

# *Femmes fatales* v dramatiki cesarsko-kraljeve monarhije: od Wedekinda in Wyspiańskiego do Robide in Cerkvénika

KRIŠTOF JACEK KOZAK

*Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem,  
Titov trg 5, SI 6000 Koper, kjkozak@fhs.upr.si*

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.17.2.50-63.2024>

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Motiv žensk, ki s svojo zapeljivostjo usodno vplivajo na moške, ima v svetovni umetnosti že dolgo zgodovino, vendar so posebej razločno t. i. usodne ženske (*femmes fatales*) vstopile v umetnost fin de siècle na Dunaju. Paradigmatični so tako postali liki F. Wedekinda, A. Schnitzlerja ali O. Kokoschke in njihov vpliv se je širil do meja monarhije, kjer so jih na različne načine adaptirali. Medtem ko se je po preverbi literarnih del na Poljskem (S. Przybyszewski, S. Witkiewicz, S. Wyspiański) izkazalo, da so avtorji prevzeli veliko manj usodno in uničujočo različico usodne ženske, se je na Slovenskem (E. Gangl, A. Robida, A. Cerkvénik), nasprotno, razvila njena najbolj radikalna, usodna, celo satanska različica.

The motif of women who with their seductiveness fatally influence men has a long history in the art world but they (as *femmes fatales*) became particularly distinct as they entered fin de siècle art in Vienna. The characters of F. Wedekind, A. Schnitzler or O. Kokoschka thus became paradigmatic, and their influence spread to the borders of the monarchy, where they were adapted in various ways. While a review of Polish literary works (S. Przybyszewski, S. Witkiewicz, S. Wyspiański) shows that these authors adopted a much less fatal and destructive version of the *femme fatale*, Slovenia (E. Gangl, A. Robida, A. Cerkvénik), in contrast, developed her most radical – fatal, or even satanic – version.

**Ključne besede:** *femme fatale*, satanska ženska, svetnica, fin de siècle, poljska književnost moderne, slovenska književnost moderne

**Key words:** *femme fatale*, satanic woman, saint, fin de siècle, modern Polish literature, modern Slovenian literature

I.<sup>1</sup>

Brez dvoma lahko rečemo, da je zgodovina razmerij med spoloma enako dolga kot sama zgodovina človeštva in da so ta razmerja kot taka že takoj na začetku postala tudi predmet ključne dimenzije človekovega ustvarjanja: umetnosti, znotraj katere bi bilo treba literaturi dati celo prednost pred upodobitveno umetnostjo.

Skoraj enako hitro pa so ta razmerja dobila tudi specifično perspektivo, in sicer so začeli o njih pripovedovati predvsem s stališča upesnjevalca ali upodabljalca, večinoma torej, zgodovinsko gledano, moškega (da je bilo tako še v 20. stoletju, je v več prispevkih ugotavljala tudi Silvija Borovnik; prim. Borovnik 2022: 44). S tega stališča je nasprotni, ženski spol praviloma privzel vlogo objekta (čustvovanja, občudovanja, malikovanja, tudi strahu itd.), izjemoma, a spet ne tako redko, pa tudi avtonomnega subjekta, ki je s tem ogrozil moški subjekt v njegovi funkciji »gospodarja sveta« (o tem nas utegnejo podučiti že najstarejši teksti, na primer *Geneza*).

Zato je presenetljivo, da je ena od temeljnih oblik ženske emancipacije skozi vso zgodovino dobila ime šele na prelomu 19. in 20. stoletja: to je bila *femme fatale* in pomensko je ta besedna zveza retrogradno obveljala za ves čas vnazaj. Ne glede na njeno dolgo prisotnost v umetnosti se je namreč šele hipertrofirana umetniška senzibilnost dveh izvirnih umetniških tokov modernizma, torej simbolizma in dekadence, ter kasnejših smeri, ki so dobile skupno ime historične avantgarde, dovolj pomudila ob tem prastarem fenomenu, da je izoblikovala tudi jasno ime zanj: usodna ženska, ki je nastopila kot dedinja znanstvenih (bioloških, psiholoških idr.) procesov 19. stoletja in postala v bistvu dvoumna, saj se je ujela v lastno past: tako kot je ona vse čas nadzorovala moške, se je zdaj izkazalo, da navsezadnje tudi sama podlega nadzoru s strani svojih gonov, sle in poželenja (Markus 2006: 184; k takemu dožemanju ženske pa je izjemno pripomogla – ali pomenila njegov vrhunec – danes pravzaprav že zloglasna publikacija Otta Weiningerja *Spol in značaj* iz leta 1903, slovenski prevod Filipa Kalana iz 1936; prim. Čeh Steger 2023, Mihurko Poniž 2008).

Definicija *femme fatale* namreč ni preprosto določljiva prav zaradi njene časovne razpotegnjenosti, saj je vsaka doba ponudila svojo različico tega umetnostnega fenomena, ki pa ne glede na svoje številne zgodovinske in zvrstne različice (na primer *femme fatale*, *femme fragile*, *la garçonne*, *süßes Mädel*, *femme enfant*, nova ženska itd.; prim. Markus 2006; Čeh Steger 2023: 191; Mihurko Poniž 2008) v glavnem opredeljuje eno in temeljno, domnevno žensko

---

<sup>1</sup> Članek je rezultat dela na raziskovalnem projektu *Transformacije intimnosti v literarnem diskurzu slovenske moderne* (J6-3134), ki ga financira Javna agencija za znanstveno-raziskovalno in inovacijsko 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).

lastnost: njeno eksistencialno neodvisnost, družbeno nepodrejenost ter, kakor so ga videli – in se ga pravzaprav bali – moški, usoden nadzor in z njim oblast nad njimi.

Zato je razumljivo, da se je njena najagresivnejša različica, *femme fatale*, skozi stoletja utelešala različno: od – na začetku umetnosti (literature) – mitološke (sfinga, sirene, Kirka, Medeja idr.) ali religiozne (Lilit, Eva, Salome, Dalila, Judita idr. – prim. tudi Markus 2006), preko romantično nekoliko ublaženih, a hkrati tematsko razširjenih različic umetniških muz (prijateljice, ljubice, le zelo redko soproge umetnikov), pa do bajeslovnega vampirja (izhodišče za to je ponudila opera Heinricha Marschnerja *Vampir* iz leta 1826) ali Vampa v ameriški kinematografiji (prim. Mihurko Poniž 2008: 41–). V zgodnejših primerih so bile torej ženske upodobljene kot demonska bitja, ki so v zvezi s kačo, celo satanom (Markus 2006: 188), kot take torej, ki moškemu z ene strani obetajo fantazijo ali celo zagotavljajo izpolnitev neslutene sladostnosti, z druge pa ga, ravno zaradi tega, vodijo v njegovo telesno in/ali duševno pogibel. Sodobnejše različice *femme fatale* so postale bolj človeške, a intenziteta in način vpliva na moškega sta ostala na moč podobna. Tako izrazito poudarjanje vpliva ženske seksualnosti na moškega je v novi romantiki konca 19. st. mogoče dejansko razumeti tudi kot reakcijo na puritanske zahteve družbenega ravnanja (Mihurko Poniž 2008: 43).

Ženska je torej arhetipsko utelesila večni par ljubezni in smrti (*eros/thanatos*), zaradi česar je že od začetka moškim predstavljala najvišjo fascinacijo in hkrati najglobljo bojazen. Prav tako – torej kot privlačno in nevarno hkrati, ali drugače: kot privlačno zaradi svoje nevarnosti (Markus 2006: 187) – jo je obravnavala tudi filozofija, denimo Friedrich Nietzsche ali Arthur Schopenhauer.

## II.

Prav v tem času se je na prelomu stoletja na Dunaju razcvetela fin de sièclevska (*Jugendstil*, secesija) umetnost. Tam so nastala za sodobno razumevanje *femme fatale* osrednja literarna dela Franka Wedekinda in Arthurja Schnitzlerja, ki ju bomo obravnavali v pričujočem članku (tu bi lahko navedli tudi Oskarja Kokoschko idr., vendar ti za definicijo besedne zveze niso tako pomembni). Kulturni dogodki v prestolnici ponavadi namreč odmevajo z zamikom tudi po provinci in tam vplivajo na avtorje, ki so tako ali drugače prišli v stik z njihovimi deli. Tudi ideja *femme fatale* je prodrla v province monarhije, zanimivo pa je, da se ni prenesla v izvorni obliki, temveč so si jo umetniki sposojali precej spremenjeno oziroma prilagojeno narodnemu značaju ali zahtevam lokalnega bralstva. O generični obliki tega lika v Srednji Evropi je zato torej težko govoriti.

Vseeno pa je imel cesarsko-kraljevi Dunaj velik vpliv na podvržene slovanske narode in njihovo umetnost (literaturo in upodobitveno umetnost). Ta prispevek se zato posveča fenomenu *femme fatale* in njegovim ključnim dramskim

utelešenjem v »izvorni« avstrijski ter nato še poljski oziroma, natančneje, galicijski (v času razdelitve Poljske je bil njen JV del kot Kraljevina Galicije in Lodomerije vključen v avstrijsko monarhijo) ter, za ustrezno primerjavo, še slovenski književnosti. Slednja je pomembna tako zaradi domačega zornega kota kot tudi ekstremne upodobitve *femme fatale*. Druge večje srednjeevropske književnosti (češko, madžarsko, slovaško) bomo zaradi omejenosti prostora tokrat pustili ob strani.

Med najbolj paradigmatične – in zaradi tega tukaj obravnavane – dunajske različice *femme fatale* spada Lulu iz »monstruozne tragedije« *Pandorina skrinjica* (1894) Franka Wedekinda, kasneje razdeljene na dva dela: na *Duha zemlje* (1895) in *Pandorino skrinjico* (1904; po slednji je leta 1929 Alban Berg napisal opero *Lulu*).

*Femme fatale* je v različici Lulu izrasla iz naturalističnega micelija – na to opozori avtor sam, ko v uvodu v različico iz 1906 njeno usodo razglasi za »strahovito usodo popačenosti, s katero je obremenjena«, 3) –, zaradi česar je pravzaprav daleč od demonskih bitij. Wedekindova Lulu je le dekle z družbenega dna, ki jo je s ceste (in pred propadom) rešil novinar dr. Schön, ki je nato postal njen dobrotnik in ljubimec (*Pygmalion* Georga Bernarda Shawa obravnava isto temo, le da precej manj erotično in z drugačnimi poudarki). Že v izhodišču je torej Lulu kršila meščanske (puritanske?) standarde, zaradi česar je šla zgolj po predvidljivi poti moralnega propada (jemala si je več moških enega za drugim, enako je počela z ženskami). Vsi brez izjeme so ji podlegali in se ji predajali »v pest« zaradi njenega nezemskega lepega in poželenja vrednega telesa. Zato Lulu kot ženska, ki ji je prva vrednota preživetje in ne morala, pride navzkriž tudi z zakonom. Tako iz dejanja v dejanje drsi po družbeni lestvici, vse dokler po vmesni postaji (Pariz) ne konča v londonski beznici, kjer se umori kar vrstijo, kot prostitutka najslabše vrste in kjer jo navsezadnje zakolje sam Jack (Razparač). Lulu torej ni bila demonska kreatura, a je vendarle postala osrednja *femme fatale* dunajske moderne, čeprav je bila, kot pravi Peter Skrine, ona sama žrtev moških, ki so jo zalezovali in zasledovali, niso pa razumeli njenega bistva (Skrine 1989: 91).

Druga, za vzpostavitev dunajske različice fenomena *femme fatale* paradigmatična drama pa je *Rajanje* (1897) Arthurja Schnitzlerja, dejansko precej nevtralnno, čeprav naturalistično prikazano zaporedje 10 prizorov moško-ženskih (predvsem spolnih) stikov, v katerih en protagonist (cipa, vojak, sobarica, mladi gospod, mlada gospa, zakonski mož, sladka deklica, pesnik, igralka, grof) vselej napreduje v naslednjo sliko in novo zvezo, dokler se zadnja spet ne sklene s prvo. Na »ringlšpilu« zadovoljevanja prvinskih strasti se znajdejo ljudje vseh družbenih plasti, zbližajo pa se zaradi spuščanja se v poltena in družbeno pogosto – zaradi svojega zakonskega stanu – nedovoljena razmerja. Najočitnejše je gonilna sila tega vrtiljaka (novejša slovenska prevoda AGRFT iz 1995 in MGL iz 2015 naslov tudi dejansko prevajata kot *Vrtiljak*) neukrotljiva človeška čutna sla, ki ji ne glede na spol, družbeni status, ali posledice podlegajo vsi po vrsti.

A tudi za to strindbergovsko »dramo postaj« ni mogoče reči, da uteleša našo predstavo o *femme fatale*, temveč le hladnokrvno razkazuje bedo človekove eksistence, ki jo obvladujejo goni, pri čemer imajo moški precej blažje izhodišče od žensk. A čeprav je na splošno mogoče ugotoviti, da so ženske na slabšem in pogosto predstavljene kot naivne in prezaupljive, vseeno lahko rečemo, da so si dramske osebe v *Rajanju* razmeroma enakovredne.

### III.

V Galiciji istega časa se je kulturno življenje odvijalo predvsem v dveh pomembnih poljskih kulturnih centrih: Krakovu in Lvovu, pri čemer je imel prvi prednost, saj je bil nekoč že kraljevska prestolnica. Obe mesti sta v 19. st. utelešali poljske (tudi že ukrajinske) aspiracije po pripadnosti Evropi (za razliko od »bizantinske« Moskve; prim. Purchla 2000 in 2011), zaradi česar so se umetniki ozirali po vzorih iz centrov nemškega govornega področja Dunaja in Berlina.

Poljsko kulturo – znotraj nje pa predvsem književnost – s konca 19. in začetka 20. stoletja so pretresala predvsem tri pretežno s Krakovom povezana imena: Stanisław Przybyszewski, Stanisław Wyspiański ter Stanisław Ignacy Witkiewicz. Prva dva sta bila predstavnika »mlade Poljske«, zadnji pa je že pod vplivom ruskih slikarjev pripadel novi, »formistični« umetniški usmeritvi čistih oblik. Vsi trije so bili prozaiki in dramatik, tudi slikarji, prva dva pa še pesnika. Przybyszewski se je v kulturno zgodovino zapisal predvsem kot fin de siècleovski provokator, *bad boy* malodane byronovskih razsežnosti (prim. Hutnikiewicz 2000 ter Floryńska-Lalewicz 2004), drugi kot avtor narodnozavodnih dram, tretji pa kot portretni slikar in dramatik, ki je s svojim vizionarskim gledališčem kasneje vplival celo na Tadeusza Kantorja (na Slovenskem so denimo uspešno igrali njegovo *Zlato runo* v sezoni 1907/08; Wollman 2004: 131).

Danes na Poljskem za najbolj izrazito in vznemirljivo modernistično osebnost velja Przybyszewski. Propagator idej A. Schopenhauerja in F. Nietzscheja je že za življenja postal živa legenda, poznana po svojih ekscentričnih izpadih in provokacijah. Bil je dober znanec evropske boeme (študiral je v Berlinu in tam urejal poljski delavski časopis), kot na primer Augusta Strindbega (ta ga je proglasil za »genialnega Poljaka«; prim. Matuszek-Stec 2013), Richarda Dehmila, Edvarda Muncha, ki je celo naslikal njegov portret. Kot zagovornik modernističnega larpurlartizma se je ogreval za androgino »golo dušo« (prim. Hutnikiewicz 2000), ki da se dviga nad pritlehni človekov razum. Med njegova boljša dela danes spadajo tista, v katerih je ljubezenska čustva prefinjeno spajal z metafizičnim poetičnim občutenjem. Najbolj izrazit je cikel *Ples smrti in ljubezni* (ta sestoji iz dram *Za srečo*, 1900, *Zlato runo*, 1901, ter *Gostje*, 1901). Za večino njegovih dramskih besedil je značilna rdeča nit fatalistično razumljenega konflikta med spoloma, kar se še posebej jasno kaže v njegovi drami *Sneg* (1903), kjer je Kazimierz nesmrtno zaljubljen v svojo svakinjo Bronko, ta pa ljubi svojega moža Tadeusza, ki pa ga je uničevalno obsedla *femme fatale*

Ewa. In ker ne Kazimierz ne Bronka ne moreta doseči vsak svoje sreče, se odločita za smrt.

Tema *femme fatale* je do neke mere prevzela tudi Witkiewiczza. Posvetil se ji je predvsem v romanih, kot na primer v mladostni neizdani avtobiografiji *622 Bungovih padcev ali demonična ženska* (od 1911 dalje) ter romanih *Slovo od jeseni* (1925; protagonist, ki je pod vplivom usodne ženske, privede do samomora svoje žene) in *Nenasičenost* (1930; na ozadju medvojnega političnega propada mladi, bogat dedič doživi seksualno iniciacijo in nato udarec s strani svoje ljubice, postarane usodne ženske). Omeniti velja tudi groteskno dramo *Čevljarji* (1927–34), v kateri poleg treh čevljarjev, ki pripravljajo revolucijo, kot stranska dramska oseba nastopi tudi kneginja Irina Vsevolodovna Zberežnica-Podberezka, »prelepa temnolaska, neverjetno privlačna in zapeljiva, 27–28 let« (Witkiewicz 1999: 54), ena bolj erotično uničujočih žensk celotnega Witkiewiczovega opusa (njeno ime je tudi *omen*, saj v poljščini vzbuja asociacijo, na podlagi katere bi ga bilo mogoče prevesti kot Razuzdanska-Poduzdanič ali kaj podobnega). Spočetka še obvladuje položaj in čim bolj ima moške v rokah, tem bolj postaja sama zanje nedostopna. Deluje izključno na podlagi skoraj živalskega gona. Kneginja konča – ne brez podobnosti z Leskovčevo kraljično Haris – kot apoteoza ženskega principa, preoblečena v rajsko ptico, sicer pa zaprta v kletki in onemela. Ženska-demon se spremeni v orodje za omamljanje posameznikov, medtem ko se dejanski vladarji sveta ukvarjajo s svojimi načrti. Ne glede na to dobesedno izvedbo *femme fatale* pa je njen lik precej bližje groteski kot dejanski simbolistični ali dekadentni figuri.

Zato se zdi, da je med vsemi umetniško najbolj potenten vrstnik Przybyszewskega, Stanisław Wyspiański. Njegove stvaritve zasedajo danes, poleg denimo romantičnih Mickiewiczovih dram, najiminitnejše mesto v poljski simbolistični književnosti okoli preloma stoletja. Njegovo osrednje delo je drama *Svatba* (*Wesele*, 1901), skoraj magična, nacionalno martirologijo obnavljajoča pripoved o izsanjani vstaji Poljakov zoper tujo nadvlado, vendar pa lik *femme fatale* še najbolje naslika njegova *Kletev* (*Kłątwa*, 1899; izšla je v krakovski reviji *Życie* (*Življenje*), ki jo je v tem času urejal prav Przybyszewski; prim. Olszewska 2016: 255).

V tej po antični tragediji zgledujoči se enodejanki Wyspiański izvede obrat in na podlago modernistične naklonjenosti preprostemu ljudstvu oziroma kmetstvu umesti tej vzporedno temo ljudskega praznoverja ter večnega problema prepovedane ljubezni, v tem primeru zveze med duhovnikom in lepo vaščanko, ki mu je že povila dva otroka. Vas pesti strahovita suša in vaščani se po pomoč zatekajo k (poganskemu) puščavniku namesto k vaškemu duhovniku, ki mu ne zaupajo – torej tudi cerkvi ne – zaradi njegove dolgoletne grešne zveze in njenih dveh plodov. Sicer v frančiškansko kuto oblečeni puščavnik jih prepriča v sledenje poganskim praksam: zanetili naj bi kres in na njem opravili (pogansko) daritev. V tem trenutku pa začnejo kaplana mučiti očitni eshatološki dvomi v zmožnost odrešitve njegove ženske (Młoda/Mlada) in njunih otrok, saj globoko verjame, da bodo zaradi njegove »ljubezni« ostali brez večne božje milosti. Ko

dekle skrivaj spozna njegove dileme, se – kot krščanska variacija Medeje – odloči sama poplačati svoj greh in ob tem žrtvovati nedolžna otroka. Vrže ju na kres, ki so ga bili pripravili vraževarni vaščani, iznad katerega proti župnišču poletijo tri grlice. Sama se nato pojavi kot blodna (kritiki so med drugim domnevali, da bi lahko bila že zombi, živi mrtvec) in začne z gorečim polenom zažigati slamnate hiše. Vaščani jo kamenjajo in pred smrtjo se ji na prsih izriše krvavi križ. V istem hipu se pa razbesni tudi nevihta in strele začnejo udarjati tudi v hiše – svoje stališče najočitneje izrazi tudi metafizična razsežnost.

Čeprav manj deklarativna in arhetipska kot v Witkiewiczvih primerih, se je tu *femme fatale* prelevila iz vzorčne in dobessedne v veliko bolj realistično bitje: Mlada je utelešenje strasti, ki si dovoli prekoračiti vse družbeno določene meje, da bi zadovoljila svojo – in seveda duhovnikovo – strast (ljubezen?). Je tudi dovolj močna in prepričana vase, da je kar nekaj let v stanju vzdrževati tako življenje. Mlada se torej požvižga na pravila, zaradi česar vaščani domnevajo, da se jih zaradi nje odloči Bog kaznovati. Ni torej *femme fatale* kot sprevržena uničevalka moških – tudi tukaj bi lahko domnevali, da duhovnik le ni bil samo nedolžna žrtev njene erotične moči, o kateri ni sicer nikjer govora –, vseeno pa brez zadrege in pomisli prekrši eno razločnejših prepovedi. Presenetljivo Wyspiański po žrtvi vseh treh na zemljo pošlje dolgo zeleni dež, obenem pa s strelami zaneti strehe hiš, kar pomeni, da strogi Bog ne samo žrtev, doprinešeno v poganskem ritualu, odobri, temveč se podnjjo še podpiše (prim. Olszewska 2016: 265–).

A v tej večplastni drami je Mlada uničevalka le na prvi ravni. V popolnem nasprotju z neznosno lahkostjo, s katero *femmes fatales* vodijo v uničenje, Mlada nase sprejme ne samo svojega, pač pa tudi kaplanov greh ter se odloči zanj odkupiti z žrtvovanjem otrok in požigom vasi. Plačati hoče torej celotno ceno, v čemer se pomeri iz oči v oči z Bogom. Nihče na Zemlji ji ne more več parirati, saj je v tej žrtvi njen sogovornik lahko edinole Stvarnik. S tem pa, ko se je v njej obudil glas vesti, se je Mlada iz grešnice spremenila v svetnico, saj trpljenje in smrt s človeka spereta zlo, zlobo, celo greh.

#### IV.

Evropska – posebej pa dunajska – dramatika s konca 19. je v času moderne močno odzvanjala tudi na Slovenskem. Avtorji tega obdobja so podlegali predvsem naturalistični vizuri, s katero so slikali poudarjeno demonski vpliv žensk na življenja in usode moških. Poskusov je bilo več, a le maloštevilni so bili omembe vredni, kaj šele odrsko uspešni.

Seznam slovenskih ženskih dramskih oseb, ki so usodno vplivale na moškega, vendar ne še v vlogi klasične usodne ženske, bi lahko najverjetneje začeli z igro Antona Funtka iz 1896 *Iz osvete*, v kateri odmevata Wedekindova *Lulu* (vsaj nekatere njene lastnosti) in pa Schnitzlerjevo *Ljubimkanje* (uprizoritvenim temam tega časa na Slovenskem se je prepričljivo posvečal češki fenomen

slovenske dramske zgodovine Frank Wollman; prim. 2004: 157–). Funtek začrta dva ženska lika, ki sta oba »igrači« moškega delovanja, sicer spominjata prva na *femme fatale*, druga na *femme fragile*, vendar še nista popolnoma »razviti«. V sklepu moški sicer umre, vendar ne zaradi naklepnega ženskega delovanja, saj mu ob tem, ko obe ženski zagleda skupaj, počí srce.

Tema odločnejše in do moških naklepno zlobne ženske je prevzela celo Antona Aškerca. Taka je njegova Vanda Izmajlova iz igre *Izmajlov* (1900; kot snov zanjo je poslužila Tavčarjeva novela *Tat*; prim. Wollman 2004: 182), katere dramsko gibalno je lahkoživo zajemanje življenja s polno žlico in jemanje tam, kjer je kaj vzeti. Zato Vanda ni zvesta možu, ampak ljubimka s Kazimirjem in se upre možu, ko bi ta moral v prekomando na Kavkaz. Zaradi nje Izmajlov ukrade nakit, a ga žena kljub vsemu zapusti. Njegova tatvina seveda ne ostane skrita, zato na podlagi zahtev svojih oficirskih kolegov, naj opere čast polka, napravi samomor.

Od Aškerca precej bolj moralističen je Etbin Kristan v svoji drami *Volja* (1902), saj *femme fatale*, ki si uspe podrediti vso družino prof. Mrkulina, s svojimi spletkami navsezadnje doživi poraz in se, da bi ji ga ne bilo treba priznati, vrže kot sfinga s skal v morje. Moralistični zaključek besedila razkroji vsakršno sled realizma, saj sfiži fatalistični namen drame.

Topogledno še skrajnejši pa je v svojih dramskih prizadevanjih Engelbert Gangl, ki »predstavlja v slovenski dramatiki grozno kopijo naturalizma« (Wollman 2004: 157). Leta 1901 je izšel Ganglov *Sad greha*, po Wollmanu »naturalističn[a] spak[a]« (Wollman 2004: 166): materino sovraštvo do hčere in enak odnos slednje do vseh pusti za seboj celo vrsto trupel dobronamernih in nedolžnih ljudi, ki se niso uspeli ubraniti pred tolikšnim sovraštvom. Dramatik Adolf Robida, ki pa je deloval tudi kot gledališki kritik, je *Sad greha* komentiral kot »višek naturalizma, v njem so nakopičeni sami ekstremi in cela svetovna moderna je ekscerpirana v enem samem delu« (Wollman 2004: 166). Enako pretirana je Ganglova mnogo kasnejša (1922) *Sfinga*, v kateri nad zdolgočaseno mladino dominira zlohota podoba matere, ki kot da bedi nad (samo)uničevanjem mlade generacije. Wollman je Ganglove drame ocenil kot neuspele in višek slabega okusa, češ da je »nazorni primer epigonov francosko-rusko-nemškega naturalizma« (Wollman 2004: 168), s tem pa zastarel in brez stika s sodobnostjo. Ganglov prvi tekst je izšel še pred izidom Weiningerjeve mizogine knjige, ki pa bi utegnila imeti večji vpliv na še eno katastrofo, in sicer dramo M. Dolinarja *Grehi očetov*, katere »dramska snov je enako odbijajoča kot slaba« (Wollman 2004: 168; Wollman kot enega svojih virov o Dolinarju v opombi 474 navaja »rokopis arhiva, L.H., 502«, Wollman 2004: 349, s priloženo odklonilno Govekarjevo sodbo iz 1909, Wollman 2004: 168, avtorjeve identitete pa ni uspelo identificirati niti Wollmanovemu prevajalcu Andrijanu Lahu).

To skrajno, celo za evropsko moderno postransko, nenavadno radikalno linijo mizogine tematike pa na Slovenskem v svojih delih nadaljujeta predvsem dva avtorja: Adolf Robida in Angelo Cerkenik. V njunih dramskih besedilih



imamo opraviti z žensko, ki je za moškega neobvladljivo seksualizirana, nedvoumno uničevalna in zato neubranljivo usodna.

Tudi Robidovo dramatiko je prvi teoretično zajel in kot naturalistično podrobno opisal Wollman (precej pozornosti sta mu nato namenila še France Koblar v *Slovenski dramatik I* iz 1973 ter Katja Mihurko Poniž v poglavju »Usodna zapeljivka« svoje monografije *Labirinti ljubezni* iz leta 2008). Kot prevajalec in dramski zgodovinar je Robida prevajal najsodobnejšo evropsko dramatiko (slovenski gledališki produkciji je v letu 1909/10 prispeval dva zanimiva prevoda: Maeterlinckovega *Vsiljenca* in Strindbergovega *Očeta*; Wollman 2004: 132), pisal pa je tudi drame predvsem o razmerjih med spoloma: od zakonskih (*V somraku*, 1907, ki v visokih obratih govori o neurejenem, maščevalnem zakonu brez ljubezni in potencira moške reakcije na žensko nezvestobo: mož se ob spoznanju, da ga je žena prevarala, ustrelil) pa do seksualnih (trilogija s pomenljivim skupnim imenom *Daemon Venus*, 1908) pod vplivom predvsem Strindberga, od katerega je prevzel demonsko različico ženske, ki usodno vpliva na moške, kot tudi Ibsena. Trilogijo sestavljajo enodejanke *Mary*, *drama histerične ženske*, *Velika laž* in *Vampir*, *komedija v osmih prizorih*. »V vseh treh je v ospredju demonična ženska figura« (Mihurko Poniž 2008: 47), ki moškega za zabavo izniči. Spola sta si v Robidovih besedilih vselej nasprotnika. Emfatični ženski seksualnosti se njihovi antagonisti ne morejo upreti, zaradi česar se – v klasični maniri kasnejših srhljivk – enodejanke sklenejo z umori (in samomori). Predmet Robidovih dram je tako večinoma eksaltirana psihološka (ženska) patologija. Ženske kot (metaforične) vampirke pijejo moško kri in življenje, kot satanska bitja se zlovešče spravljajo nad njih in le malokateri se jim uspe zoperstaviti, pa še to, če sploh, s skrajnim, samouničevalnim cinizmom. Predstavniki spolov se prepletajo v nenehnem boju, pri čemer so ženske posebitve lažnivosti, maščevalnosti in hudobnosti, erotične strasti in sebičnosti, medtem ko si moški hočejo ženske podrežati in nad njimi prevladati.

Če je bila prevladujoča značilnost vseh omenjanih slovenskih avtorjev, ki so se posvečali temi usodnih žensk, da niso dosegli omembe vredne ravni kvalitete, je v okviru tematike eksistencialnega konflikta med spoloma vendarle mogoče najti tudi dramatika, ki mu je med vsemi uspelo doseči najmanj robot ali grob način prikaza ter tako še najvišjo umetniško raven. To je bil Angelo Cerkvениk, čigar besedila pa naj ne bi spadala več v naturalizem, temveč naj bi predstavljala »najznačilnejši plod slovenskega ekspresionizma« (Wollman 2004: 276). Protiženska tematika prevladuje v treh Cerkvениkovih tragedijah: *V vrtincu* (1925), *Greh* (1928) in *Očiščenje* (1928; s pomenljivim podnaslovom »križeva pot mnogih, ki so verjeli v lepoto in ljubezen«).

Vse tri drame se ukvarjajo s paradigmatiskim zakonskim trikotnikom med Ženo, Možem in njenim ljubimcem, kjer pa se dobri, pošteni, častni Mož poskuša dvigniti nad zemeljsko meseno navezanost in ljubosumje, ki iz tega izhaja, ter hoče zaživeti altruistično, predajajočo se ljubezen ne glede na to, ali je objekt njegove ljubezni tega vreden ali ne. Ženski princip se vselej izkaže

za premočnega, presamosvojega in zato uničujočega, ženske nebrzdanost, razuzdanost in neobvladljivost pa postanejo pogubne za oba.

Cerkvenikova Žena je v neprestani agresivni napetosti do moškega, česar jo odrešita bodisi njegova seveda z njene strani sprovcirana ali tudi dejansko povzročena smrt bodisi dokončen spregled brezsmiselnosti takega početja ter, posledično, njen samomor. Iz odnosa moških do žensk v teh dramah je razvidno, da ženske nikakor niso deležne avtorjeve naklonjenosti, ampak nasprotno, da so one tiste, ki so (iz)vir vsega zla: fizičnega in metafizičnega.

Vsa tri dramska dela imajo shematično oziroma tipsko zastavljene protagoniste, kar daje sklepati na posplošenost dramskih značajev prav do nivoja slehernika. Ti liki se – kot je mogoče sklepati iz naslova – vedno bolj bližajo dokončnemu uvidu bistva, to pa je popolna neskladnost med spoloma, nestrpno nerazumevanje, imanentni antagonizem, ki vodi do izbruhov sovražnosti, moralnega propada in celo fizičnega uničenja (vsaj) enega od njiju. Sobivanje, če je o čem podobnem pri Cerkveniku sploh mogoče govoriti, je mogoče le ob prevladi enega, medtem ko so želje po enakopravnem in enakovrednem življenju videti res samo (moška) iluzija. Cerkvenikove ženske se ne morejo odločiti, ali bi bile slabe ali ne, ker so izprijene (vlačuge in uničevalke) že *par excellence*. Ženska narava je torej temna in telesna, iracionalna in uničevalna, boleča povzročiteljica (spet moškega) gorja. Ob tej ugotovitvi pa je zanimiv avtorjev akcent, ki funkcijo Moža poveže v eno figuro celotne »trilogije«. *Očiščenje*, zadnja izmed treh dram, ima namreč spisano tudi posvetilo:

*Možu iz tragedije »V vrtincu«,*  
*Možu iz tragedije »Greh«,*  
*Možu iz tragedije »Očiščenje«,*  
*možu in umetniku*  
*VALU BRATINI*  
*posvečam to svojo prvo knjigo.*  
*A. C.*

*Očiščenje, 3.*

Poistovetenje dramske osebe moža z realnim človekom in celo gledališčnikom je vendarle presenetljivo. Cerkvenik je Bratino gotovo bolje poznal, saj je Bratina v Mestnem gledališču Ptuj režiral dve njegovi drami: *V vrtincu* (1925) in *Greh* (1926), vseeno pa je težko sklepati o osebnih, celo ljubezenskih značilnostih Bratinovega življenja, na katere posvetilo namiguje.

A ne glede na Bratina so že sodobniki razločili več vplivov na Cerkvenika. Z ozirom na čas nastanka njegovih dram je skoraj gotov njegov vpogled v Weiningerjev *Spol in značaj*, ki je vnesel v psihologijo in tudi v literaturo drzno sporočilo, saj je glasno oznanjal (in se trudil dokazovati) ne le duhovno in nravstveno manjvrednost ženske, temveč celo njeno vrednostno ničnost (prim. Weininger 1936: 186, 192–). Poglobljeno diagnozo vplivov je podal že Wollman, po čigar mnenju Cerkvenikove igre »ne zaostaja[jo] za podobnimi Wedekindovimi, Strindbergovimi in Willdgansovimi igrami« (Wollman 2004:

278). Če naj bi se pri slednjem Cerkvénik naslonil na dramo *Ljubezen*, naj bi enega od likov še ustvaril po vzoru drame *Za vedno* Przybyszewskega (prim. Wollman 2004: 277), prav tako pa bi lahko poznal tudi dramo Kokoschke *Morilec, upanje žensk* (1908), v kateri enako nastopata zgolj funkcionalno poimenovana Mož & Žena.

## V.

Historične usodne ženske, skrivnostne in zapeljive, ki s svojo privlačnostjo uspejo pridobiti absolutno moč nad moškimi in jih nato zapeljejo v pogubo, kakršne so se pojavljale že v antičnih mitologijah, so se s svojimi najrazličnejšimi derivati v modernizmu – skladno z danes že obče priznanim mnenjem – izvile iz francoske dekadence in simbolizma. Ti dve smeri sta okrepili predvsem njihovo amoralno, razvratno, brezvestno plat, medtem ko je njihovo usodnost in pogubnost dodal še naturalistični nazorski determinizem. Takšne so *femmes fatales* vstopile v umetniško okolje fin de sièclevskega Dunaja, ki je to mešanico seveda pograbil z obema rokama (prim. Wollman 2004, Koblar 1973, Mihurko Poniž 2008 idr.).

Med osrednje dunajske avtorje paradigmatičnih različic tovrstnih ženskih dramskih oseb nedvomno spadata Wedekind in Schnitzler, vsak sicer s svojo različico usodne ženske, ki pa se druga od druge vendarle ne razlikujeta tako zelo, saj se dramske osebe obeh uvrščajo v kategorijo moralno vprašljivih žensk, ki s svojo pojavnostjo, pa tudi ne najbolj načelnim značajem vplivajo na moške in se nato z njimi bolj ali manj poigrajo (včasih lahko tudi za ceno lastnega moralnega in fizičnega propada, kot na primer Lulu).

Umetniški pojavi, ki v svoji najradikalnejši obliki vzbrstijo v središču umetniškega dogajanja, se običajno razširijo tudi na obrobja, vendar se to ponavadi zgodi v nekoliko razredčeni, konkretnemu okolju prilagojeni obliki. Pregled dveh literatur tega obdobja, poljske in slovenske, izkazuje namreč precej samonikli različici usodne ženske: pri Poljakih razmeroma skromno, v slovenski literaturi pa, nasprotno, ostro in radikalno. To hipotezo podpre uporaba motiva usodne ženske v Galiciji, kjer so se Przybyszewski, Witkiewicz in Wyspiański poslužili tega motiva, vendar so ga vsi trije uporabili kot spremljevalnega v okviru svojih primarno k drugim vrednotam usmerjenih del. Če je bil Przybyszewski še najbližje provokativni razsežnosti umetnosti, ki ji je vsaj delno sledil Witkiewicz, se je Wyspiański moralni pokvarjenosti *femme fatale* odrekel, jo pravzaprav spreobrnil in ji nadel avreolo skorajda svetništva.

Toliko bolj presenetljiva je zato slovenska različica motiva usodne ženske v literaturi. Slovenske drame segajo namreč po najbolj radikalna utelešenja: ne samo nepremagljivo zapeljive in moralno skvarjene, temveč pogubne, usodne, demonske, celo satanske. Med avtorji, ki so se posvetili temu motivu, najdemo celo Aškercu, vendar pa sta tematiko *femme fatale* do tolikšnega patosa pripeljala Robida, predvsem pa Cerkvénik. V njunih delih je ženska dejanska

hudičevka, katere funkcija je edinole pogibel moškega, pa četudi včasih celo za ceno lastnega življenja.

Ne glede na mogoče vire in vzore je tako vseeno mogoče ugotoviti, da je ponudila slovenska književnost moderne radikalno različico literarnega fenomena, s čimer pa je kot literatura tudi izkazala svojo samostojnost, idiosinkratičnost in neodvisnost.

## BIBLIOGRAFIJA

Silvija BOROVIK, 2022: Ivan Cankar in Zofka Kveder: prvi slovenski feministični roman? *Ugledati s v drugem. Slovenska književnost v medkulturnem kontekstu*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze v Mariboru. 43–51.

Angelo CERKVENIK, 1925: V vrtincu. *Ljubljanski zvon* 45, 152–158, 211–218, 283–291, 519–528, 604–611.

Angelo CERKVENIK, 1926: Greh. *Ljubljanski zvon* 46, 533–543, 612–616, 675–687.

Angelo CERKVENIK, 1928: *Očiščenje*. Ljubljana: Umetniška matica.

Jožica ČEH STEGER, 2023: Femme fragile v slovenski književnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje. *Slavia Centralis* 16/2, 191–206.

Halina FLORYŃSKA-LALEWICZ, 2004: *Stanisław Przybyszewski*. Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-przybyszewski> (27. 2. 2024).

Engelbert GANGL, 1901: *Sad greha*. Gorica: Goriška tiskarna A. Gabršček.

Engelbert GANGL, 1922: *Sfinga*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna.

Artur Maria HUTNIKIEWICZ, 2000: *Młoda Polska*. Warszawa: PWN.

France KOBLAR, 1973: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica.

Ruth MARKUS, 2006: Femme fatale at the Turn of the 20th Century. *Femme fatale*. Tel Aviv: Museum Tel Aviv. 188–179.

Gabriela MATUSZEK-STEC, 2013: »Der geniale Pole«?: *Stanisław Przybyszewski in Deutschland (1892–1992)*. Hamburg: Igel Verlag.

Katja MIHURKO PONIŽ, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia.

Maria Jolanta OLSZEWSKA, 2016: Wobec fatalizmu Losu (Stanisław Wyspiański *Kłątwa* – John Millington Synge *Jeźdźcy do morza*). *Acta universitatis Lodziensis* 3/33, 255–278.

Jacek PURCHLA, 2000: *Kraków w Europie Środka*. Krakow: Międzynarodowe Centrum Kultury.

Jacek PURCHLA, 2011: Kraków i Lwów w obec nowoczesności. *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914)*. Kraków: Universitas. 222–238.

Adolf ROBIDA, 1907: *V somraku*. Arhiv SGM. Ljubljana. DD št. 772.

Adolf ROBIDA, 1908: Vampir. *Ljubljanski zvon* 28, 113–116, 153–163.

- Adolf ROBIDA, 1908: Mary, drama histerične žene. *Slovan* 3, 76–80.
- Adolf ROBIDA, 1908: *Velka laž*. Arhiv SGM. Ljubljana. DD št. 628.
- Arthur SCHNITZLER, 1982: *Rajanje*. Celje: Slovensko ljudsko gledališče.
- Peter SKRINE, 1989: *Hauptmann, Wedekind and Schnitzler*. London: Macmillan.
- Frank WEDEKIND, 1906: *Die Büchse der Pandora*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Frank WEDEKIND, 2001: Pandorina skrinjica. *Dramatikon* 3. Ljubljana: Študentska založba. 9–162.
- Otto WEININGER, 1936: *Spol in značaj*. Ljubljana: Modra ptica.
- Stanisław Ignacy WITKIEWICZ, 1999: Čevljarji. *Dramatikon* 1. Ljubljana: Študentska založba. 53–103.
- Frank WOLLMAN, 2004: *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Stanisław WYSPIAŃSKI, 1924: *Tragedje: Meleager, Protesilas i Laodamia, Klątwa, Sędziowie*. Warszawa: Biblioteka Polska.
- Stanisław WYSPIAŃSKI, 2006: *Svatba*. Ljubljana: Društvo 2000.

#### FEMME FATALE IN THE DRAMAS OF THE IMPERIAL-ROYAL MONARCHY: FROM WEDEKIND AND WYSPIAŃSKI TO ROBIDA AND CERKVENIK

The history of gender relations is as long as the history of humanity itself, and since inception these relations have also been the subject of a key dimension of human creation: art and literature. Traditionally, writers were men, so the female gender generally played the role of an object (of emotion, admiration, etc.) and rarely of an autonomous subject. They received autonomous treatment as subjects with the dawn of emancipation, which endangered those occupying this position up to then. The theme of *femme fatale* flourished during fin de siècle art in Vienna, from where it spread to its provinces. In the capital of the Imperial-royal monarchy, the literary works of F. Wedekind, A. Schnitzler, O. Kokoschka and others were seminal for the modern understanding of the *femme fatale*. Lulu from the “monstrous tragedy” *Pandora’s Box* by Wedekind is undoubtedly among the most paradigmatic Viennese versions of the *femme fatale*, while her other version is the paradigmatic drama *Carousel* by Schnitzler, which is actually a rather neutral, though naturalistically depicted, sequence of 10 male-female contacts.

It is difficult, however, to talk about the generic form of this character in Central Europe, since the idea of the *femme fatale* was not transferred to the provinces of the Monarchy in its original form, but rather considerably changed. Imperial-royal Vienna had great influence on (politically) subordinate nations and their literatures, two of which will be presented in this paper., namely Polish (Galician) and Slovenian. Polish literature was from the end of the 19th and the beginning of the 20th century mainly dominated by three names: S. Przybyszewski, S. I. Witkiewicz and S. Wyspiański. The latter came closest to the fatal woman, but his woman, who otherwise sins, is ultimately ready to pay for her sins with death, thereby shifting from sinner to saint while having no fatal impact on the man. From this perspective, Slovenian literature is specific. Its authors mainly succumb to naturalistic models (and O. Weininger’s theory) and treat the theme of the fatal woman to the extreme. Thus the works of E. Gangl were extreme but also of low-quality, The works of A. Robida, too, were such, where women

like (metaphorical) vampires drank men's blood and life, and like satanic creatures ominously towered over them, and only few could resist them. A. Cerkvenik reached the highest level as regards this theme. his texts showing characteristics of Expressionism. Here, too, the female principle proves to be too strong, too self-sufficient, and is therefore destructive.

---