem to be the ones Cankar chooses to carry his value message from drama to drama and who, despite the failures of men in the societal enforcement of these values, always have enough strength to assume the values and keep carrying them forward.